

MONIKA RUDAŚ-GRODZKA Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

## WANDA I MARTWICA ZGNILIZNA I PUSTKA. GOTYCYZM W „LEGENDZIE” WYSPIAŃSKIEGO

### Gotycka polskość

Gotycyzm, mimo ściśle określonych wyznaczników gatunkowych, nie dał się zamknąć w żadnej epoce i formie artystycznej. Jego zdolność ekspansji przeciężyła każde ograniczenie i stał się on jednym z istotniejszych nurtów we współczesnej kulturze. Cechami decydującymi o jego trwałości są transgresja, eksces i łatwość przekraczania wszelkich granic. Zauważono już dawno, że gotycyzm okazuje się rozleglejszy niż sam gatunek, głębszy niż fabuła, dłuższy niż pojedyncza tradycja<sup>1</sup>. Wyjątkowa płynność i amorficzność czynią z niego nie tyle rodzaj transkulturowy, ile niewymierny fenomen na styku sztuki, nauki i psychiki. Stąd wielu historyków literatury traktuje gotycyzm jako przejaw pewnych stłumionych wypowiedzi<sup>2</sup>. Sam gatunek i jego pozarodzajowe istnienie mogą poszczycić się ogromną literaturą przedmiotu na świecie, co świadczy o żywotności i ciągłej ewolucji, zagarniającej coraz to nowe obszary w naszej kulturze. Jednocześnie wśród polskich badaczy dominuje przekonanie, iż literatura polska nie odnalazła języka, by mówić o swojej rodzimej grozie<sup>3</sup>.

Gwoli sprawiedliwości trzeba dodać, że wiele utworów klasycystycznych, romantycznych czy modernistycznych było realizacją owego gatunku, ale również w późniejszych epokach nie zabrakło tego typu dzieł. Zwraca uwagę ich nieprzejrzysta forma, czego przykład stanowi *Legenda (I i II)*<sup>4</sup> Stanisława Wyspiańskiego,

<sup>1</sup> Zob. A. Williams, *Art of Darkness. A Poetics of Gothic*. Chicago, IL – London 1995, s. 241.

<sup>2</sup> Zob. E. Kosofsky Sedgwick, *Toward the Gothic. Terrorism and Homosexual Panic*. W: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. Pref. E. Kosofsky Sedgwick. New York 1985. W bardzo interesujący sposób tezy badaczki na gruncie polskim rozpisuje P. Sobolczyk (*Gotycyzm. Modernistyczny sobowtór odmieńca*. Gdańsk 2017). Wybitną pozycją w polskiej refleksji nad polskim gotycyzmem jest rozprawa M. Janion *Forma gotycka Gombrowicza* (w: *Prace wybrane*. T. 4. Red. M. Czermińska. Kraków 2001). Warto wspomnieć też o takich publikacjach, jak *Gotycyzm i groza w kulturze* (Red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik. Łódź 2003) czy E. Piaseckiej „*Dolina mroku*”. *Groza i niesamowitość w prozie polskiej lat 1890–1918* (Opole 2006).

<sup>3</sup> Zob. Z. Sínko, *Z zagadnień gotycyzmu europejskiego i jego recepcji polskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 3, s. 72–73. – P. Pluta, *Polska ballada gotycka*. Warszawa 2017, s. 13. Należy odnotować, że ostatnio ukazała się książka *Gotycyzm w literaturze i kulturze lat 1760–1830* (Red. M. Cieński, P. Pluta. Warszawa 2020).

<sup>4</sup> S. Wyspiański: *Legenda I*. W: *Dzieła zebrane*. Red. zespołowa pod kier. L. Płoszewskie-

która nie doczekała się w pełni zasłużonego omówienia<sup>5</sup>. Gotyckość tego dramatu nie jest oczywista i przez to wydaje się niezwykle fascynująca. Eugenia C. DeLamotte pisze, iż gotycyzm może pojawić się w nieoczekiwanych miejscach oddalonych od konwencji utrwalonej wyznacznikami gatunkowymi, co bardzo pasuje do *Legendy*<sup>6</sup>. Ale z drugiej strony, utwór ten, mimo swojej nieortodoksyjności rodzajowej, po bliższej lekturze odsłania elementy grozy, horroru i dziwności. Na jego synkretyczność wskazują dwa bieguny kompozycyjne: dramat w pierwszej wersji był pomysłany jako opera, a wewnętrzny rytm nadają mu przyśpiewki ludowe. Niektórych badaczy gotycyzmu mógłby zaskoczyć koncept Wyspiańskiego – połączenie ballad grozy i historycznej<sup>7</sup>. Klimat *Legendy* zostaje określony przez to, co niewiadome, niepojęte czy niezrozumiałe. W warstwie fabularnej dochodzi do zderzenia zła historycznego ze złem indywidualnym. Historia rodzinna, przemoc, incest, zbrodnia, zemsta kładą się cieniem na dzieje narodu. Nie brakuje tu elementów czarnego humoru i groteski. Tak rozumiany gotycyzm wpisuje się w ramy czarnego/nocnego romantyzmu<sup>8</sup>, a zarazem go przekracza i rozszerza jego granice, jego cechą szczególną jest zakrzywiająca się perspektywa, która pozwala zobaczyć to, co do tej pory nie budziło żadnego zainteresowania. Taki rodzaj spojrzenia przekształcającego obraz naszej kultury pozwolił Wyspiańskiemu zmierzyć się z polskimi osobliwościami i fantazmatami.

Co więcej, stawiam tezę, że gotyckość tego dramatu, symbolicznie sygnalizowana przez figurę Wandy, będącej królową barbarzyńskiego ludu Wandalów, stanowi wykładnię polskości, która znajduje się w polu ścierania się dwóch rodzajów wyparcia w naszej kulturze<sup>9</sup>. Te dwie sfery, jedna spod znaku rebelii, a druga – nie-

go. T. 1. Przedm. A. Łempicka. Kraków 1964; *Legenda II*. W: jw., t. 6 (1962). Dalej do *Legendy II* odsyłam skrótem L. Liczby po skrócie oznaczają stronicę.

<sup>5</sup> Literatura dotycząca twórczości S. Wyspiańskiego (1869–1907) jest ogromna, dlatego dziwi brak głębszego zainteresowania *Legendą*. Do najważniejszych pozycji, już klasycznych, należą: S. Kołaczkowski, *Stanisław Wyspiański*. W: *Wyspiański, Kasprzewicz, przeglądy*. Oprac. S. Pigoń. Warszawa 1968. – O. Ortwin, *O Wyspiańskim i dramacie*. Oprac., szkic biograf. J. Czachowska. Warszawa 1969. – J. Nowakowski, *Wyspiański. Studia o dramatach*. Kraków 1972. – A. Łempicka, *Wyspiański, pisarz dramatyczny – idee i formy*. Kraków 1973. – S. Lack, *O Wyspiańskim*. W: *Wybór pism krytycznych*. Przedm., wybór, koment. W. Głowala. Kraków 1980. – E. Miodońska-Brookes, „*Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej*”. *Szkiele o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*. Kraków 1997. – M. Prussak, *Wyspiański w labiryncie teatru*. Warszawa 2005. – J. Błoński, *Wyspiański wielokrotnie*. Oprac., red. M. Borowski, M. Sugiera. Wykłady przeł. J. i K. Błoński. Kraków 2007. – M. Popiel, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*. Wyd. 2, rozszerz. Kraków 2008. Istotne miejsce w popularyzowaniu wiedzy w świecie anglosaskim zajmuje książka T. Terleckiego *Stanisław Wyspiański* (Boston, Mass., 1983). W ostatnich latach ukazały się trzy ważne pozycje: *Poza kanonem. Wyspiański*. Red. A. Adamiecka-Sitek, D. Kosiński. Warszawa 2018. – P. Augustyniak, *Wyspiański. Burzenie polskiego kościoła. Studium o „Wyzwoleniu”*. Kraków 2019. – D. Kosiński, *Ucieczka z „Wesela”*. *Próby z teatru Stanisława Wyspiańskiego*. Kraków 2019.

<sup>6</sup> E. C. DeLamotte, *Perils of the Night. A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*. New York – Oxford 1990, s. 6.

<sup>7</sup> Zob. Pluta, *op. cit.*, s. 22.

<sup>8</sup> Zob. *Noce romantyków. Literatura, kultura, obyczaj*. Red. D. Skiba, A. Rej, M. Urseł. Kraków 2015.

<sup>9</sup> Zob. M. A. Massé, *Psychoanalysis and the Gothic*. W zb.: *A New Companion to the Gothic*. Ed. D. Punter. Hoboken, N.J., 2012.

odwracalnego losu, nie potrafią się zintegrować i odpowiadają za mroczną stronę naszej polskości, rozumianą jako narodowe imaginarium symboliczne. Kluczami do uchwycenia istoty dramatu są pojęcia traumy<sup>10</sup> i niesamowitości<sup>11</sup>, które ujawniają się jako kłątwa dziejowa, stąd pomocne do wyjaśnienia tego fenomenu wydają się koncepcje psychoanalityczne Sigmunda Freuda i psychologii głębi Carla Gustawa Junga<sup>12</sup>. Powszechnie uważa się, że z traumą wiążą się rozbiory państwa czy śmierć ojczyzny rozdartej na trzy części i złożonej do grobu. Kraj, popadłszy w ruinę, zamienia się w cementarz, główne miejsce życia narodu, który coraz bardziej pogrąża się w przeszłości, zapada w sen i staje się głuche na wezwanie do konfrontacji ze swoimi fantazmatami. To dobrze rozpoznane i opisane w literaturze przedmiotu komponenty polskiej tożsamości; główny z nich ucieleśnia romantyczny kochanek Gustaw, rezygnujący z miłości indywidualnej na rzecz miłości do ojczyzny. Ujęcie gotyckie zakrzywiające tę dotychczasową perspektywę pozwala zobaczyć Konrada, który odrzuca miłość w imię nienawiści do wrogów:

Naprzód braci rodaków gryźć muszę,  
Komu tylko zapuszczę kły w duszę,  
Ten jak ja musi zostać upiorem.  
Tak! Zemsta, zemsta, etc.  
Potem pójdziem, krew wroga wypijem,  
Ciało jego rozrąbiem toporem<sup>13</sup>,

W historii polskiego narodu nienawiść niekiedy wygrywała z miłością, lecz częstsze bywało nie tyle zaślepienie, ile niezidentyfikowanie wroga, który okazywał się kimś bliskim i znajomym. W czasie bitew i powstań nierzadko dochodziło do bratobójczej walki. Zdarzało się, iż po przeciwnych stronach mierzyli się ze sobą żołnierze polskiego pochodzenia i nawzajem się zabijali. Sprawa ta nie została dotąd opisana, gdyż zazwyczaj najsilniejsza trauma zatrzymuje nas na powierzchni i nie pozwala skonfrontować się z tym, co znajduje się głębiej w historii Polski. Możemy przypuszczać, że nie tylko Słowiańszczyzna przedchrześcijańska i zniewolenie chłopów czy antysemityzm wymagają wpuszczenia światła dziennego. Nawet w *Popiołach* w reżyserii Andrzeja Wajdy (1965), filmie odważnym i demaskatorskim w ujawnianiu udziału Polaków w kolonizowaniu i podbijaniu świata, np. w tłumieniu powstania na Haiti, zaciemniana jest ta niechwalebna przeszłość, podobnie jak w scenie, kiedy spotykają się polscy żołnierze, służący w różnych armiach, i dokonują rozpoznania oraz darowania sobie życia. Niemożność zaakceptowania odmiennego scenariusza stanowi próbę nie tyle usprawiedliwienia ironii dziejowej, ile wyparcia realnych wydarzeń. Wajda zatrzymuje się tu w pół kroku, jeśli chodzi o akt

<sup>10</sup> Traumą traktuję jako zjawisko kulturowe. Polega ono na wstrząsie i urazie, będących skutkiem wydarzeń historycznych, które uległy marginalizacji, wyparciu. Zob. *Trauma w kulturze*. Hasło w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*. Red. M. Rudaś-Grodzka [i in.]. Warszawa 2014.

<sup>11</sup> Zob. S. Freud, *Niesamowite*. W: *Pisma psychologiczne*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 1997.

<sup>12</sup> S. Freud, *Psychologia nieświadomości*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 2007. – C. G. Jung: *Dynamika nieświadomości*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 2014; *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 2016; *Symbole przemiany. Analiza preludium do schizofrenii*. Przeł. R. Reszke. Wyd. 2. Warszawa 2017.

