

DANUTA JASTRZĘBSKA-GOLONKOWA

WSP w Bydgoszczy

KOBIETA FATALNA W TWÓRCZOŚCI ADAMA MICKIEWICZA I JULIUSZA SŁOWACKIEGO

1. Kobieta fatalna w literaturze romantycznej

Romantyzm był epoką kobiety¹. Królowała w sercach i umysłach mężczyzn oraz na kartach tworzonych przez nich dzieł. Okres ten nadał erotyzmowi I połowy XIX wieku swoisty wyraz. W jego ujęciu miłość była najpiękniejszą rzeczą na ziemi, lecz szczególnego uroku dodawało jej niespełnienie, nieszczęście i cierpienie. „Rozpoczęty przez Byrona motyw znalazł skwapliwych naśladowców i na prawie 30 lat opanował Europę. Mężczyźni byli słabi i sentymentalni, dawali się zdominować przez kobiety, te zaś często nabierały zaczęty wampirycznych cech femme fatale”².

Według M. Praza, „między postaciami kobiet fatalnych można wykreślić tradycyjną linię, której początek zbiega się z początkami romantyzmu”³. Co prawda kobiety fatalne można odnaleźć w literaturze wszystkich czasów, ale interesujące jest to, że liczba ich rośnie w okresach, które cechuje inspiracja o „niezdrowym charakterze”⁴, a więc i w romantyzmie, bowiem w nim właśnie — jak twierdził Croce — obok ideałów wolności, humanitarności, sprawiedliwości i czystości występowały elementy patologii seksualnej, makabrycznej i satanicznej⁵. Działo się tak dlatego, że dostrzeżono „tajemniczy związek między przyjemnością a cierpieniem” i „stał się on /.../ powszechnym dziedzictwem wrażliwości romantycznej”⁶, a głównym „narzędziem tortur” mianowano femme fatale, czyli kobietę demoniczną, której złowrogi czar miał urzekać mężczyzn i ściągać na ich głowy rozliczne nieszczęścia: kobietę-wampira⁷, przynoszącą zgubę, łamiącą serca, karierę i życie mężczyzny⁸. Jej osobowość jest tak bogata, że nie sposób ją scharakteryzować jednym zdaniem czy definicją. Z. Lew-Starowicz wyróżnia 4 formy mitu femme fatale⁹.

Pierwsza z nich to „kobiecość demoniczna”. Kobieta występuje tu jako antropomorfizacja szatana, demonów, złych duchów, które poprzez piękne ciało kuszą mężczyzn i prowadzą do zguby. Przykładem takiej femme fatale jest Dalila pozbawiająca Samsona jego nadprzyrodzonej mocy.

Druga forma mitu to „kobiecość niszcząca”. Jej wcieleniem są: Kleopatra, Lady Makbet, Lukrecja Borgia, Herodiada. Prawzorem jest tu modliszka, pożerająca samca po kopulacji: odpowiada temu legenda o bogini Vehini Hai, która wabi mężczyzn swą niezwykłą urodą do pieczary i pożera ich po stosunku. Ten typ mitu kobiety fatalnej rozpowszechniony był zwłaszcza w literaturze XIX wieku.

Specyficzną, baśniową formą jest spotykana w wielu kulturach kobiera-wampir. Na przykład, w polinezyjskiej opowieści Tonga piękna Fehuluni doprowadza do unicestwienia mężczyzny:

„I nie spostrzegł, co się z nim dzieje, aż stopniowo całe wnętrze z siebie wyrzucił i została tylko skóra z powietrzem... rozległ się syk, powietrze uszło... pozostała z niego sucha, skurczona szmatka”¹⁰.

W kulturze Zachodu kobieta—wampir często przenoszona była w świat orientalnej grozy. Trzecią formą mitu jest „kobiecość zaślepiająca”, typ najpowszechniejszy w codzienności i najłagodniejszy zarazem. Zawiera element przejściowości. Mężczyzna zauroczony powabami kobiety po pewnym czasie wraca do równowagi. Czar mija, pojawia się krytycyzm.

I wreszcie ostatni mit: mit Pandory, według którego kobieta to początek i źródło wszelkiego zła. Imię określające ten typ mitu wywodzi się z kultury greckiej. Pandora, córka Praksitei i Erechteusa, żona Epimeteusza, kierując się ciekawością otworzyła puszkę Prometeusza i w efekcie spadły na ludzkość klęski: starości, ciężkiej pracy, chorób, obłędu, występku, namiętności, złudnych nadziei itd.

Literatura okresu Ramassydów /XIII—XII w.p.n.e. — Egipt/ określała niewiastę jako: „frywolną, zalotną i kapryśną, niezdolną dotrzymać tajemnicy, kłamliwą i mściwą, niewierną z samej już natury /.../, worek wszelkich niegodziwości”¹¹. Kobiety jako źródło zła uznano jednak jeszcze wcześniej. W tradycji judeochrześcijańskiej właśnie niewieście przypisywano winę za grzech pierworodny, zerwanie owoców z „drzewa poznania dobra i zła” oraz skłonienia Adama do udziału w tym samym występku, co w konsekwencji sprawiło sprowadzenie na ród ludzki wszelkich nieszczęść: bólu, chorób, cierpienia, głodu itd.

Ta zła sława kobiety istnieje więc od czasów biblijnych i z nią właśnie kobiety fatalne weszły do mitologii i literatury, One to bowiem — mitologia i literatura — odzwierciedlają na płaszczyźnie wyobraźni różne aspekty rzeczywistości; rzeczywistość zaś zawsze dostarczała mniej lub bardziej doskonałych przykładów kobiecości despotycznej i okrutnej¹². Takim przykładem jest mitologiczna grecka nimfa Kirke: czarodziejka z wyspy Ajaja, uwodzicielka pociągająca ku sobie demonicznym czarem, okrutna dla swych ofiar. Femme fatale znajdujemy więc w Biblii, mitologii greckiej, poematach homeryckich, literaturze starożytnego Egiptu, *Księdze 1001 nocy*, literaturze Zachodu itd. Treść mitu wszędzie jest taka sama: mężczyzna zostaje zdominowany i zniszczony przez groźną kobiecość:¹³

Kto stworzył kobietę — kłębek niepewności,
siedlisko czynów gwałtownych i skąd przywar wszelkich,
sto oszustw, grzechu mieszkanie, dla podejrzeń pole,
zawadę na drodze do nieba i do piekieł bramę,
czarów szkatułkę, nektar, truciznę i niezawodną pułapkę?¹⁴

Również w kulturze europejskiej przez całe wieki budziła kobieta nieufność i poczucie zagrożenia. W bajkach dla dzieci była symbolem zła /czarownice, wiedźmy, baby-jagi, złośliwe duchy/. Tylko diabeł przybierał postać męską, lecz i on „rychło nabrał w obyczajowości ludowej charakteru sympatycznego czarta z rogami, w kusym kubraczku”¹⁵. Szerzenie zła pozostało nadal domeną kobiet.

Do początku XIX wieku występowało w literaturze wiele kobiet fatalnych. W zasadzie nie istnieje jednak wtedy typ kobiety fatalnej, dający się porównać z typem bohatera byronowskiego¹⁶ — typem, który władał literaturą pierwszego okresu romantyzmu. Typ kobiety fatalnej pojawia się w drugim okresie romantyzmu. Czyli w pierwszej połowie stulecia „rolę płomienia, który przyciąga i pali, odgrywa mężczyzna fatalny /bohater byronowski/”, a w drugiej połowie stulecia rolę tę odgrywa kobieta fatalna. W pierwszym wypadku motyłem przeznaczonym na ofiarę jest kobieta, w drugim — mężczyzna¹⁷.

Powstaje pytanie, dlaczego tak się stało, co przyczyniło się — oprócz owej „niezdrowej inspiracji” epoki — do pojawienia się w literaturze romantycznej typu kobiety fatalnej?

Przyczyn tych było wiele, należałoby jednak ograniczyć się do wymienienia najistotniejszych spośród nich:

- 1) omawiana już „niezdrowa inspiracja” epoki;
- 2) wpływy przeszłości /wiek XVIII to według D. de Rougemont stulecie rozkoszy, kobiety tego okresu mają zadatki na femmes fatales XIX w: „Zamiast dawać zadowolenie zmysłowe i trwałą rozkosz, miłość napełnia je niepokojem, popycha od jednej próby do drugiej...”¹⁸/;
- 3) wpływy romantycznego ujęcia miłości /m.in. potrzeba walki, dążenie do zbytnej uległości kobiety, co powodowało jej bunt; fascynacja kobietą niebezpieczną i tajemniczą/;
- 4) fatalizm poety;
- 5) fantastyczno-groźna atmosfera literatury romantycznej /pełna wampirycznych i upiornych motywów/;
- 6) „projekcja” wewnętrznego zła poety /istniejącego w jego freudowskim „ego”/;
- 7) potrzeba egzotyzy i tajemnicowości.

W epoce romantyzmu narodziła się więc, a właściwie – „odrodziła się” kobieta fatalna: z popiołów anioła, który nie miał żadnych praw, narodził się szatan, by wydrzeć mężczyznom ich prawa i odebrać im wyłączność na przywilej unieszczęśliwiania.

2. Kobieta fatalna w IV części „Dziadów” Adama Mickiewicza

Pierwsze niewieście bohaterki utworów A. Mickiewicza to postacie z jego ballad. Są wśród nich kobiety fatalne /Pani z ballady *Lilie*, tytułowa bohaterka *Świtezianki*, Maryla – tajemnicza zjawia z ballady *To lubię*, są też takie, które nie będąc typowymi femmes fatales posiadają pewne cechy osobowości bądź zachowania, charakterystyczne dla tych kobiet, np. Karusia – *Romantyczność*, Krysia – *Rybka*/.

Problem kobiety fatalnej najciekawiej rysuje się jednak w innym utworze poety – IV części *Dziadów*. Alina Świdorska tak oto opisuje moment tworzenia dramatu: „Wszystko, co przecierpiał świadomie lub bezwiednie, wszystkie gorycze i słodycze, jakimi napiła go miłość do Marii, wszystko to, przepalone ogniem wewnętrznym, wybuchało zeń teraz i przelewało się w gotową już formę, która powstała niejako sama przez się”¹⁹.

