

**Krzysztof Korotkich**

(Białystok)

## ROMANTYCZNE SCHIZOFRENIE BOHATERÓW

(O SĘDZIWOJU J. B. DZIEKOŃSKIEGO I FAUŚCIE J. W. GOETHEGO)

Jako przynależna (...) do istotności podwójnej i przeciwstawnej samowiedza jest sama w sobie sprzeczna i w swym najgłębszym wnętrzu roztrojona.<sup>1</sup>

Trudno szukać początków literatury zajmującej się zawiłościami ludzkiej duszy, owej Psyche, która – tak przecież bezpośrednio nam dana w poznaniu – pozostaje wciąż najmniej poznana. Tematy związane z problemem bohatera rozdwojonego w sobie, walczącego ze sobą lub zmagającego się z tworam niezwykle wybujałej wyobraźni nie są na pewno w literaturze jakimś precedensem. Pojawiały się w najwcześniejszych świadectwach literatury, poezji, jak i w innych dziedzinach sztuki.<sup>2</sup> Wszyscy widzący więcej, niż dane było oglądać „pospolitej” większości; wszyscy czujący tak, jakby swoim czuciem doznawali wtajemniczenia w inne światy, zaświaty, lub wstępowali w tajemnicze symboliczne przestrzenie – nierzadko nazywani byli przez resztę społeczności wariatami lub opętanymi. Owe delikatne relacje wyraźne apogeum osiągnęły w epoce romantyzmu, nie chciałbym jednak, omawiając zagadnienie, ograniczać się do jednej epoki literackiej, przeciwnie - poszerzyć ją o utwory z innych epok, związane z omawianym przeze mnie motywem.

Chciałbym, aby użyte w tych rozważaniach pojęcie schizofrenii nie było zależne od skojarzeń związanych jedynie z terminologią kliniczną. Przyjmuję tu bowiem szersze rozumienie tego terminu jako narzędzia opisującego szczególną atmosferę, towarzyszącą różnym przejawom świadomości, nad-

---

<sup>1</sup> G. W. F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, przeł., wstępem i objaśnieniami opatrzył A. Landman, Warszawa 1963, t. I, s. 420.

<sup>2</sup> Zob.: A. Kowalczykowa, *Romantyczni szaleńcy*, Warszawa 1977, a także *Ciemne drogi szaleństwa*, Warszawa 1978. Por. także: A. Wypustek, *Ekstatycy, wizjonerzy, prorocy. U źródeł „kryzysu montanistycznego w starożytnym chrześcijaństwie*, w: „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, *Innowiercy, odszczepieńcy, herezje*, pod red. B. Judkowiak, E. Nowickiej, B. Sienkiewicz, Poznań 1996 (s. 32-54); S. Wyslouch, *Anatomia cienia*, „Teksty” 1977, z. 2.

wrażliwości. Posługując się terminem schizofrenia, chciałbym nie tylko swobodnie nawiązać do rozmaitych przedstawień rozdwojenia jaźni, ale przede wszystkim poszerzyć pole semantyczne o kilka kolejnych skojarzeń w sztuce.

Ontologiczne problemy, w które uwikłani są bohaterowie Goethego, a później także chociażby Dziekońskiego, w znacznym stopniu związane są z treścią pytania postawionego przez Mickiewicza w *Romantyczności* - tekście, jak gdyby doskonale archetypowym dla przedstawień tego typu: „Co tam wkoło siebie chytasz? / Kogo wołasz, z kim się witasz?”. Pytanie to zwraca uwagę na wspólny rdzeń wielu (niekoniecznie romantycznych) utworów, na rdzeń, którym zawsze będzie człowiek, jego wnętrze duchowe, nie dające się ani zmierzyć, ani opisać tradycyjnymi metodami z kręgu „szkiełka i oka”. Skupiając uwagę na niektórych motywach *Fausta* i *Sędziwoja* - będących zapisem duchowej rewolty, dwoistości, postawić będziemy mogli hipotezę, że oba utwory często się do siebie zbliżają. Nie zamierzając wdawać się w szczegółową dyskusję - czy i w jak wielkim stopniu utwór Goethego był inspirowany dla polskiego romantyka - można chyba zaryzykować twierdzenie, że wspólne są ich korzenie - głęboko osadzone w problemach przede wszystkim antropologicznych. Oba utwory stawiają na pierwszym planie kondycję człowieka, próbują wyjaśnić, odsłonić jego niejasne często relacje ze światem - przede wszystkim ze światem nadrzeczywistym, z emanacjami schizoidalnej Psyche - relacje z drugim człowiekiem, albo - nazwijmy to tak - z „brakiem drugiego człowieka”.

