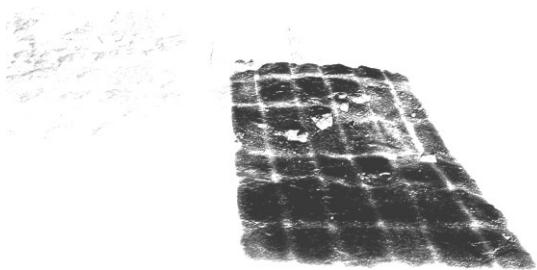


Alchemia ducha



Krzysztof Korotkich

Alchemia ducha

Studia i szkice o twórczości
Józefa Bogdana Dziekońskiego

Białystok 2019

Uniwersytet w Białymstoku | Wydział Filologiczny

Recenzenci:

dr hab. **Ewa Nawrocka**, prof. em. UG

dr hab. **Włodzimierz L. Próchnicki**, prof. UJ

Redakcja i korekta: Teresa Radzewicz

Skład, indeks nazwisk: Ewa Gorlewska

Opracowanie graficzne: Tomasz Modelski

Streszczenia: Nina Rotach i Anna Bergiel

Na 1 stronie okładki: zbór ariński w Kolosach, XVI w., fot. K. Korotkich;
na 4 stronie okładki fot. P. Balejko

© Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2019

© Krzysztof Korotkich



ISBN 978-83-7431-562-3

Publikacja finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Regionalna Inicjatywy Doskonałości”

 **Wydział Filologiczny**
UNIWERSYTET W BIAŁYMSTOKU



druk: Volumina

Spis treści

I. Wstęp	7
1. Biografia	9
2. Twórczość i recepcja	22
3. Alchemia ducha	33
II. <i>Sędziwoj</i>. Romantyczne marzenia o nowym człowieku	45
1. <i>Sędziwoj</i> jako powieść inicjacyjna	47
1.1. Krytyka powieści – zawiłości genologiczne	47
1.2. Etapy i formy inicjacji	65
1.3. W poszukiwaniu „ja” – figury tożsamości	136
2. Czary jako forma wyobraźni	143
2.1. Jakie czary?	143
2.2. Języki czarownika	147
2.3. Przepaść czarownika	155
3. <i>Sędziwoja</i> i Fausta romantyczne dwoistości	160
3.1. Gubiąc siebie	164
3.2. W poszukiwaniu siebie	168
3.3. Wielki dysonans i próba pojednania	181
III. Archeologia ducha. O <i>Duchu jaskini</i>	187
1. Genologiczne niejasności	189
2. Śladami antyku	192
3. Metamorfozy nudy	196
4. Groby i kurhany	202
5. Platon w jaskini romantycznej	209
6. Koncert	219
7. <i>Katharsis</i>	222

IV. Niewole ducha. O Siłę woli	229
1. Od <i>Ducha...</i> do <i>Siły...</i>	231
2. Słowo	233
3. Choroba na śmierć	237
4. Siła woli – bezsilność życia	258
V. Uciec od siebie.	
O Pająku i Trupiej głowie na biesiadzie	281
1. Utracony język	283
2. Utracone raje	303
3. Utracone nadzieje. Piękno i rozpacz	329
VI. O inspiracjach religijnych.	
Wokół tłumaczenia <i>Chrystusa w obliczu wieku</i>	347
1. Trzy tłumaczenia <i>Chrystusa...</i>	349
2. Dlaczego <i>Chrystus...</i> ?	352
3. Trunki Noego	360
VII. Zakończenie	369
Bibliografia	377
Nota bibliograficzna	411
Indeks nazwisk	418

I.

Wstęp



Józef Bogdan Dziekoński,
ryc. W. Łuszczkiewicza, „Świt” 1911, nr 45

1. Biografia

O Józefie Bogdanie Dziekońskim piękne zdanie napisała Paulina Wilkońska, celnie zauważając i akcentując tę cechę pisarza, która niestety nie zdominowała jego burzliwej i ekscentrycznej, utrwalonej powszechnie biografii:

W ciągu wędrówek swoich po kraju całym, od Finlandii do Karpat, daleki od obawy o własne bezpieczeństwo, wszędzie to zdanie swoje otwarcie wygłaszał, czyli to po dworach zamożnych, po zaściankach szlacheckich, czyli też po chatach wieśniaczych. I wszędzie w sercach polskich polskiej szukał ojczyzny – o jój był pytał: ażali tu kraniec ostatni kraju, żywa strażnica dawniej Piastów dziedziny.

Powieści jego, *Sędziwoj*, myśl ta przewodniczyła. W niej on złożył treść swojego widzenia: **nie w skarbach złota, ale w skarbach ducha** odkrywając narodowi potęgę, nie w martwej materji, ale w życiu pełnym działaniu, przynależnym mężom **silnej woli**. – Z natury poeta, kiedy serce jego bólem tego, co widział ugodzonym zostało, wysnuwał fantastyczne obrazy, na tle których łąza gorzka spoczęła. Albo zabierał pędzel i paletę i biegł w kraj daleki – gnany żalem – szukając wśród niw zielonych i lasów, wśród ludu prostego na tę chorobę lekarstwa¹.

¹ P. Wilkońska, *Józef Bogdan Dziekoński – przyczynek do życiorysu*, „Tygodnik Wielkopolski” R. 2: 1872, nr 4, s. 49–50. Zachowano oryginalną pisownię, podkreślenie moje – K. K.

Paulina z Lautschów Wilkońska, pisarka, pamiętnikarka, chętnie przyjmującą w swoim otwartym salonie literackim członków Cyganerii Warszawskiej, jako jedna z nielicznych zauważa w życiorysie Dziekońskiego cechy, które w późniejszych biografiach zostały podporządkowane tym bardziej „egzotycznym”, barwnym, kontrowersyjnym i burzliwym. Te drugie zamknęły w określeniu bursz², poniekąd krzywdzącym dla recepcji jego twórczości oraz wprowadzającym liczne nieporozumienia. Zaakcentowane przez pamiętnikarkę dwie cechy Dziekońskiego – patriotyzm i uduchowienie – okazują się nie w pełni docenionymi wartościami, niekoniecznie uwzględnianymi czy pogłębianymi w procesach interpretacyjnych. Udział Wilkońskiej przy ocaleniu biografii Dziekońskiego jest nie do przecenienia. Tym bardziej niezrozumiały wydawać się może komentarz Doroty Zamojskiej, jakim w swojej książce opatruje informację o wybitnych zasługach Wilkońskiej dla ocalania informacji o życiu i twórczości Dziekońskiego, wskazując rzekome niedobory intelektualne literatki:

Sporo informacji przyniosły pamiętniki Pauliny Wilkońskiej, pisane w latach 60-tych XIX wieku. Autorka nie reprezentowała, niestety, zbyt szerokich horyzontów umysłowych, stąd

² Według Wilkońskiej znajomi Dziekońskiego do końca życia używali wobec niego przydomka „bursz”, za czym on nie przepadał. Sam pisarz wobec „burszerii” odnosił się krytycznie, pisząc w *Dorpacie*:

Jednym słowem, burszeria w teraźniejszym dążeniu świata, wypełniając życie młodzieży mizernem, nadętym, bez celu krzątaniem się, zwraca i tłumi uwagę jej na świat i z tego względu zgubną jest.

– J. B. Dziekoński, *Dorpat*, w: *Spomnienia i marzenia Bogdańskiego*, Warszawa 1848, t. II, s. 198.

i jej obserwacje są na ogół dość płytkie i naiwne. To samo zastrzeżenie dotyczy wspomnieniowych szkiców Wacława Szymanowskiego i Aleksandra Niewiarowskiego, utrzymanych na ogół w zbeletryzowanej formie, co sprawia, iż trudno czasem odróżnić rzeczywiste wspomnienia autorów od płodów ich wybitnej fantazji³.

O wiele bardziej atrakcyjnym motywem w wielu propozycjach recepcji, zwłaszcza *Sędziwoja*, okazała się fantastyka, czasami uzupełniana o wątek grozy, tajemniczości, ewentualnie o nie mniej ważny paradygmat historycznej lektury, oczywiście obecnej w dziele.

Patriotyzm i „skarby ducha” to problemy nieprzypadkowo zauważone i wyeksponowane przez Wilkońską. Okazują się one tematem niewybrzmiałym, uniwersalnym, wciąż aktualnym, a przez Dziekońskiego po mistrzowsku wykorzystanym w prozie. Życie pisarza nie miało znamion rozdzielenia czynów od idei wpisanych w dzieła, ale od początku było potwierdzeniem wyznawanych przez artystę zasad i idei, zwłaszcza zaś tych, które Wilkońska określa jako przyczynę „ból jego serca”. Należały do nich: Ojczyzna oraz niezłomność zasad, osobliwa „treść widzenia” świata przez pryzmat nie materialnych, lecz duchowych wymiarów, a przede wszystkim sprawność w posługiwaniu się figurą paraboli, bogactwem symbolicznych odniesień do fundamentalnych dla człowieka znaków w wędrówce do „lepszego” świata.

³ D. Zamojska, *Bursz – Cygan – Legionista. Józef Bogdan Dziekoński 1816–1855*, Warszawa 1995, s. 7.

Dziekoński jednak nawet dla współczesnych był postacią nie w pełni zrozumiałą. Niektóre jego czyny okazały się niejasne, liczne zachowania stanowiły powód do ironicznych komentarzy, był z całą pewnością przez długi czas w centrum uwagi przyjaciół i sceptyków, z pewnością trudno było uważać go za postać nierozpoznawalną. Wilkońska w „Tygodniku Wielkopolskim” przywołuje interesujące i istotne fakty z młodości Dziekońskiego, trudne do pominięcia w procesie kreowania obrazu biografii intelektualnej i duchowej pisarza:

Będąc na uniwersytecie, odmawiał sobie wszystkiego, a **obdzielał** przez ojca nadsyłanym mu funduszem **ubogich studentów**. Sam mieszkał pod strychem, w jednej chodził sukni i najskromniejszą żył strawą. – Raz wygrał na loterii paręset talarów, i **wszystko rozdał ubogim**.

Urodził się z uczuciem tęsknoty – a podobno cierpiał na wadę organiczną serca. I nieraz, w Dorpacie, napadnięty tym bólem tęsknym, porzucił nagle wszystko i pospieszał do rodziców, mieszkających w Ustroniu pod Warszawą – choćby na kilka dni – poczem zaraz znowu do swoich powracał studjów.

Był aresztowany za jakieś posądzenia, podejrzewania czas jakiś. A potem... smutny nadzwyczaj wypadek zaszły w jego uniwersyteckiem życiu, całą zamącił mu przyszłość. I gdy go ukłóło, zakrwawiło to wspomnienie, cierpiał głęboko – dotkliwie – uciekał od ludzi – i **całkiem dla znajomych na dni kilka zniknął**. Mówiono, że w **samotności** szukał odurzenia myśli i pamięci⁴.

⁴ P. Wilkońska, *Józef Bogdan Dziekoński...*, dz. cyt., s. 48 (podkreślenia moje – K. K).

Pisarka ukazuje Dziekońskiego jako wzór skromności, hojności, żyjącego w ascezie filantropa, ale też jako wrażliwca często szukającego schronienia w samotności. Doświadczał być może bólu istnienia, owego romantycznego *Weltschmerz*, którym żył Werter i wielu innych bohaterów literackich, choć nie tylko przecież fikcyjnych. W niestabilnych stanach emocjonalnych i skłonnościach do depresyjnych zachowań można znaleźć źródła niektórych zachowań bohaterów stworzonych przez Dziekońskiego, jednak od razu należy zaznaczyć, że celem tej pracy nie jest śledzenie zbieżności fabuły utworów z biografią pisarza⁵. I chociaż w wielu miejscach można byłoby wskazać wyraziste podobieństwa wykreowanych postaci do znaczących wydarzeń z życia autora *Sędziwoja*, to mając na względzie brak całkowitej pewności co do wiarygodności przekazu biograficznego, a także intencji pisarza w zakresie przeniesienia swych doświadczeń w przestrzeń utworu, nie chcemy tu stosować tej metody lektury jego dzieł. Biografia, chociaż bez wątplenia ważna i związana z utworami Dziekońskiego, nie będzie w tej pracy stanowiła znaczącego tropu interpretacyjnego.

Sama zaś niezwykła biografia oraz twórczość Dziekońskiego właściwie od razu zdobyły sławę jako nieprzeciętne. Okazały się ekscentrycznym zjawiskiem w świecie literackim XIX wieku. Przysłużyły się temu w znacznym stopniu szerokie pola zainteresowań pisarza: od medycyny, w któ-

⁵ O fenomenie i roli biografii w romantyzmie pisze A. Fabianowski w szkicu *Biografia – najpełniejsza ekspresja romantyczności*, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, pod red. K. Koroćkicha, J. Ławskiego, D. Zawadzkiej, Białystok 2007, s. 441–448.

rej to dziedzinie doktoryzował się (ale nigdy nie uprawiał sztuki medycznej!)⁶ po chemię, w której się zakochał, zgłębiając tę naukę w rodzinnym domu, zawsze wtedy, gdy się krył przed przyjaciółmi i światem. Biografowie sądzą, że to z miłości do chemii pisarz zajął się studiowaniem pism alchemicznych oraz poznawaniem życiorysu Michała Sędziwoja. Wiódł życie burzliwego młodzieńca, organizując w Warszawie sławne „procesje”⁷, szerząc po ulicach śmiech, zdziwienie, zachwyt, ale też wywołując skandal i oburzenie⁸. Mogło to być jednym z wyrazów niezgody pisarza na stan rzeczywistości, którą zarówno współcześni, jak i biografowie, odczytywali zbyt łatwo w porządku młodzień-

⁶ Wspomina o tym m.in. P. Wilkońska.

⁷ O procesjach ulicznych, będących głośnymi wybrykami młodych literatów, wspomina W. Szymanowski, *Literaci warszawscy*, w: W. Szymanowski, A. Niewiarowski, *Wspomnienia o Cyganerii Warszawskiej*, wyd. J. Gomulicki, Warszawa 1964, s. 124–125:

W samym środku orszaku czterej najsilniejsi z nas nieśli łóżko, a na łóżku tryumfalnie spoczywał Tomasz [Sierpiński – K. K.] w swoim szlafroku i jakiejś czapce haftowanej, która widocznie nie pierwszy raz mu służyła. Tak śpiewając całym gardłem i stawiając kroki w takt, przeszliśmy, ciągle otoczeni ogromnym tłumem ciekawych, całą ulicę Świętojańską, Rynek Starego Miasta, Freta i nareszcie stanęliśmy na Rynku Nowego Miasta, przed domem, w którym Tomasz miał świeże mieszkanie wynajęte.

⁸ Życiorys Dziekońskiego w wielu miejscach wydaje się zbieżny z biografią Romana Zmorskiego. Obaj nie tylko współtworzą Cyganerię Warszawską, ale też – niesłusznie przez potomnych nazwani epigonami – przez długi czas pozostają w cieniu wieszczów. O warszawskiej legendzie romantyka pisze J. Ławski: „*Zmora*” i „*Romanisko*”. *Legenda Romana Zmorskiego*, w: R. Zmorski, *Lesław. Szkic fantastyczny*, wstęp i opracowanie tekstu H. Krukowska, redakcja tomu i Aneksu J. Ławski, Białyсток 2014.

czego wybryku lub buntu przedstawiciela wrzającej generacji nieuchronnych „rewolucjonistów”⁹. Dysonans wpisany w niewralgiczne momenty życia Dziekońskiego nie wyczerpuje się w następowaniu po sobie ekscesów. Wymagałyby ów temat przygotowania osobnego studium, zgłębiającego niezwykłą biografię pisarza, co jest niemożliwe do uczynienia w ograniczonych ramach problematyki niniejszej książki.

Nie można przyjąć ekscentrycznych wyznaczników wizerunku Dziekońskiego jako jedynych godnych uwagi. Tym

⁹ Styl życia cyganów miał być protestem przeciwko obojętności świata na los artystów, poetów, także na ich położenie materialne, ale przede wszystkim na brak perspektyw. D. Zamojska problem ubóstwa cyganów łączy z ich aktywnością publiczną i główną przyczyną buntu: „W istocie cyganie skazani byli na protest. Jakżebowiem otwierały się przed nimi perspektywy? Literatura chleba dać im nie mogła”. (dz. cyt., s. 40). Podobne są wspomnienia świadków epoki, przykładem mogą być słowa W. Szymanowskiego, który życie młodych buntowników opisuje:

W „manifestacyjnym życiu jest w istocie jakby rozpaczliwa chęć zwrócenia na siebie uwagi obojętnego społeczeństwa, uprzytomnienia mu, iż jego „wieszczce” chodzą bez butów.

– W. Szymanowski, dz. cyt., s. 128. Wacław Szymanowski należy do grona literatów zafascynowanych nie tylko życiem Dziekońskiego, ale również mitem Michała Sędziwoja. Jest też autorem dramatów poświęconych symbolicznemu wręcz życiu alchemika, które napisał z pewnością nie bez znaczącego wpływu na jego wyobraźnię J. B. Dziekońskiego. W dramatach można znaleźć liczne odniesienia do *Sędziwoja* Dziekońskiego oraz reminiscencje życia cygańskiego. Więcej o tym piszą autorzy wprowadzeń do krytycznego wydania dramatów: Grzegorz Czerwiński, *Wacław Szymanowski – dziennikarz, literat i dramaturg* oraz Anna Janicka, *W rekwizytorni świata między epokami. O dramatach Wacława Szymańskiego*, w: W. Szymanowski, *Michał Sędziwój (dramaty)*, wstęp i oprac. tekstu G. Czerwiński i A. Janicka, redakcja tomu, przypisy J. Ławski i H. Krukowska, Białystok 2015.

bardziej nie powinny one być dominujące w biografii pisarza – choć są bez wątpienia ciekawe – ale mogą pomóc na nowo rozpoznać sens całego życia, tak bardzo konsekwentnie realizowanego, w zgodzie z wiarą w sens wyznawanych idei.

W systemie wartości Dziekońskiego jedno z ważniejszych miejsc zajmuje Ojczyzna, której jednak pisarz nie traktuje przedmiotowo, nie wybiera jej jako jednego z problemów, choćby tego najważniejszego – narodowowyzwolenczego, wiodącego w większości utworów, lecz tworzy sieć wspaniałych aluzji, metafor, sugestii, licząc na to, że ich delikatność będzie skuteczniejsza od radykalnych nawoływań i od ostentacyjnych manifestacji patriotyzmu¹⁰.

Dziekoński jest nazbyt ostrożny, aby uwierzyć w jednowymiarowy przekaz, dlatego przyjmuje zasadę, nawet w romantyzmie nowoczesną – otwartości przekazu, wielowymiarowego kontekstu, niejednej drogi wiodącej do tego samego celu.

Ojczyznę Dziekoński pojmował jako wyzwanie indywidualne, a nie zbiorowe, przynajmniej do czasu wstąpienia do legionu Mickiewicza. Nie znajdziemy w jego twórczości projektu rewolucyjnego na miarę autora *Dziadów*, ale z wieszczem pisarz spotka się jako sprzymierzeniec w procesie wcielania słowa w czyn, rozumianego jako kwestia fundamentalnego zobowiązania moralnego¹¹.

W 1846 roku Dziekoński wyjeżdża do Paryża, tam jednak mało pisze, a z powodu braku środków finansowych

¹⁰ Zob. D. Siwicka, *Ojczyzna intymna*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*, Warszawa 1995.

¹¹ Zob. A. Witkowska, *Mickiewicz – słowo i czyn*, Warszawa 1983.

przeżywa załamanie, popada w przygnębienie, według relacji Baykowskiego nadużywa alkoholu. Po zetknięciu się z Kołem Sprawy Bożej Andrzeja Towiańskiego zmienia swoje życie. Towarzysz podróży Dziekońskiego do Francji, Karol Baykowski, tak relacjonuje moment przemiany pisarza po spotkaniu z Kołem Towiańskiego:

naraż przestał pić, a zacząć koić frasunki swoje modlitwą, rzewnem rozmyślaniem nad sobą samym i nad Ojczyzną, malowaniem religijnych i patriotycznych obrazków. [...] Nieraz, kiedy malował, mogłem widzieć ciche łzy spływające po twarzy jego¹².

Pisarz w tym okresie więcej maluje, nieustannie doskonaląc się duchowo, w modlitwie, kontemplacji, radząc w ten sposób z przeżywanym akurat kryzysem. Edward Rastawiecki wspomina między innymi o tym, że na przełomie roku 1847 i 1848 Dziekoński pracował nad ryciną zamówioną przez Walerego Wielogłowskiego, przedstawiającą „Matkę Boską Częstochowską w ołtarzu gotyckim z dwóch stron którego postacie: Chłopa, Biskupa, Rycerza i Szlachcica”¹³. Pisarz poszukiwał umocnienia duchowego po – jak z pewnością delikatnością zdradza Baykowski – egzystencjalnym i duchowym załamaniu.

Przełom w stylu życia oraz umocnienie i ożywienie duchowe prowadzi Dziekońskiego szlakiem, który obrał Mickiewicz, wyłamujący się z czasem z Koła i realizujący plan

¹² K. Baykowski, *Znad grobu*, Kraków 1903, s. 54.

¹³ E. Rastawiecki, *Słownik rytowników polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej pracujących*, Poznań 1886, s. 45.

czynnego działania na rzecz Polski. Dorota Zamojska uważa, wspierając się treścią listu (niedatowanego) Dziekońskiego do Michała Łempickiego, że pisarz „od razu wszedł do Koła Mickiewicza. Świadczy o tym fakt, iż jego wprowadzenia w naukę Towiańskiego dokonał Leonard Rettel, blisko związany z poetą”¹⁴. Związek z Mickiewiczem oparty był na silnych fundamentach współodczuwania „pragnienia czynu”. Trudno przecenić rolę Dziekońskiego w procesie tworzenia, a później dowodzenia legionem Mickiewicza, co zauważają współcześni, podkreślając niezwykle cechy osobowości pisarza. Biografka pisarza pisze, iż „Nie sprawując oficjalnie żadnej funkcji, stał się Dziekoński wielkim – może nawet po Mickiewiczuz największym autorytetem moralnym w Legionie”¹⁵. Jedną z cech Dziekońskiego i jego towarzyszy broni jest „duch”, o którym pisał Edward Geritz w liście do Mickiewicza. Jego treść przywołuje Zamojska:

Wokół Dziekońskiego szybko utworzyła się grupa, złożona głównie z przybyłych wraz z nim z Paryża młodych ludzi, przejętych ideami towianizmu (w jego zmodyfikowanej przez Mickiewicza wersji), „Których **duchami nazywają, a oni prawdziwie duchem władają** i ten trzymają w kompanii. Zawsze weseli”¹⁶.

Dziekoński w roli dowódcy, przez świadków nazywany duchem, jawi się jako żołnierz nie tylko sprawny w walce (walczył na froncie już w 1848 roku), ale przede wszyst-

¹⁴ D. Zamojska, dz. cyt., s. 72.

¹⁵ Tamże, s. 78.

¹⁶ Fragment listu E. Geritza do A. Mickiewicza, Genewa 27 VII 1848, cytata: D. Zamojska, dz. cyt., s. 78.

kim silny psychicznie mistrz panujący nad światem niematerialnym. Realizuje w życiu realnym projekt nakreślony w swoich dziełach, zwłaszcza w *Sędziwoju*, polegający na dążeniu do doskonałości duchowej – przez trud pracy nad ułomnościami wpisanymi w niedoskonałe ciało. Do końca najważniejsza okaże się dla Dziekońskiego troska o sprawy niematerialne, czego konsekwencją jest sukcesywne zaniedbywanie przez niego sprawy ciała – żyje w niedostatku, nie dojada, pracuje ponad siły, aż do wyczerpania.

Wiosną 1855 roku u artysty gwałtownie rozwija się gruźlica. Przeczuwając nadchodzący kres życia, a także nie czując się na siłach, by kontynuować pracę literacką, wszystkie rękopisy nakazuje spalić. Żeby nic nie ocalało, sam nadzoruje zniszczenie wszystkiego, co wyszło spod jego ręki¹⁷. O ostatnich dniach Dziekońskiego pisze – jako świadek agonii i śmierci pisarza – Cyprian Norwid, wymieniając wśród pozostałych czuwających przy łóżku szpitalnym Lenartowicza, Geritza, Gumińskiego oraz Mickiewicza, któremu wówczas również zostało niespełna pięć miesięcy życia. Według relacji Norwida chorego odwiedzał tajemniczy uczeń Dziekońskiego, nazywany Niemcem, nikomu nieznanym, a wierny „adept śp. Bogdana (bo on adeptów miewał) i pocieszał gasnącego, mówiąc, że prawda i umiejętności nie zaginęły”¹⁸. Tajemniczy adept, gdyby nie było to wydarzenie autentyczne, mógłby być jednym z bohaterów *Sędziwoja*, postacią wykreowaną na potrzeby projektu duchowej odnowy człowieka. Zadziwiające dlatego okazuje się spo-

¹⁷ Zob. P. Wilkońska, *Moje wspomnienia o życiu towarzyskim w Warszawie*, wyd. Z. Lewinówna, red. J. Gomulicki, Warszawa 1959, s. 322.

¹⁸ C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. VI, Warszawa 1938, s. 289.

strzeżenie Norwida, który ów epizod uznał za godny wpisania w kontekst alegorycznej wręcz relacji z agonii przyjaciela.

Za symboliczną można uznać także samą śmierć Dziekońskiego, we wspomnieniach Norwida i Lenartowicza opisaną jako wysiłek człowieka bezgranicznie potrzebującego Boga, odnajdującego Jego obecność w krzyżu, z którym się jednoczył resztkami sił. 3 lipca 1855 roku w nocy, jak pisze Norwid, Dziekoński zmarł „z całej siły przyciskając krzyż do piersi, całując go i płacząc”¹⁹. To „śmierć chrześcijańska”, odejście człowieka, który uwierzył w istnienie oraz sens świata duchowego, dominującego nad kruchością ziemskich zmagañ z ciałem i z materią.

Ten ogólny, skrótowy zarys życia Józefa B. Dziekońskiego miał na celu ukazanie jedynie kilku kluczowych momentów biografii pisarza, takich, które mogłyby pozwolić lepiej zrozumieć fenomen jego twórczości. Powstałe dotychczas biografie, chociaż wciąż niepełne, coraz bardziej wydobywają na światło dzienne burzliwe życie artysty.

Pierwszymi biografami autora *Sędziwoja* byli wymieniani już wyżej jego towarzysze, a także znajomi: C. Norwid, W. Szymanowski, A. Niewiarowski i P. Wilkońska. Ważnym źródłem wiedzy o życiu pisarza pozostają ponadto prace: W. Marrené-Morzakowskiej, *Cyganeria Warszawska*, Warszawa 1905; K. Witte, *Cyganeria Warszawska i Teofil Lenartowicz*, „Tygodnik Ilustrowany” 1904, t. 27; H. Kamińskiego, *Pamiętniki i wizerunki*, oprac. I. Śliwińska, Wrocław 1951.

¹⁹ Tamże, s. 289. Zob. też wspomnienie Norwida o Dziekońskim w: C. Norwid, *J. B. Dziekoński*, „Wiek” 1884, Dodatek do nr 27.

Pierwsze naukowe próby opisanego życia i twórczości Dziekońskiego okazują się wciąż aktualnym osiągnięciem badaczy, z których wymienić należy: B. Chlebowskiego, *Salony i kółka literacko-artystyczne w Warszawie między 1840 a 1850*, Warszawa 1912; J. W. Gomulickiego, *Cyganeria Warszawska. Bajki o niej i prawda*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 42–43; S. Kawyna, *Cyganeria Warszawska*, Warszawa 1938; A. Gromadzkiego, *Józef Bohdan Dziekoński – Lata młodości nad brzegami Embrachu – Dorpat – wspomnienie – reportaż*, „Przegląd Humanistyczny” 1957, nr 1, s. 109–121.

Pierwszym pełnym syntetycznym ujęciem biografii Dziekońskiego, wraz z próbą uporządkowania bibliografii związanej z życiem i twórczością artysty, jest wielokrotnie w tym rozdziale cytowana książka Doroty Zamojskiej *Bursz – Cygan – Legionista...*²⁰. Autorka nie tylko ukazuje miejsce pisarza w Cyganerii Warszawskiej, ale w wyrazisty sposób dąży do przywrócenia mu należytego miejsca w „panteonie” pisarzy narodowych. Szczegółowo nakreślony został w książce Zamojskiej obraz przemiany bohatera – od młodzieńczego zawadiaki i buntownika aż po mistycznego krzewiciela wartości duchowych, żarliwego wyznawcy chrześcijaństwa. Oczywiście, nie można zapomnieć o ważnym posłowniu Antoniego Gromadzkiego do współczesnego wydania powieści Dziekońskiego *Józef Bohdan Dziekoński autor „Sędziwoja”*²¹, będącym eseistycznym ujęciem życiorysu pisarza.

²⁰ D. Zamojska, *Bursz...*, dz. cyt.

²¹ A. Gromadzki, *Józef Bohdan Dziekoński autor „Sędziwoja”*, posłowie w: J. B. Dziekoński, *Sędziwoj*, Szkic o życiu i twórczości napisał, tekst opracował i przypisami opatrzył A. Gromadzki, Warszawa 1974.

Kolejnym, najnowszym ujęciem biografii Dziekońskiego (na tle życia cyganerii) jest studium Dominiki Skiby *Cyganeria artystyczna i cyganowanie w romantycznej Warszawie*²², które próbuje interpretować biografię pisarza w kontekście jego utworów. Dziekoński jest jednak jednym z bohaterów książki Skiby, nie można w niej rozpoznać pisarza jako jednego z ważniejszych romantyków.

2. Twórczość i recepcja

A) Józef B. Dziekoński jest autorem jedynej **powieści**, która zapewniła mu stałe miejsce w historii literatury: *Sędziwoj*, wydanej w Warszawie w 1845 roku²³. Wraz z J. A. Miniszewskim opublikował w 1846 roku *Powieść zlepianą*, na tym się niestety kończy lista wielkich form prozatorskich pisarza, które ocalały. Ponieważ *Powieść zlepiana* oczekiwała się szczegółowego filologicznego opracowania i nowoczesnej edycji krytycznej, a jako eksperyment literacki nie wprowadza do tematu podjętego w niniejszej pracy wystarczająco wyraźnego i niezbędnego dla rozważań punktu odniesienia, nie będzie przedmiotem interpretacji.

Wymiernie poszerza wiedzę o tym utworze studium Barbary i Macieja Szargotów. Na uwagę zasługują ich kon-

²² D. Skiba, *Cyganeria artystyczna i cyganowanie w romantycznej Warszawie*, Warszawa 2016.

²³ *Sędziwoj* ukazuje się w drukarni J. Jaworskiego na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie. Pisarz opatruje powieść dedykacją poświęconą Teofili Kurowskiej (z Podbipiętów). Był pisarz gościem hrabiny, właścicielki majątku w Hatowszczyźnie (powiat dzieśnieński) na Litwie, co miało miejsce w grudniu 1839 roku.

cepcja lektury w ujęciu komparatystycznym, wraz z powieścią J. I. Kraszewskiego *Powieść składana*, po raz pierwszy tak umiejscawianej w tradycji literackiej²⁴. Ważnym studium poświęconym teorii powieści romantycznej, w którym istotne miejsce zajmuje *Sędziwoj* Dziekońskiego czytany jako parabola, pozostaje książka Ewy Owczarz *Między retoryką a dowolnością*, w której uczona rozprawia się ze stereotypami ciężącymi nad tym dziełem, zwłaszcza nad niesłusznymi oskarżeniami o epigonizm czy też o nieudane zapożyczanie stylów obcych. Badaczka określa *Sędziwoja* mianem „opowieści o wiedzy tajemnej”, wprowadzając do swojej analizy ważne pojęcia, których nie można odrzucić przy współczesnych próbach lektury dzieła, zwłaszcza określenia utworu jako „klasycznej paraboli”. Nie unika uczona

²⁴ J. I. Kraszewski, John od Dyclap [Placyd Jankowski], *Powieść składana*, Jack Mac Tretful [Aleksander Miniszewski], J. Z. Sójkowski [Józef Bogdan Dziekoński], *Powieść zlepiana*, wstęp i opracowanie B. i M. Szargotowie, Katowice 2004. Edytorski komentarz B. i M. Szargotów podkreśla sprawność języka i charakterystyczną wyobraźnię Dziekońskiego, wyróżniające się na tle literackich możliwości współautora:

Trzeba jednak przyznać, że i rozdziały pióra Dziekońskiego (parzyste) przynoszą gwałtowne zwroty akcji. W drugim – nieczuła dotąd bohaterka wyznaje miłość do oszalałego amanta. W szóstym – stały dotąd w uczuciach bohater zakochuje się w niemieckiej pokojówce. (...)

Samodzielność rozdziałów ma więc podwójny charakter. Po pierwsze, stanowią one, w jakimś sensie, zamknięte cząstki o niemalże nowelistycznym charakterze. Są bowiem wieńczone silnym zakończeniem i charakteryzują się akcją o wyraźnie zarysowanym schemacie: od typowej sytuacji do komplikacji bądź od problemu do jego rozwiązania (ewentualnie – do następnej komplikacji). (s. XXVI).
Badacze wskazują również na liczne związki z europejską tradycją literacką, obecną w utworze jako źródłem inspiracji (m.in. Sterne, Defoe).

wszakże określił bliskich tezom M. Szargota i stwierdza, iż *Sędziwoj* to „powieść fantastyczna, w której reguły fantastyki ulegają samoograniczeniu ze względu na zasadniczą ideę powieści”²⁵. Ważnym atrybutem powieści w rzeczy samej okazuje się wskazana przez Owczarz paraboliczność dzieła, do której powrócimy w kolejnych rozdziałach.

Maciej Szargot zaproponował lekturę dzieł Dziekońskiego przez pryzmat kategorii niesamowitości, wprowadzając to pojęcie jako klucz do zrozumienia specyficznej, charakterystycznej tylko dla tego pisarza fantastyki, cudowności, składających się na jej „nierzeczywistą” fabułę. Autor *Opowieści niesamowitych Józefa Bogdana Dziekońskiego* proponuje przyjąć niesamowitość jako termin nadrzędny, zdolny opisać większość mechanizmów, zabiegów literackich, z których pisarz korzysta. Uczony rozdziela pojęcie fantastyki od fantastyczności, wyprowadza zarazem kategorię niesamowitości, podkreślając jej jako skomplikowanego zjawiska w literaturze XIX-wiecznej. Jedną z cech niesamowitości jest możliwość opisywania złożoności świata:

Mamy tu więc cały wachlarz interpretacji poważnie traktowanej romantycznej niesamowitości: filozoficzna i artystyczna alegoria, sięgnięcie do prawdziwej tajemnicy bytu, zobrazowanie procesów psychicznych, wreszcie wewnątrzno-zewnętrzna (psychiczna i religijna czy metafizyczna zarazem) wszechobejmująca jedność świata²⁶ (...)

²⁵ E. Owczarz, *Między retoryką a dowolnością. Wśród romantycznych struktur powieściowych w okresie międzypowstaniowym*, Toruń 1993, s. 128, 129.

²⁶ M. Szargot, *Opowieści niesamowite Józefa Bogdana Dziekońskiego*, Katowice 2004, s. 40.

Szargot sugeruje włączenie niesamowitości do interpretacji *Sędziwoja*, co mogłoby – bez wykluczenia tradycyjnych recepcji – znacznie poszerzyć odczytanie utworu.

B) Ważną część spuścizny Dziekońskiego stanowią opowiadania:

- *Pająk – urywki z listu młodego artysty*, „Nadwiślanin” 1841, t. II, s. 39–69;
- *Piosnka*, „Biblioteka Warszawska” 1841, t. III, s. 317–346;
- *Ogłoszenie w gazetach*, „Biblioteka Warszawska” 1841, t. IV, s. 146–179;
- *Moja fajka. Marzenie*, „Nadwiślanin” 1842, t. II, s. 27–38;
- *Siła woli*, „Biblioteka Warszawska” 1843, t. III, s. 571–605;
- *Trupia głowa na biesiadzie*, „Jaskułka”, Warszawa 1843, s. 47–69;
- *Przecucie. Gawęda o szarej godzinie*, w: *Pięć powieści*, Poznań 1844, s. 185–195;
- *Duch jaskini. Rozdział wyjęty z niewydanej powieści*, w: K. W. Wójcicki, *Album Warszawskie*, Warszawa 1845;
- *Wyzwolenie zapaleńca*, „Snopek Nadwiślański” 1845, s. 8–27;
- *Władysław. Niepodobne doprawdy, a jednak prawdziwe zdarzenie*, „Dzwon Literacki 1846, t. I, s. 161–191.

We *Spomnieniach i marzeniach Bogdańskiego* (t. I–II, Warszawa 1848) ukazuje się bez Jaxy Miechowskiego w wyborze Augusta Wilkońskiego ponadto *Worek. Gawędka z podań ludu*.

Niektóre utwory zostały współcześnie wznowione:

- *Duch jaskini*, w: A. Kowalczykova, *Ciemne drogi szaleństwa*, Kraków 1978;
- *Duch jaskini, Siła woli*, w: *Polska nowela fantastyczna*, zebrał J. Tuwim, Warszawa 1949 (następne wydania: Warszawa 1952, Warszawa 1953, Kraków 1976, Warszawa 1983);

- *Pająk, Siła woli, Okiennik*, w: *Cyganeria Warszawska*, wstęp napisał, wypisy ułożył i opracował S. Kawyn, Wrocław 1967;
- *Trupia głowa na biesiadzie*, w: *Księga bajek polskich*, t. 2, wybór, wstęp i opracowanie M. Grabowska, Warszawa 1989.

Niesłusznie przez niektórych (D. Zamojska) do opowiadań zaliczany jest szkic *Ustęp z szkicu historycznego „Jaksa Miechowski”*, Rękopis w Archiwum Głównym Akt Dawnych, Teki Skimborowicza, XXIII 2/27 oraz *Dorpat* (przez Szargota zaliczony do reportaży).

W opowiadaniach można odnaleźć wspólną, nadrzędną ideę, łączącą je w spójną opowieść o człowieku poszukującym swego miejsca na ziemi, dążącym do celu, marzącym o spełnieniu. Opowiadania, nazywane również nowelami, a przez samego autora określane jako listy czy fragmenty pamiętników albo wyimki z powieści, ukazują wielki talent prozatorski Dziekońskiego. Potrafi on wykorzystać tę krótką formę epicką do zbudowania subtelnej konstrukcji „filozoficznej”, w której człowiek stanowi najważniejszy z problemów. Człowiek rozpoznany na nowo, który okazuje się zagadką, bytem przekraczającym możliwości tradycyjnego poznania, wymagający na nowo uwagi, skupienia, medytacji nad fenomenem jego przede wszystkim duchowej natury.

Antropologiczny paradygmat opowiadań Dziekońskiego będzie głównym punktem odniesienia oraz punktem wyjścia do interpretacji najbardziej naszym zdaniem zakorzenionych w tym problemie opowiadań; należą do nich: *Duch jaskini, Siła woli, Pająk* i *Trupia głowa na biesiadzie*. Wybór tych opowiadań nie oznacza oczywiście, że pozostałe usytuowane zostały na pozycji gorszych utworów. Jedynym kluczem doboru był temat i różnorodne formy jego realizo-

wania. Konieczność ograniczenia literatury podmiotu do analizowanych tekstów pozwoliła przyjrzeć się bliżej wybranym utworom, które stanowią swego rodzaju model ideowy Dziekońskiego, możliwy do skonfrontowania z pozostałymi dziełami pisarza.

Opowiadania Dziekońskiego nie doczekały się dotychczas osobnego studium, obejmującego całość utworów, pozostających skądinąd w rozproszeniu. Jedyną próbą analizy wskazującej na ich komplementarny charakter, na liczne związki w wymiarze topiki, powracające motywy, a także nadrzędny temat niesamowitości, obecny w niemal wszystkich małych formach, jest rozprawa Macieja Szargota *Opowieści niesamowite...* Uczony posługuje się w swojej książce bardzo przejrzystą metodą interpretacyjną, śledząc obecność niesamowitości i sposobów jej wyrażania w głównych tematach opowiadań, takich jak: alchemia, magnetyzm, muzyka, używki, alkohol, tytoń, a także podróże, wspomnienia i marzenia. Badacz odnajduje w pisarstwie Dziekońskiego nadrzędną zasadę, zgodnie z którą autorowi opowiadań udaje się stworzyć świat spójny, złożony z pozornie nieprzystających do siebie elementów. Są to wyobraźnia i niewątpliwy talent pisarski.

W mojej pracy główną uwagę poświęcam opowiadaniom, w których głównym tematem jest człowiek w sytuacji granicznej, doświadczający przemiany duchowej, ewentualnie jej unikający. Na wybranych przykładach spróbuję przybliżyć koncepcję pisarza widzącego w człowieku misterną konstrukcję, swoiste uniwersum z dominującą rolą psychiki, przez niego nazywanej duchem.

C) Podobnie jak opowiadania, długo niedoczytana i niedoceniana była twórczość reporterska Dziekońskiego. **Reportaż** okazuje się niezwykle ważnym gatunkiem, przez Dziekońskiego wprowadzonym do literatury pięknej jako „wspomnienia z wędrówek”. Maciej Szargot słusznie nazywa tę część spuścizny pisarza reportażami. Autor książki *Reporterskie i pisarskie drogi Józefa Bogdana Dziekońskiego* podkreśla pionierską rolę Dziekońskiego w kreowaniu nowego gatunku literackiego, przekształcającego się z relacji z podróży w podróż:

Oto i kolejna cecha reportażu – zaakcentowanie nowości, którą autor jest wyraźnie zafascynowany i którą chciałby ukazać i wyjaśnić czytelnikowi.

Widać więc, że Dziekoński, wychodząc od typowej formy podróży, przekształca ten gatunek w kierunku reportażu²⁷.

W niniejszej pracy reportaże nie zostaną wprowadzone wykorzystane, jednakże warto zauważyć, że Stefan Kawyn, dostrzegając w nich walory literackie, włączył *Okiennika* do wyboru dzieł członków Cyganerii Warszawskiej dokonanego w 1967 roku, sugerując jego pokrewieństwo z sąsiadu-

²⁷ M. Szargot, *Reporterskie i pisarskie drogi Józefa Bogdana Dziekońskiego*, Piotrków Trybunalski 2014, s. 25. Na temat europejskich początków podróżopisarstwa oraz pierwszych prób przekształcania się w nowy gatunek – reportaż, w kontekście *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* Słowackiego pisze Leszek Libera w książce *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*, Poznań 1993, tu rozdział: *Romantyczny reportaż*. Zob. także hasła: J. Kamionka-Straszakowa, *Podróż*, s. 698–703 oraz Cz. Niedzielski, *Reportaż*, s. 820–823, oba w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej, Wrocław–Warszawa–Kraków 1994.

jącymi w antologii opowiadania. Rzeczywiście na przykładzie tego reportażu (by użyć terminologii Szargota) można dostrzec mistrzowskie połączenie świata realnego z niewidzialnym. Autor wprowadza także w twórczości podróżniczej środki stylistyczne znane z małych form prozatorskich oraz z jego powieści. W jednym z fragmentów jego reportażu można przeczytać refleksję narratora, używającego pozornie niewinnej metafory: „A jednak podania te nie umarły, ale na kształt duchów, ożywiających niegdyś każdy gmach, stały się upiorami i tułają się po świecie”²⁸. W dalszej części reportażu autor także wprowadza elementy formalnie nieprzystające do gatunku, sformułowania takie, jak „szkielet podania oblekający się w właściwe ciało” (s. 77), w które tchnął duch, albo informację o „olbrzymiej czarnej postaci” (s. 77), ukazującej się na ruinach zamku w jesienne noce. Problem współistnienia w reportażach Dziekońskiego elementów „niesamowitości” z realizmem²⁹ jest tematem rozprawy Szargota. Badacz przekonująco wyjaśnia powody takiego konstruowania fabuły i literackie konsekwencje wprowadzania do relacji reporterskiej elementów nadprzyrodzonych. Są reportaże jednak dobrym kon-

²⁸ J. B. Dziekoński, *Okiennik. Wspomnienie z wędrówki po kraju*, cyt. za: *Cyganeria Warszawska*, wstęp, wybór i opracowanie S. Kawyn, Wrocław 2004, s. 74.

²⁹ W rozwoju powieści romantycznej realizm jako zwycięski paradygmat tego gatunku eksponuje Marek Kwapiszewski w szkicu poświęconym Antoniemu Marcinkowskiemu: M. Kwapiszewski, *Powieść i zmierzch romantyzmu. Wokół refleksji krytycznoliterackiej Antoniego Marcinkowskiego*, w: *Lustra historii. Rozprawy i eseje ofiarowane Profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*, pod red. M. Kalinowskiej i E. Kiślak, Warszawa 1998.

tekstem interpretacyjnym zarówno dla opowiadań, jak i dla jedynej powieści Dziekońskiego.

D) Dziekoński jest ponadto autorem tekstów nieliterackich, naukowych z dziedziny chemii, medycyny, alchemii, czyli **artykułów hermetycznych**, autorem **recenzji literackich** oraz **tłumaczeń**.

Recenzje:

- *Zacharias Werner*, „Biblioteka Warszawska” 1841, t. II, s. 635–648;
- *Wędrowka po małych drogach Kazimierza Bujnickiego*, „Biblioteka Warszawska” 1842, t. I, s. 687–690;
- *Gawęda o literaturze i niektórych innych rzeczach*, „Przegląd Naukowy” 1843, t. II, s. 217–227;
- *Uwagi nad pochwałą poematu „Dzieciątka Jezus” ks. Hołwińskiego umieszczoną przez J. I. Kraszewskiego...*, „Dzwon Literacki” 1846, t. II, s. 69–89;
- *Spekulant. Powieść Józefa Korzeniowskiego*, „Dzwon Literacki” 1846, t. II, 159–167;
- *Pamiętniki nieznanego przez J. I. Kraszewskiego*, „Dzwon Literacki” 1846, t. II, s. 230–242;
- *Kataleptyk. Powieść nieboszczyka Pantofla*, „Dzwon Literacki” 1846, t. II, s. 325–331.

Artykuły hermetyczne:

- *Związek sił żywotnych z organizmem*, „Biblioteka Warszawska” 1842, t. III, s. 635–668;
- *Kilka słów o medycynie hermetycznej*, „Przegląd Naukowy” 1842, t. I, s. 298–307;
- *Krótki rys alchemii ułożony według Schmiedera*, „Biblioteka Warszawska” 1844, t. III, s. 55–90, 304–373, 537–602;

– *Chemia organiczna w zastosowaniu do zoofizjologii i patologii* przez doktora Justusa Liebig, „Przegląd Naukowy” 1845, t. II, s. 343–344.

Tłumaczenia:

- Eugeniusz Sue, *Matylda* (rozdział zatytułowany *Matka*), „Przegląd Warszawski” 1841, t. II, s. 327–348;
- Jean-Paul Richter, *Zaćmienie księżycy*, „Biblioteka Warszawska” 1841, t. III, s. 413–418;
- A. Roselly de Lorgues, *Chrystus w obliczu wieku, czyli nowe świadectwa nauk na obronę chrystianizmu*, Warszawa 1842;
- Fryderyk Schiller, *Zbrodniarz przez stracony honor. Powieść prawdziwa*, „Biblioteka Warszawska” 1845, t. IV, s. 279–309.

Ta część jego twórczości pozostaje chyba najmniej poznana, a z pewnością nieopracowana i stanowiąca swego rodzaju kłopot dla filologów. O ile rzeczywiście w sferze krytyki dzieła recenzowane mogły być obarczone pewną dozą przypadkowego wyboru, ewentualnie wynikiem koleżeńkiego gestu, niekoniecznie związanego z literackim gustem czy światopoglądem tłumacza, o tyle teksty naukowe z przyczyn genologicznych i formalnych pozostają poza orbitą literatury. Inaczej rzecz się ma z tłumaczeniami.

Działalność translatorska Dziekońskiego może być istotnym uzupełnieniem obrazu jego twórczości literackiej, a zwłaszcza wzbogaceniem dotychczasowej wiedzy o światopoglądzie, przekonaniach, o delikatnych przestrzeniach jego wiary i wreszcie – o źródłach jego wyobraźni. Decyzja o bliższym przyjrzeniu się tłumaczeniu *Chrystusa w obliczu wieku...* A. Roselly de Lorguesa była motywowana właśnie potrzebą poszerzenia horyzontu o ten drobny wycinek działalności Dziekońskiego dotychczas nieinterpretowanej, z na-

dział, że intertekstualna lektura odkryje choćby drobny ślad wyobraźni literackiej, szczegół, pozwalający odtworzyć wciąż niepełny portret ideowy pisarza.

Mając na względzie popularność samego utworu *Chrystus w obliczu wieku...* hrabiego de Lorguesa, w tym samym czasie (1842) tłumaczonego na język polski przez trzy osoby (poza Dziekońskim również przez Mikołaja Jełowickiego i Adolfa Witkowskiego), a także temat dzieła, ważne wydawało się przedsięwzięcie Dziekońskiego także i z tego powodu, że akurat pracował on nad *Sędziwojem* (opublikowanym w 1845 roku). Fascynacja problematyką religijną, figurą Chrystusa, ale też zgoła niereligijnymi tematami, jak astronomia, mogą świadczyć o świadomym wyborze akurat *Chrystusa w obliczu wieku...*³⁰ i chęci upowszechnienia go przez Dziekońskiego wśród polskich czytelników. De Lorgues jako metodę przyjmuje łączenie nauki z religią, chrześcijaństwo ogląda przez pryzmat historii – mógł się Dziekoński tym podejściem zarówno inspirować, pisząc *Sędziwoja*, jak i po prostu identyfikować z koncepcją francuskiego historyka i myśliciela. Rozdział niniejszej książki poświęcony temu tłumaczeniu miał w zamyśle być kontekstem

³⁰ A. Roselly de Lorgues, *Chrystus w obliczu wieku, czyli nowe świadectwa nauk na obronę chrystianizmu*, Warszawa 1842. Tłumaczenie oczywiście J. B. Dziekońskiego. Antoine François Félix Roselly de Lorgues (1805-1898) znany jest również jako francuski autor *Historii Krzysztofa Kolumba* (*Christophe Colomb: histoire de sa vie et de ses voyages d'après des documents authentiques tirés d'Espagne et d'Italie*, t. I-II, 1856), dzieła *Nowe na zarzuty filozofizmu odpowiedzi z wyzwolonych nauk zebrane* (polskie tłumaczenie wydane w Wilnie w 1841), a także księgę gmin, szkół, ratuszy (*Le livre des communes ou Régénération de la France par le presbytère, l'école et la mairie*, 1843).

dla całej twórczości literackiej Dziekońskiego, podkreślać jej oryginalność, przywiązanie pisarza do chrześcijaństwa oraz uwzględniać szczególnie stosunek autora *Sędziwoja* do duchowości.

3. Alchemia ducha

Tak sformułowane wyrażenie („alchemia ducha”) chociaż pojawiło się już wcześniej w kontekście wspomnień Pauliny Wilkońskiej, wymaga oczywiście pewnego wyjaśnienia. Alchemia jest wyrażeniem przypisanym nauce, wiedzy tajemnej, generuje liczne skojarzenia z tradycją sięgającą starożytności. Najprawdopodobniej powstała wraz z pierwszymi próbami balsamowania zwłok w Egipcie, szybko rozwijając się za czasów władcy Egiptu Ptolomeusza II Filadelfosa. Zwolenniczką alchemii jako sztuki unikania śmierci (przynajmniej w formie symbolicznej) oraz wydłużania młodości była nawet Kleopatra, wspierająca trudniących się tą sztuką kapłanów aleksandryjskich. Ponieważ istnieje olbrzymia literatura poświęcona alchemii oraz jej obecności w literaturze³¹, nie jest naszym zamiarem przypomnienie

³¹ O naukach tajemnych w Polsce pisali m.in.: R. Gansiniec, *Studia z dziejów magii. I. Pas magiczny*, Lwów 1922; tenże, *Pierścień w wierzeniach ludowych starożytnych i średniowiecznych*, Lwów 1924; tenże, *Pas czarownicy*, Lwów 1925; tenże, *Kryształomancja*, „Lud” 1954, t. 41, s. 257–339; F. W. Znaniński, *Nauki o kulturze. Narodziny i rozwój*, przeł. J. Szacki, Warszawa 1971; F. Znaniński, W. I. Thomas, *Postawy religijne i magiczne*, „Człowiek i Światopogląd” 1973, s. 5–26; J. D. Bernal, *Nauka w dziejach*, przekł. zbiorowy, Warszawa 1957. Na szczególną uwagę zasługują książki Romana Bugaja: *Nauki tajemne w Polsce w dobie odrodzenia*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976 oraz *Hermetyzm*, Wrocław 1991.

źródeł owej przednaukowej praktyki jako wzorca dla wyobraźni Dziekońskiego. Chcemy skupić się na symbolicznym aspekcie wprowadzenia alchemii do utworu literackiego.

Stereotypowym obrazem alchemicznych praktyk jest oczywiście złoto – pragnienie posiadania go, sposób uzyskiwania i tworzenia, a przede wszystkim zaś samo panowanie złota nad człowiekiem. Stała się alchemia atrakcyjnym tematem literackim, coraz bardziej zdolnym budować obrazy alegoryczne, w których centrum było złoto kojarzone ze złem. Alchemia jako kod stała się rozpoznawalnym językiem pisarzy znajdujących w niej sposób na konstruowanie tajemniczych, wieloznacznych treści. Może właśnie dlatego Dziekoński niemal natychmiast został zaszeregowany wraz ze swoją powieścią do grona autorów fantastycznych, a do jego powieści przyłgnęła etykieta „alchemicznej”? Trudno się

Dziekoński natomiast mógł mieć dostęp do publikacji wydawanych w wieku XIX: F. K. Kurowski, *O chemii w Polsce*, w: *Popis publiczny uczniów konwiktów warszawskiego księży pijarów*, Warszawa 1826; J. Ennemoser, *Geschichte der Magie*, Leipzig 1844; mógł także korzystać pisarz z prac łacińskich, np. Kaspra ze Skalbmierza *Epistolae alchemicae*, rękopisu znajdującego się wówczas w Bibliotece Załuskich w Warszawie, o czym wspomina R. Bugaj w *Naukach tajemnych w Polsce...*, s. 76. Oczywiście znać mógł też Dziekoński i potraktować jako inspirację pisma Michała Sędziwoja, *Operatie elixis philosophici* (1581), *De lapide philosophorum* (1604). Zob. także: *Alchemia i literatura*, „Studenckie Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” VI, „Studenckie Zeszyty Polonistyczne”, z. 2, Kraków 1986, tu zwłaszcza: K. Bak, *O początkach alchemii*; H. Oleschko, *Symbolika renesansowego traktatu alchemicznego*. Zob. także: A. Koyré, *Mistiques, spirituels, alchimistes du XVIe siècle allemand*, Paris 1971; W. Hubicki, *Z dziejów chemii i alchemii*, Warszawa 1994; A. Sowińska, *Hermetica średniowiecza i renesansu. Studium z historii myśli europejskiej*, Katowice 2018.

zgodzić z taką koncepcją bezrefleksyjnie. Stąd niemal od razu pojawiły się głosy wątpiące, czy należy odczytywać język pisarza dosłownie, czy raczej należy szukać w nim drugiego dna.

Alchemia to dla Dziekońskiego symbol nie tylko złota, ale także przemiany, symbol niewidzialnego procesu transformacji tego, co w człowieku niedostrzegalne gołym okiem. Człowiek mógłby oczywiście być traktowany jako ekwiwalent złota, jego symboliczny substytut. Porównywanie człowieka do złota jednak nie musi być pozytywnie waloryzowanym obrazem. W utworach Dziekońskiego istnieje wiele negatywnych asocjacji określających złoto jako złó. Są one silniejsze od pozornej wartości, od skojarzeń z kruszcem jako czymś ubogającym. Przez złoto bohaterowie utworów Dziekońskiego tracą najbliższych, spokój, własną tożsamość i duszę.

Figurę „człowiek – złoto” można również postrzegać w kategoriach zadania, pewnego wyzwania, które pisarz przedstawia w zawołowanej formie. Wówczas życie bohatera byłoby ujęte w metaforę tygla, alchemicznego naczynia, w którym przetapia się metal, transformując ku pożądanej, idealnej substancji.

Paraboliczna³² konstrukcja utworów Dziekońskiego oczywiście nie zawsze korzysta z toposu alchemii, czasami pisarzowi wystarczy aluzja odnosząca się do tego tematu – mo-

³² O *Sędziwoju* jako paraboli fantastyczno-filozoficznej pisał Józef Bachórz w książce *Realizm bez „chmurnej jazdy”*. *Studia o powieściach Józefa Korzeniowskiego*, Warszawa 1979, s. 45. Na parabolę w interpretacji powieści Dziekońskiego powołuje się także Ewa Owczarz w książce *Między retoryką a dowolnością*, dz. cyt., rozdział IV: *Romantyczne parable powieściowe*.

gą to być pieniądze, złoto, ale też choroba, opętanie, sen, spotkanie z tajemniczym nieznanym. Możliwości Dziekoński znajduje nieskończenie wiele, wspólnym mianownikiem pozostanie zawsze człowiek w drodze, w procesie przemiany, w sytuacji wyboru – ukazują one człowieka zmierzającego ku idealnej lub ku przeklętej „substancji”.

Alchemia może być rozumiana jako kwintesencja pragnień człowieka, oznaczać jego tęsknotę za utraconym rajem, za dostatkiem, ładem i spokojem, za wiedzą, nawet za władzą – w wymiarze doczesnym. Atrybutem alchemii jest złoto lub kamień filozoficzny, esencja świata materialnego. Dlatego wyrażenie zbudowane z połączenia słów odnoszących się do całkiem przeciwnych sfer – „alchemia ducha” – jest samo w sobie pełne napięcia i sprzeczności, ma naturę oksymoronu. Tak też wyobrażał sobie Dziekoński konstrukcję człowieka, jako tajemniczą koincydencję sprzeczności – współistnienie ciała i ducha, jedność osobnych stanów egzystencjalnych. Pisarz był zafascynowany Boskim dziełem, jakim jest człowiek, widział w nim ślady samego Stwórcy, słyszał ewangeliczne wołanie o powrót człowieka do pierwotnego oblicza, o ponowne upodobnienie się go do Niego. Alchemia ducha to metaforyczne określenie kondycji moralnej, psychicznej, duchowej człowieka uwikłanego przede wszystkim w konflikt z sobą samym. Bohater przedstawiony zostaje w charakterystycznym rozdzieleniu, traci jedność ciała i duszy, staje się podatny na pokusy lub sam staje się ofiarą sił demonicznych. Jedynym sposobem uwolnienia z problemów, często przedstawionych jako tragicz-

ne, jest przemiana duchowa³³ bohatera – transformacja ducha, niczym w alchemicznym tyglu.

*

Prezentowane studium wpisuje się w krąg badań nad twórczością Józefa Bogdana Dziekońskiego, które właściwie od początku mają za swój główny cel rozpoznanie kolejnych możliwości interpretacyjnych jego utworów. Proza Dziekońskiego, jak pisał M. Szargot, „nie ma w polskim romantyzmie odpowiednika”³⁴. I chociaż „nie był literacką gwiazdą pierwszej wielkości”³⁵, stworzył jedyny w swoim rodzaju, rozpoznawalny i charakterystyczny dla niego język mówienia o sprawach równie ważnych jak ojczyzna i historia, podejmowanych przez Mickiewicza czy Słowackiego, wybierając konsekwentną opowieść o człowieku i otaczającym go świecie. Człowiek jest najważniejszym tematem twórczości tego romantyka, w centrum uwagi zaś pozostaje zmaganie bohatera z sobą samym i ze światem duchowym – nigdy w pełni rozpoznany.

W pracy tej jednym z głównym problemów badawczych będzie wyobraźnia Dziekońskiego oraz źródła jego inspiracji. Nie mniej ważnymi zagadnieniami będą sposób budowania narracji, metody kreowania literackiego świata, sprawne, niemal mistrzowskie przetwarzanie – często podobnych – tematów i motywów. Wybiera je pisarz nieraz

³³ Zob. J. Wais, *Gilgamesz i Psyche. Z antropologii przemiany duchowej*, Warszawa 2001.

³⁴ M. Szargot, *Opowieści niesamowite...*, dz. cyt., s. 9

³⁵ Tamże.

tak, jakby chciał podkreślić potrzebę opowiedzenia tego samego w inny sposób, podkreślając niewyczerpane zasoby tkwiące w tajemnicach psychiki człowieka oraz rodzących się w niej problemów.

Interesujące w twórczości Dziekońskiego okazują się dominujące pod względem frekwencji motywy, wykorzystywane przez pisarza w większości utworów jako stałe i rozpoznawalne. Do najważniejszych motywów (tematów), obecnych zarówno w *Sędziwoju*, jak i w opowiadaniach, należą: podróż (wędrówka), walka (zmaganie z wrogiem lub chorobą), cmentarz, grób, ruina, nieznajomy (sobowtór, diabeł), pożądanie (złota lub sił nadprzyrodzonych), uzależnienie, śmierć i próba jej przewyciężenia (nieśmiertelność), wiedza (zdobywanie jej, inicjacja), czary (magia), samotność, nieszczęśliwa miłość, muzyka, malarstwo, duch i duchowość (sfera psychiczna i nadprzyrodzona), nuda, pamięć, przeszłość, brama (przejście), ucieczka, filozofia i nauka Wschodu, natura, uzdrawianie (magnetyzm), tracenie, księga oraz przemiana i oczywiście złoto (także pieniądze).

Pisarz posługuje się też często symboliką ognia, kamienia, drogi, słowa, nieba, pioruna, wykorzystując wpisane w nie bogactwo znaczeń. Próba wymienienia w tym miejscu najważniejszych motywów w twórczości Dziekońskiego nie ma oczywiście na celu wskazania wszystkich istotnych tematów i wątków ani tym bardziej wszystkich najważniejszych symboli. Składają się one natomiast, oglądane w jednym dziele, na ciekawy, wymowny obraz. Takie porównawcze zestawienie pozwala jednak dostrzec szczególną skłonność pisarza do wybierania wyrazistych, mocnych akcentów w kreowaniu literackiego świata. Krajobraz wypeł-

niony takimi motywami, wątkami opisuje nie tylko świat, ale przede wszystkim odnosi się do bohaterów, ukazując ich uwikłanie w najważniejsze sprawy. Człowiek jest dla Dziekońskiego kwintesencją wszelkiego działania, ostatecznym sensem i główną przyczyną.

Pisarz nie stworzył w żadnym ze swoich utworów superbohatera. Jeśli nawet pokusić się o taki przydomek dla Sędziwoja, to przecież ostatecznie traci on wszelkie atrybuty i nie może przypominać romantycznych herosów. Pozornie żyjący w świecie ponadrzeczywistym, odrealnionym z powodu cudowności, fantastyczności, ostatecznie okazują się odzwierciedleniem zwykłego człowieka, wypełnionego problemami, cierpiącego na choroby i niepowodzenia życiowe. Można w tym literackim zabiegu odnaleźć ważny gest, określający cel każdego mitologizowania, odrealniania czy ubierania w kostium fantastyczności, aby na koniec ukazać bohatera jako kogoś bliskiego czytelnikowi, znanego z życiowego doświadczenia. Problemy podejmowane w utworach Dziekońskiego można zredukować właściwie zawsze do jednego – do człowieka.

Twórczość Dziekońskiego podporządkowana jest paradygmatowi antropologicznemu. Pisarz upomina się o człowieka wpisanego w wartości mające swoje źródło w Biblii, filozofii humanistycznej, wreszcie w idee fundamentalne: w dobro, prawdę i piękno. Jednocześnie demaskuje rzeczywisty stan, aktualną kondycję duchową i moralną człowieka, ale też szereg anomalii związanych z jego zdrowiem, projektując w ten sposób obraz ludzkości dotkniętej chorobą o nieznaną nauce etiologię. Pisarz upomina się o prawdziwe szczęście i zdrowie człowieka i ludzkości. Zależy mu na

przywróceniu harmonii ciała i duszy, co jest możliwe tylko wtedy, jeśli człowiek przypomni sobie powód utracenia raju i określi Eden jako kierunek swej ziemskiej wędrówki.

Przyjmujemy założenie, że w przywołanych w tej książce utworach Dziekońskiego posłużył się pisarz w swoich opowieściach parabolą. Zarówno w powieści, jak i w opowiadaniach można rozpoznać misterną konstrukcję złożoną w sumie z tych samych, ewentualnie z podobnych, motywów, symboli, sugerujących istnienie jakiegoś nadrzędnego porządku, ideowej więzi między jego dziełami. Jednym z ważniejszych i stałych punktów odniesienia, zaznaczonymi przez autora wprost lub w formie aluzji, okazuje się Biblia, którą w duchu Schlegla pisze romantyk na nowo jako księgę, dzieło życia, „książkę romantyczną”, stanowiącą summę doświadczeń życiowych oraz pełnię aktu twórczego:

(...) w starej generacji nowoczesnych, u Szekspira, Cervantesa, w poezji włoskiej, w owej epoce rycerzy, miłości i baśni, z której pochodzi rzecz i samo słowo. Jak dotychczas jedynie romantyczność może ustanowić opozycję wobec klasycznych poezji antyku; tylko te wieczne świeże kwiaty fantazji godne są wieńczyć dawne obrazy bogów. I pewne jest, że wszystko, co najlepsze w nowoczesnej poezji duchem i nawet rodzajem tam się skłania; musiałby więc nastąpić powrót do antyku. Podobnie jak nasza twórczość rozpoczęła od powieści, tak twórczość grecka od eposu, by się w nim ponownie zatracić³⁶.

³⁶ F. Schlegel, *List o powieści*, w: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*. Wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczykova, Warszawa 1995, s. 192

Dziekoński traktuje Biblię jako źródło wszelkich innych ksiąg, a jego stosunek do religii może wyrażać między innymi praca nad przekładem *Chrystusa w obliczu wieku...* de Lorguesa. Jako apologeta wartości chrześcijańskich Dziekoński jest również kimś w rodzaju egzegety, tłumacząc biblijną opowieść o człowieku jako stale aktualną, prawdziwą, pozwalającą zrozumieć utracone i wyzwalającą potrzebę odzyskania – wartości, sensu, jedności ze źródłem.

Główną metodą lektury w tej książce będzie krytyka tematyczna, pozwalająca odkrywać kolejne, nie w pełni dotychczas ujawnione sensory dzieła, doceniająca jego polifoniczność i polisemantyczność. Pozwala ona lepiej uzasadnić współistnienie w prozie Dziekońskiego realności z nadprzyrodzonym, sfery onirycznej z jaźnią, a także ponownie przyrzeć się obrazom literackim, będącym naprawdę oryginalnym, pojemnym znaczeniowo, inspirującym świadectwem nieprzeciętnej wyobraźni pisarza oraz jego wszechstronnej erudycji i sprawności języka, zdolnej wyrażać najtrudniejsze problemy.

Zasadniczą część prezentowanej książki stanowią rozdziały, w których przyglądam się bliżej owej parabolicznej strukturze wybranych utworów, ze szczególnym uwzględnieniem wspólnych, przewodnich w twórczości Dziekońskiego, motywów.

Drugi rozdział, najobszerniejszy z przyczyn oczywistych, poświęcony został jedynej powieści Dziekońskiego: *Sędziwoj. Romantyczne marzenia o nowym człowieku*. Głównym tematem tej części pracy jest bohater poszukujący spełnienia w zaspokojeniu potrzeb intelektualnych, materialnych, zmagający się z siłami nadprzyrodzonymi. Pisarz

rekonstruuje w swojej powieści mit o pierwszym człowieku, który chce dorównać Bogu wiedzą, ale traci wszystko, co posiada, wraz z własną tożsamością. Dziekoński odwołuje się do treści biblijnych, włączając w nie liczne odniesienia do literatury, filozofii, teologii oraz mitologii. Ukazuje niewygasłą potrzebę powrotu człowieka do Edenu, Arkadii, natury.

Trzeci rozdział *Archeologia ducha. O „Duchu jaskini”* jest interpretacją opowiadania, w którym bohaterowie doświadczają przemiany wewnętrznej, zatrzymując się w czasie podróży przy zniszczonych grobach, a później wkraczając do jaskini. Paraboliczny charakter utworu pozwala na śledzenie w wyobraźni Dziekońskiego wpływów filozofii neoplatońskiej, uzupełniającej refleksję pisarza nad być może autentycznym wydarzeniem.

W czwartym rozdziale *Niewola ducha. O „Sile woli”* znalazła się interpretacja opowiadania o bohaterach uwikłanych w działanie mocy nadprzyrodzonych, w które sami wierzą, tracąc jednocześnie całkowicie kontrolę nad własnym życiem. I choć nie można w tym wypadku mówić o dydaktycznej formie utworu, to trzeba przyznać, że pisarz ukazał subtelną strukturę zagrożeń czyhających na człowieka w języku, żądach, wreszcie w zastąpieniu własnej woli cudzą wolą, co w opowiadaniu może być metaforą oddania duszy we władanie zła. O ile w *Duchu jaskini* bohaterowie, doświadczając głębokiego przeżycia, mają szansę na przemianę, o tyle w *Sile woli* pisarz ukazuje konsekwencje braku przemiany.

Piąty rozdział został zaplanowany jako próba lektury intertekstualnej dwóch utworów Dziekońskiego, pozornie

zresztą odmiennych genologicznie: *Uciec od siebie. O „Pająku”* i *Trupia głowa na biesiadzie*. Zbieżne okazują się natomiast nie tylko perypetie bohaterów obu opowiadań, lecz także środki użyte przez pisarza do wyrażenia zawilości życiowych, źródeł ich tragedii. W obu dziełach niezwykle rolę pełnią literackie aluzje do tematów biblijnych, m.in. do wieży Babel, ale też do utworów muzycznych (Mozart, Bellini) czy do arcydzieł literackich, jakim musiał być dla Dziekońskiego *Pan Tadeusz* Mickiewicza. Autor ukazuje proces tracenia przez bohaterów tego, co mają najcenniejsze: języka, szczęścia oraz nadziei. Tragizm bohaterów Dziekoński ukazał jako doświadczenie ilustrujące losy ludzkości, niezmiennie od początku świata tracącej Eden, język porozumienia z bliźnim oraz nadzieję. Utrata tej ostatniej okazuje się bramą piekła.

Szósty rozdział jest swego rodzaju syntezą wyobraźni Dziekońskiego oglądanej z perspektywy zachwytu pisarza Biblią, religią i chrześcijaństwem. Po raz pierwszy przywołane w kontekście jego twórczości literackiej zostaje tłumaczenie *Chrystusa w obliczu dziejów...* de Lorguesa, pod którego niewątpliwym wpływem był autor *Sędziwoja*. Jest to właściwie prolegomena do problemu, który wymaga osobnych studiów, w tym miejscu jedynie pełniąc rolę argumentu wskazującego na wagę tej części, niestety, wciąż niezgłębionej, aktywności Dziekońskiego.

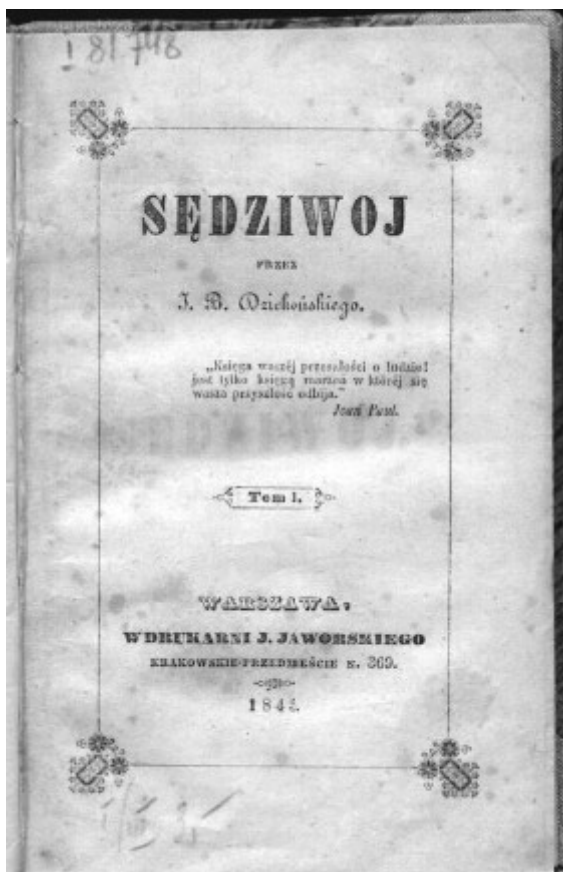
Wykorzystane w niniejszej monografii utwory Dziekońskiego oczywiście nie wyczerpują możliwości interpretacyjnych, jakie stawia przed czytelnikiem cała twórczość pisarza. Wybór z konieczności był ograniczony i podyktowany przekonaniem, że jest reprezentatywny dla podjętego

tematu. Alchemia ducha jako metafora określająca potrzebę przemiany wewnętrznej człowieka jest zadaniem, które pisarz stawia swoim bohaterom, a które okazuje się wciąż aktualnym problemem, bliskim współczesnemu czytelnikowi.

II.

Sędziwoj.

Romantyczne marzenia
o nowym człowieku



Strona tytułowa pierwszego wydania *Sędziwoja*
źródło: polona.pl

1.

Sędziwoj jako powieść inicjacyjna

...a oni trwają (...)
Bóg ich bowiem doświadczył
...jak złoto w tyglu
Księga Mądrości 3, 3-6

1.1. Krytyka powieści – zawiłości genologiczne

Równie interesującą lekturą, jak sam *Sędziwoj*, może być przegląd wypowiedzi krytycznych tego utworu, rozpoczętych w 1845 roku, tuż po pierwszej edycji powieści. Mimo iż jedyna powieść Dziekońskiego – pisze Maria Żmigrodzka – „nie wywołała (...) poważniejszego zainteresowania

wśród czytelników i krytyków”¹, to znane nam opinie na temat utworu są w większości przedziwnie podzielone. Zwróćmy uwagę, że dla wielu badaczy *Sędziwoj* stał się powieścią: 1. historyczną (Stanisław Burkot, Izabela Jarosińska, Julian Bartoszewicz)², 2. fantastyczną czy „fantastyczno-filozoficzną parabolą” (Józef Bachórz, Stefan Kozakiewicz, Julian Tuwim), 3. „zlepianą” z ducha Hoffmana, Sterne’a, Lyttona, Jean-Paula (Izabela Jarosińska, Ewa Owczarz) i 4. będącą „świadcstwem głębokiego przemyślenia *Fausta*”³ Goethego (Stefan Kawyn) lub wprost: polskim *Faustem* (Alina Witkowska, Maria Żmigrodzka), 5. romansową, „romansem filozoficznym” (Maria Żmigrodzka), 6. Gotycką i psychologiczną (Antoni Gromadzki), 7. „masońską” i alchemiczną (Antoni Gromadzki, Julian Krzyżanowski), a także 8. „o ludzkim wędrowaniu” (Ewa Owczarz) oraz „niesamowitą (Maciej Szargot).

Pierwszy z recenzentów, próbując określić gatunek powieści Dziekońskiego, pisał:

(...) przy wszystkich cechach rzeczywistości i ziemskości, rzeczywistością, historyczną nie jest; przy wszystkich pozorach i mistyczności **fantastyczną nie jest**; (...) utwór p. Dziekońskiego przy braku jedności i oryginalności, bo jest wiernym niemieckich fantastycznych powieści naśladowaniem, dowodzi talentu; litera-

¹ M. Żmigrodzka, *Proza fabularna w kraju*, w: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. I, Kraków 1975, s. 165.

² Dokładną lokalizację wymienianych koncepcji poszczególnych badaczy podaję w przypisach w dalszej części pracy.

³ St. Kawyn, *Cyganeria Warszawska. Z dziejów obyczajowości literackiej*, Warszawa 1938, s. 66

turze tylko wiele szkodzi, wprowadzając żywiół mistyczości niezgodny z naszym charakterem i dzisiejszą potrzebą (...)⁴.

Opinia Karola Wittego nie była odosobniona. Towarzyszyła jej często bezlitosna krytyka innych czytelników. Wśród zarzutów znalazły się i takie, które piętnowały przesadę w eksponowaniu tematu alchemii, nudę, papierowość bohaterów, nielogiczność fabuły. Na tym tle ciekawa może wydać się opinia Jana Lorentowicza, który o „rzetelności” wspomnianej przed chwilą krytyki pisał:

Krytyka „Biblioteki Warszawskiej” jest najgorszą ze wszystkich krytyk. Co tu stronności! co fałszu! I taki to pokarm duchowy podają publiczności⁵.

Nie mało powstawało sporów badawczych, już nie z powodu samego dzieła, ale także z powodu odmiennych, jak widać z powyższego dyskursu, jego ocen i sposobu ich wyrażania.

Nieco więcej uwagi niż inni recenzenci poświęcił Sędziwojowi Włodzimierz Wolski. Okazał się też łaskawszy w ocenie dzieła. Sprowokowany urokiem-wyzwaniem tajemniczości wszechobecnej w powieści, zagłębiany w lekturze, a przychylny autorowi, pisał o jednej ze scen:

⁴ [K. Witte] K.W., „Biblioteka Warszawska” 1845 t. III, s. 162–163. Cyt. za: I. Jarośnińska, *Józef Bohdan Dziekoński*, w: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. II, Kraków 1988, s. 194. Podkreślenia moje – K. K.

⁵ J. Lorentowicz, *Legenda „Cyganerii Warszawskiej”*, w: „*Myśl Polska*” 1915, t. I, z. 3, s. 455.

Tu fantastyczność jaśnieje w całej potęgze, tu też autor znalazł się w swojej właściwej sferze. Czytaliśmy kilka, w podobnym rodzaju, epizodów w utworach niemieckiej i nowej francuskiej literatury. Epizod obecny pewnie by żadnemu z nich nie ustąpił, tak pod względem pomysłu, jak potęgi i pewności zarysów⁶.

Nieszczególnie zadziwiają te nacechowane emocjonalnie rozbieżności w ocenie dzieła – kłopot natomiast może sprawić próba wyjaśnienia różnych sposobów nazwania tej powieści. Nie można, co oczywiste, odmówić racji badaczom nazywającym *Sędziwoja* powieścią historyczną (Julian Bartoszewicz, Stanisław Burkot, Izabela Jarosińska), gdyż cały pierwszy rozdział nazbyt wyraźnie został poświęcony refleksji na temat historii właśnie.

W *Historii literatury polskiej* Julian Bartoszewicz pisze na temat Dziekońskiego, że powieściopisarz był

(...) wcale dobrym krytykiem i napisał nie złą [!] **powieść historyczną** o sławnym naszym alchemiku, pod tytułem *Michał Sędziwój* [!], a zachęciwszy się stąd do poszukiwań, zbierał materiały do dziejów alchemii w ogóle⁸.

⁶ [W. Wolski], „*Sędziwoj*” przez J. B. Dziekońskiego. (*Przegląd*), „*Przegląd Naukowy*” 1845, t. II, nr 13, s. 465. Cyt za: I. Jarosińska, dz. cyt., s. 195.

⁷ Alternatywna pisownia tytułu powieści Dziekońskiego: „*Sędziwoj*” – „*Sędziwój*” istnieje wyłącznie w krytyce dziewiętnastowiecznej. Dziekoński w pierwszym wydaniu swego dzieła używa pierwszej formy. Z tego względu podjąłem decyzję o jednolitym zapisie imienia bohatera w formie *Sędziwoj*. Imię postaci historycznej zapisywane jest wspólnie jako *Sędziwój*. Takiej formy używa wydawca pism *Sędziwoja*, Roman Bugaj: *Michał Sędziwój, Traktat o kamieniu filozoficznym*, z łaciny przełożył oraz wstępem i komentarzami opatrzył R. Bugaj, Warszawa 1971; w tej formie zapisuje imię alchemika w swoim dramacie, inspi-

Jest historia niewątpliwie i głównym tematem rozdziału, i jednocześnie jego „skutkiem ubocznym”; pisze bowiem autor („igrajac” z czytelnikiem), że to rozdział, „który można opuścić”. Stwierdzenie takie okazać się może bardzo intrygujące, może nawet bulwersujące, bo czy można opuścić Historię, wyzbyć się jej czy od niej uciec? Uciec od „całego świata dziejowego”, ale i „świata myślowego”?⁹. Pozostaje jeszcze „historyczność” samego bohatera powieści. Obciążony biograficznymi faktami Michał Sędziwoj oraz „nafaszerowane” historią przypisy autora nie ułatwiają wcale czytelnikowi „odpowiedniego”, klarownego, jednoznacznego ustosunkowania się do utworu. Pozornie chce autor pomóc czytelnikowi, prowadzi go za rękę przez historyczny gąszcz tylko po to, aby zagubić go w odmęcie faktów i zostawić – jak tych, którzy „w ciemnościach macali dokoła siebie, czuli, iż wielka, nowa epoka się zbliża” (Sędziwoj, s. 19). Czytelnik winien sam dotknąć tej historii, zmierzyć się z nią tak, jak walczy z burzą dziejową i Kosmopolita, i Sędziwoj – adept tajemnej sztuki pokonywania

rowanym biografią alchemika, także W. Szymanowski; *Michał Sędziwój (dramaty)*, wstęp i oprac. tekstu G. Czerwiński i A. Janicka, redakcja tomu, przypisy J. Ławski i H. Krukowska, Białystok 2015. Pojawia się jednak u niektórych badaczy współczesnych zapis *Sędziwój*, na przykład u S. Kozakiewicza czy u D. Zamojskiej, dz. cyt.

⁸ J. Bartoszewicz, *Historia literatury polskiej (potocznym językiem opowiedziana)*, Warszawa 1861, s. 571–572, podkreślenia moje – K. K.

⁹ J. B. Dziekoński, *Sędziwoj*. Szkic o życiu i twórczości napisał, tekst opracował i przypisami opatrzył A. Gromadzki, Warszawa 1974, s. 16–17. Wszystkie cytaty z utworów Dziekońskiego będą oznaczone skrótem, po którym podaję numer strony (*Sędziwoj*, strona; *Duch jaskini*, strona; *Trupia głowa*, strona; itp.), jeśli nie zaznaczę inaczej, wszystkie podkreślenia moje.

niezrozumiałych, pozornie nieugiętych sił przemijania. Co później? W jakim celu ta walka, gdzie jej sens? W tym miejscu pojawić się może pewien postulat, swoista dyrektywa samego autora. Potrzeba walki bowiem to klucz nie tylko do pierwszego rozdziału, ale wskazówka do czytania całego dzieła. Używając słów Marcina Lutra¹⁰, pisze Dziekoński:

Na to się zrodziłem, aby roty piekielne wojować i z diabłem zwodzić harce, dlatego wiele z moich ksiąg **wojną i potrzebą duszy**.

(*Sędziwoj*, s. 15)

Wszystko po to, żeby świat historyczny się zmieniał. Żeby umierał i wciąż rodził się na nowo. Aby w ten sposób dawał dowód swego istnienia, swej dynamiki. Gdyby jednak zaryzykować, sugerując się słowami autora, i „opuścić” ten rozdział wstępny, czyż nie byłoby można pominąć wraz z nim wspomnianej Historii? Do tego jeszcze, gdyby rzucić się w odmęty utworu i wyzbyć się wraz z głównym bohaterem terażniejszości?... Myśli przecież *Sędziwoj* wciąż o wieczności, poszukuje sposobu pokonania śmierci, lekarstwa na wszelkie choroby oraz na... czas. Okazałoby się przypuszczalnie, że godna uwagi jest wyłącznie przyszłość, poszukiwanie jej i ciągłe przekraczanie wyzywającej i prowokującej bariery czasu. Przekraczanie samego siebie – inicjację – dostrzec możemy nie tylko na kartach powieści, ale również, co znamienne, w biografii autora. Inicjacji w doro-

¹⁰ Pierwsze dwa motta do powieści Dziekoński podpisuje nazwiskami M. Nostradamusa i M. Lutra. Są to niedokładne parafrazy, także kolejne motta pisarz przywołuje często z pamięci.

słość doznaje on, rzucając się bez pamięci w wir chciwej historii, już jako piętnastoletni chłopiec. Walczy on wówczas w powstaniu.

Pozwala więc autor, a nawet sugeruje, aby zwrócić uwagę na inne walory dzieła. „Magicznym” tytułem rozdziału spycha na dalszy plan poczucie nadrzędności (ważności) Historii i pozostawia wolne miejsce. Wolne miejsce dla... być może tego wszystkiego, co nie jest Historią, dla uniwersalności¹¹. Jest to miejsce, które zwalnia Historia dla innego porządku – w miejsce ruin, chaosu, materii pokrytej pleśnią układa pisarz z dokładnością lekarza-artysty ład duchowy, porządek metafizyczny. Są więc powody, aby podejrzewać, że nie miał zamiaru pozostawiać Dziekoński swego *Sędziwoja* jako powieści *stricte* historycznej...