Romantyzm nakazywał subiektywizm, manifestację własnych uczuć w twórczości. Sztuka tego okresu była bardzo uprzywatniona, związana z „ja” autora, nasycona emocjonalnie i wrażliwa na szczególne tonacje jego autentycznych przeżyć, na rozpacz, na głos cierpienia, na gniewne rozjątrzenie i bunt²⁰. Własne doświadczenie uczyniło Mickiewicza autorem wyjątkowo skłonny do identyfikacji swoich doświadczeń z losami bohaterów i literatura stała się kroniką jego namiętności, pasji miłosnych, historią serca, które kocha i cierpi.

Poeta pragnął spotkać wspaniałą kobietę godną prawdziwego, romantycznego uczucia. W liście do swego serdecznego przyjaciela, Jana Czeczota, pisał: „Mam jakiś ideał kochanki dziwny, że nie powiem: dziwaczny, i nie nie znajdę do tego ideału podobnym”²¹. Jaki to ideał – poeta bliżej nie wyjaśnia. J. Dackiewicz pisze, że we Włoszech za idealną kobietę uchodzi taka, która łączy w sobie 4 cechy: *raghezza* /budząca pożądanie, uwodzicielskość/, *leggiadria*/urok/, *venusta* /harmonia doskonałych kształtów/ i *morbidezza* /delikatność/²². Czy posiadała te cechy wielka miłość Adama Mickiewicza – Maryla Wereszczakówna,

trudno dzisiaj jednoznacznie osądzić. Ponoć była „więcej urocza niż piękna”. Alina Świderska opisuje pannę w ten sposób:

„Nie można jej było nazwać ładną, ale posiadała w sobie to, co zastępuje największą nawet urodę, posiadała wdzięk. Nos cokolwiek za duży w stosunku do reszty twarzy i usta niezbyt drobne mogłyby nawet uchodzić za brzydkie, lecz szczególny był powab tych rysów, gdy ożywił je uśmiech. Cera niezmiernie delikatna, oczy duże, błękitne, /.../, wszystko to, w obramowaniu umiejętnie spiętrzonych ciemnoblond loków, składało się na całość pełną uroku”²³.

Mickiewicz poznał Marylę latem 1820 roku. Panią miała dość nieprzeciętną, jak na swoje środowisko, zainteresowaną. Wzbudzała podziw swym czytaniem we współczesnej literaturze i swą muzykalnością. Sądząc z jej listów i ze wspomnień współczesnych, możemy przypuszczać, że w uczuciach jej było dużo literackiej pozy. Prawdopodobnie nie zwróciłaby uwagi na młodego nauczyciela z Kowna – gdyby nie był poetą. Maryla czytała jego ballady – zdumiewały ją: tak nikt jeszcze w Polsce nie pisał. Miała dobry gust literacki, udała się więc w swoją wielką, sentymentalną przygodę. Białoruskie piosnki, śpiewane przy fortepianie, tajemne spotkania o północy w tuhanowickim parku, liść dany na pamiątkę jakichś wyznań w cienistej altanie²⁴ – oto atrybuty ich miłości. Mickiewiczowi jawi się ona jako „nadludzka dziewczyna”, „boska Maria”, „istota bliźniacza, spojona z romantycznym poetą nie tylko wspólnotą upodobań i duchowych porozumień, lecz także wyższych przeznaczeń”²⁵. Maryla zaś kochała tak, jak wolno było kochać pannę z dobrego domu, by nie utracić ustalonych już na przyszłość planów.

Narzeczonej Wereszczakówny, hrabia Puttkamer, spokojnie patrzył na to wszystko. Jego małżeńskie projekty nie mogły być zakłócone przez uczucie ubogiego nauczyciela. Ów nauczyciel jednak nie mógł zmieścić się w narzuconej mu sentymentalnej konwencji, dla niego bowiem była to miłość namiętna i głęboka, od samego początku naznaczona piętnem nieuchronnego dramatu. Znalazł swój ideał kochanki – ale miała ona należeć do innego i szczęście musiało pozostać nieosiągalne. Mickiewicz znalazł się w sytuacji, w jakiej powinien się znajdować kochanek romantyczny, ale musiał okupić to rzeczywistym cierpieniem²⁶.

W lutym 1821 roku Maryla Wereszczakówna wyszła za mąż za Wawrzyńca Puttkamera. Filomaci truchleli – obawiali się o życie Adama. Jan Czeczot pisze w liście do jednego z przyjaciół: „Przyjechał z Tuchanowicz bez mała jak zwariowany. Nic nie robi, trudno z nim i nie można potrafić już nawet i gadać; milczy, lulkę pali, chodzi wiele, zawsze zamyślony, a o niczym dobrym nie myśli, bo całą myśl opanowała Maria, słowem, zbrzydził świat i życie, ledwie że nas nie zbrzydził”²⁷.

Maryla, pomimo ślubu, nie chce zapomnieć o swym romantycznym kochanku. Wyznacza mu spotkanie, Mickiewicz przyjeżdża, odwiedza ją w domu męża i w obecności męża, któremu – zgodnie z panującą modą, a także przybraną pozą wybranki poety – zapowiedziała: *mariage blanche* /białe małżeństwo/. Mickiewicz głosił wyższość miłości „estetycznej” – czyli, jak określał to Norwid, mgławicowej, niematerialnej – nad zmysłową, materialną. Jego ukochana przysięgała mu wierność i – jak wieść głosiła – przysięgi dotrzymała²⁸.

Kontakty Adama Mickiewicza z panią Puttkamerową stawały się coraz radsze. Słodka Peri – jak nazywał Marylę imieniem wygnanki z raju według poematu Moor’a – okazała się niewytrzymała w uczuciu. Naraziła się na wyrzuty: „Zimna jesteś, oschła, uczyniłaś sobie ze mnie zabawkę. /.../ Nic nie chciałaś nigdy dla mnie poświęcić. /... Zdeptałaś, sponiewierałaś

moje uczucia"²⁹. Gdy przyjdzie chwila opamiętania i minie ów gniew, poeta napisze: „Nie mogę poskromić gwałtownych wzruszeń, ile razy wspomnę, że ciebie straciłem na zawsze /.../ często w jednej i tej samej chwili proszę Boga, abyś była szczęśliwa, chociażbyś miała o mnie zapomnieć – i razem ledwo bym nie wolał, abyś umarła, razem ze mną”³⁰.

Dramatyczne pragnienie nie spełniło się, a fatalne uczucie zostało źródłem natchnienia. Dobywający się z *Dziadów* żywy głos ludzkiego cierpienia po dziś przejmuje czytelników i przypomina o owej femme fatale Adama Mickiewicza. Po raz pierwszy w literaturze polskiej doszła do głosu miłość z całą swoją tkliwością, szaleństwem, egotyzmem i niszczycielską siłą. Autor nie tylko nadrobił tu wszelkie niedostatki poezji miłosnej, dość ubogo dotąd u nas reprezentowanej, lecz pozostał „niedoścignionym w przyszłości piewcą miłości”³¹.

Momentem kulminacyjnym w biografii Gustawa jest miłość do romantycznej kochanki, uwznioślonej i uświęconej, określanej jako „nadludzka dziewica”, istota boska, idealne dopełnienie osobowości młodzieńca. Właśnie taka miłość ma za sobą – zdaniem bohatera – sankcję wyższych przeznaczeń. Zerwanie tego metafizycznego łańcucha pozornie nie jest możliwe³², ale ... okazuje się, że dziewczyna zdołała dopuścić się tej zbrodni. Gustaw zarzuca nieobecnej kochance:

Ty sercem oziębłym, obojętną twarzą
Wyrzekłaś słowo mej zguby
I zapaliłaś nieczne ogniska
Którymi łańcuch wiążący nas pryska /.../³³.

W IV części *Dziadów* pojawił się najbardziej popularny wizerunek „nieznanej ukochanej”, stylizowany na mityczną boginię Wenus, jak wiadomo zrodzoną z piany morskiej. Mieczysław Inglot bardzo trafnie powiązał ów obraz „nieznanej ukochanej” ze średniowieczną poezją rycerską³⁴. Rozgoryczony Pustelnik niczym romantyczny trubadur opowiada:

Kochanek przez sen tylko widzianych mamideł;
Nie cierpiąc rzeczy ziemskich nudnego obrotu,
Gardzący istotami powszedniej natury,
Szukałem, ach! szukałem tej boskiej kochanki,
Której na podłonecznym nie bywało świecie,
Którą tylko na falach wyobraźnej pianki
Wydęto tchnienie zapału,
A żądza w swoje własne przystroiła kwiecie.

.....
I znalazłem ją na koniec!
Znalazłem ją blisko siebie.
Znalazłem ją! ... ażebym utracił na wieki!³⁵

Opowieść Gustawa o dziejach jego uczucia utrzymana została w tonie namiętym, w tonie polemik i oskarżeń, których nieszczęśliwy nie żałuje swej nieobecnej wybrance:

Kobieto! puchu marny! ty wietrzna istoto!
Postaci twojej zazdroszczą anieli,
A duszę gorszą masz, gorszą niżeli!...³⁶

Zacytowane słowa, początek dłuższego monologu młodzieńca, skierowane są nie tyle do Maryli, ile do całego rodu niewieściego, którego szaloną, niezgłębioną naturę posiada i reprezentuje jako nieodrodna przedstawicielka adresatka dalszej części monologu.

Pierwsza wersja znanej apostrofy do kobiety brzmiała jednak inaczej, mniej poetycko, a bardziej brutalnie:

Kobieto, boski diable, dziwaczna istoto!³⁷,

ale Mickiewicz zmuszony był zmienić ów epitet ze względu na cenzurę. Uznała go bowiem za bluźnierczy i sprzeczny z zasadami dobrego smaku. Poecie jednak takie właśnie określenie dogadzało najlepiej. Niestety, nie było rady, zły i niezadowolony dokonał poprawek i „kłął posyłając tekst do Czeczota”³⁸.

