

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Karol Zimnoch

Wydział Filologiczny
Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: kar_zim@wp.pl

ORCID: 0000-0001-8960-1790

„Mordujmy się!”.
Dekonstrukcja polskiej tożsamości narodowej
w *Lilli Wenedzie* Juliusza Słowackiego
i teatralnej recepcji dramatu

Pół żartem, pół serio

Lilla Weneda to tragedia Juliusza Słowackiego z 1839 roku, która miała otwierać cykl „kronik historycznych”. Poeta planował, że w skład cyklu wejdzie od pięciu do siedmiu tragedii¹ opisujących i mitologizujących pradzieje narodu polskiego². Poświęcony genezie polskości i rodowodowi Polaków utwór okazał się tekstem trudnym do interpretacji, o czym świadczy znaczna liczba bardzo zróżnicowanych lekcji, zarówno literackich, jak i teatralnych. Kwestią dyskusyjną i dyskutowaną na przestrzeni kilku epok recepcji okazała się już sama forma gatunkowa dramatu, mimo jasnej informacji zawartej w podtytule³. Warto wymienić kilka przykładowych określeń: „dramat mityczny”⁴, „największa tragedia, jaką stworzył romantyzm euro-

¹ Wariantywna liczba tragedii, które wchodziłyby w skład cyklu wynika z faktu, że Juliusz Słowacki podawał w różnych źródłach odmienne dane.

² Zob. J. Słowacki, *Balladyna*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, red. J. Krzyżanowski, t. 3, Wrocław 1989, s. 331–332, w. 39–43.

³ Podtytuł brzmi: „Tragedia w pięciu aktach” [J. Słowacki, *Lilla Weneda*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 4, s. 125].

⁴ J. Kleiner, *Juljusz Słowacki: dzieje twórczości*, t. 2, Lwów 1925, s. 313.

pejski”⁵, „legenda z morałem”⁶, „nowoczesna historiozoficzna groteska”⁷, „rodzaj krwawej baśni”⁸. Jako że część z nich nawiązuje do inscenizacji utworu, trzeba wspomnieć, że był on wystawiany chyba na wszystkie możliwe sposoby, od „kartonowego” patetyzmu, przez psychodramę Krystyny Skuszanki, aż po rock operę Adama Hanuszkiewicza.

Główną przyczyną trudności interpretacyjnych okazuje się podwójna perspektywa zastosowana w dramacie: tragiczna i ironiczna. Współcześnie coraz więcej badaczy zwraca uwagę na tę drugą, często jednak mylnie kojarząc ją z farsowością, żartobliwością czy groteską i łącząc przede wszystkim z humorystycznym wątkiem Świętego Gwalberta i Ślaza. Uchwycenie intencji utworu dodatkowo komplikuje sam Słowacki, który w liście do matki⁹ z 1844 roku, a więc z początków okresu mistycznego, poddając ostrej krytyce swoje dzieła z wyjątkiem *Balladyny* i *Lilli Wenedy*, tak oto projektował sytuację lektury tych tragedii:

wystaw sobie chłopka bogatego z rodziną już czytać umiejącą – za sto lat – w cichym gdzieś domku pod Krakowem. [...] Wystawże go sobie, że czyta *Balladynę* – ten utwór bawi go jak baśń, a razem uczy jakiejś harmonii i dramatycznej formy. Bierze *Lillę* – to samo¹⁰.

Czy jednak rzeczywiście celem *Lilli Wenedy* jest bawić i uczyć? Wydaje się, że ironiczny ton dominujący w utworze może mieć inne motywacje. Choć nie ma bezpośrednich dowodów na to, że Słowacki czytał Friedricha Schlegla, według badaczy był zaznajomiony z teorią literatury niemieckiego myśliciela¹¹. *Lilla Weneda* jest doskonałym przykładem utworu uwydatniającego „dialektykę procesu twórczego”, polegającą na ciągłym negowaniu poważnej części utworu przez samego autora, który celnym ostrzem ironii „zdeprecjonował albo odwołał to, co tak mozolnie budował”¹², wprowadzając tym

⁵ Tamże, s. 366.

⁶ I. Kellner, *Legenda z morałem*, „Teatr i Film” 1957, nr 57, [http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/143364/legenda-z-morałem](http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/143364/legenda-z-moralem) [dostęp 10.01.2021].

⁷ J. Skuczyński, „Lilla Weneda” z „ariostycznym uśmiechem”, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3, s. 65.

⁸ A. Kyzioł, *Grzędawisko polskości*, „Polityka” 2015, nr 37, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/208054/grzedawisko-polskosci> [dostęp 10.01.2021].

⁹ *Nota bene* list ten nie został nigdy wysłany, co w kontekście omawianej problematyki może pozostawać nie bez znaczenia.

¹⁰ J. Słowacki, *Listy do matki*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 6, s. 394–395.

¹¹ Zob. W. Weintraub, „Balladyna”, czyli *zabawa w Szekspira*, w: tegoż, *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977, s. 226–230, 240–241.

¹² W. Szturc, *Ironia – stan po destrukcji*, w: tegoż, *Dotkliwe przestrzenie. Studia o rytmach śmierci*, Kraków 2015, s. 183.

samym polifonię do swego utworu, nie przekreśliwszy do końca ani „tezy”, ani „antytezy”¹³.

Nieemożność jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy *Lillę Wenedę* należy czytać „na poważnie”, w konwencji baśni z morałem, czy przez pryzmat bezlitosnej ironii, niesie za sobą jeszcze więcej wątpliwości, związanych między innymi z kreacją tragicznego bohatera utworu, a więc Lechitów i Wenedów, z których to mieli zrodzić się Polacy. Warto zadać sobie pytanie, czy sposób, w jaki Słowacki ukazał w *Lilli Wenedzie* polską tożsamość narodową nie jest próbą jej dekonstrukcji. Taki trop interpretacyjny podsuwa sam autor w skierowanym do Zygmunta Krasińskiego liście, funkcjonującym jako wstęp do dramatu, objaśniając, jak „Autor *Irydiona*” (a w domyśle każdy czytelnik) powinien z tekstem obcować:

usiądź nad kryształową jaką i smętną wodą, abyś z książką moją mógł to zrobić, co zamyślona z białą różą w ręku dziewczyna; to jest, oberwać ją liść po liściu, rzucić w wodę płynącą i pytać się losu listków o los człowieka; a zniszczywszy tak ciało Lilli Wenedy, odtwórz ją na nowo w myśli swojej większym blaskiem odzianą i piękniejszą sto razy [...] ¹⁴.

Jak trafnie zauważyła Marta Piwińska¹⁵, jest to otwarte zaproszenie czytelnika do dekonstrukcji *Lilli Wenedy*, a więc odarcia jej z tego, co wydaje się być prawdziwe, a jest jedynie teatralną maską i odszukania rzeczywistej treści, o ile to możliwe. Krytyka dekonstrukcjonistyczna pozwoli również na wykroczenie poza domysły o zamiarach autora i wniknięcie w sferę hermeneutycznej interpretacji, w ramach której każda lektura dramatu, każde świadectwo horyzontu oczekiwań okaże się pomocne w charakteryzowaniu wenedyjskiej wizji polskiej tożsamości narodowej.

Gopło – *Axis Poloniae*

Lilla Weneda wraz z cyklem „Kronik historycznych” uważana jest za literacką odpowiedź na romantyczną potrzebę stworzenia polskiego mitu genealogicznego. Ukazując Polaków jako naród, który ukształtował się w konsekwencji krwawej napaści i wzięcia w niewolę Wenedów przez Lechitów,

¹³ Zob. tamże, s. 190–191.

¹⁴ J. Słowacki, *Lilla Weneda*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 4, s. 130–131, w. 163–169. Kolejne cytaty z *Lilli Wenedy* lokalizuję w tekście głównym, podając akt, scenę i wersy. Fragmenty listu *Do Autora „Irydiona”*, będącego wstępem do dramatu, oznaczam skrótem LD.