Wiele obrazów może w powieści zadziwić czytelnika swoją lekkością, swobodą, a nawet pewną nieprzystawalnością do rzeczywistości, racjonalności, namacalności. Misternie zbudowane, obszernie, pełne ekspresji sceny – z ducha fantastyczne – mogą czytelnika intrygować, niektóre zaś irytować swoją niestosownością. Stały się ponadto jeszcze jedną kością niezgody dla krytyków, dodatkowym pretekstem do zastanowienia się nad przyporządkowaniem gatunkowym dzieła. Józef Bachórz – sprowokowany fantastycznymi motywami w powieści – określa ją „fantastycz-

¹¹ O odmiennych koncepcjach historii w ujęciu romantycznym i pozytywistycznym pisze A. Woldan, *Kraszewski i Sienkiewicz – dwa różne sposoby widzenia historii Polski XVII wieku?*, w: *Powieść historyczna dawniej i dziś*, pod red. R. Stachury, T. Budrewicza, B. Farona, przy współpracy K. Gajdy, Kraków 2007.

no-filozoficzną parabolą”¹². Do podobnej opinii skłania się Ewa Owczarz. Nazywa ona powieść Dziekońskiego „fantastyczno-filozoficzno-historyczną”, a nieco dalej – klasyczną parabolą „spośród tych utworów powieściowych, które zwykle o paraboliczność bywają pomawiane”¹³. Julian Tuwim w naszkicowanej przez siebie biografii cygana warszawskiego pisze, że Dziekoński:

(...) wydał większą powieść *Sędziwój*, osnutą wokół fantastycznie ujętego życia Mikołaja Sędziwoja, znanego polskiego alchemika z początku XVII w. Powieść ta w słabo jeszcze skryształizowany sposób wyraża protest przeciw wszechwładzy pieniądza, co wraz z niechęcią do życia miejskiego było charakterystyczną reakcją „cyganów” na rozwój elementów kapitalistycznych w Królestwie Kongresowym. Twórczość Dziekońskiego cechowało zamiłowanie do fantastyki, tajemniczości, umiejętności wyzyskania fantastyki ludowej, płynąca zresztą z charakterystycznej dla całej grupy ludomanii i programowego zainteresowania folklorem¹⁴.

Stefan Kozakiewicz ma koncepcję zbieżną, traktuje twórczość Dziekońskiego jako charakterystyczną dla ugrupowania warszawskich literatów:

Fantastyka, tajemniczość przechodząca w nastrój diaboliczny, połączone z mocną nutą ludowości i wstrętu do konwenansów, są cechami twórczości D-go, jak całej bliskiej mu grupy literatów warszawskich lat czterdziestych, będących ariergardą

¹² J. Bachórz, *Realizm bez „chmurnej jazdy”*. Studia o powieściach Józefa Korzeniowskiego, Warszawa 1979, s. 45.

¹³ E. Owczarz, *Między retoryką a dowolnością*, dz. cyt, s. 128.

¹⁴ *Polska nowela fantastyczna*, zebrał J. Tuwim, Warszawa 1953, t. II, s. 279–280.

romantyzmu. Wierzył więc i D. w prymat uczucia, choć dawał wyraz w swych utworach zamiłowaniu do nauk przyrodniczych. Prócz naukowej podkreślić należy i filozoficzną podbudowę jego twórczości. Istnienie tych różnych elementów doprowadziło D-go do zainteresowania zagadnieniami alchemii i magnetyzmu, czego wyrazem są *Siła woli* i *Sędziwoj*. Odczytanie autora odczuwa się we wrażliwości na jego różne wpływy europejskiej literatury romantycznej¹⁵.

Można również wspomnieć o wskazanej przez Antoniego Smuszkiewicza „odmianie” fantastyki – o fantastyce naukowej, której jego zdaniem *Sędziwoj* jest bliski:

Bohaterem powieści jest owiana legendą autentyczna postać działającego na dworze Zygmunta III Wazy alchemika, Michała Sędziwoja (1566–1646). Dzieło to, ze względu na zainteresowania naukowe głównego bohatera oraz z uwagi na fantastyczną atmosferę, jaką otoczyła go późniejsza legenda, w pewnym nieznacznym stopniu **ociera się o fantastykę naukową**, łącząc w harmonijną całość elementy fantastyki i prawdy historycznej¹⁶.

Fantastyka jest więc, zdaniem Smuszkiewicza, zręcznie obudowana naukowymi przypisami z dziedziny alchemii, wyjaśniającymi jej istotę oraz cele, nasączona „prawdziwością” adeptów sztuki alchemicznej. Dzięki temu *Sędziwoj* mieściłby się w gronie **powieści fantastyczno-naukowych**. Problem stanowi jednak – według autora *Zaczarowanej gry* –

¹⁵ S. Kozakiewicz, w: *Polski Słownik Biograficzny*, red. Wł. Konopczyński, t. VI, Kraków 1948, s. 133.

¹⁶ A. Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*, Poznań 1982, s. 39.

z ducha romantyczna interpretacja powieści. Chodzi tu przede wszystkim o szeroki margines

(...) interpretacji czysto **metafizycznych**, wykluczających utworów z zakresu fantastyki naukowej, wymagającej przecież racjonalistycznego objaśniania fantastycznych zjawisk¹⁷.

Trudność w przyporządkowaniu powieści Dziekońskiego odpowiedniej kategorii jest tu bardzo wyraźna. Autor wyżej cytowanych słów określa *Sędziwoja* jako utwór fantastyczno-naukowy po to tylko, wydawałoby się, aby za chwilę się z takiej propozycji wycofać.

Alina Witkowska określa *Sędziwoja* mianem „ambitnie pomyślanej powieści fantastycznej”¹⁸. Badaczka uważa ponadto, że jest to:

(...) powieść fantastyczna, w której reguły fantastyki i cudowności ulegają samoograniczeniu ze względu na zasadniczą ideę powieści¹⁹.

Można z tego wnioskować, że jeśli „reguły fantastyki i cudowności ulegają samoograniczeniu”, to nie mogą stanowić o ogólnej wymowie dzieła, nie decydują o jego określeniu gatunkowym. Poza tym czymże jest „zasadnicza idea powieści”? Czy nie punktem, do którego próbujemy dojść, przebić się przez wiele tropów, dotrzeć w niniejszych rozważaniach nad *Sędziwojem*? Zasadniczą kwalifikacją estetyczną powieści Dziekońskiego, jej „metryką” na pewno

¹⁷ Tamże, s. 40.

¹⁸ A. Witkowska, *Literatura romantyzmu*, s. 284.

¹⁹ Tamże, s. 285.

nie może być ani fantastyka, ani cudowność – skądinąd jakże bujnie przedstawiona w wielu rozdziałach. Gdybyśmy jednak mieli ułatwić sobie poszukiwanie odpowiedzi na pytanie: jak potraktować elementy nadprzyrodzone, trudne do wyjaśnienia, popularnie zwane przez czytelników i badaczy „fantastycznymi”, powinniśmy odwołać się do klucza pozostawionego umyślnie przez autora. Takim szyfrem, szczególnie ważną wskazówką do interpretacji dzieła są precyzyjnie dobrane motta, o których piszę więcej w drugim rozdziale.

Trudności w przyporządkowaniu odpowiedniej struktury gatunkowej spotkały nie tylko badaczy powieści Dziekońskiego, ale również recenzentów i krytyków późniejszych późniejszych utworów Tadeusza Micińskiego. Jest wiele zbieżności, jak zauważył Julian Krzyżanowski, we wzorcu kompozycyjnym *Sędziwoja* oraz *Xiędza Fausta* (1913) i *Nietoty* (1914) Micińskiego. Sugerował Krzyżanowski, że

(...) obie są „powieściami masonskimi”, jak niegdyś *Sędziwój Dziekońskiego*, ukazują tedy wtajemniczonego maga i wtajemniczonego adepta; w *Nietocie* (1910) bowiem Mag Litwor wprowadza w mroki życia młodego Ariamana, gdy znowuż Książd Faust taką samą rolę odgrywa wobec zesłańca Piotra. Ta forma powieściowa z natury swej nawiązywała do tradycji rezonerkiej typu *Pana Podstolego*, objąć bowiem musiała całą serię wykładów, prawd ukazywanych adeptowi przez mistrza, ujmowanych zaś w formę traktatów zniekształcających całość i rozsadzających ramy powieściowe, gdzie zagadnieniem centralnym stał się rozwój jaźni jako środek opanowania zła²⁰.

²⁰ J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1880–1918*, Wrocław 1971, s. 45–46, podkreślenia moje – K. K. Niezwykle podobieństwo powieści Micińskiego z dziełem Dziekońskiego, na które zwraca uwagę Krzyża-

Taka charakterystyka powieści, uwypuklająca wszelkie elementy okultystyczne, interpretacja definiująca *Sędziwoja* w konsekwencji utworu masońskiego – zbieżna jest z interpretacją Antoniego Gromadzkiego. W szkicu na temat życia artysty i dziejów jego utworu badacz zwraca uwagę na szczególne jego zdaniem zainteresowania i praktyki „cygana” warszawskiego. Uważa, że bardzo ważne są

(...) okultystyczne zainteresowania J. B. Dziekońskiego, które przyczyniły się do powstania tej trzyczęściowej „**powieści masońskiej**”, **polskiego odpowiednika *Fausta***, która zajmuje, czy raczej zająć powinna, wyjątkowe miejsce w **naszej literaturze fantastycznej**, osnuta bowiem została na tle życia postaci autentycznej – wielkiego polskiego alchemika Sędziwoja (Sendivogiusa), człowieka sławnego, znanego powszechnie Europie przełomu XVI i XVII stulecia. (...) *Sędziwoj* jest nie tylko **powieścią historyczno-fantastyczną, magiczną**, ale przede wszystkim ciekawą, logicznie uzasadnioną **psychologiczną powieścią o człowieku**²¹.

Antoni Gromadzki sugeruje wiele przyporządkowań genologicznych w jednym zdaniu: powieść masońska, polski *Faust*, literatura fantastyczna, historyczno-fantastyczna, magiczna, psychologiczna powieść o człowieku – mnogość propozycji nie ułatwia z pewnością interpretacji utworu.

nowski, nie może pozostać bez pewnego komentarza, jakiego domaga się konwencja niniejszej książki. Otóż pojawiają się obok siebie ponownie i *Xiądz Faust*, i *Sędziwoj*, co może być dowodem ich szczególnego podobieństwa pod względem kategorii genologicznych, tropem zbliżającym badacza do udzielenia bardziej śmiałej odpowiedzi na wątpliwości związane z określeniem gatunkowym powieści.

²¹ A. Gromadzki, *Józef Bohdan Dziekoński autor „Sędziwoja”*, w: S. s. 418–419, podkreślenia moje – K. K.

Każde z określeń nazywa niezwykle trafnie poszczególne, wybrane części czy wyimki *Sędziwoja*. Można znaleźć wiele fragmentów, które dałyby się zinterpretować w taki sposób, aby konkluzja rozważań zgadzała się z powyższą „listą”. Na przykład wszystkie opisy bohatera pracującego niestrudzenie w swojej pracowni, a właściwie w wielu pracowniach, bo wciąż zmienia miejsca praktyki alchemicznej, wszystkie „naukowe” informacje od autora wskazywać mogą na powiązania z dziełami o tematyce okultystycznej czy masońskiej. Nawet główny bohater powieści – „znany powszechnie Europie XVI i XVII stulecia” Michał Sędziwoj – swoją alchemiczną, magiczną biografią rzucić by mógł cień na fabułę i w ten sposób narzucać też percepcję powieści oraz jej genologiczne zakwalifikowanie. Mimo tytuł tropów, pomimo wielu wyraźnych nawiązań do alchemii, do praktyk magicznych, okultystycznych czy masońskich trudno o poznanie prawdy, szczegółów tego elitarnego „cechu”. Tak naprawdę o naukach tajemnych w powieści Dziekońskiego dowiadujemy się niewiele. Po zamknięciu książki można wręcz posądzić autora o nieznamość tajemnic alchemii poza tymi, o których głośno się rozprawia w powszechnie dostępnych „podręcznikach”. Wbrew pozorom czytelnik nie dowiaduje się wiele o regułach czy to okultystycznych, czy masońskich. „Powieść masońska” zawiera, jak sugeruje sam termin, wiele treści fachowych, pochodzących z tajemnych ksiąg, pełnych surowych zasad, form, niezłamanych rytów. I w *Sędziwoju*, zdawać by się mogło,

(...) wtajemniczenie bohaterów odbywać się będzie według określonego „klucza”, mianowicie wedle rytuałów wolnomular-

stwa, którego doktrynie przypadająby w takim razie szczególna rola w ideologicznym planie utworów. Tak jednak bynajmniej nie jest²².

Nie będzie w „powieści masońskiej” Dziekońskiego, na przekór oczekiwaniom czytelników, ku ich zaskoczeniu, żadnej większej tajemnicy alchemicznej czy okultystycznej. Chciał nas autor zderzyć ze światem i magii, i alchemii, a przede wszystkim ze światem metafizycznym, duchowym – różnym od nurtującej nas zwykle doczesności. Jeśli jednak nazwiemy *Sędziwoja* powieścią o alchemii, to nie może ona być rozumiana tradycyjnie. Z całą pewnością nie zawiera alchemia w tym utworze tajemnicy zamieniania metali w złoto. Może to zbyt ironiczne, ale autor próbuje nas od złota uwolnić, uświadomić i pouczyć doświadczeniem bohatera, jego słowami:

– **Brzydząc się moim złotem jak ofiarą szatana**, do której przylega przekleństwo, szukałem w świecie rzeczy, której by

²² J. Illg, *Konstrukcja postaci w powieściach inicjacyjnych Tadeusza Micińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3, s. 102. Badacz wprawdzie pisze o powieściach Tadeusza Micińskiego, ale, co ważne, zwraca uwagę (za cytowanym przez nas wcześniej J. Krzyżanowskim) na podobieństwo ich do *Sędziwoja* J. B. Dziekońskiego. W przypisie do przytoczonego powyżej cytatu odnotowuje autor, iż:

znawca tej problematyki i historyk tej wolnomularstwa S. Małachowski-Łempicki (...) wytykał Micińskiemu nie tylko powierzchowność „erudycji masońsko-okultystycznej”, ale także błędy rzeczowe w sposobie ujmowania historii i doktryny masonerii.

Wiele nierzetelności oraz powierzchowności w ujęciu problemu alchemii (czy, jak woleliby niektórzy badacze, wolnomularstwa lub okultyzmu) można znaleźć w omawianej przez nas powieści.

kupić nie można – i nie znalazłem! – Przyjaźń! Miłość! Sława! wszystko było towarem, czczą nazwą bez wartości.

Tylko jeden pokój duszy coraz był dalszy ode mnie; **żadne złoto opłacić go nie może.**

(*Sędziwoj*, s. 280–281)

Autor brzydzi się „złotem jak ofiarą szatana”, a szuka między wersami swego dzieła raczej cudownego sposobu na odnalezienie spokoju duszy i wie, że „żadne złoto opłacić go nie może”. Wiele w powieści słów zachwytu nad tym kruszcem, więcej chyba jednak wyrazu pogardy i gorzkich łez – przestrogi. Bo łatwiej Michałowi Sędziwojowi odnaleźć kamień filozoficzny niż prawdziwe szczęście – spokój duszy.

Spokoju poszukują i Sędziwoj, i jego mistrz – tajemniczy Kosmopolita. Obaj też doświadczają bogactwa, sławy, niewypowiedzianej mądrości. Wtajemniczenie, inicjacja, jakiej obaj doznają, opłacona zostaje wysoką ceną – cierpieniem z powodu tej wyższej świadomości, większej jaskrawości percepcji świata doczesnego, widzenia wszelkich jego (przede wszystkim) wad. Woła młody alchemik, niezaspokojony bogactwem i sławą:

(...) nie żądam nic, tylko mi powróć własność moją – pokój duszy, który mi wydarłeś! **Wróć mnie do ciemnego, nieznanego stanu**, z któregoś mnie wyciągnął, powróć wiarę w miłość ludzkości, dawne moje istnienie!

(*Sędziwoj*, s. 277)

Czytelnik może się zastanawiać – czy odnajdzie bohater ów spokój duszy? Czy powinien odpocząć od swej „nadświadomości”, wyjść z „jasnego stanu”, w który sam

się kazał wpuścić? Odpowiedź na te pytania przysłonięta jest mitem i pewnymi „obowiązkami” bohatera romantycznego. Zakładamy oczywiście, że **jest Sędziwoj bohaterem romantycznym**. Cień takiej kreacji pada na jego losy i sugeruje nam raczej, że bohater skazany jest na wieczne cierpienie. I bardziej prawdopodobne, że wiecznie będzie poszukiwał, bo taki los bohatera romantycznego – wędrówka i poszukiwanie²³.

„Opowieścią o ludzkim wędrowaniu” nazwała *Sędziwoja* Ewa Owczarz. Jest to jednak wędrowanie nie tyle w przestrzeni, ile w głąb siebie samego. Pojawiają się piękne krainy, wiele opisów przyrody, krajobrazów, wiele miast dawnej Europy. To wszystko prawda, ale ileż więcej można znaleźć w powieści monologów – tych wspaniałych wędrówek do własnej duszy, do wnętrza – najmniej (o ironio!) poznanego, chociaż nam najbliższego. **Ważna w takiej powieści, nie można o tym zapominać, jest droga, ale o wiele ważniejsze są etapy (wędrówka) rozwoju duchowego bohatera.** Trafnie zwraca badaczka uwagę na to, że w powieściach „o ludzkim wędrowaniu” poszukiwano: prawdy, sensu życia, kwiatu paproci, świętego Graala. Zauważa ona, że

Literackie obrazy wędrówki są chyba tak stare jak sama literatura. W literaturze parabolicznej chodzi jednak o wędrówkę jako doświadczenie, wtajemniczenie, zaspokojenie wiecznej tę-

²³ Na temat konstrukcji bohatera faustycznego, skazanego na wieczną wędrówkę, cierpienie i niepokój, piszą m.in.: W. Szturc, *Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995; P. Oczko, *Życie i śmierć doktora Fausta, złego czarnoksiężnika, w literaturze angielskiej od wieku XVI po romantyzm*, Kraków 2010.

sknoty i poszukiwanie prawdy. Życie jako podróż to bardzo pojemna i bardzo popularna w powieści międzypowstaniowej metafora, upowszechniona w literaturze polskiej chyba za sprawą Jeana Paula, który twierdził: „Tylko podróż jest życiem, tak jak odwrotnie: życie jest podróżą”²⁴.

Również w powieści Dziekońskiego bohaterowie wędrując, poszukują: kamienia filozoficznego (Sędziwoj), miłości i spokoju ducha (Kosmopolita), zemsty i złota (Bodenstein). Można jednak, zaryzykować stwierdzenie, że w rzeczywistości **szukają samych siebie**. Nie miasta i wioski, po których „się włóczą”, są tu ważne, ale przemiana rozumiana jako przewartościowanie, spojrzenie na siebie i świat innymi oczyma – człowieka wtajemniczonego, który dotarł do sedna, do własnego serca. Na tym polega ludzkie wędrowanie w *Sędziwoju*, że każdy z bohaterów zmierzyć się musi z sobą samym, ze swoimi wspomnieniami i marzeniami. Momentem zwrotnym tej walki jest konfrontacja ich marzeń z doświadczeniem (przeszłością). Dlatego też mówi bohater:

– I z każdą razą myślałem tylko, gdzie się podziały dawne marzenia, dawne młodzieńcze ułudy; czyż więc jedynie dla nieśmiertelnych, dla tych, dla których czas stoi nieruchomy, jest stworzone szczęście.

(*Sędziwoj*, s. 281)

To wojna myśli: wspomnień z marzeniami, to **tylko** pytanie i **aż** żal. Zawiera się w powyższym cytowanym zdaniu sentencjonalne tchnienie, pewna mądrość – dowód na

²⁴ E. Owczarz, *Między retoryką a dowolnością*, dz. cyt., s. 149.

przekroczenie części samego siebie, dotarcie do jakiegoś etapu wewnątrz. Jest tu nieco sentymentalne zatrzymanie – czas w nim bowiem nie płynie, jest pionowy z powodu zde-rzonych ze sobą marzeń i wspomnień. Najpełniejszym jednak przykładem wędrówki ku wnętrzu ducha, we własne „ja”, jest melancholia. To ona sprawia, że człowiek pozornie się zatrzymuje, przystaje w świecie zewnętrznym – po to, aby z całą siłą brnąć, pędzić do duchowego, metafizycznego świata wewnętrznego.

Szeroka polemika wokół jedynej powieści Dziekońskiego oparta została przez większość przywołanych powyżej badaczy na dokonaniu wyboru, na wyeksponowaniu jednego, zasadniczego, dominującego – ich zdaniem – wątku, motywu, tego substratu, który dałby punkt wsparcia przy wyznaczaniu genologicznych cech utworu. Michał Głowiński określa te relacje między powieścią a odbiorcą, jako szczególnie subiektywne. Zauważa on, że

W obrębie europejskiej kultury literackiej podział na gatunki jest elementem postawy odbiorcy, nawet tego, który pozostaje z literaturą w stosunkach naiwnych, a o takim zjawisku jak gatunek mógł w ogóle nie słyszeć. Można więc bez nadmiernej przesady powiedzieć, że w literaturze ile gatunków, tyle prawd i prawdopodobieństw²⁵.

Zaznaczyć w tym miejscu chciałbym, że nie jest celem niniejszego szkicu rozstrzygać o dominacji czy słuszności jakiegokolwiek z postawionych przez badaczy propozycji nazwania powieści Dziekońskiego. Gdyby jednak spojrzeć

²⁵ M. Głowiński, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 19.

na wszystkie określenia jako celne, należałoby znaleźć im wtedy szerszą formułę, będącą w stanie połączyć te pozornie rozbieżne opinie. Taką właśnie formułą posługuje się powieść inicjacyjna.

1.2. Etapy i formy inicjacji

Sędziwoj czytany linearnie, bez zatrzymywania się przy „podejrzeniach istnienia drugiego dna utworu”²⁶, o czym pisze między innymi Izabela Jarosińska, byłby rzeczywiście przykładem epigońskiego zaspokojenia literackich popędów autora. Drugie dno jest jednak bramą do niezmiernego bogactwa symboliki w dziele, a zatem i ogromnych możliwości (może obowiązków?) interpretacyjnych. Każda z części utworu odsłania nową twarz bohatera, ukazuje jego ewolucję duchową, ściśle połączoną z problemem inicjacji.

Za Mirceą Eliadem możemy wyróżnić trzy kategorie wtajemniczenia: „obrządy dojrzewania, bractwa tajemne i inicjacje mistyczne”²⁷. Wszystkie trzy kategorie uwzględnił Dziekoński, bogato ilustrując nimi swoje dzieło. Szczególnie ważnym momentem każdej inicjacji jest „forma śmierci” jako

(...) symbolicznego zstąpienia do piekła [...] w wyniku tej tajemniczej manipulacji (...) mist rodził się na nowo (...)²⁸.

²⁶ I. Jarosińska, *Józef Bohdan Dziekoński...*, dz. cyt., s. 190.

²⁷ M. Eliade, *Tematy inicjacyjne w wielkich religiach*, „Znak” 1984, nr 11/12, s. 1547.

²⁸ M. Eliade, *Tematy...*, dz. cyt., s. 1550.

Chodzi tu o „przekroczenie ludzkiego sposobu istnienia i otrzymanie wyższego statusu bycia: nadludzkiego”²⁹. Inicjacyjnej śmierci dozna oczywiście bohater powieści, gdy wejdzie do grobu Tholdena, gdy przekroczy próg dzielący świat żywych i umarłych. Bez znaczenia byłby jednak ten akt, gdyby nie „mistyczne zmartwychwstanie neofity”³⁰. To zmartwychwstanie może być ukazane w różny sposób: jako wyjście z grobu albo przebudzenie. Dziekoński korzysta z obu. I tu wyłania się kolejny motyw wtajemniczenia – sen. Włodzimierz Szturc ponadto, pisząc o *Krakusie* C. Norwida, zwraca uwagę na szczególny rodzaj wtajemniczenia we własną świadomość, zasypianie we śnie³¹. To oczywiście może być przykład kolejnego stopnia wtajemniczenia, osiągnięcia wyższego stanu świadomości.

Nocny mikrokosmos, w którym poruszają się bohaterowie powieści, przypominać nam może swego rodzaju tygiel doświadczający człowieka. Żąda od niego przemiany przez doświadczenie – nawet cierpienie – w człowieka wyższego, dziennego. Kierując się tą symboliką nocy (zbliżoną przynajmniej w technicznych szczegółach do tematu alchemii), natrafiamy na kolejne jej znaczenia. Opór, jaki stawia to niezwykle nocne ciężenie, zwraca uwagę na nietypową konstytucję „bohaterki”. Kожарzyć się bowiem może ciemność w *Sędziwoju* z materialnością, cielesnością i doczesnością –

²⁹ Tamże, s. 1552.

³⁰ Tamże.

³¹ Dotyczy to legendy o Krakusie, który „pije wodę hełmem miedzianym i zasypia we wnętrzu własnego snu, źródło podporządkowane jest światłu księżycy” (W. Szturc, *Studia nad symboliką inicjacji w „Krausie” Cypriana Norwida*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” XXXIII, 1986 r., s. 72). Symbolikę księżycy omawiam w dalszej części rozdziału.

przeciwieństwem wszelkiej duchowości i wewnętrżności. Znaczenia Nocy w powieści Dziekońskiego mogą wreszcie być projekcją najrozmaitszych form życia (i przeżywania), jeżeli przyjmujemy założenie, że mroczne insygnia odpowiadają każdej formie istnienia w utworze. Noc i życie bohaterów rządzą się tymi samymi prawami. Mieszkańcy Bazylei zanurzeni w atmosferze horroru poddają się jego rytmowi. Wydaje się, że odpowiada im świat cieni, widm, **nie mają oni siły, aby przeciwstawić się nadrzędnej zasadzie ciemnej wegetacji**³². Wszyscy jakby pogrążyli się w letargu, w śmiertelnym śnie. Incydem jest spotkanie człowieka na ulicach miasta. Jeśli narrator zauważa kogoś, ten natychmiast znika w najbliższej bramie lub w drzwiach. Całe „miasto wymarło”, jedynym aktywnym bohaterem będzie Mikołaj Sędziwoj – samotny przykład walczącego z mrokiem (błędny rycerz?)³³. Nawet służący alchemika – poczciwy Jan Bodowski – wyłącza się w jakimś stopniu z ży-

³² Chodzi tu oczywiście nie tylko o sen fizjologiczny. Dziekoński wykorzystuje w powieści kilkakrotnie (o czym szerzej w dalszej części) symboliczne, wyższe znaczenia snu, na przykład jako szczególnego stanu duchowego. Motyw snu pojawia się oczywiście nie mniej często w utworach późniejszych epok, warto w tym miejscu ponownie przywołać *Wesele* S. Wyspiańskiego, w którym autor wykorzystuje motyw uspienia bohaterów do wyjaśnienia dramatycznych tajemnic. Używa ponadto Wyspiański „romantycznej techniki usypiania”, aby zaprezentować wymowną przypowieść o bezczynności, beznadziejności i niemoralnym braku inicjatywy, czyli wewnętrznej stagnacji – formie zepsucia duchowego. Sen jako motyw wyobraźni romantycznej jest tematem książki M. Piaseckiej, *Mistrzowie snu: Mickiewicz – Słowacki - Krasiński*, Wrocław 1992.

³³ Zob. *Zamieranie. Interpretacje*, red. G. Olszański, D. Pawelec, Katowice 2007.

cia, bo wciąż drzemie znudzony rytualnym powtarzaniem doświadczeń swego pana. Znaczącą informacją o predestynacji „młodego Polaka” może okazać się wspomniana już pracownia, w której poznajemy bohatera. Dom to wprowadzie straszny, ale jedyny wyłania się z czarnego „morza” jak wyspa, przytułek dla oczu czytelnika. Jedyne oświetlone okno, komin rozrzucający niezliczone iskry oraz płomień zdecydowanie przeciwstawiają się atrybutom demonicznego *universum*. Mimo ciężącej na domu-zamku nieprzyjemnej i „tajemniczej legendy” nabiera on (we wspomnianej konfiguracji) pozytywnych cech i będzie kojarzył się raczej z atmosferą genezyjską niż apokaliptyczną. Bohater przecież próbuje stwarzać, a nie niszczyć – w swojej „pustelni” usiłuje powtórzyć edeński praakt.

Jest to typowa scena inicjacyjna, jedna z pierwszych w powieści, skonstruowana jednak przy udziale wielu symboli, znaków, wszelkich komponentów kojarzonych z rytmem inicjacyjnym. Należałoby rozważyć poszczególne motywy związane z inicjacją, szczególnie te, które autor zaakcentował, powtarzając je kilkakrotnie w kolejnych tomach dzieła. Chodzi mi przede wszystkim o motywy: 1. podróży (oraz związanej z nią (a) samotności, (b) przemiany, (c) walki ze światem), 2. alchemii i nauki, w tym także poszukiwania, na przykład (a) kamienia filozoficznego, (b) Tajemnicy i (c) nieśmiertelności, 3. snu oraz o towarzyszące powyższym scenom symboliczne rekwizyty, m.in.: księżyc, ogień i księgę. Z problemem wtajemniczenia związani są, oprócz Sędziwoja i Kosmopolity, tajemniczy „Potomkowie światła”, nazywani w innym miejscu „Synami światła”, oraz

„bractwo różowego krzyża”³⁴. Na poetykę doświadczeń całego życia głównego bohatera spojrzeć więc należy przez odpowiedni pryzmat – inicjację.

Śmierć

Motta, jak już wcześniej zostało podkreślone, stały się w powieści Dziekońskiego wskazówką do odczytania niektórych – szczególnie trudnych – scen. Do nich właśnie należą słowa św. Łukasza z *Dziejów Apostolskich*:

Słońce się **obróci w ciemności**, a księżyc w krew,
przedtem nim przyjdzie dzień Pański wielki
i jawny.

(*Sędziwoj*, s. 157)

Cytat niniejszy patronuje jedenastemu, najbardziej „fantastycznemu”, rozdziałowi z pierwszej części dzieła. Przesycony on został, zaiste, duchami i straszidłami. Akcja dzieje się w kościele, świątyni „ciemnej mimo świateł”. Dowiadujemy się, że w centrum pomieszczenia, na katafalku leży zmarły ksiądz, a na pewno obecność zmarłego nie pozostaje czymś przypadkowym. W pewnym jednak momencie „towarzystwo” bohatera staje się zbyt dotkliwe, narusza jego poczucie bezpieczeństwa. Pojawiają się dziwne twarze, zaczyna on słyszeć przeraźliwe głosy. Kościół w tej scenie staje się symbolem wielkiego grobu, który:

³⁴ O Różokrzyżowcach oraz ich nauce zob.: S. Paul, *Różokrzyżowcy: historia i nauka*, przeł. i oprac. J. Prokopiuk, Warszawa 1994; J. van Rijckenborgh, *Dei gloria intacta. Chrześcijańskie misteria wtajemniczenia Świętego Różokrzyża dla czasów nowożytnych*, Wrocław 1995.

(...) cały wypełniony był tłumem ludzi, którzy rozpychali ciało **potworu**. Dzieci i starcy, silni mężczyźni i kobiety w okropnych konwulsjach szaleństwa wściekłości i bólu z pokaleczonymi członkami, połamani, gryźli się nawzajem, a potwór wiał się dookoła i gruchotał tych, których połknął. Gdy spomiędzy jego żeber, jak z klatki, wymknęła się która ofiara na posadzkę, wnet rój gadów obrzydliwych rzucał się i szarpał ją w sztuki. Paszcza olbrzymiego węża, od sklepienia kościoła aż do ziemi otwarta, miała w sobie coś ludzko-zwierzęcego, gęsty dym zasłaniał mu twarz, tylko oczy piekielnym ogniem iskrzyły się jak dwa gorejące piece.

(*Sędziwoj*, s. 165–166)

Ten „fantastyczny” obraz stał się dowodem na przyporządkowanie dzieła do zastępu twórców fantastycznych. Jest jednak pewien zgrzyt między fantastyczną konstytucją opisów a ich biblijnym patronatem. Dlatego łatwiej nam będzie porzucić klasyczną interpretację i przyjąć inny punkt widzenia. Spójrzmy bowiem na przytoczony przed chwilą *passus* przez pryzmat Księgi cytowanej wstępnie przez autora. On sam sugeruje Biblię jako warsztat interpretacyjny, tutaj jedynie słuszny. Dlatego też w *Objawieniu św. Jana* odnajdziemy cierpiących, potępionych ludzi, węża i „walkę Michała Archanioła z duchem ciemności” (*Sędziwoj*, s. 159). Zwróćmy uwagę, że zarówno w *Sędziwoju*, jak i *Apokalipsie* rzecz dzieje się w kościele³⁵. Jest to jednak dziwna świąty-

³⁵ Apokalipsa jest jednym z ważniejszych źródeł wyobraźni romantyków, była przetwarzana na wiele sposobów, stając się charakterystycznym toposem literackim epoki. Temat stał się przyczyną rozpraw pomieszczonych w dwutomowej księdze *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, pod red. K. Korotkicha i J. Ławskiego, Białystok: t. I 2006, t. II. 2007. Tu na temat wyobraźni apokaliptycznej polskich romantyków artykuły: M. Głowiński, „*Nad miastem chmury apokaliptyczne...*” (*O wier-*

nia, kościół-grób. *Grób* – tak został zatytułowany ów rozdział nie tylko z powodu nadania fragmentowi powieści większej ekspresji. Rzeczy ostateczne niepodzielnie oddziałują na śmiertelnego człowieka, wzbudzając w nim przede wszystkim strach. Cmentarz, grób, cmentarna kaplica będą w literaturze romantycznej miejscem szczególnej akcji. Tam właśnie rozgrywa się wiele z ducha romantycznych historii. Błędne byłoby jednak założenie, że chciał Dziekoński czytelnika jedynie straszyc i przerażać. Nie było jedynym zamiarem Mickiewicza umieszczać akcję II cz. *Dziadów* na cmentarzu i w cmentarnej kaplicy. Jest to miejsce wyjęte spod działania czasu oraz z ram przestrzennych – tam się przecież wspomina zmarłych (cofa w czasie), ale też widzi i czuje to, czego nie można zobaczyć i poczuć poza tą wybraną przestrzenią. W romantycznym grobie i cmentarnej kaplicy może wydarzyć się więcej. Romantyk wybrał ten teren nie dlatego, by czytelnik pytał o prawdę, autentyczność rozgrywanych tam misteriów, ale żeby je z pokorą przyjął jako pewne i charakterystyczne dla cmentarza poczucie ostateczności, nieuchronności i prawdziwości licznych grobów. W *Sędziwoju* jednak jest to miejsce sprofanowane, w którym przez pewien czas króluje nie Bóg, lecz na przekór racjonalnemu, rzeczywistemu (nie-fantastycznemu) porządkowi świata chrześcijańskiego – Szatan. Łama-

szu Zygmunta Krasińskiego), t. I, s. 135–150; a także dwa pierwsze rozdziały II tomu: I. *Zygmunt Krasiński – katastrofa i zbawienie*, autorami tego rozdziału są: Z. Sudolski, A. Fabianowski, M. Śliwiński, M. Szargot, J. Lyszczyna, J. Weinberg, M. Dybizbański; II. *Romantycy na szlakach Objawienia*, autorami rozdziału są: M. Kuziak, J. Ławski, J. Wnuczyńska, E. Furmanek, L. Zwierzyński, K. Korotkich, A. Pilewicz, G. Halkiewicz-Sojak, B. Szargot, W. Trzeciakowski, B. Paprocka-Podlasiak.

nie reguł spokojnego życia, pozorne niszczenie porządku świata chrześcijańskiego jest obecne we wspomnianej *Apokalipsie*. Musi stać się zadość proroctwu apokaliptycznemu już na ziemi, musi ujawnić się wszelkie zło, pozornie zakrólować, aby w rezultacie zniszczyć samo siebie.

Biblijne związki obligują czytelnika do alegorycznego potraktowania cytowanego fragmentu. Miejsce i czyn bohatera nie są przypadkowe, wyraźnie wpisują się w rytuał inicjacyjny.

Wejście Sędziwoja do grobu ma charakter symboliczny. Sam **grób bowiem to nie tylko miejsce spoczynku** (Anathemiusa Tholdena?)³⁶, ale przede wszystkim **widzialna granica dwóch światów**. Najpierw w kierunku krypty zwraca się świadomość bohatera, jego wyobraźnia i intuicja, później zaś on sam

Zniżył się, i w ciemności macając, pracował nad uniesieniem grobowego głazu.

(Sędziwoj, s. 161)

³⁶ O romantycznej symbolice grobu, granicy, przejścia piszą m.in.: L. Zwierzyński, *Fenomenologia granicy w dramatach mistycznych Słowackiego*, w: *Granica w literaturze. Tekst – świat – egzystencja*, red. S. Zabierowski i L. Zwierzyński, Katowice 2004, s. 69–95; E. Kolbuszewska, *Z dziejów romantycznej problematyki śmierci: poeta i jego grób*, „Acta Universitatis Wratislaviensis”. Prace literackie nr 34 (1995), s. 61–90. Symboliczne może być również imię Anathemiusa Tholdena, nawiązujące do postaci historycznej (Johann Thölde lub też Johann Georg Toelcius, żyjący w latach 1565–1614, niemiecki alchemik, wydawca i autor dzieła *Halographia*), przez Dziekońskiego wymownie zmieniony w Anathemiusa, co mogłoby oznaczać wyklętego, pozbawionego praw i czci. Grób historycznego alchemika stałby się tym samym grobem postaci zmitologizowanej, przekształconym w symboliczną kryptę nie tylko człowieka, ale i magii, nauk tajemnych, które reprezentował.

Cała uwaga skupia się tu wokół kamiennej budowli – **symbolu bramy, przejścia wtajemniczającego**³⁷. Proces inicjacyjny jest skomplikowany i wymaga od adepta szczególnego zaangażowania. Wejście do krypty, w której spoczywa zmarły, jest czymś więcej niż zaspokojeniem ciekawości albo koniecznym aktem na trudnej drodze poszukiwań. **Wraz ze wstąpieniem Sędziwoja do grobu możemy mówić o jego śmierci.** Umiera on, bo jest to zupełnie konieczne dla pełnego zrozumienia esencji wszechświata. Doświadczenie śmierci wprowadza go w inny wymiar, zbliża go do granicy poznania, którą tak bardzo pragnie przekroczyć. Przejście przez symboliczny grób jest spełnieniem warunków koniecznych do wtajemniczenia. Najpierw, tak jak bohater, trzeba opuścić ten świat, aby powrócić odnowionym na wzór mitycznego Feniksa. Więcej, należy – upodabniając się do rajskiego ptaka – wciąż umierać i zmartwychwstawać. **Przemiana stała się istotą, sednem tajemnicy alchemicznej;** przemiana metalu w złoto, starości w młodość, śmierci i choroby w życie.

Wejście do grobu³⁸ może być alegorią tej samej przemiany (przynajmniej nawiązaniem do niej), której doznaje Chrystus składany do grobu i z niego powstający. Aby nie burzyć teologicznych fundamentów, wyjaśnić muszę, że nie chodzi tu bynajmniej o powtórzenie „zbawczego” Zmar-

³⁷ O symbolicznym przejściu w romantycznej literaturze grozy zob. interesujące spostrzeżenia R. Nawrockiego, *Próg – intruzje i przekroczenia. O transgresji w prozie polskiego romantyzmu*, Toruń 2014.

³⁸ Możliwe znaczeniach wchodzenia do grobu, symbolicznego przekraczania granicy życia i śmierci, związanych z katabazą i anabazą, opisuje w rozdziale poświęconym *Duchowi jaskini*.

twychwstania, ale o próbę wskazania jedynej drogi do pełnego wtajemniczenia i poznania.

Sen

Frenetyczna wyobraźnia³⁹ autora odsłania w tym fragmencie powieści wersję zagłady apokaliptycznej, ale nie totalnej, nie dotyczącej całej ludzkości. Michał Sędziwoj doznaje jej w zupełnej samotności, jest to przeżycie indywidualne i tak powinno być przez nas interpretowane. Czyżby otwarcie grobowca, przejście przez własną śmierć oraz nieustanne towarzystwo potworów były **błyskiem eschatologicznym**, jednym z napięć metafizycznych albo prywatną teorią Dziekońskiego na temat „pośmiertnego życia”? Najbardziej intymnym światem wewnętrznym, niezależnym od naszej świadomości, jest chyba sen, do którego warto w tym miejscu się odwołać.

Oniryczna wyobraźnia⁴⁰ bohatera znajduje swoje potwierdzenie w epilogu niniejszego rozdziału. Wbrew napię-

³⁹ Wnikliwym szkicem na temat wyobraźni frenetycznej i tanatycznej jest wstęp Zbigniewa Suszczyńskiego do *Agaj-Hana* Z. Krasińskiego: *Agaj-Han, czyli romantyczna frenezja Zygmunta Krasińskiego*, w: Z. Krasiński, *Agaj-Han. Powieść historyczna*, wprowadzenie napisał Z. Suszczyński, Białystok 1998. Autor pisze o „poetyce romantycznej frenezji, która kreowała obraz człowieka jako istoty poddanej ciemnym, destrukcyjnym, wręcz szatańskim namiętnościom, wymykającym się kontroli woli i rozumu” (s. 7).

⁴⁰ Sen jest jednym z ważniejszych motywów w twórczości Dziekońskiego. M. Szargot uważa, iż jest jednym ze sposobów poznania „wewnętrznej panoramy” bohatera, ukazuje pełnię świadomości człowieka. Zob. M. Szargot, *We wnętrzu czaszki*, w: *Opowieści...*, dz. cyt., s. 109–117. Nie mniej ważnym okazuje się niniejszy temat w opowiadaniach Dzie-

ciu, jakiego czytelnik ma okazję doznać na tym etapie historii polskiego alchemika, wszystko kończy się o poranku, w pogodnym i łagodnym towarzystwie „aniołków z obrazów”. Wszystkie nocne wydarzenia usuwają się nagle w sferę iluzji, wyobraźni, w końcu zaś – snu. Pisarz wprost podaje, że

Sędziwoj obudził się i wszystko, co widział, co czuł, zdało mu się okropnym snem.
(*Sędziwoj*, s. 167–168)

Kontrast nocnej maligny z łagodnością poranka nie jest jedynym dowodem na oniryczną naturę sceny. Bohater wspomina, że przyśnił sobie jako przypadkowego⁴¹ zabójcę, a wcale nie robi to na nim większego wrażenia:

Kiedy był dzieckiem jeszcze, **śniło mu się** raz, że przypadkiem zabił człowieka; i tu malowane postaci **cały ten sen zamieniły w rzeczywistość** (...).
(*Sędziwoj*, s. 166)

Relacja narratora w pewnym stopniu przypominać może mowę człowieka śpiącego albo ze snu wyrwanego. Bohaterowi coś się śniło, a wyśnione (malowane) postaci ów sen zamieniły w rzeczywistość. Mogłoby powyższe zdanie

końskiego, zwłaszcza w *Sile woli* i w *Duchu jaskini*, o czym więcej w kolejnych rozdziałach. Zob. także: L. Zwierzyński, *Fenomenologia snu: wyobrażenia oniryczne w poezji Mickiewicza*, w: *Mickiewicz. Sen i widzenie*, red. W. Owczarski i Z. Majchrowski, Gdańsk 2000, s. 49–79.

⁴¹ Przypadek nie jest w powieści Dziekońskiego oczywiście nieznaczącym zbiegiem okoliczności, ale znakiem działania sił metafizycznych. Zob. Marquard, *Apologia przypadkowości*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.

trącić bełkotem, gdyby nie zamierzone wymieszanie stanów świadomości alchemika – niepodlegających zasadom logiczności i racjonalności.

Kolejny trop odnajdujemy w alegorycznej wędrówce Sędziwoja do bezpiecznego dzieciństwa. W obliczu niebezpiecznej walki „Archanioła Michała z duchem ciemności”

Młodzieniec natężył wzrok (...) i obraz skądś znany przypomniał mu się, i tak pamięć nie zawodziła go, podobny obrazek dała mu matka, gdy po raz pierwszy **dom rodzinny opuszczał**.

(*Sędziwoj*, s. 159)

Ucieczka do Arkadii⁴² nie jest w literaturze precedensem, stała się ona toposem rozpoznawalnym w większości dzieł. Interesować mnie będzie jednak motyw najstarszy – wygnanie i nieprzeparata chęć powrotu do Edenu⁴³. Obraz obdarowującej matki przypomina się bohaterowi w momencie jego prywatnej apokalipsy. Jest to apokalipsa rajskiego Adama, który zostaje ukarany za **chciwość wiedzy i nieśmiertelności**. Powtórzenie tęsknoty za domem rodzinnym w tragicznym dla Sędziwoja momencie jest alego-

⁴² Motywy arkadyjskie pojawiają się w literaturze XIX wieku bardzo często jako sposób na podkreślenie tęsknoty człowieka za utraconym rajem. Z bogatej literatury temu tematowi poświęconej wymienić warto: R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966; R. Przybylski, *Ogrody romantyków*, Kraków 1978; R. Majewska, *Arkadia północy. Mity eddaiczne w „Lilli Wenedzie” i „Królu-Duchu” J. Słowackiego*, Białystok 2013.

⁴³ Na temat Edenu więcej w następnym rozdziale. Tam właśnie analizuję najważniejsze motywy biblijne i apokryficzne obecne w powieści Dziekońskiego.

ryczne i zdradza silny związek z Księgą *Genesis*. Dziekoński unika mimo to dosłowności i pozbawia relację nachalnej dosłowności. Całą uwagę skupia na analizie psychologicznej alchemika. Obnaża jego wrażliwość oraz wyobraźnię, aby wykorzystać je jako plan wszystkich wydarzeń.

Realizacja mitu arkadyjskiego – chęć powrotu do Edenu (tu: rodzinnego domu) – jest esencją wyobraźni bohatera. Autor wydobywa ją na zasadzie onirycznej projekcji, która nie podlega surowym regułom logiki. Używa on **wyobraźni retrospektywnej**, nie ostatni raz w utworze przeżyconym podróżami w czasie i przestrzeni. Wystarczy bowiem, aby bohater zatrzymał się, zamyślił, zdrzemnął, a wtedy minuty przestają płynąć, tworzy się węzeł czasu, który wertykalizuje akcję, a bohatera transportuje w dowolne miejsce.

Dodać w tym miejscu należy, nawiązując do wcześniejszych rozważań o śmierci, że istnieje szczególne powiązanie snu z symboliką mortualną⁴⁴. Przyczyną skojarzeń najprawdopodobniej mógłby być wątpliwy i trudny do zbadania status ontologiczny onirycznych stanów bohatera – równie fascynujących jak sama śmierć. Posługując się słowami X. Leon-Dufour, można przyjąć założenie, że:

Sen oznacza stan śmierci, w który wprowadza człowieka grzech, także w mitologii greckiej *hypnos*, czyli sen, oraz *thanatos*, czyli śmierć, są rodzeństwem⁴⁵.

⁴⁴ Związek snu ze śmiercią jest głównym wątkiem opowiadania *Siła woli*, któremu poświęcamy dalszy rozdział.

⁴⁵ *Słownik teologii biblijnej*, red. X. Leon-Dufour, Poznań 1973. Cyt. za: R. Starma, *Sen Adama (Rdz 2,21)*, w: *Tajemnica snu*, red. A. J. Nowak, OFM, Lublin 1997, s. 37. Podkreślenia moje – K. K.

Ta cienka granica, na której znajduje się przez większość nocy nasz bohater, przywołuje jeszcze jedno skojarzenie. Trudna do zracjonalizowania scena „grobowa” w *Sędziwoju* przywodzi bowiem na myśl sytuację wielu mistyków, którzy

(...) jakby przeczuwają pewne podobieństwo pomiędzy zjawiskiem snu a doświadczeniem mistycznym (...)⁴⁶.

Być może niestosownym byłoby nazwanie Michała Sędziwoja mistykiem. Konstytucja duchowa bohatera – przynajmniej na tym etapie rozwoju – nie odpowiada „warunkom” mistycyzowania⁴⁷, ale jest wszak coś w kreacji tej postaci, co czytelnikowi podsuwa podobne sugestie. Pewna jednak może być wskazówka dana przez autora, który ustami powieściowego ducha mówi zarówno do bohatera, jak i czytelnika: „sen będzie ci przewodnikiem” (*Sędziwoj*, s. 381).

Podróż

Michała Sędziwoja poznajemy wprowadzicie w Bazylei – mieście słynącym z praktyk alchemicznych – bohater jednak niedługo tam pozostaje. Romantyczny niepokój, obowiązek ciągłej przemiany gnają jego ciało i ducha w coraz

⁴⁶ G. Grochowska, *Doświadczenie mistyczne a sen*, w: *Tajemnica snu*, red. A. J. Nowak, OFM, Lublin 1997, s. 57.

⁴⁷ Fenomenowi romantycznego mistycyzmu poświęcone są studia zamieszczone w książce *Mickiewicz mistyczny*, pod red. A. Fabianowskiego i E. Hoffmann-Piotrowskiej, Warszawa 2005. Zob. także: W. Weintraub, *Mickiewicz – mistyczny polityk i inne studia o poecie*, wybrała i oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1998.

to inne miejsca. W rezultacie czytelnik spotyka polskiego alchemika niemal we wszystkich ważniejszych miastach siedemnastowiecznej Europy. Droga jego jest długa, niejednorodna i wieloznaczna. **Sędziwoj podróżuje bowiem nie tylko po Europie, ale – co należy mocno zaznaczyć – podróżuje w głąb siebie, w krainę człowieka wewnętrznego.** Każdą zmianę miejsca możemy traktować jako kolejny stopień wtajemniczenia w świat, w siebie, w kultowo rozumianą Naukę. Jest to szczególny rodzaj wędrowania, bo w zasadzie bez widocznego celu. Bohater często nawet nie zdradza swojej świadomości wędrowania do najgłębszych pokładów **czystego człowieczeństwa.** Prawdy przekazywane w tej formie wiernie odpowiadają typowym konstrukcjom fabularnym oraz poszczególnym motywom w innych powieściach inicjacyjnych. Jerzy Illg zwraca uwagę, że:

(...) powieść inicjacyjna opierając swą konstrukcję fabularną [tu: podróż – K. K.] na schemacie wtajemniczenia przedstawia proces duchowego formowania bohatera, który dzięki przewodnictwu wtajemniczonego nauczyciela-mistrza zdobywa pełnię wiedzy o sobie i świecie niedostępną na drodze poznania rozumowego⁴⁸.

⁴⁸ J. Illg, *Konstrukcja postaci...*, dz. cyt., s. 103. Powieści inicjacyjnej został poświęcony tom studiów: *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, red. W. Gutowski i E. Owczarz, Toruń 2003. Ważnym zbiorem studiów nad powieścią jest kontynuacja tych badań, prezentowana w tomie *Z problemów prozy. Powieść o artyście*, red. W. Gutowski i E. Owczarz, Toruń 2006.

Nie można uniknąć pytania o prawdziwy początek podróży – przynajmniej narratora i czytelnika. Powieść dzieć się zaczyna w Edenie – tam, gdzie pierwszy człowiek został skazany na nieustanną wędrówkę⁴⁹. Stamtąd też wypływają pierwsze słowa **romantycznej opowieści inicjacyjnej**.

Pielgrzymka w poszukiwaniu wolności, ukochanej, świętego Graala czy kamienia filozoficznego pojawia się w literaturze dość często i specjalnie czytelnika nie zadziwia. Prowokacja Dziekońskiego polega wszak na nadaniu temu motywowi wielu wyższych znaczeń, umieszczeniu problemu obok największych przypowieści, nawiązuje przecież *Sędziwoj* do najbardziej znanych motywów ze Starego Testamentu. Bardzo często przechodzi więc autor od opisu zwykłej wędrówki do scen związanych z medytacją. W jednej z nich, kiedy bohater strudzony miastem wychodził z Bazylei,

(...) czarowny widok roztaczał się przed jego oczyma i gwałtem go ciągnął do siebie. **Zszedł z głównej drogi i boczną ścieżką udał się w dolinę wiodącą między góry.**

(*Sędziwoj*, s. 140)

Jest to jeden z opisów sygnalizujących wieloznaczność zawartej w nim informacji. Symboliczne są bowiem droga, którą kroczył alchemik, oraz dwa światy, po których poru-

⁴⁹ W kontekście wprowadzonego przez Dziekońskiego motywu pierwszego człowieka interesujące mogłoby się okazać wprowadzenie kontekstu Adama Kadmona – pierwszego człowieka według kabały. Autorem XVI-wiecznej kabały luriańskiej jest Izaak Luria. Zob. L. Fine, *Physician of the soul, healer of the cosmos: Isaac Luria and his kabbalistic fellowship*, Stanford 2003.

sza się bohater – świat niski (dolina) i świat wysoki (góry). Sędziwoj będzie próbował wydobyć się z poziomych myśli, z niskiej świadomości w kierunku bardziej wertykalnym – fizycznie wejdzie na górę, a duch jego zagłębi się wówczas w medytacji. W ten sposób zewnętrzny krajobraz stanie się odpowiednikiem wnętrza człowieka, wraz z jego zmianą (wznoszenie się) postępował będzie duchowy rozwój wędrowca. Na szczycie przemiany dostąpiła natychmiast jego świadomość, bo gdy tylko wszedł na górę,

spoczął, odetchnął, **był sam jeden**, dokoła tylko zimne kamienie. Nieznacznie **wpadł w głębokie zadumanie**.

(Sędziwoj, s. 141)

Dziekoński wykorzystuje silnie oddziałujące na wyobraźnię czytelnika, doświadczenie tego, „co na górze”, i tego, „co na dole”. Każda z perspektyw wywołuje ambiwalentne skojarzenia. Odwołując się do symboliki biblijnej, Manfred Lurker zaznacza, że:

Drzewa, góry, drabiny, wieże – to symbole tęsknoty człowieka za oderwaniem się od tego, co ziemskie⁵⁰.

Dlatego bohater schodzi z drogi na boczną ścieżkę – symbol samotności i indywidualności. Wchodzi na dolinę między góry, aby zwrócić uwagę, że rozpoczyna się **walka niskiego z wysokim – wojna materii z duchem**. Chwilę po tym oglądamy Michała Sędziwoja pogrążonego w szcze-

⁵⁰ M. Lurker, *Słownik symboli i obrazów biblijnych*, przeł. bp K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 131.

gólnej medytacji – zaczyna on bowiem podróż w czasie, sięga aż do korzeni – do swego dzieciństwa:

Złożył rozpalone czoło na zimnym głazie, **wspomnił czas niewinnej młodości**, gdzie modlitwa była tarczą wszystkich cierpień, filarem upadającej duszy – (...).

(*Sędziwoj*, s. 142)

Podróż inicjacyjna, jak już zostało powiedziane, obejmuje nie tylko przestrzeń, znacznie ważniejsza jest wędrówka w czasie. Bohater poszukuje więc siebie pierwotnego (w młodości), „niewinnego”, czystego, potrafiącego walczyć modlitwą i znającego wartość duchowej mocy.

Symboliczna droga, którą bohater kroczy, może być znaczącą informacją o jego konstrukcji duchowej, wyjaśnia też w pewnym stopniu naturę człowieka i pozwala jaśniej spojrzeć na jego dzieje. Szczególny jest związek artysty-indywiduum z miejscem jego działania. Podróż jest przecież tematem wchłaniającym nie tylko głównego bohatera, lecz także w znacznej mierze autora powieści. W wielu utworach Dziekońskiego wędrówka stała się głównym tematem, jak chociażby w opowiadaniu *Łysa Góra. Wspomnienie wędrówki po kraju*, opublikowanym przez autora w „Jaskółce”[!] w 1843 roku:

W krajach górzystych zdaje się, iż **wzniosłość jest wrodzona człowiekowi**, dusza przez podziwienie wznosi się do nieskończoności (...). Za każdym spojrzeniem uderzają widoki łagodnie i dziwne, a ciągle rozmaite. Lecz, jak powiedzieliśmy,

aby użyć całej majestatyczności tego widoku, **trzeba z samego szczytu góry spoglądać**⁵¹.

Podróżnik jasno identyfikuje się z krajobrazem. Ulega mistycznej wzniosłości, przyjmując ją za naturę człowieka

⁵¹ J. B. Dziekoński, *Łysa Góra. Wspomnienie wędrówki po kraju*, „Jaskółka” 1843, s. 5. Przestrzeń w utworach Dziekońskiego ma często swój pierwowzór, swoje źródło w realnym, konkretnym miejscu, w krajobrazie, budowli. Pisarz jednak – poza utworami reportażowymi – nie wprowadza ich w sposób dosłowny, ale dokonuje swoistej mityzacji kreowanej w utworze literackim przestrzeni, pozbawiając ją tym samym jednowymiarowości. O takim właśnie romantycznym rozumieniu przestrzeni pisze W. Próchnicki, *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, Kraków 1992. Badacz odwołuje się do mitycznej koncepcji czasu i przestrzeni Cassirera, pisząc, iż nabierają one w doświadczeniu ludzkim szczególnego znaczenia (s. 13):

(...) określenia czasu i przestrzeni mitycznej odnosić należy do kategorii sensu i wartości. Momenty czasu, punkty i miejsca przestrzeni są wtedy określane jakościowo, istnieje też ścisły związek pomiędzy istotą danego przedmiotu a jego położeniem w czasie i przestrzeni. Podobne do mitycznych są estetyczne czas i przestrzeń, dominuje w nich jednak pewna swoboda wyobraźni nie poddana działaniom schematyzującym.

Bohaterowie *Ducha jaskini*, ale też innych utworów Dziekońskiego, jak np. Janusz w *Trupiej głowie na biesiadzie*, są związani z miejscem w sposób szczególny. Określa ono ich charakter, osobowość, nawet moralność, ale też wskazuje kierunek rozwoju duchowego. Z pewnością nie można ograniczyć roli przestrzeni do zwykłego rozpoznania miejsca, polegającego na zidentyfikowaniu właściwej jaskini albo prawdopodobnego grobu, będącego ewidentnie przedmiotem literackiego przekształcenia w zgodzie z wyobraźnią oraz w porządku opisywania świata językiem mitu.

w miejscu, z którego pochodzi (z gór)⁵². Estetyczne doznania mieszają się w tym fragmencie z doświadczeniem religijnym i niełatwo oprzeć się wrażeniu, że jest to rodzaj artystycznego *credo* – wielokrotnie powtórnego w twórczości romantyka. W samym *Sędziwoju* wykorzysta autor jeszcze wiele razy górę w znaczeniu symbolicznym, nawiązując tym samym do konkretnej tradycji kulturowej i literackiej.

Celem każdej podróży inicjacyjnej w romantyzmie – również w powieści Dziekońskiego – była

prowadząca przez śmierć „starego człowieka” i narodziny „nowego” transfiguracja inicjowanego, jako dążenie do nieskończoności (...)⁵³

Bohaterowie podróżują więc w najrozmaitsze sposoby: po całym świecie, po swojej świadomości, we śnie, nawet przekraczają granice znanego świata.

Homo viator

Pielgrzymią naturę w *Sędziwoju* ma nie tylko główny bohater, ale przede wszystkim jego tajemniczy mistrz duchowy – Kosmopolita. Znamię włóczęgi i podróżnika zawarte zostało w nietypowym imieniu – jakby wizytówce świadczącej o przeznaczeniu *Alochtona*. Ogromny potencjał semantyczny zamknięty w **imieniu znaczącym** obliuguje do

⁵² Na temat mistyki gór pisze J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Kraków 1995. Zob. także: R. Rogowski, *Mistyka gór*, Kraków 2004.

⁵³ M. Janion, *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984, s. 14.

interpretowania jego losów przez pryzmat tychże znaczeń. Imię wyraża bowiem to, czego możemy się spodziewać, „jest pewną siłą, powiazaną z osobą tego, który owo imię nosi”⁵⁴. Wszystkim znany, ale przez nikogo do końca niepoznany człowiek w pewnym miejscu nazwany zostaje wprawdzie Aleksandrem Setonem, dalej jednak oskarżający go sędziowie ulegają sile imienia i obwołują go

Kosmopolitą, to jest obywatelem świata całego, czyli nie mającym ojczyzny, więc **tułaczem** (...).

(Sędziwoj, s. 258)

Ten zaś nie zaprzecza (jakby był na sądzie Piłatowym?) i mówi, że:

(...) był prawdziwym Kosmopolitą, bo [jego – K. K.] **ojczyzną było wszystko to, czego tylko myśl doścignąć zdoła!**

(Sędziwoj, s. 313)

Uwolniony od granic ziemskich, z wymiaru chtonicznego, bezkolizyjnie porusza się on w niezmiernym państwie własnych myśli. Aby jednak być wszędzie, aby móc należeć do całego świata, trzeba być w nieustannym ruchu, trzeba bez reszty poddać się drodze i stać się jej częścią.

Motyw człowieka wędrującego występuje w literaturze często, postać taka zaś zawsze zostaje spowita tajemnicą. Nie byłoby chyba wielkiej przesady, gdybyśmy tego rodzaju konstrukcję postaci powieściowej nazwali rdzeniem wątku inicjacyjnego (a nawet – rdzeniem fabularnym utworu). Taką sobowtórową figurą wędrowca mogłoby być Pacholę

⁵⁴ M. Lurker, *Słownik...*, dz. cyt., s. 68.

z wielokrotnie w tej pracy cytowanej *Marii* Antoniego Malczewskiego⁵⁵. Romantyk wprowadza je do powieści, używając tajemniczego dialogu:

„Moje młode pachole, gdzież to ty **wędrujesz?**
Czy z Ziemi Świętej wracasz, że tak utyskujesz?”

„Oh! nie – **ja wszystkim obcy wśród mojej ojczyzny** –
I Śmierć mi zostawiła czarne w piersiach blizny –⁵⁶

⁵⁵ Pachole jest doskonałym przykładem kreacji bohatera niejednoznacznego, implikującego liczne skojarzenia, stwarzające wiele możliwości interpretacyjnych. Jedną z cech bohatera jest jego sobowtórność, stanowi ono prawdopodobnie drugie „ja” Waclawa. O sobowtórności jako figurze literackiej pisze m.in.: R. Przybylski, *Autor i jego sobowtór*, Wrocław 1987; P. Sobolczyk, *Gotocyzm. modernistyczny sobowtór odmieńca*, Gdańsk 2017; Z. Majchrowski, hasło *Sobowtór*, w: *Słownik literatury XIX wieku*, dz. cyt., s. 884–887.

⁵⁶ A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, wprowadzenie napisali H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 1995, s. 134. Podkreślenia moje – K. K. Pachole było przedmiotem rozpraw wielu badaczy, podkreślających jego rolę w kreowaniu tajemniczości, a także wskazujących na inny, wyższy wymiar egzystencji człowieka, wymienię m.in.: A. Brückner, O „*Marii*” Malczewskiego *słów kilka*, „Przegląd Warszawski” 1923, t. 1, nr 16; W. Jankowski, *Tajemnicze pachole z „Marii” Malczewskiego*, „Ruch Literacki” 1930, nr 3; S. Pigoń, *Wątek balladowy w „Marii” Malczewskiego*, w: tegoż, *Na wyżynach romantyzmu. Studia historycznoliterackie*, Kraków 1936; M. Maciejewski, *Śmierci „czarne w piersiach blizny”*. O „*Marii*” Malczewskiego, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3; H. Krukowska, *Noc romantyczna (Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński). Interpretacje*, Białystok 1985; J. Brzozowski, *O pacholęciu w „Marii” raz jeszcze*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej, Białystok 507 maja 1995, pod red. H. Krukowskiej, Białystok 1997.

Pojawia się ono w kulminacyjnym punkcie poematu jako chłopiec w trudnym do określenia wieku. Jest to człowiek żyjący w *universum aeternum*, przejmując jego właściwości i w rezultacie staje się personifikacją wszechświata. Zamyka w sobie życie i śmierć – sam będąc poza ich prawem. Przypomina to może nieco konstytucję upióra, który pozostaje „na świecie jeszcze, lecz już nie dla świata!”⁵⁷. Bycie na granicy dwóch światów Mickiewicz i Malczewski ukazują, nadając swoim postaciom szczególny znak – pierś zranioną. Upiór inicjujący *Dziady* wchodzi „Z **piersią skrwawioną**, jakby dziś **rozdartą**”, a Pacholę Malczewskiego skarży się, że Śmierć mu „zostawiła **czarne w piersiach blizny**”. Zraniona, rozdarta czarna pierś jest symbolem doświadczenia życiowego, obwieszcza światu tragedię bohatera, ale przede wszystkim winna być odczytywana jako znamię wprowadzające w krąg wtajemniczonych. Chodzi tu o inicjację-poznanie świata od wewnątrz, o doznanie pełni jego zła, goryczy, trucizny. Upiór i Pacholę są raczej szczególną formą świadomości (nadświadomości?) – personifikacją duchowych doznań.

Osiągnięcie takiego stanu wyprowadza bohatera poza „granice” czasu, nie dotyczy go już zupełnie problem starości, nie może już także być młody, bo poznał Tajemnicę. Wielokrotnie nazywane „młodym” Pacholę samo o sobie mówi: „w mej **zwiędłej** twarzy zamieszkała bladeść, / Bo w mej zdziczałej duszy wypleniono radość” (w. 671–672). Również wracający do domu Wacław spotyka człowieka na pozór młodego, a jednak już zestarzałego, bo przecież jego **zwiędłą młodość** podziwieniem zmierza” (w. 1309). *Puer*

⁵⁷ A. Mickiewicz, *Upiór. Dziady*, dz. cyt., s. 9.

senex pojawia się niemal identycznie we wcieleniu Kosmopolity⁵⁸. Na przykład Arminia, zwierając się matce ze swoich uczuć, mówi, że jest Kosmopolita „**młodym**, a poważny jest **jak starzec**” (s. 128). Narrator zaś wprowadza w podziw stwierdzeniem, że „na twarzy jego **od pięciu tysięcy lat** po raz pierwszy odbiła się głęboka bolesć” (s. 194). Długowieczność mistrza nie tylko zadziwia, ale prowokuje do spekulacji na temat jego natury. Owa elastyczność nadaje mu status człowieka pneumatycznego, niepodlegającego rygorowi ciała. Jeśli nazwiemy Kosmopolitę człowiekiem uniwersalnym, stanie się nim też w części Michał Sędziwoj, bowiem taki jest cel bohatera – naśladować swego mistrza w miarę najdoskonalej. Jest zdeterminowany i poświęca całe życie na odszukanie swego nauczyciela, na zdobycie równoważnej wiedzy.

Z relacji Bodensteina pierwszy raz dowiadujemy się o niesamowitych migracjach Kosmopolity, który chociażby w Wenecji nawet „morowę zarazę leczył prawie bez lekarstwa” (s. 63). Do domu Arminii wszedł ów „astralny” lekarz zupełnie niespodziewanie, aby jednym dotknięciem uleczyć chorą matkę. Cudotwórca natychmiast zostaje obwołany przez wystraszonych medyków szarlatanem i czarnoksiężnikiem. Jednak to spektakularne wejście i charakterystyczny sposób uzdrawiania zazdrosnym lekarzom przy-

⁵⁸ O sobowtórowych kreacjach w prozie Hoffmanna i Dziekońskiego w ujęciu komparatystycznym pisze K. Garbulińska, *Sobowtóry, maski, zwierciadła – mit sobowtóra w „Diablich eliksirach„ Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna i „Sędziwoju” Józefa Bogdana Dziekońskiego*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” Nr 52 (2012), s. 45–64. W takim ujęciu o podwójności pisze również R. Girard, „Potworny sobowtór”, w: *Maski*, wybór, oprac. i red. M. Janion i S. Rosiek, Gdańsk 1986, t. 2.

pominają o znanym w całej Europie tułacz. Uzdrawianiem trzusi się w łudząco podobny sposób Wielki Mongoł albo – jak woła inni – Żyd Wieczny Tułacz⁵⁹ z *Mnicha* M. G. Lewisa:

Sądząc z wymowy, przypuszczano, iż **jest cudzoziemcem, lecz nikt nie odgadł, z jakiego kraju pochodzi** [...]. Niektórzy przypuszczali, że to jakiś arabski astrolog, inni, że **wędrowny szarlatan, a wielu powiadało, że to Doktor Faust**, którego diabeł przysłał na powrót do Niemiec⁶⁰.

Konstrukcja bohatera jest taka sama: zjawia się niespodziewanie, uzdrawia w sposób jak najbardziej cudowny, a również wyglądem nie odstępuije od kreacji Dziekońskiego. Twarz Żyda Wiecznego Tułacza nosi znajome „ślady głębokiej melancholii”⁶¹ i doświadczenia, to oblicze człowieka będącego na granicy świata materialnego i niezgłębionej krainy wewnętrznej. Podobieństwo między przywołanymi postaciami jest wielkie, bo każda z nich jest skazana na wieczne wędrowanie – Żyd rzewnie skarży się na swoje przeznaczenie:

⁵⁹ Na ten temat motywu Żyda Wiecznego Tułacza jako legendy oraz źródła literackiego zob. A. Wolff-Powęska, *Żyd Wieczny Tułacz – legenda i rzeczywistość*, „Przegląd Zachodni”, R. 64, nr 2 (327) (2008), s. 21–44.

⁶⁰ M. G. Lewis, *Mnich*, dz. cyt., s. 162163. Podkreślenia moje – K. K.

⁶¹ Dziekoński motyw melancholii wprowadza nie tylko do *Sędziwoja*. Problem jest obecny również w *Duchu jaskini*, *Sile woli* albo w *Mojej fajce*. Na temat tego motywu literackiego obszernie pisze M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012. Zob. także: *Pileczka. Studia o ruchu i melancholii*, pod red. W. Bojdy i A. Nawareckiego, Katowice 2016.

Los zmusza mnie do ustawicznego ruchu. Nie wolno mi przepędzić w jednym miejscu dłużej niżli dwa tygodnie. (...) Jakże chętnie wyzbyłbym się mojego nędznego żywota, albo-wiem zazdrościć tym, którzy cieszą się spokojem grobu. Ale **śmierć unika mnie i wymyka się z moich objęć**⁶².

Ustawiczne dryfowanie tułacza może być symbolem ruchu kosmicznego. Zmiana jest bowiem regułą, pierwszą zasadą istnienia, a wędrowiec i mityczny Feniks właśnie ją ucieleśniają.

Samotność

Bohaterowie zmuszeni do ciągłego dryfowania zostają jednocześnie **skazani na samotność wśród ludzi**. Pustelniczej natury oraz surowej relacji z otaczającym światem żąda od nich przede wszystkim praktyka alchemiczna. „Kłątwa” samotności ciąży na tego rodzaju procederze od zarania dziejów i dlatego wszelkie sztuki magiczne uprawiane być musiały z dala od jakiegokolwiek widowni. To jednak nie jest jedyny powód samotności. Ich stan porównać można by do formy celibatu. Wiele scen świadczy o tak wielkim zaangażowaniu w naukę, że jednocześnie alchemicy pełnią rolę jej kapłanów. Nauka staje się centrum wszystkich zainteresowań, środkiem ich życia. A życie – przynajmniej Michała Sędziwoja – nakreślił autor szeroko, poczynając od dzieciństwa (bohater wspomina rodzinny dom i matkę) aż do mistycznego uwolnienia się od materii (forma śmierci). Jedynie wielka indywidualność i geniusz –

⁶² M. Bieńczyk, *Melancholia*, dz. cyt., s. 164–165.

mógł przeniknąć tajemnice natury, historii, człowieka i sztuki; jako twórca miał prawo porównywać się z Bogiem⁶³.

Konstrukcja dziejów bohatera jest kłamrowa i obliguje czytelnika do zwrócenia uwagi na pewne motywy. Młodego Polaka poznajemy w samotni, w celi pustelniczej („każdy ją mieszkaniem omijał”) i rozstajemy się z nim w podobnych okolicznościach. Można przypomnieć bliźniaczą do inicjalnej scenę „Ostatniej walki” naukowca:

Siedział starzec w samotnej pracowni przed stołem, gdzie tyle lat boleści i wahania przepędził.

(*Sędziwoj*, s. 370)

Rytualne pożegnanie ze światem, ze sprzętami i księgami magicznymi sprowokowały bohatera do spojrzenia wstecz, a wtedy powiedział:

Z młodości rzuciłem się w wir ziemski, przebyłem go cały i widziałem tylko czczość, lodowe góry, rzadkie chwile gorączki i **dzikie pustynie**, jak zbłąkany wędrowiec, przerażony, wstąpiłem w siebie i ujrzałem ciemną przepaść!

(*Sędziwoj*, s. 371)

Nie zawsze wędrówka przez „dzikie pustynie” musi być metaforą. Wprawdzie wokół Sędziwoja nieustannie wirują różne postaci – Jan Bodowski, Rogosz, Adela i Arminia – jednak świat ich jest zbyt odległy i zamiast być duchową podporą romantycznego indywidualisty, stają się

⁶³ H. Krukowska, *Indywidualizm*, w: *Słownik literatury XIX wieku*, dz. cyt., s. 366.

jego przeszkodą i udręką⁶⁴. Przypomnijmy bliźniaczą do kosmopolity kreację Żyda Wiecznego Tułacza, który jest przykładem romantycznej ironii. Żyjąc nieustannie wśród ludzi – wciąż ich przecież uzdrawia – pozostaje zupełnie sam. Dlatego narzeka:

Nie mam na świecie żadnego przyjaciela, a z racji mojego fatalnego przeznaczenia nie mogę z nikim nawiązać zażyłości⁶⁵.

Od samotności jest już tylko krok do indywidualizmu, który miał w romantyzmie szczególne miejsce: określał wartość bohatera, nadawał mu status w społeczeństwie, informował nawet o przeznaczeniu oraz usprawiedliwiał niektóre zachowania. Można chyba nawet mówić o romantycznym toposie samotnego bohatera i pustelnika, a każda kreacja takiej postaci nawiązuje do symboliki 1. wnętrza, 2. mądrości, a szczególnie zaś – 3. inicjacji. Starzec kilkakrotnie podkreśla *credo* swojego życia. Mówi, że wciąż „wstępował w siebie”. Zawsze ponadto pochylony jest nad zwojami, księgami i niezwykłymi naczyniami związanymi z wiedzą alchemiczną. Kreację samotności Dziekoński wykorzystał w przedstawieniu ewolucji duchowej Sędziwoja, jego rozwoju, począwszy od pychy i megalomanii przez heroizm aż po całkowite uwolnienie się od własnego „ja” i osiągnięcie doskonałości duchowej. W młodości często wydobywał z siebie Konradowe zawołania:

⁶⁴ Por. J. Kamionka-Straszakowa, *Zbłąkany wędrowiec. Z dziejów romantycznej topiki*, Warszawa 1992.

⁶⁵ M. G. Lewis, *Mnich*, dz. cyt., s. 165.

Samotność – cóż po ludziach (...)

[...] Nie czuliby własnego szczęścia, własnej mocy,

Jak ja dziś **czuję w tej samotnej nocy:**

Kiedy **sam** śpiewam sobie.

Tak! – czuły jestem, silny jestem i **rozumny**⁶⁶.

I trzeba było połowy wieku, większą część życia Sędziwoja – podkreśla służący Jan Bodowski – aby bohater przestoczył się z ziemskiej „larwy” w mistycznego motyla.

Miłość

Samotność Sędziwoja i Kosmopolity pozostaje w pozornej sprzeczności z miłosnymi incydentami, w jakie się angażują. Pisarz podkreśla ambiwalentny charakter ich dojrzałości emocjonalnej oraz zdolności kochania. Uczucia obu bohaterów niemoralnie oscylują pomiędzy miłością do kobiety a uwielbieniem dla złota i nauki. Dziekoński poświęca nawet cały rozdział (*Adela*) romansowej atmosferze, eksponując wylewne uczucia Michała Sędziwoja do kasztelanki zamku Wardstein. Zawiązuje się wtedy między nimi najprawdziwsze uczucie – mówi na przykład do niej przy świetle księżycy:

(...) 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.

(*Sędziwoj*, s. 115)

⁶⁶ A. Mickiewicz, *Dziady* cz. III, dz. cyt., s. 156–158. Podkreślenia moje – K. K.

Jest jakiś niepokój w wyznaniu młodego alchemika. Nie jest to do końca mowa kochanka skierowana do jedynej pani serca. Podwójne dno zdradza odmienną drogę interpretacji; autor rozbija stary związek frazeologiczny – „tchnąć życie w czyją duszę / czyjeś serce” i tworzy tym samym uczuciowy dysonans. W miejsce duszy czy serca umieszcza nieprzystawalną naukę. Zaraz potem z jego ust pada (szydercze?) „**posiadłyście** moje serce”! Nie stać go na przyzwoitość i nie ukrywa swojej schizofrenii uczuciowej, przyznaje się do tego, że Adela zawsze będzie miała bezkonkurencyjną rywalkę – naukę. Można chyba w takim układzie mówić o nieprzyzwoitości, a nawet o niemoralności. Ta niemoralność przekracza jakiegokolwiek granice w momencie, gdy po latach bohater próbuje odzyskać porzuconą miłość i proponuje Rogoszowi transakcję. Mówi:

(...) dam ci tyle złota, ile sam wazysz, ale pod jednym warunkiem.

– Pod jakim? – zapytał z cicha Rogosz (...)

– **Sprzedaj mi Adelę.**

(*Sędziwoj*, s. 232–233)

Apogeum desperacji graniczy z chłodnym immoralizmem. Powyższy układ kojarzyć się może z niewolnictwem i handlem „żywym towarem”. Nawet jego gorączkowa determinacja nie jest w stanie usprawiedliwić propozycji, ponieważ „gorące” uczucie (pożądanie?) przyćmione zostało ponownie złotem; wobec miłości amant zastosował handlowy przelicznik w formie pieniądza.

Dramat nie kończy się bankrutstwem moralnym bohatera, dołącza do niego bowiem tragiczne rozdwojenie wną-

trza, doskonale przedstawione w słowach Kosmopolity, który:

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

– **Nieśmiertelność albo miłość!**... –

– Lecz ciemno i cicho zrobiło się dokoła (...).

(*Sędziwoj*, s. 194)

Dialektyka naukowca polega na dramatycznej redukcji uczuć. Filozofia wyższego stanu świadomości nie znajduje miejsca dla obu obiektów pożądania. W innym miejscu tajemniczy mistrz przestrzega ostatecznie swego ucznia:

Mądrość i szczęście! – (...) Mniemasz, iż oboje w jednej piersi śmiertelnej obrać mogą mieszkanie! – (...).

(*Sędziwoj*, s. 145)

Adept doznaje głównych prawd; wtajemniczony zostaje w romantyczną ironię, która wyklucza dwa stany świadomości. Inicjacja w wyższą jaźń odsłania zarazem świat w całej jego jaskrawości, aż do bólu pełnego istnienia. **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” (s. 147).

Negatywne przedstawienie miłości wciąż może zaskakiwać czytelnika, jak chociażby w scenie dialogowej Kosmopolity i „widzącego”. W trakcie długiego dyskursu jeden z Braci Światła mówi do Kosmopolity, że jego uczucie jest zbyt marnie w obliczu całego świata, że prędzej go zgubi niż da mu szczęście. Kobieta – będąca źródłem tego „nie-

porozumienia” – pełni rolę modliszki, a w konsekwencji bohater słyszy:

A ty, przeglądając się w jej duszy mimowolnie, **niepostrzeżenie znizysz się i upadniesz!** A jeśli byś wytrwał – współbracie wieków, w co się obróci **ta miłość**, gdy prochem już będzie forma, co ją wzbudziła – **będzie wspomnieniem jednej chwili, chwili słabości!**...

(*Sędziwoj*, s. 193)

Pesymizm powyższej myśli przeraża tym bardziej, że na tle całego utworu staje się metryką poetyckiej filozofii. Takie *credo* zdradza wielki lęk i przed kobietą, i przed miłością do niej. Nie dość bowiem tego, że obróci się ta myśl „we wspomnienie jednej chwili, chwili słabości”, to na dodatek będzie przyczyną poniżenia i upadku mężczyzny. Wspomnieniem jednej chwili okaże się w końcu zapał i pożądanie Kosmopolity, dlatego też myśl Dziekońskiego krąży wokół ontologicznych rozterek Konrada:

Czym jest me czucie?
Ach, iskrą tylko!
Czym jest me życie?
Jedną chwilką!⁶⁷

Miłosne perypetie są w *Sędziwoju* przede wszystkim tłem dla motywu wtajemniczenia i wskazują na wspomnianą już ewolucję duchową głównego bohatera. Dochodzi on dlatego do kolejnej prawdy i uznaje, że „jedna miłość za pieniądze kupić się nie da” (s. 228). Za każdym razem Sę-

⁶⁷ A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. III, dz. cyt., s. 162.

dziwoj doświadcza bólu istnienia, rozpoznaje życie w jego pełni – jak Pacholę Malczewskiego, jak Mickiewiczowski Konrad.

Alchemia – pułapka serca i umysłu

Fabula powieści Dziekońskiego niewątpliwie opiera się na biograficznych wątkach polskiego alchemika. Polsemantyczność utworu oraz alegoryczny charakter całej historii obligują jednak do metaforycznego odczytania wszystkich tajemniczych motywów alchemicznych, „okultystycznych” czy też (jak sądzą niektórzy krytycy) „masońskich”. Autor sam przecież nakazuje czytelnikowi inne oglądanie alchemicznego krajobrazu – poprzez wyobraźnię:

Alchemia, nauka tajemnicza, przez tyle wieków zapalająca ciekawość i namiętność ludzi, uważana z jakiegoś być stanowiska, **otwiera niezmierzone pole wyobraźni.**

Granice rzeczywistości giną tu, roztopiając się w cudowności, która znowu – uświęcona podaniami historycznymi – nabiera prawdy artystycznej, zadowalającej wszystkie wymagania sztuki.

(*Sędziwoj*, s. 11)

Poszukiwanie kamienia filozoficznego związane jest z ciągłą pracą bohatera, który osiągając swój cel, nie zostaje nasycony ani tajemnymi pismami, nieśmiertelnym proszkiem, ani też cennym kruszcem. Kamień filozoficzny winien być interpretowany jako –

(...) przede wszystkim moc przemieniania, która wymaga kwalifikacji moralnych, nie technicznych⁶⁸.

Ciągle poruszanie się w problemie materii nie jest w stanie zaspokoić alchemika, bowiem nie wznosi go i nie doskonali. Sam bohater długo jednak nie może zrozumieć, co jest problemem i tragedią jego życia. Aż do chwili „ostatecznego wtajemniczenia” nie zauważa, że poszukiwanie złota jest ruchem poziomym, zmianą wyłącznie zewnętrznego sytuacji egzystencjalnej. Tragedia alchemika staje się problemem antropologicznym. Można sądzić, że przedstawiając losy Michała Sędziwoja, Dziekoński uruchomił maszynę skojarzeń tej przypowieści z losami każdego „człowieka wewnętrznego”, poszukującego i doświadczającego pełni życia.

Specyficzna aura, jaką alchemia okrywa dzieło, sięga swymi korzeniami pierwszego wieku n.e. Pierwszymi praktykującymi w tej dziedzinie byli Arabowie i Grecy, którzy jednocześnie stali się odpowiedzialni za stworzenie zrębu skomplikowanej i niezwykle tajemniczej symboliki alchemicznej. Dziekoński jednak nie pisze kolejnego traktatu na temat ezoterycznego procederu. Posługując się czarnoksiężską atmosferą, stara się uwrażliwić czytelniczą wyobraźnię na głębsze treści utworu – nieodkryte, niepoznane, często nielogiczne.

Ilekcja udaje się Sędziwojowi zbliżyć do celu, tylekroć natychmiast ginie jego zapał, świadomość usuwa się w inny wymiar, a czytelnika zadziwić może brak naturalnego entuzjazmu u bohatera. W jednej ze scen alchemicznych

⁶⁸ M. Janion, *Czas...*, dz. cyt., s. 16.

(wbrew pozorom pozbawionej oczekiwanych szczegółów), gdy alchemik zostaje pozornie zaspokojony złotem, w centrum znajdować się będzie nie on, lecz rozgorączkowany służący, który:

(...) wydobył czerwone żelazo, ostudził je, a przypatrując się bliżej, obrócił na drugą stronę, uderzył o kowadło, doświadczył dźwięku, ciężaru i zdziwiony nie dowierzając sam sobie krzyknął:

– To złoto!

Sędziwoj zamyślony patrzył przed siebie, a Jan porównywał ciężar sztaby (...).