Jaki więc obraz kobiety maluje poeta za pośrednictwem swego romantycznego bohatera? Jest niewiasta marnym puchem, istotą wietrzną czyli zmienną, która niczym wiatr „raz wieje z południa, a za chwilę z północy” – jak mówi stara sentencja. Jest kobieta „boskim diabłem”. Ten trop stylistyczny zwany oksymoronem programowo zakłada przeciwstawienie dwu treści. O to właśnie chodziło prawdopodobnie poecie, aby uzmysłowić ową dziwaczność natury kobiecej. Jest białogłowa diabłem? Jeżeli tak, to znaczy, że jest istotą rodem z piekła, Mickiewicz zaś stwierdza: „boska”, a więc diabeł, którego ojczyzną jest niebo – kraina wiecznej szczęśliwości /?/, a ojcem – Bóg, Pan dobry i miłosierny? Stworzył więc kobietę, aby przyniosła demoniczną radość i miłość mężczyźnie? Jest to twierdzenie zrozumiałe i logiczne, wbrew pozornie nielogicznemu zestawieniu obu członów oksymoronu, gdy rozpatrzy się je w kontekście romantycznej zasady: „Miłość bez cierpienia nic nie jest warta”³⁹. Prawdopodobnie dlatego właśnie Gustaw nie ma pretensji do Boga. W III części *Dziadów* Konrad w trakcie swego wielkiego monologu mówi:

Kiedyś mnie wydarł osobiste szczęście,
Na własnej piersi ja skrwawiłem pięście,
Przeciw Niebu ich nie wzniosłem”⁴⁰

Uważa bowiem, że boską córką jest jego ukochana i boski jest jej satanizm, przynoszący mu tyle cierpień, bez których nie poznałby smaku prawdziwej, romantycznej miłości. Wartość ma jedynie to uczucie, które rzuca pod nogi kochanków same przeszkody, a jedną z nich jest właśnie owa niewieścia natura „boskiego diabła”. Gustaw oskarża wybrankę, krzyczy:

Zabiłaś mnie, zwodnico! Nieba cię ukarzą, /.../⁴¹,

choć przed chwilą mówił z tliwością:

Jej serce równie święte, jak powabne lice!⁴².

Czy takie zachowanie to efekt zupełnie „niemęskiej”, zmiennej natury, czy też tłumaczyć je należy charakterystyczną dla nieszczęśliwego kochanka zmiennością nastrojów – jednym ze składowych elementów szalonej romantycznej miłości, trudno jednoznacznie odpowiedzieć.

Powróćmy jednak do wizerunku kobiety. Gustaw w czasie oskarżania swej lubej o niestałość, materializm itp. – stwierdza:

/.../ są kosztowne bronie,
Których ostrze przenika i aż w duszy tonie:
Przecież widomie nie szkodzą ciału.
Taką bronią po dwakroć zostałem przebity...
Taką bronią za życia są oczy kobiety /.../⁴³.

Wynika stąd, że niektóre kobiety posiadają niesamowity, wręcz szatański dar – urzekają, niczym straszliwe czarownice, swymi oczami. W ich spojrzeniu jest siła tak wielka, że potrafią przeniknąć duszę człowieka. W takiej sytuacji zrozumiałe stają się stare przesady, zgodnie

z którymi uważano, iż niektóre kobiety mają „zło w oczach” i gdy spojrzą na kogoś — „rzucają diabelski urok”. Wtedy nazywano je wiedźmami, w czasach romantyzmu — istotami fatalnymi, ale jedno jest niewątpliwe i wspólne dla wszystkich epok: takie oczy, posiadające ogromną, niewytłumaczalną, nadnaturalną moc zawsze niepokoiły i fascynowały zarazem. Są więc one znaczącym elementem w epoce femme fatale. Oskarżenia zaś rzucane nieobecnej Maryli są na tyle znaczące poprzez ich mimowolną charakterystykę wybranki Gustawa, że stawiają ją w rzędzie kobiet fatalnych, choć niekoniecznie demonicznych.

Umiłowana Pustelnika odrzuciła jego miłość, unieszczęśliwiła młodzieńca, powodując jego śmieć psychiczną, zabiła jego duszę /być może przyczyniła się i do samobójstwa — to jedna z wielu zagadek związanych z Mickiewiczowskim dramatem/. Rozgoryczony młody człowiek twierdzi, że śmierć ta:

/.../ moje tylko zabiła nadzieje,
A jej bynajmniej nie szkodzi!
Kwitnie życiem, kwitnie zdrowiem...⁴⁴

Jest więc owa kobieta istotą zimną, obojętną na ból odepchniętego kochanka. Nieczęsto też wspomina swego adoratora. Najpierw co chwilę, co godzinę, a potem:

Biegną wody potoku,
Pamięć nie w naszej mocy:
Już tylko raz do roku,
Około Wielkiejnocy⁴⁵.

A w trakcie pożegnania mówiła:

Przestań płakać, przestań szlochać,
Idźmy każdy w swoją drogę,
Ja cię wiecznie będę... wspominać
Ale twoją być nie mogę!⁴⁶

Dziwnie zresztą brzmi tutaj słowo: „wspominać”, tu, gdzie i zrozpaczone serce Gustawa, i logika ich głębokiego ponoć związku, i wreszcie... rym oraz rytm wiersza domagają się wyznania: „kochać”. Niestety, Maryla nie przysięga nieszczęśliwemu wiecznej miłości. Pojawia się dysonans poetycki jako zapowiedź jej fałszu. Grzecznie i taktownie żegna go jak starą lalkę, którą też pewnie wspomni po latach. Nie daje mu na pożegnanie nawet litościwego kłamstwa, które pomogłoby mu przetrwać. Raczy go okrutną prawdą, a właśnie prawda i tylko prawda zabija nadzieję, jak zauważył po latach Jerzy Andrzejewski⁴⁷.

Jakie są skutki oddziaływania na młodzieńca owej boskiej diablicy?

Gustaw powołany był do wielkich zadań, pokładano w nim niemałe nadzieje. A teraz? „Zmarnował się, zdradził ideały młodości, odstąpił przyjaciół, stał się odludkiem, pustelnikiem, szaleńcem, widmem. Ze swoim samotnym cierpieniem znalazł się poza obrębem społeczeństwa, złamał ludzką solidarność”⁴⁸. Wszystkiemu zaś winna była ta, „której na podstępny nie bywało świecie”, kobieta fatalna — która niczym grom z jasnego nieba pojawiła się w jego życiu, rozpałała serce i ... uciekła. Miłość nie dała mu szczęścia, bo miłość romantyczna musi cierpieć, a więc już w czasie swych narodzin ma piętno fatum. Kochać więc i rozpaczać? Tak, ale:

Kto miłości nie zna, ten żyje szczęśliwy,
I noc ma spokojną, i dzień nietęskliwy⁴⁹,

twierdzi Pustelnik ... i kocha dalej. Siła miłości jest tak wielka, że trudno wyzwolić się z niej

nawet po śmierci, bo:

— /.../ własną bytność traci
I przyczepiona do lubej postaci
Jej tylko staje się cieniem⁵⁰.

Wszak i ukochany Karusi, bohaterki ballady *Romantyczność*, tak kochał, że siła uczucia pozwoliła mu pokonać granicę między żywymi i umarłymi i pokazać się dawnej kochance.

Miłość posiada więc ogromną moc. Maryla, wybranka Gustawa, nie docenia jednak jego uczucia. Obojętnie, zimno, deprecjuje to, co ofiarowuje jej zakochany młodzian. Odrzuca jego uczucia, mimo że świadomie spowodowała ich narodziny. Jej zachowanie, uroda, dobroć, paraliżujące spojrzenie — wszystko to, co po latach wspomina Pustelnik, było źródłem i przyczyną jego szczęścia, by stać się wkrótce źródłem i przyczyną jego bólu. Gustaw trafił w swym życiu na kobietę, która okazała się dla niego fatalną.

Ukochana Pustelnika jest przedstawiona jako niewiasta unieszczęśliwiająca go, mająca pewne cechy femme fatale ... ale mimo zarzutów młodziana, trudno wyobrazić sobie Marylę jako źródło demonizmu, zła tryskającego z każdego ruchu, gestu, a nawet rysu twarzy — zła, które odpycha i przyciąga, odraża i fascynuje, działa niczym płomień świecy na krążącą wokół niego ćmę. Jest owa panna kobietą fatalną, ale czy demoniczną? Czy szatańską? Wszak mówił: „Jej serce równie święte, jak powabne lica”. Poza tym z opowiadań Gustawa wynika, że panna po odrzuceniu jego uczucia spokojnie wyszła za mąż za innego ... Nie jest to zachowanie typowe dla szatańskiej femme fatale.

Nasuwa się pytanie, dlaczego pomimo „zaopatrzenia” bohaterki w pewne charakterystyczne cechy kobiety fatalnej, krystalizacja jej jako owej „femme fatale” nie występuje do końca? Może przyczyną jest arystokratyzm duchowy poety? S. Treugutt twierdzi, że są pewne nadosobiste kategorie, które potrafiłyby ująć w schemat pojęciowy realne, historyczne przemiany indywidualizmu romantycznego. Skończony arystokratyzm duchowy, czyli poczucie odrębności i wyższości, to inaczej — poczucie genialności, unikalnej wartości jednostki przeciwstawnej wobec zróżnicowanego, zegalitaryzowanego tłumu⁵¹. Poeta czuje się „wyższy” nad resztą społeczeństwa, a więc jeżeli cierpi przez kobietę — przez istotę niższą od siebie, którą Pan Bóg stworzył „na osłodzenie mężom złego stanu”⁵² — to pozostaje mu w ramach samoobrony, w ramach obrony swego geniuszu i swej ponadludzkiej odrębności, bądź to pogardzić kobietą, oskarżyć ją o układy z diabłem, o wrodzone zło itp., bądź też, w akcie łaski — miłosiernie wybaczyć jej winę. Kobieta to stworzenie złe, choć piękna i słabe, ale czy fatalne? Nie, geniusz nie uległby kobiecie fatalnej, tzn. istocie, która miałaby w sobie większą siłę demonizmu niżli on sam. Jeśli więc już mowa o niewiastach demonicznych, to dla większej pewności siebie lepiej umieścić je w żartobliwej konwencji balladowej i przystroić w atrybuty upiора, widma, nimfy, a więc istot nierealnych, które bezpośrednio nie zagrażają męsko-wieszczcej dumie poety.

Cyprian Norwid tak mówił o literackich bohaterkach A. Mickiewicza: „Dziwna jest, że w najbogatszej prawie jako poezja literaturze polskiej /.../ Polka /.../ nie rozwiązany dotąd typem: /.../ Telimeny za Polkę nie uważam, a Zosi za kobietę, a Aldony nawet za osobę; ta ostatnia — Litwą, Romantycznością, Ludzkością ... symbolem, nie kobietą, /.../ jest to wieża śpiewająca; Grażyna w hełmie swym zamkniętym nic a nic już nie mówi nawet...⁵³. Natomiast „co jest i jakiej płci ta mgła, dla której Gustaw zwariował i przebił się” — „nikt

nie wie⁵⁴.

