

MONIKA RUDAŚ-GRODZKA Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

MISTERIUM HISTERYCZNE „WANDA” CYPRIANA NORWIDA

Wanda, Chrystus

Wanda Cypriana Norwida¹ wyróżnia się na tle innych dramatów poświęconych początkom narodu polskiego. Według tradycyjnej wykładni, od lat funkcjonującej w norwidologii, wyjątkowość tego utworu polega nie tylko na włączeniu świata pogańskiego w dzieje chrześcijańskie². Uważa się, że nowatorstwo zasadza się – poprzez dobrowolną ofiarę Wandy jako akt religijny poprzedzającą narodziny narodu polskiego – na wpisaniu dziejów bajecznych w historię chrześcijańską.

Zofia Szymdtowa, autorka pierwszej monografii dzieła Norwida, próbowała udowodnić, iż śmierć bohaterki dramatu przypada na 33 rok naszej ery³. Świadczyć miała o tym wizja Wandy, ukazująca ukrzyżowanego Chrystusa. Sens historio-

¹ C. Norwid, *Wanda. Rzecz w obrazach szczęściu*. 1852. W: *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. Gomułcki. T. 4: *Dramaty*. Cz. 1. Warszawa 1971. Dalej do pozycji tej odsyłam skrótami N. Stosuję też w artykule inne skrótów: F = B. Fink, *Wiedza i jouissance*. Przeł. J. Jajszczok. Przekł. przejrzał S. Masłoiński. „ER(R)GO. Teoria – Literatura – Kultura” 2010, nr 1/2. Na stronie: [https://bazhum.muzhp.pl/media/files/ER\(R\)GO_Teoria_Literatura_Kultura/ER\(R\)GO_Teoria_Literatura_Kultura-r2010-t-n1_2_\(20_21\)/ER\(R\)GO_Teoria_Literatura_Kultura-r2010-t-n1_2_\(20_21\)-s225-253/ER\(R\)GO_Teoria_Literatura_Kultura-r2010-t-n1_2_\(20_21\)-s225-253.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/ER(R)GO_Teoria_Literatura_Kultura/ER(R)GO_Teoria_Literatura_Kultura-r2010-t-n1_2_(20_21)/ER(R)GO_Teoria_Literatura_Kultura-r2010-t-n1_2_(20_21)-s225-253/ER(R)GO_Teoria_Literatura_Kultura-r2010-t-n1_2_(20_21)-s225-253.pdf) (data dostępu: 19 X 2023). – H = A. Hollywood: *Sensible Ecstasy: Mysticism, Sexual Difference, and the Demands of History*. Chicago, Ill., 2002; HT = „*That Glorious Slit*” Irigaray and the Medieval Devotion to Christ’s Side Wound. W zb.: *Luce Irigaray and Premodern Culture: Thresholds of History*. Ed. Th. Krier, E. D. Harvey. London 2004. – I = L. Irigaray, *Speculum of the Other Woman*. Transl. G. C. Gill. Ithaca, N. Y. – New York 1985. – SZ = W. Szturc, *O obrotach sfer romantycznych*. *Studia o ideach i wyobraźni*. Kraków 1997. Liczby po skrótach oznaczają numery stron.

² Zob. M. Inglot, *Norwida chrześcijańska reinterpretacja legendy o Wandzie na tle polskiego dramatu pierwszej połowy XIX wieku*. W: *Drogami pielgrzymy. Studia i artykuły o twórczości „czwartego wieszca”*. Lublin 2007. – M. Sokalska, „Wanda” – między misterium a librettem. „*Studia Norwidiana*” t. 36 (2018).

³ Z. Szymdtowa (*O misteriach Cypriana Norwida*. Warszawa 1932, s. 46) pisze: „Wanda umiera w r. 33-cim nowej ery i zgon jej pozostaje w ścisłym związku ze śmiercią Chrystusa. Na takie rozumienie tekstu wskazuje motto utworu, mówiące o przedzgonnym błogosławieństwie Chrystusa dla ludzi północy”. Zob. też SZ 127: „Gdyby sięgnąć do legendarnych wersji podań o Wandzie, zapisanych w *Kronice* Wincentego Kadłubka, należałoby umieścić przedstawione w dramacie wydarzenia w VII lub VIII wieku”. Szturc – tak jak wielu innych – uważa, że nie powinno się łączyć śmierci Wandy z rokiem 33, gdyż te wydarzenia nie muszą się dziać w jednym czasie. Wizja mogła mieć miejsce przed pasją albo po niej.

zoficzny odbiega więc od tradycyjnej wykładni dziejów bajecznych – Wanda ofiarowuje siebie w imieniu swojego ludu, wskazując mu nową religię. Historia wcieleń i zbawienia poprzedza losy narodu. Szmydtowa uważa, że Norwid zachował duży dystans do kronikarskich przekazów i przesunął czas akcji na początek chrześcijaństwa. Założenie o równoległości oraz jednoczesności śmierci Chrystusa i legendarnej królowny nie znalazło zbyt wielu zwolenników, w literaturze przedmiotu dominuje raczej jeśli nie krytyczne, to sceptyczne podejście do tego ujęcia, zwłaszcza że trudno wyrokować, czy śmierć Wandy poprzedza ukrzyżowanie Chrystusa, czy następuje po nim.

Akcja dramatu – odbiegająca dość daleko od przekazu kronikarskiego – jest niezwykle prosta: Wandę ogarnia niemoc, władczyni odrzuca awanse Rytygera, który zdecydował się wziąć ją siłą, jeśli mu się nie odda. Królowna ma wizję nieznanego Boga, a następnie składa z siebie ofiarę, dokonując samospalenia. Warto odwołać się do opisu Włodzimierza Szturca, zwracającego uwagę na symboliczny sens sztuki:

Wanda, która nie może się rozpląkać, w ofiarnym akcie, potwierdzonym przez wizję, przeistacza się w wodę. Ciągłość fabuły wyznacza przede wszystkim konsekwencja obrazowa: smutek – brak lży – rozrzewnienie – „spływanie” w rzekę – zamiana ciała w wodę. [SZ 130]

Ta przekonująca interpretacja ma dużo zalet i w wielu miejscach bliska jest mojemu odczytaniu, które jednak zwróci się w inną stronę. Warto trzymać się tej wykładni jako wstępnego drogowskazu. Sprawę zasadniczą, która wymaga namysłu, stanowi mistyczny związek między Wandą a Chrystusem.

Czego chciała Wanda

Próbę odczytania dramatu zaczęę od pytania, jak Norwid rozumiał kobiecość. W jego pismach pojawia się określenie tego, kim jest skończona/zupełna/cała kobieta. Poeta przyznawał kobietom rolę polegającą na umacnianiu więzów społecznych – naturalne cnoty kobiece miały być uzupełnieniem niedoskonałej męskości. Norwid wyjątkową sympatią darzył władczynię, takie jak Kleopatra czy Wanda. Ich dokonania dowodziły, że kobieta może stać się wyjątkową jednostką i podobnie jak mężczyzna poszukiwać prawdy oraz realizować ją w życiu prywatnym i publicznym. Wybranie przez los i Boga do wielkich zadań nie umniejszało ich indywidualności. Skomplikowane życie wewnętrzne, rozterki, wahania czyniły kobiety postaciami tajemniczymi, dręczonymi przez metafizyczny brak i tęsknotę za ideaми piękną i dobrą. Wybitność, niezwykłość kobiet odcisnęła piętno na dziejach i na potomnych, dla których były one przykładami ofiarności, gotowości do poświęceń.

Tak sprofilowanemu przez Norwida ideałowi nie sprostały współczesne mu kobiety. Nie tylko te żywe, ale również figury literackie. Żal i utyskiwania nad brakiem takiej osobowości wielokrotnie pojawiają się w listach poety i w jego pismach. W oczach Norwida wszystkie nasze bohaterki romantyczne były martwe, według jego standardów zabrakło im życia, siły, wigoru⁴. Po latach, w *Pierścieniu Wielkiej-*

⁴ C. Norwid: list do M. Trębickiej, z 15 IX 1856. W: *Pisma wszystkie*, t. 8: *Listy. 1839–1861*, s. 288–289; *Białe kwiaty*. W: *Jw.*, t. 6: *Proza*, cz. 1, s. 189–190.

-*Damy* (1872), Norwid znów powrócił do tematu nieobecności kobiet w sztuce polskiej: „nie ma tam, mówię, kobiet istotnych i całych”. Przywołuje także „W a n d ę, c o »n i e c h c i a ł a Niemca« [...]”, opatrując te słowa komentarzem, który jest zaskakującym wyznaniem, że „nie wiemy, c z e g o c h c i a ł a [...]”⁵.

W porównaniu z innymi dziełami Norwida *Wanda* wydaje się utworem nietypowym: zaskakuje niemal ascetycznością formy, odcinającą się od ciemnego stylu poety. Uderzająca prostota nie oznacza, że nie ma tu rzeczy niejasnych i niepokojących, związanych z tym, co niewyraźalne i nieludzkie. Akcja dramatu jest szczątkowa, postaci pozbawione ekspresji, niemrawe, blade, prawie przezroczyste, pogrążone w jakiejś pustce, ciszy, milczeniu. Naturalnie pojawia się pytanie: dla kogo i na jaką scenę napisana została ta sztuka?

Podczas lektury wraca jak echo uporczywa myśl: czego chciała Wanda? I nie jest to łatwa do rozstrzygnięcia sprawa, ale wręcz wyzwanie. Stworzona przez poetę postać Wandy budzi konsternację, gdyż na pierwszy rzut oka nie różni się od polskich bohaterek literackich, tak przez niego krytykowanych. Brak jej wigoru, naturalności, na pewno nie została pomyślana jako towarzyszka zwykłego mężczyzny. Niektórzy mogliby ją uznać za papierową lub pomnikową. Zachowuje się, jakby była na wpół martwa albo pogrążona w dziwnym letargu, jawi się jako senna i milcząca. Nie przypomina innych bohaterek z utworów Norwida. Z trudem można odnaleźć w niej wielką figurę historyczną, heroinę narodową, założycielkę narodu polskiego. Wanda pozbawiona jest hartu ducha, waleczności i niezłomności. Daleko jej do pierwowzoru legendarnej królowej z kronikarskiego podania – nie sprawia ona wrażenia ani władczej, ani rycerskiej, ani też realistycznie kobiecej.

Rodzicielka i Fundatorka

Norwid, poszukując kobiety zupełnej, pisał o tym ideale w liście do Marii Trębickiej: „kobieta jest jedynym realnym węzłem między pojedynczą osobą a zbiorową”⁶, prawdopodobnie owa myśl towarzyszyła mu już podczas tworzenia dramatu. Niemniej podejście poety do podania o Wandzie różniło się od typowej dla polskiego romantyzmu wykładni polskich dziejów, zgodnie z którą każdy człowiek powinien w tej legendzie odnaleźć źródła swej narodowej tożsamości. W duchu martyrologii spoglądano bowiem na ofiarę Wandy poprzez pryzmat doświadczeń historycznych oraz wyobrażeń umarłej i zmartwychwstałej ojczyzny⁷. Sens soteriologii narodowej jest jasny: ta, która zapoczątkowuje naród, łączy się figuralnie z tą, która umarła, została złożona do grobu, dlatego w wielu ówczesnych utworach mit fundacyjny implikuje mesjanistyczne ujęcie śmierci zbawicielki sta-

⁵ C. Norwid, *Pierścień Wielkiej-Damy, czyli Ex-machina-Durejko. Tragedia w trzech aktach, z opisaniem dramatycznego ciągu scenicznych gestów i ze wstępem*. W: *Jw.*, t. 5: *Dramaty*, cz. 2, s. 188.

⁶ Norwid, list do Trębickiej, s. 288.

⁷ Zob. M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. Kraków 2006, s. 280. Zob. też A. Bałajewski, *Śmierć Ojczyzny w poezji polskiej końca XVIII i początku XIX wieku*. „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*”. Sectio FF, t. 7 (1989). – M. Górska, *Konieczność śmierci. Refleksja na temat upadku Polski w piśmiennictwie końca XVIII wieku*. „*Pamiętnik Literacki*” 2000, z. 3.

nowiącej istotny element religii patriotycznej. W wieku XIX alegoria kobiety jako ciała narodu stała się ośrodkiem wielu religii patriotycznych i polski przypadek nie był wyjątkiem.