(*Sędziwoj*, s. 183)

W jednej chwili gaśnie zapał bohatera, a magnetyzm kruszcu owłada duszą biednego „asystenta”. Jest w tej scenie mocny akcent, pisze bowiem Dziekoński, że Sędziwoj tylko „zamyślony patrzył przed siebie”. Ponownie pogrąża się wewnątrz siebie i doznaje przełomowej iluminacji. Zachwytowi Jana przeciwstawia bolesną retoryczne zawołanie:

– Więc i ty, biedny Janie, wierzysz, że złoto jest szczęściem!

(*Sędziwoj*, s. 184).

Bolesną prawdę dopełnia refleksją, że jest złoto „talizmanem czczej nazwy bez istnienia!”. Wydaje on w tym samym momencie wyrok na swe przeznaczenie i dławi demoniczne pożądanie. Z głębi przedziwnej natury alchemika wydobywa się paradoksalne westchnienie:

I kiedyż dosięgnę stopnia władzy, **abym mógł je zniszczyć**
(*Sędziwoj*, s. 184).

Jest to świadectwo kolejnego wtajemniczenia bohatera w doskonalszą duchowość, w bolesny świat i naukę. Oświecenie jego świadomości rzuca inne światło na drogę, którą kroczy, więcej – zmienia on swą drogę, rozpoczyna bitwę z własnym „ja” i rewiduje powszechną koncepcję alchemii.

Alchemia została przedstawiona w powieści jako proceder wywołujący tragiczne „skutki uboczne”. Choruje na nią nie tylko Sędziwoj i Kosmopolita, ale każdy, kto się w jakiś sposób zetknął z myślą o łatwo zdobytym majątku. Przykładem niech będzie gorączkowa chciwość barona Rogosza, u którego w jednej chwili:

(...) uśpiona namiętność do alchemii obudziła się (...) z całą mocą. Wypytywał się (...) o wszystkie znaki tak okrzyczanego w owych czasach przemieniania metali (...).

(*Sędziwoj*, s. 199)

Obłądana chciwość będzie jedynym w rezultacie horyzontem Rogosza, a dla innych – na przykład dla Bodensteina – chorobą śmiertelną. Bodenstein, toczący z Armią krwawą walkę o cudowny eliksir, wypija go i staje się kolejnym tragicznym przykładem działania alchemicznego. Dla nieprzygotowanych, niewtajemniczonych, działanie takiej siły okazuje się zabójcze. Mikstura, która miała dać młodość i zdrowie, staje się trucizną, a bohater – **ofiara paradoksu**.

Alchemia żąda od adepta nie tylko bezgranicznej wiedzy, oczekuje od niego przede wszystkim prawdziwej

mądrości. Tragiczny odcień alchemicznych doświadczeń zmusza do pewnej transgresji w sposobie myślenia. Nowa perspektywa spycha na dalszy plan priorytet wiedzy – tu już niewystarczającej – i wynosi ideę mądrości jako szczególnej harmonii ze światem duchowym, **rezonansu serca i umysłu** – mądrości i wiedzy.

Złoto

Ślepy zapał Michała Sędziwoja kilkakrotnie zderza się z jego niewymierną tęsknotą za spokojem. Paradoks polega na tym, że gdy alchemik poznaje tajemnicę i zdobywa skarb, złoto i sławę, nie daje mu to szczęścia. Przeciwnie – rodzą się w duszy bohatera nowe lęki, strachy, widma, umysł zapełnia się demonami. Złoto, które miało być wyzwoleniem, teraz zniewala człowieka i prześladowuje go. Sędziwoj szuka więc ucieczki; wyrzuca złoto na ulicę, urządza huczne przyjęcia, wtapia się w tłum gości, myśli swe zagłusza głośną muzyką. Wtedy

(...) wszyscy się bawią, on jeden smutny, siedzi pośród gości jakby dlatego, iż się obawia sam pozostawać, jakby mu brakło czegoś. Ciągłe zamyśloni, widocznie trapi go jakaś tajemna troska.

(Sędziwoj, s. 225)

W pewien sposób przestaje być ważne złoto, ważniejszy od niego będzie lęk. W tym miejscu rodzi się pytanie: jaka jest przyczyna obłądnego strachu Sędziwoja, który nie-raz wygląda jak „zły duch”? Odpowiedź byłaby zdecydowanie łatwiejsza przy bardziej intertekstualnym czytaniu

Dziekońskiego. Wyjaśnienia tajemniczego stosunku autora wobec złota szukać możemy chociażby w *Duchu jaskini*⁶⁹.

Akcja obu obrazków zawiązuje się przy hucznej zabawie, przy winie. W *Duchu jaskini* na przykład rozbrzmiewa

(...) wesola muzyka, przytłumiana, to znów dziwnie w echo rozchodząca się, pomimowolnie sama się szatańsko parodiowała⁷⁰.

W *Sędziwoju* natomiast

z daleka łuna od światła, dźwięki muzyki i gwar zabawy mimowolnie wabił ciekawych.

(*Sędziwoj*, s. 208)

Ludzie krzyczeli bez pamięci:

Hej, muzyka! wina! zasłońcie okna! niechaj się dzień dla nas cofnie! szalejmy do nowej nocy.

(*Sędziwoj*, s. 229)

Zadaniem wywołanej w obu utworach muzyki jest symboliczne wyznaczenie i uwznioślenie nastrojowości oraz miejsca. Używa autor szczególnej tonacji: takiej, która tworzy napięcie i przygotowuje na ważne wydarzenia. Ob-

⁶⁹ Opowiadanie to przywołuję przede wszystkim ze względu na niezwykle podobieństwo fabularne z treścią V rozdziału II części *Sędziwoja – Sztudgard*. W obu utworach wielokrotnie pojawiają się muzyka, taniec (ruch), radość, ale też smutek i samotność, światło księżycowe, i demoniczne objawienie świata duchowego w postaci cieni i złych duchów. *Duchowi jaskini* poświęcam dalszy rozdział książki.

⁷⁰ J. B. Dziekoński, *Duch jaskini*, w: *Polska nowela fantastyczna*, t. II, zebrał J. Tuwim, Warszawa 1953 r., s. 11. Wszystkie podkreślenia moje – K. K.

raz taki przypominać może poza tym święto dionizyjskie, podczas którego powszechne staje się kuszenie, a przepych zastawionych stołów jest złudzeniem prawdziwego bogactwa. Poza muzyką ważne w obu scenach są miejsce (jaskinia i ruiny) oraz światło księżyca i pochodni. Poświęca im autor sporo miejsca, podkreślając jednocześnie, że tam, gdzie pada

(...) ukośny szeroki słup płomieni księżyca; jakby ciekawy zaglądał lub **groził bawiącym się.**

(*Duch jaskini*, s. 10)

Muzyka i ironiczny księżyc są powodem rosnącego w powieści napięcia. Kulminacyjnym punktem będzie w obu przypadkach pojawienie się „koło północy”⁷¹ szatana (?) albo innego widma⁷². Przeróżające zjawy strzegą skarbów, są duchem demonicznego złota. „Szaleńszy od wszystkich” Michał Sędziwoj widzi przed sobą złe duchy, demon pojawia się w *Duchu jaskini*. Bohater (pijany?) kuszony jest skarbami (jak Twardowski albo Faust?), duszę swą szatanowi oddaje:

„Oddaj mi swą duszę, a wszystkie te skarby staną się twoją własnością!” Wtedy oddał się szatanowi. (...) lecz szatan w pierś jego zapuścił szpony tak, iż **już nigdy nie mógł być wesołym, a gra jego stała się tylko odbiciem okropnej gry wewnętrznej o szczęście lub zagładę.**

(*Duch jaskini*, s. 14)

⁷¹ W powieści autor informuje o czasie na stronie 211, a w *Duchu jaskini* – na 9.

⁷² Bohaterom *Ducha jaskini* poświęcam uwagę w dalszym rozdziale.

W satanistyczny wymiar wprowadzają złoto niektóre zdania powieści. Młody alchemik na przykład często wpa-
trujący się w płomień ma wizję

(...) czystej dłoni szatana rozsiewającego w powietrzu iskry, jak
milion zaklętego złota (...).

(*Sędziwoj*, s. 176)

W końcu napięcie powieści osiąga najwyższy punkt i bohater zdradza swój wewnętrzny wizerunek – wyrzuca obraz zagnieżdżonego w jego duszy „wroga”. Tragizm osiąga punkt kulminacyjny, gdy alchemik, przeklinając złoto, jednocześnie przekreśli swój los. A wszystkie nieszczęścia przez „okropnego stróża”, „wroga rodu ludzkiego”, który wciąż staje przed bohaterem, w dzień zasłania

(...) światło słońca, w nocy czarniejszy jest od ciemności. (...)
Większa część (...) czarodziejów stała się ofiarą szatana.

(*Sędziwoj*, s. 279, 289)

W takiej konfiguracji **mogłoby być złoto synonimem satanistycznej komunii**. Czarnym kapłanem byłby wtedy ów okropny stróż, nieodstępujący swoich niewolników, a złoto jego symboliczną „ofiarą” (*Sędziwoj*, s. 280)⁷³.

Konkluzją rozważanych powyżej utworów jest wyłaniająca się filozofia dotycząca złotego metalu. Wywołuje ono uczucia coraz bardziej ambiwalentne. Staje się prowokacją do głoszenia kolejnych mądrości. Pożądanie skarbu przeradza się w tęsknotę za pokojem duszy:

⁷³ Zob. D. T. Lebioda, *Romantycy i kapłani. Hierofania, teofania, świętość*, Bydgoszcz 2002.

Wróć mnie do ciemnego nieznanego stanu, z którego mnie wyciągnął, powróć mi wiarę w miłość ludzkości, dawne moje istnienie!

(*Sędziwoj*, s. 227)

Bohater rozpoczyna kolejny etap wtajemniczeń. Próbując wycofać się ze stanu oświecenia, musi ponownie zdobyć odpowiednie doświadczenie i doznać serii wtajemniczeń. Frenetyczna psychika alchemików z taką samą siłą poszukiwać będzie ubóstwa, z jaką ich młodość szukała skarbu. Można wręcz mówić o tragicznym (antycznym) nieporozumieniu. Kosmopolita przecież przestrzega swego ucznia przed pewnym nieszczęściem. Wbrew logice – jak w antycznym dramacie – pchany siłą ironii, wybiera Sędziwoj jednak jarzmo i świadomie bnie w serię tragicznych wydarzeń. To właśnie ów dysonans jest powodem wszystkich lęków bohatera.

Światło

Bogata symbolika alchemiczna wyróżnia cztery podstawowe kolory rządzące tajemniczym procesem⁷⁴. Każda z barw jest jednocześnie informacją o stopniu wtajemniczenia w arkana magicznej sztuki. **Czarny** związany jest z „pierwszą materią”, z początkiem, ze śmiercią i profanum, ale też z siłą talentu. Jest czerni symbolem duszy w jej pierwotnym stadium. Przypomnijmy, że właśnie taki kolor dominuje na początku powieści. Na drugim stopniu wtajemniczenia pojawia się **biały** jako symbol średniej pracy,

⁷⁴ Określając symbolikę kolorów alchemicznych, korzystałem z: J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000.

pierwszej przemiany (w rtęć). Dodajmy, że biel jest w *Sędziwoju* silnie związana ze światłem księżycowym, o którym więcej za moment. Kolejną barwą jest **czerwień**, kojarzona z siarką oraz z namiętnością. W treści znajdujemy ją pod postacią wszechobecnego płomienia i zachodzącego słońca. Bo gdy trudno w opowieści o prawdziwy dzień, autor często podsuwa czytelnikowi „szeroki czerwony pas nad ziemią poprzedzający ranek” (*Sędziwoj*, s. 301). Ostatnim, najwyższym etapem inicjacji alchemicznej, jest oczywiście kolor złoty, którego symboliczne aspekty wywołałem częściowo powyżej. Należy mimo to zaznaczyć, że złoto niewątpliwie kojarzy się z doskonałością, czystością, świętością i nieśmiertelnością. Każda z barw symbolizuje jednocześnie nieustanny proces oczyszczania materii (w powieści może być to oczyszczanie „z materii”?).

Dziekoński używa tajemnej symboliki barw do kreowania ekspresywnego nastroju powieści, szczególnie zaś ciekawe jest zastosowanie w niej światła. Podzielić je można na trzy rodzaje: 1. światło **księżycowe**, 2. **ogień** świecy, pochodni czy pożaru oraz 3. personifikację światła – „**synowie światła**” czy też „potomkowie światła”.

a) księżyc

Księżyc w *Sędziwoju* pojawia się ponad dwadzieścia razy, zawsze jako zapowiedź albo świadek jakiegoś nieszczęścia⁷⁵. Rozmyślenia nad symboliką lunarną prowadzić mo-

⁷⁵ Na temat symboliki lunarnej w literaturze piszą: J. Sawicka, *Symbolika lunarna w średniowiecznej poezji liturgicznej*, „Pamiętnik Literacki” 2002, nr 93/3, s. 5–35; E. Kolbuszewska, *Romantyczne przeżywanie przyrody*.

gą do najróżniejszych spekulacji; elastyczność skojarzeń Eliadego wywołuje na przykład taki ciąg mitologicznych związków księżycy: „**księżyc** – deszcz – płodność – **kobieta** – **śmierć** – **regeneracja** (...)”; inny z kolei układ to: „kobieta – **wąż** – **magia**”⁷⁶. W rzeczywistości możemy odnaleźć w utworze wszystkie elementy „symbolicznej układanki” lunarnej. Uwagę interpretacyjną postaram się jednak skupić na związku księżycy z rytmem inicjacyjnym.

Księżycowe światło w powieści Dziekońskiego zawsze wróży jakieś nieszczęście. Autor korzysta z tradycji gotyckiej, jaką przez wieki ten rekwizyt został obciążony. Przypomnijmy chociażby kilka scen, w których jest on niemy i ironicznym świadkiem tragedii człowieka. Akcja szóstego rozdziału (zatytułowanego *Rogosz*) zawiązuje się dopiero w momencie, gdy narrator informuje określa szczegóły nocnego krajobrazu:

Księżyc świecił w całym blasku, zamek był tylko parę staj odległy. Z jednej strony (...) blaszane dachy światłem jaśniały, z drugiej ciemny wąż pochłaniał cały cień rzucany od wysokich wież zamku.

(Sędziwoj, s. 121)

Znaczenia, wartości, style zachowań, Wrocław 2007; A. Senczkowska, „Lunarna osobowość” Juliusza Słowackiego, w: „Litteraria” 2012, nr XXXIX. Interesujące w tym kontekście może być przywołanie skojarzeń ze Słowackim jako miłośnikiem nocnego nieba, o czym pisze F. A. Prengel, *Juljusz Słowacki i gwiazdy. Czy wiesz był astrologiem? – Horoskop Twórcy „Króla-Ducha”*, w: *Polski Kalendarz Astrologiczny na rok 1933*.

⁷⁶ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, wstęp L. Kołakowski, posłowiem opatrzył S. Tokarski, Łódź 1993, s. 169. Podkreślenia w cytowanym tekście moje – K. K.

Powyższa „księżycowa introdukcja” otwiera jeden z wielu dramatycznych opisów. W dynamicznej scenie ginie hrabia Reudlin, a tuż obok wyrasta

Twarz [Kosmopolity] **oświecona blaskiem księżyca**, zdała się tak nieruchoma, żadnego życia nie okazująca, jakby z białego marmuru wykuta; wzrok tylko jakimś **przerazającym jaśniał blaskiem**.

(*Sędziwoj*, s. 123)

W sztudgardckim zamku, gdzie Sędziwojowi objawiają się nieustannie demony – stróże złota – krajobraz nasączony został przez autora wyłącznie światłem księżyca, który „smutnie świecił przez wszystkie otwory” (*Sędziwoj*, s. 210) zamczyńska⁷⁷. Dziekoński kilkakrotnie to podkreśla, na przykład w następnej scenie „światło rozchodzące się ze szklanych różnokolorowych latarni” (*Sędziwoj*, s. 215) przypisuje „biesiadnikom, jaśniejącym wspaniałymi strojami i pięknoscią”, a na czarno ubrany alchemik musi walczyć ze swym widmem w miejscu, gdzie było –

(...) wielkie okno, wychodzące na balkon, przez pożar wylamane, zostawiono otwarte i tamtędy **księżyc szeroki wachlarz promion wpuszczał** aż do środka sali.

(*Sędziwoj*, s. 215)

⁷⁷ W tych okolicznościach księżyc może być symbolem melancholii bohatera, taką jego rolę podkreśla A. Kępiński: „Niekiedy Księżyc (łac. Luna) symbolizował też melancholię zapewne z powodu jego związków z nocą, melancholicznym światłem i wiarą w lunatyzm” – A. Kępiński, *Melancholia*, Kraków 2001, s. 280.

Jest też księżyc niemym świadkiem tortur Kosmopolity. „Czarodziej” ukazany został w ciemnym lochu i tylko:

Przez okienko u góry księżyc rzucał ukośnie bladą wiązkę promion na kamienie, **zresztą było ciemno.**

(*Sędziwoj*, s. 256)

Można by spekulować, że to ten sam księżyc, którego wyrzeka się Guślarz z II części *Dziadów*, aby nie zakłócał swoim ironicznym blaskiem starodawnych misteriów. Mogłaby to być ta sama „pyzata twarz” księżycy, co w *Marii*, obalająca na trawę kształt Waclawa, jego radość, „życie” i nadzieję⁷⁸. Malczewski po mistrzowsku wydobywa lunarną symbolikę, szczególnie zaś akcentuje ironię księżycy, jego szydercze przyglądanie się tragedii człowieka. Pozorna aktywność księżycy jest podobna u obu romantyków. Przypomnijmy, że w lochu Kosmopolity świecił księżyc, ale i tak „**było ciemno**”. W *Marii* natomiast poeta silnie podkreśla: „**Lecz chociaż księżyc jasny, nie widać nikogo**”⁷⁹. Jest więc jakaś pustka, nawet może próżnia w jałowym świetle księżycy. Wszystko, co zostaje dotknięte jego promieniem, będzie w obu krainach romantycznych naznaczone niepowodzeniem, zniszczeniem, napiętnowane śmiercią. Dodać do tego obrazu można upiorną scenę z *Marii*, w której promień księżycy dotykał posępną postać zmarłej bohaterki, a jednocześnie

⁷⁸ Pisała o tym H. Krukowska w: „*Maria*” *Malczewskiego jako romantyczna poezja nocy*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3, s. 26 i następne. Por. H. Krukowska, *Wstęp do Marii A. Malczewskiego*, dz. cyt., s. 37.

⁷⁹ A. Malczewski, *Maria*, dz. cyt., s. 150, w. 1211.

Tak dzięką tkliwość rzucał w przymrużone oczy,
Z jaką mizg upiorzycy, gdy kochanka zoczy⁸⁰.

Tragiczny wymiar utworzony przez światło księżycowe przy głębszym penetrowaniu symboliki lunarnej **staje się wymiarem wtajemniczenia**, polem działania nadziei – przez doświadczenie i inicjację. Dzieje się tak przez oddziaływanie na tekst bogatej „mistyki lunarnej”. Mircea Eliade wielokrotnie podkreśla, że „istnieje oczywiste podobieństwo między śmiercią a inicjacją”⁸¹. Dodaje także, że:

(...) mistyczne wtajemniczenie osiągnąć można przez rytualną śmierć, a **śmierć może być upodobniona do inicjacji**⁸².

Związek księżycy z alchemią, ale także z religią, polega na celebrowaniu wspólnej dla nich tajemnicy przemiany. Dziekoński eksponuje motyw przemiany w każdej części romantycznej powieści inicjacyjnej. Najbardziej znaczącymi obrazami są: wspomniane już wcześniej przejście alchemika przez kościelny grób – czyli rytualna śmierć i zmartwychwstanie, tortury Kosmopolity – również śmierć (bardziej dosłowna) i mistyczne zmartwychwstanie, nawet na wzór Jezusa. Ostatnią przemianą jest w utworze Dziekońskiego „cudowne zniknięcie” bohatera. Gdy Jan Bodowski wchodzi do pokoju, zastaje go pustym, a trudno oprzeć się wrażeniu, że pomieszczenie natychmiast staje się synonimem pustego grobu Zbawiciela. Narrator podkreśla dla pewności, że wszystkie czyny Sędziwoja spisano, a on sam był

⁸⁰ Tamże, s. 151, w. 1273–1274.

⁸¹ M. Eliade, *Traktat...*, dz. cyt., s. 174.

⁸² Tamże. Podkreślenia moje – K. K.

wielokrotnie widziany w różnych częściach świata. Można więc dopowiedzieć, że księżyc pełni w *Sędziwoju* tę samą rolę, co

(...) w obrzędach inicjacji polegających na przeżyciu rytualnej śmierci, po której **następuje „odrodzenie”** i dzięki której wtajemniczony scala się ze swoją prawdziwą osobowością **„nowego człowieka”**⁸³.

b) ogień

Według Manfreda Lurkera „oczyszczające właściwości płomieni ognistych były w stanie uwalniać (...) od nieczystości”⁸⁴ już w starożytności. Jest to z pewnością jeden z pozytywnie nacechowanych obrazów ognia⁸⁵. Równoległym skojarzeniem do niego mogą być powszechnie znane, żywe w wielu kulturach płomienie piekielne, a wraz z nimi cały zastęp znaczeń apokaliptycznych. Dziekoński wykorzystuje ambiwalentne znaczenia tego motywu. Często napotyka my więc pozytywnie nacechowany **ogień alchemiczny**. Zawsze będzie to centrum działania człowieka poszukującego przemiany metalu w złoto, a w kręgu religijnym – do którego zmierza myśl Dziekońskiego – będzie płomień synonimem przemiany ducha w czystą formę pierwiastka boskiego. Ten rodzaj ognia, oczyszczając materię, trawi ra-

⁸³ M. Eliade, *Traktat...*, dz. cyt., s. 173. Podkreślenia moje – K. K.

⁸⁴ M. Lurker, *Słownik...*, dz. cyt., s. 149.

⁸⁵ Interesującym kontekstem dla symboliki ognia w prozie Dziekońskiego mogłyby się okazać wyobrażenia Juliusza Słowackiego, o której inspirowało pisze M. Bajko, *Symbolika ognia w „Śnie srebrnym Salomei”*, w: *Słowacki i spadkobiercy. Studia i szkice*, Białystok 2017, 35–58.

zem z nią zło. Dlatego też przez większą część powieściowej nocy płoną świece, pochodnie, węgle w kominie alchemicznej pracowni. Gdy zaś gaśnie pochodnia lub świeca, zwykle zapowiada to ciąg niepowodzeń w przestrzeni „wybrakowanej”, opuszczonej przez świadectwo ciepła i bezpieczeństwa. Atmosfera grozy panuje na przykład w trakcie obławy na dom Sędziwoja. Pracownia alchemika pogrążona zostaje w ciemności, a pierwszymi złowróżbnymi znakami będą „gwar natarczywego motłochu” oraz „**blask pochodni**, które nieśli” (*Sędziwoj*, s. 136). To jest drugi rodzaj światła: niesie ono z sobą zapowiedź nieszczęścia. Jest to uderzający błysk ognia niepochodzącego z pracowni bohatera; bardziej kojarzy się z piorunem, aniżeli światłem ziemskim. Napięcie akcji maleje dopiero wtedy, gdy Kosmopolita „**zapalił lampę na stole**” (*Sędziwoj*, s. 137) ocalonego bohatera.

Dziekoński wyznacza symboliczną – z ducha apokaliptyczną – hierarchię ognia w powieści. Jest to układ pełen paradoksów. Tutaj, jakby na odwrót, to, co ziemskie – jest dobre, to, co z nieba – zagraża i niszczy. Dlatego właśnie ogień, nad którym człowiek panuje, roznieca go i gasi, jest dobry. Ogień spadający z nieba, przychodzący z zewnątrz, nie mieści się w granicach ludzkiej logiki, tym bardziej że unicestwia. W *Sędziwoju* w wyniku działania sił niebiańskich płonie kościół jako obraz ziemskiego ładu, widoczna przestrzeń uświęcona.

Odległy grzmot (...) i gęste wężykowe błyskawice przelatały ponad miastem, a szczyty wież i krzyże iskrzyły się na czarnym tle nieba. (...) Nagle **rażąca jasność** rozdarła niebo i jaskrawym połyskiem oblała gmachy miasta, w tejże chwili **okropny grzmot** się rozległ – **piorun uderzył w wieżę kościoła Panny**

Marii! – Świetna **iskra jak wąż** obwinęła się spiralnie około wieży i znikła w kolumnadzie u jej podstawy.

(*Sędziwoj*, s. 173–174)

Epitety „boskiego” ognia są niepoehlebne, autor nazywa go rażącym, okropnym, porównuje do węża. Jest to ta druga wartość płomienia. Obraz płonącej wieży, która

(...) poczęła wyrzucać wszystkimi otworami długie wytryski płomienia, które z każdą chwilą powiększały się, rosły wśród widomych bałwanów dymu,

(*Sędziwoj*, s. 175)

– przedstawia misterium zniszczenia apokaliptycznego. Ogień bowiem:

Wpełza w materię i ukrywa się utajony jak nienawiść i zemsta. Ze wszystkich zjawisk jest naprawdę jedynym, które **może całkowicie łączyć obie wartości przeciwne: dobro i zło**. Rozświetla raj. Pali w piekle. Jest rozkoszą i torturą. Jest kuchnią i apokalipsą⁸⁶.

⁸⁶ G. Bachelard, *Psychoanaliza ognia*, w: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wyboru dokonał H. Chudak, przełożyli H. Chudak i A. T atarkiewicz, przedmowa J. Błońskiego, Warszawa 1975, s. 29. Podkreślenia moje – K. K.. Na temat symboliki ognia i światła, na przykładzie poezji J. Słowackiego pisze interesująco W. Gutowski. Badacz wskazuje na niezwykły związek istniejący między poetyckimi predylekcjami a naturą alchemika:

Sam poeta jest jakby alchemicznym athanorem, destylującym błyski, ognie, przepalającym materię i żywy; w nim „światło”, niby *opus magnum*, istnieje potencjalnie, on zaś, natchnieniec, pracując nad przeobstwieniem, przyciągany jest idealnym, projektowanym w *langue*, nie w mowie własnego bycia, wizerunkiem słonecznej ziemi, której światło, dzięki swej materialno-duchowej totalności,

„Rozkoszą i torturą” będzie ogień dla Kosmopolity podczas jego przesłuchania. Najpierw dogasające płomienie w kominie oraz „bledniejące kagańce”, których nie ośmielono się poprawiać, są niemymi świadkami cierpienia cudotwórcy w ciemnych lochach. Później zaś wybiera on właśnie pochodnię na obiekt jednego z ostatnich swoich cudów. Wcześniej

pochodnie rozpalone w żelaznych świecznikach **dziwnym, nie-naturalnym blaskiem oświecały** posępne twarze sądzących.

(*Sędziwoj*, s. 271)

Dziekoński zwraca uwagę na ten szczegół, aby po chwili Kosmopolita mógł kontynuować. Wskazał on na pochodnię i „rzekł dalej”:

– Patrzcie; jedno słowo: zgaśnij! I oto płomień posłuszny uleci! (...) w istocie, razem ze słowami Kosmopolity pochodnia zbladła, płomień jej oderwał się od rozżarzonych knotów i znikł w powietrzu.

(*Sędziwoj*, s. 273)

Scena ta może być czytana w duchu mitologicznym, a właściwie „antymitologicznym”. Autor nawiązuje w tym miejscu do opowieści o Prometeuszu i odwraca jego czyn, jest to cofnięcie aktu prometejskiego. Kosmopolita staje się

wszelką kodowość znosi; czyż zatem nie unieważnia ono trudu poety, który przecież na kodowaniu Tajemnicy polega, a nie na bezsłownym (czy pozasłownym!) uczestnictwie w Niej!

(W. Gutowski, „I kto zgasił to okropne świeciło?” *Semantyka ognia i światła w twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Pasje wyobraźni. Szkice o literaturze romantyzmu i Młodej Polski*, Toruń 1991, s. 38).

negatywem mitycznego herosa, powtórzeniem greckiego bohatera, podobnie jak tytułowa kreacja *Fausta* Goethego. Kradnie on ogień podarowany przez Prometeusza, aby ukarać zbrodniarzy, a zemsta nabiera znaczenia bardziej uniwersalnego, staje się **widoczną** karą boską dla bluźniących ludzi.

Ambiwalentną naturę ognia rozciąga autor w powieści na inne kreacje, znane w wielu kulturach, różnie jednak przedstawiane i nazywane.

c) światło upersonifikowane

Dziekoński nazywa bohaterów „odwiecznymi Potomkami światła” albo „Synami światła”. Przeciwstawia natomiast wymienionemu już wcześniej kilkakrotnie tajemniczemu „wrogowi rodu”. „Wśród cieni i potworów krążących w przestrzeni” (s. 190) Kosmopolita szuka dowodów innego świata. Woła wtedy:

- I **odwieczni potomkowie światła**, od waszej potężnej myśli szukam jedynej rady, tam gdzie serce moje zaczyna się mięszać.
(*Sędziwoj*, s. 190)

Oni niezawodnie odpowiadają, stawiając jednocześnie diagnozę świadomości bohatera:

- **Wróg rodu** cieszy się dziś ze stanu twojego umysłu!
(*Sędziwoj*, s. 190)

Dualizm kosmicznych duchów zawiera się w systemie gnostyckim i niewątpliwie do niego autor sięga. Kurth Rudolph, opisując gminę z Qumran, podkreśla podział ludzi

(...) na „synów światła” i „synów ciemności” czy też „synów występku”. Pierwsi są „wiedzającymi”, „rozumnymi” czy „wglądającymi” wybranymi, drudzy zaś „nierozumnymi”, ludźmi „kłamstwa” i „złości”⁸⁷.

Narodziny trudnych do określenia postaci związane są ściśle z księżycem oraz ideą doskonałości. Autor przygotowuje specjalną scenerię na przyjście duchów:

Żyjące światło rozszerzało się, jakby ściany jaskini cofały się, oddalały do nieskończoności; jasny krąg księżycy wylewał ze swych brzegów, roztopiał się, iż w końcu wszystko zostało pochłonięte jednym światłym obrazem. Na tym tle magicznym niezmiernego obrazu, w odległości, a jednak wyraźnie, wystąpiły rozmaite, rozrzucone postacie.

(*Sędziwoj*, s. 187)

Znacząca jest w narodzinach „rozrzuconych postaci” oświetlona jaskinia. Jej platoński charakter zawiera się w nadrzędnej idei utworu. To ten sam rodzaj **tęsknoty za**

⁸⁷ K. Rudolph, *Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*, przeł. G. Sowinski, Kraków 1995, s. 245. Podkreślenia moje – K. K. Dzieciach światła wspominają również R. Graves, R. Patai w swojej książce *Mity hebrajskie. Księga Rodzaju*, przeł. R. Gromadzka, Warszawa 1993, s. 18. Dziekoński mógł inspirować się oczywiście nie tylko życiorysem Michała Sędziwoja, ale w nie mniejszym stopniu wolnomularstwem, iluminizmem czy różokrzyżowcami. Dziekoński oczywiście nie mógł znać zwojów z Qumran, mógł jednak inspirować się ideami marnichejskimi.

duchowymi rządami, za królestwem światła, ta sama wizja zrodzonych ze światła (cienie) postaci, jaką prezentuje Platon. Dziekoński bowiem za Platonem przyjął taką metodę dla odsłonięcia fragmentu zasłony dzielącej obie krainy.

Mowa synów światła jest moralizująca. Wypowiadają wiele godnych podkreślenia maksym: „Życie człowieka jest jedną chwilą wobec wieków naszego istnienia” (s. 192) albo „kto chce żyć wiecznie, musi nie ziemskie prowadzić życie!”. Świadczy to o ich nadświadomości; można nawet za ryzykować porównanie „widzących” do aniołów. Nie są przecież cielesni i zjawiają się bez kształtu – jako **mistyczna iluminacja świadomości bohatera**. Doznanie to nosi wszelkie znamiona mistyczności, jednakże trudność z ostatecznym przypisaniem mu metryki wielkiego objawienia leży w szczegółach opisu. Kosmopolita podczas swoich „objawień” chodzi, rozmawia, a od rzeczywistości oddala go wyłącznie przepaść myśli (s. 244). Trudno więc rozstrzygnąć, kim są goście jego myśli. Maria Cieśla-Korytowska podkreśla, że jest światło zawsze:

(...) nacechowane dodatnio. Jest, podobnie **jak w wizjach**, atrybutem doskonałych, a więc tych, którzy do Niego [Boga – K. K.] należą. **Jest pozawerbalnym sposobem objawiania Absolutu**⁸⁸.

Uniwersalną konstytucję Synów światła wydobywają wewnętrzne słowa uwięzionego Kosmopolity:

⁸⁸ M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczna poezja mistyczna*, Kraków 1989, s. 161. Podkreślenia moje – K. K.

Mistrze (...) – Synowie **światła gwieździstego** nie odwiedzają duszy, w której namiętności cmią wzrok najczystszej myśli.
(*Sędziwoj*, s. 245)

To „gwieździste światło” nawiązuje treścią do Kosmosu, do najgłębszych pokładów prawdziwej natury romantycznej i duchowych korzeni człowieka. Nazywa ich Dziekoński w dalszej części również „synami eteru”. To kolejny dowód na związek „zjaw” z *universum aeternum*. Poza tym jest to potwierdzenie ich anielskiej natury:

Człowiek zwyczajny, który nigdy nie widział synów eteru, nie wystawi sobie **anioła** w innej jak ludzkiej postaci (...).
(*Sędziwoj*, s. 311)

Nieprzypadkowe użycie w zdaniu słowa „anioł” staje się określeniem statusu ontologicznego świetlnych postaci. **Synowie światła są aniołami**. Ale to jeszcze nie koniec ich fenomenu; Dziekoński rozpościera przed czytelnikiem kolejną wizję. Uzupełnia motyw zjawiających się postaci tą częścią toposu światła, która nierozzerwalnie łączy się z mądrością, nauką i wiedzą. W rozbudowanej scenie Synowie światła przybywają w postaci komety (ciała niebieskiego) „opuszczającej środkowy ogień ożywczy” (s. 312). Przychoǳą dosłownie z kosmosu, ale autor brnie w pseudo-wyjaśnianiu tajemnicy świetlistych istot i podaje negatyw swoich wcześniejszych przypuszczeń. Wcześniej duchowe „formacje” świetlistych istot mają teraz odbicie w postaci „rozproszonych po całej ziemi, niewielkich, lecz potężnych duchem współtowarzyszy, wyznawców wielkiego bractwa, pracujących samotnie”.

Śród ruin Rzymu, między katakumbami Memfis, w pośrodku kupieckich Niemiec lub w niedołączonych Indiach niepostrzeżeni, nieznani **członkowie jednej myślowej rodziny**, obojętni na otaczające ich sprawy, **zajmowali się nauką**.

(Sędziwoj, s. 312)

Niewątpliwie w powyższym opisie Dziekoński nawiązuje do dwukrotnie ujawnionego w utworze **bractwa różowego krzyża**, „o którego istnieniu wtedy wielu już bardzo wątpiło” (Sędziwoj, s. 387), a do którego rzekomo należał Philaleta – pośmiertne „wcielenie” Michała Sędziwoja. Historyczny związek naukowców-alchemików wyznaje w swoim tajemnym *credo* te same wartości i prawdy, które głosi Kosmopolita i Sędziwoj. Różokrzyżowcy byli bowiem przekonani, że:

(...) klucze do owej tajemnicy [alchemicznej – K. K.] powierzone zostały jakiemuś **bractwu nadludzi**, jakiejś tajnej organizacji działającej w przeszłości, a może i współcześnie⁸⁹.

Działalność ich skupiała się wokół alchemii, a znakiem rozpoznawczym były róża i krzyż – symbole czysto alchemiczne⁹⁰.

⁸⁹ J. Gołędzinowski, *Jawne historie tajnych stowarzyszeń*, Łódź 1990, s. 11. Podkreślenia moje. Na tej pracy opieram również moje dalsze rozważania dotyczące historii Różokrzyżowców i ich związku z powieściową „organizacją” Synów światła. Możliwe jest jednak i to, że Dziekońskiemu nie były obce tendencje pietystyczne czy iluministyczne w chrześcijaństwie niemieckim XVIII-XIX wieku.

⁹⁰ Zob. na przykład rysunek w *Sędziwoju* na stronie 65.

(...) róża to nic innego jak *materia prima* stanowiąca punkt wyjścia tajemniczego Procesu. Krzyż zaś to *acidum naturae*, czyli ocet, a raczej „nasz ocet”, „ocet mądrych” (...) ⁹¹

Bractwo różowego krzyża otacza aura podobna do tej, która okryła w powieści Synów światła. Historia podaje, że ruch ten narodził się w Niemczech [!], w miejscowości Kassel, ale trudno o pewne dowody poświadczające istnienie podobnego bractwa. Mieli oni jednak dokonać wielu ważnych dzieł, nawet dotyczących reformy Kościoła ⁹², a wszystko

(...) przy pomocy oświeconego bractwa – **dzieci światła** wprowadzonych w tajemnice Wielkiego Wschodu ⁹³.

Czy to wyłącznie szokująca zbieżność nazw, czy też świadectwo znajomości podobnych nauk przez Józefa Bogdana Dziekońskiego – można na ten temat chyba wyłącznie spekulować ⁹⁴.

„Braterstwo wszystkich ludzi” kojarzy się z formacją „jednej wielkiej rodziny” wywołanej przez autora powieści romantycznej. Dodać na koniec wypada słowo o jeszcze jednym szczególnym rodzaju podobieństwa w twórczości Dziekońskiego i Hessego; obaj pisarze kreuja „podróż do

⁹¹ J. Gołędzinowski, *Jawne historie tajnych stowarzyszeń*, dz. cyt., s. 13.

⁹² Patrz J. Gołędzinowski, *Tajne historie...*, dz. cyt., s. 14.

⁹³ Tamże. Wielki Wschód może być nawiązaniem do powołanej w 1781 roku Łoży Narodowej Wielkiego Wschodu Polski – łoży masońskiej, której pierwszym Wielkim Mistrzem był Ignacy Potocki.

⁹⁴ T. Leary, *Poeta podróży wewnętrznej*, „Nowy Wyraz” 1973 r., nr 12, s. 31. Podkreślenie moje – K. K.

wewnętrznego świata”⁹⁵ jako sposób na doświadczenie nieskończoności. Wędrówka ku wnętrzu jest przecież jednym z najważniejszych elementów rytuału inicjacyjnego i zawiera się w kanonie prawd alchemicznych.

Można więc – reasumując – nazwać Potomków światła: 1. aniołami, 2. kosmicznymi duchami, 3. „zbawcami” przez **oświecającą** wiedzę, 4. historycznym bractwem skupionym wokół znaku róży i krzyża. Światło zaś, które z nich wypływa, może być symbolem łączności ze światem duchowym, ale też znakiem zbawienia przez naukę i mądrość – światłem gnostyckim. Gdy nadszedł koniec spotkania Kosmopolity z „wiedzącymi”, wraz z ich odejściem

światło poczynało blednąć, postaci coraz niewyraźniejsze niknęły jedno po drugim (...).

(*Sędziwoj*, s. 194)

Zdradza to ponownie pozytywny charakter „postaci” – szczególnie wyraźny na tle krajobrazu, jaki pozostawiają po swoim odejściu: „ciemno i głucho zrobiło się dokoła” (*Sędziwoj*, s. 194).

Wiele obrazów powieści Dziekońskiego nie daje się opisać jednoznacznie oraz zakwalifikować do konkretnego typu, jak chociażby wspomniana wcześniej „oniryczna”

⁹⁵ Godne uwagi jest jednak pojawienie się istot przypominających wierne Synów światła z *Sędziwoja* w powieściach Hermana Hessego. Jego fascynacje kulturą i ezoteryczną filozofią „Wielkiego” – dalekiego – Wschodu opisuje w swoim szkicu Timothy Leary. Uważa on, że fascynacje Hessego dotyczą doznań psychodelicznych, rozumianych jako „bezpośrednie wizualne postrzeżenie **braterstwa wszystkich ludzi**, jedności życia”. Por. T. Leary, *Poeta podróży...*, dz. cyt., s. 33.

wizja w grobie Anathemiusa Tholdena. Chciałbym z tego powodu zasygnalizować obecność trzech bardzo ważnych dla romantycznej wymowy powieści motywów obecnych w *Sędziwoju*. Powszechne w literaturze krajowej i zagranicznej kreacje 1. bohatera romantycznego, 2. kobiety, 3. dziecka zmuszają do zatrzymania się i osobnego rozważenia ich w niniejszym utworze.

Wizje Sędziwoja

Oprócz wspomnianych już wcześniej wizji onirycznych Michała Sędziwoja godne uwagi pozostaje jego „ostatnie” widzenie. Dziekoński wyodrębnił je tytułem *Ostatnia walka*, a chodzi niewątpliwie o finalną wojnę wewnętrzną bohatera. Wielokrotnie krzyczy on:

– **Świat zewnętrzny! świat wewnętrzny! Jakaż okropna otchłań was przedziela!** Miotany niespokojnym duchem, którego nie sam sobie obrałem, wolałem całe życie rzucić na udręczenie, jak zostać pospolitym szczęśliwym człowiekiem.

(*Sędziwoj*, s. 371)

Rachunek sumienia, jakiego dokonuje bohater, wspominając całe życie, wprowadza go w szczególny stan – porównywalny być może z desperackim koszmarnym widzeniem, może jednak z objawieniem mistycznym?

Po „zblednięciu światła lampy” alchemik usłyszy dwa chóry:

Tysięczne głosy, łagodne, pełne pociechy, to znów groźne, szydercze (...).

(*Sędziwoj*, s. 373)

Technika opierająca się na rozdwojeniu głosów, szczególnie rozwinięta w dalszej części widzenia, żywo mogłaby przypominać wewnętrzną bitwę Mickiewiczowskiego Konrada. Alchemik słyszy „głos z lewej”, później „głos z góry” i „głos z prawej”. Każdy z głosów reprezentuje odmienne pochodzenie oraz inną opcję moralną. Wokół Konrada rozlega się bliźniaczy chór głosów: „z lewej strony” i „z prawej strony”. I jeśli głos z lewej pragnie dla „swej ofiary” „Ognia! pal!”⁹⁶, to prawy głos żąda „Litości! żal!”. Głosy Mickiewiczowskie reprezentują obecność aniołów bądź szatana, odpowiednio przyporządkowane stronie prawej, lub lewej. Dziekoński dołącza do takiego (tradycyjnego?) rozróżnienia tajemniczy głos z góry – jedyny odzew Boski. Wszystkie one walczą o duszę bohatera: jedne oczekując samobójczej śmierci, inne zaś – ocalenia przez łaskę i przebaczenie. Z nieba przychodzi alchemikowi nadzieja na „chwilę odrodzenia”. Misterium to miałyby być powtórzeniem upadku szatana, który „(...) spadł, lecz stanął i już się zatrzymał” (Sędziwoj, s. 375).

Analogia rozciąga się nieco dalej. Konrad jest nikim innym jak kolejnym wcieleniem Gustawa, który doświadczył życia i został wtajemniczony we własne wnętrze – Sędziwoj ostatecznie przeradza się w mitycznego Feniksa, w tajemniczego Filaletę. Zwycięski duch przyjmuje omdlałego Sędziwoja słowami:

– Witaj nowy bracie! **Jako Feniks** odrodzony z popiołów
twojego życia.

(Sędziwoj, s. 382)

⁹⁶ A. Mickiewicz, *Dziady* cz. III, dz. cyt., s. 165. Również następny cytat.

Próba jakiegokolwiek podsumowania wizji byłaby trudna i pewnie niestosowna. Główna idea jednak zawiera się w ostatnich słowach sceny, w tajemnicy odrodzenia oraz pełnej inicjacji bohatera w śmierć, później w życie i tak nieustannie od nowa...

Kobieta

Kobiece kreacje w romantycznych utworach wymagają zwrócenia szczególnej uwagi. Autor *Sędziwoja* z całą pewnością uległ wpływowi wielu wybitnych dzieł, których cień odnaleźć można na przykład w postaciach Arminii i Adeli. Poza wspomnianym wcześniej ubraniu kobiety w niechlubny wieniec niezrozumienia, a także jej związku z ziemią i doczesnością, mają niewiasty Dziekońskiego cechy uwznioślające ich naturę.

W *Sędziwoju* można odnaleźć wiele scen, dialogów paralelnych, sugerujących, iż Dziekoński mógł świetnie znać *Marię* Malczewskiego. Do takich należą na przykład niektóre dialogi bohatera z Adelą. Gdy kochanek zapewnia o swej miłości, używa słów:

– Zaufaj mi, Adelo, i zapomnij o tych **ciemnych przecuciach**.

(*Sędziwoj*, s. 110)

Właściwie nic dziwnego w miłości pełnej niepokojów, tym bardziej w romantyzmie. Zadziwiać może jednak podobieństwo towarzyszących scenie „ciemnych przecuć” do dramatycznego wyznania z *Marii*. Dzieje się tam wszystko

[w] (...) ciemnym ludzkich uczuć i posepnym lesie,
Dla jednych, czas powoli odrętwienie niesie;
(...)
I tak bujna krzewina zniszczenie rozniesie,
W tym ciemnym ludzkich uczuć i posepnym lesie⁹⁷.

Bohaterowie obu utworów, szczególnie Maria i Adela, boją się przyszłości, widząc w niej niepewność i przeszkody. Podczas dialogu Adela wymienia mnóstwo powodów dzielących kochanków, oddalających ich uczucia.

– Drogi! tyś zawsze taki dziki, gwałtowny, moją roztropność i obawę stracenia cię karcisz tak krwawo, ale zechciej pamiętać, co nas rozdziela: religia, **majątek**, **urodzenie!** – to przepaść do przebycia – a **ja taka słaba!**

(*Sędziwoj*, s. 112)

Problemy Adeli i Sędziwoja są w wielkiej mierze cieniem tragicznego splotu wydarzeń nakreślonych piórem Malczewskiego. Majątek i urodzenie Marii stały się przyczyną dramatu ukraińskich kochanków. Młody Sędziwoj doznaje ponadto w obecności ukochanej kobiety iluminacji znanej w literaturze polskiej. Pozorny frazes, jaki wypowiada:

(...) stałaś się duchem ożywiającym, światłem moich biednych myśli.

(*Sędziwoj*, s. 115)

równolegle wypowiada Waclaw:

⁹⁷ A. Malczewski, *Maria*, dz. cyt., s. 155–156.

Tyś dla mnie zesła, Mario! i w **brzasku mych myśli**,
Świątną drogę **twe światło** ku niebiosom kryśli⁹⁸.

Obie bohaterki są więc światłem w myślach swoich ukochanych, stanowią też wyraźne nawiązanie do archetypu kobiety romantycznej. Pełnię romantycznej osobowości osiągają obie kobiety po uwypukleniu ich słabości. Przypomnijmy – Adela mówi „ja taka słaba”. Maria zaś nieustannie podkreśla swoją chorobę. Jej bladość i słabość zauważa także Wacław – kruchość bowiem stanowiła jeden z najważniejszych elementów kreacji kobiecej w literaturze dziewiętnastowiecznej.

Ekspresywność skonstruowanej przez Malczewskiego postaci odbija się nawet w obliczu Kosmopolity. Rozmowa z braćmi światła jest pretekstem do marzycielskiego westchnienia, alegorycznego życzenia: „żyć na ziemi, a **za życia należeć do nieba**” (*Sędziwoj*, s. 191). Praobraz aforyzmu⁹⁹ odnajdujemy w rozmowie tragicznych kochanków:

[Mario] Ty **do nieba należysz**, ja się błąkał w grobie;
(...)
Mario! czyś ty nie chora? bo masz taką postać,
Jakbyś się **do Aniołów pragnęła już dostać**,¹⁰⁰
(w. 514, 537–538)

„Za życia należeć do nieba”, „do Aniołów grona” to pragnienie człowieka doświadczonego, który chce uwolnie-

⁹⁸ A. Malczewski, *Maria*, dz. cyt., s. 129.

⁹⁹ Zob. D. Kalinowski, *Określanie horyzontu: studia o polskiej aforystyce literackiej XIX wieku*, Słupsk 2003.

¹⁰⁰ A. Malczewski, *Maria*, dz. cyt., s. 129–130.

nia od doczesności, wtajemniczenia w świat wysoki. Jest to potrzeba inicjacji, podkreślane również przez Waława. Mówi on, że „się błąkał w grobie”, tak jak wcześniej Michał Sędziwoj. Interesująca zbieżność szczegółów krzyżuje się we wspólnym **problemie doświadczenia śmierci, inicjacji w grób jako kwintesencji życia**.

Aforystyczne wyznania z powieści Dziekońskiego bliższe są nawoływaniom Malczewskiego. Gdy Malczewski wielokrotnie powtarza: „Bo na tym świecie, Śmierć wszystko zmiecie, / **Robak się lęgnie i w bujnym kwiecie**” (w. 777–778), Dziekoński trawestuje ideę słowami: „A z łona niezniszczonej młodości rozkwitł **zatruty kwiat miłości ziemskiej!**”. Pesymizm zaklęty w alegorycznym obrazie zatrutego, przeżartego robakiem kwiatu ma wielką moc oddziaływania na wyobraźnię czytelnika. Dlatego też romantycy korzystają z barokowej tonacji i kreślą napomnienie o niszczącej wszystko „rdzy cielesnej”. Robakiem posłużył się Dziekoński kilkakrotnie jako metaforą wstępu, chociażby do miasta, tęskniąc za dającą wolność wsią¹⁰¹:

¹⁰¹ Świetnym ujęciem tematu, jakim okazuje się w romantyzmie robak, jest mikrologiczny szkic A. Nawareckiego *Mickiewicz i robaki*, w: tegoż, *Pokrzywa. Eseje*, Chorzów–Sosnowiec 1996, s. 69:

Jest więc robak tak bardzo ważny, bo sytuuje się w niezwykle istotnym miejscu. Na samej granicy. Zawieszony między światem widzialnym i niewidzialnym (Stefanowska), między życiem i śmiercią (Kott), między realnością i cudownością (Ważyk).

Rzeczywiście, rewelacyjne są te robaki. Ale takich „rewelatorów tajemnic” nie można „wyhodować” ani w filologicznym przyczynku, ani we wszechwiedzącej monografii.

Robak u Dziekońskiego to również symbol oczekiwanej przemiany duchowej, przekształcenia z formy przyziemnej (pełzającej) w byt przypisany niebu (uskrzydłony). Oczywiście pod warunkiem, że bohater wy-

Żadna pierś czująca nie odetchnie w mieście – tam czołgaj się, jak robak, w ślady za drugimi, a jeśli chcesz skrzydła rozwinąć lub użyć oddechem duszy – uciekaj za miasto!

(*Sędziwoj*, s. 47)

Przeciwstawną formą dla robaka (ciała) jest w wyobraźni pisarza dusza.

Na koniec porównań wspomnieć można o paralelnym przedstawieniu figury przemijania i obrazowaniu pośpynych myśli bohaterów. Autor *Sędziwoja* wydobywa na jaw melancholię głównego bohatera, chylącego się coraz bardziej ku grobowi i podsumowującego minione lata. Mówi on:

Jak **czysty strumień** wpadający do mętnej kałuży nie zdoła jej oczyścić i sam niknie, tak wszystkie czystsze uczucia jego rozpływały się tylko w namiętnej żądzy prześcignięcia mety ludzkiej wiedzy, dojścia do uroczystych **granic dwóch światów** (...).

(*Sędziwoj*, s. 336)

Malczewski natomiast ukazuje pogrążoną w takim samym „rachunku z życia”, zatopioną w głębokiej melancholii, Marię. Bohaterka pyta retorycznie o minioną młodość:

I gdzież to żywy, **czysty strumyczek** upłynął?

Mruczała na swą nikczemność, a w jeziorze zginął;¹⁰²

(w. 293–294)

Nakładająca się na siebie w obu utworach symbolika płynącej wody uzewnętrznia nie tylko pesymizm i melan-

kona prace duchową i zdoła się przepoczwarzyć, jeśli nie – pochłonie go ziemia.

¹⁰² A. Malczewski, *Maria*, dz. cyt., s. 123.

cholię bohaterów, ale przede wszystkim uniwersalną problematykę doświadczeń wewnętrznych. Według Anny Sobolewskiej występuje ona w powieściach „w rozmaitych aspektach, jako problematyka egzystencjalna, religijna czy inicjacyjna”¹⁰³. Tak też należy rozumieć obrazy płynącego „czystego” strumienia (myśli, świadomości?), który ginie w różnym celu; albo w szlachetnym jeziorze kojarzącym się z Absolutem, albo też w mętnej kałuży „żądź”.

Dziekoński nie pozostawił przypadkowi wyboru imienia ostatniej kochanki bohatera. Tajemnicza Arminia, również krucha i delikatna, całkowicie uzależniona od swego męża, w końcu odrzucona i śmiertelnie dotknięta alchemiczną chorobą męża, pierwowzór postaci odnajduje w Erminii z *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa. Trop wskazuje sam autor, najpierw ustami cierpiącego Kosmopolity: „– Torkwacie Tassie! za ukazanie piękności ducha ukarany więzieniem...” (Sędziwoj, s. 270), a później raz jeszcze w objaśnieniach przytaczając krótko historię **niedocenionego poety (!)**¹⁰⁴.

Śmierci Arminii towarzyszy kolejne dziwne zjawisko. Po kłótni z jej mężem w centrum pojawia się obraz Tholde-
na z bazylejskiej pracowni alchemika.

(...) światło węgla z komina rzucało na niego dziwny blask,
zdawało się, że ożył i szyderczym uśmiechem iskrzącymi oczy-
ma spogląda na swą córkę.

(Sędziwoj, s. 345)

¹⁰³ A. Sobolewska, *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992, s. 23.

¹⁰⁴ Na temat tradycji Tassa w literaturze europejskiej zob.: *Z ducha Tassa*, pod red. R. Ociecek, przy współpracy B. Mazurkowej, Katowice 1998.

Sędziwoj dopatruje się w malowidle jakiegoś przekleństwa, kobieta zaś porażona dziwnym światłem i wzrokiem umiera. Nie byłoby w tym właściwie nic dziwnego, gdyby nie to, że matka Arminii przed zgonem również ogląda portret. Obie kobiety widzą więcej, natomiast Sędziwoj – chociaż bardzo by chciał – „spojrzał w miejsce wskazane, lecz nic nie spostrzegł” (*Sędziwoj*, s. 132). Uśmiercający obraz łączy w pewnym stopniu świat duchowy z krainą zmarłych, duchów. Stamtąd przychodzi przecież straszący wizerunek Tholdena. Związek malowidła z umierającymi kobietami jest więc duchowy, ale ma ponadto ważny element empiryczny. Widzą one w swej ostatniej chwili znacznie więcej niż otaczający towarzysze. Kontakt zaś z duchem w chwili ostatniej **przenosi centrum uwagi ze śmierci na poznanie śmierci**. Ladislaus Boros, pisząc o śmierci jako spełnieniu poznania, zwraca uwagę, na to że

Poznanie ludzkie zakorzenione jest w świecie, a mimo to **wykracza poza świat**. (...) W każdym akcie poznawczym duch ludzki przygotowuje pełnię poznania (...) – **przygotowuje akt śmierci**¹⁰⁵.

Doświadczenie pełni poznania musi wykraczać poza świat. Duch przychodzący wyłącznie do kobiet jest przykładem inicjacji ich jaźni, życia i zmysłów w przeciwną stronę istnienia. Przeprowadza je właśnie przez malowidło, które pełni rolę bramy. I można w tym miejscu postawić

¹⁰⁵ L. Boros, *Mysterium mortis. Człowiek w obliczu ostatecznej decyzji*, przełożył z niemieckiego B. Bialecki, Warszawa 1977, s. 45, 49. Podkreślenia moje – K. K.

pytanie: czy bohaterki naprawdę umierają, czy też **doznają śmierci jako pełni poznania?**

Dziecko

Pojawienie się dziecka w powieści romantycznej Dziekońskiego nazwać można jaskrawym epizodem. Ukazuje się ono w ostatnich częściach powieści i pozornie nie spełnia żadnego ważniejszego zadania. W rzeczywistości jednak staje się dziecko dla Sędziwoja przeciwstawnym biegunem i tłem uwypuklającym jego prawdziwą naturę.

Ojcostwo miało być dla bohatera „kotwicą przywiązującą go do świata rzeczywistego”. W rezultacie jednak stało się apogeum tragiczności. Jedyny syn alchemika do końca utworu funkcjonuje anonimowo, nie ma żadnego imienia, żadnej nazwy, oprócz oczywiście takich określeń, jak „chłopiec”, „syn”, „niemowlę” albo „dziecię”, używanych przez matkę i ojca. Sprowokowany perfidnym zabiegiem czytelnik może na tym etapie powieści zapytać o status ontologiczny „nowego” bohatera. Nie wypowiada on bowiem w powieści żadnego słowa, właściwie mógłby w niej pełnić rolę statysty. Dziekoński nadaje mu bardzo wyraźne atrybuty człowieka natury, człowieka wewnętrznego, w końcu zaś – „dziecka romantycznego”. Wyrósł on, jak pisze autor, „na prawdziwe dziecko natury” (s. 348). Był niespokojny, dziki, nie utrzymywał zażyłych kontaktów ze swym ojcem, który oczekiwał od syna wyłącznie poświęcenia nauce. Jego pasją i rozrywką była samotność.

(...) za towarzyszków obrał wyłącznie skały i drzewa i z łukiem w ręku, z kołczanem na plecach, uczył się niebezpiecznego myślenia od starych górali.

(*Sędziwoj*, s. 348)

Postać młodego bohatera jest negatywem kreacji Sędziwoja. Paradoks polega na antynomii obu charakterów i zupełnie odmiennych natur. Poszukujący z zapałem alchemik nie jest w stanie odnaleźć tego szczęścia, które syn osiąga bez żadnego wysiłku, „inicjując się” w przyrodę i naturę, a jednocześnie w głębię swojej świadomości przez kontemplację.

Bezmiennność nadaje dziecku status człowieka uniwersalnego. Autor wykorzystuje model powszechny w literaturze romantycznej, o którym wspomina Anna Kubale. Według niej postać dziecka wiązana była:

(...) z podstawową dla preromantycznej myśli **antynomią „natura” – „kultura”** i sytuowana po stronie tego, co „autentyczne”, „czujące”, „spontaniczne”¹⁰⁶.

Antynomia wspomniana przez badaczkę zakreślona została na kartach powieści między alchemikiem – człowiekiem szeroko rozumianej nauki i kultury oraz jego synem – przynależnym do najdzikszej natury.

Przy tej konfiguracji znaczeń wspomnieć należy o jeszcze jednym aspekcie pojawiania się dziecka w dokładnie dwu znaczących miejscach. Dziekoński opisuje go albo wśród „dzikiego” krajobrazu, albo w pracowni alchemicz-

¹⁰⁶ A. Kubale, *Dziecko*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, dz. cyt., s. 198. Podkreślenia moje – K. K.

nej. Doświadczony poszukiwacz kamienia filozoficznego nie jest jednak w stanie dostrzec mistycznej więzi łączącej tajemnice natury z tym, co się dzieje w jego „warsztacie”. Co najważniejsze, nie docenia on swego syna. Uważa, że jest ignorantem i nigdy nie pozna Tajemnicy. Tymczasem dziecko według romantycznej tradycji miało największy

(...) dostęp do prawd i tajemnic nieosiągalnych dla innych. Brało na siebie **w akcie inicjacji** cudze cierpienie, grzech, zło. (...) Rozpoznany przez dziecko **los ojca jest w jakiejś części również i dziecka przeznaczeniem**¹⁰⁷.

Potomek Sędziwoja nieświadomie, a na pewno bez świadomości Michała, uczestniczy w jednym z ostatnich aktów inicjacyjnych. Ginie on od „alchemicznych wyziewów”, zaś w ostatniej chwili gestem próbuje przywrócić harmonię między nauką a naturą, które dotąd dzieliły go od ojca:

Wskazywał ręką na las w górach, to znów na pracownią,
przyciskał dłonie do piersi i skazywał w górę ze łzami w oczach,
ale znaczenia tego trudno było odgadnąć.

(Sędziwoj, s. 352)

To „przypadkowe” i przedwczesne doświadczenie śmierci przez **tragiczne dziecko** jest przykładem „symbolicznej prefiguracji dojrzałości”¹⁰⁸, która wyprzedza **tragiczną postać ojca** we wtajemniczeniu i inicjacji. Inicjacja natomiast już kolejny raz ukazana zostaje przez autora jako naj-

¹⁰⁷ A. Kubale, *Dziecko*, dz. cyt., s. 199. Podkreślenia moje – K. K.

¹⁰⁸ Tamże.

pełniejsze zetknięcie się ze śmiercią. W dziewiętnastowiecznej literaturze do przedstawienia granicy świata duchowego i materialnego najlepiej nadawały się

(...) natchnione, smutne, cierpiące, melancholijne i **naznaczone stygmatem śmierci** dzieci romantyzmu (...)¹⁰⁹.

W kategorii dziecka romantycznego niewątpliwie mieści się syn Sędziwoja. Nie można jednak mówić o ślepym powtórzeniu stereotypu tej figury. Jest on raczej dowodem niezwykłości powieści i twórczego indywidualizmu autora.

Dziecko Sędziwoja określa stopień rozstrojenia świata, intensywność jego rozpadu. Jest swego rodzaju narzędziem, środkiem wzmacniającym wyrażane spostrzeżenia i idee autora, zupełnie jakby pisarz odnajdywał w dziecku utraconą moc języka, gwarancję dotarcia do znieczulonych z nową, większą siłą przekazu.

Odhumanizowanie dziecka nie jest w dziele literackim celem samym w sobie, ale głosi prawdę o dorosłych, odzwierciedla w przyswajalny sposób to, co dorosły skrzętnie chciałby skryć, oddalić, zapomnieć – niewygodną prawdę o tym, że świat jest marzony przez dzieci, a urządzany przez dorosłych, że zbyt łatwo dorośli tracą wraz z wrażliwością język i tożsamość. Drogą powrotu do siebie prawdziwego, pozbawionego maski, jest powrót do utraconego stanu dzieciństwa, do naiwności i świeżości patrzenia, a przede wszystkim powrotu do harmonii z naturą. Tego Sędziwoj jednak już nie potrafi. Obraz dziecka – zwłaszcza doświadczanego tajemniczą chorobą, śmiercią – ma wzbudzać

¹⁰⁹ Tamże. Podkreślenia moje – K. K.

szczególną wrażliwość, odbudowywać człowieka w człowieku:

Wrażliwość na naturę uświadamiają człowiekowi „sentymentalnemu” dzieci – one bardziej niż jakiegokolwiek inne „przedmioty natury”, bowiem jako związane z człowiekiem z istoty swej niejako skłaniają go do refleksji nad sobą samym i nad tym, co jest w nim zaprzeczeniem naturalności. Widok dzieci wzrusza człowieka „sentymentalnego”, bowiem przypominają mu one jego utraconą naturę, a zarazem wskazują ją jako ideał doskonalenia w kulturze, w historii¹⁰.

Dziecko miało jednak stać się nie tylko drogą powrotną do natury, w wielu utworach zostało z naturą skojarzone, budząc tym samym niejednoznaczne uczucia – niezrozumienie lub lęk. Najbardziej rozpowszechnione kreacje to syn z ballady Goethego *Król Olch*, Karusia z *Romantyczności* Mickiewicza albo dzieci z IV części *Dziadów* czy z *Godziny myśli*. Łączy je niepokojąco wielka wrażliwość oraz nadludzkie zdolności percepcji, widzą przecież więcej, a zwłaszcza to, czego nie chcą oglądać dorośli. Są przykładem bohaterów wykorzystanych przez autora do tego, by nieśli

¹⁰ A. Kubale, *Dziecko romantyczne. Szkice o literaturze*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984, s. 19–20. Autorka klasycznej już książki o dziecku romantycznym porządkuje „typy” dziecięcych bohaterów literackich oraz wskazuje liczne role, jakie mieli do odegrania – poza oczywiście tą dosłowną. O dziecku jako przedmiocie, a właściwie jako lalce, obszernie pisze G. Leszczyński, poświęcając wiele uwagi również znaczeniom przedmiotowego przedstawiania małych bohaterów w literaturze XIX wieku: „Lalka zrazu odzwierciedlała dorosłego, a potem dziecko, by w końcu sprowadzić owo dziecko do roli lalki” (*Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w.*, Warszawa 2006, s. 50).

manifesty, idee i programy. Dziecko widzi w romantyzmie na wiele sposobów. Najmniej oczywiście korzysta z oka, dominują pozazmysłowe sposoby poznawania świata. Do nich należy ponadto umiejętność poznawania zaświatów, stają się medium pośredniczącym między sferą rozumu i czucia¹¹¹.

1.3. W poszukiwaniu „ja” – figury tożsamości

Najbardziej zagadkową postacią, nie ujmując urokowi głównego bohatera, jest Kosmopolita. Zastanawialiśmy się już nad jego naturą wędrowca, pozostaje jeszcze jedna

¹¹¹ Do takiej koncepcji odwołuje się A. Kubale (tamże, s. 30):

Dziecko, byt najbliższy świętości, jawiło się romantykom jako symbolizacja Bożego dzieciństwa człowieka szukającego kontaktu z absolutem [...]. Doktryna pojednania, kosmosu, która w przełomie wiązała dziecko z naturą, teraz objawiała się w jego związku z niebem, choć przecież – zgodnie z wielogłosością romantycznych idei – już w obrębie prądu podjęty został dialog ze zmitologizowaną mistyczno-mesjanistyczną postacią dziecka

Na temat mitologizacji dzieciństwa w literaturze współczesnej, dziedziczącej topos dzieciństwa romantycznego, pisze obszernie Anna Szóstak w *Między mitem a rzeczywistością. Topos dzieciństwa w prozie polskiej po roku 1989*, Zielona Góra 2012:

Świat wraz z końcem dzieciństwa przestaje być jednoznaczny, a wartości przejrzyste, ono samo jednak pozostanie już na zawsze drogowskazem i symbolem rzeczywistości doskonałej w swej skończoności i pięknie, rzeczywistości, w której ludzie żyją w harmonii ze sobą i światem (s. 84).

Zob. również też: *W poszukiwaniu tożsamości. Liryczne horyzonty mitu dzieciństwa w poezji polskiej drugiej połowy XX wieku*, Zielona Góra 2007: „Mit dzieciństwa to próba zbadania granic własnego ja, rodzaj gry, której reguły w każdym wypadku ustalane są indywidualnie” (s. 14).

kwestia – problem jego tożsamości. Autor wykorzystuje wielokrotnie dwuznaczność niektórych dialogów między bohaterami i przemyca dzięki temu różne informacje dotyczące wielkiego alchemika.

Poznajemy go, gdy uzdrawia chorą matkę Arminii. Bodenstein rozpoznaje w nim wtedy „wyznawcę i zwolennika wielkiego mistrza Paracelsa”¹¹², później nazywa go szarlatanem (*Sędziwoj*, s. 61–62), a Mikołaja Sędziwoja rozpala nieuleczalna gorączka, „jakaś niewidzialna siła pociągała go ku niemu”, bowiem widywał go jeszcze będąc dzieckiem (*Sędziwoj*, s. 99). Oczarowany mocą życie swe poświęca na odnalezienie Kosmopolity i wyrwanie z niego alchemicznych tajemnic. Ten sam „adorator” Kosmopolity nazywa go jednak nieraz szatanem. I nie tylko on. W rozmowie z Adelą, zwierza się młody Polak z trwożnego dzieciństwa:

To szatan mój, który często mnie unosi. To ten sam szatan, który, gdy dzieckiem byłem, na szczyty walących się ruin, na najwyższe dęby i skały wdrapywać mi się kazał; nad urwiska mnie wodził i **z głębi przepaści do siebie nęcił!**

(*Sędziwoj*, s. 113).

Moment po tym wyznaniu bohater ponownie pragnie, wbrew piekielnemu rodowodowi swego idola, aby ten go „wcielił do bractwa swoich uczniów” (*Sędziwoj*, s. 117). Taka paradoksalna sytuacja pojawia się w dziele wielokrotnie.

¹¹² Paracelsus nie jest w romantyzmie popularnym bohaterem. Inspiracje Dziekońskiego tą właśnie postacią mają związek najpewniej z jego pozycją w historii medycyny. Zob. W. Gołombiowicz, *Wędrowiec. Opowieść o Paracelsusie*, przedmowa J. Tazbir, Warszawa 1963.

Zarówno bohaterowie, jak i czytelnik, oscylują między skrajnościami. Z jednakową łatwością może być owa kreacja szatanem, ale też aniołem. Demoniczną naturę upadłego anioła przyjmuje Kosmopolita, gdy poddaje się działaniu księżyca:

Twarz jego, oświecona blaskiem księżyca, zdawała się tak nieruchoma, żadnego życia nie okazująca, jakby z białego marmuru wykuta; **wzrok tylko jakimś przerażającym jaśniał blaskiem.**

(*Sędziwoj*, s. 123).

Twarz alchemika nie tylko jest oświecona blaskiem **księcia ciemności**, ale sama jaśnieje światłem przerażającym. Autor nadaje jej cechy księżyca, obciąża bohatera lunarną symboliką. Kosmopolita niesie światło tak, jak sam Lucyfer („Niosący światło”). Niestety, ten blask nie może ożywiać – jest przeciwieństwem światła boskiego, oczyszczającego i ożywiającego. Znaczenie księżyca w tej powieści, jak wskazywałem wcześniej, jest wieloznaczne, chociaż w zacytowanej konfiguracji odwołuje się autor do tradycji przypisującej mu negatywne cechy „fałszywego słońca”. Księżyc – władający nocą – poza tym, że jest niestały i „nieszczery”, nosi w sobie antywzór słońca i esencję tragicznej ironii. Dodatkową wskazówką Dziekońskiego może być przywoływane już motto do rozdziału *Uwięzienie z Sądu Ostatecznego* Edwarda Yunga¹¹³: „Jeżeli **Anioł upadł** i wy-

¹¹³ Zob. E. Young, *Myśli nocne. Treny, albo Myśli nocne o życiu, śmierci i nieśmiertelności. Sąd Ostateczny. Poema*, Wydanie polsko-angielskie, układ tomu, opracowanie i redakcja tekstów polskich, przypisy i bibliografia Ł. Zabielski, przekład F. Rydzewski, F. K. Dmochowski, oprac. i redak-

rokiem wiecznym / Skarany, jakże człowiek może być bezpiecznym? (*Sędziwoj*, s. 237).

To oczywiście jedynie poszlaka, ale upadły Anioł z motta skarany zostaje mniej więcej w tym samym czasie co Kosmopolita i trudno tego nie zauważyć w obecności licznych zawołań z ust innych bohaterów. Również prości ludzie, zdając się na intuicję, postrzegają Kosmopolitę jako księcia (jeszcze jeden dowód na związek z księżycem?) związanego z siłami nieczystymi. Mówili o nim: „wysoki cudzoziemiec, ten książę, czy co to za jeden, (...) że ma związki ze złym” (*Sędziwoj*, s. 179).

W powieści istnieje jednak jeszcze jeden – przeciwny do poprzedniego wizerunek Kosmopolity. Większość czynów tajemniczego wędrowca jest dobra, są to za zwyczaj spektakularne i niepodważalne cuda. Ma więc Sędziwoj prawo, aby widzieć wtedy w swoim idolu również dobrego, szlachetnego człowieka. Ów dualizm natury alchemika bohater zauważa, bo oprócz szatana

(...) widział jeszcze w każdym wyrazie Kosmopolity **wyższego ducha, drugie ukryte znaczenie**, którego się domyślał nie mogąc zrozumieć.

(*Sędziwoj*, s. 129).

Jest poza tym Kosmopolita wielkim problemem Sędziwoja; jest jego wyborem, ale też wyrzutem. Obaj mają podobny „życiorys”, a najważniejszym punktem ziemskiej podróży stało się ich wejście do symbolicznego grobu. Tak

jak Michał Sędziwoj, Kosmopolita informuje: „Z wolnej woli zstępuję do krainy cieniów, lecz nowe **słońca świecą mi już z głębi grobu.**” (*Sędziwoj*, s. 314). To najważniejszy moment inicjacji, jakiej podróżnik doznaje. Sobowtórówce wcielenie marzeń głównego bohatera odkrywa sens swojego istnienia w chwili zstąpienia, a poświadcza to słowami: „Poznaję wreszcie rzeczywistą inicjacją, prawdziwe zwycięstwo” (*Sędziwoj*, s. 314). Kreacja Kosmopolity antycypuje losy młodego alchemika, ten zaś staje się jego cieniem, powtórzeniem.

Oprócz wspomnianych już wcześniej wizji onirycznych Michała Sędziwoja godne uwagi pozostaje jego „ostatnie” widzenie. Dziekoński wyodrębnił je tytułem *Ostatnia walka*, a chodzi niewątpliwie o finalną wojnę wewnętrzną bohatera. Wielokrotnie krzyczy on:

– **Świat zewnętrzny! świat wewnętrzny! Jakaż okropna otchłań was przedziela!** Miotany niespokojnym duchem, którego nie sam sobie obrałem, wolałem całe życie rzucić na udręczenie, jak zostać pospolitym szczęśliwym człowiekiem.

(*Sędziwoj*, s. 371).

Ów rachunek sumienia, jakiego dokonuje bohater, wspominając całe życie, wprowadza go w szczególny stan – porównywalny być może z desperackim koszmarnym widzeniem, może jednak z objawieniem mistycznym?

Po „zblednięciu światła lampy” alchemik usłyszy dwa chóry: „Tysiączne głosy, łagodne, pełne pociechy, to znów groźne, szydercze” (*Sędziwoj*, s. 373). Technika opierająca się na rozdwojeniu głosów, szczególnie rozwinięta w dalszej części widzenia, żywo mogłaby przypominać wewnę-

trzną bitwę Mickiewiczowskiego Konrada. Alchemik słyszy „głos z lewej”, później „głos z góry” i „głos z prawej”. Każdy z głosów reprezentuje odmienne pochodzenie oraz inną opcję moralną. Wokół Konrada rozlega się bliźniaczy chór głosów: „z lewej strony” i „z prawej strony”. I jeśli głos z lewej pragnie dla „swej ofiary” „Ognia! pal!”¹¹⁴, to prawy głos żąda „Litości! żal!”. Głosy Mickiewiczowskie reprezentują obecność aniołów bądź szatana, odpowiednio przyporządkowane stronie prawej, lub lewej. Dziekoński dołącza do takiego (tradycyjnego?) rozróżnienia tajemniczy głos z góry – jedyny odzew Boski. Wszystkie walczą o duszę bohatera, jedne oczekując samobójczej śmierci, głos z góry zaś – ocalenia przez łaskę i przebaczenie. Z nieba przychodzi alchemikowi nadzieja na „chwilę odrodzenia”. Misterium to miałyby być powtórzeniem upadku szatana, który „spadł, lecz stanął i już się zatrzymał” (*Sędziwoj*, s. 375). Analogia rozciąga się nieco dalej. Konrad jest nikim innym, jak kolejnym wcieleniem Gustawa, który doświadczył życia i został wtajemniczony we własne wnętrze – Sędziwoj ostatecznie przeradza się w mitycznego Feniksa, w tajemniczego Filaletę. Zwycięski duch przyjmuje omdlałego Sędziwoja słowami:

– Witaj nowy bracie! **Jako Feniks** odrodzony z popiołów
twojego życia.
(*Sędziwoj*, s. 382).

Próba jakiegokolwiek podsumowania wizji byłaby trudna i pewnie nie w pełni możliwa. Jej główna idea jed-

¹¹⁴ A. Mickiewicz, *Dziady* cz. III, dz. cyt., s. 165. Również następny cytat.

nak zawiera się w ostatnich słowach sceny, w tajemnicy odrodzenia oraz pełnej inicjacji bohatera w śmierć, później znów w życie, i tak nieustannie od nowa...

Sędziwoj Józefa Bogdana Dziekońskiego jest powieścią inicjacyjną, łączącą w sobie wiele cech charakterystycznych również dla innych gatunków. Synkretyzm utworu odgrywa tu rolę zarówno artystyczną, jak i ideową. Dlatego dzieło romantyka domaga się spojrzenia na nie z możliwie najszerszej perspektywy, niewykluczającej ani jej pozornie tzw. „słabych” punktów, ani też miejsc z razu niejasnych. Jest to powieść o człowieku, jego wtajemniczeniu we własne „ja” oraz w świat, którego poznawanie staje się nieustannym wyzwaniem.

2.

Czary jako metafora wyobraźni

2.1. Jakie czary?

Magia i czary były dla romantyzmu tym, czym dla czasów oświecenia musiało być doświadczenie, poznanie, pewność zrodzona z rozumu¹. Istotą oświecenia była wiara w człowieka i w jego moc, w siłę, która miała zmienić świat. Romantyzm nie odrzucił oczywiście „wiary” w człowieka, ale całkowicie zmienił drogę, która miała doprowadzić do poznania jego wnętrza i prawdy o świecie, w jakim przyszło mu żyć.

Fascynacja czarami nie miała związku jedynie z poszukiwaniem sensacji, z pobudzaniem zmysłów poprzez element strachu, ciekawości. To, co w istocie mogło być przy-

¹ Na temat znaczenia i historii magii w kulturze europejskiej zob.: É. Lévi, *Historia magii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2015.

czyną tak powszechnego zainteresowania nadprzyrodzonymi siłami oraz niezwykłymi zdolnościami człowieka, wykracza w jakiejś mierze poza problematykę naukowych dociekań i zmusza do refleksji innej natury. Wydaje się bowiem, iż nawet w apogeum romantyzmu czary nie były dla poetów tym, czym się mogły wydawać, a także czym zostały na dłużej w mniemaniu odbiorców literatury. Słynny pojedynk na słowa i obrazy w *Romantyczności* Mickiewicza ukazuje znaczące zachwianie równowagi między rozumem a intuicją, myślą a czuciem, wiedzą a wyobraźnią. Jak wiadomo, symbolicznym początkiem romantyzmu stało się przywrócenie należnego miejsca w literaturze problemom dotychczas traktowanym lekko, z pewną nonszalancją, czyli właśnie zagadnieniom duszy, duchowości, widmom i duchom, ale przede wszystkim wyobraźni.

Wiele uwagi poświęcono dotychczas europejskiej fascynacji magią, alchemią, czarami i zaświatami oraz chyba najbardziej znanym bohaterom, których identyfikuje się z tymi problemami – Doktorowi Johannesowi Faustusowi, Twardowskiemu czy Michałowi Sędziwojowi². Charakterystyczną cechą wspólną tych postaci jest wyjątkowość ich konstrukcji, polegająca na syntezie idei oświeconych z romantycznymi

² Na temat fascynacji tematem alchemii oraz czarów wyczerpująco pisze R. Bugaj w klasycznej już książce *Nauki tajemne w Polsce...*, dz. cyt. Postać tajemniczego alchemika, tak popularna w literaturze europejskiej, stała się tematem licznych studiów, by wspomnieć tu jedynie o kilku ważnych książkach będących próbą usystematyzowania problemu: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, dz. cyt.; M. Szargot, *Opowieści niesamowite*, dz. cyt.; P. Oczko, *Życie i śmierć doktora Faustusa, złego czarnoksiężnika, w literaturze angielskiej od wieku XVI po romantyzm*, Kraków 2010.

koncepcjami antropologicznymi³. Dominuje w nich jednak – mimo wszystko – wciąż dość niejasny obraz rzeczywistości: niespójnej, rozpadającej się z powodu elementów irracjonalnych, takich jak właśnie obecność czarów, magii, duchów czy po prostu stanów paranormalnych, niełatwych do pojęcia i zaakceptowania. Wymuszają one na odbiorcy postawienie „trudnych” pytań. Chyba właśnie o zachwianie złudzeniami, o obnażeniu fałszywej pewności autorom chodziło, o zmuszenie czytelnika do swego rodzaju rozpoznania na nowo „prawd wiary”. Dokonać się tą drogą miała rewizja głoszonych poglądów. Motyw czarów powoduje rozbite światła, rozszczelnia się tym samym pozorna jednolitość obrazu rzeczywistości. Z jednej strony podkreśla to potrzebę stałości i bezpieczeństwa, z drugiej zaś przywołuje lęk z powodu nieznanego, innego, tworząc fantazmatyczne projekcje czegoś, co lęgnie się i nabrzmiewa w zaciszu wyobraźni, by z czasem przybrać kształty i zacząć żyć własnym życiem⁴.

³ W. Szturc, *Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995. W kontekście naszych rozważań zwłaszcza rozdział II i IV.

⁴ Wyobraźnię należałoby w tym miejscu rozumieć jako szczególną moc kreacji, tworzenia siłą myśli, marzenia, słowa wreszcie, o czym przypomina M. Janion: „naturalnym podłożem fantazmatu jest marzenie. Mówiąc uczenie, fantazmat jest derywatem marzenia, które najczęściej odwołuje się do wyrazistego dualizmu kontrastów, tak charakterystycznego dla romantyzmu. Marzenie romantyczne przeciwstawia sobie dwa miejsca bytowania i dwie rzeczywistości. Czyni to na dodatek w trybie wartościującym. Lepsze jest „tam”, gorsze jest „tutaj”. Dlatego romantyczny marzący jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest”. M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 11–12.

Czary rozumiane jako znak, symbol, metafora sił stają się właśnie tą szczeliną, przez którą da się podglądać istnienie tej wielkiej alternatywy dla naszego świata:

antagonistyczny dynamizm obrazów pozwala zdać sprawę z wielkich psychospołecznych przejawów wyobraźni symbolicznej i jej odmian w czasie. Rozwój sztuk, ewolucja religii, systemów poznania i wartości, a nawet stylów nauki, ukazują się z różnicującą regularnością, która od dawna była wykrywana przez wszystkich socjologów historii i kultury. Stwierdzono, że wielkie systemy obrazów (Weltbild), „wyobrażenia świata”, następują po sobie w sposób wyraźnie wyodrębniony w toku rozwoju ludzkich cywilizacji. Lecz dialektyka jest na ogół bardziej finezyjna niż ta dialektyka, którą dostrzegali filozofowie, choćby to byli filozofowie historii. Dialektyka może operować na różnych płaszczyznach uogólnień. Wtedy, kiedy ma do czynienia z kulturą, w której moralność, sztuka, religia, wizja świata odpowiadają temu samemu „wzorowi” wyobrażeniowemu, układają się w tej samej grupie struktur⁵.

Koncepcja świata wyobrażonego zaproponowana przez Duranda pozwala uświadomić, jaka jest rola i moc imaginalnej w procesie budowania kolejnych sfer „rzeczywistości”, wolnych od ciężenia „rozumu”, wyobrażonych światów literackich. Oczywiście, chodzi wyłącznie o model będący uogólnieniem, jednak istotnym jego akcentem okazuje się dialektyka, która uprawnia do współistnienia elementów racjonalnych oraz magicznych, wywołanych bardziej lub

⁵ G. Durand, *Wyobrażenia symboliczne*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 99.

mniej dyskretnymi znakami, gestami odwołującymi się do czarów.

2.2. Języki czarownika

Jedna z ważniejszych polskich powieści romantycznych do dzisiaj nie może pozbyć się etykiety „alchemiczna”, chociaż sam autor potraktował ów temat symbolicznie, a główny bohater *Sędziwoja* oscyluje między uprawianiem alchemii, zgłębianiem nauki, czynieniem czarów a próbą układania życia rodzinnego – także przy udziale sił nadprzyrodzonych. Bohater powieści Józefa Dziekońskiego nie jest typowym czarownikiem, nie gotuje rytualnych wywarów, nie popisuje się nadprzyrodzonymi zdolnościami, ale przede wszystkim dąży do wiedzy, mądrości; jego marzeniem okazuje się zbliżenie do mocy Stwórcy, aby współdzielić z Nim rządy nad życiem człowieka, nad siłami natury czy – po prostu – posiadać niezliczone bogactwa.

Mimo jasnej fabuły, tematu bezpośrednio związanego z życiem postaci historycznej, czary pojawiają się w powieści zaskakująco rzadko, zaledwie pięciokrotnie. Zawsze też są daleką aluzją kierowaną ku wieloznaczności tego popularnego motywu. Może to celowy zabieg pisarza, polegający na uniknięciu spodziewanego, typowego dla powieści o magii obrazu czarowania, różnych rytuałów odwołujących się do magii. Autor specjalnie rezygnuje z „atrakcyjnych” opisów uprawiania przez bohaterów magii, w powściągliwości znajdując swego rodzaju klucz do prawdziwego sensu odwoływania się akurat do czarów. Dziekoński za każdym razem, gdy przywołuje obraz czarów, kwestio-

nuje ich „łatwe” funkcjonowanie w tekście, stawia problem ewoluowania sensów skrytych za pozornie czytelnym „czarowaniem”. Wraz z przemianą metali w złoto, metanoję przeżywa też alchemik, bardzo wyraźnie zmienia się nie tylko kształt postaci uwikłanej w magię, ale wraz z nim także znaczenie bohatera, coraz bardziej symbolicznego, wypełnionego ideami, sfunkcjonalizowanego.