Goethe i Dziekoński nie tworzą raczej żadnej nowej filozofii, nie próbują zamknąć swoich rozważań w jakimś systemie czy traktacie, ich mądrość polega na misternym ustawianiu lustra, w którym czytelnik miałby się przeglądać. Oglądać jednak nie swoją twarz, a raczej swojej duszy tragedię, jako bytu skazanego na samotność - w tłumie. Gdzieś w tym miejscu interpretacji rodzą się wątpliwości dotyczące jedności postaci, albo raczej - wielowarstwowości, wieloosobowości bohatera.

Owo pytanie, wyeksploatowane w pewien sposób przez filozofów, teologów i pisarzy, w dziełach obu romantyków nabiera nowych odcieni. Uciekają oni wyraźnie od teoretyzowania, pracują na wciąż żywych mitach doktora Faustusa i Mikołaja Sędziwoja. Z pewnością czynią tak nie dlatego, żeby się od mitu uwolnić, lecz aby go w życie wcielić.

## I. O dehumanizacji bohatera

Fausta i Sędziwoja cechuje szczególny rodzaj inności. Przedstawieni zostali jako geniusze posiadający wyjątkowo dużą wiedzę z zakresu wielu nauk; Faust o sobie mówi „Przestudiowałem wszystkie fakultety”, Sędziwoj

zaś powoli dochodzi do kresu wiedzy, nazwanego przez Fausta mądrości wrotami. Bohaterowie od samego początku wchodzą w konflikt ze światem. Wybrani przez irracjonalne siły - objawione w postaciach Mefistofelesa i Kosmopolity - widzą znacznie więcej, niż otaczający ich „śmiertelnicy”. Są wreszcie zupełnie niezdolni do dzielenia najprostszych uczuć, nie umieją bowiem kochać, chociaż tak bardzo pragną miłości, to umyka im ona tak samo, jak życie. Szablon bohatera romantycznego stworzony przez między innymi dzieła Goethego i Dziekońskiego daleko odbiega swoim kształtem od popularnie rozumianej „normalności”, albo – powiedzmy to jaśniej – powszedniości. Rysy osobowe obu alchemików przypominają raczej mitycznych herosów i półbogów, których nie ograniczały przypadłości zwykłych ludzi, niż po prostu uzdolnionych naukowców. Dramat jednak polega nie na tym, że obaj noszą znamiona herosów, ale na tym, że nieustannie, stając się nadludźmi, przestają być na zawsze zwykłymi ludźmi. Jedną swoją połowę wykraczają poza doczesność i rzeczywistość, natomiast druga ich część (pożądliwości, ułomności itd.) mocno tkwi w realiach materialnego świata. Sytuacja bohaterów przywoływać mogłaby chyba niektóre wyobrażenia czyścica, w którym to przebywająca dusza, nie jest już na ziemi, a też do nieba nie może bez oczyszczenia (inicjacji?) się dostać. Albo też – jak w II części *Dziadów* – zawieszona między doczesnością a niebem dusze zmarłych oscylują bez obrzędowego wsparcia, nie mogąc samodzielnie uwolnić się od dwoistego stanu. Szczególnym przykładem mógłby być motyw upiора, zamykający w swojej tragiczności zarówno to, co nadprzyrodzone, jak i to, co rzeczywiste, materialne, namacalne. Przenikanie światów – realnego i nadrealnego – możliwe jest jedynie za pośrednictwem medium, człowieka z góry skazanego na tragiczność, na wojnę wewnętrzną tych sprzeczności, które on będzie usiłował w sobie pogodzić, a co mu się raczej nigdy nie uda.

Każde poznanie w romantycznym świecie zadaje kolejną ranę - pogłębia rozdarcie między naturą człowieka, jego rozumem, a tym, co poznał sercem, **między tym, co wie, a tym, co czuje**. Dlatego właśnie Faust i Sędziwoj, którzy poznali świat od podszewki, od „drugiej strony”, skazali siebie na wieczny niepokój. Nie można przecież pogodzić świadomości o istnieniu na granicy rzeczywistości fizycznej, fenomenalnej ze spokojem ducha, co Faust wyraża słowami:

A wiem, że wiedzieć nic nam nie jest дано!

**Myśl ta w mym sercu wieczną gore raną.** (366-367)<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: J. W. Goethe, *Faust*, cz. I i II, przeł. F. Konopka, Warszawa 1977. W nawiasach podaję numery wierszy, wszystkie podkreślenia moje.

