



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Ślady mitologii prasłowiańskiej w utworach polskiego
romantyzmu“

(„Spuren der urslawischen Mythologie in Werken
der polnischen Romantik“)

Verfasserin

Kamila Płoszajska

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 243 375

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Slawistik Polnisch

Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Alois Woldan

Spis treści

1. Wstęp.....	5
2. Mit i struktura świata mitycznego.....	12
3. Romantyczny powrót do przeszłości	30
4. <i>Balladyna</i>	37
4.1. Treść utworu.....	37
4.2. Nowatorstwo i ironia w <i>Balladynie</i>	37
4.3. Mityczny czas i przestrzeń.....	40
4.4. Magiczny przedmiot – korona.....	53
4.5. Zbrodnia i kara.....	54
4.6. Mityczny świat nadprzyrodzony.....	60
4.7. Symbolika solarna i lunarna Goplany.....	73
4.8. Personifikacja drzew i ich symbolika.....	75
4.9. Ślady obrzędów ślubnych.....	78
4.10. Mityczny sobowtór.....	80
4.11. Mityczny charakter <i>Balladyny</i>	81
5. <i>Lilla Weneda</i>.....	83
5.1. Treść utworu.....	83
5.2. Teoria o dwuplemienności i podboju genezą utworu.....	84
5.3. Mityczny czas i przestrzeń.....	86
5.4. Dychotomia i synkretyzm w świecie bohaterów.....	91
5.5. Symboliczność motywów narodzin i śmierci.....	92
5.6. Lelum i Polelum metonimią jedności.....	97
5.7. Roza Weneda – kroś więcej niż wróżka.....	99
5.8. Profetyzm.....	101
5.9. Mityczna liczebność.....	103
5.10. Święte drzewo – dąb.....	105
5.11. Personifikacja przyrody.....	106
5.12. <i>Lilla Weneda</i> jako mit-dramat.....	107
6. Zakończenie	109
7. Krótka nota biograficzna o Juliusz Słowackim	113
8. Bibliografia	115
Zusammenfassung auf Deutsch (Abstrakt)	119

Lebenslauf.....	125
------------------------	------------

1. Wstęp

Celem niniejszej pracy jest odnalezienie w polskich utworach romantycznych symboli, motywów i zjawisk intertekstualnych pochodzących z mitologii prasłowiańskiej, a tym samym ze słowiańskiego folkloru. W tekstach literatury pięknej istnieje wiele tych elementów i zjawisk, co jest fenomenem niezwykle ciekawym, biorąc pod uwagę przeprowadzoną chrystianizację i czas pomiędzy czasami archaicznymi a początkiem dziewiętnastego wieku. Przedstawione badania udowodnią, że pomimo zniszczeń, dokonanych z biegiem lat w tradycji słowiańskiej, a w tym i polskiej, tradycja ta została zachowana. Niniejsza praca ma na celu zwrócenie uwagi na korzenie słowiańskie, a tym samym i polskie, jako alternatywy dla standardowego pochylania się nad „klasycznym” antykiem. Obecności elementów i zjawisk mitycznych w wybranych tekstach literackich okresu romantyzmu potwierdzają przeprowadzone dokładne studia tekstów folklorystycznych i mitologicznych – zarówno prasłowiańskich, jak i staropolskich. W pracy przeprowadzona zostanie analiza tekstów literackich pod względem struktury mitu, a następnie wskazane będzie zjawisko intertekstualności zachodzącej między teksami folklorystycznymi, mitologicznymi a romantycznym dziełem literackim.

Nieodzownym elementem tej pracy jest przybliżenie problematyki samego mitu, który na przestrzeni stuleci przybierał różne formy znaczeniowe, raz jawiąc się jako fałsz i zmyślenie, raz jako alegoria, czy „metafora duchowych mocy człowieka”¹. Próba zdefiniowania tego pojęcia była celem wielu uczonych czasów starożytnych i jest podejmowana do dziś, a termin „mit” nie stracił nic ze swej kontrowersyjności. W pracy tej podjęte będą starania zawężenia płynnych jego granic i opisanie takiej jego koncepcji, jaka obowiązywać będzie w procesie odnajdywania prasłowiańskich elementów mitycznych w polskich utworach dziewiętnastowiecznych. Z problematyką mitu, nierozzerwalnie łączy się zagadnienie myślenia mitycznego i struktury archaicznego świata. Koniecznym wydaje się przedstawienie sposobu pojmowania świata przez człowieka w kulturach wczesnohistorycznych i tradycyjnych, a także wykazanie archaicznej ciągłości niektórych jego elementów obecnych do dnia dzisiejszego. Wejście na poziom, nazwijmy to, świadomości archaicznej jest niezbędne w procesie odnajdywania pierwiastków mitycznych w tekstach literackich. Bez uświadomienia sobie różnic między prehistorią a historią, jakkolwiek analiza staje się niemożliwa. Słuszne wydają się zalecenia Northropa Freya, by „spojrzeć na literaturę jak na zjawisko nie tylko komplikujące się w czasie, lecz także rozszerzające się w pojęciowej

¹ Campbell, J., *Potęga mitu*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 42.

przestrzeni z jakiegoś niewidzialnego centrum”². Tą niewidzialną sferą są archetypowe elementy mityczne, a poszukiwanie ich „jest swego rodzaju antropologią literacką, badającą, w jaki sposób kategorie przedliterackie, takie jak: rytuał, mit i podanie ludowe, stają się źródłem natchnienia dla literatury”³. By odnaleźć elementy i zjawiska mityczne w romantycznej poetyce, niezbędne jest porównanie literatury z innymi komponentami kulturowymi, aby udowodnić tym samym jej aktualność w korzystaniu z różnych systemów semiotycznych, na których budowane są teksty literackie. W niniejszej pracy ukazane zostanie funkcjonowanie mitu w literaturze, jako uniwersalnego systemu znakowego, realizującego się w różnych fabułach, a tym samym funkcjonowanie kultury jako całości. Nie będzie tu mowy o artystycznych konwencjach, środkach wyrazu, stylu, gdyż trudno w odniesieniu do mitu mówić o przedmiotach poetyki typowych dla dzieł literackich⁴. Mitologia uznawana jest przez Eleazara Mielecinskiego, za prehistorię literatury, ale nie w sensie reguł organizacji tekstu literackiego, lecz przez swą plastyczność w przetwarzaniu ogólnych przedstawień w konkretną zmysłową formę⁵. Celem pracy jest odszukanie typowej dla mitów obrazowości w wybranych utworach romantycznych oraz odnalezienie trwałych struktur odwiecznego, cyklicznego powtarzania się mitologicznych prototypów obecnych w strukturach narracji archaicznej. Podstawa takich zabiegów wypływa z samej koncepcji mitu, która traktuje mit jako wiecznie żywy początek, gdzie cykliczność wiecznego powrotu jest gwarantem regulującym i wspierającym określony porządek naturalny i społeczny⁶. Takie pojmowanie mitu (jak i inne dotyczące go zagadnienia szerzej prezentowane w dalszej części pracy) jest wynikiem teorii wybiegających daleko poza czasy epoki romantycznej i sięgających czasów współczesnych. Trzeba pamiętać, iż początek wieku dziewiętnastego, z jego ówczesnym zafascynowaniem mitologią, stał się fundamentem do narodzin kolejnych spojrzeń i poglądów na ten temat, rozstrzyganych aktualnie przez każdą z dziedzin nauk humanistycznych. Romantyczna remitologizacja stworzyła idee, które w mniejszym lub większym stopniu przejęli myśliciele kolejnych epok i wykorzystując je w swoich teoriach. Odwiecznie bowiem dzieje się tak, jak ujął to Eleazar Mielecinski:

W literackim mitologizmie na czoło wysuwa się idea odwiecznego cyklicznego powtarzania się pierwotnych prototypów mitologicznych pod postacią różnorodnych „masek”, swoistej wymienności bohaterów literackich i mitologicznych; pisarze

²Frye, N., *Archetypy literatury* (1951), [w:] Markiewicz, H., *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, tom II, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 312.

³*Ibidem*, s. 311.

⁴Mielecinski, E., *Poetyka mitu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 13.

⁵*Ibidem*, s. 13.

⁶*Ibidem*, s. 189.

podejmują próby mitologizacji prozy codzienności, krytycy literaccy zaś – ujawnienia ukrytych mitologicznych pierwiastków w realizmie⁷.

W pracy podjęta zostanie próba odnalezienia śladów mitologii prasłowiańskiej (zarówno na płaszczyźnie tematu jak i struktury), potwierdzająca, iż dzieło literackie, podobnie jak opowieść mityczna, przekazuje wartości nieprzestrzenne, poprzez modelowanie określonych przestrzeni, jak choćby przestrzeń domu, zamku, lasu czy jeziora. Zabiegi te mają na celu ukazanie, że w obu tekstach kultury „nie chodzi o kopiowanie przestrzeni empirycznej, pozatekstowej, lecz o twory autonomiczne, w których stosunki przestrzenne stają się nosicielami nadbudowanych znaczeń”⁸. W wyniku tego, mit w literaturze okazać się może bardziej komunikatem niż sposobem komunikowania, albo, że w analogii mit – dzieło literackie ukazana została przede wszystkim ich struktura, przy jednoczesnym pominięciu tematyki mitycznej.

Niezwykle cenne teorie wyżej cytowanego autora *Poetyki mitu* Eleazara Mielecinskiego, będą tutaj pomocne w przedstawieniu istoty, funkcji i struktur mitycznych, które uzupełnione zostaną religioznawczymi spostrzeżeniami Mircea Eliadego, zawartymi w publikacjach takich jak: *Aspekty mitu*⁹, czy *Traktat o historii religii*¹⁰. Dodatkowym poszerzeniem wiedzy są również filozoficzne rozważania Ernsta Cassirera zawarte w *Eseju o człowieku*¹¹ i symboliczne interpretacje archaicznych „dokumentów” Manfreda Lurkera w *Przesłaniu symboli*¹². Praca ta zawiera również rozdział zatytułowany *Romantyczny powrót do przeszłości i spirytualizm*, który wprowadza do tematyki dziewiętnastowiecznej remitologizacji literatury i syntetycznie przedstawia proces zerwania z klasycznym „ładem” epoki oświecenia. Powrót romantyków do mitu, rytuału i folkloru pomogą przybliżyć prace naukowe Marii Janion, przede wszystkim jej *Niesamowita Słowiańszczyzna*¹³, czy Jacka Kolbuszewskiego *W krainie pamiątek*¹⁴. Ślady mitologii prasłowiańskiej odnajdywane będą w twórczości dramatycznej Juliusza Słowackiego, a konkretnie w *Lilli Wenedzie* i *Balladynie*. Wybór taki pozwoli ukazać jak różne mogą być funkcje mitu, jak różnie mit może być przedstawiony oraz jak różne mogą być znaczenia przekazywane dzięki wykorzystaniu struktury i fabuły mitycznej przez jednego autora, w dwóch tragediach, jednak jak się okaże, istotnie się od siebie różniących.

⁷Mielecinski, E., *Poetyka...*, s. 14.

⁸Woldan, A., *Mit Austrii w literaturze polskiej*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2002, s. 167.

⁹Eliade, M., *Aspekty mitu*, wydawnictwo KR, Warszawa 1998.

¹⁰Eliade, M., *Traktat o historii religii*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

¹¹Cassirer, E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, Czytelnik, Warszawa 1998.

¹²Lurker, M., *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Wydawnictwo Aletleia, Warszawa 2011.

¹³Janion, M., *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

¹⁴Kolbuszewski, J., *W krainie pamiątek*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1996.

Nie sposób badać elementy mitologiczne bez sięgania do folkloru. To w ludowych wierzeniach, obrzędach, rytuałach badacze nieustannie i nieustraszenie doszukują się mitu w jego najczystszej formie – jako aktu wiary i prezentacji światopoglądowych. „Mitologia i folklor – pojęcia, które wskutek nawyków myślowych tak zachodzą na siebie, iż poprawne ich rozgraniczenie jest prawie nieosiągalne”¹⁵. Nie o poprawność tu chodzi, lecz o „prawdę” mitu i folkloru, o to, w co „gawieź wierzy głęboko”¹⁶. Folklor był dla poetów romantycznych dokumentacją dawności, dawności mitycznej, i w nim właśnie upatrywano nadzieje na powrót do korzeni, do własnej historii. To główne założenie programu romantycznego powinno być także realizowane przez każdego, kto chce poznać kulturę rytualną z prehistorii. Badanie pierwiastków mitologii prasłowiańskiej w tekstach romantycznych wiąże się więc nierozdzielnie z sięganiem do wierzeń ludowych, których geneza sięga przecież czasów mitycznych. Folklor, podobnie jak literatura, jest efektem i następstwem mitologii. Między folklorem, mitem a dziełem literackim zachodzi zjawisko intertekstualności, które w poszukiwaniu pierwiastków prasłowiańskich w tekstach polskiej poetyki odgrywa istotną rolę. W niniejszej pracy tradycja ludowa będzie uzupełnieniem tego, czego szczątkowe dowody pisane i archeologiczne nie zachowały dla rekonstrukcji wiary dawnych Słowian. Zdaniem wielu badaczy próby odtworzenia wierzeń prasłowiańskich są „skazane na niepowodzenie”¹⁷, a historia badań nad ich religią jest historią rozczarowań¹⁸. Tradycja ludowa przekazywana z pokolenia na pokolenie, a zapisywana solidnie dopiero w początkach wieku dziewiętnastego, między innymi przez Zoriana Dołęgę Chodakowskiego (*O słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*¹⁹), będzie stanowiła pomoc w uzupełnieniu wiadomości o wierze Słowian. Aleksander Gieysztor twierdzi, iż w folklorze tkwią jeszcze niewykorzystane w pełni możliwości poznania słowiańskich wierzeń i praktyk religijnych, gdyż przechowuje on mity zachowane pod postacią obrzędów, bajek, legend, pieśni, przysłów, czy nazw osobowych i miejscowych²⁰. W odnajdywaniu mitów w wierze ludowej, a następnie ich elementów i zjawisk w utworach literackich, pomocna będzie jakże ważna

¹⁵Krzyżanowski, J., *Słownik folkloru polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965, s. 233.

¹⁶Mickiewicz, A., *Romantyczność*, w: Mickiewicz A., *Wiersze*, tom I, Czytelnik, Warszawa 1983, s. 29.

¹⁷Eliade, M., *Historia wierzeń i idei religijnych*, tom III, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 2008, s. 36.

¹⁸Urbańczyk, S., *O rekonstrukcję Religii pogańskich Słowian* [w:] Gieysztor A., *Mitologia Słowian*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006, s. 31.

¹⁹Chodakowski, Z. Dołęga, *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, Wydanie Ant. Zyg. Helcla O.P.D., Kraków 1835

²⁰Gieysztor, A., *Mitologia Słowian*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006, s. 27.

Kultura ludowa Słowian Kazimierza Moszyńskiego²¹, zajmująca doniosłe miejsce w całej bibliografii słowianoznawczej.

Badania pierwiastków mitycznych, występujących w kulturze ludowej, a więc to, co folklorysty nazywali „światem nadmysłowym ludu”, wykazują, iż elementy te są wspólne wszystkim ludom europejskim²². Dzięki wspólnemu pochodzeniu mitologii oraz dzięki dziedziczności kulturowej gatunku ludzkiego istnieje niezliczona ilość pierwiastków, łączących mity nie tylko różnych narodów, ale i kontynentów. Te same motywy odnaleźć możemy w mitologii słowiańskiej, germańskiej, greckiej, a nawet w mitycznych opowieściach Dalekiego Wschodu, czy nawet w wierzeniach plemion afrykańskich. Dla przykładu, słowiański mit kosmogonicznego zanurzenia, jak udowadnia Mircea Eliade, obecny jest także wśród kultur Europy Południowo-Wschodniej, całej Azji Środkowej i Północnej, a jego warianty spotykane są również w Azji Południowo-Wschodniej, w Indiach aryjskich, a nawet w Ameryce Północnej²³. Ta zadziwiająca analogia i jednocześnie ogromna fragmentaryczność dokumentacji dotyczącej samej mitologii słowiańskiej nie pozwala skupiać uwagi jedynie na ziemiach Słowian, nakazuje raczej wybiegać daleko poza ich granice, sięgając do mitologii indogermańskiej. Większość elementów odnajdywanych w wierzeniach indogermańskich obecna jest także w mitologii dawnych ludów słowiańskich; analogia ta, świadcząca o jedności wszystkich Słowian, zostanie przedstawiona w poniższej pracy. Zdaniem Gieysztora, autora *Mitologii Słowian*, dopiero przez owo porównywanie mitu z dziedzictwem ludów pobliskich, nawiązywanie do korzeni indoeuropejskich, poszukiwanie innych substratów i wpływów na przykład w folklorze, jak również przez odnoszenie niektórych treści mitu do kategorii zachowań elementarnych psychiki ludzkiej, jesteśmy zdolni pojąć jego formę, strukturę i sens²⁴.

Mit, jako zjawisko charakteryzujące wczesny okres rozwoju ludzkiego, trwale występuje w słowiańskiej kulturze i nie traci swych możliwości obrazowego ujmowania świata. Obecna intertekstualność tekstów romantycznych i paradygmatycznych wyobrażeń archaiczno-mitologicznych ukazuje „wyższą” rzeczywistość, jako praźródło i pierwowzór form życiowych. W tekstach romantycznych odnaleźć można zjawiska czy postaci, które swą historię sytuują w czasach dawno minionych, w prehistorii. Obecne w ludzkiej podświadomości nadają sens zdarzeniom, rzeczom czy pojęciom; mimo historycznych

²¹Moszyński, K., *Kultura ludowa Słowian*, tom II, *Kultura duchowa*, część 1, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1934 i Moszyński K., *Kultura ludowa Słowian*, tom II, *Kultura duchowa*, część 2, Książka i Wiedza, Warszawa 1968.

²²Krzyżanowski, J., *Słownik folkloru...*, s. 234.

²³Eliade, M., *Historia...*, s. 37–38.

²⁴Gieysztor, A., *Mitologia...* s. 29.

i kulturowych przemian pozostają niezmiennie i aktualne. W profilach wyobrażeniowych, takich jak: Świtezianka, Rybka, Goplana, Lilla Weneda „usłyszeć” można echo mitycznych bogiń wojny czy płodności, ewoluujących z kolei z profilu pierwotnej Wielkiej Matki. Konfrontacja mitu z literaturą ukazuje także, że niektóre bohaterki – te ściśle związane z żywiołem wodnym – niosą przez wieki nierozzerwalną z nim symbolikę lunarną i niezupełnie wpisują się w „schemat” demonicznych nimf czy prasłowiańskich rusalek. Na kartach literatury romantycznej pojawiają się elementy mitu potopu (zalane miasta), nowego roku (w formie koronacji i detronizacji nowego władcy), czy cyklicznej odnowy świata przyrody. Obecna jest także archaiczna zależność między człowiekiem, a innymi elementami kosmosu, według prawa której zniszczenie jednego ogniwa kosmicznego rzutuje na relacje wszystkich pozostałych. W utworach romantycznych egzystują również cudowne rośliny, będące tylko „osłabionymi i zracjonalizowanymi wariantami mitycznych prototypów: ziół wskrzeszających zmarłych, ziół wiecznej młodości i ziół leczących wszystkie choroby”²⁵. W literaturze dziewiętnastowiecznej odnaleźć można kwiaty i zioła o nadprzyrodzonych mocach, ludzi zamienionych w postać rośliny, czy też „święty” dąb, „świadomy” modrzew, lub cmentarną starosłowiańską brzozę, jako osie łączące trzy sfery kosmiczne (*axis mundi*) – podziemie umarłych, ziemię i niebios. W roli mediatorów występują ptaki, na przykład kruk czy jaskółka. Wszystkie te elementy mityczne zaistniały w mitycznym czasie początku, są gestami wykonanymi niegdyś przez bóstwo czy herosa lub należały niegdyś do „inwentarza” nadprzyrodzonego świata i z tego powodu objawiają swą moc. W tekstach romantycznych znajdują wyraz również archaiczne relacje czasowo-przestrzenne. Obecna jest cykliczność i literacka sublimacja sakralnego czasu początków oraz eschatologiczna stylizacja końca.

Badając intertekstualność tekstów mitycznych i romantycznych od razu nasuwa się kłopotliwe pytanie: czy zaistnienie mitycznych kreacji wyobrażeniowych i archaicznych struktur w utworach dziewiętnastowiecznych jest wynikiem świadomego działania twórczego poety, czy efektem zakorzenionej od wieków „świadomości przodków”, której tylko imaginacja poetycka dała możliwość ujawnienia? Odpowiedź na to pytanie na zawsze pozostanie w sferze przypuszczeń i domysłów. Wybitny krytyk literacki Northrop Frye, badając archetypy literatury powiada, iż: „każdy poeta ma swoją własną mitologię, własną taśmę spektroskopową lub szczególną formację symboli, których większości zupełnie sobie nie uświadamia”²⁶. Religioznawca Mircea Eliade, jakby dopowiadając powyższe stwierdzenie

²⁵Eliade, M., *Traktat...*, s. 327.

²⁶Frye, N., *Archetypy literatury*, [w:] Markiewicz, H., *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, tom II, Kraków 1976, s. 310.

kanadyjskiego badacza, przekonuje, że nie należy insynuować interpretacji dzieła, będącej jedynie domniemaną intencją poety:

(...) powstające w większym stopniu pod wpływem natchnienia utwory poetyckie, na przykład dzieła romantyzmu niemieckiego, to interpretując ich symbolikę, nie mamy wręcz prawa poprzestać na tym, co autorzy sądzili o swych utworach. Faktem jest, że najczęściej autor nie ogarnia w pełni znaczenia swego dzieła. Archaiczne symboliki pojawiają się spontanicznie nawet w dziełach „realistów”, którzy nic o nich nie wiedzą²⁷.

To właśnie ten fakt sprawia, iż odczytanie tekstów kultury staje się niewyczerpalnym źródłem interpretacji, a każda z nich rości sobie prawo do swej słuszności i uzależniona jest jedynie od wrażliwości i otwartości interpretatora-odbiorcy na manifestacje archaicznych elementów mitycznych.

„Świat magiczny naszych przodków stanowi integralną część naszej współczesnej mentalności i kultury”²⁸; obecny jest nadal w bezwiednej części ludzkiej świadomości, w tradycji ludowej, i jak się okaże, na kartach dzieł polskiego romantyzmu. Poeci, przez „powrót do korzeni” sięgali (świadomie czy nie) do źródeł mitologii pierwotnych, ukazując kosmos i jego elementy z dalekiej prehistorii. I mimo że mitologia starosłowiańska pełna jest luk i niedopowiedzeń, to jej ślady są obecne w literaturze pięknej, przyczyniając się do jej popularyzacji i chroniąc ją jednocześnie od zapomnienia. Tym samym, poetyka romantyczna wpływa na podwyższenie świadomości dziedzictwa kulturowego czytelnika współczesnego, który uzmysłowić sobie może, albo choć zadumać się nad pochodną jego korzeni kulturowych, nad poczuciem własnej wartości i wspólnoty z innymi ludami. Romantyczna remitologizacja udowodniła, że słowiańska prehistoria jest w takim samym stopniu godna uwagi, jak na przykład grecka czy rzymska, a dla Słowian ma ona jeszcze większe znaczenie potwierdzające ich korzenie, a tym samym ich samoświadomość. Badanie śladów mitologii prastłowiańskiej w polskich utworach romantycznych ma zaprzeczyć pełnym rozgoryczeniu i pesymizmem stwierdzeniom Zoriana D. Chodakowskiego, że: „od wczesnego polania nas wodą, zaczęły się zmywać wszystkie cechy nas znamionujące, osłabiał w wielu naszych stronach duch niepodległy, i kształtując się na wzór obcy, staliśmy się na koniec sobie samym cudzemi”²⁹.

²⁷Eliade, M., *Obrazy i symbole*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, s. 29.

²⁸Białczyński, Cz., *Mitologia słowiańska*, Księga Tura, Fundacja Turleja, Kraków 2007, s. 6.

²⁹Chodakowski, Z., *O Słowiańszczyźnie...*, s. 2.

2. Mit i struktura świata mitycznego

„Trudno byłoby znaleźć taką definicję mitu, która zostałaby zaakceptowana przez wszystkich uczonych, a jednocześnie byłaby przystępna dla niespecjalistów”³⁰, pisze Mircea Eliade. Słowniki i encyklopedie, do których w pierwszej kolejności sięgnie po pomoc owy „niespecjalista”, proponują różnorakie definicje. *Słownik terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego rozpoczyna od takiego wyjaśnienia:

Opowieść wyrażająca i organizująca wierzenia danej społeczności, przede wszystkim – archaicznej. Mit stanowi narrację o konkretnych wydarzeniach, tak jednak pomyślaną, by jej sens był zawsze ogólny, odnosił się do zasad wiary, porządku świata, ludzkiego postępowania itp.³¹.

Z kolei słownik *Słownik wyrazów obcych* Wydawnictwa Naukowego PWN, w ten oto sposób przybliża pojęcie mitu:

Opowieść o bogach, demonach, legendarnych bohaterach, nadnaturalnych wydarzeniach z udziałem tych postaci, próbująca dać wyjaśnienie odwiecznych zagadnień bytu, świata, życia i śmierci, dobra i zła oraz przeznaczenia człowieka³².

Trzeci pogląd, który przybliża rozstrzygane zagadnienie, zaczerpnięty został z *Encyklopedii powszechnej*:

Mit – opowieść sakralna wyrażająca, uzasadniająca i unifikująca wierzenia religijne, celem mitu jest próba wyjaśnienia symbolu, alegoryczny sposób pochodzenia, natury i przeznaczenia świata i człowieka. Mity stanowią główny element wierzeń religijnych na wczesnym etapie rozwoju oraz doktryn religii rozwiniętych³³.

Opierając się na tych elementarnych źródłach wiedzy, dostępnych zapewne każdemu przeciętnemu czytelnikowi, można wysnuć trzy podstawowe wnioski dotyczące po pierwsze – formy, po drugie – tematyki i bohaterów opowieści mitycznej i po trzecie – funkcji, jaką ona spełnia. Oczywiście zacytowane fragmenty zawierają jedynie podstawowe informacje dotyczące mitu, dają jego wstępny obraz, nie wyczerpując tematyki problemu. By określić granice semantyczne i funkcjonalne opowieści mitycznej, niezbędne jest dopełnienie

³⁰Eliade, M., *Aspekty...*, s. 11.

³¹Sławiński, J., *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, Warszawa, Kraków, 2005, s. 314.

³²Sobil, E., *Słownik wyrazów obcych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 279.

³³Marcinkowski, R., *Encyklopedia powszechna*, tom III, Państwowe Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1985, s. 123.

wiadomości o niej o informacje zaczerpnięte z prac etnologicznych, filozoficznych i religioznawczych.

We wszystkich wymienionych, nazwijmy to umownie, definicjach, pojawia się słowo „opowieść” pochodzące od greckiego słowa *mythos*. Termin *mythologia*, czyli opowiadanie mitów, pochodzi od *mythos* – „opowieść” i *logos* – „słowo”, „nauka”³⁴. Mit jest więc narracją (łac. *narratio* = „opowiadanie”), zawierającą fabułę, przedstawiającą zdarzenia z tak zwanej prehistorii; w tym ujęciu mit wiąże się nierozłącznie z językiem. We wczesnych stadiach kultury związek między mitem a językiem był tak ścisły, a zależności między nimi tak oczywiste, że prawie niemożliwością jest oddzielić jedno od drugiego, stwierdza Ernst Cassirer w *Eseju o człowieku*³⁵. Niemiecki filozof dodaje, iż: „ilekroć stykamy się z człowiekiem, stwierdzamy u niego umiejętność mówienia i wpływ funkcji mitotwórczej”³⁶. Dlatego właśnie Cassirer sprowadza język i funkcję mitotwórczą do specyficznych właściwości ludzkich. Język, ze swej natury jest metaforyczny i zamiast wyrażać ludzkie myśli wprost, ucieka się do terminów dwuznacznych i wymijających. Zdaniem Maksa Müllera, cytowanego w filozoficznym *Eseju*, z tego właśnie powodu język staje się „duchową pożywką” dla mitu³⁷. Roland Barthes mówi wprost: „mit jest słowem”, ale ujmuje on słowo jako komunikat i dlatego mit „może nie mieć w ogóle ustnego charakteru. Może przyjąć formy pisane albo formy przedstawienia (...). Mitu nie określa przedmiot jego komunikatu, ale sposób jego wypowiedziania”³⁸. Mimo, iż Barthes zajmował się mitami współczesnymi (obecnymi w środkach masowego przekazu, reklamie, polityce itd.), Mimo, iż Barthes zajmował się mitami współczesnymi (obecnymi w środkach masowego przekazu, reklamie, polityce itd.), to powyższe teorie odnieść można również do omawianego w tej pracy mitu archaicznego. Odnajdujemy go także w pozawerbalnych komunikatach (takich jak obrzędy, taniec, plastyka), w których „społeczne użytkowanie”, wyrażone w tym mniemaniu jako akt przekonań światopoglądowych, było gwarantem jego zaistnienia. Dla przekazu mitologicznego mniej ważna jest treść i forma niż jego semantyczna wymowa i funkcja. Tak rozumiany mit wybiega swym zasięgiem poza czasy archaiczne i zaznacza swą obecność w teraźniejszości. Jednak istotny dla tej pracy jest fakt jego powstania w czasach dawnych, jako wynik specyfiki myślenia mitycznego. „Przedmiot komunikatu” będzie interesował nas na tyle, na ile zaznaczył on swą obecność w mitologii starosłowiańskiej. Mit, jak podaje za

³⁴Sławiński J., *Słownik terminów...*, s. 315.

³⁵Cassirer, E., *Esej...*, s. 191.

³⁶*Ibidem*.

³⁷*Ibidem*.

³⁸Barthes, R., *Mitologie*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 239–240.

Lévi-Straussem Gilbert Durand, zapewne tworzy pewien język, ale jest to język ponad zwykłym poziomem ekspresji językowej³⁹.

Wypowiedzi mityczne nie podlegają racjonalizacji, nie są sprawdzalnymi twierdzeniami o rzeczywistości empirycznej, gdyż dotyczą świata transcendentnego, a ich język jest metaforyczny. Ten metaforyczny charakter podkreślany jest przez mitoznawców zarówno w kontekście archaicznych mitów w folklorze, jak i współczesnych mitów literackich. Archaiczna opowieść mityczna posługuje się zasobem środków znajdujących się w danej chwili „pod ręką”, nie wyraża myśli bezpośrednio, lecz pokrętnie, korzystając z określonych dróg, które Claude Lévi-Strauss w *Myśli nieoswojonej* żartobliwie nazwał *bricolage*⁴⁰. Mit, jako dzieło *bricoleur’a* powstaje z ograniczonego i niejednorodnego zasobu elementów, które ten „niestrudzenie rozmieszcza i przemieszcza, aby odkryć ich sens”⁴¹. Wydarzenia i doświadczenia myśli mitycznej, występujące raz jako materiał, raz jako instrument, podlegają okresowej reorganizacji, „konstrukcji” i „destrukcji”. Stąd mit jawi się jako wypowiedź metaforyczna i symboliczna, która z ograniczonych środków językowych, niosących już w sobie konkretne treści semantyczne, na zasadzie „majsterkowania”, okresowej reorganizacji, „konstrukcji” i „destrukcji”, buduje nowe twory językowe. Język nie wyraża przy tym myśli czy pojęć, lecz uczucia i emocje. Ślady tego pierwotnego sposobu myślenia ulegają zanikowi w nowym świetle nauki, która właściwości emocjonalnych nie zalicza do przedmiotu swych badań⁴². Wszystkie „rzeczy” w mitycznym świecie są łaskawe lub złośliwe, przyjazne lub wrogie, znajome lub niesamowite, urzekające, odpychające albo groźne. W każdym zjawisku przyrody objawiają się potęgi lub ścierają ze sobą siły, nadając rzeczywistości dramatyczny charakter.

Stąd też, jeśli pragniemy wyjaśnić sobie świat mitycznego postrzegania i mitycznej wyobraźni, nie wolno nam zaczynać od krytyki obydwu z punktu widzenia naszych teoretycznych ideałów poznania i prawdy. Musimy przyjmować właściwości mitycznego doświadczenia na zasadzie ich „jakości bezpośrednio danej”⁴³.

³⁹Lévi-Strauss, C., *Antropologia strukturalna*, PIW, Warszawa 1970, s. 289–290, [w:] Durand, G., *Wyobraźnia symboliczna*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, s. 65.

⁴⁰Lévi-Strauss, C., *Myśl nieoswojona*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969, s. 31.

Bricolage w języku francuskim znaczy „majsterkowanie”, a *bricoleur* to „majsterkowicz”. Język polski nie oddaje jednak dokładnego znaczenia tych terminów. Cechą francuskiego *bricoleur’a* jest także gromadzenie pozornie niepotrzebnych rzeczy i składanie ich w jakieś nowe urządzenia czy przedmioty. Lévi-Strauss przyrównał powstawanie mitów i charakter wiedzy społeczeństw pierwotnych właśnie do czynności i wytworów *bricoleur’a*.

⁴¹*Ibidem*, s. 39.

⁴²Cassirer, E., *Esej...*, s. 144.

⁴³*Ibidem*, s. 147.

Mityczna narracja (tekstów niepisanych) może być rozmaicie realizowana w języku, gdyż w przeciwieństwie do narracji literackiej, nie jest związana nieodwołalnie z jednym kształtem tekstowym. Jak zauważa za Johnem Bierhorstem Andrzej Szyjewski, odkrycie właściwości tych przekształceń narracyjnych jest sposobem na umiejętność odczytania mitu⁴⁴. Przede wszystkim w narracji obecne są ciągle powtórzenia, „pewne epizody zostają przeniesione na inną płaszczyznę znaczeniową”⁴⁵, i przez to, ta sama fabuła przekazywana jest w różnym zestawie obrazów i skojarzeń pojęciowych. Postacie mityczne mają tendencję do „rozszczepiania się”, rozdzielania na więcej osobowości mitycznych. Dlatego właśnie w micie nagle pojawiają się postacie połączone luźnym związkiem z logiką wydarzeń. Specyfiką mitologicznej narracji jest także to, iż wyraża ona metaforę za pomocą odrębnych symboli, które nie ulegają połączeniu, czyli „zamiast skrótu, jakim jest metafora, która powstaje z przecięcia dwóch płaszczyzn znaczeniowych, w micie ukazują się wszystkie elementy zamienne”⁴⁶. Wymienione powyżej cechy narracji mitycznej sprawiają, że jest ona, jak ujął to Ernst Cassirer, „tworem bez ładu i składu”⁴⁷. W czasach jeszcze niepiśmiennych, a obecnie w kulturach plemiennych i w tradycji ludowej mity przekazywane są drogą ustną przez szamanów czy bardów – „ekspertów w dziedzinie *sacrum*”⁴⁸. Opowiadanie dziejów mitycznych nobilituje te jednostki w społeczności do pozycji uprzywilejowanej. Osoby takie często muszą dać dowód swego powołania, zostać specjalnie pouczone przez starszych mistrzów i odznaczać się talentem literackim, wyobraźnią oraz doskonałą pamięcią⁴⁹. Uzmysłowić w tym miejscu należy, iż narracja w przekazach mitycznych w rzeczywistości nie charakteryzuje się zmysłową formą artystyczną. Jest raczej mało interesująca i zajmująca, gdyż skupia się na rozwlekłych i drobiazgowych opisach dokonań i ustanowień mitycznych przodków. To, co dla przeciętnego czytelnika jest stereotypowym wyobrażeniem narracji mitu, nie jest zgodne z faktami przekazywanymi bardziej wnikliwemu odbiorcy przez etnologów czy religioznawców. Cywilizacja zachodnia poznała mity głównie za pośrednictwem mitów greckich, które na długie stulecia stały się wzorem przekazów o prehistorii. Powstałe na ich podłożu wybitne dzieła Homera, Sofoklesa, Eurypidesa czy Ajschylosa stały się prąźródłem literatury, które każdy powinien znać. „Do dziś w polskich lekturach szkolnych znajduje się *Mitologia* Parandowskiego, przekłamana i stępiona wersja

⁴⁴Bierhorst, J., *Czerwony labądz; mity i opowiadania Indian amerykańskich*, Warszawa 1984, s. 12–15, [w:] Szyjewski, A., *Etnologia religii*, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2001, s. 83.

⁴⁵Szyjewski, A., *Etnologia religii*, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2001, s. 83.

⁴⁶*Ibidem*.

⁴⁷Cassirer, E., *Esej...*, s. 137.

⁴⁸Eliade, M., *Aspekty...*, s. 146.

⁴⁹*Ibidem*, s. 145. Jeden z bośniackich śpiewaków mitów – Sadko Wojniković, w ciągu 30 dni przedyskutował 90 pieśni składających się z 80 tysięcy wierszy, co jest liczbą dwukrotnie większą niż *Iliada* i *Odyseja* razem wzięte. Zob., Szyjewski, A., *Etnologia...*, s. 82.

greckiej mitologii, stąd obecność w myśleniu potocznym ›greckiego‹ modelu mitu jako opowieści posiadającej formę artystyczną”⁵⁰. Wtórne zapisywanie opowieści mitycznej nadało mitologii status skodyfikowanej doktryny. I właśnie ta zmiana formy przekazu – z formy oralnej na artystyczną – stanowi, zdaniem Mircea Eliadego, o ich jednoczesnej demitologizacji:

To dzięki k u l t u r z e zdesakralizowany świat religijny i zdemitologizowana mitologia ukształtowały i podtrzymywały cywilizację zachodnią – jedyną, której udało się zostać wzorem do naśladowania. Oznacza to coś więcej niż tylko zwycięstwo *logosu* nad *mythosem*. Jest to także triumf pisma nad przekazem oralnym, dokumentu – zwłaszcza świadectw pisanych – nad doświadczeniem przeżytym, dysponującym jedynie przedliterackimi środkami wyrazu⁵¹.

Nadanie opowieści mitycznej formy artystycznej pozbawiło ją istotnej jej cechy – przejawu aktu wiary. Zachowane „dokumenty” literackie nie zawierają bowiem kontekstu kulturowego, który byłby dowodem na inspirację, czy wyraz doświadczenia religijnego związanego z określonym obrzędem⁵². Triumf dzieła literackiego unicestwił cały ludowy i żywy obszar religii greckiej.

Zaznaczyć w tym miejscu należy, iż wiara wbrew standardowemu wyobrażeniu, nie jest w tym ujęciu pojmowana, jako religia czy dogmat. Wiara w Boga traktowana jest w dużo szerszym ujęciu, jako wszelkie zaangażowanie psychiczne, jakieś przekonanie wysoko oceniane w kategoriach wartości; jako pożądana idea, którą się wyznaje. Dla wielu historyków i etnologów, „mitologia” i „religia” są terminami jednoznacznymi i stosowanymi wymiennie. Chcąc jednak ująć myśli trafniej, trzeba powiedzieć, iż mitologia jest częścią wierzeń religijnych, a te z kolei składnią wierzeń ludowych – opartych na starej wierze rodzimej. Mit i obrzęd będą więc przejawem i następstwem religii⁵³. Adam Mickiewicz w wykładzie XIII, dotyczącym mitologii Słowian twierdził: „Mitologia słowiańska jest to, właściwie mówiąc, tylko pierwotna religia tego plemienia”⁵⁴. Wymiennie stosuje on określenia: „mitologia”, „wyobrażenia religijne”, „idee religijne”⁵⁵. Andrzej Szyjewski w *Religii Słowian* niejednokrotnie zauważa, iż nie można mówić o rozłączności mitologii czy religii u dawnych Słowian, których życie religią było całkowicie przesiąknięte⁵⁶. Dla

⁵⁰Szyjewski, A., *Etnologia...*, s. 78.

⁵¹Eliade, M., *Aspekty...*, s. 155.

⁵²*Ibidem*, s. 156.

⁵³Propp, W., *Historyczne korzenie bajki magicznej*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003, s. 19.

⁵⁴Mickiewicz, A., wykład XIII (7.03.1843), [w:] *Dziela*, Tom X, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 155.

⁵⁵Mickiewicz, A., Wykład XII (3.03.1843) i XIII (7.03.1843), [w:] *Dziela*, Tom X, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 145–166.

⁵⁶Szyjewski, A., *Religia Słowian*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2003, s. 13.

Aleksandra Gieysztora słowo „mitologia” jest synonimem dla „tradycji religijnej” czy „przekonań religijnych”, które stosuje wymiennie; bogów i demonów nazywa zaś „wyobrażeniami religijnymi”. Cassirer w swych filozoficznych wywodach pisze, iż niemożliwym do ustalenia jest moment, w którym kończy się mit, a zaczyna religia; dlatego też, od samego początku mit przyrównywany jest do wierzeń religijnych, w których myśl mityczna poszukuje swojej „realności”⁵⁷. „Wyobraźnia mityczna implikuje zawsze akt wiary. Bez wiary w rzeczywistość swego przedmiotu mit straciłby podstawę, na której się opiera”⁵⁸. Podstawę tę mit stracił wszędzie tam, gdzie został uznany za fikcję, zmyślenie i niedorzeczność; kiedy zaczął być traktowany, jak ujmuje to Northrop Frye, jako „opowieść, gdzie niektóre postacie są istotami nadludzkimi, dokonują czynów, które zdarzają się tylko w literaturze (stories)”⁵⁹. Mit w takim ujęciu, postawiony na równi z baśnią i literacką imaginacją, funkcjonuje w świadomości ludzkiej do dnia dzisiejszego. Nie trzeba chyba przeprowadzać w tym miejscu komparatystycznego spojrzenia na etapy badań mitoznawczych i wystarczy jedynie zaznaczyć, iż owo „odrealnienie”, oczyszczenie mitu ze wszelkiego znaczenia religijnego i metafizycznego, sprowadzenie go do statusu sztuczności i pozoru, rozpoczęło się już w świecie starożytnym i było udziałem greckich racjonalistów. Później judeochrześcijaństwo odrzuciło pod zarzutem kłamstwa i zmyślenia wszystko to, co nie miało potwierdzenia i uwierzytelnienia w *Starym* i *Nowym Testamencie*. Mircea Eliade, jakby z rozgoryczeniem stwierdza: „Jeśli we wszystkich językach europejskich słowo ›mit‹ oznacza ›fikcję‹ to tylko dlatego, że już dwadzieścia wieków temu zdecydowali o tym Grecy”⁶⁰. Już dwadzieścia wieków trwa nieśmiertelna dyskusja nad istotą mitu, podejmują się jej filozofowie, historycy, języko- i literaturoznawcy oraz naukowcy praktycznie każdej humanistycznej dziedziny. Mit pojawił się razem z człowiekiem *homo religiosus*, jak nazywa go Eliade, czy z cassierowskim *animals symbolicum*, a nieustępliwa debata o nim trwa do dnia dzisiejszego.

Do czasów współczesnych aktualnym jeszcze nośnikiem spuścizny prehistorycznej jest folklor. Tradycja społeczności wiejskich zachowała mitologię jednak w formie schrytyanizowanej i dzięki wysiłkom wielu badaczy może być ona podana do szerszego grona odbiorców. Żywy jeszcze na przełomie wieku XVIII i XIX tradycyjny sposób myślenia polskiej warstwy wiejsko-rolniczej, stanowił ten rodzaj „dokumentacji”, która okazała się ratunkiem w rekonstrukcji wierzeń starosłowiańskich. Mit rozumiany w aspekcie wierzeń

⁵⁷Cassirer, E., *Esej...*, s. 137–191.

⁵⁸*Ibidem*, s. 142.

⁵⁹Frye, N., *Anatomia krytyki* (1957), [w:] Mielecinski, E., *Poetyka mitu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 8.

⁶⁰Eliade, M., *Aspekty...*, s. 147.

religijnych jako mit „żywy”, oprócz wiejskiego folkloru, obecny jest także w innych kulturach tradycyjnych, takich jak współczesne społeczności plemienne Czarnej Afryki, Ameryk, Azji, Australii i Oceanii. Tradycjonalizm tych kultur polega, jak ujmuje etnolog Andrzej Szyjewski, na ich izolacji świadomościowej, zdominowaniu myślenia i działań przez logikę mityczną i symbolizm; społeczności te są „zimne” historycznie, „nieprzemakalne”, czyli odporne na zmiany⁶¹. Dzięki swej hermetyczności zachowały do dzisiaj wiele cech myślenia mitycznego, typowego dla dawnych społeczności archaicznych. Opierając się na rytualnych strukturach folkloru i społeczności plemiennych dotrzeć można do istoty mitu „archaicznego” lub jak nazywa go Mielecinski, „klasycznego”, czy „pierwotnego” i ujawnić przy tym sposób myślenia mitycznego, a zatem strukturę świata charakteryzującą te kultury.