<sup>13</sup> A. Mickiewicz, *Dziady. Część III*. W: *Dziela*. Wyd. Rocznikowe. T. 3. Wyd. 2. Warszawa 1998, s. 153.

demystyfikacji polskości, i nie pokazuje rzeczywistego wymiaru bratobójstwa. Trzeba natomiast przyznać, że obnażanie przez niego innych cech narodowych robi ogromne wrażenie. W przerysowaniu, jakie zastosował Wajda, polskość w dyskursie oficjalnym funkcjonuje tylko w jednym formacie. Zostało to doskonale uchwycone. Widzimy dobrego patriotę, który pragnie bić się o wolną ojczyznę, a morduje czarnoskórych niewolników walczących o wolność własną i swojego kraju, mówi o równości, ale traktuje chłopów jak zwierzęta pociągowe, jego katolicyzm zaś nie przeszkadza mu dokonywać rzezi w kościołach i gwałcić zakonnice w Saragossie.

Nasze dzieje narodowe są zawsze tragedią rodzinną. W ostatnich latach obserwujemy, jak uaktywniła się odziedziczona trauma (niepamięć). Mało kto zadaje pytanie, dlaczego Polacy z taką łatwością wyszukują wrogów we własnym gronie – w rodzinie i społeczeństwie. Związane z tym afekty narodowe przybierają różne formy, od paniki moralnej do obłędu i szaleństwa. Z powodu klęsk narodowych, ale także na skutek poczucia niewypowiedzianego bólu płynącego z bratobójstwa oraz niemożności przeciwstawienia się fatum polska samoświadomość odnajduje się w martyrologii i wspomnieniu swojej zamierzchłej potęgi państwowej czy też w marzeniu o wielkości, skutkujących chorobliwą megalomanią, brakiem dystansu do własnej kondycji i nieumiejętnością oceniania swoich perspektyw i sytuacji.

Przez pryzmat *Legendy* wolno spojrzeć na polskość jak na świat umarłych, półumarłych, zjaw, duchów, wampirów, rusałek, żywych trupów, zombie czy pustych lub gnijących grobów. Motyw obumierającego ziarna, który pojawia się w innych sztukach, choćby w *Nocy listopadowej*, odgrywa tu ważną rolę, gdyż Wyspiański, nawiązując do tradycji antycznej, chrześcijańskiej i romantycznej, daje własną wykładnię metafizyczną i polityczną tego mitu. Według artysty istnieją dwa rodzaje ziarna: pierwsze, które zgnije i zrodzi nowe życie, oraz drugie, które obumrze na próżno. Zgnilizna oznaczająca nadzieję i pustka grobowa symbolizowana przez wiecheć słomy (Chochoła) tworzą ramy dla tego dramatu gotyckiego.

Wyspiański po jednej stronie umieszcza Wandę, utożsamianą ze światem pogańskim, w którym rządzą pierwotne instynkty oraz impulsy libidynalne, a szczególnie sadystyczne. To świat podwodny i przybrzeżny, czyli strefa pomiędzy – nie należąca do wody ani do ziemi, ani do żywych, ani do umarłych, zamieszkiwana przez karmiące się krwią wilkołaki, topielce, rusałki i inne potwory. Ich status ontologiczny trzeba by podporządkować temu, co nieżywe, ale nie odpowiadałoby to ich kondycji, która trwa dzięki temu, co biologicznie żywe. Najbliższe wydaje się tu *zoe* wampira<sup>14</sup>. Tragiczność owego świata ucieleśnia Wanda i jej założycielska ofiara, mimo swojej ogromnej siły jakby niemająca kontynuacji. Królowa Wandalów i Słowian, marginalizowana przez polską historię, obca i jednocześnie swojska, we wszystkich momentach przełomowych pojawia się jako cień i kłątwa dziejów. Traumą nieureczywistnionej założycielskiej ofiary Wandy należy rozumieć jako potencjalną i niezrealizowaną szansę stworzenia alternatywy naszej historii.

Wyspiański po drugiej stronie polskości umieszcza Kraka, reprezentującego narodową historię zamkniętą w świecie grobów i związanych z tym rytuałów, potwarzanych aż do dzisiaj, które świadczą o traumie spowodowanej brakiem pań-

<sup>14</sup> Zob. K. Hurley, *The Gothic Body. Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle*. Cambridge 1996. – M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*. Wyd. 2. Gdańsk 2008.

stwowości i porażkami kolejnych powstań. Jednocześnie w ujęciach martyrologicznym i mesjanistycznym klęska narodowa staje się sposobem na osiągnięcie chwały i dojscie do świętości ojczyzny. Masochistyczne oczekiwanie na zmartwychwstanie Polski przenika literaturę romantyczną aż do XX wieku, kiedy Wyspiański krytykuje te tendencje<sup>15</sup>. Nadaje on zmartwychwstaniu inny sens, idzie drogą wyznaczoną przez Juliusza Słowackiego, ale zamiast przeanielenych królów i bohaterów, jego wyobraźnię zapełniają wizje zombie, żywych trupów, które nie są w stanie ani żyć, ani umrzeć, wstają z grobów i zarażają kolejne pokolenia swoją martyrologią i mesjanistycznym przesłaniem.

Tak rozumianą polskość można przełożyć na język „geometrii strachu”, opisującej szczególną czasoprzestrzeń, z której nie sposób się wydostać<sup>16</sup>. Da się tam wejść, ale trudno z niej wyjść. Okazuje się, że miejsce to w sensie dosłownym i figuratywnym jest większe od wewnątrz niż z zewnątrz. Świat w środku nieoczekiwanie ogromnieje, granice znikają, ten na powierzchni pozostaje daleki, mały i nieosiągalny, a może wcale nie istnieje. Przestrzeń polskości, jeśli odsłania swoje oblicze, jest anizotropowa, ma zmienną wielkość, wywołuje doświadczenie *numinosum*. Owa moc zawiesza porządek przyczynowo-sprawczy, opóźnia lub nie pozwala na realizację ludzkich zamierzeń i paraliżuje każdą akcję. Wszystkie działania obnażają swoją bezsensowność i bezzasadność. Wytyczone cele oddalają się, a granice mnożą się na tej widmowej ziemi niczyjej. Ucieczka zaś okazuje się niemożliwa. Ta przestrzeń – zwana Polską – przypomina gotyckie labirynty, które są nie miejscami utrudnionej wędrówki ku centrum, ale obrazami pułapki<sup>17</sup>. Co więcej, uwięzienie to nie pomaga w zorientowaniu się w naszej kondycji, trudno zatem rozpoznać, że stanowi część gotyckiej historii Polski, w której fantazmaty stały się realnością. Można przejść z jednej części tunelu do drugiej, lecz to nie pozwala na nabranie dystansu i na dostrzeżenie anormalności naszej historii. Wyspiański wprowadza do tekstu wiele stanów śmierci progresywnej, w przybliżeniu dałoby się ją przyrównać do snu, z którego bohaterowie budzą się, żeby znaleźć się w innej formie śmierci, są skazani na niemal niekończącą się wędrówkę po bezdrożach zaświatów. Postaci w dramacie nie wiedzą, że nie żyją i że reprezentują wypartą świadomość polskiego społeczeństwa, która według autora jest źródłem perwersji, niepokoju, horroru czy dziwności współczesnych mu Polaków. Wyspiański próbuje dowieść, iż to oni, choć ciągle postrzegają siebie jako Tezeusza, są Minotaurem – potworem, który nie potrafi rozpoznać samego siebie. I jak w zaczarowanym kręgu widzą cnotę, bohaterstwo oraz poświęcenie zamiast kabotyństwa, zakłamania, podłości, gnuśności czy niewiści do tego, co inne.

Opuścić labirynt, ocknąć się, przejść na drugą stronę czasoprzestrzeni, wkroczyć na tereny zakazane przez tradycyjną polskość nawet za cenę poczucia winy i tragiczności – oto wyzwanie gotycyzmu Wyspiańskiego. Według artysty legenda

<sup>15</sup> Tej tematyce poświęcona jest książka M. Prusaka „Po ogniu szum wiatru cichego”. *Wyspiański i mesjanizm* (Warszawa 1993).

<sup>16</sup> Zob. M. Aguirre, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*. W zb.: *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*. Red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Piuciennik. Kraków 2002, s. 23 (przeł. A. Izdebska).

<sup>17</sup> Zob. A. Izdebska, *Gotyckie labirynty*. W zb.: *iw.*, s. 35.

o Wandzie ma stanowić początek alternatywnego biegu dziejów, otwierać zamierzchną przeszłość na późniejsze wydarzenia, być wezwaniem do przebudzenia narodu, a także wywyższeniem kobiecego bohaterstwa. Ten początek powinien uświęcać nową rzeczywistość, martwe zaś musi pozostać na dnie rzeki. Wanda w imię nowej wspólnoty ma uruchomić siły drzemiące na dnie nieświadomości zbiorowej i pobudzić Polaków do innej egzystencji niż dotąd. Jeśli nawet uzna się, że *Legenda*<sup>18</sup> stanowi rozliczenie, krytykę ówczesnego świata, to należy patrzeć na nią jako na podjęcie próby znalezienia optyki pozytywnej, przewyciężającej marazm narodowy i mesjanistyczną wizję martyrologii dziejów.

### ***Legenda* – gotycki dramat słowiański**

Idea dramatu – dzieła totalnego obejmującego swym zakresem przeszłość, terażniejszość i przyszłość narodu – zaprzętała myśl Adama Mickiewicza, który twierdził, iż takiego utworu nie ma i podobny szybko nie powstanie. Wyspiański podjął w *Legendzie* wyzwanie rzucone przez Mickiewicza w *Prelekcjach paryskich*. Kłopot w tym, że Wyspiański nie czytał wykładów wygłoszonych w Collège de France, a więc idea, która narodziła się – być może, niezależnie – w głowach dwóch twórców wydaje się szczególnie godna uwagi<sup>19</sup>. W lekcji XVI z 4 IV 1843 Mickiewicz wyłuszczył swoją naukę o dramacie łączącym sfery ziemską i duchową; miałby on dotyczyć zagadnień życia i misji narodu oraz wprowadzać elementy świata nadmysłowego, „chór duchów niższych, istne święto Dziadów”, i zamykać się proroctwem. W pełni zasługiwałby na nazwę „narodowy”, gdyby potrafił spoić wszystkie „szczeble poezji o d p i o s e n k i p o e p o p e j ę”<sup>20</sup>. Według Mickiewicza poezja ta musiałaby wypływać z duszy narodu, by móc działać na widzów:

bardzo trudno stworzyć dramat słowiański, dramat, który by zespolił wszystkie żywioły poezji narodowej, nigdzie bowiem nie ukazały się one w takiej obfitości i różnaitości. Dramat taki powinien być liryczny i przypominać nam przepiękne dźwięki pieśni gminnych. Powinien zarazem dać nam słyszeć opowieści, których świetne wzory mamy w poezji Słowian naddunajskich, w poezji Serbów, górali czarnogórskich. Powinien nadto przenosić nas w świat nadprzyrodzony<sup>21</sup>.

Rzecz najbardziej nas interesującą stanowi przekonanie, że podstawą takiego dramatu jest świat nadprzyrodzony oraz słowiańska wiara w duchy i upiory:

<sup>18</sup> Może należałoby traktować łącznie obie wersje *Legendy*. Bez wątplenia był to najdłużej pisany i wielokrotnie zmieniany utwór Wyspiańskiego. Artysta rozpoczął nad nim pracę w Paryżu w 1892 i zakończył w 1897 roku. Z listów poety do przyjaciół wiemy, że początkowo dzieło nosiło tytuł *Wanda* i było pomyślane jako libretto operowe, a H. Opieński miał skomponować muzykę. Wyspiański, ciągle niezadowolony z kształtu swego dramatu, pracował nad nim nadal w latach 1901–1902. Ta wersja nie została opublikowana, ale stanowiła ważny etap zmagani twórczych, niestety Wyspiański wycofał się z niektórych pomysłów, m.in. z transgresyjnego aktu ojcobójstwa. Koncepcja zamachu na martwego ojca – czyli zamachu na to, co martwe, a jednak dalej oddziałujące w rzeczywistości wraz z motywem kazirodczego związku Wandy z braćmi – była radykalna i sytuowała ów dramat w konwencji gotyckiej. Możemy przypuszczać, że przez kolejne miesiące i lata Wyspiański obsesyjnie pracował nad *Wandą*. Ostatecznie, po powtórnych redakcjach skończył *Legendę II* w 1904 roku.