Maria Janion zwróciła uwagę na powszechny proces sekularyzacji metafory ukrzyżowania⁸. Wraz z tym w mitologii wszystkich krajów europejskich zaczęto przypisywać kobietom role ofiar i zbawicieli. Legenda o Wandzie nadawała się do tego wyśmienicie, śmierć ofiarniczą uznano za konieczną część narodowej doktryny zbawienia⁹. Janion pisała, że owa „herezja” wzbudziła gwałtowną reakcję wśród zmartwychwstańców, obrońców wiary katolickiej. Badaczka przywołała poglądy ks. Hieronima Kajsiwicza przestrzegającego przed upolitycznieniem religii i widzącego zagrożenie w religijnym absolutyzowaniu narodu¹⁰. Kaznodzieja wychodził z pozycji doktrynalnych zarezerwowanych przez Kościół, który w swoim nauczaniu uważał się za jedyną instytucję przeznaczoną do zbawienia ludzkości. Takie podejście było bliskie i Norwidowi, upatrującemu w nowożytnych tendencjach sekularyzacyjnych zagrożenia dla duchowości, nic dziwnego więc, że propagował on radykalnie odmienne poglądy, a jego twórczość stanowiła próbę ureligijnienia całej rzeczywistości, czego przykładem jest ten dramat, którego schemat opiera się na providencjalizmie, mającym swoje źródła w średniowiecznej wykładni eksponującej najważniejsze wydarzenia zbawcze w historii ludzkości. Krótko mówiąc, główny punkt odniesienia dla refleksji poety to najpierw Kościół, potem zaś naród¹¹.

Niemal wszyscy interpretatorzy dzieła Norwida sądzą, że ofiara Wandy zyskała uzasadnienie w ofierze Chrystusa, natomiast czas narodu w czasie chrześcijaństwa. Przepisanie fundacyjnego mitu narodu na scenariusz teologiczny wpływało ze specyficznej Norwidowskiej antymesjanistycznej hermeneutyki, wyrażającej sprzeciw wobec absolutyzowania narodu. W założeniu poety *Wanda* miała być lekarstwem na trucizny sączone przez zwolenników mesjanizmu.

Mit początków państwa został więc podporządkowany wykładni eklezjalnej, przenikaniu Chrystusa w ludzkość i chronologii sakralizowanej. Wcielenie miało tłumaczyć istotę procesu historycznego. Śmierć Wandy w wodzie, choć nie mogła być rozumiana jako nawrócenie i oczyszczenie z grzechów, ujawniła moment przyjęcia wymiaru czasu linearnego, który czynił naród historycznym i tym samym legitymizował przynależność do ekumeny chrześcijańskiej.

Z mojej perspektywy na prapoczątki państwa polskiego spojrzeć można jak na szczególnie moment doświadczenia duchowego polskiej władczyni. Jej śmierć, będąca znakiem powtórnych narodzin, jako ryt przejścia stanowiłaby obrzęd chrztu zapowiadającego chrystianizację Polski. Inaczej mówiąc, śmierć Wandy byłaby porodem polskiego narodu, więc należy postać tę postrzegać raczej jako rodzicielkę,

⁸ Janion, *op. cit.*, s. 280.

⁹ U Janion (*ibidem*, s. 281) czytamy: „Mit narodowy, sięgający do prapoczątków państwa polskiego, Norwid osnuł wokół Wandy. Jej postać, znaczenie czynu, może samobójczego, zyskały w kulturze wiele wykładni. Wszakże Norwid swoją *Wandę* wpisał w bardzo znamienne konteksty. W misterium obrzędowym z korowodami ofiarnymi przedstawił legendarną bohaterkę, która świadomie wybiera śmierć męczeńską, zapowiadając chrystianizację Polski”.

¹⁰ Zob. *ibidem*, s. 282–283.

¹¹ C. Norwid, *Głos niedawno do wychodźstwa polskiego przybyłego artysty*. W: *Pisma wszystkie*, t. 7: *Proza*, cz. 2 (1973), s. 10.

rewelatorkę Dobrej Nowiny, a na planie historycznym – jako inicjatorkę słowiańskiego chrześcijaństwa, nie zaś jako zbawicielkę.

Misteryczka

Choć jest fundatorką narodu słowiańskiego, Wanda zachowuje się dość nietypowo: niczego nie wyjaśniając, porzuca swoje obowiązki i zwyczaje, jej otoczenie przypuszcza, iż zapadła na nieznaną chorobę, a widoczny jej przejaw stanowią cierpienia duchowe. Nie można dostrzec żadnych fizycznych oznak niedyspozycji, ale uderzające milczenie oraz unikanie własnych poddanych, z którymi miała do tej pory bliski kontakt, budzi niepokój ludu lechickiego. Motyw owego tajemniczego bólu Wandy przewija się przez cały utwór bądź w wypowiedziach jej samej, bądź też – znacznie częściej – w słowach innych bohaterów dramatu oraz chóru. Na wieść o niemocy królowej przybywają uzdrowiciele, oferujący różne lekarstwa i środki zaradcze. Lud w celu przebłagania bogów i przywrócenia zdrowia składa dary tworzące kopiec, który stanie się miejscem samospalenia władczyni. Akt Wandy może kojarzyć się z popularnymi w średniowieczu żywotami świętych, poszukujących rozmaitych form męczeństwa jako niezaprzecznego dowodu wiary i poświęcenia się w imię religii.

Sądzę, że wizja nieznanego Boga zbliża Wandę raczej do mistyczek, somnambuliczne zachowanie sytuuje ją zaś w kręgu niepokornych histeryczek. Z punktu widzenia teorii psychoanalitycznych: Freudowskiej, a także Lacanowskiej, symptomy choroby królowej – milczenie, niemota, niereagowanie na zewnętrzne bodźce – mogą być zdiagnozowane jako neuroza histeryczna. To podejście jest jednak niewystarczające i nie wyjaśnia fenomenu Wandy. Najbardziej pomocna wydaje się krytyka feministyczna odwołująca się do psychoanalizy. Koncepcje duchowości kobiecej, omawiane przede wszystkim przez Luce Irigaray, ukazują Wandę jako misteryczkę: dokonuje ona wyjścia z samej siebie w świat nieznaną, stający się przedmiotem jej rozkoszy¹². Misteryczka to ta, które obala granice między wnętrzem a zewnątrz, ciałem a językiem, męskością a kobiecością. Amy Hollywood pisze, że według Irigaray mistycyzm, zawsze powiązany z cielesnością, „zaburza granice między ciałem a duszą, immanencją a transcendencją, zmysłowością a inteligibilnością” (H 187; zob. też I 192). Irigaray, powołując się w *Speculum of the Other Woman* na Jacques’a Lacana, wskazuje mistycyzm jako „jedyne miejsce w historii Zachodu, w którym kobieta mówi, działa publicznie” (I 191)¹³.

Sprawą zasadniczą jest zrozumienie miejsca i funkcji hysterii w koncepcji *la Mystérique*. Warto tu przywołać Jeana Martina Charcota, od roku 1870 do śmierci w 1893 roku zajmującego się w szpitalu Salpêtrière leczeniem hysterii za pomocą hipnozy. Charcot utrzymywał, że dolegliwość ta jest organiczną chorobą „spo-

¹² Misteryczka („*la Mystérique*” to neologizm autorstwa Irigaray) dokonuje transgresji, w ekstazie przekracza to, co należy do porządku rozumu i logiki. Zob. I 192–193.

¹³ J. L a c a n (*Wprowadzenie do Imion-Ojca*. W: *Imiona-Ojca*. Przeł. R. Carrabino [i in.]. Warszawa 2013, s. 81) pisał: „Mistycyzm we wszystkich tradycjach – z wyjątkiem tej, którą zaraz przytoczę, gdzie kwestia ta wpędza w zakłopotanie – jest jakimś poszukiwaniem, wznoszeniem, ascezą, wniebowzięciem, wszystkim, co tylko chcesz, zanurzaniem się w *jouissance* Boga”.

wodowaną dziedziczną wadą lub urazową raną w ośrodkowym układzie nerwowym, która powoduje napady padaczkowe”¹⁴. Sigmund Freud, idąc za ustaleniami najsłynniejszego francuskiego lekarza, określił ją jako neurozę spowodowaną represją, zaburzoną seksualnością i fantazją¹⁵, co pozwoliło kolejnym specjalistom zerwać z mizoginicznymi wyobrażeniami dotyczącymi anatomii kobiecej – z mitem wędrującej macicy czy demonicznego opętania¹⁶. Freud rozwijał swoją koncepcję przez długi czas, natomiast z początkowych poglądów, takich jak teoria uwiedzenia, wycofał się¹⁷. W *Studiach nad histerią* wypracował teorię wielkiej, a także konwersyjnej hysterii i wraz z Josefem Breuerem podał nowe wyjaśnienie jej genezy, wskazując na podłoże traumatyczne¹⁸. Według Freuda uraz prowadził do zaburzeń seksualnych, tłumionych przez symbolizację wypartych treści, które pozostawiały ślad w formie cielesnych symptomów.

Lacan uznawał histerię za neurozę, ale widział ją też jako sprzeciw wobec norm i języka, co podjęły w swoich pracach krytyczki feministyczne związane z psychoanalizą. Według Luce Irigaray, Julii Kristevej i Héléne Cixous histeria to kobiecy system znaczeń poza językiem. Mimo wielu rozbieżności zgadzały się one w ujmowaniu hysterii jako braku języka – wyrażającego się w różnych formach subwersji – a tym samym buntu i odrzucenia patriarchy. Znamienna stała się figura młodej dziewczyny – zbuntowanej, nieposłusznej, kontestującej wszelkie ojcowskie zasady. Sygnałem niezgody na brak sprawczości było wycofanie się z rzeczywistości: milczenie, utrata przytomności, paraliż oraz szaleństwo. Lacan nadał hysterii wartość pozytywną i uznał ją przede wszystkim za głos nieświadomości, wielokrotnie też podkreślał, że konstrukcja podmiotu jako takiego jest historyczna, co świadczy o tym, iż histeryk stanowi dla siebie zagadkę, a także ciągle stawia sobie pytanie: kim jestem? Niemożność znalezienia jednoznacznej odpowiedzi wskazuje na niezgodę z samym sobą¹⁹.

¹⁴ E. Showalter, *Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Media*. New York 1997, s. 30. Zob. też G. Didi-Huberman, *Invention of Hysteria*. Transl. A. Hartz. Cambridge, Mass., 2003.

¹⁵ Zob. Showalter, *op. cit.*, s. 37–38.

¹⁶ Zob. E. Trillat, *Historia hysterii*. Przeł. Z. Podgórska-Klawe, E. Jamrozik. Wrocław 1993, s. 3.

¹⁷ Zob. Showalter, *op. cit.*, s. 40.

¹⁸ Zob. D. S. Costa, Ch. E. Lang, *Hysteria Today, Why?* „Psychologia USP” 2016, nr 1. Na stronie: <https://www.scielo.br/j/pusp/a/3ZDXfhK45qG4xVf8jfc9XvM/?format=pdf&lang=en> (data dostępu: 19 X 2023).

¹⁹ Zob. B. Choiniska, *Histeria – zaprzeczanie śmierci (czy poststrukturalizm jest historyczny?)*. „Nowa Krytyka” 2011, nr 4 VII. Na stronie: http://www.nowakrytyka.pl/pl/artykuly/Nk_on-line/?id=730/_Histeria_-_zaprzeczanie_smierci_czy_poststrukturalizm_jest_historyczny (data dostępu: 20 X 2023); „Trillat w książce poświęconej rozumieniu hysterii w kulturze Zachodu pisał: »Gdybyśmy mogli dokonać przeglądu wszystkich opinii dotyczących hysterii, roztoczyłaby się przed nami rozległa panorama różnych stanów świadomości. Być może stwierdzilibyśmy, że ta *terra incognita* jest pusta, że jest niczym, że jej kontury nie są wypełnione, że nie ma nic do odkrywania, że w końcu jest ona jedynie lustrem, ekranem projekcyjnym, na którym każdy może się ujrzyć, przyjrzyć się sobie (...). Histeria byłaby więc jedynie odbiciem osoby, która nad nią rozmyśla«. To stwierdzenie można by przypisać także Jacques'owi Lacanowi, ponieważ utożsamiał on status hysterika ze statusem podmiotu jako takiego, histeria to mianowicie taki stan, w którym nie wiemy, lecz dociekamy. Wysłuchajmy zatem poglądów tego, który będąc nie tylko teoretykiem, ale również terapeutą, sam otwarcie przyznawał się, że jest (bezobjawowym, co prawda) histerykiem”.