Najbardziej tajemniczą postacią w *Sędziwoju* jest niewątpliwie Kosmopolita, bohater-widmo, dziwny, jakby dopiero co wydobyty z imaginarium pisarza. Jego nierealność przeplata się z potrzebą wiary w niego, z nieskrywaną pasją, którą okazują bohaterowie dyskutujący w karczmie:

– To pewna – rzekł znowu pierwszy – że słyszano Kosmopolitę nieraz rozmawiającego z Grekami, Żydami, Tyrolczykami i naszymi wieśniakami, z każdym we właściwym dialekcie, tak jak go od urodzenia używał.

– Tak więc – wtrącił Sędziwoj – nikt nie wie nic pewnego ani o wieku, ani o ojczyźnie tego człowieka?

– Sądząc z jego fizjonomii można by się domyślać, iż pochodzi ze Wschodu. Te idealnej piękności rysy twarzy, wielkie czarne oczy, włosy jak heban, ręce delikatne jak u kobiety, a przy tym wprawa w języki wschodnie, tyle trudne dla Europejczyków, wszystko to może naprowadzać na domysł, iż się urodził pod gorącym niebem Południa.

– Lecz akcent w naszych językach, jakiego żaden mieszkaniec Wschodu nie nabierze, obejście się całe zupełnie nasze...

– A więc – przerwał Bodenstein – to chyba czarownik, nie wiem! Jeśli człowiek ten wolny, to u was widno z diablem już bezkarnie można spisywać cyrografy. Muszę ja tego dojść...

– Jeśli on jest czarownikiem – odezwał się gospodarz spod Złotego Bociana – to dalibóg, chyba i to się teraz odmieniło. Za moich młodych lat czarodzieje i czarownice zupełnie inaczej wy-

glądali. Albo to ja mało ich się napatrzyłem, jak je topili w stawach, po rzekach, albo na stosie palili! Wszystko było stare, czarne i szpetne, prawie jako sam diabeł. Ten zaś pan, o którym mowa, ja jego nie bronię, ale przecież on tu u mnie na górze mieszka, to wcale co innego, i każdy się o tym przekonać może. Ja jego nie bronię, jego nie znam; aleć on do kościoła chodzi, żaden ubogi jeszcze nie odszedł od niego z prózną ręką, tylu ludzi już uleczył, których nasi lekarze porzucili, złego jeszcze nikomu nic nie zrobił.

– Ale skąd on ma tyle pieniędzy?

– Że ma wiele pieniędzy, to byłby dowód, że nie czarownik; nie słyszałem jeszcze, aby który palony czarownik miał wiele pieniędzy. A że on rzuca złoto, to i biedni ludzie mają się z tego dobrze. Żebyć jeszcze wszyscy byli tacy czarownicy, nie wiem, za co by ich palić.

(*Sędziwoj*, s. 83–85)

Na zaledwie dwóch stronach powieści nagromadził autor wyjątkowo dużo uwagi tajemniczemu bohaterowi, nazywając go czarownikiem. Dialog prowadzony w gospodarstwie jest szczególnie również z tego powodu, że zatracą się tradycyjne znaczenie słowa „czarownik”, a jednocześnie autor próbuje znaleźć dlań nowy sens. Chodzi o zakorzenienie bohatera nie w sferze zabobonu i przesądów, ale w społecznej przestrzeni związanej z systemem wartości duchowych, intelektualnych, nadprzyrodzonych (nieziemski geniusz) oraz etycznych.

Kosmopolita wpisuje się podświadomie – jeśli potraktować dialog bohaterów jako symboliczny – w ciąg skojarzeń nawiązujących nawet do obrazów biblijnych. Nie bez powodu autor przedstawia Kosmopolitę zrazu jako postać władną mówić wieloma językami, by zaraz dopowiedzieć,

że dogaduje się z Grekami i z Żydami. Ponadto samo pochodzenie Kosmopolity, będące tajemnicą, a nad którym zastanawiają się rozmówcy, okazuje się symboliczne, bo to, że pochodzi z wymownego „Wschodu”, może być aluzją do mędrców, przybyłych do Betlejem, by oddać pokłon Zbawcy. Mędrzec Kosmopolita mówi językami w taki sposób, jak to opisane zostało w drugim rozdziale Dziejów Apostolskich, gdzie czytamy opowieść o zesłaniu Ducha Świętego:

A gdy się zstał ten głos, zbieżano się mnóstwo i strwożyło się na myśl, że **każdy słyszał je swym językiem mówiące**. ♦ A zdumiewali się wszyscy i dziwowali, mówiąc: Izali oto wszyscy, którzy mówią, nie są Galilejczykami? **A jakożeśmy słyszeli każdy z nas swój język, w którymechmy się urodzili?** (...) I zdumiewali się wszyscy, dziwowali, mówiąc jeden do drugiego: Cóż to ma być? ♦ A drudzy, naśmiewając się, mówili: Że muszczu pełni są ci⁶.

Oczywiście nie należy obu obrazów zestawiać ze sobą i wskazywać na domniemane podobieństwo; można się jednak pokusić o poszukiwanie pewnych znaków, które autor wkomponował między wiersze. Pewności co do tego dodawać mogą kolejne aluzje, mianowicie do pierwszego Listu św. Pawła do Koryntian oraz do Kolosan:

⁶ Dz 2, 6-12, s. 2152–2153 (podkreślenie moje – K. K.). Cyt. za: *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r.*, transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy ks. J. Frankowski, Warszawa 2000. Wszystkie cytaty za tym wydaniem.

Albowiem **кто mówi językiem, nie ludziom mówi, ale Bogu**: bo żaden nie słucha, lecz duchem mówi tajemnice. ♦ Bo kto prorokuje, mówi ludziom ku zbudowaniu i napominaniu, i pocieszeniu. ♦ **Kto językiem mówi, samego siebie buduje**; lecz kto prorokuje, Kościół Boży buduje⁷.

Nie kłamajcie jedni drugim, **zwlókszy z siebie starego człowieka z uczynkami jego, ♦ a oblókszy nowego**, tego, który się odnawia w poznanie, podług wyobrażenia tego, który go stworzył, gdzie nie masz **poganina** [w tłumaczeniach późniejszych: Greka – przyp. K. K.] i **Żyda**⁸.

Kosmopolitę słyszano rozmawiającego z Grekami i Żydami, co nie byłoby niczym dziwnym, gdyby nie zdumienie rozgadanych w gospodzie, zebranych jakby na wielkie wydarzenie bohaterów tajemniczej sceny. Grek i Żyd, podobnie jak sam Kosmopolita, symbolizują obcość, inność, wskazują na człowieka „starego”, z którego ma się wyłonić, przeobrazić oczekiwany „nowy” człowiek. Nazwanie go czarownikiem może być takim samym działaniem, jak zabieg z określenia narodowości bohatera (Europejczyk ze Wschodu, który się być może „urodził pod gorącym niebem Południa”). Kosmopolityzm Kosmopolity pełni podobną funkcję jak czarowanie czarownikiem – rozmywanie istoty rzeczy we mgle niedopowiedzeń i wieloznaczności, z których ma się wyłonić coś nowego, władnego zmienić rzeczywistość.

Święty Paweł obiecuje Koryntianom, że „kto językiem mówi, samego siebie buduje”, ale nie precyzuje, o jakie

⁷ 1 Kor 14, 2-5, s. 2254; wszystkie podkreślenia moje – K. K.

⁸ Kol 3, 8-11, s. 2306.

„mówienie” chodzi, tym bardziej nie wyjaśnia tajemnicy języka. Można zaryzykować tezę, że symboliczna mowa Pawła ma odniesienie do tego, co znamy właśnie z Dziejów Apostolskich, czyli do daru języków objawiającego obecność samego Boga. Może po prostu chodzi o ukazanie tęsknoty za człowiekiem doskonałym, podobnym do Stwórcy. Wcześniej oczywiście musiały się taki człowiek przemienić, używając słów z Listu do Kolosan – „zwlec z siebie starego człowieka z uczynkami jego, a oblec nowego”⁹. Talent Kosmopolity, jakkolwiek praktyczny, może zatem być nie tylko sztuczką czarownika, lecz także nawiązaniem do obietnic biblijnych, wciąż aktualnych, realizowanych przez wymyślony na kartach powieści nowy rodzaj „apostołów”. Takim romantycznym „apostołem” mógłby chyba być, podejrzewany o uprawianie magii, cudów, Kosmopolita.

Znany z tekstów kultury obraz czarownika, utrwalony przez bajki, legendy (a nawet, co oczywiste, dramaty Szekspira!), przedstawiał heretyka oddalonego od Boga, zaprze-

⁹ Św. Paweł wplata tę ideę w swoje nauczanie, obecna jest ona w jego innych Listach, jak choćby w skierowanym do Rzymian: „A nie bądźcie podobnymi temu światu, ale się przemiećcie w nowości umysłu waszego, abyście doświadczyli, która jest wola Boża dobra i przyjemna, i doskonała” (Rz 12, 2, s. 2229). Na te słowa św. Pawła powołuje się również w swoim nauczaniu Paweł VI, podkreślający rolę przemiany wewnętrznej w dążeniu do doskonałości człowieka: „To właśnie o tej reformie wewnętrznej, do której nawiązał św. Paweł, chcemy mówić: *Reformamini in novitate sensus vestri* (Przemieniajcie się przez odnawianie umysłu). Ta reforma jest najkonieczniejsza i najtrudniejsza. Zmienić własne myśli, własne upodobania (...)” (Por. Paweł VI, *Przemiana wewnętrzna podstawą wszelkiej doskonałości*. Rozważanie w czasie Audjencji Generalnej – 7 VIII 1968, w: *Trwajcie Mocni w wierze*, przeł. ks. L. Pałuch, t. 2, Kraków 1974, s. 485).

danego diabłu, w skrytości szerzącego zło, śmierć, strach, garnącego pieniądze w zamian za niegodziwe przysługi, o które prosili żądni łatwych rozwiązań, zdesperowani „chrześcijanie”. Dziekoński dokonuje w dyskretny, subtelny sposób rewizji postaw, wskazuje na hipokryzję, współczesny faryzeizm oraz zwykłą głupotę, szukając zarazem sposobów przemiany społeczeństwa na wzór przemiany człowieka ewangelicznego. Istotą tego myślenia jest zdziwienie, które oznacza nie tylko zaskoczenie, ale przede wszystkim naturalny opór człowieka przed koniecznymi zmianami. Inność Kosmopolity wzbudza u bohaterów lęk, ale powoduje także ucieczkę od racjonalnego myślenia. Wolą oni bowiem uznać go za czarownika („innego”), niż pozwolić na zweryfikowanie siebie („normalnych”) w kontekście wymienionych tu symbolicznych różnic. Ten, który miał gromadzić złoto w zamian za „czarowanie”, rozdaje je ubogim pod kościołem, stając się wyrzutem sumienia dla „prawych” sędziów jego odmienności¹⁰.

Autor odwraca całkowicie obraz zastanego świata, burzy spokój wpisany w stałość, przyzwyczajenie, pozorny ład i naiwną łatwość, które są maską uśpionej ludzkości.

¹⁰ Koncepcja odmienności, inności, w twórczości Dziekońskiego jawi się jako dość odważna próba wyrażenia nowoczesnej wizji tolerancji. Pisarz odwołuje się do otwartości związanej z wyłączeniem uprzedzeń w procesie poznania drugiego człowieka, przyjęciem jego obrazu bez kulturowego „komentarza”. To w znacznej mierze wizja oczywiście utopijna, jednak pod maską niesamowitości, owej zaczarowanej „fikcyjności”, mogłaby się okazać o wiele łatwiejsza do zaakceptowania. Na ten temat zob.: *Inny, obcy, potwór. Kulturowo-społeczne aspekty odmienności przez wieki*, pod red. J. Żychlińska, A. Głowacka-Penczyńska, Bydgoszcz 2016.

Pisarz chce odnaleźć twarz człowieka prawdziwego, dlatego uchyla zasłonę swojej wyobraźni, by nakłonić czytelnika do zmiany języka (rozumianego jako sposób życia) poprzez zbliżenie człowieka do istoty Słowa. Język równałby się wcielaniu w życie myśli, idei, urzeczywistnianiu wyobrażeń. Poprzez słowo (języki) człowiek zdobywa moc kreowania świata, „samego siebie buduje” (Kor 14, 5)¹¹.

Zagadka Kosmopolity dałaby się rozwiązać wyłącznie jako zagadka o człowieku, wpisana jest w nią bowiem tajemnica ontologiczna (skąd pochodzi?), epistemologiczna (jak rozmawia?), teologiczna (aluzje do Biblii), teleologiczna (długowieczność i nieśmiertelność), a także metafizyczna (jego czary – nie-czary). Wprowadzenie czarów okazałoby się sprawnym zabiegiem literackim, wzmacniającym kontekst antropologiczny powieści opartej w całości na refleksji wynikającej z niezwykłości biografii bohatera historycznego oraz licznych paraleli do życia samego autora. Rozpoznanie prawdziwej tożsamości człowieka uzależnione jest od całkowitego uwolnienia od przesądów, zabobonów, masek i jałowości wmontowanej w bełkot, w język pusty i fałszywy, bez mocy przemieniającej w nowego człowieka, o którym marzą św. Paweł i Dziekoński – z równą siłą.

¹¹ W XIX wieku rozwija się świadomość języka, zwłaszcza jego znaczenia w budowaniu tożsamości narodowej i kulturowej. Interesującym przykładem szerzenia takiej świadomości w nauce jest Joachim Lelewel, którego rolę dla rozwoju językoznawstwa przybliżyła U. Sokólska, *Lelewel o związkach między językiem a kulturą, historią i innymi naukami*, w: tejsze, *„O, mowo polska, ty ziele rodzime...”. Wokół refleksji nad kształtem polszczyzny*, Białystok 2017.

2.3. Przepaść czarownika

Jak na powieść poświęconą alchemikowi, naprawdę niewiele miejsca poświęcił autor samej alchemii i czarom. Pojawiają się za to sceny nawiązujące do romantycznego „egzystencjalizmu” – autor podkreśla w nich potrzebę zgłębienia tajemnicy człowieka. Jest w powieści scena niezwykle tragiczna, w której udział bierze żona Sędziwoja, matka jego syna, pogrążająca się w rozpacz z powodu coraz większego niezrozumienia, izolacji, chyba też rozczarowania samą miłością. Związek Arminii i Sędziwoja symbolizować miał spełnienie marzeń człowieka o doskonałym połączeniu i spełnieniu w mistycznej jedności z drugim człowiekiem. „Wyczarował” ją sobie Sędziwoj, wymarzył jakby, wierząc, że wszystkie podejmowane działania zbliżają go do celu. Tym celem miały być raj na ziemi, małżeństwo doskonałe, szczęśliwe dziecko (obraz swego ojca) oraz dostatek, zdrowie, spokój... Ciąg obrazów bez ostatecznego końca, wizja świata idealnego, erupcja doskonałości wpisanej w rzeczywistość stały się światem Sędziwoja, marzyciela uwięzionego w klatce niedoskonałości¹².

¹² Czary mają podobny status w powieści Dziekońskiego, ale również w opowiadaniach, jak elementy fantastyczne, odnoszą się do problemów metafizycznych, ontologicznych, opisują problemy istnienia. Wiele wspólnych cech można by znaleźć porównując *Sędziwoja* z *Lesławem* R. Zmorskiego, o którym we wprowadzeniu do współczesnego wydania, podkreślając rolę fantastyki, pisze H. Krukowska, „*Lesław. Szkic fantastyczny*” Romana Zmorskiego, czyli o przekraczaniu tabu śmierci, w: R. Zmorski, *Lesław...*, dz. cyt., s. 57:

Fantastyka w jego [R. Zmorskiego – K. K.] *Lesławie* ma niekwestionowane uzasadnienie, ponieważ posłużyła mu do wdarcia się

Ten, który dotknął eliksiru nieśmiertelności, posiadał kamień filozoficzny i odkrył źródło złota (sposób na jego wytworzenie), przemienił się – mimo wszystko – w istotę niešťczęśliwą, tragiczną, w symbol porażki. Wszystkie ambicje i poźądania Sędziwoja spełniają się, ale ich ziszczenie nie przynosi bohaterowi szczęścia¹³. Przeciwnie – wszyscy bliscy tego człowieka „sukcesu” stają się uczestnikami tragedii. Dopiero na koniec okazuje się, że to, co osiągnął alchemik przy użyciu czarów, magii, zaklęć, sił nadprzyrodzonych, nie zaś dzięki zwykłej pracy – zamienia się w proch:

– Mężu – rzekła głośniej jego żona wstrząsając go z rozpaczą za rękę.

Sędziwoj podniósł głowę, jakby się budził ze snu ciężkiego, i osłupiałe oczy utkwiły w pustej przestrzeni. Arminia trzymała naprzeciw niemu uśmiechające się dziecię, które wyciągało drobne rączki do błyszczących metalowych naczyń.

– Mężu! czy mnie nie spostrzegasz! Nie widzisz syna twojego, dziś rocznica jego urodzin! – wołała konwulsyjnie przerywanym głosem.

– Jeżeli kiedykolwiek tliła w tobie isierka miłości, **obudź się, wyrwij z tych siideł szatańskich! zejdź z tej drogi, która**

w sferę przekłętych problemów istnienia, problemów w wysokiego filozoficznego pułapu ontologii i metafizyki. To właśnie fantastyka bardziej niż wyobraźnia umożliwiła mu wykroczenie daleko poza granice świata zmysłowego, przekroczenie z dzikim rozpędem tabu śmierci, w którym to akcie następuje odsłonięcie i zarazem zasłonięcie jej strasznej tajemnicy, prowokującej poezję do jej przeniknięcia, do wejścia w obszar grozy.

¹³ Alchemia jako próba opisu życia człowieka jest motywem rozważań badaczy: M. Bilinkis, A. Turowski, *O pewnym tekście alchemicznym (Tezy)*, w: *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus, M. R. Mayenowa, przedmowa S. Żółkiewski, Warszawa 1977.

pod tobą się usuwa. – Patrz, jak przepaść bliska! – Nie mnie! nie mnie, ale syna swojego ratuj! – Zaklinam cię! Dzieci są świętymi tej ziemi, ich pośrednictwo dochodzi do nieba, Bóg przebaczy ci, tylko nie gub tego, któremu dałeś życie! – **Dla mnie bądź ty czarownikiem, bądź szatanem**, nie ulęknię się, ale niech tylko mnie jednej grozi niebezpieczeństwo.

(...)

Wzrok Sędziwoja nabierał coraz dzikszego wyrazu, wyciągając rękę na głowę dziecięcia, rzekł z okropnym lodowatym wyrazem:

– Gorączkę ślepych przesądów słaboduszni biorą za prawy obowiązek – dla nich gotowi poświęcić chwałę i potęgę bez granic, aby się czołgać w prochu ziemi. Nie taki los części duszy mojej w wychowaniu.

– **Stroma po bezdrożach ścieżka zarosła cierniami** – na nagim skał zimnych grzbiecie, wśród obłoków świątynia, której on będzie kapłanem. Jej progu pilnuje straszliwy wróg – ja wroga zwalczyłem – ja mu zwady uprzątnę! – Dziś!...

– A więc niech będzie przekłeta godzina, w której pierwszy raz ten piekielny szal myśl twoją zapalił. Lepiej zamorduj to niewinne dziecko, jak co byś je miał wychować, aby potem zwalić na niego cały ciężar obłąkania i nędzy! Wspomnij okropny zgon ojca mojego!...

(Sędziwoj, s. 343–345)

Arminia przeżywa tragedię swojej rodziny, która w istocie jest obrazem tragedii duchowej człowieka. W dialogu obojga bohaterów dramatycznie ścierają się dwie wizje świata, dwa bieguny: wizja sacrum i profanum. Żona marzy o szczęściu rodzinnym – tu i teraz; czarownik dąży do szczęścia wytopionego w tyglu codziennych zmagania z życiem. Zarosnięte i strome ścieżki to również projekcja kondycji wewnętrznej, psychiki bohaterów. Ukazana jako nie-

bezpieczna i dzika sceneria wydarzeń jest projekcją ich myśli, a chociaż są one pełne ideałów (symbol świątyni), to zarazem okazują się coraz trudniejsze do osiągnięcia (straszliwy wróg – smok ukazujący się na świątyni)¹⁴.

Wprowadzenie do powieści czarów okazuje się zabiegiem wywołującym liczne skojarzenia, także natury filozoficznej. Najbardziej wymownym efektem romantycznego korzystania z siły wpisanej w czary staje się właśnie przestroga przed lekceważeniem praw Boskich, przed zbytym pokładaniem wiary w siebie jako źle pojętego obrazu mądrości absolutnej. Tragedia Sędziwoja ma uwolnić czytelnika od złudzeń i naiwności, ma przypomnieć o innym systemie wartości opartym na „rozumie wiary”, a nie „sztuczach nauki”.

Czary w powieści Dziekońskiego są metaforą buntu, wyindywidualizowania, które wpisują się w model bohatera romantycznego. Czary są też alegorią¹⁵ walki człowieka

¹⁴ O symbolice smoka pisze J. Ługowska, *Smok – bestia śmieszna i oswojona*, w: *Literatura i wyobraźnia. Prace ofiarowane Profesorowi Tadeuszowi Żabskiemu w 70 rocznicę urodzin*, pod red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 2006, s. 511–519.

¹⁵ W scenach ukazujących czary można dopatrzeć się nie tylko przekroczenia wymiaru racjonalnego, ale jest w nich wyraźny rys alegoryczny, wskazujący na wyższy porządek. Łączą się w obrazach sugerujących czarowanie dwa wymiary egzystencji – horyzontalny z idealnym. Pisze o tym W. Szturc:

Romantyczna alegoria jest bowiem czymś w rodzaju zetknięcia dwóch światów antynomicznych, które zyskują jeden tylko ekwiwalent znaczeniowy. Tak zdaje się rozumiał funkcję alegorii Schlegel.

Z jego wypowiedzi o alegorii można wysnuć zatem i inny sens: alegoria mogła być nie tylko przedstawieniem „treści horyzontu” zbudowanego przez *ego*, ale także „odesłaniem” rzeczywistości realnej

ze światem, poszukiwaniem nowego „ładu”, porządku wolnego od ciężenia nieznośnej normalności, stałości, codzienności. Bohater Dziekońskiego marzy o lepszym świecie, ale nie pracuje nad przemianą tego świata tak, jak powinien, czyli zaczynając od siebie samego. Czary są właśnie metaforą niecierpliwości, źle pojętego sprytu, kroczenia „na skróty”. Bohater chciałby oszukać czas, jak najprędzej osiągnąć sukces, pomijając trud, na który skazał Adama Bóg, wypędzając go z Edenu. Sędziwoj pamięta o Edenie, miejscu-symbolu przywołanym już na początku powieści, ale ta pamięć nie daje mu ukojenia, budzi w nim tęsknotę i nieukojony żal. Potrzeba posiadania złota jest próbą zagłuszenia tej tęsknoty, pamięci o utraconym raju. Bohater musi zatem marzyć, wyobrażać i stwarzać, aby świat doczesny był choć trochę znośniejszy.

– przez jej skonwencjonalizowane znaki – ku rzeczywistości idealnej czy wręcz ku Absolutowi.

– W. Szturc, *Eironieia*, Kraków 2018, s. 238.

3.

Sędziwoja i Fausta romantyczne dwoistości

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

G. W. F. Hegel¹

Wprawdzie Goethe jest jednym z nielicznych pisarzy, którego Dziekoński nie przywołał wprost, choćby w motcie albo w przypisach do *Sędziwoja*, to trudno uwierzyć, że nie znał on jego twórczości, a zwłaszcza *Fausta*. Nieobecność Goethego w powieści Dziekońskiego jest jednak tylko starannym uniknięciem oczywistych nawiązań do niemieckiego mistrza. Konstrukcja i temat utworu wskazują bowiem

¹ G. W. F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył A. Landman, Warszawa 1963, t. I, s. 420.

na liczne inspiracje *Faustem*, a także na bliskość wyobraźni obu romantyków. Samo pominięcie nazwiska Goethego w mottach może zaś skłaniać do postawienia pytania o jego miejsce w wyobraźni Dziekońskiego².

Trudno szukać początków literatury zajmującej się zawiłościami ludzkiej duszy, owego wnętrza, Psyche, która pozostaje wciąż najmniej poznaną częścią egzystencji człowieka. Tematy związane z problemem bohatera rozdwojonego w obie, walczącego ze sobą lub zmagającego się z tworamami niezwykle wybujałej wyobraźni nie są na pewno w literaturze jakimś precedensem. Pojawiały się w najwcześniejszych świadectwach literatury, poezji i w innych dziedzinach sztuki³. Wszyscy widzący więcej niż dane było oglądać

² Na temat recepcji literatury niemieckiej przez polskich romantyków piszą: M. Adamiak, E. Klin, M. Posor, *Recepcja literatury niemieckiej u Kazimierza Brodzińskiego*, Wrocław 1979; L. Libera, *Zraniona iluzja. O „Baldydyne” Juliusza Słowackiego i „Kocie w Butach” Ludwiga Tiecka*, Zielona Góra 2007; J. Ławski, *Ludwig Tieck: „Kot w butach”. Ironia, romantyzm, nowoczesność*, w: *Arcydzieła literatury niemieckojęzycznej. Szkice, komentarze, interpretacje*, red. E. Białek, G. Kowal, t. 2, Wrocław 2011; W. Kunicki, O „Baśni” Goethego oraz J. Ławski, *Błędne ognie. O hipersemiozie w „Baśni” Goethego*, oba w: J. W. Goethe, *Baśń. Das Märchen*, wydanie polsko-niemieckie, przekład K. Krzemień-Ojak, wstęp W. Kunicki, oprac. tekstu, wprowadzenie, redakcja tomu J. Ławski, Białystok 2015.

³ A. Kowalczykowska, *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. Wysłouch, *Anatomia cienia, „Teksty”* 1977, z. 2. Na temat sobowótowego charakteru bohaterów Dziekońskiego i Hoffmanna pisze K. Garbulińska, *Sobowótory, maski...*, dz. cyt.

„pospolitej” większości; wszyscy czujący tak, jakby swoim czuciem doznawali poznawania innych światów, zaświatów lub wstępowali w tajemnicze symboliczne przestrzenie – nazywani byli nierzadko przez resztę społeczności wariatami lub opętanymi. Relacje niniejsze wyraźne apogeum osiągnęły w epoce romantyzmu. Nie chciałbym jednak ograniczać się do cezur wyznaczających ów okres literacki, przeciwnie – pragnę poszerzyć je o utwory związane z omawianym przeze mnie motywem.

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 doskonale obrazującym archetypowe zagadnienie tego typu: „Co tam wkoło siebie chwytasz? / Kogo wołasz, z kim się witasz?”. Pytanie to zwraca uwagę na wspólny rdzeń wielu utworów, niekoniecznie romantycznych, na rdzeń, którym zawsze będzie człowiek, jego wnętrze, niedające się ani zmierzyć, ani opisać tradycyjnymi metodami, za pomocą „szkiełka i oka”. Skupiając uwagę na niektórych motywach *Fausta* i *Sędziwoja*, będących zapisem duchowej rewolty, dwoistości, postawić będzie można 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 inspirujący dla polskiego romantyka – da się chyba zaryzykować twierdzenie, że wspólne są ich korzenie, głęboko osadzone w pro-

blemach przede wszystkim antropologicznych⁴. Oba utwory stawiają na pierwszym planie kondycję człowieka, próbują wyjaśnić, odsłonić jego niejasne często relacje ze światem – przede wszystkim ze światem nadrzeczywistym – 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, lecz tragedię swojej duszy jako bytu skazanego na samotność – w tłumie. Gdzieś w tym miejscu interpretacji rodzą się wątpliwości dotyczące jedności postaci, albo raczej – wielowarstwowości, wieloosobowości bohatera.

Pytanie o siebie samego, o własną tożsamość, owo najtrudniejsze do rozpoznania „ja”, 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.

⁴ Perspektywie antropologicznej działa Goethego książkę swą poświęca W. Szturc, *Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995. Zob. także: *Jaka antropologia literatury jest dzisiaj możliwa*, pod red. P. Czaplńskiego, A. Legeżyńskiej, M. Telickiego, Poznań 2010; E. Feliksiak, *Antropologia literatury. Interpretacje i studia*, Kraków 2014.

3.1. Gubiąc siebie

Dziekoński czytał Goethego, ale mógł też się zetknąć z dramatem Augusta E. F. Klingemanna, który swego *Fausta* pisze jako sztukę teatralną, graną wyłącznie przez marionetki⁵. Faust Klingemanna jest dramatyczną (teatralną) odpowiedzią na kryzys wieku, zwłaszcza na zjawisko wypierania religii przez magię i wiarę w zabobony. W pierwszym polskim tłumaczeniu tego dzieła Edward Lubomirski podkreśla wagę tego motywu, pisząc:

Prawda, że Faust żył w czasie, gdzie już piękny wiek rycerskim zwany zachodził, w którym cnoty wieku tego zginęły i tylko grube jego wady zostały. Poetyczne myśli zatarła ciemna filozofia. Nie wierzono tyle w Boga, ile w wiarę dawano sztukom kuglarskim i guślarzom. Jeszcze z krucjat do Niemiec przeszło było wiele umiejętności. *Sztuka gwiazdorska* od Arabów przejęta, że niedokładnie poznana, była obróconą w *gwiazdowieszczbę*⁶.

⁵ O roli marionetki w antropologii romantycznej pisze L. Libera, *Marionetka w antropologii romantycznej. Kilka uwag na marginesie lektury „Straży nocnych” Bonawentury*, w: *Noc. Symbol – temat – metafora*. t. I. Wokół „Straży nocnych” Bonawentury, pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha, M. Bajki, Białystok 2011, s. 217–224.

⁶ E. Lubomirski, *Wstęp*, w: E. A. F. Klingemann, *Faust. Tragedia w pięciu aktach*, przekład i wstęp księcia E. Lubomirskiego, wydanie polsko-niemieckie, red. tomu, oprac. tekstu, przypisy i bibliografia Ł. Zabielski, wprowadzenie J. Ławski, S. Dietzsch, L. Libera, M. Kopij-Weiß, Białystok, 2013, s. 75. Na temat romantycznych lektur studentów w XIX wieku zob.: M. Olszewska, *O romantycznych lekturach studentów warszawskich z końca lat 50-tych XIX w. Rekonesans*, w: *Książka pokolenia. W kręgu lektur polskich doby postyczeniowej*, praca zbiorowa pod red. E. Paczoskiej i J. Sztachelskiej, Białystok 1994.

Bohater Klingemanna jest raczej dramatem człowieka zmagającym się z uosobieniem diabła, ale i z Bogiem. Nie ma jednak cech bohatera rozdwojonego, walczącego bardziej ze sobą niż ze światem go otaczającym⁷.

Fausta Goethego zaś i Sędziwoja Dziekońskiego cechuje szczególny rodzaj inności, wrażliwości, zostali uzbrojeni w aparat mechanizmów psychologicznych. Przedstawia się ich jako geniuszy posiadających 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 najprostszycch 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 – mówiąc jaśniej – powszedniości. Rysy osobowe obu alchemików przypominają raczej mitycznych herosów

⁷ E. Lubomirski odczytuje pakt Fausta zawarty z „Czartem” jako obraz zaburzonej relacji człowieka z Bogiem (*Wstęp*, dz. cyt., s. 80):

Pienia żałobne za umarłych z kościoła cmentarnego dochodzą jego [Fausta] uszu, gdy jest na drodze, która ma go oddać Złemu. Tu daje poznać swoje dobre serce, swoją pierwotną niewinność i że jest dobrym synem. Lecz Bóg go opuszcza.

Znacznie ważniejszy od aspektu psychologicznego bohaterów w dramacie Klingemanna wydaje się problem moralny i religijny.

i półbogów, których nie ograniczały przypadłości zwykłych ludzi niż po prostu uzdolnionych naukowców. Dramat jednak polega nie na tym, że obaj noszą znamiona herosów, lecz na tym, że nieustannie, stając się nadludźmi, przestają być zwykłymi ludźmi. Jedną swoją połową 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, namacalne⁸. 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, co mu się raczej nigdy nie uda⁹.

⁸ Motyw upiора nie był obcy dla teatru romantycznego, chętnie wykorzystywany przez pisarzy oraz na scenach, wszedł na stałe do krajobrazu dramatycznego. Pisze o tym M. Dybizbański, *Sceniczna noc upiórów w rytmie powtórzeń i formalnych przekodowań – o „byronowskiej” dramacie Nodiera*, w: tegoż, *Z romantycznego repertuaru. Studia o micie i formie dramatycznej*, Poznań 2018.

⁹ Interesujące w kontekście teatralności tych scen wydają się rozważania Samuela Webera zawarte w książce *Teatralność jako medium*, przeł.

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, że 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 dano!

Mysł ta w mym sercu wieczną **gore raną**. (366–367)¹⁰

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 na tym, że „wiedzy” nie można pogodzić z „sercem”, z tym, co czuję. Szczególnie bolesne staje się to w sytuacji specyficznej, wyjątkowo podwyższonej wrażliwości.

Dramat obu bohaterów polega na tym, że ich życie biegnie dwoma torami, nie znajdują oni sposobu na pogodzenie drogi rozwoju naukowego z życiem osobistym. Tracąc więc z najbliższymi, gubią cel swego życia, zastępują go pozorem spełnienia w pogłębianiu wiedzy o świecie. Wraz

J. Burzyński, Kraków 2009; K. Rutkowski, *Ostatni pasaż. Przepowieści o byciu byle-jakim*, Gdańsk 2006.

¹⁰ 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 – K. K.

z utratą ukochanych osób, czego zresztą od razu obaj bohaterowie nie zauważają, ginie jakaś część ich prawdziwej tożsamości, ich życie staje się zautomatyzowane, instynktowne, pozbawione głębszej, humanistycznej refleksji.

3.2. 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. Kryje się jednak za tymi aktami niepohamowana potrzeba ciągłego rozpoznawania się w świecie, poszukiwania dla siebie nowej formy osobowości¹¹, w końcu zaś –

¹¹ Zagadnieniem osobowości w kontekście szeroko pojętych inklinacji – religijnych, kulturowych, społecznych – zajmuje się G. W. Allport, *Osobowość i religia*, przeł. H. Batoszewicz, A. Bartkiewicz, I. Wyrzykowska, Warszawa 1988, s. 74:

Ujmując rzecz filozoficznie, można powiedzieć, że wartości są kresem naszych intencji. Nigdy nie urzeczywistniamy 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).

Wątpliwe wydaje się to, czy bohaterowie Dziekońskiego reprezentują ów „typ idealny”. Ani Sędziwoj, ani Kosmopolita nie docierają do upragnionego, zaplanowanego przez siebie celu. Chociaż na pewnym etapie wędrówki Sędziwoja można mówić o swoistej osobowości tego alchemika. Jakby na potwierdzenie powyższych naukowych tez – gdy się tylko bohater zbliża do upragnionego celu – przestaje on go od razu interesować. Bohaterowie wpisują się raczej w koncepcję opartą na cy-

nowego siebie. Akt ten, wyraźnie związany z rytmem inicjacyjnym¹², 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 wewnętrznym problemem literackim, ale też problemem uniwersalnym, dotyczącym zagadnień antropologicznych. Można sądzić, że przedstawiając losy Michała Sędziwoja, Dziekoński uruchomił maszynę skojarzeń tej 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 –

klu budowania i burzenia, ich życie jest ciągłym stawianiem sobie kolejnych trudnych celów i „zbliżaniu się” do nich, ale nie ich osiągnięciu.

¹² 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. Na temat zagadnień inicjacji w prozie romantycznej zob. cytowany już tom *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*.

na przeżyciu rytualnej śmierci, po której **następuje „odrodzenie”** i dzięki której wtajemniczony scala się ze swoją prawdziwą osobowością „**nowego człowieka**”¹³.

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

Specyficzna aura alchemicznych praktyk, która niczym magiczna siła spowija oba dzieła, sięgać mogłaby swymi korzeniami pierwszego wieku naszej ery. Ani Dziekoński jednak, ani Goethe, nie piszą kolejnego traktatu na temat ezoterycznych procedurów. Posługując się magią oraz związaną z tym czarnoksiężką atmosferą, starają się uwrażliwić wyobraźnię czytelnika 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 zapal, świadomość usuwa się w inny wymiar, a czytelnika zadziwić może brak naturalnego entuzjazmu u bohatera. W jednej ze

¹³ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, wstęp L. Kołakowski, posłowiem opatrzył S. Tokarski, Łódź 1993, s. 173.

scen alchemicznych¹⁴, gdy alchemik zostaje pozornie zaspokojony sukcesem, nasycony blaskiem złota, w centrum zdarzenia znajdować się będzie nie on, lecz rozgorączkowany służący, który

(...) wydobyl czerwone zelazo, ostudzil je, a przypatrujac sie blizej, obroutil na druga strone, uderzyl o kowadlo, doswiadczył dzwieku, ciezaru i zdziwiony, nie dowierzajac sam sobie krzyknal:

– To zloto!

Sędziwoj zamyślony patrzył przed siebie, a Jan porównywał ciężar sztaby (...).

(*Sędziwoj*, s. 183)

W jednej chwili zgaśnie zapał bohatera, a magnetyzm kruszcu oładnie duszą biednego „asystenta”. Jest w tej scenie mocny akcent, pisze bowiem Dziekoński, że Sędziwoj tylko „zamyślony patrzył przed siebie”¹⁵. Ponownie po-

¹⁴ W scenie tej, wbrew pozorom, nie znajdzie czytelnik oczekiwanych szczegółów związanych z naukami tajemnymi. Można mówić w jakimś sensie o wodzeniu czytelnika za nos, pisarz kusi go wtajemniczeniem w arkana wiedzy zakazanej, a pokaże zwyczajne życie.

¹⁵ Sędziwoj przedstawiany jest często jako zadumany, zamyślony, nieobecny. Autor sugeruje zapewne skłonność bohatera do melancholii, może też on w takich stanach być jedynie częściowo obecny w świecie realnym, dzieląc świadomość między rzeczywistość a sferę metafizyczną. Zob. *Światy melancholii. W 500-lecie Melancolii Albrechta Dürera (1514–2014)*, pod red. M. Dybizbańskiego, A. Mazur, Opole 2016, tu zwłaszcza: A. Jurzysta, *Dürer wiecznie żywy albo w mrokach niemieckiej duszy. Oblicza melancholii w literaturze niemieckiej na wybranych przykładach*; U. M. Pilch, *Kategoria braku w liryce Słowackiego*; M. Kulesza, „Wstyd mi wielu melancholii byrońskich” – ćwiczenia duchowe Słowackiego z melancholią; P. Chlebowski, „Przeciw tej nudzie przeklętej”: Norwid i me-

graża się wewnątrz siebie i – ponownie odczuwający niezaspokojenie odkrywcy, nienasyconie intelektualne – wciąż chce się zmieniać. Zdobywa wprawdzie złoto, ale nie czyni go to szczęśliwszym, spełnionym. Podobnie Faust, kiedy zdobędzie naukowe tytuły, wyrazi „do wiedzy wszelkiej wstręt” (*Faust*, w. 1760). Celem romantycznego bohatera nie będzie więc dotarcie do wyznaczonego przez siebie celu, ale nieustanne zmierzanie w jego kierunku. Tragizm Sędziwoja polegałby zatem nie tylko na wojowaniu z losem i przeznaczeniem¹⁶, ale również na owym pozornym zwycięstwie. Jego życie to w znacznym stopniu 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. Bohaterowie stają się tajemnicą sami dla siebie, stają się dla siebie obcy¹⁷.

lancholia; M. Dybizbański, *Melancholijny świat wczesnych dramatów Józefa Korzeniowskiego*; H. Ratuszna, *Hamlet – „Głos mojej choroby”*. Kilka uwag o młodopolskiej melancholii.

¹⁶ O tematach, motywach, postaciach tragicznych oraz różnych sposobach rozumienia tragizmu zob. tom: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, red. H. Krukowska i J. Ławski, t. I–II, Białystok 1999–2001.

¹⁷ Zob. B. Waldenfels, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2002. Waldenfels ukazuje m.in. fenomen obcości, która nie musi przychodzić z zewnątrz, ale tkwi, czai się wewnątrz nas samych (tu rozdział: 1.5. *Obce w nas samych*, s. 24–25):

Tak jak każde doświadczenie, również doświadczenie siebie samego podlega pewnym ograniczającym uwarunkowaniom. Freud, a także inni przed nim i po nim, zakwestionowali myśl, że Ja jest panem we własnym domu. Słynne sformułowanie Rimbauda „*JE est un autre*”, a więc dosłownie „JA jest innym”, wskazuje w niegram-

Samotność Sędziwoja, Kosmopolity oraz Fausta pozostaje w pozornej sprzeczności z romansami, w jakie się angażują. Dziekoński pokazuje rzeczywistość, w której ludzie nie umieją kochać. Warto powtórzyć, że uczucia obu bohaterów 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. Zawiązuje się wtedy między nimi najprawdziwsze uczucie, o ile bohater byłby do takiego przeżycia zdolny – 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.

(*Sędziwoj*, s. 115)

Wypowiedź bohatera powieści wydaje się nie do końca zgodna z „poetyką” wyznania miłosnego. Ładunek emocjonalny, którego spodziewałby się czytelnik, traci w pewnym stopniu swoją siłę, gdy Sędziwoj mówi do ukochanej o ser-

tycznym skrzyżowaniu pierwszej i trzeciej osoby, że istnieje nie tylko *alter ego*, ale także alteralność ego.

[...] W tę trudność uogólnienia obcości, które samo siebie unieczystwia, popada Julia Kristeva, nawet tego nie zauważając. Jej rozważania, całkowicie ukierunkowane na zinstrumentalizowany psychoanalitycznie motyw obcego w nas samych, kończą się karkołomnym stwierdzeniem: „Obce jest we mnie, a więc wszyscy jesteśmy obcy. Jeśli ja jestem obcy, obcy nie istnieją”.

cu podzielonym, przeznaczonym nie tylko dla niej, ale też (a może – jak pokaże przyszłość! – przede wszystkim) dla tej nauki, która zorganizowała całe życie zagubionego w uczuciach kochanka. Jest więc w słowach: „**razem** posiadłyście moje serce” jakiś wymowny niepokój. Taka wypowiedź sugeruje bowiem 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, chwieje się przecież jego struktura moralna. Kieruje się nie w stronę serca, lecz coraz bardziej – miłości.

Szukanie szczęścia w odizolowaniu, w oddaleniu od obcych, innych, w enklawie chroniącej przed twarzą Innego – jest przecież moralnie dwuznaczne¹⁸. Człowiek chciałby osiągnąć szczęście wewnętrzne niezależne od tego, co się dzieje poza granicami jego „ja”, jego świadomości, domu, miasta czy ojczyzny. To złudzenie rządzi jego wizją ziemskiego raj, znieczula go i otumania, ale i zaburza ostrość widzenia, bo nie można trwać w złudzeniach i jednocześnie nie zadusić się fałszywymi fantomami szczęścia.

Dramat stworzony przez Dziekońskiego jednak nie kończy się bankructwem moralnym bohatera, dołącza do

¹⁸ Na temat związków bycia innym z systemem wartości, zwłaszcza z problematyką moralną, szeroką perspektywę otwiera w swoim studium K. Rozmarynowska. Badaczka zwraca uwagę na szczególną relację tożsamości z doświadczeniem innego, co w sytuacji chwiejących się fundamentów świata nam znanego okazuje się niezwykle ważnym akcentem. Zob. *Inność jako źródło etyczności. Inspiracje Ricoeurowskie*, Warszawa 2015.

niego 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 dookoła (...).

(*Sędziwoj*, s. 194)

Przeznaczeniem nowożytnego naukowca, jego losem – a może przekleństwem – jest 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! – (...).

(*Sędziwoj*, s. 145)

Adept rozpoznaje główne prawdy. Wtajemniczony zostaje w zawłości nauki, w wiedzę życiową i w 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 porzucenia „i miłości, i przyjaźni, i ojczyzny, i ludzkości” (*Sędziwoj*, s. 147), zatrażenia się w jedynej otchłani – w zdobywaniu wiedzy. Faust jest w sytuacji znacznie tragiczniejszej. Będzie on musi porzucić, oprócz siebie, jakąkolwiek nadzieję na wieczność –

poddaje się woli Mefista, oddaje własną duszę i sam nie znajduje ratunku¹⁹. Ukojenie przynoszą mu go 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 projekt zniewolenia człowieka, które nie musi mieć związku wyłącznie z pożądaniem złota, nieśmiertelności czy też wiedzy. Sytuacja Fausta i Sędziwoja staje się podobna, gdy obaj przestają widzieć siebie, w niemożności oglądania siebie samego, ustosunkowania się do własnych myśli, zapamiętania w końcu nad własnym życiem.

Figura literackiego rozdwojenia²⁰ bohatera osiągnęła w romantyzmie szczególny status, można też zapewne mówić o swego rodzaju modzie na widma, cienie, sobowtóry, których zadaniem jest nie tylko zadziwić czytelnika, ale spełniać się w roli symbolu. 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 Live*, 1845) lub przez R. L. Stevenso-

¹⁹ Zob. K. Lipiński, *Bóg, szatan, człowiek. O „Fauście” J. W. Goethego. Próba interpretacji*, Rzeszów 1993.

²⁰ Oryginalną koncepcję rozdwojenia, dualizmu czy – jak sam autor określa – binarności – wprowadza do studiów nad twórczością Mickiewicza Z. Kaźmierczyk, *Słowiańska psychomachia Mickiewicza*, Gdańsk 2012: Nieskończenie tęskni dusza ludzka, lecz nie nasyci jej żaden wymarzony obiekt świata zewnętrznego. Dotkliwość czucia nieskończoności bez obiektu w świecie materialnym wyjaśnia, dlaczego romantycy w poszukiwaniu „swojej duszy” szli na spotkanie idei i wierzeń animistycznych ludowej polidoksji (s. 163).

na²¹, mogą oczywiście stanowić doskonale tło dla rozważań nad charakterystyczną dla hoffmanizmu wykładnią demonizmu²², ale także nie mniej ważny jest ekspresywny walor takich motywów.

Warto wspomnieć o szczególnych relacjach, jakie rodzą się pomiędzy Faustem i Mefistofelem oraz Sędziwojem i Kosmopolitą. Dramatyczne okoliczności domagają się pewnego dopowiedzenia – związanego z życiowym dramatem bohaterów, w utworach będącym w istocie rodzajem głębokiego studium antropologicznego. Żaden z bohaterów nie mógłby pozostawać w samotności, nie mógłby wyzbyć się relacji z drugim człowiekiem. Otóż, gdyby nie było Mefistofelesa, Faust zapewne musiałby go wymyślić,

²¹ Znana powszechnie *Dziwna historia dra Jeckylla i M-ra Hyde'a* Roberta L. B. Stevensona z roku 1886 do dzisiaj wzbudza niemało emocji. Fenomen historii nie polega chyba jednak na jej oryginalności, ale na wciąż aktualnym micie człowieka rozdwojonego, a poprzez ukazanie dosłowne owego rozdwojenia podaje także swego rodzaju interpretację problemu. Zapewne nadużyciem byłoby podejrzewanie Stevensona o to, że pierwowzór swoich bohaterów (bohatera) odnajdywał właśnie w dziele Goethego. Spojrzenie jednak na tę powieść przez pryzmat *Fausta* zwraca uwagę na problem podwójności wpisanej w romantyczny projekt antropologiczny, zmusza do zagłębienia się w problemy wewnętrzne, psychiczne człowieka i do poszukiwania przyczyn właśnie rozdwojenia, jego „wielości”, raczej niezgodnej z naturą człowieka.

²² W kontekście grozy, hoffmanizmu oraz cudowności zob. interesujące rozważania M. Rudkowskiej na temat Kraszewskiego: M. Rudkowska, *Codziennosc – cudownosc – groza: hoffmanizm Kraszewskiego*, w: *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku: od Adalberta Stiftera do wspolczesnosci*, pod red. G. Borkowskiej i A. Mazur, Opole 2007. Tezje również hasło *Hoffmanizm* w: *Sownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojecia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachorz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyzewski, Torun 2016.

gdyby nie było Kosmopolity, stworzyłby Sędziwoj zapewne podobną do niego postać. Chodzi tu o doświadczenie Innego, o spotkanie człowieka, który stałby się „narzędziem”, sposobem na poznanie siebie samego, wreszcie – stworzyłby okoliczności przekroczenia samego siebie.

Poznanie prawdy, sensu i tajemnic świata, wyższego ładu oraz praw natury, wpisanych w ludzkie życie – uwarunkowane jest poznaniem drugiego człowieka. Postrzega to Dziekoński jako odbicie bohatera w kreacji jego sobowtóra. Człowiek odbija się w twarzy drugiego. Bohaterowie mają tego głęboką świadomość, dlatego spotykają swoje *alter ego*. Dramat polega na tym, że jednocześnie zmierzają ku samozniszczeniu, ku upadkowi i zagładzie własnej duszy, bowiem spotkanie *alter ego*, doświadczenie stanu własnej świadomości nie jest warunkiem przekroczenia własnych granic²³. Prawdziwe i niszczące zagrożenie nie przychodzi z zewnątrz, ale czai się w środku człowieka, w granicach jego wewnętrznych bytu, jego „ja”, zbudowanego z obaw, z destrukcyjnej ksenofobii oraz wiary, że ocalenie stanie się poza nim, a nie w nim samym²⁴. Józef Tischner ujmuje ten

²³ Na temat romantycznego doświadczenia wewnętrznego zob.: M. Saganik, *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne. Późna twórczość Mickiewicza i Słowackiego*, Warszawa 2009.

²⁴ Najwięksi myśliciele XX wieku nie mieli odwagi rozdzielić istoty „ja” od relacji tegoż z „innym”. Bodaj jedną z najbardziej inspirujących prac nadal jest dzieło Martina Bubera *Ja i Ty*, w której to książce filozof podkreśla nieodłączność relacji między „Ja” i „Ty” jako jedynej możliwej drogi prowadzącej ku prawdzie:

Doświadczający nie ma udziału w świecie. Doświadczenie jest przecież „w nim” a nie pomiędzy nim i światem.

problem w swego rodzaju definicję 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, który żąda świadectwa). Dlatego należy powiedzieć: spotkać, to doświadczyć Transcendencji²⁵.

Przeglądając się w twarzy Innego – by użyć języka Emanuela Lévinasa – człowiek rozpoznaje siebie. Jeśli jest to twarz, którą on akceptuje, wówczas identyfikacja staje się łatwa i wraz z nią możliwy okazuje się również dialog. Jeśli zaś w twarzy Innego znajdzie się jakakolwiek skaza, wtedy taka akceptacja może okazać się niemożliwa –

Twarz innego stawia nas w krzyżowym punkcie świata. Ten, kto posiada twarz, jest *inny*. Odbiera wiążącą moc czynnościom i projektom czynności, które poprzedzają nasze ruchy w świecie. Nie daje się opisać przy użyciu pojęć, którymi opisu-

Świat nie ma udziału w doświadczeniu. Pozwala się doświadczać, ale jego to nie dotyczy, bowiem nie dodaje doń niczego i niczego w nim nie spotyka.

Świat jako doświadczenie należy do podstawowego słowa Ja – Ono. Podstawowe słowo Ja – Ty ustanawia świat relacji.

– M. Buber, *Ja i Ty. Wybór pism*, wybrał, przełożył i wstęp napisał J. Dołtór, Warszawa 1992, s. 41. Problematyce Innego oraz relacjom „Ja” i „Ty” został poświęcony 3 numer czasopisma „Próby. Nieregularnik Filologiczny”: *Inny/Obcy*, nr 3/2015, tu zwłaszcza artykuły: M. Bieńkowska, *Spotykając Innego*; K. Citko, *Prorok biblijny jako figura obcego*; J. J. Pawlik, *Oswajanie natury – powrót do animizmu?*

²⁵ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Paris 1990, s. 27.

jemy rzeczy. Domaga się innego języka niż język ontologii. Właściwym językiem jest tu język etyki²⁶.

Można powątpiewać, czy Faust i Sędziwoj są w stanie spotkać człowieka, czy może jednak pycha i samouwielbienie sprowadza ich do pozycji, w której będą mogli co najwyżej „rozpoznawać”, ale na pewno nie studiować człowieka.

Może też z tego powodu Goethe powołuje do życia Homunkulusa, a Dziekoński ledwie szkicuje postać Sędziwojowego syna? Pierwszy z nich jest świadectwem już nie tylko ludzkiej pychy, ale też symbolem relacji Fausta do innego człowieka; byłby Homunkulus (i każdy człowiek) postrzegany jako eksperyment, obiekt manipulacji relacjami międzyludzkimi, a przede wszystkim między człowiekiem i Bogiem. Człowiek ukazany jest jako byt uprzedmiotowiony przez drugiego człowieka w sytuacji, gdy ważniejsza od szacunku czy miłości do innego okazuje się pycha, samouwielbienie, zawężenie horyzontu świata do własnych spraw i do swego „ja”²⁷. Z tego powodu dziecko Sędziwoja nie stanie się obiektem jego zainteresowań, uczony ojciec nie

²⁶ Tamże, s. 32. Tischner w rozdziale *Twarzą w twarz* odnosi się do koncepcji Levinasa jako podstawowego punktu odniesienia do problemu spotkania z Innym.

²⁷ Tożsamości i problemom „ja” romantycznego poświęcone są studia zamieszczone w książce: *Przygody romantycznego „Ja”*. Idee - strategie twórcze - rezonanse, red. naukowa M. Berkan-Jabłońska, B. Stelmaszczyk, Poznań 2012; tu przede wszystkim rozprawy: B. Stelmaszczyk, *Ja romantyczne w strukturze poetyckiej opowieści. Formy ekspresji w romantycznych gatunkach synkretycznych - przykłady polskich reprezentacji*; K. Ziemia, *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu” w świetle rozprawy F. Schillera „O poezji naiwnej i sentymentalnej”*.

pozna nawet jego imienia, a swą uwagę na potomku skupi dopiero wtedy, gdy usłyszy o śmierci pierworodnego syna. I Goethe, i Dziekoński, w przejawionych kreacjach „dzieci” ukazują prawdziwy stosunek „ojców” do drugiego człowieka, ale też w osobliwym obrazie dzieci można dopatrzyć się ich zagubionej tożsamości.

3.3. Wielki dysonans i próba pojednania

Powracając do opisów pierwszych poszukiwań bohatera powieści Dziekońskiego (do szukania mądrości!), należałoby wspomnieć o *Wstępie* autora, w którym rozpoznajemy bez trudu przestrzeń rajska 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 główny problem sceny. Chodzi tu przede wszystkim o odwieczną zasadę rozdwojenia i antynomii, o koncepcję równoważności pewnych sił dobrego i złego w perspektywie historycznej, co kojarzyć by się mogło z manicheizmem, na pewno zaś z odwieczną zasadą walki jasności i ciemności – tutaj ukazanej jako wojna wewnętrzna.

Można chyba mówić o pewnym zjawisku, jakie owładnęło literaturę romantyczną, o konieczności budowania tragicznego bohatera, któremu musi towarzyszyć jego odbicie, demoniczne często *alter ego*. Niemało takich motywów literackich nie tylko w epoce Goethego, Mickiewicza, Małczewskiego czy wreszcie Dziekońskiego. Jest pewna reguła, według której ów cień bohatera będzie **dopełnieniem** jego

osobowości²⁸. Tak oto Mefistofeles mógłby być Faustem, a Faust – Mefistofelesem (mówi się dziś na przykład o uśmiechu faustycznym, którego desygnatem jest nie grymas Fausta, lecz właśnie Mefistofelesa...)²⁹. Zatarcie granic między bohaterem a jego *alter ego* jest dążeniem do 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 postacie, jak Pacholę z *Marii* Malczewskiego, które według badaczy mogło być uosobieniem ciemnej natury Wacława, albo też Kosmopolitę – pierwowzór głównego bohatera powieści Dziekońskiego. Mogą nawet – choć może to ryzykowne porównanie – nasuwać się na myśl Gustaw

²⁸ Motyw cienia w literaturze romantycznej omawia M. Szargot w artykule „Cień” wśród cieni, „Literatura na świecie” 2000, nr 10–11, s. 424–432.

²⁹ O ironii w literackiej kreacji mitu faustycznego na przykładzie powieści Manna pisze J. Baranowski, *Ironia jako estetyczna herezja w „Doktorze Faustusie”*, „Nowa Krytyka” 9 (1998), s. 109–124. Baranowski przywołuje słowa Manna wskazujące związek choroby z duszą bohatera (T. Mann, *Eseje*, wybór P. Hertz, przeł. J. Błóński, Warszawa 1964, s. 118, 131):

W eseju *Goethe i Tolstoj* pisze Mann, iż choroba ma dwojaki oblicze: przejawia się w tym, iż jest ona wrogiem godności człowieka, gdy zamyka go w sferze cielesności; lecz również w tym, iż choroba w swej duchowości jest w najwyższym stopniu godna ludzkiej istoty. „Duch jest bowiem dumą, emancypacyjnym przeciwieństwem natury [...], oderwaniem się od niej, oddaleniem, wyobcowaniem; duch jest tym, co spośród całej reszty życia organicznego wyodrębnia człowieka, tę istotę w znacznym stopniu oderwaną od natury, mającą wobec niej uczucie silnej przeciwstawności, toteż zagadnienie, problem arystokratyzmu sprowadza się do kwestii, czy ta istota nie jest tym bardziej człowiekiem, im skuteczniej oderwała się od natury, czyli im bardziej jest chora. Bo czym jest choroba, jeśli nie stanem odcięcia od natury?”.

i Konrad z *Dziadów* Mickiewicza (Upiór-Widmo, Pustelnik i Gustaw, Więzień i Gustaw, Gustaw i Konrad, Konrad i Pielgrzym). Między skojarzeniami pojawia się również „szpitalna” scena z *Nie-Boskiej* komedii, pełna tajemniczych głosów. Trzeba się jednak wytłumaczyć ze skojarzeń w specyficznej konstrukcji sceny, nasuwającej podobieństwo z ostatnimi akapitami powieści Dziekońskiego. Konrad otoczony głosami z prawej i lewej, słyszący głosy z góry i z dołu, mogłaby być pierwowzorem dla Sędziwoja doświadczającego podobnych „złudzeń”³⁰. Właśnie w takiej sytuacji znajdujemy Sędziwoja pochylonego nad stołem w swojej pracowni, słyszącego głosy z prawej i z lewej strony. A Faust? I on przecież w ostatniej scenie wysłuchuje chórów, usiłuje ogarnąć dobiegające go głosy.

³⁰ Fausta, Gustawa i Sędziwoja łączy jednak coś więcej – ich dążenie do „uszcześliwiania” całej ludzkości. Przedstawieni zostają oni jako jednostki, osobowości pragnące za wszelką cenę osiągnąć 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 ta „serdeczna troska o dobro ludzkości”, jaką stara się kierować człowiek, (...) przechodzi w szaleństwo obłądnej zarozumiałości, w furję 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.** (G. W. F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, dz. cyt., s. 421 – podkreślenia moje – K. K.).

Niezwykłe zręcznie autor przedstawia stan zagubienia się bohatera, jego niepewność i słabości w świecie, który nagle objawia mu się w wyostreniu, zintensyfikowaniu swoich czterech stron. Obraz symbolicznie podzielonego, jakby rozpadającego się świata, może być projekcją stanu świadomości bohatera, jego podzielonej duszy, która z trudem usiłuje znaleźć pełnię, jednię, spokój. W jakimś stopniu może to przypominać rozdwojenie rzeczywistości na Królestwo Niebieskie oraz na jego zdeformowane odbicie – na „antyrólestwo”, krainę ciemności. Faust i Mefisto zmierzają do piekła – określając możliwy kierunek „wędrówki” pozostałych bohaterów – łatwo kojarzącego się z piekłem Dantego. Mefistofeles w roli Beatrycze lub Cicerone – obraz to nieco groteskowy i zrazu fałszywy, jednak przychodzi na myśl w kontekście wodzenia Fausta przez Mefista, zupełnie jakby był dla niego przewodnikiem po labiryntach duszy.

Głosy będą słyszeć też – dodajmy – bohaterowie opowiadań Dziekońskiego, m.in. pojawią się w *Pająku* lub w *Trupiej głowie na biesiadzie*, o czym piszę w dalszej części.

Dlatego też rozdzielenie: 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 przypomnieniem o nieustannej walce sił, dobra i zła o duszę bohatera, jak w *Dziadach*, w *Sędziwoju* albo w *Fauście*, gdy w akcie II cz. II pochyłony nad śpiącym bohaterem Mefistofeles rozstrzyga los swego „podopiecznego”, kończąc wywody słowami:

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

Wydany na Fauście „wyrok” jest swego rodzaju przestroga, ale i – co ważne – wyrażeniem *explicite* statusu ontologicznego autora słów – Mefistofelesa. Niezawisłość, niezależność Fausta, zakwestionowana przez Mefista („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 i wyobraźnię, przez ujawniające się w nich nadprzyrodzone moce, podporządkowany pozostaje zawsze tym siłom, które te władze 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 roztrojona³¹.

³¹ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, dz. cyt., s. 420.

Skomplikowana struktura świata – projektowana przez samoświadomość bohaterów – określa więc jednocześnie strukturę ich osobowości. Zależność stanu duchowego postaci oraz oglądanej przez nią rzeczywistości byłaby wyznacznikiem porządku, jakimś kluczem do studiowania prawdziwego „ja”, nierozpoznanego wnętrza bohatera.

Tak więc bohater romantyczny 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 wysiłku pojednania, powrotu do całości – kiedyś – zjednoczenia się z Uniwersum. Każde rozdwojenie wymaga od bohatera siły, wyrażonej w formie skruchy, w przeciwnym razie skazany on będzie na błędzenie i potępienie.

Na pytanie, dlaczego romantycy (mam tu na myśli m.in. Goethego, Mickiewicza, Malczewskiego i Dziekońskiego) doświadczali swoich bohaterów rozdwojeniem ducha, świadomości, tożsamości, odpowiedzieć można bezpiecznie w jeden sposób: świat był dla nich zbyt mały. Ich geniusz, wrażliwość, wyobraźnia i przeczucie nie mieściły się w granicach wyznaczonych przez „zdrowy rozsądek”³². Wiedzieli bowiem doskonale, że istnieje pewna możliwość realizacji – nawet może jakiejś „materializacji” – własnej wyobraźni, która jest w stanie „sama wytworzyć” istoty, jednocześnie się od nich – niestety – uzależniając.

³² Zob. *Wyobraźnia jako jaźń twórcza. Studia z etyki, literatury i sztuki*, red. E. Podrez i A. Czyż, Warszawa 2002.

III.

Archeologia ducha.

O Duchu jaskini

DUCH JASKINI.

(Rozdział wyjęty z niewydanej powieści).

„Busz 4. 7 lipca 1831”

Wczoraj tyle zarazem doznałem wrażeń, kochany Janie, iż nie mogę ani chwili opóźnić się z przelaniem ich, chociaż nieco już ostygłych, lecz drżących jeszcze, w twoje serce. Sieć wypadków, zajmująca nas, a którą mimo wiedzy lub woli, obadwa ogarnięci byliśmy, poczęła się wikłać aby się rozwijać w moich oczach. Domyślisz się wnet, iż ci mówić będę o naszym tajemniczym szaleńcu.

Przecież nareszcie ujrzałem go zblizka; tak jest, widziałem go przy świetle, przyjrzyłem mu się, i słyszałem boską jego muzykę. To nie jest wariat, lecz gieniusz!...

Ale nie będę uprzedzał wypadków. Dla mnie zdunzonego aż do odrzy tym życiem pełnym prozy powszedniej, dzień wczorajszy epokę stanowi; opowiem ci go więc od samego początku. Bez tego opowiadania nie zrozumiałbyś mojego usposobienia, i wyrazy moje zmniejszałbyś według skali exaltacyi.

Wbrew zwyczajowi swojemu, wstałem niesłychanie rano, o piątą byłem przy źródle, gdzie mnóstwo pilnych pacjentów, Bóg wie już wiele kubków słoniej wody wypilo; niebo zapowiadało najpiękniejszą pogodę. Wiosna się skończyła, więc dzień wstawał nie jak młodzieńca, kapryśna dziewczyna, której humor zależy od rozwijających się codziennie zmiennych wdzięków, ale jako stała i pewna siebie w pełni blasku piękność, jednostajnie panująca swojemi powabami. Kiedym tak wodził okiem po cudnym widnokręgu, huczny pęk krakowskiego bicza i turkot kół, a potem zawołanie po imieniu, kazały mi odwrócić głowę.

Wolającym był nie kto inny jak jedyny mój tutejszy towarzysz, prawie przyjaciel, znany ci z mych listów, lekarz Zenon.

W improwizowanym omnibusie, czterema dzielniemi koźmi zaprzęzionym, siedziało znajome mi towarzystwo. Pani sędzina, ładniutka jej siostrzenica Eliza, poczciwy pułkownik jej ojciec, a na pierwszej laweczce tyłem do koni obrócenie Zenon, i młody jakiś, niezajomy mi elegant.

Pierwsza strona pierwodruku *Ducha jaskini*
w *Album Warszawskie* K. W. Wójcickiego, 1845

– Widzę!... śpi kobieta młoda i piękna;
ach! życie jej zewnętrzne cofnęło się do
wewnątrz, a dusza jej snuje obrazy... jej
śni się...¹

1. Genologiczne niejasności

Julian Tuwim zaliczył *Ducha jaskini* do tekstów fantastycznych, umieszczając go w zbiorze *Polska nowela fantastyczna* i sugerując tym samym pewien sposób interpretacji utworu. Zadziwić może motywacja Tuwima, bo od samego początku czytelnik ma do czynienia z „realiami” historycznymi. Zwróćmy uwagę, że jest to najprawdopodobniej jedyne dzieło Dziekońskiego nieopatrzone mottem – a jakże ich dużo (zgodnie z gustem epoki) na przykład w *Sędziwoju*... W miejscu domniemanego motta noweli umieszcza pisarz informację: „Busk, d. 7 lipca 183...”, nadając w ten sposób swemu utworowi charakter listu, co konsekwentnie rozwija w sposobie narracji – pierwszoosobowej, kierowanej do „kochanego Jana” – charakterystycznej dla reguł epi-

¹ J. B. Dziekoński, *Siła woli*, w: *Polska nowela fantastyczna*, zebrał J. Tuwim, t. II, Warszawa 1953, s. 43.

stolarskich. Trudno też znaleźć znamiona fantastyki w dalszej części opowieści. Jedynym pretekstem pozwalającym zakwalifikować ją do szeregu utworów „nieprawdziwych”, mógłby być motyw Ducha-wariata dającego koncert w końcowej części dzieła. Zdaje się jednak, że pretekst ten nie jest słuszny. Niezwykła barwność opisu i trudności interpretacyjne związane z nagromadzeniem znacznej ilości symbolicznych rekwizytów czynią tę scenę w pewnym sensie alegoryczną, staje się opowieść bardziej podobna do paraboli aniżeli do fikcyjnej historyjki.

Kategoria tajemnicy zdaje się królować w noweli od samego początku. Zagarnia uwagę czytelnika i niepodzielnie nią włada do ostatnich słów utworu. Pisarz osiągnął ten efekt dzięki kilku zręcznym zabiegom literackim. Podkreślić należy przede wszystkim mistrzowskie korzystanie z bogatej oferty wielu gatunków literackich, których pewne cechy łączy pojemność formy opowiadania (czy listu).

Fabula noweli-listu traktuje o krakowskim towarzystwie i jego eskapadzie na łono natury. Intelktualnie, kulturalnie i cywilizacyjnie „poprawnie” ukształtowani bohaterowie doznają w ciągu jednego dnia najbardziej skrajnych uczuć. Wyjeżdżają poza miasto, szukając odpoczynku wśród zieleni i uroków nieskalanego krajobrazu okolic Buska-Zdroju. Po drodze, jadąc do tajemniczej (znanej w okolicy) jaskini², rozmawiają o miejscowym „dziwaku”-muzy-

² Pierwowzorem tej przestrzeni opowiadania mógł być wawóz i jaskinia znajdujące się w rezerwacie Skorocice, położonym w niedalekim sąsiedztwie Wiślicy, będącego częścią wsi Skorocice. Rezerwat został utworzony w 1960 roku, ale atrakcje przyrodnicze były w XIX wieku doskonale znane. Jaskinia należy do największych w Polsce, jest naj-

ku, dającym „koncerty” w tym nietypowym miejscu. Podróż „wzbogacając” o dosyć nietypową atrakcję, jaką w ich mniemaniu może być plądrowanie grobów. Zatrzymując się zatem przy cmentarzu i wchodzą do kilku grobów, „badając” ich zawartość. Punktem kulminacyjnym utworu jest spotkanie podróżników z „artystą”. Tak można by streścić fabułę utworu, nasyconego symbolami i różnymi aluzjami. Ta prowokacyjna prostolinijność niezupełnie jednak odpowiada dramatycznemu rozwojowi wydarzeń.

Konwencja listu³, jakiej używa Dziekoński w prologu, zupełnie nie odpowiada żywemu tempu narracji. Chodzi tu o dramatyzację treści listu. Nie chodzi tu o koneksje genologiczne, raczej o **wyższy sens, do którego zmierza dramat, a w tym przypadku również nowela**. Aby dokładniej zagłębić się w treść utworu, podzielmy go na trzy części, zgodnie z kolejnymi etapami rozwoju akcji – według poziomów wyznaczonych przez szczególną atmosferę, patos,

dłuższą w Polsce jaskinią gipsową – ciągnie się przez 352 m. W jej wnętrzu płynie Potok Skorocicki. Jest podzielona na dwie części – jedną wyższą, ok. 10-metrową z licznymi zawaliskami oraz drugą niższą i bez utrudniających zwiedzanie gładów czy kamieni, ma liczne ciasne odnogi. Pierwszy naukowy opis jaskini uczynił K. Kowalski, *Jaskinie polskie*, Warszawa 1965. Zob. także: J. Gubała, A. Kasza, J. Urban, *Jaskinie Niecki Nidziańskiej*, Warszawa 1998; http://www.polskaniezwykla.pl/web/place/27217_skorocice-jaskinia-skorocicka.html

³ Na temat epistolografii XIX-wiecznej zob. rozprawy zamieszczone w tomie *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, pod red. J. Sztachelskiej i E. Dąbrowicz, Białystok 2000. Tu przede wszystkim artykuły: J. Maciejewski, *List jako forma literacka*; T. Bujnicki, *List w kontekście fikcyjnego dziennika (o „Bez dogmatu” Henryka Sienkiewicza)*; A. Wydrycka, *Podróż i wyobraźnia. O listach Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*.

napięcie. Taki podział interpretacyjny mógłby być powodem delikatnych aluzji, nieśmiałyh nawiązań, w jakimś stopniu odpowiadających idei oraz poszczególnym etapom rozwoju antycznej tragedii. Zbyt to jednak śmiałe porównanie, gdyby jednak pozwolić wyobraźni na poszukiwanie tych odpowiedniości – można by wtedy mówić o pewnym rodzaju **gry genologicznej**, nieobcej przecież i *Sędziwojowi* – powieści do dziś określanej mianem historycznej, okultyzycznej, alchemicznej, gotyckiej... Taka zabawa w gatunkowe transformacje polegałaby w *Duchu jaskini* na wprowadzeniu różnych elementów charakterystycznych kolejno dla: listu, noweli, opowiadania, a także – w jakimś sensie – także tragedii. Autor bowiem, co w dalszej części postaram się naszkicować, „zderza” węzłowe momenty fabuły z konstytutywnymi etapami rozwoju antycznej tragedii, nadając jednocześnie utworowi szczególnego charakteru.

2. Śladami antyku

Można by powiedzieć, że na każdej stronie utworów Dziekońskiego zaszyfrowane zostały elementy biografii człowieka skazanego na życie w politycznej niewoli, biografii często zbieżnej z życiorysami najpopularniejszych postaci wieku XIX, związanych ze sprawą narodowowyzwoleńczą. W sposób szczególny odcisnął się ten problem w twórczości Dziekońskiego, dla którego odzyskanie niepodległości stało się z czasem tematem jego życia. Mówiąc, że sprawa wolnej Polski pojawiła się w jego piśmarstwie w sposób szczególny, mam na myśli ciąg tych obrazów, które niczym nie przypominają kraju – „Winkelrieda naro-

dów”, ani tym bardziej nie ma tu śladu idei mesjanizmu. Przeciwnie, daje nam artysta całkiem inną wizję od tej, którą zwykło się łączyć z romantycznym schematem. Przedstawia bowiem obraz wyimaginowanej ojczyzny, fantazmat silnej i niepodległej Polski, wolnej od wszelkich zaborców – Polskę zamieszkałą przez szczęśliwych **Polaków, przypominających cienie**. Czytelnika może zadziwić swoista ezo-powa mimika, z jakiej korzysta pisarz. W *Sędziwoju* bohaterowie nie wiedzą, gdzie leży Polska, lecz domyślają się, że zapewne gdzieś „niedaleko Arabów”⁴. Szczególnie cenny to zabieg, wskazujący na niezwykle ważną rolę, jaką ma do odegrania czytelnik. Zostaje on bowiem zmuszony do przy-

⁴ Stosunek Dziekońskiego do przeszłości, zwłaszcza do antyku, mógł być podobny do relacji większości romantyków zafascynowanych starożytną Grecją i Rzymem. Pisarz nie poszukiwał w przeszłości wyłącznie wrażeń estetycznych, ale odnajdywał uniwersalne mechanizmy przemian rzeczywistości, widział w niej pewien nieprzemijalny model, w którym rozpoznawał własną rzeczywistość. Píše o tym zagadnieniu obszernie i inspirująco Maria Kalinowska: *Grecja romantyków. Studia nad obrazem Grecji w literaturze romantycznej*, Toruń 1994, s. 7:

W literaturze romantyzmu stosunek do Grecji jest świadectwem zarówno fascynacji zinterpretowaną kulturą antyczną, jak i dokumentem XIX-wiecznych przemian świadomości literackiej i kulturowej. Nie można jednak nazwać Dziekońskiego filhellenem, wpisywałby się raczej w charakterystyczne dla polskiego romantyzmu zjawisko identyfikacji z Grecją i jej kulturą. O takiej koncepcji filhellenizmu pisze obszernie J. Axer, *Orka na ugorze. Filhellenizm wobec tradycyjnie łacińskiej orientacji kultury polskiej*, w: *Filhellenizm w Polsce. Rekonesans*, pod red. M. Borowskiej, Warszawa 2007, s. 42:

[Polacy] Stopniowo zaczęli dochodzić do wniosku, że są podobni do Greków, że los Polski można zobaczyć jako paralelny do losu Grecji, własne spiski, własne bunty, własną walkę jako posobną do spisków i walki greckich powstańców.

jęcia wyjątkowo aktywnej postawy, do przebiegłego odegrania roli naiwnego poszukiwacza światów dawno odkrytych, ale takiego poszukiwacza, który objawiłby nowe oblicze pogńębionego kraju, który wskazałby drogę wyjścia z grobu ojczyzny, przykrytego narodowowyzwoleńczą martyrologią...

Kiedy tak brniemy w poszukiwaniu kolejnych kręgów semantycznych, zakreślanych przez narratora, na czoło wysuwa się pytanie o specyfikę języka Dziekońskiego i jednocześnie o „właściwy” sposób interpretowania obrazów, jak się okazuje – nie zawsze jednoznacznych. Ta wieloznaczność polegałaby między innymi na tym, że korzysta pisarz z formuł parabolicznych, konstruując swe utwory na zasadzie quasi-przypowieści, pozostawiając wiele niedomówień, a także prowokując do poszukiwania najrozmaitszych analogii. Taki sposób planowania fabularnego wzmacnia jednak autor, podając czytelnikowi klucze interpretacyjne w postaci scen nawiązujących bezpośrednio do innych utworów albo w formie symbolicznych wypowiedzi bohaterów, poszczególnych słów, gestów itp. Korzysta pisarz z nieprzypadkowego doboru „rekwizytów”, przetwarzając ich właściwości tak, aby służyły nadrzędnej idei utworu. Właśnie w obliczu wyższych sensów na czołowe miejsce wysuwa się problem związku prozy Dziekońskiego z tradycją, zwłaszcza z kulturą i literaturą antyczną⁵, będącą, jak się okazu-

⁵ Nie można wykluczyć również inspiracji literaturą polską przełomu XVIII i XIX wieku, zwłaszcza twórczością Franciszka Wężyka, w tym przypadku autora takich dzieł jak: *Okolice Krakowa. Poema* (powstałe w latach 1809–1813, opublikowane we fragmentach w tomie 3 „Pamiętnika Warszawskiego” w 1809 oraz w całości w Krakowie w 1820,

je, postumentem dla większości motywów zawartych w jego utworach, a szczególnie wyraźnych w *Duchu jaskini*. Zwracali już na to uwagę pierwsi czytelnicy utworów romantyka⁶, ale aspekt ewentualnych inspiracji antykiem (czy też konkretnie Platonem) pozostaje raczej w sferze niedomówień, jest pomijany przez interpretatorów⁷.

Intuicja czytelnika w pewnym stopniu sama podpowiada, że jest coś niezwykłego w utworach Dziekońskiego: pojawia się w nich rajske drzewo, potem Feniks, w innym

a także tegoż *Rzym oswobodzony. Scena historyczna w 3 aktach wierszem, przez... Wystawiona pierwszy raz na teatrze warszawskim dnia 21 grudnia 1809 r. z okoliczności triumfalnego powrotu wojska narodowego do stolicy, Warszawa 1811.*

⁶ Mam na myśli W. Marrené-Morzkowską, która zwracała uwagę na „platońskość” *Sędziwoja*. Szerzej piszę o tym w dalszej części rozdziału. Dziekoński zresztą sam przywołuje filozofię neoplatońską oraz idee Wschodu w czwartym przypisie do rozdziału *Sędziwoja* zatytułowanego *Tortury*:

Nie od rzeczy tutaj może będzie cokolwiek bliższego powiedzieć o magii, nauce niegdyś zupełnie systematycznej, wypływającej i stokrotnie splecionej z filozofią neoplatońską i mitami Wschodu.

(*Sędziwoj*, s. 90).

O neoplatońskich motywach w romantyzmie pisze M. Rudaś-Grodzka, „*Sprawić, aby idee śpiewały*”. *Motywy platońskie w życiu i twórczości Adama Mickiewicza w okresie wileńsko-kowieńskim*, Warszawa 2003; zob. także interesującą recenzję tej książki M. Kalinowska, *Platonizm Mickiewicza*, w: „*Teksty Drugie*” 2006, nr 1/2, s. 172–180.

⁷ Świątną interpretację *Ducha jaskini* jako opowiadania fantastycznego, podporządkowanego motywowi muzyki, zaproponował M. Szargot w książce *Opowieści niesamowite*, dz. cyt., s. 146–157. Badacz dokonuje lektury intertekstualnej, włączając do analizy inne opowiadania, *Pająka* i *Piosnkę*. Odnajduje w nich wyższy porządek estetyczny w założeniu literackim Dziekońskiego. Muzyka jest tu sposobem na odtworzenie wewnętrznego krajobrazu bohaterów.

miejscu Orfeusz... Problem także stanowić będzie kwestia związana z rolą, jaką mają do odegrania poszczególne wątki antyczne istniejące w dziele. Można przypuszczać, że istnieje ścisły związek z konwencją obraną przez autora a chęcią wyeksponowania tych treści, które łączyłyby się z alegorycznym sposobem ich interpretowania. Pisarz dokonuje w ten sposób zabiegu zastąpienia najważniejszych tematów narodowych jego epoki, podejmowanych dotychczas z entuzjazmem przez większość artystów, i maluje obraz odpowiadający być może na podobne wyzwania, ale bez ostentacyjnego wskazywania problemu.

Wielkie pokłady inspiracji odnajdzie pisarz właśnie w antyku, z którego zapożyczy zarówno temat opowiadania (jaskinia), jak i wyższy sens wpisany w treść utworu (pytania związane z ontologią, etyką, religią itp.). Można by podejrzewać, że chce romantyk nie tylko wywołać z antycznej jaskini jej ducha, ale także wzbudzić w czytelniku taki stan, który pozwoliłby doświadczyć pełni istnienia w zgodzie z prawdą i pięknem...

3. Metamorfozy nudy

Brak jednoznaczności i polifoniczność utworu dynamizują historyjkę fabularnie i kompozycyjnie. Już na początku czytelnik wprowadzony zostaje w enigmatyczną nieścisłość, napotyka zastanawiający dysonans dwóch sposobów określania postaci, dwóch epitetów na tyle odległych od siebie znaczeniowo, że wolno przypuszczać, iż związane są z całkiem innymi podmiotami. Otóż w epistolarnym wstępie pisarz informuje o „tajemniczym szaleńcu”, chwilę zaś

później nazywa go „geniuszem” – wszystko zaś służyć ma wyższemu celowi – tutaj będzie nim przywołanie fatum, losu. Autor od początku mówi o ważnym wydarzeniu, spieszy donieść o nim przyjacielowi. Świadomość tego, że „sieć wypadków” jest już ustalona i nic nie wydarzy się inaczej niż tak, jak będzie tego chciał narrator, jest zawiązaniem akcji, prowadzącym do punktu kulminacyjnego – też jasno określonego – do ujawnienia się głównego bohatera. Co się dzieje w tym quasi-prologu?

Skostniałe (ale wykwintne!) towarzystwo, wymieniające się ukłonami niemal do „znudzenia”, wpisane w sztywne ramy konwenansu i żelaznych reguł etykiety, jest wizytówką społeczeństwa pogrążonego w marazmie i zepsuciu. Jest to wizerunek kondycji moralnej elity, „przewracającej trumny i szkielety”⁸, ludzi profanujących ariańskie grobowce i dziewiczą naturę – z powodu nudy. Wszystko w imię tak zwanego „zachwycenia”, estetycznego hedonizmu, sprowadzonego w rzeczywistości do aksjologicznej próżni i dekadentyzmu. Naszkicowany przez Dziekońskiego obrazek zaskakuje lekkością opisu, niewspółmiernego z ciężarem poruszanego tematu. Wydawać by się mogło, że sam autor czerpie estetyczną satysfakcję, wprowadzając „pielgrzymów” do sprofanowanych grobów. Zupełnie jak – znów dalekie to asocjacje – w twórczości malarskiej Zdzisława Beksińskiego, gdzie nietrudno odnaleźć fascynację tematyką funeralną, zachwyty wyimaginowanym światem zaludnionym przez mumie i kościotrupy. Bohaterowie *Du-*

⁸ J. B. Dziekoński, *Duch jaskini*, w: *Polska nowela fantastyczna*, dz. cyt., s. 7.
Wszystkie podkreślenia moje – K. K.

cha jaskini niszczą otaczający świat, dlatego że się nudzą. Nuda jest punktem wyjścia wspomnień narratora⁹. Dla niego, „**znudzonego aż do odrazy tym życiem pełnym prozy powszedniej**” (*Duch jaskini*, s. 5), to zabawa kośćmi staje się pobudzającym widowiskiem. Ariańskie grobowce, oglądane „zimno i obojętnie” przez letnich turystów, to jakby namiastka atrakcji teatralnej, **stary cmentarz zmienia się w scenę, na której grają szkielety**:

(...) zwiedziliśmy kilka kopców grobowych, otwierano z nich niektóre. Sędzina z odrazą i obawą patrzyła na trumny. Eliza z obojętną ciekawością, skarżąc się tylko na upał.

(*Duch jaskini*, s. 8)

W tym miejscu łączą się zabawa, rozrywka i profanum z czymś, co nazwalibyśmy dionizyjską chęcią uwolnienia podświadomości, z ofiarnym aktem ku czci „bajronowskiego i szekspirowskiego szaleństwa” (*Duch jaskini*, s. 7). Świetność intelektualna, duch religijnego irenizmu, pacyfizm arian kontrastują wyraźnie z duchową nędzą, miałkością krakowskiego *high-life’u*, z jego pustką. Trupia atmosfera grobowców, horror przemijania to zarazem okrutne *me-*

⁹ Na temat romantycznego paradygmatu nudy w romantyzmie inspirować pisze M. Bizior-Dombrowska, *Romantyczna nuda. Wielka nostalgia za niczym*, Toruń 2016. Zob. także *Nuda w kulturze*, pod red. P. Czaplńskiego i P. Śliwińskiego, Poznań 1999, tu: A. Bielik-Robson, *Melancholia i ekstaza*; A. Kotliński, *Nuda*, w: *Świat w zabawie – „zabawa światem”*. *Ludyczne koneksje literatury*, pod red. D. Ossowskiej i A. Rzymskiej, Olsztyn 2001. Zob. także: E. Dąbrowicz, *Apatia. Słowo o podmiotowości późnoromantycznej (Norwid – Żmichowska)*, w: *Przygody romantycznego „Ja”...*, dz. cyt., s. 165–188.

mento mori dla żywych wprowadzie jeszcze mieszczan, ale zarazem ludzi, którzy przypominają w swojej jałowości, nudzie i pustce żywe trupy. Tu już nie ma czystego rozumu, tu się geniusz łączy z szaleństwem. Podobnie jak podczas Dionizji, tak też tutaj głównym celem jest przyjemność, o czym mówi na przykład Eliza, niemal parafrazując Epikura czy Horacego¹⁰:

(...) przyjemność głównym jest warunkiem, jeżeli nie celem naszego szczęśliwego życia – (...).