Rysuje się więc w świadomości bohatera obraz konfliktu polegającego nie tylko na tym, że nieograniczonego pragnienia wiedzy nie można pogodzić z „marną” rzeczywistością nauk, lecz także na tym, że „**wiem**” nie można pogodzić z „**sercem**”, z tym, co czują. Szczególnie bolesne staje się to w sytuacji specyficznej, wyjątkowo podwyższonej wrażliwości.

## II. W poszukiwaniu siebie

Niekończące się przemiany Sędziwoja i Fausta, przemiany duchowe i fizyczne Mefistofelesa, Kosmopolity oraz innych postaci literackich, mogłyby być oczywiście interpretowane jako zmiana osobowości, czy świadomości, albo też jako świadectwo wewnętrznego doskonalenia się bohaterów, ich rozwoju duchowego. Moim zdaniem kryje się jednak za tymi aktami niepoahamowana potrzeba ciąglego rozpoznawania się w świecie, poszukiwania dla siebie nowej formy osobowości<sup>4</sup>, w końcu zaś – nowego siebie. Akt ów, wyraźnie związany z rytami inicjacyjnym<sup>5</sup>, staje się prowokacją wobec skostniałych form mitu i mógłby być odczytywany jako odbicie kondycji w ogóle ludzkiej - nie tylko bohaterów romantycznych.

Szukający nieśmiertelności i wiecznej młodości Sędziwoj podobny jest do poszukującego wiecznej młodości Fausta. Tragedia obu naukowców staje się nie tylko problemem literackim, ale też problemem uniwersalnym, dotyczącym zagadnień antropologicznych w ogóle. Można sądzić, że przed-

<sup>4</sup> Zagadnieniem osobowości w kontekście szeroko pojętych inklinacji - m.in. religijnych, kulturowych i społecznych - zajmuje się G. W. Allport, *Osobowość i religia*, przeł. H. Bartoszewicz, A. Bartkiewicz, I. Wyrzykowska, Warszawa 1988, m.in. s. 74:

Ujmując rzecz filozoficznie, można powiedzieć, że wartości są kresem naszych intencji. Nigdy nie urzeczywistnimy ich całkowicie. (...) Osobowość jest nie tyle czymś, co się ma, lecz raczej planowanym rezultatem rozwoju. Podobnie Spranger opisuje charakter człowieka w kategoriach jego zbliżania się do pewnego typu idealnego (wewnętrznie spójnego systemu wartości).

- Wątpliwym wydawać się może jednak, czy aby Sędziwoj posiada jakiś „typ idealny”? Czy może nim być tajemniczy Kosmopolita? Chociaż - można mówić na jakimś etapie o swojej osobowości alchemika... Jakby ku potwierdzeniu naukowych tez - gdy tylko zbliża się bohater do upragnionego celu - przestaje on go interesować. Byłby więc charakter alchemiczny podobny do systemu zachowań polegającego na budowaniu i burzeniu, albo lepiej - na ciągłym stawianiu trudnych celów i „zbliżaniu się” do nich, ale nie osiaganiu.

<sup>5</sup> Można w tym miejscu przywołać spostrzeżenia J. Illga, który zwraca uwagę na związek rozwoju duchowego bohatera z tym, co w kulturze nazywa się właśnie rytmem inicjacyjnym: „Powieść inicjacyjna opierając swą konstrukcję fabularną na schemacie wtajemniczenia przedstawia proces duchowego formowania bohatera, który dzięki przewodnictwu wtajemniczonego nauczyciela-mistrza [tu: Kosmopolita i Mefisto] zdobywa pełnię wiedzy o sobie i świecie niedostępną na drodze poznania rozumowego.” - J. Illg, *Konstrukcja postaci w powieściach inicjacyjnych Tadeusza Micińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3, s. 103.

stawiając losy Michała Sędziwoja Dziekoński uruchomił maszynę skojarzeń owej przypowieści z losami każdego „człowieka wewnętrznego”, **poszukującego** i doświadczającego pełni życia. Zanim jednak zbliżą się bohaterowie do pełni życia, muszą bezwzględnie doświadczyć smaku śmierci, skazani są na przeobleczenie się w nową formę, poprzez kolejne obrzędy inicjacji, polegające

na przeżyciu rytualnej śmierci, po której **następuje „odrodzenie”** i dzięki której wtajemniczony scala się ze swoją prawdziwą osobowością „**nowego człowieka**”.<sup>6</sup>

Bohaterowie romantyczni ukierunkowują nierzadko swoje działania właśnie na taką przemianę, która wyzwoliłaby ich z formy, z wszelkich ograniczeń, która wyzwałaby z okowów doczesności i pozwoliła zbliżyć się do projektu duchowego istnienia – w ideale, a do tego potrzebna jest śmierć rytualna, symboliczne przeistoczenie się na wzór przemiany alchemicznej.