To ujęcie podmiotu historycznego – jako doświadczającego ciągłego rozpadu – będzie ważnym punktem odniesienia. Wanda charakteryzuje się enigmatycznością postawy i działań oraz niewiedzą dotycząca samej siebie i samozaprzeczeniem przejawiającym w jej egzystencji, sytuującej ją na pograniczu życia i śmierci. Irigaray w ten sposób pisze o misteryczce:

nie może dokładnie określić, czego chce. Słowa zaczynają ją zawodzić. Wyczuwa, że pozostaje do powiedzenia coś, co opiera się wszelkiej mowie, co w najlepszym razie można wyjąkać. Wszystkie słowa są słabe, zużyte, nie nadają się do sensownego przetłumaczenia. Bo to już nie jest kwestia tęsknoty za jakimś dającym się określić atrybutem, jakimś rodzajem istoty, jakimś obliczem obecności. Oczekuje się, że nie jest ani to, ani tamto, ani tu, ani bardziej niż tam. Ani bycie, ani miejsce nie zostało wyznaczone. [I 193]

Chcę postawić tezę, iż w dramacie Norwida histeria i doświadczenie mistyczne ściśle wiążą się z aktem samospłonięcia i przemianą w wodę, traktowanymi w polskiej tradycji jako samobójstwo, a więc narodowy fantazmat kobiecej ofiary. Uważam, że *la Mystérique* należy odczytywać w opozycji do kanonu narodowego i że *Wanda* jest niezwykłą w naszej kulturze wypowiedzią poetycką na temat pragnienia czegoś innego (rozkoszy kobiecej)²⁰.

Wanda ma cechy XIX-wiecznej historyczki – charakteryzuje ją sztuczność, teatralność zachowania. Bohaterka dramatu Norwida popada w odrętwienie, nie mówi, nie słucha, niemal mdleje. Zazwyczaj atak historyczny kojarzy się ze spazmami, nienormalnym wykręcaniem członków, krzykiem, niedowładem, napadami drgawkowymi, ale nie zawsze tak jest. Do innych symptomów zbliżonych do stanu Wandy należą niemota, afazja, katatonia²¹. Irigaray zwróciła uwagę, że w podobny, a więc nienaturalny sposób zachowywały się mistyczki. Jednocześnie wskazała na dwuwymiarowość tego zjawiska, którą określiła za pomocą wspomnianego już neologizmu „*la Mystérique*”. Dla Irigaray istotnym punktem odniesienia było dokonane przez Lacana rozpoznanie hysterii jako odmowy wobec systemu symbolicznego i mistyki pozwalającej go przekroczyć²². Badaczka przyjmuje, że mistycyzm reprezentuje nowy symboliczny porządek i formę dyskursu wypowiedzanego z po-

²⁰ F i n k (F 245) rozróżnia dwa rodzaje *jouissance* u Lacana: mierna (faliczna), która zawsze zawodzi nas i rozczarowuje z tego powodu, że „redukuje partnera jako Innego do tego, co Lacan nazywał obiektem *a*, do obiektu częściowego, który służy za przyczynę pragnienia: głos, spojrzenie, część ciała naszego partnera, które nas »nakręcają«. Drugą rozkosz nazywa „Inną” i jest ona powiązana z mistycznym doświadczeniem Boga – zob. F 243: „Mamy tu do czynienia z kolejną fantazją: fantazją, która mówi, że możemy osiągać tę doskonałą, całkowitą – można by wręcz rzec, sferyczną – satysfakcję. Fantazja ta przybiera różne formy w buddyzmie, zen, katolicyzmie, tantryzmie i mistycyzmie, i różnie jest nazywana: nirwana, ekstaza i tak dalej”.

²¹ Pacjentki Charcota, a także Breuera czy Freuda (m.in. Ann O.) przestawały mówić, jeść, pić, wpały w śpiączkę.

²² Hollywood (H 193) sądzi, że *Speculum of the Other Woman* przedstawia dyskusję Irigaray z Lacanem, feminizm równości, kojarzący się z S. de Beauvoir, a także projekty dekonstrukcyjne, które Irigaray będzie coraz częściej krytykować jako nihilistyczne (choć nie wymienia ich nazwy, można tu dostrzec niejako odczytanie G. Bataille’a i J. Derridy). W *Speculum of the Other Woman* Irigaray argumentuje istnienie „kobiecego wyobrażenia”, wypartego z męskiej podmiotowości i racjonalności, i pokazuje, w jaki sposób odkrycie tego alternatywnego wyobrażenia radykalnie de-centruje męską podmiotowość. Wyobrażenia kobiecego jest (co najmniej) dwojaka: kobieta jako niewypowiedziane materialne wsparcie męskiej tożsamości oraz jako możliwość nowej podmiotowości, ugruntowanej w innym stosunku do języka.

zycji kobiecej, niezależnie od płci biologicznej²³. Już na wstępie swojego traktatu mistyczo-histerycznego określa, czym jest *la Mystérique*:

La Mystérique odnosi się do tego, co w jeszcze teologicznej perspektywie ontologicznej nazywa się językiem lub dyskursem mistycznym. Świadomość wciąż narzuca takie nazwy, aby zaznaczyć tę inną scenę, poza sceną, którą uważa za tajemniczą. To miejsce, w którym świadomość nie jest już panem, gdzie w stanie całkowitej dezorganizacji pogrąża się w ciemną noc, która jest również ogniem i płomieniami. [I 191]

I jako akt biologicznej i duchowej ekspresji umożliwia dostęp do *jouissance*, który jest zwykle zabroniony przez ekonomię falliczną (H 194).

Podsumowując, misteryczność w aspekcie histerycznym stanowi niezgodę na opresję świata zewnętrznego, na jego destabilizację i transgresję. W akcie najgłębszej ekspresji ciała i wolnej woli dochodzi do zerwania lub zakłócenia czasu, często wywołującego wrażenie unieruchomienia i zamrożenia przestrzeni. Należy postawić pytanie, w jakim stopniu historię Wandy należałoby potraktować jako egzemplifikację tego rozpoznania. Z pewnością milczenie, niemota, nieruchomość Wandy wskazują nie tyle na odebranie jej głosu, ile na odmowę uczestnictwa w języku, w którym nie można wyrazić doświadczenia pochodzącego z innego wymiaru.

Misterium histeryczne

Od samego początku *Wanda* i *Krakus* traktowane były jako misteria, chociaż nie spełniały wyznaczników gatunkowych. Pierwszy czytelnik dramatu Józef Bohdan Zaleski w liście do Norwida określił *Wandę* następująco: „Poemacik twój godziłoby się nazwać Misterium polskim: utajonym głosem dobrej nowiny od przeszłości gdzieś ku przyszłości”²⁴.

Prawdopodobnie Norwid pozytywnie ustosunkował się do tego określenia, ponieważ w 1861 roku użył go w przedmowie, jednakże nie do *Wandy*, lecz do *Krakusa*. Można więc wysnuć wniosek, iż opinia przyjaciela w odniesieniu do *Wandy* nie została do końca zaakceptowana przez Norwida. Przynajmniej nic o tym nie wiemy, nie mamy żadnych dowodów na to, ale też nie zachowały się ślady jego krytycznego podejścia do owej formuły. Próbując odnaleźć u samego poety inne potwierdzenie, że *Wanda* to misterium, znajdujemy zdanie, które powinniśmy potraktować jako wskazówkę do takiego odczytania: „Trzeba [...] tak kształcić [...] wzrok, a żebyśmy mogli odgadywać sprawy Boże pod powłoką spraw ziemskich [...]”²⁵.

²³ Irigaray (I 191) nie wyklucza w tym doświadczeniu mężczyzn mogących podążać za tym, co kobiece: „To jest miejsce, w którym »ona« – a w niektórych przypadkach on, jeśli podąża za »jej« przewodnictwem, mówi o oślepiającym blasku pochodzącym ze światła, które zostało w sferze logiki wyparte”. P. Dybel (*Histeria – „inny język kobiecości”?* „Teksty Drugie” 2006, nr 6, s. 131) pisze: „Według Lacana pierwotnie istnieje tylko jedna płeć, zaś bycie kobietą i bycie mężczyzną nie ma nic wspólnego z płcią biologiczną, ale wiąże się przede wszystkim z pozycją, jaką jednostka zajmuje w obrębie języka. Pozycja podmiotu jest przez niego identyfikowana jako męska, zaś pozycja obiektu (małe *a*) usytuowanego w polu Innego, jako kobieca [...]”.

²⁴ J. B. Zaleski, list do C. Norwida, z 27 I 1848. W: *Korespondencja*. Wyd. D. Zaleski. T. 2. Lwów 1901, s. 98.

²⁵ C. Norwid, *[O modlitwie]*. W: *Pisma wszystkie*, t. 6, s. 619.

Dramat Norwida powinien uchodzić za rodzaj misterium przede wszystkim z tego względu, że odsłania związek przeszłości z terażniejszością, objawia pewne prawdy i zapowiada przyszłe wypadki. Misterium bowiem to obrazowe przedstawienie tajemnicy, której odczytanie wymaga przekroczenia powierzchniowej, literalnej warstwy zdarzeń, by odkryć i zbliżyć się do niewyraźnego. Poza tym forma misteryjna pozwala lepiej zrozumieć koncepcję mistycznych początków narodu polskiego.

Wyłaniająca się z mroków przeszłości Wanda reprezentuje równocześnie los jednostki i całego narodu. Związek ten ma charakter mistyczny i zajmuje trwałe miejsce w pamięci zbiorowości. W liście do Józefa Ignacego Kraszewskiego z roku 1861 Norwid wyjaśniał, że legendarna historia Polski musi zostać odczytana parabolicznie, nie przyczynowo, z kolei bohaterowie przez niego stworzeni to „typy będące jakoby zbiorowości umysłu utwierdzeniem, a przeto mistycznie istniejące [...]”²⁶.

Fabula dramatu rozwija się powoli, odsłaniając kolejne minimalistyczne obrazy: akcja pozbawiona szczegółów rozgrywa się jakby w zwolnionym tempie. Pojawiają się w *Wandzie* niedopowiedzenia, które w zderzeniu z uproszczoną scenografią (miejsca akcji: próg, krużganek, pole), powściągliwością gestów pogłębiają odczucie, że w powietrzu wisi coś nie do uchwycenia, niewyraźnego, odległego. Czas akcji wydaje się pozorny, można odnieść wrażenie, iż wszystko dzieje się niemal w jednym momencie. Struktura utworu nasuwa skojarzenia ze średniowiecznymi mansjonami dramatów misteryjnych, które dopuszczały pomieszanie kategorii estetycznych, a nawet ich anarchię. Amorficzność polegała na równoczesnym eksponowaniu rozmaitych emocji, płacz mieszał się ze śmiechem, ale też dotyczyło to układu scenograficznego, dzięki czemu wszystko działo się jednocześnie na scenie. Służyły do tego ustawione obok siebie różne miejsca akcji²⁷. *Wanda* nie naśladuje takiej formy, lecz w sensie ideowym te przedstawienia są sobie bliskie. Jeśli nawet w utworze Norwida nie ma akcji typu szeregowego, to sceny pozbawione silnych związków przyczynowo-skutkowych luźno się ze sobą łączą, wszystkie postaci poza Wandą są równoważne, a szczególnie środki gatunkowe i sceniczne służą rozluźnieniu formy zewnętrznej, materialnej, by zobrazować świat duchowy.

Wydaje się, że Norwidowi bliskie było też ujęcie misterium jako rozważanie tajemnicy *Verbum Dei – mysterium*, pojawiające się w listach św. Pawła do Koryntian (I, 2, 7), Kolosan (1, 26), Efezjan (1, 9–11) i Rzymian (16, 25–27)²⁸. Chrystus odsłaniał Słowo tylko tym, którzy uczestniczyli w Jego życiu i byli świadkami Jego Golgoty. Po Jego śmierci wierni mogli być dopuszczeni do tajemnicy jedynie pośrednio – przez obrazy i przypowieści²⁹. Misteryjny charakter *Wandy* ujawnia się nie tylko w historyczności postaci, ale również w formie scenicznej. Tak jak w misterium, opierającym się na porządku kalendarza liturgicznego, historyczną sceną rządzi

²⁶ C. Norwid, list do J. I. Kraszewskiego, z lata 1861. W: *Pisma wszystkie*, t. 8, s. 449.

²⁷ Zob. J. Lewański, *Misterium*. W zb.: *Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*. Z. 3. Oprac. J. Lewański, Red. M. R. Mayenowa. Wrocław 1969, s. 207. – M. Adamczyk, *Rozważania nad poetyką misterium*. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 3, s. 149.

²⁸ Zob. Adamczyk, *op. cit.*, s. 143.