(*Duch jaskini*, s. 7)

Nuda, a nawet zrodzone z niej wyuzdanie estetyczne, wypeniają nie tylko umysły bohaterów; choroba chce wtar-

¹⁰ Aluzje do idei antycznych Dziekoński wprowadza dyskretnie, pozwalając czytelnikowi na samodzielne ich odkrywanie w przestrzeni drugiego planu. Pisarz umieszcza je w pozornych niedopowiedzeniach bohaterów. O mechanizmach adaptacji antyku w prozie polskiej pisze E. Owczarz, *Antyk jako maska współczesności. Motywy antyczne w powieściach polskich okresu międzypowstaniowego (rekonesans)*, w: *Antyk romanetyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej i B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003. W tym tomie również ważne i inspirujące artykuły: Z. Przychodniak, *Śpiew Orfeusza. Od „Lambra” do „Kordiana”*; J. Michalak, *Groza klasycznego piękna. O jednym z wątków estetycznego dyskursu w „Pogance” i „Książce pamiątek” N. Zmichowskiej*; A. Bałajewski, *Tyrtejski antyk poetów galicyjskich*; Z. Mocarska-Tycowa, *Rzym antyczny i Kampania Rzymska w malarstwie romanetycznym*; J. Pietrzak-Thébault, *Mit Rzymu – „turystyka historyczna” czy millenaryzm (Mickiewicz, Krasiński, Słowacki, Norwid)*, w: *Starość. Doświadczenie egzystencjalne – temat literacki – metafora kultury, seria II, Zapisy i odczytania*, koncepcja i wstęp J. Ławski, red. nauk. A. Janicka, E. Wesołowska, Ł. Zabielski, Białystok 2013, s. 427–450.

gnąć również do natury, zniszczyć piękno jaskini, w której tajemniczą przestrzeń wstępują¹¹ (*Duch jaskini*, s. 7):

Każdy robił projekta, na co by była zdalna. (...) Jedni radzili w niej założyć cukiernię lub restaurację; inni chcieli ją przystroić na kaplicę; ktoś wygłosił, iż tu wyborna byłaby scena do letnich widowisk.

(*Duch jaskini*, s. 9)

¹¹ Scena zstąpienia bohaterów w głąb jaskini może przywołać najróżniejsze skojarzenia, łącznie z motywami mitycznymi, biblijnymi czy literackimi. Dziekoński mógł znać *Mnicha* Lewisa, a gdyby nawet nie, to przecież mógł o nim słyszeć, ulegając pewnego rodzaju „modzie” epoki. Wiele romantycznych utworów rozgrywa się w krypcie grobowej, a do najpopularniejszych wówczas należy finałowa część *Mnicha* M. G. Lewisa (przeł. i opatrzyła *Postwoiem* Z. Sinko, Kraków 1991, s. 371):

[Ambrozjo] Zbliżył się do skromnej krypty, w której spoczywała Antonia. Zaopatrzył się w żelazny drąg i siekiere, lecz ta ostrożność okazała się zgoła niepotrzebna. Krata była tylko lekko przymocowana z zewnętrznej strony i podniósł ją i umieściwszy na jej brzegu kaganek, cicho pochylił się nad grobowcem. Tuż przy trzech nadgniłych i na pół zbutwiałych ciałach leżała uśpiona piękność.

Por. także J. Żuławski, *Byron nieupozowany*, Warszawa 1964, s. 57–58 [o „zabawach” młodego Byrona]:

Stare zamczysko w Newstead odżyło gwarem biesiad z przyjaciółmi, zabaw i orgii. Zadłużony po uszy ku przerażeniu swej matki i Mansona, szuka tylko Byron wciąż nowych zasobów finansowych, aby przepijać je w swoim „pucharze z ludzkiej czaszki” wśród kompanów poprzebieranych w zakonne habitę.

Świat wykreowany w *Duchu jaskini* przez Dziekońskiego mógłby chyba być wyrazem surowej oceny strasznej konwencjonalizacji stylu romantycznych zachowań, a właściwie jego zmurszenia, spłylenia, degrengolady i „towarzyskiego” strupieszenia (z czym przecież usiłowała „walczyć” Warszawska Cyganeria).

Wrażliwość Dziekońskiego na piękno nieskażonej cywilizacją natury z łatwością napotkamy w większości jego pism. Tutaj jednak fascynacja przeradza się w swego rodzaju manifest, deklarację człowieka świadomego zagrożeń, jakie niosą ze sobą tak zwane „ulepszenia”. Równie dobitnie oraz łudząco podobnie wyraził swoje obawy na ten temat współczesny poeta, pisząc o jaskini w Lascaux¹²:

Zimne światło elektryczne jest obrzydliwe i można sobie wyobrazić, czym była jaskinia w Lascaux, gdy żywe światło pochodni i kaganków wprawiało w ruch stada byków, bizonów i jeleni malowanych na ścianach i sklepieniu. I do tego głos przewodnika dukającego objaśnienia. Jest to głos sierżanta, który czyta Pismo Święte¹³.

¹² Dziekoński oczywiście nie mógł znać Lascaux, ani odkrytej w 1868 roku jaskini w Altamirze. Odkrycia naskalnych malowideł jaskini Lascaux dopiero 8 września 1940 r. dokonało czterech francuskich nastolatków: Marcel Ravidat, Jacques Marsal, Georges Agnel oraz Simon Coencasin, których pies podczas zabawy wpadł w rozpadlinę skalną. Z pomocą ich nauczyciela Leona Lavalá informacja o odnalezieniu skarbu dotarła do archeologa księdza Henri Breuila. Świat o tym odkryciu dowiedział się jednak dopiero na koniec II Wojny Światowej. Po ośmiu latach badań i przygotowań otworzono ją dla zwiedzających. W 1963 jaskinia została zamknięta, jedynie kilka dni w roku jest otwarta dla naukowców. W 1983 roku w bezpośrednim sąsiedztwie otwarto jej wierną replikę Lascaux II. Odtworzono w niej Salę byków oraz Galerię malarstwa z użyciem prehistorycznych materiałów i technik. Na temat Lascaux piszą: L.-R. Nougier, *Sztuka pradziejowa*, w: *Sztuka świata*, t. 1, Warszawa 1989; A. Laming, *Skarby w grocie Lascaux*, Kraków 1968; Z. Florczak, *Sztuka łamie milczenie. Z prehistorii plastyki*, Kraków 1974.

¹³ Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 1998, s. 8.

Wspominając widoki z Łysej Góry, Dziekoński, niemal dokładnie jak w niniejszej noweli, nie powstrzymuje się od zachwytu nad naturą i nieskalanym krajobrazem górskim:

W krajach górzystych zdaje się, iż wzniosłość jest wrodzona człowiekowi, **dusza przez podziwienie wznosi się do nieskończoności** (...). Za każdym spojrzeniem uderzają widoki łagodne lub dziwne, a ciągle rozmaite (...)¹⁴.

Tak więc jedni – **podziwiając** – wnoszą się do nieskończoności – inni natomiast, przypomnijmy, radzą, na co by przerobić te cuda natury... Czyż nie wizjonerskie wydają się obawy Dziekońskiego już w kontekście krytycznych rozważań Herberta?

4. Groby i kurhany

Zanim jednak podróżnicy wejdą do jaskini, zatrzymają się na pewien czas przy grobach ariańskich, którym warto poświęcić nieco więcej uwagi.

W pewien sposób autor zestawia obok siebie dwa obrazy, motywy: grobu i jaskini. Oba są spowite aurą tajemnicy, a jednocześnie jakiejś klątwy. Groby narażone na dewastowanie, w rezultacie – na zniszczenie, odsłaniają tym samym głębsze treści. Ewokują atmosferę tragedii metafizycznej, zapowiadają niepowstrzymaną lawinę wydarzeń zmierzającą od poznania tych grobów do wstąpienia w jas-

¹⁴ J. B. Dziekoński, *Łysa Góra. Wspomnienia wędrowki po kraju*, „Jaskułka” 1843, s. 5.

kinie. Wydaje się, że właśnie ona ma być repliką zdeptanych grobów:

Wszyscy oglądają grobowce ariańskie, patrzą zimno i obojętnie, jak przy nich przewracają trumny i szkielety tyle lat spoczywające; **potem idą w dolinę jaskini**, i przy szczebiotaniu chłopaków przewodniczących, wśród gwaru rozmów i śmiechów wesołych bawią się jak wszędzie, a wracają z wspomnieniem, iż pod sklepieniem grotty na chłodnym mchu zjedli jedno śniadanie w Skorocicach. **Dla takich to wszystko jest martwą literą** (...).

(*Duch jaskini*, s. 7)

Intrygujące, splądrowane „groby ariańskie” mogłyby kryć w sobie kości być może tych arian, na których sam król Polski 13 czerwca 1658 r. deklaracją ustną nałożył karę wygnania lub śmierci. Pisze o tym m.in. Zbigniew Ogonowski, podkreślając wielokrotnie przyczyny wrogości wobec braci polskich. Zwraca na przykład uwagę na powody, będące przyczyną niechęci, wymieniając wśród nich to, że:

(...) podawali w wątpliwość bóstwo Chrystusa, dogmat odkupienia, nieśmiertelność duszy; krytykowali wszystkie prawie dogmaty kościoła, uważając je za późniejsze wymysły, niezgodne z duchem późniejszego chrześcijaństwa (...)¹⁵.

Zastanawiać może czytelnika, dlaczego właśnie pisarz przypomina w swoim opowiadaniu o arianach. Spośród wielu możliwych odpowiedzi najbardziej prawdopodobne mogłyby być zapewne te, które wiążą się z geografią tego miejsca, czyli po prostu z tym, że na południu Polski liczba

¹⁵ Z. Ogonowski, *Arianie polscy*, Warszawa 1952, s. 56.

arian była znaczna, a ich obecność (czy istnienie grobów) nie budziła szczególnego zdumienia (jak chociażby obecność Tatarów na północnym wschodzie kraju).

Mogli wreszcie bracia polscy, jak ich nazywano, pojawić się w utworze Dziekońskiego z powodu swoich religijnych przekonań, wyraźnie odznaczających się chociażby na tle katolicyzmu (będącego przecież, szczególnie w XIX w., paradygmatem polskości). Może też ich sprzyjanie najeźdźcom szwedzkim w czasie „potopu” stało się powodem przypomnienia szczególnej niechęci, jaką Polacy-katolicy żywili do „zdrajców” ojczyzny...

Może jeszcze inny powód był punktem wyjścia do stworzenia tego motywu, mianowicie szczególnie silna kondycja intelektualna arian, imponująca liczba szkół czy bibliotek stworzonych przez nich na ziemiach polskich. Możliwe więc, że do tej spuścizny odwołuje się pisarz...

Nie są to chyba jednak odpowiedzi wyczerpujące, bo przecież pozostaje wciąż jakaś wątpliwość co do znaczenia grobów, ariańskich właśnie, w tym utworze. Domysły mogłyby prowadzić do najróżniejszych tez, odwołujących się na przykład do niektórych przekonań, określających tzw. heretycką naturę „nowej religii”, nowej, innej myśli, burzącej religijne i kulturowe „stereotypy”. Cygan przecież, ten bursz, mógłby być chyba śmiało porównany także do ariana, mógłby się stać heretykiem współczesnym.

Innym powodem przywołania arian – najbardziej prawdopodobnym – mógł być znajdujący się na trasie wędrówki

bohaterów zbór ariański w Kolosach¹⁶, wzniesiony z fundacji rodziny Rupniewskich w 1654 roku, ale użytkowany przez arian jedynie 4 lata, do 1658 roku, gdy zakazem sejmowej uchwały musieli oni przejść na katolicyzm¹⁷.

Nie bez znaczenia dla wyobraźni Dziekońskiego mógł być znajdujący się 100 metrów na wschód od kurhanu z figurą Chrystusa, dziś praktycznie niewidoczny, rozorany kopiec. Odkryto pod nim niezwykle rodzaj grobu – tak zwany grób szybowy. Pionowy korytarz o długości około 1,5 metra prowadził do wydrążonej pod ziemią obszernej niszy, w której złożony był zmarły, wyposażony między innymi w piękny topór z serpentynu. Grób ten datowany jest na około 3500 lat¹⁸.

Mógł Dziekoński zatrzymać się właśnie w tym miejscu, przy ariańskiej świątyni zamienionej w XVIII wieku na lamus, między starożytnymi grobami, kurhanami, a także

¹⁶ Wieś Kolosy znajduje się w województwie świętokrzyskim, w powiecie kazimierskim, w gminie Czarnocin, niespełna 20 kilometrów od Buska Zdroju, który Dziekoński wymienia jako miejsce powstania wspomnień. W połowie drogi między Buskiem a Kolosami znajdują się starożytne kurhany, datowane na 3500 lat.

¹⁷ Więcej na temat arian oraz losów świątyni w Kolosach piszą: J. Z. Łoziński, *Zbory dysydenckie w kielecczyźnie*, „Mówią Wieki” nr 4 (1958); Z. Gołaszewski, *Bracia polscy zwani arianami*, Gdańsk 2015; W. Urban, *Epizod reformacyjny*, Kraków 1988; S. M. Przybyszewski, *150 lat gminy Czarnocin*, Czarnocin 2008.

¹⁸ Zob. J. Szymański, *Szlakiem Braci Polskich. Przewodnik turystyczny po kielecczyźnie*, Kielce 1962; *Kurhany i obrządek pogrzebowy w IV-II tysiącleciu p.n.e.*, pod red. H. Kowalewskiej-Marszałek i P. Włodarczyka, Kraków–Warszawa 2011. Według ustaleń archeologów kurhany były dobrze znane i eksplorowane przez turystów oraz przez archeologów w XIX wieku.

znaleźć wejście do grobu szybowego, gdyby tak było, z pewnością by próbował go obejrzeć. Doświadczenie pisarza musiało wówczas być wstrząsające już choćby z dwóch powodów: zamiast sakrum w ariańskiej świątyni napotkał jej przeciwieństwo – zniszczenie, dominację zła, nienawiści, działanie historii, zwycięstwo profanum. A to, co nazwał ariańskimi grobami, mogło być w istocie kompleksem starożytnych kurhanów, w jego wyobraźni być może pełniących rolę brakującego w okolicy cmentarza wygnanych braci polskich.

Najmniej chyba prawdopodobny mógłby być powód pojawienia się sceny rozgrzebywania grobów ariańskich jako aktu zemsty za antytrynitaryzm czy inne przewinienia wobec religii chrześcijańskiej. Bohaterowie są bowiem zbyt znudzeni własnym czynem, na tyle zblazowani, że trudno doszukać się w nich nawet idei zemsty.

Powyższe domysły zatrzymują się jednak na płaszczyźnie znaczeń dosłownych, odwołują się do realiów historycznych, umiejscawiają tekst w przestrzeni geograficznej, można więc nawet podejrzewać pisarza o prowokację do pobudzenia dyskusji nad historiozofią, nad ponurym losem i kolejami dziejów, tutaj wyobrażonymi w sposób pesymistyczny. Rozgrzebywanie trumien i ariańskich kości może być symbolem m.in. przecucia ogromnej siły owej *vanitatis*¹⁹, sięgającej poza grób, dominującej tak za życia, jak po

¹⁹ W kontekście dominującego w opowiadaniu wrażenia zniszczenia, ruin oraz przemijania, można przywołać szkic Grażyny Królikiewicz poświęcony tematowi ruin romantycznych jako znakom nieustannej walki ducha z materią: *Ruiny romantyczne inaczej: ironia, żart, karykatura*, w: *Antyk romantyków*, dz. cyt., s. 604:

śmierci... Dziekoński przestrzega przed pozostawianiem na płaszczyźnie „**martwej litery**”, każe zejść znacznie głębiej, w warstwę symbolu.

Bardziej przekonujący wydaje się wówczas inny powód, związany raczej z symbolicznym rozumieniem „podróży” bohaterów oraz ze znaczeniem grobu, oglądanego tu jako miejsce szczególnie transgresywne, miejsce spotkania ze światem duchowym. Grób jest niewątpliwie symbolem łączności z wyższym światem – poprzez ziemską nicłość ukazany – symbolem inicjacji w tajemnicę odrodzenia, symbolem duchowego zwycięstwa. Orygenes rozważając tajemnicę wędrowania („przez pustynię”), aranżuje podobną sytuację. Jego wędrowiec „zstępuje do tych, którzy przebywają w głębinach i na nizinach, nie po to, aby się tam zatrzymać, lecz po to, aby odnieść zwycięstwo...”²⁰. W niemal podobnych „głębinach i nizinach” pełnych nudy, paplaniny i czczej powierzchowności spotykamy bohaterów

(...) ruina obrazuje dzieło ludzkiego przemysłu i ducha (najczęściej okazałą i znaczącą budowlę) w beznadziejnych zmaganiach z siłami natury lub kołowrotem dziejów, których emblematem staje się „pożerczy” czas.

Zob. także: tejże, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993. O fascynacji romantyków greckimi ruinami pisze M. Korzeniewicz-Davies, *Czy wszyscy jesteśmy Grekami?*, w: *Lustra historii*, dz. cyt., s. 63:

Na pocieszenie pozostawały ruiny. Radzono sobie różnie. Na przykład przez częściowe ignorowanie wizualnej rzeczywistości, skupianie się na ruinach, szczególnej jakości światła, ale jakby poza tym, co ono oświetla.

²⁰ Orygenes, *Duch i ogień*, wybór tekstów i wprowadzenie H. Urs von Balthasar, przekład na j. polski i redakcja S. Kalinkowski, Kraków 1995, s. 73.

Ducha jaskini. Na czym polegałoby jednak ich zwycięstwo, opiewane dawno przez wspomnianego Orygenesę? Symboliczne zstąpienie do ariańskich grobów jest zapowiedzią walki ducha z ciałem, ścierania się życia i śmierci; jest znakiem zbliżającej się inicjacji. **Jest najpewniej romantyczną wersją antycznej katabazy** (o tym motywie szerzej piszę w dalszej części rozdziału).

Ta symboliczna walka materii z duchem, aura, którą autor konsekwentnie wprowadzał właściwie od początku utworu, łatwo daje się przełożyć na płaszczyznę symbolicznej wojny między cywilizacją a naturą. Dziekoński twardo podkreśla swoje stanowisko. Bohaterowie oddający się przyjemnościom „biwakowym” w nieskażonej przestrzeni pierwotnych ścian jaskini cierpliwie czekają na główną atrakcję ich wieczoru. Tajemniczy mieszkaniec nazywany Duchem, przez innych wariatem lub też chorym psychicznie, narratorowi jawi się jako geniusz, w sumie zaś mógłby być po prostu – „człowiekiem pierwotnym” albo **bohaterem romantycznym** (nie mieści się on jednakże do końca w żadnym z tych określeń). Ten samotnik, wzbudzający u jednych litość z powodu poniżenia i inności, drugich intryguje, podnieca poznawczo i absorbuje.

Bohaterowie nie tracą czasu. Organizują „bał, muzykę i tańce”. Towarzystwo szybko improwizuje rozrywkę, chce się bawić, zapomnieć o rzeczywistości, wtopić się w mrok nocy, stać się jednością i harmonią w całej tej zabawie. Gotycki krajobraz i noc wprowadzają czytelnika w inną rzeczywistość. Tu już nie rządzą nuda i kaprysy, przeciwnie – człowiek zostaje wraz z żądzami poddany naturze i ciemności. Najpierw autor mówi, że „wieczór nadszedł”, póź-

niej, że „tarcza księżycy całym swym światłem oblewała te pyszne okolice”. Wreszcie wprowadza bohaterów w magiczny czas – w północ. Wszyscy mówią o muzyce, o sztuce, dyskutują o ideach, kategoriach piękna. Narrator – wyalienowany jakby z tego towarzystwa – staje się komentatorem dwóch obrazów: a) towarzystwa skupionego wokół herbaty, oddającego się pseudokulturalnym dyskursom oraz b) jaskini, jej nocnego wyglądu i gotyckiego krajobrazu, inkrustowanego płonącymi pochodniami, w całości zaś zdominowanego przez symbolikę lunarną. Ma to znaczenie nie tylko jako element mechanizmu kreującego ekspresję noweli, ale też (a może przede wszystkim) jako specyficzny konglomerat symboli określający sposób odczuwania „jaskiniowych” – nazwijmy je tak – wydarzeń oraz „właściwą” ich interpretację.

5. Platon w jaskini romantycznej

Podróż bohaterów opowiadania, cała ich droga, związana jest z nieustannie zmieniającą się przestrzenią. Przypomnijmy, że wyjeżdżają oni z a) „porannego” miasta, wędrując przez b) groby ariańskie ku c) „mrocznej” jaskini. Zwraca uwagę to, że bohaterowie z każdą z nich wchodzi w szczególne relacje z tych przestrzeni. Miejska przestrzeń, zazwyczaj nacechowana negatywnie, w opowiadaniu niniejszym staje się także przyczyną narzekań narratora, który czuje znudzenie „aż do odrazy”, życie jego zaś pełne jest „prozy powszedniej”. Z takiej przestrzeni bohaterowie „uciekają”, jak zwykło się nazywać niedzielne eskapady, na łono natury; uwalniają się z labiryntu zabudowań, poszu-

kując obiecaną przez „pocziwego pułkownika” jaskini, niczym ziemi obiecaną... Napotykają po drodze groby – wyobrazeniowo chyba najbardziej zamknięte, klaustrofobiczne przestrzenie, związane z wymiarem trumny i jamy wykopanej w ziemi. Dodajmy, że groby, cmentarze i podobne funeralne „atrybuty” ściśle wiążą się z (potocznie ujmowanym) pojęciem rozmaicie emocjonalnie nacechowanych wyobrażeń duchowości. Bo przecież nie tylko w naszej kulturze i nie tylko w epoce romantyzmu cmentarz był siedliskiem najprzeróżniejszych demonów, zjaw czy – jak dziś powiemy – duchów... Stają się więc groby m.in. rodzajem bramy, przez którą „pielgrzymi” doświadczają innego wymiaru – duchowego; wprowadzają ich w skomplikowaną symbolicznie przestrzeń jaskini, w której odnaleźć można (pośród wielu) także podobieństwo do mijanych mogił...

Podróżnicy, gdy tylko ujrzą jaskinię, napotkają wymowny problem epistemologiczny – nie będą w stanie określić, rozpoznać rodzaju owej jaskiniowej przestrzeni. Jedni widzieć w niej będą cukiernię, inni – restaurację lub – kaplicę²¹. Okaze się też ona salą koncertową, „salonem strojnym, wesołym”, salą balową, a nawet miejscem realizacji marzeń sennych, w których się cienie i diabły pojawiają... Niekonkretność, trudności z logicznym rozumowaniem

²¹ Doświadczenie bohaterów może być projekcją prawdziwego przeżycia Dziekońskiego, związanego z rozczarowaniem towarzyszącym dysnansowi poznawczemu podróżników. Już w czasach Dziekońskiego zbór ariański w Kolosach mógł budzić rozczarowanie, a wraz z nim zniszczony cmentarz arian, o ile w ogóle jeszcze wówczas były jego ślady. Kaplica pełniła w czasach Dziekońskiego rolę lamusa, przeobrażanego w wyobraźni pisarza na inne miejsca użyteczności.

(pozorne) precyzować się zaczynają wraz z zapadającym zmrokiem. Zaprowadzająca swoje rządy noc wprowadza jednocześnie nowy porządek rozumienia przestrzeni – uwalnia bowiem ją od powszedniości, od potocznie rozumianych wymiarów. **Jaskinia staje się niezwyklej *universum*; potencjałem²²**, kryjącym w sobie właściwości najprzeróżniejszych przestrzeni: podobna do matni, do kosmicznego łona; niedookreśla się, aby – nieskrępowana – pozostać pramiejscem, punktem wyjścia, niepoznanym dla bohaterów. Staje się jakby **Ziemią Obiecaną** (przez inicjatora eskapady), Ziemią Przemiany.

Zstąpienie w ciemną czeluść podziemi, w przepaść czy jaskinię jest na tyle wieloznaczne, że domagałoby się przywołania znacznie większej liczby kontekstów, aniżeli pozwalają na to ramy tego szkicu. Zaznaczyć jednak warto, odwołując się do słów Marii Janion, iż:

Zstępowanie w głąb – do przepaści, otchłani, pieczary, kopalni – jest zazwyczaj połączone z odkryciem, z rewelacją, z ujawnieniem czegoś, co częstokroć do końca nie daje się ujawnić i nie może się ujawnić. Pozostaje „jądro ciemności”, „tajemnica tajemnic”, zawsze przecież złożona – w głębi²³.

²² Zob. W. Szturc, *Między poezją a geologią (Limanowski – Novalis)*, w: *Mieczysław Limanowski. Człowiek, twórca, świadek czasów*, red. M. Kalinowska i A. Sadurski, Toruń 1998, ss. 121–130. O fascynacji przyrodoznawstwem w XIX wieku zob. G. H. von Schubert, *Nocna strona przyrodoznawstwa*, przekład K. Krzemień-Ojak, wstęp S. Dietzsch i A. Bonchino, przypisy K. Krzemień-Ojak i S. Dietzsch, wprowadzenie, opracowanie tekstu i redakcja J. Ławski, Białystok 2015.

²³ M. Janion, *Kuźnia natury*, w: *tejsze, Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 273.

Należałoby sięgnąć także do innych znaczeń, zamkniętych w obrazie jaskini. Łączą się z nią bowiem najstarsze bodaj wyobrażenia świata i człowieka, dokładniej zaś – serca, rozumianego jako znak wnętrza, duchowego centrum. J. E. Cirlot szeroko ujmując to zagadnienie, przypomina, że była jaskinia przedstawiana w malarstwie mitologicznym jako „**miejsce zgromadzenia wizerunków bóstw, przodków lub archetypów**”²⁴. Najpewniej właśnie o takim miejscu pisze Dziekoński, o przestrzeni, w której spotykać się będzie grono „pielgrzymów” z duchem (kustoszem?), doświadczać cudownej przemiany.

Autor wykorzystuje potencjalność tego miejsca, przypisując mu kolejne role do spełnienia. W ten sposób manipuluje czasem i przestrzenią, nawiązując (uciekając się?) do antycznej wizji świata ułożonej przez Platona. Imię tego filozofa przywołuje jedna z pierwszych krytyków twórczości Dziekońskiego – Waleria Marrené-Morzkowska, stawiając zdecydowaną tezę:

Dziekoński jest wyznawcą Platona, cały Sędziwój przesiąknięty jest jego pojęciami (...)²⁵.

²⁴ Por. J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 168. Autor podkreśla, że symboliczny sens jaskini „ogólnie biorąc (...) nie wykracza poza obręb sensu przypisywanego wszystkiemu temu, co coś w sobie zawiera, co zamknięte i ukryte”. Jest więc symbol jaskini rodzajem fundamentu, na którym artysta ma prawo zbudować taki obraz, który będzie odnosił się do treści z natury swej najważniejszych.

²⁵ W. Marrené-Morzkowska, *Cyganeria Warszawska*, z przedmową H. Gallego, Warszawa 1905, s. 62. Podkreślenie moje – K. K.
Duch jaskini ukazuje się w tym samym roku co *Dzieła Platona* w przekładzie Felicjana A. Kozłowskiego, mógł więc Dziekoński znać war-

Chociaż pisarka ma na uwadze powieść, to sformułowanie „wyznawca Platona” wydaje się doskonale przystawać także do charakteru niniejszej noweli. Sceneria otaczająca, również sam opis jaskini, przypominają może czytelnikowi znane powszechnie – żeby nie użyć określenia „popularne” – platońskie przedstawienie. Pisze Dziekoński:

Dokoła (...) panowała cisza oświecona bladym światłem księżyca; w dolinie jaskini tylko było życie i to poruszało się przy krwawym migocącym blasku kagańców. Przez tylny otwór groty padał ukośny szeroki słup promieni księżyca; jakby zaglądał lub groził bawiącym się.

(*Duch jaskini*, s. 10)

Zaaranżowana w niniejszy sposób sceneria rzeczywistości z całą siłą domaga się przypomnienia innego obrazu:

(...) oto ludzie są niby w podziemnym pomieszczeniu na kształt jaskini. Do groty prowadzi od góry wejście zwrócone ku swia-

szawską edycję tego tłumaczenia: *Dzieła Platona, 1. Apologia, czyli Obrońca Sokratesa, 2. Kriton, 3. Phedon, czyli o nieśmiertelności duszy*, przekład F. A. Kozłowskiego, Warszawa 1845. Bardziej prawdopodobne jest jednak to, że pisarz czytał i korzystał z nich jako inspiracji z popularnego wówczas wydania grodzieńskiego Platona: *Rozmowy Platona z uczniami swojemi*, z przedmową Franciszka Karpińskiego, Grodno 1802. Niewykluczone, że znał ponadto Dziekoński książkę Józefa Jeżowskiego, *O postępie badań filologicznych we względzie Pism Platona. Rzecz krytyczna ułożona z powodu wydanego w języku rossyjskim tłumaczenia „Rozmowy o prawach”, Platonowi przyznawanych*, Moskwa 1829. O „perypetiach” dzieła Jeżowskiego wspomina m. in. w swoich badaniach Aleksander Feduta w książce *Ślady na śniegu: „Лишние” люди. Филоматы в ссылке и после нее*, w: A. Федута, *Следы на снегу*, Минск 2018, s. 159.

tłu, szerokie na całą szerokość jaskini. W niej oni siedzą od dziecięcych lat w kajdanach; przykute mają nogi i szyje tak, że trwają w miejscu i patrzą tylko przed siebie; okowy nie pozwalają im obracać głów. Z góry i z daleka pada na nich światło ognia, który się pali za ich plecami, a pomiędzy ogniem i ludźmi przykutymi biegnie górą ścieżka, wzdłuż której widzisz murek zbudowany równolegle do niej, podobnie jak u kuglarzów przed publicznością stoi przepierzenie, nad którym oni pokazują swoje sztuczki.

(...) wzdłuż tego murku ludzie noszą różnorodne wytwory, które sterczą ponad murek; i posągi, i inne zwierzęta z kamienia i z drzewa, i wykonane rozmaicie i, oczywiście, jedni z tych, co je wynoszą, wydają głosy, a drudzy milczą.

(...) czy (...) tacy ludzie mogliby z siebie samych i z siebie nawzajem widzieć cokolwiek innego, oprócz cieni, które ogień rzuca na przeciwległą ścianę jaskini?

(...) ich wyzwolenie z kajdan i uleczenie z nieświadomości. Jak by to było, gdyby im naturalny bieg rzeczy coś takiego przyniósł: ile razy by ktoś został wyzwolony i musiałby zaraz wstać i obrócić szyję, i iść, i patrzeć w światło, cierpiałby, robiąc to wszystko, a tak by mu w oczach migotało, że nie mógłby patrzeć na te rzeczy, których cienie poprzednio oglądał. (...) co on by powiedział, gdyby mu ktoś mówił, że przedtem oglądał ni to, ni owo, a teraz coś bliższego bytu, że zwrócił się do czegoś, **co bardziej istnieje** niż tamto, więc teraz widzi słuszniej; i gdyby mu ktoś teraz pokazywał każdego z przechodzących i pytaniami zmuszał, niech powie, co to jest (...) ten by może był w kłopotcie i myślałby, że to, **co przedtem** widział, prawdziwsze jest od tego, co mu teraz pokazują?²⁶

²⁶ Por. Platon, *Państwo*, tłumaczenie, wstęp, objaśnienia i ilustracje – Wł. Witwicki, t. II, Warszawa 1948, 514 A–517 A, tu: s. 63–65 (514 A–515 D). Podkreślenia tłumacza.

Gdyby znacznie zawęzić i uprościć rozumienie przywołanego powyżej fragmentu *Państwa* Platona, można by przyjąć, że jest to tekst o poszukiwaniu prawdy – szeroko pojętej prawdy ontologicznej, epistemologicznej, prawdy jako fundamentu będącego warunkiem objawienia się pełni ludzkiej egzystencji wraz ze świadomością istnienia oraz umiejętnością rozumowego przeżywania. Dziekoński, korzystając z antycznego wzorca stworzonego przez Platona, nie czerpie oczywiście z całości znaczeń zawartych w „przypowieści” o jaskini, ale na pewno opowieść jego zawiera podobną symbolikę, dlatego też domaga się jaskinia Dziekońskiego swego rodzaju egzegezy. Zaznaczmy, że chociaż jaskinia romantyczna nie jest powtórzeniem, próbą odtworzenia groty antycznej, to z całą pewnością domaga się tego, aby refleksje poczynić od powrotu do rudymentalnych znaczeń związanych z symboliką zstąpienia do jaskini.

Wspomniałem wcześniej, iż bohaterowie, zanim dotrą do celu wędrówki, zatrzymują się przy grobach ariańskich, aby wejść w ich przestrzeń, a niektórzy – nawet splądrować trumny i kości. Ich czyn mógłby być odczytany m.in. jako zapowiedź właściwego zstąpienia w ziemskie czeluści. Autor po dwakroć wysyła bohaterów w ową chthoniczno-infernalną przestrzeń, akcentując niezwykłą wagę ich czynu. Zejście bohaterów w podziemia (dwukrotne!) może być rozumiane jako romantyczne odtworzenie antycznej katabazy. Przypomnijmy, iż grecki termin „katabaza” oznacza drogę prowadzącą w dół, zejście, zstąpienie i

(...) przywykło się go używać głównie na określenie zejścia do Hadesu, podróży na „tamten świat”.

(...) Z biegiem czasu powstał pewien idealny obraz, chciałoby się powiedzieć stereotyp wrót prowadzących do podziemia, powtarzany z niewielkimi zmianami przez poetów. I tak miejsce to musi odróżniać się swoistą dziką romantyką i budzącym grozę wyglądem. Przeważnie jest ono otoczone nieprzebytą puszczą. Bardzo często utrudniają drogę do niego rozległe bagna – ogniska chorób i gorączki. Nierzadko też las składa się z cyprysów i cisów – drzew, które zasadzano jako ozdobę grobów²⁷.

Nie można oczywiście twierdzić, że przestrzeń, krajobraz *Ducha jaskini* są zdominowane tylko przez nastrojowość gotycką, straszną, ujmującą czytelnika niezwykle grozą, jak to się dzieje w typowych dla XIX wieku powieściach

²⁷ Por. A. Winiarczyk, *Katabaza w starożytności*, „Studia Filozoficzne” 1989, z. 9, s. 109–110. Można mieć wrażenie, iż bohaterowie *Ducha jaskini*, zstępując aż dwukrotnie do podziemnego wymiaru, powtarzając gest wchodzenia, rytualizują go. Mielibyśmy wtedy do czynienia ze swego rodzaju misterium, co zresztą zbieżne jest z treścią wydarzeń następujących po wkroczeniu do jaskini. Duchowa przemiana, jaka dokonuje się w jaskini, ma rangę misterium. Winiarczyk przypomina także o związku misteriiów z katabazami:

Warto też wiedzieć, że nazwa misteriiów wywodzi się stąd, iż nie wolno było otwierać ust; *myein* znaczy bowiem „zamykać”, *myeisthai* zaś „być wtajemniczonym”, ponieważ w czasie obrzędów tych istniał surowy nakaz milczenia; *mystes* znaczy więc „ten, któremu zamknięto usta”, czyli wtajemniczony. (...) [uczestnicy misteriiów – K. K.]. Jako najwyższą rozkosz sławią oni stan najdoskonalszy (*epopteia*), następujący po przeżyciu wtajemniczenia (*teleté*) lub (*myésis*) porównany ze śmiercią. Katabaza stanowiłaby może element wtajemniczenia poprzedzający stan najwyższej radości. (...) Według Steinera, misteria prowadziły człowieka przez śmierć tego, co doczesne, to znaczy przez Hades. Kto zeń wyszedł, pokonywał ziemską doczesność i stawał się godnym dopuszczenia do spraw bożych (tamże, s. 118–121).

grozy czy też w mniejszych formach literackich (charakterystycznych np. dla E. A. Poego). Nastrojowość noweli Dziekońskiego budowana jest wprawdzie z takich „materiałów”, jak groby, szkielety, ciemna jaskinia czy nawet poprzez ducha (tytułowego), ale każdy z czynników pełni zgoła odmienną rolę od tej, jaką przyszyłoby mu odgrywać na przykład w powieści Lewisa... Atmosfera grozy okazuje się w jakimś stopniu mniej ważna od wyższych sensów, na które wskazują te „rekwizyty”.

Nie brak – czego się można oczywiście spodziewać – w jaskini złowrogich cieni: „czarnych cieni” i „potwornych postaci”. Wszystko to jednak, mimo łudzącego podobieństwa do antycznej sceny spisanej przez Platona, dalekie jest od tradycyjnej interpretacji. Ani cienie, ani jaskinia nie są związane wyłącznie z problemem ontologii czy epistemologii. Dziekoński dokonuje metamorfozy – mówiąc słowami narratora – „szatańskiej parodii” (*Duch jaskini*, s. 11) platońskiej jaskini w nowy jej obraz, zdeformowany na potrzeby „chorej” rzeczywistości. Nie ma już w jaskini żadnych wzniosłych idei, są jedynie słowa pusto dźwięczące i przytłumiona muzyka. Światło księżycy okazuje się również znakiem szyderstwa, odwróconych wartości, nie słońce bowiem rzuca cienie, lecz błady uzurpator jego właściwości²⁸. Próżno szukać w tej grotcie prawdy, nie ma w niej śladu platońskiego poznania, nie ma tu też „wyższej”

²⁸ O zjawisku szyderstwa w romantyzmie pisze D. Siwicka, *Komizm upadku*, w: *Noc. Symbol...*, t. I, dz. cyt., s. 186: „Taki obraz wyniesionych niegdyś najwyżej – skarłatych ludzi, obalonych bogów – tkwił w romantycznej wyobraźni jako pełen zgrozy fantazmat”.

świadomości – bohaterowie tańczą, zajęci własnymi żądzami, pustą formą, zabawą.

Jest jednak, mimo całej tej dekadencji i pesymizmu, jakaś wewnętrzna siła, wartość nadająca sens całemu wydarzeniu. Okazuje się bowiem jaskinia **przestrzenią oddzieloną od rzeczywistości, od codziennego otoczenia**²⁹. Takie miejsce rządzi się własnymi prawami, jest to terytorium o charakterze sakralnym, jak świątynia, cmentarz, a może nawet scena teatralna. Dynamika tańca i nieustanny ruch bohaterów nawiązują do podstawowej zasady bycia – ruch postaci staje się dowodem na ich istnienie; i tylko jeszcze te cienie – *alter ego* bohaterów – burzą harmonię, przypominając o innym świecie. To, co wydawało się zupełnie jasne: wszystkie zasady, teorie, cały scjentyzm, zatraca się gdzieś po drodze. Bohaterowie *Ducha jaskini* wychodzą naprzeciw innemu światu. Tu jest granica, tu bije dzwon: na północ, na punkt kulminacyjny, na transformację całej rzeczywistości. Niemal tak, jakby wszystko działo się w jakimś tyglu, w niesłychanie wielkim garncu, w którym się przemienia (niczym w rękach alchemika – Sędziwoja?...) bezwartościowa materia pustki w cudowność życia duchowego. Coś z niczego! Bohaterowie poznani na początku utworu przestają istnieć, zmieniają się bowiem w całkiem innych ludzi – w „nowych ludzi”. Czyż to jednak nie domena Stwórcy, Boga, demiurga – chciałoby się powiedzieć. Autor nie ryzykuje tak dalekosiężnych skojarzeń, nie domyka literac-

²⁹ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka i M. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 37.

kich obrazów. Do takich scen należy między innymi kulminacyjny koncert Ducha.

6. Koncert

O północy przyszedł Duch Jaskini: „Czarno ubrana, blada, z długimi włosami, wpadłymi oczami postać”. Nie zwraca szczególnej uwagi na zebranych, oni również próbowali się godnie zachować i nie peszyć nieznanego. Po tym wejściu następuje dłuższe przedstawienie muzyki wydobytej ze skrzypiec przez Ducha i opis zachwytu zebranych. Zatrzymać się jednak trzeba nie tylko na samym koncercie, lecz także na archetypicznej w romantyzmie postaci, na nieznanym Aniele-Szatanie, mającym w mocy zmieniać ludzkie dusze, kierować ich losem, intrygować i niepokoić, ratować lub unicestwiać. Spośród podobnych do Ducha jaskini postaci wymienić warto choćby Pacholę z *Marii* Malczewskiego, Kosmopolitę z *Sędziwoja* Dziekońskiego, Nieznanego z *Sily woli* tego samego autora, Żyda Wiecznego Tułacza oraz wiele innych postaci, niedających się wyjaśnić racjonalnie³⁰. Ma pozostać do końca niewiado-

³⁰ Przykładem, choć dość śmiałym, może być tajemniczą postacią, w którą wcielił się Artur Barciś, konsekwentnie pojawiająca się we wszystkich odcinkach *Dekalogu* Krzysztofa Kieślowskiego. Przypomnijmy, że pojawiał się on w każdym z odcinków *Dekalogu*, nie odzywając się jednak ani razu, jakby nie był ze świata przedstawionego. Taki model bohatera – ilekroć pojawia się w sztuce – zawsze nawiązuje swoją obecnością do motywu transgresji, przypomina o tajemniczym „nad-świecie”, o rzeczywistości nadanej, która – niepojęta – chociaż nie mówi słowami, to ingeruje w naszą przestrzeń. Ów „przewodnik” po filmowym planie wydarzeń filmu Kieślowskiego zawsze był zapowiedzią: albo 1. nie-

mym, kim są i skąd przybyli, to w tym motywie zupełnie oczywiste. Najważniejsze pozostaje jednak ich **zadanie medialne**. Stoją oni na granicy rzeczywistości, jawy oraz snu i ułudy. Żyją na granicy światów, łącząc je w sobie i będąc ich świadectwem. Tajemniczy Duch Dziekońskiego usurpuje sobie wiele właściwości. Można by przytoczyć jedno z Jungowskich wyjaśnień:

„Duch” (**tak samo jak Bóg**) oznacza pewien przedmiot doświadczenia psychicznego, **którego istnienia na zewnątrz nas nigdzie nie można dowieść, a także nie można go poznać racjonalnie**, o ile niemieckim słowem „duch” [*Geist*] posługujemy się w jego najlepszym znaczeniu³¹.

Wprowadzenie w obręb interpretacji takich kontekstów nie jest przypadkowe – pojawiający się w utworze tajemniczy bohater łudzaco odpowiada jungowskim mechanizmom doświadczenia takiej postaci. Nie można go bowiem wyjaśnić, „poznać racjonalnie”... W jednej z nowel Dziekońskiego – *Siła woli* – Nieznajomy dosłownie materializuje się ze snu narratora (notabene – czyż nie tego samego, wciąż piszącego jakiś list?!). Fantazmat staje się rzeczywistością. W *Duchu jaskini* bohaterowie nie dociekają zawilosci statusu ontologicznego tajemniczego bohatera. Może

szczęścia, albo 2. przemiany duchowej bohatera. Stąd też moje nawiązanie do motywu. Według niektórych badaczy taka kreacja może być aluzją nawet do Chrystusa. Zob.: M. Lis, *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*, Opole 2013.

³¹ C. G. Jung, *Rebis, czyli kamień filozofów*, wybrał, przełożył i poprzędził wstępem J. Prokopiuk, Warszawa 1989, s. 231. Podkreślenia moje – K. K.

tylko narrator dostrzega w nim **syntezę wielu mitów i symboli**. Widzi go między innymi jako Fausta, którego:

(...) gra stała się tylko odbiciem okropnej gry wewnętrznej o szczęście lub zagładę. **Szatan, któremu się oddał**, siadał przy zielonych stolikach faraona i zdradziecko wyrывał mu darowane skarby.

(*Duch jaskini*, s. 14)

I nie tylko Fausta tu widzimy, ale też spiętrzenie, kontaminację wielu mitów, mitycznych obrazów, teraz niejasnych, trudnych do wyjaśnienia. Zobaczyć możemy w tajemniczym grajku jeszcze chociażby Orfeusza, a może nawet Dawida (?). Muzyka była przecież „boska, oświetlała niebiańskimi promieniami niezgłębioną moc jęgo duszy”³².

³² Alternatywną propozycję do niniejszej proponuje Mirosław Strzyżewski w artykule *Skąd wziął się szalony wirtuoz w opowiadaniu Duch jaskini Józefa Bogdana Dziekońskiego?*, w: *Z problemów prozy. Powieść o artyście*, pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarz, Toruń 2006. Uczony zwraca szczególną uwagę na motyw muzyki, dość sceptycznie traktując paraboliczny charakter utworu. Strzyżewski podkreśla, iż:

Popularne i powierzchowne rozumienie muzyki jako sztuki rozrywkowej przeciwstawione zostało w *Duchu jaskini* odbiorowi uduchowionemu, głębokiemu, idealnemu. Są to ślady konfliktu dwóch odmiennych epistemologii. Pierwszej patronuje tzw. zdrowy rozsądek, przywołujący klasycystyczny ład i późnooświeceniowy model empiryczno-racjonalnego poznania i faktograficznego opisu rzeczywistości. Drugi model epistemologiczny otwiera perspektywę na to, co zakryte, tajemnicze, niejasne, szalone; próbuje dociec tajemnicy działań irracjonalnych i trudnych do naturalnej weryfikacji (s. 77–78).

7. *Katharsis*

Gdy ludyczna zabawa, tańce i śpiewy nagle ucichły, przyszedł czas na **zabawę świętą**, oczyszczającą człowieka, wznoszącą ku wartościom – bliżej boskiego, idealnego świata – jak ją rozumiał Platon. Taka zabawa, nieodzowna w społeczeństwie, pełna znaczeń kosmicznych i dowodów społecznego rozwoju, dokonująca się poza granicami trzeźwego rozumu, to przecież gra między Duchem a przybyłą do jaskini publicznością. Więż, jaka się między nimi nawiązała, jest bardzo specyficzna, przypominać może – znów śmiało porównanie – relacje panujące między tragicznym chórem i koryfeuszem. Koryfeuszem nie tragicznym, tylko epeicznym, byłby ów „szaleniec” naprawdę znakomitym. Wprawdzie dialogu *explicite* między nim a publicznością-chórem nie znajdziemy, jednak pojawia się nieodzowna więź, niezwykle oddziaływanie na zebraną „publiczność”, a także przedziwne ***katharsis*, przez samych bohaterów nazwane cudem**. Oto Eliza na przykład „była bliska omdlenia”:

Ona, co z chlubą powtarzała, że ani razu nie zapłakała, teraz z głową na piersi zwieszoną, twarzą łzami zlaną, siedziała przyciskając zbyt mocne bicie serca.

(*Duch jaskini*, s. 15)

Dokonała się wewnętrzna przemiana, metanoja podobna do cudu, a wszystko podczas zabawy. Jak w Kanie Galilejskiej podczas weselnej uczyty woda stała się winem, tak w Skorocicach podczas zabawy manekiny zamieniają się w ludzi. Sakralny wymiar zabawy, często wykorzystywany

przez romantyków, korzeniami sięga czasów najdawniejszych. Związek zabawy, muzyki i tańca wiąże się tu raz jeszcze z motywem antycznych misteriów. O związku tańca z wtajemniczeniem w naturę kosmosu czy bóstwa pisze inspirowano Jürgen Moltmann:

Święty taniec [jak i muzyka – K. K.] jest cielesną imitacją wibracji, które bóstwo przekazuje kosmosowi, a wszystko, co żyje, partycypuje w tych wibracjach. Wieczna harmonia tego, co boskie i kosmiczne współgra z harmonią człowieka z naturą oraz ciała z duszą w tańcu. Gwiazdy, jak mawiali pitagorejczycy, są tanecznymi chórami kosmosu, a dusza, która znajduje w gwiazdach siedzibę swego błogosławieństwa, będzie w wieczności tańczyła w gwiezdny korowodzie³³.

Sakralizująca i przemieniająca moc muzyki i tańca objawia się w *Duchu jaskini* jako jednocześnie moc oczyszczająca na wzór tej siły, w której cieniu dokonywało się antyczne, teatralne *katharsis*. Bohaterowie w jakimś stopniu stają na granicy światów, czasów – a raczej okazują się być poza tymi granicami, dzięki właśnie sztuce. Ma ona moc dokonywania rzeczy pozornie niemożliwych, to dzięki niej, bez względu na to, czy będzie to muzyka szatańska czy boska, dokonać się może przemiana, inicjacja.

Wszyscyśmy milczeli – mówi narrator. Wszyscy się też zmienili. Zmienił „ich” wariat – człowiek, którego myśl i uczucia dowodziły, że „się stał własnością piekła; ale boska sztuka, muzyka...”, odpowiedzmy – zabawa – **nie zaba-**

³³ J. Moltmann, *Bóg w stworzeniu*, przeł. Z. Danilewicz, wstęp ks. J. Bolewski, Kraków 1995, s. 502–503.

wiają, lecz zbawiają, wznosząc pod „niebiańskie promienie”. Ten koryfeusz oczyszcza miejskie towarzystwo z ich gnuśnej rzeczywistości, wprowadzając je jednocześnie w swoją oniryczną, sielską krainę wiecznej sztuki. Mogłyby się pojawić w tym miejscu także różnego rodzaju zarzuty wobec przesadnych nieco, patetycznych obrazów przeżywania przez bohaterów przemiany, zarzuty związane z samą możliwością takiej duchowej metanoi. A jednak, mimo pewnego przerysowania, ważniejsza wydaje się raczej symbolika obrazu niż sam obraz, niż „inscenizacja”.

Istnieje ewidentny związek noweli z tematyką oniryczną, co znacznie wyraźniej widoczne okazuje się w odczytaniu intertekstualnym. Autor bowiem nie zamyka swoich utworów, lecz pozostawia je w magicznym związku symbiotycznym. Wiele motywów jednego utworu pojawia się w innym, ewoluując tak artystycznie, jak filozoficznie. Można chyba nawet mówić o swoistej ideologii (filozofii?) Dziekońskiego, skupionej wokół alchemii, magnetyzmu i studiów nad duchowością człowieka. Dziekoński posługuje się niezawodnymi sposobami przedstawiania takich obrazów. Znajdujemy w jego pismach wiele scen podobnych do tej:

– Widzę!... śpi kobieta młoda i piękna; ach! **życie jej zewnętrzne cofnęło się do wewnątrz**, a dusza jej snuje obrazy... **jej śni się...**

(*Siła woli*, s. 43)

To – zdaje się – jedno z głównych założeń „filozofii” Dziekońskiego: uwolnić się od doczesności, zapaść się w siebie, w swego ducha, jego czystą istotę, nie rozdrabniać

się na codzienność... O ileż prawdziwsza musi być dla autora tych słów „rzeczywistość” oniryczna! Bo właśnie dopiero we śnie romantyk odnajdzie prawdziwe życie, dopiero tam wchodzi w głębiny swej jaźni, zagłębia się w jaskini Ducha...

W *Sędziwoju* także bohater – wcześniej jednak zawsze zapadając w sen – doświadcza swojej (i innych!) esencji duchowości... *Duch jaskini* wprawdzie nie należy do utworów przepełnionych scenami onirycznymi, fabuła tej noweli wpisuje się jednak w „strukturę” marzenia sennego, nieco zawilego, trudnego do jasnej interpretacji. Granicę oddzielającą rzeczywistość od snu, zacierającą zarazem właściwości obu, opisał Kartezjusz:

Gdy o tym [o marzeniach sennych – K. K.] myślę uważniej, widzę tak jasno, że **nigdy nie można na podstawie pewnych oznak odróżnić jawy od snu**, iż ogarnia mnie zdumienie, i to zdumienie właśnie utwierdza mnie prawie w mniemaniu, że śnię³⁴.

Zdumienie jest czynnikiem, który generuje sposób odczuwania i określa jednocześnie światopogląd człowieka. Romantyk próbuje przekonać czytelnika do tego, aby stało się ono naturalnym procesem poznawania świata. Stąd być może (dziś dla niektórych rażące) tak znaczne nagromadzenie w literaturze romantycznej dziwności, „niedorzeczności” czy też właśnie sytuacji zbliżonych bardziej do sfery snu niż jawy. Dziekoński z łatwością gra w tej noweli niemal wszystkim! Od niedookreśleń genologicznych autor

³⁴ R. Descartes, *Medytacja o pierwszej filozofii*, przeł. K. Ajdukiewicz, t. I, Warszawa 1958, s. 23. Podkreślenia moje – K. K.

przechodzi do zabawy (droczenia się?) z czytelnikiem, podając w wątpliwość zwykle oczywiste, proste i zrozumiałe obrazy. To zły sen – chciałby powiedzieć autor – po którym się obudzimy. Wyjdziemy z grobu naszej moralności, z jaskini wyobraźni, w której siedzimy już tyle lat, będziemy pełni ożywczych idei i odmłodzeni. Ze snu tego chciałby się nie tylko obudzić, ale też **wskrzesić – z grobów podnieść ludzkie nadzieje, duszę i wyobraźnię**. Między wierszami jego utworów czytać można takie same niemal żale, jakie śpiewał niegdyś Calderonowski Sigismundo:

choć żyję
 wśród chimery i potworów
 i jestem potworem
 człowiekiem w skórze drapieżnika
 drapieżnym zwierzęciem w skórze człowieka
 pomyłką filozofów lub pomyłką
 Boga
 i tyle wśród ludzi
 bywam
 ile bywam
 ile bywam wśród siebie
**czyjeś spojrzenie może
 zbudzić mnie ze mnie
 ze śmierci
 ze snu³⁵**

³⁵ Calderon de la Barca, *Życie jest snem*, imitował J. M. Rymkiewicz, Warszawa 1971, s. 23–24. Podkreślenie moje – K. K. Zob. także współczesną edycję oraz studia na temat tego dzieła: Calderon de la Barca, *Życie snem; Książę Niezłomny*, przeł. E. Boyé, J. Słowacki, oprac. B. Baczyńska, Wrocław 2003; B. Baczyńska, *Książę Niezłomny. Hiszpański pierwowzór i polski przekład*, Wrocław 2002.

Dziekoński wierzy w cud przemiany, w antyczną *katharsis* po spotkaniu z Tragedią, tak samo, jak wierzy w przebudzenie o poranku. Zanim jednak dokona się jakikolwiek cud, przed przemianą, odrodzeniem, „uczłowieczeniem”, muszą bohaterowie przejść przez próg rzeczywistości, zasmażać innego świata. Obsesja grobów (dużo ich w utworach Dziekońskiego) nie jest – trzeba to stanowczo podkreślić – obsesją śmierci, lecz raczej wzorem pewnych „mechanizmów” nieodzownych przy osiągnięciu wielkich celów.

Dlatego w tym utworze można mówić o jaskini jak o miejscu szczególnie symbolicznym: 1. mitycznym miejscu spotkań ze światem nadprzyrodzonym, 2. substytutem mistycznego grobu (duchowego), 3. archetypiczną arkadią, w której bohaterowie, niczym nowo narodzeni, doznają duchowej przemiany. Stała się jaskinia w noweli wymiarem „działań” iście genezyjskich. „Pielgrzymi”, wchodząc do niej, nie tracą się, ale odnawiają pod działaniem „boskiej” czy „szatańskiej” (narrator sam ma wątpliwości) sztuki. Antyczny fundament, na którym autor buduje plan symbolicznych znaczeń noweli, okazuje się nie tylko bezpośrednim nawiązaniem do platońskiej wizji świata, ale także postulatem, swego rodzaju programem na przyszłość. Odzywa się w tekście odwieczna tęsknota za idealnym (jak u Platona!) światem, powiedzielibyśmy – za rajem, tak jak i sam bohater bez trudu w trakcie swego grania „**przebywał w rajskich krainach**, które rozwinął w duszy słuchaczy” (*Duch jaskini*, s. 14). Cudem, którego muzyka Ducha dokonała, jest nie tylko wzruszenie Elizy, jej „twarz łzami zalana”, ale przede wszystkim jej obudzenie się, uwolnienie spod władzy innego człowieka. W istocie chodzi o uwolnienie

nie z własnych słabości, ze zgnuśnienia, ze skrepowanej wyobraźni. Cudem jest „obudzenie siebie z siebie” – jak powiedziałby Calderon – albo autor niniejszej noweli. Dziekoński nie zatracą się w śmierci, przeciwnie: planuje nowy świat – idealną rzeczywistość, dotychczas jedynie wymarzoną, wyśnioną... Byłby to świat sztuki? muzyki? natchnionego słowa?...

IV.
Niewole ducha.
O sile woli

SILA WOLI
URYWEK Z PAMIĘTNIKÓW NIEZNAJOMEGO

przez

J. B. Dziekońskiego.

Stowo! tyś jak tallman w rchu niewiedzi
istoty co nie zna twojój obhrzymi; potęgi: śpią
w tonie twojém zagrzebane gromy! lub roskocze
niebiańska spoczywa, — tłum cię nie rozumie, a mę-
drzec próżno tyle wieków bode; bo kto by pojął
ciąż twojż władzę, tenby słowami tworzył i
w nicieś obrzead!

I.

Roku 18** w lato, wracając z podróży po Szlązku, znużony drogą, znużony jednostajną różnaitością widoków natury, niegodziwością zachwalanych austeryi i ociężałością mieszkańców, postanowiłem parę tygodni wypocząć u wód mineralnych w Obersaltzbrunn. Miejsce to, tylko o dwa dni drogi odległe od granicy polskiej, pięknem położeniem, stawa uzdrawiających źródeł, a najwięcej modą, zwabia corocznie na wiosnę mnóstwo gości, z których często połowa mówi moim rodzinnym językiem, a to samo mogło już zachęcić człowieka niezwiązanego żadnym obowiązkiem do odetchnięcia w niem przez czas niejaki, z długiej śród obcych wędrówki.

Wieczór się zbliżał gdy z towarzyszymi podróżny, stanął w przeszło pół mili długiej wsi, ozdobionej na wstępie czarno i biało malowanemi słupami drogowemi, z których jeden nosił tablicę wyliczającą

1. Od *Ducha...* do *Sily...*

Sila woli jest w pewnym sensie kontynuacją opowiadania *Duch jaskini* Józefa B. Dziekońskiego. Oba teksty łączą typ narracji, tajemniczy sposób datowania utworów (183.. i 18..), podróż jako motyw przewodni, a także niejednoznaczny bohater, pozostający na granicy światów, zagarniający uwagę czytelnika oraz otwierający możliwości interpretacyjne.

Można nawet podejrzewać, że w zakończeniu *Sily woli* autor sugeruje bliskość czasową wydarzeń, wskazując na miesiąc, który pojawia się również w *Duchu jaskini*. Na osi czasu i na drodze przemierzanej przez bohatera ukazują się literacki zamysł pisarza; czytelnik staje się mimowolnym towarzyszem podróży i zwiedza okolice Buska, z których bohater-podróżnik dociera do Wrocławia, a wszystko w ciągu dwóch, może trzech dni. W *Duchu jaskini* pisarz wskazuje w nagłówku datę 7 lipca, natomiast w *Sile woli* kończy opowiadanie zwięzłym akapitem, lokując czas na 10 lipca. Istnieje wielkie prawdopodobieństwo, że chciał zbudować wrażenie ciągłości albo klamry czasowej, spinając opowieść wymownym sąsiedztwem dat. Miejscem wydarzeń jest konsekwentnie południowa część Polski, z krajobrazu świętokrzyskiego przenosi się wędrowiec na Śląsk, wymieniając

jako jedną z miejscowości Wrocław, ale także Ślężę (Zobtenberg), na miejsce wydarzeń wybierając zaś Szczawno-Zdrój, czyli Obersatzbrunn (Ober Salzbrunn) lub okolice kurortu. Kalendarz i mapa w obu utworach mają urealnić fabułę, zakotwiczyć ją w życiu, w codzienności, wreszcie w egzystencji – tej prostej, która jednak zawsze ma prowadzić ku problemom najistotniejszym.

Autor opatruje tekst podtytułem *Urywek z pamiętników nieznajomego*, z jednej strony niby się dystansując, chowając za maską nieznajomego, z drugiej zaś wprowadzając konwencję mającą uwiarygodnić opisane przez niego wydarzenia. *Duch jaskini* napisany został w charakterze listu, chociaż byłaby to epistolarność w duchu romantycznym, niewiele mająca wspólnego ze sztuką pisania listów, zwłaszcza użytkową. *Siła woli* zaś jest fragmentem, „urywkiem” – jak go sam nazywa autor – pamiętnika, czyli utworu osobistego, pisanego zazwyczaj na własny użytek. Miałoby to sugerować prawdziwość wydarzeń, autentyczność postaci, wzmocnić ostatecznie przekaz utworu¹. To, co Julian Tuwim rozpoznał w opowiadaniach Dziekońskiego jako fantastyczne², nie daje się łatwo pogodzić z wysiłkami pisarza, by mimo wszystko zwyciężył akcent realności nad fantastycznością znaną i podkreśloną w opowiadaniach przez tego wybitnego edytora.

¹ Na temat roli pamiętnikarstwa w XIX wieku pisze J. Bachórz, *Pamiętnik w polskiej kulturze romantycznej*, w zbiorze: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, pod red. T. Weissa, Kraków 1984.

² Mam na myśli oczywiście pracę Tuwima jako redaktora zbioru utworów „fantastycznych” z cytowanej już edycji.

Opowiadanie wpisuje się w cykl utworów Dziekońskiego poświęconych duchowości człowieka jako głównemu problemowi świata i ludzkości. Odnajduje on w tym temacie sposób na nowoczesne opisanie wszystkiego, co wymyka się językowi i nie daje ująć łatwo w słowa. Nowoczesność opisu to właśnie pozorna fantastyczność wydarzeń, wprowadzenie dyskretnego dystansu do trudnych tematów, a zwłaszcza do tych, które odnoszą się do niepoznanych przestrzeni, do zakamarków ludzkiej duszy, psychiki, życia wewnętrznego. W pewnym sensie Dziekoński mógłby się okazać prekursorem rewolucyjnych metod doktora Zygmunta Freuda, wprowadza on bowiem do utworów motywy, które można rozpoznać jako próbę psychoanalizy, a z pewnością nadaje snom rangę nie mniejszą od zdarzeń związanych z doświadczeniem świata materialnego.

2. Słowo

Silę woli Dziekoński rozpoczyna mottem własnego autorstwa (cytuje *Sędziwoja*), które jednak budzi skojarzenia z co najmniej dwoma innymi romantycznymi dziełami, o czym za chwilę. Najmocniejszy akcent pada na symboliczne słowa: „słowo”, „sen” oraz „rozum”, wskazuje tym samym zamysł utworu oraz określa jego kod:

Słowo! tyś jak talizman w rękę niewiernej istoty, co nie zna twojej olbrzymiej potęgi: śpią w łonie twoim zagrzebane gromy lub rozkosz niebiańska spoczywa, tłum cię nie rozumie, a mędrzec próżno tyle wieków bada; bo kto by pojął całą twoją władzę, ten by słowami tworzył i w nicość obracał!

(*Sila woli*, s. 19)

Motto ma charakter inwokacji, jest to zawołanie skierowane do słowa (może Słowa?) jako upersonifikowanej siły, przepelnione uwielbieniem polegającym na wyliczaniu cech wpisanych w metafizyczne słowo-byt. Dziekoński używa podniosłego tonu, dodając dwoma wykrzyknikami patosu, podkreślając tym samym rolę, rangę długiego zdania w otwieraniu znaczeń zawartych w opowiadaniu. Atrybutami słowa są: „potęga”, „gromy”, „rozkosz niebiańska” oraz „władza”. Autor jednak zaznacza, że nie każdy ma łaskę skorzystania z potęgi wpisanej w słowo, są także tacy, którzy nie znają owej tajemnicy, nie rozumieją jej albo nie są gotowi na jej przyjęcie. Słowo może być tu rozumiane jako symbol języka, mowy. Nie mniej prawdopodobne jest także odniesienie do alegorezy wykorzystanej przez Św. Jana w Ewangelii, dla którego Słowo oznacza samego Jezusa. „Na początku było Słowo” (J 1, 1-14) jest opisem mocy Boga objawiającego się w języku, której bezkres pomieścić może słowo, choć nie umysł człowieka. Pisarz korzysta z aluzji będącej sumą skojarzeń zarówno do Biblii, jak i do utworów znanych mu z epoki. Nietrudno doszukać się w tym zdaniu odwołań do Mickiewicza, na przykład do słów Ducha³ z Prologu III części *Dziadów*:

Człowieku! gdybyś wiedział, jaka twoja władza!
 Kiedy myśl w twojej głowie, jako iskra w chmurze,
 Zabłyśnie niewidzialna, obłoki zgromadza,
 I tworzy deszcz rodzajny lub gromy i burze;

³ O teatralnych inspiracjach dramatem Mickiewicza pisze J. Wnuczyńska, *Aniołowie w III cz. „Dziadów” Adama Mickiewicza i w teatralnych realizacjach dramatu w XX wieku*, Kraków 2007.

Gdybyś wiedział, że ledwie jedną myśl rozniecisz,
 Już czekają w milczeniu, jak gromu żywioły,
 Tak czekają twej myśli — szatan i anioły:
 Czy ty w piekło uderzysz, czy w niebo zaświecisz;
 A ty jak obłok górny, ale błędny, pałasz
 I sam nie wiesz, gdzie lecisz, sam nie wiesz, co zdrałasz.
 Ludzie! każdy z was mógłby, samotny, więziony,
 Myślą i wiarą zwałać i podźwigać trony⁴.

Dziekoński mógł się inspirować formą poetycką metafizycznej części *Dziadów*, zwłaszcza słów Ducha [*sic!*], który wykrzykuje do człowieka zapomnianą prawdę o jego mocy („Słowo!” – „Człowieku!”), a co w opowiadaniu powtarza romantyk. Zależy mu na przeniesieniu znaczeń z dramatu Mickiewicza. Powtarzają się zatem gromy, władza, tworzenie i obalenie – wyrażenia odnoszące się do sił drzemiących w człowieku, którym Dziekoński przecież poświęca swój utwór. *Dziady* jednak to nie tylko możliwa inspiracja, ale również utwór wyznaczający potencjalne interpretacje, skoncentrowanie uwagi czytelnika na kluczowych problemach tekstu, zwłaszcza dotyczących przemiany duchowej – priorytetowego aktu w obu dziełach.

Przemiana Gustawa w Konrada, budzącego się ze snu do czynu, mogłaby stanowić ważny punkt odniesienia dla bohaterów *Siły woli*, niepotrafiących uwolnić się wszak od wyniszczających snów, wizji, a także ludzi, którzy istnieją na granicy świata realnego i duchowego, wpływając na wo-

⁴ A. Mickiewicz, *Dziady. Poema*, cz. III, w: *Dramaty*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. III, tom opracowała Z. Stefanowska, Warszawa 1995, s. 131. Zob. świetną interpretację J. Brzozowskiego, *Odczytywanie znaczeń. Studia o poezji Mickiewicza*, Łódź 1997.

łę i na życie. Chciałoby się powiedzieć, że Gustawowi udało się to, co powinni powtórzyć bohaterowie Dziekońskiego. Mickiewicz zachwyca i kusi metamorfozą swojego bohatera, przywracając jednocześnie nadzieję, że człowiek żyjący w zgodzie z „myślą i wiarą” ma moc równą aniołom. Takiej mocy potrzebowali bohaterowie *Dziadów*, walczący z zaborcami o wolność ojczyzny, jednak Dziekoński nie wspomina ani słowem o rozbiorach, ani o potrzebie wojowania o niepodległość. Sprawa narodowa w duchu Mickiewiczowskiej misji to zadanie, którego Dziekoński nie naśladuje w twórczości literackiej, ale któremu oddaje się całkowicie w późniejszym okresie jako żołnierz u boku Wieszczca. Jeśli zaś miałby nawoływać do obudzenia nieskończonej siły, tej drzemiącej wewnątrz człowieka, to nie dla wojowania z innym człowiekiem, choćby z wrogiem ojczyzny, ale z sobą samym i z wrogiem duszy, z szatanem. W świecie Dziekońskiego to „szatan z aniołem wiodą spór” (*Siła woli*, s. 28)⁵ i ich walkę, rozgrywaną wewnątrz człowieka, próbuje on opisywać, posługując się sytuacjami codziennymi, rozpoznawalnymi w typowych ludzkich historiach, takich jak przygody podróżnicze, zmagania z tajemniczymi nieznajomymi czy – co w *Sile woli* najważniejsze – ze snem jako stanem ujawniającym chorobę.

Mickiewicz źródło nadludzkiej (może w pełni ludzkiej?) siły wskazywał w myśli i w wierze, Dziekoński w motcie do opowiadania akcentuje słowo, które byłoby kolejnym eta-

⁵ Inspirującym kompendium wiedzy na temat motywu i roli diabła oraz zmysłów, bliskich koncepcji autora *Sędziwoja*, jest klasyczna już rozprawa Mario Praza, *Zmysł, śmierć, diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, wstęp M. Brahmer, Warszawa 1974.

pem wyzwalań mocy uspiionych w człowieku. Myśli, słowa, później zaś czyny i na koniec zaniedbania to sekwencja chrześcijańskiego rozliczania się z grzechów i niedoskonałości. Pisarz rozwija naukę Ducha z III części *Dziadów*, przechodząc od myśli do słowa, całą naukę jednak wpisując w tytułową wolę jako przestrzeń planowania⁶, kształtowania i realizowania. Słowo to siła, która rodzi się w myśli, ale oddziałuje na świat widzialny, zmienia rzeczywistość. Dziekoński poszukuje związków między wszystkimi siłami zdolnymi przemienić świat i przywrócić ludzkości czystość „wolnej woli” (*Siła woli*, s. 38).

3. Choroba na śmierć

Może nie ważniejsze od sprawy narodowowyzwoleńczej, to jednak zajmujące centralne miejsce w twórczości Dziekońskiego, są problemy duchowe człowieka, opisanie jego krajobrazu wewnętrznego jako mikrokosmosu odbijającego obraz świata. Człowiek to świat, chciałby powiedzieć autor *Sędziwoja*, w jego duszy odbija się zewnętrżność, a we śnie – prawda o nim samym:

Sny nasze nigdy nie są bezzasadnymi! W czasie snu dusza prze-
rywa związek ze światem zewnętrżnym i cofa się w głąb,
w wnętrze nasze. Językiem duszy są obrazy;
(...) Zawsze zasadą ich [snów – K. K.] jest jakieś ważne znaczenie
językiem duszy wyrażone: albo wprost pod postacią obrazu, al-

⁶ Możliwości interpretowania tytułów utworów romantycznych obszernie omawia w swojej książce M. Piechota, *O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie XIX wieku*, Katowice 1992.

bo alegorycznie, albo symbolicznie, albo ironicznie, zgoła stosownie do tego, jak dusza ziemskie nasze stosunki z wyższego stanowiska uważa i sądzi.

(*Siła woli*, s. 41)⁷.

Dziekoński kreuje swoistą mapę relacji psychosomatycznych, określa zależności między chorobą duszy i ciała, które są ze sobą splecione i nie istnieją osobno, a jako wynik wzajemnego współdziałania tworzą wszystko to, „o czym nie śniło się naszym filozofom” (*Siła woli*, s. 41). W przedstawionym świecie bohaterów trawią rozmaite dolegliwości, najczęściej są to sen lub jakaś tajemnicza choroba. Autor umieszcza zarówno sen, jak i chorobę w podobnym kręgu znaczeń, traktując oba stany jako zaburzenie, oderwanie od rzeczywistości, obraz życia wewnętrznego, nad którym człowiek traci panowanie. W jego utworach konsekwentnie pojawiają się postacie owładnięte chorobą nieznaną albo znaną (jak w przypadku *Pająka*) – alkoholizmem, przedstawionym jednak jako tajemnicza siła, trawiąca ciało i duszę. Choroba nie musi mieć znamion żadnej konkretnej dolegliwości, znanej medycynie i lekarzom, przeciwnie – autor

⁷ W przywołanym fragmencie opowiadania Dziekoński jawi się jako prekursor nowoczesnej metody badania zdrowia psychicznego z wykorzystaniem snu, które do medycyny wprowadzi, publikując pół wieku później w książce *Objaśnienia marzeń sennych*. Intuicja i wizjonerski sposób traktowania medycyny pozwolił pisarzowi traktować poważnie te przestrzenie życia, które stanowiły w jego czasach fundament metafizyki i tajemniczości, a nie mogły być traktowane poważnie. Nowoczesny sposób rozumienia snów jako języka duszy, życia wewnętrznego człowieka, nie jest oczywiście odkryciem Dziekońskiego, ale to on zapalczywie przywraca rolę marzeń sennych w uzupełnianiu obrazu zawilej egzystencji.

tworzy całkowicie przypadkowy zespół symptomów, sugerując zresztą niezwyčajną etiologię i naturę choroby. Bohater opowiadania, którego narrator spotyka w ku rorcie, Stanisław, jest jedną z dwóch postaci zmagających się z tajemniczymi zaburzeniami:

W istocie, okropnej zmiany w całym jego temperamencie, w całym organizmie fizycznym i duchowym pojąć nie mogłem. Był to już inny zupełnie człowiek. Pierwszy raz widziałem, jak choroba, której początkowo siedlisko było w myśli, najtajniejsze, najniezależniejsze sprężyny duszy naszej odhartować może.
(...)

I ja wtedy wyraźnie spostrzegłem dziwne koło losu, w które się wplątał: inni widzieli w nim tylko chorobę⁸.

Choroba to dla Dziekońskiego nie tyle problem medyczny, ile raczej zjawisko zdolne opisać niewyraźny krajobraz wewnętrzny⁹ człowieka, duchową konstrukcję, silnie

⁸ Tamże, s. 35.

⁹ Interesująco na temat kreacji krajobrazów wewnętrznych w prozie Dziekońskiego pisze M. Szargot:

W utworach Dziekońskiego Nieznane nie ogranicza się tylko do przestrzeni zewnętrznej, istniejącej poza „tym” światem. Czai się także wewnątrz bohaterów – w ich głowach, a więc – w psychice. To inna, „ciemna strona osobowości”, która jest analogicznym odpowiednikiem „nocnej strony natury”. „Nocna strona” kontaktuje „człowieka ze światem mrocznym, tajemniczym, dwuznacznym”, oddając go we władanie „potęg ciemnych, niepojętych i demonicznych”. (...) Ludzka „nieświadomość” to drzwi do poznania tajemnicy, umożliwiające kontakt z innym światem. Drogi „w ciemną głębię” prowadzą zarazem „wzwyż”. Podróże w głąb czaszki są więc i u Dziekońskiego równoznaczne z samopoznaniem i zrozumieniem kształtu świata ujrzanego od strony mrocznej i niebezpiecznej.

związaną z wrażliwością i z wyobraźnią bohatera. Remedium na problemy zdrowotne bohaterów nie będzie napar z ziół ani inne osiągnięcie medycyny, ale oddziaływanie tajemniczego człowieka. Wprawdzie bohaterowie udają się do kurortu, by skorzystać z dobroczynnego działania mikroklimatu, nie będzie to jednak miało żadnego wpływu na ich kondycję. Choroba rozpoznawalna w ciele ma swoje źródło w duszy, w przeżywaniu duchowym, a nie w nieprawidłowym funkcjonowaniu organów wewnętrznych. „Siedlisko choroby twojej jest w duszy” (*Siła woli*, s. 37) – taką diagnozę stawia Stanisławowi jeden „ze szczerzych” lekarzy. Chory zaś od tego czasu nabrał – jak sam informuje we wspomnieniu kierowanym do narratora – „odrazy do wszelkich leków”, dotkliwość choroby zmusiła go zaś do desperackiego poszukiwania ratunku u Magnetyzera, znającego tajemnicę oddziaływania na pacjenta siłą myśli, woli, niewidzialnym narzędziem mającym swe źródło również w przestrzeni duchowej.

Opowiadanie rozpoczyna się opisem poszukiwania miejsca na odpoczynek w drodze do Obersaltzbrunn, czyli do Szczawna-Zdroju. Podróż narratora jest doświadczeniem określonym jako wydarzenie realistyczne¹⁰, odnoszące się

– M. Szargot, *Opowieści niesamowite...*, dz. cyt, s. 109.

¹⁰ Podróże do wód, kurortów, do nietanych hoteli oraz modnych miejsc są motywem znanym i popularnym, znacznie wyprzedzającym romantyczny topos wędrówki. Można znaleźć ciekawy opis jednej z takich wycieczek, uwzględniający ingerencję „magnetystę” (magnetyzera) w być może znanym Dziekońskiemu artykule anonimowego autora „Wiadomości Brukowych” z 1821 roku:

Nieraz widziałem ciągnące się karawany naszych rodaków z żonami i dziećmi, mamkami etc. Naprzód zwykle jedzie pierwsza poło-

do kondycji fizycznej, do zmęczonego trudem podróży ciała, wreszcie do materii, do świata przedmiotów (opisuje wystrój oberży, obrazy na ścianie, krajobraz za oknem, ale nie zagłębia się w świat wewnętrzny). Można jednak uznać już nawet te pierwsze akapity za dyskretną projekcję świata innego niż ten widzialny, zmysłowy, zdolny do pojęcia rozumem. Przyjazna atmosfera miejsca, aura panująca w karczmie i w okolicy Sobótki (Zobtenberg)¹¹, dźwięki natury doprowadziły bohatera do stanu ekstatycznej wręcz euforii, później zaś do „rozdwojenia”:

Zapomniałem o wszystkim. Popęd nieświadomy woli skierował mnie drogą, skąd śpiew dochodził; zadumany, spory kawał uszedłem, aż dopiero spotkanie i przywitanie kilkunastu śpiewających wędrownych czeladników ocuciło mnie z marzeń.

wa dworu, w drugiej karecie same państwo, gdzie czasami można widzieć wymuskanego *l'abbé*, w dalszym powozie nadworny doktor (dla lepszego tonu cudzoziemiec) i kamerdyner z niańką. Za przybyciem do wód lub stołecznego miasta, wówczas gdy jego moc, zdjęty ciekawością, zwiedza gabinety, jejność, zwyczajnie chora, wezwawszy na ratunek nadobnego magnetystę, po uśmierzeniu spazmów i waporów odbywa z nim uczoną podróż do przyległych gajów. „Ale co nam do tego – rzekniesz czytelniku – jak tam kto żyje za granicą, byleby w kraju nie robił zgorzenia”.

– Anonim, *Wyjątków z rękopisma doktora Łapigrosza. Ciąg trzeci*, artykuł ukazał się w numerze 241 z 16/[28] lipca 1821, cytata za: *Wiadomości brukowe. Wybór artykułów*, wybrał i opracował Z. Skwarczyński, Wrocław 2002, s. 350.

¹¹ W kontekście fascynacji śląską Sobótką warto przywołać *Sobótkę* S. Goszczyńskiego, w której romantyk rozpoczyna karierę literacką legendy o Janosiku. Szerzej na ten temat pisze J. Krzysztoforska-Doschek, *Archaiczne ślady w lirycznych opowieściach o zbójniku Juraju Janosiku*, w: teże, *Prasłowiańskie źródła nowszej poezji polskiej*, Kraków 2000.

Za dotknięciem każda ułuda znika, i ja spadłem z mego siódmego nieba, bo po przemówieniu kilku słów ze spotkanymi, po usłyszeniu kilku ich rubasznych wyskoków, po wytrzymaniu rażącego śmiechu przypomniałem sobie, że wieczera moja wystygła, że się spóźnię (...)

W rozdziwojeniu ze sobą, gniewając się, iż zdrzymany mój rozsądek puścił marzenia na rozdroże, spiesznie wyprzedziwszy czeladników wracałem (...) ¹²

Zmęczenie trudami podróży może być tu odczytane jako metafora znużenia życiem. Peregrynacja dla Dziekońskiego jest bowiem metaforą egzystencji, co widać doskonale w innych utworach, także w *Sędziwoju* – w którym główny bohater, a równolegle z nim również Kosmopolita, dzięki podróży, ukazują treść swego życia. *Siła woli* mogłaby być kolejnym reportażem Dziekońskiego, wrażliwego nie tylko na krajobrazy czy historię, ale przecież i na losy mieszkańców. Rezygnuje jednak pisarz z atrakcyjnego tematu, w którym mógłby wyeksponować wątek igrzysk kryminalny, zawsze atrakcyjny w utworach literackich. Nie pisze kolejnego reportażu, ale sfingowany fragment pamiętnika „nieznajomego”. Cała opowieść mieści się między podróżą a jej tragicznym kontynuowaniem w kondukcje żałobnym „za trumną” zabitego bohatera.

Zmęczenie jest pierwszym symptomem wojny, która będzie się toczyła między ciałem i duszą bohaterów. Podobnie jak narrator szuka schronienia w karczmie, by odzyskać siły w podróży, tak też napotkani przez niego wędrowcy zmierzają tropem „nieznajomego”, by odnaleźć

¹² Anonim, *Wyjątków z rękopisma...*, dz. cyt., s. 20, podkreślenia moje – K. K.

ukojenie w przedziwnych dolegliwościach, w rezultacie zaś marzą o ich uleczeniu. Znużenie i znudzenie, o których mówi narrator w pierwszym zdaniu opowiadania, to stany odnoszące się zarówno do ciała, jak i do ducha bohatera. To doświadczenie styku światów – materialnego i metafizycznego. W nim realizuje się największa prawda egzystencjalna, tajemnica kruchej konstrukcji człowieka, w którą pisarz wierzy i którą konsekwentnie wprowadza do swoich utworów. Tak można chyba rozumieć „rozdwojenie”, przywołane przez narratora w cytowanym wyżej fragmencie: jako doświadczenie obu światów, pozornie odległych, w przesileniu wrażliwości jednak objawiających się w postaci krainy rzeczy niezwykłych. Tuwim zaś wiele lat później powiedziałyby – fantastycznych.

Wrażenie rozdwojenia poprzedzone jest wyznaniem innego doświadczenia, jakiemu bohater ulega, mówiąc w tym samym akapicie o „popędzie nieświadomym woli”, który kieruje go na jedną z dróg. Narracja przesycona jest wyrażeniami związanymi z życiem duchowym, z psychiką, wyobraźnią, wreszcie z tytułową wolą, tu ukazaną jako panowanie nad swoim zdrowiem, w domyśle zaś – nad życiem. Pierwszy raz wola zostaje wprowadzona do utworu jako siła naturalna, wyrażona w formie nieświadomego popędu, mającego swe źródło w nieokreślonej przestrzeni psychofizycznej. Wola to moc zdolna tworzyć projekcje, plany, zamierzenia urzeczywistniane, wcielane w życie¹³. Można uznać ją za rodzaj pomostu łączącego wyobraźnię ze światem

¹³ Interesujące byłoby porównanie koncepcji Dziekońskiego z filozofią A. Schopenhauera, zwłaszcza z dziełem *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1994.

już urzeczywistnionym, za szczególny rodzaj połączenia rzeczywistości potencjalnej oraz możliwości tkwiących w człowieku z efektami jego działalności, czyli z konsekwencjami używania woli. Jest ona sposobem materializowania wyobraźni, niekoniecznie jednak musi to oznaczać tworzenia konkretnych przedmiotów. W *Sile woli* pisarz ukazuje ją czasem jako nadprzyrodzoną moc (Nieznajomy), a czasem całkiem naturalną (narrator) właściwość zawartą w niezwyklej konstrukcji „duchowiecelsnej” człowieka.

Siła woli to jednak tylko fragment świata, do którego wdziera się pisarz, uchylając czytelnikowi rąbka tajemnicy. W centrum opowieści umieszcza autor postacie zmagające się z właściwie trzema problemami: z oszustwem, chorobą psychiczną (duchową) oraz z uzależnieniem od magnetyzmu Nieznajomego. Najprawdopodobniej autor wprowadził do opowiadania historię pana Laurentego, stryja Stanisława, którego próbował oszukać pewien „Hebrajczyk”, aby podkreślić znaczenie oszustwa w utworze. Można o nie podejrzewać równie dobrze nieznajomego, uzależniającego od siebie wędrującego za nim Stanisława. Ze Stanisławem podąża Emilia, także owładnięta tajemniczą mocą Nieznajomego. Dziekoński sprowadza wszystkie przedstawione dolegliwości do wspólnego mianownika – byłaby nim właśnie siła woli lub jej brak. Wola to w opowiadaniu atrybut niezbędny do panowania nad pokusami kryjącymi się w złocie i potrzebie gromadzenia go nad miarę, z czego czyni fabułę wspomnienia o Laurentym jako „lisie oszukanym” (*Siła woli*, s. 31), którego jedynym celem życia było „materialne, bezduszne zapatrywanie się na świat” (*Siła woli*, s. 33). Oszukany Laurenty sprytnie posługuje się kolej-

nym, tym razem własnym oszustwem, dzięki czemu zmienia bieg wydarzeń na swoją korzyść. W ten sposób jednak jedynym – niemoralnym – zwycięzcą splotu wydarzeń pozostaje właśnie owo oszustwo.