Specyficzna aura alchemicznych praktyk, które, niczym magiczna siła, spowija oba dzieła, sięgać mogłaby swymi korzeniami pierwszego wieku n. e. Ani Dziekoński jednak, ani Goethe, nie piszą kolejnego traktatu na temat ezoterycznych procedurów; posługując się czarnoksięską atmosferą, starają się uwrażliwić czytelniczą wyobraźnię na głębsze, symboliczne treści utworu - nieodkryte, niepoznane, często wydawać by się mogło, nie do końca zgodne z logiką „powszedniego” myślenia o świecie.

Potrzeba ciągłego poszukiwania zaznaczona została w obu dziełach wielokrotnie. Ilekroć jednak udaje się Sędziwojowi zbliżyć do celu, natychmiast ginie jego zapał, świadomość usuwa się w inny wymiar, a czytelnika zadziwić może brak naturalnego entuzjazmu u bohatera. W jednej ze scen alchemicznych (wbrew pozorom pozbawionej oczekiwanych szczegółów), gdy alchemik zostaje pozornie zaspokojony, nasycony blaskiem złota, w centrum zdarzenia znajdować się będzie nie on, a rozgłaszany służący, który

(...) wydobyl czerwone zelazo, ostudzil je, a przypatrujac sie blizej, obroutil na druga strone, uderzyl o kowadlo, doswiadczyl dzwieku, ciężaru i zdziwiony nie dowierzajac sam sobie krzyknal:  
- To złoto!

**Sędziwoj zamyślony patrzył przed siebie, a Jan porównywał ciężar sztaby (...)**<sup>7</sup>

<sup>6</sup> M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przełożył J. Wierusz-Kowalski, wstęp L. Kołakowski, posłowiem opatrzył S. Tokarski, Łódź 1993, s. 173.



W jednej chwili zgaśnie zapal bohatera, a magnetyzm kruszcu oładnie duszą biednego „asystenta”. Jest w tej scenie mocny akcent, pisze bowiem Dziekoński, że Sędziwoj tylko „zamyślony patrzył przed siebie”. Ponownie pogrąży się wewnątrz siebie i, niezaspokojony, wciąż chce się zmieniać. Podobnie Faust, kiedy zdobędzie naukowe tytuły, objawi „do wiedzy wszelkiej wstręt” (w. 1760). Celem bohatera nie będzie więc dotarcie do wyznaczonego przez siebie celu, ale nieustanne zmierzanie w jego kierunku. Tragizm polegałby zatem nie tylko na wojowaniu z losem i przeznaczeniem, ale również na owym pozornym zwycięstwie. Tragizm romantycznego bohatera to w znacznym stopniu jego nieustanne oddalanie się od punktu, do którego chciałby on dojść, a który wciąż znika (jak na pustyni fatamorgana), pozostawiając go zupełnie samego, z jego może tylko zamyśleniem, z wyobraźnią lub jej wytworami.

Samotność Sędziwoja, Kosmopolity oraz Fausta pozostaje w pozornej sprzeczności z romansami, w jakie się angażują. Uczucia obu bohaterów „niemoralnie” oscylują pomiędzy miłością do kobiety a uwielbieniem złota i nauki. Dziekoński poświęca nawet cały rozdział (*Adela*), podobnie jak i Goethe, romansowej atmosferze, eksponując wylewne uczucia Michała Sędziwoja do kasztelanki zamku Wardstein. Zawija się wtedy między nimi najprawdziwsze uczucie - Sędziwoj mówi na przykład do niej przy świetle księżyca:

(...) stałaś się duchem ożywiającym, światłem moich biednych myśli.  
**Miłość natchnęła nowe życie w moją naukę** - ty stałaś się celem.  
 Odtąd **razem posiadłyście moje serce**. Wszędzie widziałem ciebie i tylko ciebie.<sup>8</sup>

Wypowiedzi bohatera powieści, nie do końca zgodna wydaje się z „poetyką” wyznania miłosnego. Ładunek emocjonalny, jakiego spodziewałby się czytelnik, traci w pewnym stopniu swoją siłę, gdy Sędziwoj mówi do ukochanej o sercu podzielonym, przeznaczonym nie tylko dla niej, ale też (a może - jak pokaże przyszłość! – przede wszystkim) dla owej nauki, która zorganizowała całe życie zagubionego w uczuciach kochanka. Jest więc w słowach „**razem posiadłyście moje serce**” jakiś niepokój, sugeruje bowiem taka wypowiedź rychłe rozdarcie serca, zatracenie i miłości, i spokoju, ewokuje kolejną sytuację tragiczną. Można podejrzewać Sędziwoja o to, że rozterki uczuciowe doprowadzą go do upadku moralnego, chwieją się przecież podstawy struktu-