²⁹ Cyt. jw., s. 143–144: „Wam [tj. apostołom] dane jest poznać tajemnicę królestwa Bożego, innym zaś przez przypowieści <...>” (Łk 8, 10); „Wam dane jest poznać tajemnicę królestwa Bożego, dla tych zaś, którzy są poza wami, wszystko się dzieje w przypowieściach <...>” (Mk 4, 11).

cykliczność czy raczej powtarzalność. Jeśli misterium pochodzi z *Verbum Dei*, to *verbum histerium* ma korzenie w niewypowiedzalności (niewyraźności) bytu, w jego pęknięciu. Gatunek dramatyczny i scenariusze historyczne niemieszczące się w sztywnej klasyfikacji, nie są krępowane prawami i regułami. Przejawia się to w braku regularnej narracji, symultaniczności zdarzeń, w braku związków przyczynowo-skutkowych. Z tej perspektywy również *Ewangelie*, tak bardzo różniące się od siebie, mają strukturę amorficzną, pełne są luk i miejsc ciemnych. Ich struktura stanowi odbicie historyczności pasji Chrystusa cierpiącego na krzyżu. Jego niewyraźne doświadczenie stało się przedmiotem pożądania wiernych, szukających drogi do innego świata niż nasz.

Dzięki eliptyczności, urwanym słowom, niepełnym obrazom, ułomnemu dyskursowi możliwe jest cząstkowe przedstawienie tego, co przekracza nasze rozumienie. W dramacie Norwida we wspomnianych szczelinach narracyjnych spotykają się porządek z innym światem i historia. A zarazem utwór pozostaje przekazem historycznym w rozumieniu teologicznym, czyli historią wcielenia i podaniem o początkach Polski³⁰. Norwid wykorzystuje legendę Wandy, żeby dotrzeć przez nią do tajemnicy niewyraźnego. Równocześnie budowany przez niego obraz zatrzymuje się w połowie drogi do centralnego punktu misterium, ponieważ każde do niego zbliżenie pociąga za sobą zanikanie epifanii. W oddali pojawia się w pewnej przesłonie to, co niepojęte, niezrozumiałe, wiążące cielesność i Boskość, a uobecniająca się i natychmiast zanikająca w cielesnej przemianie Wandy.

Historyczność misterium Wandy współgra z jej parabolicznością, która dobrze oddaje to, co niewyraźne. Nie można bowiem poznać do końca człowieka ani dziejów, tym bardziej spraw Boskich, nasza wiedza ze swej natury jest zawsze niepełna, zmienna, nietrwała, ulega w pamięci przekształceniom. Rzeczy, których nie da się ani dobrze zobaczyć, ani opisać, pozostać muszą nieczytelne i niewyraźne, współgra to ze schematyzmem fabuły, uproszczoną scenografią, szkicowym zarysem postaci.

Tajemnica nie zostaje odkryta, nieznaną Bóg pojawia się jako cień. Nie tylko Go nie widać, On także nic nie mówi. Milczy, milczy też i Wanda. Do momentu wejścia na stos trwa ona w swoistym zawieszeniu; domyślamy się, że doświadcza stanów mistycznych. Norwidowi udaje się wytworzyć aurę niedosłowności oraz rozszczelnić strukturę legendy, jej skostniałą zewnętrzną warstwę, niepozwalającą na przemieszczenie sensów. Misteryjność dramatu dzięki milczeniu, ciszy i bieli osiąga poziom wysokiej nieczytelności, która pobudza do różnych sprzecznych odczytań, a także zawiesza ostateczną konkluzję.

Milczenie

Wanda przywołuje ciszę: „Ciszy – ciszy – moja złota!... ciszy...” (N 134). Pragnienie takiej towarzyszy przeważnie osobie, która nie chce już niczego słuchać i czuje potrzebę odcięcia się od tego, co dzieje się wokół niej. Zazwyczaj cisza jest pożądanym środkiem uspokajającym wewnętrzne rozedrganie, niepokój, lęk czy niepewność.

³⁰ Adamczyk (*ibidem*, s. 150) pisze, że egzegeci żydowscy, św. Augustyn, św. Tomasz z Akwinu i teologowie renesansowi uważali, iż sens historyczny *Pisma Świętego* jest jednocześnie fundamentem prawdy objawionej. Nic dziwnego, że misteria traktowano jako historie.

Wołanie o ciszę – według Szturca – ma charakter ostateczny, eschatologiczny. Interpretacja badacza, że pragnienie ciszy wiąże się z oczekiwaniem śmierci, nie budzi większych moich zastrzeżeń (SZ 137). Ale w *Wandzie* cisza jest osią, wokół której narastają widzialne i słyszalne kształty, kolory, melodie, słowa. Ta reprezentacja niewypowiadalnego, niewidzialnego stanowi podstawę każdej twórczości³¹. W *Białych kwiatach* Norwid pisze, że nie ma prawdziwej sztuki bez milczenia i ciszy³².

Wanda krok za krokiem zbliża się do tego, co niepojęte, niezrozumiałe. Norwid przedstawia to za pomocą najprostszycy środków, nie tylko ciszy, ale także milczenia, co daje wrażenie, iż bliskość jest nieodróżnialna od dali, a oczywistość od niejasności. Cisza ma charakter transcendentálny i stanowi źródło wszystkich aktów twórczych, to przestrzeń, w której pustka/nicość wchodzi w formę i materię, milczenie zaś jest świadomym aktem, nawet jeśli przyjmuje to postać zaniechania, odmowy czy buntu.

Do momentu wejścia na stos Wanda śni na jawie – w bohaterce trwa wewnętrzny, bezmowny monolog, mający ją zbliżyć do rzeczy Boskich z nowego świata³³. Wyplakuje ona milczenie, które Norwid nazywa „serca niewymowną bliźną”:

To wypłaczę one swe milczenie,
Oną serca niewymowną bliźnę,
Oną niemoc, one z-nie-mowlenie –
– To wypłaczę oną swą niemczyznę!... [N 132]

Milczy ten, kto nie chce mówić, buntuje się przeciw uczestnictwu w świecie albo próbuje zbliżyć się do Boga. Milczy ten, kto nie wie. Wanda nie zna Boga, nie znają Go też chrześcijanie. I nie znał Go również Norwid. Milczenie królowej jest apofatycznym aktem negacji. W postawie bohaterki ujawnia się niemożność zbliżenia się do tego, co niewytłumaczalne, i określenia natury Boskości³⁴. Norwid za sprawą figury Wandy odnajduje tajemnicę istnienia w niewypowiadalności i odwołuje się do teologii apofatycznej, mającej korzenie w filozofii neoplatońskiej, rozwiniętej przez filozofię chrześcijańską. Metoda ta poprzez negacje czy paradoks miała być sposobem zbliżenia się do niepoznawalnego Boga³⁵. Panowało przekonanie, że choć przepaść między Nim a człowiekiem nigdy nie będzie przekroczona, to

³¹ Norwid w *Białych kwiatach* daje przykład milczących rzeźb chrześcijańskich – św. Zachariasza: „Starzec niemy jest – cisza wielka wokoło – wszystkie osoby słuchają i pytają razem, i odpowiadają razem... milcząc...” (s. 189); „U Szyllera bezmowne zupełnie chwile dramy może najwyższymi są poetycznymi jego polotami” (s. 190).

³² Zob. *ibidem*, s. 190: „Dramy prawdziwej nie może być, ilekroć się zatraci pojęcie dramatyczne ciszy i pojęcia jej natur – czyli, jaśniej tłumacząc, albo raczej szerzej tłumacząc założenie powyższe: kiedy się zatraci basso w muzyce, a kolor biały na pałecie malarza, a pion w rysunku. Cóż zupełnego tak niepełne środki otrzymać są w stanie? Nadanie stanowczego kierunku i stopnia ciszy w dramatyzowaniu jest dla dzieła tej natury tym, czym w obrocie planety niedotkliwa i niewidzialna planety oś”.

³³ C. Norwid w poemacie *Rzecz o wolności słowa*, wygłoszonym w roku 1869 w Paryżu, daje przykład o milczeniu: „jest to »monolog«, jedna z form Słowa, [...] służący [...] do rozważania rzeczy boskich” (K. Bereżyński, *Filozofia Cypriana Norwida*. Warszawa 1911, s. 46–47). Zob. A. Dunajski, *Norwid wobec tradycji teologicznej*. „Studia Norwidiana” t. 8 (1990), s. 21.

³⁴ Zob. P. Hadot, *Filozofia jako ćwiczenie duchowe*. Przeł. P. Domański. Warszawa 1992, s. 183.

³⁵ Zob. *ibidem*, s. 190.

jednak dostępne są objawienia dokonane przez wcielenie Słowa Bożego. Pozostają one niewyraźne, nie dają się zracjonalizować, ponieważ nie należą do porządku logicznego, tylko mistycznego. Wanda odrzuca ograniczający ją język i uparcie trwa przy swojej niewiedzy, nie stara się też niczego zrozumieć i właśnie w tym procesie upraszczania, redukcji zewnętrznej rzeczywistości zbliża się do niewidzialnego, niewypowiadalnego. Jej percepcja rzeczywistości wizualnej, fizycznej niemal zanika, ustępując rzeczywistości niewidzialnej.

Brak

Od samego początku Wandę coś dręczy, wydawałoby się, że jako królowa posiada wszystko, a jednak doskwiera jej niewyraźny brak, któremu towarzyszy niemożność płaczu, niemożność nazwania tego stanu i określenia jego przyczyny. Nie mogąc zapłakać, nie mogąc wylać łez, bohaterka dramatu Norwida popada w smutny nastrój, porzuca codzienne zwyczaje, nie reaguje na to, co się do niej mówi, co się wokół niej dzieje. Skarży się:

I niczego, zda się, myśl nie łaknie,
I nic nie brak... tak!... aż czegoś braknie... [N 135]

Uderza wewnętrzną sprzeczność tego monologu. Z punktu widzenia logiki zdanie nie może orzekać, że coś jest i nie jest równocześnie. Wszakże wykluczające się słowa trafiają w sedno ludzkiego doświadczenia. Człowieka, który w swoim mniemaniu osiągnął i posiadał wszystko, co tylko możliwe, ciągle przecież określa brak, będący głównym motorem jego dalszego działania. Odkrycia tego dokonał Platon. W *Uczcie* stawia on chyba najważniejszą dla naszej kultury diagnozę, iż brak konstytuuje naszą kondycję i jest głównym motorem postępowania oraz myślenia. Arystofanes w mowie pochwalnej na cześć Erosa prezentuje mit o Androgyne. Ten jeden z najbardziej znanych mitów swoją karierę zawdzięcza opowieści na temat tego, że każdy człowiek szuka swojej utraconej połowy, z którą przed rozdzieleniem tworzył jedność.

Poczucie rozdarcia podmiotu pochodzi z doświadczenia niepełności istnienia i daremności seksu, który nie zapobiega ludzkiemu cierpieniu. Przyczyny ułomnej, słabej natury ludzkiej są zakorzenione w esencjonalnej niekompletności człowieka – odczuwanej jako osamotnienie, oddzielenie, wyalienowanie. Arystofanes odślania iluzję takiej miłości. Osiągnięcie pełni istnienia przez zmysłowe zaspokojenie jest niemożliwe, stąd odradzająca się tęsknota za prawdziwą jednością nie maleje, ale rośnie. Mit o Androgyne pokazuje, że fizyczne spełnienie nie odpowiada fundamentalnemu aspektowi desperackiej tęsknoty, jakiej doświadcza rozdarty człowiek. Mechaniczne złączenie przynosi tylko rozczarowanie, gdyż stanowi substytut pragnienia całości, które należy do wymiaru duchowego. Dla uzyskania pełni konieczna jest zmiana przedmiotu pożądania. Dopóki człowiek tego nie zrobi, będzie skazany na wieczne błądzenie. Platon uważał, że namiętność, pożądanie wymagają metafizycznego dopełnienia, co miało kapitalne znaczenie dla mistyki chrześcijańskiej. Dlatego ostateczną realizacją opisywanego mitu okazała się miłość do Boga.

Wanda również nie wie, czego chce, i początkowo wydaje się jej, że poczucie braku wiąże się z drugim człowiekiem. Stan niewiedzy bohaterki dramatu to punkt

wyjścia dla jej procesu przemiany, a doświadczenie braku to siła pobudzająca historyczne zachowanie Wandy. Królowej towarzyszy przecucie, iż przedmiotem jej pragnienia nie jest druga osoba, identyfikowana w terminologii Lacanowskiej jako obiekt „małe a”³⁶:

Tego ja nie wiem, co się dzieje ze mną,
Ani dlaczego jestem nieszczęśliwą;
Kocham – wszelako mogę być i zmienna,
I niekoniecznie Rytygera chciała,
I niekoniecznie mi potrzeba kogo, [N 141]

Pragnienie Wandy, nastawione na poszukiwanie czegoś innego, jest kwintesencją kondycji – historycznej podmiotowości ludzkiej, zawsze zranionej, podzielonej, doświadczającej ograniczeń, którą określa platoński pierwotny brak.