¹⁵ Zob. M. Piwińska, *Juliusz Słowacki „Lilla Weneda”*, w: *Dramat polski. Interpretacje*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, t. 1, Gdańsk 2001, s. 260–261.

utwór reprezentuje jedną z dwóch stron dyskusji prowadzonej w ówczesnej nauce o historii Polski¹⁶. Według Stanisława Turowskiego Juliusz Słowacki powziął prawdopodobnie tę ideę od Henryka Lewestama, autora *Pierwotnych dziejów Polski*¹⁷. Wątpię jednak, by *Lilla Weneda* rzeczywiście była głosem jej autora w akademickiej dyskusji, co próbowali udowodniać niektórzy interpretatorzy. Sądzę raczej, że wizja mitu genealogicznego jako najazdu jednego ludu na drugi pełni rolę figury literackiej, która posłużyła Słowackiemu do charakterystyki narodu polskiego jako bytu dualistycznego i niehomogenicznego.

W celu ukazania złożoności polskiej tożsamości narodowej należałoby wskazać w utworze wpływy innych kultur i literatur. Z pewnością były to przede wszystkim utwory zaliczające się do dziewiętnastowiecznej „poezji północy”¹⁸ z *Eddą* i *Pieśniami Osjana* na czele¹⁹. W dużej mierze swoje inspiracje „zdekonspirował” zresztą już sam autor w liście do Zygmunta Krasińskiego, gdzie zarysował północny, osjanistyczny krajobraz jako współgrający z treścią dramatu. Zagadnieniem, na które żaden z powyższych tekstów nie dał jednak jasnej odpowiedzi, jest pytanie o sens i cel wykorzystania w *Lilli Wenedzie* tak dużego natężenia motywów zaczerpniętych z „poezji północy”.

Zaryzykowałbym stwierdzenie, że przesyt motywów północnych prowadzi do celowego ukazania niesłowiańskości Słowian. Mówiąc inaczej – zarówno lud Lechitów, jak i Wenedów to kreacje tak silnie zakorzenione w kulturze skandynawskiej i celtyckiej, że brak w nich miejsca na motywy rodzime. Oczywiście można przyjąć, że Słowacki chciał przedstawić w swoim utworze

¹⁶ Mam tu na myśli dosyć liczną grupę historyków (do której należał Henryk Lewestam), która argumentowała bardzo popularną ówczesnie hipotezę wskazującą na podbój jednego plemienia przez drugie (najczęściej wymieniano Wenedów i Lechitów lub Sarmatów) jako etnogenezę narodu polskiego. Zob. A. Wierzbicki, *Jak powstało państwo polskie? Hipoteza podboju w historiografii polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 2019, s. 23–121; A. Leszczyński, *Ludowa historia Polski*, Warszawa 2020, s. 9–48.

¹⁷ Badacz argumentuje to faktem, że obaj przez pewien czas mieszkali w jednej kamienicy w Paryżu. Zob. S. Turowski, *Geneza narodu polskiego w „Lilli Wenedzie”*, „Pamiętnik Literacki” 1909, z. 1/4, s. 172.

¹⁸ Nawiązuję tu do bardzo modnej i rozpowszechnionej w XIX wieku tezy Madame de Staël o podziale europejskiej literatury na północną i południową. Zob. H. Chojnacki, *Polska „poezja północy”*, Gdańsk 1998, s. 17–28.

¹⁹ Nie ma jednak sensu na nowo odszukiwać genezy tych wpływów, literatury przedmiotu czytanej przez Słowackiego, co bardzo precyzyjnie ukazał inni badacze. Zob. S. Turowski, *Geneza narodu polskiego w „Lilli Wenedzie”*, s. 170–188; J. Kleiner, *Juliusz Słowacki: dzieje twórczości*, t. 2, s. 313–326; M. Schlauch, *„Edda” w poezji Słowackiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 1, s. 33–44; H. Chojnacki, *Polska „poezja północy”*, s. 113–186.

tezę o północnej genealogii słowiańskiej i polskiej kultury, ale nie jest to satysfakcjonująca odpowiedź. Kulturowy mezalians północno-polski, w którym to ten pierwszy składnik zdecydowanie dominuje, służył raczej ironii romantycznej niż wyrażeniu stanowiska autora w genealogicznej dyskusji²⁰.

Z motywów rzeczywiście słowiańskich można wymienić jedynie: Lecha, którego imię jest nawiązaniem do legendarnego brata Czecha i Rusa, pług – symbol polskiego ziemiaństwa i rolnictwa, wskazany przez Juliana Ursyna Niemcewicza jako drugi po mieczu atrybut Piasta w *Śpiewach historycznych*, braci Lelum i Polelum, którzy w mitologii słowiańskiej byli pomniejszymi bóstwami²¹ oraz Gopło – w przekonaniu romantyków jezioro będące świadkiem początków polskiej państwowości i kultury. Słusznie więc pytali niektórzy badacze, jak z połączenia skandynawskich Lechitów i celtyckich Wenedów powstać miał słowiański naród? Odpowiedzi nie ma, ponieważ nie taki był cel utworu. W moim odczuciu jest to zabieg funkcjonujący na analogicznej zasadzie co nadmiar motywów szekspirowskich w *Balladynie*, służący zadaniem Wiktora Weintrauba czemuś absolutnie odwrotnemu niż wierne naśladownictwo stylu literackiego brytyjskiego dramaturga, a mianowicie ironicznej kpiny z romantycznej mody na Szekspira. Co więcej, hiperbolizujące naśladowanie autora ze Stratford-upon-Avon było wyrazem niezależności od wzoru i ukazaniu dystansu wobec mody artystycznej²², a „dialektyka ewokowania i niszczenia iluzji”²³ miała stanowić o prawdziwym artyzmie *Balladyny*.

Zaskakujące jest jednak to, że badacz zupełnie odrzucił pryzmat ironii w interpretacji *Lilli Wenedy*, w której niczego ironicznego, prócz wątku Ślaza i Świętego Gwalberta, nie widział²⁴. Zupełnie przeoczył fakty, które były dla niego koronnymi dowodami na ironiczność *Balladyny* – to, że oba teksty zostały wydane w momencie pisania *Beniowskiego* przez Słowackiego²⁵ oraz to,

²⁰ Potwierdzeniem tej tezy może być m.in. stanowisko Joachima Lelewela, pierwszego tłumacza *Eddy* na język polski, który wyraźnie przeciwstawiał się upódnocnieniu polskiej literatury i kultury. Teza o skandynawsko-celtyckiej genezie ludu polskiego była w chwili pisania *Lilli Wenedy* naukowo odrzucona m.in. właśnie przez tego historyka, co może jeszcze silniej wskazywać na ironiczny charakter przepółnocnego charakteru utworu. Zob. J. Maciejewski, *Joachim Lelewel w świetle emigracyjnej poezji*, w: *Z badań nad pracami historycznymi Joachima Lelewela. Referaty i glosy z sesji naukowej UAM zorganizowanej ku uczczeniu setnej rocznicy śmierci*, Poznań 1962, s. 158–164.

²¹ Zob. A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Warszawa 1986, s. 150–153.

²² Zob. W. Weintraub, „*Balladyna*”, czyli *zabawa w Szekspira*, s. 241.

²³ Tamże.

²⁴ Zob. tamże, s. 252–253.

²⁵ Jak sugerował Wiktor Weintraub *Balladyna*, napisana w 1834 roku, doczekała się ostatniej redakcji w 1839, która mogła wpłynąć na ironiczny charakter dramatu.

że zarówno jedna, jak i druga tragedia opatrzona została wstępem jasno mówiącym o „ariostycznym uśmiechu” towarzyszącym autorowi w procesie pisania. O ile więc *Balladyna* ironizuje motywy szekspirowskie, o tyle „przepólnocny” charakter *Lilli Wenedy* może być znakiem dystansu wobec doszukiwania się paraleli pomiędzy stylem literatury polskiej a skandynawskiej i celtyckiej oraz wywodzenia polskiej tożsamości narodowej z tych kultur. Tak jakby Słowacki przez *Lillę Wenedę* chciał uświadomić polskim literatom odwołującym się do motywów północnych i traktującym je jak rodzime oraz tym, którzy w polistopadowej rozpacz widzieli skandynawską surowość ekspresji, jakie konsekwencje może mieć uleganie obcym wpływom. Może to właśnie tak powinniśmy odczytywać oskarżenia zawarte w *Grobie Agamemnona*, będącym zresztą, wedle zamysłu autora, ostatnią pieśnią Chóru tragedii:

Polsko! lecz ciebie błyskotkami łudzą!
Pawiem narodów byłaś i papuga,
A teraz jesteś służebnicą cudzą;²⁶

Zagubienie tożsamości narodowej, nie tylko poprzez utratę politycznej suwerenności, ale i odrzucenie tego co rodzime, prowadzi do zniewolenia, a w konsekwencji do kulturowej śmierci narodu.