<sup>19</sup> Zob. T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*. Wyd. 2, uzup. i rozszerz. Warszawa 1922, s. 83–85.

<sup>20</sup> A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*. W: *Dzieła*, t. 10 (1998), s. 197, 195 (przeł. L. Płoszewski).

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 194.

Lud słowiański wierzył nade wszystko w istnienie tak zwanych upiórów i nawet filozoficznie rozwinął teorię upiórów. O tej wierze w upiory mówiliśmy już dawniej. Ale filozoficznie rzecz biorąc, wierzenie to jest niczym innym, jak wiara w indywidualność ducha człowieka, w indywidualność duchów w ogóle, nigdzie zaś ta wiara jest tak silna, jak u ludu słowiańskiego<sup>22</sup>.

Jeżeli przyjmiemy, że Wyspiański nie znał teorii Mickiewiczowskiego dramatu, to z pewnością, gdyby się z nią zetknął, uważałby ją za bliską swoim poszukiwaniom twórczym. W *Legendzie* odnajdujemy wszystkie składowe: pieśń gminna, pierwiastek cudowny i nadprzyrodzony, upiory, wywołani z grobów bohaterowie, proroctwo czy początek nowej epoki *etc.* Z większym prawdopodobieństwem możemy przyjąć, że we wstępnej fazie pracy nad *Legendą* autor fascynował się Richardem Wagnerem i – jak dowodzą listy do Henryka Opieńskiego, przyjaciela kompozytora – myślał o stworzeniu opery<sup>23</sup>. Opera jako synteza wszystkich sztuk byłaby tu odpowiednikiem dramatu słowiańskiego. Z pierwotnego pomysłu ostatecznie pisarz zrezygnował, ale krajobraz, zdarzenia i postaci, a więc klimat gotycki<sup>24</sup> ujawnił się z całą siłą w obu wersjach *Legendy*.

Akcja dramatu osadzona została w czasach przedchrześcijańskich, dzikich, okrutnych, jednak niepozabawionych przerażającego piękna. Ważną funkcję spełnia tu tylko z pozoru uporządkowana przestrzeń emanująca grozą i dziwnością; zdarzenia rozgrywają się na dwóch planach, na dnie rzeki i w zamku, ale w rzeczywistości granice między tymi planami chwieją się z powodu zniesienia podziału na fantazję i świat realny. Świat nadzmysłowy jest bogatszy, bardziej obdarzony indywidualnym życiem niż postaci świata rzeczywistego. Brzeg rzeki i głębia wód, za-

<sup>22</sup> *Ibidem*. A. Mickiewicz w wykładzie XVI (w: *Dzieła*, t. 8: *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy* (1997), s. 194–195) z 1842 roku pisał: „Z historii i mitologii wiemy, że kult duchów stanowił ważną część religii słowiańskiej: po dziś dzień przyzywa się tam duchy zmarłych, a ze wszystkich świat słowiańskich największym, najbardziej uroczystym było święto Dziadów”.

<sup>23</sup> Zob. S. Wyspiański, listy do H. Opieńskiego. W: *Listy zebrane*. T. 1: *Listy do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*. Cz. 1. Oprac., koment. M. Rydłowa, z wykorzystaniem materiałów L. Piószewskiego. Kraków 1994:

1) z 10 VI 1892 (Paryż). W: *iw.*, s. 158: „*Wandę* obmyślałem i zaraz ci ją posłę”;

2) z 2 VII 1892 (Paryż). W: *iw.*, s. 162: „*Wandę* jeszcze nie skończyłem pisać [...]. Ale wprzód muszę wiedzieć, co mówisz o Fantastach i Wandzie.

– à propos *Wandy*: mam pomysł do opisu historii Popiela, – w zupełnie oryginalny sposób go chce przedstawić, na tle moich wrażeń z nad jeziora Gopla”;

3) z 8 IX 1892 (Paryż). W: *iw.*, s. 163: „Kochany Henryku! Ponieważ ci *Wanda* teraz jest niepotrzebna, zważywszy, że nie możesz i tak nut pisać, więc zechciej mi ją odesłać”;

4) z 27 IX 1897 (Kraków). W: *iw.*, s. 211: „W parę dni po twoim odejździe *Legendę* przerobiłem w ten sposób, że usunąłem język literacki, jakim mówiono w pierwszej części, a dałem język tęgi, stary, nieco tylko wygładzony w obrazowaniu; również kilka szczegółów dodałem i rozszerzyłem ruch na całej scenie, po czym przed trzema dniami odczytałem całość Dyr. Pawlikowskiemu i tenże sztukę przyjął. Pójdzie prawdopodobnie w Grudniu, bo długa będzie historia z dekoracjami i próbami [...]”;

5) z października 1897 (Kraków). W: *iw.*, s. 212: „Jest jeszcze dwa tylko tygodnie czasu do namysłu nad tym, czy ty byś się zajął muzyką do *Legendy*, gdyż przez dwa te tygodnie zajmować się będę dekoracji przyrządzaniem i sporządzaniem małej szopki, która by dać mogła wyobrażenie, jak ma wyglądać scena zwłaszcza części drugiej”.

<sup>24</sup> Pluta (*op. cit.*, s. 51) wprowadza typologię za P. Żbikowskim, który wyróżnił rozmaite formy grozy „w czterech sferach świata przedstawionego – w obrębie scenarii wydarzeń, w samych wydarzeniach i ich przebiegu, w wyglądzie zewnętrznym postaci oraz w sposobie ich zachowań”.

mieszkańce przez różne stwory półludzkie i nieludzkie, pogrążone są w mroku. Na dnie przebliskują skały przybierające kształty śpiących rycerzy. Dominują barwy ciemne: czernie, szarości i fiolety, wywołujące efekt niesamowitości. Wisła spływa krwią poległych.

Wyspiański dokonuje rekonfiguracji czasu/historii i bohaterów/społeczeństwa poprzez tworzenie szczególnie pojmowanej przestrzeni. Miejscami, gdzie dzieje się akcja, a zarazem przemienia się rzeczywistość, są Wawel i Wisła. Wisła nie tylko jako rzeka, ale w sensie metaforycznym – jako obszar tego, co nieświadome – wy-daje się czymś więcej niż obszarem pamięci albo świadkiem spoglądającym na prehistorię i historię. Istotę Wisły stanowią siła i żywotność, była tam zawsze, w czasach Wyspiańskiego i przed jego narodzinami, i jest obecnie, ale płynie też dalej – w przyszłość. Rzeka ta ma cechy boginiczne i jest żywą istotą, w której kra-ży krew:

Hej, krew ku Wiśle płynie z ran,  
krew świeża, krew czerwona. [L 204]

Wawel zamieszkują ludzie z piętnem zbrodni, gwałtu i obłędu. Wnętrza drewnianego, starego grodu są posepne, dźwięczy w nich głuchy pogłos bitwy, po ścianach spływa krew rannych rycerzy. Panuje tu atmosfera terroru, czuć strach i podniecenie, spotęgowane zbliżającym się niebezpieczeństwem. Przyroda otaczająca warowną siedzibę jest groźna i nieprzystępna. W trakcie bitwy rozpętuje się burza, a potem świat ogarnia mrok, z którego wypływają widma (Martwice) w czarnych kapturach, porośnięte wodorostami – dziwne postaci półludzkie w zwierzęcych skórach. Zjawy, widziadła przypominające mary ze snu, wyłaniają się z mgły i ciemnych wód Wisły i tam też znikają<sup>25</sup>. Zawartość ideowa dramatu nie odbiega od treści samej legendy o Wandzie, ale zawiły przebieg zdarzeń uniemożliwia odgadnięcie rodzinnej historii głównej bohaterki. Ballady wplecione w fabułę dają tylko mgliste wyobrażenie na temat skomplikowanego związku ojca z córką, braci z siostrą. Mając na względzie recenzentów teatralnych, Wyspiański w jednym z listów postanowił przybliżyć dzieje rodu Kraka, które w ujęciu autora przypominają historię rodu Labdakidów:

Wciąż żałuję (i do tego, zdaje się, wróce), że historię samego rodu Krakowego podałem pod osłoną tajemniczości, ale może nazbyt gęsta i niełatwo przejrzysta, skoro np. mogła ujść Szan[ownej] Pani właściwa przyczyna, która sprawia, że Wanda w ten ród wnosi zamęcie. Oto Wanda jest córką Kraka i Wiślany i dlatego jest „rusalna”; o tym swoim pochodzeniu dowiaduje się przy śmierci braci i odtąd już z tą świadomością żyje, i taka już od pierwszej chwili wystąpienia u mnie jest.

W tych „balladach” zaś zawarta jest historia dwóch Kraków, nie jednego, bo ich właściwie według podań i kronik było dwóch. – W mojej *Legendzie* występuje tylko drugi Krak i już w ostatnich chwilach życia.

Zaś właśnie Smok-Żmij, o którym jest u mnie w balladach wzmianka, jest owym pierwszym Krakiem, ojcem, który przez króla wód – Wiślana, zamieniony w strasznego gada, zamieszkiwał w norach nad rzeką, pilnując skradzionego miecza (który porwał wodnikom). – Syn zaś jego z wiecznie młodej Wiślany zrodzony, a wyrzucony na brzeg i wychowany przez chłopów, ani przeczuwał, że zabijając Smoka, ojca swego zabił zakłętę. – Wiślana wychodzi nad wodę płakać swego dawnego kochanka, a pociesza ją Krak młody i rozmiłowuje się w niej, porywa przemocą opierającą się. Ta też Wiślana później porzuca w szuwarach Wandę – dziecko.

A młody Krak ożeniony z córką chłopca ma jeszcze dwóch synów wprzódy. Znajdę – Wandę, każe

<sup>25</sup> Zob. B. H. Zielińska, „*Legenda*” I i II Stanisława Wyspiańskiego. Warszawa 1928, s. 124–132.



wychowywać u siebie i oto cały powód zamętu, i oto cały szereg zbrodni i win samowiednie lub bezwiednie spełnionych. Otóż mam zamiar do istniejących dwóch aktów *Legendy* dopisać poprzednie cztery<sup>26</sup>.

Wywód Wyspiańskiego można streścić następująco: Krak zabija swojego ojca przemienionego w smoka, płodzi z Wiślaną – która jest jego matką – Wandę, a jego synowie rywalizują ze sobą, pożądamy swojej siostry. Jeden z nich ginie w bratobójczej walce, drugiego zabija Wanda. Na ród spadają gniew i klątwa starych bogów, król umiera, wrogowie zaś atakują gród. Wanda składa z siebie ofiarę. Jej śmierć ma odkupić grzechy jej, ojca i braci, przebłagać boginię Żywie, którą Krak obraził, nie odając należnej jej czci.

### Wanda

Figura Wandy uchodzi za najbardziej tajemniczą w kulturze polskiej<sup>27</sup>. Towarzyszy nam od *Kroniki polskiej* Wincentego zwanego Kadłubkiem, lecz związane z bohaterką korzenie sięgają głębiej<sup>28</sup>. I niewiele o nich wiadomo. Kadłubek przekazał nam podanie, które musiało budzić zdziwienie już u jego współczesnych. Nie tylko nie został on oskarżony o herezję, ale wypuszczona z jego rąk legenda przyjęła się i funkcjonowała zarówno jako symbol, mit czy bajka, ale także jako emblemat i alegoria przez setki lat.

Ten pierwszy przekaz był czytany i interpretowany na wiele sposobów, sprowadzających się do rozjaśniania osobliwej, zamierzchłej historii sięgającej czasów przedślowiańskich. Czytając legendę dosłownie, nie możemy się oprzeć działaniu tajemniczej aury, która spowija krakowską królowną. Kadłubek utrwalił tradycję ludową/oralną na papierze, dodając całą swoją wiedzę, która miała zakorzenić dawną opowieść w przekazach oficjalnych *origenes gentium*, a zarazem ją przesłonić. Rzeczy niejasne miały być wygłuszone przez podania wtedy znane. Jednakże ta stara historia nie pozwoliła się stłumić. Rezonuje – niezrozumiała i nieczytelna. Można podejrzewać, że uwiodła kanonika krakowskiego i przetrwała do naszych czasów. I nadal trwa, mimo rozmaitych modyfikacji, we wszystkich epokach. Inwariantna natura legendy z powodu jej nieostrych granic umożliwiała umieszczanie podania w różnych funkcjach. Uproszczony przekaz, powtarzany przez wieki, uczynił z Wandy strażniczkę polskiej tradycji. Królowna stała się heroiną o wielu twarzach, choć mało kto zadał sobie trud odkrycia jej oblicza, które, jak wiemy z legendy zapisanej przez Kadłubka, było piękne i zarazem przerażające. Wanda jest bardziej zanurzona w nieświadomości, niż możemy przypuszczać. Charakteryzuje ją dwoistość: córka Kraka jest sprawcza i aktywna, boska i nieboska, ludzka i nie-

<sup>26</sup> S. Wyspiański, list do M. Krzymuskiej, z 24 VIII 1898 (Kraków). W: *Listy zebrane*, t. 4: *Listy różne – do wielu adresatów* (Oprac., koment. M. Rydłowa, z wykorzystaniem materiałów L. Płoszewskiego. 1998), s. 141–142.