Jest tu mowa o micie wciąż obecnym w świadomości ludzkiej, o „prawdziwej” opowieści, która wydarzyła się w nadprzyrodzonej rzeczywistości w czasach „początkowych” i jest aktualizowana przez zachowania rytualne, w celu podtrzymywania tradycji i ciągłości kultury. Warto przy tym zauważyć, iż w społecznościach archaicznych zachodziły przekształcenia kulturowe – procesy dyfuzji, łączenia, zapożyczenia. Przez zmiany historyczne rzeczywistość ulegała przekształceniom, ale cały mitologiczny system znaczeniowy „zachował orientację na przeszłość i trwa przy opowiadaniu o przeszłości jako podstawowej i specyficznej formie wyrażania siebie”⁶². Przeszłość rozumiana jest w tym ujęciu jako czas mityczny, praczas, początkowy czas sakralny, moment poprzedzający odliczanie czasu empirycznego, kiedy wszystko zaczynało „być”. Jest on trudny do zrozumienia dla człowieka współczesnego, dlatego iż nie jest on czasem realnym, obecnym, historycznym. Czas mityczny, mimo wielości i różnorodności wydarzeń, nie ma dla nas wewnętrznej rozciągłości, zrozumienie go wymaga „wyłączenia”, wyjścia poza strumień czasu⁶³. Czas mityczny jest cykliczny, charakteryzuje się okresowością i powtarzalnością, brak jest w nim idei postępu czy bezpowrotnego przepływu zdarzeń; jest on przeciwstawiany czasowi historycznemu – linearnemu⁶⁴. Świadomość mityczna zwalcza oznaki czasu linearnego poprzez powrót do początków w periodycznej odnowie i regeneracji, przez cykliczny podział porządków czasowych. Czas cykliczny szczególnie wyraźnie ujawniał się w mitologiach agrarnych, kultach zmarłych, czy zmartwychwstających bogach. W kulturach tradycyjnych teraźniejszość, przeszłość i przyszłość kołują w czasowym okręgu, a nawet zlewają się z sobą bez wyraźnej linii podziału, jak w przypadku reinkarnacji.

⁶¹Szyjewski, A., *Etnologia...*, s. 36.

⁶²Mielecinski, E., *Poetyka...*, s. 215.

⁶³*Ibidem*.

⁶⁴Woldan, A., *Mit...*, s. 211 – 216.

Paradygmatyczny czas początków jest dla empirycznego czasu obecnego jakby życiodajnym źródłem, a poprzez transformację sakralnego czasu początków w przyszłość, tak ukierunkowany czas osiąga wymiar eschatologiczny. Wiaczesław Iwanow podaje, że nauka europejska przejęła za grecką filozofią poglądy na temat ruchu i rozwoju w czasie, przewyższając tym mitologiczne pojęcie czasu cyklicznego⁶⁵. Jednak badania etymologiczne pewnych nazw, a zwłaszcza terminu „wieczność”, pokazują, że pierwotne wyobrażenia na temat czasu i jego cykliczności odnajdywane są zarówno w indoeuropejskich źródłach greckich, jak i też w staroindyjskich⁶⁶.

Archaiczny model świata przekazywany jest przez opowiadanie o pochodzeniu poszczególnych jego elementów. Przez powrót do genezy przedmiotów ujmowana jest ich istota, przez kosmogonię przemawia kosmologia – jedność tych dwóch aspektów jest podstawową cechą mitu, który staje się sposobem myślenia, a nie jednorazowym tworem wyobraźni. W związku z tym, mówienie o micie równoważy się z mówieniem o myśleniu mitycznym i modelu mitycznego świata. Przez opowiadanie „rzeczywistych” wydarzeń z prehistorii, jak coś zaczęło istnieć, ujawnia się jednocześnie kosmiczna i społeczna struktura. Dlatego właśnie mit jest historią prawdziwą, gdyż opowiadając genezę, opowiada jednocześnie strukturę; przekazując historię z czasu początku, odnosi się do faktów obecnych w rzeczywistości doczesnej. „Mit kosmiczny jest ›prawdziwy‹, ponieważ dowodzi tego istnienia świata; mit pochodzenia śmierci jest również ›prawdziwy‹, ponieważ dowodzi tego śmiertelności człowieka itd.”⁶⁷ Współczesny stan świata, wszystkie elementy natury i kultury są skutkiem dokonań mitycznych bohaterów w dawno minionych czasach. Pierwszy człowiek, pierwsze ciało niebieskie, pierwszy ogień, pierwsza broń, roślina, pierwsze „pozytywne” lub „negatywne”, pierwsze... czyli paradygmatyczne dla rytualnych czynności człowieka, staje się przez to teraźniejsze.

Mit przekazuje wzorzec, pramodel dla wszystkich czynności ludzkich, zarówno dla pracy, sztuki, wiedzy, jak i dla sposobu odżywiania się, czy zawierania związków małżeńskich⁶⁸. Archaiczne myślenie mityczne skierowane jest na godne naśladowanie sakralnych wzorców, które objawiły się przez gesty istot nadprzyrodzonych w świętym czasie początków. Archaiczna struktura społeczna nastawiona jest na rytuał i przeszłość, jednak, jak dowodzi za Lévi-Straussem Iwanow, ta ogólnoludzka cecha, choć w nieco przekształconej

⁶⁵Iwanow, W., *Kategoria czasu w sztuce i kulturze XX wieku*, [w:] Głowiński, M., *Znak, styl, konwencja*, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 244.

⁶⁶*Ibidem*.

⁶⁷Eliade, M., *Aspekty...*, s. 12.

⁶⁸Eliade, M., *Aspekty...*, s. 147.

formie, zachowała się do czasów dzisiejszych⁶⁹. Widoczna jest ona we współczesnym szacunku do muzeów, pamiątkowych miejsc i archiwów, w których przechowuje się dokumenty z dawnych czasów, czy też w czczeniu świętych przedmiotów uosabiających przeszłość rodów czy państw. Ten sam „mechanizm” myślenia mitycznego uobecnia się także w pracy naukowca, którego pracę tradycyjnie rozpoczyna rozdział dotyczący historii problemu, i który bezustannie odwołuje się do swych poprzedników. W takich powrotach do przeszłości, Lévi-Strauss widzi postępowanie w myśl obyczaju podobnego do starożytnego, rytualnego oddawania czci przodkom i dowód na to, że podobne zjawiska obecne były w kulturze pierwotnej i aktualne są we współczesnej cywilizacji.

Opowieść mityczna jest uniwersalnym prazródłem, „pismem świętym”, „świętą skarbnicą nie tylko samych praobrazów, ale też magicznych i duchowych sił, które trwale podtrzymują ustalony porządek w naturze i w społeczeństwach za pośrednictwem rytuałów, obejmujących inscenizację wydarzeń mitycznej epoki i recytację mitów tworzenia”⁷⁰. Mit spełnia tym sposobem funkcje społeczno – psychologiczną, zaspokajając określone potrzeby duchowe jednostki i umożliwiając funkcjonowanie jej w grupie społecznej, a także w równowadze z otaczającą naturą. Zdaniem Leszka Kołakowskiego niezmienną cechą istoty ludzkiej jest zadawanie pytań o charakterze naukowym i metafizycznym⁷¹. Pierwsze z nich decydują o rozwoju cywilizacji technologicznej, a drugie o mitycznych wyobrażeniach na temat świata. Pytania metafizyczne rodzą się z potrzeb rozumienia rzeczywistości empirycznych jako sensownych, wiary w trwałość wartości ludzkich i pragnienia widoku świata jako ciągłego⁷². Poprzez zaspokajanie owych potrzeb, mit zaznacza swą obecność w ludzkiej, powszechnej świadomości. Stałą cechą człowieka na każdym etapie cywilizacyjnego rozwoju jest potrzeba ogarnięcia, zharmonizowania i zinterpretowania tego, co niespójne, obce lub wrogie. Potrzeba ta realizuje się bez względu na miejsce i czas, a obecna była w religijnych mitach od początku i obecna jest współcześnie. Mit jest próbą przekroczenia przypadkowości losu i nadania codzienności statusu szczególnego, odświętnego, a istnieniu – sensu. Nauka, mimo ogromnych postępów, szczególnie w dziedzinach istotnych dla poznania człowieka jako istoty (medycyny, biologii, chemii, psychologii), nie jest w stanie zaspokoić potrzeb duchowych, za to mit „daje do nich coś w rodzaju »poetyckiego« klucza”⁷³.

Mit jest wytworem psychiki człowieka, wpływającym na jego indywidualne, jak i społeczne działanie. Człowiek w zastanej chaotycznej rzeczywistości tworzy rzeczywistość

⁶⁹Iwanow, W., *Kategoria...*, s. 249.

⁷⁰Mieletinski, E., *Poetyka...*, s. 215.

⁷¹Patrz: Kołakowski, L., *Obecność mitu*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005.

⁷²*Ibidem*, s. 14–17.

⁷³Mieletinski, E., *Poetyka...*, s. 214.

sensowną, którą język pozwala nazywać, sztuka i mit wyrażać, a nauka określać jej znaczenie. Według teorii Cassirera, przejawem aktywności tych wszystkich „narzędzi ducha ludzkiego” jest tworzenie symboli i symbolicznego świata⁷⁴. Natomiast przyczyną mitologicznego symbolizmu jest, jak nazywa to Mielecinski⁷⁵: „naiwna antropomorfizacja” człowieka pierwotnego, który swoimi cechami obdarzał obiekty natury, ożywiając je, przypisując im ludzką postać, namiętności i emocje, celową działalność, czy organizację na wzór społeczeństwa. Umysł pierwotny nie klasyfikował i nie odgraniczał królestw roślin, zwierząt i człowieka, życie jawiło się jako ciągłość, bez wyraźnych rozróżnień. Taki sposób pojmowania przyczynił się do wyobrażania kosmosu w terminach zoo-antropomorficznych, a „prawo metamorfozy” stało się podstawowym prawem rządzącym w świecie mitycznym⁷⁶. Nic nie ma kształtu określonego, trwałego, niezmiennego, wszystko może stać się wszystkim, nie z powodu braku możliwości empirycznego gatunkowego wyodrębniania, ale przez emocjonalne, „sympatyczne” spojrzenie na przyrodę i głębokie przeświadczenie o solidarności życia, która buduje pomost nad bogactwem i różnorodnością jego poszczególnych form, jak ujmuje to Ernst Cassirer⁷⁷. W procesach przyczynowo-skutkowych dokonuje się metamorfoza, zamiana jednej konkretnej materii na drugą, czasami jako wynik kary, której powody są często niejasne i nielogiczne dla współczesnego, „zdrowego” rozsądku. Logika „zdrowego rozsądku” w micie w ogóle nie istnieje, myślenie mityczne pozbawione jest logicznej analizy. Jak stwierdza za Cassirerem Mielecinski: „Kausalność w micie jest taka, że każde podobieństwo, bliskość, kontakt, przekształca się w następstwo przyczynowe, wskutek czego przyczyny dobierane są stosunkowo dowolnie”⁷⁸. Silna wiara w jedność życia, trudna w dzisiejszych czasach do odczucia, sytuowała człowieka archaicznego na jednym poziomie w hierarchii przyrody ze zwierzętami i roślinami.

W odczuciu mitycznym przyroda staje się wielką społecznością, gdzie każdy jej element przynależy do innego, i wszystko uzależnia się nawzajem. „Uświęcanie lokalnego krajobrazu jest podstawową funkcją mitologii”, pisze Joseph Campbell w *Potędze mitu*⁷⁹. Natura jest jedną ze sfer przejawów *sacrum*. Gałąź, kłos, kwiat, liść, czyli każdy nawet najdrobniejszy element natury ożywionej był przez autochtonów poważany, gdyż przejawiał atrybut boski. W czasach praslaviańskich życie ludzkie było skoncentrowane wokół centralnej tajemnicy: okresowej odnowy świata, którą objawiał świat wegetacji, a człowiek

⁷⁴Patrz: Cassirer, E., *Esej...*

⁷⁵Mielecinski, E., *Poetyka...*, s. 203.

⁷⁶Cassirer, E., *Esej...*, s. 151.

⁷⁷*Ibidem*, s. 152.

⁷⁸Mielecinski, E., *Poetyka...*, s. 65.

⁷⁹Campbell, J., *Potęga...*, s. 112.

nie był władcą ziemi, lecz tylko jednym tonem w całej kosmicznej gamie. Metamorfozy, szczególnie ludzi w rośliny i rośliny w ludzi, należy interpretować w połączeniu z mitycznymi wyobrażeniami powstania świata i człowieka; rodzą się one z mitologicznego utożsamiania początku – ich kosmogonii. W mitach kosmogonicznych powtarza się wątek stworzenia świata roślinnego w wyniku woli bóstwa lub bezpośrednio z jego ciała składanego w ofierze. Z ciała egipskiego Ozyrysa wyrosły zboża i inne rośliny, podobnie jak z ciała ofiarowanego słońcu irańskiego pierwotnego byka⁸⁰. W mitologii greckiej roślinność powstaje z ciała, a konkretnie z krwi zabitego boga. Dla przykładu, z krwi umarłego śmiercią samobójczą młodego Attysa wyrastają fiołki, z krwi Adonisaróże, a z krwi Dionizosa owoc granatu, uważanego w starożytnej Grecji za pokarm dla zmarłych⁸¹. Krew z odciętego członka hermafrodytycznego potwora Agdistisa zrodziła drzewo migdałowe⁸². Często mitycznym przodkiem ludzi jest drzewo lub krzew, a więc postać rośliny, która pozostaje w ścisłym związku z kultem księżyca⁸³. W wierzeniach irańskich rośliny dają początek pierwszej parze ludzi, w wierzeniach hinduistycznych z trzciny rodzi się pierwsza para bliźniąt. W Niemczech, w miasteczku Nierstein rosła niegdyś wielka lipa, która rodziła ludzkie dzieci, a we włoskich Abruzzach noworodki pochodziły od winnej latorośli⁸⁴. Podobne wierzenia o roślinnych przodkach odnaleźć można na każdym kontynencie, w tradycji niemal każdego państwa. Podane tu przykłady, dowodzą archetypowej struktury mitu o roślinnym pochodzeniu bogów czy gatunku ludzkiego, a także o związku, jaki zachodzi między człowiekiem a określonym gatunkiem rośliny. Związek ten jest rodzajem magicznej wymiany, jaka zachodzi na poziomie światów roślinnego i ludzkiego. Te same zależności istnieją między światem ludzi i zwierząt, w którym to zwierzęta uznaje się za prarodziców lub twórców, zarówno określonej grupy zwierząt, jak i ludzi. Zgodnie z mitologiczną logiką utożsamiania istoty i pochodzenia, dla wszystkich żywych stworzeń na ziemi istnieje wspólny rodowód, na przykład konkretny gatunek zwierząt uznawany za pobratymców, krewniaków i totem.

Pokrewieństwo wszelkich form życia i intuicyjnych odczuć człowieka przyczyniło się do utożsamiania mikro- i makrokosmosu, zwłaszcza do izomorfizmu stosunków przestrzennych

⁸⁰Z jego szpiku kręgosłupa wyrosła pszenica, z krwi winorośl, z której wyrabiano święty napój. Inna wersja tego mitu opowiada o narodzinach pożytecznych zwierząt z jego spermy, natomiast szpik jego dał życie wszystkim leczniczym roślinom. W micie tym ujawniona jest także historia człowieka rodzącego się z rabarbaru, rabarbar zaś z nasienia mitycznego przodka. Macioti, M., *Mity i magie ziół*, UNIVERSITAS, Kraków 2006, s. 149–152.

⁸¹*Ibidem*.

⁸²Eliade, M., *Historia...*, s. 234.

⁸³*Ibidem*, s. 319.

⁸⁴*Ibidem*, s. 321.

i części ludzkiego ciała⁸⁵. Paralelizm ten odwoływał się do mitów kosmogonicznych, w których świat powstawał z części ciała archaicznej praistoty. Mity te, jak również analiza rytuałów i semantyka językowa przyczyniły się do rekonstrukcji przestrzennej struktury kosmicznej świata mitycznego. W wielu kosmogoniach świat wyobrażany jest w postaci kosmicznego ciała ludzkiego lub w postaci wiecznie żywego i nieustannie odradzającego się kosmicznego drzewa, które „strukturalizuje świat stworzony przez antropomorficzne praistoty”⁸⁶. Drzewo świata może być zamieszkane przez istoty mityczne (jak w wierzeniach syberyjskich przez boginię narodzin i pomyślności, albo przez skandynawskie norny – boginki losu) albo być tożsame z antropomorficznym bóstwem (egipska bogini Nut i bóg Zeus, skandynawski Thor i Odyn, słowiański Perun). Z drzewem świata (dębem, jesionem, modrzewiem) związane są istoty zoomorficzne, które wyznaczają różne poziomy kosmosu: na wierzchołku znajdują się ptaki, pod korzeniami chtoniczne i lunarne węże, a w połowie wysokości pnia – zwierzęta trawożerne lub wiewiórki⁸⁷. Drzewo świata systematyzuje przestrzeń kosmiczną w porządku pionowym, zapuszczając korzenie w świecie podziemnym – miejscu pobytu zmarłych i chtonicznych demonów. Koroną sięga nieba – siedziby bogów i „wybranych” ludzi po ich śmierci. Sfera między nimi to ziemia doczesna. Trójdzielna oś pionowa rozporządza archaicznym porządkiem przestrzennym i czasowym, dzieląc go na przeszłość, teraźniejszość i przyszłość (powstanie, rozwój, upadek lub inaczej: czas przodków, pokolenie żyjące i potomstwo). Kierunek wertykalny ma więc charakter dynamiczny, horyzontalny zaś posiada trwałą, statyczną strukturę. Model horyzontalny kosmosu jest czworokątny i wypływa z kosmogonicznych mitów, w których ziemia zostaje wydźwignięta z wodnego chaosu – światowego oceanu – i otoczona ze wszystkich stron wodą⁸⁸. Porządek horyzontalny wyznaczają boki lub wierzchołki kwadratu (symboliczne słupy odniesione do punktu centralnego, kolumny, drzewa, czy antropomorficzne lub zoomorficzne istoty mityczne) utożsamiane z czterema stronami świata lub powtarzalnym aspektem czasu. Czterodzielna struktura drzewa – kosmosu dzieli czas na wiosnę, lato, jesień, zimę lub na krótkie cykle jak: poranek, dzień, wieczór, noc. Orientacja pozioma według stron świata jest powiązana z modelem pionowym, w wyniku, czego północ (czasami także wschód) jest utożsamiana z dołem, a południe z górą. Dlatego złe duchy, olbrzymy i inne demoniczne postaci spokrewnione z chaosem mogą zamieszkiwać podziemie, krańce ziemi, czy przebywać na północy, a nawet na wschodniej polaci nieba. Oba porządki mają wspólny

⁸⁵ Mielecinski, E., *Poetyka...*, s. 203.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 265.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 265–266.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 267.

środek – dla linii wertykalnej jest nim punkt styku trzech kosmicznych sfer: nieba, ziemi i piekła, w którym możliwy jest przeskok na inny poziom ontologiczny oraz łączność między tymi obszarami. Na płaszczyźnie poziomej kosmiczne centrum przeciwstawione jest „dzikim” pustkowiom, peryferiom i chaosowi. W mitologicznym świecie kosmiczny środek świata utożsamiany jest z „pępkiem ziemi” – pierwszą grudką wydobytą z morza (w prasłowiańskim micie kosmogonicznym), z centralną świątynią, miastem czy domem. Każdy mikrokosmos, każdy obszar posiada swój „środek” – miejsce święte *par excellence*, w którym najpełniej objawia się *sacrum*.

Myśl mityczna zamyka rzeczywistość w ramy czasu i przestrzeni, które „uważa za wielkie tajemnicze siły, które rządzą wszystkimi rzeczami i kierują, determinują nie tylko życie ludzi, ale i bogów”⁸⁹. W ujęciu archaiczno-mitycznym przestrzeń jest „składającym się z pojedynczych przedmiotów zbiorem, a nie abstrakcyjną, pustą wielkością w sensie geometrii euklidesowej”⁹⁰. Mityczny model świata wyznacza granice, „progi” przejścia między poszczególnymi sferami. Przestrzeń mityczna jest więc dwudzielna, czyli rozdzielona granicą na dwie przeciwstawne pod względem semantycznym podprzestrzenie, takie na przykład jak: „wewnątrz”, „na zewnątrz”; „góra”, „dół”. Między obiema przeciwstawnymi sferami pośredniczy mediator – bohater mitu lub jakiś przedmiot. Przekraczanie granic w układzie wertykalnym odbywa się pomiędzy dwoma biegunami świata nadmysłowego, które łączą się w jego środku, albo pomiędzy „środkiem” i koncentrycznie nadbudowanym obszarem horyzontalnym wokół niego. Pomiedzy przeciwieństwami może odbywać się ruch cykliczny i znosić podział na opozycyjne kategorie, w jakich umysł mitologiczny postrzegał świat. Symboliczny obraz kosmosu jako drzewa porządkuje niezróżnicowane *continuum* rzeczywistości poprzez tworzenie ciągów opozycji wiążących mikro- i makrokosmos. Połączeniu ulega porządek wertykalny z horyzontalnym, co metaforycznie odwzorowuje przestrzenny, czasowy i społeczny aspekt bytu, a powiązane wzajemnie i współodzwierciedlające się wymiary, przestrzenny i czasowy, są wobec siebie komplementarne⁹¹. Znanie z tekstów folklorystycznych i charakterystyczne dla mitycznego myślenia jest spacjowanie się czasu w wymiarze przestrzennym (prowadzące do jego uzewnętrznienia i rozszerzenia) oraz temporalizacja przestrzeni (jej zakorzenienie) w wymiarze czasowym. Rzecz ma się podobnie w dziele literackim, w którym łączenie się i krzyżowanie tych porządków stanowi o charakterze czasoprzestrzeni artystycznej. Michaił Bachtin tak pisze o istocie stosunków czasowo-przestrzennych:

⁸⁹Cassirer, E., *Esej...*, s. 92.

⁹⁰Woldan, A., *Mit...*, s. 169.

⁹¹Mielecinski, E., *Poetyka...*, s. 270.

Czasoprzestrzeń w literaturze artystycznej jednoczy cechy przestrzenne i czasowe w ramach znaczącej konkretnej całości. Czas nabiera tutaj gęstości, nieprzejrzystości, staje się czymś artystycznie widzialnym; przestrzeń wciągnięta w ruch czasu, fabuły, historii nasyca się ich energią. Cechy czasu odsłaniają się w przestrzeni, zaś przestrzeń znajduje w czasie swój sens i miarę⁹².

Dwudzielnosc przestrzeni mitycznej wypływa z logiki opozycji binarnych, tworzących „system klasyfikacji, który wszelkie zjawiska porządkuje w dwóch przeciwstawnych szeregach”⁹³, harmonizuje ludzkie postrzeganie zmysłowe, pozwalając na ich wyraźniejsze odczuwanie, klasyfikowanie i analizowanie. Do elementarnych opozycji semantycznych wynikających z podstawowej przestrzennej i zmysłowej orientacji człowieka należą⁹⁴: góra – dół, lewy – prawy, bliski – daleki, wewnętrzny – zewnętrzny, duży – mały, ciepły – zimny, suchy – mokry, cichy – głośny, jasny – ciemny i pary kolorów. W obrębie kosmicznego *continuum* przestrzenno czasowego opozycje te przedstawiają się w relacjach: niebo – ziemia, ziemia – świat podziemny, ziemia – morze, północ – południe, wschód – zachód, dzień – noc, zima – lato, słońce – księżyc. W ramach struktury społecznej, binarności te ujawniają się w przeciwnościach: swój – obcy, męski – żeński, starszy – młodszy, czy niższy – wyższy. Na granicy społeczności i kosmosu, natury i kultury woda stoi w opozycji do ognia, ogień słońca do ognia ogniska, surowy do gotowanego, dom do lasu i przestrzeń mieszkalna do pustkowia. Opozycje semantyczne odnoszą się także do tak podstawowych antynomii jak: *sacrum* – *profanum*, życie – śmierć, szczęście – nieszczęście. Jednak te podstawowe opozycje semantyczne w sferę mitologii wkraczają dopiero wtedy, gdy zaistnieją w rozumieniu kosmologicznym, w paralelizmie między przeciwstawieniami wyrażanymi w „języku” różnych organów zmysłów, różnych części ludzkiego ciała, społeczeństwa i świata przyrody, mikro-, mezo- i makrokosmosu oraz w pewnej ich aksjologizacji, czyli włączeniu ich do określonej skali wartości⁹⁵. Istotną rzeczą jest to, że „góra”, zawsze ulega sakralizacji, czyli pozytywnemu nacechowaniu. Wszystko, co znajduje się wyżej, nad ziemią i człowiekiem (albo przed nim) jest pojmowane jako lepsze, pełne mocy i dojrzałe. Ze zwykłej obserwacji zjawisk przyrody, z elementarnego doświadczenia człowieka, a przede wszystkim izomorfizmu ciała człowieka, opozycje binarne wyjaśniają stosunki przestrzenno-czasowe, w których wzrost i wszelki rozwój wiążą się ze zmierzaniem ku górze, ku przodowi, wschodowi i stronie prawej, a ruch w dół, w tył, ku zachodowi i ku demonicznej stronie lewej

⁹²Bachtin, M., *Problemy literatury i estetyki*, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 279.

⁹³Iwanow, W., *Kategoria...*, s. 251.

⁹⁴Wszystkie wymieniane opozycje cytuję za: Mielecinski, E., *Poetyka...*, s. 286.

⁹⁵Mielecinski, E., *Poetyka...*, s. 287.

powoduje cofanie się, słabnięcie, zmierzanie ku śmierci⁹⁶. Czasoprzestrzeń archaiczną definiują także kierunki: do środka i na zewnątrz. Jest to opozycja ekstrawersji, rozwoju, przekraczania granic, jak i introwersji, czyli zwrotu do centrum, powrotu do źródła.

Fundament dzisiejszego świata zbudowany jest na konstrukcji osi wertykalnej i horyzontalnej, a tym samym na wzajemnych stosunkach przestrzeni do czasu. Pierwowzór tych relacji należy jednak do świata archaicznego, który przez opowieść mityczną objaśniał architekturę i kondycję kosmosu. Właśnie dzięki tym „wyjaśnieniom” staje się zrozumiałe, dlaczego germański Thor mieszka w niebie i strzela z niego piorunami w dół, a nie z chthonicznej ziemi w górę, czy dlaczego wznosimy głowę do modłów a chylimy ją przy opłakiwaniu zmarłych. Na tej pierwotnej konstrukcji ludzkiej jaźni bogowie pogańscy zbudowali świat, wraz z jego wartościami i ludzką moralnością. Bez tej opozycyjności świat zapewne „przewróciłby się do góry nogami”⁹⁷. Przy czym przestrzeń mityczna uporządkowana wedle symbolicznych kierunków i zaludniona przez oniryczne byty nie jest wstępną, abstrakcyjną postacią przestrzeni geometrycznej, lecz raczej światem równoległym.

Połączenie opozycji binarnych w dualistyczne systemy prowadzi do współwymierności między semantycznymi parami, uwidaczniającej się na przykład w połączeniu w jedną grupę góry, nieba i wyższej klasy społecznej, a w drugą – dołu, ziemi i niższej klasy społecznej, czy w innym przypadku: rodzaju żeńskiego, strony lewej i księżyca, a z drugiej strony: rodzaju męskiego, strony prawej i słońca. To łączenie zachodzi w takim stosunku, że góra do dołu może być wyrażona także stosunkiem nieba do ziemi, czy stosunek żeńskiego do męskiego może być wyrażony w relacji prawego i lewego, tzn. już na innym poziomie lub innym kodem. Zbliżone wyobrażenia mogą być przekazywane w kodach „astronomicznych”, „społecznych”, „geograficznych”, „zoologicznych”, „kalendarzowych”, „anatomicznych” czy „kolorystycznych”⁹⁸. Kody te, czy poziomy, uwidaczniają hierarchiczny podział mitycznego świata i decydują o uniwersalności mitów różnych, czasem daleko oddalonych kultur. Mitologiczne „przedmioty” czy „istoty” stają się symbolami i ze względu na jedne cechy są identyczne, a ze względu na inne – zupełnie przeciwstawne. „W ambiwalencji symboli wyraża się biegunowy charakter świata”⁹⁹. Symbole nie przestają jednak „być sobą”, nie tracą swej konkretności, zyskują jedynie nadany sens. Symboliczno-metaforyczny charakter wyobraźni mitycznej tworzy obrazy mityczne, które modelują świat, a do „uniwersalnych kompleksów znakowych” modelujących świat jako całość, jak podaje za

⁹⁶Kowalski, P., *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, Wrocław 2007, s. 213.

⁹⁷Skorupka, S., *Słownik frazeologii języka polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985, s. 517.

⁹⁸Mielecinski, E., *Poetyka...*, s. 290.

⁹⁹Lurker, M., *Przesłanie...*, s. 32.

Toporowem Mielecinski¹⁰⁰, zaliczane jest przede wszystkim drzewo kosmiczne. Manfred Lurker zalicza drzewo do tak zwanych prasymboli, które obok wody, ognia, góry, drogi, jaskini, światła i ciemności objawiają się ludziom wszelkich narodów kultur i religii¹⁰¹. Pozostałe symbole powinno się jednak badać w odniesieniu do sytuacji społeczno-historycznej, gdyż w innym czasie i innej przestrzeni mogą być one nośnikami „innej” prawdy.

W uniwersum symbolicznym człowieka tradycyjnego, u podstaw każdej organizacji rzeczywistości istnieje magia, jako praktyka związana z pojmowaniem przez człowieka tradycyjnej przyczynowości¹⁰². James Frazer w *Złotej gałęzi* rozróżnia dwa rodzaje magii, które określa jako: „magię przenośną” – funkcjonującą na prawie styczności, kontaktu oraz „magię homeopatyczną” – naśladowczą, działającą na prawie podobieństwa. Obie gałęzie magii Frazer ujmuje pod ogólnym terminem „magii sympatycznej”, jako że obie zakładają działanie magiczne na odległość i są skutkiem „jakiegoś tajnego powinowactwa”¹⁰³. Powinowactwem tym, jak wyjaśnia Ernst Cassirer, jest poczucie solidarności życia, przekonanie o istnieniu identycznych praw i rzeczywistych więzi łączących kosmos, naturę i społeczeństwo¹⁰⁴. „Sympatia” wszechrzeczy sprawia, że przez klasyfikowanie, łączenie i symboliczne zestawienia w micie i obrzędzie, można powiązać na przykład hałas (imitacji uderzenia gromu) z opadami deszczu; czy w symbolicznym szeregu mogą występować: bawoli róg, księżyc i płodność. Takie zestawienia są związkami metaforycznymi, wskazującymi na podobieństwo i wymiennność elementów; w odróżnieniu do związków metonimicznych – wskazujących na relacje czasowe, przestrzenne i logiczne zjawisk czy przedmiotów typu: przyczyna – skutek, część – całość¹⁰⁵. Związek metonimiczny wyjaśnia na przykład, dlaczego wykonanie wężła na włosie panny młodej może spowodować zamknięcie jej łona, czyli bezpłodność (może to być wolą samej dziewczyny lub czarem rzuconym przez wroga), a także, dlaczego zniszczenie skrawka paznokcia może doprowadzić jego właściciela do choroby czy nawet śmierci¹⁰⁶.

Idea magii wiąże się nierozzerwalnie z koncepcją samej mocy, która semantycznie ogarnia wszystko to, co odmienne od normy, dziwne, niespotykane, cudowne, czyli nadnaturalne¹⁰⁷. Moc, ma charakter niematerialny, nadprzyrodzony, przejawia się jednak

¹⁰⁰Lurker, M., *Przesłanie...*, s. 291.

¹⁰¹*Ibidem*, s. 37.

¹⁰²Szyjewski, A., *Etnologia...*, s. 90–91.

¹⁰³Frazer, J., *Złota gałąź*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 39.

¹⁰⁴Cassirer, E., *Esej...*, s. 169.

¹⁰⁵Kowalski, P., *Kultura...*, s. 295.

¹⁰⁶*Ibidem*.

¹⁰⁷W literaturze religioznawczej moc nazywana jest terminem „mana”.

w zdarzeniach empirycznych, w każdego rodzaju zjawiskach i bytach o nieprzeciętnej sile czy zdolnościach. Opowieści mityczne i zachowania rytualne ukazują magiczną moc bogów, bytów demonicznych, duchów zmarłych, roślin, zwierząt, czy moc magicznych przedmiotów, a więc ich niezwykłą siłę oddziaływania i wywierania wpływu na inne elementy kosmosu. Są to jednak istoty i rzeczy, które swą „magiczność” wyniosły z epoki sakralnych prapoczątków, i które sam fakt ówczesnego zaistnienia albo kontaktu z nimi, nobilitował do rangi władców magicznych sił. W przypadku ludzi, magia jest jedynie wyuczoną praktyką osławiania kosmosu, która za pomocą zaklęć i obrzędów pozwala ujarzmiać, kontrolować i kierować nadprzyrodzonymi siłami. Ludźmi parającymi się magią są szamani, znachorzy, czarownicy, wróżbici, wiedźmy oraz szeptunki i kapłanki. Słowa magiczne są im przekazywane od bogów i duchów przodków, często w procesie transu, w czasie którego dokonuje się objawienie. Nie każdy więc może posiadać wiedzę magiczną, a jedynie osoby, którym przez rytualne ceremonie udało się skontaktować z boską sferą *sacrum*; albo też osoby, które przez wieloletnie nauki posiadały wiedzę przekazywaną „z dziada pradziada” i poznały magiczne formuły, którymi można zmieniać świat. By zaklęcie nie utraciło swojej skuteczności czarownik jest zobowiązany do bezwzględnej przestrzegania rytualnych reguł i wszelkiego tabu. Znaczenie tabu można określić jako coś, co jest zakazane, czego należy unikać; dotyczy osób (wodzów, kapłanów, kobiet w ciąży albo w czasie menstruacji, chorych, zmarłych), miejsc, przedmiotów, dni, czynności, zwierząt, roślin, a także języka¹⁰⁸. Przekroczenie tabu wiąże się z wywołaniem mocy mogących zagrażać życiu człowieka je naruszającego. Celem tych zakazów jest więc chronienie zarówno tego, co tabu może naruszyć, jak i ochrony osób i przedmiotów, które obłożono tabu, przed utratą tej mocy¹⁰⁹. Tak jak w magii ważnym elementem przyczynowo-skutkowym jest intencja, tak w przypadku tabu nie ma ona żadnego wpływu na jego działanie. Istnienie każdej magii, jak pisze Malinowski, jest wyjaśniane w formie jakiejś opowieści. „Opowieść nie zawiera nigdy genezy magii. Magia bowiem nigdy nie powstała (...). Po prostu od początku „była” (...). Zaklęcie i rytuał oraz przedmiot, nad którym panują są sobie współczesne”¹¹⁰. Mit jest więc gwarancją prawdziwości magii i przywróceniem jej dawnej mocy. Rytuał jest za to przejawem prawdziwości mitu i jego aktualizacją. „W życiu ludzkim rytuał zdaje się być czymś w rodzaju świadomego wysiłku (stąd jest w nim element magiczny) w celu przywrócenia utraconego związku z cyklem

¹⁰⁸Szyjewski, A., *Etnologia...*, s. 103.

¹⁰⁹*Ibidem*.

¹¹⁰Malinowski, B., *Mit, magia, religia*, Państwowe wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 429.

naturalnym”, jest świadomym przejawem chęci zsynchronizowania energii ludzkiej z energią przyrody¹¹¹.

By zrozumieć świat człowieka archaicznego i poznać jego sposób postrzegania rzeczywistości trzeba wyzbyć się przede wszystkim myślenia monoteistycznego i osiąść świadomość, iż wszystko to, co dla człowieka współczesnego nadnaturalne, nadprzyrodzone, w dawnym świecie było w istocie po prostu szeroko rozumianą naturą. Przez tworzenie opowieści mitycznych, człowiek uchwycił różnice między tym, co istotne, potężne, znaczące i zarazem rzeczywiste, a tym co chaotyczne i pozorne. Różnice te objawiły mu się przez doświadczenie *sacrum*, które, jak pisze Eliade: „jest efektem w strukturze ludzkiej świadomości, nie zaś etapem w jego historii”¹¹². Dzieje historii ulegają zmianie, a archaiczne myślenie, konkretne, nacechowane emocjonalnie i posługujące się znakami, podświadome i automatyczne wykorzystywanie symbolicznych klisz objawia się nadal w wymiarze zarówno jednostkowym, jak i ogólnospołecznym, (szczególnie widocznie jest we współczesnej „kulturze masowej”). Są to dziś jednak „powroty” fragmentaryczne, które nie przejawiają się totalnie, nie dominują w aktualnym odbieraniu kosmosu. Rozwój ekonomiczny, całkowita aglomeracja rozciągnęły „sympatyczne więzi” łączące niegdyś ściśle archaiczne uniwersum, tak, że ich odczuwanie zostało „okaleczone” i są dziś trudne do uchwycenia. Jednak myślenie mityczne, mit i jego struktura nie stały się jeszcze „przeżytkiem” w wymiarze totalnym, nadal w pełni są obecne w kulturach bezklasowych i w folklorze. Przez zwracanie się ku nadprzyrodzonej rzeczywistości zdarzeń przedhistorycznych, mit podtrzymuje ciągłość kultury i jest wsparciem dla tradycji. Jak pisze Leszek Kołakowski, dzięki „promieniowaniu autorytetu tradycji” mogą być dziedziczone wartości, które mit narzuca, a tym samym wzmacniane poczucie kulturowej ciągłości i trwałości¹¹³.

Mit, podobnie jak poezja, rodzi się za sprawą intuicji i imaginacji, a wrażliwość odbiorcy na metaforyczność „świata przedstawionego” pozwala mu istnieć; bez względu na doświadczenia empiryczne czy zasady logiki formalnej odbiorcy. Mit nie podlega racjonalizacji, można go jedynie „przełożyć” na inne języki obrazowe. Jest narracją opowiadaną „językiem” słów, znaków i gestów; opowiadaniem prawdziwym i prawdziwie przeżywanym. Wydarzenia mityczne objawione w paradygmatycznym czasie sprzed historii dzieją się teraz i zawsze; są wieczne. Mit jest gwarancją prawdziwości magii, a „magia mitu” gwarancją *continuum* dawności. Metamorfoza w micie jest głównym skutkiem przyczyny.

¹¹¹Frye, N., *Archetypy...*, s. 314.

¹¹²Eliade, M., *Historia...*, tom I, s. 3.

¹¹³Kołakowski, L., *Obecność...*, s. 21–22.

Czas staje się formą dwudzielnej przestrzeni wypełnionej przez byty oniryczne i nadnaturalną naturę. Obrzęd i mit „czarują” chaos w logos, w ten sposób zaspokajając najbardziej elementarne potrzeby ludzkie. Trudno jednak dociekać specyfiki mitu i znaleźć jego jednoznaczną koncepcję, gdyż „mit z natury rzeczy jest ateoretyczny”¹¹⁴.

¹¹⁴Cassirer, E., *Esej...*, s. 139.

3. Romantyczny powrót do przeszłości

Na przełomie wieku XVIII i XIX ujawnił się w Europie, jak pisze Maria Janion, w pełni kryzys kultury¹¹⁵. Cywilizacji oświeceniowej trzeba było nowych wartości duchowych, których zabrakło już w kulturze łacińskiej i francuskiej, wspartych na fundamencie antyku greckiego i rzymskiego. W oświeceniu bezwzględnie atakowano kler i religię katolicką, która stała się niewystarczająca dla szukającego nowych natchnień człowieka przełomu wieku. Zrodziła się potrzeba stworzenia drzewa genealogicznego, z korzeniami sięgającymi czasów najdawniejszych, zapomnianych i lekceważonych – czasach północnych ludów barbarzyńskich, które obaliły Rzym. Chodziło w tym procesie przede wszystkim o odzyskanie świadomości własnych, narodowych czasów przedchrześcijańskich, o szukanie źródła własnej egzystencji.

Odkrycie dawnej kultury Północy w połowie wieku XVIII, tj. *Pieśni Osjana, Eddy, sag islandzkich, poezji skaldycznej*, było dla pragnących przełomu poetów czynnikiem zapalnym w budowaniu mitotwórczego świata romantycznej literatury, siłą życiodajną dla nowych kreacji wyobrażeniowych¹¹⁶. Romantycy całej Europy uznali dawną kulturę krajów północnych za kolebkę i ojczyznę romantyczności¹¹⁷. Opozycja kultury Południa i Północy weszła do powszechnego użytku za sprawą Anny Luizy Herminy de Staël – Holstein, która poezję Północy pasowała na nowożytną i rodzimą, wywodzącą się z barbarzyńskiej mitologii¹¹⁸: (czy zostawić ten cytat, czy wyrzucić?)

Jak się wydaje 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 jest Osjan. Grecy, Latynowie, Włosi, Hiszpanie i Francuzi wieku Ludwika XIV należą do rodziny literatury, którą nazwę literaturą Południa; dzieła angielskie, dzieła niemieckie i niektóre pisma Duńczyków i Szwedów winny być zaliczane do literatury Północy, do tej, która wzięła początek od bardów szkockich, mitów islandzkich i poezji skandynawskich¹¹⁹.

Uwagi panny de Staël dotyczące ścisłego związku między krajobrazem a mentalnością człowieka, miały wpływ na innowacyjne ujęcie groźnej, wrogiej przyrody, wśród której żyją ludzie pod wieloma względami wyjątkowi, ludzie dumni, heroiczni, mężni, miłujący wolność

¹¹⁵Janion, M., *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1991, s. 75.

¹¹⁶*Ibidem*, s. 77. Nie chodzi tutaj o rzeczywisty charakter kultury Północy, lecz o jej romantyczny mit oparty czasami na rozmaitych mistyfikacjach.

¹¹⁷Bachórz, J., A. Kowalczykowska A., *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław, Warszawa, Kraków 1991, s. 882.

¹¹⁸Chojnacki, H., *Polska poezja północy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1998, s. 19.

¹¹⁹Holstein de Staël, A., *O literaturze rozważanej w powiązaniu z instytucjami społecznymi*, [w:] Chojnacki, H., *Polska...*, s. 20.

i szanujący kobiety. Narodziła się fascynacja przyrody i człowieka, która, jak dowiedzie dalsza część poniższej pracy, była kontynuowana także w dziełach pisarzy polskiego romantyzmu¹²⁰.

W ten sposób romantyzm zrehabilitował dawne kultury Północy, a także Słowiańszczyzny czy Dalekiego Wschodu i „bez mitologii obyć się nie umiał”¹²¹. Anglia, Niemcy, Skandynawia, Finlandia, kraje słowiańskie zaczęły otwierać skarbnicę swojej ludowej tradycji i stały się inspiracją dla ówczesnych pisarzy. Na gruncie słowiańskim szczególnie cenione były wschodnie obszary ziem, jako te najtrwalej zachowujące kulturowe relikty. Posłużyć się w tym momencie można słowami programowego *Pierwiosnka* Adama Mickiewicza¹²², rozumianego jako symbol dopiero się rodzącej polskiej poezji romantycznej, który mówi: „Życiem wschód, śmiercią południe”¹²³. Cytat ten potwierdza czerpanie życiodajnej mocy twórczej z krain wschodnich, na których najdłużej z ziem słowiańskich przetrwały archaiczne wierzenia, wtapiając się w codzienną obrzędowość.

Ożywczych źródeł doszukiwano się także w dramaturgii barokowej, czy średniowiecznej tradycji balladowej. Czasy średnie dawały natchnienie dla nowo powstałych tendencji myślowych, dla których istotą był powrót do przeszłości. Zainteresowanie romantyków budził również orient, pięknem jego różnorodnej poezji, spirytualizmem wierzeń, a także podniecającą wyobraźnię egzotyką. Były to dla romantyków wzory twórczości symbolicznej, odsłaniającej ukryte sensy bytu.

Romantyczny powrót do przeszłości dopełnił się także na płaszczyźnie języka. Używano elementów językowych z minionych epok historycznych, wypowiedzi stylizowano na czasy, o których dane dzieło mówiło. Pospolite były tak zwane archaizacje, stosowane szczególnie w powieściach poetyckich¹²⁴. Archaizacja była czynnikiem uwznioślającym i odróżniającym utwór poetycki od wypowiedzi nieartystycznych¹²⁵. Innym rodzajem zabiegu stylistycznego był zabieg wręcz odwrotny – używano poezji prostej, klarownej w celu oddania „prawd żywych” kultury ludowej; język wchłaniał też dużo pierwiastków gwarowych.

¹²⁰Pierwszym żarliwym propagatorem poezji Północy w Polsce był Maurycy Mochnacki, który w pierwszym artykule, będącym teoretycznym programem polskiego romantyzmu: *O duchu i źródłach poezji w Polsce*, wyraził pogląd, iż przedmiotem poezji jest starożytność słowiańska, mitologia północy i literatura średniowiecza. Zob. Chojnacki, H., *Polska...*, s. 26.

¹²¹Krzyżanowski, J., *Słownik folkloru polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965, s. 233.

¹²²*Pierwiosnek* jest utworem otwierającym zbiór *Ballad i romansów*, które stały się manifestem programowym polskiego romantyzmu.

¹²³Mickiewicz, A., *Pierwiosnek*, [w:] Mickiewicz, A., *Wiersze*, tom I, Czytelnik, Warszawa 1983, s. 25.

¹²⁴Archaizację językową zastosował między innymi Adam Mickiewicz w *Grażynie* i *Konradzie Wallenrodzie*.

¹²⁵Krzyżanowski, J., *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, tom I, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 28.