<sup>7</sup> J. B. Dziekoński, *Sędziwoj*, oprac. i posłowie A. Gromadzki, Warszawa 1974, s. 183. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

<sup>8</sup> Tamże, s. 115.

ry moralnej jego osobowości. Przewagę zdobywa u niego nie porządek serca, miłości, lecz zatracenie się w odmętach nauki i wiedzy.

Dramat Dziekońskiego nie kończy się wyłącznie bankructwem moralnym bohatera. Potęguje go bowiem tragiczne rozdwojenie wnętrza, idealnie przedstawione w słowach Kosmopolity, który

(...) wyciągając ręce na dwie strony, zawołał żywo:

- **Nieśmiertelność albo miłość!**... -

- Lecz ciemno i cicho zrobiło się dokoła (...)<sup>9</sup>

Przeznaczeniem nowożytnego naukowca, jego losem – a może przekleństwem – jest często dramatyczna redukcja uczuć, możliwość uczuciowego spełnienia. Filozofia wyższego stanu świadomości nie znajduje miejsca dla obu obiektów pożądania, dla nauki i miłości. Dlatego chyba w innym miejscu tajemniczy mistrz przestrzega ostatecznie swego ucznia:

**Mądrość i szczęście!** - (...) Mniemasz, iż oboje w jednej piersi śmiertelnej obrać mogą mieszkanie! - (...)<sup>10</sup>

Adept rozpoznaje fundamentalne prawdy egzystencji; wtajemniczony zostaje w zawilości i cierpienie, będące przejawem ironii losu, wykluczającej dwa stany świadomości. Inicjacja w wyższą jaźń odsłania zarazem świat w całej jego jaskrawości, aż po granice istnienia przepełnionego bólem, które nie może się spełnić bez miłości. **Oddając się Nauce, alchemik musi zniszczyć w sobie człowieka.** Demon wiedzy żąda bowiem zatracenia się w jedynej otchłani - w zdobywaniu wiedzy - oraz porzucenia „i miłości, i przyjaźni, i ojczyzny, i ludzkości”<sup>11</sup>. Faust znajdzie się na pewnym etapie w sytuacji znacznie tragiczniejszej; będzie on musiał porzucić, oprócz siebie, swęj duchowej niezależności, jakakolwiek nadzieję na wieczność – poddaje się woli Mefista, oddaje własną duszę i sam nie dostrzega ratunku. Ukojenie przyniosą mu dopiero dzieci śpiewające na wielkanocną nutę. Zarówno Faust, jak i Sędziwoj poddają się w swojej słabości woli „opiekunów” – Mefista i Kosmopolity. Realizują tym samym tragiczny plan zniewolenia człowieka. Nie musi jednak ono polegać tylko na pożądaniu złota, nieśmiertelności czy też wiedzy. Sytuacja Fausta i Sędziwoja staje się podobna w momencie, gdy obaj bohaterowie tracą możliwość oglądania siebie samego, ustosunkowania się do własnych myśli, zapanowania w końcu nad własnym życiem.

<sup>9</sup> Tamże, s. 194.

<sup>10</sup> Tamże, s. 145.

<sup>11</sup> Tamże, s. 147.

Figura literackiego rozdwojenia bohatera osiągnęła w romantyzmie szczególny status, można też zapewne mówić o swego rodzaju modzie na różnego rodzaju widma, cienie, sobowtóry, które od pewnego momentu specjalnie nie dziwią już czytelnika, raczej zdobywając szczególną moc symboliczną. Postacie wykreowane przez Jean Paula (*Titan*, 1803), E. T. A. Hoffmanna czy w nowelach E. A. Poe'go, a także w powieściach W. H. Ainswortha (*Auriol, or the Elixir of Life*, 1845), lub - przez wspomnianego w dalszej części - R. L. Stevensona, mogą oczywiście stanowić doskonałe tło do rozważań nad charakterystyczną dla hoffmanizmu wykładnią demonizmu, ale zatrzymanie się nad wyłącznie ekspresywnym walorem motywów nie byłoby wystarczające.