Lodowatość

Szturc ma rację, pisząc, że tematem dramatu jest przemiana bohaterki. Na początku dowiadujemy się o jej niemocy, tajemnym cierpieniu, somnambulicznym zachowaniu. Postawa Wandy wskazuje na przewlekły stan hysterii – niepokodzona ze sobą, rozdarta, nie potrafi znaleźć języka ani formy dla swoich emocji. Żegna się z przeszłością, zamraża teraźniejszość, rezygnuje z miłości, odrzuca Rytygera, gdyż – jak mu wyznaje – przy nim staje się lodowata. Odrzuca go jako kochanka i męża, czyniąc z siebie obiekt nieosiągalny, niemożliwy do zdobycia. Im mocniej pogrąża się w niezrozumiałym dla innych stanie odosobnienia, tym większe zainteresowanie i pożądanie budzi w niemieckim rycerzu. Chłód Wandy, w kulturze patriarchalnej rozpoznawany jednoznacznie jako oziębłość, czyni ją dla starającego się o nią mężczyzny seksualnie atrakcyjną. Odmowa zaś jest błędnie odczytywana jako rodzaj gry miłosnej i zachęty do zdobycia. Nic bardziej mylnego.

Na pozór wszystko odbywa się zgodnie z utrwaloną polską tradycją. Wanda wybiera śmierć, nie chcąc wydać ludu na pastwę wroga. Oczywiście, może dziwić, że Rytygerowi bardziej zależy na kobiecie niż na samym kraju, który po jej śmierci wręcz staje przed nim otworem. Śmierć władcy w momencie konfliktu zewnętrznego jest destabilizacją, która całkowicie osłabia morale wojska, pogłębia zagrożenie cywilów i otwiera granice. Dzieje się tak, gdyż legenda o Wandzie łączy się z mitycznym schematem wojny o Helenę. W podaniach, baśniach zazwyczaj królowna nie należy do siebie, nie jest postacią autonomiczną, ale ma przypisanego królewicza-obroncę-napastnika – albo mieć powinna. Jak Wanda.

W utworze następuje dodatkowy zwrot: Rytyger po śmierci Wandy odjeżdża do Rzymu, jak możemy się domyślać – w poszukiwaniu nowej księżniczki. Historia miłosna Wandy i Rytygera opowiedziana przez Norwida to romans mało wiarygodny, coś zewnętrznego wobec misterium rozgrywającego się w dramacie. Na usprawiedliwienie tego romansu można dodać, że w jakimś stopniu spełnia on swoje zadanie jako wsparcie przebiegu akcji, która i tak jest wątpliwa. Nie o fabułę tu jednak chodzi, ale o letarg Wandy. Zamrożona teraźniejszość, odcięcie się od przeszłości podporządkowane zostają wychyleniu w przyszłość, pełnemu smutku oczekiwaniu

³⁶ Lacan, *Wprowadzenie do Imion-Ojca*, s. 71–77.

i jednoczesnej melancholii z powodu utraty przeszłości. Ten rodzaj nieobecności, w jakiej pograżyła się Wanda, możemy opisać poprzez kategorie należące do klucza tradycji mistyczno-histerycznej.

W swej histeryczności, odrzucając ludzkiego kochanka, Wanda wyzwala własne nieukierunkowane, niemające obiektu pragnienie. Czyni to poprzez powstrzymanie się, wyrzeczenie, odmowę. Nikogo nie słuchając, odcina się od świata zewnętrznego. Wybiera drogę wyjścia poza system symboliczny³⁷. Jeszcze nie wie, że pragnie nieskończoności, ale czuje, że to dążenie nie może być zrealizowane w świecie ziemskim, jego spełnienie oznaczałoby też jego wygaśnięcie. Doświadczenie Wandy przez dłuższy czas pozostaje dla niej samej tajemnicą. Milcząca, z zamrożonymi słowami i uczuciami, czeka na swoje przeznaczenie. Jej status ontologiczny przypomina stan liminalny, rodzaj śmierci za życia.

Zdradzić matkę

Na zachowanie Wandy należy popatrzeć nie przez pryzmat hysterii czy mistyki chrześcijańskiej, lecz z perspektywy badań antropologii kulturowej, której przedmiotem mogą być obyczaje albo zachowanie młodej poganki. Nie da się nie zauważyć, że jej osobowość pogańska przeistacza się w nową formę tożsamości lub że toczy się w niej wewnętrzna walka ze starą religią. Decyzję Wandy o podporządkowaniu się temu, co ma nadejść, wolno odczytać jako dziwną i niezrozumiałą. Ale bez szczególnego trudu każdy dostrzeże, że królowa na pewno coś przeczuwa, coś dziwnego widzi. Młoda dziewczyna wydana jest na pastwę własnej wyobraźni. Fantazjuje o rzeczach, które nie mogłyby się wydarzyć w świętych górach i gajach pogańskich. Zachowanie Wandy wskazuje na to, że w jej głowie współistnieją dwa światy, które wysyłają sprzeczne impulsy – unieruchamiające ją, czyniące ją nieczułą, oderwaną od siebie samej. Martwą. Służąca królowej mówi: „Stapa – a jakby była nieruchoma...” (N 142).

Dziewczyna nie płacze, ale też nie ma w niej radości. Niektórzy mogliby dostrzec w tym powagę i wzniosłość, jest jednak jeszcze coś innego, co będzie towarzyszyć Wandzie do końca. Smutek. Melancholia. Warto się im przyjrzeć, ponieważ ich źródła nie są mistyczne ani tym bardziej chrześcijańskie. Śmierć Wandy stanowi wstrząsający początek polskiego narodu, lecz także gwałtowny koniec starego pogańskiego, matczynego świata.

Więść o smutku królowej jest zapowiedzią rozpadu słowiańskiej społeczności, wspólnota traci poczucie bezpieczeństwa. Lekarstwo, jakiego szukają poddani dla władczyni, to sposób, który pozwoliłby przetrwać dotychczasowym więziom opartym na pokrewieństwie. Wanda nie może pozbyć się smutku, nie może go wypłakać, bo nie ma w sobie łez. Jej służąca mówi, że nic jej nie cieszy: „nic jej nie rozśmieję...” (N 134). Norwid, wprowadzając motyw łez, świadomie osadza go w chrześcijańskiej aksjologii. Jednocześnie te nie płynące łzy odsyłają do dziedzictwa świata pogańskiego i są śladem jego utraty.

Wanda nie płacze nie dlatego, że nie jest chrześcijanką, ale dlatego, że przeżywa

³⁷ Zob. J. L a c a n, *Symboliczne, wyobrażenia i realne*. W: *Imiona-Ojca*.

głębką żalobę po matce, którą porzuca czy wręcz zdradza dla nieznanego. Do tej pory Wanda, zwana „Pra-wielmożą” (N 131) – jako opiekunka swojego ludu siadała na progu przed wejściem, błogosławiąc wszystkich wychodzących z grodu i wchodzących do niego. Ten obraz nasuwa skojarzenie z powtarzalnością czasu cyklicznego, a Wanda przypomina bóstwo wegetacji. Królowa porzuca próg – miejsce dla jej religii święte, cały zaś porządek społeczny chwieje się, następuje jego dezintegracja. Nie ma nikogo, kto pilnuje granicy między duchami a żywymi, śmiercią i życiem, bogami a ludźmi.

Wyrwana z cyklu przyrodniczego, gdzie funkcjonowała jako pani natury, pozbawiona władzy religijnej, królowa przestaje w swojej społeczności pełnić funkcję tej, która rządzi wszystkimi. Pozbawiona siły witalnej, a szczególnie opieki matczynej, słabnie cieleśnie, doznaje paraliżu woli. Zgodnie z podaniami kronikarskimi władczyni pogańska – mityczna heroina, powinna stoczyć bitwę z Rytygerem. U Norwida nie ma miejsca na pokaz nadludzkiej siły czy odwagi Wandy.

Poeta, przesuwając na margines czas cykliczny, wprowadza wraz z wizją Chrystusa czas linearny, wektorowy, nieodwracalny, który zaciera pamięć o starym świecie i o związkach z matką. Zmiana będąca katastrofą starej religii i desakralizacją kosmosu oznacza rozszczepienie prymarnego doświadczenia jedności czasu i przestrzeni oraz oddanie heterogenicznie ukształtowanej przestrzeni pod panowanie hegemonicznego czasu, tworzącego spójny obraz świata. Uniwersalizacja pochłonęła różnorodność i odmienność miejsc³⁸. Znikają takie przejawy świętości pogańskiej, jak ruch planet, księżycy, cykle pór roku czy płodność przychodząca ze słońcem i deszczem. Pierwotne doświadczenie wraz z jego racjonalizacją, połączone z działaniami magicznymi, zostaje wchłonięte w nowe *sacrum*, irracjonalne, niezrozumiałe, dziwne, pociągające.

Na scenę obrzędów pogańskich wkracza historia, która ma początek i koniec. Wkracza więc i śmierć. Do czasu, kiedy śmierć stanowiła tylko część życia, nie było potrzeby zbawienia, gdyż śmierć służyła życiu, a życie śmierci, i stanowiły one jedność. Historyczność je rozdzieliła, pozostawione sobie musiały szukać innych sensów i usprawiedliwienia, wreszcie w sukurs przyszła religia chrześcijańska ze swoim rozumieniem śmierci jako granicy i koncepcją życia wiecznego, które następuje po etapie ziemskim. Rozdźwięk między życiem a śmiercią nie został zatem usunięty, ale pogłębiony, natomiast te dwie sfery przez wieki coraz bardziej oddalały się od siebie.

Chrześcijańska wykładnia dziejów na wiele sposobów unieważniała okres przed narodzeniem Chrystusa, narzucając własną cezurę czasową. Początek nowej epoki, który stał się częścią *origenes gentium*, mimo że odwoływał się do pogaństwa, był oczyszczany z bóstw przyrody i magii, co ostatecznie doprowadziło do zerwania przejścia z jednego świata do drugiego. Ponadto wybiórcze traktowanie pewnych przeżytków służyło wzmocnieniu instytucjonalizacji religii, reliktom nadawano nowe, ale negatywne znaczenia i najczęściej wiązano je z siłami zła, władztwem szatana, chętnie eksponowanymi w wierzeniach ludowych. Dawny świat, będący jednością,

³⁸ Zob. Cz. Deptuła, *Galla Anonima mit genezy Polski. Studium z historiozofii i hermeneutyki symboli dziejopisarstwa średniowiecznego*. Lublin 2000, s. 79.

został pozbawiony mocy magicznej i włączony w dzieje kształtowane przez wolę wszechmocnego Boga, przychodząca z zewnątrz³⁹.

Legenda o Wandzie osadzona w historii zbawienia odsłania i równocześnie przysłania moment zerwania między epokami słowiańską i chrześcijańską, rozejście się tych dwóch światów. Ale całkowita eliminacja pierwiastków słowiańskich jest niemożliwa, czego dowodzi smutek królowej. Pogaństwo utożsamione z radością, elementem żywiołowej wiary w związku natury i człowieka, odchodzi z matką i przeciwstawione zostaje łzom oznaczającym prawdziwą wiarę chrześcijańską. Padają bowiem słowa, że Wanda potrzebuje rozrzewnienia i łez, gdyż są one *implicite* nośnikami nowej wiary. Radość, dotychczasowy, niezmienny element życia, o której możemy mniemać, że symbolizuje życie duchowe pogan, ich wiarę, obrzędy i święta, nie stanowi już lekarstwa na niemoc królowej.