W dziewiętnastowiecznej nauce o historii Polski przeważały dwie koncepcje powstania narodu. Pierwsza – teoria podboju – została ukazana w *Lilli Wenedzie*, druga natomiast – teoria idylliczna²⁷ – zawarta została w innym dziewiętnastowiecznym dziele – *Śpiewach historycznych* Niemcewicza²⁸, a dokładniej w *Piaście*. Możliwe, że Słowacki zaczerpnął z tego utworu pewne tematy poetyckie i również poddał je próbie ironii. W kontekście dekonstrukcji polskiej tożsamości narodowej istotne wydają się przede wszystkim dwa motywy: pług i Gopło.

Pług w *Piaście* pojawia się obok miecza jako atrybut pierwszego polskiego władcy. W ten sposób król uczcił symbolicznie stan, z którego się wywodził. Cały utwór kończy apostrofa Piasta do poddanych, a także przy-

²⁶ J. Słowacki, *Grób Agamemnona*, w: tegoż, *Lilla Weneda*, Kraków 1927, s. 148, w. 109–111.

²⁷ Obie teorie opisał Chojnacki w cytowanej już pracy. Zob. H. Chojnacki, *Polska „poezja północy”*, s. 14–28.

²⁸ Wskazuję tu oczywiście na literackie przykłady argumentowania tych hipotez. Należy pamiętać, że spór pomiędzy obiema teoriami był sporem akademickim toczonym bardzo żywo w tamtym okresie. Warto zwrócić uwagę m.in. na dyskusje tożsamościowe przez Brodzińskiego czy Mochnackiego. Słowacki staje więc w pozycji ironisty, bawiącego się i kompromitującego oba dyskursy.

szłych pokoleń i współczesnych mu czytelników: „W mieczu i pługu są Polaków siły”²⁹. W zupełnie innym kontekście element ten występuje w *Lilli Wenedzie*. Podczas krwawej bitwy między ludami król Lechitów tak oto wyraził chęć pokonania Lelum i Polelum:

Chciałbym napotkać dwugłowego wodza
I ofiarować życie potworowi,
Byleby chodził za pługiem.

[V, VI, 248–250]

Pług przestał być chlubą władcy i symbolem szacunku dla stanu kmiecego, a stał się symbolem pogardy i uciemżenia. Co więcej, Piast przeszedł drogę od pługa do tronu, Lelum i Polelum, jako synowie królewscy, mieliby ją pokonać wstecz – od władania do odrabiania pańszczyzny.

Drugi motyw – Gopło – jest przestrzenią geograficzną, która przez romantyków uważana była za miejsce będące tłem polskich pradziejów, przyjęła więc w pewnym sensie rolę niemego świadka wydarzeń kreujących polską tożsamość narodową. Nazwijmy ją więc *Axis Poloniae* – osią Polski, przestrzenią łączącą w sobie to, co obecne, z tym, co dawne, totemem polskości. Czego świadkiem jest Gopło w obu utworach? W wierszu Niemcewicza stało się ono przestrzenią dialogu, ponieważ to tam zbrojne „Słowiany rozliczne” debatowały nad wybraniem nowego władcy po śmierci Popiela. Co więcej, również tytułowy Piast, pretendent do tronu Polski, „za Gopłem małą pasiekę posiadał”³⁰. Kreacja przestrzeni konstruktywnego dialogu oraz idyllicznego dostatku i stałości ewokuje sielankowy charakter narodu polskiego i zgodnie z taką jego wizją uwydatnia określone cechy oraz wartości. W *Lilli Wenedzie* o Goplu nie ma zbyt wielu bezpośrednich informacji, można jednak przyjąć, że jezioro stanowi tło większości wydarzeń ze względu na jego stałą obecność w didaskaliach. Czego więc jest świadkiem w utworze Słowackiego? Krwawej zagłady narodu, tragedii w skali mikro- i makrokosmicznej. Uprowadzając to, o czym będę pisał poniżej, warto odnotować, że nawet Ślęż tonie w grzędawisku, choć nie wiadomo jednak dokładnie czy krwi, czy wód Gopła, czy może raczej mieszanki ich obu.

Uważam, że ukazanie w *Lilli Wenedzie* przestrzeni będącej *Axis Poloniae* jako milczącego świadka katastrofy, zbrukanego niezmywalną krwią jest ironicznym zniekształceniem Niemcewiczowskiego obrazu Gopła-Idylli. Słowacki charakteryzuje polską tożsamość narodową jako tożsamość na-

²⁹ J.U. Niemcewicz, *Piast*, w: tegoż, *Śpiewy historyczne*, Warszawa 1986, s. 14, w. 96.

³⁰ Tamże, s. 9, w. 18.

znaczoną poczuciem krzywdy, zaognionymi, a nie zagojonymi, ranami, wskazując, że u jej podstaw leży tragiczny konflikt i nieprzepracowana trauma.

„Mordujmy się!”

Krwawy konflikt pomiędzy Lechitami a Wenedami interpretowany był bardzo różnie, w zależności od horyzontu oczekiwań czytelnika lub widza w danym okresie historycznym. Choć współczesna humanistyka zdecydowanie odżegnuje się od poszukiwania wzorcowej interpretacji dzieła, warto zwrócić uwagę na odczytania dokonywane wbrew samemu dziełu, towarzyszące *Lilli Wenedzie* tak naprawdę od chwili jej wydania.

Okoliczności polistopadowe stały się na pozór oczywistym pryzmatem, przez które należy oglądać losy Wenedów tak dumnie i dzielnie broniących się przed Lechitami, a następnie ginących z powodu utraty ducha czy raczej na skutek przekleństwa³¹. Taką interpretację zaproponował m.in. Kleiner, zwracając uwagę na fakt, że to *Lilla Weneda* przerwała milczenie o klęsce powstania listopadowego, które „nie wyraziło się dotąd w żadnym poemacie wielkim”³². Słusznie jednak w dalszej części swojej pracy badacz zastanawiał się, jak to możliwe, że Słowacki pomieścił jednocześnie ideę o ginącym pokoleniu oraz ideę dualistycznej Polski³³. W moim odczuciu, choć poeta starał się sygnalizować odniesienia utworu do wydarzeń listopadowych, przede wszystkim w chórach kończących akty czy *Grobie Agamemnona*, *Lilla Weneda* nie do końca tę tematykę podejmuje. Rzeczywiście, przyczyna zagłady Wenedów odsyła do „tragedii niedoczynu”³⁴ 1831, a w połączeniu ze strofami „ostatniego chóru” składa się na bardzo krytyczny, ironiczny osąd „kraju, – gdzie zawsze, po dniach nieszczęśliwych, / Zostaje smutne pół rycerzy – żywych”³⁵. Na tym podobieństwa wydają się jednak kończyć. Wszak to z syntezy obu ludów mieli powstać Polacy, a nie wyłącznie z Wenedów, któ-

³¹ Według Juliusza Kleinera to klątwa była czynnikiem, który doprowadził Wenedów do utraty ducha i zagłady, a nie samo zatracenie wiary w zwycięstwo po utracie harfy. Zob. J. Kleiner *Juljusz Słowacki: dzieje twórczości*, t. 2, s. 328–329.

³² Tamże, s. 325.

³³ Zob. tamże, s. 324–340.

³⁴ Maria Janion nazwała tak upadek powstania listopadowego, interpretując *Lambra*. Uważam, że, szczególnie w kontekście *Lilli Wenedy* i twórczości Juliusza Słowackiego, jest to bardzo trafne określenie, ponieważ stawia akcent na irracjonalne załamanie ducha walki Polaków. Zob. M. Janion, *Zwierciadło zwierciadeł*, w: tejsze, *Żyjąc tracimy życie*, Warszawa 2001, s. 97–112.

³⁵ J. Słowacki, *Grób Agamemnona*, w: tegoż, *Lilla Weneda*, s. 146, w. 71–72.

rych skrzywdzili (i jednocześnie zdefiniowali ich tożsamość) odpolszczeni Lechici. Z dzisiejszej perspektywy zasadne wydaje się odczytywanie konfliktu-genezy narodu nie jako formy przepracowywania, poetyzowania tragedii klęski 1831, ale wskazywania na wojnę polsko-polską jako sedno naszej tożsamości narodowej.