Szczególnie ważne i innowacyjne stały się wskazania metodologiczne niemieckiego filozofa i pisarza Johanna Herdera dotyczące traktowania mitologii w literaturze jako narzędzia, a nie jak dotychczas jako przedmiotu naśladowania. Dla romantyków była to metoda nowatorska i decydująca w tworzeniu nowej mitologii „na miarę nowej sztuki – sztuki własnego czasu”¹²⁶. Nowatorstwo przejawiało się także w nowym ujęciu stanowiska i funkcji poety. Dzięki niemieckim środowiskom literackim XVIII stulecia, poeta sam stał się postacią mitologiczną¹²⁷; nie dzięki swemu wyuczonemu kunsztowi literackiemu, jako przewodnik gustu i moralności (jak to miało miejsce w oświeceniu), lecz jako geniusz twórczy poddany jedynie pierwotnej sile boskiego natchnienia, tak samo jak przed wiekami podlegali jej poeci północy: skaldowie, bardowie i druidzi, a przed nimi ich bogowie.

Pierwszy bohater i bóg musiał być poetą. Tu się zawężyły dwa watki myślowe najważniejsze dla nowej mitologii: bohater jako poeta, ale również poeta jako bohater. Właśnie mitologia Północy dostarczała romantyzmowi niezbędnej osnowy dla tego rozumowania¹²⁸.

W romantycznej przestrzeni przeżyć znalazł się kosmos z jego wszystkimi elementami: uduchowionym, odczuwającym człowiekiem i przyrodą, która na przełomie wieków nabrała szczególnego znaczenia i szacunku. Z romantycznego kultu przyrody czerpała inspirację perspektywa naturalistyczna i pod jej wpływem tworzyły się, zapoczątkowane w XIX wieku kierunki badawcze nad prasłowiańską religią, mitologią i folklorem. Perspektywa ta traktowała mity jako symboliczne odwzorowanie zjawisk przyrody, sił niebieskich i atmosferycznych¹²⁹. Zarówno w naturze, jak i tekstach historycznych szukano odsłonięcia tego, co ukryte: „Natura jest dla nas prastarym autorem, który pisał hieroglifami (...) Ziemia jest księgą (...) i każdy minerał to prawdziwy problem filozoficzny”, pisał Schelling¹³⁰. W nowo odkrytych treściach szukano mitu, w przekonaniu że jest on nośnikiem prawdy. W świecie rośliny romantycy dojrzelili żywy organizm; doceniali jego żywiołowość, dynamizm, irracjonalizm, tajemniczość i prawo do życia własnym rytmem, nie przywłaszczając sobie prawa do jego posiadania; oddając jego przynależność kosmosowi, a nie istocie ludzkiej. Natura stała się źródłem twórczych inspiracji; ujawniła się jako byt pierwotny, tajemniczy, uduchowiony, odradzający się,

¹²⁶Janion, M., *Projekt...*, s. 76.

¹²⁷*Ibidem*, s. 84.

¹²⁸Janion, M., *Projekt...*, s. 82.

¹²⁹Gieysztor, A., *Mitologia...*, s. 32.

¹³⁰Janion, M., *Gorączka romantyczna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 11.

posiadający duszę. Człowiek był jej elementem i należał do tej kosmicznej całości, w myśl podobnej idei przekazywanej przez źródła archaiczno-mitologiczne.

Odkrycie pogańskich kultur, budowanie własnego portretu mitologicznego, kult przyrody, nobilitowanie tradycji orientalnych, stało się powodem szczególnego traktowania ludu. Wierzano, iż w tak zwanej wierze rodzimej przetrwały słowiańskie wartości, które stać się mogły kluczem do odsłonięcia prawdziwej tożsamości narodu. Kultura ludowa przyświecała więc „idei indywidualizacji kultur narodowych”¹³¹, przyczyniała się do wyeksponowania naturalnej autentyczności i odrębności, a zarazem równowartości każdej z kultur. W obrębie kultury narodowej wyszczególniono wartości folkloru, wcześniej właściwie niedostrzegane. W folklorze szukano natchnienia dla poezji „własnej”, rodzimej, oderwanej od dotychczasowych wpływów antycznych. Propagatorem takiego stanowiska był znamienity ówczesny badacz Słowiańszczyzny Zorian Chodakowski, który pisał:

Kiedy najmniej będziemy oczekiwać od wieszczych pisarzy zagranicznych, mniej na nich polegać, a przedsięwzięmiem wśród siebie, na własnej przestrzeni w gnieździe ojców naszych, szukać o wszystkim wiadomości, znajdziemy może więcej, niżli dotąd gdziekolwiek pisano. Wpatrzmy się tylko w ziemię¹³².

Narodową odrębność romantycy traktowali jako źródło kultury duchowej posiadającej charakter spirytualny, pierwotny. Wraz z tym przyjęli, rzecz jasna, ludową koncepcję świata, opartą na wiedzy tajemnej, mającej zapewnić żywą łączność człowieka z naturą, światem ducha, siłami nadprzyrodzonymi, w końcu z całym kosmosem. Wiązała się z tym chęć przyjęcia ludowych, nieempirycznych sposobów poznawania: za pośrednictwem wiary i uczucia. Metafizyka otwierała więc koncepcje romantyzmu na nowe postrzeganie świata. Maria Janion zauważa, że:

(...) preromantyzm ograniczył się do stwierdzenia, że „coś istnieje” (np. duchy straszące na zamkach; upiory, błakające się wśród ludu; krwawe namiętności szalonych zbrodniarzy), ale to dopiero romantyzm powiedział „czym to coś jest” – to znaczy wprowadził zjawiska, niepokojące pisarzy preromantycznych, do wspólnego systemu literackiego, wyznaczył im właściwe miejsce w nowym obrazie świata. Przeszły być „anomaliami”¹³³.

Tradycja objawiła się romantikom, jako „zasób wiedzy tajemnej”, którego nosicielem był lud. Fundamentem owej wiedzy była przeżywana przezeń łączność człowieka z kosmosem,

¹³¹Kolbuszewski, J., *W krainie...*, s. 55.

¹³²Chodakowski, Z., *O Słowiańszczyźnie...*, s. 5.

¹³³Janion, M., *Gorączka...* s. 26.

z siłami nadprzyrodzonymi, gdzie jedność złożona jest z widzialnego i niewidzialnego świata, w którym to niewidzialne prześwieca niejako przez to, co zauważalne.

W atmosferze romantycznego entuzjazmu dla kultury ludowej zaczęto zbierać i udostępniać ustną twórczość ludową. Zadaniem tym zajął się wspomniany już Zorian Chodakowski, a także Oskar Kolberg, czy sami poeci – Teofil Lenartowicz, czy Seweryn Goszczyński¹³⁴. Zbieraczom pamiątek przyświecała myśl, że mogły zachować się jeszcze jakieś pradawne pieśni, które byłyby w stanie zrekonstruować pierwszą rodzimą epopeję, na miarę *Iliady*, przedstawiającą najdawniejszą historię ludu. Na wsi romantycy szukali także życia nieskażonego cywilizacją, wyrazu szczerych uczuć, bezpośredniego stosunku człowieka do człowieka i przyrody. Uważano, że właśnie tam: „w dymie wznoszącym się nad głowami, snują się jeszcze stare obrzędy, nuca się dawne śpiewy, i wśród płąsów prostoty, odzywają się imiona bogów zapomnianych”¹³⁵. Ludowe wierzenia były ponadto dowodem na to, że świat nie jest tak prosty i przejrzysty, jak mniemali racjoniści, że dla poznania jego tajemnic niezbędna jest wiara, intuicja, przeczucie a więc wszystkie narzędzia poznania, którymi kierował się człowiek prosty i nieuczony.

Rozróżniano dwie kategorie prawdy: „prawdy martwe” i „prawdy żywe”, które nazwał tak Mickiewicz w balladzie *Romantyczność* – historii prostej wieśniaczki, której ukazuje się duch zmarłego kochanka; historii, w którą wierzy „gawiedź” i poeta, a neguje starzec – racjonalista. Do „prawd martwych” dochodzi się drogą rozumową, a w tego ścisłym słowa znaczeniu, naukową, tak jak to preferowało oświecenie. Poznanie oparte jest na obserwacji, na danych dostarczonych rozumowi przez zmysły. „Prawdy żywe” ukryte są przed okiem i „szkiełkiem” mędrca, jako narzędziami bez istotnej w tym wypadku wartości. Jedyna droga prowadząca do ich poznania, to droga uczucia i wiary, jaką stosuje prosty lud. Tak językiem poezji komentuje owo zagadnienie Mickiewicz w *Romantyczności*:

Dziewczyna czuje – odpowiadam skromnie –
A gawiedź wierzy głęboko;
Czucie i wiara silniej mówi do mnie
Niż mędrca szkiełko i oko.

Martwe znasz prawdy, nieznane dla ludu,
Widzisz świat w proszku, w każdej gwiazd isierce;
Nie znasz prawd żywych, nie obaczysz cudu!
Miej serce i patrzaj w serce!¹³⁶

¹³⁴Kolbuszewski, J., *W krainie...*, s. 68–70.

¹³⁵Chodakowski, Z., *O Sławiańszczyźnie...*, s. 9.

¹³⁶Mickiewicz, A., *Romantyczność*, [w:] Mickiewicz A., *Wiersze*, tom I, s. 29.

Literatura zainteresowała się sferą życia niematerialnego i uduchowionego, świat niewidzialny stał się podstawowym wymiarem rzeczywistości romantycznej¹³⁷. Poezja wypełniała słowami to, co było do tej pory w świecie realnym stłamszone lub lekceważone. Stąd w jej wersach przejawy nadprzyrodzonych, irracjonalnych mocy, obecność eterycznych bytów demonicznych, czy pogańskie obrzędy. Tym sposobem romantyzm uszlachetniał wierzenia ludowe i chronił je od zapomnienia.

Z ludowej spontaniczności wyrażania myśli i okazywania uczuć powstała nowa koncepcja poezji oparta na postawie czysto emocjonalnej, sięgającej w głąb duszy. Jej domeną były uczucia, intuicja, nieograniczona wyobraźnia i indywidualna ekspresja. Stąd brało swój początek nadzwyczajne wywyższenie poezji. To właśnie dzięki niej romantycy ukazywali świat wewnętrzny człowieka: jego emocje, fantazje, wizje, sny i marzenia. Dlatego też na kartach literatury romantycznej uprzywilejowane miejsce zajęli ludzie prości, dzieci i szaleńcy; stąd słowa Kanclerza z *Balladyny* Słowackiego, któremu prosty lud donosi o „za żurawiami lecącej dziewczynie” – Gopłanie:

Trzeba dziecka oczu,
Aby na szmatach niebiańskiego płótna
Obrazy widziały¹³⁸.

Ludowość stała się podstawową kategorią przełomu romantycznego w Polsce. W nowej twórczości było jeszcze „mało wzrostu, mało blasku”, by posłużyć się kolejnym cytatem z *Pierwiosnka* Mickiewicza, ale była za to skromność, piękno i odwaga by zaistnieć. Obawiano się, że poezja romantyczna może mieć żywot krótki „jak krótkie życie motyla”¹³⁹, ale mimo to wydostawała się ona z chthonicznej ziemi jak „najrańszy kwiatek pierwiosnek”¹⁴⁰, do odbiorców – czytelników. Tak powstała poezja gminna ubierała w metafory i zgrabne figury językowe to, w co lud wierzył od pokoleń.

Od wybitnego dzieła Chodakowskiego *O sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* (1818) i pierwszego tomu *Poezji* Adama Mickiewicza (1822) minęło niemal 200 lat. Ten czas pozwoliłby udowodnić, że to, co folklorysty polscy nazywali w wieku XIX „światem nadmysłowym ludu”, rozumianym jako cechę własną konkretnej społeczności, jest wspólne wszystkim ludom europejskim¹⁴¹. Romantyzm przygotował stabilne podłoże, by wiedza ta ujawniła się. Stało się tak, jak napisał znany historyk Aleksander Brückner: „I nie zawiodły

¹³⁷Janion, M., *Gorączka...*, s. 28.

¹³⁸Słowacki, J., *Balladyna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 126.

¹³⁹Mickiewicz, A., *Pierwiosnek*, [w:] Mickiewicz, A., *Wiersze*, tom I, s. 25.

¹⁴⁰*Ibidem*.

¹⁴¹Krzyżanowski, J., *Słownik...*, s. 234.

język, literatura pokładanych w nie nadziei i wytrwały na straży pamiątek i życia narodowego, mimo wszelkich przeszkód, zakazów, prześladowań”¹⁴².

4. *Balladyna*

4. 1. Treść utworu

Tytułowa *Balladyna* to niezamożna dziewczyna, mieszkająca z matką i siostrą Aliną w leśnej chacie. W pięknej *Balladynie* zakochany jest wieśniak Grabiec. Zazdrosna o niego nimfa Goplana – królowa jeziora – knuje intrygę, w wyniku której, zamiast Grabca do chaty *Balladyny* przybywa książę Kirkor. Książę ten, za radą Pustelnika, ma pojąć za żonę prostą kobietę. Pod wpływem czarów zakochuje się on jednocześnie w *Balladynie*, i jej siostrze Alinie. Jego żoną zostanie ta z sióstr, która jako pierwsza przyniesie mu dzban malin. *Balladyna* zabija siostrę, której udało się to zadanie wykonać jako pierwszej i poślubia księcia. Świadkiem morderstwa jest Grabiec, zamieniony chwilowo przez zazdrosną o niego Goplanę w płaczącą wierzbę. Morderczyni udaje się do Pustelnika z prośbą o usunięcie z czoła krwawej plamy, wtedy starzec odkrywa sekret zbrodni. Jest on byłym królem Popielem III, którego z tronu usunął jego brat Popiel IV. *Balladyna*, w obawie przed ujawnieniem swego wiejskiego pochodzenia, wypędza matkę z zamku. Razem z dawnym sługą jej męża Kostrynem ma plan przejęcia władzy. *Balladyna* zabija Grabca, by odzyskać koronę Popielów, podarowaną mu przez królową Goplanę. Kirkor ginie na polu walki, po czym jego żona otruwa Kostryna i obejmuje tron. Jako nowa królowa, *Balladyna* musi rozstrzygnąć sprawy sądowe. Wszystkie sprawy dotyczą zbrodni, które sama popełniła, choć oficjalnie sprawca jest nieznany. Zgodnie z prawem trzykrotnie wydaje wyrok śmierci. Z nieba trafia ją grom.

4. 2. Nowatorstwo i ironia w *Balladynie*

Juliusz Słowacki napisał *Balladynę* jesienią 1834 roku w Genewie, ale drukiem wydał ją dopiero w roku 1839 w Paryżu¹⁴³. Zaraz po ukończeniu dramatu swój stosunek do niego wyraził w liście do ukochanej matki:

¹⁴²Brückner, A., *Początki i rozwój języka polskiego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974, s. 99.

¹⁴³Makowski, S., *Balladyna*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1981, s. 5–6.

(...) napisałem nowa sztukę teatralną – niby tragedię, pod tytułem *Balladyna*. Ze wszystkich rzeczy, które dotychczas moja mózgowica urodziła, ta tragedia jest najlepszą – zwłaszcza, że otworzyła mi nową drogę, nowy kraj poetyczny, nietknięty stopą, kraj obszerniejszy niż ta biedna ziemia, bo idealny¹⁴⁴.

Stworzył więc jego zdaniem dzieło wybitne, które drukiem ukazało się dopiero pięć lat później. Jak informował Słowacki matkę i paryskiego księgarza, na przeszkodzie do wydania *Balladyny* stanął brak pieniędzy¹⁴⁵. Wydaje się jednak, pisze w opracowaniu utworu Stanisław Makowski, że Słowacki zwlekał z wydaniem swojego dzieła ze względu na jego oryginalny charakter, zupełne nowatorstwo, a także na charakteryzującą je ironię do otoczonej szacunkiem tradycji literackiej i narodowej¹⁴⁶. Słowacki w korespondencji do swego gimnazjalnego kolegi Januszkiewicza przyznawał: „(...) bo choć rzecz jest polska, ale niepatriotyczna, więc gotowa mi się źle odplacić”¹⁴⁷. Niestety, *Balladyna* odplaciła się Słowackiemu „drwiną krytyki i czytelników, którzy po prostu nie zrozumieli opartej na zasadach ironii nowej struktury dramatu”¹⁴⁸.

Spełniło się życzenie Słowackiego z listu do autora *Irydiona*: „niechaj tysiące anachronizmów przerazi śpiących w grobie historyków i kronikarzy”¹⁴⁹. Anachronizmów jest w *Balladynie* wiele – legendarne postacie przeplatają się z postaciami wykreowanymi, a te zaś z fantastycznymi – z dawnych legend ludowych i mitów. Fakty historyczne (np. Gniezno – stolica państwa polskiego i ukrycie królewskiej korony¹⁵⁰) Słowacki miesza z legendami, a historię prawną ze swoją współczesnością. Obok legendarnego Popiela jest osiemnastowieczny, sielankowy Filon; obok głupiego Grabca jest szlachetny Kirkor; świat ludzi miesza się ze światem fantastycznym (Goplana, Skierka, Chochlik); przedhistoryczni Polacy posługują się pojęciami mitologii antycznej i chrześcijańskiej; miesza się przedhistoryczna Polska z Polską okresu powstania listopadowego¹⁵¹. Widoczny jest też brak konsekwencji faktów, na przykład Filon przynosi do sądu dzban Aliny, który wcześniej zabrała przecież Balladyna. Dysonans zauważalny jest także w świecie przyrody, gdzie wiosna miesza się z latem. Wydarzeniom nie można nadać czasu historycznego, a jedyną

¹⁴⁴Słowacki, J., List do matki (18.12.1834) [w:] Sawrymowicz, E., *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, tom I, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1962, s. 273.

¹⁴⁵Makowski, S., *Balladyna*, s. 5.

¹⁴⁶*Ibidem*.

¹⁴⁷List do Eustachego Januszkiewicza z listopada 1838 roku, [w:] Sawrymowicz, E., *Korespondencja...* s. 409.

¹⁴⁸Makowski, S., *Balladyna*, s. 6.

¹⁴⁹Słowacki, J., List dedykacyjny [w:] Słowacki, J., *Balladyna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 5.

¹⁵⁰O motywie zaginionej korony wykorzystanym przez Słowackiego, a mającym autentyczne podłoże w historii narodu pisze w swoim studium na dziełem Mieczysław Inglot. Zob. Inglot, M., *Nie tylko o Kordianie: studia nad twórczością Juliusza Słowackiego*, Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne, Wrocław 2002.

¹⁵¹Makowski, S., *Balladyna*, s. 28.

rzeczą autentycznie przypominającą daleką przeszłość jest pierwsza stolica polski, Gniezno, położona w pobliżu rzeczywistego jeziora Gopła. Tak skonstruowany świat charakteryzuje się wielokrotnością znaczeń i nie może poddawać się jednoznacznej interpretacji. Poeta stwarza bohaterów pseudohistorycznych i każe im brać udział w wydarzeniach, które nigdy nie miały miejsca. Stwarza też świat nadprzyrodzony z istotami, które wpływają na losy ludzi, mieszają się w ich sprawy, stają się częścią zintegrowaną. Czytelnika nie opuszcza jednak uczucie, że bez nich świat byłby tak samo „dramatyczny”, że magia jest czasami zbędna i niewystarczająca, by odwrócić tragiczny los. We wspomnianym już liście do matki Słowacki pisał dalej:

Tragedia cała podobna do starej ballady, ułożona tak jakby ją gmin układał, przeciwna zupełnie prawdzie historycznej, czasem przeciwna podobieństwu do prawdy. Ludzie jednak, starałem się, aby byli prawdziwymi i aby w sercu mieli nasze serca¹⁵².

W liście zaś dedykacyjnym do Zygmunta Krasińskiego, czytamy: „(...) ja z Polski dawnej tworzę fantastyczną legendę, z ciszy wiekowej wydobywam chóry prorockie (...)”¹⁵³.

Balladyna jest więc, według samego autora, „niby tragedią” podobną do „starej ballady” czy „legendy”. Obecność w utworze sił nadnaturalnych, wiara w ich nieustającą ingerencję, antropomorficzna wizja przyrody i niepisane normy moralne, to wszystko nadaje utworowi charakter baśni, która utrwaliła w sobie te właśnie zasadnicze elementy ludowego światopoglądu¹⁵⁴. Jednak to, że świat istot demonicznych nie prostuje losów ludzkich, nie niweluje zła, nie jest gwarantem moralnego ładu – tak jak to w baśniach zazwyczaj bywa, lecz odwrotnie – czasem wbrew najlepszym intencjom, swoją magiczną mocą powoduje zło i zniszczenie, to wszystko tworzy z *Balladyny* raczej antybaśń¹⁵⁵. Zamiast optymistycznego, baśniowego rozwiązania, mamy w utworze groźną, absurdalną groteskę. W *Balladynie* nie ma ponadto kontrastowych podziałów charakterologicznych na dobry – zły, mądry – głupi, litościwy – okrutny; w każdej postaci dramatu pojawiają się często dwie przeciwstawne wartości, przy czym jedna z nich staje się dominująca.

Wychodzi na świat *Balladyna*, pisał Słowacki, z ariostycznym¹⁵⁶ uśmiechem na twarzy, obdarzona wewnętrzną siłą urągania się z tłumu ludzkiego, z porządku, i z ładu, jakim

¹⁵²Słowacki, J., List do matki (18.XII.1834) [w:] Sawrymowicz E., *Korespondencja...*, s.273.

¹⁵³Słowacki, J., List dedykacyjny, [w:] Słowacki J., *Balladyna*, s. 6.

¹⁵⁴Sławiński, J., *Słownik...*, s. 61.

¹⁵⁵Weintraub, W., *Baśń i antybaśń*, [w:] Makowski S., *Balladyna*, s. 130.

¹⁵⁶Słowacki w liście do Zygmunta Krasińskiego aż trzykrotnie odwoływał się do włoskiego poety z XVI wieku, Ludowico Ariosta, autora poematu *Orląd szalony*. To z jego dzieła Słowacki zaczerpnął tendencje do groteskowego i ironicznego przedstawiania świata. Zob. Sławiński, J., *Słownik...*, s. 44.

się wszystko dzieje na świecie¹⁵⁷. Poeta już w przedmowie do dramatu przyznaje się do kpiny i szyderstwa, do ironii świata przedstawionego. Bezceremonialność siły twórczej Słowackiego wydaje się tu zupełnie jasna; jak mitologiczni bogowie kreuje on swój świat, przyznając sobie prawo do absurdu, do kapryśnego mieszania i parodiowania wątków, do bycia wirtuozem.

Tak wyrażał się o *Balladynie* wierny przyjaciel Słowackiego – Zygmunt Krasiński, który jako jeden z nielicznych miał pochlebną opinię o dramacie:

(...) *Balladyna*, odziana szatą niepowседневnej piękności, nowy to zupełnie utwór na widnokręsie polskim; każda nowość razi, obraża nawet, zanim da się rozpoznać. Żadna nie odjęła się temu losowi na świecie. Dotąd też *Balladynę* ujemne tylko obarczały krytyki (...). *Balladyna* jest dramatem, ale takim, w którym nie tak osoby z sobą walczą, jak raczej dwie epoki, z których dawniejsza ciągle pragnie się objawić majestatycznie, a późniejsza zrywa jej koronę z czoła i sądzi ją sądem potomnym (...) ¹⁵⁸.

Rażąca niegdyś innowacyjność *Balladyny*, obecność śladów wierzeń ludowych, w niekonwencjonalny sposób wplecionych w bajeczne dzieje narodu polskiego, tworzy z dramatu dzieło mitotwórcze, w którym „jest dziesięć tysięcy celów – i tyleż prawie narzędzi... gdzie wszystko odbywa się i przez kolosalne figury, i przez wymoczki w kropelce wody zamknięte”¹⁵⁹.

4. 3. Mityczny czas i przestrzeń

Czas dramatu został tak skonstruowany, że przedstawione wydarzenia koncentrują się w przedziale poranek – wieczór, a poszczególne akty odpowiadają dobowemu upływowi czasu. Takie przedstawienie czasu musi obejmować konieczne w tym wypadku pauzy, wynikające z niedookreślenia pewnych partii czasowych, charakteryzując tym samym strukturę temporalną. W pierwszym dniu akcji utworu poranek i wieczór określone zostały w tekście dialogowym. Akt drugi rozpoczyna się przekazaniem w didaskaliach wschodem słońca. Akt trzeci również zaczyna się o poranku, co wnioskować można po stwierdzeniach „nim słońce dogrzeje”¹⁶⁰ czy „dlaczego tak rano”¹⁶¹. Z przestrzeni czasowej utworu został wyłączony ślub Kirkora i

¹⁵⁷Słowacki, J., List dedykacyjny, [w:] Słowacki, J., *Balladyna*, s. 5.

¹⁵⁸Krasiński, Z., *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, [w:] Makowski, S., *Balladyna*, s. 109.

¹⁵⁹Słowacki, J., List do Zygmunta Krasińskiego (4.7.1843), [w:] Sawrymowicz, E., *Korespondencja...*, s. 11.

¹⁶⁰Słowacki, J., *Balladyna*, s. 61.

¹⁶¹*Ibidem*, 65.

Balladyny, do czytelnika trafia jedynie informacja: „za godzinę (...) będziesz mi żoną”¹⁶² i „dziś dzień poślubny”¹⁶³. W dniu czwartym gwałtowna burza wyznacza nastrój i upływanie czasu aż do dnia następnego. Z początkiem aktu piątego rozpoczyna się dzień: „Jak po burzy ranek świeży”¹⁶⁴, jednak w trakcie rozwoju wydarzeń scenicznych ponownie „ściemnia się jak przed burzą”¹⁶⁵, a po chwili zapada ciemność. Nie jest to jednak zmiana pory dnia, a chwila sądu. Chronologię akcji w dramacie determinują dwa ciągi wydarzeń, pierwszy – ciąg wydarzeń personalnych, wraz z wyrażeniami typu „dzisiaj rano”, „za godzinę”, oraz drugi – ciąg czasu fizycznego, rytmu astronomiczno-przyrodniczego. Ten układ czasowy rozkłada zdarzenia w obrębie akcji, stanowi on jednocześnie fragment większego planu - czasu przyrodniczego, pór roku. Jednak pora roku, przez przekształcenia artystyczne i obecność anachronizmów jest trudna do jednoznacznego określenia. Przebudzenie Goplany jest określone jako pierwszy dzień wiosny, równocześnie jednak kwitną róże, co wskazywać by mogło na okres lata, a nawet jesieni. Chata córek i Wdowy opleciona jest kwiatami i bluszczem, co insynuuje czas wiosny lub lata. Jednocześnie Wdowa wraca ze żniw, które przypadają w kalendarzu rolniczym dopiero na miesiące letnie. W kilka dni po zimowym przebudzeniu Goplana odlatuje z kluczem żurawi – oznaczającym jesień. Trudno jest także w tak krótkim czasie tolerować ciąg licznych wydarzeń od ślubu po śmierć Balladyny. Stosunek niespójności czasu przyrodniczego do wydarzeń społecznych (przewroty, wojna) „rozsadzają” konwencję czasu pięcioaktowego w pięciodobowej przestrzeni czasowej. Jest to po pierwsze zabieg poetycko-ironiczny, a po drugie swobodne, folklorystyczno-baśniowe operowanie czasem.

Słowacki w *Balladynie* tworzy mit początku państwa polskiego. Rekonstrukcja czasu dokonuje się przez opowieść Pustelnika o dawnej Polsce – spokojnej i dostatniej ojczyźnie Lecha, gdzie „zboże rosło wysokie jak las”¹⁶⁶. Szczęśliwy wiek początków państwowości Słowacki łączy z biblijną opowieścią o wizycie trzech króli w Betlejem, tworząc tym samym legendę o koronie Scyty, która z rąk Jezusa dotarła do Lecha. W ten sposób historia państwa staje się przedłużeniem czasu sakralnego, epoka Lecha przesuwana się w czasy wieku pierwszego. Taka rekonstrukcja czasu jest próbą uchylenia historii na rzecz mitu. Przeszłość mityczna to początek stworzenia tego, co jest kontynuowane, również plemienia czy państwa. Przyczynowa interpretacja czasu polega na opisanu otaczającego świata przez opowiedzenie historii jego „pratworzenia”. „Dziedzina ›przed‹ jawi się jako sfera praprzyczyn, źródło

¹⁶²Słowacki, J., *Balladyna*, s. 55.

¹⁶³*Ibidem*, s. 66.

¹⁶⁴*Ibidem*, s. 115.

¹⁶⁵*Ibidem*, s. 126.

¹⁶⁶*Ibidem*, s. 12.

wszystkiego, co nastąpiło »później«, pisze Mioletinski¹⁶⁷. Początek państwowości w *Balladynie* służy budowaniu mitu o „złotym wieku” Słowian, unicestwionym przez zbrodnię. Mitologemy „złotego wieku” i „raju utraconego”, zakładają, że ruch może się odbywać nie tylko od chaosu do kosmosu, ale również od kosmosu do chaosu¹⁶⁸. „Złoty wiek” historii Polski jest idyllicznym typem odtworzenia archaicznego kompleksu i jedności czasu ludowego. Jedność życia pokoleń w idylli określa jedność miejsca, które zaciera granice czasowe i wywołuje wrażenie cyklicznej rytmiczności. Życie ludzkie w idyllicznym „czasie początków” narodu jest zjednane z życiem przyrody. Zerwanie czasu idyllicznego zrywa ową jedność, transformując przestrzeń do strefy „spichlerza szarańczy”, jak nazywa Polskę graf Kirkor¹⁶⁹. W dziejach Słowian jedna epoka zależy od postępowania ludzkości czasów ją poprzedzających. *Balladyna* jest mitem pochodzenia, który opisuje „nowy stan” narodu polskiego; opowiada, w jaki sposób dawny świat Lecha został zmieniony i zubożony.

W *Balladynie* obecny jest czas zbiorowy wywodzący się z rolniczego, przedklasowego stadium rozwoju społeczeństw ludzkich; jest to czas twórczego wzrostu, który powiększa i pomnaża, maksymalnie koncentrując się na przyszłości¹⁷⁰. Widoczny jest on w życiu wegetacyjnym roślin, o który dba Goplana i jej świta, widoczny jest także w fazie pracy rolniczej – żniwach, z których wraca Wdowa z córkami. „Rok rolniczy” pokrywa się z kondycją samej Goplany, która zimę spędza na dnie jeziora, pojawia się na ziemi z pierwszym dniem wiosny i znika wraz z odlatującymi żurawiami. Wyjście z wody po zimie jest powrotem, odlot z ptakami jest odejściem. Przebieg rocznej egzystencji Goplany, następstwo powtarzalnych faz jest zgodne z kategoriami mitu „wiecznego powrotu”. Temporalne elementy początku i końca przenoszą się na plan przestrzenny (wyjście ze świata podwodnego i odlot w sferę niebios). Są one symbolicznym odwzorowaniem stworzenia, narodzin oraz zagłady i śmierci. W ostry sposób zamyka to granicę istnienia. Na tle bezczasowej wieczności historia ludzka przedstawia się, jako byt skończony. To, co dla człowieka jest całością, czas pożyczony od Boga, jak mówi Kirkor¹⁷¹ dla Goplany jest częścią, przemijającym fragmentem wiecznego procesu.

Mityczny czas zbiorowy obecny jest w tak zwanych mitach kalendarzowych czy agrarnych „bezpośrednio symbolizujących przyrodnicze i gospodarcze cykle – dobowe, roczne, lunarne, solarne (...). Najbardziej archaiczne są wśród nich mity o znikających i

¹⁶⁷Mioletinski, E., *Poetyka...*, s. 214.

¹⁶⁸*Ibidem*, s. 277.

¹⁶⁹Słowacki, J., *Balladyna*, s. 12.

¹⁷⁰Bachtin, M., *Problemy...*, s. 425.

¹⁷¹„Niech wie człowiek, że mu Bóg pożyczył życia na krótko”. Zob., Słowacki, J., *Balladyna*, s. 66.

powracających bogach”¹⁷². Mit ten zajmuje centralne miejsce w *Złotej gałęzi* Jamesa Frazera¹⁷³ i prowadzi do rytualnej zmiany króla kapłana przez uśmiercenie zniedołężniałego władcy, którego potencja płciowa, a tym samym jego magiczna siła się wyczerpała. Władza królewska jest projekcją wyobrażeń patriarchalnego świata bogów; król uosabiał boski porządek w granicach swojego państwa, rządził ziemią, tak jak słońce rządzi niebem¹⁷⁴. Nie stawał się jednak bogiem, boga tylko przedstawiał, co „w kulturach archaicznych implikowało, że w pewnym sensie był tym, kogo uosabiał”¹⁷⁵. Miał jednocześnie naturę ludzką i boską. Desakralizacja króla oznacza cofanie się świata do stanu prekosmogonicznego chaosu, jest jednym z etapów powtórzenia kosmogonii. Według Frazera, królem może stać się ten, kto przeszedł próbę wtajemniczenia, która łączy się z przebywaniem w królestwie zmarłych. Paralełą umierającego króla z mitów kalendarzowych w dramacie może być Pustelnik – dawny król Popiel III. W ciszy, w milczeniu, a więc w przywołaniu metonimii śmierci, za granicami przestrzeni uporządkowanej, w oddaleniu, w chaosie odbywa się misterium jego wtajemniczenia. W przestrzeni inicjacyjnej, w izolacji, umarły dla świata dawny król Popiel III czeka chwili powrotu na tron. Pomaga mu w tym dzielny i szlachetny Kirkor, zabijając okrutnego samowładcę Popiela IV:

Wtem Kirkor – któż by myślał? Kirkor samotrzeci
Chwyta dłonią koniowi królewskiemu cugle
Krzycząc: „Srogi tyranie! Trzema zabójstwami
Doszedłeś do tronu: idź w piekło!” To mówiąc
Mieczem rozciął przyłbice ukoronowaną (...) ¹⁷⁶.

Rycerz zabija niegodziwego króla, lecz niestety, przyczynia się do zagubienia cudownej korony. Z polecenia Balladyny i Kirkor, i Pustelnik zostają zamordowani. Szala zwycięstwa w dramacie od tego momentu przechyla się na stronę zła. Jak zauważa etnolog Piotr Kowalski: „Schemat śmierci boga, znaczącej wyczerpywanie się kosmicznej energii i powrót do przedczasowego chaosu, powtarza się w zachowaniach towarzyszących śmierci władcy w dawnych kulturach oraz intronizacji jego następcy”¹⁷⁷. Koronę i władzę, analogicznie też do frazerowskiego scenariusza, przejmuje młodsza i pełna władczych sił Balladyna.

Wszystkie określenia czasoprzestrzenne w *Balladynie* są ściśle ze sobą powiązane i zabarwione emocjami i wartościami. Różnorodność i wielość czasów i przestrzeni

¹⁷²Mieletinski, E., *Poetyka...*, s. 271–272.

¹⁷³Patrz: Frazer, J., *Złota...*

¹⁷⁴Biedermann, H., *Leksykon symboli*, MUZA SA, Warszawa 2001 s. 166.

¹⁷⁵Eliade, M., *Historia...*, s. 55.

¹⁷⁶Słowacki, J., *Balladyna*, s. 98.

¹⁷⁷Kowalski, P., *Kultura...*, s. 554.

występująca w utworze nie jest chaotyczna, lecz podporządkowuje się nadrzędnym celom artystyczno-ideowym. W przestrzeni mitycznej, jaką jest miasto Gniezno nad jeziorem Gopłem, wraz z otaczającym go lasem, wsią i zamkiem, a więc w miejscu posiadającym specjalne znaczenie w systemie tradycji i historii dochodzi do wyraźnych opozycji. Przestrzeń ulega rozczłonkowaniu na niejednorodne podprzestrzenie „natury” i „cywilizacji” czy „historii”. Zamek ciąży ku “historii”, a wieś i jezioro Gopło ku “naturze”, podobnie jak wody jeziora pod lodem oraz błękit nieba, kiedy Goplana opuszcza świat skalany grzechem. Symetryczna przestrzeń powstaje w lustrzanej tafli wody, gdy ta staje się utrwalonym zapisem zbrodni; wody podwają jej obraz przez czynności magiczne Goplany:

Goplana

Rzucę ten ciemny obraz zbrodni w jasne koło

Zwierciadlanego Gopła...¹⁷⁸

Jezioro w dramacie nabiera cech strefy magicznej i rozszerza strukturę świata na kierunek horyzontalny – w dół. To w ich głębinach śpi snem zimowym Goplana, to z jego dna wydobywają się dźwięki zatopionego, „potępionego” miasta i to one dzięki swym zwierciadlanym, iluminacyjnym zdolnościom przestrzennie podwajają wymiar zbrodni. Przestrzeń lasu nie posiada w *Balladynie* atrybutów bezpiecznej strefy charakteryzującej „naturę”, przeobraża się w sferę śmierci, którą tak opisuje Pustelnik:

W smutnej lasów ciszy

Zbrodnia jak dzieciół w drzewa bije suche;¹⁷⁹

W przestrzeni “wsi” zbrodnia musi być ukryta w lesie, natomiast w sferze “cywilizacji” swobodnie przekracza mury komnat zamkowych na pola bitew. W lesie zostają zamordowani Alina i Pustelnik, tam też leżą zwłoki zabitych przez ludzi zwierząt (jelenia i ptaka). Las jest także siedzibą dusz zmarłych i demonów. Horyzontalnie jak i wertykalnie przestrzeń w dramacie podzielona jest na szereg sfer, o odpowiednim nacechowaniu znaczeniowym.

Dwudzielnosc czasoprzestrzeni w dramacie połączona jest ściśle z dychotomią charakterologiczną świata bohaterów. Kondycja psychiczna protagonistów, dominanty cech ich charakteryzujących współgrają ściśle z przestrzenią, w której są uczestnikami zdarzeń. Współzależność tę najjaskrawiej uwidacznia postać Balladyny, bohaterki negatywnej, której amoralne działania i “złe serce” są współmierne do charakteru otaczającej ją rzeczywistości.

¹⁷⁸Słowacki, J., *Balladyna*, s. 53.

¹⁷⁹*Ibidem*, s. 79.

Na przykładzie losów protagonistki rozstrzygać można o psychologicznym wymiarze czasu, który organizuje jej przestrzeń i krąży nieustannie pomiędzy pamięcią dokonanych zbrodni a przewidywaniem katastrofy. Działania aktualne stają się integralnym wyznacznikiem przyszłości. Obawa przed odkryciem tajemnicy staje się siłą napędową poczynań bohaterki. Przestrzeń ją otaczająca bezustannie przywołuje widmo zbrodni. Historia *Balladyny* dzieli się na życie przed (życie wieśniaczki) i po zbrodni (życie grafini).

Dwoistość znaczeniowa sceny ma swą podstawę organizacyjną w zbrodni. Zabójstwo jest wydarzeniem, które swą realnością przewyższa wszystkie inne wydarzenia. Dzieli ono wyraźnie bieg życia zabójcy na część przed i część po zabójstwie. Organizuje wokół siebie, jak wokół osi, życiową przestrzeń zabójcy. Jego obecność jest mocna, mocniejsza niż bicie piorunów, krzyk miasta, ryk największych wodospadów... a przecież wymaga ukrycia. Jakby nigdy tego nie było. Im mocniej daje o sobie znać, tym bardziej trzeba ją ukryć, ale im bardziej pieczołowicie się ją skrywa, tym bardziej wyłania się spod zasłon¹⁸⁰.

Nie fakt zabójstwa siostry jest dla *Balladyny* bolesny, ale jego demaskacja, a tym samym pozbawienie pozycji i śmierć. Bohaterka znalazła się w totalnej izolacji, w czeluści własnych lęków i opętanych myśli. Kłamstwo stało się jej ochroną i barykadą. Kłamię, że Alina uciekła, kłamię, że kocha Kirkora, że Wdowa nie jest jej matką, kłamię zakładając na czoło czarną opaskę, by ukryć widoczne ślady zbrodni.

Sytuację *Balladyny* można przyrównać do jej przejścia z jednej warstwy społecznej w drugą, z przestrzeni „natury” – wsi do przestrzeni „historii” – zamku. W schemacie czasowym jest to zapoczątkowanie kariery zbrodnią, zakłócającą równowagę społeczną i ład natury. *Balladyna* na rzecz zdobycia władzy i majątku sukcesywnie oddala się od swych wiejskich korzeni i ludowej tradycji. Zapowiedzią takiej postawy, jest już scena trzecia pierwszego aktu, gdzie zauważalne jest jej lekceważące zachowanie, a nawet poniżające matkę i młodszą siostrę. Separacja *Balladyny* przebiega sukcesywnie, jest postępową. Po dokonaniu pierwszej zbrodni bohaterka przyjmuje maskę kłamstw, która ma ją chronić przed odkryciem autentycznego oblicza, skazuje ona jednak *Balladynę* na izolację i pogrążenie w osobnym, samotnym świecie. Separowanie się *Balladyny* od innych, a zwłaszcza od własnej matki, dokładnie widać w kontekście przestrzennym, kiedy córka zamyka Wdowę w zamkowej komnacie na wieży, jak w grobie:

Balladyna
(...) A tobie
Starej kobiecie, lepiej nie wychodzić
Z ciepłej komnaty...

¹⁸⁰Tischner, J., *Filozofia dramatu*, Znak, Kraków 2006, s. 108.

Wdowa

Ach, nudno jak w grobie

Tak samej siedzieć... Czy ty chcesz zagrozić

Zamek matuli?...¹⁸¹

Wdowa zostaje przez córkę uwięziona. Balladyna zamyka jej przestrzeń, by matka nie zadawała trudnych pytań, by nie zdradzała wiejskiego pochodzenia. Jednak w monologu bohaterki, (który w utworze staje się ważnym motorem akcji) można jeszcze usłyszeć resztki moralności:

(...) matka – ta kobieta gminna.

Trzeba ją kochać, to matka¹⁸².

Strach przed karą za popełnioną zbrodnię oraz przed utratą władzy i majątku skłania bohaterkę do konspiracji i osamotnienia, wyrzeka się ona swoich więzi rodzinnych, a nawet Boga:

(...) Na niebie

Jest Bóg... zapomnę, że jest, będę żyła,

Jakby nie było Boga¹⁸³.

Balladyna stwarza iluzję życia, życia tylko dla siebie, obok a nie dla innych, według wymyślonych przez siebie norm i własnej moralności. Buduje swój świat otoczony murem strachu i obaw, wszystko po to, by sięgnąć po koronę i rządzić „bez woli ludu”. Władza, dostatek i honory warte są popełnienia morderstwa, a nawet wyparcia się Boga. Z każdą chwilą oddalania się od swego dotychczasowego miejsca zamieszkania – swojej wiejskiej chaty, z każdym kolejnym, mijającym w nowym domu-zamku dniem, Balladyna oduwa się od swych korzeni i ludowych tradycji. Jawnym sygnałem jest spalenie rodzinnej chaty w lesie, na co starzec ze wsi stwierdza:

Widać, że się wstydzą

Chaty, słomy, bławatków i nas...¹⁸⁴

Balladyna nie wpuszcza do zamku przyjaciółki matki, „chłopinki starej”, każe jej wóz natychmiast odprawić. Na sali zamkowej zgromadzonym gościom opowiada zmyśloną historię o swym szlacheckim pochodzeniu i tragicznej przeszłości, powiada: „bracia

¹⁸¹Słowacki, J., *Balladyna*, s. 70.

¹⁸²*Ibidem*, s. 72.

¹⁸³*Ibidem*, s. 48.

¹⁸⁴*Ibidem*, s. 61.

królewice zamordowani”, a „matkę zamurowano w pałacu framudze”¹⁸⁵. Balladyna nie zważa już na więzi łączące ją z najbliższymi, opętana zbrodniczym żywiołem wypiera się ostatecznie rodzicielki, poniżając ją jednocześnie w obecności licznie zgromadzonych gości weselnych, do których grona jej nie zaproszono:

Wdowa

Córko! ha! to się nie godzi
Zapomnieć o mnie.

Balladyna

Co się babie roi?
Co to za stara kobieta?
(...) To jakaś szalona
(...)
Czemu tu wpuszczona
Ta stara?...
(...) Wziąć ją! wyprowadzić!
(...)
Piekło!
Jak tu wpuszczono tę żebraczkę wściekłą?
Powiedz, jak weszłaś do złotych pokoi?
Ja ciebie nie znam...
(...)
Czy wy ją znacie, panowie? powiedźcie,
Co to za wiedźma?¹⁸⁶

W odpowiedzi na te publiczne upokorzenia matka także wyrzeka się córki:

(...) O ty jędzo!
Ach! okropnico córko! to ja ciebie
Nie znam¹⁸⁷.

Wdowa, choć wygnana i pogardzona, nigdy nie wyrzeknie się matczynej miłości. Jej milczenie w czasie tortur, jej opór przed wyjawieniem imienia córki-zbrodniarki, jej poświęcenie ratuje życie Balladynie, a samą skazuje na okrutną śmierć. Poniesiona przez nią ofiara jest spełnieniem dobra, które stanowi zaprzeczenie zła popełnionego przez Balladynę. Wdowa chroniąc swoją anonimowość, tracąc swą tożsamość składa życie w ofierze córce. Zerwanie więzi z własną sferą społeczną, zarówno przez Balladynę jak i matkę, prowadzi do nieuniknionej katastrofy.