Bardzo ostra to krytyka Mickiewiczowskich bohaterek. Trudno też zgodzić się z nią w całej rozciągłości, choć w paru miejscach musimy przyznać rację poecie. Telimena, Zosia, Aldona, Grażyna to postacie jakby nie dorysowane do końca, niedopracowane psychologicznie, zbyt jednowymiarowe, mało wyraziste. Pomimo to bliskie są czytelnikowi bohaterki ballad czy też okrutna ukochana Gustawa właśnie dlatego, że tak niewiele o nich wiemy, że są ledwie naszkicowane i może przemówić do wyobraźni ich fatalne przeznaczenie, a nie tylko wyrazista kobiecość.

3. Femmes fatales w *Balladynie* i *Lilli Wenedzie* Juliusza Słowackiego

Wyobraźnia Juliusza Słowackiego zrodziła tłum kreacji ludzkich. Wyróżniają się tu postacie, które Mickiewicz określał jako „bohaterów i świętych”, ale towarzyszy im cała galeria heroin, tak bogata, iż urzeczony jej pięknem młody Michał Bałucki poświęcił jej osobną książkę, pisząc o *Kobietach dramatów Słowackiego*.

Wystarczy przypomnieć: Amelię, Dianę, Balladynę, Gwinonę, Lillę Wenedę i Księżniczkę, by uprzytomnić sobie bogactwo i różnorodność postaci kobiecych Słowackiego oraz ich życia psychicznego, rzuconego na tło wydarzeń wstrząsających grozą⁵⁵.

Nasuwa się pytanie, ile opisywane bohaterki zawdzięczają żyjącym kobietom, znajomym czy przyjaciółkom poety? W jakim stopniu prawdziwe uczucia, przeżycia, rozczarowania, radości i kłopoty sercowe J. Słowackiego odbiły się w kreowanych przez niego postaciach, ich psychice i czynach?

Okazuje się, że kobiety odgrywały niedużą rolę w życiu pisarza, w dodatku tego pisarza, spod którego pióra wyszło arcydzieło liryki miłosnej, poemat *W Szwajcarii!* Jest to zjawisko tym bardziej zaskakujące, że był on znawcą natury kobiecej zupełnie wyjątkowym i że pierwszy w literaturze polskiej stworzył jedyną w swoim rodzaju galerię kobiecych postaci. W jego twórczości przewijają się wprawdzie wyznania miłosne, wspomnienia pierwszych rozczarowań i zawodów późniejszych, górują jednak nad nimi wyrazy gorącej sympatii do przelotnie widzianych dziewczątek czy pełnych uroku staruszek, sympatii nie mających, jak stwierdza J. Krzyżanowski, podkładu erotycznego⁵⁶.

I choć trudno wytłumaczyć przyczyny owej wyjątkowej znajomości tajników kobiecej duszy, faktem jest, że Juliusz Słowacki był jednym z arcy mistrzów w dziedzinie niewieściego portretu. Kobiety—bohaterki, z rycerską konsekwencją realizujące swe wyniosłe cele, kobiety—kapłanki, zatroskane o losy swego boga czy narodu, matki, siostry, żony i córki, w tragicznych zapasach z losem walczące o swych najbliższych, ofiary miłości czy obowiązku, ciche dziewczęta o sercach gołębic oraz te najbardziej nas interesujące: zbrodniarki o duszach drapieżnych orlic — oto treść tego świata, który w dziełach polskiego poety tętni swoistym życiem, i to życiem nieśmiertelnym⁵⁷.

Jednym z najlepszych i najoryginalniejszych jego utworów jest powstały jesienią 1834 roku dramat *Balladyna*.

W liście z 18 grudnia 1834 roku pisał Słowacki do matki o swym dziele: „Tragedia cała podobna do starej ballady, ułożona tak jakby ją gmin układał, przeciwna podobieństwu do prawdy. Ludzie jednak, starałem się, aby byli prawdziwymi i aby w sercu mieli nasze serca”⁵⁸.

Dziwnie brzmią ostatnie słowa listu, gdy przypomną się epitety określające serce jednego z tych przedstawionych ludzi: złe, czarne serca ma przecież Balladyna, żelazne jest też serce kanclerza.

Nie o takie podobieństwo serc chodziło chyba poecie. Faktem jest jednak, iż dużo bezwzględności wyziera z czynów bohaterów Balladyny. Juliusz Kleiner i Manfred Kridl stwierdzili, że w utworach Słowackiego przejawia się chorobliwy pociąg poety do okropności. „Przyświeca mu niesamowite piękno zbrodni bezinteresownej, zbrodni dla zbrodni”⁵⁹. Jest to kwestia mieszcząca się w kręgu prawdziwie „królewskich problemów” romantyków. Należy tu problem zła, kulminującego właśnie w zbrodni. Czy zło transcendentne, czy też immanentne? Czy demony zła, które człowiekiem władają, są „obce”, czy też „swoje”? Romantyczna myśl, zafascynowana manichejską wizją walki potęg Światła i Ciemności, zanurzona w satanizmie, lucyferyzmie, demonizmie, obserwująca najdrobniejsze drgania podświadomości, bezustannie zgłębiała tajemnicę demonów i ludzi, a może po prostu ludzi—demonów⁶⁰.

Wśród nich zaś znajduje się tytułowa bohaterka owego genewskiego dramatu Słowackiego. Kolejne jej losy wysnuł poeta częściowo z wątków balladowych, tzn. upodobił ją do zabójczyni z *Malin* Aleksandra Chodźki /zamordowanie siostry przez siostrę w trakcie „malinowego turnieju”:

„Która więcej malin zbierze,
Tę za żonę pan wybierze,
Ta będzie panią”/,

oraz do zbrodniczej żony z Mickiewiczowskich *Lilli* /szukanie rady u pustelnika/. Inne balladowe analogie odnajdujemy np. w postaciach Goplany i Świtezianki, w ich miłości do człowieka⁶¹.

Poza rodzimymi źródłami natchnień szukał Słowacki drogowskazów u tego, co „nie własne serce, nie myśli swojego czasu, lecz serca i myśli ludzkie niezależnie od epoki przesądów malował i stwarzał władzą do Boskiej podobną”⁶² — u Szekspira i w jego dramatach, głównie zaś w *Makbecie*, *Królu Learze* i *Śnie nocy letniej*.

Makbet był historią ambitnego wodza, który pobudzony przez piekелne siły i żonę ambitniejszą jeszcze niżli on sam, morduje króla i zdobywa tron. Fatum, rodzące się z własnego czynu, powiodło go dalej szlakiem zbrodni, który doprowadził go wreszcie do upadku.

„Słowacki odczuwa, że więcej materiału dramatycznego tkwi w bezwzględnej Lady Makbet niż w samym Makbecie, odczuwa, że znacznie potężniej rysowałaby się jej postać, gdyby nie miała obok siebie męża, lecz samodzielnie dążyła do włożenia korony na głowę własną. Lady Makbet przetwarza się w Balladynę”⁶³.

Jest ona, podobnie jak małżonka Makbeta, kobietą demonicznie ambitną i zaspokajającą swe ambicje poprzez zbrodnie. Obie kobiety są wielkimi zbrodniarkami, ale Lady Makbet jest wierną żoną i zaspokojeniem jej ambicji zostaje królewska korona dla męża. Balladyna natomiast zdradzi i męża, i kochanka; po trupach obu będzie się pięta do władzy dla siebie. „Lady Makbet ma ludzkie odruchy: nie zabije sama Duncana, bo we śnie podobny jest do jej ojca. Balladyna zna stany panicznego lęku, z jakim Lady Makbet nigdy się nie zdradzi”⁶⁴, ale nie sposób doszukać się u niej „żadnego odkupicielskiego rysu. W konkursie na zbrodniczość Balladyna bije Lady Makbet o kilka długości /.../”⁶⁵. Jest sześciokrotną zbrodniarką; tylu zabójstw nie miała na sumieniu żadna z bohaterek Szekspira.

Rysów Balladynie użyczyła więc ambitna Lady Makbet, użyczył jej mąż „po pierwszej zbrodni siłą fatalną popychany ku dalszym zbrodniom i ku zgubie”. Matce Balladyny przypadł

w udziale los króla Leara, wypędzonego przez córki, Titania zaś z Elfami przenosi się nad Gopło, by jak w Szekspirowskim *Śnie nocy letniej* zakochać się w głupim prostaku⁶⁶, który zamiast oślej głowy na karku ma w żyłach wódkę...

Słowacki zespolił w swoim dramacie „ariostyczny uśmiech”, „wyrafinowanie wirtuoza”, „drwiące spojrzenie satyryka” z „naiwnością baśni ludowej i fatalistycznym niepowstrzymanym pochodem zbrodni, tworząc zmienny i wartki tok scen, które mogą się wydać zbiorem oddźwięków poezji światowej, a mimo to imponują oryginalnością”⁶⁷.

Balladyna, główna bohaterka, postać łącząca wszystkie wymienione wyżej motywy, jest nieodrodną córką wielu literackich i mitycznych femmes fatales /np. bohaterka *Malin* A. Chodźki, Pani z *Lilli* A. Mickiewicza, Lady Makbet, Kleopatra, Kirke itd./. Poeta stworzył wspaniałą psychologiczną kreację kobiety fatalnej, której namiętne dążenie do władzy powoduje zniszczenie i upadek.

Początek tej historii był baśniowy i ... skromny. Pod słomianą strzechą ubogiej wdowy rosły dwie córki, zła – czarna Balladyna i dobra – jasna Alina. Ta miała „pod rzesą węgle – ta fijołki”⁶⁸.