Wojna ta miała odbywać się pomiędzy dwoma pierwiastkami upostaciowanymi w tragedii jako dwa różne ludy i w konsekwencji prowadziła do powstania jednego narodu – polskiego. Warto przywołać jedną ze strof *Grobu Agamemnona*:

O, Polsko! póki ty duszę anielską
 Będiesz więziła w czerepie rubasznym:
 Póty kat będzie rąbał twoje cielsko;
 Póty nie będzie twój miecz zemsty straszny;
 Póty mieć będziesz hyjenę na sobie –
 I grób – i oczy otworzone w grobie!³⁶

W kanonicznej lekturze *Lilli Wenedy* „dusza anielska” i „czerep rubaszny” interpretowane są jako odnoszące się odpowiednio do Wenedów i Lechitów. Możliwe, że taki właśnie był zamysł samego autora, który faktycznie tytułową bohaterkę obdarzył (na pozór przynajmniej) anielskim usposobieniem, wyrażonym już w samym imieniu. Również archetyp Lechitów – Lech – został przez autora wyposażony w atrybuty paralelne do tych należących do anty-Leonidasa, tj. złotym pasem i czerwonym kontuszem³⁷. Niestety jednak, paralela kończy się na tych dwóch postaciach. Wenedowie wcale nie są ludem do końca anielskim, a Lechici rubasznym. Cóż anielskiego jest w postawie Rozy Wenedy, która w ataku wściekłości zabija niewinnego Lechona błagającego o litość? Ile tej duszy mają w sobie Wenedowie, których bez dźwięków harfy Derwida „można [...] rąbać jak barany” [V, VI, 240], gdyż nie są w stanie wzbudzić w sobie ducha walki i woli zwycięstwa? Czy heroizm Lecha, który – by odbić swego syna z rąk nieprzyjaciół – staje do walki z pełną świadomością swoich nikłych szans na wygraną, jest rzeczywiście rubaszny? Sama Lilla Weneda również jest postacią pozornie anielską, co trafnie zdiagnozowała Yasuko Shibata, ukazując masochistyczny charakter umowy zawartej pomiędzy nią a Gwinoną³⁸. Zauważyła to również

³⁶ Tamże, s. 147, w. 91–96.

³⁷ Por. tamże, s. 147, w. 85–88.; LD 48–52.

³⁸ Zob. Y. Shibata, *Fantazmat „Niewinnej ofiary” w „Lilli Wenedzie” Juliusza Słowackiego w świetle koncepcji Deleuze’a*, „Pamiętnik Literacki” 2012, z. 3, s. 11–22. Więcej o masochistycznym poczuciu zniewolenia wpisanym w romantyczną tożsamość narodową zob. M. Rudaś-Grodzka, *Sfinks słowiański i mumia polska*, Warszawa 2013, s. 287–296.

Piwińska³⁹, interpretując próby ocalenia Derwida jako formę zakładu, w którym osobą „licytującą” nie jest bynajmniej dziwiąca się pomysłowości Lilli „islandzka królowna” [Zob. I, III, 345–354]. Warto przywołać tu stanowisko Shibaty, według której masochistyczna umowa była reminiscencją historiozofii Słowackiego:

Ustalając narodowy pakt między wymyślonymi niewolnikami a oprawcami, poeta próbował znaleźć nowy sposób wyjaśnienia dziejów – poprzez koncepcję dwoistości narodu polskiego w postaci cierpiących Wenedów i prześladujących ich Lechitów⁴⁰.

I bardzo możliwe, że autor tak właśnie chciał to pokazać. Wszystko jednak rozbija się o dwa kluczowe fakty: złamanie paktu przez (prawdopodobnie) nieświadomą Rozę Wenedę oraz nieoczywisty układ ofiara–oprawca w relacji Lechitów z Wenedami.

Wróżka, zabijając Lechona, złamała – jeszcze nieznaną jej – umowę pomiędzy Lillą i Gwinoną. Z jednej strony zabójstwo pierworodnego syna Lecha wydaje się czynem nagłym, nieprzemyślanym, niszczącym szanse Wenedów na zwycięstwo, z drugiej strony – z uwagi na fakt, że Roza potrafiła przewidywać przyszłość i wiedziała o wiele więcej, niż wyjawiała swoim poddanym – może być uznany za nieprzypadkowy, wykonany z pełną świadomością konsekwencji. Jak wykazała Piwińska, zagłada Wenedów została przesądzona już na samym początku tragedii, a Roza tworzy jedynie narrację, nadaje sens temu, co nieuniknione⁴¹. Możliwe więc, że również w chwili zabójstwa Lechona udawała jedynie napad gniewu, w rzeczywistości utwierdzając los Wenedów.

Wskazana powyżej dwuznaczność koresponduje z nieoczywistym układem ofiara–oprawca pomiędzy ludami, kilkakrotnie zasygnalizowanym w poprzednich scenach dramatu. Choć to Lechici wzięli w niewolę Derwida oraz jego synów, w dalszej części utworu, kiedy Gwinona wymusza na swoim mężu odbicie syna z rąk nieprzyjaciół, Lech tak prezentuje układ sił:

Rycerzy moich garsteczka maleńka,
Podjazdem i te siły rozerwane;
A ci Wenedzi z dwunastu się krain

³⁹ M. Piwińska, *Juliusz Słowacki „Lilla Weneda”*, s. 265–266.

⁴⁰ Y. Shibata, *Fantazmat „Niewinnej ofiary” w „Lilli Wenedzie” Juliusza Słowackiego w świetle koncepcji Deleuze’a*, s. 11.

⁴¹ Zob. M. Piwińska, *Juliusz Słowacki „Lilla Weneda”*, s. 266–267.

Zeszli i całe okrywają pole
[...]
Z rycerzy garstką mam wstąpić w mrowisko?
[IV, III, 163–166, 179]

W chwili pojmania Lechona to Wenedowie stają się oprawcami decydującymi o losach konfliktu, a odmienić tę sytuację może jedynie cud, z czego obie strony doskonale zdają sobie sprawę.

Ironiczny tragizm *Lilli Wenedy* jest w pewnym sensie tragizmem świadomości. Układ ofiary i oprawcy, niby przesądzony od początku, pozostaje nieoczywisty niemal do samego końca. W tym kontekście polska tożsamość narodowa ukazana jest jako bezsilna wobec wyroków przeznaczenia, predystynowana do bólu i cierpienia, a momentami najbardziej tragicznymi okazują się nie doświadczenia katastrofy, ale uświadamiania sobie ciężącego przekleństwa. Tragiczne pytanie Juliusza Słowackiego o sens cierpienia narodu polskiego pozostało w *Lilli Wenedzie* bez odpowiedzi. Można jednak wskazać odpowiedź w jego późniejszej, mistycznej twórczości, np. w zakończeniu *Genezis z Ducha*:

Albowiem na tych słowach, iż wszystko przez Ducha i dla Ducha stworzone jest, a nic dla cielesnego celu nie istnieje... stanie ugruntowana przyszła wiedza święta Narodu mojego... a w jedności wiedzy pocznie się jedność uczucia... i widzenie ofiar, które do ostatecznych celów przez ducha świętej ojczyzny prowadzą⁴².

Topos wojny polsko-polskiej różni się od tematu sąsiedzkich swarów ukazanego w innych romantycznych dziełach, jak np. *Panu Tadeuszu* Adama Mickiewicza czy *Zemście* Aleksandra Fredry. Konflikty w sąsiedzkim mikrokosmosie, w obu przypadkach zakończone pozytywnie, tworzą obraz Polaka awanturnika oraz zawistnika, ale takiego, który jest w stanie przebaczyć, cofnąć się przed sprzeciwem ostatecznym i w konsekwencji dojść do zadowalającego obie strony kompromisu. Zupełnie inną projekcją polskiej tożsamości narodowej przynosi *Lilla Weneda*, w której mamy raczej do czynienia z katastrofą w skali makrokosmicznej. Tutaj wszelkie próby porozumienia zawodzą, a krzyżujące się racje prowadzą do nieuchronnej kolizji o tragicznych skutkach. Pesymizm Słowackiego, wyrażający się przez przedstawienie walki Lechitów i Wenedów jako archetypu wojny polsko-polskiej, podkreślony został w utworze ironicznym szyderstwem. Jest nim patetyczny, podniosły,

⁴² J. Słowacki, *Genezis z Ducha*, w: tegoż, *Poematy*, Wrocław 1983, s. 295, w. 790–796.