<sup>27</sup> Zob. H. Mortkowiczówna, *Podanie o Wandzie. Dzieje wątku literackiego*. Warszawa 1927. – J. Maślanka, *Literatura a dzieje bajeczne*. Wyd. 2, rozszerz. Warszawa 1990. – M. Rudaś-Grodzka, *Wanda*. W zb.: *...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*. Red. M. Rudaś-Grodzka [i in.]. Warszawa 2016.

<sup>28</sup> Mistrz Wincenty (tzw. Kadłubek), *Kronika polska*. Przekł., oprac. B. Kürbis. Indeks D. Zydorek. Wrocław 1992. BN I 277. Zob. też J. Banaszkiewicz, *Polskie dzieje bajeczne Mistrza Wincentego Kadłubka*. Wyd. 2. Wrocław 2002.

ludzka. Od czasu do czasu zanika w kulturze, chociaż zawsze da się odnaleźć jej ślad czy pieczęć, jaką wyciska na naszej przeszłości.

W polskim imaginariu symbolicznym najbardziej popularne są wyidealizowane przedstawienia Wandy, one jednak pozbawione zostały własnego cienia (mroku) i oderwane od pierwotnego doświadczenia z nim związanego. Wyspiański, nie ulegając sile tradycyjnego przekazu, kierował się intuicją i nie tylko zbliżył się do pogańskiego obrazu Wandy, ale wniknął w mrok otaczający ową postać – w miejsce stanowiące rezerwuuar energii sprzed tysięcy lat. Odnalazł w tym miejscu lęk przed nieznanym: zarazem przerażenie, jak i zachwyt. Ów wizerunek i jego cień, które istnieją w naszej kulturze od początku, niosą ze sobą pamięć o tym, co kiedyś fascynowało i przytłaczało, co nie było ubrane jeszcze w żadną ideę porządkującą świat i neutralizującą obawy z tym związane, i wiodą wprost do przedświadomego, prehistorycznego świata dzikich, zwierzęcych instynktów.

Wyspiański postanowił zachować ciemny charakter Wandy, gdyż jako jeden z nielicznych odnosił wrażenie, że w jej historii nie rozumiemy wielu elementów. Opowieść o królownie jest niczym szyfr, który trudno złamać, a to, co robiono do tychczas, wiązało się z przystosowywaniem jej obiegowego, pospolitego i płytkiego wyobrażenia do wymogów estetycznych i politycznych danych epok. Powtarzano historię Wandy bez zrozumienia jej głębinowych treści. Wyspiański zdecydował się wpleść legendę do swojego dramatu razem z tajemniczą aurą, starając się dotrzeć do jej źródeł. W świetle teorii Junga pracuje Wyspiański z archetypowym wyobrażeniem Wandy, gdzie proces twórczy „polega na nieświadomym ożywianiu archetypu i na jego [...] opracowaniu w formie skończonego dzieła”. Myśl Junga najlepiej uchwycił Walter Benjamin:

Ukształtowanie obrazu pierwotnego jest poniekąd przetłumaczeniem go na język teraźniejszości. [...] w tym tkwi istota społecznej wagi sztuki: [...] wynosi ona na powierzchnię formy, których duchowi czasu brakowało najbardziej. W obliczu niezadowolonej z siebie teraźniejszości pragnienie artysty cofa się, idzie wstecz, aż natrafi w podświadomości na taki praobraz, który najlepiej skompensuje jednostronności ducha czasu. Chwyta on ten obraz, a w miarę jak przybliża go do świadomości, zmienia jego kształt, tak by człowiek teraźniejszy mógł go – stosownie do własnych możliwości pojmowania – przyjąć<sup>29</sup>.

### Wanda i wilkołaki

Po zwycięstwie nad wrogami Wanda, po obwołaniu jej „królem”, rzuca się do wody i tonie. Śmierć bohaterki interpretuje się jako jej powrót do domu: do królestwa podwodnego<sup>30</sup>. W dramacie wielokrotnie pojawiają się aluzje do jej rusałczanego rodowodu, ale to nie jedyna tożsamość Wandy, jest ona także upiorem<sup>31</sup>. Znakiem tej demonicznej siły staje się wianek – „Korona wiślana, / krwawa kwietna nać” (L 176) – który królowna otrzymuje jako dowód przynależności do bogini, zaborczej i mściwej Żywii. Raz włożony, nie daje się zdjąć, wrasta w głowę, czyni z Wandy postać nieludzka, hybrydyczną i upiorną. Kwiaty (symbol niewinności *etc.*) wrasta-

<sup>29</sup> W. Benjamin, *Pasaże*. Red. R. Tiedemann. Przeł. I. Kania. Pośl. Z. Bauman. Kraków 2005, s. 519.

<sup>30</sup> Odmianą od mojej interpretacji śmierci Wandy proponuje I. E. Rusek w artykule *Zaślubiny ze śmiercią. „Legenda II” Stanisława Wyspiańskiego* („Kwartalnik Opolski” 2011, nr 1).

<sup>31</sup> Na upiorność Wandy zwróciła mi uwagę prof. Maria Prussak, za co jej dziękuję.

ją w jej głowę i karmią się nią; czerpią z niej żywotne soki i tym samym tworzą z niej dziwożonę – jeszcze przed swoją śmiercią jest więc ona żywa i nieżywa jednocześnie<sup>32</sup>.

Moment założenia wianka stanowi przełom, w Wandzie dokonuje się gwałtowna metamorfoza podobna do przeobrażenia wilkołaka. Królownę ogarnia szal przypominający furor wojenny berserków, ona sama wygląda jak młody rycerz, służący nie rozpoznaje jej, myśląc, że ma przed sobą młodego mężczyznę. Terminem „berserkowie”, jak pisze Leszek Paweł Słupecki, określane wojowników, „zmieniaczy skóry, sposobnych do przemiany w dowolne zwierzę drapieżne”<sup>33</sup>. W sposób szczególny wykazywali się oni nadludzką mocą i męstwem. Gryźli własne tarcze i mieli być silni jak niedźwiedzie czy wilki. Nie czuli bólu, niewrażliwi byli na działanie ognia, niskich temperatur i na zranienia<sup>34</sup>. Gdy zastęp berserków wpadał w amok, rabował i niszczył wszystko, co znajdowało się na jego drodze, w północnych legendach furor wiązał się z rytami przejścia młodych wojowników. W transie stawali się oni wojskiem Odyna i mieszkańcami Walhalli, w takich momentach znikła granica między życiem a śmiercią<sup>35</sup>.

Słowiańskie opowieści o wilkołactwie łączą się również z różnymi obrzędami przejścia. Odbiciem tych wierzeń w polskim folklorze są kołędniczy: raz w roku młodzi mężczyźni przebrani za zwierzęta odgrywali scenki, śpiewali kołedy i zbierali datki, chodząc od domu do domu<sup>36</sup>. Uczestnicy maskarady: niedźwiedź, koza, turoń (baran), koń i wilk, byli znani Wyspiańskiemu i najprawdopodobniej oni stali się prototypem postaci wodnych.

Wanda, pchana potworną siłą, „oczy straszliwie otwiera, / zbudzona, ockniona nareście” (L 182), nakłada zbroję Kraka, przez nikogo nierozpoznana przemienia się w rycerza piorunowego – nowego króla. Polegli wojownicy wstają i biorą broń. Na rozkaz władczyni formują oddział, który pokona wrogów. Po zwycięstwie jej szal nie mija, w takim stanie pogrąża się ona w odmętach rzeki, próbując wciągnąć swoich rycerzy i mieczem atakując tych, którzy starają się powstrzymać królowę. W otoczeniu wodnym Wandy znajdują się, oprócz topielców i rusalek, również wilkołaki wodne – odosobnione zjawisko, występujące prawdopodobnie tylko w dramacie Wyspiańskiego. Owa społeczność jest dość zróżnicowana, ale ma cechę wspólną: wszyscy jej członkowie należą do świata umarłych, karmiących się krwią żywych, jak i dopiero co poległych. Bardzo podnieca ich zapach krwi:

WILKOŁAK  
[ . . . . . ]  
tak mi pachnie krew.

<sup>32</sup> Zob. L 180:

żeś jest dziwożonka,  
że urodę lżesz.

<sup>33</sup> L. P. Słupecki, *Wojownicy i wilkołaki*. Wyd. 2, popr. i rozszerz. Warszawa 1994, s. 82–83. Zob. też *Klechdy. Starożytnie podania i powieści ludowe*. Zebrał i spisał K. W. Wójcicki. Wyd. 2, pomnożone. T. 1. Warszawa 1851, s. 174–180. – T. Linkner, *Słowiańskie bogi i demony. Z rękopisu Bronisława Trentowskiego*. Wyd. 2, popr. i uzup. Gdańsk 2007, s. 131–133. – B. Baranowski, *W kręgu upiórów i wilkotaków. Demonologia słowiańska*. Poznań 2019.

<sup>34</sup> Zob. Słupecki, *op. cit.*, s. 82–83.

<sup>35</sup> Zob. *ibidem*, s. 99.

<sup>36</sup> Zob. *ibidem*, s. 103.

Widzisz? Hań u bron  
 leży świeży trup.  
 Lekki mieli zgon,  
 rzezani toporem.  
 Pić, pić krew, krew ssać – [L 167–168]

Od samego początku Wanda jest nazywana „rusalną”. Rusałki, dziwożony, utopce, topichy, topczyki, topniki, topielce i topielice, wiły, sadowiły, samodiwy, nereidy, wodnice i czetlice – to tylko różne określenia tej samej demonicznej postaci w folklorze słowiańskim (w podaniach i legendach). Najliczniejszą grupę bóstw przyrodniczych stanowiły rusałki, którymi słowiańska wyobraźnia zaludniała pola i bory, rzeki i jeziora, mroczne wąwozy, bagna i trzęsawiska. Rusałkom przypisywano bowiem wylewy rzek, wciąganie ludzi w toń wodną, rwanie sieci rybackich czy wywracanie i zatapianie łodzi. Demonom tym nadawano ludzkie kształty – głównie kobiece oraz półrybie. Niekiedy utożsamiano je z duszami utopionych ludzi. Często przedstawiano je jako uwodzicielskie, piękne dziewczęta będące w istocie złośliwymi potworami. Ukazywały się nocą (zwłaszcza podczas pełni księżyca), nago lub w białych sukniach. Budziły powszechny lęk oraz trwogę jako demoniczne uosobienie groźnych i niewytłumaczalnych tajemników żywiołu wodnego. Kapryśne, a także znudzone czekały na podróżnych, by załaskotać ich na śmierć albo doprowadzić do obłądu<sup>37</sup>. Kult rusałek wodnych w naszej kulturze ma dość odległy rodowód i najprawdopodobniej wywodzi się jeszcze z okresu przedchrześcijańskich wierzeń słowiańskich. Również w naszej literaturze, począwszy od XVI wieku, odnaleźć można drobne wzmianki o demonach wodnych i ich kulcie. Dopiero powstała w XIX wieku źródłowa literatura ludoznawcza pozwala na rzeczową analizę owej problematyki. Wyobrażenia rusałek wodnych zrekonstruowane na podstawie tych materiałów charakteryzuje wielowątkowość. Stanowią one swoistą kombinację dawnych tematów (bliżej nieokreślonych), pochodzących z wierzeń ludowych, które włączają elementy przejęte z religii chrześcijańskiej czy też pseudoludowe twory fantazji literackiej – tak rodzimej, jak i zachodnioeuropejskiej, np. opowieści o ondynach, syrenach, nimfach i pannach wodnych. Ludowe wierzenia o boginkach wodnych znalazły swoje odbicie w rodzimej poezji romantycznej. Szczególnymi przykładami mogą być wizje białoruskiej ondyny w balladzie *Świtezianka* Adama Mickiewicza i ukraińskiej Zoryny, bohaterki fantazji Józefa Bohdana Zaleskiego zatytułowanej *Rusałki*.