Sprytny plan nieuczciwego handlarza Dziekoński precyzyjnie opisuje w formie rozbudowanej dygresji, będącej rozwinięciem życiorysu Stefana. Dygresja „kryminalna” może w pewnym sensie przypominać pakt zawarty przez Fausta, czarnoksiężnika Twardowskiego albo przez Sędziwoja, co w powieści Dziekoński konstruuje nie mniej dramatycznie i oryginalnie, jako przedmiot transakcji obierając piękną kobietę:

Muzyka, wino i chciwość brały nad nim górę. Spojrzał dookoła, jakaś z dziewcząt, cudnej piękności z wzruszonym oddechem, iskrzącym wzrokiem, wzywała go do grona tańczących, właśnie kiedy Sędziwoj nakreślony naprędce kwitek podawał mu do podpisu, jak szatański cyrograf. Miał tylko podpisać, iż on, Wacław Rogosz, sprzedaje swą małżonkę Adelę von Wardstein Michałowi Sędziwojowi za pieniądze.

(Sędziwoj, s. 78)

Podstępny wspólnik Laurentego pożyczka od niego pożądaną kwotę, w zamian zostawiając, co się okazuje po jego wyjściu, kosztowne stroje zdobione kałakuckimi perłami, których wartość miała przekraczać wartość pożyczki:

Na końcu piśmiennej ugody położony był zwykły warunek, iż po upływnieniu terminu wypłaty zastaw staje się własnością pożyczającego; w razie zaś stracenia pereł pożyczający wartość ich miał opłacić, która naturalnie w trójnasób przechodziła pożyczoną ilość. Kontrakt podpisano... pieniądze wyliczono...

i Hebrajczyk odszedł. Jakież był jednak przestрах pana Laurentego, kiedy przypatrując się bliżej zastawowi poznał, iż perły są fałszywe, zgrabnie naśladowane!

(*Siła woli*, s. 31)

Oba pakti ukazują oczywiście rolę chciwości, także nieczystość zamiarów, siłę pieniądza usidlającego duszę człowieka, gotowego na stracenie duszy w zamian za ułudę szczęścia. Potrzeba uzyskania gwarancji na piśmie świadczy nie tylko o wymownym braku zaufania (gdzie *verbum nobile?*), ale przede wszystkim o rytualnym geście oddania się we władanie materii, złota, pieniądza, dumy, wszelkich zaszczytów (Laurenty podstępem zdobywa szlachectwo)¹⁴. Goethe wprowadził do paktu podpisanego przez Fausta również nieśmiertelność. W Edenie – który Dziekoński przywołu-

¹⁴ Pieniądz jest bardzo częstym motywem w twórczości Dziekońskiego, ale też nieobcym dla innych autorów z epoki. W ciekawy sposób temat przybliży Ewa Nawrocka w szkicu *Buchalteria i duchowość (Słowacki i pieniądze)*, w: *Pieniądz w literaturze i teatrze*. Materiały z sympozjum *Temat pieniądza w literaturze i teatrze*, Uniwersytet Gdański, Gdańsk 17–18 stycznia 2000, pod red. J. Bachórze, Sopot 2000. Badaczka zauważa na wstępie rozważań, iż pieniądz jako temat w twórczości Słowackiego (na przykładzie korespondencji pisarza) miał odzwierciedlenie w wyższych sensach:

Juliusz Słowacki, zwłaszcza w genezyjskim okresie twórczości, kiedy to wielokrotnie powtarzał, że „duch bez ciała pracować nie może”, odczytywał wszystkie zjawiska widzialnego świata rzeczywistego jako tekst pisany przez Ducha w znakach materii. Wszystkie, także te związane ze sferą ekonomii: bankowości, obrotem pieniędzmi, zarobkowaniem itp. (...) wątek **pieniędzy** należy do ważnych i trwałych, choć stosunek poety do kwestii pieniężnych zmienia się z czysto praktycznego na **filozoficzny**. (s. 74, podkreślenia Autorki).

je na samym początku *Sędziwoja* – przypomina się inne kuszenie: wiedzę, rozumem, umiejętnościami pozwalającymi czuć się Bogiem. Pakt Fausta i pakt Laurentego są dokumentami¹⁵, które Dziekoński kreuje na podobne do siebie, sugerując być może również istnienie tej samej przyczyny pożądania, a tym samym zguby. Genezą tej sceny może być bogata tradycja kulturowa i literacka sięgająca starożytności. Pisarz z pewnością zetknął się z niejednym źródłem inspiracji, również poza powszechnie znanymi scenami faustycznymi¹⁶.

¹⁵ Na temat motywu diabła oraz zawierania przez niego paktu z bohaterem w literaturze i kulturze piszą: M. Rożek, *Diabeł w kulturze polskiej. Szkice z dziejów motywu i postaci*, Warszawa–Kraków 1993; W. Owczarski, *Diabeł w dramacie polskim: z dziejów motywu*, Gdańsk 1996; A. K. Turner, *Historia piekła*, przeł. J. Jarniewicz, Gdańsk 1996; G. Messadie, *Diabeł – historia powszechna*, przeł. K. Szeżyńska-Mačkowiak, Warszawa 1998; Maximilian Rudwin, *Diabeł w legendzie i literaturze*, Kraków 1999; T. Błażejowski, *Diabeł ucłowieczony – wersje współczesne*, „Acta Universitatis Lodzianae. Folia Litteraria Polonica”, z. 4 (2001), s. 173–186; P. Oczko, *Mit Lucyfera. Literackie dzieje Upadłego Anioła od starożytności po wiek XVII*, Kraków 2005.

¹⁶ Długą tradycję paktu z diabłem w kulturze przypomina M. Rudwin, dz. cyt., s. 197:

Tradycja paktu z Diabłem, która stanowi ważny element demonologii, jest bardzo starej daty. To pojęcie transakcji z Belzebubem ma orientalny rodowód i można je śledzić, poczynając od świętych ksiąg perskich. [...] Perskie wierzenie w diabelski pakt utworowało sobie drogę do religii Żydów w okresie ich niewoli babilońskiej za panowania władców zoroastriańskich i za pośrednictwem Żydów zostało przekazane chrześcijanom. [...] Wśród naszych przodków panowało przekonanie, że człowiek może zawrzeć umowę z Diabłem, dzięki czemu otrzymuje od piekła wszystko, czego zapagnie

Dygresja o nieuczciwym Żydzie i chciwym panu ex-Wawrzyńcu nie jest bynajmniej bez znaczenia dla fabuły opowiadania, jedynie pozornie lokuje ją autor na marginesie wątku głównego. Jest to jednak ważna wskazówka przy poszukiwaniu źródeł problemów nurtujących bohaterów, w tym Stanisława, który okazuje się „spadkobiercą” nie-szczęścia zrodzonego z nieuczciwości i chciwości stryja. Bohater pożąda bogactwa oraz szlachectwa, a wykorzystując zbieg okoliczności, zmienia imię z Wawrzyńca na Laurentego oraz dodaje sobie tytuł hrabiego. Symboliczna zmiana imienia ma sugerować przemianę człowieka. W tym jednak wypadku eksponuje jego zepsucie, gdyż bohater, pozornie się nobilitując, w istocie wyzbywa się cnót i szarga swą moralność, zarazem i duszę.

Laurenty nie poprzestaje na symbolicznym interesie z fałszywymi perłami, ale wykorzystuje trudne położenie materialne swego imiennika (hrabiego) i powiększa swój majątek, zagarniając „mały majątek ojca Stanisława”, gdyż – co podkreśla narrator – „wierzył jedynie w pieniądze” (*Siła woli*, s. 32). Nie ufał ludziom, chociaż także nie uchodził za złego człowieka:

Trzeba zresztą przyznać, iż to był człowiek gościnny, rubaszno-szczerzy, zgoła dobra, jak to mówią, dusza, wszędzie gdzie nie chodziło o pieniądze.

(*Siła woli*, s. 33)

na pewien okres – dawniej ustalony na dwadzieścia cztery lata – po upływie którego oddaje swoją duszę diabłu.

Pieniądz jest źródłem nieszczęścia, przeciwstawia go również Dziekoński takim wartościom, jak niewinność czy wrażliwość, wpisanym w osobowość Stanisława:

Stanisław należał do rzędu ludzi przez całe życie zachowujących coś dziecięcego, naiwnego, co dając rękojmię niewinności serca pociąga mimowolnie wszystkich do siebie. (...)

Zimna, surowa i egoistyczna opieka stryja, przy tym wystawianie dobrego bytu za jedyny cel nowego życia, w ogóle to materialne, bezduszne zapatrywanie się na świat na pozbawionym wcześniej rodziców Stanisławie powinny były smutnie wycisnąć piętno, powinny były zniechęcić go do świata. Tymczasem on, rozumiejąc dokładnie swoje położenie, zdawał się wtedy tylko czuć żal ściskający serce, kiedy o tym mówił.

(...) Nie cenił pieniędzy, nie rozumiał ich znaczenia, ale przeczuwał w nich niepodległość (...)

(Siła woli, s. 33–34).

Zło lęgnące się w Laurentym, jako owoc miłości do złota, było w istocie główną, jeśli nie jedyną przyczyną choroby Stanisława, zamykającego się w sobie, tracącego kontakt ze światem, zupełnie jakby wraz z córką swego opiekuna wziął na towarzysza życia również przekleństwo związane z dziedzicznymi pieniędzmi. Niepodległość, o której wspomina, określa jedynie wymiar fizyczny, mówi on, że „Więzy spadły ze mnie, już teraz serce, nie żołądek, będzie przewodnikiem mojego życia” (s. 34). Wyrażona nadzieja okazuje się podszyta ironią, gdyż ani żołądek, ani serce, ani dusza nie wyzwolą się w rzeczywistości z władzy pieniądza, w którą popadł.

Choroba Stanisława zmienia go fizycznie i psychicznie, ma wpływ na to, co widoczne okiem i na to, czego narrator może się tylko domyślać, mówiąc:

W istocie, okropnej zmiany w całym jego temperamencie, w całym organizmie fizycznym i duchowym pojąć nie mogłem. Był to już **inny zupełnie człowiek**. Pierwszy raz widziałem, jak choroba, której początkowe siedlisko było w myśli, najtajniejsze, najniezależniejsze sprężyny duszy naszej odhartować może.

(*Siła woli*, s. 35)

Natomiast marzenia Stanisława o zmianie życia na lepsze (na zgodne z sercem, uczuciem) okazało się mrzonką, gdyż siła oddziaływania materii, złota, zła zrodzonego z niedalekiej chciwości stryja okazała się silniejsza. Dziekoński tworzy liczne aluzje do złota jako przyczyny choroby duszy.

Złoto, chociaż przynależne do świata fizycznego, jest przez pisarza traktowane jako część świata duchowego, ma w utworze związek z „grą szatańską” oraz z szeroko pojętą wrażliwością i wyobraźnią, kształtowanymi właśnie przez moc tego metalu. Niemal tak samo traktuje Dziekoński złoto w *Sędziwoju* – nie jako metal, ale widzialny znak obecności zła, sił szatańskich, źródło choroby i nieszczęścia głównego bohatera oraz tych, na których mu najbardziej w życiu zależy. Można pokusić się o tezę, że złoto w *Sile woli*, ale też w *Sędziwoju*, jest przez pisarza wprowadzone do utworu jako archetyp pożądania oraz zła. Zło ma nadprzyrodzoną zdolność, niezrozumiałą dla śmiertelników, zagnieżdżania się i trwania właśnie w złocie. Archetypiczny charakter złota konotuje znaczenia związane z władzą, panowaniem, do-

statkiem, tym, co wielkie, ważne, a nawet czyste czy święte (naczynia rytualne). W tym samym ciągu można jednak wyliczyć cechy przeciwstawne do wymienionych, będące wynikiem działania złota na człowieka, który oddał się jego władzy. Złoto będzie wtedy kojarzone z ubóstwem, niewolą, nieczystością, chorobą, wreszcie śmiercią. Całkowita odwracalność wartości wskazuje na dychotomiczną naturę złota, generującą sprzeczności, napięcia, walkę świata materialnego z duchowym. Zamyka w sobie potencjalne dobro, a wyzwala zło.

Odwołując się do spostrzeżeń Gilberta Duranda, można zobaczyć w złocie również sposób na symboliczne opisanie życia, a konkretnie jego sferę podstawową – odżywianie się, o czym mówił Stefan, gdy cieszyła go wizja zawsze pełnego żołądka. Pierwszym bowiem pożądanym, które złoto może zaspokoić, jest właśnie pokarm, materia przemieniająca się w organizmie człowieka na podobieństwo przemiany metalu w złoto w retorcie alchemika:

I dla alchemika, i dla psychoanalityka wartość złota nie leży w jego złotym blasku, ale w substancjalnym ciężarze, jaki nadaje mu naturalne lub sztuczne trawienie, z którym jest kojarzone. Retorta trawi, a złoto jest cennym ekskrementem.

(...) Jest więc rzeczą naturalną, że złoto, ukryta substancja powstająca w wyniku alchemicznego trawienia, będzie porównywane do pierwotnej drogocennej substancji – do ekskrementu¹⁷.

¹⁷ G. Durand, *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. K. Falicka, Lublin 2002, tu rozdział: *Symbole intymności*, tłum. M. Abramowicz, s. 159, 161.

Warto przypomnieć, że pierwszą potrzebą bohatera, o której wspomina, a która była również pierwszym źródłem napięcia, złości, jego wzburzenia i dramatycznego dialogu, było pozbawienie go posiłku. Niezjedzonej kolacji poświęcił autor spory *passus*, zwracając uwagę na rolę strawy w konstruowaniu napięcia między bohaterami, ale również przy kolejnym wprowadzeniu tego motywu w rozdziale III zaznaczył wagę jedzenia jako symbolicznego łączenia się w tej czynności tego, co przynależne ciału z duchowym aspektem egzystencji.

Zachowanie bohaterów, ich specyficzne komentarze, dygresje, kierowane właśnie w stronę pozornie banalnych problemów, jak jedzenie, pełny brzuch i podstępnie zabrana kolacja zostają ustawione wobec maksymalnie wysoko ulokowanych w innym miejscu wartości duchowych i najważniejszych tematów, na przykład wobec śmierci. W opozycji zostały ustawione do siebie nie tyle duchowość i materia, ile przede wszystkim świadomość z nieświadomością, instynkt z rozumem. Tytułowa siła woli może być traktowana jako ważna wskazówka przy rozpoznawaniu przyczyn choroby bohaterów oraz jej możliwych etiologii. Jeśli uznać związek złota z objawami i z samą chorobą, sugerowałoby to swoiste opętanie bohaterów, polegające na ograniczeniu lub pozbawieniu ich świadomości, woli, władzy nad sobą. Tomasz Olchanowski, poszukując w archetypach źródeł zniewolenia psychicznego człowieka, odwołuje się do koncepcji Junga. Wskazuje cień jako jeden z czynników uniemożliwiających pełne samourzeczywistnienie:

Jungowski proces indywidualacji jest możliwy po nawiązaniu relacji świadomości indywidualnej (ego) z archetypem Jaźni. Kolejne etapy tego procesu zmierzają do wydobywania z obszarów nieświadomości tego, co nas zniewala i kieruje, niczym *factum*, naszym losem. Przez asymilację treści związanych z Cieniem indywidualnym i zbiorowym, rozpoznanie treści formowanych przez archetyp przeciwnej płci (*Anima*, *Animus*), przez uświadomienie sobie praw kierujących rozwojem życia i natury (*Wielka Matka*) oraz przez zmierzenie się z mądrością kulturową i jej nosicielami (*Stary Mędrzec*), by odkryć pełnię psychiczną (*Jaźń*) – prowadzi droga jednostki zniewolonej przez wytwory własnego umysłu do stania się indywiduum (odkrycie *Chrystusa*, *Buddy w sobie*)¹⁸.

To, co Olchanowski za Jungiem nazywa procesem indywidualacji, dla Dziekońskiego jest stawaniem się, rodzeniem, budowaniem własnego „ja”, wcielaniem idei pełni poprzez wysiłek łączenia ciała z duchem, wreszcie procesem żmudnego docierania do upragnionego celu w zgodzie ze światem. Bohaterowie Dziekońskiego nie są ze światem pogodzeni, uniemożliwiają im to tajemniczy nieznajomi, wrodzona potrzeba gonienia za mrzonkami, niemożliwy do wyjaśnienia ciągły niepokój, niezgoda lub zwątpienie. O ich realności i sile świadczyć mogą choroby ciała bohaterów, pojawiające się równolegle z chorobami ducha. Ostatecznym dobitnym dowodem na prawdziwość wydarzeń w niewidzialnym dla oczu świecie wewnętrznych przeżyć bohaterów jest śmierć.

¹⁸ T. Olchanowski, *Wola i opętanie. Enancjodromia a rzeczywistość*, Warszawa 2010, s. 164–165.

Obecny w prozie Dziekońskiego model bohatera, który jest tajemniczym nieznanym, *alter ego*, może przeciwnikiem czyhającym na duszę (więcej na ten temat w rozdziale o *Sędziwoju* i rozdzieleniu bohaterów), w psychologii Junga określony został jako Cień, będący – kontynuując myśl Olchanowskiego – jedną z przyczyn zmagania się z własną duchowością i z własnym „ja”¹⁹:

Jednostce może się jedynie wydawać, że zmierza ku samourzeczywistnieniu, gdy tymczasem podąża ku patologicznym stanom umysłu i destrukcji. Przyczyną tego stanu rzeczy bywa zazwyczaj źle przeprowadzona konfrontacja z Cieniem indywidualnym i zbiorowym, a to z powodu jego potęgi i sprytu, bądź z powodu trzymania się przez jednostkę urojonego obrazu siebie. Przyczyną może być też lękliwość i korzystanie z mechanizmów obronnych, które w znacznym stopniu zakłócają odbiór relacji ze sobą i światem. W takiej sytuacji, w przypadku zmierzania ku dalszym etapom procesu indywiduacji, w doświadczenie zostaje wkomponowany Cień, który zaczyna przejmować główną rolę. I zamiast drogi ku Jaźni, otrzymujemy trasę prowadzącą od Cienia do Cienia²⁰.

Świat Stanisława rozpięty jest pomiędzy wizje i marzenia a rzeczywistość, do której nie pasuje²¹. Nie zdołał on się

¹⁹ Zob. A. Ziółowicz, *Dramat i romantyczne „Ja”*. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu, Kraków 2002.

²⁰ Tamże, s. 165.

²¹ Ciekawym porównaniem motywów marzenia o krainach wewnętrznych byłaby nowela Dziekońskiego *Władysław, niepodobne do prawdy, a jednak prawdziwe zdarzenie*, w której bohater tworzy liczne obrazy, również jako postać samotna, nadwrażliwa:

Kiedyś w wolnych chwilach tym się rozrywałem i muzyką także – mówiąc to wskazywał mi skrzypce wiszące na ścianie. – Przyjemne

dostosować do materialistycznej, masowej, unifikującej się i podległej entropii ludzkości. Dlatego ma zdeformowany obraz świata, a ludzi postrzega jako hybrydyczny twór, dziwny organizm, współistniejący z „Czasem”:

– Przez lat dwa przebiegałem wzdłuż i wszerz całą Europę. Wrażenia, o których niegdyś marzyłem jak o **zaczarowanych ogrodach Aladyna**, przeciągały teraz przez myśli moje z jaszkrawą rzeczywistością, na kształt szybkozmiennej panoramy. To, co by dawniej ducha mego cały miesiąc zatrudniało, w czasie tej podróży przez dzień jeden wyczerpywałem. Lecz zaspokajanie tej ciekawości, na innych zbawienny wpływ wywierające, mnie tylko w przesyty i zupełne w końcu odrętwienie. Patrzyłem się na **świat jak na cmentarz**: szukałem pomników, i wszędzie znajdując je, jakby na grobowcach czytałem, że **ludzkość – ta sama: wiecznie tylko walczy ze śmiercią**. Czy to przechodziłem się po ruinach Herkulanum, Pompei z Pliniuszem w rękę, czym w cieniu marmurowych ścian Alhambry dumał o sławie Maurów, czy pod sklepieniami gotyckich budowli odgadywał ducha sztuki średniowiecznej, wszędzie materia ożywiona myślała na to mi zdała się przetrwać wieki, aby późnym pokoleniom podała jeden wyraz: tym wyrazem była – **śmierć! Ludzie zdawali mi się tylko członkami niezmiernego potworu – jak olbrzymi polip – zwanego Czasem**. Wszędzie, gdzie spojrzeć, widziałem tylko jego życie: **nigdzie indywidualności...** Człowiek!... widziałem, iż to nie wśród czasu działa to, do czego czas go użyje;

to są zabawki, ale tylko zabawki! Bo one razem z poezją wywodzą nas wprawdzie z więzienia ciemnej i zimnej rzeczywistości, ale prowadzą w krainy, jakie sobie tworzymy sami, a nie takie, jakie są i jakie być mogą – po tych wycieczkach boleśniejszy powrót na ziemię.

(*Władysław*, s. 83)

a chociaż jego synem jest, to on, prawdziwy żyjący Saturn, pochłania swoje dzieci, aby sam zachował życie.

(*Sila woli*, s. 35–36)

Stanisław w swojej opowieści rozpoczyna od wspomnienia podróży dwuletniej przez Europę, by zakreślić koło czasu tysiącletnie, sięga myślami aż do Herkulanum i Pompei²², a nawet do rzymskiej (greckiej) kosmogonii, gdy mówi o Saturnie (Kronosie)²³ zjadającym swe dzieci. Główny akcent długiego i chyba jednego z najważniejszych filozoficznych monologów bohatera zostanie postawiony na słowach „czas” i „śmierć”, symbolizujących dwie niezwykłe siły. Zagadkowe przywołanie w utworze Saturna nie jest przypadkowym zabiegiem, konsekwentnie bowiem Dziekoński w swoich utworach analizuje czas jako byt abstrakcyjny, wgryzający się w organizm ludzki jak nowotwór, niepozwalający odnaleźć się w swej obcości, a zagarniający w rezultacie każdego. Ci, którym nadmierna wrażliwość i „nadprzyrodzone” zmysły pozwalają jednak rozpoznać prawdziwą twarz czasu, stają się jego ofiarą przedwczesną, ku przestrodze wszystkim chcącym stanąć w szranki. Tak

²² Pompeje, zaraz po rozpoczęciu prac archeologicznych w 1748 roku, stały się źródłem inspiracji wielu pisarzy. Na temat wpływu tego miasta na wyobraźnię romantyków pisze m.in. W. Szturc, *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001. Zob. także: A. Witkowska, *Pompeje*, w: J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001.

²³ O motywie Saturna w literaturze i sztuce zob.: R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Kraków 2009; G. Murray, *Eurypides i jego wiek*, wstęp H. D. F. Kitto, przeł. i posłowiem opatrzył W. Juszcak, Warszawa 2018.

właśnie uczynił to Faust i Sędziwoj albo Janusz – bohater *Trupiej głowy na biesiadzie*, który zostaje ofiarą śmierci jako nieśmiertelny samotnik; staje się ironiczną figurą pozornego zwycięscy nad śmiercią, w istocie zaś żalonną ofiarą czasu. Doświadczenie bohatera ogranicza się w sumie do dwóch przeżyć: podróży i osamotnienia:

Przez te lat parę mego tułactwa po świecie byłem wśród ludzi samotny w całym znaczeniu tego wyrazu; nie spostrzegłem, że zatopiony sam w sobie, już tak dalece znarowiłem swój umysł, że rzadko kto mnie rozumiał, a nikt nie zajmował się²⁴.

Samotność Stefana może przypominać wiele znanych romantycznych kreacji, na pierwszym miejscu oczywiście nasuwa się podobieństwo z Karusią, bohaterką *Romantyczności*, która mówi:

Źle mnie w złych ludzi tłumie,
Płacę, a oni szydzą;
Mówię, nikt nie rozumie;
Widzę, oni nie widzą!²⁵

Nie mniej sugestywna jest też aluzja do monologu Konrada z III *Dziadów*, dobitnie akcentującego swoją samotność i swoje wyindywidualizowanie słowami:

Samotność – cóż po ludziach, czym śpiewak dla ludzi?
Gdzie człowiek, co z mej pieśni myśl całą wysłucha,
Nieszczęsny, kto dla ludzi głos i język trzodzi²⁶

²⁴ Tamże, s. 36.

²⁵ A. Mickiewicz, *Romantyczność*, w: *Dzieła. Wydanie Rocznicowe 1798–1998*, t. I, *Wiersze*, red. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 56.

Poczucie wyindywidualizowania²⁷ („indywidualności” – *Siła woli*, s. 35) zostaje w monologu Stefana skonfrontowane z masowością, z tłumem („olbrzymi polip”), którym wydaje się gardzić jako tworem bez charakteru, bez świadomości, ślepo i wiecznie „walczącym ze śmiercią”. Ludzkość-polip to wyobrażenie budzące odrazę, przez bohatera piętnowane jako wynaturzenie i wyraz oddalenia od doskonałości, do której człowiek powinien dążyć w samotności, realizując własne „ja”.

4. Siła woli – bezsilność życia

W jednym z dialogów Stefan opowiada, że gdy jego choroba sięgnęła apogeum, nikt mu nie dawał wiary, że coś mu naprawdę dolega, najpewniej dlatego, że choroba nie miała znanych powszechnie ani pojmowalnych rozumem objawów, nie mieściło się to w ówczesnej medycznej systematyce:

Stałem się drażliwym do najwyższego stopnia dla siebie i dla drugih. Wmawiano we mnie, iż jestem hipokondryk i że **siłą woli** dziwactwa poskromić mogę. Byłbym w to uwierzył, gdyby częste kurcze i spazmy, które nieraz powodował jeden

²⁶ A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. III, w: *Dzieła*, dz. cyt., t. III, s. 156 (sc. II, w. 1–4).

²⁷ O problemie indywidualizmu romantycznego pisała w ujęciu syntetycznym Halina Krukowska; zob. hasło *Indywidualizm* w *Słowniku literatury polskiej XIX wieku*, dz. cyt. Zob. także: P. Ratusiński, *Indywidualizm romantyczny*, Trembowla 1929; S. Brzozowski, *Filozofia romantyzmu polskiego*, Rzym 1945; J. Subel, *Czym jest romantyzm? Przegląd koncepcji*, Wrocław 2004.

dźwięk, jeden zapach, dla innych nieuczulalne, nie przekonywały mnie o zbyt wielkiej rzeczywistości mojej choroby.

(*Siła woli*, s. 37)

Metoda leczenia siłą woli jest propozycją, która ma być odpowiedzią na bezradność konwencjonalnej medycyny, jednak niezupełnie o tradycyjną kurację będzie chodziło „medykowi”, który na bohaterze zastosuje magnetyzm²⁸. Dziekoński od dawna zafascynowany magnetyzmem jako niewidzialnym i nienaukowym sposobem oddziaływania na człowieka w celu niesienia ulgi w cierpieniu lub jako metodą uzdrawiania przywołuje w swoich utworach liczne aluzje lub wprost wymienia tę metodę pośród zjawisk dla niego ważnych. Warto jednak kolejny raz postawić pytanie, czy rzeczywiście propaguje pisarz magnetyzm jako dziedzinę medycyny, czy może jednak używa go jako metafory. Byłby wówczas magnetyzm raczej sposobem docierania do nieznanych sfer człowieka, a nie częścią magii. Może jest jeszcze inaczej: mógłby magnetyzm w *Sile woli* być ostrzeżeniem przed manipulowaniem w nader wrażliwych przestrzeniach, łatwych do zepsucia lub zniszczenia, jeśli się magnetyzmu użyje w złych intencjach.

Znamienne jest to, że o tajemniczym Leonardzie, oddziałującym magnetycznie na Stefana, mówi bohater z wielką ostrożnością, widząc w nim zarówno dobro, jak i zło; nie

²⁸ O związkach medycyny z literaturą pisze L. Libera, *Mickiewicz i medycyna. Szkice romantyczne*, Zielona Góra 2010. Zob. także: *Między literaturą a medycyną. Literackie i pozaliterackie działania środowisk medycznych a problemy egzystencjalne człowieka XIX i XX wieku*, red. nauk. E. Łoch, G. Wallner, Lublin 2007; *Emocje, literatura, medycyna*, pod red. D. Saniewskiej, Kraków 2015.

potrafi zdecydować, z kim naprawdę ma do czynienia. O Leonardzie-magnetyzerze Stefan mówi:

Nie wiem, czy on jest dobry, czy zły; to tylko wiem, iż jak pies posłusznym mu być muszę. Nie jestże to okropnie: postradać wszystko, co tylko w człowieku najświętszego – wolną wolę, i do tego stopnia!... Czyż i tam, za grobem, wolnym nie będę?... Czyż i tam jeszcze jaka potęga duchów spęta moje jestestwo?... Gdyby nie ta niepewność – śmierć pod jakąkolwiek postacią byłaby dla mnie rozkoszą!

(*Siła woli*, s. 38)

Ambiwalentny stosunek do magnetyzera może mieć związek z podwójną naturą „lekarza”, z niejednoznacznym rodowodem (jest człowiekiem? demonem?), z niejasnymi intencjami (uzdrawia? zniewala?)²⁹, a także jego nadprzy-

²⁹ Zjawisko mesmeryzmu jest ważnym zagadnieniem w twórczości Dziekońskiego, który odwołuje się w wielu utworach do praktyk znanych jako „magnetyzm”. Pisarz interesował się tym zjawiskiem paranormalnym i paramedycznym jako wykształcony lekarz, szukając być może uzupełnienia w ten sposób wiedzy medycznej. Obszernie na temat tego zagadnienia pisze M. Szargot, poruszając między innymi problem mesmeryzmu skonfliktowanego z religią. Nie rozstrzyga również uczony o jednoznacznym stosunku Dziekońskiego do magnetyzmu:

Problem stosunku do teorii magnetyzmu jest o tyle ważny, że pojawia się ona właśnie w dziele Dziekońskiego – lekarza, absolwenta uniwersytetu dorpackiego (położonego w granicach Rosji, ale w istocie niemieckiego, a jak pamiętamy, to niemiecka medycyna w największym stopniu zaakceptowała naukę Mesmera). (...) Wiemy, że pisarz medycyną zajmował się jedynie teoretycznie i nigdy nie podjął praktyki. Jego pisma świadczą o tym, że była mu bliska spirytualistyczna, wyrastająca z chrześcijaństwa doktryna „witalistów”, twierdzących, iż człowiekiem rządzi nieuchwytna empirycznie, niedostępna dla badań fizjologicznych „siła żywotna” (wykład tej

rodzoną mocą, o której Stefan wyraża się z lękiem jak o nieprzyjaznym, szpiegowskim działaniu:

on, jakkolwiek kilku murami od nas oddzielony, gdyby zechciał, bez wyrzeczenia jednego słowa... widziałbyś mnie w tej chwili wpadającego w sen, nieczułego na wszystkie wrażenia zewnętrznego świata!...

(*Siła woli*, s. 38)

Przerażające, ale i zachwycające zdolności Leonarda mogłyby sugerować, że jest niekoniecznie człowiekiem, ale bytem spoza świata, najpewniej demonem, może szatanem, uzurpatorem władzy Boskiej. Początek znajomości bohaterów obfituje w sugestie, aluzje pozwalające sądzić, że Leonard jest rzeczywiście duchem (szatanem właśnie). Obserwując dialog Stefana z Leonardem, można mieć wrażenie, że autor opisuje to jak spotkanie anioła i szatana:

Postacie ich, wznoszące się na urwisku, rysowały się na tle nieba, **jakby szatan z aniołem** wiodący spór o ofiarę niewiadomą swego snu, uczuć, czynności.

(*Siła woli*, s. 28)

Podsuvanie czytelnikowi pomysłu, aby podejrzewać Leonarda o związek z siłami nieczystymi, jest działaniem

teorii przynosi szkic *Związek sił żywotnych z organizmem*). Konsekwentnie z kolei potępiał Dziekoński twierdzenia „organistów” – zwolenników medycznego materializmu.

– M. Szargot, *Opowieści niesamowite*, dz. cyt., s. 136–137. Badacz powołuje się na pracę B. Seyda, *Dzieje medycyny w zarysie*, Warszawa 1973. Zob. także: J. Ochorowicz, *Psychologia i medycyna*, Warszawa 1916; J. M. Rymkiewicz, *Bakety*, Warszawa 1991.

celowym i pisarz czyni to wielokrotnie. Zresztą również w innych swoich utworach posługuje się tym samym zabiegiem. Aluzje takie czyni wobec Kosmopolity w *Sędziwoju* oraz w *Pająku*, gdy bohater widzi diabła³⁰. Jest to bardzo odważny pomysł literacki, gdyż łatwo mógłby autor przekroczyć granicę fantastyczności, fikcji, mistyfikacji, gdyby nie to, że jego kreacje pozostają konsekwentnie w sferze umysłów i psychiki bohaterów. Nie znajdziemy natrętnych wizji, znaków sugerujących obecność piekła lub duchów z nim związanych. Leonard być może jest zwyczajnym hochsztaplerem, sprytnie korzystającym ze znajomości ludzkiej psychiki i łączącym swój talent z wrażliwością „pacjentów” tak, aby efekt swojej pracy mógł przerobić na korzyści... – jakie? Nie ma pewności, czy jedyną korzyścią nie są pieniądze, złoto, będące zapłatą za przywiązanie i za rytualne zabiegi magnetyzowania, które zostało przez pisarza przedstawione jako wprowadzanie bohaterów w specjalny sen. Leonard sam siebie traktuje jak anioła stróża, a nawet zbawiciela; ma ambicję nieść klientom obietnicę lepszego życia, dlatego mówi:

Od chwili kiedym was ujrzał, stałem się stróżem, opiekunem... śledzę każde jego serca uderzenie, aby stąd **zbawienie dla niego sprowadzić**; ale człowiek tylko ratować, nie budować jest w stanie... tu cała potęga moja nie pomoże.

(*Siła woli*, s. 28)

³⁰ Zob. J. Szymański, *Objawienia demoniczne. Prawdziwe historie o diablach*, t. I-II, Michalineum 2007.

Leonard nie tylko w tym miejscu mówi o zbawieniu, które miałyby się znajdować w zasięgu jego ręki, wcześniej krytycznie wyraził się o „niewłaściwej” wierze ludzi:

– To te właśnie przypadki, ta wiara w **zbawienie** apteki i lekarza – zawołał nieznajomy – najwięcej przyczyniły się do sprowadzenia pokoleń dzisiejszych z wzniosłego stanowiska, jakie natura przeznaczyła człowiekowi. **To zapatrywanie się na ciało, na materię odrębnie od duszy, jak na maszynę lub alembik**, rozerwało niezrównaną harmonią, którą się cieszył pierwotny ród śmiertelny; to zrodziło, iż **zapomnieliśmy zupełnie o duszy**, już nie pojmujemy jej, i dwóch uczonych nie zgodzi się w ścisłym jej określeniu.

(*Sila woli*, s. 23–24)

Leonard – chociaż mógłby w istocie być złym duchem – opowiada prawdę ewangeliczną, powołując się na zbawienie, na duszę, o której ludzkość zapomniała lub zlekceważyła jej rolę w życiu, poprzez oddzielanie jej od ciała. Ciało zaś i materia została subtelnie porównana do maszyny lub alembiku, przywodzących na myśl alchemiczną retortę, narzędzie używane między innymi przez Sędziwoja. Pisarz w *Krótkim rysie historii alchemii...* o metaforycznej roli alchemii i jej związkach z duszą pisze:

Jednakże w żadnym przypadku definicja ta: sztuka robienia złota, nie wyczerpuje znaczenia alchemii, bo zamienianie na złoto miało być tylko małą cząstką owych tajemnych wiadomości i poznań wiodących do nieznannej krainy nadludzkiej mądrości, gdzie z naturą bezpośrednio obcować i panować nad nią można.

(...) dlatego pierwsi alchemicy **czystość duszy i mocną wiarę** za pierwszy warunek pomyślności robót swych kładli³¹.

Zbawienie i dusza³² to słowa kluczowe w nauce Leonarda, między wszystkimi niezrozumiałymi aluzjami i dziwnymi czynnościami głosi on naukę Chrystusa, co może wydawać się dziwne. Więc może jednak nie musi być demonem, ale kimś w rodzaju proroka? Może jego rolą jest niesienie ulgi strudzonym i nawoływanie do powrotu do „niezrównanej harmonii”, utraconej przez człowieka? Zaważył pisarz w kreacji magnetyzera wartości i jednocześnie emblematy zła, skonstruował go jako postać niejednoznaczną tak, że trudno rozpoznać kim jest naprawdę – heroldem dobra czy siewcą zła. Rozwiązaniem zagadki Leonarda – tajemniczego lekarza – nie może być jednoznaczne określenie go jako wojownika jednej strony: Boskiej bądź szatańskiej, nie jest on z pewnością możliwy do zaszeregowania w poczcie jednej niczym nieskażonej grupy. Dwuznaczna natura Leonarda pozwala widzieć w nim znaczną

³¹ J. B. Dziekoński, *Krótki rys...* dz. cyt., s. 55–58.

³² Poglądy na temat duszy bliskie teoriom Dziekońskiego wyraża w książce poświęconej wyobraźni J. Słowackiego R. Przybylski. Pisze on w rozdziale *Śmierć Saturna*, co jest w tym wypadku kolejną paralełą do Saturna przywołanego w opowiadaniu *Siła woli*, o duszy jako swoistej sile. Dusza:

W zasadzie jest to żywe „ja”, a ściślej energia istoty żywej, coś, co czyni z człowieka indywidualność. I w końcu na człowieka składa się jeszcze duch, składnik najbardziej istotny, który pozwala egzystować dwóm poprzednim w jednym organizmie. Jest to siła zaczerpnięta z Transcendencji”.

R. Przybylski, *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999, s. 174.

dozę prawdziwości, budzi bowiem ostrożność przed wydaniem zbyt łatwych sądów nad człowiekiem, którego się nie zna i na pewno nie zdoła się w pełni poznać.

Imię bohatera ponadto w jakimś stopniu może nawiązywać do Leonarda z *Nie-Boskiej komedii* Z. Krasińskiego, jednego z przywódców rewolucji. Obaj przecież uzurpują sobie prawo siłowej przemiany rzeczywistości, z tym że bohater Krasińskiego zmienia świat w porządku doczesnym, historycznym, ustrojowym, a bohater Dziekońskiego wpływa na wolę człowieka, ingeruje w świat niematerialny. Obaj Leonardowie są samozwańczymi władcami, w bluźnierczy sposób naśladują Chrystusa, powtarzając jednak grzeszną figurę Adama. Leonard z *Nie-Boskiej* staje na czele przewrotu antycypującego w istocie Apokalipsę, zaś Leonard Dziekońskiego mistyfikuje uzdrawianie, sprowadzając – o ironio – śmierć. Dla obu jest to próba odtworzenia mocy człowieka na podobieństwo Stwórcy, obaj jednak zapominają o swoim Bogu, w pysze i dumie próbują Go zastąpić³³.

³³ O kreacji Leonarda w *Nie-Boskiej komedii*, bohatera próbującego powtórzyć porządek Edenu, w istocie zaś tworzącego parodię Księgi Genezis, pisze J. Ławski, *Poezja i Armagedon. „Nie-Boska...”*, w: *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003, (s. 668):

Leonard i Dziewica to także oczywiście parodia, szydercze powtórzenie historii z Księgi Genezis. Upadek Adama i Ewy okazuje się sytuacją klasowego podporządkowania. Tak go teraz interpretuje Leonard. On i Dziewica parodiują przecież nie tylko Adama i Ewę, lecz także Drugiego Adama i Drugą Ewę, czyli Chrystusa i Maryję („my oboje obrazem rodzaju ludzkiego, wyzwolonego, zmartwychwstającego”).

Dziekoński jest jednym z pierwszych pisarzy wprowadzający do utworu przekaz moralny, polegający na budzeniu poczucia niepewności czytelnika oraz na przypominaniu, że w każdym z nas można znaleźć splątanie dobra z tym, co dobrem nie jest. Może symboliczne imię Leonarda pisarz nadaje bohaterowi nieprzypadkowo, ma ono przypominać o wielkim artyście i uczonym geniuszu – da Vincim – którego nadrzędnym celem było przywrócenie pamięci o człowieku jako bycie doskonałym? Czyż nie walczył da Vinci na wielu frontach o „nowego człowieka”?

Zaangażowanie Leonarda jest podobne do realizowania misji, żarliwie oddaje się on właściwie tylko temu zadaniu, w Stanisławie (później też w Emilii) znajdując pacjenta i ofiarę. Wszystkie czynności, słowa i myśli Magnetyzera mają jeden cel – wprowadzają Stanisława i Emilię w stan głębokiego snu, który dziś moglibyśmy porównać do hipnozy, na co wskazywać mogą słowa tajemniczego doktora, wypowiedziane pod koniec jednego z seansów: „Po obudzeniu się o wszystkim zapomni, ale ja pamiętam” (*Sila woli*, s. 29).

Sny w *Sile woli*, ale także w innych dziełach Dziekońskiego, stanowią integralną część filozoficznych koncepcji pisarza, jego ideologii i światopoglądu, w symboliczny sposób opisują problemy: egzystencjalistyczne, epistemologiczne, ontologiczne, a także eschatologiczne. Uniwersalne właściwości snu jako stanu, a nawet „substancji” przenikającej oba światy, okazały się atrakcyjne, bo pojemne semantycznie i zdolne opisywać najtrudniejsze i najsubtelniejsze problemy. Sen to też jednak czasami po prostu „symboliczny wytrych”.

Niezwykła wydawać się może frekwencja wyrażeń związanych ze snem. Już na początku opowiadania narrator marzy o tym, by się porządnie wypaść po trudach podróży. Później już tylko będzie sen odmieniany przez wszystkie przypadki, wprowadzany jako stan znaczący (także jako symbol) w rozmaitych okolicznościach. We śnie narrator poznaje tajemniczego Leonarda, co wspomina sugestywnie jako doświadczenie niemiłe:

Muszę jednak wyznać: zdało mi się, że człowieka tego widziałem kiedyś we śnie czy na jawie i że teraz nie jest istotą rzeczywistą, żyjącą – że jest umarłym.

(*Siła woli*, s. 21–22)

Byłby to zapewne jeden z dziwnych snów, który można by było tłumaczyć jako złudzenie lub nadinterpretację, gdyby nie to, że Leonard odpowiada narratorowi w podobny sposób:

– Zdało mi się – rzekł mi – że cię gdzieś we śnie widziałem, żeś się cieszył ze spotkania naszego i ubolewał razem.

(*Siła woli*, s. 29)

Antycypowanie znajomości w przestrzeniach onirycznych, do czego narrator się przyznaje, jest jednym z pierwszych świadectw nakładania się na siebie światów, nierozrwalnego ich ze sobą splecenia, co akurat bohater jest w stanie zauważyć, a co niestety nie jest domeną każdego człowieka. W innym miejscu sen jest substytutem świadomego przeżywania, okazuje się formą egzystencji. Emilia wstrzą-

święta intensywnością „śnienia” swego towarzysza, błaga doktora, by go wyprowadził z tego stanu:

– Obudź go pan! to nie podobna, aby taki sen nie dręczył... ja patrzeć na to nie mogę: on tak podobny do umarłego...

– A jednak – przerwał z westchnieniem Magnetyzer – czy pani wierzysz, iż dałbym życie całe, abym mógł godzinę w takim śnie pozostać? Jego duch wyzuł się teraz wszystkiego, co ziemskie, co na jawie polot naszej myśli tamuje. Dla niego teraz nie ma czasu, nie ma przestrzeni... wyzwolona dusza z grubych więzów ciała, prawie czysta, nieograniczona, już przelata ziemię od krańca do krańca, tam gdzie wzrok nasz nie sięga... Przelata naturę jako mistrz duch, niepokalany jak ona, bez zwierzęcych potrzeb i namiętności... On czuje teraz rozkosze, o jakich nie marzy żaden człowiek na jawie; on nie zna naszych nazwisk, a może gości teraz w naszej istocie... Nic nie ma dla niego skrytego...

(*Siła woli*, s. 28–29)

Dziekoński przywołuje być może znaną już w antyku mądrość, głoszącą braterstwo snu i śmierci. Hypnos i Tanatos³⁴ spotykają się, zdradzając bliskość reprezentowanych

³⁴ Hypnos, syn Nyks i Tartara (Ereba), jest w greckiej mitologii bratem boga śmierci Tanatosa. Jest również ojcem Morfeusza. Warto dodać, iż już w najstarszym zapisie obrazu śmierci – w *Gilgameszu* – jest ona przedstawiona jako zaśnięcie. Śmierć Enkidu jest ukazana, albo tak chce ją widzieć rozżalony Gilgamesz, jako sen. Powszechność motywu i popularność tematu nie wymaga rozwijania w tym miejscu zagadnienia, warto jednak odnotować obecność tegoż w twórczości Dziekońskiego jako znaczącego kodu. Por. rozprawę G. E. Lessinga, *Jak Starożytni przedstawiali Śmierć* [*Wie die Alten den Tod gebildet*] z roku 1769, a także Ph. Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989. Na temat obsesji śmierci i jej bliskości ze snem oraz stanów bliskich śmierci (NDE – *near death experiences*), w tym halucynacji i delirium

przez nich światów i granicę je oddzielającą. W innej części opowiadania – o czym była mowa wcześniej – wprowadza autor innego (rzymskiego) Boga, Saturna, pożerającego swe dzieci. Dziekoński zresztą chętnie nawiązuje do antyku, Magnetyzer staje się egzegetą snu Stefana i rozpościera barwną, kuszącą wizję lepszego świata, w którym akurat miałyby się śniący znaleźć. Jego stan jest porównywany do śmierci, a polegać miałyby na przejściu duszy z okowów ciała w eter, wszędzie tam, gdzie by tylko zechciała, tam leci i przekazuje obrazy oraz wiedzę o świecie, jakiego nie doświadcza się zmysłami. Sen jest bramą, która prowadzi do rzeczywistości nadrealnej, absolutnej, duchowej, stwarzanej marzeniami, a może jednak do jedynej prawdziwej, w przeciwieństwie do tego, czego można doświadczać na „jawie”?

Są jeszcze inne rodzaje snów w opowiadaniu, niezwiązane z odrętwieniem ciała, ale odnoszące się do duszy. Tak opisuje narrator młodego Stefana, wspominając znajomość z okresu dzieciństwa. Mówi on, że pamięta „uśpione strony jego duszy” (*Siła woli*, s. 33), co mogłoby oznaczać istnienie snu również na poziomie duchowym. A może to wyraz niepokoju o uśpienie duchowe przyjaciela? Trudno o jednoznaczne wytłumaczenie tezy o „niestałej duszy” częściowo „uśpionej”. Sen jest wprowadzany do utworu naprzemienienie z duszą jako czynność i „substancja” od siebie zależne, bliskie sobie, współistniejące. Może to w duszy szuka autor

zob. E. Schnetzler i F. Schmitt, *Expériences de l'imminence de la mort*, Grenoble 1983. Interesującą antologią poświęconym temu zagadnieniu jest książka *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne St. Rosiek, Gdańsk 2010.

źródła snu, miejsca jego spełniania się? Pojawia się przecież teoria, że „siedlisko choroby jest w duszy” (*Siła woli*, s. 33), a choroba to chroniczne trwanie na pograniczu jawy i snu...

Sny są również według wykładni Leonarda językiem duszy, owym zapomnianym spoiwem materii i ducha³⁵. Takie ich rozumienie pisarz wykorzystuje także w innych utworach, na przykład w noweli *Piosnka. Fantazja*. Píše w niej o urojeniu, które „przodkuje, a często upór i mary wyobraźni w rzeczywistość zamienia” (*Siła woli*, s. 33). Przedmiotem snów według Leonarda jest również łączenie przeszłości z przyszłością, która miałyby się w tej przeszłości odbijać, czasami ją powtarzać. Dlatego też kolejnym aspektem związanym ze snami w *Sile woli* jest wspomnienie, marzenie, pamięć³⁶. Sen byłby ostateczną formą przesilenia tych doświadczeń, stanowiących istotę życia psychicznego, intelektualnego, sięga do rezerwuaru pamięci i do potencjału zawartego w marzeniach:

Umysł człowieka jest jak owe tajemnicze jeziora, których dna, wierząc ludowi, nikt nie zbadał. (...) a choć wiatr zmarszczy na chwilę ich lica i przedrzeźni wesołe brzegów obrazy, to znowu jak pierwej staną się niemym i cichym zwierciadłem fanta-

³⁵ Na temat snu, mistyki, zaświatów w literaturze zob. studia: *Sen, marzenie, zaświaty w literaturze i kulturze*, pod red. M. Kurana, t. 1, *Literatura*, Łódź 2017; W. Owczarski, *Sennik polski: literatura, wyobraźnia, pamięć*, Gdańsk 2014; M. Siwiec, *Sen w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval*, Kraków 1998; M. Piasecka, *Mistrzowie snu*, dz. cyt.

³⁶ O fenomenie związku pamięci i podmiotu pisze K. Trybuś, *O podmiocie pamięci w „Vade-mecum” Cypriana Norwida*, w: *Przygody romantycznego „Ja” ...*, dz. cyt., s. 149–164.

stycznej fizjonomii nieba i dotykanej, rzeczywistej szaty ziemi.
(...)

Świat składa się, niby z głosek, z rysów kształtujących się i porządkujących w obrazki. (...) I każdy obrazek jest dla umysłu jak kamień rzucony w owo jezioro (...).

Gdy wspomnienie jak kamień wpadnie w głębie myśli, i któż zgadnie, jakie wywoła arabeski zadumy?³⁷

Sen wraz z wyobraźnią, a Maciej Szargot dodaje do tego również pamięć, stanowią „klucz do świata przedstawionego w utworach Dziekońskiego”³⁸, według badacza:

Wspomnienia wywołują więc marzenia, ale i odwrotnie – marzenia mogą „obudzić wspomnienie”, zwłaszcza w czytelniku – współuczestniku wspomnień i marzycielu³⁹.

Sen, wspomnienie, marzenie, pamięć i zaduma, a także fantazja stanowią siłę duchowości człowieka, okazują się włóknami niewidzialnej struktury tego, co w człowieku niecielesne, spoza materii. Dziekoński konsekwentnie buduje w swoich utworach anatomię duszy⁴⁰, przeczuwając jej

³⁷ J. B. Dziekoński, *Spomnienia i marzenia Bogdańskiego*, t. 1, s. 3–4.

³⁸ Por. M. Szargot, *Opowieści niesamowite*, dz. cyt., s. 166.

³⁹ Tamże, s. 167.

⁴⁰ Używam sformułowania Dariusza Czai z książki o takim właśnie tytule: *Anatomia duszy. Figury wyobraźni i gry językowe*, Kraków 2005. Niezwykle interesującym kontekstem dla lektury opowiadania Dziekońskiego mogłyby być szkice: *W więzieniu ciała* oraz „Człowiek wewnętrzny” i „człowiek zewnętrzny” zamieszczone w rozdziale II: *Cztery antropologie. Leksykon i imaginarium*:

Dusza zdecydowanie panuje nad ciałem i jest to zależność, by tak rzec, jednostronna. Ale już omawiając charakter połączenia jej z ciałem, skutecznie kompromituje tak ulubioną przez niego [Nemezju-

rolę w zachowaniu zdrowia, kondycji, wreszcie życia ludzkiego.

Ostatnią ważną rolę, do której pisarz powołuje sny w opowiadaniu, jest opisanie tragicznego wymiaru ludzkiej egzystencji, tak niełatwej do wyrażenia, że wymaga odwołania się do symboliki, użycia alegorycznych obrazów. Taka jest jedna z ostatnich scen utworu, zbudowana z napięcia między treścią snu Emilii a jego wykładnią uczynioną przez Magnetyzera. Polega ona na przeniesieniu wydarzeń onirycznych w świat rzeczywisty w formie słów.

W VI części opowiadania Stanisław podgląda o północy przez okno zabieg wykonywany przez Leonarda na porażonym we śnie Stanisławie. Polegał ów zabieg z kolei na podglądaniu Emilii. Dziekoński tworzy piękny, symboliczny zabieg literacki, polegający na budowaniu stopni widzenia, wtajemniczenia, swoistej transmisji obrazów. Jest to ostatni ze snów w opowieści, zakończony śmiercią, która swoje odbicie znajdzie w świecie materialnym (rzeczywistym) następnego dnia. Magnetyzer wykorzystuje oczy duszy swego pacjenta, aby wkraść się w sąsiedztwo Emilii i ją tajnymi metodami osiąść:

– W tym domku naprzeciwko – mówił magnetyzer – w pokoju na górze jest kobieta... czy widzisz ją?... natężyj wzrok!

– Widzę!... śpi kobieta młoda i piękna; ach! życie jej zewnętrzne cofnęło się do wewnątrz, a dusza jej snuje obrazy... jej śni się...

sza – przyp. K. K.] metaforykę konfekcyjną. Ciało nie jest po prostu ubraniem na duszę. Wprowadza na to miejsce analogię ze światem, by zaakcentować i uzmysłowić niezwykle istotną dla niego myśl o nieprzestrzennej naturze duszy. (s. 14).

– Jakie postaci w jej śnie?... mów, co marzy?...

– Zaraz! Dojrzeć nie mogę... altana obsadzona jaśminem, dalej klomby z bzu i róży... już dawno bardzo... wieczór wiosenny... ona siedzi w altanie... obok niej młody chłopiec, blade, jasne ma włosy – brat jej serca... i ona go do serca przyciska... kładzie mu na głowę wieniec z fiołków. Ach, patrz! wieniec zamienił się w koronę z węzów i żmij!... jakaś czarna postać z kamienia, oczy z ognia, wsunęła się między nich... ona chce uciekać i nie może... biedna! ona cierpi... czarny dotknął się bladego: blade nie żyje... biedna!...

(*Siła woli*, s. 43)

Jest to kulminacyjna scena *Siły woli*, najbardziej dramatyczna i zawierająca w sobie syntezę problemów podejmowanych w utworze: sen, chorobę, widzenie, życie, marzenie, jasne i ciemne, cierpienie, niebo (fiołki) oraz piekło (węże), do tego tajemniczą postać (z kamienia) i jeszcze przejście z tego świata do wewnętrznego. W tym dialogu autor skondensował maksymalnie to, co istotne w jego filozofii, by nie powiedzieć – koncepcji antropologicznej⁴¹. Wyeksponował archetypiczny, tragiczny problem człowieka – walkę zewnętrznego z wewnętrznym, świadomego z nieświadomym, wreszcie miłości („brat serca”) z jej przeciwieństwem („czarna postać”). Choć nie pojawia się w utworze ani razu Bóg⁴², chociaż nie uczyni autor żadnego bezpośredniego odniesienia do Biblii, niełatwo uciec od przekonania, że właśnie religijny (duchowy) charakter ma podłoże tej

⁴¹ Zob. E. Wolicka, *Próby filozoficzne. W kręgu zagadnień „filozofii wieczystej” i współczesnej antropologii*, Kraków 1997.

⁴² Jedyny raz używa pisarz aluzji związanej z Bogiem wtedy, gdy opisuje miłość Emilii do złota, które było dla ukochanej Stefana „jedynym jej bogiem!” (*Siła woli*, s. 36).

opowieści. Być może taki powinien być porządek lektury dzieła Dziekońskiego: w duchu wartości absolutnych, w porządku Boskim, tak sprytnie przysłoniętym słabościami bohaterów.

Wcześniej mające pozór terapii, teraz obnażone, zabiegi Leonarda okazują się sprytnym i drapieżnym wtargnięciem w przestrzeń najbardziej intymną, gwałcą w ten sposób wolną wolę pacjenta i innych osób z nim związanych. Jest to alegoryczny obraz zburzenia ładu, spokoju, bezpieczeństwa, podobny do tego, który wydarzył się w Edenie. Wieniec na głowie kobiety zamienia się w „koronę z węzów i żmij”, niewinność zostaje zastąpiona grozą, jadem, śmiercią. Jest to oczywiste odwrócenie obrazu Maryi, która w Apokalipsie św. Jana ukazuje się z wieńcem gwiazd nad głową, pod stopami mając węża, którego depta. Wizja kreślona przez Dziekońskiego jest odwróceniem obrazu z Objawienia, okazuje się „anty-apokalipsą”. Zamiast tryumfować, kobieta ukazana we śnie Stanisława przystrojona zostaje w koronę z węży. Jest to subtelne zaprzeczenie projektu zwycięstwa Chrystusa w czasie ostatecznym, odwróceniem wektorów w świecie chrześcijańskich wartości, odważnym wskazaniem możliwych alternatyw, jeśli... Właśnie o to „jeśli” autorowi chodzi od samego początku, o odmienny scenariusz dziejów – gdyby człowiek wybrał odmienną drogę od tej, do której został powołany, mimo wolnej woli.

W wizji spowodowanej przez Leonarda w głowie Stanisława pojawiają się isticie apokaliptyczne, by nie rzec nihilistyczne, obrazy, wyrażane przez bohatera w sekwencji powtarzających się słów, takich jak: „biedna!”, „otchłań”,

„ciemno”, „nic!”, „zimno”, „śmierć”. Wielokrotne powtórzenie wyrażen związanych z kresem życia, z jego absolutnym zakończeniem w „otchłani” rozumianej jako miejsce bez nadziei, może sugerować, iż świat został przez Boga opuszczony albo że wcale Go w nim nie było... Wizja otchłani może nasuwać skojarzenia z wierzeniami odmiennymi od chrześcijańskiej apokaliptyki, nieuwzględniającymi spotkania z Chrystusem Sędzią, ale z pustką, nicością⁴³. Alegoryczny obraz zagrzebania wszystkich nadziei mogących płynąć z Apokalipsy jako księgi mówiącej o ostatecznym zwycięstwie dobra jest prowokacją, a nie tanim straszaniem pisarza, który nie ma na celu szantażować ani okłamywać własnymi wizjami przyszłości.

⁴³ Więcej na temat romantycznych koncepcji Apokalipsy w literaturze inspirująco piszą badacze w studiach poświęconych temu zagadnieniu w: *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, dz. cyt.; tu zwłaszcza t. II, rozdz. *Romantycy na szlakach Objawienia*, w nim artykuły: M. Kuziaka, *Mickiewiczowska Apokalipsa. Wokół IV kursu prelekcji paryskich*, J. Ławskiego, *Rosyjska Apokalipsa. O „Konradzie Wallenrodzie” A. Mickiewicza*, L. Zwierzyńskiego, *Apokaliptyczność w poezji mistycznej Słowackiego*, G. Halkiewicz-Sojak, *„Apokaliptyczne” wiersze Cypriana Norwida*, B. Szargot, *Śmierć dynastii. O „Królu chłopów” J. I. Kraszewskiego*, a także ciekawe szkice z rozdziału I: A. Fabianowskiego, *Zygmunt Krasiniński: tworzenie Apokalipsy*, M. Śliwińskiego, *„Na światach poczętych, na światach mających zginąć”...*, M. Szargota, *„Apokaliptyczne podrzuty historii” w „Irydionie” Z. Krasinińskiego*, J. Lyszczyny, *Rok 1848 w apokaliptycznych prognozach historiozoficznych Z. Krasinińskiego i K. Gaszyńskiego*. Dziekoński jednak korzystając z apokaliptyki niechrześcijańskiej, zdradzając swoje zafascynowanie tradycją antyczną, być może właśnie tam można szukać źródeł wizyjności ostatniej sceny opowiadania. Na temat antycznych apokalips pisze w I tomie cytowanych studiów E. Wesołowska, *„Po nas choćby ogień”*: *Czas apokalipsy według Seneki i Marka Aureliusza* oraz ks. A. Tronina, *Siedem pieczęci Apokalipsy*.

Rozpacz i nihilizm⁴⁴, wypełniające ostatnią scenę VI części opowiadania, są zaprzeczeniem treści wpisanych w Apokalipsę, zapowiadają koniec życia bez jego kontynuacji po śmierci. Jest to jednak tylko epicka projekcja jednej z możliwych dróg człowieka, którą Dziekoński kreśli, by ostrzec przed naiwnością, pokładaniem nadziei i wiary wyłącznie w człowieka (w sobie), przed zastąpieniem Boga (miłości) misterium czarów. *Siła woli* to opowieść o mocy ducha drzemiącej w człowieku, ale nie o jego absolutnej władzy nad sobą i nad światem, w co chciałby wierzyć Leonard.

Autor jednak, wpisując w tytuł utworu słowo „wola”, nie zaś „duch”, świadomie wskazuje na to pierwsze jako symbol czynnika nadrzędnego w duchowym świecie, od

⁴⁴ Na temat nihilizmu w XIX-wiecznej literaturze i kulturze zob. zbiór rozpraw zamieszczonych w tomie *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego, Białystok – Warszawa 2009. Tu zwłaszcza artykuły: K. Sawickiej, *Fragment poza „Wielką całością” – o nihilizmie I części „Dziadów” A. Mickiewicza*; M. Bajki, *Demonizm i „znicestwienie” w „Zamku kaniowskim” S. Goszczyńskiego*; W. Hamerskiego, *„Kto prawdzie tryumf zapewni?”. Nihilistyczny chiasm Ludwika Sztjermiera*; G. Ritza, *Romantyczna frenezja jako koncepcja obrazowania*; M. Kuziaka, *Słowacki – nihilistyczny? Wokół „Kordiana”*; J. Ławskiego, *Nicością podszyty Słowacki (Juliusz)*; H. Krukowskiej, *Nocne uniwersum w myśli romantycznej Z. Krasińskiego*; J. Fiecki, *Ateizm, rewolucja, Rosja. Trzy wcielenia nihilizmu według Z. Krasińskiego*; A. Sekuły, *Twierdza podmywana falami morza...*; M. Saganiak, *Rozpacz i walka z nihilizmem. „Fantazja konania” Z. Krasińskiego*; M. Sokołowskiego, *Stereotyp Rosjanina-nihilisty w twórczości J. I. Kraszewskiego*; M. Rudkowskiej, *Nihilizm po polsku. Prolegomena do lektury „Szalonej”*; M. Lula, *Męczennik idei i poeta tęsknoty. Przemiany wizerunku artysty w „Powieści bez tytułu” Kraszewskiego*; A. Żywiołka, *Norwid wśród nihilistów...*

którego zależy konstytucja duchowa człowieka. W Biblii słowo „wola” pojawia się rzadko. Jest obecna w najbardziej chyba znanym fragmencie Nowego Testamentu, w modlitwie nauczonej przez Jezusa, zwana Pańską – *Ojcie nasz*: „Ojcie, święć się imię twoje. Przydź królestwo twoje. Bądź **two wola**”. (Łk 11, 2)⁴⁵; jest to jednak ewidentnie akt oddania własnej woli Bogu, akt zawierzenia i zaufania, a nie manifestowanie siły swojej woli. W innym miejscu Jezus powtarza: „Wszakóż jednak nie stawaj się moją wola, ale twoją.” (Łk 22, 42). W Starym Testamencie wolna „wola” pojawia się niemal wyłącznie jako „wola Pana”, związana z wyznawaniem czci Bogu, a nie jako wyraz własnej intencji i siły⁴⁶.

⁴⁵ W tym miejscu rozdziału cytuję za Biblią Leopoldy z 1561 roku. Interesujące jest zaś to, że w Biblii Wujka tłumacz w Modlitwie Pańskiej pomija werset zawierający słowo „wola”: „Ojcie! Święć się imię twoje, Przydź Królestwo twoje. Chleba naszego powszednie daj nam dzisiaj”. Czy Dziekoński mógł znać tłumaczenie ks. Wujka? – oczywiście tak samo jak inni romantycy traktujący tę Biblię jako obowiązującą. Mógł też jednak w dorpackiej bibliotece uniwersyteckiej czytać Biblię protestancką albo właśnie Leopoldy, bardzo rozpowszechnioną na dawnych ziemiach Rzeczypospolitej. Więcej o możliwych zainteresowaniach Dziekońskiego Biblią piszę w rozdziale wcześniejszym. Jednym z dowodów na to, że Dziekoński czytał Biblię w tłumaczeniu ks. Jakuba Wujka może być użycie cytatów w mottach, na przykład z księgi Hioba w opowiadaniu *Pająk*. Jest to z pewnością ta wersja Biblii, z którą pisarz ma do czynienia. W tym kontekście zob. także: K. Biliński, *Biblia i historiozofia...*, dz. cyt. Zob. także: R. Przybylski, *Ogrom zła i odrobina dobra: cztery lektury biblijne*, Warszawa 2006.

⁴⁶ Na temat związków Modlitwy Pańskiej z literaturą i sztuką pisze J. Choroszy, *Ojcie nasz – nasz: przekłady, parafrazy i inne literackie opracowania Modlitwy Pańskiej*, 1–2, Wrocław 2008; tegoż, *Modlitwa Pańska między słowem a obrazem. Prolegomena*, w: *Obraz świętości – świętość w ob-*

Częstym natomiast wyrażeniem w Biblii, zarówno w Starym, jak i w Nowym Testamencie, jest „niewola”, stojąca w opozycji semantycznej do tytułowej „woli” w noweli Dziekońskiego. Jeśli rozpatrywać sens tytułu w kontekście biblijnych asocjacji, nie bez znaczenia byłoby właśnie wprowadzenie do tego modelu lektury idei „niewoli”, doskonale określającej relacje między bohaterami. Przecież Leonard zniewala Stefana, a pośrednio także Emilię, biorąc ich w duchową niewolę. Emilia jest niewolnicą złota, które stało się jej jedynym „bogiem”, a siła woli, o której mówi Magnetyzer, to sztuczka lub co najwyżej rzadki talent znany nielicznym. Bohaterowie stają się nieuchronnie niewolnikami swoich słabości, wyzbywając się własnej woli, która ostatecznie nie będzie miała w sobie żadnej siły.

Siła woli jest romantyczną parabolą przedstawiającą niewidzialne siły kierujące duchowością człowieka, ujawniające się w szczególnych okolicznościach, zawsze w sytuacji zachwiania równowagi między światem duchowym i materialnym. Językiem alegorycznym pisarz ukazuje kruchość ludzkiej psychiki, łatwej do zmanipulowania przez symboliczne, a nawet upersonifikowane zło, ukazane pod postacią innego człowieka. To wreszcie opowieść o utraconej przez ludzkość wierze w ducha i duszę będącą częścią Boskiego świata, o wypieraniu ducha przez materię, zwłaszcza zaś złoto – symbol zła. Opowieść rozpoczętą w *Duchu jaskini* dopełnia Dziekoński w *Sile woli* ostrzeżeniem wpisanym

razie, [Przestrzenie Kultury 2], pod red. I. Lis-Wielgosz, W. Józwiak, P. Dziadul, Poznań 2014, s. 12–20; tegoż: „Ojczyzna nasz” w literaturze, hasło, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 14, red. E. Gigilewicz, L. Adamowicz, Lublin 2010, łamy 455–45.

w tragiczny los bohaterów; giną w symboliczny sposób obaj – bohater „dobry” i „zły”, niewolnik i uzurpator boskiej siły. To, co miało być silne, okazało się tak samo słabym wobec śmierci, jednakowo zagarniającej dumnego pana i jego ofiarę. Bohaterowie swojej siły szukali bowiem wyłącznie w sobie, w granicach swojej nadprzyrodzoności, zapominając o Stwórcy i o Jego roli w świecie, który o Bogu milczy. Sama siła woli w konfrontacji z milczącym Bogiem okazuje się bezsilnością wobec życia i wieczności, prowadzi do nieuchronnej niewoli ducha.

NADWIŚLANIN

PAMIĘTNIK

Literaturze poświęcony

.....Kto wam uręczył,
Ze dopiero życia jesień,
Dobrze widzi, dobrze czujeł
Jakby życie bez ucieśien,
Samój, prawdy było wzorem.

Wole ogień co mnie pali,
Niż raclubę co was ziębi,
Bo z nim wesoł idę dalej,
Wy z rakubą łgniecie głębięj.

D. Magnuszewski.

TOM II.

W WARSZAWIE

W Drukarni L. Maksymiliana Chmielewskiego.

przy ulicy Senatorskiej Nr. 463.

1841.

<http://rcin.org.pl>

Tytułowa strona „Nadwiślanina”
<http://rcin.org.pl/publication/31223>

V.

Uciec od siebie.

O Pająku i Trupiej głowie na biesiadzie

PAJAK.

Urywki z listów młodego artysty.

*A phé! c'est du mau-
vais genre.*

*I ja gdy wspomnę lekam się,
a wstrząsnę drżenie ciała moje.*
Xsię, Job. Rozdz. XXI w 6.

Warszawa d. 7 Lipca 18**

.....Jak ci wiadomo nie miałem tu żadnego przyjaciela, o co nie łatwo każdemu, tem trudniej mnie z dziwactwami mojemu; ale co szczególniejsza że przez cały ten paromiesięczny czas nie znalazłem nikogo skimbym mógł szczerze do sytu się nagaść, choćby tylko dla wspomnienia dawnych naszych gawędek. Warszawa okropnie mię nudzi. Wszystko mi tu wydaje się tak zimne, sztywne i bezduszne, iż w czasie upałów dreszcz gotów przejąć serce gdybym je na jaw wyniósł, gdybym je jak ogrodnicy swe rośliny, nie ochraniał przed powiewem tutejszego modnego świata. Sam nie chcę sobie wierzyć czy to jest toż samo miasto,

Strona tytułowa pierwszego wydania *Pajaka*
w „Nadwiślaninie”, 1841, t. II

1. Utracony język

W I tomie *Spomnień i marzeń Bogdańskiego* Dziekoński jako pierwsze opowiadanie zamieścił *Siłę woli*, zaraz po nim znalazły się *Trupia głowa na biesiadzie* oraz *Pająk*. Jednak nie kolejność jest tu najważniejsza, lecz wymowne podobieństwo treści, motywów, chyba nawet samego pomysłu na fabułę, nietrudne do zauważenia w obu opowiadaniach. Najpierw jednak warto dostrzec, iż w *Pająku* autor konsekwentnie identyfikuje miejsce i czas wydarzeń, tym razem wybierając Warszawę (w *Trupiej głowie* jest to Wilkomierz) i w charakterystyczny dla siebie sposób podając dokładny dzień – 7 lipca – bez precyzowania roku – 18** – co można odczytywać jako grę z czytelnikiem, ale również jako uniwersalizowanie opowieści, polegające na oderwaniu jej od konkretnego roku. Autor kreuje w kolejnym z rzędu utworze wrażenie realności, zależy mu na tym, aby konwencja „urywków z listów” przyjęta w innych dziełach, także i tym razem sugerowała autentyczność wydarzeń. W *Pająku* są to wspomnienia „młodego artysty”¹, trzy listy, na które

¹ J. B. Dziekoński, *Pająk. Urywki z listów młodego artysty*, w: *Cyganeria Warszawska*, dz. cyt. Maska artysty, którą autor wprowadza do narracji jest popularną konwencją prozy XIX-wiecznej. Piszą o tym m.in.: M. Popiel, *Powieść o artyście jako gatunek literacki i jako rodzaj dyskursu*;

jednak bohater nie otrzymuje oczekiwanej odpowiedzi. Wypominając to zresztą adresatowi w incipicie drugiego listu: „...nie odpisujesz mi, kochany!” (*Pająk*, s. 29), wprowadza tym samym wrażenie potencjalnego dialogu, istnienie domniemanego przyjaciela – mającego uwiarygodnić relację.

Zadziwiająco wyraziście podkreślił autor w obu opowiadaniach rolę i wagę opowieści, tu przedstawionej jako wewnętrzną potrzebę wyznania komuś utajonej prawdy. Obaj bohaterowie – Janusz i Ernest – mają potrzebę rozmowy, szukają kogoś, kto stałby się dla nich powiernikiem, świadkiem ich konfesji. Janusz zwraca się do narratora: „Posłuchaj mojej gawędy, niech ci będzie wdowim groszem” (*Trupia głowa*, s. 73), Ernest zaś zaczepia w karczmie napotkanych, prosząc o cztery grosze na piwo, w zamian za opowieść, którą się dzieli jak zapłatą za wsparcie. Rozmowa jest dla obu bohaterów nie tylko ratunkiem przed samotnością, ale aktem wyrażającym istnienie. Poprzez słowo podkreślają swoją egzystencję, uzależniają w pewnym sensie własne życie od słowa od aktu mowy. Nie mogąc się jednak porozumieć z ludźmi słowami, wiecznie pijany Ernest zamienia język na muzykę, uznaje ją za jedyny godny sposób wyrażania, w instrumentach i muzyce odnajdując

B. Zwolińska, *Artysta w twórczości Narcyzy Żmichowskiej*; D. Kulczycka, *Dyskurs o artystach w „Pogance” Narcyzy Żmichowskiej*; I. Węgrzyn, *Artysta – bohater zbędny? Próba interpretacji „Duszy w suchotach” Ludwika Szymanera*; M. Luł, „Kto mi dał skrzydła...” <<Tragikomedia życia poety>> według powieści „Poeta i świat” J. I. Kraszewskiego; A. Tarajko, „Ada” Kraszewskiego – powieść o artyście? – wszystkie w: *Z problemów prozy. Powieść o artyście*, dz. cyt.

związek ze światem: „bo tam nie ma wyrazów, tylko same głosy” (*Pająk*, s. 27).

Narrator akcentuje rolę języka (rozmowy, porozumienia) w innym miejscu, porównując współczesny świat do Babilonu. Między poszczególnymi scenami ukazującymi rozmowę bohaterów narrator został przedstawiony jako postać przechadzająca się ulicami XIX-wiecznej Warszawy. Dwukrotnie wspomniana jest ulica Mokotowska, raz Aleksandria (ul. Aleksandra Lubomirskiego), pojawiają się też ulica Ordynacka, pomnik Kopernika, kościoły Aleksandra i św. Krzyża, jest to jednak świat widziany nocą, po burzy, pełen zbliżeń na ryszutki, meliny, bliższy przedstawieniu naturalistycznemu niż romantycznemu². Jest to przestrzeń nieprzyjazna i nacechowana skojarzeniami z apokalipsą. Biblijne asocjacje sugerują zarówno niewolę babilońską (nasz Babilon), pomieszanie języków (wieża Babel), jak i wdzierający się w ową przestrzeń porządek apokaliptyczny (tu być może aluzja do kary, zniszczenia):

Czarne, poszarpane chmury wisiały nad miastem i pyszny, odległy grzmot huczał nad naszym Babilonem. Krwisto-ogniowe węże przelatowały po przestworze, lizały ziemię i lśniącym, grobowym światłem oblewały mury i szczyty gmachów, aby znów gruby całun ciemności zarzucić na wszystko.

(*Pająk*, s. 30)

² Oczywiście można znaleźć podobne opisy również w powieściach tajemnic autorstwa E. Sue, V. Hugo, A. Dumasa czy N. E. Restifa de la Bretonne.

Aluzja do babilońskiej niewoli (tu paralela zniewolenia przez alkoholowy nałóg)³ jest też sugestią określającą trwanie babilońskiego dramatu tych, którzy podjąwszy się budowania wieży pychy, zostali ukarani klątwą nieporozumienia, niedogadania się, gdyż utracili zdolność rozumienia tego, co słyszeli. W *Trupiej głowie* w pierwszej scenie ukazuje Dziekoński bohaterów w takiej właśnie sytuacji, kreśląc próbę nawiązania dialogu, akcentuje słowa – „nieufny”, „milczenie”, „nie pojdziesz” – sugerujące trud pełnego, prawdziwego porozumienia:

Z początku nieufny, słuchał i **w milczeniu ostro mi się w oczy wpatrywał**, wreszcie westchnąwszy, położył rękę na piersiach i rzekł:

– Bracie! Ty masz serce – masz życie! Ty **nie pojdziesz**, co to jest żyć bez serca;

(*Trupia głowa*, s. 73, podkr. – K. K.)

³ Użytkom jako mechanizmowi niesamowitości w opowiadaniach Dziekońskiego osobny rozdział poświęca M. Szargot: *Mechanizmy niesamowitości*, w: *Opowieści niesamowite...*, dz. cyt, tu zwłaszcza podrozdziały: *Użytki, Alkohol, Tytoń*, s. 158–165. Tegoż autora także ciekawy szkic: *Wódka i fajka w opowiadaniach Józefa Bogdana Dziekońskiego*, w: *Sztuczne raje... Użytki w literaturze*, red. M. Kuziak, Słupsk 2002. Bardzo ciekawym kontekstem dla niniejszych rozważań może być szkic W. Szturca poświęcony wrażliwości jako jednej z przyczyn uzależnienia od używek. Nałóg Ernesta mógłby przecież być wynikiem jego niezmierzonej, „przekłętej” – jak pisze Szturc – wrażliwości, z którą bohater nie może sobie radzić. Zob. W. Szturc, *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Kraków 1997, tu: *Opium i wyobrażenia (Studium z poetyki „przekłętej wrażliwości”)*, s. 179–195. Interesująca jest uwaga badacza na temat roli ciszy w wizjach uzależnionego bohatera: „W narkotycznych wizjach muzyka i śpiew bywają jednak rozumiane jako mowa ciszy” (s. 186). Milczenie jest sposobem porozumiewania się bohaterów *Pająka*.

Milczenie i niemoc „pojęcia”, zrozumienia mowy, wskazują na jeden z głównych problemów przedstawionego świata, którym tu okazuje się niezrozumienie innego człowieka⁴. Dziekoński demaskuje język bohaterów jako martwy albo niezdolny do wyrażania prawdy; milczenie z kolei prowadzi do tragedii. W *Trupiej głowie* bohater przybywa prosić o rękę córki podczaszego, ale zamiast wypowiedzieć słowo, wyjmuje szablę. Autor kojarzy milczenie Janusza z działaniem sił piekielnych, które odbierają mu moc języka, dodatkowo mieszają zmysły i deformują obraz rzeczywistości. Bohaterowie zamiast używać języka, komunikują się wzrokiem i mimiką, całkowicie rezygnując z porozumienia:

[Podstoli] Lewą ręką na kołowrocie wsparty, w prawej trzymał karabelę, drogę zastąpił i oczy jako kopiją utkwiał w Januszu.

Groźna ta twarz, siwym wąsem drgająca, mroziła go i lży mu w oczach zaświeciły.

(...)

Diabeł na nowo ostatnie siły wyczerpał, obudził dumę, która go jak orzeł w szponach wysoko nad zamek wyniosła. Z skrom-

⁴ Więcej o roli języka i o rozmowie bohaterów w *Trupiej głowie na biesiadzie* pisze Małgorzata Łoboz w szkicu *Trupia głowa na biesiadzie i inne rozmowy zmarłych w literaturze romantyzmu krajowego*, w: *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna – antropologia kultury – humanistyka*, pod red. J. Kolbuszewskiego, t. IX, Wrocław 2005, s. 425–434. Badaczka posługuje się utrwalonym stereotypem polskiej prozy jako zjawiska epigońskiego, wtórnego, z ducha Hoffmanna: „Jakie treści opowiadają czytelnikom zmarli w literaturze romantyzmu krajowego? Właściwie mówią niewiele i prawie wyłącznie w tonacji naśladowującej utwory Hoffmanna i Jean-Paula” (s. 426). Trudno zgodzić się z taką tezą i z kolejnymi sugestiami badaczki, jakoby Dziekoński w opowiadaniu fascynował się spirytyzmem lub Swedenborgiem.

nej zagrody podstolego, spod groźnego węża, szydercze oszusta i zmiennika nazwy kłuły go do żywego.

(*Trupia głowa*, s. 74–75)

Celem spotkania bohaterów było zrealizowanie marzeń, „rajskiego” planu poślubienia pięknej Hanny, za sprawą diabelskiego odjęcia bohaterom języka wydarzyła się tragedia na miarę zbrodni kainowej. Zamiast raj w życiu Janusza panować zaczyna wtedy piekło. Pisarz ukazuje oczywiście emocje i wybuchowość, nieposkromiony temperament bohatera jako generator zbrodniczego czynu, trudno mimo tego nie zauważyć w przedstawionej scenie wymownego milczenia, panującego nad katem i ofiarą. Jedyne słowa, które wówczas padają, to wołanie kolegów oraz szeptu diabelskie, które porywczy Janusz słyszy w swojej głowie.

Niemoc wypowiedzania właściwych słów w *Trupiej głowie* jest tym samym, czym w *Pająku* bełkot bohaterów niezdolnych do porozumienia albo ich zapętlająca się, polegająca na wielokrotnym powtarzaniu tego samego mowa, nieznajująca odbicia w realnym świecie. Dla przykładu można przywołać jeden z monologów⁵, pozornych (niemożli-

⁵ Według M. Głowińskiego monolog bohatera jest integralną częścią świata przedstawionego, u Dziekońskiego ponadto mógłby stanowić część idei utworu, jest nośnikiem treści:

Wypowiedzenie monologowe wraz z sytuacją, w której się dokonuje, nie stanowi tylko środka przekazu, sam fakt mówienia bowiem jest składnikiem świata przedstawionego. Toteż wszyscy autorzy monologów nadają tej sytuacji charakter konkretny, umieszczają ją na tle wyraźnie zarysowanej scenerii, tej, w której rozegra się cały monolog (prawie bez wyjątków utrzymywana jest tu jedność miejsca), oraz w ściśle określonym czasie. Przykłady: wieczór w pod-

wych) dialogów, pijaka z jego wierzycielem, ukazujący mechanizm rozmijania się sensów, gdy jeden mówi o pieniądzach, to drugi o niezwiązanej z tematem Andzi:

– Hi! hi! zobaczymy, kto wygrał! tylko pójdę do rekursu, a nie, to *ad interim*, bo to nie z rejestru ubogich.

– Ale Andzia się nie wróci – jękał (...)

(*Pająk*, s. 24–25)

Innym nieporozumieniem wpisanym w życiorys Ernesta, prowadzącym go zresztą ku tragicznemu końcowi, były aluzje i pomówienia bohatera o morderstwo, jakiego miał się dopuścić na rzekomym kochanku jego żony:

Pamiętam... raz byłem pijany, gdy krzyczą, powiadają, że pana szambelana nożem ktoś przebił, gdy spał przy mojej... Tfu! tak mię w gardle pali... Zapewne któryś z lokajów zabił... Co ja wiem? Może strzelec? Co mnie do tego, ja biedny muzykus! Wypędzili mię z domu, a szambelan żył i śmiał się, a z Andzią ożenił się jakiś pan, może książę, może hrabia – albo ja wiem, co mnie do tego, nieprawdaż?

(*Pająk*, s. 28)

Pijany bohater niczego nie jest pewien, sam powtarza plotki, które ludzie „krzyczą, powiadają”, ale nie poznaje prawdy. Prawda okazuje się zresztą wartością bardzo rzadką i wątpliwą w obu opowiadaniach. Plotka rozprowadana

miejskiej knajpie, pokój narratora w czasie jego rozmowy ze znajomym, plac w małym miasteczku, służący za tło rozmowy przewodnika z turystą itd.

– M. Głowiński, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 117.

przez ludzi zagnieżdża się w świecie realnym, zmieniając zapewne nie pierwszy raz życie bohatera, który zostaje bezdomnym, opuszczonym przez żonę, wysmianym szaleńcem⁶. Ernest do swych opowieści wprowadza elementy rodem z bajek, byłą żonę porównuje do księżniczki, z którą ożenił się „pan, może księżę, może hrabia”, buduje w ten sposób własną mitosferę. Język Ernesta jest mieszaniną słów mających odbicie w dwóch światach – realnym (permanentny stan delirium) i wyobrazonym, odzwierciedla jego świat wewnętrzny, opanowany przez siły diabelskie. Pisarz jednak, co należy podkreślić, kreuje Ernesta na postać wzbudzającą sympatię i współczucie.

Zagubiony w swoim własnym świecie, zbudowanym z lęków, wizji i majaków⁷, Ernest powtarza jak refren kilka słów, które zapętłają jego język, tworząc bełkotliwą narrację charakterystyczną dla pijanego lub chorego człowieka. Dwa zwroty dominują: „ratuj od pająka” oraz „za cztery grosze”, wpłatanie częstokroć przez bohatera do rwanej, bełkotliwej gawędy.

⁶ O motywie bezdomności w romantyzmie zob.: M. Burzka-Janik, *W poszukiwaniu centrum. Dom i bezdomność w życiu i twórczości Adama Mickiewicza*, Opole 2009.