„przepólnocny” ton utworu, tak bardzo nie lubiany przez wielu interpretatorów ze względu na swoją sztuczność. Posłużył on poecie do gorzkiego naigrywania się z wojny totalnej wypowiedzianej Polakom przez Polaków, wykluczającej refleksję, mediację i ustępstwa.

Jedyną postacią, która w tej całej zawierusze marzy o zapanowaniu nad zwaśnionymi narodami, uwolnieniu ich z błędnego koła nienawiści i krzywdy, stworzeniu pola do mediacji oraz porozumienia, jest Święty Gwalbert – człowiek z wielkim *ego* oraz wielkimi ambicjami. Ja jednak widzę Świętego Gwalberta inaczej. „Figurka” misjonarza „rzucona”⁴³ w wir obcych, wręcz egzotycznych dla niego wydarzeń staje się symbolem bezradności zewnętrznego obserwatora autodestrukcji polskiej tożsamości narodowej. Święty, tak pewny swoich zdolności, tak z nich dumny, zostaje nagle zdegradowany do roli biernego świadka, z której nie potrafi się wyzwolić. Święty Gwalbert jako postać „z zewnątrz” może jedynie przyglądać się katastrofie i co najwyżej grzebać zmarłych, których nie zdążył nawrócić oraz uchronić. Jaki jednak pochówek można dać człowiekowi mającemu „kłębek robaków / Zamiast serca” [IV, IV, 471–472]?

Theatra wojny

Uwzględniając perspektywę postaci Świętego Gwalberta jako bohatera „z zewnątrz”, warto zastanowić się, jaką pozycję wobec ukazanych w dramacie zdarzeń może zająć czytelnik oraz widz. Innymi słowy, czy odbiorca jest tylko biernym obserwatorem katastrofy, czy wręcz przeciwnie – może utożsamić się z ucieleśnioną dialektyką prowadzącą do narodzin Polski, której czuje się integralną częścią i spadkobiercą. Jak zauważa Hans Robert Jauss:

historia literatury jest procesem recepcji i produkcji estetycznej, dokonującym się na zasadzie aktualizacji tekstów literackich przez czytelnika, który je przyswaja, przez krytyka, który czyni je przedmiotem rozważań, a nawet przez pisarza, który je znów z kolei produkuje⁴⁴.

Warto więc przyrzeć się dziejom recepcji *Lilli Wenedy* w celu skategoryzowania sposobów czytania tego dramatu. Prześledzenie historii jego interpretacji

⁴³ Odwołuję się tutaj do fragmentu listu *Do Autora „Irydiona”* Słowackiego, gdzie porównywał tworzenie swojego dramatu do rzucania „figurek, za które autor sam gada” i wypadków w „pół-posągową formę Eurypidesa tragedii” [zob. LD, w. 55–84].

⁴⁴ H.R. Jauss, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze (fragmenty)*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 275.

i recepcji pozwoli lepiej zrozumieć, na czym polega dekonstrukcja aspektu polskiej tożsamości narodowej w tragedii Słowackiego.

Głównym kryterium, jakie przyjmuję za podstawę wyodrębnienia głównych nurtów teatralnej interpretacji *Lilli Wenedy* jest optyka ironiczna, zastosowana przez Piwińską w celu ukazania dwóch różnych perspektyw zawartych w samym utworze – tragicznej i błazeńskiej⁴⁵. Kryterium to pozwala podzielić inscenizacje na dwie grupy: do pierwszej zaliczają się te, które przedstawiają utwór na poważnie, najczęściej purystycznie wiernie względem tekstu, do drugiej zaś te, które wykorzystują teatralność *Lilli Wenedy*⁴⁶, aby na pierwszym planie umieścić ironię. Obie grupy różnią się w znacząco ze względu na sposób, w jaki ukazują polską tożsamość narodową i wykorzystują dekonstrukcjonistyczny aspekt tekstu.

Po przestudiowaniu recenzji realizacji utworu Słowackiego z XX wieku można zauważyć pewną prawidłowość. *Lilla Weneda* wystawiana była „na serio” przede wszystkim w momentach krytycznych dla narodu polskiego. Poprzez momenty krytyczne rozumiem tu wydarzenia, które prowadzą do integracji polskiego społeczeństwa w obliczu zagrożenia lub kryzysu doświadczanego przez znaczną jego część. W kontekście tragedii należy wymienić przede wszystkim dwa przedstawienia: z 1946 roku w reżyserii Juliusza Osterwy oraz z roku 1980 Janusza Bukowskiego. W pierwszym przypadku zastanawia już sam wybór utworu na uroczystość otwarcia Teatru Polskiego w Warszawie w rocznicę wyzwolenia stolicy. Z recenzji Stanisława Witolda Balickiego⁴⁷ wynika, że nie był to pomysł trafiony. Podążając śladem krytyka, można rozważyć, czy „częstowanie” publiczności, będącej wciąż jeszcze pod wpływem traumy nazistowskiej okupacji, taką dozą martyrologii, było rzeczywiście rozważne, szczególnie jeśli zwrócimy uwagę na fakt, że kierownictwo teatru w swojej programowej wypowiedzi wyraźnie podkreśliło paralelizm okrucieństwa Lechitów i nazistów oraz cierpień Polaków i Wenedów⁴⁸. Jak jednak interpretować ten wybór, zważywszy na pesymistyczny,

⁴⁵ Zob. M. Piwińska, *Juliusz Słowacki „Lilla Weneda”*, s. 256–257.

⁴⁶ Poprzez teatralność *Lilli Wenedy* rozumiem to, o czym pisała Marta Piwińska, a więc pewien specyficzny, patetyczny aż do sztuczności, przerysowany charakter utworu, szczególnie wypowiedzi bohaterów oraz zdarzeń. Zdaniem badaczki miało to służyć dekonstrukcji tragizmu i powagi utworu na rzecz autoironiczności. Zob. tamże, s. 261–263.

⁴⁷ Należy wziąć pod uwagę, że w roku 1946 bardzo trudno było o głos krytyka niezaangażowanego politycznie, dlatego też stanowisko Stanisława Witolda Balickiego, uwikłanego w polityczne rozgrywki, traktuję tu raczej jako pewien głos w dyskusji nad wydzwiękiem *Lilli Wenedy*, nie utożsamiając się w pełni z jego zdaniem.

⁴⁸ Zob. S.W. Balicki, *Odwiedziny teatralne*, „Odrodzenie” 1946, nr 9, <http://www.encyklopedia-teatru.pl/artykuly/115737/odwiedziny-teatralne> [dostęp 2.01.2021].

krytyczny charakter finału? Zdaniem krytyka wskazywał on na to, że „obłąd rozlubowania się w cierpiętnictwie trwa dalej”⁴⁹, a sama inscenizacja, poprzez swoją purystyczną wierność względem *Lilli Wenedy* wywołała na forum wiele istotnych problemów, nie dając wytłumaczenia żadnego z nich. Realizacja Janusza Bukowskiego z 1980 roku w Teatrze Polskim w Szczecinie również skupiła się na tym, co aktualne, ponieważ za kontekst dramatu przyjęła wydarzenia sierpniowe. Historia Wenedów i Lechitów, przebranych na scenie w biel i czerwień, stała się historią o „ambicjach i wyniszczającej niezgodzie, o sprzecznościach tkwiących w nas samych, o gwałtownym buncie ducha i rządach silnej ręki, o narodzinach społeczeństwa, i o wielkim pojednaniu”⁵⁰. Według Artura D. Liskowackiego zagranie przedstawienia Bukowskiego „na wysoką nutę”, w przeciwieństwie do wyżej wspomianej realizacji Osterwy, nie zadziało na jego niekorzyść. Z jednej strony wybór poważnej tonacji nie powinien dziwić, gdyż prawdopodobnie takie były oczekiwania ówczesnego widza osadzonego w sytuacji społeczno-politycznej w Polsce na początku lat osiemdziesiątych XX wieku. Z drugiej strony nie zaskakują słowa Liskowackiego kończące jego recenzję: „każdy szanujący się krytyk-intelektualista musiałby westchnąć: ach te nasze rozdzieranie szat, te nasze polskie sentymenty...”⁵¹, które świadczą o tym, że *Lilla Weneda* 1980, opiewając aktualne wydarzenia w sposób „pompatyczny, pomnikowy” i banalizujący problem, raczej wzbudzała emocje niż rzeczywiście inicjowała poważną dyskusję nad temat sensem tego, co działo się w ówczesnej Polsce⁵².