### Mrok przedpogański

Wyspiański dociera nie tylko do korzeni słowiańskich, jego intuicja sięga głębiej – do epoki nieznającej słów, wrażliwej wszakże na dźwięk i rytm. Przedjęzy-

<sup>37</sup> Zob. L. Gołębiowski, *Lud Polski. Jego zwyczaje, zabobony*, Warszawa 1830. – L. Siemiński, *Podania i legendy polskie, ruskie i litewskie*, Poznań 1845. – W. Klinger, *Wschodnio-europejskie rusałki i pokrewne postaci demonologii ludowej a tradycja grecko-rzymska*, Lublin-Kraków 1949. – K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, Wyd. 2. T. 2, cz. 1, Warszawa 1967, s. 598–644. – M. Janion, *Żyjąc, tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 274–284. – F. Molina-Moreno, *Żeńskie duchy przyrodnicze w folklorze polskim i w mitologii klasycznej*, „Prace Etnograficzne” 2016, z. 4.

kowa, mroczna strona Wandy uchwycona w muzycznej warstwie utworu jest jednocześnie wyrazem indywidualnego doświadczenia artysty i kolektywnej nieświadomości<sup>38</sup>. W *Legendzie* Wyspiańskiego następuje eksplozja pierwotnych sił kształtujących naszą zbiorową świadomość. Powtarzający się w różnych wariantach wzór dobrej królowej rozpada się w dramacie i prowadzi do uwolnienia mocy wypieranych przez kulturę, regresywnych, demonicznych i archaicznych. Przybiera to postać dionizysko-pogańskiego świata, który powraca, by wstrząsnąć posadami nowo uformowanego państwa. Przedwieczny lęk przed znanym i nieznanym wrogiem zmienia się w gwałtowne uniesienia, orgiastyczny stan zbiorowej ekstazy spowodowanej możliwością pożerania, zabijania czy napawania się krwią. Demoniczna, monstrualna siła Wandy nie mieści się w żadnych granicach, rozlewa się na całe otoczenie, obejmując wody Wisły i to, co znajduje się na brzegu. W *Legendzie* orszak wodników, rusalek, wilkołaków, kozłaków, baraniogłówów, turoniów, wiedźm, topielców *etc.* reprezentuje świat nie tylko pogański, ale i przedpogański, będący otchłanią, *arché* naszych początków. Stąd płyną strumienie fantazji, które formują imaginarium słowiańskie i pierwszą refleksję dotyczącą sił natury oraz bóstw symbolizujących owe prawa, czyli to, co odczuwamy jako prymarnie obce, otchłanne, a ta inność ucieleśnia się w różnych wyobrażeniach półzwierzęcych i półboskich. Z takiego świata wyłaniają się boginie słowiańskie, jak np. Żywia czy Dziedzilla, które odgrywają decydującą rolę w przebudzeniu Wandy.

Ważną sprawą będzie dostrzeżenie złożoności zjawiska, jakie stanowi słowiańskie pogaństwo zawierające reminiscencje wcześniejszych epok i zachowujące napięcia z tym związane. Co więcej, taki typ dziedzictwa trwa w formie latentnej we wszystkich epokach. Przeżytki pogaństwa odnaleźć można w kulturze ludowej, która przechowuje zwyczaje, rytuały i wierzenia wraz z pełnym wymiarem treści nieświadomych. Nie jest to wyłącznie dziedzictwo, lecz również źródło „energetycznych inwersji, rodzaj afektywnej polaryzacji wyznaczającej sferę barbarzyńską każdej kultury”<sup>39</sup>. Pole sił nie tylko aktywuje się na marginesach oficjalnej i dominującej kultury czy w różnych formach sztuki, ale jest także symptomem psychicznych regresji jednostek bądź grup. Wszystko, co zajmuje niepamięć: okrucieństwo, rozkosz, przemoc czy perwersja, może wyłonić się w sposób niespodziewany i w nieoczekiwanym miejscu. Taką logikę trafnie opisuje Georges Didi-Huberman:

tym, co przeżywa w danej kulturze, jest to, co w tej kulturze jest najbardziej wyparte, najbardziej mroczne, dalekie i uporczywe. Najbardziej martwe w pewnym sensie, ponieważ najgłębiej pogrzebane i najbardziej upiorne; jednocześnie najbardziej żywe, ponieważ najbardziej poruszające, najbardziej popędowe<sup>40</sup>.

Zwierzęca popędowość Wandy pochodzi z władztwa śmierci, które jest początkiem i końcem wszystkiego. Nie mniej potworna, magiczna moc budząca martwych rycerzy i uśmiercająca wrogów stanowi dar nie królestwa śmierci, ale słowiańskiej Żywii. Słowiańska bogini zdaje się nie należeć do świata duchów podwodnych.

<sup>38</sup> Zob. Jung, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, s. 11–22.

<sup>39</sup> P. Mościcki, *Sejzmografy przewrotu. Gesty rewolucyjne jako „Pathosformeln”*. „Konteksty” 2011, nr 2/3, s. 167.

<sup>40</sup> G. Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002, s. 154. Cyt. jw., s. 168 (przeł. P. Mościcki).

Znajduje to swój wyraz w strukturze sztuki i napięciach rozsadzających postać Wandy, która równocześnie reprezentuje żywioły zwierzęcy i ludzki. Uosabia ona wszelkie siły demoniczne, ciemną stronę natury ludzkiej, za pięknym, niewinnym obliczem królowej skrywają się występne myśli i krwawe czyny. Zbrodnia popełniona na bracie, śmierć ojca czy atak wrogów wyzwalają we władczyni nieznana do tej pory energię, która każe jej oddać się siłom nadprzyrodzonym, by móc bezkarnie zabijać wrogów. Należy więc Wanda do sfery instynktów animalnych i do cywilizowanego świata słowiańskiego. W królestwie toczy się walka między sprzecznymi dążeniami, nie ma pewności, czy ona chce umrzeć, czy nie. Zostaje to w dramacie niedopowiedziane, trudno stwierdzić, czy bohaterka skacze do rzeki, żeby żyć wiecznie, czy raczej, by zakończyć swoje życie. Nie wiemy, czy życie to nadmiar, czy brak, albo czy śmierć to pełnia, czy kres. Pewną wskazówką jest dar Żywii. Wanda otrzymuje jednodniową sławę:

Klnę was, patrzajcie w moje oczy,  
uroda we mnie żywa.  
Śmierć za mną, Sława za mną kroczy,  
dzień jeden ja szczęśliwa! [L 134]

Szczyście zamknięte w jednym dniu wymaga wyjaśnienia, musimy się cofnąć do starożytnej Grecji i zderzyć je z mitem rodu Labdakidów, stanowiącym wewnętrzną ramę dramatu. Człowiek w tragedii greckiej wielokrotnie był nazywany „jednodniową jętką”, której życie, trwające chwile, przemijało bezpowrotnie i bez śladu. Grecka kultura, począwszy od mitów po literaturę, sztukę czy filozofię Platona, zajmowała się myśleniem o nieśmiertelności. Wśród dróg do jej uzyskania wskazywano sławę. Tak działo się w wypadku Achilleusa, Safony i Sokratesa. Wypiański odwołuje się do starożytnych, a jednodniowa sława Wandy jest próbą przewyciężenia popędowej triady życie–śmierć–życie i wprowadzenia paradygmatu śmierć–życie–śmierć, najgłębiej osadzonego w naszej kulturze.

### Piękne i straszne oblicze Wandy

Zdanie z *Kroniki* Kadłubka mówiące o niezwykłej urodzie, z której bije groza, należy traktować jako centralne dla rozumienia figury Wandy<sup>41</sup>. Rys tego, co piękne a przerażające, który stanowi część struktury mitycznej, przez wieki podlegał modelowaniu, niekiedy w aktualizacjach danej epoki ów horror zniknął, co spłaszczało i czyniło to wyobrażenie neutralnym lub przyjaznym. Niemal wszystkie średnio-wieczne przekazy zawierają informacje o ciemnych mocach krakowskiej królowej – miała ona pokonywać wrogów swoim niezwykłym pięknem i nadludzką siłą, wpra-

<sup>41</sup> Mistrz Wincenty (*op. cit.*, s. 16–17) następująco charakteryzuje królowę: „Ona tak dalece przewyższała wszystkich zarówno piękną postacią, jak powabem wdzięków, że sądziłbyś, iż natura, obdarzając ją, nie hojna, lecz rozrzutna była. Albowiem i najrozważniejsi z roztropnych zdumiewali się nad jej radami, i najokrutniejsi spośród wrogów łagodnieli na jej widok. Stąd, gdy pewien tyran Lemański srożył się w zamiarze zniszczenia jej ludu, usiłując zagarnąć tron niby wolny, uległ raczej jakiemuś <jej> niesłychanemu urokowi niż przemocy oręza. Skoro tylko bowiem wojsko jego ujrzało naprzeciw królowej, nagle rażone zostało jakby jakimś promieniem słońca: wszyscy jakoby na jakiś rozkaz bóstwa, wyzbywszy się wrogich uczuć, odstąpili od walki [...]”.

wiać przeciwników w drżenie i nieść im zatrę. Postrzegana była jako bóstwo przypominające słońce w trakcie zaćmienia – które prowadziło do szaleństwa i utraty wzroku. W tym względzie opis Wandy z utworu Wyspiańskiego nie odbiega od wersji Kadłubka, z taką różnicą, że w dramacie królowna rzuca klątwę na wrogów, a jej własny lud widzi w niej czarownicę (L 134–135).

Wyspiański tworzy w *Legendzie* świat pierwotny i pogański, ale także „rozmontuje” chrześcijańską wykładnię tego mitu. Wanda w tradycji chrześcijańskiej, broniącej swojej monoteistycznej struktury i porażonej strachem przed manicheizmem, zostaje unieruchomiona w jednym wymiarze, a mrok wypęlmiający jej postać jest negowany. Zablockowanie i niemożność rozładowania owej energii kumuluje się w bezradności kobiecej odbieranej pozytywnie. Symboliczne imaginarium godzi się z tym, że niewinna dziewczyna doświadcza wszelkiego rodzaju gwałtów, np. może zostać pożarta przez potwora czy złożona w imię jakiejś idei w ofierze. Wanda, założycielka narodu polskiego, figura pozbawiona zła, w swojej czystości i niewinności ma przypominać Matkę Boską. Wyspiański przywraca królowej dwoistą naturę, łączy w figurze Wandy obraz Matki Boskiej i bogini Hekate (Kali), dzięki czemu odzyskuje ona swój cień<sup>42</sup>. Wanda zachowuje się jak nieświadoma niebezpieczeństw młoda kobieta i dzika kapłanka, życzliwa wróżka i zła czarownica, bogini dobra i zła. Żywa i umarła.

### Wanda-matka-córka

Poza Wyspiańskim nikt nie zaprzętał sobie głowy pytaniem o matkę Wandy. Na potrzeby mitów narodowych wystarczyła informacja, że królowa miała ojca. W *Legendzie* jej matką jest Wiślana, czyli rzeka. W projekcie witraża zatytułowanym *Wanda* granice między dziewczyną a żywiołem wody zostają zniesione i przed oczami rozciąga się to, co pierwotne i obce: płynąca woda bez początku i końca: *arché* naszych korzeni, jednocześnie zbiorowych i indywidualnych. Tu też należy szukać źródeł różnych fantazji, wśród których na plan pierwszy wybija się wyobrażenie macierzyństwa jako początku wszelkiej władzy dającej i odbierającej życie; jest to miejsce, w którym pulsują siła oraz przemoc. Tutaj rodzą się wszelakie instynkty, a zwłaszcza instynkt śmierci.

Wanda w świetle teorii Junga odpowiada archetypowi matki pierwotnej, nadrzędnej osobowości wyłaniającej się z nieświadomości zbiorowej<sup>43</sup>. Jest ona matką i córką równocześnie, tzn. rodzi samą siebie. Łączy się więc z mitem o Demeter i Korze. Natomiast w warstwie najgłębszej stanowi zapis ludzkiego doświadczenia: kontakt z matką to pierwsze doświadczenie, zarazem zewnętrzne i wewnętrzne, i moment, kiedy rozdziela się to, co wewnętrzne i zewnętrzne. Obraz, który utrwała się w nieświadomości, jest nieprzemijający i ujawnia się w projekcji rozszczepienia matki i dziecka<sup>44</sup>. Ta podwójna postać, czyli matka i dziewczyna, może występować jako jedna albo dwie, ale zawsze bez męża. W omawianym micie bohater męski odgrywa rolę porywacza, gwałciciela i zewnętrznego agresora, którym w tym

<sup>42</sup> Zob. Jung, *Symboly przemiany*, s. 471–473.