⁷ Lęk jest stanem towarzyszącym bohaterom utworów Dziekońskiego niezwykle często. Może jednak oznaczać nie tylko strach przed objawianiem się świata oraz jego tajemnic, ale również ich dojrzewanie do tego świata, zbliżaniem się do pełni własnego humanizmu. Podobną koncepcję przedstawia m.in. K. Popielski, *Lęk i aktywność noetyczna w procesie bycia i stawania się człowieka*, w: *Lęk. Różnorodność przeżywania*, pod red. W. Tłokińskiego, Warszawa 1993; J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu: XIV-XVIII w. Oblężony gród*, przeł. A. Szymanowski, oprac. i red. J. Gondowicz, Warszawa 2011.

Wykorzystał Dziekoński w obu opowiadaniach niezwykle możliwości języka, który w przedstawionym świecie ulega atrofii, ukazuje ludzi w stanie zawieszenia między sensem a chaosem, zapowiada destrukcję relacji międzyludzkich, a także grozi powrotem ponownych rządów Babilonu. Tu nowy Babilon rozumiany byłby jako niewola duchowa.

W innym miejscu *Pająka* narrator wspomina na przykład swoją wizytę u pani baronowej, której salon przypominać mógłby wieżę Babel: „Rozmawiano [tam – przyp. K. K.] po francusku. Śpiewano po włosku. Tańczono po niemiecku. Jedzono kolacją po angielsku – ja milczałem po polsku.” (*Pająk*, s. 19). Każdy posługuje się u baronowej innym językiem, a doda narrator do tego jeszcze, iż jest to język sztuczny, nieprawdziwy, który utracił swój sens i duszę⁸. Ukazuje to w przepelnionej ironią scenie deklamowania przez poetę czegoś, co nie mogło według narratora mieć sensu. Z niesmakiem, dystansując się wobec zgromadzonych w salonie, opowiada przyjacielowi o poecie, który deklamował:

Daruj, że nie pamiętam, o czym, wiem tylko, iż chodził do nieba, rozmawiał z Panem Bogiem, a potem zjadłszy kawałek chleba z masłem, wstąpił do piekła i damom zaręczał, że tam nie tak źle, jak sobie ludzie wystawiają.

(*Pająk*, s. 19)

⁸ Zagadnienie sensu nie jest oczywiście jedynym wątkiem w literaturze romantycznej, interesująco natomiast jest rozwijane przez późniejszych autorów. Zob. M. Olszewska, *W poszukiwaniu sensu. Szkice o literaturze polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 2005.

Poeta, który winien stać na straży języka, a jak nikt inny znać sens i moc słów, w groteskowej scenie nie posiada żadnej z cech prawdziwego artysty – przeciwnie, mówi tak, że nikt go nie rozumie, a między poezję wkłada chleb z masłem, profanując świętość słowa. Narrator szydzi z jego emfatycznych, nienaturalnych gestów, z teatralnego, tandetnego wadzenia się z „Panem Bogiem” oraz z błędzenia po piekle. Między niebem a piekłem nie ma w wystąpieniu pseudo-poety wielkiej różnicy, rzuca on obrazami nie wierząc sam sobie. Kpiny z nieba i z piekła⁹ są dla niego taką samą zabawą, jak dla wielu ludzi, którzy zatracili sens słów i zapomnieli o mocy języka, upodabniają się do manekinów albo błaznów. Do pierwszego poety dołączył kolejny, aby na koniec „zabawy” otrzymać od zebranych gratulacje – zapewne równie nieszczerze jak poezja wybrzmiała w tym salonie. Poeci z salonu baronowej nie są wieszczami, ale karykaturami degradującymi język. Narrator szydzi z nich wprost, ukazuje jako ludzi próżnych, zadufanych i śmiesznych: „poeci tocząc oczy dokoła spoglądali po sobie, potrząsali grzywami, poprawiali czubów, zapewne aby laury nie pospadały” (*Pająk*, s. 19–20).

Można dopatrzeć się w powyższej scenie symbolicznego oskarżenia nie tylko fałszywych poetów, lecz także każdego człowieka, który oddala się od źródeł słowa, w konsekwencji zapominając lub lekceważąc sens i moc. Słowa identyfikowane przez Dziekońskiego z duchem, są emanacją niewidzialnej sfery człowieka, zdradzają jego prawdzi-

⁹ Istnieje podobieństwo między tą sceną a kulminacyjnym zdarzeniem z *Trupiej głowy*, w której bohater dla żartu zaprasza na ucztę znalezionej na cmentarzu czaszkę (s. 78). O tym w dalszej części rozdziału.

wą kondycję duchową. Wykpieni poeci nie tylko byli ducha pozbawieni, ale stali się źródłem odrazy. Narrator nie wypowiada w salonie ani jednego słowa, milczy nawet wtedy, gdy wprowadzają go do salonu i przedstawiają pozostałym. Relacjonuje to przyjacielowi jako doświadczenie niemocy języka: „kłaniałem się rumieniąc, nie mogąc ani jednego wyrazu znaleźć...” (*Pająk*, s. 19). Jest świadkiem widowiska, ale nie włącza się w dialog, język zamienia na milczenie. Dlatego znudzony i zmęczony narrator-bohater mówi o swojej ucieczce z salonu:

(...) a mnie już brakło cierpliwości, cierpliwości, jakiej zapas obfity na długie dni powszedniego życia by wystarczył. Tchu mi nie stało, wybiegłem, choć dopiero była godzina dziesiąta. Uf! jak cudem uleczony astmatyk, pełnymi piersiami zaczerpnąłem wieczornego powietrza.

(*Pająk*, s. 20)

Bohater – dusząc się – ucieka z salonu. Dopiero pod rozgwieżdżonym niebem, na warszawskiej ulicy rozpoznaje się na nowo i dokonuje rachunku sumienia:

Gdym spojrział w górę i odkrył głowę, cały żar i niechęć mego życia buchnęły mi do twarzy, **jakby duch po promieniach wzroku ulecieć miał w przestrzeń**, do swej rodzinnej kolebki (...) Jeszcze jedna **iskra woli**, a zdawało mi się, iż wlecę do nieskończoności! – tak lekko, tak chętnie bym się wyrwał z objęcia ziemi, aż spojrzę po sobie na ten strój balonowy i na nowo całe utrapienie, cała nikczemność brudu i błota ziemi z szatańskim szyderstwem przed oczy mi wystąpiła;

(*Pająk*, s. 20, podkr. – K. K.)

Ucieka z salonu baronowej¹⁰, gdyż ma dość języka napotkanych tam ludzi, ich mowy pozbawionej sensu, ważnych treści, wartości, w której odnajduje jedynie brud, pustkę, chorobę. Bohater dokonuje wówczas aktu symbolicznego połączenia się z niebem, wykorzystując „iskrę woli” i siłę swego ducha, ulatującego „po promieniach wzroku” w przestrzeń, ku nieskończoności, a może ku Bogu, Który jest źródłem dla stęsknionego ducha. Ucieczka z salonowego piekła na warszawską ulicę jest dla bohatera tylko chwilową przerwą, ma znamiona wewnętrznej próby oczyszczenia z otaczającej go bylejakości. W samotności, pod nocnym niebem, na warszawskiej ulicy bohater marzy o przemianie duchowej, o uwolnieniu siebie z więzów fałszu, sztuczności, które go zniewoliły i oplotły:

W wierz, kochany, w tej chwili jakaś wściekłość, szal mnie opanował, gotów bym rzucić się w sam nurt Wisły, gdyby pod stopami płynęła, gotów bym tarzać się wśród błota i pyłu, byle

¹⁰ Motyw nieudanej zabawy w salonie pani baronowej pojawi się w wierszu C. Norwida *Nerwy*, napisanym pod koniec 1862 roku, a zamieszczonym w cyklu *Vade-mecum*. Bohater utworu Norwida wskazuje na niesprawiedliwość społeczną, biedę oraz niemoc języka jako problemy współczesnego chrześcijanina, a także ukazuje własne zmagania bohatera z wyrażeniem tego problemu przed arystokratką. Odmienna jest jednak kolejność wydarzeń – u Norwida bohater najpierw odwiedza mieszkanie ubogich, a dopiero potem udaje się z wizytą do baronowej. Bohater Dziekońskiego najpierw ucieka od baronowej, by potem zdeżyć się z brutalną rzeczywistością. Interesującą interpretację wiersza Norwida proponują: M. Śliwiński, *Szkice o Norwidzie*, Warszawa 1998, tu rozdział: *Katabaza w „Nerwach”* oraz B. Owczarek, „*Nerwy*” C. Norwida, w: *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje*, pod red. S. Makowskiego, Warszawa 1986.

sobie sprzed oczu, sprzed duszy strącić siebie i te obmierzłe cechy mody bezduszej, sztywnej salonowości, białe rękawiczki już poszarpałem...

(*Pająk*, s. 21)

W podobny sposób konstruuje Dziekoński scenę ucieczki Janusza z hucznej zabawy kawalerskiej, wystawionej zresztą na jego cześć po tym, jak zabił podczaszego. Nieumiejący znaleźć ukojenia, nękany dziwnymi obrazami, nie rozmawia z nikim, nikogo nie rozumie, rozpoznając jedynie groźny gest zjawiającego się w jego wizji księdza, który „groźnie z palcem do góry wzniesionym, spoglądał” (*Trupia głowa*, s. 77). W *Pająku* bohater szukał na ulicy sam kontaktu z niebem, bohater *Trupiej głowy na biesiadzie* otrzymuje niespodzianie znak od księdza, przypominającego mu o karze i sumieniu, co jest powodem poruszenia jego przestrzeni duchowej, najbardziej intymnej sfery – wnętrza. I jak bohater *Pajaka* musiał uciec z salonu baronowej, tak też Janusz ucieka z własnej zabawy, szukając w milczeniu jakiejś wskazówki, znaku wiodącego go ku uwolnieniu od „mar coraz widniejszych” (*Trupia głowa*, s. 77):

Gdy już tak chwilę siedział w **milczeniu**, myśl jasna, szczęśliwa, porwała go. Zaśmiał się, uderzył dłonią w wysokie podgolone czoło, wychylił tęgi kielich i pobiegł osobiście przyzwać księdza, którego postać pokoju mu nie dawała.

(...) Jakaś łagodna chęć unosiłaby go jeszcze dalej, gdzie nie dolatuje gwar ludzi, a kryjąc się przed wrzawą, musiał **wejść w siebie i zamknąć się w dumaniu**.

(*Trupia głowa*, s. 77; podkr. – K. K.)

Janusz nie używa języka, siedzi na mogile w milczeniu, zapadając się we własne myśli. Kontemplacyjna¹¹, medytacyjna postawa bohatera nie pasuje do oblicza awanturnika, jakim był do tego momentu. Na chwilę zmienia się z hulaki w cmentarny posąg, jego życie cofa się z zewnętrznego w sferę duchową, nie jest już – chociaż przez moment – rozkrzyczanym zabijaką, ale medytującą w milczeniu figurą,

¹¹ Milczenie bohatera może mieć związek z jego romantyczną konstrukcją, ze złożoną naturą. To bowiem, co pozornie dominuje w kreacji Janusza – dzikość usposobienia, burzliwy charakter, jest w cmentarnej scenie uzupełnione niewidocznymi cechami osobowości – o wrażliwość, potrzebę poznania własnych myśli i pielęgnowanie wnętrza. Z. Łempicki widzi zależność między romantyczną ciszą i kontemplacją, a także ich relacją z nieskończonością, co może być kluczem do lepszego zrozumienia tej (pozornie) fantastycznej sceny:

Ponieważ nieskończoność objawia się w skończoności, więc romantyk gruntownie bada to lustro, w którym odbija się nieskończoność: tu źródło romantycznego realizmu o charakterze sensualistycznym, zwłaszcza w Anglii. Pojmowanie zaś skończoności jako realizującej się nieskończoności prowadzi do aktywnego ujęcia tej rzeczywistości, jako ruchu, w przeciwieństwie do spokoju i ciszy klasycznej. (...)

W ciszy i samotności najlepiej wyczuć można w skończoności, w naturze i sztuce tętno nieskończoności.

– Z. Łempicki, *Wybór pism*, oprac. H. Markiewicz, t. I: *Renesans. Oświecenie. Romantyzm i inne studia z historii kultury*, przedmową poprzedził B. Suchodolski, Warszawa 1966, s. 166. Ważnym głosem w rozważaniach nad znaczeniem literackiego milczenia jest szkic H. Buczyńskiej-Garewicz, „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”, w: *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna. Studia*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1982, s. 41–51 oraz książka I. Dąbskiej, *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*, Warszawa 1975, tu rozdział: *O funkcjach semiotycznych milczenia; Semantyka milczenia*, red. K. Handke, Warszawa 1999. *Semantyka milczenia*, red. K. Handke, Warszawa 1999.

jedną z tych, które przypominają na cmentarzu o życiu wiecznym, pośmiertnym, które wiodą myśl w stronę nieba albo piekła – w zaświaty. Posąg, grób, cmentarz to zatem nie tylko rozpoznawalne punkty w przestrzeni, ale ważne odniesienia do niewyraźnej sfery metafizycznej, w której rozgrywają się ważne dla bohaterów wydarzenia¹².

Jest to krótka chwila, dotychczas mu nieznaną. Bohater nie doświadczył spotkania ze sobą, dlatego zawstydzony chwilową „słabością”:

Zerwał się i uciekał przed wstydem jednochwilowej skruchy. Zeskakując z jednej mogiły, aby wskoczyć na drugą, potknął się i trącił nogą o trupią głowę, która przy blasku księżyca patrzyła na niego czarnymi oczyma i śmiała się wyszczerzonymi zębami;

(*Trupia głowa*, s. 77)

Scenę cmentarną w *Trupiej głowie* oraz ucieczkę bohatera z salonu baronowej w nocną, frenetyczną scenerię uliczną, można odczytywać jako momenty przełomowe, rozpoczynające proces inicjacji bohaterów, zwracających się w stronę duchowej przestrzeni. Siedzący na grobie Janusz przypomina wejście do grobu Tholdena w *Sędziwoju* oraz symboliczne schodzenie do grobów arińskich w *Duchu jaskini*. Oprócz symbolicznego zanurzenia w śmierć, takie chwilowe zjednoczenia bohatera z grobem, zatrzymanie go w pozie kamiennego nagrobka oznacza również zwrot ku sobie, ku własnemu wnętrzu, oznacza rozpoznanie się w praw-

¹² O pograniczu sensualności, wyobraźni i doświadczenia religijnego zob. *Sensualność a religia w literaturze*, red. A. Bielak, Lublin 2013.

dzie, konfrontację z własnym „ja”. We wspomnianych utworach Dziekońskiego groby są ważnym znakiem nadchodzącej przemiany bohatera, symbolizują jego duchową śmierć i zarazem narodziny nowego ducha, oznaczają odrodzenie, ale mogą być także zapowiedzią zguby. Grób jest w utworach Dziekońskiego symbolem bramy oddzielającej świat materialny od duchowego, rzeczywistość doczesną od wiecznej. Bohaterowie wkraczający na teren cmentarza lub wchodzący do grobu stają się świadkami współistnienia obu światów, przenikania się życia i śmierci, koegzystencji świadomego z nieświadomym, wreszcie tego, co Boskie – z szatańskim.

Janusz pędzący na oślep przez życie, traktujący na swej drodze wszelkie przeszkody, czerpiący z każdej przyjemności, nagle ucieka z balu, by zatrzymać się i zamyślić właśnie na cmentarzu. Bohater *Pająka* również ucieka z balu, aby na warszawskiej ulicy poczuć się jak na cmentarzu, który także stanie się miejscem zwrotnym w jego życiu:

Nad nami czarna noc obejmowała nas jako cmentarz, dwa groby, gdzie, jak upiory pijane, trupy bez duszy szukają w napoju życia, bo tylko mur rozdzielał bogatszych od nędzarzy, a i tu, i tam muzyka na kształt złowrogiego szyderstwa szatana migiała się w dźwiękach śród ciemności.

(*Pajak*, s. 23; podkr. – K. K.)

W *Pająku* rozlega się dźwięk muzyki „na kształt złowrogiego szyderstwa szatana”, rozbrzmiewa ona złowrogo pośród nocy, w *Trupiej głowie* podobnie – szyderczo śmieje się „wyszczeryzonymi zębami” czaszka. Świat, noc, niebo, cmentarz i kości mówią więcej od obu bohaterów. Jest to

język ironii, śmierci oraz wieczności; bohaterom pozostaje wymowne milczenie, które okazuje się pojemnym językiem opisującym to, co w nich nieopisywalne i niewyrażalne.

Oba milczenia tworzą symboliczny obraz wyobcowania bohaterów z otaczającego ich świata, podkreślają ich samotność oraz potrzebę doświadczenia pełni. W klasycznej już monografii poświęconej romantycznym znaczeniom mowy i milczenia Maria Kalinowska pisze:

Milczenie, o którym pisano w różnych porządkach i na różne – metodologicznie – sposoby, jest zjawiskiem, które – podobnie zresztą jak samotność – rozpięte jest między dwoma biegunami: biegunem pełni, nieskończoności, boskości i biegunem niemości, pustki, absurdu. Między dokumentowaniem obecności bytu, doświadczenia pełni, między wyzwalaniem nieskończoności i doznaną wielością możliwości bytu a biegunem pustki, niemości, wszystkiego, co zaprzecza pełni, czy też ujawnia się jako zanegowanie bytu. Pomiedzy tymi biegunami sytuują się te koncepcje milczenia, które niejako odmawiają samoistności bytowej temu zjawisku, a rozpatrują je przede wszystkim w jego związku ze wszystkim, co milczeniem nie jest: zwłaszcza ze słowem czy bezpojęciowym dźwiękiem¹³.

Stan wyciszenia – milczenie i kontemplacja obu bohaterów opowiadań – jest chwilowy, trwa tyle, by przypomnieć o przenikaniu się światów, a także o niestałej, zmieniającej się i wątpliej granicy, która je oddziela. Postacie przeczuwają niszczącą siłę pustki będącej organiczną częścią hałasu, częściej mowy poetów, trwonienia słów i życia, dlatego ich

¹³ M. Kalinowska, *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989, s. 38.

wędrówka na chwilę zostaje przerwana, a oni stają się gotowi na obranie innego kierunku, zwracając się intuicyjnie ku „biegunowi pełni, nieskończoności, boskości”, o którym pisze Kalinowska. Zatrzymani na moment bohaterowie wsłuchują się w odległe dźwięki, natężając nie tylko zmysły, ale przede wszystkim ducha, tymczasem rozpiętego między biegunem pustki a biegunem pełni. Symboliczna pauza egzystencjalna oznacza nie tyle upływ czasu, ile raczej pojawienie się metafizycznej szczeliny zdradzającej wieczność. Bohaterowie jak w bajce – gdy doświadczą rzeczywistości świata duchowego, nie będą mogli wrócić do zwyczajnego życia, ale staną się świadkami niesamowitości, prorokami prawdziwej pełni, na poszukiwanie której skazani zostają przez resztę swego życia.

Dlatego w *Trupiej głowie* Janusz wraca na biesiadę zamienioną w pożegnanie ze światem, a bohater *Pająka* wkracza w przestrzeń artystów, tym razem prawdziwych, już nie w salonie, ale w obskurnej karczmie. Wraz z powrotem bohaterów z ich zamyślenia i zawieszenia w czasie do „normalności” zmieni się całkowicie status ich milczenia¹⁴.

¹⁴ O figurze samotności i milczenia w kontekście romantycznego dramatu, na przykładzie *Dziadów*, inspirująco pisze W. Szturc w monografii *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Bydgoszcz 1999, s. 117–118:

Adekwatnym odpowiednikiem formalnej kategorii samotnego bohatera będzie więc monolog, szczególnie zaś monolog wewnętrzny nie traktowany wszakże jako określenie lub wyrażenie stanu samotności (bowiem na tym w ogóle polega istota bohatera w dramacie, że zawsze działa w pojedynkę), lecz jako tekst zawierający w sobie szczególnego rodzaju kod językowy i stylistyczny odtwarzający stan samotności podmiotu. (...) Słowo „Samotność”, otwierające Wielką

Zwłaszcza wyraźnie podkreśla to autor w *Trupiej głowie*, przypisując słowom Janusza moc urzeczywistniania sfery metafizycznej w materialnym świecie. Bohater zaprasza czaszkę na biesiadę, żeby wkrótce móc oglądać spełnienie tego, co zrazu było niewiarygodnym szaleństwem. Wcześniej zaś ów bohater, jeszcze jako nieznajomy, porównuje siebie we wstępie utworu do upiora:

– Bracie! Ty masz serce – masz życie! Ty nie pojdziesz, co to jest żyć bez serca; jaka to boleść stracić życie i jakie to udręczenie żyć jako upiór, będąc umarłym.

(*Trupia głowa*, s. 73)

Bohater staje się samotnikiem, tułaczem, mówi o sobie, że jest umarłym. Jego kondycja duchowa zwycięża nad ciałem, język zamienia się w narrację nie jego, ale o nim jako kimś obcym. Dziekoński świetnie ukaże to w zmianie kompetencji narratora, w przejściu ze wstępu do I rozdziału. Jako upiór bohater nie może znaleźć zrozumienia, odczuwa obcość i samotność w świecie, którego nie rozumie i nie akceptuje. O fenomenie tęsknoty bohatera za słowem pisze Ryszard Przybylski, analizując liczne figury milczenia w *Dziadach* Mickiewicza. Zaskakująco trafne okazują się w odniesieniu do w opowiadań Dziekońskiego:

Improwizację ma charakter samoznaczy, jest bowiem i konstatacja sytuacji Konrada w tej scenie, i konsekwencja poprzedniej, kończącej się ucieczką wszystkich więźniów, z których jeden powiada: „Konrad osłabł – zostawcie – sam, sam jeden w celi!”. Kontekstem dodatkowo wspomagającym moc pierwszego słowa Improwizacji jest fakt, że wypowiedziane zostaje „po długim milczeniu” (...).

Nawet milczenie nie jest w tym arcydziele jednoznaczne. Prócz cierpienia nie ma w nim nic pewnego. Wszystko jest niewiarygodne, szalone, obłądne. Żywi rozmawiają z umarłymi.

(s. 5)

Tęsknota za słowem, nabrzmiała marzeniem o rozmowie i nadzieją na autentyczne spotkanie osób, jest stałą obsesją Upióra. Bezsłowna cisza duszy Bohatera Polaków podczas obrzędu cmentarnej kaplicy odsłoniła tedy istotę jego egzystencjalnej sytuacji: tęsknotę do mowy, do leksykalizacji doświadczenia¹⁵.

(s. 53)

Wnioski Przybylskiego są interesujące zwłaszcza z tego względu, że ukazują uniwersalny sens romantycznego znaku, jeśli tak rozumieć „słowo” bohaterów oraz ich milczenie. W milczeniu znajduje uczony nie tylko drugą (poza słowem), nie mniej ważną, płaszczyznę komunikacji, ale też sposób dotarcia do duszy (Przybylskiemu chodzi akurat o Bohatera Polaków). Badacz znajduje w milczeniu utracony język duchowy człowieka. Tęsknota „do mowy” jest pragnieniem przywrócenia ładu, Boskiego porządku, bez którego człowiek może bełkotać lub milczeć.

Stąd w *Pająku* dwie aluzje do Biblii: do pierwszej i ostatniej księgi, w których czytelnik spotyka się z nieśmiertelną symboliką wieży Babel (pomieszanie języków) oraz z Apokalipsą. W Objawieniu św. Jan zapowiada półgodzinne milczenie, towarzyszące otwarciu ostatniej, siódmej pieczęci: „A gdy otworzył siódmą pieczęć, stało się milczenie na niebie, jakoby przez pół godziny” (J 8,1). Jest to znak dopełnienia rytuału zamykania świata doczesnego i początek

¹⁵ R. Przybylski, *Słowo i milczenie Bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Warszawa 1993, strony podane w nawiasach przy cytacie.

nowej rzeczywistości. Dziekoński nie zmienia świata, nie ludzi się, że mógłby poprawiać wszystko i wszystkich, jego celem jest przypomnienie czytelnikowi o potrzebie przemiany samego siebie.

2. Utracone raje

Obie opowieści są w sumie dość proste, w zamyśle oparte na podobnym schemacie. Głównymi bohaterami są mężczyźni uwikłani w poważny problem objawiający się w ich życiu psychicznym: jeden z nich jest żebrakiem tułającym się po okolicy, drugi – pijakiem o władniętym przez szaleństwo i fobie, z których najgorszy okazuje się tytułowy pająk.

Źródłem przeżywanego nieszczęścia u obu bohaterów jest tragiczne wydarzenie z przeszłości. Są oni winni śmierci w sumie niepotrzebnej, przypadkowej, przez nich giną niewinni, co uwydatnia tragizm historii. Janusz zabija w amoku zatwardziałego ojca ukochanej, Ernest natomiast traci własne dziecko (z zagmatwanej relacji ojca wynika, iż wypadło ono z okna), bo pijany nie umiał zapewnić mu bezpieczeństwa. Traumatyczne doświadczenie zmienia ich sposób widzenia świata, który w ich odczuciu okazuje się przestrzenią demoniczną. Stają się samotnikami, niosą w sobie ból istnienia, niepokodzenie z losem, szukają ukojenia w ucieczce od rzeczywistości.

Wyznania Ernesta przywołują na myśl słowa głównego bohatera *Strazy nocnych*, który tak jak zdegradowany artysta w opowiadaniu Dziekońskiego może jedynie wspominać z ironią minioną sławę artysty:

Byłem poetą, śpiewakiem ulicznym, dyrektorem teatrzyku marionetek i kolejno czymś tam jeszcze, równie uduchowionym¹⁶.

Interesujące mogą być także inne liczne paralele, wynikające z charakterystycznej symboliki wpisanej w krajobraz, ale też w paraboliczny charakter obu utworów. Narrator w opowiadaniu Dziekońskiego, uciekający z salonu baronowej, o czym już wspominaliśmy, znajduje się pod niebem zapowiadającym burzę. Mocno zmetaforyzowana okazuje się również przestrzeń, w której bohater Bonawentury wyznaje historię swojego życia: „Poza tym panowała martwa cisza. Nie słychać było nic, poza odległymi pomrukami burzy i skwierczeniem świec”¹⁷. Świecę eksponuje, przypominajmy, Dziekoński w kontekście aluzji do opery Belliniego, pisząc o ćmie lecącej do ognia¹⁸.

¹⁶ Bonawentura [August Klingemann], *Straże nocne*, tłum. K. Krzemieniowa, M. Żmigrodzka, wstęp S. Dietzsch, M. Żmigrodzka, oprac. tekstu J. Ławski, Białystok 2006, s. 41.

¹⁷ Tamże, s. 40.

¹⁸ Niezwykle interesujące spostrzeżenia zawarł w szkicu poświęconym Strażom nocnym Aleksander Nawarecki, wskazujący na liczne inspiracje Klingemanna Mozartem: „*Dąć w róg przeraźliwie...*”. *Dźwięki i słowa w „Strażach nocnych”*, w: *Noc. Symbol...*, dz. cyt., s. 207:

Muzyka i natura są tak bliskie, że ucho niekiedy nie potrafi ich rozróżnić (...). Lecz, żeby śpiewać, należy spełnić jeszcze jeden warunek – trzeba mieć serce; jeśli tego zabraknie – jak objaśnia baśń Pantalona o tonach zamarzających na biegunie północnym – muzyka nie będzie słyszalna, właśnie tak zdarzyło się w teatrze marionetek.

Ernest w opowiadaniu Dziekońskiego nie traci swego talentu, ale przestaje się nim posługiwać, zupełnie jakby nie było innego powodu poza tym niewidocznym dla świata, może właśnie brakiem serca?

Dziekoński przedstawia podobne historie ludzkie, które nie są oryginalne, mogłyby się zdarzyć każdemu, w każdym miejscu i czasie. Oryginalne jest ich ukazanie na dwa różne sposoby, jakby pisarz chciał opowiedzieć to samo dwukrotnie, używając odmiennych okoliczności, odmiennych „tu i teraz”.

Trupia głowa na biesiadzie przez Marię Grabowską (autorkę antologii *Księgi bajek polskich*) została uznana za bajkę, gdyż konwencja utworu w rzeczy samej ludzako przypominać może dominację nierealnej sfery nad realną. Celem *Pająka*, będącego naśladowaniem epistolografii romantycznej, miałyby być wrażenie realności, autentyczności wspomnień. Pozornie oba utwory znajdują się na przeciwległych biegunach skomplikowanego, złożonego z tajemnic świata; intertekstualna lektura pozwala jednak dostrzec w zamyśle pisarza konsekwencję, która ukazuje te oba bieguny i próbę ich połączenia jako projekt pełni. Jest to wizja ukazująca świat wymagający ponownego złożenia, dlatego nakładają się na siebie historie ludzkie: fantastyczna, niesamowita, „bajkowa” z dramatyczną, naturalistyczną, psychologiczną¹⁹. Spoiwem wykorzystanym w obu opowieściach przez Dziekońskiego okazuje się sztuka, przywołana jako część opowieści, a nawet jej główny wątek (w *Pająku* Ernest jest muzykiem), albo jako sieć aluzji i kontekstów, także inspiracji.

Sztuka reprezentowana przez muzykę będzie dominującym tematem obu opowiadań; w *Pająku* okaże się przekleństwem, niespełnionym talentem bohatera, w *Trupiej*

¹⁹ Zob. *Psychoanaliza i literatura*, wybór, oprac. i red. P. Dybel, M. Głowiński, Gdańsk 2001.

głowie natomiast będzie pełnić istotną drugoplanową rolę²⁰, przede wszystkim jako znak obecności zaświatów, jako brzmienie „harmonii sfer”, „wiekuista muzyka” (*Trupia głowa*, s. 80) – towarzyszące wizjom bohatera.

Nie tylko sztuka jest tematem łączącym utwory, ale uderzające wydaje się eksponowanie samotności bohaterów obu opowiadań, obecne już na samym początku utworów. W *Trupiej głowie* dowiadujemy się o bohaterze, że

nikt go tu nie zna. Po większej części milczący, rzadko jakie symboliczne słowo z ust wypuści.

(*Trupia głowa*, s. 72)²¹

W pierwszym zdaniu *Pająka* narrator sam o sobie powie:

...Jak ci wiadomo, nie miałem tu żadnego przyjaciela, o co niełatwo każdemu, tym trudniej mnie z dziwactwami moimi; ale co szczególniejsza, że przez cały ten paromiesięczny czas nie znalazłem nikogo, z kim bym mógł szczerze do sytu się nagadać (...)

(*Pająk*, s. 17)

²⁰ Muzyce poświęca rozdział swojej książki *Opowieści niesamowite...* M. Szargot, akcentując demoniczny rys tej sztuki, ale też na jej Boski rodowód. Badacz celnie zauważa dwa źródła muzyki, wiodące bohaterów do przeciwnych celów (dz. cyt., s. 148):

Sztuka gorsza jest pozbawiona treści i uczucia, abstrakcyjna i niejasna, jak pismo ginące wśród ozdobników. Muzyka użytkowa (czy raczej: źle użyta) budzi sataniczne skojarzenia, jawi się jako sztuka parodystyczna i dysharmonijna. Prawdziwa „boska Orfeusza nauka” (*Pająk*, s. 107) jest czytelna i harmonijna, bo zgodna z naturą i z Bogiem.

M. Szargot nie włącza do tego rozdziału *Trupiej głowy*, być może dlatego, że sztuka pozornie jest w tym utworze tematem drugorzędym.

²¹ Cytuję za: J. B. Dziekoński, *Trupia głowa na biesiadzie*, w: *Księga bajek polskich*, wybór, wstęp i opracowanie M. Grabowska, Warszawa 1988, t. 2.

Samotność jest wyrażona jako brak zrozumienia, anoni-mowość pośród ludzi, brak bratniej duszy oraz – co najdo-tkliwsze – milczenie. Słowa niewypowiedziane uwierają człowieka w utworach Dziekońskiego tak samo, jak więzy i pęta krępujące ciało. Nie jest to samotność z braku drugie-go człowieka, ale niedosyt spowodowany niedopasowaniem tych ludzi do odmienności, do „dziwactw”, jak je sam bo-hater określa, osobliwej natury i charakteru. W obu opo-wiadaniach narratorzy spotykają żebraków, postaci egzyst-ujące na marginesie, mimo tego, że kiedyś byli w centrum doczesnego świata.

Ich izolowanie się od ludzi i świata ma też związek ze szczególną nadwrażliwością, zarówno żebrak (Janusz) z *Trupiej głowy*, jak też pijak (Ernest) z *Pająka* noszą w sobie tragiczne doświadczenie, które nie pozwala im normalnie żyć. Obaj doświadczają istnienia sił infernalnych, ale też obaj słyszą niebiańskie głosy, dźwięki, muzykę.

Biografie Janusza i Ernesta pisarz ukazał jako perypetie uwikłane w sztukę, mają one swoje odzwierciedlenie – bar-dziej lub mniej prawdopodobne – w innych dziełach zna-nych Dziekońskiemu, a na pewno popularnych w epoce. Schemat losu obu bohaterów został skonstruowany podob-nie, mieli oni piękne marzenia, plany, oczekiwali szczęścia, ale pod wpływem diabelskich sztuczek zamienili swoje ży-cie w piekło.

O tragicznym życiu bohaterowie opowiadają sami, cho-ciaż w *Trupiej głowie* autor dokonuje ciekawego zabiegu zmiany narratora. Po swego rodzaju wprowadzeniu, którym jest fragment wspomnień (pamiętnika) pisanego w pierwszej osobie, narrator przejmuje w I rozdziale głos napotkanego

we wstępie bohatera i w jego imieniu opowiada los swego rozmówcy. Po słowach interlokutora: „Posłuchaj mojej gawędy, niech ci będzie wdowim groszem” (*Trupia głowa*, s. 73), narrator wciela się w rolę świadka i opowiada życie Janusza tak, jakby je znał z własnego doświadczenia, a nie z opowieści napotkanego nieznanego. Jest to przykład ciekawego zabiegu zamiany bohatera na narratora, przejęcia przez narratora funkcji „gawędziarza”, którym miał być zaaferowany gotowością wysłuchania opowieści przyjaciel Władysława.

Narracja obu bohaterów jest barwna, przepelniona licznymi opisami natury, nagłymi zwrotami akcji. Wplatają w swoją opowieść dialogi, czynią dygresje, ale najważniejsze wydaje się wspólne doświadczenie utraty raj, tej idylli, o której marzyli i w której wydawało im się, że żyli. Idylliczne, wyidealizowane wspomnienie przeszłości jest punktem wyjścia każdej z historii. Autor używa określeń charakterystycznych dla bajek, baśni, budując w ten sposób atmosferę szczęśliwości bohaterów, a początek ich drogi lokując w okolicy raj. Jest to symboliczny powrót do świadomości naiwnej, szczerzej, nieskażonej historią, bólem istnienia, nieszczęśliwą miłością lub jej brakiem. Naiwne²² krainy kojarzone z dzieciństwem inicjują opowieści bohaterów, ukazując ich czystość i świętość, zakorzenienie w rudymentach Edenu²³. Dramat Janusza w *Trupiej głowie* rozpoczyna się

²² Wyrażenie „naiwność” rozumiem tu i wykorzystuję w zgodzie z teorią F. Schillera, zawartej w rozprawie *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, stanowiącej romantyczną wykładnię dla tego pojemnego wyrażenia.

²³ Por. J. Delumeau, *Historia raj, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1996.*

przypominaniem utraconego świata, idylli możliwej w takiej intensywności chyba jedynie na Litwie:

Było to bardzo dawno, jak w cudnej krainie, w cudniejszy jeszcze ranek, skowronki pod słońcem bujały i śpiewały mu dzień dobry na błękitnym niebie, a słońce spieszyło w górę, aby kończyć pozłacanie najpiękniejszej w świecie pszenicy. Pagórki, lasy i rzeki wśród uprawnych łąnów i gdzieś tam kościołów i wiosek błyszczały tysiącem barw jako kwiatki na perskiej materii bogatego żupana. Środkiem wysadzona wielkimi brzoźami szła droga, na kształt litego pasa, na którym jaskrawe ubiory stu koni i stu braci, z głośnymi śpiewami i groźnymi licami, kąpało się w słońcu.

(*Trupia głowa*, s. 73)

Dziekoński w tym niewielkim fragmencie buduje wyrażne skojarzenia z innym litewskim mitycznym miejscem, z Soplicowem, które w wyobraźni okazuje się całkiem nieodległe od Wilkomierza. Używa prostego zabiegu literackiego, polegającego na nagromadzeniu zwrotów, tu ewidentnie charakterystycznych dla Inwokacji *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza, najbardziej bodaj naiwnego i idyllicznego fragmentu w polskiej literaturze romantycznej. Nie możliwe, by Dziekoński nie znał lub nie pamiętał treści *Pana Tadeusza* – epopei swego przyjaciela, wydanej w Paryżu w 1834, 6 lat przed opublikowaniem *Trupiej głowy*. Inspiracje są wyraźne i sprawnie przez Dziekońskiego wprowadzone do opowiadania, jednak nie można mówić tu o naśladownictwie czy o innej formie wtórności. Pisarz używa aluzji do *Pana Tadeusza* z innego powodu niż ów oczywisty, jakim może być przecież zachwyt nad dziełem Mickiewicza czy dyskretnie oddanie hołdu wieszczowi. Jego zabieg

wprowadza do utworu wraz z „cytatami” swoisty meta-tekst, jakim są obrazy zapożyczone z litewskiej powieści, tak samo przecież rozpoczętej – krajobrazem idyllicznej młodości:

<i>Trupia głowa na biesiadzie</i>	<i>Pan Tadeusz</i> ²⁴
1. jak w cudnej krainie, w cudniej- szy jeszcze poranek	1. do zdrowia powróciłaś cudem
2. na błękitnym niebie	2. nad błękitnym Niemnem
3. pozłacanie pszenicy	3. wyzłacanych pszenicą
4. [łany] błyszcząły tysiącem barw	4. Do tych pól malowanych
5. Pagórki, lasy i rzeki	5. Do tych pagórków leśnych
6. wysadzana wielkimi brzożami szła droga	6. na pagórku niewielkim, we brzożowym gaju
7. szła droga, na kształt litego pasa	7. wszystko przepasane jakby wstęgą, miedzą

Wprowadzając wyrażenia, a nawet całe frazy z arcydzieła Mickiewicza, twórca uzbiera swój utwór w historię już znaną i tworzy tym samym podwójny plan wydarzeń – tło główne oraz uzupełniający je w wyobraźni czytelnika zespół skojarzeń z losami bohaterów Soplicowa. I chociaż czytelnik nie poznaje szczegółów życia Janusza z *Trupiej głowy*, to jak w palimpseście może sobie dopowiedzieć jego historię, przebijającą ze strzępków znaków podsuwanych w cytowanym fragmencie, ale także w dalszych miejscach opowiadania. Chodzi o wzmocnienie dwóch ważnych dla Dziekońskiego momentów narracji: idyllicznego początku

²⁴ Cytuję za: A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, w: *Dzieła*, dz. cyt., t. IV, oprac. Z. J. Nowak, Warszawa 1998, s. 11.

oraz dramatycznego zwrotu wydarzeń, prowadzącego bohatera do zguby. Na początku opowieści jawi się zatem raj, który szybko zostanie bohaterowi odebrany; jego poczucie dramatu ma być tym większe, że swój Eden będzie on nosił w pamięci i wspominał ku niekończącym się udrękom. Wspomnienie utraconego raju to również zamysł Mickiewicza wpisany w *Pana Tadeusza*. Problem tęsknoty za rajem utraconym oraz kwestię obrazów odwołujących się do tego archetypu w *Panu Tadeuszu* szeroko rozwija Irena Jokieli, zwracając zarazem uwagę na symboliczną śmierć duchową bohatera:

W *Panu Tadeuszu* ta idea jest zaszyfrowana w symbolicznej przestrzeni matecznika, ściślej mówiąc, w semantycznym układzie, jaki współtworzą wyznaczniki tej konstrukcji artystycznej. Układ ten, oparty na archetypicznych tematach przestrzennych i związanych z nimi wartościami uniwersalnych, funkcjonuje jako wielka metafora raju utraconego i marzenia o powrocie doń jak do „arki Noego”, po ocaleniu. Jest poetycką figurą metafizycznej koncepcji powrotu do początku za cenę śmierci dawnego „ja”, obarczonego cywilizacyjnymi grzechami, które „świat nasz klóć”²⁵.

Bohaterowie Dziekońskiego oraz Mickiewicza nie tylko pamiętają utracony raj, ale doświadczają go sami w wymiarze ziemskim. W opowiadaniu Dziekońskiego próbą powrotu po „ocalenie”, o którym pisze Jokieli, może być wizja „wniebowzięcia” Janusza, chwilowego objawienia bliskości

²⁵ I. Jokieli, *Lornety i kapota. Studia o Mickiewiczu*, Opole 2006, tu rozdział: *Litewski raj*, s. 205.

aniołów, odebranego jednak wraz ze złudzeniem owego przedwczesnego zbawienia. Jednym z ciekawszych wyobrażeń raju odzyskanego przez bohatera może być doświadczenie mające związek najprawdopodobniej z jego przemianą duchową. Dzieje się bowiem zaraz po tym, gdy bohater zrozumiał, że: „wolał patrzeć w najciemniejszy zakątek nieba, jak w środek promieni własnej duszy” (*Trupia głowa*, s. 79). Janusz wychodzi wówczas z domu, wskakuje na ruma, a ten unosi go do nieba. Bohater ucieka z domu, w którym przypominają się mu obrazy cmentarne, jęki umierających, nawet własna matka, którą widzi, gdy mija ziemię „jako czarną kulę” (*Trupia głowa*, s. 80), aby osiągnąć szczęście w niebie:

W pośrodku gorejące słońce, to oko boskie, złotym promieniem pieści światy, jak bańki mydlane igrające w przestrzeni. A przestrzeń bez końca i granic zasiana w cudownym nieporządku gwiazdami – to lampy ludzkiego życia! Tysiące ich gaślo, tysiące gorzało dotąd nie widzianych. I dziwne figury, i grupy, to jak odbicia dusz, to jak symbole i konstelacje całych narodów, zapisywane na wieki w rozwartej księdze nieba, ćmiły się i nikły milionami, chociaż ich światła ludzie jeszcze szukali na ziemi, jedni w sercach, inni w popiołach akordów.

(*Trupia głowa*, s. 80)

Ucieczka bohatera do nieba, symboliczne „wniebowzięcie”, ma naturę oniryczną. Autor jednak nazywa owe widzenia snem, pozostawiając margines dowolności w odczytywaniu sceny. Warto zaryzykować jednak jeszcze jedno skojarzenie z Mickiewiczem, które nasuwa się w tym miejscu, zwłaszcza jeśli uznać kolejne nagromadzenie zwrotów

i symboli (gwiazdy, harmonia sfer, muzyka, księga, serce, dusze itd.) użytych przez wieszczka w Wielkiej Improwizacji. Bohater ulatuje w kierunku gwiazd, szukając Boga („oko boskie”), po czym budzi się na ziemi, rozpoznając jedynie niezmienny cmentarz. Konrad i Janusz sięgają gwiazd, budzą się na ziemi, obaj nie mogą odnaleźć swego domu, obu im wyrwca się na nice dusza²⁶.

Duchowa wojna Konrada, przedstawiona w *Dziadach* jako ingerencja sfery duchów w świadomość, wolę i moralność człowieka, ale również w sferę historyczną, w codzienność bohatera, mogła zostawić ślady w jeszcze jednym miejscu opowiadania Dziekońskiego. W scenie przedstawiającej napaść Janusza na marszałka pojawiają się echa zarówno kuszenia z *Dziadów*, jak i nie mniej wymowne nawiązanie do burzliwej napaści Jacka Soplicy na zamek Horeszków w *Panu Tadeuszu*. Pisarz dokonuje literackiej kontaminacji, sugerując podobieństwo losów Janusza i Jacka Soplicy, a także włączając do opowieści cechy charakterystyczne dla sceny kuszenia Konrada.

²⁶ W chwilowym przebywaniu bohaterów „w niebie” można dostrzec ślady popularnych jeszcze w średniowieczu ilustracji do Biblii, na których można było zobaczyć bardziej i mniej znanych świętych przebywających z Bogiem. Mickiewicz i Dziekoński nie pokazują jednak spotkania z Bogiem, pozostaje on dla bohaterów tajemnicą. Na temat kontynuacji oraz form zrywania z tradycją antyczną w twórczości Mickiewicza zob. M. Kuziak, *Grecja – Słowiańszczyzna – Polska. Romantyczna paralela*, w: *Filhellenizm w Polsce. Wybrane tematy*, praca zbiorowa pod red. M. Borowskiej, M. Kalinowskiej, K. Tomaszuk, Warszawa 2012; J. Axer, *Mickiewicz – zbuntowany filolog klasyczny (wypowiedź niebezinteresowna)*, w: *Wykłady lozańskie Adama Mickiewicza*, pod red. A. Nawareckiego i B. Mytych-Forajter, Katowice 2006.

Dramat Janusza ma kilka przyczyn: jest nieszczęśliwie zakochany, zabija człowieka, drażni się ze światem duchowym. Jego życie zostało przedstawione jako synteza dwóch tożsamości, zbudowane z jaźni i świadomości, rozdwa się tuż przed tragicznym aktem zbrodni na niedoszłym teściu; narrator mówi o nim, że „uczuł wyraźnie, jakoby dusza jego na dwie rozdarła się dzielnice” (*Trupia głowa*, s. 74). Podwójną tożsamość wybiera z konieczności również bohater Mickiewicza, wkładając zakonny habit, zmieniając imię z Jacka na Robaka. Tak jak bohater Dziekońskiego, żyje w rozdzieleniu do czasu swej ostatniej spowiedzi, na której wyznaje skrywaną tożsamość i tragiczne wydarzenia z dnia zabójstwa swego niedoszłego teścia. Obaj bohaterowie – Janusz i Soplica – zbliżają się do zamku przyszłego teścia z zamiarem matrymonialnym, noszą w sobie żal do ojca ukochanej, niepogodzenie z odtrąconymi oświadczeniami. Ukryta w duszy nienawiść, której obaj pozwalają rosnąć i którą pewnie w ciszy pielęgnują, wiedzie ich pod zamek, a następnie dopuszcza do ich duszy wystarczająco dużo złości, by zabić – wbrew woli. Jacek Soplica zbyt szybko naciska spust strzelby, Janusz uderza szablą walczącego niezdarnie podstolego, wykorzystując jego bezsilność i starość²⁷.

Iskrą zapalającą obu bohaterów jest widok dumnego ojca ukochanej, w obu obrazach ukazanego w pozie zawadziackiej, w obu dziełach szyderczo tryumfującego. Dziekoński być może zapamiętał widok Horeszki z *Tana Tadeusza*, roz-

²⁷ Starość bohatera jest rodzajem metafory, o którym pisze M. Matusiak, *Starość jako metafora – o „starości czasu” w „Panu Tadeuszu” A. Mickiewicza*, w: *Starość. Doświadczenie...*, dz. cyt. s. 287–296.

złączającego Soplicę, podobnie bowiem ukazuje i wąs, i błysk, lokuje go tak samo na ganku:

(...) zoczył wyniosłego wzrostem, w czarnym kontuszu, podstolego. Lewą ręką na kołowrocie wsparty, w prawej trzymał karabę, drogę zastąpił i oczy jako kopiją utkwiał w Januszu.

Groźna ta twarz, siwym wąsem drgająca, mroziła go i lży mu w oczach zaświeciły. (...) spod groźnego wąsa, szydercze oszusta i zmiennika nazwy kłuły go do żywego.

(*Trupia głowa*, s. 75)

Podstoli prowokuje Janusza tak samo, jak Horeszko Soplicę: mimiką, postawą, poruszeniem groźnego wąsa:

Wtem ujrzałem, poznałem: wystąpił na ganek
I brylantową szpinką ku słońcu migotał,
I wąs pokręcał dumnie, i wzrok dumny miotał,
I zdało mi się, że mnie szczególniej urągał,
Że mnie poznał i ku mnie rękę tak wyciągał,
Szydząc i grożąc²⁸.

Obaj bohaterowie zabijają w afekcie, ale Dziekoński wprowadza jeszcze jeden czynnik, nie mniej ważny – wpływ świata duchowego na zachowanie oraz ostateczną decyzję bohatera. Jego plany i marzenia zderzają się tym mocniej z rzeczywistością i z ironicznym fatum, tu ukazanym jako działanie złych duchów, że autor wykorzystuje nie jedną tragedię bohatera, ale kilka, otwierając narrację na możliwości wyobraźni czytelnika. W *Dziadach* Mickiewicz wprowadza obecność duchów, które dręczą najpierw Gus-

²⁸ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, dz. cyt., s. 298.

tawa, później zaś Konrada. Nad śpiącym Gustawem, tuż przed jego przemianą, zjawiają się duchy z prawej i lewej strony oraz anioł, którzy będą walczyć o duszę bohatera. Ma to być zapowiedź przemiany w nowego człowieka, podkreślonej dodatkowo zmianą imienia bohatera.

W *Trupiej głowie* Dziekoński ukazuje bohatera z rozdwojoną duszą, wrażliwego na bodźce zewnętrzne, które mogą oznaczać również jego wewnętrzny krajobraz:

Zdało mu się, że czarownice zamieniły serce jego w kocioł, w którym gotująca się krew buchała jako para do mózgu i oczy ćmiła. Śród czarnej nocy i samotnej natury widział, jak na tle chińskich cieniów, jaśniejący z dala zamek.

(*Trupia głowa*, s. 74)

Iście szekspirowska atmosfera towarzyszy bohaterowi ukazując świat zdominowany przez siły inne od znanych mu dotychczas²⁹. Są to głosy, diabły, czarne duchy. I tak jak

²⁹ Teatralizacja świata przedstawionego może mieć źródło z inspiracji czerpanymi w oglądanych przez Dziekońskiego spektaklach szekspirowskich, wystawianych wówczas w całej niemal Europie. Przywołuje on w mottach do *Sędziwoja* kilka dramatów Szekspira: *Hamleta*, *Burzę*, *Makbeta*, *Króla Henryka V*. O wpływie Szekspira na wyobraźnię niemieckich romantyków pisze L. Tieck w rozprawie, którą Dziekoński także mógł znać lub o niej choćby słyszeć. Interesujące mogą wydać się uwagi Tiecka zwłaszcza o alegorii: L. Tieck, *Shakespeare i jego scena*, w: tegoż, *O cudowności u Shakespeare'a i inne pisma krytyczne*, przekład, wstęp i opracowanie M. Leyko, Gdańsk 2006, s. 44–45:

To, że alegoria nie budzi złudzenia, nie wymaga żadnych wyjaśnień. Widzimy pryncypała trzymającego w ręce występujące marionetki; widzimy przedstawiony sens moralny czy filozoficzny: i właśnie dlatego, że zaangażowana została przenikliwość umysłu, zatrać się może gra wyobraźni; a w tym samym momencie rozum wy-

bohater Mickiewiczowski jest osaczony z prawej i z lewej strony duchami, tak Janusz słyszy z obu stron nawoływanie do walki z tym, który się stanie jego ofiarą:

Widma znikły – lecz w chwili przyjścia do siebie zakrzy-
piały w dumnym sercu wyrazy kolegów:

– Tchórz! Tchórz!

Diabeł na nowo ostatnie siły wyczerpał, obudził dumę, która go jak orzeł w szponach wysoko ponad zamek wyniosła. (...)

I nad prawym jego uchem płacz i skrucha, **a nad lewym śmiech i wzgarda** towarzyszków się unosiły. I zadrzał Janusz z wściekłości.

(...) Oczy mu na wierzch wybiegły, nie widział, nie słyszał... Z ostatnią wściekłością, z ostatnim wybuchem zapалу, wezwawszy imię **czarnego ducha**, ugodził potężnym cięciem wzniosłe starca czoło.

(*Trupia głowa*, s. 75)

Oczywiście duchów z prawej oraz z lewej strony można by w literaturze znaleźć więcej, interesujący jest tu jednak ów kontekst dyskretnego dialogu właśnie z Mickiewiczem, którego fragmenty, jak niedoświetlone, ale możliwe do rozpoznania klisze wplata Dziekoński do swojej fabuły. Głosy duchów mieszają się tu z głosami towarzyszy, bohater jednak w kulminacyjnym momencie sam wzywa „czarnego ducha”, oddając się w jego władanie.

daje wyrok skazujący na całą kompozycję. Już sam poeta czuje jak niekonsekwentne jest jego zmyślenie. (...) Psycholog i poeta bez wątpienia potrafią uogólnić swoje doświadczenia, gdy podążają za rozwojem snu: tutaj z pewnością często można znaleźć wyjaśnienie, dlaczego niektóre kombinacje idei tak silnie działają na umysły.

I jeszcze jeden gest umierających „ojców”, a niedoszłych teściów w obu utworach wydaje się niezwykle podobny. Chodzi o przebaczenie, którego konający udzielają swym mordercom. Jacek Soplica dowie się o tym dopiero przed swą śmiercią, po długiej spowiedzi, wypowiedzianej przez konającego Robaka:

Pan głowę wstrząsnął rękę ku bramie wyciągnął
W stronę, gdzie stałeś, i krzyż w powietrzu naznaczył;
Mówić nie mógł, lecz dał znak, że zbójcy **przebaczył**³⁰.

Horeszko przebacza Jackowi w milczeniu, nie mogąc wypowiedzieć słowa, kreśli znak krzyża; podstoli w utworze Dziekońskiego zaś przebaczy Januszowi, wypowiadając długie, jak na konającego, zdanie:

– Januszu! Morderco mój! Morderco sławy córki mojej – **przebaczam ci!** – przebaczam ci przez miłość, którąś miał dla niej!
I pieniający się rumak uniósł w kłębach kurzu swego pana. A głos ten: „Januszu, przebaczam ci! – brzmiał mu w uszach i **jak ogon komety** unosił się w szybkim biegu za nim.
(*Trupiej głowa*, s. 76)

Przebaczenie jest ważnym gestem w opowiadaniu Dziekońskiego, jeśli bowiem bohater Mickiewicza nie wiedział o zdjęciu z niego winy i życie spędził w pokucie, to bohater *Trupiej głowy* nie chce przebaczenia przyjąć. Zamiast ulgi doświadcza on z powodu przebaczenia ciężaru, co podkreślają słowa porównujące przebaczenie do ogona komety, która, jak w *Panu Tadeuszu*, zapowiada nieszczęście. Janusz

³⁰ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, dz. cyt., s. 303, podkreślenie – K. K.

nie może przyjąć przebaczenia od swej ofiary, gdyż nie pozwala mu na to duma. Zamyka w sobie ciężki grzech i okłamuje siebie, zapominając natychmiast o zabójstwie. Pisarz przedstawił niezwykle nagromadzenie wydarzeń: zabójstwo oraz Janusza odjeżdżającego z miejsca zbrodni na biesiadę zaręczynową³¹:

Janusz, skrwawiony pamiątką dawnej kochanki, pospieszył na nowe zaręczyny. Pokazywał zuchwałą miną, iż drgające struny wróciły już do milczenia. Ufny w szablicy, śmiał się już z prawych i lewych głosów.

(*Trupia głowa*, s. 76)

Autor ukazuje świat na opak – zamiast stypy jest zabawa, żalobę zastępują zaręczyny³². Janusz burzy porządek moralny, tradycję, a przede wszystkim burzy siebie, próbując uciec w ułudę szczęścia. Zamiast planowanego wesela bohater pograża się w bezgranicznym smutku, a plany matrymonialne zniszczy siła cmentarna:

Pił, jak mógł, najwięcej, coraz nowe wznosił toasty, wszystko na próżno: niczym nie potrafił odpędzić dręczącej mary.

(*Trupia głowa*, s. 76)

³¹ Na zaręczyny wprost z miejsca zbrodni idzie też, co wcale nie musi mieć związku z tym opowiadaniem, *Balladyna*, bohaterka dramatu Słowackiego.

³² Ironiczną wizję świata na opak w dramacie niemieckim ukazuje świetnie opracowanie komparatystyczne Leszka Libery poświęcone dziełom Tiecka i Słowackiego: L. Libera, *Zraniona iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwiga Tiecka*, Zielona Góra 2007.

Bohater ucieka nie tylko z miejsca zbrodni, ucieka także z własnej biesiady, szukając ukojenia dla niespokojnych myśli. Jego ucieczka nigdy nie osiągnie kresu. Janusz, stanie się tułaczem szukającym dla siebie nieistniejącego miejsca, ale też szukającym siebie samego, „swej gwiazdy” (*Trupia*, s. 81), przeznaczenia, a nade wszystko zmierzającym pogodzenia ze sobą – co nie nastąpiło, gdyż stał się „upiołem”.

Tragiczną konfrontację marzeń o szczęściu z przegranym życiem przedstawiają również dzieje Ernesta, będące paralełą perypetii Janusza. Swej opowieści bohater nie rozpoczyna od narzekania, ale od przypomnienia sielanki, zaprojektowanej w młodości na całe życie:

Urodziłem się daleko od Warszawy, pod słomianą strzechą. Gdy miałem lat osiemnaście, byłem silny i pełen wiary w siebie – życie całe przedstawiało mi się jako jeden wielki koncert – rozumiałem i słyszałem melodie kwiatów i dziewic, i harmonie burzy i gromów, i jasno w każdej piersi człowieka, jak w szklanym zegarze, widziałem igrające tony i dźwięki, bo to były uczucia.

(*Pająk*, s. 26)

Wyidealizowany obraz niezmiętej radości, harmonii, wiary w siebie, anielskich dźwięków może kojarzyć się z rajem, do którego bohater przyrównuje swój młodzieńczy świat, odległy od wielkiego miasta, tętniący pięknem natury³³. Bohater pamięta bliskość z Twórcą, rozumie język świa-

³³ W pewnym sensie Ernest jest romantycznym antybohaterem, zamyka się w bastionie własnych iluzji, nie daje sobie szansy na odmianę losu. Jest parodią męczennika, ofiary bezsensownej, niewnoszącej niczego dla dobra ogółu. Jego życie jest twierdzą, którą broni przed wyimagi-

ta, natury, gwiazd, nie jest niewolnikiem żadnych ludzkich praw czy reguł, nie zna ograniczeń. Jego życie jest wolne od wszystkich konsekwencji grzechu, wydaje się powtórzeniem początku życia Adama i Ewy, rozmawiających ze Stwórcą zanim zostali wygnani:

Nie ucząc się od nikogo, patrząc na świat, stałem się wielkim artystą, bom zrozumiał, i wyrazami, i tonami mógł wyśpiewać wzniosły hymn, co natura śpiewa od wieków Twórcy! Gdym zechciał, pod palcami moimi z mej duszy lały się obrazy dziejów całej ludzkości z wplątaną harmonią dusz, których ucho śmiertelne nie słyszy!

(*Pałak*, s. 26)

Ernest jest częścią świata na zawsze utraconego przez ludzkość, wpisuje siebie w przestrzeń Edenu, identyfikuje się z Orfeuszem, którego „boską naukę” chciał odkryć ludziom, dzieląc się skarbem po prometejsku. Zupełnie jak w Edenie, utraci wszystko w jednej chwili za sprawą dia-

nowanym wrogiem, właściwie walczy sam ze sobą, ale nie da się go porównać do Don Kichota. Ernest w przeciwieństwie do wielkich bohaterów Słowackiego **nie jest** Rycerzem, jakim był na przykład *Zawisza Czarny*:

Błędnym i obłądnym rycerzem idealnej Polski. Jej (...) „duchem, stróżem i patronem”. Jej wysłannikiem i wehikułem duchowych wartości, a równocześnie (...) owych duchowych wartości niewzruszonym schronieniem, niezłomną, warowną opoką.

– A. Kotliński, *Strategia pałaka*, w: *Trzyście arcydzieł romantycznych*, pod red. E. Kiślak i M. Gumkowskiego, Warszawa 1996, s. 144. O figurach romantycznego bohaterstwa pisze R. Przybylski, *Zmierzch rozumnego heroizmu, czyli prolegomena do romantycznego bohaterstwa*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria II, pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1974.

bla, który zjawi się pod postacią starego Niemca „z ostrym nosem w trójgraniastym kapeluszu i z harbeitlem z tyłu” (*Pająk*, s. 26–27). Diabeł nie skusi bohatera zakazanym owocem, ale utratą naiwności (opuszcza wieś), przekroczeniem granic kultury (pismo, nuty), wreszcie zapomnieniem języka natury:

Poznawałem nuty, co oni nabazgrali, ale jak je poznawać nauczyłem się, wtedy zapomniałem poznawać to, co Bóg popisał w świecie.

(*Pająk*, s. 27)

Bohater rozpoznaje się na nowo w rozczarowaniu, jak Adam w raju, który nie chce pokazać się Bogu, ale ukrywa się przez Nim, mówiąc, że jest nagi. Zapominając Boskiego języka, oddala się od źródła, od sensu, ale ucieka też od tego, w którym widzi diabła, mówiąc o nim: „Uciekaliśmy od starego Niemca”³⁴ (s. 27). Ostatecznym wcieleniem diabła będzie dla Ernesta pająk, prześladowający go na każdym kroku, a także – w co Ernest wierzy – zabierający mu najbliższe osoby. Wraz z utratą własnego języka, gubi więc ze światem, z realnością, zastępując je projekcjami własnej wy-

³⁴ Określenia „Niemiec” wobec diabła używa również Mickiewicz w balladzie *Pani Twardowska*. Niewątpliwie można traktować przydomek użyty przez bohatera jako typowe przezwisko diabelskie w epoce. Więcej o zagadnieniu pisze Jarosława Iwczenko, *Diabeł we frazeologii polskiej i rosyjskiej: motywy główne*, w: „Acta Polono-Ruthenica” XIV, 2009, s. 385–396: „Na antropomorficzną postać diabła wskazuje dodatkowo tradycja przedstawiania diabła jako obcokrajowca. W Polsce przybiera on głównie postać Niemca, w rosyjskim obcość jest eksplikowana m.in. przez elementy diabelskiego pojazdu, który posiada dyszel.” (s. 387).

obraźni, przestaje on rozdzielać i rozróżniać prawdę od majaków.

W opowieści Ernesta o utracie własnej arkadii pojawia się wielka miłość współdzielona między kobietę (Andzia) i instrument (kwartwiola). Przez pewien czas jego życie układa się pięknie mimo obecności diabła-pajaka. On sam wspomina je z dumą, podkreślając wspinanie się po szczeblach kariery muzycznej:

Pan szambelan przyjął nas z otwartymi rękoma i Andzia, i ja zostaliśmy na pięknym dworze. Ja zostałem kapelmistrzem! Wiesz, co to jest być kapelmistrzem!? Tworzyć, **rozkazywać tyłu duszom!**

(*Pajak*, s. 28)

Wrodzony talent muzyczny bohatera mógłby być kluczem do jego wielkiej kariery, rozpoczętej na dworze szambelana, a ukochana Andzia mogłaby zapewnić spełnienie marzeń o rodzinie i domu; on sam zresztą w ten sposób kreśli obraz możliwego szczęścia i utracony biegun swego szalonego życia. Bohater wszystko traci nagle, gdy dowiaduje się o (domniemanym?) romansie ukochanej z szambelanem: „Mój pan szambelan bawił tymczasem Andzię i ona jego bawiła...” (*Pajak*, s. 28). Bohater widzi w tym swoją winę, zaniedbywał bowiem ukochaną, przebywał nieustannie zamiast z nią – między instrumentami. Stwierdza także wtedy po raz pierwszy, że jest „szalony”. Jego szaleństwo to jednak nie jakaś znana choroba psychiczna, ale niezachowanie równowagi między miłością do muzyki a miłością do kobiety. W całości poświęca się na nowo nauce „języka każdego instrumentu” (s. 28), zapominając o języku

ludzi. Nawet o zdradzie nie dowiaduje się bohater z rozmowy. Pisarz podkreśla to, wymownie poprzez ukazanie bohatera komunikującego się z otoczeniem nie słowami, ale gestami, dotykiem i domysłami:

Ale ja raz położyłem rękę na sercu Andzi, bo chciałem z jej serca zamiast koncertu nastroić moje altówki i poznałem, co się święci... Już Andzia była zepsuta do koncertu... Poszedłem do kaplicy, gdzie stały moje instrumenta, spytałem się, czy nie widziały czego i przyjaciel mój, kwartwiola, wszystko opowiedział.

(*Pająk*, s. 28)

Zamiast rozmawiać z Andzią, Ernest wybiera rozmowę z instrumentami, których język jako jedyny okazuje się dla niego zrozumiałym. Szaleństwo³⁵ bohatera ukazuje Dziekoński jako szczególny stosunek Ernesta do otaczającego świata, przypomina o innych możliwościach rozłożenia akcentów wrażliwości, o istnieniu różnych perspektyw i nawet może różnych – obiektywnie istniejących – rzeczywistości. W jakimś stopniu Dziekoński mógłby być adwokatem swego bohatera, uzasadnia od początku jego szaleństwo, pozostawiając wielki margines ostrożności wobec choroby bohatera. Bo co, jeśli to nie choroba, ale szczelina,

³⁵ W pewnym sensie Dziekoński wpisuje swego bohatera w ramy konwencji romantycznej, znanej i popularnej w epoce. Szaleństwo bohatera jest nie tylko znakiem jego choroby, ale wyznacznikiem inności oraz niedostosowania do otaczającego świata z powodu wrażliwości, pozazmysłowego związku z naturą i światem nadprzyrodzonym. Obszerne na temat motywu szaleństwa pisze w swojej książce Alina Kowalczykowa, *Romantyczni szaleńcy*, Warszawa 1977.

przez którą nadwrażliwy bohater zagląda do innych przestrzeni, jak nieposłuszny Pielgrzym Mickiewicza, podróżujący *Drogą nad przepaścią w Czufut-Kale*, gdy mówi przewodnikowi: „a ja spojrziałem!”. Pisarz nie osądza przecież swego bohatera, przeciwnie – pokazuje, jak bardzo jest ów muzyk uwikłany w swój własny świat, zaplątany we własne „ja”, nierozumiejący rzeczywistości. Równie dobrze mógłby nie być szaleńcem, ale geniuszem, artystą, który w zupełności oddaje się sztuce, ale nie ma kontaktu ze światem, pozostaje odizolowany od wszystkiego, co nie jest muzyką.

Utratę potencjalnego rajy dopełnia alkoholizm bohatera, będący głównym, nawracającym motywem opowiadania. Pierwsza wzmianka o stanie upojenia pojawia się w opowieści o demaskowaniu zdrady żony. Dziwić może czytelnika przecież i to, że gdy młody kapelmistrz dowiedział się o niewierności, to nie poprzysiągł zemsty ani nie wyraził żądzy ukarania niewiernej. Zamiast wpadać w szal, kontynuuje – wyłącznie w myślach! – rozmowę. Tym razem zwraca się do (pewnie nieobecnego, ale wymyślnego) szambelana:

Ha – pomyślałem sobie – panie szambelanie!! – No, cóż tak patrzysz? To nie krew! To ja piwem zwałłem ręce. O! bo ja dawno już lubię pić! Tak jest! Już dawno się upijam! Mnie jeszcze wieczorem Andzia zawsze do kaplicy u pana szambelana przynosiła dużo ponczu dobrego...

(*Pająk*, s. 28)

W relacji Ernesta jest jednak wymowna dwuznaczność. Po pierwsze, z powodu nienaturalnego zachowania bohatera, nieokazującego choćby odrobiny złości, po drugie, w kon-

strukcji jego wypowiedzi następuje nagły zwrot tematu, opowieść przerwana zostaje szaleńczym „ha!”³⁶, po którym bohater tłumaczy się z zaplamionych rąk. Bohater wyjaśnia kolor plam na dłoniach niepytany, jakby uprzedzał mające paść niewygodne pytania. Znajduje alibi na domniemaną niewinność: w piwie, w ponczu, w trunkach, które mu przynosiła codziennie Andzia do kaplicy. Szaleństwem może wydawać się nie tylko spokój bohatera, ale upijanie się w kaplicy alkoholem dostarczonym przez żonę. Czytelnik nie może mieć pewności, czy aluzja do splamionych rąk bohatera nie jest wskazaniem jego prawdopodobnej winy jako mordercy w afekcie, nieświadomego zabójcy niewiernej kochanki? Pisarz pozwala na domysły, rzucając na bohatera cień podejrzeń, tym bardziej możliwy, że on sam za chwilę powie o dwóch kolejnych niejasnych, może niemających miejsca, zgonach: o dziwnym zgonie szambelana, przebitego nożem, a także o śmierci synka.

Autor pozostawia czytelnika z wątpliwościami, nie rozstrzyga jednoznacznie o winie bohatera, ale wplata wymowne aluzje w jego spowiedź życia, podkreśla siłę uzależnienia od alkoholu oraz od tajemniczego pająka-diabła³⁷, jedyne świadka jego czynów:

³⁶ Zawołanie „ha!” pojawia się w utworach romantycznych zazwyczaj jako znak szaleństwa bohatera, ale także dowód popełnienia przez niego zbrodni. Tak rozmawiają po dokonaniu zabójstwa bohaterowie przede wszystkim Słowackiego (*Balladyna*), ale też Mickiewicza (*Pani z Lillii*).

³⁷ Symboliki zwierząt do kreowania obrazów zniewolenia używał w swoich utworach również J. Słowacki, pisze o tym D. Kulczycka, *Animalistyczne obrazy zniewolenia i wolności ducha u Słowackiego*, w: *Juliusz Słowacki. Wyobrażenia i egzystencja*, pod red. M. Kuziaka, Słupsk 2002. Choć nie jest wykluczone, że Dziekoński słyszał, to wcale nie musiał

Oh, Pająk to zły człowiek, on, co tylko wie, to powie, aby cię zgubić, choćby jaką zbrodnią – widzisz, choćby nawet krew na twych rękach, to cię złowi i trzyma jak w sieci.

Ja miałem i synka, on był pewnie dograł do końca myśl ojca, ale kwartwiola powiedziała mi, że to płód szambelana – i spadł biedny robaczek z okna na bruk i główkę sobie rozbił – może go kto popchnął, czy ja wiem? O! ja już dwadzieścia pięć lat tak piję, ale tylko za cztery grosze, wszakże to niewiele, prawda? to dosyć, co?...

(*Pająk*, s. 29)

Niedopowiedzenia oraz sprzeczne informacje o zgonach nie tylko sugerują zagubienie bohatera, ale mogą być także próbą jego ucieczki od rzeczywistości. Oba wyznania, to o zakrwawionych dłoniach oraz o śmierci syna, bohater kończy zaakcentowaniem bezradności i refrenicznym powtórzeniem słów, że od dawna się upija. Argumentem za prawdopodobną winą bohatera za śmierć dziecka są jego własne słowa, niby przypadkiem wplecione do konfesyjnej gawędy o dziecku jako rzekomym „płodzie szambelana”. Podążając za aluzjami, można mieć wrażenie, że bohater

znać opowiadania Jeremiasa Gotthelfa *Czarny pająk*, opublikowanego w 1842 roku. Szwajcarski romantyk posługuje się zarówno motywem paktu, do którego diabeł podstępnie nakłania bohaterkę, jak też właśnie symbolicznym wyobrażeniem pajaka, siejącego grozę i śmierć. Zob. J. Gotthelf, *Czarny pająk*, przeł. E. Sicińska, w: *Czarny pająk. Opowieści niesamowite z literatury niemieckojęzycznej*, wybrał, wstępem i notami o autorach opatrzył G. Koziółek, Warszawa 1976.

nie mówi prawdy; wygląda to tak, jakby kłamał lub powtarzał nieprawdę, wierząc w nią³⁸.

Jedyną śmiertelną ofiarą ukazaną w opowiadaniu przez Dziekońskiego jest trzeźwiejący na koniec Ernest, ale pisarz w wyobraźni naszkicował trzy inne trupy, które mogły być ofiarami tegoż bohatera: Andzi, szambelana i dziecka Ernesta. Siła niewidzialnego obrazu jest tym większa, że ma ją stworzyć w swojej głowie czytelnik. Aby odbiorca tych aluzji nie miał wątpliwości, że powinien podążać za podpowiedziami autora, wprowadza do utworu drugi plan, równie ważny, stanowiący uzupełnienie fabuły o kolejne aluzje. Są to wątki związane między innymi ze sztuką, ale też liczne nawiązania do Biblii w *Pajaku* czy w *Trupiej głowie na biesiadzie*.

3. Utracone nadzieje. Piękno i rozpacz

Najważniejszym atrybutem bohatera *Pajaka* jest jego talent muzyczny. Jedynym językiem, jaki zna doskonale, jest muzyka, dźwięki natury, nie umie się on jednak porozumiewać z innymi ludźmi. Jeśli przyjąć ów kod za klucz do rozumienia zawilej mowy bohatera, warto raz jeszcze przy-

³⁸ Kłamstwo jako paradygmat literacki, określający kondycję ontologiczną, aksjologiczną, epistemologiczną oraz estetyczną jest przedmiotem rozważań S. Dietzscha w książce *Krótką historia kłamstwa. Przekorne eseje filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2000. Zob. także: *Kłamstwo w literaturze*, pod red. Z. Wójcickiej i P. Urbańskiego, Kielce 1996; R. Girard, *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, przeł. K. Kot, Warszawa 2001.

pomnieć utwory muzyczne, które Dziekoński wykorzystuje w obu opowiadaniach.

Tuż przed spotkaniem narratora z Ernestem, gdy jeszcze szedł ulicami Warszawy, szuka zapomnienia fałszywych tonów z salonu baronowej, skupia się na dźwiękach muzyki, najpierw żydowskiej, potem zaś operowej, rozpoznaje w śpiewie z „Wiejskiego ogródka” – taniej karczmy – pieśń z *Normy* Belliniego. Nie byłoby w tym nic szczególnego, gdyby nie kolejna uwaga narratora: mówi on o dziwnej dysharmonii dwóch muzyk:

Tu żydowska jęcząca basetla, nad którą siwa broda i czerwone oczy ślepego starca w takt się kiwały, a obok mały bachor, może wnuk jego, piszczał na skrzypcach.

(*Pałak*, s. 23)

Dziecko i starzec grający znane melodie, niemiłe jednak dla ucha, zostali ukazani jako zwieńczenie kontrastu, na którym opiera się doświadczenie narratora. Dziecko przeciwstawione starcowi może być symbolem ciągłości tradycji, powtarzalności wydarzeń w nieskończonej historii, ale przede wszystkim zastanawia pejoratywne nacechowanie dziecka, tu nazwanego przez narratora „bachorem”. Można wręcz podejrzewać Dziekońskiego o uczucia idiosynkryczne wobec dzieci, bo albo ich do swoich utworów nie wprowadza, albo są one „bachorami”, albo umierają przedwcześnie, bez znanego powodu (przykładem może być syn Sędziwoja)³⁹.

³⁹ Pisałem o tym w artykule *Czy romantycy nie lubili dzieci?*, *Bibliotekarz Podlaski* 2018/2.

Temat muzyczny opery *Norma* narrator rozpoznaje na moment przed spotkaniem Ernesta, wraz z muzyką wyczuwa też woń wódki, ponczu i tytoniu, które zapowiadają jego zjawienie się. Ernest wzmocni rolę używek w opowiadanej historii poprzez natrętne nękanie, by mu kupić trunk „za cztery grosze”. Nie bez powodu jest to *Norma* Belliniego. W 1843 roku Dziekoński mieszka w Warszawie, dlatego mógł być nawet na premierze opery Vincenzo Belliniego, od przeszło dwunastu lat sławnej już wtedy w całej Europie tragicznej opowieści, której bohaterowie w finale giną na stosie, w płomieniach. Nieprzypadkowo zatem narratorowi zanurzonemu w nocnych marzeniach, pod niebem „jako cmentarzem” coś szepcze do ucha, gdy on patrzy na lot ćmy ku świecy: „Spali się – nie, nie spali się – to ty – to ty jesteś, ha, ha! widzieć ogień i nie móc ostrzec – ostrzeż sam siebie!” (*Pająk*, s. 23). Wspomnienie *Normy* rozpoczyna rysowanie przez pisarza drugiego planu wydarzeń, będącego uzupełnieniem niedopowiedzeń w głównym toku narracji bohaterów. Z pozorów niewinne obserwowanie latającej ćmy może oznaczać przeczuwanie własnej śmierci lub sugerować przenikanie treści cytowanej opery w losy bohaterów, o których wiemy tyle, ile zechce opowiedzieć pijany Ernest.

Bellini skomponował tę operę zainspirowany dramatem Alexandre’a Soumeta *Norma, albo dzieciobójstwo* (*Norma ou l’infanticide*), o czym Dziekoński mógł jako pisarz wiedzieć. Dzieciobójstwo okazuje się kolejnym motywem wprowadzonym dyskretnie przez bohatera do opowiadania, podkreśla zepchniętą przez Ernesta do błahej dygresji

śmierć jego synka⁴⁰. Gdyby potraktować aluzje implikowane wraz z pojawieniem się w opowiadaniu *Normy*, byłby to szept autora, podpowiadający wydarzenia alternatywne do tych, które wyznaje Ernest. Jest to przecież jedyny język, którym dobrze posługuje się bohater, dlatego muzyka powinna być kluczem do rozpoznawania prawdy. Fabuła *Normy* nakłada się w jakimś stopniu na życie Ernesta, zdradzając zatajoną przez niego zbrodnię dzieciobójstwa. Wyrzucił on najpewniej swego (szambelanowego?) syna tak, że „spadł biedny robaczek z okna na bruk i główkę sobie rozbił” (*Pająk*, s. 29). Można w tym miejscu pozwolić sobie na kolejne zdziwienie: bohater zamiast okazać wzruszenie, nazywa swoje dziecko robaczkiem. Usuwa tym samym pamięć o zamordowanym dziecku z przestrzeni emocjonalnej, chcąc może łatwiej zapomnieć o swoim czynie, a może szukając w poczuciu odrazy uzasadnienia i usprawiedliwienia ohydneho aktu dzieciobójstwa.

Drugim utworem muzycznym pojawiającym się w rozmowie bohaterów jest *Requiem*. Chociaż pisarz nie dopowiada, o którą ze mszy żałobnych chodzi: Mozarta, Cherubiniego czy Berlioza, to właśnie na Mozarta mogłaby wskazywać lektura intertekstualna, uwzględniająca opowiadanie o losach Janusza. Największy z kompozytorów bez tru-

⁴⁰ Zagadnieniu dzieciobójstwa oraz okrucieństwu związanemu z wyzbyciem się przez bohaterów wrażliwości poświęcono wiele uwagi m.in. w publikacjach: E. Wesołowska, *Postaci w „Medei” i „Fedrze” Seneki w perspektywie akcji oraz interakcji scenicznej w „Medei” Seneki*, Poznań 1991; *Zabójstwo dziecka w literaturze i kulturze europejskiej*, red. K. Ilski, Z. Kopeć, E. Krasowska, Poznań 2015; *CRUDELITAS. Okrucieństwo w kulturze i literaturze europejskiej*, red. E. Wesołowska, W. Szturc, Poznań 2017.

du pozwala się odkryć w cmentarnej scenie *Trupiej głowy na biesiadzie*.

Dziecko pijanego Ernesta ginie na bruku z rozbitą głową. Oczywiście nie można łączyć przypadkowych podobieństw, gdyby się jednak pokusić o skojarzenie obu obrazków, można odnaleźć w nich jakieś uczucie wstrętu, odrazy do świata, wdzieranie się do rzeczywistości bohaterów sił infernalnych. W *Trupiej głowie* Janusz potyka się akurat o trupa głowę zeskakując z mogiły, ale zanim z tej mogiły zeskoczy, usiłuje stłumić w swej głowie muzykę „biesiadnej komnaty”, „huk bankietu” (s. 77). Uciekając od własnych myśli, od prawdziwego, tętniącego życia, zaczyna się o śmierć, potrąca jej atrybut, wreszcie oddaje się jej władzy, wchodząc z nią w dialog:

Zeskakując z jednej mogiły, aby wskoczyć na drugą, potknął się i trącił nogą o trupa głowę, która przy blasku księżycy patrzyła na niego czarnymi oczyma i śmiała się wyszczerzonymi zębami; trącił ją aż podskoczyła na kamień grobowca i stoczyła się jak kula.

– **Chodź, główko, ze mną na ucztę!** Lepiej niż mi masz zaważać w drodze! – zawołał, rozśmiał się i w kilku susach był w Sali. Tam, na środku, stał ksiądz pleban otoczony tłumem. Janusz słysząc śmieszne odezwy i przycinki, tylko co także miał się rozweselić jego kosztem, gdy ten wznosił rękę do góry i wskazał na belce sufitowej wyróżniony napis:

„Memento mori”

(*Trupia głowa*, s. 78; podkreślenie – K. K.)

Gotycki kostium sceny ma cechy fantastyczne, stąd zapewne utwór został przez badaczy uznany za bajkę lub opowieść niesamowitą. Jest poza atmosferą grozy (przypra-

wionej skądinąd ironicznym grymasem) jednak coś ważniejszego – konsekwentnie realizowany przez autora plan komunikowania się aluzjami. Dlatego kreuje on kolejną scenę, znaną miłośnikom opery i Mozarta: zaproszenie ducha na wieczerzę. Janusz potykający się o trupią głowę nie tylko zachowuje zimną krew, nie okazuje strachu, ale nawet przejmuje inicjatywę i zaprasza ją do świata żywych, na biesiadę – w samo centrum życia.

Szalony wręcz pomysł, by rozmawiać z czaszką (nieobcy Hamletowi), a także, by ją zaprosić na wieczerzę, jest momentem zwrotnym zarówno w *Trupiej głowie na biesiadzie* Dziekońskiego, jak i w *Don Giovannim* Mozarta. W obu dziełach bohaterowie dają nieświadomie przyzwolenie światu duchowemu, by wkroczył w ich życie ze wszystkimi konsekwencjami.

Inspiracje operą Mozarta są jednym z ważniejszych motywów *Straży nocnych* Bonawentury (Klingemanna), w powieści poruszającej wiele problemów bliskich wyobraźni także Dziekońskiego. Jedną z podobnych scen, różniącą się jednak od wizji Mozarta, jest ukazanie kamiennego gościa w formie groteskowej, burleskowej. Tak się właśnie zjawia Trupia głowa na biesiadzie u Janusza, najpierw bez patosu i bez aury świętości⁴¹.

⁴¹ Szczegółową analizę motywu Don Giovanniego w powieści Bonawentury przedstawia B. Paprocka-Podlasiak, *Don Giovanni w „Strażach nocnych Augusta Klingemanna*, w: *Noc. Symbol...*, dz. cyt., s.197:

Owa aura „świętości”, nadbudowana wokół postaci „kamiennego gościa” między innymi w libretcie Da Ponte’go, nie zostaje utrzymana w powieści Bonawentury. O ile bowiem w operze Mozarta „kamienny gość” jest ukazany z nobliwością i powagą,

Dziekoński tworzy wyraźne nawiązanie do opery Mozarta. Widoczne nie tylko w widowiskowej scenie zaproszenia cmentarnego gościa, który zresztą ku zaskoczeniu bohatera przybywa na ucztę, ale w znaczeniu tego widowiska, będącego parabolą ludzkiego życia, właściwie jego podsumowania i sądu. Libretto *Don Giovanni*go Mozarta Lorenzo da Ponte napisał na podstawie *Don Juana* Moliera. Bohaterem jest rozpustny kochanek, nieprzestrzegający ni praw, ni norm moralnych, uwodzący kobiety i nieliczący się z karą. Takie jest również życie bohatera *Trupiej głowy*. Janusz stawia się ponad prawem i nie ponosi kary za zabicie człowieka, a jego żądze pozostają poza kontrolą. Symboliczne jest też jego imię, będące odpowiednikiem włoskiego Giovanni i francuskiego Juan. Janusz będący wyobrażeniem wcieleniem Mozartowskiego *Giovanniego*, instynktownie poszukuje granic swego człowieczeństwa, granicy dobra i zła. Pisarz jest przy tym niezwykle dyskretny i nie narzuca jasnych rysów postaci, pozwalając czytelnikowi na satysfakcję samodzielnego odkrycia tego podobieństwa.

Komandor w operze Mozarta przybywa na biesiadę *Don Giovanni*go, by go ukarać nie tyle za grzechy popełnione wobec bliźnich i za łamanie praw ludzkich, ile za naruszenie porządku duchowego, za zachwianie równowagi świata doczesnego i wiecznego⁴². Bohater Mozarta jednak

w utworze Klingemanna motyw ten został przedstawiony w sposób burleskowy.

⁴² Na temat związków wyobraźni literackiej z dramaturgią i teatrem romantycznym zob. *Technika w teatrze a sztuka inscenizacji*, pod red. Z. Przychodniaka i T. Krzeszowiaka, Poznań 1988; *Dramat i teatr romantyczny*, pod red. D. Ratajczakowej, Wrocław 1992; J. Skuczyński, *Odmia-*

nie jest ukarany tak, jak mógłby się tego spodziewać surowy odbiorca. W pewnym sensie można nawet uznać go za usprawiedliwionego, bo samo dramatyczne wkroczenie Komandora do domu Giovanniego jest wystarczającą traumą, uświadamia mu przerwanie granicy dzielącej światy, jednak nie traci on życia. Jego winy przedziwnie zostają zrównoważone przez zaufanie do kamiennej istoty, a zło i dobro okazują się mniej oczywiste w obliczu tego kameralnego sądu nad rozpustnikiem. Prawidłowość tę zauważa Zbigniew Jachimecki, który podsumowuje niezwykłą konstrukcję moralną i duchową bohatera opery:

Zmysłowość nienasyconego człowieka sama przez się jest odpychająca, a dla niektórych [...] wstrętna, ale w operze Mozarta zmienia ją muzyka w jakąś apoteozę zła, która słabych swoim demonizmem pociąga⁴³.