Haniebne postępowanie Balladyny uwidacznia w dramacie dysonans między „wsią” a „zamkiem”, między „naturą” a „kulturą”, między “swoim” a “cudzym”. Dysonans ten jest

¹⁸⁵Słowacki, J., *Balladyna*, s. 94.

¹⁸⁶*Ibidem*, s. 95–96.

¹⁸⁷*Ibidem*, s. 96.

także obecny w uwagach innych bohaterów utworu, jak chociażby w słowach samej Wdowy do Kirkora:

Wy, królowie!
Może wam w zamkach nie znać się, co ziomka,
A co malina, co siano a słomka,
A co są dziuple, a co pszczele ule.
Wam tylko złoto, złoto, złoto, zawsze złoto...¹⁸⁸

Natura i związana z nią „wiejskość” jest w dramacie idealizowana, staje się gwarantem równowagi i dobrobytu. Widać to już w mitycznej opowieści o początkach polskiej państwowości, w której legendarny władca polski Lech żył na wzór społeczności ludowej w wiejskiej chacie, a zboże rosło tam “wysokie jak las”. Do przestrzeni “natury” wkracza, na skutek czynności magicznych Goplany, Kirkor. „Królewic w chacie” to sygnał obcości odległego świata. Bohater, mimo że o życiu wiejskim marzy, nie przystosowuje się do przestrzeni wsi i chłopkę przenosi do zamku. Balladyna pozostanie w kręgu szlachty obca, przestrzeń będzie ją „zdradzać”, wypychać na zewnątrz. Bohaterka mimo wysiłków nie zdoła tej przestrzeni oswoić. Pamięć zbrodni wywołuje w komnatach zamkowych złudzenia:

Balladyna
(...) w ciemnościach macałam po stole,
Ten stół miał jakieś rysy zimnej twarzy
Może to nie był stół...¹⁸⁹

Ujawnienie opozycji „wiejskiego” i „zamkowego” ma miejsce również, gdy mowa o bogactwach Balladyny i jej zamku wielkim „jak pół świata”. Porównania takiego dokonuje Wdowa, mieszkanka wsi, żyjąca między jeziorem a lasem. Jest ona przyzwyczajona do rozległych obszarów, do przestrzeni naturalnych, gdzie wytwory ludzkie okazują się niewielkie. Tu natomiast zamek, dzieło cywilizacji, w porównaniu do wiejskiej chaty wydaje się monumentalny.

Sferami przestrzeni społecznej w utworze rządzi zasada nieciągłości, udaremnia ona wysiłki bohaterów usiłujących ją pokonać. Ani przemieszczenia Balladyny i Wdowy, ani Kirkora nie przynoszą zamierzonych skutków. Protagonisci, próbując przystosować się do nowej przestrzeni życiowej, pozostają wciąż jej obcy.

Dychotomię przestrzeni w dramacie uwidacznia również przestrzeń lasu, która z scenie malinobrania jest prologiem dla morderczych zamierzeń Balladyny. Żywioł zbrodni

¹⁸⁸Słowacki, J., *Balladyna*, s. 54.

¹⁸⁹*Ibidem*, s. 112.

budzi się w bohaterce w otoczeniu elementów przyrody, które nagle przybierają krwawych barw:

Balladyna

Jak mało malin! a jakie czerwone
By krew.– Jak mało – w którą pójde stronę?
Nie wiem... A niebo jakie zapalone
Jak krew... Czemu ty, słońce, wschodzisz krwawo?
Noc wolę ciemną, niż taki poranek...
Gdzie moja siostra? musiała na prawo
Pójść i napęlić malinami dzbanek;
A ja wśród jagód chodzę obłąkana
Jakaś rozpaczą i łzy gubię w rosie¹⁹⁰.

Las, jeszcze przed dokonaniem w nim zbrodni, staje się przestrzenią zła i śmierci. Przestrzenią taką jawi się jednak tylko tam, gdzie przebywa Balladyna – na lewo od Aliny. Alina poszła na prawo i zastała inną przestrzeń, wręcz sielankową – las pełen różowych malin, wśród których kwitną, kuszące swą wonią i kolorem, wiosenne kwiaty:

Alina

Ach, pełno malin – a jakie różowe!
A na nich perły rosy kryształowe.
Usta Kirkora takie koralowe.
A te maliny... Fiołeczki świeże,
Wzdychajcie próżno, bo ja nie mam czasu
Zrywać fiołków¹⁹¹.

Balladyna, która wybrała kierunek przeciwny, znajduje się w zupełnie innej „naturze”, jakby w innym lesie. Zastosowanie przez Słowackiego owych dwóch, jakże różnych typów przestrzeni, podporządkowanych dwóm przeciwległym kierunkom stanowi wyraźną analogię do archaicznych wyobrażeń mitycznych. Dychotomia lasu i opozycyjność kierunków lewego do prawego ma odbicie w świecie roślinności, jak i w kondycji psychicznej bohaterów. Balladyna, kierując się ku demonicznej stronie lewej, wybiera drogę zmierzającą ku destrukcji, introwersji i śmierci. Krwawa przestrzeń i skutki obranego przez nią „złego” kierunku będą towarzyszyć Balladynie już do końca dramatu. Sytuacja czasowo-przestrzenna w lesie jest jedynie rozpoczęciem tego ruchu, zwiastunem pierwszego dokonanego przez nią morderstwa, a w całościowej wymowie utworu – samozagłady. Każde kolejne morderstwo będzie logicznym następstwem pierwszego. Balladyna, zgodnie z wieszczzeniami Goplany, usycha męką tajemnicy¹⁹². Przestrzeń lasu już do końca utworu będzie tylko powielać i

¹⁹⁰Słowacki, J., *Balladyna*, s. 44.

¹⁹¹*Ibidem*, s. 43.

¹⁹²*Ibidem*, s. 53.

potęgować swój wymiar przestrzeni śmierci. Dla Balladyny stanie się obszarem wrogim i obcym, gdyż w każdej chwili może zdemaskować popełnioną przez nią zbrodnię.

Innym rodzajem mitycznej czasoprzestrzeni obecnym w dramacie jest czasoprzestrzeń drogi. Droga „nigdy nie bywa w folklorze po prostu drogą, lecz zawsze całością lub częścią drogi życiowej (...) znaki spotykane na drodze są zawsze znakami losu”¹⁹³. Pierwszym „na drodze” w dramacie jest Kirkor, który z chaty Pustelnika podróżuje karocą, „leśną aleją”, zaraz obok chaty córek i wdowy, przez uszkodzony mostek, przez który jednak nie udaje mu się przejechać, gdyż: „Mostek pod jego załamał się kołem”¹⁹⁴. Dochodzi do „przypadkowego” spotkania, które radykalnie zmienia życie wszystkich jego uczestników. Przekroczenie progu chaty przez Kirkora jest początkiem przekraczania progu społecznych granic w *Balladynie*. W tym samym czasie droga Grabca do tej samej chaty jest pogmatwana przez Skierkę, który na żądanie królowej: „jak skoczne ogniki błąka i sadza Grabca w błocie”¹⁹⁵, na skutek czego Grabiec do chaty nie dociera¹⁹⁶. Błądzenie bohaterów jest częstym zabiegiem fabularnym obecnym w utworze. Już Balladyna chodząc po lesie mówiła: „A ja wśród jagód chodzę obłąkana”, Filon „bezczynny błądzi w leśnej kniei”, a Pustelnik za to „jak szalony od rozumu błądzi”. Znakiem wróżebnym na drodze Kirkora jest trup zabitego przez człowieka jelenia:

Gralon

Wtem nagle pański koń dał w górę słupa,
Jakby się spotkał z ognistym szatanem.
A pan graf z konia rzekł: „Czuć w lesie trupa...”
(...)
Na mchu trup leżał – a piersi mu toczył
Wianek żelaznych gadzin...
(...)
Dobra wróżba dla mężczyzn rycerzy” –
Mówił graf Kirkor... my krzyknęli: „hura!”¹⁹⁷

Kirkor pomylił się przy odczytaniu wróżby, nie okazała się ona dla niego pomyślną. Graf zginął w walce z wojskami Kostryna. „Przypadkowe” spotkanie Balladyny na „drodze życiowej” Kirkora, nie wpłynęło na jego rozwój duchowy, lecz przyczyniło się do jego śmierci.

¹⁹³Bachtin, M., *Problemy...*, s. 321.

¹⁹⁴Słowacki, J., *Balladyna*, s. 29.

¹⁹⁵*Ibidem*, s. 27.

¹⁹⁶Błąkające w ciemnościach ludzi błędne ogniki wywodziły się z demonologii prasłowiańskiej i wedle wierzeń, były pokutującymi duszami ludzi, często nieuczciwych geodetów. Zob. Szyjewski, A., *Religia...* s.162 – 163.

¹⁹⁷Słowacki, J., *Balladyna*, s. 91.

W ujęciu folklorystycznym w semantycznym polu “drogi” mieści się także rozdroże, skrzyżowanie dróg, które jest często miejscem decydującym o przyszłych wydarzeniach¹⁹⁸, spotkaniem z losem, miejscem o wielkiej sile magicznej, gdzie można spotkać istoty demoniczne¹⁹⁹. Na rozstaju dróg Filon chce znaleźć odpowiedź na pytanie, czy ludzie w mogile marzą?

Pójdę... i stanę na leśnym rozdrożu.
Jeśli jaka jaszczurka zielona
Pobiegnie w prawo, to w grobie się marzy...
Jeśli w lewo... to człowiek – nic – kona
I nie śni...²⁰⁰

Do kolejnego typu przestrzeni mitycznej obecnej w dramacie należy przestrzeń koła. Koło należy do podstawowych struktur służących przestrzennemu porządkowaniu świata, opierającemu się na elementarnych doświadczeniach człowieka. Koło wyznacza centrum, które stwarza podstawę harmonijnego widzenia kosmosu, i zakreśla jego granice. Czynności jakie wykonuje Goplana w trakcie zaczarowywania Grabca w króla są magicznymi rytuałami obecnymi zarówno w tekstach mitologicznych, jak i w folklorze, wykorzystującymi pierwotną symbolikę kolistej, zamkniętej przestrzeni. Goplana wyznacza sakralny środek przez zakreślenie magicznego kręgu, izolującego Grabca od chaosu reszty świata. Chochlik i Skierka, najwidoczniej znając przebieg magicznych ceremonii, oddalają się od miejsca mocy i śpiewają:

O jakiej zamarzysz postaci,
Zakreślony w czarów kole,
Taką moc Goplany da ci
Postać, szaty, rysy, dolę...²⁰¹

Tak zwane „zamykanie magiczne” obecne jest w praktykach ludowych, w których „bezwzględnie dominuje znaczeniem samo koło, nie zaś jego wykonywanie”²⁰², jak donosi Moszyński.

Koło magiczne w rozumieniu kresy lub bruzdy narysowanej, wrytej czy wyoranej na ziemi wzgl. w ziemi dokoła przedmiotu (...) raz wykonane, trwa niekiedy i

¹⁹⁸Bachtin, M., *Problemy...*, s. 321.

¹⁹⁹Kopaliński, W., *Słownik symboli*, Wiedza powszechna, Warszawa 1990, s. 358.

²⁰⁰Słowacki, J., *Balladyna*, s. 78.

²⁰¹*Ibidem*, s. 78.

²⁰²Moszyński, K., *Kultura...*, tom II – *Kultura duchowa*, część 1, s. 322.

zachowuje swą magiczną moc w ciągu długiego czasu; zabiegi towarzyszące wykonywaniu koła, nie spuszcza go z oka, gdyż utworzenie jego to jedyny lub główny ich cel, i wszystko niemal, co w nich jest akcesorycznego, służy dla spotęgowania jego siły²⁰³.

Takie rytualne zamknięcie w kręgu porządkuje przestrzeń, aktywuje mediacyjność otwierając przepływ mocy między trzema sferami kosmosu i chroni obiekt znajdujący się w jego wnętrzu²⁰⁴. Goplana, jak czytamy w didaskaliach, „zakreśla koło” i umieszcza przyszłego króla dzwonkowego w środku wyznaczonego kręgu, zważając na to, by rytuał czarowania przebiegł zgodnie z jego „boskimi” zasadami; dlatego też przywołuje Grabca do porządku – „Stój cicho, nie wychodź z koła”²⁰⁵. Jak zauważa Cassirer badając archaiczne kultury magiczne: „Każdy obrzęd magiczny żąda najwyższego skupienia uwagi. Jeśli nie jest wykonywany z zachowaniem właściwego porządku czynności i według niezmiennych reguł, nie odnosi skutku”²⁰⁶. W magicznym kręgu Grabiec zmienia się w króla – „lewiatana w złotym płaszczu, z brodą siwą”²⁰⁷, jak się sam sarkastycznie określa. Wytyczony przez Goplanę krąg, zgodnie z jego funkcją, odgrodził obiekt czarów od świata doczesnego, wyznaczył obronne granice przed wpływem złych mocy i zmienił status egzystencjalny Grabca. Uzupełnieniem wymowy tych magicznych rytuałów jest symboliczny sen jaki ma Grabiec po wykonaniu przez Goplanę czynności – „Śniło mi się ... (...). I był potop, w potopie pływałem jak ryba”. Wody potopowe w świecie mitycznym przemieniają kosmos w chaos, zmieniając tym samym status obiektu czy jednostki nim dotkniętej. Sen Grabca w symbolice akwaticznej przedstawił akcję jego przeistoczenia.

Podobną symbolikę i funkcję „zamykania” koła posiada każda aureola, korona czy wstęga przepasająca. Koła noszone na głowie oddzielać mają od świata śmiertelników, nadając ukoronowanym, czy przepasanym wyjątkowy status i przynależność do „skosmizowanej enklawy”²⁰⁸. W rytualnym geście „opasania” bierze udział także nowa królowa Balladyna:

Kanclerz:

Pani! niech będzie poświęcona głowa,
Co nam przynosi koronę Popielów.
Witaj i panuj tak mądrze i szczerze,
Abyś z Bogiem do najświętszych celów

²⁰³Moszyński, K., *Kultura...*, tom II – *Kultura duchowa*, część 1, s. 322.

²⁰⁴Kowalski, P., *Kultura...*, s. 231–232.

²⁰⁵Słowacki, J., *Balladyna*, s. 82.

²⁰⁶Cassirer, E., *Esej...*, s. 167.

²⁰⁷Słowacki, J., *Balladyna*, s. 84.

²⁰⁸Kowalski, P., *Kultura...*, s. 231.

Lud prowadziła. Przewiąż się na biodrze
Szatą czystości, czoło wznies do nieba²⁰⁹.

Taką samą funkcję magicznego „zamknięcia” posiada wianek. Wiankiem przystraja głowę Goplana, co jest typowe dla słowiańskich demonów mających postać dziewcząt²¹⁰. Goplana zaraz po przebudzeniu poleca narwać kwiatów na jej nowy wianek: „Narwij mi róż, Chochliku! Poleciał mój wianek”, powiada do niego. Jak zauważa Moszyński, co znamienne i tłumaczyć może obecność wianka na głowach postaci demonicznych, jako ich nieodzownego atrybutu, w wieńcach „tkwi cała niesamowita moc demona i że jeśli go porwać, tedy pokrzywdzony demon staje się jednaki co do siły i własności z pierwszym lepszym człowiekiem”²¹¹. Goplana, według treści dramatu, nie rozstaje się z wiankiem nawet będąc uśpioną pod zamarzną taflą jeziora – tworzą go wówczas splecione nóżkami uśpione jaskółki, i nosi wianek na głowie – z kwiatów zaraz po przebudzeniu. Magiczne „opasanie” nimfy, chroni granice jej democnych mocy.

4. 4. Magiczny przedmiot – korona

Nawiązaniem do mitycznej przestrzeni koła jest również cudowna korona Popielów, symbolizująca mityczny początek dziejów narodu polskiego. Korona, to magiczny przedmiot o nadnaturalnych właściwościach, gwarantujący pomyślność kraju:

Pustelnik
Z rozlicznego cudu
Korona Lecha sławną niegdyś była,
W niej szczęścia ludu, w niej krainy siła
Cudem zamknięta...
(...)
Zbawiciel niegdyś wyciągając rączki
Szedł do niej z matki zadumanej łona;
I ku rubinom podawał się cały
Jako różyczka z liści wychylona
I wołał: caca! i na brylant biały
Różanych ustek perełkami świecił²¹².

²⁰⁹Słowacki, J., *Balladyna*, s. 127.

²¹⁰Moszyński, K., *Kultura...*, tom II – *Kultura duchowa*, część 1, s. 629.

²¹¹*Ibidem*.

²¹²Słowacki, J., *Balladyna*, s. 12–13.

Korona Lecha jest królewskim darem, a o cudowności tego emblematu zdecydował „niegdyś” jego kontakt z Jezusem Chrystusem. Na skutek tego sakralnego kontaktu korona Popielów czerpie swą moc.

Przedmioty o nadprzyrodzonych mocach występują licznie w materiale ludowym. Znane są opowieści o bohaterze, który tytułem odszkodowania, nagrody lub podarku otrzymuje cudowny przedmiot od tajemniczej istoty (Pana Boga, św. Piotra, diabła, mrozu, wiatru). Magicznym przedmiotem w słowiańskim folklorze jest na przykład stół dostarczający potraw, zwierzę, które sypie czy znosi złote monety lub też kije, przy których pomocy protagonista uwalnia się od pańszczyzny albo staje się królem²¹³. Utrata „cudownej korony” w *Balladynie* wiąże się z utratą dobrobytu i ludzkiej pomyślności. Jej brak rozpoczyna okres krwawych dziejów pod rządami okrutnego Popiela IV.

Pustelnik

Gdy mnie brat wygnał, uniosłem w te lasy
świętą koronę...

(...)

Winien jestem nieszczęść ludu.

(...)

Korona brata mego jak liczmany

Fałszywa...²¹⁴

Podarowanie korony przez Scytę wędrującego z Betlejem przyczyniło się do dobrobytu państwa, jej utrata zaś, do jego upadku. Fałszywa korona na głowie samowładcy nie potrafi ziścić państwowej pomyślności. Wprowadzając motyw korony królewskiej Słowacki nawiązał również do znanych ludowej tradycji wersjom dziejów ukrytych koron wawelskich²¹⁵.

4. 5. Zbrodnia i kara

O pomyślności kraju, wedle myślenia mitycznego decydują, jak je nazywa Mircea Eliade, „magiczne niemi sympatii”²¹⁶ – więzi między ziemią a formami, które ona zrodziła. Powiązania te tworzą system, symbiozę, jedność biologiczną i są wszędzie jednakowe.

²¹³Wymienione motywy obecne są w różnych wersjach bajki ludowej *Dar wiatru północnego, czy Białki z kobialki*. W folklorze myśliwskim strzelec posiada niezawodną broń, a w folklorze zbójckim magiczny pasek i magiczna ciupaga chronią Janosika. Zob., Krzyżanowski, J., *Słownik...*, s. 73 i 77 – 78.

²¹⁴Słowacki, J., *Balladyna*, s. 13.

²¹⁵Inglot, M., *Nie tylko o Kordianie: studia nad twórczością Juliusza Słowackiego*, Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne, Wrocław 2002.

²¹⁶Eliade, M., *Traktat...*, s. 274.

Dlatego też, przez tę organiczną solidarność, jeśli jeden z przejawów życia zostanie skażony, zniszczony lub dokonane zostanie na nim zabójstwo, to dotknie to również wszystkie inne przejawy życia i wpłynie negatywnie na pozostałe elementy świata. Zbrodnia taka, będąca wynikiem złamania tabu, ma daleko idące konsekwencje, gdyż przelewa krew i zatrzuwa nią ziemię. Skutkiem tego są nieszczęścia związane z bezpłodnością pól, zwierząt i ludzi. Z tej właśnie przyczyny mądry i sprawiedliwy król zapewnia płodność ziemi i ludziom dostatek²¹⁷. Pogwałcenie tabu, przetwanie solidarności wszelkich form życia, jak ujmuje owe zależności Cassirer²¹⁸, ma miejsce również w *Balladynie*, gdzie „magiczne nici sympatii” uwidaczniają się w następujących słowach Kirkora:

Bezprawie gorzej od Mojżesza plagi
Kala tę ziemię i prędeż się szerzy;
Popiel, skalany dzieci krwią niewinną,
Niegodny rządzić tłumowi rycerzy.
(...)
Dotąd żyjącym pod Lecha koroną
Bóg dawał żniwo szczęścia niezasiane,
Lud żył szczęśliwy; dzisiaj niesłychane
Pomory, głody sypie boża ręka.
Ziemia upałem wysuszonym pęka;
Wiosenne runa złocą się, nim ziarno
Czoła pochyli, a wieśniacy garną
Sierpami próżne tylko włosy żyta.
Ta sama Polska, niegdyś tak obfita,
Staje się co rok szarańczy spichlerzem;
Niegdyś taka bitna, dziś bladym rycerzem
Z głodami walczy i widmem zarazy²¹⁹.

Zaraza, głód, nieurodzaj, to wszystko zaistniało, bo władca ziem polskich – Popiel IV – skalał ją krwią, i to krwią niewinnych dzieci. Ponadto przyczynił się do detronizacji swojego brata – prawowitego Popiela III, a ten zaś do zaginięcia cudownej korony. Przerwanie więzi wszelkich form życia trafnie komentuje Goplana, gdy staje się świadkiem zbrodni Balladyny:

(...) ja ciebie nie zgubię
Ale natura zbrodnią pogwałcona
Mścić się będzie²²⁰.

²¹⁷Eliade, M., *Traktat...*, s. 275.

²¹⁸Cassirer, E., *Esej...*, s. 169.

²¹⁹Słowacki, J., *Balladyna*, s. 11.

²²⁰*Ibidem*, s. 53.

W analogi do tekstów mitycznych natura aby przywrócić kosmiczny ład wyznaczy Balladynie karę za popełnione grzechy. Drogę do władzy bohaterce utorowały liczne i krwawe zbrodnie. Aby marzenia o władzy przemienić w sen na jawie, zdobyć dzban z malinami, a wraz z nim Kirkora, jako swojego męża, Balladyna zabija swoją siostrę Alinę. Wspólnie z Kostrynem zabija rycerza Gralona; by zdobyć koronę Popielów morduje Grabca; inicjuje też podstępną i przekupioną walkę, w której ginie jej mąż Kirkor. Następnie zleca zabicie Pustelnika, by ten nie wydał światu jej haniebnych czynów. Ofiarą zbrodni tej „jędzy trującej” pada również jej sługa Kostryn, a na koniec protagonistka pozwala w męczarniach umrzeć matce, by ta nie zdemaskowała jej chłopskiego pochodzenia. Droga do władzy przyszłej królowej jest długa i krwawa, jak sama powiada, „zamyka przeszłość w grobach”. Koniec starego świata żegnany jest pod znakiem zbrodni, której symbolem staje się „plama jak krew czerwona” na czole morderczyni. Intronizacja królowej naznaczona jest śmiercią wielu ofiarników, którzy ginąc umożliwili ziszczenie jej celu. Kanclerz w sali królewskiej wypowiada znamienne słowa:

(...) Bóg ciebie przekonał,
Na samym wstępie u złotego tronu,
Że przy tych szczęblach stoi widmo zgonu
I czeka na nas²²¹.

Urzędnik królewski, przewodniczący sądu wie, że ludzka krew ponownie zanieczyściła ziemię i jakby zdając sobie sprawę z istnienia mitycznych „magicznych więzów sympatii”, oczekuje nadejścia klęsk. Interwencją w budowaniu nowego porządku świata zajmuje się Bóg gromu:

Król – kobieta piorunem boskim zastrzelony;
Zamiast w koronacje bić w pogrzebu dzwony!²²²

To ostatnie słowa Kanclerza w *Balladynie*. Tak kończy się tragedia ludzka, romantyczna i tak kończy się jeden etap historii, by dać początek nowemu. Bóg przejmuje inicjatywę i dokonuje egzekucji kary, którą królowa, jako ustanowiciel prawa na sądzie „ostatecznym” sama sobie trzykrotnie wymierzyła²²³. Scena sądu, jak pisze Julian Krzyżanowski, jest paralełą typowych tekstów baśniowych:

²²¹Słowacki, J., *Balladyna*, s. 128.

²²²*Ibidem*, s. 137.

²²³Trzykrotność występowania procesów czy postaci jest częstym motywem w materiale archaiczno-mitologicznym; jak na przykład trzech siostr, trzech braci, trzech króli, trzykrotne spełnianie życzeń czy wykonywanie trzech zadań, trzykrotne płucie by odpędzić zło, obecne w obrządku grzebalnym trzykrotne sypanie na trumnę garstki ziemi, czy niezbędne w uzdrawianiu trzykrotne powtarzanie zamawiań, obchodzenia

Jest to epilog typowy dla wielu wątków baśniowych w Polsce; zbrodniarkę, mianowicie, zazwyczaj królową-matkę, która usiłowała zgładzić swą niewinną synową lub macochę, która dybała na życie swej pasierbicy, zapytują, na jaką karę, jej zdaniem, zasłużył ten, kto dopuścił się danej zbrodni; odpowiedź zagadniętej w ten sposób zmienia się w wyrok na nią samą, który bywa natychmiast wykonany²²⁴.

Grom z nieba, jako kara za zły uczynek jest często przez bohaterów przywoływany; rzucają oni „piorunowe” klątwy. W kulturze ludowej słowo wypowiedziane z intencją posiada szczególną moc, w związku z tym, znane Słowianom przekleństwo: „żeby ciebie piorun trzasł!”, jak komentuje Moszyński, „nader łatwo może stać się ciałem”²²⁵. „O! bogdaj piorun! (...) „Bogdaj piorunem na poły pożarci”²²⁶ przeklina Pustelnik ród królewski, gdy Kirkor prosi go o radę w wyborze królowny. Gdy Balladyna nie chce okazać skrucy za morderstwo siostry, odrzuca też możliwość jej wskrzeszenia przez Pustelnika, czym ujawnia starcowi podłość swego serca, ten rzuca na nią klątwę zakończoną przywołaniem pioruna:

(...) A coś okropnego
Bóg już przeznaczył, może jutro spełni.
Może odmówi chleba powszedniego,
Może ci włosy kołtunami zwełni,
Potem zabije niewypowiedaną
Ogniem niebieskim ... Biada!²²⁷

Wymienione powyżej przekleństwa, według badań Kazimierza Moszyńskiego zaliczyć można do praktyk magicznych rzuconych z daleka, czyli „z wiatrem”²²⁸, wykonywanych na szkodę bliźnich:

Jak sądzę reakcja ciemnego a wrażliwego człowieka na czary, rzucone samem tylko słowem, w zasadzie nie o wiele chyba bywa słabsza. Wszak potęga, przyznawana przez prymitywną osobowość słowu, jest, jak już wiemy, wprost bezgraniczna, i z pewnością nie znalazłby się wśród nas, ludzi wykształconych, nikt ktoby mógł, powiedzmy, zrównać się z nieoświeconym wieśniakiem (...). Na wierze w siłę słowa polega też głębokie przekonanie w skuteczność przekleństw i błogosławieństw, mocno zakorzenione po wsiach słowiańskich; szczególną moc mają mieć przytem błogosławieństwa i klątwy rodzicielskie²²⁹.

chorego i okadzania. „Liczba trzy pojawia się w takich sytuacjach, kiedy potrójnie przedmiot, gestu, czy słowa ma prowadzić do reaktualizowania rzeczywistości mitycznej”. Kowalski, P., *Kultura...*, 283.

²²⁴ Krzyżanowski, J., *Polskie motywy baśniowe w twórczości Słowackiego* [w:] Makowski, S., *Balladyna*, s. 117.

²²⁵ Moszyński, K., *Kultura...*, tom II – *Kultura duchowa*, część 1, s. 473.

²²⁶ Słowacki, J., *Balladyna*, s. 10.

²²⁷ *Ibidem*, s. 79.

²²⁸ Moszyński, K., *Kultura...*, tom II – *Kultura duchowa*, część 1, s. 342.

²²⁹ *Ibidem*.

Klątwę „z wiatrem” rzuca Balladynie zhańbiona i odrzucona przez nią matka:

Powiem chmurze,
Niech bije w zamek gromem!²³⁰

W dramacie Słowackiego klątwa rodzicielska, przekleństwo szczególnej mocy, spełniło się. „Chmura biła w zamek gromem” uśmiercając wyrodną córkę. Balladyna otrzymała najwyższy wymiar kary.

Wspomnieć w tym miejscu należy o dawnym wierzeniu ludowym, według którego właściwym atakiem pioruna mógł być nie sam człowiek, ale demon, który ukrywał się w jego ciele. Grom „zabija bowiem z musu, trafiając w złe, ukryte w ciele czy poza ciałem zabitego”²³¹. Biorąc pod uwagę ludowy sposób wyjaśnienia powodu śmierci Balladyny, moglibyśmy zdjąć z bohaterki piętno morderczyni i zacząć współczuć jej jak ofierze demonicznych mocy. Romantyczne pojmowanie ludowego świata i wiara w jego realność, tym bardziej usprawiedliwiałyby taki sposób interpretacji. Balladyna rzeczywiście była opętana i stała się ofiarą demona, który miał na imię „chciwość”. Kara za zbrodnię w mitycznym, jak i romantycznym świecie jest nieunikniona.

Kolejny przykład winy i kary dostarcza w dramacie postać Grabca, gdy lekceważy on pocałunek złożony na ustach Goplany. Nimfa wyznaje Grabcowi miłość przy pierwszym spotkaniu. Królowa kocha i chce tak samo być kochaną, dla tej miłości skłonna jest do największych poświęceń. Pocałunek, którego Grabiec od niej żąda, by wpraw „skosztować” słodczy przyszłej kochanki, jest równoważny dla Goplany z obietnicą wierności. W poczuciu moralności Goplany:

(...)pocałowanie
To ślub dla czystych dziewic. Na dziewiczym wianie
Za każdym pocałunkiem jeden listek spada.
Nieraz dziewica czysta i smutkami blada
Dlatego, że spadł jeden liść u serca kwiatu,
Nie śmie kochać i daje pożegnanie światu,
I do mogiły idzie nigdy nie kochana²³².

Dotyk ust kochanka jest dla bohaterki rodzajem świętej przysięgi: „Raz pocałowana, będę twoja na wieki – i ty mój na wieki...”²³³, powiada jeszcze do Grabca. Charakter tej

²³⁰Słowacki, J., *Balladyna*, s. 97.

²³¹Moszyński, K., *Kultura...*, tom II – *Kultura duchowa*, część 1, s. 489.

²³²Słowacki, J., *Balladyna*, s. 23.

²³³*Ibidem*, s. 24.

moralności nie wydaje się cechą typową śmiertelnikom, zaprzecza jej w dramacie postępowanie Grabca i niewiernej Balladyny. Pocałunek jest dla Goplany przeżyciem mistycznym, nie erotycznym, doznaniem aktywującym mistyczną funkcję ust. Według archaicznych wierzeń usta są bramą do wnętrza ciała, miejscem spotkania się świata ziemnego z podziemnym, przez usta może wędrować dusza²³⁴. Złożenie pocałunku jest więc jednoznaczne z oddaniem duszy, jej całkowitym obnażeniem, a w przypadku Goplany – obnażeniem duszy boskiej. Gdy Grabiec pogardza tabu pocałunku, mówiąc że spotykać się chce nie z Goplaną, a z Balladyną, królowa natychmiast wybucha złością i złorzeczy:

Niech słońce zgaśnie,
Jeśli mi kto ciebie wydrze, kochanku.
Ty jesteś moim! moim! moim wiecznie!
(...)
Ach, bądź mi wiernym! błagam cię! zaklinam!
Na twoje własne szczęście. Ach! zaklinam!
Bo zginiesz, luby... nie... razem zginiemy,
(...)
Co mam potęgi, co nadprzyrodzonej
Siły nad światem, to obrócę na to,
Aby to serce podbić i mieć moim...²³⁵

Grabiec, mimo iż wiedział z kim ma do czynienia, że „żona szatana”, jak ją nazwał, może dotrzymać przekleństw, wzgardził nimi, czym przekroczył święte granice tabu. Przekroczenie tabu pocałunku wiąże się, zgodnie z samą jego istotą, z możliwością utraty przez Goplanę mocy, o czym sama Grabca informuje mówiąc: „(...) razem zginiemy, ale ty zginiesz także, gdy ja zginę (...) cała w mgłę się rozplynę białą”²³⁶. Karą za zignorowanie wiążących właściwości pocałunku była zamiana Grabca w drzewo. Niewierność Grabca ujawnia najczarniejsze strony nadprzyrodzonej osobowości Goplany. Od tego momentu widzimy królową, jako mściwą i okrutną ofiarę nikczemnej zdrady. Tragiczne losy bohaterów dramatu nie zaczynają się w momencie zamordowania przez Balladynę siostry, lecz właśnie w momencie zbezczeszczenia pocałunku i zlekceważenia przez Grabca gróźb bogini jeziora; wszystkie dalsze tragiczne wydarzenia są tego następstwem.

W romantycznym świecie *Balladyny* kara osiąga również istot ze świata nadprzyrodzonego. Goplana za ingerencje w ludzkie sprawy zostaje odesłana do „okropnej krainy”:

²³⁴Kowalski, Piotr, *Kultura...*, s. 571.

²³⁵Słowacki, J., *Balladyna*, s. 25.

²³⁶*Ibidem*, s. 25 i 28.

Goplana
Poplatałam ludzkie czyny
(...)
Bądźcie zdrowi! Moja wina,
Że wygnana w północ lecę²³⁷.

Nimfa odlatuje do mitycznej krainy na północnym krańcu świata. Według tekstów archaiczno-mitologicznych północ zamieszkiwana jest przez istoty mityczne, utożsamiana jest z dołem, a dół z zaświatami zmarłych. Przez pokutę w północnej krainie „królowa fali” ma odzyskać dawny stopień czystości. Zniknięcie Goplany na wieki, można odczytać jako konsekwencję kolejnego pogwałcenia natury przez zbrodnię.

5.6 Mityczny świat nadprzyrodzony

Balladyna jest dramatem odsłaniającym oniryczne przestrzenie ludzkiej wyobraźni, ukazującym metafizyczność świata, „zaludnionego” przez mityczne istoty o nadnaturalnych mocach egzystujące w irracjonalnym świecie przyrody. W utworze powracają dusze zmarłych, z zapadłych miast wydobywają się ich głosy, drzewa mówią, rośliny „czarują”, praki przepowiadają przyszłość, niebo współodczuwa, a istoty demoniczne koegzystują ze światem śmiertelników. *Balladyna* jest dramatem dającym wyraz ludowej wiary w istoty nadprzyrodzone – demony, zamieszkujące przestrzenie między ludźmi a istotami boskimi. Były demoniczne były najczęściej duszami zmarłych ludzi. W większości wypadków charakteryzowały się ambiwalentnym stosunkiem do człowieka, często złośliwym; choć istniały także demony opiekuńcze, o łagodnym usposobieniu. Miały zdolność metamorfozy i zmieniania rzeczywistości. Zamieszkiwały zbiorniki wodne, lasy, wypełniały przestrzeń powietrzną i mieszkalną; były istotnym elementem świata archaicznego. „Pomagały nadal pojmować życie, jego fazy i odnawianie się, podobnie jak funkcjonowanie i budowę kosmosu, ożywiały i składały w jedno symbolikę przedmiotów, roślin, drzew, zwierząt, ptaków i płazów”²³⁸.

Najistotniejszym przedstawicielem świata nadprzyrodzonego w *Balladynie* jest Goplana. Słowacki we wstępie do dramatu zaznacza, iż Goplana jest nimfą, lecz w utworze nazwy tej nie wymienia ani razu, przez co czytelnikowi trudno jest przyjąć tę informację za oczywistą. Do tego dochodzi fakt, iż Goplana charakteryzuje się o wiele większymi kompetencjami niż

²³⁷Słowacki, J., *Balladyna*, s. 116.

²³⁸Gieysztor, A., *Mitologia...* s. 250.

nimfa wodna czy polna. Bliżej jej do bóstw wegetacji, lunarnych i solarnych, jest istotnie syntezą ich wszystkich, co w dramacie Słowackiego nobilituje ją do nadania jej statusu Wielkiej Matki, tym bardziej, że nie obce obu tym postaciom jest współodczuwanie:

Goplana

O! biada mi, biada!

Dziś moja róża na pieńku opada,

Dziś jakiś rybak otruł złotą stynkę,

Pieszczotę moją; dziś miłą ptaszynę,

Co mi śpiewała nocą nad jeziorem,

Na srebrnej brzozie, chłop zabił toporem

I drzewo zrąbał...²³⁹

Postać charakterologiczna bohaterki jest wzbogacana przez spostrzeżenia osób, którym Goplana się ujawnia; spostrzeżenia te często się od siebie diametralnie różnią. Zakochany w niej Skierka widzi ją jako „czarowną dziewicę” i nazywa królową; leniwy chochlik zwie ją „wiedźmą”, Grabiec widzi „coś rybiego w tym wywiedłym schabku”, „stworzenie z mgły i galarety”, „szkłanne dziwo” i nazywa ją „nudną zmorą”, „koczkodanem”, „panną ulewą” i „szatana żoną”; Balladyna widzi w Goplanie „widmo”, paż natomiast piękną dziewczynę lecącą z żurawiami nad Gopłem; strażnik zaś dojrzał w Goplanie „błądą jędzę wywiezioną z piekła”. Jak można zauważyć, Słowacki stworzył liczne wizerunki królowej Gopla, która dla jednych jest urodziwa i dobroduszna, a dla innych brzydka i groźna, zdolna do działań przeciwko człowiekowi. Postać ta, cechuje się typowym dla bytów demonicznych dualizmem charakteru, co przejawia się właśnie w tak różnorodnym postrzeganiu jej przez ludzi.

Przy realizacji planu zatrzymania przy sobie kochanka, Goplana wykorzystuje wszystkie byty na ziemi i w niebie, jakie podlegają jej mocy: Skierce każe doprowadzić Kirkora do chaty wdowy i rozkochać go w jednej z jej córek, kłującym roślinom rozkazuje ranić ciało Balladyny, wiatrowi ją ścigać, strumykowi udawać płacz umarłej Aliny, białym, ślubnym różom okryć się krwistymi plamami, sylfy mają sprowadzić od zorzy purpurę, od chmury szafir dla szat królewskich Grabca. Goplana włada wszystkimi bytami w strefie wody, nieba i ziemi. Potrafi zmieniać postać człowieka – przemienić go w płaczącą wierzbę, w brodatego króla, jak uczyniła to z Grabcem, potrafi nawet „zgasić księżyc”, ale jest poza jej możliwością rozkochać w sobie człowieka. Rozkocha w Alinie i Balladynie, jednak jest to miłość między dwojgiem ludźmi; miłość między śmiertelnikiem a boginią jest w

²³⁹Słowacki, J., *Balladyna*, s. 81.

świecie Słowackiego niemożliwa²⁴⁰. Nowatorską cechą, jaką wprowadził Słowacki do motywu miłości istoty boskiej do śmiertelnika jest przyczynowość tego zjawiska. Dla sylfów miłość Goplany do człowieka jest czymś zupełnie „nienormalnym”. Skierce to zaistniałe uczucie wydaje się tak dziwne, że szuka jego przyczyny w „ludzkich czarach”. Autor podaje czytelnikowi przekonanie, świadczące o wierze demonów w magiczne możliwości istot ludzkich, a konkretnie, że zwykły człowiek także może zmieniać rzeczywistość i to rzeczywistość istot żyjących na innym poziomie egzystencji.

Goplana posiadała wpływy u bytów demonicznych nie tylko na ziemi, ale też w świecie podziemnym. Widzimy to w słowach Chochlika, który zorganizował dla króla dzwonkowego – Grabca – „wóz Mefistofelesowy”, lecz zrobił to w tajemnicy przed Goplaną „bo ona nie chce pożyczać z piekła”²⁴¹. Do czytelnika dociera więc informacja, że Goplana nie chce prosić o przysługi z piekła, ma jednak taką możliwość. Motyw świata podziemnego wprowadzony przez Słowackiego obecny jest w *Balladynie* już w wyobrażeniu schrystianizowanym, ważne jest jednak tutaj, że wpływy Goplany sięgają także do świata umarłych. Potwierdzeniem jej korelacji z zaświatami są także słowa, które wypowiada przy odprawianiu czarów – „ja czary piekiel zamówię”²⁴².

Królowa potrafi zmieniać rzeczywistość, przeobrażać przestrzeń, zmienić słoneczny i bezchmurny firnament w burzowy nieboskłon. Za sprawą jej nadprzyrodzonych mocy świat nabiera apokaliptycznych wymiarów. Bohaterka takimi słowami rozpoczyna zamianę Grabca w króla dzwonkowego:

(...) Ale się wkrótce niebo zachmurzy,
We mgle przelecą złote miesiące
I gwiazdy blade, jak tuman burzy
Z błyskawicami²⁴³.

Później z didaskaliów czytelnik dowiadyuje się, że: „ściemnia się zupełnie”.

²⁴⁰Motyw miłości między człowiekiem a istotą nadprzyrodzoną jest dobrze znany w tekstach mitologicznych, przykładów można by podawać bez liku. Niech służą nim jednak tylko te, gdzie miłość jest udziałem przede wszystkim władczyń żywiołu wodnego, czy bogiń wegetacji: śmiertelnika Syzyfa pokochała jedna z siedmiu greckich plejad – Merope, morska nimfa Galatea załubiła się w pasterzu Akisie, identycznie jak grecka bogini Afrodyta – jej wybrankiem był pasterz Anchizes, który podobnie jak Grabiec, często bywał w stanie alkoholowego upojenia. Analogie Goplany do Afrodyty zauważalne są też w tym, że obie boginie panują jednocześnie nad trzema sferami kosmicznymi: niebiańską, ziemską i morską. „Wychodząca z morza”, jak podaje Eliade, to przydomek Afrodyty; Goplana nazywa się sama „królową fali”. Obie postaci są boginiami miłości, choć w dramacie Słowackiego Goplana boginią miłości cielesnej dopiero się staje. Analogie do Goplany odnaleźć można także w starożytnej Mezopotamii, w sumeryjskiej Wielkiej Bogini Innay i w Azji Mniejszej, gdzie panowała bogini wiosny – Kybele. Kybeli, podobnie jak *Balladynie* służyli demoniczni towarzysze.

²⁴¹Słowacki, J., *Balladyna*, s. 87.

²⁴²*Ibidem*, s. 83.

²⁴³*Ibidem*, s. 82.

Goplana jest komponentą świata nadprzyrodzonego, któremu nadaje silne cechy nie tylko demoniczne ale też boskie; jest nie tylko uosobieniem pierwiasta wodnego i żeńskiego, ale również chtonicznego i stwórczego. Bohaterka, podobnie, jak powiedział o Afrodycie Mircea Eliade, jest „pierwszą przyczyną” urodzaju roślin²⁴⁴ i „żoną szatana”, jak określił ją Grabiec. Słowiańskie wierzenia ludowe nie zachowały pierwotnego dla postaci Goplany, natchnieniem dla tej kreacji wyobraźniowej była raczej dla poety mitologia światowa.

Irracjonalny świat *Balladyny* uzupełniają podległe rozkazom Goplany sylfy – elementarne duchy powietrza, jak określa je niemiecki lekarz i alchemik Paracelsus²⁴⁵. Demony w dramacie, podobnie jak stworzył je średniowieczny naukowiec są niematerialne, eteryczne; potrafią jednak ucieleśnić się w postaci zwierzęcia. Na przykład Chochlik nie chcąc dopuścić do spotkania Grabca z Balladyną, wywodzi go w moczary, przybierając postać psa, a zaraz potem kota. Biorąc pod uwagę cechy charakterologiczne demonów, Skierka, przez swoje dostojeństwo, zauroczenie w królowej i wewnętrzny spokój, podobny jest bardziej do mitologicznych skandynawskich elfów. Chochlik natomiast, swoją lekkodusznością wykazuje więcej podobieństw do prasłowiańskich skrzatów. Jako wierni poddani królowej, pomagają jej w obowiązkach, choć Chochlik przez swą leniwość, opornie wykonuje polecenia i najchętniej oddawałby się tylko psotom. Słusznie Grabiec nazywa je „biesami”²⁴⁶, czyli groźnymi słowiańskimi demonami, a sama ich królowa – „diablikami”. Oba byty demoniczne są istotnie personifikacją przyrody; opiekują się leśnymi zwierzętami i światem roślin, czyli tym, co ich naturze jest najbliższe. Jako królewska świta, pomagają władczyni jeziora w pełnieniu jej obowiązków, do których należy na przykład: uczenie słowików piosenek, budzenie na wiosnę jaskółek czy tworzenie tęczy. Goplana i jej słudzy wyznaczają rytm, którym bije życie świata wegetacji i stanowią nad nim kontrolę.

Mówiąc o nadprzyrodzonym świecie istot demonicznych, nie można pominąć sposobu, w jaki postrzegają one ludzi. Spostrzeżenie te wyłaniają w fabule dramatu mentalną przepaść istniejącą między istotami ludzkimi a nadprzyrodzonymi. Obrazem tych różnic najpierw niech będą słowa wypowiedziane przez Goplanę, zaraz po akcie morderczym *Balladyny*:

Ach, okropność,
Ludzie tak siebie zarzynają nożem.
Nie wiem, jak ludzka poczyna roztropność
W takim zdarzeniu?²⁴⁷

²⁴⁴Eliade, M., *Historia...*, tom I, s. 198.