Numinosum

Wanda wyjawia Rytgerowi, że nadchodzi czas przerażający, który zmieni bieg rzeczy. Jej ostrzeżenie nie znajduje zrozumienia w rycerzu, podobnie jak decyzja odrzucenia jego propozycji małżeństwa. Kasandryczne słowa królowej biorą się z innego wymiaru, z innego czasu, więc tylko w niej mogą wywołać grozę powstałą z doświadczenia *numinosum*. To spotkanie z czymś, o czym ona do tej pory nie miała pojęcia i czego nie przeczuwała. Choć znane jej były różne przejawy Boskości sił przyrody, takie jak zaciemnienia słońca i księżyca, jednak to nowe, co ma na dejsć, wywołuje w niej lęk, ale także fascynację:

Książę!... powiadam tobie... całą mocą
Boleści, które dla ciebie zakryte,
Że słońce gaśnie – błonia się wilgoć –
Ciemności na świat lecą niespożyte... [N 150]

Jak możemy się domyślać, widzenie Wandy dotyczy ostatnich chwil życia Chrystusa, który zamienił jej życie w misterium. Zetknięcie z nowym, nieznanym Bogiem wywołuje w Wandzie irracjonalne uczucie, którego nie potrafi ona określić, ma tylko wrażenie, że jest to niepojęte i niezrozumiałe⁴⁰. Ból, jaki towarzyszy królowej, miesza się z nieuchwytnym, ciemnym uczuciem miłości. Stan ten pogłębia lodowatość Wandy, uniemożliwiając dokonywanie jakiegokolwiek ruchu:

[...] Gdybyś z laty,
Germański orle, poznał ten ból srogi,
Co jest, z miłości bezmiernej bogatęj,
Tak ściemniającym wszystko naokoło,
Że człowiek nie śmie nastąpić na ziolo –
Tak wtedy wspomnij o mnie... lodowatęj!... [N 151]

Doświadczenie nieznanego *sacrum* nie ma – jak to zazwyczaj bywa – przebiegu

³⁹ Zob. *ibidem*, s. 99.

⁴⁰ Zob. R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*. Przel. B. Kupis. Warszawa 1968, s. 42. Autor pisze, że doświadczenie *numinosum* może „pobudzić gwałtowne objawy”, „uczucie misterium *tremendum*, tajemnicy pełnej grozy” (*ibidem*, s. 41).

gwałtownego, wstrząsającego, ale łagodny. Spowalnia ruchy Wandy, mowę, wycisza. Ale nie jest pozbawione poczucia dziwności. A reakcje cielesne, takie jak lodowate zimno przenikające ciało królowej czy odrętwienie, stanowią świadectwo fascynacji i przyciągania. Wanda nie może o niczym myśleć ani zajmować się codziennymi obowiązkami, absolutna niedostępność tego niepojętego zjawiska prowadzi zaś do doświadczenia własnej nicości, znikomości⁴¹. Poczucie osamotnienia i pustki, które wyłania się już na pierwszym etapie, czyli po odejściu starego świata, zderzane z wizją nowego, nieznanego Boga nie w pełni objawionego, jest charakterystyczne dla szczególnej formy mistyki, której nieodłączną część stanowi medytacja:

Tylko mi smutno, tylko mi ubogo,
 Że nic nade mną nie stoi w osobie,
 Że jakbym była na tej góry szczycie
 Sama – jak chmurki płatek na błękiecie... [N 141]

Historyczne misterium Wandy obejmuje doświadczenie *numinosum*, a jej milczenie można potraktować jako przygotowanie poprzedzające przemianę. Zafascynowana swoją wizją, pchana uczuciem, które nazywa miłością do nieznanego Boga, Wanda odrzuca ziemskie ograniczenia, porzuca materialność na rzecz niewidzialności. W tradycji mistyki chrześcijańskiej ruch od zewnątrz do wewnątrz, od niższych warstw do wyższych jest pragnieniem wieczności.

Spójrzmy na drogę ku oświeceniu Wandy inaczej, pod kątem rozwoju nie tylko indywidualnego, ale i kulturowego. Przejście od świata matki do ojca oznacza u Lacana transformację wyobrażonego w symboliczne, a Kristeva zjawisko to opisuje jako przemianę semiotycznego w symboliczne. Odpowiednio wyostrzona koncepcja Slavoj Żiżka, zainspirowanego teorią Lacana, pozwala dostrzec w przejściu Wandy ze świata matki związanego z naturą do kultury rządzonej przez ojca – sferę funkcjonowania popędu śmierci⁴². Popęd ten ujawnia się w bólu spowodowanym zdradą i porzuceniem matki oraz przeżywaną żalobą, która jest doświadczeniem dramatycznym i traumatycznym. Odejście od starego systemu wierzeń wiąże się z zanegowaniem świata, w którym, jak się domyślamy, rządziły prawa odmienne od patriarchalnych, a kobiety odgrywały ważną rolę w społeczeństwie i niejednokrotnie ich pozycja była wyższa niż pozycja mężczyzn.

Przejście od natury do kultury oznacza gotowość na spotkanie z nieznanym Bogiem, przyjęcie nowej historii. Zgodnie z wykładnią lacanowsko-żiżkowską za sprawą Wielkiego Innego w sferze granicznej uaktywnia się popęd śmierci, który popycha Wandę w stronę tej transgresji. W dotychczasowym otoczeniu królowej, w domu matki, śmierć była oswojona, nie stanowiła ekscesu, wstrząsu prowadzącego do innego świata. Wanda porzuca życie rządzące się regularnością, w której śmierć podporządkowano cykлом wegetatywnym, zmianom pór roku i faz księżyca, by wejść w czas, który ma początek i koniec. Przyniesione przez lud dary ziemi zostaną wraz z królową złożone w ofierze i spalone na stosie, co będzie przypięczę-

⁴¹ Zob. *ibidem*, s. 41–42, 44, 48, 64.

⁴² Zob. D. Hook, *Of Symbolic Mortification and „Undead Life”: Slavoj Žižek on the Death Drive*. Na stronie: https://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/60702/Hook_Of_2016.pdf?sequence=1 (data dostępu: 21 X 2023). Zob. też S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*. Przeł. J. Bator, P. Dybel. Wstęp P. Dybel. Wrocław 2001, s. 160–165.

towaniem rozstania z przeszłością, Wanda zostawia za sobą uniwersum matki za cenę rozkoszy, którą uzyskuje w nowym wymiarze. Nie ma tam innej drogi niż przez śmierć. Należy zwrócić uwagę, jak porażające i jednocześnie niesceniczne jest milczenie wszystko wokół Wandy zamieniające w ciszę, zapowiadającą pośmiertny bezruch. Bogaty w dźwięki i barwy świat pogański cichnie, blaknie, zanika. Na scenie dramatu niemal nieruchoma niczym posąg królowa wtapia się w tło tak bezbarwne jak ona sama.

Cień Boga

Punktem zwrotnym jest objawienie: Wanda widzi zarys ręki wielkiego Boga. Po równinach, wodzie, polach, drogach przepływa cień. Przychodzi z daleka. Cień zamiast światłości. Zrozumieć to trudno, ponieważ w naszej kulturze cień nie kojarzy się pozytywną zmianą. Obraz ręki może budzić niepokój, a nawet grozę, gdyż w pewnych sytuacjach wydaje się nam demoniczny. Wizja nieznanego Boga jest zapowiedzią śmierci Wandy. Ale objawienie ma nad nią moc, jego siła polega na przeciąganiu tego, co w królowej racjonalne, na swoją stronę. (Mimo że nie da się tego ująć przez kategorie rozumowe, wydarzenie to odwołuje się do niemożliwego prawdopodobieństwa, czyni to, co nieprawdopodobne, realnym.) W tym misterium nowy Bóg ujawnia się jako mroczna oczywistość (św. Tomasz). Wanda mówi:

Dobrzy ludzie!... widziałam cień ogromny Boga,
Przechodzący po polach jak szeroka droga,
A to był tylko ręki jeden cień – ta ręka
Jakby przebitą była, bo słońce padało
Przez wnętrza dłoni, na wskroś, jak przez wypaść sęka.
Ja stałam – i patrzyłam w to rozdarte ciało,
Jak ptak z ciemności w jasną pogładą szczelinę,
I dano mi jest wiedzieć – to...
[.]

... że dla was zginę... [N 155–156]

Chociaż Wanda widzi tylko część Jego ciała, przebitą rękę, obraz jednoznacznie sugeruje, że jest to Chrystus. Wczesna chrześcijańska tradycja mistyczna opierała się na pismach św. Augustyna, akcentującego poznanie, wiedzę bardziej niż widzenie⁴³. W wieku XII ruch monastyczny przeszedł wielką transformację, a w stuleciu XIII nastąpiły zmiany w religijności i mityce zachodniej. Do głosu doszła nowa mistyka, związana ze środowiskiem laickim⁴⁴. Nie tylko *lectio divina* w obrębie klasztorów, gdzie wykształceni mnisi studiowali *Pismo Święte*, ale doświadczenie życia codziennego, będące udziałem ludzi świeckich, stało się podstawą wiary⁴⁵. Ważną rolę odegrały kobiety i ich duchowość⁴⁶. Trzeba tu wymienić beginiki (ruch

⁴³ Zob. V. Fraeters, *Visio/Vision*. W zb.: *The Cambridge Companion to Christian Mysticism*. Ed. A. Hollywood, P. Z. Beckaman. Cambridge, Mass., 2012.

⁴⁴ Zob. B. McGinn, *The Flowering of Mysticism: Men and Women in New Mysticism – 1200–1350*. New York 1998. *The Presence of God: A History of Western Christian Mysticism*. T. 3.

⁴⁵ Zob. *The Wiley-Blackwell Companion to Christian Mysticism*. Ed. J. A. Lam m. Blackwell, Okla., 2013, s. 295.

⁴⁶ Zob. C. W. Byn um, *Women Mystics in the Thirteenth Century: The Case of the Nuns of Helfta*. W: *Je-*

kobiet świeckich w Europie Północno-Zachodniej, mieszkających i pracujących wspólnie, który zapoczątkował w sferze świeckiej doświadczanie Boga w codzienności): Mechtylda z Hackeborn, Gertruda z Helfty; i inne *mulieries religiosae* – Margaret z Ypres, Marie Oignies, Beatrice z Nazaretu; oraz trzy największe – Hadewijch z Antwerpii, Mechtylda z Magdeburga czy Marguerite Porète⁴⁷. Budziły one podziw, zyskiwały uczniów, palono je na stosie. Czasami uczniowie spisywali ich przeżycia, cenzurowali, nadawali im inne znaczenia⁴⁸. Bernard McGinn, znawca mistyki chrześcijańskiej, mówi o specyficznej duchowości kobiecej, polegającej nie na studiowaniu *Pisma*, ale na spotkaniu z Jezusem⁴⁹.

Widzenia zmysłowe, niedoceniane przez św. Augustyna i uznawane przez niego za zwodnicze, stały się w tym czasie formą intymnego kontaktu z Bogiem⁵⁰. Wyrażało się to w nadmiernej historycznej ekspresji ciała. Margherita z Cortony, utożsamiając się w tych ekstatycznych stanach z Chrystusem, zgrzytała zębami, wiała się po podłodze, zastygała jak bryła lodu, a jej puls zanikał. Douceline z Digne zamierała w jednej pozie, inne mistyczki lewitowały, drżały, dostawały spazmów. Te stany mogły trwać godzinami lub nawet przez wiele dni. Wszystkie osobiste spotkania z Jezusem, odbywające się w miejscach publicznych, najczęściej zaś w kościołach, miały charakter świętego, a zarazem historycznego spektaklu, którego widzami byli wierni świeccy i zakonni⁵¹.

Przed XIII wiekiem opisane przez św. Pawła (1 Kor 6, 17) mistyczne zespolenie z Bogiem (*unio mystica*) było rozumiane jako zjednoczenie woli ludzkiej z wolą Bożą, w którym Bóg i człowiek pozostają odrębni. Nowa mistyka mówiła o zjednoczeniu pełnym, gdyż zakładała, że jedność nie zna różnicy i nie sposób odróżnić duszy od Boga. Często stawało się to pretekstem do oskarżenia o herezje, jak w przypadku Marguerite Porète⁵². Praktyki religijne, nowe formy pobożności odwoływały się do obrazów zbawczej Męki Chrystusa. Bóg cierpiący zastąpił Chrystusa w chwale – Chrystusa Króla, symbolizującego triumf nad śmiercią.

Rozważanie Męki Pańskiej, polegające na rozpamiętywaniu Golgoty i rozmyślaniu nad ranami Chrystusa, stało się częścią praktyk modlitewnych dążących do zjednoczenia z Bogiem. Dotąd wierni, zwłaszcza ci wykształceni i wybrani, oglądali Chrystusa w chwale i rozumie świat z Jego poziomu, teraz duchowa wizja, poszerzona przez element korporalny, zmieniła się w prywatną medytację Słowa Bożego, prowadzącą poprzez łaskę do kontemplacji, w której widzi się twarz Boga i rozumie się *Pismo*. Przodowały w tym beginki⁵³. Nieprzypadkowo wiek XII został

sus as Mother: Studies in Spirituality of the High Middle Ages. Berkeley, Calif., 1982. – *The Wiley-Blackwell Companion to Christian Mysticism*, s. 297.