Balladyną nazwał poeta nieznaną ani dziejom, ani podaniom ludowym władczynię: królową ballad. Matka prosząc o otwarcie drzwi Kirkorowi, zdrabnia imię córki „Bładyna”. Nośność znaczeniowa tego imienia jest więc dosyć szeroka. Owo pieszczotliwe zdrobnienie podkreśla bowiem błądliwość dziewczyny, tak znamienny rys jej urody. Znamienny – bo znaczący w sensie literackim⁷⁰. „Typowa kobieta fatalna jest blada, podobnie jak blady był bohater bajronowski”⁷¹. Dlaczego właśnie błądliwość ma być cechą charakterystyczną femme fatale? Dziewczyna z wioski mówi o Balladynie: „Twarz niby upióra blada...a uśmiech hardy”⁷², i w tych słowach tkwi odpowiedź na postawione pytanie: fatalna niewiasta była demoniczna, upiorna, jej rysy zewnętrzne musiały więc nasuwać skojarzenia z owymi szatańskimi zjawami, dręczącymi ludzi i ich wyobraźnię.

Balladyna stara się działać celowo, co często powoduje okrucieństwo, a zważywszy jej niezwykłą wrażliwość – staje się przyczyną ciągłych zmian nastroju. Dlatego właśnie nigdy nie mówi tyradami i w porównaniu z innymi postaciami okazuje się istotą dość milkliwą. Podczas zaręczyn z Kirkorem nie mówi ani słowa⁷³. W przedmowie do dramatu pisał autor, że tytułowa bohaterka jest „obdarzona wewnętrzną siłą urągania się z tłumowi ludzkiego, z porządku i z ładu, jakimi się wszystko dzieje na świecie”⁷⁴. Świadczy to o posiadaniu bezwzględnych cech władczych. I rzeczywiście, demoniczna ambicja, samowola i despotyzm Balladyny są wyraźne w jej postępowaniu. Poza tym, co wynika szczególnie jasno w zestawieniu obu siostr, starsza jest istotą namietną i zmysłową⁷⁵ – jak na prawdziwą femme fatale przystało.

Balladyna chyba sama nie podejrzewa się o moc i nieograniczoność agresji, jaka w niej drzemie. Zabija Alinę nie tylko dlatego, że stanowi ona przeszkodę na drodze do lepszego życia, ale również dlatego, że jej pycha i agresywność nie pozwalają na zniżenie się do prośby. Alina wszak proponuje siostrze, aby poprosiła ją o dzban malin. Balladyna woli zabić niż prosić. Później również pod wpływem chwilowej agresji /bo konkretnych przyczyn trudno się doszukać w rozmowie, a także postaci i informacjach ofiary, która jakoby mogłaby jej zagrozić/ zabija Gralona. Osobiście zamorduje również Grabcę i Kostryna, rozkaże zaś pozbawić życia Pustelnika i Kirkora. Innym potencjalnym kandydatem na jej następną ofiarę jest nienarodzone jeszcze dziecko:

Jak to? i dziecko noszone w żywocie
 Będzie wiedziało? — Idź! — W biednej istocie
 Nieurodzonej taka tajemnica.
 Ty się naigrasz? jeśliby tak było,
 Jak ty powiadasz, czy ja szalenica
 Porodzić żywe? /.../76.

Na temat kobiecej agresji wiele pisano w dawnych pracach poświęconych psychologii kobiety. Z reguły przypisywano kobietom większe od mężczyzn okrucieństwo, przyjemność w przypatrywaniu się męczarniom innych ludzi, czyli krótko mówiąc, obdarzano niewiasty najgorszymi cechami, jakie może posiadać człowiek. Maksymalne nasilenie owej agresji, okrucieństwa itd. będzie wręcz charakterystyczne dla kobiety fatalnej, która posiada to, co wszystkie niewiasty, ale w wyższym stopniu natężenia złych mocy.

Współczesne badania dowodzą, że kobiety w trakcie walki z mężczyznami przejawiają swą agresję w sposób bardziej wyrafinowany niż oni, są bardziej zdradliwe, potrafią przyciąć się i zaskoczyć przeciwnika⁷⁷.

Świadczy to o posiadaniu przez kobiety swoistej inteligencji walki, umiejętności strategicznego rozumowania i postępowania. Ociera się to oczywiście o aktorskie umiejętności kobiecej kokieterii, obłudę itp. Balladynie nie są obce te sprawy. Wystarczy przypomnieć, jak to serdecznie zachęcała Kostryna do zjedzenia zatrutego chleba: „Jedz, proszę ... trzeba ludziom wierzyć”⁷⁸. Trudno chyba o lepszy przykład bezwzględności, podłej obłudę. Kostryn oczywiście wierzy.. i umiera, Balladyna zaś „Nawet nie żałuje”⁷⁹, bowiem jak przystało na pozbawioną wszelkiej uczuciowości kobietę fatalną — kamienne⁸⁰ ma serce. Kostryn nazwał je kiedyś proroczo „dyjamentowym”⁸¹. Był to komplement, ale jego ofiarodawca wiedział co mówi. Wszak diament to, co prawda, jeden z najcenniejszych kamieni szlachetnych, ale też i ... najtwardszy z minerałów! W związkach frazeologicznych z rzeczownikiem „serce” najczęściej pojawiał się epitet „kryształowe”. Poeta świadomie z niego nie skorzystał. Kryształ jest bardzo delikatny i bardzo kruchy...

Cesare Lombroso stwierdza, że kobieta bywa niegodziwa, ale jeśli już nią jest, to znacznie pod tym względem przewyższa mężczyznę; kobieta też nieczęsto jest okrutna, ale skoro się jednak trafi taki okrutny, niewieści wyjątek, to odczuwa „pełny smak zemsty w unicestwieniu swych wrogów”⁸². Ta definicja doskonale harmonizuje z istotą osobowości kobiety fatalnej, a więc i Balladyny.

Historyk literatury pisze o tradycyjnej posągowości tej postaci, posągowości, która nasuwa myśl o fatalnym przeznaczeniu⁸³. Balladyna idzie za swym wewnętrznym fatum. Dochodzi do zbrodni nie przez wolny wybór, ale jako „zła siostra” .wspomagana /wg Mieczysława Inglota/ przez złowrogi, fatalny przypadek — a więc i fatum zewnętrzne⁸⁴.

Poeta ukazuje Balladynę jako dziewczynę potencjalnie złą jeszcze na długo przed pierwszym morderstwem. Goplana mówi do Grabca, że „ona zła ma serce”⁸⁵, a Skierka uspokaja Goplanę słowami:

„Spuść się na czarne Balladyny serce”⁸⁶.

Ową złą osobowość dziewczyny można scharakteryzować również stosując psychoanalityczną metodę wolnych skojarzeń. Miarą miłości do Kirkora była gotowość do skoku w ogień, przejęcia na siebie śmiertelnego grzechu, ofiary w walce. W następnym akcie zmanifestuje Balladyna swoje uczucie wzywając „ogień gromu”, aby zatrzymał męzowskiego konia⁸⁷. W tych słowach

– symbolach zdradza swe istnienie podświadomość zbrodniarki, dekonspirującej swe demoniczne skłonności, fatalne namiętności itp. Juliusz Kleiner potwierdza jakby tę tezę mówiąc, że „zbrodnia rodzi się z fatalistyczną koniecznością w tajnikach podświadomych duszy /.../”⁸⁸. Podobnego zdania jest też Teofil Wojeński: „Zbrodnicość leży w jej charakterze, wynika z gruntu jej złej, ambitnej, zazdrosnej natury. Jest zbrodniarką, zanim popełni pierwszą zbrodnię. Gdy wchodzi do lasu, wszędzie widzi krew, gdzieś na dnie jej duszy, poza jej świadomością zapadł już plan zamordowania Aliny. Dalsze zbrodnie są już następstwem pierwszej. Mamy więc w osobie Balladyny zilustrowaną psychologię zbrodni, wyrosłej z niepoahamowanej namiętności, przede wszystkim żądy władzy”⁸⁹.

Wiejska dziewczyna staje się więc stopniowo idealnym typem zbrodniarza, obdarzonego geniuszem zbrodni i konsekwencją działania. W jej dramatycznych losach zawarł Słowacki element przeznaczenia współdecydującego o kształcie jej poczynań i jak gdyby zdejmującego część jej winy. Postać jednocześnie winna i niewinna – to bohater tragiczny⁹⁰. Taką właśnie bohaterką jest Balladyna, takimi bohaterkami są prawie wszystkie kobiety fatalne, które unieszczęśliwiają, sprawiają ból, cierpienia, są okrutne, zabijają i niezależnie od tego, czy czynią to bardziej, czy też mniej świadomie /a więc są bardziej czy mniej winne/, postępują tak z woli bogów, z powodu nieuniknionego złego losu rozkazu fatum, które w ten sposób częściowo je uniewinnia. Stają się winowajczyniami i ofiarami zarazem.

Balladyna i jej fatalne siostry „łamią prawa, by poznać ponadindywidualne ograniczenia indywidualnej woli”⁹¹, chcą panować nad światem. Symbolem tej władzy jest królewska korona, ale zacieśnienie pojęcia do tego jedynie rodzaju władzy może okazać się w ogólnym rozumowaniu mylne. Femmes fatales pragną władzy, ale władzy pojętej nieskończenie szeroko, niekoniecznie tylko królewskiej. Balladyna idzie pozornie po szekspirowsku drogą zbrodniczej namiętności władzy, ale scena końcowa przynosi tutaj, jak stwierdza M. Janion, „fascynującą niespodziankę. Zbrodnie zaś składają się nie tylko na jej dramat psychologiczny /.../, lecz również – dramat metafizyczny. Zbrodniczy mus Balladyny nie należy do patologii zbrodni, lecz do jej metafizyki”⁹². Jest więc Balladyna również morderczynią w sensie filozoficznym, tzn. „taką, która przez swoje skrajnie niemoralne postępowanie ma w zamierzeniu autora dotrzeć do prawdy o sobie samej, o człowieku w ogóle, o granicach jego możliwości i wolności”⁹³, o zakresie i funkcjonowaniu jego sumienia.

Diamantowe, czarne serce Balladyny zawiera ten „kołowrotek szczero-sumienny”⁹⁴, który długo był tłumiony przez strach, a został od niego uwolniony z chwilą śmierci Kostryna:

Już przeszłość zamknięta

W grobach... Ja sama panią tajemnicy⁹⁵.

Objawia się w królowej to „miejsce praw”, gdy kanclerz każe jej słuchać „głosu sumienia”. Balladyna ma w sobie prawo moralne i uznaje je – dlatego ginie, staje się następną ofiarą samej siebie. Ze sceny życia schodzi potworna zbrodniarka, nie cofając się przed niczym w dążeniu do zaspokajania swej ambicji, ale również zdolna do wielkich czynów królowa.