²⁴⁵Lurker, M., *Leksykon bóstw i demonów*, Dom wydawniczy Bellona, Warszawa 1999, s. 241.

²⁴⁶O prasłowiańskim pochodzeniu słowa „bies” rozprawia Aleksander Gieysztor w *Mitologii Słowian*. Zob.

Gieysztor, A., *Mitologia...*, s. 159–160.

²⁴⁷Słowacki, J., *Balladyna*, s. 48.

Goplana nie może zrozumieć zabicia bliźniego, nie może znaleźć powodów, dla których czyn ten miałby jakieś uzasadnienie, nie wie też, jak zachowują się ludzie po dokonaniu takiego przestępstwa. Dla królowej niezrozumiała jest ludzka chciwość i chęć posiadania władzy, tym samym nie może pojąć dlaczego Grabiec chciał zostać królem. Po jego przemianie, patrząc na niego mówi zdziwiona: „Jaką on sobie dziwną postać wymarzył²⁴⁸”. Goplana nie rozumie rozporządzeń nowego króla, który nakłada podatki na zwierzęta i rośliny. Zdziwiona pyta: „O czym gadasz, drogi?” A Grabiec, przejęty nagłym osiągnięciem dostojnego statusu, odpowiada wymownie: „Co? króluję... króluję – skarb łątam ubogi²⁴⁹”. Zdobyć przez niego władzy – „królowanie” – równoważne jest dla niego z nabyciem korzyści materialnych, podobnie jak dla nowej władczyni Balladyny. Natomiast w rozumieniu Goplany sprawowanie władzy polega na opiece i ochronie swoich podopiecznych. Królowa jest wrażliwa i współczująca, ubolewa, gdy w świecie, któremu króluje dzieją się krzywdy. Krzywdy te są czynem ludzi niedbających o zachowanie ładu i ciągłości życia. Do powyższych różnic mentalnych jakie zachodzą między dwiema strefami bohaterów dramatu, dochodzi jeszcze ocena śmiertelników, jakiej dokonuje Chochlik: „Co za głupie stworzenia ci ludzie!”²⁵⁰.

Inną postacią o zdolnościach nadprzyrodzonych w dramacie jest Pustelnik. Zna się on z Goplaną i jej świtą, która przychodzi czasami i „stuka w okno”. Pustelnik posiada dar widzenia dusz ludzi umarłych; gdy chce je poświęcić by odeszły, waha się i powiada, że: „to nie rozsądek sąsiedztwo diabłów mieć w nieprzyjaciół”²⁵¹. Wie on zatem o znanym z wierzeń ludowych przekonaniu w dualny charakter bytów demonicznych, o których przychylności trzeba dbać i się im nie narażać. Jak twierdzi Moszyński: „Poza tem nawet złośliwego demona można sobie ująć i zasłużyć na jego wdzięczność”²⁵². Pustelnik zna magiczne właściwości roślin, potrafi też z uderzeń serca wyczytać skrywane w nim tajemnice. Jest wróżbitą, to on przepowiedział Balladynie „ogień niebieski”, od którego zginie „jutro rano na murach zamku”²⁵³. Potrafi też wskrzeszać do życia umarłych, co proponuje morderczyni, by ta mogła pozbyć się krwawej plamy na czole:

Chcesz? Siostrę twoją umarłą obudzę.
(...)
Siostra niech siostry zawoła!

²⁴⁸Słowacki, J., *Balladyna*, s. 83.

²⁴⁹*Ibidem*, s. 86.

²⁵⁰*Ibidem*, s. 40.

²⁵¹*Ibidem*, s. 80.

²⁵²Moszyński, K., *Kultura...*, tom II – *Kultura duchowa*, część 1, s. 631.

²⁵³Słowacki, J., *Balladyna*, s. 79.

Umarła wstanie i tę ranę zmaże.
Chcesz?²⁵⁴

Kazimierz Moszyński badając wierzenia ludowe, dokonuje klasyfikacji osób parających się zawodowo magią na osoby stosujące magię szkodliwą i ludzi zajmujących się magią pożyteczną. „Pierwszych lud boi się i na ogół nienawidzi, wyraźnie oskarżając o kontakt ze złem; natomiast drugich poważa, obdarzając zaufaniem i sympatią, a nieraz przypisując im nawet szczególną bliskość względem dobrych potęg”²⁵⁵. Osoby zajmujące się magią przez polskich Słowian nazywane są znachorami, wróżami, mądrymi, lekarzami, doktorami, a także guślarzami, i często „z samej swej natury stanowią coś pośredniego między złośliwym czarownikiem a przyjaźnie dla bliźnich uosobionym znachorem”²⁵⁶. Pustelnik jest osobą budzącą szacunek zarówno wśród wieśniaków (Balladyna) i szlachty (Kirkor), jak i wśród bytów demonicznych (Goplana).

Pustelnik do swoich praktyk magicznych wykorzystuje nadnaturalne właściwości roślin. W kulturach tradycyjnych rośliny uważano za mediatorów między światem ludzi i światem podziemnym. Przez ten fakt przypisywano im właściwości antydemoniczne - odpędzania złych duchów, właściwości apotropeiczne – oddalania klęsk czy chorób, czy atrybuty lecznicze²⁵⁷. Znajomość leczniczych właściwości ziół przez Pustelnika docenia królowa Goplana, gdy znajduje martwe ciało Aliny. Natychmiast zwraca się do Pustelnika o pomoc, gdyż sama czuje się bezradna w tej sytuacji:

My duchy nie możem
Znać owych ziółek, które rany leczą;
A ona ciepła, może jeszcze żywa?
Pustelnik nieraz w lesie ziółka zrywa,
Więc może, gdyby miał koło niej pieczę,
Do życia wróci... Ach, Skierko mój drogi,
Sprowadź tu pustelnika.²⁵⁸

Goplana, mimo swych ogromnych mocy, nic nie może zaradzić na to morderstwo, w tym wypadku Pustelnik włada większą siłą niż królowa i jej demony. Tajemnica magii roślin nie jest jednak dana każdemu ze śmiertelników. Autor buduje obraz świata *Balladyny* tak, by uzasadnić potężną moc Pustelnika. Jest on królem, królem zdetronizowanym, ale boskość tej funkcji już została mu objawiona. Ponadto jest człowiekiem starym, sędziwym monarchą,

²⁵⁴Słowacki, J., *Balladyna*, s. 78.

²⁵⁵Moszyński, K., *Kultura...*, tom II – *Kultura duchowa*, część 1, s. 344.

²⁵⁶*Ibidem*.

²⁵⁷Kowalski, P., *Kultura...*, s. 27.

²⁵⁸Słowacki, J., *Balladyna*, s. 48.

symbolizującym pamięć świata, zbiorową nieświadomość w jej najszerszej i najszlachetniejszej formie²⁵⁹. Zamieszkuje puszcę, w której ta nieświadomość się skupia, gdzie człowiek łączy się ze światem zmarłych i przejmuje pamięć przodków. Pustelnik, niczym szaman, wybrał leśne pustkowia, by oddalić się od spraw doczesnych, z którymi nie chce i nie ma kontaktu; sprawy „ludzkie” już mu nie są znane, jego życiem stał się las:

Lat dwadzieścia z górą
Jak żyję w puszczy...
Więc ocenić
Ludzi nie mogę (...) ²⁶⁰

Otoczenie lasu, w którym mieszka jest miejscem mediacyjnym, w którym możliwy jest kontakt z duchami i odkrycie tajemnicy świata roślin²⁶¹. Nadnaturalne walory ziół, jak niegdyś wierzone, wynikały ze specyfiki miejsca wyłączonego spod praw obowiązujących w świecie śmiertelników²⁶², a znachor – Pustelnik potrafił ich magiczną moc wykorzystywać, bo sam zajmuje mediacyjne centrum.

Magiczną moc roślin, ich właściwości tym razem afrodyzyjne, wykorzystuje w dramacie sylf Skierka by rozkochać królewicza Kirkora jednocześnie w obu siostrach. To dzięki magii kwiatów dochodzi w dramacie do komplikacji, które rozstrzygnąć ma malinobranie:

Skierka
Z niewidzialnej chmurki
Sympatycznymi kwiaty poukraszam
Obie dziewice, bo moja królowa
Nie powiedziała, do której nakłonić
Serce Kirkora... Muzyka echowa
Zacznie hymnami powietrznymi dzwonić:
A wieniec kwiatów taką woń rozleje,
Że serce tego człowieka omdleje,
Że jednym sercem dwa serca pokocha²⁶³.

Magiczne środki roślinne aphrodisiaca, jak podaje Moszyński, służące do rozniecania uczuć miłosnych, znane są u Słowian, jak i u innych ludów²⁶⁴. W dramacie Słowackiego

²⁵⁹Cirlot, J., *Słownik symboli*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012 s. 206.

²⁶⁰Słowacki, J., *Balladyna*, s. 10.

²⁶¹W puszczech na całym świecie odbywały się procedury lecznicze; do takich miejsc odsyłano wszelkie dolegliwości, by siły demoniczne je zamieszkujące przejęły nad chorym leczenie. Zob. Kowalski, P., *Kultura...*, s. 489.

²⁶²Kowalski, P., *Kultura...*, s. 489.

²⁶³Słowacki, J., *Balladyna*, s. 31.

²⁶⁴Moszyński, K., *Kultura...*, tom II – *Kultura duchowa*, część 1, s. 338.

wykorzystuje je sylf, by za ich pomocą rozniecić miłość w sercu Kirkora. Jednak wiedza o ziołach, „które rany leczą” jest demonom obca, to dziedzina, na której zna się u Słowackiego jedynie Pustelnik.

O roślinach chroniących od złego – apotropeionach, wspomina Kirkor nakazując przyszej żonie dokonać niezbędnych przedślubnych ceremoniałów:

Oby nam życie było słodkim rajem.
Idź do komnaty, starym obyczajem
Niechaj ci warkocz zaplatają swatki,
Niechaj świeżymi przetykają kwiatki,
A za godzinę, drzącą, uwieńczoną,
Wezmę z rąk matki, i będziesz mi żoną²⁶⁵.

Swatki wykonując gesty według „starego obyczaju” dają wyraz ludowym przekonaniom, według których kwiaty wplecione we włosy panny młodej chronią ją od zauroczeń i wszelkich negatywnych wpływów „złego spojrzenia”. Tak wyjaśnia to badacz folkloru Kazimierz Moszyński:

Bylibyśmy zdaje się w błędzie, gdybyśmy sądzili, że pięknie w kwiaty przystrojone dziewczęta, że zwłaszcza kwiaty, przypinane do włosów czy odzieży weselników, albo do czepeczka dziecięcego, są li tylko przejawem estetycznych upodobań ludu. Z gruntu odmienne pobudki przyczyniły się może do wyniknięcia czy utrzymania się zwyczaju takiego zdobienia. Kwiat barwny, wpięty we włosy, zatknięty w czepek lub przymocowany do odzieży, to zgodnem zdaniem południowo- i północno-słowiańskich wieśniaków jeden z dobrych środków przeciw urocznemu oku. Z naszego punktu widzenia moglibyśmy go dość trafnie przyrównać do piorunochronu; bowiem, jak twierdzi lud, kwiat, zwracając wzrok na siebie, odprowadza go od tego, na kogo padłby i mógł mu zaszkodzić.

Do świadectw zjawisk nadprzyrodzonych w *Balladynie* należą również powroty na ziemię dusz zmarłych, które uwieczniał słowiański folklor. Motyw powrotu zmarłego “zza grobu” realizuje Słowacki w postaci widma Aliny, które ukazuje się siostrze na uczcie weselnej w sali zamkowej:

Pokazuje się cień biały Aliny z dzbankiem malin na głowie.
Balladyna
Czułam cię dawno w powietrzu – a teraz
Widzę. – Jak błyszczą oczy twoje? Biała!
Ja się nie lękam – widzisz – ale ty się
Nie zbliżaj do mnie...
(...) O! precz... widmo białe

²⁶⁵Słowacki, J., *Balladyna*, s. 55.

Zarżniętej –
Cień znika.²⁶⁶

Widma zmarłej Aliny nie widzi nikt poza Balladyną. Jak podaje autor, pierwszy ze szlachty zdziwiony zapytuje innych zgromadzonych: „O czym ona gada?”²⁶⁷. Nikt nie wie przecież o morderstwie, a ponadto, zgromadzeni w sali ludzie stanu szlacheckiego, wedle spostrzeżeń romantycznych, nie są tak wrażliwi na przejawy życia pozagrobowego, jak prosty lud. Na uczcie, z gminu pochodzą jedynie Balladyna i Grabiec, który senny od upojenia alkoholowego, nie jest w stanie niczego spostrzec i nieświadomy zaistniałych wydarzeń zostaje „wyprowadzony przez służbę”²⁶⁸. W trakcie widzenia Balladyny w sali zamkowej pojawia się zapach malin:

Pierwszy ze szlachty
Jaka woń malin! czujecie?

Drugi ze szlachty
Powietrze pełne malin...²⁶⁹

Zapach unosi się z dzbanka malin, który duch Aliny trzyma na głowie. Szlachta, nie widzi więc duchów, ale jest w stanie poczuć je zmysłem węchu, nie uświadamiając sobie nawet znaczenia tej woni. Słowacki przez eteryczne doznania ujawnia dowody istnienia życia pozagrobowego, nikt nie widzi, ale wszyscy czują; nie pomaga w tym intuicja czy wiara, lecz obecny – i u ludzi stanu szlacheckiego, i u prostego ludu – zmysł węchu.

Przejawy życia pozagrobowego licznie uwidaczniają się w lesie. Gęsty las, jako pustkowie, przestrzeń nieuporządkowana i chaotyczna, realizuje w dramacie mitologiczne wyobrażenia związane z demonicznymi siłami, które właśnie w przestrzeni pierwotnej, niezorganizowanej mogą zaistnieć. Las staje się enklawą czasów pogańskich. „W lesie śmieją się szatani”²⁷⁰ i licznie zamieszkują go dusze zmarłych, które widuje Pustelnik:

To łowiec umarły
Mglistymi psami mgliste pędzi tury
Błyskawicowym wichrem oślepione²⁷¹.

²⁶⁶Słowacki, J., *Balladyna*, s. 103.

²⁶⁷*Ibidem*.

²⁶⁸*Ibidem*, s. 104.

²⁶⁹*Ibidem*.

²⁷⁰*Ibidem*, s. 80.

²⁷¹*Ibidem*.

Inną enklawę irracjonalną stanowią miasta zatopione przed wiekami na dnie jeziora²⁷², gdzie ma zimowe schronienie Goplana. O zapadłych miastach w kulturze ludowej „kartoteki podaniowe zbierają kilkadziesiąt wariantów, z pewnością nie wyczerpując całości materiału polskiego”²⁷³. Gdy „słysząc dzwony podziemne” Pustelnik pragnie chrześcijańskim zwyczajem pobłogosławić zatopionych, by umożliwić im pośmiertny spokój:

Zalane przed wiekami miasta
Wołają z Gopla do Boga o litość
Płaczem wieżowym... Może jaki krzyżyk
Wieży sodomskiej między lilijami
Widać na fali?... pójdę – nie wytrzymam –
Pójdę pożegnać miasto potępione;
Może spokojnie pod modlitwą starca
Snem cichym zaśnie w pogrobowej fali;²⁷⁴

Legendarne miasta zapadały się najczęściej na skutek klątwy lub przewinień mieszkańców. Zamki pochłaniała ziemia wraz z okrutnymi władcami, kościoły, gdy wstąpił do nich grzesznik, natomiast karczmy, gdy rozbawieni w nich ludzie zapomnieli o mszy; na miejscu zapadłych budynków pojawiała się jezioro, z którego wydobywały się dzięki dzwonów kościelnych lub inne hałasy²⁷⁵.

Dusze ludzkie, (także demony i bóstwa) według dawnego i rozpowszechnionego wierzenia mogły także po śmierci ciała przebywać w ptactwie²⁷⁶. W związku z tym, ptaki odgrywały istotną rolę w magii i wróżbiarstwie; były mediatorami między światem żywych i umarłych, a także prognostykami, których zachowania lud interpretował jako znaki wróżebne.

Gdy Pustelnik został zamordowany i powieszony przed swoją chatą w lesie, „na nieszczęsnym drzewie wrona krakała”²⁷⁷. Eliade, odnosząc się do syberyjskich praktyk szamańskich twierdzi, iż motyw ptaka na gałęzi jest motywem charakterystycznym dla szamanizmu, a ptak zawsze ucieleśnia ducha opiekuńczego²⁷⁸. Duchem opiekuńczym Pustelnika była wrona, która jest ptakiem-mediatozem (identycznie jak kruk) między światem żywym i umarłym, przewodnikiem dusz²⁷⁹. Dzięki niej Pustelnik mógł kontaktować się z

²⁷²Motyw zalanego przed wiekami miasta wykorzystał w polskiej literaturze pięknej także Adam Mickiewicz w balladzie *Świtez*.

²⁷³Krzyżanowski, J., *Słownik...*, s. 461

²⁷⁴Słowacki, J., *Balladyna*, s. 80.

²⁷⁵Krzyżanowski, J., *Słownik...*, s. 461.

²⁷⁶Moszyński, K., *Kultura...*, tom II – *Kultura duchowa*, część 1, s. 409.

²⁷⁷Słowacki, J., *Balladyna*, s. 118.

²⁷⁸Eliade, M., *Historia...*, tom I, s. 15.

²⁷⁹Kowalski, P., *Kultura...*, s. 256. Mediacyjność wrony (albo kruka), a tym samym zwiastowanie śmierci Kowalski tłumaczy tym, iż ptak ten mógł przekraczać trzy sfery kosmosu. Jako padlinożerca należy do świata podziemnego; jako stworzenie latające ma możliwość dotarcia do bóstw; a że po swoje pożywienie musi udawać się na ziemię, przypisany jest do świata śmiertelników.

zaświatami i zdobywać mądrość. Jego ptak, w mniemaniu Kowalskiego, „bywał magicznym wierzchowcem, na którym szaman mógł odbywać swoje magiczne podróże i przekraczać granice światów”²⁸⁰. Mediacyjność tych ptaków niejednokrotnie ukazana jest w dramacie, na przykład przez Goplanę, która zabrania im krakać nad zamienionym w wierzbę Grabcem, by uchronić go przed zabraniem go przez ptaki do świata zmarłych:

Ale niech żaden dziób kruczy
Nie śmie nad nią smutnie krakać
Pieśni pogrzebu,
Bo ta wierzba nie umarła²⁸¹.

„Z krukami śmierci” idzie do *Balladyny* czarownica, by przynieść jej śmiertelny jad węży, którym otruje Kostryna.

Jaskółki obecne w dramacie Słowackiego potwierdzają analogię tekstów folklorystycznych i romantycznych, w których ptak ten występuje jako zwiastun przyszłości i stróż domostwa²⁸². W *Balladynie* pierwszy raz w tej funkcji przedstawia ptaki Pustelnik, który każe Kirkorowi kierować się przepowiednią jaskółek, one mają wskazać mu przyszłą żonę.

Kirkor
Jaskółeczko czarna!
Ptaszyno moja, gdzie mnie zaprowadzisz?
(...)
Starcze, dobrze radzisz...
Prowadź jaskółko!²⁸³

Niestety Kirkor nie zrozumiał wróżebnych znaków ptaków, nie przyjął sygnałów natury, i tym samym zakwestionował ich opiekuńczy sens. Zaprzeczył oczywistym faktom, o których mówiła mu też matka sióstr:

Patrz panie! oto jaskółeczka sina
Zamiast wylecieć, kryje się pod słomą,
I cicho siedzi... Gdyby zaś Alina
Wracała z gaju, to byś to, mój panie,
Usłyszał w belkach szum i świergotanie,
Jedna za drugą pyrr... pyrrr... lecą z gniazdek
Do tej dziewczynki i nad nią się kręcą

²⁸⁰Kowalski, P., *Kultura...*, s. 260.

²⁸¹Słowacki, J., *Balladyna*, s. 43.

²⁸²Kopaliński, W., *Słownik...*, s. 426.

²⁸³Słowacki, J., *Balladyna*, s. 14.

Niby chmureczka małych, czarnych gwiazdek
Nad białą gwiazdką...²⁸⁴

Wróżebne właściwości jaskółek wypływały z przekonania ludu, iż są one ptakami przebywającymi na granicy światów, a zimą nawet je przekraczającymi; aż do XIX wieku wierzono, że ptaki te zimę spędzają pod wodą, gdzie wchodzi w stan hibernacji²⁸⁵. Szczepione nóżkami z innymi jaskółkami czekają wiosny, by wyfrunąć z wody na powierzchnię²⁸⁶. Dowód tej wiary dał Słowacki w *Balladynie*, opisując moment przebudzenia się Goplany, na której głowie widnieje wianek z tych ptaków. Tak relacjonuje ten obraz Skierka, kiedy Chochlik pyta go „czy to kwiaty? czy sitowie?”:

O nie... to na włosach wróżki
Uśpione leżą jaskółki.
Tak powiązane za nóżki
Kiedyś, w jesienny poranek,
Upadły na dno rzeczulki
(...)
Promienie słońca przenikły
Jaskółeczek mokre piórka...
Ożyły – pierzchły – znikły
Jak spłoszonych wróbli chmurka²⁸⁷.

Jaskółka była atrybutem bogini Afrodyty, Ateny, rzymskiej Wereny, egipskiej Izdy i emblematem Innany – Wielkiej Matki²⁸⁸. Symbolika tego ptaka potwierdza trafność wcześniejszych uwag, dotyczących przynależności Goplany do świata najwyższych bóstw mitologii światowej.

Wedle dawnych przekonań, do świata nadprzyrodzonego Słowian zaliczano istototy demoniczne utożsamiane ze zjawiskami przyrody, w tym również ze zjawiskami atmosferycznymi. W kręgu demonologii atmosferycznej szczególnie niebezpieczne były demony chmur burzowych powodujących pioruny, zwane planetnikami czy obłocznikami²⁸⁹. Zjawiska atmosferyczne w *Balladynie* czynnie uczestniczą w losach bohaterów lecz nie zawsze można dokładnie ustalić kto lub co jest przyczyną ich działalności. Raz wywołującym piorun jest Bóg, raz Goplana, a innym razem zjawiska na niebie wydają się zupełnie

²⁸⁴Słowacki, J., *Balladyna*, s. 55.

²⁸⁵Kowalski, P., *Kultura...*, s. 184–185.

²⁸⁶Kopaliński, W., *Słownik...*, s. 426.

²⁸⁷Słowacki, J., *Balladyna*, s. 19.

²⁸⁸Kopaliński, W., *Słownik...*, s. 119.

²⁸⁹Pełka, L., *Polska demonologia ludowa*, Iskry, Warszawa 1987, s. 66.

autonomiczne i niezależne od jakiegokolwiek siły zwierzchniej, reagują aktywnie na losy ludzi na ziemi.

Nieboskłaon odcieniami zachmurzonego nieba koloruje wydarzenia niegodziwe i okrutne. Już od pierwszego dnia pobytu Balladyny na zamku Kirkora na niebie pojawiają się błyskawice i burzowe chmury. Sytuacja się nasila, gdy w zamku ogłaszają królem tego, który nosi prawdziwą koronę Popielów – Grabca – syna golibrody, prostaka, głupca i pijaczynę. Balladyna mówi wtenczas do Kostryna:

Słyszysz, jak burza się wściekła?
Dzwonią deszczowe rynny. W tej okropnej burzy
Słyszę głosy płaczące...²⁹⁰

Burza towarzyszy bohaterce, również wtedy, gdy sztyletuje Grabca. Sama prosi błyskawice o ich światło, by nie chybiła w ciemnościach a jej cios był trafny i śmiertelny. Po wykonanej zbrodni Balladyna zauważa: „Już zdaje mi się, że ta burza kona, ustało błyskać”²⁹¹. Gdy w pierwszy dzień jej panowania królowa w koronie zbliża się do zamku w Gnieźnie, niebo ponownie zapowiada mroczne zjawiska:

Co to? Ciemność smutna
Na tron upadła i nam na oblicza:
Jak zaćmionego słońca tajemnicza
Zieloność – bladzi staniemy przed panią.
Okropna ciemność²⁹².

Kiedy w dawnym świecie Popielów szlachetność i dobro ustępują miejsca złu, niebo reaguje zachmurzeniem i ciska błyskawicami; jakby współodczuwało i złościło się. Złowróżbne znaki z nieba opisane przez Słowackiego mają uzasadnienie w dalekiej rzeczywistości, kiedy wierzone, iż grzmoty i błyskawice sprowadzane przez bogów, dostarczają informacji o zbliżających się wydarzeniach, były świetlistymi wyroczniami. Tworzono nawet specjalne kalendarze, które podawały znaczenie grzmotów pojawiających się w poszczególne dni tygodnia²⁹³. W świecie Słowackiego niestety nikt tak nie potrafił znaków gromowych

²⁹⁰Słowacki, J., *Balladyna*, s. 100.

²⁹¹*Ibidem*, s. 111.

²⁹²*Ibidem*, s. 126.

²⁹³Kowalski, P., *Kultura...*, s. 454

odczytać. Przywoływany wielokrotnie w utworze grom z nieba, wreszcie wymierza sprawiedliwość – śmiertelnym uderzeniem kończy krótkie rządy Balladyny²⁹⁴.

W dramacie bohaterowie piorun personifikują, nadają mu osobowość, zacierając tym samym jego wyłączny charakter zjawiska atmosferycznego. Tak czyni wygnana z zamku Wdowa: „grom nie będzie wierzył, jak mnie zobaczy samą w taką burzę”²⁹⁵. Przyroda w *Balladynie* nie jest jedynie „miejszem akcji” lub nieruchomym tłem dla przygód bohaterów, wiąże się z nimi w sposób realny i istotny, biorąc czynny udział w zbiorowym czasie i przestrzeni. Wszystkie przejawy życia nadprzyrodzonego w utworze uczestniczą w życiu całości, a nieboskłon jest aktywną sferą reagującą na obecność na ziemi zła.

4. 7. Symbolika solarna i lunarna Goplany

„Królowa fali” zamieszkuje wody jeziora, które w wyobrażeniach mitycznych należą do otchłani chtonicznych, wód pramaterii, związanych z pozorną wędrówką słońca i rzeczywistą księżyca po niebie. Znaczenia symboliczne wód i ciał niebieskich zostają upersonifikowane w postaci goplańskiej nimfy. Goplana śpi całą zimę na dnie jeziora, przebudza się wiosną, równocześnie z nastaniem słonecznych dni:

Skierka

Gdzie jest Goplana, nasza królowa?

Chochlik

Śpi jeszcze w Gople.

Skierka

I woń sosnowa,

I woń wiosenna nie obudziła

Królowej naszej! woń taka miła!

Czyż nie słyszy, jak skrzydełkami

Czarne jaskółki biją w jezioro

(...)

Ach, patrz! na słońca promyku

Wytryska z wody Goplana;

(...)

Pierwsza wiosny godzina²⁹⁶.

²⁹⁴W myśl wierzeń ludowych u Słowian zachodnich spotyka się mniemanie, iż piorun uśmiercając człowieka, zabija nie tylko jego ciało ale i duszę. Zob., Moszyński, K., *Kultura...*, tom II – *Kultura duchowa*, część 1, s. 602.

²⁹⁵Słowacki, J., *Balladyna*, s. 97.

²⁹⁶*Ibidem*, s. 17.

Fakt przebudzenia się Goplany z pierwszymi promieniami słońca łączy ją z symboliką słoneczną, gdyż jej odejście na zimę analogiczne jest do rzeczywistego „zaniku” o tej porze roku tego ciała niebieskiego. Zimą królowa przebudza się tylko na chwilę, tak jak na chwilę nadchodzą dni słoneczne w porze zimowej. Zupełne przebudzenie nimfy i wyjście jej z jeziora jest równoznaczne z pierwszym dniem wiosny i globalnym powrotem słońca. Słoneczną symbolikę bohaterki dopełnia także wspomniany pozorny obieg słońca, kiedy każdego dnia znika ono na zachodzie i podnosi się rano na wschodzie, jak również jego zaćmienie. Właśnie taka pozorna śmierć w głębinach jest udziałem Goplany. Nimfę wiąże z bóstwami solarnymi także sprawowana przez nią funkcja i status – jest, jak sama mówi, królową i uosabia boski porządek, sprawuje władzę na ziemi, tak jak słońce na niebie²⁹⁷. Ze względu na wyżej wymienione cechy, Goplanę można interpretować, jako personifikację słoneczną, nawiązanie na przykład do germańskiej bogini Sol, żony śmiertelnika Glena²⁹⁸. Goplana, gdy wraca do biokosmicznego obiegu jest obietnicą światła i życia.

Bohaterka zawiera w sobie także cechy bóstw uranicznych, typowe tym razem dla specyfiki ściśle księżycowej: cykliczne znikanie i pojawianie się, jej możliwość powrotu do postaci wyjściowej czy wiosenna regeneracja²⁹⁹. Goplana przypomina zapadającego w sen zimowy niedźwiedzia³⁰⁰, tak jak on, pojawia się w swojej pełni na wiosnę, by po upływie jakiegoś czasu zupełnie zniknąć. Korelacje z bóstwem lunarnym oczywiste są przez sam żywioł wodny, z którego Goplana wynurza się na świat. Jezioro jest dla niej łóżyskiem, podtrzymującym ją przy życiu, umożliwiającym „stawanie się” królową. W trakcie odprawia czarów nad Grabcem „na głowie Goplany pokazuje się półksiężyc³⁰¹”. Gdy ukochany już się „przetwarzył”, „Goplana daje znak – księżyc z jej czoła znika – i światło wraca³⁰²”. Przywołując przy czarach symbol księżyca Goplana symbolicznie ujawnia swoją gotowość poczęcia, identyfikuje się, jak to ujmuje Manfred Lurker, z „mitologią księżyca³⁰³” – z wodą, płodnością, wegetacją, stawaniem się i zanikaniem. W postaci królowej Goplany zauważyć można typowe dla bogiń księżyca „zlewanie się” ich funkcji z boginiami ziemi oraz Wielkiej Matki, co wynika z prostego faktu istnienia kobiety przyjmującej i dającej życie³⁰⁴.

²⁹⁷Biedermann, H., *Leksykon...*, s. 166.

²⁹⁸Lurker, M., *Leksykon...*, s. 237.

²⁹⁹*Ibidem.*, s. 175.

³⁰⁰Innymi zwierzętami lunarnymi są na przykład: węże – przez linienie i możliwość regeneracji uszkodzonego ciała, kameleony – przez możliwość całkowitej zmiany barwy, nadymające się, związane z wodą ropuchy, czy inne istoty mające możliwość regeneracji, zmiany wyglądu, czy powrotu do postaci wyjściowej. Zob. Lurker, M., *Leksykon...*, s. 176.

³⁰¹Słowacki, J., *Balladyna*, s. 83.

³⁰²*Ibidem.*

³⁰³Lurker, M., *Przesłanie...*, s. 172.

³⁰⁴*Ibidem.*

4. 8. Personifikacja drzew i ich symbolika

Drzewa stanowią ważny element kultu w wierzeniach archaicznych, są czczone przez lud jako siedziby bóstw lub dusz zmarłych ludzi³⁰⁵. Elementy takiej wiary mają swe korzenie prawdopodobnie w „naiwnej antropomorfizacji”³⁰⁶, przypisującej przez umysł mityczny cechy ludzkie obiektom natury. Również na Słowiańszczyźnie obdarzano drzewa ludzkimi właściwościami: chłopci sądzą, pisze Moszyński, że drzewa w lesie posiadają duszę, czym upodabniają się do istot ludzkich i przejmują ich cechy³⁰⁷.

Wyraz tej wiary daje w utworze przerażona swoim krwawym czynem Balladyna, mówiąc: „Drzewa wołają... gdzie jest siostra twoja?”³⁰⁸. Personifikuje ona drzewa również wtedy, gdy obawia się z ich strony zdradzenia tajemnicy morderstwa:

Drzewa będą rozmawiać o tym w głuchoj nocy,
Aż straszna wieść urośnie³⁰⁹.

W mitycznych wyobrażeniach drzewa posiadają zdolności mediacyjne, są pośrednikami między światem żywych i umarłych. Znanym w słowiańskiej tradycji mediatorem jest brzoza³¹⁰. Drzewo to odgrywało również ważną rolę wśród szamanów syberyjskich, na co zwraca uwagę Maria Macioti, powołując się na teorię J. Brosse; szamani, wspinając się na brzozę podczas swych transów „docierali aż do niebiańskiej siedziby bogów, od których oczekiwali leczenia chorych tudzież pomyślności dla swych współplemieńców”³¹¹. Na Polesiu unikano niegdyś sadzenia brzozy koło domu, by nie spowodować tym śmierci jego mieszkańców; w rejonie Karpat wierzono, iż posadzenie brzozy koło domu przez żonatego mężczyznę spowoduje śmierć kogoś z domowników; w północnej Rosji unikano budowania domu w miejscu, gdzie rosły te drzewa. Rozplakane grobowe brzozy, wedle wierzeń ludowych miały pełnić rolę opiekunów zmarłych i pilnować, by nie niepokoiili oni niepotrzebnie żywych na ziemi³¹². Przez swą mediacyjność między dwiema sferami bytu, na Słowiańszczyźnie brzoza należała do drzew wykorzystywanych w obyczajach pogrzebowych,

³⁰⁵Moszyński, K., *Kultura...*, tom II – *Kultura duchowa*, część 1, s. 523.

³⁰⁶Mieletinski, E., *Poetyka...*, s. 203.

³⁰⁷Moszyński, K., *Kultura...*, tom II – *Kultura duchowa*, część 1, s. 526.

³⁰⁸Słowacki, J., *Balladyna*, s. 51.

³⁰⁹*Ibidem*, s. 87.

³¹⁰Szcześniak, K., *Świat roślin światem ludzi na pograniczu wschodniej i zachodniej słowiańszczyzny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2008, s. 135.

³¹¹Macioti, M., *Mity...*, s. 61.

³¹²Szcześniak, K., *Świat...*, s. 137.

na przykład jej gałęzie układano na świeżej mogile; ponad to, jak podają słowiańskie teksty folklorystyczne, brzoza miała wyrastać z grobu bohatera³¹³.

Słowacki również dostrzegał żałobne aspekty wykorzystywania tej rośliny, lokalizując przy niej miejsce zgonu przywódcy Kirkora. Jak donosi Balladynie goniec – graf Kirkor skonał „na małym wzgórku, gdzie rosną trzy brzozy³¹⁴”, na ziemi usłanej ogromną ilością ciał poległych rycerzy, że „ani przestąpić umarłego wału³¹⁵”. Brzozy w tej scenie wyłaniają się z żałobnego krajobrazu i górują na widnokręgu niczym krzyże – *axis mundi* na górze świata. Ta symbolika, w połączeniu ze znaczeniem początku, narodzin, odnowy, jakie niesie dodatkowo brzoza, podwaja wyraz obrazu tego miejsca, jako osi przepływu boskiej energii, gdzie skonał Kirkor.

Nie bez znaczenia jest użyta przez poetę potrójność obrazu brzozy. W wyobraźni mitycznej „trójka” łączy bieguny opozycji (2+1), wynosi poza czas, znosi wszelkie dychotomie, nietrwałość ludzkiej egzystencji i świata otaczającego człowieka; aktualizuje porządek *sacrum*³¹⁶. W scenie śmierci Kirkora kategorie czasu przekładają się więc na kategorie przestrzenne - przestrzeń *axis mundi* (trzech wertykalnych sfer) i „mityczność” liczby „trzy”. Drzewa umożliwiły przejście duszy zmarłego do innego świata.

W *Balladynie* brzozy były świadkami bohaterskiej walki grafa; później zostały okaleczone, być może tymi samymi mieczami, od których zginął przywódca, przez co stały się obrazową ekspozycją jego śmierci. Obraz wzgórza porośłego brzozami jeszcze raz przywołuje w dramacie Balladyna, mówiąc do podwładnych:

Ha! Jeszcze jedno – poszukajcie ciała
Grafa Kirkora między gęste trupy.
I na ten wzgórek, gdzie już tylko słupy
Brzóz odrąbanych mieczami się bielą,
Zanieście mary z jedwabną pościelą,
Na tej pościeli przynieście śpiące
Zwłoki Kirkora...³¹⁷

Autor sugeruje osobliwy związek między egzystencją ludzką a światem przyrody, podległym wpływom czasu historycznego, światem przyrody śmiertelnej jak człowiek, w tym przypadku przyrody zamordowanej. W Polsce i na Białorusi wierzono, iż pod samotnymi brzozami

³¹³Kowalski, P., *Kultura...*, s. 34.

³¹⁴Słowacki, J., *Balladyna*, s. 121.

³¹⁵Kowalski, P., *Kultura...*, s. 34.

³¹⁶*Ibidem*. s. 279.

³¹⁷Słowacki, J., *Balladyna*, s. 129.

spoczywają dusze ludzi zamordowanych, a zamiast soków w drzewach płynie ich krew³¹⁸. Śmierć człowieka Słowacki powiązał ze śmiercią rośliny, dając tym samym wyraz archaicznym przekonaniom o powiązaniach i zależnościach wszystkich elementów kosmosu. Miecze przeciwnika zniszczyły sferyczną budowę kosmosu, uniemożliwiając tym samym jego odnowę; zapytać można – odnowę Kirkora, jako nowego człowieka na ziemi, czy tego co reprezentował w państwie Popielów: szlachetności i honoru? W cykliczny świat natury wkroczyła przestrzeń „historii” i zakłóciła kosmiczny obieg.

Według kolejnego wierzenia ludowego, brzoza, przez swą białą-czarną korę, jest symbolem walki dobra ze złem³¹⁹. W *Balladynie* właśnie w towarzystwie tych symbolicznych drzew ginie szlachetny przywódca, w przekupnej walce z wojskami Kostryna. Jak ujął to Słowacki w liście do Krasieńskiego: Kirkor, „naprawiacz wszelkiego bezprawia padł ofiarą swoich czystych zamiarów”³²⁰; na miejscu jego przegranej obrony z siłami zła rosną „odrabane mieczami brzozy”. Obecność brzozowych „słupów” niczym krzyży, a także „trupów szaniec” tak wysoki, że przeciwnicy nie mogą go przekroczyć sakralizuje przestrzeń śmierci Kirkora. Oznaką granic tej przestrzeni stają się zwłoki poległych rycerzy. Nieprzekraczalność nadaje jej cechy analogiczne do sfery świętej w przestrzeni religijnej.

Związki brzozy ze światem umarłych zauważa również w dramacie oplakujący Aline Filon, umieszczając „brzozowe grobowce” w imaginacjach podziemnej mogiły swojej ukochanej:

O nie! ona w ziemi
(...) A cień blady
Nieraz tam błądzi, gdzie zwieszone smutnie
Nad grobowcami brzozy, jako lutnie
Od słowikowej trącane gromady,
Płaczą i szumią listkowymi struny³²¹.

Mityczne powiązania człowieka z drzewem widać dokładnie na przykładzie metamorfozy Grabca, który przemienia się w płaczącą wierzbę na skutek zamknięcia go przez Goplanę „w czarów kole”. Zmiana Grabca w brzozę jest karą za niedotrzymanie wierności Goplanie:

Gopłana
Jak go ukarać?... Niechaj wyrośnie wszystek
W płaczącą wierzbę, która się odzieje,

³¹⁸Szcześniak, K., *Świat...*, s. 134.

³¹⁹*Ibidem*, s. 133.

³²⁰Słowacki, J., List dedykacyjny, [w:] Słowacki, J., *Balladyna*, s. 5.

³²¹Słowacki, J., *Balladyna*, s. 75.

Niech się na drzewie skłoni każdy listek,
Jakoby smutnym przewinieniem spadał
I płakał...³²²

Zgodnie z ludowymi wierzeniami wszystkie części tego drzewa chronią przed złem, a liście noszone przy sobie lub sporządzane z nich mikstury mają przyciągać miłość³²³. Płacząca wierzba jest także symbolem skargi pogrzebowej³²⁴. Zamiana Grabca w drzewo łączy się z antropomorficznymi wyobrażeniami świata roślinnego uosabiającymi podobieństwa istoty ludzkiej i formy drzewnej, a zamiana bohatera konkretnie w brzozę realizuje folklorystyczne wyobrażenia o specyficznych jej właściwościach. W procesach przyczynowo-skutkowych dokonuje się metamorfoza. Przemiana Grabca w drzewo, (a później w króla) realizuje mitologiczne występowanie po sobie różnych form tego samego³²⁵. Zamiana kochanka w płaczącą brzozę ma rozpalić w nim uczucie miłości do Goplany, spowodować skrucę i jednocześnie „sękowym okiem spod korzennych powiek”³²⁶ umożliwić ujrzanie okrutnych czynów Balladyny. Chylące się gałęzie Grabca-wierzby mają „płaczem odpowiadać na płacz Goplany”³²⁷.

4. 9. Ślady obrzędów ślubnych

Paralelą słowiańskich wierzeń ludowych, obecnych również w innych kulturach tradycyjnych, oprócz wspomnianego już wplatania kwiatów we włosy, jest układanie pannie młodej fryzury: „Niechaj ci warkocz zaplatają swatki”, mówi Kirkor do swojej przyszłej żony. Układanie kobiecie włosów jest aktem wiążącym ją z łaodem ludzkiej ekumeny, wyjściem ze stanu chaosu, dzikości i pierwotności oraz poddaniem się normom kultury³²⁸. „W obrzędach, których głównym celem jest przekształcenie statusu człowieka, wykonuje się czynności związane z włosami. Na poziomie konwencjonalnej komunikacji chodzi o »przeczesanie«, tzn. obrzędową zmianę fryzury jako znaku społecznego statusu”³²⁹. Zaplatany

³²²Słowacki, J., *Balladyna*, s. 42.

³²³Cunningham, S., *Encyklopedia magicznych roślin*, Studio Astropsychologii, Białystok 2009, s. 278.

³²⁴Szcześniak, K., *Świat...*, s. 311.

³²⁵Wszystkie jednak przemiany bohatera przebiegają w stanie alkoholowego upojenia, gdy śpi nieświadom odprawianych nad nim czarów. Zewnętrzne przemiany nie prowadzą do pokuty i rozwoju wewnętrznego bohatera, zmieniają jedynie jego status fizyczny. Do końca tragedii Grabiec pozostanie „dobrze podpitym” ignorantem, którego nawet prawdziwa korona Popielów nie przemieni z wieśniaka w szlachcica.

³²⁶Słowacki, J., *Balladyna*, s. 43.

³²⁷*Ibidem*, s. 42.

³²⁸Kowalski, P., *Kultura...*, s. 602.

³²⁹Kowalski, P., *Kultura...*, s. 604.

przez swatki warkocz, symbolicznie układa, porządkuje, zmienia nieskrępowany dotąd status paniński, w wiążący przysięgami i nowymi obowiązkami status małżonki. Swatki symbolicznie przygotowują pannę młodą do przejścia w nowy porządek. Treść dramatu Słowackiego jest potwierdzeniem słów Mielecinskiego: „mity w społecznościach pierwotnych są ściśle związane z magią i obrzędem”³³⁰, w *Balladynie* obrzędowa zmiana fryzury i jej ozdobienie są tego przykładem.

Inną analogią do treści mitycznych obecnych w obrzędowości związanej z zaślubinami są „ogień weselny”, które Kostryn każe rozpać w dniu ślubu, o czym informuje *Balladynę*:

Kazałem na Gopła pobrażu
Zapalić smolne beczki i ogniowe
Słupy; do ognia weselnego leć
Weseli goście. (...)
Wieże się oświeć
Jasnym kagańcem, i tylko wybrani
Goście do zamku mają być przyjęci³³¹.

Obrzęd weselny w ujęciu mitologicznym to przykład symbolicznej śmierci, która jest niezbędnym warunkiem otrzymania nowej pozycji społecznej, stania się kimś innym³³². W dramacie Słowackiego symbolizm ten jest podkreślony przez wspomniane wyżej ognie, które mają umożliwić nowożeńcom pojawienie się nowego życia, przez zniszczenie „starego”, a żonie dodatkowo podtrzymywanie związku z jej domowym ogniskiem³³³. Ogień w tradycji ludowej, jak informuje Moszyński³³⁴, jest środkiem apotropeicznym, który odpędza i niszczy wszelkie zło. „Jak wiadomo bowiem, zło w najszerszym rozumieniu wyrazu (łącznie ze złem etycznym, jak np. grzech etc.) nosi w magii ludowej nie duchowy, etyczny, a zupełnie konkretny, materialny charakter; można je więc niszczyć i odpędzać na drodze fizycznej”³³⁵. Przez rozpalanie ognia w dniu ślubu Kirkor kontynuuje starodawną tradycję niszczenia wszelkiego zła, rozpala apotropeiczne płomienie w dniu swojego przeistoczenia w męża, płomieniami rozświetla ciemność, oczyszcza to, co stare i zużyte, by dać miejsce „czystej” przyszłości. *Balladyna* staje żoną na miejsce ubogiej panny – wieśniaczki i jednocześnie królową.

³³⁰Mielecinski, E., *Poetyka...*, s. 187.

³³¹Słowacki, J., *Balladyna*, s. 72.