<sup>43</sup> Jung, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, s. 110.

<sup>44</sup> Zob. Jung, *Symboly przemiany*, s. 417.

wypadku jest książe alemański. Podwójność Wandy materializuje się w postaci młodej dziewczyny i krwiożerczej nimfy rzecznej – rusalki, która zawsze stanowi świadectwo nadmiaru wymykającego się określonym normom i granicom<sup>45</sup>. Po powrocie do wody Wanda rozpoczyna głębinową i demoniczną egzystencję monstrualnej matki, niszczącej, pochłaniającej, posiadającej władzę absolutną w sprawach życia i śmierci. Jako Dziwożona zagraża kobietom ciężarnym i matkom, bo może porwać ich dzieci albo podrzucać własne (przypomina Lamie czy Lilith, czy może Babę Jagę pożerającą dzieci<sup>46</sup>). Jako Marzanna wyobraża samą śmierć. Wisła przedstawiona została przez Wyspiańskiego jako wody śmierci. Na dnie gnijące rośliny oplatają i spowijają wszystko, co znajdzie się w ich zasięgu. Nic i nikt nie jest w stanie oprzeć się ich sile przyciągania.

### Martwica

W *Legendzie* nadprzyrodzony świat demonów, półbogów, wiślan, rusalek i wampirów, które tworzą *dominium* rządzące się swoimi prawami, wpływa na losy bohaterów, stanowiąc łącznik między ziemią a wodą, między fantazją a rzeczywistością. I ten świat jest wrogi wobec Krakowa.

Widzimy, iż król nie umiera raz, jego śmierć ma charakter progresywny, przybiera formę wieloetapową. Władca Wawelu przechodzi przez różne progi i stadia przemiany pośmiertnej. Trudno podać precyzyjną wykładnię śmierci progresywnej. Zazwyczaj jest to stan, w którym umarły nie wie, że nie żyje. Znajduje się w odrętwieniu, lekkiej omdłości, ucina sobie drzemki jak bohaterowie *Sanatorium pod Klepsydrą* Brunona Schulza czy powieści *Po tantej stronie* Alfreda Kubina. W opisywanym świecie kontury przedmiotów są rozmyte i zamglone, rzeczywistość przepływa i odpływa, bohaterowie popadają w delirium lub paraliż, spokrewniony z melancholią. Krakowi nawet po śmierci towarzyszy poczucie zagrożenia, dziwności, niemożności kontaktowania się ze światem zewnętrznym. Ten rodzaj „bycia niebytującego” pojawia się w *Legendzie I*, gdzie jest formą snu. Dramat starego króla zaczyna się w dniu jego śmierci. Krak, przygotowując się do ostatecznego odejścia, rekapitułuje swoje życie i nazywa je snem:

przewaliło się to już,  
już przeszło,  
Jako badyle na ugorze zeszło,  
co we mnie było  
z mocarzów, z wojów  
[ . . . . . ]  
wszystko się już prześniło<sup>47</sup>.

Wspominając swoje czyny, król smętnie wraca do przeszłości i z niepokojem zadaje pytanie, czy istnieje duch niezależny od ciała, co dzieje się z duszą wcielającą się w zwierzęta:

wszak w każdym ciele  
duch się płacze taki,

<sup>45</sup> Zob. Jung, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, s. 197.

<sup>46</sup> Jung, *Symbole przemiany*, s. 471.

<sup>47</sup> Wyspiański, *Legenda I*, s. 66–67.



co choć umiera ciało  
wiekiem zmięte,  
to ten zostaje<sup>48</sup>.

Krak zastanawia się nad życiem po śmierci, obawiając się, że czeka go los nietoperza lub żmii:

miałbym ja ci w nietopérza, w żmije,  
w puchacza albo wronę  
wleźć i krakać,  
jako te ludzie złe<sup>49</sup>,

Podstawą koncepcji snu-śmierci byłyby wiara w metempsychozę dusz, widać tu ślady lektury genezyjskiego Słowackiego i tropy wczesnomodernistyczne. Wyspiański rozbudowuje wyobrażenie o wędrówce duszy przechodzącej przez wiele wcieleń, nie ma w jego dramacie granicy między życiem a śmiercią, po śmierci zaś dusza nie od razu wstępuje w nowe ciało, ale doświadcza różnych form nie-życia<sup>50</sup>. Popadając w majaki przedśmiertne, Krak widzi korowód widm, które składają mu hołd, dzięki czemu król zyskuje przekonanie, że zostanie odpowiednio uhonorowany i otrzyma zaszczytne miejsce na dnie Wisły jako opiekun Wawelu. Dzieje się zgoła inaczej.

Znalazszy się na dnie Wisły, skazany na żywot pośmiertny, w koronie „przerosłej” w krzaki koralowe, Krak pogrąża się w rozmyślaniach nad naturą przemijania i czasu. Przykuty do kamieni, jak mityczny Kronos na końcu świata, nie może się poruszyć<sup>51</sup>. Uwężenie Kraka zatrzymuje jego czas i czas narodu. Duch opiekuńczy Wawelu staje się przekleństwem ciążyącym nad kolejnymi pokoleniami Polaków. Jego dziedzictwem jest spętana i zniewolona przeszłość, która przeszkadza w narodzinach czegoś nowego, co mogłoby zagrozić jej panowaniu. Jego widmo opiekuńcze to wizja Polski potężnej w czasie młodości, po rozbiorach pogrążającej się w niemocę, niezdolnej do czynu.

Zgon Kraka stanowi inicjalną scenę *Legendy II*, a kończy ją znak jego pośmiertnej egzystencji jako Martwicy. Zmarły władca zostaje kilkakrotnie osadzony i skazany na tortury fizyczne oraz psychiczne. Najpierw trzy stare baby (Parki) przecinają nić jego żywota, po nich przybywa orszak widm mścicieli, larw, turoni, martwic, wilkołaków i rusałek. Porywają oni Kraka z zamku, zdzierają z niego zbroję, przy dźwiękach szyderczej pieśni ubierają w prosty strój, zamiast na konia sadzają króla na turonia. Zdegradowanego i poniżonego monarchę pozostawiają na brzegu Wisły, między wodą a ziemią, odwlekając jego ostateczny skon, aby męka była jak najdłuższa i najstraszniejsza. Krak przemieniony w Chochoła tuła się wśród nadbrzeżnych wiklin, dopóki lud nie wrzuci go do wody. Ma to charakter zemsty i jednocześnie jest odbiciem ludowego zwyczaju topienia Marzanny (słomianej kukły) – Chochoła symbolizującego śmierć i zimą, co powinno zapewnić urodzaj w nad-

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 68.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 70.

<sup>50</sup> Zob. *ibidem*, s. 123.

<sup>51</sup> Zob. Plutarch, *O obliczu widniejącym na tarczy księżycy*. W: *Moralia*. (Wybór). T. 2. Przekł., wstęp, przypisy Z. Abramowiczówna. Warszawa 1988, s. 182.

chodzącym roku. Wypiański, który jako dziecko uczestniczył w tych obrzędach, odwołuje się do tradycyjnych rytuałów pogańskich:

Hej, Martwico, Chochole,  
 łoże dla cię w wądole;  
 królowaleś światu,  
 daj królować latu;  
 Słońce weszło nad pole. [L 206]

Pozbawienie Kraka funkcji strażnika zamku nie oznacza zakończenia tej historii, wręcz przeciwnie: Martwicy nie można się pozbyć – to polskie *Unheimliche*: wiecznie obecny trup. W *Diable* w reżyserii Andrzeja Żuławskiego (1972)<sup>52</sup> na Jakuba, głównego bohatera, wracającego do domu z więzienia, gdzie trafił po zamachu na króla Stanisława Augusta, czeka w łóżku umarły ojciec, nie wiemy, jak długo tam leży, ale pościel i poduszki pokryte są gnilnymi plamami. Pochowany przez syna, znów powraca do dworu. I będzie wracać zawsze. Figura ojca nakłada się na obraz króla. Dla wielu Polaków okres po upadku Polski rozpoczął się pod znakiem upiórów i mar, które nawiedzały obywateli nie tylko w trakcie snu. Wyjątkową rolę odgrywał tutaj trup Stanisława Augusta, króla szczególnie nielubianego przez romantyków. Jego pośmiertna historia zdominowała ówczesną wyobraźnię. Joachim Lelewel, który nieraz porzucał obiektywizm uczonego, zbaczał z obiektywnego kursu historii i wkraczał na bezdroża fantazmatów, pisał o tym władcy z nieukrywana złością:

Stanisław August umarł w 1797 roku, a imperator Paweł, wprzód nim obchód pogrzebowy odbył, włożył koronę własnymi rękami na martwe zwłoki jego; mniemał on, że przez tę śmieszną ceremonią powraca mu godność abdykowana. Rossjanie z rozkazu swego imperatora oddawali honory królewskości polskiej wyobrażonej przez trupa [...]<sup>53</sup>.

Wydarzenie to wygląda na anegdotę, która miała pograżyć w niesławie ostatniego króla. Prawda okazuje się nieco inna, faktycznie car Paweł I, uznając Stanisława Augusta za swojego ojca, po śmierci uhonorował go powtórnie koroną, wyprawiając mu wspaniały pogrzeb<sup>54</sup>. Dla Polaków ten gest koronowania trupa był aktem makabrycznym i bezbożnym, budzącym niepokój. Z naszej perspektywy możemy potraktować to jako alegorię trupiego a wiecznie żywego królestwa polskiego i istotną fantazję. Z jednej strony, odsłaniała ona niechęć do monarchii w ogóle<sup>55</sup>,

<sup>52</sup> M. Maron (*Romantyzm i kino. Idee i wyobrażenia romantyczne w filmach polskich reżyserów z lat 1947–1990*. Lublin 2019, s. 161) pisze: „obraz upadku Polski szlacheckiej w *Diable* jest nacechowany romantyczną ambiwalencją. W filmie Żuławskiego jest to świat przeżarty moralnym gniciem i politycznym rozpadem, świat upadły, wciąż jednak na tyle bliski i pociągający, by mógł budzić pomieszane uczucie grozy i współczucia zarazem”.

<sup>53</sup> J. Lelewel, *Mowy i pisma polityczne*. W: *Polska. Dzieje i rzeczy jej rozpatrywane*. T. 20. Poznań 1864, s. 611–612.

<sup>54</sup> Zob. N. Ejdelman, *Paweł I, czyli Śmierć tyrana*. Przeł. W. i R. Śliwowsky. Warszawa 1990.

<sup>55</sup> Zob. Lelewel, *op. cit.*, s. 623: „ale nieszczęścia Polski nie są zdarzeniem przypadkowym, źródło ich mieści się w królewskości. Wybory króla nie zrzędziły złego, ale zaburzenie Polski wynikało z postępowania królów, którzy niegodziwie odpychali uczucia narodowe, rozróżniając interes królewski od interesu państwa, co miało miejsce w ciągu oplakanego periodu prostytucji i splamienia korony. Kto wie, czyliby zniesienie godności królewskiej, gdy ta krzewiła principia republikańskie

ale z drugiej ten obraz ośmieszonego, umarłego króla stanowił coś w rodzaju zakłócenia w transferze wcześniejszych mitów fundacyjnych.

Wanda, jako mścicielka z piętnem bratobójstwa, wychodzi z historii rodzinno-narodowej zwycięsko, gdyż jest symbolem witalności, jednak to Krak okazuje się bóstwem przeklętym, Chochołem bez życia, symbolizującym pustą słomianą polskość i Martwicę, czyli zgniliznę.