⁴⁷ Zob. *The Wiley-Blackwell Companion to Christian Mysticism*, s. 332–333.

⁴⁸ Zob. B. Newman, *Latin and Vernaculas*. W zb.: *The Cambridge Companion to Christian Mysticism*, s. 227.

⁴⁹ Zob. McGinn, *op. cit.*, s. 25–26.

⁵⁰ Zob. Św. Aniela z Foligno, *Zapiski*. Wprowadz., przekł., objaśn. M. Stróżyński. Poznań 2016, s. XV–XVI.

⁵¹ Zob. *ibidem*, s. XVI–XVII.

⁵² Zob. B. McGinn, *Unio Mystica / Mystical Union*. W zb.: *The Cambridge Companion to Christian Mysticism*, s. 205.

⁵³ Zob. Św. Aniela z Foligno, *op. cit.*, s. XVI–XVII.

nazwany czasem świętych kobiet: widziały, słyszały, czuły, dotykały Oblubieńca, zawierały z Nim ślub.

Wandzie, nienależącej do świata chrześcijańskiego, powinny być obce doznania typowe dla mistyczek, jednakże na zasadzie antycypacji spotyka się ona z Chrystusem. Jej uniesienie i wyjście z ciała odpowiada głównym etapom doświadczenia mistycznego. Słownik życia mistycznego zakładał dwa pojęcia: *raptus* – ekstazę związaną z miłością, odrywającą ją od siebie w kierunku Boga, i *excessus mentis*, stan poza umysłem, pozwalający wznosić się do wyższego rozumienia Boga poprzez kontemplację. W taki sposób porwana została do nieba (jak św. Paweł) Beatrice z Nazaretu⁵⁴. I wiele innych. Modelem tego mistycznego doświadczenia, w którym dusza pożądana Boga zostaje do Niego podniesiona i połączona z Nim w unii duchowej, była miłość opisana w *Pieśni nad Pieśniami*⁵⁵. W widzeniu Wandy mamy jeszcze jeden ważny element, stanowiący podstawę kultu ran Chrystusa. Przebita dłoń nieznanego Boga jest punktem centralnym w tej wizji. Królowa porównuje się do ptaka patrzącego z ciemności w jasną szczelinę rozdartego ciała, przez którą pada słońce. Podobny obraz odnaleźć można w *Pieśni nad Pieśniami* (2, 14–15):

Gołąbko ma, <ukryta> w zagłębieniach skały,
w szczelinach przepaści [...]⁵⁶.

Hollywood w artykule poświęconym feministycznemu odczytaniu dokonanemu przez Irigaray ran Chrystusa w średniowieczu wskazuje, że w tradycji mistycznej obraz ten zawdzięcza swoją siłę oddziaływania kazaniom św. Bernarda z Clairvaux, który w 61 kazaniu o *Pieśni nad Pieśniami*, podążając za św. Grzegorzem Wielkim, interpretuje rozpadliny skały jako rany Chrystusa (HT 112–113). Św. Bernard już na samym początku komentuje, że fraza „moja gołębica w szczelinach skalnych” to wezwanie kierowane do Boga, by przybył On do otoczonej murem winnicy symbolizującej duszę. Owe dziury, pęknięcia i uskoki są następnie odczytywane jako miejsce schronienia dla duszy, wzmacniające wiarę w zmartwychwstanie i Boskość Chrystusa⁵⁷. Św. Bernard tak uzasadnia połączenie ran ze szczelinami:

co do mnie, czego mi brak we własnych środkach, przywłaszczam sobie z serca Pana, które przepelnione jest miłosierdziem. I nie brakuje szczelin, z których się wylewa. Przebili Mu ręce i stopy, przebili bok włócznią i przez te szczeliny mogę wysysać miód ze skały i olej z krzemienego kamienia. [...] Ale gwóźdź, który Go [tj. Chrystusa] przebił, stał się dla mnie kluczem otwierającym widok woli Pana. Dlaczego nie powinienem zaglądać przez szczelinę? Gwóźdź woła, rana woła, że Bóg naprawdę jest w Chrystusie, jedynając świat ze Sobą⁵⁸.

⁵⁴ Zob. D. Elliott, *Raptus/Rupture*. W zb.: *The Cambridge Companion to Christian Mysticism*, s. 189.

⁵⁵ Zob. *ibidem*, s. 194.

⁵⁶ Tu i dalej wszystkie cytaty biblijne podaję według edycji: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich [...]. *Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 4. Poznań 1996.

⁵⁷ Bernardus Claravallensis, *Sermo LXI*. W: *Sermones in „Cantico Canticorum”*; *Sermo LXII*. W: jw. Na stronie: <https://www.themathesontrust.org/papers/christianity/StBernard-SongSermons-LA.pdf> (data dostępu: 23 X 2023).

⁵⁸ Bernardus Claravallensis, *Sermo LXI*, s. 114. Zob. Saint Bernard Abbot of Clairvaux, *Life and Works*. T. 4: *Cantica Canticorum Eighty-Six Sermons on the Song of Solomon*. London 1889, s. 368.

Z kazania jasno wynika, że rany stanowią przejście do innego świata. Uderzający jest brak obrazów i odniesień do krwi, które pojawiają się w relacji św. Jana (19, 34): „jeden z żołnierzy włócznią przebił Mu bok i natychmiast wypłynęła krew i woda”. Wiąże się to z tym, iż dominuje tu poetyka *Pieśni nad Pieśniami* i dlatego nie ma krwawiącego i cierpiącego ciała Boga. Hollywood pisze, że w *Drzewie Życia* św. Bonawentury zmienia się sposób przedstawiania ciała Chrystusa. Autor podąża za św. Bernardem (i Aelredem z Rievaulx), ale idzie krok dalej, porównując dziurę w boku Chrystusa do schronienia gołębiczy z *Pieśni nad Pieśniami* (HT 111).

Zazwyczaj mistycy i mistyczki koncentrowali się na ranie powstałej po wbiciu włóczni w bok Jezusa (J 19, 34), lecz w komentarzach św. Bernarda, potem zaś w wielu innych tekstach mistycznych, pojawia się całe ciało pięcioranne. Bok, znajdujący się blisko serca, symbolizował samą duszę (HT 113). Rany na rękach i stopach po gwoździach są dopełnieniem, a zarazem tworzą mistyczną mapę świata. Należy spojrzeć na ciało Chrystusa jak na różę wiatrów, wskazującą kierunki nie tylko ziemskie, ale również duchowe, dlatego też Jego ręka rozciągała się nad wszystkimi północnymi ludami i była widziana przez Wandę. *Vulnera Christi* miały nakłaniać wiernych do kontemplacji ran i ich przenikania, by w końcu mogli oni spocząć w sercu Jezusa (H)⁵⁹.

Narracje pasyjne nawoływały medytujących nad Męką Chrystusa do picia krwi wlewającej się z rany w Jego bok i wejścia w tę ranę (HT 113). Są relacje mistyków i mistyczek, którzy w swoich wizjach dotykali Jego ran, pili krew, odczuwali Jego ból. Najbardziej reprezentatywnym przykładem są *Zapiski* św. Anieli z Foligno, należącej do trzeciego zakonu franciszkańskiego. Mistyka św. Anieli ma charakter zjednoczenia, jest to mistyka nupcejalna, oblubieńcza, używająca języka *Pieśni nad Pieśniami* i metafor erotycznych. W wieku XX św. Aniela została ponownie odkryta. Swoją popularność zawdzięcza nie tyle konserwatywnym teologom, co radykalnym filozofom, takim jak Georges Bataille, pojawia się ona u Simone de Beauvoir, ale przede wszystkim u francuskich feministek, chociażby Cixous; psychoanalityczek, np. Kristevej, a szczególnie Irigaray, która ją naśladuje w *Speculum (Mystérique)* (HT 113; I 200–201).

To współczesne odczytanie mistyki kobiecej, w odniesieniu do psychoanalitycznych i feministycznych badań nad histerią, pozwala spojrzeć na doświadczenia Wandy nie tylko w kontekście tradycyjnie pojmowanej religii chrześcijańskiej. Irigaray czyni ze zranionego ciała Chrystusa figurę kobiecej wyobraźni. W *Speculum of the Other Woman* dowodzi, że sfeminizowana postać Boga-Człowieka, Jezusa Chrystusa, wyrażająca kobiecą wrażliwość, była impulsem dla kobiecej religijności, twórczości i wyobraźni. Z perspektywy feministycznej tak pojmowana kobieca duchowość może w zdominowanym przez mężczyzn dyskursie dawać pole dla „konfiguracji transcendentального znaczącego i jeśli nie jego zasadniczej zmiany, to subwersywnych przesunięć w inny typ wizualizacji” (HT 113). W *Speculum of the Other Woman* opowiada się Irigaray za istnieniem kobiecego obrazowania wypartego z męskiej podmiotowości i racjonalności i pokazuje, w jaki sposób odkrycie tego alternatywnego wyobrażenia radykalnie decentruje męską podmiotowość i staje się

⁵⁹ Pisma św. Anieli są też przedmiotem najnowszej krytyki genderowej w teologii. Nurt ten reprezentują C. W. Bynum, C. Slade, T. Arcangeli, C. Mazzoni, M. A. Sagnella i N. Masciandaro.

szansą dla kobiecej podmiotowości (HT 105; H 193). Badaczka czyni jednak zastrzeżenie, że obrazowanie kobiece nie należy tylko do kobiet. Posługują się nim średniowieczni i wczesnonowożytni mistycy chrześcijańscy. Irigaray postuluje płynność różnic płciowych, która umożliwia różne formy identyfikacji⁶⁰.

Odwołując się do interpretacji Irigaray, widzimy, że dla Wandy zbliżenie się do Jezusa to wejście w świat Jego kobiecej męki i przekroczenie jej w akcie przemiany. Tak jak rana w boku Chrystusa, tak i obraz przebitej ręki przypomina waginę⁶¹. Przedstawienie to pozbawione jest jednak śladów krwi. Śmierć nie stanowi już więc powrotu do natury, ale przejście – dziurę wiodącą do innego świata. Dziura-wagina, będąca krzyżem, to nie tylko otchłań bólu, lecz też brama prowadząca do tego, co nieodgadnione i niewyraźne. Wanda szuka nieznanego Boga, a jej poszukiwania zostają nagrodzone. Chrystus daje jej szansę, by zespoliła się ze światem Jego męki i zsyła na królową objawienie sensu jej sprzecznej podmiotowości. Dziura/pęknięcie/szczelina znajdująca się w dłoni Boga pełni funkcję zwierciadła, w którym Wanda może się przeglądać. To lustro nieodbijające tego, co na powierzchni, ale prowadzące w głąb, pozwala jej stanąć twarzą w twarz z własnym brakiem. Jego akceptacja stanowi pierwszy krok do zjednoczenia z Boskością.

Równocześnie dziura pozostaje tym, czym jest, a więc pęknięciem, miejscem, które wzywa i żąda powrotu, wskazując na niekompletność podmiotu i niemożność pogodzenia się ze sobą czy scalenia. Poczucie fragmentaryczności daje znać o sobie w naszej kondycji jako ciągłe, niespełnione pragnienie sugerujące, że gdzieś daleko istnieje jakaś całość, harmonia i porządek, której jest się częścią. W tym rozpękniętym miejscu podmiotu, będącym cieniem nowego Boga, uaktywnia się popęd śmierci. Nie wiemy, czy prowadzi on do anihilacji czy do stanu organicznej równowagi, nirwany, oceanicznego spokoju, czy jest rozkoszą łączącą Erosa z Tanatosem, czy jednością z Bogiem. Rewers cienia Boga to milczące widmo matki. Ale Jego wezwanie jest silniejsze niż tęsknota za nią. Jego siła przyciągania nie może równać się z żadną inną, obiecuje rozkosze, doznania przekraczające ziemską znikomość, lot w otchłań, nieskończoność, pustkę, lecz Wandzie niełatwo odejść od miejsca, które naznaczone zostało sygnaturą jej matki. Pograżona w smutku tytułowa bohaterka dramatu Norwida waha się, nie wie, co ją czeka i z czym się wiąże przekroczenie tego, co nie istnieje⁶². Jest tylko jedna droga. Wybrała ją Wanda.

⁶⁰ Zob. H 181: „W *Speculum* [Irigaray] dostrzega w sfeminizowanej postaci Chrystusa pojawienie się – we wciąż zdominowanym przez mężczyzn dyskursie – potężnej kobiecej wyobraźni i transcendentnego znaczącego przekonfigurowanego w obrazie kobiety (a tym samym dającego połączenie a i A, które wspiera kobiecą podmiotowość). Już w *Speculum* Irigaray też podkreśla, że ta sfeminizowana postać męska, która staje się kobietą przez zranienie, pozostaje zakorzeniona w fallogocentryzmie”.