Mniejszym powodzeniem cieszyły się patetyczne realizacje *Lilli Wenedy* wystawiane w „spokojniejszych” okresach, ponieważ okazywały się być sztuczne, pompatyczne i nieaktualne. Jeden z krytyków w ten sposób podsumował prezentowanie romantycznej historiozofii na deskach PRL-owskiego teatru:

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ A.D. Liskowacki, *Na wysoką nutę*, „Jantar” 1981, nr 5, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/143600/na-wysoka-nute> [dostęp 2.01.2021].

⁵¹ Tamże.

⁵² Warto w tym miejscu przywołać inscenizację *Lilli Wenedy* Adama Hanuszkiewicza z 1995 roku (tym razem bez motocykli, wciąż jednak w klimacie rockoper), której głównym przesłaniem okazał się manifest globalnego pacyfizmu. Jak napisała Anna Schiller „z umieszczonej w programie przemowy do publiczności, gdzie Hanuszkiewicz wspomina o dzisiejszych Serbach, można się dowiedzieć, że chodzi o potępienie wojen, w których giną niewinne cywilne ofiary” [A. Schiller, *A młodzieży się podoba!*, „Sztandar Młodych” 1995, nr 235, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/143437/a-mlodziezy-sie-podoba>, dostęp 10.01.2021].

dziś nie może służyć nawet ku pociesze, tak jasne się stało, że czyn cywilizacyjny jest niezbędnym warunkiem istnienia. Przeświadczenie o niższości kulturalnej sąsiadów rozbija się o dynamikę kraju, który od łapci doszedł do sputników. A różni mężowie opatrnościowi, króle- duchy i wieszczce harfy tyle znaczą w erze atomu, świadomie kierowanych procesów masowych itd., ile lance ułańskie przeciw czołgom w 39-tym. [...] Toteż *Lillę Wenedę* wystawić da się na Scenie Szkolnej – i tylko na Scenie Szkolnej, której zadaniem jest popularyzacja literatury narodowej wśród młodzieży⁵³.

Jak widać, główne tezy dramatu, przynajmniej w środowiskach zaangażowanych, uważano za anachroniczne, nadmiernie patetyczne, zbyt mocno implikujące odrębność i wyższość narodu polskiego nad innymi, zwłaszcza nad bratnim ZSRR. Nieoczywista pozostawała również kwestia identyfikacji Lechitów, ze względu na ich odpolszczanie. Czy to z założenia, jak w przypadku inscenizacji *Osterwy*, w której nagle stali się oni zwierciadłem nazistów, czy też na skutek oczekiwań publiczności, rozpoznającej w Lechitach rosyjskiego lub sowieckiego agresora, w ludzie Lecha bardzo rzadko zauważano pierwiastek polski. Istotny wpływ na sposób postrzegania Lechitów miało też ukazywanie ich z perspektywy Śłaza. Szczególną rolę odegrał w tym jego plan zostania szlachcicem ograniczający się do nagłej decyzji:

A teraz pójdę w tej zbroi do Lecha;
I będę, jakbym przywędrował z Lechem,
Służyć u Lecha i zwać się ślachcicem.

[II, II, 80–82]

Wierni ludowej narracji recenzenci i interpretatorzy upodobali sobie ten krótki, programowy cytat Śłaza do tego stopnia, że czasem stawał się on wręcz jedynym wartym odnotowania elementem charakterystyki tej postaci.

Lilla Weneda i jej teatralne realizacje nie cieszyły się dużą popularnością i pozytywną opinią aż do 1973 roku, kiedy dramat został wystawiony w reżyserii Krystyny Skuszanki. Przedstawienie zrealizowano w formie psychodramy dziejącej się pomiędzy elitą polskiej emigracji polistopadowej. Reżyserka odwzorowała w ten sposób stronnictwa polityczne paryskiej polonii⁵⁴. Według Marka Jodłowskiego „Skuszanka pokusiła się o wystawienie

⁵³ L. Flaszen, *Bieda z tym Słowackim*, „Echo Krakowa” 1961, nr 109, <http://www.encyklopedia-teatru.pl/artykuly/143402/bieda-z-tym-slowackim> [dostęp 10.01.2021].

⁵⁴ Zob. M. Jodłowski, „*Lilla Weneda*” czyli *Polacy*, „Opole” 1974, nr 5, <http://www.encyklopedia-teatru.pl/artykuly/143900/lilla-weneda-czyli-polacy> [dostęp 2.01.2021].

całej *Lilli Wenedy*. Całej nie w sensie literalnym [...] inscenizatorka skreśliła blisko jedną trzecią tekstu), ale – ideowym”⁵⁵. Przedstawienie okazało się dużym sukcesem, a sam utwór nareszcie odczytano jako „wnikliwą analizę charakteru narodowego Polaków”⁵⁶, a nie romantyczne próby tworzenia historiozofii.

A jak czytamy i oglądamy *Lillę Wenedę* dzisiaj? Okazuje się, że utwór ten również w XXI wieku jest interpretowany na różne sposoby. Wskazać można zarówno inscenizacje w pełni wykorzystujące jego ironiczny potencjał, jak i eksponujące tragizm i projektujące polską tożsamość narodową jako ukształtowane w ogniu walk z zewnętrznym (?) wrogiem. Do pierwszej grupy z pewnością należy *Lilla Weneda* w reżyserii Wiktora Rubina wystawiona w 2007 roku w gdańskim Teatrze Wybrzeże. Jak można przeczytać w jednej z recenzji:

W spektaklu siostra Lilly, Roza, ucharakteryzowana na więzienną kapo, katowała bohaterów – przedstawicieli dwóch plemion: postępowych Lechitów i konserwatywnych Wenedów – monologami naszpikowanymi cytatami z przemówień Jarosława Kaczyńskiego. Wprowadzony przez prezesa podział na Polskę solidarną i liberalną okazywał się zresztą fałszywy, oba plemiona łączyło bowiem wspólne pragnienie: konsumpcji⁵⁷.

Tak cięty, ironiczny i jednocześnie aktualny wydzźwięk *Lilla Weneda* miała wcześniej chyba tylko w 1840 roku, kiedy została wydana po raz pierwszy. Jednocześnie nigdy przedtem ironiczny charakter utworu nie został tak mocno wyeksponowany, co z kolei przyczyniło się do spłylenia wymowy dramatu zredukowanego do schematu farsy. Współczesne teatralne interpretacje dramatu oscylują między skrajnościami. W 2015 roku odbyła się premiera *Lilli Wenedy* Michała Zadary, który przeniósł akcję dramatu do rzeczywistości przypominającej drugą wojnę światową. Choć według reżysera przedstawienie miało ukazywać podwaliny polskiego narodu⁵⁸, to należy stwierdzić, że interpretację tę psuła (a przynajmniej jej nie ułatwiała) forma. Lechici-okupanci ubrani zostali w mundury wyglądające jak połączenie armii niemieckiej, radzieckiej, AK i AL, natomiast Wenedowie-powstańcy nieodparcie przypominali powstańców warszawskich, nie tylko pod względem

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/143403/teatr-tv-juliusz-slowacki-lilla-weneda-3008-godz-2020-p-1> [dostęp 3.01.2021].

⁵⁷ A. Kyzioł, *Hamlet po przejściach*, „Polityka” 2010, nr 47/20.11, <http://www.encyklopedia-teatru.pl/artykuly/106608/hamlet-po-przejsciach> [dostęp 10.01.2021].