Jeśli w *Legendzie I* odnaleźć można apoteozę przeszłości, m.in. w tym, że Krak, rozmiłowany w swojej młodości utożsamianej z narodem, patrzy z nadzieją w przyszłość i wierzy, że wszędzie zdrowe ziarno, to w *Legendzie II* przekleństwo obejmuje całą rodzinę królewską i zarazem cały naród: król od początku jest martwy, a śmierć nie przynosi wyzwolenia. Wszystko naznaczone zostaje śmiercią i bezwładem. Martwota odnosi się tutaj do pustki i niemocy, jakie Wyspiański obserwował we własnym środowisku. Pisał do Henryka Opieńskiego:

Mieszczañstwo krakowskie to jest taka głupia rzecz, że wstyd mówić, że to są nasi krewni, rodzice, znajomi, to wszystko nie ma duszy dla nas. Caluteńką duszę zjadł 1863. Oni poza tym nic nie widzą, niczym się nie interesują, poza swoimi ideałami widzą tylko materialny byt, dochody, pozycje, stanowiska, nie rozumieją żadnych naszych idei. I dlatego młodość tych ludzi jest mi święta, ale dzisiaj ich nienawidzę i czuję do nich wstręt.

Wyjątki należą do wyjątków<sup>56</sup>.

### Kult grobów w Krakowie

Wyspiański wielokrotnie w listach i dziełach podkreślał, że największym nieszczęściem polskiego narodu jest klątwa grobów. Szczególne miejsce w jego tanatycznej wyobraźni zajmował rodzinny Kraków. W oczach niektórych pisarzy i innych twórców dawna stolica Polski stanowiła wyłącznie nekropolię, miasto umarłych. Jednak był to pogląd odosobniony. W opinii publicznej utrwał się obraz tego miejsca jako skarbnicy historii polskiej i chwalebnej pamiętki po dawnej przeszłości. W drugiej połowie XIX wieku Kraków cieszył się dość dużą swobodą polityczną, co pozwoliło wypracować autokreacyjny, narodowy mit, który miał podtrzymywać ducha polskiego. Wyspiański należał do tych krytyków, będących w zdecydowanej mniejszości, którzy demaskowali tutejszy blichtr, obłudę i prowincjonalny zaduch. Przeklinał i narzekał w listach, że miasto oferowało mu zamiast wody żywej martwotę i zgniliznę, zamiast ducha – trupy. Do Lucjana Rydla pisał:

Ale jak tu się wyrwać poza samego siebie. Ja już byłem tego tak bliski w Paryżu, i znów zapadłem w senność w Krakowie. Ta *Heimat* to jest okropna. Ja się tu czuję duszony, żenowany, nieśmiały, mały, niski, za młody, młodszy<sup>57</sup>.

W okresie młodości poety (a także wcześniej i później) pogrzeby, ekshumacje, translokacje – wraz towarzyszącymi obchodami upamiętniającymi ważne wydarzenia historyczne, np. powstania narodowe czy istotne bitwy – tworzyły główny nurt

---

narodu, nie byłoby zbawiło Polski. Od upadku naszej Rzeczypospolitej nic bardziej nie tamuje odrodzenia się naszego jak królewskość, którą narzucają samowolnie narodowi".

<sup>56</sup> S. Wyspiański, list do H. Opieńskiego, z 16 I 1896. W: *Listy zebrane*, t. 1, s. 193.

<sup>57</sup> S. Wyspiański, list do L. Rydla, 3 II 1896. W: *W.*, t. 2: *Listy do Lucjana Rydla*. Cz. 1 (Oprac. L. Płoszewski, M. Rydłowa. 1979), s. 306.

życia narodowego i należały do codzienności w tej metropolii. Nie tylko w Krakowie, ale i w innych miastach pogrzeby przeistaczały się w manifestacje polityczne. Najczęściej były to pogrzeby bohaterów narodowych, których egzystencja wyrażała się w czynnie budującym naszą tożsamość i historię<sup>58</sup>.

Doniosłym wydarzeniem związanym z narodowym kultem grobów był powtórny pogrzeb Kazimierza Wielkiego (zm. 1370), którego szczątki odkryto w 1869 roku. Data wydaje się znacząca z tego względu, że wtedy urodził się Wyspiański. W odczuciu poety odkrycie to odcisnęło na nim swoiste piętno i wywarło wpływ na jego życie. W czasie prac restauracyjnych na Wawelu natrafiono na grób Kazimierza Wielkiego. Specjalna komisja przedstawicieli kapituły katedralnej i historyków, w której skład wszedł Jan Matejko, zbadała szczątki królewskie. Pogrzeb stał się potężną demonstracją, a szkice Matejki, ukazujące przedmioty znalezione w grobie, kości i czaszkę monarchy, urosły do pamiątki narodowej krążącej wśród Polaków przez wiele lat<sup>59</sup>.

Wyspiański nie krytykował samej historii i roli polskich władców, co wyraził w rapsodzie *Kazimierz Wielki* (i w witrażu przedstawiającym trupa króla w kościele franciszkanów) oraz w innych utworach. Natomiast nie do zniesienia wydawały się artyście nadmierna egzaltacja i otumanienie przechodzące w zbiorową histerię. Temperaturę i afektację, które towarzyszyły owym odkryciom, słyhać było w głosach ówczesnych publicystów. Bardziej umiarkowani, jak chociażby Józef Ignacy Kraśzewski, dostrzegali w tym wydarzeniu znak i mistyczne objawienie. Ignacy Danielewski z groteskowym patosem pisał np.:

Powiedziane jest, że kiedy ludzie milczą, kamienie wtedy przemawiają. Powiedziano dalej, że kiedy żyjący martwi i głusi, nieboszczyki z grobu się odzywają. Powiedziano wreszcie, że kiedy w krzywdzie jakiej gina ludzie poświęcający się i do grobu schodzą, z kości ich powstaną kiedyś mściciele<sup>60</sup>.

Nikodem Bończa-Tomaszewski zauważa:

po 1869 r. wawelskie grobowce były systematycznie otwierane. Historycy i antropolodzy badali szczątki wielkich przodków, a opinia publiczna pilnie śledziła wyniki prac, z których naprawdę niewiele wynikało. Pod naukowym pretekstem kryła się chęć ponownego odczucia „czegoś mistycznie działającego”, które wywoływała bliskość ciała bohatera<sup>61</sup>.

4 VII 1890 odbył się powtórny pogrzeb Mickiewicza (zm. 1855), o czym było głośno w całym kraju. Prasa relacjonowała ostatnią drogę wieszczą, która za-

<sup>58</sup> N. Bończa-Tomaszewski (*Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku*. Wrocław 2006, s. 144) pisze: „Najlepszym wyrazem fascynacji heroizmem był prawdziwy szal rocznicowy, który ogarnął trzy zabory. Obchody świąt narodowych w tym okresie przybrały stałą, zrytualizowaną formę, która przetrwała w tradycji propagandy państwowej do dziś [...]”. Uznano wówczas, że najlepszym sposobem uczczenia narodu jest złożenie hołdu wielkim ludziom. Od końca lat 80 XIX w. aż do wybuchu I wojny światowej praktycznie co roku obchodzono jakieś »wielkie święto narodowe« o statusie ponadzaborowym [...]”.

<sup>59</sup> Zob. *ibidem*, s. 162.

<sup>60</sup> I. Danielewski, *Kazimierz Wielki król polski po pięciu wiekach z grobu do nas przemawiający. Książeczka dla ludu [...]*. Wyd. 2, z opisem pogrzebu. Chełmno [1869], s. 12. Zob. też J. Buszko, *Uroczystości kazimierzowskie na Wawelu w roku 1869*. Kraków 1970. – G. P. Bąbiak, *Funeralia narodowe. Pogrzeby patriotyczne Polaków w czasach niewoli. (Eseje historyczne)*. Warszawa 2016, s. 212.

<sup>61</sup> Bończa-Tomaszewski, *op. cit.*, s. 163.

częła się od ekshumacji w Paryżu. Prochy poety spoczęły w podziemiach katedry wawelskiej. W czasie uroczystości jego trumnę wiozł karawan ciągniony przez sześć karych koni. Miasto udekorowano chorągwiami, flagami, girlandami, domy przybrane zostały zielenią, na ulicach rozścielono dywany. W pogrzebie brało udział 500 kapłanów, a poza tym stały się rzesze dygnitarzy oraz posłów, przybyły liczne delegacje z całego kraju i oddziały straży pożarnej. Uroczystość trwała wiele godzin. Zjawiły się wszystkie stany, o czym świadczyły żupany, kontusze, płótna, burki góralskie, jedwabie czy futra. W związku z tym wydarzeniem bunt Wyspiańskiego przeciwko ustawicznemu celebrowaniu przeszłości był sprzeciwem wobec życia zamykanego na cmentarzach, czemu artysta dał wyraz w liście do Tadeusza Stryjeńskiego:

W każdym razie była to straszna chwila, kiedy tę trumnę wprowadzano do Polski – i szukano w niej życia – chciano się odrodzić tchnieniem grobów. –

To była rzeczywiście chwila podobna jak ta, kiedy Derwidowi miast harfy przynoszą trupa córki.

Dramat Słowackiego urasta do jakiegoś strasznego proroctwa po owej chwili; – jakby się spełniła i wyśpiewała jakaś pieśń, <dla> do której nikt nie śmie powiedzieć „amen!” –

Brzmia wciąż w uszach słowa Mickiewicza –

Bo kto piosenkę żałoby  
Raz zanucił, wiecznie nuci,  
Kto raz zabłądził między groby  
...już nie wróci<sup>62</sup>.

W tamtym czasie ceremonie pogrzebowe stały się obrzędkiem bardziej świeckim niż religijnym, traktowano je jako źródło pokrzepienia, a według Wyspiańskiego były sposobem na usypianie społeczeństwa i umożliwianie mu prowadzenia egzystencji wygodnej i nastawionej na zaspokojenie podstawowych potrzeb i życia pozabawionego wartości. Obchody rocznicowe rozwinęły się w przemysł, który dostarczał również rozrywki. Podczas jubileuszy pogrzebów nie nudził się nikt, miasto rozkwitało, jego mieszkańcy wylegali na ulice i zbierali się w kościołach, by oglądać szczątki bohaterów, wieszczów i monarchów. Uroczystości gromadziły władze lokalne, a także głowy kościoła (biskupów). Miało to charakter sakralizacji ceremonii narodowych, przedmiotem zaś kultu stawał się trup<sup>63</sup>. Modne i cenione były różnego rodzaju relikwie, od wstążek z wieńców po prawdziwe kości bohaterów. Na odlewy gipsowe nie każdy mógł sobie pozwolić, ale dużą popularnością cieszyły się rysunki, zdjęcia świeckich świętych, pocztówki, potem długo krążące wśród mieszkańców. W tej atmosferze festynu, na którym jedni kupują, a inni sprzedają pamiątki, kicz narodowy święcił swoje tryumfy<sup>64</sup>.

## Z o m b i e

W *Legendzie* Krak reprezentuje kult grobów. Rebelię wobec tradycji uosabia Wanda. Żeby zrozumieć, na czym polega konflikt ojca i córki, trzeba znów powołać się na

<sup>62</sup> S. Wyspiański, list do T. Stryjeńskiego, z 27 VII 1890 (Norymberga). W: *Listy zebrane*, t. 1, s. 254–255.

<sup>63</sup> Zob. Bąbiak, *op. cit.*, s. 27.

<sup>64</sup> Zob. *Kronika*. „Czas” 1890, nr 150. s. 3. Cyt. jw., s. 350.

mit o obumierającym ziarnie, o którym wspominałam przedtem. Gnicie było obsesją Wyspiańskiego. Zmagał się on z tym w swoim życiu. Ciężko chorując na syfilis, próbował oswoić rozkład, jakiemu ulegało jego ciało. W *Legendzie* najbardziej oryginalnym tworem wyobraźni jest Chochoł symbolizujący polskość, z własnej woli pozbawioną przyszłości, pogrążoną w upiornym śnie. Krak w dramacie po śmierci zamienia się w wiecheć słomy, przechodzi przez różne stadia gnicia, trafia na dno rzeki w pobliżu Wawelu, by stać się spotworniałym duchem opiekuńczym tego miejsca. Zarazem Kraków, siedziba polskich królów, pamiętająca potęgę państwa, potem zaś rozbiory, zostaje przeklęty. Natomiast naród, będąc niezdolnym do czynu, pogrąża się w pustce i martwocie. Z owej martwoty pochodzi to, co martwe, zombie: polskość, której tak nie znosił Wyspiański, Kraków, groby, zatechła atmosfera mieszczańskiego miasta, zabijająca każdą wolną i twórczą myśl, kultura kochająca trupy, czyniąca z pogrzebów święta narodowe, sycąca się kolejnymi świeżymi zwłokami, wykopanymi z dawnych grobowców. Kraków jest miejscem, gdzie z pokolenia na pokolenie rządzą martwi.