⁶¹ Hollywood (HT 106) stwierdza, że Irigaray dążyła do dowartościowania płci żeńskiej, a także kobiecej wyobraźni. Uważała, że srom i pochwa, tworzące podstawy sfery wyobraźniowej, miały wspierać podmiotowość kobiet. Taką możliwość widzi Irigaray w odczytywaniu rany bocznej Chrystusa jako waginy.

⁶² Zob. J. L a c a n, *The Seminar: The Other Side of Psychoanalysis*. Transl. R. G r i g g. Ks. 17. New York – London 2007, s. 18: „Chodzi o to, że droga ku śmierci należy do dyskursu o masochizmie – droga ku śmierci jest niczym innym jak tylko *jouissance*”.

Ekstaza

Wszyscy dotychczasowi badacze zgadzają się, że wraz z czynem Wandy rozpoczyna się objawienie chrześcijaństwa w narodzie, którego stała się ona mityczną królową:

...że dla was zginę...
[.]
– A co jest ze mnie, dam wam... [N 156]

Czas spełnienia aktu Wandy musi więc dotyczyć takiego momentu dziejów, w którym objawiła się nowa wiara w odkupieńczą moc ofiary. Władczyni wstępuje na stos. Ogień przechodzi w wodę. Jej ciało spływa do Wisły. Woda staje się ziemią, kiedy jej ciało złożono w mogile. Mogiła i woda – dwa miejsca pochówku.

Punktem kulminacyjnym doświadczenia mistycznego Wandy jest przemiana polegająca na przejściu przez trzy żywioły: ogień, wodę, ziemię. Do Rytygera królowa mówi o sobie jako o „lodowatej” (N 151). I tylko jako „lodowata” może wstąpić na stos, spłonąć i zamienić się w wodę.

Wszakże wydarzenie to ma miejsca ciemne, a jeśli nawet pozostaną one niezrozumiałe, to jednak warto postawić kilka pytań. Spróbujmy jeszcze raz zastanowić się, czy można myśleć o czynie Wandy, wykraczając poza kategorię ofiary oraz scenariusz wcielenia i odkupienia. Samobójstwo to przecież akt niechrześcijański, z innego porządku, to rodzaj samowoli, anarchii, niekiedy zaś przejaw wielkiej władzy nad sobą. Tu zgodnie z intencją autora i kolejnymi pokoleniami badaczy przyjmujemy, że jest to akt ofiarniczy, wpisany w porządek świata. A przecież nadejście nowego Boga równa się odebraniu Wandzie nie tyle dotychczasowego sensu własnego istnienia, co anihilowaniu, zepchnięciu jej egzystencji w niepamięć.

Śmierć królowej jest świadectwem dawniejszych rytuałów i ceremonii pogrzebowych, które tracą wagę religijną, zostają skolonizowane i wpisane w historię świętą. Usypanie kopca i spalanie darów stanowi u ludów pogańskich typową formę pochówku. W dramacie lud znosi dary wskazujące na związek z dawnymi podaniami, z wierzeniami pogańskimi, dary, które przeznaczone są do spalania: dziwne zioła zebrane przez baby, próchna, złote kadzidła, latające nasiona, wodę w dzbanach, skrzynie osobliwym znakiem zamknięte, plastry miodu, pierwoziarna, dziwne stworzenia zabłąkane, przybyłe z dalekich światów, wiedźmy, ptaki i rzeczy bezimienne. Dary złożone w kopcu pochłoną ogień i zapomnienie, i nie zostanie po nich żaden ślad.

Tak jak już pisałam – porzucenie starego świata oznacza wyjście z siebie, mistyczny *raptus*, a emblematem tej transformacji jest płonący stos zamieniający się w wodę. Dwa różne żywioły, przechodzące jeden w drugi, należą do nieprzekazywalnego doświadczenia rozkoszy (*jouissance*), łączącej *libido* i popęd śmierci. Ten rodzaj rozkoszy został nazwany przez Lacana Inną *jouissance*, w odróżnieniu od rozkoszy narządowej Freuda czy fallicznej, sprowadzającej się do organów płciowych i języka (F 241–245)⁶³. *Jouissance* kobieca jest niepoliczalna, niejęzykowa, nieumiejscowiona i nie może zostać wypowiedziana, w przeciwnym razie musiałaby

⁶³ F i n k (F 245–246) pisze, że rozkosz falliczna, sprowadzająca się do cielesności, jest niewystarczająca – temu zagadnieniu poświęcone jest *Seminarium XX* Lacana. „*Encore*” oznacza: dajcie nam więcej, jeszcze raz, gdyż to, czego doświadczyliśmy, było niewystarczające, dlatego też rozkosz

być możliwe jej wyrażenie za pomocą znaczących, a wtedy stałaby się zawodna, chybiona (F 248). To dlatego Inna *jouissance* musi pozostać niewysławialna. Mistycy zwracają uwagę, że ich doświadczenia w momentach zachwytu nie da się opisać⁶⁴. Tym właśnie jest kobieca rozkosz, usytuowana poza porządkiem symbolicznym, niemająca z nim określonego połączenia ani nazwy w jego obrębie, nieprzyporządkowana do żadnej wcześniej ustalonej strefy erogennej z nim związanej: „Dla Lacana według Irigarey mistycyzm i kobieca *jouissance* zapewniają dostęp do rzeczywistości; są wstrząsającymi i ekstatycznymi spotkaniami z »tym, co jest«” (H 194)⁶⁵. Dzieje się to, zdaniem francuskiej badaczki, w szczelinie – tam podczas ekstazy „granice między wysokością a głębokością, wewnątrz i na zewnątrz immanencji i transcendencji zostają zniesione” (I 192). Tam rozpoznaje się własną podmiotowość, która „nie wie, czego chce” (I 193), ale w otwarciu na nowego Boga staje się transcendentna i Boska.

Rozkosz ta, wychodząc poza zasadę przyjemności, niesie za sobą udrękę i cierpienie, ale daje też przedsmak nieskończoności. Nie zatrzymując się nigdzie, otwierając się na niewyraźne, szykuje się na śmierć. Jak Wanda: „...Gore!... / [...] / [...] W Wisłę przelało się ciało...” (N 156–157).

Kulminacyjna scena dramatu – samobójstwo Wandy – może być interpretowana nie jako ofiara, ale jako rodzaj przemiany jednego żywiołu w drugi. Przelanie się ognia w wodę może też symbolizować łuk histeryczny, stanowiący nie tylko ekspresję ciała, lecz wyzwolenie się z jego ograniczeń. Nie jest to więc jedynie przemiana żywiołów. To fantasmagoria wcieleń. I równocześnie eksces histerycznej ekspresji. W centrum znajduje się przeobrażające się kobiece ciało, które nie jest negowane, tylko przekształcane. Żeby to sobie uświadomić, trzeba na moment powrócić do zbliżenia Chrystusa z Wandą. Jego ciało poprzez rany staje się kobiece, za sprawą wcielenia uobecnia się w przemianie Wandy i dokonuje jej przebóstwienia (I 198–199). Wyrażające się w przemianie ciała w ogień, a potem w wodę. W trakcie tej transsubstancjacji ciało Wandy staje się narodowym tworzywem. Królowa wciela się po kolei w podstawowe elementy świata, które mu nie zagrażają, jeśli współistnieją ze sobą w równowadze. Zgodnie z legendą oczekivalibyśmy, że docelową formą będzie ziemia, ale w dramacie Norwida owe metastazy kończą się na Wiśle. Z tego też powodu ostateczny sens rozplywa się i nie daje się go całkowicie oswoić, tak jak czasu, który otwiera przeszłość, przyszłość i teraźniejszość. Metaforyzacja metamorfoz unika dosłownych obrazów płonącego ciała i jego popiołów pochłanianych

falliczna zawodzi i rozczarowuje. Sprawia zawód, ponieważ redukuje partnera do obiektu *a* – do obiektu częściowego, który służy jako przyczyna pragnienia.

⁶⁴ F i n k (F 249) stwierdza: „To dlatego, jak zdaje się sugerować Lacan, Inna *jouissance* musi pozostać niewysławialna. W pismach mistyków często pojawia się motyw, że tego, czego doświadczają oni w momentach zachwytu i ekstazy, po prostu nie da się opisać: jest to niewysławialne. W takiej chwili żadne słowa nie przychodzą do głowy. Przypuszczalnie dlatego Lacan twierdzi, że kobiety nie powiedziały światu więcej o owej *jouissance*: jest ona bowiem nieartykułowana”.

⁶⁵ Hollywood (H 192) pisze też: „w *Speculum of the Other Woman* Irigaray podąża za Lacanem, widząc mistycyzm jako miejsce *jouissance*, które wykracza poza fallusa. Ta kobieca *jouissance* jest powiązana z ciałem mówiącym, ale bez odniesienia do jakiegokolwiek uprzywilejowanego miejsca seksualności czy seksualności”.

przez wodę. Zwieńczenie stanowi kopiec z ziemi, usypany na pamiątkę śmierci Wandy.

Ta przemiana nie jest więc ofiarą, lecz chrztem Wandy. Dla Norwida chrzest, jako jeden z głównych sakramentów, czerpie moc z misterium Chrystusa. Poeta nazywał go „u m a r ł y c h - S a k r a m e n t e m”⁶⁶, ustanowionym dla udzielania ludziom życia nadprzyrodzonego. Rozumiał go jako tajemnicę obdarzania nowym życiem i wprowadzania w dzieje zbawienia. Chrzest Wandy i równocześnie jej samobójstwo nie tyle wykluczają się, co raczej egzystują obok siebie. Z trudem poddają się uspołnieniu, sens symboliczny narodzin narodu polskiego i prefiguracja ukrzyżowania Chrystusa oraz świat matki nie dają jednoznacznej wykładni. Zakończenie dramatu – przelanie się ciała-ognia w wodę legitymizujące sferę misterium wcielenia i odkupienia czy mit fundacyjny polskiego narodu – nie oznacza odcięcia się od przeszłości. Nie można nie zgodzić się ze Szturcem, który pisze: „Kopiec-mogiła jest wpisany w znaczący dla mitów fundacyjnych symbol grobu-kołyski” (SZ 132), „Tajemnicza nieobecność Wandy wśród plemienia zostaje zastąpiona jej wieczną obecnością w wodzie – Wiśle” (SZ 130). Woda jako przedmiot kultów pogańskich, a także symbol chrztu czyni Wandę własnością tych dwóch światów. Jednocześnie, należąc do tradycji pogańskiej i religii chrześcijańskiej, Wanda funkcjonuje jako płonący kopiec ofiarny, wiecznie żywy w sferze symbolicznej. Nie istnieje ostateczna konkluzja – odejście ze świata matki nie musi być złe, natomiast wejście w świat ojca na pewno nie bywa wyłącznie dobre. Ostatecznie Wanda jest skazana na ciągłe krażenie między tymi biegunami, co oznacza, że niemożliwe wydaje się całkowite porzucenie matki, wejście zaś do świata symbolicznego, mającego ogromną siłę przyciągania, realizuje się najpełniej w scenariuszu historycznym, a próba pozbycia się ograniczeń stanowi niekończące się powtórzenie.

Abstract

MONIKA RUDAŚ-GRODZKA Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences, Warsaw
ORCID: 0000-0002-2939-9583

A HYSTERIC MYSTERY PLAY CYPRIAN NORWID'S "WANDA"

Cyprian Norwid's *Wanda* stands out above other dramas devoted to the beginnings of the Polish nation. Its uniqueness consists in the fact that its fantastic history is inscribed into a Christian story since Wanda's freewill sacrifice as a religious act precedes the birth of the Polish peoples. The author of the paper introduces various interpretive orders that make up a certain two-voice structure. From the perspective of postcolonial theory, *Wanda* reveals a mechanism of appropriation the old pagan religion by the Catholic Church. Norwid's worldview is particularly complex, and his relation to the Catholic Church proves ambiguous. The poet sees no special value in old cultures unless they scent Christianity. In Rudaś-Grodzka's interpretation, the main role is played by mystical tradition and feminist criticism, especially Lucy Irigaray's writings (the central category being the term *Mystérique* that she coined). This perspective broadens our understanding of national phantasms structure. The subject of reflection is hysterical personality of the Polish nation represented by Wanda in Norwid's drama.

⁶⁶ C. Norwid, list do M. Dziekońskiej, z 10 XI 1858. W: *Pisma wszystkie*, t. 8, s. 363.