³³²Kowalski, P., *Kultura...*, s. 556.

³³³*Ibidem*, s. 371.

³³⁴Moszyński, K., *Kultura...*, tom II – *Kultura duchowa*, część 1, s. 311.

³³⁵*Ibidem*, s. 312.

Sam motyw małżeństwa pozwala ponownie cofnąć fabułę dramatu do prehistorii, tym bardziej, jeśli małżonkami są król i królowa. Powtarzają oni pierwsze w kosmosie zaślubiny nieba i ziemi – hierogamię. Z tego mitu przez tysiąclecia ludzie czerpią natchnienie do stania się jednością, kontynuując archaiczną tradycję mitycznych prabogów.

4. 10. Mityczny sobowtór

Protagonisci w dramacie, zgodnie z logiką narracji mitycznej, mają tendencję do uzupełniania się swoimi sobowtórami. W tekstach archaicznych postacie mityczne „rozszczepiają się”, rozdzielają na więcej osobowości mitycznych. Wynikiem tego zjawiska jest obecność widm, bliźniąt, małżonków, rodziców, dzieci i rodzeństwa³³⁶. Sobowtórem Balladyny jest Alina – uosobienie dobrej strony Balladyny. Dlatego właśnie zła siostra musi ją zniszczyć przed wstąpieniem na swoją drogę „życia bez Boga” i dlatego w lesie ma przy sobie nóż „na węża w malinach”. W scenie zamkowej uczty Alina straszy Balladynę, nie dlatego, że to jej siostra, nie dlatego, że była ofiarą jej pierwszego morderstwa, lecz dlatego właśnie, że jest jej upiorem, jej drugą duszą. W scenie sądu Balladyna wydaje na siebie wyrok śmierci właśnie za zabójstwo Aliny. Postacie Aliny i Balladyny uzupełniają się nawzajem, w połączeniu stają się komplementarne. Podobną archaiczną zasadę przejawiają bohaterowie Kirkor i Pustelnik. Oboje są stanu szlacheckiego, walczą o tę samą sprawę wagi państwowej, są mediatorami – Pustelnik między światem żywych i umarłych, Kirkor między „naturą” a „historią”. Mają oni cechy przeciwstawne, które w jednej osobie stają się całkowitym uzupełnieniem. Kirkor reprezentuje młodość, pierwiastek emocjonalny, Pustelnik zaś dojrzałość, pierwiastek intelektualny i wyższy stopień uduchowienia. „Dwadzieścia lat z górą” zajęła Pustelnikowi gotowość do odzyskania posady, którą w brutalny sposób mu odebrano. Kirkor jest realizatorem tych zamiarów i zdolnym w walce do przywrócenia dawnego państwowego ładu. Razem są wcieleniem idealnego władcy. Ten „inny ja sam”³³⁷, to utraczona połowa egzystencji, a odnalezienie jej to odnalezienie ambiwalentnej pełni.

³³⁶Szyjewski, A., *Etnologia...*, s. 83.

³³⁷Bachórz, J., Kowalczykowska A., *Słownik...*, s. 885.

4.11. Mityczny charakter *Balladyny*

„Cienie różne ludzi niebytych wyszły ze mgły przedstworzenia i otaczają ciżbą gwarzącą”³³⁸ fabułę *Balladyny*. Z prehistorii mitycznej, z folklorystycznych przekazów przenikają do literatury treści, które są dowodem na ciągłość poetyckiego mitotwórstwa. Mitotwórczy charakter wyobraźni artystycznej Słowackiego przejawia się w jej symboliczności. Motywy symboliczne są w *Balladynie* modyfikacjami symboli pierwotnej mitologii. Woda to symbol płodności, narodzin i pierwiastka kobiecego, księżyc – inny symbol pierwiastka żeńskiego, zaćmienie, burza i grom to symbole zagłady, czerwień to symbol przelanej krwi, a cudowny przedmiot – korona to gwarant pomyślności. Typowa dla prasłowiańskich tekstów mitycznych antropomorfizacja zjawisk atmosferycznych i elementów przyrody ożywionej pozwala na wprowadzenie do dramatu dodatkowych „postaci”, które stają się w nim aktywnymi uczestnikami zdarzeń. Zerwanie obecnych w utworze mitycznych więzi łączących wszystkie elementy przyrody prowadzi do katastrofy. Następstwo każdego kolejnego mordu (są one udziałem ludzi) kulminuje się w ostatniej scenie dramatu i przybiera postać kary – gromu. Tym samym „natura” jednoznacznie zwycięża w dramacie nad „historią”. „Ogień niebieski” kończy kolejny cykl historii narodu polskiego. Linearny rozwój historyczny, który jako konkurencyjny model czasu łączy się z koncepcją cykliczną. Mit początku „złotego wieku” państwowości polskiej pod rządami Lecha, mit wiecznego powrotu, łączący się z mitem umierającego i zmartwychwstającego boga widoczny w kolejnych postaciach królów (Lech – Popiel III – Popiel IV – *Balladyna*) i nimfy Goplany, a także mit apokaliptycznego końca (zamykający utwór odlot Goplany oraz śmierć *Balladyny*) są dowodem na czerpanie przez autora z prasłowiańskich tradycji mitycznych. W chronologicznym spojrzeniu na fabułę dramatu, dzieje narodu rozpoczyna kosmos, a finalizuje chaos. W *Balladynie* śmierć triumfuje nad życiem. Nie ma nadziei na kontynuowanie cykliczności życia – nie będzie powrotu uśpionej snem zimowym Goplany z głębin jeziora, umiera król, a brak poczęcia nowego życia w związku małżeńskim *Balladyny* i Kirkora sugeruje koniec absolutny, a dramat wydaje się zamknięty. Porównanie z archaicznymi mitycznymi modelami świata wskazuje także dychotomia przestrzeni dramatu (między „wsią” a „zamkiem”, między „naturą” a „historią”, między tym, co „własne” a tym, co „obce”), przestrzeni ściśle podzielonej według binarnych opozycji, jednocześnie ilustrującej pogląd o dwudzielnosci przestrzeni artystycznej w dziele literackim. Przestrzeń pierwotnego chaosu

³³⁸Słowacki, J., List dedykacyjny, [w:] Słowacki, J., *Balladyna*, s. 5.

przedstawiają w tragedii wody jeziora, z których wylania się ich królowa Goplana, oraz puszcza, będąca siedliskiem dusz zmarłych, istot demonicznych i Pustelnika, którego nadprzyrodzone zdolności przybliżają do mitycznych osób irracjonalnych, bliskich postaciom wróżbitów i znachorów ze słowiańskiego folkloru. Postać Goplany wybiega daleko poza mityczne schematy typologiczne nimf wodnych; posiada ona cechy bogiń wegetacji i wojny, zespalające się w obraz Wielkiej Matki. Folklorystyczną paralełą w dramacie są zapewne przedślubne rytuały, jak układanie fryzury i ozdabianie jej apotropeicznymi roślinami, oraz wiara w zdolności wróżebne jaskółek i mediacyjne wron. Słowacki wykorzystał również, obecną w tradycji gminnej, żałobną symbolikę wierzby i brzozy, a także afrodyzyjne i lecznicze moce roślin. Obecna jest również apotropeiczna i oczyszczająca funkcja ognia (ogień weselny), dowód ludowej wiary w życie pozagrobowe (powracający duch Aliny i dusze zmarłych w lesie) oraz istnienie starodawnych miast pod powierzchnią wody. Autor zamieścił w dramacie także znaną z tekstów mitycznych, spacującą czas metamorfozę, która jednak nie przyczynia się do rozwoju wewnętrznego bohatera (Grabca), a jedynie potwierdza jego dotychczasową tożsamość. Różnorodność, fragmentaryczność i niehomogeniczność czasu i przestrzeni jest silnym dowodem na paralelne właściwości *Balladyny* z tekstami archaiczno-mitycznymi. Jest nim także synkretyzm demonizmu i komizmu, jak i wszelkie wymienione motywy zaczerpnięte z folkloru archaicznego. Inspiracją folklorystyczną Słowackiego dla *Balladyny* były baśnie ludowe, taka jak chociażby *Śpiewająca kość* Braci Grimm (*Der singende Knochen*), *Piszczałka* zapisana w Radomskim przez Oskara Kolberga czy ballada *Maliny* Aleksandra Chodźko³³⁹. Są to najbardziej znane wersje opowieści o konkurującym rodzeństwie, choć znanych jest aż 12 wariantów polskich, pochodzących z różnych stron kraju³⁴⁰. We wszystkich wymienionych treściach motywem przewodnim jest morderstwo siostry (albo brata) przez zazdrosne rodzeństwo i ujawnienie tajemnicy zbrodni przez cudowny instrument³⁴¹. Słowacki „kronik nie pytał wcale; po treść, po radę szedł do ludu. W co fantazja ludu w bajeczną przeszłość ubrała, to on wprowadził na scenę”³⁴².

³³⁹Makowski, S., *Balladyna*, s. 76.

³⁴⁰Krzyżanowski, J., *Słownik...*, s. 218.

³⁴¹Podobne motywy odnajdywane są w folklorystycznych tekstach niderlandzkich, francuskich, włoskich, hiszpańskich, węgierskich, rosyjskich, angielskich, jak i w krajach skandynawskich. Według jednej z teorii ojczyzną opowiadania jest Flamanidia, z której wątki powędrowały do Francji, następnie za pośrednictwem niemieckim dotarły na Wschód, by trafić do Słowian. Według innej hipotezy źródłem opowieści są ziemie polskie, skąd wątek jakoby powędrował na północ, do Skandynawii, oraz ku południowi, na Węgry. Zob., Krzyżanowski, J., *Słownik...*, s. 217.

³⁴²Dobrzański, J., *Świat w duchu ludowej fantazji*, [w:] Makowski, S., *Balladyna*, s. 122.

5. *Lilla Weneda*

5. 1. Treść utworu

Trwa walka Wenedów z Lechitami. Wróżka Roza Weneda, w obecności swojej siostry Lilli i dwunastu druidów przepowiada w swojej grocie zagładę narodu, która ma nastąpić za trzy dni. Jednocześnie zaznacza, że do klęski nie dojdzie, gdy Derwid – król Wenedów, na królewskim tronie zagra pieśń zwycięstwa na swojej cudownej harfie. W prorocत्वach wróżka widzi także śmierć Lilli oraz nowego przywódcę wojsk, co ma mieć dwie głowy i jedno serce. Przepowiada również trzykrotne zmartwychwstanie poległych w walkach rycerzy i narodziny swojego potomka, mściciela wymarłego narodu. Podczas walk Lechici biorą w niewolę wodza Derwida i jego dwóch synów Lelum i Polelum. Lilla Weneda wraz z świętym Gwalbertem (oboje są wyznawcami wiary chrześcijańskiej) idą do zamku Lecha, przywódcy Lechitów, prosić o uwolnienie jeńców. W międzyczasie Gwinona – sroga żona Lecha, wyłupuje Derwidowi oczy. Lilla prosi Gwinonę, by ta zezwoliła jej na trzykrotną próbę uratowania ojca od śmierci, na co królowa przystaje. Lilli udaje się wykonać zadania, jednak Gwinona nadal nie chce uwolnić Derwida; na wolność wychodzą za to związani łańcuchem Lelum i Polelum. Sługa świętego Gwalberta – Śláz, ucieka od swojego pana i spotyka Gwinonę palącą na stosach ciała poległych. Przepowiada mu ona, że Śláz zabije człowieka i ukradnie derwidową harfę. Istotnie, krótko potem zabija on Salmona, najznamienitszego rycerza Lecha i zakłada jego zbroję, przez co w zamku, do którego przybywa, Lechici uznają go za Salmona. Dzieje się tak dlatego, że Śláz nie otwiera hełmu mówiąc, że został zaczarowany przez wróżkę Rozę, podobnie jak jego głos i wygląd. Gdy Śláz pełni wartę przy bramie zamku i przychodzi do niego Gwalbert, Śláz wykorzystuje sytuację, przebiera Gwalberta w zbroję Salmona i ucieka. Postanawia iść do obozu Wenedów jako „nowiniarz”, tam kłamać, że Derwid umarł. Roza w złości zabija syna Lecha – Lechonia, który trafił wcześniej do ich niewoli. Jest to nieszczęśliwy splot wypadków, ponieważ Lechoń miał być wymieniony na Derwida z harfą. Derwid zostaje uwolniony, wraca do swojego obozu z Lillą, bez harfy, którą ma odebrać Lilla, gdy zwróci syna Lecha (ten jednak już nie żyje). Lilla chce ratować sytuację, idzie do zamku by oddać się za harfę. Gdy Gwinona dowiaduje się od niej o śmierci Lechonia, w ataku rozpaczy zadusza Lillę. Dziewki Gwinony zamiast harfy wkładają do trumny Lillę i mówią Ślázowi, który ma ją zanieść do obozu Wenedów: „Oto jest

zamknięta Harfa Derwida”. Walka, która ciągle trwa przechyla szalę zwycięstwa na stronę Lechitów, Wenedzi czekają więc zbawczego dźwięku cudownej harfy. Gdy Derwid otwiera trumnę orientuje się, że zamiast harfy leży tam jego martwa córka, z rozpacz przebija się na tronie „nożem ofiarnym”. W walce tracą życie Lelum i Gwinona, która przybyła pomścić śmierć syna. Gwalbert chrzci umierających. Polelum nie chcąc oddać się w niewolę, wchodzi na ofiarny stos, który podpala piorun. Nad stosem pojawia się postać Bogurodzicy.

5. 2. Teoria o dwuplemienności i podboju genezą utworu

Wydany w 1840 roku w Paryżu³⁴³ dramat *Lilla Weneda* ukazuje obraz początku narodu i państwa polskiego jako wynik krwawej walki dwu obcych plemion. Jak informował już Słowacki w liście do autora *Irydiona* z lipca 1839 roku, *Lilla Weneda* jest kolejnym „epizodem wielkiego poematu³⁴⁴”, który zapoczątkowała *Balladyna*, a który „ma się uwiązać z sześciu tragedii, czyli kronik dramatycznych³⁴⁵”. Poeta nigdy nie osiągnął zamierzonego celu; po wydaniu *Lilli Wenedy* częściową realizacją planu był poemat historyczno-fantastyczny *Król Duch*³⁴⁶. W *Lilli Wenedzie* poeta usytuował wydarzenia (podobnie jak w *Balladynie*) w krainie nad Gopłem; To dramat ukazujący tragedię narodu oczekującego na cud za sprawą magicznej harfy. Cud ten się nie spełnił, nad ludem bowiem wisiała klątwa. Poeta stworzył mit pradziejów Polski, w celu ukazania związku między tym, co bardzo odległe, a tym co obecne i zarazem przyszłe. Jak ujmuje to Chojnacki: „Katastrofa, jaka spadła na naród Wenedów, pojawia się w utworze na zasadzie mitu, mitycznego wydarzenia, które może zawsze zaistnieć w historii jakiejś zbiorowości”³⁴⁷.

Na początku XIX wieku popularne były teorie o dwuplemienności protoplastów polskiego narodu, według której, najeźdźcy – Lechici narzucili swoją władzę ludowi podbitemu – Wenedom i w ten sposób przyczynili się do powstania organizacji państwowej. W teorii tej, ówczesna Słowackiemu szlachta i zaborcy mieli być potomkami obcego etnicznie żywiołu – Lechitów, natomiast Wenedzi, tubylcami – Słowianami, którzy dali początek klasie chłopskiej³⁴⁸. Plemiona napływowe historycy utożsamiali z Celtami, a innym

³⁴³Krzyżanowski, J., *Dzieje literatury...*, s. 262.

³⁴⁴Słowacki, J., *List dedykacyjny*, [w:] Słowacki, J., *Balladyna*, s. 5.

³⁴⁵*Ibidem*.

³⁴⁶Jakubowski, J., *Literatura polska, od średniowiecza do pozytywizmu*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974, s. 428.

³⁴⁷Chojnacki, H., *Polska...*, s. 130.

³⁴⁸*Ibidem*, s. 121.

razem ze Słowianami „wyrosłymi jednak w obcej kulturze wojowniczego narodu Sasów”³⁴⁹. Wybitny znawca twórczości Słowackiego, Juliusz Kleiner,³⁵⁰ również potwierdzał inspiracje twórcy dramatu teorią dwuplemienności, która, zdaniem badacza, nie była Słowackiemu obca. Kleiner nie zgadzał się jednak z pomysłem celtyckiego pochodzenia Lechitów, gdyż cechy typowe dla tego plemienia autor *Lilli Wenedy* nadał kulturze Wenedów, celtyckim kapłanem – druidem uczynił ich króla Derwida. Zdaniem Kleinera projekt zagłady jednego plemienia czy mieszania się protoplastów plemiennych nie był właściwym celem twórczości Słowackiego, było nim ukazanie historii ginącego świata, którą autor upatrywał w klęsce powstania listopadowego:

Tworząc mit o Polsce dawnej przyjmował Słowacki teorię dwuplemienności i podboju nie tylko z tego powodu, że odpowiadała jego intuitywnemu widzeniu przeszłości, lecz raczej dlatego, iż pozwalała w kształt mityczny wcielić dwie zasadnicze jego dwoistości Polski. Rozstrzygający wpływ idei owych na koncepcję okazał się już w tym samym, że wprowadził zupełną zagładę Wenedów, co nie bardzo się zgadzało z myślą o zmieszaniu plemion, ale za to krystalizowało temat dla Słowackiego aktualny – dzieje ginącego świata³⁵¹.

Sprzeczność między dwuplemiennością narodu, a całkowitym wyniszczeniem jednego z nich dostrzegał także Chojnacki³⁵². Znalazł on jednak rozwiązanie tego problemu, podpierając się na teorii podboju autorstwa Małgorzaty Filek, którą to przedstawił w swojej książce o skandynawskich źródłach twórczości Słowackiego:

Imputowanie utworowi owej sprzeczności wywodzi się z mylnej interpretacji proroctwa Rozy, polegającej na widzeniu w „rycerzach”, których prochy mają zapłodnić kapłankę, Wenedów. Na podstawie precyzyjnej analizy kategorii „rycerze” i „lud”, a także innych sugestii tekstowych autorka udowadnia, iż wystarczy nie odnosić określenia „rycerze” do Wenedów, lecz do Lechitów, by w owej przepowiedni dostrzec symbol połączenia obydwu plemion³⁵³.

Chojnacki uważa dalej za nierozwiązaną sprawę zagłady Wenedów. Skupił się on jednak na cechach charakterystycznych dla obu plemion i doszedł do wniosku, że zarówno słowiańscy Wenedzi, jak i najeźdźcy Lechici posiadają rysy przypisywane kulturze celtyckiej. Wysnuł on przekonanie, że „protoplaści narodu polskiego przynależeli do tradycji północnych, włączeni

³⁴⁹Teoria o celtyckim pochodzeniu najeźdźców ziem polskich była pomysłem historyka literatury i krytyka literackiego Henryka Lewestama, który koncepcję tę opisał w *Pierwotnych dziejach Polski* w 1841 roku. A zagarnięcie władzy przez „obcych” Słowian przekazał w 1846 roku Wacław Maciejowski w dziele: *Pierwotne dzieje Polski i Litwy*. Zob. Chojnacki, H., *Polska...*, s. 121–125.

³⁵⁰Kleiner, J., *Dzieje twórczości*, tom II, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 273–319.

³⁵¹*Ibidem*, s. 283.

³⁵²Chojnacki, H., *Polska...*, s. 126–127.

³⁵³*Ibidem*, s. 126.

w obręb jej kulturowych oddziaływań”³⁵⁴. W dramacie Słowackiego obecne są więc elementy mityczne, charakterystyczne dla kultury celtyckiej, a także, jak udowodnione zostanie poniżej, dawnej kultury germańskiej i słowiańskiej. *Lilla Weneda* jawi się mieszanką tekstów archaiczno-mitycznych, w których obecne są „szersze, bardziej tęczne, lecz mniej fantastyczne niż *Balladyna* tragedie”³⁵⁵.

5. 3. Mityczny czas i przestrzeń

Tragedia przedstawiająca prehistoryczne dzieje Polski (podobnie jak *Balladyna*) podkreśla „pozaczasowość” zdarzeń, odnosząc się do „czasów bajecznych”. W nacechowaną mitycznie warstwę czasu autor wprowadza własną wizję przeszłości, będącej równocześnie analogią jego teraźniejszości: „(...) oto jest wzgórze okryte zieloną murawą (...) te straszne wzgórza zwierciadło – to krew narodu.”³⁵⁶. Utwór rozpoczyna się *Prologiem*³⁵⁷ zawierającym elementy wieszczania, zarówno w odniesieniu do bliższych zdarzeń, jak i dalekiej przyszłości. Poprzez prorocтва Rozy, poprzez transformację sakralnego czasu początków w przyszłość, tak ukierunkowany czas osiąga wymiar eschatologiczny. Wróżka ze swej jaskini na wzgórzu przepowiada:

Za trzy dni sto piorunów uderzy,
Tysiące się podniesie prawic;
Będzie okropna walka przy świetle błyskawic.
(...)
Za trzy dni wszystkiemu kres,
Walka i zgon!³⁵⁸

Czas rzutowany jest w przyszłość, która przynieść ma zagładę plenienia Wenedów zamieszkujących nadgoplańską krainę. Mityczna wizja eschatologiczna Słowackiego uwalnia żywioł chaosu. Jednak nie jest to czas totalnie apokaliptyczny, na świat ma przyjść zbawiciel, potomek plemienia Wenedów, przedłużający ich genealogię. Koło narodzin i śmierci zakreśli swój odwieczny cykl, realizując mit wiecznego powrotu w mitycznej periodyczności czasu.

³⁵⁴Chojnacki, H., *Polska...*, s. 152.

³⁵⁵Słowacki, J., List II, [w:] Słowacki J., *Utwory wybrane*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962, s. 169.

³⁵⁶*Ibidem*, s. 167.

³⁵⁷Juliusz Kleiner sugeruje, iż *Prolog Lilli Wenedy* pomyślany jest w duchu Osnaja – na wzgórzach bohaterowie czekają wróżby od duchów, a w grotach kobiety wojowników oczekują końca walk. Postać Rozy Wenedy Kleiner przyrównuje do wieszczek Eddy (Frigg, Wali, Hyndli), które nawet bogów przewyższają znajomością losów. Zob. Kleiner, J., *Dzieje...*, tom II, s. 280.

³⁵⁸Słowacki, J., *Lilla Weneda*, [w:] *Utwory wybrane*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962, s. 176.

Mityczny czas cykliczny to wieczny powrót zniszczenie świata czy ludzkości, którego podstawą jest odrodzenie i regeneracja³⁵⁹. Na terytorium nadgoplańskim, na skutek katastrofy jedna kultura ustępuje miejsca drugiej, by w dalekiej przyszłości ta pierwsza powróciła, jako odrodzona siła nowej państwowości. Koncepcja historii linearnej łączy się z wyobrażeniem powrotności. Upadek i zapowiadanie odrodzenia cywilizacyjnego w dramacie kojarzy „historię” i „naturę”. Dziełem „historii” jest obalenie państwa i narodowa niewola, a symbolem odrodzenia „natury” jest odzyskanie państwa, a przede wszystkim wolności i stabilności. Roza Weneda, jako jedyna zostająca przy życiu przedstawicielka Wenedów, córka króla, będzie dawczynią życia dla mściciela; dzięki niej plemię się odrodzi, a królewska krew zachowa swą dziedziczną ciągłość. Bohaterka rozpocznie kosmogonię na wzór mitycznych bogów.

Akcję dramatu autor skoncentrował w kilkudniowej fabule, w której swoboda i niehomogeniczność warstwy temporalnej sugeruje folklorystyczno-baśniowe operowanie czasem. Prolog tragedii rozgrywa się wieczorem, wtedy ma miejsce już rozpoczęta walka, której kres nadejdzie za trzy dni. Akt drugi obejmuje pierwszą noc i drugi dzień wydarzeń. W akcie trzecim akcja obejmuje dzień trzeci i noc po nim. Odnaleźć tu można fragmenty świadczące o niekonsekwencji temporalnej: „za trzy dni wszyscy będziemy niczem”³⁶⁰. Podobna niezgodność czasowa ma miejsce w akcie czwartym i w czwartym dniu akcji, gdy mowa o tym, że Derwid już od dwóch dni głoduje. Rozkaz jego tortur dano w noc dnia trzeciego, z czego wynikać może, że jest to piąty dzień akcji. W związku z tym nie jest jasnym, czy wieczór kończący akt czwarty to „rzeczywiście” koniec dnia czwartego. Akt piąty to apokaliptyczna „noc okropności”, koniec tragedii i okresu panowania plemienia Wenedów.

Przestrzeń tragedii ogranicza się do lasu przy jeziorze Gople, zamku Lecha, góry, w której grotę ma Roza, a także do wzgórza „derwidowego”, na którym stoi jego tron i druidzi kontrolują przebieg. Centralny punkt ciężkości w przestrzeni, ze względu na odgrywane tam doniosłe wydarzenia i niesioną symbolikę, koncentruje jednak wzgórze z „kamiennym tronem” Derwida i kręgiem menhirów dwunastu harfiarzy:

Oto jest wzgórze okryte zieloną murawą, na wzgórzu stoi dwanaście druidycznych kamieni i trzynasty tron z omszałego granitu; oto wzgórze, ukoronowane wieńcem dwunastu białogłowych harfiarzy, zewsząd jakby morzem czerwonego połysku oblane...³⁶¹.

³⁵⁹Eliade, M., *Traktat...*, s. 428.

³⁶⁰Słowacki, J., *Lilla...*, s. 216.

³⁶¹Słowacki, J., List II, [w:] Słowacki J., *Utwory...*, s. 167.

Na wzgórzu tym znajduje się centrum dowodzenia Wenedów, jest ono miejscem, gdzie śmierć ponosi Derwid i jego następca Lelum-Polelum, tutaj też popioły zapłodnią Rozę. Gdy walka dobiegła końca przestrzeń wzgórza pustoszeje:

Roza

Przed chwilą tu był król, ludzie, pochodnie;
Teraz dwanaście tych pustych kamieni,
I tak na wieki już! i tak na wieki!³⁶²

Miejsce władzy centralnej symbolicznie przemienia się w przestrzeń podległą Rozy i jej przestrzeni śmierci – „stos ułożony w miejscu, gdzie stał tron Derwida”³⁶³. Liczne nawiązania do wzgórza otoczonego drzewami, postaci harfiarzy okalających tron, „tak, że z tych starców i z harf pagórkowi była korona”³⁶⁴, przywołują w dramacie archaiczną strukturę koła. Dzięki tej geometrii „bez kątów” ukazana jest „wedyjska” regularność procesów pokoleniowych, zapewniająca porządek i bezpieczeństwo. Pod koniec utworu koło tworzą nie zgrupowani wokół wodza harfiarze, a puste po nich miejsca – „druidyczne kamienie” symbolizujące długowieczny cykl historii bez przywódców. Jednak struktura koła nie uległa zniszczeniu, gdyż splata je moc proroctw wróżki o mającym narodzić się potomku i odnowicielu plemienia. Wzgórze Wenedów z kołem „druidycznych kamieni” jest miejscem świętym. Gdy ktoś z „obcych” próbuje przekroczyć jego granice, ponosi śmierć (Salmon i Gwinona). Wzgórze wypełnia przestrzeń symbolicznie, to sakralne miejsce jedności życia i śmierci, przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. W strukturze koła istotny jest również jego punkt środkowy. Ponieważ „środek partycypuje we wszystkich płaszczyznach bytu i tym samym wykracza poza świat *profanum*, ma charakter sakralny”³⁶⁵. Zarówno przestrzeń, jak i upływający czas zawsze w wyobraźni mitycznej podporządkowane są tej samej idei centrum, w którym dochodzi do „centralnego otwarcia”, obecności mocy zaświatowych, kontaktu z *sacrum*³⁶⁶. Połączenie przestrzeni medialnej w dramacie z czasem „środkowym”, jakim jest północ (Wenedzi „stracili ducha o samej północy”³⁶⁷) powoduje otwarcie drogi do zaświatów. W takim punkcie centralnym stoi derwidowy tron (na którym ginie władca) a później utworzony na jego miejscu stos ofiarny, (na którym ginie przywódca Lelum-Polelum). Miejsca te są najwyższymi elementami przestrzeni scenicznej dramatu, punktami „wywyższonymi” przez autora i odgrodzonymi od reszty świata. Podobną strukturę koła z

³⁶²Słowacki, J., *Lilla...*, s. 272.

³⁶³*Ibidem*, s. 265.

³⁶⁴*Ibidem*, s. 197.

³⁶⁵Lurker, M., *Przesłanie...*, s. 190.

³⁶⁶Kowalski, P., *Kultura...*, s. 460.

³⁶⁷Słowacki, J., *Lilla...*, s. 264.

wyszczególnionym punktem centralnym, nota bene kamiennym tronem, znali i stosowali w swych obrzędach dawni Słowianie, o którym pisze Synoradzki w *Historyi Słowian*:

Praojcowie nasi, za pomocą obrzędów rozmaitych, przypominali zwierzchnikom, których wybierali, źródło ich władzy, obowiązki, znaczenie gmin. Tak naprzykład zgromadzali się w lesie, dookoła wielkiego, mchami porośłego kamienia, na którym zasiadał rolnik, jakby na tronie³⁶⁸.

Kolejną przestrzenią o głębokiej symbolice mitycznej jest grota wróżki Rozy, która bez względu na czasy i szerokość geograficzną pozostaje zawsze w polu semantycznym wnętrza ziemi, łona Macierzy, powrotu do źródła³⁶⁹. W świecie mitycznym właśnie w jaskiniach czy grotach można było spotkać wyrocznie, bo to tu skupia się „twórcza moc ziemi”³⁷⁰. Istotną rolę jaskinia odgrywa także w dokumentacjach polskiej kultury ludowej, gdzie staje się ona nie tylko głównym miejscem działań, ale jakby pozaosobowym ich organizatorem, pisze Jan Adamowski³⁷¹. Jaskinia dzięki swej przestrzennej specyfice, jest miejscem działań demonów i postaci półdemonicznych³⁷²; pozbawiona światła przynależy do świata ciemności, zamkniętość pogłębia jej odizolowanie od świata ludzkiego. Funkcje jakie polska kultura ludowa wiąże z jaskinią, (miejscem zlokalizowanym wewnątrz góry, pozbawionym światła, przeciwnym przestrzeni otwartej, jasnej, położonej na zewnątrz), wyznaczają główne opozycje: ciemność – jasność, zamkniętość – otwartość, duży – mały, a także swój – obcy (zamkniętość jaskini wyklucza „obcych” i to pod wyraźnymi sankcjami). Grota wróżki Rozy, jak opisują didaskalia jest „obszerna”, mieści się na szczycie góry, z której „widać rozległe pola i daleki krajobraz”³⁷³. W środku panuje mrok, który Roza rozjaśnia światłem z ogniska („Ja ogień rozpalę”). W myśl wyobrażeń mitycznych schronienie wróżki, jest przedłużeniem *axis mundi*. Jej góra, to góra kosmiczna w samym środku świata. Roza kontaktując się tam z trzema sferami kosmosu, porozumiewa się z zaświatami i może doznawać objawień. U wejścia groty, na straży przed „obcymi”, stoi cała armia bóstw jej usługowych: chmury, „posepny piorun” i armia nieżywych. Gdy w jaskini Lilla obawia się utraty bezpieczeństwa i klęski, ponieważ „tu wejda rycerze i zabiją”³⁷⁴, siostra jej powiada:

³⁶⁸Synoradzki, M., *Historya Słowian*, Wydawnictwo M. ARCTA, Warszawa 1910, s. 28.

³⁶⁹*Ibidem*, s. 143–144.

³⁷⁰Tresidder, J., *Symbol i ich znaczenie*, Horyzont, Warszawa 2001, s. 114.

³⁷¹Adamowski, J., *Kategoria przestrzeni w folklorze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999, s. 131.

³⁷²W polskich przekazach ludowych jaskinia jest także zamieszkiwana przez smoki, węże, niedźwiedzia, zbójców, zakłętą wojsko lub dusze zmarłych; jest także miejscem ukrycia skarbów. Zob. Adamowski, J., *Kategoria...*, s. 132–136.

³⁷³Słowacki, J., *Lilla...*, s. 173.

³⁷⁴*Ibidem*, s. 174.

Co? a z chmurami przymierze?
A piorun posepny, złoty,
Co stoi jakby na straży
U wejścia groty?
Co? a szatański mój głos
Podobny zimnym sztyletom?
A zmartwychwstanie dane przeze mnie szkieletom?³⁷⁵

Przestrzeń w *Lilli Wenedzie* zabarwiana jest purpurą zachodzącego słońca i blaskiem palących się stosów. Burzowe chmury i błyskawice nadają scenerii złowieszczonego dramatyizmu. Wszechobecna krew stanowi obrazową charakterystykę wizji przeszłości autora, w której „miesza się krew z łzami”³⁷⁶. Krajobraz nie ma charakteru baśniowego, ciąży ku archaiczno-poetyckiemu modelowaniu świata przy pomocy menhirów i zamków.

Struktura przestrzenna dramatu charakteryzuje się specyficzną symetrycznością, wyznaczając obszar Wenedów i Lechitów w ścisłym powiązaniu z sytuacją postaci. Związana z naturą przestrzeń Derwida i jego „świata” przeciwstawiona zostaje sferze władcy Lechitów, zamieszkującego zamek. Jest to opozycja „natury” i „historii”, a przeciwstawność walki obronnej Wenedów do walki defensywnej Lechitów stanowi o opozycyjnej binarności „własnego” i „cudzego” w dramacie. Na linii styczności dwóch sfer, na ich granicy, która je spala i rozdziela, między zamkiem a obszarem Wenedów, powstaje dramatyczne napięcie wartości fabularnych. Ruch protagonistów (Derwida i Lecha, Lilli i Gwinony, a także walczących rycerzy) z własnego „wewnątrz” do obcego „zewnątrz”, zarówno w mitycznym modelu świata, jak i w przestrzeni dramatu jest ruchem ku zagrożeniu, destrukcji i śmierci. Na progu dwóch światów toczą się walki graniczące ze śmiercią, a dla Wenedów nawet je przekraczające. Przestrzeń graniczna objawiona w czasie progowym (między centralnym południem i północą), czyli o zmierzchu, jest czasoprzestrzenią mediacji, kiedy rozpoczyna się dominacja chaosu niesionego przez zapadającą noc³⁷⁷. W tym odcinku czasowym, w ostatnim dniu fabularnym, po przekroczeniu „własnej” granicy giną: Lilla, Gwinona, Derwid i Lelum. Lilla Weneda jest jedyną postacią zawikłaną w konflikt, która dobrowolnie i kilkakrotnie przekracza granice terytorium wroga. Bohaterka przybiera postać mitycznego mediatora, łączącego dwie binarne opozycje. Jej ruch ma znieść podziały i konflikty.

³⁷⁵Słowacki, J., *Lilla...*, s. 174.

³⁷⁶*Ibidem.* s. 176.

³⁷⁷Kowalski, P., *Kultura...*, s. 460–461.

5. 4. Dychotomia i synkretyzm w świecie bohaterów

Lilla Weneda ukazuje starcie dwóch, zupełnie sobie przeciwnych żywiołów. Wierzący w siły natury Wenedzi, charakteryzowani jako ród o „gołębih duszach” i „anielskich sercach” przeciwstawieni są „srogim ludziom, ludziom okrutnym”³⁷⁸ – Lechitom. Przymiotami Lechotów jest: „gburstwo, pijaństwo i obżarstwo”³⁷⁹. Uważają oni magię i proroctwa Wenedów za nierealne: „to wszystko są na dzieci strachy”³⁸⁰, komentuje król, natomiast harfa Derwida jest dla niego jedynie „kawałkiem płaczącego drewna”³⁸¹. Dwudzielną plemienną polską protoplastów unaocznia wypowiedź Lecha:

Że ja maleńki, to on mną pogardza,
A wiem, że mego miecza nie udźwignie. –
Gwinono, patrzaj, jaki to lud rosły.
Ja komar i krew z niego wycedziłem,
I wycisnąłem w rękę jak cytrynę³⁸².

Cytat ukazuje wyraźną binarną opozycję: niscy Lechici – wysocy Wenedzi. Przypomina to stały motyw mityczny – konflikty wojenne olbrzymów z nowym, słabszym, karłowatym, a jednak zwycięskim pokoleniem³⁸³. Słowacki odwraca jednak tradycję baśniowo-mitologiczną, w której bohater pozytywny, często mały fizycznie, zwycięża „wielkiego” bohatera negatywnego. W utworze „maleńki” jak „komar” Lech – bohater negatywny, walczy z „rosłymi” Wenedami. Wenedzi to ludzie-herosi, bohaterowie mityczni, „stają się sferą ducha poety, przetransponowaną na mit-dramat”³⁸⁴. Ich „olbrzymość” zewnętrzna, jak i wewnętrzna odpowiada wyobrażeniom romantyków o jednostkach wybitnych, ludziach epoki heroicznej – męskich, godnych patriotów, wielkich duchem.

Obecna w świecie bohaterów dychotomia ujawnia się także w zestawieniach: Roza – Lilla, Derwid – Gwinona, Lech – Gwinona, Lelum – Polelum, św. Gwalbert – Śláz. W układach opozycji binarnych wyrażają się wartości symboliczne, wynikające w sposób szczególny z interpretacji imion bohaterów. Biel łagodnej ofiary Lilli – lilii kontrastuje z czerwienią krwawej prorokini Rozy – róży³⁸⁵. Etymologiczne znaczenia uwidaczniają odrębności ideowe wenedyjskiego państwa i wiary chrześcijańskiej, której pierwszą

³⁷⁸Słowacki, J., *Lilla...*, s. 191.

³⁷⁹*Ibidem*, s. 252.

³⁸⁰*Ibidem*, s. 224.

³⁸¹*Ibidem*, s. 245.

³⁸²*Ibidem*, s. 179.

³⁸³Kłeska olbrzymów znana jest z Eddy i mitologii klasycznej. Zob. Kleiner, J., *Dzieje...*, tom II, s. 281.

³⁸⁴Słowacki, J., *Lilla...*, s. 302.

³⁸⁵Kontrast siostr jest w dramacie o wiele mocniej zaznaczony, niż klasyczne przeciwieństwo nieugiętej Antygony i łagodnej Ismeny u Sofoklesa. Zob., Kleiner, J., *Dzieje...*, tom II, s. 293.

wyznawczynią na ziemiach polskich jest Lilla. Drugą parę rodzeństwa przedstawia opozycja „lewego” do „prawego”, którą obrazuje Lelum mówiący do brata:

Przykuty do mnie za twą lewą rękę,
Tyś niewolnikiem mojej ręki prawej:
Ty cały jesteś moją ręką prawą:
Ty będziesz rzucał, a ja będę cierpiał (...) ³⁸⁶.

„Wódz dwugłowy” jest opozycją militarnej konsekwencji i tkliwego współczucia, jest „tworem”, który ze względu za swoje wewnętrzne dysonanse nie zdołał poprowadzić narodu do zwycięstwa.

Przedstawiciele wrogich sobie obozów stają się w utworze również swoimi odpowiednikami, budując symetrię dramatu, którą unaoczniają dwa upodabniające się do siebie elementy mitycznej metafory. Synowie Lecha mają strzelać z łuku do wiszącego na drzewie Derwida, a zaraz potem skuci łańcuchem synowie Derwida ciskają w niego toporem. Lech jest wielokrotnie porównywany z Derwidem i pojawiają się uwagi, że to, co dziś jest udziałem wiekowego władcy, kiedyś spotkać może młodszego:

Lilla
Ty będziesz się bał, gdy cię nazwą królem,
Tak jak zwa dzisiaj mego ojca królem. ³⁸⁷

Zauważalny jest nawet związek Lilli Wenedy i Gwinony, obie proszą o uwolnienie z niewoli członków swojej rodziny. Lilla utożsamiana jest z harfą, a Gwinona mówi do Lecha:

Jak mię nie będzie, każesz z moich włosów
Porobić struny do twej harfy złotej

Powyższy synkretyzm postaci świadczyć może o przejawie mitotwórczych działań autora, który z czasów najdawniejszej historii narodu wyłania z niej kształty archetypowych praobrazów i praidei.

5. 5. Symboliczność motywów narodzin i śmierci

Symbole jakie zastosował Słowacki w motywach narodzin i śmierci, w większości wypadków towarzyszą rytuałom magicznym Rozy. Kiedy zginie stary świat Wenedów, Roza

³⁸⁶Słowacki, J., *Lilla...*, s. 206.

³⁸⁷*Ibidem*, s. 200.

na wzór mitycznych bogów czy olbrzymów odda swe ciało w ofierze, by narodzić odnowiciela. Wróżka zapłodniona zostanie przez popiół – oczyszczoną ogniem materię świata zmarłych³⁸⁸:

Roza Weneda

Ja ostatnia zostanę żywa;
Ostatnia z czerwoną pochodnią;
I zakocham się w rycerzy popiołach,
I popioły mnie zapłodnią,
A swatami będą dęby z płomieniem na czołach,
A łóżem ślubnym będzie stos rycerzy³⁸⁹.

Spopielenie wojowników wiedzie do przeprowadzenia ich zmiany, przenosi ich ofiarną duszę do sfery *sacrum*, w której nie ma form, kształtów, czasowej rozciągłości; w ich spopielenych ciałach tkwi wielka moc przypisana wszystkiemu, co pochodzi z zaświatów³⁹⁰. O mocy tej wspomina Derwid:

Lecz po narodach już wymordowanych
Jeszcze zostanie jakaś moc.³⁹¹

Roza, jako „ostatnia z czerwoną pochodnią”, da sakralny ogień dla sakralnego prochu, a ten zaś spełni funkcję życiodajnego nasienia i z popiołów powstanie potomek, niczym mityczny Feniks. „Motyw Feniksa”, zmartwychwstanie z popiołów, licznie występuje w tekstach mitycznych, a dokładnej jego analizy podjął się uczony ukraiński Michaił Drahomanov³⁹². Zestawił on teksty różnych tradycji gminnych i doszedł do wniosku, że:

We wszystkich tekstach słowiańskich, jak i w serbskich, w bułgarskich, rosyjskich ukraińskich, oraz innych, jak niemieckie, armeńskie, perskie, tatarskie itd. znajdujemy wciąż albo samą nazwę bohatera (...), świadczącą o jakimś związku z popiołem, albo też motyw narodzenia cudownego z popiołu lub próchna, czaszki ludzkiej (...)³⁹³.

Narodziny z popiołów – przewyciężenie antynomii życia i śmierci – licznie reprezentuje także polski materiał folklorystyczny: z popiołu pokropionego magiczną wodą odradza się spalona panna, z popiołu spalonej wierzby, wyrastającej z mogiły zabitej pani wyrasta ruta, dwójka dzieci odradza się z popiołów spalonych łóżek wykonanych z topoli, wyrosłej

³⁸⁸Kowalski, P., *Kultura...*, s. 467.

³⁸⁹Słowacki, J., *Lilla...*, s. 178.

³⁹⁰Kowalski, P., *Kultura...*, s. 467.

³⁹¹Słowacki, J., *Lilla...*, s. 188.

³⁹²Kostruba, P., *Narodziny Popiela, z badań genetycznych nad Królem Duchem* [w:] *Ruch Literacki*, Nr IV, Warszawa 1930, s. 98.

³⁹³*Ibidem*, s. 99.

wcześniej na ich grobach, z prochu spalonej dzieciobójczyni wyrasta kwiat lub drzewo, podobnie jak ze spalonego wianka dziewczyny³⁹⁴.

Poczęcie nowego życia w *Lilli Wenedzie* dokona się na martwych ciałach rycerzy, które połączą Rozę ze sferą duchów. Na „łożu” ciał dokona się przejście ze stanu śmierci do sfery życia. Zupełnie tak, jak w kosmogoniach tellurycznych, uwzględniających udział ziemi w tworzeniu i rodzeniu życia. W słowiańskich zwyczajach najdłużej przetrwały zwyczaje kładzenia noworodka na ziemi, czy grzebanie zmarłych dzieci, w przeciwieństwie do spalania zwłok dorosłych³⁹⁵. Nowonarodzony należy do ziemi, wchłania przez nią życiodajne siły, by być jej zdrowym „plonem”. Podobne przenikanie mocy ma miejsce w praktykach magicznych dawnych Słowian, kiedy turlali się oni na wiosnę po ziemi, by przekazać jej siły dla płodzenia³⁹⁶. Podobnie też dzieje się w dramacie – akt płciowy odbyć się ma na „łożu” ciał rycerzy, by przyszłego potomka przenikły waleczność, odwaga i poświęcenie zabitych w walce bohaterów. Zarówno w rytuale, jak i w dramacie, kontakt z konkretnym rodzajem podłoża warunkuje przejęcie cech jemu charakterystycznych. Nie tylko „łoże” poległych ma przenieść moc na „mściciela”, medium siły magicznej staje się sam popiół, powstały z ich ciał. Słowiańskie teksty archaiczno-folklorystyczne przekazują wierzenia, według których spożycie lub fizyczne zetknięcie się z popiołem umożliwia wejście w krąg oddziaływania siły tkwiącej w spalonym przedmiocie³⁹⁷. Takie czynności magiczne miały szerokie zastosowanie w leczeniu ludowym i kwalifikowały się do wyodrębnionej przez Frazera „magii przenośnej”³⁹⁸, funkcjonującej na prawie styczności, a mającej swoje przyczyny w ogólnym powinowactwie wszelkich form życia, które zauważali Cassirer³⁹⁹ i Eliade⁴⁰⁰. Stos pogrzebowy w *Lilli Wenedzie* staje się stosem ofiarnym, charakter poległych rycerzy stanowi o przyszłym kształcie dziejów.