Warto wspomnieć o szczególnych relacjach, jakie rodzą się pomiędzy Faustem i Mefistofelem oraz Sędziwojem i Kosmopolitą. Dramatyczne okoliczności domagają się takich właśnie dopowiedzeń - związanych z dramatem, z głęboko pojętym studium antropologicznym, w jakie angażują się postaci. Żaden z owych bohaterów nie mógłby pozostawać w samotności, nie mógłby wyzbyć się relacji z drugim człowiekiem. Gdyby nie było Mefistofelesa, Faust musiałby go i tak wymyśleć; gdyby nie było Kosmopolity, przywołałby Sędziwoja podobną do niego postać... Chodzi tu o doświadczenie innego, o spotkanie człowieka, który stałby się „narzędziem” poznania siebie samego, który stworzyłby okoliczności przekroczenia siebie samego. Poznanie prawdy, sensu świata - jego tajemnic, związane jest, a właściwie uwarunkowane poznaniem drugiego człowieka, postrzeganego jako nasze własne odbicie. Bohaterowie mają tego głęboką świadomość, dlatego spotykają swoje *alter ego*. Dramat polega na tym, że jednocześnie dążą ku samozniszczeniu, ku upadkowi, zagładzie duchowej, bowiem spotkanie *alter ego*, doświadczenie stanu własnej świadomości nie jest warunkiem do przekroczenia własnych granic. Józef Tischner ujmuje problem w swego rodzaju definicję spotkania jako warunku Transcendencji -

Ten, kto spotyka, wykracza - transcenduje - poza siebie w podwójnym sensie tego słowa: ku temu, komu może dać świadectwo (w stronę innego) i ku temu, przed kim może złożyć świadectwo (przed Nim - tym, kto żąda świadectwa). Dlatego należy powiedzieć: spotkać, to doświadczyć Transcendencji.<sup>12</sup>

Można powątpiewać czy Faust i Sędziwoj są w stanie spotkać człowieka, czy może jednak pycha i samouwielbienie sprowadza ich do sytuacji, w jakiej mogą co najwyżej „rozpoznawać”, a na pewno nie studiować człowieka...

<sup>12</sup> J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Paris 1990, s. 27.



Dlaczego bowiem Goethe powołuje Homunkulusa? Dlaczego Dziekoński kreśli postać Sędziwojowego syna? Pierwszy jest świadectwem już nie tylko pychy, ale między innymi - stosunku Fausta do innego człowieka; byłby on tu (człowiek) chyba rodzajem eksperymentu, wyrazem uprzedmiotowienia przez zadufanego w swoje możliwości człowieka.<sup>13</sup> Dziecko Sędziwoja bynajmniej nie stanie się „obiektem” jego zainteresowań. Nie pozna on nawet jego imienia, a uwagę swą skupi na pierwotnym dopiero po śmierci syna... Czyż nie chodziło tu autorowi o wyjaskrawienie stosunku bohatera do drugiego człowieka?

### III. Wielki dysonans i próba pojednania

Powracając do opisów pierwszych poszukiwań bohatera powieści Dziekońskiego (do poszukiwań mądrości!), należałoby wspomnieć o *Wstępie* autora, w którym rozpoznajemy bez trudu przestrzeń rajska, topikę genezyjską wraz z jej najważniejszym rekwizytem - z drzewem poznania dobrego i złego. Pisarz wprawdzie nazywa je – posługując się językiem Biblii - drzewem wiadomości i drzewem życia, ale nie to stanowić będzie problem. Chodzi tu przede wszystkim o odwieczną zasadę rozdwojenia i antynomii, o zasadę równoważności sił dobrego i złego w perspektywie historycznej, co kojarzyć nam by się mogło z manicheizmem, na pewno zaś z odwieczną zasadą walki jasności i ciemności – tutaj wojny wewnętrznej.

Można chyba mówić o pewnej zasadzie, jaka zapanowała nad literaturą romantyczną, o konieczności budowania tragicznego bohatera, któremu musi towarzyszyć jego odbicie, demoniczne często *alter ego*. Niemało takich motywów w ogóle literackich, nie tylko w epoce Goethego, Mickiewicza, Malczewskiego, czy wreszcie Dziekońskiego.<sup>14</sup> Można mówić o pewnej regule, według której ów cień bohatera będzie **dopelnieniem** jego osobowości. Tak oto Mefistofeles mógłby być Faustem, a Faust Mefistofelesem. (Mówi się

<sup>13</sup> Homunkulus nie jest przecież „stworzony na obraz i podobieństwo Boga”, ale na obraz pychy i zuchwałości człowieka...