⁵⁸ A. Kyzioł, *Grzęzawisko polskości*, dz. cyt. [dostęp 10.01.2021].

ubioru, ale także kreacji ich przestrzeni⁵⁹. Wydaje mi się wątpliwe, aby widz naprawdę był w stanie dostrzec dualistyczną koncepcję polskiej tożsamości narodowej przesłoniętą tą jakże sugestywną formą, wykluczającą ukazanie konfliktu jako wojny polsko-polskiej, a przedstawiającą go raczej jako walkę narodowo-wyzwoleńczą z groźnym okupantem. Warto również zaznaczyć, że jest to przedstawienie bardzo „na serio”, w którym tragedia polskości dzieje się „pomiędzy grzęzawiskiem z wystającymi rękami trupów i obozowiskiem snującej mętnie przepowiednie więdźmy a sztabem armii najeźdźczej, z hukiem helikopterów i wystrzałami pistoletów”⁶⁰. Pytanie jednak, jaka jest to wizja polskiej tożsamości narodowej? Czyżby współczesny widz wciąż miał problemy z odczytaniem ironii, z jaką potraktował cierpiętnictwo polskie autor *Lilli Wenedy*? Na podstawie omówionych powyżej inscenizacji zauważyć można, że lekcje czytania tego dramatu nie zmieniły się zbyt wiele na przestrzeni lat. Dwa tryby lektury osiągnęły jedynie poziom skrajności przez ukazywanie wojny totalnej ironicznie lub „na serio”.

Ślaz zamiast zakończenia

Czas powrócić do najważniejszej postaci tego dramatu – Ślaza, któremu prawie znów udało się przemknąć niepostrzeżenie na granicy żartu i powagi. Choć dla wielu badaczy wydawał się on jedynie szekspirowskim błaznem, jest to bohater zdecydowanie bardziej złożony. Jak dowodziła Piwińska, jego postać jest personifikacją ironii romantycznej⁶¹, a nawet *porte-parole* samego autora. Ślaz to przede wszystkim przeciwwaga dla patetyzmu *Lilli Wenedy*. Zadziwiające jest, że jedna postać, stając się zwierciadłem wydarzeń, wystarczyła do tego, aby „zniszczyć ciało” tragedii. Słowacki zresztą poddał testowi ironii nie tylko postaci i wydarzenia, nie tylko siebie jako autora, nie tylko swoje dzieło, ale i samego Ślaza! Jest bowiem coś samobójczego w ostrzu ironii i kpiny tego (anty)bohatera. To właśnie przez tę postać, z początku taką lekką i niewinną, doszło do katastrofy w piątym akcie. To nikt inny, tylko Ślaz stał się sługą przeznaczenia, a może i jego kreatorem. Z tej perspektywy ostatnia scena, w której uczestniczy Ślaz, nabiera pewnego symbolicznego

⁵⁹ Mam tu na myśli chociażby pierwszą scenę przedstawienia, gdzie Wenedowie chowają się do kanałów. Zob. zdjęcia spektaklu dostępne na stronie: <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/57791/lilla-weneda#> [dostęp 10.01.2021].

⁶⁰ A. Kyzioł, *Grzęzawisko polskości*, [dostęp 10.01.2021].

⁶¹ Zob. M. Piwińska, *Juliusz Słowacki „Lilla Weneda”*, s. 258–263.

znaczenia. Może wołanie „Prześwięty Gwalbercie! [...] Grzęznę w błocie” [V, VI, 263–264] nie jest kolejnym gagem, ale wyrazem „uznania się w jestestwie swoim”, formą klasycznego *anagnorismos*⁶² postaci tragicznej?

W kontekście dekonstrukcji polskiej tożsamości narodowej Ślaz pozostaje postacią enigmatyczną. Z jednej strony jest on postacią „z zewnątrz”, tak jak Święty Gwalbert, z drugiej – doskonale rozumie charaktery zarówno Wenedów, jak i Lechitów, o czym świadczą cytowane już słowa o nabywaniu „ślactwa”, a także to słynne postanowienie:

Pan Ślaz niech rusza prosto do Wenedów –
 W jakim kolorze? – w kolorze Wenedów –
 Jako szpieg? – a fuj – nie szpieg, lecz nowiniarz,
 Zemsty nowiniarz, blekotnik nowiniarz;
 [...]
 Gdy zapytają: „Czy widziałeś Lecha?” –
 Widziałem. – „A co robi?” – Gdym go widział,
 To jadł Weneda z solą. – „A Gwinona?” –
 Gwinona we krwi się dziątek kąpała. –
 „A cóż się stało z naszym starym królem?” –
 A ja pokażę tak, język wywalę
 I zamknę oczy: Wasz król *est finitus*.
 „A jego córka?” – A ja łyż jak z wiadra
 Popuszczę na to i nic nie powiem
 Albo odpowiem jakie nowe kłamstwo,
 Takie żałośne kłamstwo, że uwierzą
 I jeść mi dadzą – za to, żem się splakał.

[IV, II, 115–118, 121–132]

Nie ma chyba w całym dramacie bardziej demaskatorskiej wypowiedzi. Ślaz z mistrzowską precyzją zdekonstruował w niej charakter zarówno Lechitów, Wenedów, jak i swój własny. Zbyt dobrze rozumie on rozstawienie „figurek” na szachownicy, aby można go było uznawać za przybłądę „z zewnątrz”. Ze względu na swoją kluczową rolę w katastrofie Wenedów nie jest też jedynie inteligentnym, świadomym wydarzeń błaznem-observatorem w typie Stańczyka czy Błazna z *Króla Leara*. Przypomina raczej demoniczne postaci z innych utworów Słowackiego. Diaboliczność Doktora z *Kordiana* czy

⁶² Polski termin „anagnoryzm” nie oddaje w pełni arystotelesowskiego znaczenia greckiego *anagnorismos* (gr. rozpoznany), ponieważ ten pierwszy odnosi się jedynie do sytuacji rozpoznania przez bohatera tragicznego znanej mu osoby, co wpływa na jego świadomość sytuacji, w której się znajduje. Pojęcie opisane przez Arystotelesa rozszerza znaczenie do nagłego uświadomienia sobie przez bohatera tragicznego swojej *hamartii*. Zob. Arystoteles, *Poetyka*, w: tegoż, *Retoryka–Poetyka*, Warszawa 1988, s. 332–333.

diabła z *Beniowskiego* oraz ślazowatość Ślaza mają pewne cechy wspólne – przede wszystkim mefistofelesowską przebiegłość i zwodniczość. Zaryzykowałbym stwierdzenie, że Ślaz to brakujący, spajający element rozbitego na tysiąc elementów zwierciadła polskiej tożsamości narodowej, jakim jest *Lilla Weneda*. To on dopełnia dekonstrukcję polskości, on staje się częścią konfliktu Lechitów i Wenedów, przyczyną finalnej tragedii oraz wynikającej z niej traumy i poczucia krzywdy. Dzięki niemu proces dekonstrukcji staje się wielowymiarowy – nie dotyczy jedynie patetycznej, tragicznej składowej polskiej tożsamości, ale również tej błazeńskiej, prześmiewczej, chlubiącej się dystansem i ironią. Uważam, że Ślaz jest postacią należącą do rzeczywistości lechicko-wenedyjskiej.

Warto w tym momencie odnieść się do recepcji teatralnej i zapytać, jak jest postrzegany Ślaz w dwóch różnych trybach czytania *Lilli Wenedy*? W interpretacjach „na serio” pełnił on często funkcję personifikacji przypadku występującego zamiast tragicznego *fatum*. Jak napisała Irena Kellner, recenzentka jednego z przedstawień w duchu patriotycznego patetyzmu, „Ślaz jest groźniejszy od miecza Lecha i matactw okrutnej Gwinony przez swój fałsz, egoizm i nikczemność. Strzeżcie się Ślazów, za sprawą których śmierć może zatriumfować nad życiem – woła reżyser”⁶³. O wiele jednak częściej recenzenci pisali o sympatii żywionej do tej postaci. Niech za przykład posłuży porównanie dwóch tekstów. Pierwszy to cytowana już wyżej recenzja Ludwika Flaszena z 1961 roku. Jak zauważa krytyk:

Jest tylko jeden człowiek, który wśród powszechnego obłędu zachowuje zdrowy rozsądek i rozum praktyczny, doraźnie humanitarny. To śmieszny, tchórzliwy sługa Ślaza. Jego groteskowa kazuistyka, mająca na celu ocalenie własnej głowy, wśród surm bojowych i zmagających o wartości ogólne brzmi przekonująco. Tak więc Ślaz awansował na bohatera pozytywnego. I pozytywistycznego⁶⁴.