Zombie stanowi obecnie podstawowy fantazmat kultury<sup>65</sup>. Symbolizuje zagrożenie, któremu nie można się przeciwstawić, czysty popęd, niedokonujący żadnego wyboru<sup>66</sup>. Zgodnie z koncepcją Jacques'a Lacana, prezentowaną przez Slavoję Žižka, martwi wracają, gdyż nie dopełniono wobec nich obowiązku, a mianowicie nie zostali oni pochowani zgodnie z rytuałami, więc żądają spłaty długu: „powrót zmarłych jest znakiem zakłócenia symbolicznego rytu, procesu symbolizowania; umarli powracają w roli poborców niespłaconego długu symbolicznego”<sup>67</sup>. W wypadku Polski zombie mają nieco odmienny charakter, dostosowały się bowiem do warunków panujących w naszej kulturze. Fantazmat działa w kilku, dość zbliżonych do siebie wymiarach, w których dominuje myślenie magiczne. Żeby móc się temu lepiej przyjrzeć, warto posłużyć się obrazami odległymi od polskiego obszaru symbolicznego, a jednak pozwalającymi na pełniejsze uchwycenie opisywanego zjawiska.

Zombie w kulcie voodoo oznacza człowieka całkowicie pozbawionego własnej woli, podporządkowanego i opętanego, działającego pod wpływem sił zewnętrznych. W polskich warunkach ślepo posłuszne indywidua żyją w wyimaginowanym świecie swoich duchowych przewodników. Jeśli chodzi o religię haitańską, kapłani mogą zabić człowieka, a potem ożywić tylko jego ciało. Pozbawiona uczuć, duszy i racjonalnego myślenia zewnętrzna powłoka jest zniewolona i poddana kontroli. W kulturze współczesnej najbardziej rozpowszechnione są apokaliptyczne obrazy żywych trupów, które opuszczają groby i atakują żywych, doprowadzając do zagłady swia-

<sup>65</sup> Zob. *Zombies and Sexuality. Essays on Desire and the Living Dead*. Ed. S. McGlotten, S. Jones. Jefferson, N.C., 2014. – R. Luckhurst, *Zombies. A Cultural History*. London 2015. – *The Zombie Renaissance in Popular Culture*. Ed. L. Hubner, M. Leaning, P. Manning. Basingstoke – New York 2015. – K. Olkusz, *Narracje zombiecentryczne. Literatura, teoria, antropologia*. Kraków 2019. W Polsce również ta tematyka pojawiła się w powieści – zob. J. Dehnel, *Ale z naszymi umarłymi*. Kraków 2019. O zombie u Wyspiańskiego pisał W. Gutowski („Wesele”, czyli zaćmienie mitu. W zb.: *Stanisław Wyspiański. W labiryncie świata, myśli i sztuki*. Red. A. Czabanowska – Wróbel. Kraków 2009).

<sup>66</sup> Zob. J. Rutherford, *Zombies*. London 2013.

<sup>67</sup> S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Wprowadzenie do Jacques'a Lacana przez kulturę popularną*. Przeł. J. Margański. Warszawa 2018, s. 49.

ta. Te wyobrażenia współgrają z polskimi realiami, ale różnice okazują się tu jednak znaczące, co daje naszemu wariantowi miejsce szczególnie.

Obecnie niemal przywykliśmy, że umarli nie tyle powracają, ile są odkopywani i włączani w życie narodu. Tak tworzona pamięć kolektywna stoi na straży obyczajowości, unika rewizji i rekoncyliacji przeszłości, a koncentruje się na ciągłym rozpamiętywaniu straty, która zyskuje najwyższą wartość. Co więcej, pamięć ta pilnuje, aby stan żałoby narodowej trwał jak najdłużej, albowiem nie uznaje żadnych zmian w tradycji. W naszych czasach obserwujemy nową mutację polskości. Można odnieść wrażenie, że patriotyzm został zastąpiony przez szeroko rozumiany resentyment. W tej wersji pomija się fakt, że kraj już dawno odzyskał wolność i suwerenność. Niedawno pojawiło się nieświęte *officium*, które zajmuje się ściąganiem umarłych, do jego największych osiągnięć należy specjalna procedura wielokrotnych pochówków i rozgrzebywania grobów. Życie wyobrażonego narodu ogniskuje się w niekończących się ekshumacjach, nekromancjach i nekrofilach. Rytuały stanowią główne, perwersyjne źródło rozkoszy, maskowanej cnotliwą miłością do ojczyzny.

Wykopani z grobów mają za zadanie głosić chwałę polskiej przeszłości, obowiązkowej dla wszystkich obywateli. Żywi i umarli stają się nie do odróżnienia, tak wytworzony naród zombie wciąga w szeregi tych, którzy oddają swoją wolność za cenę bezpieczeństwa i poczucia grupowej siły. Ciało owej zbiorowej martwicy spaja nienawiść, jaką pałają oni do każdego poza sobą. Towarzyszy jej pogarda do myślących odmiennie i poczucie wyższości, a jednocześnie uwidacznia się skrywane poczucie niższości. Ich celem jest Polska wolna od wrogów, obcych, wampirów i wilkołaków. Zombie polskie stanowią świadectwo rozpadu, gnicia głębszej tkanki społecznej i niemożności opowiedzenia innej historii niż ta, która obowiązuje od momentu rozbiorów państwa.

### Marzanna, czyli ojciec i córka

Krak i Wanda walczą ze sobą na ziemi i pod wodą. Nie jest to w żadnym sensie opozycja życia i śmierci, gdyż oboje naznaczeni zostają nieistnieniem, stanowiącym jednocześnie sen i śmierć. Choć każde z nich doświadcza tego inaczej, to wspólnym emblematem ich egzystencji są Marzanna i rytuał pożegnania zimy. W owym obrzędzie ich drogi krzyżują się i rozchodzą w przeciwnych kierunkach. Obyczaj ten wiąże się z drastycznym zerwaniem z przeszłością i otwarciem się na przyszłość. Dziewczyna i ojciec są odmiennymi aspektami owego pogańskiego rytu.

Po śmierci Kraka (*Legenda II*) Wanda przechodzi szereg przemian. Dwukrotnie zasypia, sen zaś stanowi zejście do źródeł energii, które się odnawiają, a każde jej przebudzenie wyzwala w królowej nową personę. Nie tylko pokonuje ona wrogów wdzierających się do zamku, ale też wskrzesza rycerzy, którzy zginęli podczas bitwy. Przede wszystkim musi stoczyć walkę z nieżyjącym ojcem. Wanda symbolizuje sferę *libido* (wypartą seksualność), której do tej pory nie udało się zmienić biegu polskiej historii. Śmierć bohaterki w nurtach Wisły zostanie włączona w pamięć Innego – czyli Ojca, dla kolejnych pokoleń zwycięstwo Wandy będzie nieczytelne, więc skazuje ją na *limbo*. W zamierzeniu artysty miała ona uaktywnić ładunek rewolucyjny, wstrząsnąć ówczesnymi Polakami, doprowadzić do przebudzenia społeczeństwa pogrążonego w symbolicznej śmierci. W scenie konfrontacji Kraka

i Wandy widzimy, że martwy ojciec chce zabić swoją córkę. Zazwyczaj w walce o władzę zmagają się ojcowie i synowie, tutaj po koronę sięga młoda kobieta:

WANDA  
 Czyżem całe przekłeta?  
 [ . . . . . ]  
 Mnie życie, mnie wesele,  
 mnie gody, mnie radości!  
 Precz od nich, od tej Martwice  
 okrutnej – chce mej ofiary.  
 Jak się ocalić – hej, zabijają mnie! [L 153]

Trudno znaleźć w polskiej tradycji podobny scenariusz literacki. W dramacie Wyspiańskiego historia rodziny królewskiej, będąca dziejami rodzinnymi, zdaje się wpisywać w typową narrację mityczną. Walka bratobójcza, intrygi i kazirodztwo tylko potwierdzają ten status. Zazwyczaj po perypetiach związanych z incestem lub mordami na członkach rodziny sytuacja stabilizuje się, ustępując historii politycznej, która określa normotwórcze zasady funkcjonowania narodu czy państwa. W *Legendzie II* początkowo relacja ojca i córki zdaje się wpisywać w tradycyjny scenariusz – Wanda pograża się w rozpacz i żalobie po śmierci ojca, zgodnie z rzekomą tradycją słowiańską ma być spalona wraz ze zmarłym królem:

Że córka, więc razem palona  
 będzie [...]. [L 123]

Sytuacja się zmienia, kiedy Wanda siada przy zwłokach ojca i zapada w drzemkę. Ocknąwszy się, doznaje olśnienia i odkrywa, że nie chce poświęcać się dla starego króla i skończyć na jego stosie – pragnie żyć i umrzeć zgodnie ze swoją wiarą, którą przypomniała sobie po przebudzeniu:

A i to śmierć! Śmierć wszędy!  
 Jak ująć, jak ująć, siły ustają. [L 153]

Odrzucając słowiańską śmierć w płomieniach, godzi się na swoją śmierć w wodzie<sup>68</sup>, obwieściwszy, że tam znajduje się jej królestwo (L 220). Wanda, co już podkreślałam, wraca w końcu do domu, do świata matki. Reprezentuje religię i zwyczaje bardziej zamierzchłe niż słowiańskie, jest więc starsza od samego Kraka.

Wanda składa przysięgę Żywii i staje po stronie bogini pogańskiej, znosi władzę ojca i jednocześnie wypowiada mu wojnę. Wypomina mu jego zbrodnie dokonane na starej religii, nieszanowanie dawnej tradycji:

Mój ojciec ofiar Tobie przeczyl,  
 zabijał święte gady,  
 krwawym ołtarzom Twym złorzeczyl,  
 wycinał święte sady.

<sup>68</sup> Zob. L 153:

O falo moja ty wiślana,  
 Ty, co tam płyniesz w dole;  
 o przyjdź i weź mnie ukochana.



Ty klęskę na nas ślesz za klęską,  
zatrzymaj dłoń zagłady,  
pozwól mi chwilę być zwycięska; [L 131]

Ten monolog kończy się znamienymi słowami: „Ostałam nieszczęśliwa” (L 131). Stawia pod znakiem zapytania zwycięstwo i tryumf Wandy, wskazuje na jej tragiczną kondycję. Królowa, przechodząc na stronę bóstw chtonicznych i lunarnych, nie jest jedyną tego typu buntowniczką. Najsłynniejszą postacią rebeliantki wydaje się Antygona, która przeciwstawiając się prawu ojca, opowiada się za prawem matki<sup>69</sup>. Wszakże Krak-Martwica nie zamierza zrzec się swoich przywilejów i władzy, o czym świadczy ostatnia scena, kiedy rzuca się w pościg za młodą królową. Zderzenie prehistorii i historii, alegorii zwycięstwa i symbolu polskiego marazmu nie jest bynajmniej dialektycznym spięciem, nie dochodzi tu do zniesienia się tych sił (*Aufhebung*). Celu nie stanowi wykreowanie nowych mitów, ale stworzenie szansy na myślenie, że możliwy jest inny bieg historii, włączający również gotycką wrażliwość, która pozwala na przeorganizowanie polskiego kolektywnego imaginarium. Wyspiański z niewykorzystanych, zapomnianych elementów i starych resztek buduje nową jakość. W taki sposób przetworzony mit oferuje radykalne przesłanie dla współczesności. Znakiem nowej, heroicznej epoki jest kobieta, której głos, choć zagłuszany przez echo grobowe, niesie się przez wieki. Ma przypomnieć to, co zapomniane w naszej historii, i wezwać do formowania się nowego społeczeństwa.

---

#### Abstract

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

#### **WANDA AND NECROSIS DECAY AND EMPTINESS. GOTHICISM IN WYSPIAŃSKI'S “LEGENDA” (“LEGEND”)**

The paper aims at a new reading of Stanisław Wyspiański's *Legenda* (*Legend*) as a Gothic drama. This convention allows the poet to face the Polish weaknesses and phantasms. On the fictional layer one observes a clash of historical evil with the individual one. Family history, violence, incest, crime and revenge cast a shadow over the nation's history. Gothicity of the drama symbolically which is signalled by the figure of Wanda serves as an explanation of Polishness found in the place where two kinds of denial in our culture clash. Two spheres, one under the banner of rebellion, and the other under the banner of irrevocable fate, cannot integrate and are responsible for the dark side of our Polishness understood as national symbolic imaginarium.

---

<sup>69</sup> Zob. J. Butler, *Żądanie Antygony. Rodzina między życiem a śmiercią*. Przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2010.