<sup>14</sup> Przywołać w tym miejscu można chociażby znaną powszechnie *Dziwną historię dra Jekylla i M-ra Hyde’a* Roberta L. B. Stevensona z roku 1886, która do dzisiaj wzbudza niemało emocji zarówno dzięki popularności lekturowej, jak i na ekranach kin (a też i telewizorów). Fenomen historii nie polega chyba jednak na jej oryginalności, ale na wiecznie żywym micie człowieka rozdwojonego, a poprzez ukazanie dosłowne owego rozdwojenia, podaje także swego rodzaju interpretację problemu. Nadużyciem byłoby zapewne podejrzewanie Stevensona, że pierwowzór swoich (swojego) bohaterów (bohatera) odnajdywał właśnie w dziele Goethego, spojrzenie jednak na tę powieść przez pryzmat *Fausta*, zwraca uwagę na problem głęboko rozumianej antropologii, zmusza do zagłębienia się w duchowość człowieka i do poszukiwania przyczyn właśnie rozdwojenia, jego „wielości” - jakże raczej niezgodnej ze stereotypem natury ludzkiej.

dziś na przykład o uśmiechu faustycznym, którego desygnatem jest dziś nie grymas Fausta, a właśnie Mefistofelesa...). Zatarcie granic między bohaterem a jego *alter ego* jest dążeniem do owej jedności, której brak staje się jedną z przyczyn dramatu człowieka. Mówiąc o cieniu, podążającym za bohaterem, odgrywającym rolę jego drugiego „ja” - trudno pominąć chociażby takie postaci, jak Pacholę z *Marii* Malczewskiego, które według badaczy mogło być uosobieniem ciemnej natury Waclawa, albo też Kosmopolita - pierwowzór głównego bohatera powieści Dziekońskiego. A nawet, może to niestosowne porównanie, przypomnieć tu można duchowe metamorfozy bohaterów Mickiewiczowskich (Upiór-Widmo, Pustelnik i Gustaw, Więzień i Gustaw, Gustaw i Konrad, Konrad i Pielgrzym), a także „szpitalną” scenę z *Nie-Boskiej komedii*, przepelniona tajemniczymi głosami. Trzeba się jednak wytłumaczyć ze skojarzeń – otóż scena, gdy Konrad otoczony głosami z prawej i lewej, gdy słyszy głosy z góry i z dołu, mogłaby być pierwowzorem dla ostatnich akapitów powieści Dziekońskiego.<sup>15</sup> Właśnie w taki sposób znajdujemy pochyłego nad stołem w swojej pracowni Sędziwoja, słyszącego głosy z prawej – i z lewej strony. A Faust? I on przecież w ostatniej scenie wysłuchuje chórów, usiłuje ogarnąć dobiegające go głosy. Niezwykle zręcznie autor przedstawia stan zagubienia się bohatera, jego niepewności i słabości w świecie, który nagle zostaje objawiony poprzez zintensyfikowanie swoich czterech kierunków. Obraz symbolicznie podzielonego, jakby rozpadającego się świata, może być projekcją stanu świadomości bohatera, jego podzielonej duszy, która z trudem usiłuje odnaleźć pełnię, jednię, swój spokój. W jakimś stopniu przypominać to może także rozdwojenie świata na: Królestwo Niebieskie wraz z jego zdeformowanym odbiciem, z owym „antykrólestwem”, krainą ciemności. Faust i Mefistofeles zmierzają do piekła - a w pewnym stopniu dotyczy to wszystkich „wędrówek” obu bohaterów - jakby do piekła Dantego. Mefistofeles w roli Beatrycze lub Cicerone – obraz to nieco groteskowy i fałszywy,

<sup>15</sup> Fausta, Konrada i Sędziwoja łączy jednak jeszcze coś więcej – ich dążenie do „uszcześliwiania” całej ludzkości. Przedstawieni zostają oni jako jednostki, osobowości pragnące za wszelką cenę osiąść władzę nad światem, aby móc go uwolnić od niedoskonałości, aby naprawić jego wady. Sytuacja taka zawsze jednak sprowadzić się musi do wewnętrznej walki, polegającej na oskarżaniu Stwórcy, na oskarżaniu siebie samego jako Jego dzieła. Dramat bohatera polegał więc będzie na niemożności pogodzenia obu ról – oskarżyciela i obrońcy. Musi bowiem on oskarżyć niedoskonałość stworzenia, ale i obronić siebie jako tego, który próbuje (sam niedoskonały) naprawić rzeczywistość. Według Hegla owa „serdeczna troska o dobro ludzkości”, jaką stara się kierować człowiek,

...przechodzi w szaleństwo obłędnej zarozumiałości, w furię świadomości chcącej się utrzymać wbrew swej zagładzie: **świadomość wyrzuca na zewnątrz siebie swoje obrócenie się w swą odwrotność i usiłuje w tym odwróceniu widzieć coś, co jest „inne” i za takie je ogłosić.** (dz. cyt., s. 421 – podkreślenia moje – K. K.).

ale czyż nie on właśnie mógłby się stać przewodnikiem Fausta, ukazując mu labirynty duszy, jej bezpieczne lub zgubne ścieżki...?