Żyła, póki w jej sercu rządziło zło i okrucieństwo, póki obcowanie z nią było fatalne dla otoczenia. Zginęła, gdy uznała winę, postanowiła być dobrą i sprawiedliwą, tzn. gdy przestała być femme fatale. Wtedy jej fatum zwróciło się przeciwko niej, nie bronił jej już pancerz zła, a dobro, które w rozgrywkach z jej fatalizmem zawsze przegrywało, musiało i teraz ponieść porażkę.

W 1839 roku powstaje następny dramat Słowackiego, w którym niepoślednią rolę odgrywają groźne, tajemnicze kobiety. W *Lilli Wenedzie*, bo o tym utworze mowa, aurę moralną tworzą: fanatyczna wiedźma, Roza Weneda, istota demoniczna, opętana religią zemsty, oraz żona Lecha, „twarda dziewczka skandynawska” Gwinona, kobieta nie znająca miary w okrucieństwie⁹⁶.

„Obok potężnej, jednolitej Balladyny, z żelazną konsekwencją zmierzającą poprzez zbrodnie do celu”⁹⁷, staje teraz zupełnie odmienna postać zbrodnicza: islandzka królowna. Niepospolita to niewiasta. Lech zwraca się do niej: „moja lwico”, Derwid nazywa ją „czarną kobietą”, po czym stwierdza, że nie jest ona kobietą:

Ale ty jesteś nie z tych które płaczą.
Ciebie zabijać trzeba przekleństwami,
I piekło całe zakląć przeciw tobie,
Ażeby piekło całe było w tobie⁹⁸.

Lechon, syn Gwinony, mówi o niej do Wenedów:

Lecz gdyby tutaj była moja matka,
Królowa dumna i sroga kobieta;
Ona by was tu przekonała łzami,
że ja potrzebny jestem na tym świecie
Jak słońce, księżyc – jej i wam potrzebny⁹⁹.

Młodzieniec ma rację: żona Lecha jest dumna i sroga, twarda i o „czarnym sercu”¹⁰⁰ /jak Balladyna!/, ale w przeciwieństwie do małżonki Kirkora przeżywa Gwinona chwile załamania, spowodowane miłością do dzieci. Wiadomość o zagrażającym Lechonowi niebezpieczeństwie staje się przyczyną jej cierpień, lęków i niepokoju, a to świadczy dobitnie o tym, że nie jest ona pozbawiona uczuciowości, czyli nie posiada jednej z ważnych cech charakterystycznych kobiety fatalnej.

Z drugiej strony jednak okrucieństwo królowej dowodzi, że prawdziwe ludzkie serce bije w jej piersiach tylko dla jej dzieci. W stosunku do wszystkich innych ludzi, także w stosunku do obcych dzieci, wykazuje bezwzględność i przerażający sadyzm. Gwinona uważa zresztą, że są to cenne zalety jej charakteru:

Pokażę, co to jest kobieca wola,
Jaka głuchota na postronne jęki /...//¹⁰¹

I rzeczywiście, żona Lecha jest głucha na cudze cierpienia, nie zna litości i robi wszystko, by nie znały tego uczucia również jej dzieci. Poleca np. oślepić starego Derwida:

A najmłodszemu, Gwinonkowi, zanieść
Oczy wydarte, niech z nimi poigra¹⁰²,

starszemu synowi poleca równie przerażającą zabawę: ma strzelać z łuku do serca króla Wenedów! Na wieść o śmierci Lechona zabija niewinną Lillę, dusząc ją zerwanym pasem.

Eugeniusz Sawrymowicz stwierdza, że w odtworzeniu uczuć i przeżyć Gwinony tkwi psychologiczna prawda¹⁰³ – i ma rację, bo choć trudno w to uwierzyć, to jednak postępowanie królowej można wytłumaczyć w oparciu o psychoanalityczną teorię Freuda. Według niego funkcjonowanie psychiki polega na permanentnej grze wrodzonych impulsów /id/, tłumiącego je sumienia /super ego/ oraz podświadomych bądź świadomych /rządzących się zasadą rzeczywistości/ decyzji ego.

W roku 1920 wielki psycholog opublikował pracę: *Jenseits des Lustprinzips*. Pisze w niej o popędzie życia i popędzie śmierci oraz o zasadniczych przeciwieństwach między nimi, czyli między Erosem i Tanatosem. Ta dwoistość natury człowieka, na którą składają się dwa przeciwstawne elementy, stanowi jedno z zasadniczych zagadnień ludzkiego życia. Mimo tych przeciwieństw są jednak Eros i Tanatos ze sobą wzajemnie związani. Mówiąc krótko, Eros jest popędem życia, tworzenia, miłości. Jego energią napędową stanowi tzw. libido /popęd seksualny/. Tanatos zaś jest popędem śmierci, zniszczenia, agresji i destrukcji, a jego energią napędową jest tzw. destrudo /będące odpowiednikiem tego, czym jest libido dla Erośa/¹⁰⁴. Można więc powiedzieć, że w każdym człowieku tkwi Eros /miłość/ i Tanatos /śmierć/, czyli przekładając na kategorie moralne, dobro i zło. Ich walka jest szczególnie widoczna w kobiecie fatalnej, istocie o złożonej psychice, istocie, która jednym jawi się jako anioł, innym zaś jako szatan. Niestety, owych „piekielnych” elementów jest w niej więcej. Oznacza to większe natężenie Tanatos, większe destrudo niż w przeciętnej białogłowie, i dlatego jest ona gorsza dla ludzi niż owe „normalne” kobiety, bardziej zła niż inne, fatalna. Tak jest w przypadku Gwinony, która częściej okazuje tkwiące w niej zło niż dobro, częściej żąda śmierci niż miłości.

Kontynuując rozważania Freuda, dochodzimy do wniosków bardzo ciekawych z punktu widzenia interesującego nas problemu. Otóż Eros pozostaje nie tylko w konflikcie z Tanatosem. Może on tworzyć różnorakie z nim połączenia. Tanatos połączony z Erosem i agresją skierowuje swą niszczycielską moc na zewnątrz, ku wybranemu obiektowi. Przejawia się to w aktach sadyzmu. W tym ujęciu agresja pozostaje na usługach popędu samozachowawczego, a jej celem jest uniknięcie autodestrukcji¹⁰⁵.

W taki sposób można by więc wytłumaczyć psychologicznie sadyistyczne czyny i pomysły Gwinony. Jest to zresztą wytłumaczenie okrutnego zachowania wszystkich kobiet fatalnych, psychoanalityczne wyjaśnienie źródeł ich agresji, widocznej, lecz często niewytłumaczalnej dla otoczenia. Lech dowiadując się o sprawkach żony, mówi:

Sygonie! moja Gwinona się biesi,
Ona tu miarę przebrała¹⁰⁶.

Wyczyny królowej były nie do przyjęcia nawet dla mężczyzny doskonale znającego przerażające, krwawe obrazy z pól bitewnych. Działo się tak prawdopodobnie dlatego, że w czasie wojennych potyczek głównym celem rycerzy była honorowa walka, która wymagała męstwa, zręczności i szybkości. Nie było tam natomiast miejsca na rozmyślne działania, na perfidię i wyrafinowanie. Gwinona zaś wstawiła się właśnie swym wyrafinowanym okrucieństwem. Jej postępowanie zdaje się potwierdzać mniemanie M. Modscheina o agresji kobiet, ich premedytacji i przebiegłości:

„Mężczyzna — odważny czy choleryk — idzie wprost do drugiego i po krótkiej wymianie słów strzela doń zabijając na miejscu. Kobieta czatuje nań /tj. na wroga/ z ukrycia, staje nagle przed nim zaskoczonym, oblewając mu ruchem następnym i parząc strasznie twarz ukropem, kwasem czy ługiem żrącym. Nie mordując go, nie czyni tego broń Boże z litości, lecz chce ona i pragnie gorąco, by żył właśnie dalej możliwie długo, ze strasznie przez wywołane oparzeniem blizny zeszpeconą i skrzywioną twarzą, co postrach i odrazę budzi w drugich... Chce ona, by żył patrząc na świat ten przepiękny próżnymi oczodołami, pełnymi też krwawych. Bo cel jej to tylko nasycić pragnienie zemsty”¹⁰⁷.

Oczywista jest wyjątkowa tendencyjność tego wywodu, mającego charakteryzować psychikę każdej istoty płci żeńskiej, ale można uznać jej słuszność w odniesieniu do pewnych kobiecych wyjątków, szczególnie „zapisanych” w dziedzinie dręczenia ludzi, czyli do kobiet fatalnych, a więc i do Gwinony.

W ostatnim zdaniu cytowanego fragmentu M. Modschlein mówi o silnym pragnieniu nasycenia zemsty, jakie występuje u kobiet. Dodajmy: zwłaszcza tych wybitnie okrutnych tzn. *femmes fatales*. Islandzka królowa nie odbiega od reguły. Jest istotą bardzo mściwą. Mści śmierć Salmona /prawdopodobnie swego kochanka/, mści też śmierć Lechona. Nie wstydzi się tego. Rozmawiając z Lillą Wenedą, pyta nawet:

Czegoż dokazesz, harfą uzbrojona,
Przeciwko zemście wężów i kobiety?¹⁰⁸

Charakterystyczne dla osobowości Gwinony są również jej wypowiedzi, gwałtowne i namiętne monologi. W pewnym momencie zwraca się do Derwida:

/.../ – klnę się na Hekate i trzy
Starki, co w piekle krwawymi nożami
Nić przecinają ludzkiego żywota,
Zginiesz¹⁰⁹.

Mówiąc o Starkach, ma na myśli greckie boginie przeznaczenia, Mojry, które przędły, motały i przecinały nić żywota ludzkiego, Wynika stąd, że małżonka Lecha wierzy w przeznaczenie /skoro zaklina się na jego opiekunki/. Gwinona rzeczywiście ma przeznaczoną dla siebie rolę, którą los, a właściwie trzy Parki, każą jej zagrać. Nad Wenedami wisi klątwa: muszą przegrać w walce z narodem Lechitów. Jedyną siłą zdolną uchylić fatalizm wyroków jest harfa i pieśń o magicznej mocy, którą potrafi wygrać na niej Derwid. Nie dopuści do tego lechicka królowa, dusząc Lillę i oddając jej ciało zamiast harfy. Zapewnia w ten sposób mężowi zwycięstwo nad Wenedami. Staje się narzędziem fatum: za jej sprawą ziści się klątwa, dokona się akt przeznaczenia.