„Łoże” ze stosu ciał poległych i ogień z „czerwonej pochodni” Wenedy są w dramacie wprowadzeniem do tematyki obrządków grzebalnych, które w utworze mają postać ciałopalenia. Na ziemiach słowiańskich pochówek popielcowy, polegający na paleniu zwłok i umieszczaniu prochów w popielnicach (urnach), dominował aż do nasilenia się wpływów chrześcijaństwa w X i XI wieku i łączył się z uznaniem oczyszczających mocy słońca

³⁹⁴Bartmiński, J., *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, tom I, zeszyt 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1996, s. 331.

³⁹⁵Gieysztor, A., *Mitologia...*, s. 203.

³⁹⁶Moszyński, K., *Kultura...*, tom II – *Kultura duchowa*, część 1, s. 517.

³⁹⁷Bartmiński J., *Słownik...*, tom I, zeszyt 1, s. 333.

³⁹⁸Frazer, J., *Złota...*, s. 39.

³⁹⁹Cassirer, E., *Esej...*, s. 169.

⁴⁰⁰Eliade, M., *Traktat...*, s. 274.

i ognia⁴⁰¹. W dramacie obrządek ten jest obecny zarówno w prologu, gdy wróżka ma palić poległych w pierwszym dniu walki nieboszczyków i mówi: „Chodźmy umarłych palić...”⁴⁰², jak i w ostatnim akcie dramatu, kiedy niebo jest „oświecone łunami stosów, gdzie się palą trupy”⁴⁰³, lub w scenie, kiedy Polelum ginie na „stosie dla umarłych”. Palenie ciał wiąże się z oczyszczającą funkcją ognia jak i mediacyjną dymu, który w polskiej kulturze ludowej traktowany jest jako łącznik nieba i ziemi; przypisuje mu się możliwość przeniesienia spalonych obiektów z tego na „tamten” świat⁴⁰⁴.

Symbolika narodzin i śmierci pojawia się w motywie ponownego wskrzeszenia do życia rycerzy. Wykorzystując nadprzyrodzone moce, Roza ożywi umarłych, by ponownie stanęli do walki:

Za trzy dni (...)
Żywi się pomiesza­ją z umarłemi
I nikt ich nie rozb­roi.
Wy umarłych pozna­cie po zapachu ziemi,
Po ognistym śladzie koni;
Lecz ci, co oko w oko spoj­rzą, nie pozna­ją⁴⁰⁵.

Kiedy wskrzeszeni poleg­ną, przywróci ich do życia ponownie „i trzeci raz jeszcze zginą”⁴⁰⁶.
Motyw ożywania zmarłych wojowników stanowi:

parafrazę wikingowskich wierzeń, wedle których pośmiertną nagrodę herosa stanowi możliwość przebywania w Walhalli, pałacu Odyna, gdzie trwa wieczna walka bohaterów, po której części ich ciał zrastają się wieczorem, aby mogli podjąć następnego dnia walkę na nowo⁴⁰⁷.

Mityczny motyw śpiących rycerzy rozpowszechniony jest wśród ludów celtyckich i romańskich. W słowiańskich tekstach folklorystyczno-archaicznych odnaleźć można legendy o śpiących rycerzach, których przebudzenie ma nastąpić, gdy wybuchnie wojna o wiarę lub wolność⁴⁰⁸. W Polsce znanych jest kilkadziesiąt wariantów motywu powrotu do życia wojowników. Koncentrują się one wokół walczących o niepodległość kraju królów, bohaterskich wodzów, czy też świętych. Problematyka zmartwychwstania nie była obca wierzeniom religijnym dawnych Słowian. Mimo, iż badacze często tematu tego nie uwzględniają lub traktują go fragmentarycznie, ślady wiary w metempsychozę odnaleźć

⁴⁰¹Gieysztor, A., *Mitologia...*, s. 252.

⁴⁰²Słowacki, J., *Lilla...*, s. 180.

⁴⁰³Słowacki, J., *Lilla...*, s. 274.

⁴⁰⁴Bartmiński, J., *Słownik...*, tom I, zeszyt 1, s. 314.

⁴⁰⁵Słowacki, J., *Lilla...*, s. 176.

⁴⁰⁶*Ibidem*, s. 176.

⁴⁰⁷Chojnacki, H., *Polska...*, s. 151.

⁴⁰⁸Krzyżanowski, J., *Słownik...*, s. 351.

można w obrządkach pogrzebowych czy kulcie przodków, gdzie symbolem nowego życia było jajko. Symbol ten, przejęty później przez wiarę chrześcijańską, stanowił pokarm dla zmarłych (np. przy święcie Dziadów) lub był emblematycznym darem wkładanym do grobów. „Ściany grobów miały pękać jak skorupy jaj, a zmarli odrodzić się jak pisklęta. Jaja turlano też po zboczach wzgórz i kurhanów grobowych”⁴⁰⁹.

Symbolizmem znoszącym antynomię życia i śmierci może być w dramacie woń umarłych: „Wy umarłych poznacie po zapachu ziemi” mówi Roza. Umarli, jako byty eteryczne mają przejawiać cechy istot żywych; jakby posiadanie zapachu przedłużało im egzystencję, było oznaką „życia” umarłego. Pachną, są więc jak ludzie, będą walczyć tak samo jak ludzie, jak równy z równym, skonają także podobnie jak ludzie. Zapach, który charakteryzuje rycerzy jest wonią materii, z której powstali. Zapach ziemi świadczy o ich grobowej przynależności, jest identyfikatorem podziemnego obywatelstwa skąd przyszli⁴¹⁰. Wróżka wskrzesi umarłych podobnych żywym, nic nie będzie ich różniło, nawet: „ci, co oko w oko spojrzą, nie poznają”⁴¹¹. A przecież właśnie po oczach najprościej poznać stan egzystencjalny czy emocjonalny człowieka, one są obrazem duszy. W tym jednak przypadku, znakiem rozpoznawczym jest tylko woń gleby, i jak mówi wróżka – „ognisty ślad koni”.

Ognistość czy iskrzenie się jest w kulturze ludowej cechą charakteryzującą istoty mityczne i manifestuje się w ich wyglądzie (oczy, ślepie ogniste diabła, wiły, czarownicy, upiory, boginek, wodników, smoka) zdolnością ziania ogniem (smoki, diabeł, czarownice, upiory, strzygi, konie, psy) czy paleniem się, iskrzeniem (ale nie spalaniem – żar-ptak, kłobuk, latawiec, skrzat, diabeł, ognisty wąż, czarownica krzesze ogień paznokciem)⁴¹². Analogię do tekstów folklorystycznych w dramacie odnaleźć można w „ognistości” wspomnianych końskich śladów, które z wierzeń ludowych przywołuje Bartmiński: „demoniczne konie sypią ogień z podków albo spod kopyt”⁴¹³.

W widzeniu, w którym objawia się Rozy przyszłość kraju, a także śmierć jej siostry obecne są symboliczne gesty umożliwiające zmarłemu przejście do krainy śmierci.

Lilla Weneda

I ty umarła... ja ci zamknę powieki,
Zimnego piasku w usta nasypię, a w gardło
Przekleństw, które ty z sobą poniesiesz w daleki

⁴⁰⁹Szyjewski, A., *Religia...*, s. 211.

⁴¹⁰Podobnym znakiem z zaświatów jest „straszny piorunowy zapach”, który czuje w powietrzu Gwinona zaraz po śmierci syna, który zginął na polu zawładniętym przez „oręż” piorunów.

⁴¹¹Słowacki, J., *Lilla...*, s. 177.

⁴¹²Bartmiński, J., *Słownik...*, tom I, zeszyt 1, s. 299–301.

⁴¹³*Ibidem*, s. 300.

Kraj – na tamten świat – o nieszczęśliwa!⁴¹⁴

By zrozumieć istotę gestu „zamykania” zmarłej ust, trzeba wyjaśnić jaką funkcję pełni w metafizyce narząd, przez który człowiek oddycha, przez który dokonuje się eteryczna wymiana⁴¹⁵. Usta są granicą, bramą człowieka, przez którą odbywa się ruch na zewnątrz i do wewnątrz, są więc miejscem kontaktu z zaświatami; podobnie jak oczy, dzięki którym możliwa jest kontrola istniejącego stanu świata, a po ich zamknięciu, kontakt ze sferą duchów⁴¹⁶. Przez usta właśnie, według wierzeń dawnych Słowian, dusza ulatuje z ciała⁴¹⁷. Gest pogrzebowy Rozy zakończy proces przeprowadzania siostry do jej nowego statusu, odetnie ją od świata śmiertelników i pozwoli zostać w świecie podziemnym. W strefie tej, mowa ani wzrok nie są już potrzebne. Lilla powróci do stanu chaosu i pierwotności, do ciszy i pustkowi śmierci, (wyrazem tego jest milczenie), a zamknięte przez Rozę oczy pozwolą „widzieć” to, co niewidzialne. Według innej wersji wierzeń ludowych, usta i oczy zamykano zmarłemu, by ten nie „wypatrzył” lub „wywołał” kogoś na tamten świat⁴¹⁸. Według tego wariantu, Roza zabezpiecza się przed „wywołaniem”, by ziściły się jej prorocтва o poczęciu przez nią mściciela. Siostra wypełni usta Lilli piaskiem, czyli naturalnym budulcem ziemi, uniemożliwi tym samym powrót duszy przez usta do ciała. Umarła ma także zabrać ze sobą wszelkie przekleństwa, jakie spoczywają na jej rodzie. Zabieg ten, o prasłowiańskich korzeniach, wykorzystywany jest w rytuałach oczyszczających, w których tak zwany „koziół ofiarny” zabiera w pustkowi choroby, by tam oddać je siłom demonicznym. W ten sposób Lilla stanie się ofiarą składaną bogom dla zniwelowania klątw. Nasypanie piasku w usta Lilli może także posiadać korelacje ze starodawnym słowiańskim oczyszczającym zwyczajem jedzenia piasku z grobu, w celu wyleczenia wszelkich chorób⁴¹⁹.

5. 6. Lelum i Polelum metonimią jedności

Roza Weneda w swych proroctwach widzi przyszłego wodza wojsk Wenedów, który przejmie władzę podczas niewoli króla Derwida:

⁴¹⁴Słowacki, J., *Lilla...*, s. 173.

⁴¹⁵Nie tylko oddech jest czynnością wykonywaną przez usta. Narząd ten, umożliwia także wypowiedzanie słów, co w kulturach magicznych jest ważną formą komunikacji. Przekraczanie granic za pomocą ust przejawia się także w trakcie jedzenia, pobierane są fragmenty ze świata zewnętrznego i wyrzucane z wnętrza, na przykład w postaci śliny. Szczególną rolę usta odgrywają w mitologii słowiańskiej – w micie kosmogonicznym z ust diabła wypłuta została grudka piasku, z którego później powstała ziemia. Zob. Kowalski, P., *Kultura...*, s. 571.

⁴¹⁶Kowalski, P., *Kultura...*, s. 388 i 572–573.

⁴¹⁷Moszyński, K., *Kultura...*, tom II – *Kultura duchowa*, część 2, s. 594.

⁴¹⁸Krzyżanowski, J., *Słownik...*, s. 321.

⁴¹⁹Bartmiński, J., *Słownik...*, tom I, zeszyt 1, s. 408.

Goniec

Mówią, że wódz ich będzie miał dwie głowy,
Dwa serca, oczów czworo płomienistych,
Lecz jeden tylko oszczep, jedną tarczę⁴²⁰.

Wodzem tym stają się wypuszczeni z lechickiej niewoli, choć nadal skuci łańcuchem Lelum i Polelum – bracia Rozy i Lilli.

Lilla Weneda

(...) łańcuch, co ręce pokrwawił
Z dwóch uczynił jednego człowieka.
(...)
Jesteście jednym rycerzem, mścicielem;⁴²¹

Lelum i Polelum (w tekstach folkloru także Lel i Polel) są postaciami znanymi w prasłowiańskiej tradycji mitycznej i tematem kontrowersyjnym dla polskich badaczy historii. Szukali oni w słowiańskich postaciach mitycznych analogii z bliźniakami, którymi szczyć się może prawie każda ze światowych mitologii⁴²². Naukowcy dysponowali jednak jedynie materiałem poszlakowym (szczątkowe informacje w kronikach, przyśpiewkach rosyjskich, czy „pijacki” okrzyk „leli poleli”). „Istniały jakieś konotacje obrzędowe i mityczne, które po wiekach mogły opaść na dno pijackiego kielicha”⁴²³, komentuje Aleksander Gieysztor. W jego *Mitologii Słowian* czytamy:

W tekstach średniowiecznych – po zniszczeniu przez krytykę Brücknera Lelum Polelum, którzy dzięki Maciejowi z Miechowa w XVI wieku zrobili zawrotną karierę, a której kulminacją jest *Lilla Weneda* Słowackiego – nic nam nie obiecuje odnalezienia boskich bliźniąt. W folklorze bardzo skromnym refleksem idei szczęścia i obfitości przynoszących w gospodarstwo dzięki liczbie podwójnej, są wierzenia w wartość magiczną podwójnego kłosa. Niespodzianka przyszła od strony archeologii. (...) Oto w roku 1969 odkryto (...) posąg drewniany wysokości 178 cm, złożony z dwu postaci zrosniętych głowami i tułowiem, datowany warstwami kulturowymi z XI i XII wieku⁴²⁴.

Bliźniaczy synowie króla Derwida być może w ten sposób znaleźli rację bytu, jako postacie mityczne, wywiedzione wprost z prasłowiańskiego panteonu bóstw. Mogą być oni także „rozszczepleniem” mitycznego bohatera, charakterystycznym dla narracji mitycznej, w której

⁴²⁰Słowacki, J., *Lilla...*, s. 223.

⁴²¹*Ibidem*, s. 250.

⁴²²Przykłady bliźniaczych par podaje *Mitologia Słowian*. Zob. Gieysztor, A., *Mitologia...*, s. 191.

⁴²³Gieysztor, A., *Mitologia...*, s. 200.

⁴²⁴*Ibidem*, s. 200 i 309.

motyw bliźniąt jest nadzwyczaj częsty⁴²⁵. Waleczny Polelum staje się sobowtórem dla tkliwego brata. „Z dwoistością wiąże się nierozzerwalnie niedoskonałość”⁴²⁶, połączenie opozycyjnych biegunowości stwarza optymalny ideał. „Ty cały jesteś moją ręką prawą”⁴²⁷ mówi do brata Lelum, tym samym uosabiając go z żywiołem pierwiastka męskiego, który w zapisie kodów mitycznych odpowiada właśnie stronie prawej (prawej części Lelum). Wódz o dwóch głowach to androgeniczny twór, w myśleniu mitycznym wyrażający archaiczną potrzebę zjednania tego, co rozdzielone; zjednania prawego Polelum z lewym Lelum. Budując tę postać, Słowacki intuicyjnie połączył bieguny opozycji, nadał jej mityczny wymiar kosmicznej jedności, a wzorując się na źródłach mitologii prasłowiańskiej nadał jej imię Lelum-Polelum. Postać bliźniaków w dramacie jest najmocniejszym śladem wiary Prasłowian, choć niestety nie realizuje idei jedności i szczęścia jaką personifikuje.

5. 7. Roza Weneda – ktoś więcej niż wróżka

Rożę Wenedę bohaterowie tragedii nazywają wróżką, posiada bowiem dar przewidywania przyszłości. Jednak jej zdolności nadprzyrodzone obejmują również władzę nad światem umarłych i innymi bytami demonicznymi. Moc Rozy sięga do nieba, gdzie podlegają jej bóstwa atmosferyczne – chmury i grom. Bohaterka nie czuje nad sobą żadnej siły zwierzchniej⁴²⁸. Jak to celnie zauważył król Lechitów, czując trwogę przed „straszną prorokinią”, stoi ona: „na samym szczycie ludzkiej piramidy”. Wypełnia sobą przestrzeń między niebem a ziemią, stoi nad tym co ludzkie, sięgając tego co boskie. „Błyskawicami gadająca” jest potomkinią mitycznych bogiń wojny, jest bojownicza, a jej cel bezwarunkowy. Do zrozpaczonej widokiem rychłej śmierci swojej siostry Lilli, mówi: „Nie czas żałować róż, gdy płoną lasy”, do rycerzy czekających dźwięków cudownej harfy powiada:

(...) idźcie skonać!
(...)
Gołębie serca! o! jak wam leniwo
Do kończącego wszystko grobu!⁴²⁹

⁴²⁵ „Może też w samej koncepcji dwoistego wodza tkwiła idea dwoistości Polski, tak ważna dla genezy dramatu”. Kleiner, J., *Dzieje...*, tom II, s. 302.

⁴²⁶ Lurker, M., *Przesłanie...*, s. 202.

⁴²⁷ Słowacki, J., *Lilla...*, s. 206.

⁴²⁸ Zauważyć należy, że Roza nie wzywa Boga chrześcijańskiego i nie odnosi się do niego; strofuje nawet Lillę, gdy ta wzywa Boga na pomoc: „Czemu trudzisz Boga?”, zamiast jego wsparcia chce pomocy od sił bytów demonicznych.

⁴²⁹ *Ibidem*, s. 269.

Roza Weneda ma jeden cel, a ten uświęca wszystkie wykorzystywane środki. Przez kontakt z zaświatami, dzięki władzy nad innymi elementami kosmosu jawi się ona nie tylko jako „zwykła” wróżka, ale jako bogini życia i śmierci. Jej kompetencje wybiegają daleko poza zdolności prorocze, włada przecież żywiołami, zwierzętami i śmiercią. Nie bez powodu zwołuje ptactwo z krainy umarłych – orły, kruki, wrony – i innych mediatorów w kontaktach z zaświatami – psy⁴³⁰. „Tu na walkę” ma stawić się świta Rozy ze sfery ciemności:

Roza Weneda

Do krwi złote słońce! do krwi, słońce!

Ty, ostatnie słońce, we krwi gaśnij!

Tu na walkę, wrony! kruki, orły!

Tu na walkę, psy wyjące smutnie!

Tu na walkę, chmury z piorunami!

Tu, szumiące wichry! – słońce, gaśnij!

Kruki! orły! wichry i pioruny,

Dajcie hasło! chmury, dajcie hasło!

Słychać daleki grom

(...)

Do mnie! do mnie! do mnie! tu pioruny!

Tu nad głową moją jako wieniec⁴³¹.

Słowacki stworzył postać bezwzględną, boginię wojny, królową świata duchów, która odziewa się w wieniec piorunów jak w koronę. Na polu walki odbywa się jej królewska koronacja. Roza posiada moc, której nie miała żadna wyrocznia, czarownica czy wiedźma, jak określa Aleksander Gieysztor, kobieta zajmująca się czarami czy przepowiadaniem przyszłości:

Zjawisko to i słowa nie tylko prasłowiańskie, ale z nawiązkami indoeuropejskimi, co znajduje i dawność, żywotność i rodzimość zjawiska, do którego dopiero początek czasów nowożytnych wniósł groźny import zachodnioeuropejski w postaci procesów i stosów⁴³².

Czarownice i wiedźmy Kazimierz Moszyński zalicza do istot półdemonicznych, którymi miały być kobiety złośliwe, posępne, małomówne, stroniące od towarzystwa ludzi. „Szkodzić zaś one mają ludziom nie tylko bezpośrednio, lecz również powodując susze i grady, kradnąc urodzaje, ba, kradnąc nawet niektóre planety (jak Wenus), księżyc etc”⁴³³. Czarownice, wedle przekazów ludowych, zamieszkiwały wzniesienia górskie, a wyjątkowo cenione przez nie

⁴³⁰O chthonicznym żywiole kruków, wron, orłów i psów, pisze dokładniej pod wymienionymi hasłami Piotr Kowalski w *Kulturze magicznej*. Zob. Kowalski, P., *Kultura...*, s. 256, 400, 446.

⁴³¹Słowacki, J., *Lilla...*, s. 247.

⁴³²Gieysztor, A., *Mitologia...*, s. 214.

⁴³³Moszyński, K., *Kultura...*, tom II – *Kultura duchowa*, część 1, s. 652.

były „łyse góry” – bezleśne szczyty; szczególną rolę odgrywały one w kontakcie między niebem a ziemią⁴³⁴. Jak donosi w dramacie lechicki Goniec – na takiej świętej przestrzeni Roza doznaje swych objawień:

Różne biegają straszne przepowiednie
O przyszłej walce między Wenedami;
Wszystkie te wróżby sieje czarownica
Młoda i piękna, co na łysej górze
Ma wykopany loch podobny gniazdom
Rzecznych jaskółek.⁴³⁵

Roza Weneda posiada rysy słowiańskiej czarownicy czy wiemy, choć jej irracjonalne zdolności wybiegają poza predyspozycje jej rodzimych demonicznych „sióstr” (choćaby wskreszenie zmarłych). Roza przez znajomość run nabiera cech typowych dla mitologii nordyckiej, zaś jej porównanie przez Słowackiego do Eumenidy Eschyłowskiej – “mścicielki przelanej krwi”⁴³⁶ włącza bohaterkę w krąg kultury starożytnej Grecji i tłumaczy jej mściwą i bezwzględną naturę. Nie można w przypadku Rozy stwierdzić, że jest pozytywną lub negatywną bohaterką dramatu. Jej srogie usposobienie, nawet do członków własnych krewnych tłumaczy bezkompromisowa chęć walki o utrzymanie niepodległości narodu.

5. 8. Profetyzm

Zdolności przewidywania przyszłości oprócz Rozy Wenedy posiada także złota harfa Derwida. Podobnie jak w *Balladynie* korona, harfa jest cudownym przedmiotem o nadnaturalnych mocach. Królewski instrument jest także symbolem pomyślności i źródłem mocy narodu⁴³⁷. Na podobieństwo tekstów archaiczno-mitologicznych zostały nadane mu cechy istoty ludzkiej: harfa jęczy, płacze, drży, zgaduje przyszłość jak wieszczka, może zbawić, czarować węże, staje się zakładniczką Gwinony. Wenedzi wierzą, że w instrumencie tym mieści się potężny duch, którego moc ujawnia się po dotknięciu strun. Motyw ten zapewne wywodzi się z tradycji celtyckiej, w której kapłani, grając na harfie wprowadzali siebie i wiernych w ekstazyjne stany, prowadząc korowód wyznawców wokół świętych

⁴³⁴Gieysztor, A., *Mitologia...*, s. 224.

⁴³⁵Słowacki, J., *Lilla...*, s. 223. Nawiązanie do jaskółek – pośredników między trzema sferami kosmosu, wzmacnia wyraz mediacyjności Rozy Wenedy.

⁴³⁶Kopaliński, W., *Słownik...*, s. 260.

⁴³⁷Harfa występuje w symbolice chrześcijańskiej. Jej deltowy kształt uchodzi za symbol Trójcy, drewno instrumentu reprezentuje krzyż, ciało Chrystusa odpowiada strunom; harfa i wydobywane z niej dźwięki, podobnie jak w Lilli Wenedzie, stają się symbolem zbawienia świata. Zob. Lurker M., *Przesłanie...*, s. 136.

dębów⁴³⁸. Imię króla Wenedów – Derwid, a także nierozłączna z nim harfa i dębowy wieniec, mogą kojarzyć tę postać z druidem-królem (Derwid – druid) z tradycji celtyckiej⁴³⁹: „Dębowe wieńce na czołach, a w ręku harfy złociste”⁴⁴⁰. Harfa dla Celtów była instrumentem mediacyjnym, pomostem, mistyczną drabiną między światem żywych i umarłych. Dlatego bohaterowie *Eddy* pragnęli być pochowani z harfami, ułatwiającymi przejście na drugi świat⁴⁴¹, stąd też ciało Lilli Wenedy zamknięte ma być w trumiennej skrzyni wraz z harfą⁴⁴². Instrument derwidowy posiada profetyczną moc: „Mam w harfie ducha, co zgaduje przyszłość”, powiada Derwid do Gwinony, jednocześnie wróżąc jej rychłą śmierć. Profetyczną moc harfy zauważa także Lilla, gdy przywołuje wspomnienia z dzieciństwa, gdy całowała się z własnym bratem Lelum:

Lilla

Pamiętasz, jak my dziećmi maleńkimi,
Z obu stron ojca harfy uklękniemi,
Przez złote struny dawaliśmy sobie
Pocałowania; dziwiąc się, że każdy
Nasz pocałunek strun się kończył jękiem:
Była to dziwna losu przepowiedni!⁴⁴³

Harfa zareagowała na związek kazirodczy Wenedów⁴⁴⁴. Miłość siostrzana (albo między potomkami i rodzicielami) jest wyrazem pogwałcenia egzogamii, zwanym incestem. Incest jest źródłem chaosu prowadzącym do naruszenia niezbędnych kontaktów społecznych i porządku naturalnego⁴⁴⁵. „Na mocy żywiołowego metaforycznego paralelizmu różnorodnych mitologicznych ›kodów‹, pogwałcenie egzogamii często koreluje w mitach z pogwałceniem rytualnej ciszy, z zaćmieniem Słońca lub Księżyca, powoduje wiele innych zakłóceń i katastrof”⁴⁴⁶. „Jęk” harfy Derwida przy zbliżeniach kazirodczych Lilli i Lelum jest

⁴³⁸Piggott, S., *Druidzi*, Wydawnictwo RTW, Warszawa 2000, s. 64. Juliusz Kleiner sugeruje inspirowanie się Słowackiego celtycko-germańskim światem Osjana Macphersona. W osjanistycznym świecie harfiarze są towarzyszami bojów, pieśniami zapowiadają wojnę lub pokój; pieśnią nagradzają za bohaterskie czyny poległego w walce rycerza i ułatwiają mu przejście w świat duchów. Podobnie jak w *Lilli Wenedzie*, harfy odzywają się same, gdy zbliża się niebezpieczeństwo. Zob. Kleiner, J., *Dzieje...*, tom II, s. 275.

⁴³⁹Nazywając druidów kapłanami, trzeba pamiętać, że ich funkcja religijna była funkcją istotną, ale nie jedyną i decydującą. Badacze skłonni są nadać druidom charakter „zawodowych uczonych”, podobnie jak w kulturze hinduskiej nadaje się go kascie braminów; niektórzy druidzi pełnili funkcję wodzów lub królów, ale nie wszyscy królowie byli druidami

⁴⁴⁰Słowacki, J., *Lilla...*, s. 177.

⁴⁴¹Cirlot, J., *Słownik...*, s. 156.

⁴⁴²„Wtrumnienie harfy”, jak mówi Gwinona jest w kontekście całego dramatu symbolicznym „zamknięciem” przestrzeni, „wtrumnieniem” narodu, dla którego własna ziemia staje się grobem.

⁴⁴³Słowacki, J., *Lilla...*, s. 215.

⁴⁴⁴Motyw maziroduztwa występuje często w tekstach folklorystyczno-mitycznych, znajduje potwierdzenie w tradycji słowiańskiej, na przykład w pieśniach „kupałowych” z Białorusi o miłości brata i siostry zamienionych na skutek kary w zioła lub kwiaty. Zob., Gieysztor, A., *Mitologia...*, s. 246.

⁴⁴⁵Mielecinski, E., *Poetyka...*, s. 249.

⁴⁴⁶*Ibidem*.

„jękiem” „skaleczonego” kosmosu i wróżebną zapowiedzią apokaliptycznych wydarzeń. Otwarte pozostaje pytanie, w jakim stopniu stosunki miłosne Wenedów przyczyniły się do katastrofy narodu, (a także do śmierci Lelum i Lilli), a w jakim brak „harfy cudu”⁴⁴⁷.

Profetyczne zdolności w dramacie, oprócz wróżki Rozy i harfy Derwida, mają także ciała niebieskie – komety, o których wspomina Święty Gwalbert:

Widziałeś, Ślazier, komety czerwone
Z długimi chwosty – co tu wróżą zmianę⁴⁴⁸.

Wedle gminnych wierzeń słowiańskich pojawienie się komet było uznawane za znak wojen, nieszczęść, a nawet końca świata⁴⁴⁹. Jak relacjonuje z województwa rzeszowskiego Kolberg: „Gwiazdy z ogonem (komety) zwiastują błyskawice, grzmoty i pioruny, ona zaś sama przepowiednią pomoru, głodu lub wojny”⁴⁵⁰. W dramacie komety wróżą ostateczną walkę dwóch plemion, „życie trzydniowe” Wenedów i koniec ich świata.

Znakiem wróżebnym o konotacjach prasłowiańskich w dramacie mogą być także mediacyjne wrony, o których obecności na polu walki, nad ciałami poległych informuje wróżkę harfiarz: „Słuchaj, tam wrony zaczynają krakać”⁴⁵¹. Ptaki te, jak już wspomniano przy *Balladynie*, były uznawane przez lud za prognostyków mających nadejść wydarzeń⁴⁵². Wrony uważano za ptaka złowróźbnego, kojarzonego ze śmiercią, którą zapowiadały⁴⁵³.

5. 9. Mityczna liczebność

Liczyby w prasłowiańskiej mitologii nie są jedynie matematycznym elementem służącym rachunkowości, są wyrazem kosmicznych form bytu, za ich pomocą próbuje się opisać wszechświat, jego podziały i relacje między różnymi jego fragmentami⁴⁵⁴. Mityczne zastosowanie liczb odnaleźć można również w *Lilli Wenedzie*. Najczęściej występującą liczbą jest dwunastka, co sugerować może, że również dla autora mogła mieć ona „magiczną”

⁴⁴⁷Miłości kazirodczej między drugą siostrą a ojcem – Derwidem można się doszukać słysząc Lillę, gdy mówi do Rozy:

O! pobłogosław ty mi, siostró moja,
Ty smutna byłaś mi wesołej matką.

Słowacki, J., *Lilla...*, s. 175.

⁴⁴⁸Słowacki, J., *Lilla...*, s. 181.

⁴⁴⁹Bartmiński, J., *Słownik...*, tom I, zeszyt 1, s. 236.

⁴⁵⁰Kolber, O., *Dzieła wszystkie*, tom 48, Wrocław 1967, s. 259 [w:] Bartmiński J., *Słownik...*, tom I, zeszyt 1, s. 238.

⁴⁵¹Słowacki, J., *Lilla...*, s. 183.

⁴⁵²Moszyński, K., *Kultura...*, tom II – *Kultura duchowa*, część 1, s. 409.

⁴⁵³Tę samą funkcję w kulturze magicznej spełniał kruk. Zob. Kowalski P., *Kultura...*, s. 259.

⁴⁵⁴Kowalski, P., *Kultura...*, s. 278.

wartość. W tragedii występuje dwunastu wodzów, dwanaście tysięcy wojsk, „dwanaście prawic”, co ruszyć mają głaz w grocie Rozy, Lech zabija „ludzi dwunastu”, a co najważniejsze dla wymowy tej liczby – dwunastu harfiarzy, dwanaście harf, dwanaście „druidycznych kamieni”. Dwunastka jest liczbą doskonałości⁴⁵⁵, która w kosmosie objawia się w postaci dwunastu planet, dwunastu znaków zodiaku, dwunastu godzin, w dwunastomiesięcznej drodze słońca w rocznym przebiegu. W celtyckiej sadze arturiańskiej przy okrągłym stole króla Artura zasiada dwunastu najznamienitszych rycerzy. „To reprezentanci ludzkości”, jest ich tylu, ilu apostołów, którzy w sztuce wczesnochrześcijańskiej siedzą w wieczniku przy okrągłym stole⁴⁵⁶. Dwunastka jest liczbą pełni, która w słowiańskiej kulturze ludowej widoczna jest na przykład w tradycjach wigilijnych, kiedy przy stole ma zasiadać dwunastu gości, kosztujących dwanaście potraw. Na wsiach polskich, jeszcze w XIX wieku nie wolno było rozpocząć wieczerzy, jeśli przy stole nie zasiadała „pełnia” biesiadników, w razie potrzeby sprowadzano brakujących z sąsiedztwa⁴⁵⁷. Liczba doskonałości symbolizuje elitarność i świętość dwunastu druidów, a wpisanie ich w strukturę koła wzmacnia jeszcze pełnię tego wyrazu.

Inną liczbą wykorzystaną przez Słowackiego o mitycznym wymiarze jest trójka. Trzykrotna powtarzalność procesu wedle myślenia mitycznego jest „reaktualizacją czasoprzestrzeni mitycznej”⁴⁵⁸. „W obrzędach, w których pojawia się faza symbolicznej śmierci, otwierająca drogę do odrodzenia w nowej postaci, wiele czynności wykonuje się potrójnie”⁴⁵⁹. Fakt ten tłumaczy trzykrotność wzmartwychwstania wenedyjskich rycerzy i nie bez znaczenia w tym kontekście wydaje się także umieszczenie w przestrzeni czasowej kulminacyjnych wydarzeń „za trzy dni”. Za trzy dni zginie naród Wenedów by odrodzić się w nowej postaci, reaktywowanej przez potomka zrodzonego z popiołów. Wartość mityczną mają także podejmowane przez Lillę trzy próby ocalenia ojca od śmierci na mocy zakładu z Gwinoną. Przykłady zawieranych zakładów zna zarówno mitologia grecka (Edyp i Sfinks), Biblia (zagadka Samsona), Edda (zakłady Odyna), jak i ludowe podania o zakładach diabła z chłopem⁴⁶⁰, czy chłopca z panem⁴⁶¹. Dobrze znane z tekstów mitycznych są trzykrotne odpowiedzi na zadawane zagadki, trzykrotne spełnianie życzeń czy zadań, trzykrotne próby

⁴⁵⁵Lurker, M., *Przesłanie...*, s. 218.

⁴⁵⁶*Ibidem*, s. 190.

⁴⁵⁷Stromma, L., *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1980, s. 173.

⁴⁵⁸Kowalski, P., *Kultura...*, s. 282.

⁴⁵⁹*Ibidem*. W słowiańskiej kulturze ludowej potrojeniu ulegają liczne gesty związane z obrzędkiem weselnym, na przykład trzykrotne proszenie młodych o przebaczenie i błogosławieństwo czy trzykrotne obchodzenie matki z córką stołu.

⁴⁶⁰Kleiner, J., *Dzieje...*, tom II, s. 314.

⁴⁶¹Krzyżanowski, J., *Słownik...*, s. 170.

podejmowane przez „niewinnego” bohatera w celu osiągnięcia nagrody, pułapki stosowane przez bohatera „negatywnego”.

5. 10. Święte drzewo – dąb

W *Lilli Wenedzie* świat życia roślinnego ogranicza się do lasu sosnowego (wymienianego jedynie w liście do autora *Irydiona*) i wyliczanych kilkakrotnie w treści dramatu dębów, które jako jedyne (oprócz ogólnie ujętego lasu) są oznaką świata wegetacji. Z dębowych gałązek wykonane są wieńce na głowach harfiarzy, „Dąb Derwidowy stoi na prawo”⁴⁶² od tronu króla, na wzgórzu w trakcie toczącej się walki są „pod dębami starce, pochodnie, harfy zgromadzone”⁴⁶³, skrzynia z ciałem Lilli „o dąb oparta królewski”, dęby ze wzgórza będą „swatami” Rozy i poległych wojowników, „do gałęzi dębu” za włosy przywiązany jest Derwid na dziedzińcu zamkowym Lechitów. Słowacki tak uszanował i wyszczególnił dęby, jak robiła to słowiańska mitologia, według której drzewa te należą do „świętych”. Źródła mityczne folkloru rosyjskiego i południowosłowiańskiego dają świadectwo czci owych drzew, ale nie jako przedmiot kultu, lecz jako miejsce ujawniania się czy przebywania tam ubóstwionego lub demonicznego *sacrum*⁴⁶⁴. W prasłowiańskiej mitologii dąb łączony jest przede wszystkim z gromowładnym bogiem, do którego pod tym drzewem składano modły o deszcz. „Dawniej u Bułgarów dąb zastępował niekiedy cerkiew w tych miejscowościach, gdzie jej nie było, a jeszcze dziś są na Bałkanach wcale liczne ślady dawnego czczenia bóstw czy świętych pod dębami”⁴⁶⁵. U Słowackiego w otoczeniu dębów, na wzgórzu zasiadają harfiarze wraz ze swym władcą i jego drzewem. Według słowiańskich tekstów archaicznych w otoczeniu dębów organizowano zgromadzenia, co wynikać miało z wiary w to, iż dusze zmarłych przodków mieszkają w tych drzewach i opiekują się żywymi; pod dębami zbierali się także wojownicy przed bitwami⁴⁶⁶. Wywyższenie, wyszczególnienie i wyodrębnienie z przestrzeni geograficznej i świeckiej wzgórza i „królewskiego dębu”, w wyobrażeniu mitycznym buduje obraz świata na osi wertykalnej jako miejsca świętego, w którym skupia się moc sakralna wedyjskiego państwa. Symbolikę osi kosmicznej w dramacie może nosić dąb, na którym ofiarę ponosi Derwid, przypominający postać Odyna z tradycji germańskiej. Analogie króla Wenedów z Odynem są w utworze bardzo widoczne, oboje wiszą na drzewie (Igdrasil i dąb), oboje są oślepieni (Odyn oddaje jedno oko), oboje

⁴⁶²Słowacki, J., *Lilla...*, s. 265.

⁴⁶³*Ibidem*, s. 263.

⁴⁶⁴Gieysztor, A., *Mitologia...*, s. 218.

⁴⁶⁵Moszyński, K., *Kultura...*, tom II – *Kultura duchowa*, część 1, s. 532.

⁴⁶⁶Matela, L., *Tajemnice Słowian*, Studio Astropsychologii, Białystok 2006, s. 93.

głodują i cierpią z pragnienia, oboje są poetami i dobrowolnie przebijają się włócznią, jednak w przeciwieństwie do Odyna król Wenedów ginie.

5. 11. Personifikacja przyrody

Świat wegetacji w *Lilli Wenedzie* „nie daje oznak życia” typowych dla tekstów mitycznych, za to strefa niebios z wszelkimi należącymi do niej obiektami i zjawiskami, a także skały biorą czynny udział w zdarzeniach i ulegają antropomorfizacji. Przykładem tego mogą być wypowiedzi typu: „wnętrze groty zajęczało”⁴⁶⁷, „słyszałaś odpowiedź skał”⁴⁶⁸, „łaskawy piorun”, „grom usłyszał i odzywa się głucho”⁴⁶⁹, stwierdzenie Lecha: „pioruny przeciw nam”⁴⁷⁰, czy wezwania Rozy: „wichry i pioruny dajcie hasło (...) chmury, dajcie hasło”⁴⁷¹. Wedle wierzeń ludowych chmury burzowe są wynikiem działań ludzi o zdolnościach nadprzyrodzonych, których określano mianem planetników⁴⁷² lub „kryją w sobie wielkie potwory lub same pojmowane są jako potwory, niosące deszcze grady i zniszczenie”⁴⁷³. Wichry „z bezwzględną pewnością mito- i demonotwórcza ich wartość była i jest ogromna (...), kryją w sobie według tradycji ludów europejskich i in. jakoweś człekokształtne istoty, dusze zmarłych czy też demony”⁴⁷⁴. Demoniczną aktywność ujawnia świat scenicznej przyrody. Natura w dramacie jest egzekutorem – narzędziem do rozprawienia się z przeciwnikiem, a także źródłem zbawienno-ognia, któremu oddaje się Polelum z ciałem zamordowanego brata: „Wróżko, zawołaj piorunów! Jam gotów”⁴⁷⁵. Czytelnik nie ma odczucia, że za tymi zjawiskami stoi Bóg chrześcijański, który włada ich mocą, to one same w sobie posiadają moc, są bóstwem podległym rozkazom Rozy. Zjawiska na niebie są wynikiem magicznych zabiegów, unaocznieniem potęgi wróżki, która je wywołała i groźby sytuacji – apokaliptycznego czasu narodu Wenedów:

Sygoń

Włos mi osiwił – ale tak okropnej
Nocy za życia mego nie widziałem⁴⁷⁶.

⁴⁶⁷Słowacki, J., *Lilla...*, s. 174.

⁴⁶⁸*Ibidem*.

⁴⁶⁹*Ibidem*, s. 247.

⁴⁷⁰*Ibidem*, s. 263.

⁴⁷¹*Ibidem*, s. 198.

⁴⁷²Pełka, L., *Polska...*, s. 59.

⁴⁷³Moszyński, K., *Kultura...*, tom II – *Kultura duchowa*, część 1, s. 469.

⁴⁷⁴*Ibidem*, s. 475.

⁴⁷⁵Słowacki, J., *Lilla...*, s. 274.

⁴⁷⁶*Ibidem*, s. 263.

W „tragedii wedyjskiej” zjawiska atmosferyczne biorą czynny udział w walkach, gromy same zabijają przeciwników – „to walka olbrzymów”⁴⁷⁷, mówi Lech. Po skończonej bitwie niebo się uspokaja, co spostrzega Roza mówiąc: „lud już wyrżnięty i ustaje burza”⁴⁷⁸, ciemności się rozjaśniają, skończyła się walka.

5. 11. *Lilla Weneda* to mit-dramat

Lilla Weneda realizuje najważniejszy cel mitu – próbuje wyjaśnić rzeczywistość, zarówno tę współczesną poecie, jak i każdą późniejszą, w której dochodzi do destrukcji i zniewolenia. Dramat zajmuje „centralną pozycję wśród utworów neomitologicznych, w których mit występuje w charakterze języka-interpretatora historii i współczesności”⁴⁷⁹. Kres Wenedów ujęty jest jednak inaczej niż Polaków z czasów powstania listopadowego. Roza Weneda ze wzgardą rzuca pod nogi Lecha łańcuch, który już nikogo nie zniewala i mówi: „Patrz! co zostało z twoich niewolników”⁴⁸⁰. Łańcuch, o którego zerwanie walczyli Polacy pętał ich nadal, uciemienieni przeżyli swój upadek. Wenedzi „stracili ducha” i dlatego Lech może ich „rębać jak barany”, czekają cudu – głosu cudownej harfy, zamiast wydobywać z siebie moc do walki. Irracjonalne okrucieństwo faktów, jak i ten dziwny brak wiary w siebie wynikają z klątwy. Nie dlatego giną Wenedzi, że są słabi, pisze Juliusz Kleiner⁴⁸¹, ale słabi są, ponieważ muszą zginąć.

Z pojedynczych części kultury ludowej, z wątków i motywów zaczerpniętych z teksów mitycznych, jak i literatury pięknej Słowacki tworzy całość artystyczną⁴⁸². Materiał mityczny reprezentuje tu przede wszystkim celtycko-germańska tradycja, przeplatana innymi motywami archaiczno-mitologicznymi. Odwoływanie się do mitu staje się ważnym środkiem uzupełniania wewnętrznej organizacji fabuły, a paralele z tekstami folkloru nadają utworowi słowiańskiego, rodzimego charakteru. Najbardziej jawny ślad mitologii prasłowiańskiej w utworze stanowi obecność bliźniaczej pary Lelum i Polelum. Bohaterowie złączeni łańcuchem, wydobyli wprost z boskiego panteonu, nie realizują jednak idei szczęścia i obfitości jaką w mitycznym wyobrażeniu personifikuje podobna postać androgeniczna. Czas

⁴⁷⁷*Ibidem*, s. 163.

⁴⁷⁸Słowacki, J., *Lilla...*, s. 272.

⁴⁷⁹Kleiner, J., *Dzieje...*, tom II, s. 284.

⁴⁸⁰Słowacki, J., *Lilla...*, s. 274.

⁴⁸¹Kleiner, J., *Dzieje...*, tom II, s. 286.