Drugi tekst powstał w 2015 roku na podstawie wywiadu z Bartoszem Porczykiem – aktorem grającym Ślaza w inscenizacji Michała Zadary. Według Porczyka: „to człowiek bez tożsamości narodowej, wolny. Chce się wzbogacić na wojennym zamieszaniu, mieć pełne kieszenie i pełny żołądek, dlatego pakuje się w tarapaty. Bywa zabawny i groteskowy, ale prawdziwy”⁶⁵. Ślaz wychodzi zwycięsko nie tylko z *theatrum* wojny zawartego w utworze, ale również ze scen prawdziwych teatrów. Być może jest to efekt świetnej

⁶³ I. Kellner, *Legenda z morałem*, [dostęp 10.01.2021].

⁶⁴ L. Flaszen, *Bieda z tym Słowackim*, [dostęp 10.01.2021].

⁶⁵ J. Bończa-Szabłowski, *Patos jest zbędny*, „Rzeczpospolita” 2015, nr 200, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/207426/patos-jest-zbedny> [dostęp 10.01.2021].

konstrukcji postaci, udanych humorystycznych dialogów i oczarowujących kreacji aktorskich. Może to jednak również świadczyć o tym, że pierwiastek Ślaza jest tym dominującym w polskiej tożsamości narodowej elementem, który staramy się oswoić i zbagatelizować, nie zauważając jego niebezpieczeństwa.

I możliwe, że podobnie jest z całą *Lillą Wenedą*. Sam autor namawiał do czytania dramatu jako „baśni”, która ma bawić i uczyć „harmonii i dramatycznej formy”⁶⁶. Czy jednak rzeczywiście jest to utwór zabawny? Zważywszy na aktualność zawartej w niej diagnozy polskiej tożsamości narodowej, raczej nie. Zamiast zagojenia ran i przepracowania traumy doczekaliśmy się jedynie ich rozjątrzenia i otoczenia jeszcze większym kultem. Myślę, że nie bez przyczyny Juliusz Słowacki instruował w liście swoją matkę, aby myślała o czytelniku, którego *Lilla Weneda* bawi i uczy, jako o bogatym chłopie żyjącym sto lat po nich. Możliwe, że spodziewał się, że z tak odległej perspektywy czasowej dekonstrukcja, której dokonał na polskości, będzie anachroniczna, odnosząca się do przeszłości narodu i minionego paradygmatu polskiego charakteru, a przez to zabawna i pouczająca. Biorąc jednak pod uwagę dalsze losy narodu, a także dzieje recepcji literaturoznawczej i teatralnej utworu, należy uznać, że czas zweryfikował zamiary autora.

Bibliografia

- Arystoteles (1988), *Retoryka–Poetyka*, przeł. i komentarzami opatrzył H. Podbielski, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Balicki Witold Stanisław (1946), *Odwiedziny teatralne*, „Odrodzenie”, nr 9, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/115737/odwiedziny-teatralne> [dostęp 2.01.2021].
- Bończa-Szabłowski Jan (2015), *Patos jest zbędny*, „Rzeczpospolita”, nr 200, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/207426/patos-jest-zbedny> [dostęp 10.01.2021].
- Chojnacki Herionim (1998), *Polska „poezja północy”*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Flaszen Ludwik, *Bieda z tym Słowackim*, „Echo Krakowa” 1961, nr 109, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/143402/bieda-z-tym-slowackim> [dostęp 10.01.2021].
- Gieysztor Aleksander (1986), *Mitologia Słowian*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- Janion Maria (2001), *Żyjąc tracimy życie*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.

⁶⁶ Zob. J. Słowacki, *Listy do matki*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 6, s. 394–395.

- Jauss Hans Robert (1972), *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze (fragmenty)*, tłum. R. Handke, „Pamiętnik Literacki”, z. 4, s. 271–307.
- Jodłowski Marek (1974), „Lilla Weneda” czyli Polacy, „Opole”, nr 5, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/143900/lilla-weneda-czyli-polacy> [dostęp 2.01.2021].
- Kellner Irena (1957), *Legenda z morałem*, „Teatr i Film”, nr 57, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/143364/legenda-z-morałem> [dostęp 10.01.2021].
- Kleiner Juliusz (1925), *Juljusz Słowacki: dzieje twórczości*, t. 2, Lwów: Ossolineum.
- Kyzioł Aneta (2015), *Grzędawisko polskości*, „Polityka”, nr 37, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/208054/grzedawisko-polskosci> [dostęp 10.01.2021].
- Kyzioł Aneta (2010), *Hamlet po przejściach*, „Polityka”, nr 47/20.11, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/106608/hamlet-po-przejsciach> [dostęp 10.01.2021].
- Leszczyński Adam (2020), *Ludowa historia Polski*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Liskowacki Artur D. (1981), *Na wysoką nutę*, „Jantar”, nr 5, <http://www.encyklopedia-teatru.pl/artykuly/143600/na-wysoka-nute> [dostęp 2.01.2021].
- Maciejewski Jarosław (1962), *Joachim Lelewel w świetle emigracyjnej poezji*, w: *Z badań nad pracami historycznymi Joachima Lelewela. Referaty i glosy z sesji naukowej UAM zorganizowanej ku uczczeniu setnej rocznicy śmierci*, red. J. Pajewski, Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- Niemcewicz Julian Ursyn (1986), *Piast*, w: J.U. Niemcewicz, *Śpiewy historyczne*, Warszawa: KAW.
- Piwińska Marta (2001), *Lilla Weneda*, w: *Dramat polski. Interpretacje*, t. 1, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Piwińska Marta (1992), *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa: Wydawnictwo PEN.
- Rudaś-Grodzka Monika (2013), *Sfinks słowiański i mumia polska*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Schiller Anna (1995), *A młodzieży się podoba!*, „Sztandar Młodych”, nr 235, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/143437/a-mlodziezy-sie-podoba> [dostęp 10.01.2021].
- Schlauch Margaret (1960), *„Edda” w poezji Słowackiego*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 1, s. 33–44.
- Shibata Yasuko (2012), *Fantazmat „Niewinnej ofiary” w „Lilli Wenedzie” Juliusza Słowackiego w świetle koncepcji Deleuze’a*, „Pamiętnik Literacki”, z. 3, s. 7–22.
- Skuczyński Jacek (1986), „Lilla Weneda” z „ariostycznym uśmiechem”, „Pamiętnik Literacki”, z. 3, s. 41–78.
- Słowacki Juliusz (1927), *Grób Agamemnona*, w: J. Słowacki, *Lilla Weneda*, Kraków: Ossolineum.
- Słowacki Juliusz (1983), *Genezis z Duchą*, w: J. Słowacki, *Poematy*, Wrocław: Ossolineum.
- Słowacki Juliusz (1989), *Balladyna*, w: J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, red. J. Krzyżanowski, t. 3, Ossolineum, Wrocław.
- Słowacki Juliusz (1990), *Lilla Weneda*, w: J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, red. J. Krzyżanowski, t. 4, Wrocław: Ossolineum.
- Słowacki Juliusz (1990), *Listy do matki*, w: J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, red. J. Krzyżanowski, t. 6, Wrocław: Ossolineum.

- Szturc Włodzimierz (2015), *Ironia – stan po destrukcji*, w: W. Szturc, *Dotkliwe przestrzenie. Studia o rytmach śmierci*, Kraków: Znak.
- Turowski Stanisław (1909), *Geneza narodu polskiego w „Lilli Wenedzie”*, „Pamiętnik Literacki”, z. 1/4, s. 170–188.
- Weintraub Wiktor (1977), „*Balladyna*”, czyli *zabawa w Szekspira*, w: W. Weintraub, *Od Reja do Boya*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Wierzbicki Andrzej (2019), *Jak powstało państwo polskie? Hipoteza podboju w historiografii polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa: Instytut Historii PAN.

“Let’s Murder!”:

Deconstruction of the Polish National Identity in *Lilla Weneda* by Juliusz Słowacki and Theatrical Reception of the Drama

Abstract

The article analyses the concept of Polish national identity in Juliusz Słowacki’s *Lilla Weneda*. The author argues that Słowacki shows in the drama the genesis of Poles as a nation which came into being as a result of the bloody conquest of the Venedians by the Lechits. By doing that, the poet uses irony to deconstruct Polish identity based on a sense of injustice and marked by unprocessed trauma. In his considerations, he takes into account the theatrical reception of the tragedy, which proves its ambivalent character.

Keywords: romanticism, tragedy, irony, Polish national identity, trauma