Dlatego też podział przestrzeni: prawa - lewa, góra - dół, stanowi głębokie wyznaczenie stanu duchowego, psychicznego, objawienie stanu duszy dotkniętej symbolicznymi obciążeniami, wynikającymi z przypisanej scenie delimitacji kierunków: góra / dół. Jest taki obraz świadectwem nieustannej walki sił dobra i zła o duszę bohatera, jak w *Dziadach*, jak w *Sędziwoju*, albo na przykład w *Fauście*, gdy w akcie II cz. II pochylony nad śpiącym bohaterem Mefistofeles rozstrzyga o losie swego „podopiecznego” - kończąc wywoływanie słowami:

Toż w końcu każdy z nas **zależny**  
**Od istot, które sam wytworzył.** (w. 7018-7019)

Wydany na Fauście „wyrok” jest swego rodzaju przestrożą, ale i – co ważne – wyrażeniem *explicite* statusu ontologicznego autora słów - Mefistofelesa. Niezawisłość, niezależność Fausta, zakwestionowana przez Mefistę („każdy z nas **zależny**”), jest jednocześnie – to paradoksalne – uwolnieniem bohatera od pozycji wasala. Z jednej strony może być taki układ jego usprawiedliwieniem, gdyż - będąc zależnym, jest on odpowiedzialny za swoje czyny - nie do końca, z drugiej zaś strony to od niego zależy jakie istoty wykreuje jego wyobraźnia. Porządek świata stworzony przez umysł, wyobraźnię, przez ujawniające się w nim nadprzyrodzone moce, podporządkowany pozostaje zawsze tym siłom, które go ukształtowały. Siła projekcji świadomości (i nadświadomości), oddziałująca na rzeczywistość, w swojej misternej zależności z zasadą świata realnego tworzy pewien porządek, który według Hegla jest -

faktycznie istniejący i żywy jest również *własną istotą i własnym dziełem samowiedzy* – samowiedza bowiem nie tworzy nic innego, jak ten właśnie porządek. Porządek ten jest więc również bezpośrednio identyczny z samowiedzą. Jako przynależna w ten sposób do istotności podwójnej i przeciwstawnej, samowiedza jest sama w sobie sprzeczna i w swym najgłębszym wnętrzu roztrojona.<sup>16</sup>

Skomplikowana struktura świata - projektowana przez samoświadomość bohaterów - określa więc jednocześnie strukturę ich osobowości. Zależność stanu duchowego postaci oraz oglądanej przez nią rzeczywistości byłaby wyznacznikiem pewnego porządku, jakimś kluczem do studiowania duchowości bohatera.

<sup>16</sup> G. W. F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, dz. cyt., s. 420.

Tak więc bohater ten nie może poprzestawać na sobie, przekleństwem jego będzie konieczność bycia w relacji z inną twarzą, z innym człowiekiem po to, aby doświadczać świata w całej jego niezrozumiałości, a zarazem w jego tragicznej pełni. Każde jednak rozdwojenie swego istnienia wymaga od niego wysiłku pojednania, powrotu do owej całości - kiedyś - zjednoczenia się z Uniwersum. Każde rozdwojenie wymaga od bohatera siły, wyrażonej w formie skruchy, w przeciwnym razie skazany on byłby na błądzenie i potępienie.

Na pytanie - dlaczego romantycy (mam tu na myśli m.in. Goethego, Mickiewicza, Malczewskiego i Dziekońskiego) doświadczali swoich bohaterów rozdwojeniem ducha, świadomości, odpowiedzieć można bezpiecznie w jeden sposób: świat był dla nich zbyt mały, ich geniusz, wrażliwość i przeczucie nie mieściły się w granicach wyznaczonych przez „zdrowy rozsądek”. Wiedzieli bowiem doskonale, że poza „doczesnością”, realnością i zdroworozsądkowością istnieje coś więcej, pewna możliwość realizacji - nawet może jakiejś „materializacji” - własnej wyobraźni, która jest w stanie „sama wytworzyć” istoty, jednocześnie się od nich - niestety - uzależniając.