⁴⁸²Jako inspirację dla tragedii wedyjskiej Juliusz Kleiner wymienia pieśni Osjana Macphersona, *Eddę*, *Męczenników* Chateaubrianda, *Irydion*a Krasieńskiego i *Don Kichota* Cervantesa. Zob., Kleiner, J., *Dzieje...*, tom II, s. 273–389.

cykliczny ujmujący dziedziczość pokoleń i odradzających się potomków wpisany został w linearność czasu historycznego, który okazuje się siłą destrukcyjną. Przestrzeń chaosu wkracza w uporządkowany świat Wenedów wraz z krwawymi barwami, burzowymi chmurami, personifikowanymi gromami, ciemnością – metonimiami śmierci. Z tradycji baśniowo-mitycznej Słowacki zaczerpnął motyw harfy Derwida – cudownego przedmiotu, posiadającego cechy żywej istoty, gwarantującego pomyślność i przepowiadającego przyszłość. Zdolności profetyczne w utworze posiadają również „komety z długimi chwosty”, które „zapowiadają zmianę” i mediacyjne wrony. Mediatorem i prognostykiem jest również Roza Weneda. Jej profil wyobrażeniowy miesza w sobie pierwiastki demonicznego planetnika (władza nad chmurami i piorunami), słowiańskiej wiedźmy czy czarownicy (zdolności wróżbiarskie, zamieszkiwanie łysej góry) oraz bogini wojny, życia i śmierci, której podobnej analogii niestety w prasłowiańskiej mitologii brak. Poprzez proroctwa Rozy, poprzez transformację sakralnego czasu początków w przyszłość, tak ukierunkowany czas osiąga wymiar eschatologiczny. Inną analogią z tekstami folklorystycznymi w utworze jest palenie ciał zmarłych, wiara w ich zmartwychwstanie, jak i gesty wykonywane w widzeniu przez wróżkę przy przeprowadzaniu zmarłej siostry na tamten świat. W *Lilli Wenedzie* poeta wykorzystał również obecny w słowiańskich (i nie tylko) tekstach mitycznych motyw zakładu i podejmowanych prób jego wygrania, posługując się jednocześnie mityczno-baśniową liczebnością trójkową. W liczbie elity druidów autor zawarł doskonałość i pełnię mitycznej dwunastki. Wzorcowy ideał druidów, szlachectwo ich króla, ofiarność Lilli, zaciekłość i zdolności irracjonalne Rozy na nic się jednak zdały w starciu z mocą wiszącej nad nimi klątwy, będącej nota bene częstym motywem przekazów archaiczno-mitologicznych. Z ostatnią sceną dramatu kończy się walka Wenedów z Lechitami, walka światła i ciemności, dobra i zła, „natury” i „historii”, „własnego” i „obcego”, „małego” i „rosłego”. W *Lilli Wenedzie* triumfuje zło i „historia”. Lech „ufundował na trupach królestwo”⁴⁸³, zakończył epokę panowania mu wrogiego plemienia⁴⁸⁴. Czerwień krwi, bezustannie zalewająca scenę wydarzeń tragedii, ostatecznie się przelewa. *Lilla Weneda* jest barbarzyńska, „trupów tu jak maku”⁴⁸⁵, daleko jej do baśniowych cudowności. To dramat mitycznego kolażu, w którym elementy mitologii prasłowiańskiej przeplatają się z mitologiami innych kultur, nadając mitycznej rzeczywistości aktualnego wymiaru. *Lilla Weneda* na scenie mitotwórstwa stała się „największą tragedią, jaką stworzył romantyzm europejski”⁴⁸⁶.

⁴⁸³Słowacki, J., *Lilla...*, s. 180.

⁴⁸⁴Los ginącego pokolenia, zasadniczy motyw tragedii, przypomina zmierzch bogów z mitologii skandynawskiej. Zob. Kleiner, J., *Dzieje...*, tom II, s. 280.

⁴⁸⁵Słowacki, J., *Lilla...*, s. 194.

⁴⁸⁶Kleiner, J., *Dzieje...*, tom II, s. 319.

6. Zakończenie

Zarówno akcja *Balladyny*, jak i *Lilli Wenedy* rozgrywa się „za czasów bajecznych”, w okolicach jeziora Gopła. W ten sposób autor wprowadził dzieje państwa polskiego w mityczną beczasowość, w prehistoryczne „kiedyś”. Owo odejście od czasowego nacechowania pozwala odczytywać obydwie utwory jako dramaty-mity, jako opowieści mityczne, w których bohaterami są założyciele rodów, protoplaści, tworzący polską państwowość.

Początek państwowości w *Balladynie* służy budowaniu mitu o złotym wieku Słowian, unicestwionym przez zbrodnię. Przez powieść Pustelnika – mit o „doskonałości początków”⁴⁸⁷ – czas rzutowany jest wstecz, w *Lilli Wenedzie* zaś w przyszłość (proroctwa Rozy). Oba dramaty ukazują podporządkowanie się cykliczności koncepcji czasu linearnego, „historii”, której dziełem okazuje się obalenie państwowości i skazanie narodu na niewolę. Koncepcję powrotności, przynależącą do „natury”, gwarantującą bezpieczeństwo i trwałość, stanowi odzyskanie państwa, a z tym ładu i harmonii. Jednak ani w *Lilli Wenedzie*, ani w *Balladynie* do sytuacji takiej nie dochodzi. Powrót do czasu przed rozpoczęciem konfliktu z Lechitami, tak jak powrót do stanu ładu, gdy prawowity król nosił prawdziwą koronę Popielów, a więc odnalezienie dawnej idylli, na skutek katastrof nie są już możliwe. Czas Słowacki traktuje, jako charakterystyczny dla cywilizacji, jako atrybut niszczący, destrukcyjny. Nie zawierają się w nim wartości bliskie sferze ducha, moralne. Dlatego właśnie *Balladyna* skazana jest na zagładę, a *Lilla Weneda* przez śmierć i po śmierci zwycięża. Śmierć, jako istotna właściwość przestrzeni „historii”, w obu przypadkach staje się wartością dominującą. Jednak w *Balladynie* nie jest triumfotorem, jest nim „natura”, gdyż sam piorun z nieba wyznacza sprawiedliwość, kończąc kolejny etap dziejów królów gnieźnieńskich. Oba utwory, przez specyficzną stylizację „końca” i „początku”, noszą cechy mityczne. Odwróceniu ulega stwórczy mit, ruch odbywa się z kosmosu do chaosu. „Złoty wiek”, punkt wyjściowy historii państwa Popielów, stworzony przez Lecha zostaje utracony; kraj pogrąża się w bezprawie i klęskach nieurodzaju. W *Lilli Wenedzie*, zdominowanej przez „koniec”, apokaliptyczna wizja stylizuje kres panowania Wenedów.

Balladyna jest mitem pochodzenia, który opisuje „nowy stan” narodu polskiego; opowiada, w jaki sposób dawny świat Lecha został zmieniony i zubożony. Kiedy „lud cały skonał” wypełnił się „złoty wiek” Wenedów. Kataklyzm plemienia, „chwila triumfu i urągowiska” jest dla zwycięzców czasem progowym, cofnięciem się do chaosu, jest

⁴⁸⁷Eliade, M., *Aspekty...*, s. 68.

jaskrawym przeciwstawieniem chwili wielkiemu okresowi czasu. *Lilla Weneda* i *Balladyna* odtwarzają archaiczną i niezwykle rozpowszechnioną ideę stopniowej degradacji kosmosu, zgodnie z którą konieczne jest jego zniszczenie i cykliczne odtworzenie⁴⁸⁸. Destrukcja jest wynikiem naruszenia ładu, którym w oby przypadkach jest przelew krwi. W *Lilli Wenedzie* powrót do „złotego wieku”, do idylli przekazywany jest w prorocत्वach Rozy, w *Balladynie* w marzeniach Kirkora i Pustelnika. Cykliczność podporządkowuje się linearności. Mityczny czas cykliczny w *Balladynie* objawiony jest przede wszystkim przez zimowe „zasypiania” Goplany na dnie wód jeziora i jej wiosenne stamtąd powroty; w drugim dramacie tak silny akcent periodyczności nie występuje.

W obu utworach ogniwem łączącym czas przeszły i przyszły są magiczne przedmioty, podtrzymujące ciągłość następstw pokoleniowych. Korona i harfa to dobra kultury, dziedzictwo tradycji. Przedmioty te są złote, co w kulturze ludowej jest znakiem bogactwa, władzy i świętości⁴⁸⁹, oba posiadają cudowną moc. Jednak magia, według fabuły utworów Słowackiego, nie może być mocą wznoszącą i utrzymującą państwa. Dlatego też harfa i korona zawodzą w decydującym momencie.

Autor preferuje w swoich dramatach postaci żeńskie, które zarówno przez swą dominującą liczebność, jak i charakterologię wypełniają przestrzeń utworów niemalże całkowicie, pozostawiając jej jedynie skrawek dla protagonistów męskich. Kobiety decydują, kobiety rządzą i zmieniają rzeczywistość. Twórczość Słowackiego jest tym sposobem nawiązaniem do hierarchicznego matriarchatu z czasów prasłowiańskich, kiedy to kobieta miała dominującą rolę. Kobiety w analizowanych utworach są w przeważającej mierze „demoniczne”, choć określenie to w przypadku Rozy Wenedy i Goplany staje się określeniem *stricte*. Obie bohaterki „przywołał” Słowacki z czasów mitycznych, z prehistorii. Obie są boginiami wojny, życia i śmierci, Goplana jednak uzupełnia te wizerunki cechami charakterystycznymi dla władczyń wegetacji i urodzaju, jest przy tym tkliwa i współczująca; przyjmuje cechy Wielkiej Matki. Daleko odbiega od znanego z folkloru obrazu nimfy. Postać Rozy, jako wróżki, czarownicy czy wiedźmy, również nie zamyka się w granicach cech charakterologicznych postaci zachowanych przez folklor. Obie protagonistki są przyczyną nowego życia, Roza staje się dla niego ciałem ofiarnym, a Goplana natchnieniem.

Świątą królewską obu bohaterek są istoty demoniczne, lecz zupełnie sobie różne. Goplana posiada sylfy z krainy baśni, a Roza zwierzęta z krainy umarłych. Porównując podwładnych, ujawniają się zasadnicze różnice obydwu światów. Podobnie jak w tekstach archaiczno-mitycznych, dusze umarłych wchodzi na scenę obu tragedii. Niewidzialność

⁴⁸⁸Eliade, M., *Aspekty...*, s. 65.

⁴⁸⁹Bartmiński, J., *Słownik...*, tom I, zeszyt 4, s. 163.

przenika w widzialność. Przez swój zapach duchy ujawniają się w widzialnej, „tutejszej” rzeczywistości (armia umarłych i duch Balladyny), ich odgłosy ujawniają miejsca zatopionych miast.

Bohaterów męskich Słowacki kreował kierując się odwieczną uświęconą tradycją, przypisywania im typowych cech baśniowych. Kirkor jest uosobieniem młodzieńczych ideałów, jest piękny, młody, bogaty, poszukujący żony, jest obrońcą uciśnionych i mścicielem ukrzywdzonych. Podobną postacią symboliczną, rodem z folkloru jest Derwid – stary, słaby, nieszczęśliwy, ojciec, król. Te dwie postaci łączą „syzyfowe” trudy, które nie przynoszą efektów.

Różna w dramatach jest roślinność – w *Lilli Wenedzie* statyczna, dostojna i niema, w *Balladynie*, podobnie jak w folklorze, ruchoma i szepecząca. Za to niebiosy w obydwu tragediach są czynnym uczestnikiem walki, obrazują starcie światła z ciemnością, dobra ze złem. Ciemność towarzyszy czynom niegodziwym i śmierci. Mrok zapada w utworach nawet w ciągu dnia, analogicznie do słowiańskich tekstów mityczno-folklorystycznych, w których ciemność staje się sygnałem nadchodzących niezwykłych, nadprzyrodzonych zjawisk, wedle przysłowia: „gdzie ciemno, tam niebezpieczno”⁴⁹⁰. W *Balladynie* grom jest boskim narzędziem kary, a w *Lilli Wenedzie* ma charakter prasłowiański, autonomiczny, niewpleciony w apokaliptyczne relacje z chrześcijańskim Bogiem. Krajobraz w tym dramacie „oblany” jest krwistymi barwami, „słońce krwawe”, krwawe płomienie dodają barw dramatycznemu starciu dwóch plemion. W *Balladynie*, oprócz wspomnianych pojawiających się ciemności, obecne jest również światło pełnego blasku słońca i kolory wiosennej roślinności. Krajobraz w *Balladynie* czaruje, a *Lilli Wenedzie* straszy. Owa różnica, jak i wszystkie powyżej wymienione, wypływa z faktu, który doskonale ujął znawca twórczości Słowackiego, Juliusz Kleiner:

Balladyna była baśnią o początkach dziejów, *Lilla Weneda* miała stać się mitem. Powaga mitu przeciwstawia się swobodzie baśni; gdy baśń czaruje różnorodnością, grą fantazji – mit żąda surowości i prostoty linii wielkich; baśń zajmuje i pociąga, mit odsłania tajemnice, symbolizuje prawdy, wydobywa w uproszczonej formie główne pierwiastki dziejów i przyrody, idee ogólnego poglądu na świat⁴⁹¹.

Przedstawienie przez Słowackiego struktury świata w dychotomiach dopuszcza przyrównanie obu tekstów do archaiczno-mitycznych modeli świata, ściśle podzielonych według binarnych opozycji, a także pozwala zilustrować pogląd o dwudzielnym przestrzeni

⁴⁹⁰Bartmiński, J., *Słownik...*, tom I, zeszyt 4, s. 136.

⁴⁹¹Kleiner, J., *Dzieje...*, tom II, s. 274

artystycznej w dziele literackim. W *Balladynie* oś wertykalna góra – dół jest wyznaczona przez ruch w przestrzeni – wyłonienie się z wody królowej Goplany i jej odlot. Brak jest w utworze wywyższeń topograficznych; „góra” z „dołem” koresponduje bardziej w warstwie moralnej, ideologicznej niż wizualnej. W *Lilli Wenedzie* strukturę świata wertykalnie przedstawia wywyższona topograficznie góra Rozy Wenedy oraz wzgórze z kręgiem dwunastu druidycznych menhirów i tronem króla. Nie jest przypadkiem, że właśnie na tych wyniesionych spośród „nizinnej” przestrzeni dramatu obszarach, (a także w ich wnętrzu – grota Rozy), rozgrywają się wydarzenia istotne z fabularnego i ideologicznego punktu widzenia. Nie jest przypadkiem, że na tych sakralnych wzniesieniach poeta umiejscowił „rosłych” Wenedów.

Strukturę świata przedstawia w utworach również opozycyjność „własnego” do „obcego”, wiążąca się z wkraczaniem „natury” do „historii” i odwrotnie. Tak, jak w *Balladynie* przeniesienie „natury” (Balladyna, Wdowa) do „historii” (przestrzeń zamku) było wtargnięciem, tak w *Lilli Wenedzie* jest uwięzieniem (Lilla i Derwid w zamku Lecha). Tak jak ruch „historii” (Kirkor) do „natury” (chata Wdowy) wywołany jest ingerencją sił irracjonalnych (Goplany), tak w *Lilli Wenedzie* staje się wynikiem linearnych ruchów sił militarnych. W obu przypadkach przekraczanie granic „swojego” do „obcego” kończy się katastrofą.

Oba dramaty jawią się niczym mityczne kolaże. Słowacki z pojedynczych części kultury ludowej, z wątków i motywów zaczerpniętych z teksów mitologicznych tworzy całość artystyczną. Bohaterowie personifikują nie tylko pojęcia abstrakcyjne, ale też ściśle określone historycznie siły ideologiczne i walkę między nimi na początku dziewiętnastego wieku. Zarówno *Balladyna*, jak i *Lilla Weneda* są dowodem zachodzącej intertekstualności między teksami folklorystycznymi, mitologicznymi a romantycznym dziełem literackim.

7. Krótka nota biograficzna o Juliuszu Słowackim

Juliusz Słowacki pochodził ze środowiska inteligenckiego, jego ojciec Eugeniusz, był profesorem literatury w liceum w Krzemieńcu, (gdzie Juliusz 4 września 1809 roku przyszedł na świat), następnie wykładał na uniwersytecie wileńskim⁴⁹². Profesorem tego uniwersytetu był także ojczym poety – August Béku, który poślubił młodą wdowę Salomeę po gruźliczej śmierci Eugeniusza. Słowacki otrzymał od rodziców staranne wychowanie, chociaż literatura nie stanowiła miejsca w nim tak cennego, jak wychowanie prawnicze. Jego wybitne zdolności, jak i pomoc wpływowych osobistości, na przykład Jana Śniadeckiego, skierowały młodego Słowackiego na drogę kariery urzędniczej, którą rozpoczął w Warszawie, a którą przerwał wybuch powstania listopadowego w 1830 roku. Jeszcze jako młody urzędnik stworzył szereg poematów romantycznych: *Hugo*, *Żmija*, *Mnich*, *Jan Bielecki*, *Arab*, i kilka dramatów: *Maria Stuart*, *Mindowe*. Już w tych pierwszych próbach twórczych zauważyć można przekonanie Słowackiego w beznadziejność samotnej walki w oderwaniu od narodu; myśl tę będzie kontynuował w swej dalszej twórczości. Wysłany jako kurier dyplomatyczny do Londynu, znalazł się na emigracji, z którą związany był już do końca swojego życia.

Niezależność finansową gwarantowała mu matka, z którą przez wiele lat korespondował. Listy do niej są świadectwem sztuki epistolograficznej na poziomie istnych arcydzieł, jak wyraża się o nich Julian Krzyżanowski⁴⁹³. Niezależność finansowa sprawiła, że już w latach 1832 – 1833, przebywając w Paryżu, Słowacki mógł wydrukować pierwszą swoją twórczość i tym samym wejść w szeregi pisarskie polskiego świata literackiego, któremu był wierny aż do śmierci. Trzy pierwsze tomy *Poezycji* zawierały utwory pisane w Polsce, Londynie i już na ziemi francuskiej. W latach 1832 – 1836 Słowacki mieszkał w Szwajcarii, gdzie napisał szereg wybitnych utworów jak: poemat dramatyczny *Kordian*, poemat miłosny *W Szwajcarii*, dramat ludowy *Balladyna*, zaczął także prace nad *Horsztynskim* i *Mazepą*. Po trzymiesięcznej podróży do Rzymu, gdzie poznał swojego przyszłego wiernego przyjaciela Zygmunta Krasińskiego, Słowacki w 1836 oddał się podróżom do Grecji, Syrii, Palestyny, Libanu i Egiptu. Podróże te wzbogaciły jego znajomość świata i wpłynęły na charakter jego twórczości; wymienić choćby należy: *Rozmowę z piramidami*, *Grób Agamemnona*, czy poemat *Ojciec zadżumionych*. Po krótkim pobycie we Włoszech, gdzie powstał alegoryczny poemat *Anhelli*, poeta na ostatnie dziesięć lat swojego

⁴⁹²Krzyżanowski, J., *Dzieje literatury polskiej od początków do czasów najnowszych*, Państwowe Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1970, s. 262. Wszystkie informacje o faktach z życia Juliusza Słowackiego, jak i wiadomości dotyczące utworów: tytuły, daty, miejsca ich powstania, czerpię z wyżej wymienionego źródła. Zob., Krzyżanowski, J., *Dzieje...*, s. 259 – 286.

życia sprowadził się ponownie do Paryża. Stąd w 1848 roku przybył do Polski by spotkać się z matką i wziąć czynny udział w wydarzeniach Wiosny Ludów. Jednak gruźlica, na którą chorował już od kilku lat, zmusił go do powrotu nad Sekwanę. We Francji powstały: *Lilla Weneda*, niedokończony *Beniowski* i *Fantazy*, utwory mistyczne: *Ksiądz Marek*, *Sen srebrnej Salomei* i *Król Duch*. Słowacki zmarł 3 kwietnia 1849 w wieku czterdziestu lat. W 1927 prochy jego sprowadzono na krakowski Wawel, gdzie spoczywają w krypcie Wieszczów Narodowych, obok Adama Mickiewicza i Cypriana Kamila Norwida.

8. Bibliografia

Literatura podmiotu

Słowacki, Juliusz, *Balladyna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.

Słowacki, Juliusz, *Lilla Weneda*, [w:] *Utwory wybrane*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962.

Literatura przedmiotu

Adamski, Jan, *Kategoria przestrzeni w folklorze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999.

Bachórz, Józef, Kowalczykowska, Alina, *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław, Warszawa, Kraków 1991.

Bachtin, Michaił, *Problemy literatury i estetyki*, Czytelnik, Warszawa 1982.

Barthes, Roland, *Mitologie*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

Bartmiński, Jerzy, *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, Tom I, zeszyt 4, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2012.

Bartmiński, Jerzy, *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, Tom I, zeszyt 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1996.

Białczyński, Czesław, *Mitologia słowiańska*, Księga Tura, Fundacja Turleja, Kraków 2007.

Biedermann, Hans, *Leksykon symboli*, MUZA SA, Warszawa 2001.

Brückner, Aleksander, *Początki i rozwój języka polskiego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974.

Campbell, Joseph, *Potęga mitu*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.

Cassirer, Ernst, *Esej o człowieku*. Czytelnik, Warszawa 1998.

Chodakowski, Zorian Dołęga, *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, Wydanie Ant. Zyg. Helcla O.P.D, Kraków 1835.

Chojnacki, Hieronim, *Polska poezja północy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1998.

Cirlot, Juan, *Słownik symboli*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012.

Cunningham, Scott, *Encyklopedia magicznych roślin*, Studio Astropsychologii, Białystok 2009.

Durand, Gilbert, *Wyobrażenia symboliczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986.

Eliade, Mircea, *Aspekty mitu*, wydawnictwo KR, Warszawa 1998.

Eliade, Mircea, *Historia wierzeń i idei religijnych*, tom III, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 2008.

Eliade, Mircea, *Obrazy i symbole*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.

Eliade, Mircea, *Traktat o historii religii*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

Frazer, James, *Złota gałąź*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.

Frye, Northrop, *Archetypy literatury* (1951) [w:] Markiewicz, Henryk, *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, tom II, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.

Gieysztor, Aleksander, *Mitologia Słowian*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.

Inglot, Mieczysław, *Nie tylko o Kordianie: studia nad twórczością Juliusza Słowackiego*, Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne, Wrocław 2002.

Iwanow, Wacław, *Kategoria czasu w sztuce i kulturze XX wieku* [w:] *Znak, styl, konwencja*, oprac. M. Głowiński, Czytelnik, Warszawa 1977.

Jakubowski, Jan, *Literatura polska, od średniowiecza do pozytywizmu*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974.

Janion, Maria, *Gorączka romantyczna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.

Janion, Maria, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

Janion, Maria, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1991.

Kleiner, Juliusz, *Dzieje twórczości*, tom II, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.

Kołąkowski, Leszek, *Obecność mitu*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005.

Kolbuszewski, Jacek, *W krainie pamiątek*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1996.

Kopaliński, Władysław, *Słownik symboli*, Wiedza powszechna, Warszawa 1990.

Kostruba, Piotr, *Narodziny Popiela, z badań genetycznych nad Królem Duchem* [w] *Ruch Literacki*, Nr IV, Warszawa 1930.

Kowalski, Piotr, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

- Krzyżanowski, Julian, *Dzieje literatury polskiej od początków do czasów najnowszych*, Państwowe Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1970.
- Krzyżanowski, Julian, *Słownik folkloru polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965.
- Lévi-Strauss, Claude, *Myśl nieoswojona*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969.
- Jakubowski, Jan, *Literatura polska, od średniowiecza do pozytywizmu*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974.
- Krzyżanowski, Julian, *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, tom I, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.
- Lurker, Manfred, *Leksykon bóstw i demonów*, Dom wydawniczy Bellona, Warszawa 1999.
- Lurker, Manfred, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Wydawnictwo Aletleia, Warszawa 2011.
- Macioti, Maria, *Mity i magie ziół*, UNIVERSITAS, Kraków 2006.
- Makowski, Stanisław, *Balladyna*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1981.
- Malinowski, Bronisław, *Mit, magia, religia*, Państwowe wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990.
- Markiewicz, Henryk, *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, tom II, Kraków 1976.
- Marcinkowski, Ryszard, *Encyklopedia powszechna*, tom III, Państwowe Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1985.
- Matela, Leszek, *Tajemnice Słowian*, Studio Astropsychologii, Białystok 2006.
- Mickiewicz, Adam, *Wiersze*, tom I, Czytelnik, Warszawa 1983.
- Mickiewicz, Adam, *Wykład XII (3.03.1843)* [w:] *Dziela*, Tom X, Czytelnik, Warszawa 1998.
- Mickiewicz, Adam, *Wykład XIII (7.03.1843)* [w:] *Dziela*, Tom X, Czytelnik, Warszawa 1998.
- Mieletinski, Eleazar, *Poetyka mitu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
- Moszyński, Kazimierz, *Kultura ludowa Słowian*, tom II, *Kultura duchowa*, część 1, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1934.
- Moszyński, Kazimierz, *Kultura ludowa Słowian*, tom II, *Kultura duchowa*, część 2, Książka i Wiedza, Warszawa 1968.
- Pełka, Leonard, *Polska demonologia ludowa*, Iskry, Warszawa 1987.
- Piggott, Stuart, *Druidzi*, Wydawnictwo RTW, Warszawa 2000.

Propp, Władimir, *Historyczne korzenie bajki magicznej*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003.

Sawrymowicz, Eugeniusz, *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1962.

Skorupka, Stanisław, *Słownik frazeologii języka polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985.

Sławiński, Janusz, *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, Warszawa, Kraków, 2005.

Sobol, Elżbieta, *Słownik wyrazów obcych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

Synoradzki, Michał, *Historia Słowian*, Wydawnictwo M.Arcta, Warszawa 1910.

Szcześniak, Krystyna, *Świat roślin światem ludzi na pograniczu wschodniej i zachodniej słowiańszczyzny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2008.

Szyjewski, Andrzej, *Etnologia religii*, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2001.

Szyjewski, Andrzej, *Religia Słowian*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2003.

Tischner, Józef, *Filozofia dramatu*, Znak, Kraków 2006.

Tresidder, Jack, *Symbole i ich znaczenie*, Horyzont, Warszawa 2001.

Woldan, Alois, *Mit Austrii w literaturze polskiej*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2002.

Zusammenfassung (Abstract)

In dieser Diplomarbeit wurden, basierend auf zwei Dramen von Juliusz Słowacki *Balladyna* und *Lilla Weneda*, intertextuelle Symbole, Motive sowie Erscheinungen vorgestellt, die aus der urslawischen Mythologie – und somit auch aus der slawischen Folklore – stammen. Am Beispiel der Werke eines einzelnen Schriftstellers wurde versucht zu veranschaulichen, inwiefern solche Kategorien wie Brauch, Märchen oder Volkssage, eine Inspiration für die Literatur wurden. Dabei war die Darstellung der eigentlichen Mythenproblematik sowie des mythischen Denkens und der Struktur der archaischen Welt unumgänglich.

Bis zur Gegenwart sind die Gemeinschaftsstämme wie auch die Folklore ein wichtiger Träger des prähistorischen Erbes. Es geht hier um den im menschlichen Bewusstsein immer noch anwesenden Mythos, um die „wahre“ Geschichte, die in der übernatürlichen Wirklichkeit, in der mythischen Zeit stattfand und die, durch das rituelle Handeln erneuert wird, um die Tradition und die Kulturkontinuität zu erhalten. Die Vergangenheit wird in diesem Zusammenhang als eine mythische Zeit verstanden, als die Urzeit, oder anders gesagt als die anfängliche sakrale Zeit. Die mythische Zeit ist wiederkehrend, sie charakterisiert sich durch die Periodizität und die Wiederholbarkeit. Ihr fehlt die Idee des Voranschreitens oder des unumkehrbaren Ablaufs der Ereignisse; sie wird der historischen, linearen Zeit gegenübergestellt. Durch die Transformation der anfänglichen sakralen Zeit in die Zukunft, erreicht die auf diese Art und Weise gerichtete Zeit, eine eschatologische Dimension. Das archaische Modell der Welt wird mittels mythischen Inhalts durch das Erzählen über die Herkunft seiner einzelnen Elemente weitergegeben. Durch das Zurückkehren zur Entstehung der Gegenstände wird ihr Wesen offenbart, durch die Kosmogonie spricht die Kosmologie. Ein charakteristisches Merkmal der archaisch-mythologischen Texte ist die „naive Vermenschlichung“⁴⁹⁴ des Urmenschen, der mit seinen Eigenschaften die Objekte der Natur beschenkt hat. Die Identifizierung des Mikro- und Makrokosmos durch das mythische Intellekt, vor allem der Isomorphismus der räumlichen Verhältnisse und der Teile des menschlichen Körpers haben zur Rekonstruktion der Struktur der mythischen Welt, die am häufigsten als ein kosmischer Baum dargestellt wird, beigetragen. Die trigeminale, vertikale Achse bestimmt über die archaische, räumliche und zeitliche Ordnung und teilt sie dabei in die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die horizontale Ordnung wird von den vier Himmelsrichtungen bzw. von dem wiederholbaren

⁴⁹⁴Mieletinski, E., *Poetyka...*, s. 203.

Zeitaspekt (Tage, Monate, Jahreszeiten) bestimmt. Beide Regelungen besitzen eine gemeinsame Mitte – das sogenannte sakrale Zentrum. Das mythische Modell der Welt zeigt die Grenzen an, die „Schwellen“ der Übergänge zwischen den verschiedenen Sphären. Somit ist der mythische Raum zweiseitig, er ist durch eine Grenze in zwei, im semantischen Sinne gegenseitige Teilräume gespalten, wie zum Beispiel: „innerhalb“, „außerhalb“; „oben“, „unten“. Die Zweiseitigkeit des mythischen Raumes entsteht aus der Logik der binären Oppositionen, die ein System der Klassifikation bilden und alle Ereignisse in zwei gegenüberstehende Reihen einordnen. Die binären Oppositionen erklären die räumlich-zeitlichen Beziehungen; miteinander verbunden bilden sie dualistische Systeme. In den archaisch-mythischen Texten wird die Wirklichkeit von der Magie geprägt, die immer eine Erklärung für die Kausalität darstellt. Die Idee der Magie ist mit der Konzeption der eigentlichen Kraft untrennbar verbunden. Diese Kraft schließt systematisch alles ein, was gegensätzlich zu Norm, sprich seltsam, ungewöhnlich, wunderbar also übernatürlich ist.

Die übernatürliche, magische, mythische Welt wurde zu Inspiration für die Schriftsteller der Wende des XVIII und XIX Jahrhunderts. Die Entdeckung der alten nördlichen Kultur war für die Schriftsteller, die sich einen Durchbruch erhofften, ein wichtiger Faktor in der Erbauung der mythologisch kreativen Welt der romantischen Literatur. In diesem Prozess ging es vor allem um die Wiedergewinnung des eigenen nationalen Bewusstseins der vorchristlichen Zeit, um die Suche nach dem Ursprung der eigenen Existenz und der eigenen Wurzeln. In der romantischen Räumlichkeit der Ereignisse fand sich der Kosmos mit all seinen Elementen wieder: den seelenvollen, fühlenden Menschen und der Natur. Die Natur wurde zur Quelle der Inspiration; sie zeigte sich als das ursprüngliche, geheimnisvolle, geistvolle, wiedererlebende Dasein, das eine Seele besitzt. Die Entdeckung der heidnischen Kulturen, die Erbauung des eigenen mythologischen Abbildes, der Kult der Natur sowie die Veredlung der orientalischen Traditionen wurden zum Grund aus dem ein besonderer Umgang mit der Nation entstammte. Man glaubte, dass im sogenannten einheimischen Glauben, die slawischen Werte überlebt haben, „die lebendigen Wahrheiten“, die der Schlüssel für die Enthüllung der wirklichen Identität der Nation sein könnten. Die Literatur interessierte sich für die Sphäre der nicht materiellen und geistvollen Welt, die unsichtbare Welt wurde zu einer grundlegenden Dimension der Wirklichkeit. Die so entstandene Poesie schmückte mit Metaphern und gepflegten sprachlichen Figuren das, woran das Volk seit Generationen glaubte. In der Atmosphäre des romantischen Enthusiasmus für die Volkskultur begann man die verbale Volkskunst zu sammeln und der Öffentlichkeit zu präsentieren. Die Sammler der Denkwürdigkeiten wurden von dem Gedanken begleitet, dass

vielleicht einige uralte Volkslieder bewahrt wurden, die im Stande wären, die ersteneinheimischen Epen zu rekonstruieren, nach Maß der *Ilias*, welche die älteste Geschichte der Nation darstellen würde.

Den Versuch die Geschichte der Nation darzustellen, unternahm Juliusz Słowacki in seinen Werken *Balladyna* und *Lilla Weneda*. Beide Dramen platzierte er in der „Märchenzeit“, wodurch die Geschichte der polnischen Nation in die mythische Zeitlosigkeit eingeführt wurde, in das prähistorische „irgendwann einmal“. Der Rückzug von der zeitlichen Kennzeichnung lässt den Leser beide Werke als Drama-Mythen wahrnehmen, als mythische Erzählungen, in denen die Protagonisten die Begründer der Sippe sind, die Vorfahren, welche die polnische Staatlichkeit erschufen.

Balladyna ist ein Mythos der Herkunft, der einen „neuen Zustand“ der polnischen Nation beschreibt und zwar, wie die alte Welt von Lech verändert und arm wurde. Die ursächliche Interpretation der Zeit in *Balladyna* basiert auf der Beschreibung der umfassenden Welt durch das Erzählen der Geschichte ihrer „Präerschaffung“. Die Anfänge der Staatlichkeit dienten Słowacki zu Erbauung des Mythos über „das goldene Zeitalter“ der Slawen, das durch ein Verbrechen zerstört wurde. Die Bewegung der Zeit im Drama findet vom Kosmos bis zum Chaos statt. Der mythische Anfang der Geschichte der polnischen Nation symbolisiert eine wunderschöne Krone – der Garant für ein staatliches Wohllhaben und Gedeihen. Die Krone der Popielen ist die Parallele eines magischen Gegenstandes, einer Gabe mit übernatürlichen Kräften, die oft in den archaisch-mythischen Texten vorkommt. Der Verlust der Krone wird in der Tragödie zum Grund für den Zusammenbruch der Staatlichkeit. Eine Ursache des Unglücks stellt laut desmythischen Denkens auch das Zerreißen „der magischen Fäden der Sympathie“⁴⁹⁵ dar, aufgrund dessen „natura zbrodnią pogwałcona mścić się będzie“⁴⁹⁶ (=die Natur durch das Verbrechen vergewaltigt, sich rächen wird). Im Drama wird die Dissonanz zwischen „Dorf“ und „Schloss“, „Natur“ und „Kultur“ sowie „des Eigenen“ und „des Fremden“ sichtbar. *Balladyna* und die Witwe – die Bäuerinnen im Schloss, Kirkor – „der Prinz in der Hütte“ sind ein Zeichen für die überschrittenen Grenzen. Das Umhergehen der Protagonisten stören das gesellschaftliche Gleichgewicht und die natürliche Ordnung. Auch die Natur wird in *Balladyna* gegensätzlich zu ihren normalerweise charakteristischen Merkmalen dargestellt. Die Räumlichkeit des Waldes besitzt in *Balladyna* keine Eigenschaften einer – charakteristischen für die „Natur“ – sicheren Umgebung. Sie wandelt sich in eine Todessphäre um, in eine mythische Prämaterie, in ein Chaos. Die mythische Enklave wird von einem Einsiedler bewohnt, dessen übernatürliche Fähigkeiten ihn zu den

⁴⁹⁵Eliade, M., *Traktat...*, s. 274.

⁴⁹⁶Słowacki, J., *Balladyna*, s. 53.

irrationalen Personen annähern, die den Wahrsagern und den Scharlatanen aus der slawischen Folklore ähnlich sind. Die Parallele zu der urslawischen Mythologie bilden ebenfalls die dämonischen Phänomene – die überschwemmten Städte, die Seelen der Toten (das Leben nach dem Tod) oder die Nympe Goplana samt ihrem Gefolge. Die Figur der Goplana entläuft weit über die mythischen, typologischen Schemata der Wassernymphen oder der Nixen; sie besitzt Eigenschaften der Göttinnen der Pflanzen- und der Kriegswelt, die zum Bild der Großen Mutter zusammenlaufen. Zu den Anspielungen an die Folklore im Drama gehören sicherlich die Vorbereitungsrituale vor einer Hochzeit, wie das Frisieren und Schmücken der Haare mit apotropäischen Pflanzen, oder das Glauben an die wahrsagerischen Fähigkeiten von Schwalben und dievermittelnden Begabungen der Krähen. Słowacki nutze ebenso, die in der kommunalen Tradition bestehende Trauersymbolik der Weiden und Birken sowie die aphrodisierenden und heilsamen Kräfte der Pflanzen. Auch die apotropäische und reinigende Funktion des Feuers ist anwesend, und zwar das Hochzeitsfeuer. Die symbolischen Motive sind in *Balladyna* die Modifikationen der Symbole der Urmythologie. Das Wasser ist ein Symbol der Fruchtbarkeit, der Geburt sowie der weiblichen Wurzeln, der Mond – ist ein anderes Symbol für den femininen Ursprung, die Finsternis, das Gewitter und der Donner stellen die Symbole der Vernichtung dar, die rote Farbe symbolisiert das vergossene Blut. Der Autor führte ebenso eine – typische für die urslawischen mythischen Texte – Anthropomorphisierung der atmosphärischen Phänomene und Elemente der Umwelt durch. In *Balladyna* ist auch eine Metamorphose zu beobachten, die die Zeit anhält, jedoch keinen Einfluss auf die innere Entwicklung des Protagonisten (Grabiec) hat. Sie unterstreicht lediglich seine bisherige Identität. Die Vielfalt, die Zersplitterung und die Inhomogene der Zeit und der Räumlichkeit, aber auch der Synkretismus des Dämonischen und der Komik verleihen dem Werk die Eigenschaften eines mythologischen Textes. Die Exekution, die an *Balladyna* durch das „blaue Feuer“ durchgeführt wurde, beendet eine weitere Periode in der Geschichte der polnischen Nation. Dadurch gewinnt im Drama „die Natur“ mit „der Geschichte“ und die lineare Entwicklung verbindet sich mit der zyklischen Konzeption.

Das fundamentale Motiv in *Lilla Weneda* – die Vernichtung des Stammes – wurde vom Schriftsteller in der Konstruktion der märchenhaften Geschichte Polens untergebracht, mit Hilfe von den damals herrschenden Theorien über die Zweistämmigkeit der polnischen Nation. Die offensichtlichste Spur der urslawischen Mythologie im Werk stellt die Anwesenheit des Zwillingspaares Lelum und Polelum dar. Die Protagonisten sind durch eine Kette miteinander verbunden. Sie sind direkt aus dem slawischen Pantheon herausgezogen, realisieren jedoch nicht die Idee des Glücks und des Wohlstandes, die in der mythischen

Vorstellung von einer ähnlichen androgenen Person personifiziert wird. Die „kupałowe“ Lieder aus der slawischen Tradition hätten zu einer Inspiration für die inzestuöse Beziehung von Lelum und Lilla Weneda werden können. Ähnlich wie bei den archaisch-mythologischen Texten hätte die Beziehung der Protagonisten nicht existieren dürfen, da sie das Tabu der Inzest verkörpert. Die zyklische Zeit, welche die Vererbung der Generationen und die Geburten der Nachfolger beinhaltet, wurde in die lineare Zeit der Geschichte eingeschrieben, die sich zu einer zerstörerischen Kraft entwickelt. Die Räumlichkeit des Chaos betritt die ordentliche Welt der Wenedas und wird von den blutigen Farben, gewittrigen Wolken, Donnern, und von der Dunkelheit – der Metonymie des Todes, begleitet. Der Horizont gehört zu einer sehr aktiven Räumlichkeit im Werk, gefüllt mit personifizierten atmosphärischen Erscheinungen. Aus den Erscheinungen des vegetierenden Lebens hat Słowacki die Eiche hervorgehoben. Der Baum, der in der urslawischen Tradition geehrt wurde, fand seine Widerspiegelung in der magischen Welt der Wenedas. Aus der mythischen Tradition schöpfte der Autor auch das Motiv der Harfe von Derwid – einen wunderbaren Gegenstand, der die Eigenschaften eines lebendigen Wesen besitzt, Wohlstand verspricht und die Zukunft vorhersagen kann. Die prophetischen Fähigkeiten besitzen im Drama ebenfalls die „komety z długimi chwosty“⁴⁹⁷, die eine „Veränderung vorhersagen“, sowie die über das Schlachtfeld krähenden Krähen. Die wahrsagenden und medialen Fähigkeiten besitzt Roza Weneda. Ihre charakterologische Figur verkörpert die Wurzeln eines dämonischen Luftgeistes „Planetnik“ (Herrschaft über die Wolken und Blitze), der slawischen Hexe (wahrsagende Fähigkeiten, Wohnen am Blocksberg) sowie einer Kampf-, Lebens- und Todesgöttin, von der eine ähnliche Analogie in der urslawischen Mythologie leider fehlt. Durch die Prophezeiungen von Roza, durch die Transformation der sakralen anfänglichen Zeit in die Zukunft, erreicht die auf diese Art und Weise gerichtete Zeit eine eschatologische Dimension. Die Rückkehr der Wenedas auf die geschichtliche Arena wird durch den Nachkommen, der aus der Asche und dem Körper der Wahrsagerin entsteht möglich. „Das Motiv des Phönix“ sowie das Motiv der ein Jahr lang dauernden Schwangerschaft von Roza erscheinen öfters in der polnischen Folklore. Ebenso kommt die Weitergabe der Kraft durch die Asche der verbrannten Materie vor, sowie „das Weitergebender wohlthätigen Kräfte oder der Eigenschaften durch die Berührung“⁴⁹⁸. Eine andere Analogie zu den mythischen Texten stellt das Verbrennen der Körper von den Toten dar, das Glauben an ihre Auferstehung sowie die Gesten der Wahrsagerin bei der Vision der Begleitung der toten Schwester in die andere Welt. In *Lilla Weneda* nutzte der Autor, das ebenfalls in den urslawischen mythischen Texten vorhandene Motiv der Wette und

⁴⁹⁷Słowacki, J., *Lilla...*, s. 181.

⁴⁹⁸Moszyński, K., *Kultura...*, tom II – *Kultura duchowa*, część 1, s. 275.

des Versuchs diese zu gewinnen und verwendete dabei die mythisch-märchenhafte Zahl Drei. In der Anzahl der Druiden schloss Słowacki die Perfektion und die Vollkommenheit der mythischen Zahl Zwölf ein. Die vorbildliche Druidenelite, die Vornehmheit ihres Königs, die Opferbereitschaft von Lilla, die Verbissenheit und die irrationalen Fähigkeiten von Roza, stellten sich als machtlos gegenüber dem Kampf mit der Macht des Fluches heraus, der wohl gemerkt ein häufiges Motiv bei den archaisch-mythologischen Übertragungen war. Die Auswirkungen des Fluches verleihen den Ereignissen einen grotesken Charakter und dem Werk an sich, die Merkmale eines mythischen Textes. In der letzten Szene des Dramas endet der Kampf der „großen“ Wenedas mit den Lechiten, ein Kampf des Lichtes mit der Dunkelheit, des Guten mit dem Bösen, „der Natur“ mit „der Geschichte“, „des Eigenen“ und „des Fremden“, „des Kleinen“ und „des Großen“. In *Lilla Weneda* triumphieren das Böse und „die Geschichte“.

Lilla Weneda und *Balladyna* geben die archaische und unheimlich weit verbreitete Idee der stufenweisen Degradation des Kosmos wieder, mit der die Notwendigkeit seiner Zerstörung und die zyklische Rekonstruktion⁴⁹⁹ zusammenhängen. Das goldene Zeitalter der Wenedas und der Popielen erreicht auf Grund der Katastrophen sein Ende, die Zeit zeigt die Bewegung von Kosmos zum Chaos an. Die Darstellung der Strukturen beider Welten in Dichotomien lässt den Vergleich mit den archaisch-mythologischen Weltmodellen zu, die präzise nach den binären Oppositionen geteilt wurden. Sie erlaubt ebenfalls die Veranschaulichung der Ansicht über die Zwiespältigkeit der künstlerischen Räumlichkeit im literarischen Werk. Die genutzte Vielfalt der mythischen Elemente in *Balladyna* verzaubert den Leser wie ein Märchen, während sie in *Lilla Weneda*, dem Werk eine Ernsthaftigkeit des Mythos verleiht. Beide Dramen erscheinen als eine Art Kunstcollage. Słowacki schuf aus den einzelnen Teilen der Volkskultur und den aus den mythologischen Texten stammenden Motiven, eine künstlerische Ganzheit. Das Werk des Autors stellt einen Beweis für die auftretende Intertextualität zwischen den folkloristischen, mythologischen und romantischen literarischen Texten dar.

⁴⁹⁹Eliade, M. *Aspekty...*, s. 65.

Lebenslauf

Name: Kamila Płoszajska
Geburtsdatum: 22. 07. 1977
Staatsbürgerschaft: Polnisch
Adresse: 1150 Wien, Oeverseestrasse 57/10
Telefonnummer: 0699 / 13882277
E-Mail: fidelien@interia.eu

Beruflicher Werdegang

03.2013 – 05.2012 Firma Gerhard Leuthner, 1040 Wien
KundInnen-Betreuung
Allgemeine Bürotätigkeiten

05.2012 - 02.2012 Firma Uljusi Sulimani, 1040 Wien
KundInnen-Betreuung
Allgemeine Bürotätigkeiten

01.2012- 01.2010 Café Bygos, 1070 Wien
KundInnen-Service
Kassiertätigkeiten
Warenkontrolle

Schul Ausbildung

Seit 2004 Studium der Slawistik an der Universität Wien,
1010 Wien

08.2008 - 07.2008 Intensivkurs Russisch, Mińsk,

06.2003 – 10.2002 Studium der Polnischen Philologie, 20-950 Lublin

06.2002 – 10.1999 Studium der Polnischen Philologie, 90-222 Łódź

05.1997 – 06.1992 AHS Nr. XXIX, 90-147 Łódź

03.1992 – 06.1984 Grundschule Nr.79, 91-404 Łódź

Kenntnisse

Sprachkenntnisse

Polnisch - Muttersprache

Deutsch - Gut in Wort und Schrift

Russisch - Gut in Wort und Schrift

Englisch - Grundkenntnisse

Slowakisch - Grundkenntnisse

Sonartige Kenntnisse

EDV - Kenntnisse

MS - Office

Führerschein A und B