Wróćmy jednak jeszcze raz do zaklęcia Gwinony. Powołuje się ona nie tylko na Starki, lecz także na Hekate, czyli grecką boginię księżycy, nocy i czarów¹¹⁰. Przywołanie trzech bogiń, mogących przyczynić się do śmierci, gdy śmiercią się grozi – jest jasne, ale dlaczego Hekate?

Po pierwsze dlatego, że królowa żąda, aby Derwid przedstawił jej siły magiczne tkwiące w zaczarowanej harfie, wzywa więc ku pomocy boginię czarów. Hekate jest jednak również boginią księżycy i nocy, tzn. boginią sfer bardzo bliskich kobiecie fatalnej, tej pięknej czarownicy.

Kobieta i księżyc miały, w zależności od sytuacji, różne oceny: od wyraźnie pozytywnych /+/ dla człowieka do zdecydowanie negatywnych /-/. Skala wartościowań cech i zjawisk wynikała z bezpośredniej obserwacji świata, która pozwoliła człowiekowi dokonać klasyfikacji wszystkich otaczających go zjawisk i rzeczywistości istniejącej poza postrzeganiem zmysłowym. Do najbardziej uniwersalnych doświadczeń należały prawdopodobnie dwa tory opozycji: życie – śmierć oraz przeciwieństwo płci. Na tej podstawie powstało wiele światopoglądów i kosmogonii. Kobieta z powodu swej możliwości dawania życia ogólnie oceniana była pozytywnie. Stawała się symbolem o wyraźnym znaku /+/. Jednocześnie jednak ze względu na fakt swej obcości w stosunku do mężczyzny, tajemniczości itp. uzyskiwała w społecznych ocenach /kształtowanych właśnie przez mity/ silny znak /-/¹¹¹.

W ten sposób kobieta sklasyfikowana została w ciąg wartości związanych z ocenami negatywnymi, a więc ze śmiercią. Dlatego też tu właśnie najprawdopodobniej należałoby doszukiwać się źródeł mitu o niszczącym i groźnym działaniu kobiety, np. kobiety-węża w Japonii. Wąż i smok były zresztą w wielu mitach symbolami żeńskiego bóstwa /od Krety po Egipt, od Babilonu po krainę biblijną uważano węża za potężnego sojusznika Wielkiej Bogini/¹¹².

Podobnie negatywnie jak kobietę oceniano również księżyc. Był on „światłem nocy”, „władcą dusz ludzi zmarłych niezwykłymi śmierciami”, był „opiekunem czarowników, czarownic i szamanów, był zmienny”, „był tajemnicą”, a „jego światło nie dawało ciepła”. Stawał się symbolem śmierci¹¹³. Powołanie się więc Gwinony, istoty wyraźnie zauroczonej śmiercią i złem na boginię księżycy Hekate, nie powinno już dziwić. Wręcz przeciwnie.

Przy blasku księżyca bardzo dobrze „czuje się” również inna bohaterka dramatu: „wróżka ludu nieszczęśliwa”, Roza Weneda – „wielka mistrzyni trupich ceremonii”.

Zresztą noc, światło księżyca, krwawe błyski ogni i piorunów dominują w scenerii *Lilli Wenedy*. Ta groza tła jest potrzebna „dla podkreślenia wielkich tragicznych zmagających ginącego narodu”¹¹⁴, ale nie tylko. Konieczna była również dla przedstawienia potężnej, posępnej, sprzymierzonej z piorunami i purpurą krwi Rozy Wenedy, wcielenia „poezji wyolbrzymiającej, rozkochanej w grozie i mocy, w krwi i purpurze, w mroku i błyskawicach”¹¹⁵.

Roza tchnie ową ponurą wielkością, jaką dawała swym mitom Skandynawia, wielbiąca dzikich, okrutnych i twardych bohaterów¹¹⁶: jest kaptanką na miarę chronionego przez księżyc Szamana, „o piętnie na pól pogańskim, na pól biblijnym, wyższą nad Szamana przez potęgę woli”¹¹⁷.

Ludzie stykający się ze starszą córką Derwida nazywają ją „wiedźmą, bo też jest nią ta przedziwna kobieta, która zaklina:

Na jad węża, co w tej czarze
karmi płomienie czerwone /.../¹¹⁸

i mówi o sobie:

/.../ Szatański mój głos
podobny zimnym sztyletom?¹¹⁹

i która przyznaje się do posiadania „czaru szatana”, gotuje ludzkie kości, rozmawia z duchami, ożywia zmarłych i zabija żywych. To ona zabiła Lechona, ona rozkazała „rzucić ze skały” Ślaza, któremu wcześniej groziła: „bo serce ci wydrę i oczy”. Była więc okrutna, choć nie było to okrucieństwo wyrafinowane jak sadyzm Gwinony. Była też bezwzględna i twarda. Cudem ocalonego ojca powitała ... pretensjami, że wrócił bez harfy, zaś na samobójczą propozycję Lilli:

Za harfę złotą
Sama się oddam Lechom ... i zostanę ...¹²⁰

odpowiada:

Więc idź... bo harfa zwycięży¹²¹.

Wysłała siostrę, choć wie, że Wenedzi nie odzyskają harfy. Roza bowiem zna przyszłość. Jej naród prowadzi właściwie walkę z przeznaczeniem, z fatum, które skazało ich na konanie. O tym wyroku bożym wie tylko ona, nieszczęśliwa wróżka, mająca zostać matką mściciela z rodu Wenedów:

Ja ostatnia zostanę żywa
Ostatnia z czerwoną pochodnią:
.....

A swatami będą dęby z płomieniem na czołach,
A łożem ślubnym będzie stos rycerzy¹²².

Z wiedzy Rozy o tragicznym losie narodu wynika jej decydujące dla przebiegu akcji działanie. Chcąc bowiem zmusić Wenedów do bohaterskiej walki, łądzi ich mirażem harfy Derwida i zwycięstwa. Jest to z jej strony rozpaczliwy podstęp, ale udaje się. Harfiarz zwraca się do niej:

Właś nam ogień do łez ...¹²³

I w tym momencie dochodzimy do najważniejszego dla nas pytania: czy Roza jest femme fatale? Można by stwierdzić, że prezentuje pierwszą formę mitu kobiety fatalnej, tzn. kobiecość demoniczną, która często bywa antropomorfizacją szatana, demonów. Niesamowita Roza rzeczywiście dałaby się zdefiniować jako antropomorfizacja szatana, ale demon „przyjmuje uwodzicielską postać kobiety w celu zdobycia i zgubienia mężczyzny”, jest „alegorią grzechu”¹²⁴. Roza zaś nie dąży do żadnego zła, grzesznego postępu /jej cele są szlachetne/, nie niszczy też /nawet nieświadomie/ zakochanych w niej mężczyzn. Ona nie emanuje kobiecością, ona wręcz nie jest kobietą! To wiedźma, wróżka, wieszczka, bohater, wszystko – ale nie pociągająca ku sobie zmysły męskie kobiecość. Roza jest młoda i piękna, ale tylko raz jedyny zauważyła to jakiś mężczyzna i ... uwaga ta pozostaje bez echa, zwłaszcza, że te informacje wpłata jakby przypadkowo w zdanie o wydzwiku zupełnie innym niż pochwała jej delikatnych, kobiecych cech:

Wszystkie te wróżby sieje czarownica
Młoda i piękna, co na łysej górze
Ma wykopany loch, podobny gniazdom
Rzecznych jaskótek¹²⁵.

Demoniczna, bezwzględna, piękna, mściwa Roza ma wiele cech kobiety fatalnej, ale nią nie jest, bowiem nie spełnia 2 najważniejszych warunków, które brzmią:

1. „/.../ w roli ofiary groźnej kobiecości występuje zdominowany, popychany w kierunku odwrotnym do pożądanego i niszczonego mężczyzna”.
2. „kobieta jest początkiem i źródłem wszelkiego zła”¹²⁶.

Pierwszego z tych warunków nie spełnia również Gwinona, ale jeśli chodzi o drugi, to można śmiało stwierdzić, że jest ona niewyczerpaną krynicą zła. Dlatego też zaliczymy ją do kobiet fatalnych objętych terminem „mitu Pandory”. – kobiet z pozoru delikatnych i pokornych, lecz w głębi serca złych, zimnych i niezdolnych do miłości.

Takiej fałszywej kobiecie poświęcił Juliusz Słowacki jeszcze jeden utwór – wiersz *Córka Cerery*. Piękną, dobrą boginię, „córkę świecąca kłosów i promieni”¹²⁷ porwał potężny Pluton i, o zgrozo !/, ona „nic nie rzekła”¹²⁸! Nie z trwogi, nie z pokory, lecz ... ze zła nagle w niej obudzonego, zła każącego weselić się gwałtem, zła dzięki któremu:

tam gdzie ludzie jadem są żywieni
ona „nie umarła – lecz jadła i żyła”¹²⁹. I dlatego choć początkowo dziwiło niezmiernie zachowanie Proserpiny, to w końcu:

Patrząc w twe oczy i w księgę twych losów
Pojąłem, czemu Pluton niegdyś chwycił
I żądze swoje ogniste nasycił
Córka Cerery – one bożki kłosów.

Wierzoną makiem, ludy cię połosów
 Królową swoją piekielną uczuły,
 Płacz cię nie zabił — jady nie otruły,
 Ogień się nie jął twoich zimnych włosów.
 Pluton cię kochał, boś mu w dom książęcy
 Zagrożającej miłości nie wniosła,
 A nad ogień go nie kochałaś więcej,

Więc ci zaufał i użył za posta.
 A matce oddał cię na sześć miesięcy,
 Abyś piekielne w domu jajo wniosła¹³⁰.

A więc następna niewiasta potwierdzająca teorię femme fatale, teorię mitu Pandory — zła szerzonego przez kobiety. Tej jednak poeta pozwolił zatriumfować swym złem w sposób najbardziej symboliczny: w piekle odnalazła swoje szczęście, swoją władzę i swój prawdziwy dom boskiego diabła.

PRZYPISY

- ¹Zob. S. Wasylewski: O miłości romantycznej. Lwów 1921 s. XX
- ²Zob. Seksuologia kulturowa, red. K. Imieliński, Warszawa 1980 s. 259
- ³M. Praz: Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej, przeł. K. Zaboklicki, Warszawa 1974 s. 169–170
- ⁴Tamże, s. 168
- ⁵Tamże, s. 16
- ⁶Tamże, s. 16
- ⁷Zob. Cz. Michalski: Gwiazdy ekranu. Warszawa 1976 s. 24
- ⁸Zob. W. Kopaliński: Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych, Warszawa 1972 s. 241
- ⁹Zob. Z. Lew-Starowicz: Seks partnerski. Warszawa 1983 s. 26
- ¹⁰Tamże, s. 27
- ¹¹Tamże, s. 29
- ¹²W. Praz, op. cit., s. 167
- ¹³Z. Lew-Starowicz, op.cit., s. 28
- ¹⁴Bhartrhari: Strof trzykroć po sto, W: Z. Wróbel: Erotyzm w literaturze dawnych wieków. Łódź 1986 s. 73
- ¹⁵Z. Lew-Starowicz, op.cit., s. 29
- ¹⁶M. Praz, op.cit., s. 169–170
- ¹⁷Tamże, s. 183
- ¹⁸D.de Rougemont: Miłość a świat kultury zachodniej, przeł. L. Eustachiewicz, PAX 1968 s. 175
- ¹⁹A. Świdarska: Adam, Warszawa 1955 s. 242

- 20 A. Witkowska: *Wielcy romantycy polscy*. Warszawa 1980 s. 30
- 21 M. Dernałowicz: *Adam Mickiewicz*. Warszawa 1972 s. 13
- 22 J. Dackiewicz: *Romantyczni w Italii*. Warszawa 1978 s. 39
- 23 A. Świdarska, op.cit., s. 12
- 24 M. Dernałowicz, op.cit., s. 15
- 25 A. Witkowska, op. cit., s. 32
- 26 M. Dernałowicz, op. cit., s. 16
- 27 Tamże, s. 20
- 28 A. Świdarska, op. cit., s. 221
- 29 Tamże, s. 221
- 30 Tamże, s. 227
- 31 M. Dernałowicz, op. cit., s. 26
- 32 A. Witkowska, op. cit., s. 46
- 33 A. Mickiewicz: *Dziady*, cz. IV. Warszawa 1968 s. 92
- 34 M. Ingot: *Norwidowskie obrachunki z romantycznym stereotypem kobiety*, W: *Przekrój* nr 1978, 8.05. 1983 s. 8-9
- 35 A. Mickiewicz, op. cit., s. 54
- 36 Tamże, s. 91
- 37 A. Świdarska, op. cit., s. 242
- 38 Tamże, s. 242
- 39 Tamże, s. 334
- 40 A. Mickiewicz: *Dziady*, cz. III. Warszawa 1974 s. 58
- 41 A. Mickiewicz: *Dziady*, cz. IV. Warszawa 1968 s. 93
- 42 Tamże, s. 93
- 43 Tamże, s. 100
- 44 Tamże, s. 67
- 45 Tamże, s. 89
- 46 Tamże, s. 61
- 47 J. Andrzejewski: *Bramy raju*. Warszawa 1960 s. 125-126
- 48 Z. Stefanowska: *Posłowie*, W: A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. IV. Warszawa 1968 s. 148
- 49 A. Mickiewicz, op. cit., s. 46
- 50 Tamże, s. 106
- 51 S. Treugutt: *Przypisy*, W: A. Kowalczykowa: *Romantyczni szaleńcy*. Warszawa 1977 s. 223
- 52 A. Mickiewicz: *Wiersze*, Warszawa 1970 s. 106
- 53 M. Ingot, op. cit., s. 8-9
- 54 Tamże, s. 9

- 55 J. Krzyżanowski: *W świecie romantycznym*. Kraków 1961 s. 176
- 56 Tamże, s. 280
- 57 Tamże, s. 176
- 58 S. Makowski: *Balladyna Juliusza Słowackiego*. Warszawa 1981 s. 28
- 59 J. Krasuski: *Obraz Zachodu w twórczości romantyków polskich*, Poznań 1980 s. 124
- 60 M. Janion: *Obrona Balladyny*, W: S. Makowski: *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1980 s. 166
- 61 J. Kleiner: *Słowacki*, Wrocław 1958 s. 68
- 62 Tamże, s. 70
- 63 J. Kleiner: *Wstęp W: J. Słowacki: Balladyna*, Warszawa 1948 s. 12
- 64 Tamże, s. 132
- 65 Tamże, s. 132
- 66 J. Kleiner: *Słowacki*, Wrocław 1958 s. 70
- 67 J. Kleiner, W. Maciąg: *Zarys dziejów literatury polskiej*. Wrocław 1974 s. 299
- 68 J. Słowacki: *Balladyna*. Warszawa 1954 s. 305
- 69 J. Kleiner, op. cit., s. 68
- 70 M. Inglot: *Wstęp W: J. Słowacki: Balladyna*, Kraków 1976 s. XXXIII.
- 71 M. Praz, op. cit., s. 199
- 72 Z. Raszewski: *Teatralność Balladyny*, W: S. Makowski: *Balladyna Juliusza Słowackiego*. Warszawa 1981 s. 121
- 73 J. Krasuski, op. cit., s. 115
- 74 M. Inglot, op. cit., s. IXXIII/LXXIV
- 75 Tamże, s. LIX
- 76 J. Słowacki: *Balladyna*. Warszawa 1954 s. 424
- 77 K. Pospiszyl: *Psychologia kobiety*. Warszawa 1978 s. 56
- 78 J. Słowacki, op. cit., s. 433
- 79 Tamże, s. 422
- 80 Tamże, s. 352
- 81 Tamże, s. 437
- 82 C. Lombroso, W. Ferrero: *The female offender*, W: K. Pospiszyl: *Psychologia kobiety*. Warszawa 1978 s. 56
- 83 S. Makowski, op. cit., s. 10
- 84 J. Kleiner: *Wstęp*, W: J. Słowacki: *Balladyna*. Wrocław 1948 s. 21
- 85 J. Słowacki, op. cit., s. 293
- 86 Tamże, s. 316
- 87 M. Inglot, op. cit., s. XXXIX
- 88 J. Klener: *Słowacki*. Wrocław 1958 s. 67

- 89 T. Wojeński: Historia literatury polskiej. Warszawa 1948 s. 43
- 90 S. Makowski, op. cit., s. 55
- 91 M. Janion, op.cit., s. 266
- 92 Tamże, s. 267
- 93 S. Makowski, op.cit., s. 52
- 94 J. Maciejewski: Grabiec i Balladyna, W: S. Makowski, Balladyna Juliusza Słowackiego. Warszawa 1981 s. 125
- 95 J. Słowacki, op. cit., s. 444
- 96 A. Witkowska, op.cit., s. 148
- 97 J. Kleiner, op. cit. s. 119
- 98 J. Słowacki: Lilla Weneda. Wrocław 1954 s. 58
- 99 Tamże, s. 145
- 100 Tamże, s.106
- 101 Tamże, s. 99
- 102 Tamże, s. 70
- 103 zob. Seksuologia kulturowa, red. K. Imieliński. Warszawa 1980 s. 88
- 104 Tamże, s. 89
- 105 Tamże, s. 91
- 106 J. Słowacki, op. cit., s. 81
- 107 M. Modschlein: Kobieta. Fotografia z natury bez retuszu, W. K. Pospiszyl: Psychologia kobiety. Warszawa 1978 s. 56
- 108 J. Słowacki, op. cit., s. 109
- 109 Tamże, s. 67
- 110 Tamże, s. 67
- 111 zob. Seksuologia kulturowa, s. 186
- 112 D. Sękańska: Kobieta wyzwolona? Warszawa 1982 s. 69
- 113 zob. Seksuologia kulturowa, s. 186
- 114 E. Sawrymowicz, Wstęp W: J. Słowacki: Lilla Weneda, Wrocław 1954 s. 30
- 115 J. Kleiner, op. cit., s. 113
- 116 Tamże, s. 115
- 117 Tamże, s, 115
- 118 J. Słowacki, op. cit., s. 53
- 119 Tamże, s. 49
- 120 Tamże, s. 150
- 121 Tamże, s. 150
- 122 Tamże, s. 55

123 Tamże, s. 54

124 Z. Lew-Starowicz, op. cit., s. 26

125 J. Słowacki, op. cit., s. 110

126 Z. Lew-Starowicz, op. cit., s. 29

127 J. Słowacki: *Córka Cerery*, W: Mickiewicz, Słowacki, Norwid. *Kobieto! Boski diable, wybór i wstęp*. M. Józefacka. Lublin 1987 s. 170

128 Tamże, s. 170

129 Tamże, s. 170

130 Tamże, s. 170

Резюме

Статья начинается с рассмотрения вопроса о романтической любви, способах ее понимания в первой половине XIX века. Результатом любви, несчастной и неисполненной, являются представления поетов о существе, которое задает столько боли – о роковой женщине. Автор пытается дать определение *femme fatale*, ее характеристику и приблизить ее личность. Он представляет различные формы мита роковой женщины и пытается изобразить генеалогию ее появления в период романтизма.

После этих теоретических размышлений начинается литературный анализ *femmes fatales* в творчестве А. Мицкевича и Ю. Словацкого. Сначала следует попытка определить сущность личности возлюбленной Отшельника /*Pustelnika*/ из ГУ части „Дядюв“, /*Dziadów*/ и появляются размышления на тему биографических элементов, относящихся к несчастной любви А. Мицкевича и Марыли Верещак. Далее мы находим анализ главных героинь двух драм Ю. Словацкого – „Балладыны“, /*Balladyny*/ и „Лиллы Венеды“, /*Lilli Wenedy*/. Властолюбивая Балладына, жестокая Гвинона и беспощадная Роза Венеды – это злые женщины, но разве они роковые? Чтобы ответить на эти вопросы, автор проводит аналогии с героинями шекспировских произведений, делает ссылки на психологию /особенно на теорию Фрейда/, а также верования и оценки людей, связанные с тайной существованья женщины и луны и их взаимосвязей.

Статью закончивает короткий анализ стихотворения Ю. Словацкого „Дочь Цереры“, /*Córka Cerery*/.