Wprawdzie Kamienny gość w finalnej scenie wciąga don Giovanniego do czeluści piekielnych, jednak należy dodać, że już w 1788, rok po wiedeńskiej premierze Mozart życzył sobie, aby ów infernalny epilog opuścić, zastępując go *canzoną* o ukaranym grzeszniku⁴⁴. Symboliczne odstą-

ny form dramatycznych w okresie romantyzmu. Słowacki, Mickiewicz, Kraśniński, Toruń 1993; A. Kowalczykowska, *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997; Z. Przychodniak, *Pielgrzymi w teatrze. O doświadczeniach teatralnych Wielkiej Emigracji*, w: tegoż, *Walka o rząd dusz. Studia o literaturze i polityce Wielkiej Emigracji*, Poznań 2001.

⁴³ Z. Jachimecki, *Mozart w 150 rocznicę urodzin*, Warszawa 1906.

⁴⁴ Przypomina o tym Mieczysław Tomaszewski w szkicu *Mozarta „Don Giovanni”*, wprowadzenie do programu inscenizacji w operze krakowskiej, Kraków 1997, s. 5. O związkach literatury i muzyki, zwłaszcza opery zob. A. Borkowska-Rychlewska, *U progu zmian. „Don Giovanni”*

pienie Mozarta od ukazywania srogiej kary mogło być próbą artystycznego zastąpienia Sądu Bożego karą mniej abstrakcyjną i obcą, czyli ciężarem własnego sumienia, z którym musi się zmagać po kres wieczności. Byłoby to zbieżne z intencją Dziekońskiego, który nie wymierza srogiej kary Januszowi, na wzór projekcji Dantego, ale stawia na jego drodze postać z zaświatów, która otworzy skorupę sumienia i zostawi go z ciężarem w samotności⁴⁵. Bez Boga i bez ludzi, którymi gardził.

Zanim Janusz zostanie niewolnikiem ciężaru własnego ducha, za sprawą cmentarnego gościa ukaże mu się na sufitej belce napis „Memento mori”⁴⁶, przypominający średniowieczną maksymę „pamiętaj o śmierci”. Jest to wizytówka gościa, który przybywa do biesiadnej sali zaraz po zjawieniu się biblijnego ostrzeżenia. Mogą w tym miejscu nasunąć się skojarzenia ze słynną ucztą Baltazara, w trakcie której władca ujrzał na ścianie napis uczyniony ręką Bożą „Mane, Tekel,

w przekładzie Kazimierza Brodzińskiego, w: tejeż, Poema muzyczne. Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu, Kraków 2006; T. Baranowski, Mickiewicz muzyczny. Portret wieszczki z Mozartem w tle, w: Światło w dołinie, dz. cyt.; E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, Oblicza wieku dziewiętnastego. Studia z historii literatury, teatru i opery, Poznań 2017.

⁴⁵ Romantyczne wyobrażenia dantejskiego piekła jako immanentnej części wyobraźni Juliusza Słowackiego pisze M. Jochemczyk: *Ku otchłani – Dante*, w: *Rzeczy piekielne. Wokół „Poematu Piasta Dantyszka” Juliusza Słowackiego*, Katowice 2006.

⁴⁶ *Memento mori* jako pozdrowienie średniowiecznych mnichów zostało sformułowane na podstawie Księgi Syracha (Eklezjastesa) 14, 12: „Pamiętaj, że śmierć nie zwleka, a przymierze Szeolu nie zostało ci odkryte”; weszło do wielu utworów literackich, było popularne w romantyzmie, a znaleźć je możemy u Z. Krasińskiego (*Listy do S. Małachowskiego*), W. Syrokomli czy E. Chojeckiego.

Fares" (Dn 5, 25), co oznaczało osądzenie bezbożnego i dumnego władcy oraz pozbawienie go królestwa i życia. Sam Bóg dokonał w wypadku Baltazara sądu-widowiska, objawiając nie tyle Swą moc, ile raczej pouczając ocalałych, dając im szansę na przemianę i uniknięcie losu złego władcy.

Janusz jako Don Giovanni nie ginie w piekle, ale otrzymuje własne piekło na ziemi. Starzec-Trupia głowa w podzięce za gościnę obwieszcza mu darowanie win, powołując się na cnotę gościnności:

– Januszu! Cześć twej gościnności! Bo starożytna gościnności cnota ma potęgę zmazywania licznych występków, wśród których jako gwiazda w północy jaśniej... i tobie w jej imię Najwyższy wiele przebaczy; a mnie, żebyś nastroczył chwilę odwzięczenia się, musisz przyrzec, że odwiedzisz nawzajem..

(*Trupia głowa*, s. 78–79)

Janusz korzysta z zaproszenia starca, ale nie odnajduje owej gwiazdy, co „w północy jaśniej”. Ta, która miała go uwolnić od win, „zgasła dawno i chyba się może zatli, aby w nieskończoność świecić...” (*Trupia głowa*, s. 80)⁴⁷. Trudno ocenić, czy Trupia głowa był oszustem czyhającym na duszę Janusza, czy to raczej Janusz nie poradził sobie z przyjęciem odpuszczenia grzechów. Został jednak „wzięty” do nieba, wjechał między gwiazdy i tęcze, znalazł się w świecie podobnym do raju. Rajska kraina została mu ukazana po to, by został z niej wypędzony po raz drugi, tym razem

⁴⁷ Na temat motywu nieskończoności zob. M. Strzyżewski, *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, wstęp i oprac. materiału ikonograficznego A. Markuszewska, Toruń 2010.

pewnie na zawsze, ale by nie zapomniał cudowności uczucia i by nosił w sobie niekojoną tęsknotę za Edenem.

Starzec Trupia głowa mógłby być przecież wysłannikiem piekła, sprytnie szykującym bohaterowi jego własne piekło na ziemi. Janusz zostaje ukarany „nieśmiertelnością”⁴⁸, a przynajmniej matuzalemową długowiecznością. Gdy się bowiem budzi po wizycie w raj, zastanie świat pozornie ten sam, ale zmieniony, o wiele pokoleń starszy, gdyż „chwila jedna spędzona w zaziemskim świecie jest wiekami ludzi...” (*Trupia głowa*, s. 80).

Winą Janusza jest to, że zaufał czaszce, śmierci, a nie Boskiej mocy. Nie znalazł bohater w sobie potrzeby przemiany duchowej, oczyszczenia z grzechu zabójstwa, ale na skrót, korzystając z łatwej okazji, chciał oszukać Boga i samego siebie.

W świecie własnych iluzji, w sidłach widm pozostaje również Ernest – bohater *Pająka*. Ucieka on od prawdy i od siebie, fałszywej wolności szukając w alkoholu. Traci swój talent, spokój, żonę, syna, dom i ostatecznie siebie, za cenę urojeń zrodzonych za sprawą trunków, które pije bez przerwy od dwudziestu pięciu lat. Pierwszy dzień trzeźwości bohatera stał się dniem jego zgonu. Pozorne uwolnienie od więzów nałogu nie wyzwoliło bohatera od „czczości w głowie i w piersiach” (*Pająk*, s. 36), od pustki, z którą nie potra-

⁴⁸ Uporczywe trwanie Janusza przy życiu może sugerować, iż jest on upiorem, ale także może być wyrazem jego śmierci duchowej, wewnętrznej. Wielokrotnie o doświadczeniu śmierci towarzyszącej pisał przecież Z. Krasiński. Fenomen owej „tanatycznej egzystencji” opisuje D. Danek w książce *Śmierć wewnętrzna. Literatura w świetle psychoanalitycznego*, Gdańsk 2012.

fił żyć, wyjałowiony z miłości, prawdy, a także z umiejętności bycia sam ze sobą.

Dziekoński nie domyka opowieści tragiczną, samobójczą śmiercią Ernesta (śmierć nie zamyka w tym świecie niczego ostatecznie), ale tworzy obraz powtarzalnego losu, nieskończonego korowodu tych samych problemów, wpisanych w kolejne twarze⁴⁹. Okazuje się, że problemem Ernesta-samobójcy: nałogiem pijaństwa, obarczona zostaje również jego domniemana ofiara – szambelan, ten sam, który uwiódł mu ukochaną. Miłość Ernesta – wyjaśnia się na koniec – jest tą samą (jeśli wierzyć wcześniejszym relacjom pijanego bohatera) Andzią, która go zostawiła. Od tej baronowej ucieka na początku opowiadania narrator, aby na końcu znaleźć się w tym samym miejscu, również obok mieszkania „baronowej ***”, wymownie bezimiennej, jakby się czytelnik sam miał domyśleć jej zatajonego imienia. Narrator w ostatnim „liście” do przyjaciela, zamykającym opowieść, opisuje spotkanie z wielkim dziwakiem, pijakiem, który posiada wszystkie cechy nieobecnego już Ernesta. Narrator doświadcza na odległość siły jego szaleństwa, czuje przenikliwość spojrzenia, lęka się szyderczego śmiechu oraz nadnaturalnej zdolności naruszania jego ciała.

⁴⁹ Wydaje się, że autor nie osądza samobójczej śmierci Ernesta, ukazuje ją jednak jako przestrożę dla tych, którzy uciekają przed sobą i od odpowiedzialności za życie. Nie potępia on swego bohatera, uznając w geście Ernesta znak wypełnienia się jego szaleństwa, a także odrzucenie szansy na przemianę duchową i na ocalenie siebie. O niejednoznacznym aspekcie śmierci samobójczej w ujęciu filozoficznym pisze J. Kopiańca w książce *Boski sen o stworzeniu świata*, Białystok 2003, tu rozdział: „*Honoste mori*”. *O prawie do śmierci*, s. 95–119.

Dlatego ucieka: „Nie oglądając się w tył, uciekłem co tchu starczyło” (*Pająk*, s. 37).

Lęk może być metaforą krajobrazu wewnętrznego bohaterów, zdradza bowiem niewidzialną sferę ich wyobraźni, ukazuje w doraźny sposób nie tylko fobie, ale sposób zapełniania przez wyimaginowane obrazy tego obszaru, którego sami nie mogą poznać lub którego nie rozumieją. Lęki bohaterów Dziekońskiego zaludniają pustkę w świecie z rozchwianą równowagą między tym, co realne a tym, co metafizyczne:

W lęku wypełnia się pustkę nieznanego niebezpieczeństwa obrazami własnej imaginacji. Wydaje się, że w minionych wiekach wyobraźnia ludzka zagrożona przez tajemnicze dla niej siły natury wołała jakby zmaterializować tę pustkę, zaludniając ją przerażającymi nawet stworami, niż pozostawić nieznaną, a tym samym bardziej groźną i niepokojącą. [...] Nieznane niebezpieczeństwo staje się znane, i próbuje się go uniknąć lub walczyć z nim jak [...] [człowiek – K. K.], który rysując prześladowające go demony unieszkodliwiał je, a nawet stawał się ich władcą drogą magicznego rozumowania, że symbol reprezentuje rzeczywistość⁵⁰.

Bohaterowie uciekają przed lękiem, przed odpowiedzialnością, przed tym, czego nie znają. Ale najtrudniejszą ucieczką jest ta od siebie – okazuje się ona niemożliwa. Chcąc uciec od siebie, znajdują siebie w innym miejscu i czasie, wciąż z tym samym balastem.

⁵⁰ J. Mitarski, *Demonologia lęku. Niektóre formy ekspresji i symboliki lęku w dziejach kultury*, w: A. Kępiński, *Lęk*, Warszawa 1977, s. 312–313.

*

Dziekoński opatrzył *Pajaka* mottem z księgi Hioba (21, 6): „I ja gdy wspomnę, lękam się, / a wstrząsa drzenie ciało moje”; powyżej zaś zapisał po francuski zdanie: „A phé, c’est du mauvais genre!”, co oznacza: „A fe! to w złym guście!”⁵¹. Francuski „dopisek” odnosi się do smaku, upodobań, jest ironicznym, retorycznym grymasem autora zapowiadającym treść niemiłą, niewygodną, budzącą uczucie wstrętu („a fe!”), obrzydzenia, zaburzenia sfery estetycznej. Może zadziwiać taka odautorska uwaga, zwłaszcza wtedy, gdy zorientuje się, jak ważną rolę w tekście odgrywa muzyka. Jest ona wspomnieniem piękna oraz narzędziem śmierci⁵².

Pozostaje refleksja, czy to piękno, na które w utworze powołuje się autor, jest zdolne zrównoważyć zło lęgnące się wśród ludzi, zakorzenione w codzienności, objawiające się w postaci wstrętnej brzydoty⁵³. Wstręt, brzydota, odraza i lęki okazują się integralną częścią świata. Autor eksponuje je w „postaciach” pajaka i trupiej głowy – będących uosobieniem mrocznej strony egzystencji. Muzyka wypełnia oba

⁵¹ O zjawisku społecznym i kulturowym związanym ze wstrętem i obrzydzeniem zob. interesujące rozprawy: *Strach, wstręt, wstyd i inne fobie*, pod red. M. Czapigi, K. Konarskiej, Wrocław 2017. Temat wstrętu w aspekcie estetycznym interesująco prezentuje W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowinski, Kraków 2009.

⁵² Pisze o tym M. Szargot, *Motywy morderczej muzyki*. E. T. A. Hoffmann – W. D. Wolski – J. B. Dziekoński, w: *Noc. Symbol – temat – metafora*. t. I. dz. cyt., s. 447–458,

⁵³ Zob. P. Ricoeur, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986.

opowiadania, jest częścią osobowości bohatera *Pająka*, wypełnia salony i głowę bohatera *Trupiej głowy*, okazuje się także kluczem do labiryntów życiowego doświadczenia obu bohaterów. Jednak tej samej muzyce przeciwstawia autor zmaterializowane, przerażające zło, budzące wstręt i lęk, będące siłą zarówno niszczącą ślady piękna, jak i ingerującą w życie bohaterów.

Estetyczny wymiar opowiadań przenika się tu z wymiarem etycznym i epistemologicznym, piękno jest miarą dobra, ale też pozwala rozpoznać tożsamość bohaterów. O wiele bardziej niejednoznaczne okazuje się w przywołanych utworach Dziekońskiego współistnienie piękna (nie zawsze prawdziwego, często fałszywego jak poezja w salonie baronowej) z brzydotą, najdobitniej wyrażoną w symbolice pająka. Ani razu tytułowy pająk nie został przez pisarza opisany czy nawet ukazany. Można wierzyć, że widzi go tylko Ernest, w ostatniej zaś scenie nieprzyjemnej obecności pająka doświadcza także narrator.

Status ontologiczny tytułowego pająka może nawiązywać do kreacji znanych z innych utworów Dziekońskiego. W jakimś stopniu mieściłby się on w schemacie świata wyobrażonego przez pisarza. Ów niewidzialny, ale obecny, pająk mógłby być bytem przekraczającym granice świata duchowego i materialnego, jak Leonard w *Sile woli*, albo projekcją bohaterów, ich *alter ego*, jak na przykład Kosmopolita w *Sędziwoju*.

Pająk jako byt nadprzyrodzony mógłby okazać się czymś więcej niż tylko uzupełnieniem obrazu niesamowitości, niż tylko skutecznym sposobem udratyzowania fabuły. Pisarz celowo przywołuje losy Hioba, bohatera wie-

lokrotnie doświadczonego z woli Boga, ale z namowy szatana. Biblijny bohater traci żonę, dzieci, dobytek, zdrowie, ale nie traci nadziei, do końca ufa Bogu. Bohater *Pająka* również traci ukochaną, dziecko, dom, talent, ale przede wszystkim nadzieję, wegetuje w samotności. Motto zaczerpnięte przez pisarza z Biblii ks. Wujka jest skargą Hioba na życie bezbożnych, żyjących tak, jakby Boga nie było. Nie dosięgła ich jeszcze Boska sprawiedliwość, cieszą się złudzeniem dobrobytu, materialnym spełnieniem:

Patrzcie na mnie i zdumiejcie się a włożcie palec na usta wasze.

I ja gdy wspomnię, lękam się a wstrząsa drżenie ciało moje.

Przeczcze tedy niepobożni żywią, podniesieni są i zmocnieni bogactwy?

Nasienie ich trwa przed nimi, bliskich gromada i wnuków przed ich oczyma.

Domy ich przespieczne są i spokojne i nie masz różgi Bożej nad nimi.

(...)

Trzymają bęben i arfę i weselą się, przy głosie muzyki.

Prowadzą w dobrach dni swoje, a we mgnienu oka do piekła zstępują.

(Hi 21, 5-9; 12-13)

Wierny Bogu Hiob widzi we własnym losie przestrożę dla tych, którzy zeszli z właściwej drogi i oddalają się od Boga⁵⁴. Jest to drżenie i lęk człowieka spodziewającego się

⁵⁴ Hiob jest bohaterem niejednoznacznym, wielowymiarowym, budzącym niemało kontrowersji oraz prowokującym do dyskusji nad przyczynami jego tragedii oraz nad zachowaniem bohatera w obliczu znoszonego zła. Interesującą perspektywę doświadczeń Hioba prezentuje R. Girard, pisząc między innymi o aktualności tego modelu bohatera

powtórzenia tragedii przez tych, którzy na nią zasłużyli. Pisarz czytał zapewne całą historię Hioba, mógł zapamiętać jego barwny język, a także ekspresywne porównania, jak chociażby to, w którym nadzieję niegodziwego człowieka ukazuje jako gniazdo pająka: „Nadzieja jego będzie wniwecz obrócona, a jego ufanie będzie jako gniazdo pająkowe” (Hi 8, 14). Pająk wbrew pozorom nie pojawia się w Biblii często, jest przywołany w księdze Hioba oraz w Psalmie 39 w kontekście kary: „dla nieprawości karałeś człowieka i uczyniłeś, że wyschła jako pająk dusza jego” (Ps 39, 12).

Biblia jest możliwym źródłem inspiracji Dziekońskiego, ukazuje nadzieję i duszę jako najbardziej wrażliwe przeszczenie, jako rdzeń ludzkiego życia. Biblijna symbolika pająka nie wyczerpuje się w odniesieniu do zła, ale podkreśla

egzystencjalistycznego. Uderzać może podobieństwo w uwydatnieniu tortur psychicznych, według Girarda znacznie ważniejszych od fizycznego cierpienia Hioba z cierpieniem bohatera Dziekońskiego:

Hiob skarży się na cierpienie fizyczne – to prawda – ale częściowa skarga daje się bez trudu powiązać ze sprawą zasadniczą, na którą skarżyć się powinien. Jest obiektem niezliczonych grubiaństw, ciążąca na nim presja psychologiczna jest nie do zniesienia.

Można by powiedzieć, iż życiu Hioba nic nie zagraża, nie ma mowy o jego zabiciu. Jest pod ochroną przyjaciół. To absolutna nieprawda. Hiob myśli, że prześladowcy nastają nawet na jego życie, być może przede wszystkim na jego życie. Liczy się z tym, że wkrótce umrze, lecz nie na tę chorobę, którą lekarze usilnie starają się w nim znaleźć.

– R. Girard, *Dawna droga, którą kroczyli ludzie niegodziwi*, przeł. M. Goszczyńska, Warszawa 1992, s. 17. Bohaterowie Dziekońskiego, a Ernest jest świetnym tego przykładem, poszukują ucieczki od dziwnych dolegliwości, jednak nie ma lekarstwa na ich chorobę, której źródło jest nie w ciele, a w duchu.

pułapki zastawione przez to zło, a także ostateczną jego klęskę w obliczu Sądu Bożego (wyschnięty pająk).

Pisarz wykorzystuje biblijne i literackie rudymenty, przekształcając je w swoich utworach tak, że stają się one nową opowieścią o zawsze aktualnych, niekończących się problemach. Z rozpoznawalnych „mitemów” układa na nowo obraz zaktualizowany, rekonstruuje na swój sposób opowieść o człowieku⁵⁵, którego życie jest mniej lub bardziej czytelnym odbiciem losu biblijnych postaci – od utracenia raju po odzyskanie go kiedyś, choćby po Sądzie Ostatecznym. Biblijny Hiob przywołany przez Dziekońskiego staje się współczesną ofiarą wszechobecnego zła, ale nie ufa Bogu, ludziom czy sobie, tracąc największy skarb Hioba – nadzieję. Autor *Pająka* konfrontuje znanego bohatera biblijnego z kreacją człowieka zakorzenionego w problemach współczesności, prezentuje dwa modele egzystencjalne i duchowe: 1) Hioba ufającego Bogu, zdolnego do przemiany duchowej z człowieka rozpaczony w bohatera nadziei oraz 2) Ernesta wypierającego prawdę, tracącego nadzieję, niezdolnego do przemiany, ostatecznie uciekającego przed życiem.

Podobieństwo bohaterów obu opowiadań ma związek z osadzeniem źródła ich problemów nie w historii, nie w sprawie narodowej, nawet nie w ingerencji w ich życie

⁵⁵ O zjawisku repartycji, polegającym na ponownym wprowadzaniu zdekonstruowanego mitu do tekstów kultury szczególnie piszą W. Szturc i M. Dybizbański w książce *Mitoznawstwo porównawcze*, Kraków 2006. Koncepcja ta odnosi się oczywiście do mitu, stanowiącego bardzo konkretny model obrazu i opowieści, a nie do Biblii. Jest to jednak metoda bliska Dziekońskiemu i z powodzeniem wyjaśnia ona sens wprowadzania przez niego biblijnych wątków do utworu. Chodzi o nie przypadkowe, a świadome konstruowanie metatekstu, drugiej warstwy wydarzeń.

drapieżnego losu, ale tkwi w nich samych. Człowiek ukazany jest nie jako jednostka zmagająca się z przeciwnościami losu, ale jako reprezentant zwyczajnego społeczeństwa. Bohaterowie tych opowiadań swój los odmieniają czynem (Janusz), tracąc szczęście, albo nie chcą swego losu odmienić (Ernest), trwając w niewoli uzależnienia i fałszywym, wywróconym obrazie rzeczywistości. Trudno uznać te utwory za moralizatorskie, trafniej byłoby je określić jako psychologiczne. Stanowią one z pewnością próbę literackiego odtworzenia duchowej konstrukcji człowieka w sytuacji granicznej. Doświadczenia bohaterów są możliwe do przeżycia przez każdego, każdy może stać się mimowolnym mordercą, kłamcą lub pijakiem. Nie chodzi o to, że morderca, kłamca czy pijak stają się przegranymi, ale o to, że tracą swoje życie, uciekając od prawdy o sobie i rezygnując z przemiany duchowej.

VI.

O inspiracjach religijnych.
Wokół tłumaczenia
Chrystusa w obliczu wieku

CHRYSTUS
W OBLCZU WIEKU

czyli

NOWE ŚWIADECTWA NAUK NA OBRONĘ CHRYSYANIZMU

przez

ROSELLY de LORGUES.

Z FRANCUZKIEGO PRZEŁOŻYŁ NA POLSKIE

J. B. Dziekoński.



*Ks. Alojzy Nowicki
płoban Szymborski*

WARSZAWA

W Drukarni J. Wróblewskiego.



1842.

Strona tytułowa pierwszego wydania R. de Lorgues'a
Chrystusa w obliczu wieku w przekładzie J. B. Dziekońskiego, 1842

1. Trzy tłumaczenia *Chrystusa...*

Zanim Dziekoński opublikował 1845 roku swego *Sędziwoja*, wykazał się jako tłumacz jednego z popularniejszych dzieł z kręgu apologetyki chrześcijaństwa rzymskiego, przekładając i drukując w Warszawie w roku 1842 książkę Antoine-François-Félix Valblettes Roselly'ego de Lorguesa (1805–1898) *Chrystus w obliczu wieków, czyli nowe świadectwa nauk na obronę chrystianizmu*. Bardziej znany jako autor dzieł biograficznych, poświęconych Krzysztofowi Kolumbowi, de Lorgues, publikuje w 1835 roku rzecz, która w znaczący sposób wpływać będzie na twórczość wielu europejskich myślicieli, i to niekoniecznie katolickich. Warto wspomnieć, że już w rok po pierwszym wydaniu książki ukazują się kolejne jej edycje, ostatnia w roku 2010.

Polskie wydanie z roku 1842 okazuje się niezwykle z wielu powodów. Otóż przekład Dziekońskiego nie jest jedynym, jaki ukazuje się dokładnie w tym samym roku. W tym samym czasie w Berlinie i w Paryżu swoje tłumaczenie dzieła de Lorguesa publikuje Mikołaj Jełowicki (1794–1867), nadając mu tytuł *Chrystus Pan wobec naszego wieku. Świadectwo Nauki w pomoc Prawdzie chrześcijańskiej*. Jełowicki, autor jedynego, niewielkiego dzieła: *Zakonnica. Powieść z naszych czasów* (1854), zasłynął raczej jako tłumacz tekstów religij-

nych: *Rozmyślenia o męce Pańskiej* św. Alfonsa albo, już w XVI wieku tłumaczonego przez ks. Jakuba Wujka, *Żywot Pana naszego Jezusa Chrystusa z czterech ewangelistów zebrany i ułożony, potrzebnym wykładem powiązany, a uwagami objaśniony tudzież Dzieje apostołskie* François de Ligny (1844). Jako czynny członek loży masońskiej zwykłej „Cnota uwieńczona” Jełowicki mógł wprawdzie szerzyć treści religijne z przekonania i potrzeby wewnętrznej, jednak bardziej prawdopodobne wydaje się to, że tłumaczeniami parał się za namową i na zamówienie swego krewnego Aleksandra Jełowickiego – księdza, posła na sejm (1831), uczestnika powstania listopadowego, a przede wszystkim wydawcy i popularyzatora takich dzieł, jak *Dziady*, *Pan Tadeusz* czy *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* – wydawanych własnym sumptem¹.

Poza Dziekońskim i Jełowickim tego samego roku swoje tłumaczenie publikuje w Warszawie Adolf Witkowski².

¹ Pośród imponującej aktywności A. Jełowickiego na szczególną uwagę zasługują jego wspomnienia oraz listy duchowne: *Księdza Aleksandra Jełowickiego Listy duchowne*, Wilno 1902; A. Jełowicki, *Moje wspomnienia*, Warszawa 1904. Na temat życia tego niezwykłego romantyka piszą: J. Klechta, *Powstaniec, tułacz, kapłan. Ks. Aleksander Jełowicki (1804–1877) pierwszy rektor Polskiej Misji Katolickiej we Francji*, Paryż 2004; B. Micewski, *Jełowicki Aleksander CR*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 7, pod red. S. Wielgusa, Lublin 1997, kol. 1165; K. Górski, *Zarys dziejów katolicyzmu polskiego*, Toruń 2008, s. 390; ks. W. Młeczko CR, *Wkład ks. Aleksandra Jełowickiego CR w dzieło formacji duchowieństwa*, w: „Polonia Sacra” 18 (2014) nr 3 (36), s. 147–165.

² Estreicher wskazuje Adolfa Witkowskiego jako tłumacza Roselly’ego. W IV tomie *Bibliografii XIX wieku* K. Estreichera na stronie 91 znajduje się zapis wskazujący na istnienie następującej wersji tłumaczenia *Chrystusa... Roselly’ego*, także z 1842 roku: *Chrystus wobec wieku, czyli Nowe*

W 1842 roku ukazują się zatem trzy polskie tłumaczenia bestsellerowej książki hrabiego de Lorgues, jak się zdaje, całkiem niezależnie od siebie, chociaż trudno cokolwiek powiedzieć na temat ewentualnego dialogu, jaki mógłby się toczyć między tłumaczami w okresie planowania i wykonywania prac translatorskich. Nie istnieją znane świadectwa wymiany myśli między oboma romantykami, tym bardziej jakiegokolwiek dowody na współpracę przy tłumaczeniu *Chrystusa...* Nie są znane powody, dla których tłumaczenia tej książki podjął się Dziekoński, artysta wówczas znany bardziej jako dynamiczny wódz Cyganerii Warszawskiej niż jako literat. Można jednak postawić śmiałą tezę, że w okresie intensywne tłumaczeń książki de Lorgues, jak też Jean-Paula czy Tomasza à Kempis, Dziekoński myślał i pracował nad swoją powieścią, czyniąc stosowne przygotowania, a może nawet pisząc już niektóre jej fragmenty.

Warsztat pisarski Dziekońskiego musiał być imponujący, o czym wspomina już Aleksander Gromadzki. Świadczą o tym również obfite motta oraz erudycyjny, niezwykle precyzyjny warsztat historyczny, sam w sobie stanowiący wartość powieści o Michale Sędziwoju. Wprawdzie dzieło hrabiego de Lorgues nie pojawia się tam wprost ani razu, trudno jednak nie zauważyć wpływu, jaki musiało ono mieć na dobór lektur pisarza, a także na ostateczny kształt utworu, zrećźnie łączącego w sobie idee chrześcijańskie z alchemią.

Wpływ dzieła de Lorguesa musiał być znaczący, chociażby ze względu na niezwykle ważną i wszechobecną tema-

dowody ścisłe na obronę Chrystyanizmu. Z francuzkiego przełożył na polskie A. Witkowski”.

Por. <http://www.estreicher.uj.edu.pl/xixwieku/indeks/8507.html>

tykę duchową, nieobcą powieściom Dziekońskiego, przenikającą warstwę fabularną, symboliczną, a także ideową. Co prawda, niełatwo wskazać konkretne inspiracje tym religijnym manifestem, jednak można przypuszczać, że musiało ono harmonizować z poglądami tłumacza już na poziomie wyboru, coż dopiero po trudzie przekładu na język polski.

2. Dlaczego *Chrystus*...?

Dlaczego wybrał więc Dziekoński do tłumaczenia akurat *Chrystusa w obliczu wieku*? Zanim na to pytanie odpowiem, należy przypomnieć, iż jedną z jego ulubionych lektur, co pisarz wyraża w liście do Mickiewicza, jest bestseller Tomasza à Kempis *O naśladowaniu Chrystusa*. Krąg pism religijnych nie jest zatem niczym niezwykłym i sam w sobie nie stanowi rewelacji, jeśli mówimy o Dziekońskim, jednak rozprawa de Lorguesa jest dziełem nie tylko religijnym.

Roselly de Lorgues publikuje swoje czterystustronicowe dzieło w niespełna 46 lat po Wielkiej Rewolucji Francuskiej, której wspomnieniem książkę rozpoczyna, nie zaś – czego oczekiwalby może nabożny czytelnik – egzegezą Księgi Rodzaju lub historią o narodzeniu Pańskim. Bohaterem bogatej introdukcji staje się zatem Wolter, a tłem poważnego studium okazuje się powszechne zgorszenie ludzkości, wyparcie się religii chrześcijańskiej, a także wiara w tryumf rozumu. Zamiast Księgi Genesis w rozdziale pierwszym tej apologetyki zamieszcza autor refleksje nad *Źródłami niedowiarstwa francuskiego*. Historyczno-socjologiczny rys dziejów sekularyzacji państwa i Europy w tym rozdziale opatrzony został tytułem *Chrystus*. Bohatera pier-

wszego rozdziału przyćmiła jednak zdecydowana i ostra krytyka polityczna i filozoficzna epoki Oświecenia³.

Autor jest przekonany, iż przyczyną XVIII-wiecznych katastrof było odrzucenie religii jako podstawy myślenia filozoficznego, a także stworzenie systemów, w których miejsce Boga zaczął zajmować człowiek. Sekularyzacja i idolatryczny stosunek wobec jednostek sprawił, że zachwiały się fundamenty znanego świata i rozpadł się obraz państwa, Kościoła, Boga, wreszcie nawet człowieka – stanowiący do tychczas spójną i niewzruszoną ikonę. Do wszystkich wydań książki de Lorguesa *Przedmowę* napisał ojciec Mathieu Orsini (1802–1875) – znany jako autor książek: *Historia nabożeństwa do Najświętszej Maryji Panny, Matki Bożej* (1864), *Historia świętego Vincentego a Paulo* (1857), *Les fleurs du ciel ou imitation des saints*, czyli *Kwiaty niebiańskie lub naśladowanie świętych* (1839) lub *La Vierge: histoire de la Mère de Dieu, complétée par les traditions d'Orient, les écrits des Saints Pères et les moeurs des Hébreux* z 1842 roku, czyli *Dziewica: Historia Matki Bożej, uzupełniona o tradycję Wschodu, pisma świętych Ojców i obyczaje Hebrajczyków*.

Przedmowa dość ortodoksyjnego zakonnika miała nie tyle przysporzyć dziełu popularności, bowiem taką sławą jeszcze się on w tym czasie nie cieszył, ile raczej uwiarygodnić je w oczach czytelnika, czego domagać się mógł być mo-

³ O dyskursie filozoficznym i literackim późnego Oświecenia przedstawia w swej książce: M. Nalepa, *Między żarliwością a zdradą. Studia i szkice o literaturze późnego oświecenia*, Kraków 2010. Zob. także: *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej*, red. M. Piechota i J. Ryba, Katowice 2007; T. Rachwał, *Strefa szarości. Studia nad literaturą i myślą osiemnastego wieku*, Katowice 1993.

że świecki status autora *Chrystusa w obliczu wieku*. Ksiądz Orsini, szerząc kult Maryi, włączył się dzięki Lourgesowi w niezwykle silny nurt popularyzacji katolicyzmu, na stałe znajdując miejsce w książce hrabiego de Lorguesa itym samym niejako zdobywając sławę swych późniejszych pism kościelnych. *Przedmowa* Orsiniego stanowi swoistą wykładnię treści dzieła, wprowadza w jej problematykę od strony właśnie nieteologicznej, akcentując wartość światopoglądową, społeczną, polityczną i historyczną. Już w drugim akapicie zamieszczona zostaje krytyka dziejów:

Wiek ósmnasty nacechowany swą własną burzącą filozofią, zawołał także na Boga Chrześcijan; lecz nie był to ani krzyk miłości, ani wezwanie litości, lecz zelżywy pozew przed sądowe kratki następnego wieku, tam filozofia miała go na śmierć skazać.

Jak niegdyś oskarżony [Jakub Molay] zapożywał swych sędziów do Sądu Bożkiego przed upływem roku jednego, tak sprzymierzeńcy i zwolennicy Woltera pyszni licznym tłumem, w paroxyzmie dumy, nimby lat pięćdziesiąt minęło, Boga samego przed sąd ludzi weźwali. My to mieliśmy klaskać rękoma przy Jego zgonie, a grób zapieczętować i przywalić ogromnym kamieniem, któryby się nigdy nie podniósł.

W dniu naznaczonym Chrystus zstąpił z krzyża, gdzie przybity grzechami ludzi, rządzi światem, a ukazał się swym sędziom z prochu. Na jego widok dzieci prześladowców wbrew oczekiwaniu ojców, z uszanowaniem ukryły oblicza, uczciły go łzami i w cichości serca wyrzekły: „Cześć i chwała gwiazdzie poświęconej, przywracającej pokój! Hosanna synowi Dawida!”

Niektórzy z nowego pokolenia, zdziwieni widokiem tak tryumfalnego zjawiska, w różnych pismach rozmaicie je obwieszczali, każdy w swoim sposobie podawał to za przykład

potomności i naukom wiekom następnym, że w walce z Ewangelią, piekło jest bezsilne, i że Boga zabić nie można⁴.

Paraboliczny charakter przywołanego fragmentu introdukcji Orsiniego przypomina pasyjne fragmenty Ewangelii, zwłaszcza wjazd Jezusa do Jerozolimy i Jego śmierć na krzyżu, ale w kolejności odwróconej, jakby chciał dać autor do zrozumienia, że czas tej perykopy liczy się od ukrzyżowania, po którym dzieje się cykliczne i zmartwychwstanie, i triumfalny wjazd do miasta, ale również nieustannie ponawianie lżenia i uśmiercanie. Pozorna konwersja czasu, związana z kolejnością przedstawienia wydarzeń opisanych przez świętego Mateusza (Mt 21, 1-11), może sugerować czytelnikowi, że są one historią dziejącą się poza czasem właśnie, historią uniwersalną, także tą, która miała miejsce właśnie u kresu wieku XVIII. Orsini porównuje zbrodnie rewolucji do ukrzyżowania Chrystusa, wskazując jednocześnie, że niemożliwy jest ostateczny tryumf zła i dając nadzieję ludzkości na rychły powrót pokoju. Według niego nadchodzi czas paruzji, która spełnienie odnajdzie w ponownym zjednoczeniu ludzkości z Chrystusem.

Nieco dalej Orsini daje rekomendację dziełu, opisując je w sposób następujący:

Chrystus w obliczu wieku nie jest wcale dziełem oryginalnym, tworcem w zwykłym, znaczeniu tego wyrazu. Jest to sztuczna mozaika złożona z najkosztowniejszych kamieni, najtrwalszych, najcudowniejszych zebranych. Własnością autora jest tyl-

⁴ M. Orsini, *Przedmowa* do: R. de Lorgues, *Chrystus w obliczu wieku*, przeł. J. B. Dziekoński, Warszawa 1842, s. VII–VIII.

ko wybór i spojenie; ale pierwszy doskonały, drugie wieczyste. Pierwszy to raz dowody katolicyzmu, jakich się wiek nasz domaga, w tak szczupły zebrane zostały obręb; a nigdy dotąd światło nauk lepiej użytym nie było, nie ogrzewało żywiej zlodowaciałych serc, nie rozpraszało skuteczniej ciemnoty umysłu. (...) Z większej części tego rodzaju książek wydanych w ostatnich czasach, żadna nie zrobiła tak silnego wrażenia na świat religijny i uczone; bo też żadna nie była pisana pod równie uroczystym wpływem⁵.

Orsini daje do zrozumienia, iż de Lorgues został przez Boga wybrany i naznaczony łaską rozumienia Biblii, tym samym otrzymał prawo jej nowej egzegezy. Świadectwem apostołskiej postawy miałyby być ciężka choroba, w którą autor zapadł, pisząc swój traktat apologetyczny.

Dzieło *Chrystus w obliczu wieków* zbudowane zostało z czterestu rozdziałów, co może się kojarzyć z czterestoma stacjami drogi krzyżowej, znanymi już w średniowieczu. Przypomnijmy, iż *Sędziwój* Dziekońskiego składa się z 33 części, licząc *Prolog* i *Epilog* autora jako integralne elementy powieści. Z tych czterestu rozdziałów przynajmniej trzy mogły szczególnie zainteresować Dziekońskiego jako tłumacza, mianowicie rozdział IV – *Astronomia. Chronologia*, rozdział V – *Święte księgi*, rozdział X – *Potop* oraz rozdział XI – *Pierwotna nauka. Aniołowie*. Naukowy charakter tych części przeplata się z egzaltacją narracji, przypominającą miejscami ton kaznodziejski, czasami zaś proroczy. Dziekońskiego interesowały pogranicza religii i nauki oraz te dziedziny, które się w obu tych sferach nie mogły zmieścić, czyli astrologia, alchemia, a nawet okultyzm i gnoza. Pisarz nie

⁵ Tamże, s. IX.

faworyzował, jak się zdaje, żadnej z dziedzin czy dyscyplin, one najzwyczajniej wzbudzały w nim ciekawość. W rozdziale *Astronomia* de Lorgues kreśli na przykład projekt walki z klasyczną astronomią, z wieloma – jego zdaniem – mitami zakorzenionymi w świadomości społecznej, będącymi źródłem choroby umysłu, a tym samym przyczyną oddalenia od prawdy i od Boga. Nie ma zarazem w tym rozdziale ani słowa o Biblii, żadnej propozycji rozumienia tej księgi, poza dyskursem ze współczesnymi uczonymi oraz ze ślepą wiarą w historię rozumianą jako niezmienny obraz i jedyne źródło wiedzy – co stanowić będzie poważny przyczynek do późniejszego rozwoju rewizjonistycznych nurtów XIX-wiecznej Europy, zwłaszcza na gruncie biologii i archeologii. Metoda de Lourgesa polega zasadniczo na komparatystycznym ujęciu religii i historii, w ramach nauki rozumianej jako emanacja Boskiej woli i Jego działania w świecie.

Ryzykując dość ogólną konkluzję, można mówić o *Chrystusie w obliczu wieku* jako projekcie przemiany człowieka w wyniku doświadczenia historii. Historia zaś równałaby się spełnieniu Apokalipsy w czasie uniwersalnym, czyli biblijnym – tu i teraz. Tak właśnie pojmuje historię autor *Sędziwoja*, umieszczając losy alchemika między Edenem a apokaliptycznym zniszczeniem bohatera. Antropologiczny aspekt filozofii Dziekońskiego mieściłby się w nowoczesnej, romantycznej koncepcji Ewangelii, według której czas spełnienia Apokalipsy właśnie nadszedł.

W *Sędziwoju* Biblia pojawia się rzeczywiście na samym początku, znajdujemy bowiem w *Prologu* taki obraz:

W POŚRODKU EDENU STAŁY DWA cudowne drzewa świata: drzewo wiadomości i drzewo życia. Owoce jednego z nich dozwolono pożywać ludziom, tamtego kosztować dla ich niewinności było im wzbronione. Jeden Feniks, ówczesny król skrzydlatego rodu, gnieździł się wśród konarów, on jeden żywił się drzewa mądrości nieśmiertelnym bogów owocem⁶.

Nawiązanie do Biblii jest oczywiste i bezpośrednie, co wynika zarówno z treści Prologu, jak i z ulokowania tego opisu zaraz na wstępie powieści⁷. Jednakże nie powstrzymuje się Dziekoński przed radykalnym przekształceniem znanego toposu w obraz będący syntezą różnych tradycji. Stworzenie przez niego zupełnie nowej perspektywy myślenia religijnego może skłaniać nawet do hipotezy o próbie uwalniania Biblii z myślenia stereotypami, tak samo jak w przypadku de Lorguesa, który namawiał do uwolnienia się z klasycznego używania historii jako spełnionej i spetryfikowanej prawdy.

Niewiele jest jednak w powieści bezpośrednich odwołań do Biblii, takich jak choćby w ostatnim, XI rozdziale części pierwszej, zatytułowanej *Grób*. Motto do niego zaczerpnął pisarz z *Dziejów Apostolskich*, rozdział II, w. 20: „Słońce się obróci w ciemności a księżyc w krew, przedtem nim przyjdzie dzień Pański wielki i jawny” (*Sędziwoj*, s. 157). Warto przypomnieć, iż jest to także wers z księgi Joela! (Jl 3,4). Autor korzysta z Biblii ks. Jakuba Wujka, do-

⁶ J. B. Dziekoński, *Sędziwoj*, szkic o życiu i twórczości napisał, tekst opracował i przypisami opatrzył A. Gromadzki, Warszawa 1974, s. 9.

⁷ O związkach Biblii z literackimi jej transformacjami w romantyzmie zob.: K. Biliński, *Biblia i historiozofia. „Kordian” jako synteza wczesnej twórczości Juliusza Słowackiego*, Wrocław 1998.

dając jednak, że fragment Biblii pochodzi z *Dziejów Apostolskich* św. Łukasza. Czyżby jednak nie znał dobrze Biblii lub korzystał z niej z pamięci? To sprawa to drugorzędna. Rozdział, któremu patronuje apokaliptyczny wers, opowiada historię zstąpienia Sędziwoja do grobu Tholdena. To niezwykle plastycznie opisany moment inicjacji bohatera, zaplanowany jako wtajemniczenie w mądrość, śmierć oraz nieśmiertelność⁸. Progiem inicjacji okazuje się podłoga kościoła, który w finale rozdziału płonie, ukazując w kłębach dymu i językach ognia smoka znanego z *Apokalipsy* św. Jana – również ta aluzja nie jest przypadkowa.

Jest jeszcze jedno motto zaczerpnięte wprost z Biblii, również z *Dziejów Apostolskich* (8, 20): „A Piotr rzekł do niego: Pieniądze twe niech z tobą będą na zginienie: żeś mniemał, iżby dar Boży miał być za pieniądze nabywany”⁹. Fragment ten dotyczy działalności apostołów Jana i Piotra w Samarii i wprowadza w problematykę IX rozdziału drugiej części powieści, zatytułowanego *Uczeń i Mistrz*. Pisarz tworzy model matrycy, kalki, swoistego wzoru, na podstawie którego miałby powstać obraz relacji Sędziwoja z Kosmopolitą w obliczu odtrącenia tego, co zdobył w rozdziale wcześniej przywołanym. Zwróciwszy uwagę na oba motta z *Dzie-*

⁸ Na temat inicjacji w powieści romantycznej zob. E. Owczarz, *Romantyczne powieści-parabole wobec problemu inicjacji*, w: *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, red. W. Gutowski i E. Owczarz, Toruń 2003, s. 54–68; tam również: M. Szargot, *Alchemia i inicjacja w „Sędziwoju”* J. B. Dziekońskiego, s. 69–82.

⁹ J. B. Dziekoński korzystał z pewnością z Biblii ks. Jakuba Wujka, którą na potrzeby niniejszego szkicu przytaczam według: *Biblia* w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r., transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy ks. J. Frankowski, Warszawa 2000.

jów Apostolskich jako swoistej klamry spinającej kulminacyjne momenty duchowej przemiany głównego bohatera, można zaryzykować nawet pewne uogólnienie. Pierwsze motto odnosi się do symbolicznego otwarcia Sędziwojowi drogi do bogactwa ziemskiego, drugie zaś jest podkreśleniem otwarcia bohatera na bogactwo duchowe, możliwe dzięki odrzuceniu bogactw materialnych, w tym także złota, którego Sędziwoj całe życie szukał i które pragnął posiadać. Dlatego Sędziwoj woła do Kosmopolity słowami:

W tej chwili nie pytam o nagrodę, nie żądam nic, tylko mi
powróć własność moją – pokój duszy, który mi wydarłeś! Wróć
mnie do ciemnego nieznanego stanu, z któregoś mnie wycią-
gnął, powróć wiarę w miłość ludzkości, dawne moje istnienie!
(*Sędziwoj, s. 277*)

Dzieje Apostolskie stanowią nie tylko kontekst, ale również klucz do lektury utworu, a także do interpretacji losów samego bohatera, wpisanego w pewnym stopniu – hipotetycznie – w figurę apostoła, wędrowca niosącego nową prawdę o człowieku, nową ewangelię odważnego romantyka.

3. Trunki Noego

Spośród licznych aluzji do Biblii, obecnych w treści *Sędziwoja*, są i takie, które mogą zadziwiać lekkością i dystansem, odwagą oraz nowatorstwem w korzystaniu z topiki biblijnej. PozwólmY sobie przytoczyć piosenkę Hansa Sachsa, którą Sędziwoj przypomina sobie, opisując karczmę w Bazylei:

Oj, wielkie szczęście potkało Noego,
Że widzi Boga na ziemi żywego.
I mówił słudze Pan Bóg dobrotliwie,
Jakiej by łaski żądał osobliwie;
„Bo mając – rzecz – twą cnotę na względzie,
Spełnię z ochotą, co waść prosić będzie”.

*

Wtem stary Noa rzekł: „Ach, miły Panie!
Pić dłużej wodę już mi sił nie stanie,
Boć ta to woda, nieszczęsna, zalała
Wszelakich bydła i człowiecze ciała,
Więc proszę-ć, Panie, o jeden ratunek,
Racz mi wynaleźć zdrowszy jaki trunek”.

*

Wtem Pan łaskawy z rajskiej okolicy
Wyrwie potężny krzak winnej macicy
I go nauczył mądrymi słowami,
Jako by sadzić, co czynić z gronami,
A Noa wielmi z owej rad nauki,
Takci od Boga wyuczył się sztuki.

*

Ale patryjarcha pobożny był człek,
I na cześć Boską pił cały swój wiek,
A jeśli słowa te mają być szczere,
Nie frasował się, niech mi każdy wiere,
I tak od czasu, jak był tonął świat,
Pił jeszcze zdrowy trzysta szczęśdziesiąt lat.

*

Z tego ostateczny – zda się – ujrzy mąż,
 Że wino snadnie spijać może wciąż;
 Item ma patrzeć krześcijanin prawy,
 By wodnej nie lał do wina zaprawy;
 Boć ta to woda, nieszczęsna, zalała
 Wszelakich bydląt i grzeszników ciała.
 (*Sędziwoj*, s. 71–73)

Czytelnika uderzyć może przede wszystkim osobliwa stylizacja na pieśń średniowieczną, polegająca między innymi na tym, że autor stosuje w niej aluzje do języka pieśni religijnych, mieszając go z językiem świeckich, rycerskich, a w efekcie chyba również i współczesnych pisarzowi biesiadnych pieśni¹⁰. Pieśń Sachsa o dialogu Noego z Bogiem ma nasuwać skojarzenia z przypowieścią apokryficzną. Dziekoński jest pierwszym, który dokonuje przekładu pieśni o Noem Hansa Sachsa, zupełnie jak w wypadku książki hrabiego de Lorguesa¹¹. Nie chodzi jednak tym razem o wa-

¹⁰ Na temat języka powieści romantycznej zob. H. Cieślak, *Charakterystyka językowa postaci w powieści polskiej w latach 1800–1831*, Gdańsk 1968; J. Brzeziński, *Styl językowy polskiej powieści sentymentalnej*, Zielona Góra 1991; także: T. Sobieraj, *Fabuły i „światopogląd”: studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej*, Poznań 2004. Interesujące mogłoby być także porównanie z perspektywy proponowanej w: S. Dubisz, *Archaizacja w polskiej powieści XX-wiecznej o średniowieczu*, Warszawa 1991.

¹¹ Hans Sachs (1494–1576) był niemieckim poetą przypowieściowym, meistersingerem i dramaturgiem. W roku 1523 sławił Lutra wierszem *Die Wittenbergisch Nactigall*, w roku 1524 rozprawił się z przeciwnikami reformacji w 4 dialogach prozą. Poeta bardzo płodny aż do starości, do roku 1567 napisał 4275 poematów, 1700 opowiadań i 208 utworów dramatycznych, w 34 tomach rękopiśmiennych, z których dochowało się 20. Jest autorem ok. 2000 wierszy, bajek i sztuk teatralnych.

lory translatorskie, ale o motyw, jakimi kierował się romantyk, wybierając z bogatej spuścizny niemieckiego poety akurat przypowieść o bohaterze ze Starego Testamentu.

Noe sławę zdobył jako patriarcha posłuszny Bogu, wbrew logice ludzkiej. Sprzeciwił się rozumowi, zawierając w pełni objawieniu oraz słowu swego Pana. Zyskał w ten sposób nowe życie dla siebie i swej rodziny, co tradycja interpretuje jako ocalenie człowieka i świata. Potop dla Noego był tym, czym dla Sędziwoja stanie się zejście do grobu – symboliczne przekroczeniem bram śmierci.

W atmosferze ludycznej swawoli, zabaw i ucztowania karczma okazuje się przestrzenią symboliczną, oznaczającą świat doczesny z wszystkimi jego przywarami. Jest to kamienica zwyczajna z zewnątrz, ale pełna wymownych treści wewnątrz. Autor sam zresztą podkreśla niezwykłość szynku:

Nad wschodowymi drzwiami wisiał zielony wieniec z wplecionym przez środek słomianym krzyżem, co służyło na znak, iż tam wszelkich trunków dostać można. Oprócz tego na wielkiej błękitnej tarczy wyrobiony z drzewa pozłacany bocian i podobnymiż literami długi podpis zapraszały podróżnych do gospody, jednej z największych i najporządniejszych w całym mieście.
(*Sędziwoj*, s. 66–67)

Skomponował (muzyka i słowa) ok. 4300 pieśni religijnych i świeckich. Sława jego odrodziła się w okresie „burzy i naporu”, zwłaszcza dzięki Goethemu. Pierwsze krytyczne wydanie zbiorowe wydawane było w latach 1870–1903 (26 tomów). Zob. Z. Żygulski, *Fastnachtsspiel, w: Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy, Warszawa 2012, s. 330–335.

Dziekoński poświęca wiele uwagi szczegółom, uwydatniając przede wszystkim słomiany krzyż nad wejściem do kamienicy, usytuowanym od strony wschodniej. Oba symbole odnoszą się dyskretnie do architektury sakralnej, przywołują skojarzenia ze świątynią, której porządek byłby odwrócony¹². „Wschodowe drzwi” karczmę dla czytelnika nie stanowią informacji wnoszącej do powieści niczego szczególnego ponad to, że zmuszają go do innego spojrzenia na karczmę, w wymiarze alegorycznej wizji. Tradycja chrześcijańska domagała się, aby świątynie budowane były w zgodzie z teologią, filozofią oraz symboliką, dlatego wejście planowane było od zachodu i ołtarz musiał być na zachodzie. Kierunki geograficzne miały w tym wypadku przypominać o śmierci i zmartwychwstaniu Chrystusa, tak jak o wschodzącym i zachodzącym słońcu. Było to nawiązanie do Biblii, w której wschód oznaczał kierunek oddalania się człowieka od Boga. Człowiek wędrujący na zachód oznaczał dążenie ku Bogu, czyli tym samym można było rozpoznać jego postawę moralną jako właściwą. W tradycji Kościoła zachodni wschód postrzegany był i jest jako kierunek banicji. Tam bowiem, zgodnie z wymową apokryfów, zostali wygnani Adam i Ewa. Znakiem banicji dla pierwszych ludzi miał być właśnie wschód.

¹² Oczywiście nie tylko Dziekoński wykorzystuje symbolikę świątyni, była ona częstym motywem w twórczości innych romantyków. Interesującą o tym na przykładzie Słowackiego pisze B. Sawicka-Lewczuk, *Symbolika świątyni prawosławnej w twórczości Słowackiego. Rekonesans, w: Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. naukowa J. Ławski i K. Korotkich, Białystok 2004. Zob. także: M. Czermińska, *Gotyk i pisarze: topika opisu katedry*, Gdańsk 2005.

„Wschodowe” są, a nie wschodnie, drzwi kamienicy, w której bohater znajduje radość doczesnego życia. Nad wejściem zaś wisi krzyż – nie złoty ani nawet żelazny, nie drewniany także, lecz słomiany. W zielonym wieńcu, podkreślającym świeżość, żywotność i prawdziwość, znalazł się znak Chrystusa, który zmarł na krzyżu i zmartwychwstał. Jednak słomiany krzyż to niekoniecznie ten sam znak, który prowadzi do wiary w życie wieczne, poprzedzone zbawieniem. Słomiany ogień jest krótki, słaby, nie ma mocy Boskiej, ale wiąże się z siłą ziemi, żywiołów, a także czasu jako żywiołu przemijania. Słomiany krzyż nad wejściem do karczmy, nad „wschodowym” do niej wejściem, uzupełnia wcześniejszą aluzję budującą skojarzenia karczmy ze świątynią. Najpierw takim znakiem jest „źle” usytuowane wejście, teraz „niedobry” krzyż.

Według wyjaśnień narratora taki słomiany krzyż miał informować wędrowców o tym, „iż tam wszelkich trunków dostać można”. Meandryczne wyjaśnienie powoduje komplikacje, nie jest spójne z tradycyjną symboliką. Wymaga zatem traktowania go jako gry z czytelnikiem, prowokacji do zmiany perspektywy myślenia o zwykłych rzeczach, także o ich związkach ze światem sacrum lub chociażby ze sferą wartości¹³. Wnętrze „Złotego Bociana” okazuje się

¹³ Na temat osobliwej poetyki J. B. Dziekońskiego pisze M. Szargot, posługując się jako narzędziem poetyckim fantazją, która:

Podwójnie oszukuje człowieka: odbija ziemską rzeczywistość (daje więc jej niedoskonałą kopię) i udaje, że przedstawia prawdziwy inny świat. Jest oszukańczą imitacją prawdziwego „widzenia”.

M. Szargot, *Opowieści niesamowite...*, dz. cyt., tu: *Dziekoński – poglądy i poetyka*, s. 54.

także przestrzenią silnie zmetaforyzowaną, odwołującą się do tych samych asocjacji, które autor zawarł w opisie wejścia. Zamiast zwykłej karczmy przed wędrowcami jawi się coś, co przywołuje na myśl świątynię – niekoniecznie jednak chrześcijańską:

Dalej wielki piec z zielonych kafli z wmurowanym do połowy kotłem miedzianym dla rozgrzewania napojów. W kącie, niby ołtarz bożka tej świątyni, wznosił się wysoki kredens, na którym rzędami poustawiano naczynia ofiarne, to jest kufle, rostruchany, dzbany, puchary, poprzewracane do góry dnami, wszelkiego kształtu, miedziane, cynowe i szklane.

(Sędziwoj, s. 67)

Da się znaleźć w powyższym opisie kontaminację tych części Starego Testamentu, które mówią o sprzeniewierzeniu się człowieka wobec prawa Boskiego. Są tu rozpoznawalne aluzje do rozpustnej uczty i do kultu cielca, obrazy ich pamiętać musiał autor z Księgi Wyjścia (Wj 32). Porzucane naczynia, ołtarz oraz wspomnienie bożka stanowią razem silny akcent wydobywający okruchy biblijnej obecności w szkicowanym obrazku. Ołtarz pojawia się przecież zarówno w historii o wędrowce narodu wybranego (Wj 27), jak i w opowieści o wędrowce Noego po wodach potopu (Rdz 8, 20). Skojarzenia pisarza z Księgą Rodzaju są niekoniecznie bezpośrednie. Wysuwa on w powieści wiele odległych sugestii, czytelnych dopiero po zestawieniu obu tekstów, a właściwie konkretnych szczegółów. Przykładem może być tu chociażby osobliwa zieloność wienca, będącego tłem dla martwego krzyża, skonfrontowana z zielonością gałązki oliwnej, będącej kontrastem dla martwego świata,

dopiero co zatopionego przez samego Boga. Gdy bowiem Noe wypuścił kolejny raz gołębicę, „ona przyleciała do niego pod wieczór niosąc gałązkę oliwy z zielonym liściem w gębie swojej, a tak poznał Noe, że przestały wody na ziemi” (Wj 8, 10). Nieco dalej ta zielona gałązka oliwy okaże się takim samym tłem dla „osechłego wierzchu ziemi” (Wj 8, 13), jak wieniec zielony dla suchego krzyża nad wejściem do karczmy¹⁴. Spośród takich „drobiazgów” biblijnych, ubogacających wyobraźnię pisarza, można jeszcze wymienić zwierzęta, będące wszak poważnym bohaterem Księgi Rodzaju od samego jej początku, także w misji Noego.

Najpierw zatem Noe zabiera na swój korab zwierzęta liczne, aby je ocalić, później, już na suchej ziemi, „zbudował Noe ołtarz Panu, a wzięwszy z każdego bydła i ptastwa czystego, ofiarował całopalenia na ołtarzu” (Wj 8, 20). W Złotym Bocianie są naczynia ofiarne, ołtarz, pieką się nawet (pałą?) „przy sutym ogniu na rożnach kręczone baranie i sarnie ćwierci” (*Sędziwoj*, s. 67). Zwierzęta pełnią rolę podobną nieco do mostu łączącego oba obrazy – biblijny z powieściowym. Do tego jeszcze tytuł rozdziału *Sędziwoja*, w kontekście powyższych refleksji, aż chciałoby się poprawić, zmienić ze Złego Bociana w Złotego Cielca, ale autor kreuje jedynie sieć domysłów, bez żadnych pewnych i jedynie słusznych rozwiązań. Rozdział jest zbudowany z luźnych scen, w których zapodziało się także „wyobrażenie króla Dawida”, tuż przed pieśnią Hansa Sachsa o wspania-

¹⁴ O motywach potopu i możliwych sposobach interpretacji zob. Ł. Laskowski, *Motyw potopu jako nowego stworzenia w Biblii*, Lublin 2010, a także: L. Stachowiak, *Potop biblijny: tworzywo literackie, treść opowiadania, teologia*, Lublin 1988.

łym wynalazku Noego. A złoty cielec? – byłby symbolem tego świata, a właściwie dowodem na kontynuację tego samego świata, który w Starym Testamencie wcale nie wybrzmiał, a wraz z upływem czasu pozwolił bohaterom zmieniać jedynie imiona.

Trunków w karczmie zatem nie było, uczta skończyła się, nim zdążyła w ogóle rozpocząć, a pieśń o zasługach Noego dla ludzkości, co skradł tajemnicę wina, łatwiej było rozpowszechnić pod strzechami niż surowy dźwięk dekalogu. Noe-Prometeusz zbawia ludzi od wody i zimna, daje im szansę na przywrócenie pośród suchej ziemi chociaż kawałka Raju-Olimpu.

Dziekoński znajduje w Biblii źródło inspiracji, które pozwala mówić o człowieku jako kimś niezmiennym w historii świata. Bohater jego powieści wędruje tak samo jak Noe czy Mojżesz przez pustynię doczesności, przez potop marzeń o lepszym świecie. Bóg nie okaże się kimś stałym i pewnym dla błądzących bohaterów; stałe i pewne okaże się ciągle poszukiwanie Go, pytanie o drogę do Niego.

VII.

Zakończenie



Grób J. B. Dziekońskiego na cmentarzu Monmartre,
 źródło: Wikipedia

1.

Dziekoński najprawdopodobniej nie miał zamiaru ściągać się z Mickiewiczem, także ze Słowackim czy z zaprzyjaźnionym Norwidem. Jego ambicja jako literata była zrównoważona przez świadomość własnego talentu i zarazem przez jego specyficzną jak na romantyka wyobraźnię, ukształtowaną nie bez wpływu nauk ścisłych, w tym medycyny, filozofii, teologii, ale także chemii i wreszcie przez alchemię, która była ważnym kontrapunktem dla wyobraźni i nauki. W przypadku Dziekońskiego można chyba mówić, że wykształcił w sobie wyobraźnię synkretyczną, zdolną łączyć z pozoru odległe cechy imaginacji w taki sposób, że efekty jej działania posiadają znamiona licznych wpływów, jako utwory literackie okazują się również z tego powodu trudne do jednoznacznego kwalifikowania genologicznego.

Rozpiętość możliwości w określaniu jedyne gatunku dla niektórych jego dzieł jest naprawdę ogromna, czego przykładem okazał się *Sędziwoj*, nazywany przez badaczy licznymi przymiotnikami, bez możliwości jednoznacznego określenia. Podobnie rzecz ma się także w wypadku opowiadań. Świadczyć to może oczywiście nie tylko o bogatej

i złożonej wyobraźni, ale najzwyczajniej o talencie pisarskim, który pozwolił mu wyprzedzić epokę i na dobre zadomowić w literaturze pięknej nawet reportaże.

Chociaż nie napisał dramatu, nie są znane jego ewentualne poezje, to radzi sobie Dziekoński doskonale jako prozaik w każdym z gatunków, nie wyłączając recenzji, rozpraw naukowych, a nawet tłumaczeń. Panorama jego aktywności literackiej może imponować, zwłaszcza jeśli będzie się pamiętać, że wszystko to stworzył wykształcony gruntownie doktor nauk medycznych, pisarz z wyboru i pasji.

Nie bez wpływu na recepcję jego twórczości literackiej pozostaje także aktywność pisarza w innych sferach życia publicznego, z których najbardziej znaczące wydają się działalność Cygana Warszawskiego, a pod koniec życia także służba legionisty i adiutanta samego Adama Mickiewicza. Próbowano wpisać w jego utwory cechy ideologiczne związane z działalnością w cyganerii, co nie wytrzymało próby czasu i dzisiaj może nie być tezą ułatwiającą dotarcie czytelnika do najważniejszych warstw znaczeniowych fabuły takiego dzieła, jak chociażby *Trupia głowa na biesiadzie*, uznanej całkiem niesłusznie za bajkę.

Zdolność unikania przez pisarza jednoznaczności w posługiwaniu się poetyką przyporządkowaną jednemu wyłącznie gatunkowi ma odzwierciedlenie w doborze i sposobie realizowania przez niego tematu. Jest Dziekoński mistrzem maski, tak bowiem planuje swoje utwory, aby zwyciężała w nich polifoniczność, polisemantyczność, pod pozorem łatwego i jednoznacznego przekazu. Jeśli jednak uznać – co nie jest przesadą – *Sędziwoja* i opowiadania za

parabole, okaże się, że pisarz ma do powiedzenia znacznie więcej, a drugi (lub kolejne) plan jego wypowiedzi to synteza głębokiej refleksji filozoficznej, psychologicznej i religijnej nad kondycją świata i człowieka. Zmetaforyzowany język sięga do najgłębszych pokładów kultury europejskiej, czerpiąc z niej wartości zapomniane, odrzucone, wybrzmiały. Dziekoński staje się strażnikiem tradycji chrześcijańskiej, otwartej jednak na nowoczesność w takim sensie, jak bardzo aktualne może się okazać jej źródło, czyli Biblia.

Głównym tematem twórczości Dziekońskiego jest człowiek. Bohaterowie jego utworów zmagają się głównie z własnym wyobrażeniem świata, z marzeniami i żądzami, które nie są spójne z wizją świata zaprojektowaną przez Stwórcę, a znaną z Biblii i innych pism, licznie przywoływanych przez pisarza w formie mott. Zarówno bohaterowie, jak i rzeczywistość, w której żyją, posiadają zawsze jakiś defekt, niekoniecznie ukazany wprost, ale uniemożliwiający życie w harmonii, szczęściu i w spokoju. Ów defekt to oczywiście grzech, ale pisarz prezentuje szerszą od katechizmowej wiedzę, znajdując skazę w pozornie błahych przyczynach niedoskonałości: w ucieczce przed innym, przed prawdą, przed pięknem oraz dobrem.

Zaburzenie obrazu świata jest stałym elementem jego opowieści, prowokuje w ten sposób pisarz do refleksji nad przyczynami zdeformowania, i wcale nie jest ideologicznym rewolucjonistą, odnajdującym źródła dramatu człowieka w rozdzieleniu sfery duchowej i materialnej, w tragicznym ostatecznie dysonansie, polegającym na utracie własnej duszy.

2.

Człowiek i jego świat wymaga ponownego zjednoczenia na prawie Stwórcy, oczyszczenia z wszystkiego, co oddalałoby go od prawdy o sobie oraz od drugiego człowieka. Tematem utworów Dziekońskiego jest zazwyczaj wydarzenie, które dałoby się zidentyfikować jako możliwe dla każdego człowieka. Jest to dążenie Sędziwoja do (pozornej) doskonałości i poszukiwanie upragnionego złota, może to być jednak zwykła podróż przyjaciół, opowieść uzależnionego od alkoholu muzyka, perypetie nadpobudliwego awanturnika, który rozmawia z kośćmi, albo spotkanie z przyjacielem z dzieciństwa, uzależnionym od hochsztaplera. Tematy można mnożyć i z pewnością nie brakowało ich pisarzowi. Wszystkie one jednak mają wspólny rdzeń – jest nim próba dotarcia do niewidzialnych przestrzeni egzystencjalnych człowieka, do zakrytych labiryntów myśli, emocji, powszechnie nazywanych duchowością.

Bohaterowie Dziekońskiego przemieniają kamień filozoficzny w złoto, przemieniają życie innych, pod wpływem doświadczenia granicznego zmieniają się sami albo unikają przemienienia się, tracąc w ten sposób swoje życie. Przemiana okazuje się wspólnym motywem utworów, jako metafora zaś odnosi się do potrzeby doskonalenia duchowego człowieka oraz do przemiany w postać, którą ten utracił wraz z wypędzeniem go z raju. Metanoja jest fundamentalnym warunkiem życia, jedynym sposobem na znalezienie harmonii i pełni na ziemi.

Dziekoński stał się autorem własnej, rozpoznawalnej filozofii, opisującej sens ludzkiego zmagania z siłami nad-

przyrodzonymi, z własnymi demonami, z chorobami znanymi i nieznanymi. Według niego życie polega na takim samym hartowaniu, jakie potrzebne jest w pracy alchemika przetapiającego metale. Alchemia to dla pisarza metafora doskonalenia człowieka, wyzwanie wpisane w każde życie. W jednym z przypisów do *Sędziwoja* twórca sam rozwiązuje tajemnicę alchemii, wskazując na jej związek z doskonałością człowieka:

Lecz, aby odkryć tajemnicę, nie dość było pracy, potężnej myśli, cierpliwości; głównym warunkiem u prawdziwych alchemików ów była czystość serca. Bez niej, twierdzili, i geniusz nic zdziałać nie zdoła. Za pomocą tego ogniwa wiązała się alchemia z magią prawdziwą i boską, którą znowu od magii czarnej, przekłętej sztuki złego ducha, starannie odróżniano.

(*Sędziwoj*, s. 13)

Czystość serca jest oczywiście tym samym co czystość duszy. Polega na zachowaniu czystości w wyrażaniu myśli, w słowach i czynach. Do tego dążą bohaterowie Dziekońskiego, zawsze jednak coś po drodze gubiąc. Może to przestroga dla czytelnika, a może nadzieja, że nie tylko w świecie realnym nie ma doskonałych, niepokonanych superbohaterów?



J. B. Dziekoński, *Śmierć Edwarda Dembowskiego*,
akwaforta sprzed 1855 roku, źródło: wikipedia.pl

Bibliografia

Literatura podmiotowa:

Dziekoński J. B., *Sędziwoj*, szkic o życiu i twórczości napisał, tekst opracował i przypisami opatrzył A. Gromadzki, Warszawa 1974.

Dziekoński J. B., *Spomnienia i marzenia Bogdańskiego*, Warszawa 1848, t. II.

Dziekoński J. B., *Duch jaskini. Rozdział wyjęty z niewydanej powieści*, w: K. W. Wójcicki, *Album Warszawskie*, Warszawa 1845.

Dziekoński J. B., *Łysa Góra. Wspomnienia wędrówki po kraju*, „Jaskułka” 1843.

Dziekoński J. B., *Moja fajka. Marzenie*, „Nadwiślanin” 1842, t. II.

Dziekoński J. B., *Ogłoszenie w gazetach*, „Biblioteka Warszawska” 1841, t. IV.

Dziekoński J. B., *Pająk. Urywki z listu młodego artysty*, „Nadwiślanin” 1841, t. II.

Dziekoński J. B., *Pająk, Siła woli, Okiennik*, w: *Cyganeria Warszawska*, wstęp napisał, wypisy ułożył i opracował S. Kawyn, Wrocław 1967.

Dziekoński J. B., *Piosnka*, „Biblioteka Warszawska” 1841, t. III.

Dziekoński J. B., *Przezcucie. Gawęda o szarej godzinie*, w: *Pięć powieści*, Poznań 1844, s. 185–195.

Dziekoński J. B., *Siła woli*, „Biblioteka Warszawska” 1843, t. III.

Dziekoński J. B., *Trupia głowa na biesiadzie*, „Jaskułka”, Warszawa 1843.

Dziekoński J. B., *Władysław. Niepodobne doprawdy, a jednak prawdziwe zdarzenie*, „Dzwon Literacki” 1846, t. I.

Dziekoński J. B., *Wyzwolenie zapaleńca*, „Snopek Nadwiślański” 1845.

Kraszewski J. I., John of Dyclap [Placyd Jankowski], *Powieść składana*, Jack Mac Tretful [Aleksander Miniszewski], J. Z. Sójkowski [Józef Bogdan Dziekoński], *Powieść zlepiana*, wstęp i opracowanie B. i M. Szargotowie, Katowice 2004.

Roselly de Lorgues A., *Chrystus w obliczu wieku, czyli nowe świadectwa nauk na obronę chrystianizmu*, Warszawa 1842, tłumaczenie J. B. Dziekoński.

Literatura przedmiotowa:

Alchemia i literatura, w: „Studenckie Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” VI, „Studenckie Zeszyty Polonistyczne”, z. 2, Kraków 1986.

Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wyboru dokonał H. Chudak, przełożyli H. Chudak i A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błońskiego, Warszawa 1975.

Bachórz J., *Pamiętnik w polskiej kulturze romantycznej*, w zbiorze: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, pod red. T. Weissa, Kraków 1984.

Baranowski J., *Ironia jako estetyczna herezja w „Doktorze Faustusie”*, „Nowa Krytyka” 9 (1998).

Baykowski K., *Znad grobu*, Kraków 1903.

Bak K., *O początkach alchemii*, w: *Alchemia i literatura*, w: „Studenckie Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” VI, „Studenckie Zeszyty Polonistyczne”, z. 2, Kraków 1986.

Bernal J. D., *Nauka w dziejach*, przekł. zbiorowy, Warszawa 1957.

Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r., transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy ks. J. Frankowski, Warszawa 2000.

Bugaj R., *Hermetyzm*, Wrocław 1991.

Bugaj R., *Nauki tajemne w Polsce w dobie odrodzenia*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976.

Danek D., *Śmierć wewnętrzna. Literatura w świetle psychoanalitycznego*, Gdańsk 2012.

Delumeau J., *Historia raj*, przeł. E. Będkowska, Warszawa 1996.

Delumeau J., *Strach w kulturze Zachodu: XIV-XVIII w. Oblężony gród*, przeł. A. Szymanowski, oprac. i red. J. Gondowicz, Warszawa 2011.

Dramat i teatr romantyczny, pod red. D. Ratajczakowej, Wrocław 1992.

Dybizbański M., *Melancholijny świat wczesnych dramatów Józefa Korzeniowskiego*, w: *Światy melancholii. W 500-lecie Melancolii Albrechta Dürera (1514–2014)*, pod red. M. Dybizbańskiego, A. Mazur, Opole 2016.

Eliade M., *Tematy inicjacyjne w wielkich religiach*, „Znak” 1984, nr 11/12;

Eliade M., *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, wstęp L. Kołakowski, postawem opatrzył S. Tokarski, Łódź 1993.

Florczak Z., *Sztuka łamie milczenie. Z prahistorii plastyki*, Kraków 1974.

Gansiniec R., *Pas czarownicy*, Lwów 1925; tenże, *Krystalomancja*, „Lud” 1954, t. 41.

Gansiniec R., *Pierścień w wierzeniach ludowych starożytnych i średniowiecznych*, Lwów 1924.

Gansiniec R., *Studia z dziejów magii. I. Pas magiczny*, Lwów 1922.

Garbulińska K., *Sobowtóry, maski, zwierciadła – mit sobowtóra w „Diablich eliksirach „Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna i „Sędziwoju” Józefa Bogdana Dziekońskiego*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” Nr 52 (2012).

Girard R., *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, przeł. K. Kot, Warszawa 2001;

Girard R., „Potworny sobowtór”, w: *Maski*, wybór, oprac. i red. M. Janion i S. Rosiek, Gdańsk 1986, t. 2.

Girard R., *Dawna droga, którą kroczyli ludzie niegodziwi*, przeł. M. Goszczyńska, Warszawa 1992.

Głowiński M., *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973.

Goethe J. W., *Faust*, cz. I i II, przeł. F. Konopka, Warszawa 1977.

Gołędzinowski J., *Jawne historie tajnych stowarzyszeń*, Łódź 1990.

Gołaszewski Z., *Bracia polscy zwani arianami*, Gdańsk 2015.

Grochowska G., *Doświadczenie mistyczne a sen*, w: *Tajemnica snu*, red. A. J. Nowak, OFM, Lublin 1997.

Gromadzki A., *Józef Bohdan Dziekoński autor „Sędziwoja”*, posłowie w: J. B. Dziekoński, *Sędziwoj*, Szkic o życiu i twórczości napisał, tekst opracował i przypisami opatrzył A. Gromadzki, Warszawa 1974.

Gutowski W., *Pasje wyobraźni. Szkice o literaturze romantyzmu i Młodej Polski*, Toruń 1991.

H. Oleschko, *Symbolika renesansowego traktatu alchemicznego*, w: *Alchemia i literatura*, w: „Studenckie Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” VI, „Studenckie Zeszyty Polonistyczne”, z. 2, Kraków 1986.

Hegel G. W. F., *Fenomenologia ducha*, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył A. Landman, Warszawa 1963.

Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka i M. Wirpsza, Warszawa 1985.

Illg J., *Konstrukcja postaci w powieściach inicjacyjnych Tadeusza Micińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3.

Innowiercy, odszczepieńcy, herezje, pod red. B. Judkowiak, E. Nowickiej, B. Sienkiewicz, Poznań 1996.

Inny, obcy, potwór. Kulturowo-społeczne aspekty odmienności przez wieki, pod red. J. Żychlińska, A. Głowacka-Penczyńska, Bydgoszcz 2016.

Jachimecki Z., *Mozart w 150 rocznicę urodzin*, Warszawa 1906.

Jaka antropologia literatury jest dzisiaj możliwa, pod red. P. Czaplińskiego, A. Legeżyńskiej, M. Telickiego, Poznań 2010.

Janicka A., *W rek wizytorni świata między epokami. O dramatach Wacława Szymańskiego*, w: W. Szymanowski, *Michał Sędziwój (dramaty)*, wstęp i oprac. tekstu G. Czerwiński i A. Janicka, redakcja tomu, przypisy J. Ławski i H. Krukowska, Białystok 2015.

Janion M., *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984.

Jankowski W., *Tajemnicze pachole* z „*Marii*” Malczewskiego, „*Ruch Literacki*” 1930, nr 3.

Jarosińska I., *Józef Bohdan Dziekoński*, w: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. II, Kraków 1988.

Jung C. G., *Rebis, czyli kamień filozofów*, wybrał, przełożył i poprowadził wstępem J. Prokopiuk, Warszawa 1989.

Jurzysta A., *Dürer wiecznie żywy albo w mroczach niemieckiej duszy. Oblicza melancholii w literaturze niemieckiej na wybranych przykładach*, w: *Światy melancholii. W 500-lecie Melancolii Albrechta Dürera (1514-2014)*, pod red. M. Dybizbańskiego, A. Mazur, Opole 2016.

Kalinowska M., *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989.

Kamionka-Straszakowa J., *Podróż*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórza i A. Kowalczykowej, Wrocław–Warszawa–Kraków 1994.

Kawyn St., *Cyganeria Warszawska. Z dziejów obyczajowości literackiej*, Warszawa 1938.

Kłamstwo w literaturze, pod red. Z. Wójcickiej i P. Urbańskiego, Kielce 1996.

Kolbuszewska E., *Romantyczne przeżywanie przyrody. Znaczenia, wartości, style zachowań*, Wrocław 2007.

Kolbuszewska E., *Z dziejów romantycznej problematyki śmierci: poeta i jego grób*, „*Acta Universitatis Wratislaviensis*”. *Prace literackie* nr 34 (1995).

Kotliński A., *Nuda*, w: *Świat w zabawie – „zabawa światem”. Ludyczne koneksje literatury*, pod red. D. Ossowskiej i A. Rzymskiej, Olsztyn 2001.

Kotliński A., *Strategia pająka*, w: *Trzydzieści arcydzieł romantycznych*, pod red. E. Kiślak i M. Gumkowskiego, Warszawa 1996.

Kowalczykowska A., *Ciemne drogi szaleństwa*, Warszawa 1978.

Kowalczykowska A., *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997.

Kowalczykowska A., *Romantyczni szaleńcy*, Warszawa 1977.

Królikiewicz G., *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993.

Krukowska H., *Nocne uniwersum w myśli romantycznej Z. Kraśńskiego*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego, Białystok–Warszawa 2009.

Krukowska H., „*Leśtaw. Szkic fantastyczny*” Romana Zmorskiego, czyli o przekraczaniu tabu śmierci, w: R. Zmorski, *Leśtaw. Szkic fantastyczny*, wstęp i opracowanie tekstu H. Krukowska, redakcja tomu i Aneksu J. Ławski, Białystok 2014.

Krukowska H., *Noc romantyczna (Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński). Interpretacje*, Białystok 1985.

Kubale A., *Dziecko romantyczne. Szkice o literaturze*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984.

Kubale A., *Dziecko*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*.

Kwapiszewski M., *Powieść i zmierzch romantyzmu. Wokół refleksji krytycznoliterackiej Antoniego Marcinkowskiego*, w: *Lustra historii. Rozprawy i eseje ofiarowane Profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*, pod red. M. Kalinowskiej i E. Kiślak, Warszawa 1998.

Leary T., *Poeta podróży wewnętrznej*, „Nowy Wyrzaz” 1973 r., nr 12.

Leszczyński G., *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w.*, Warszawa 2006.

Lewis M. G., *Mnich, przeł. i opatrzyła Połowiem Z. Sinko*, Kraków 1991.

Libera L., *Marionetka w antropologii romantycznej. Kilka uwag na marginesie lektury „Straży nocnych” Bonawentury*, w: *Noc. Symbol – temat – metafora*. t. I. Wokół „Straży nocnych” Bonawentury, pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha, M. Bajki, Białystok 2011.

Libera L., *Mickiewicz i medycyna. Szkice romantyczne*, Zielona Góra 2010.

Lipiński K., *Bóg, szatan, człowiek. O „Fauście” J. W. Goethego. Próba interpretacji*, Rzeszów 1993.

Literatura i wyobrażenia. Prace ofiarowane Profesorowi Tadeuszowi Żabskiemu w 70. rocznicę urodzin, pod red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 2006.

Lorentowicz J., *Legenda „Cyganerii Warszawskiej”*, w: „Myśl Polska” 1915, t. I, z. 3.

Lubomirski E., *Wstęp*, w: E. A. F. Klingemann, *Faust. Tragedia w pięciu aktach*, przekład i wstęp księcia E. Lubomirskiego, wydanie polsko-niemieckie, red. tomu, oprac. tekstu, przypisy i bibliografia Ł. Zabielski, wprowadzenie J. Ławski, S. Dietzsch, L. Libera, M. Kopij-Weiß, Białystok, 2013.

Lul M., *Męczennik idei i poeta tęsknoty. Przemiany wizerunku artysty w „Powieści bez tytułu” Kraszewskiego*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego, Białystok – Warszawa 2009.

Lustra historii. Rozprawy i eseje ofiarowane Profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej, pod red. M. Kalinowskiej i E. Kiślak, Warszawa 1998.

Ławski J., „Zmora” i „Romanisko”. *Legenda Romana Zmorskiego*, w: R. Zmorski, *Lesław. Szkic fantastyczny*, wstęp i opracowanie tekstu H. Krukowska, redakcja tomu i Aneksu J. Ławski, Białystok 2014.

Ławski J., *Ludwig Tieck: „Kot w butach”. Ironia, romantyzm, nowoczesność*, w: *Arcydzieła literatury niemieckojęzycznej. Szkice, komentarze, interpretacje*, red. E. Białek, G. Kowal, t. 2, Wrocław 2011.

Ławski J., *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości*. Mickiewicz – Malczewski – Krasinśki, Białystok 2003.

Łoboz M., *Trupia głowa na biesiadzie i inne rozmowy zmarłych w literaturze romantyzmu krajowego*, w: *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna – antropologia kultury – humanistyka*, pod red. J. Kolbuszewskiego, t. IX, Wrocław 2005.

Ługowska J., *Smok – bestia śmieszna i oswojona*, w: *Literatura i wyobraźnia. Prace ofiarowane Profesorowi Tadeuszowi Żabskiemu w 70. rocznicę urodzin*, pod red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 2006.

Maciejewski M., *Śmierci „czarne w piersiach blizny”*. O „Marii” Malczewskiego, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3.

Maciejewski, *List jako forma literacka*, w: *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, pod red. J. Sztachelskiej i E. Dąbrowicz, Białystok 2000.

- Majchrowski Z., hasło *Sobowtór*, w: *Słownik literatury XIX wieku*.
Malczewski A., *Maria. Powieść ukraińska*, wprowadzenie napisali H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 1995.
- Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*. Wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczykowa, Warszawa 1995,
- Mann T., *Eseje*, wybór P. Hertz, przeł. J. Błoński, Warszawa 1964.
- Marrené-Morzowska W., *Cyganeria Warszawska*, z przedmową H. Gallego, Warszawa 1905.
- Menninghaus W., *Wstret. Teoria i historia*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2009.
- Messadie G., *Diabeł – historia powszednia*, przeł. K. Szeżyńska-Maćkowiak, Warszawa 1998.
- Mickiewicz A., *Dramaty*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. III, tom opracowała Z. Stefanowska, Warszawa 1995.
- Mickiewicz A., *Pan Tadeusz*, w: *Dzieła*, t. IV, oprac. Z. J. Nowak, Warszawa 1998.
- Mickiewicz A., *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. I, *Wiersze*, red. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993.
- Mickiewicz mistyczny*, red. A. Fabianowski i E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2005.
- Mickiewicz. Sen i widzenie*, red. W. Owczarski i Z. Majchrowski, Gdańsk 2000.
- Moltmann J., *Bóg w stworzeniu*, przeł. Z. Danilewicz, wstęp ks. J. Bolewski, Kraków 1995.
- Nawarecki A., *Pokrzywa. Eseje*, Chorzów–Sosnowiec 1996.
- Nawrocka E., *Buchalteria i duchowość (Słowacki i pieniądze)*, w: *Pieniądz w literaturze i teatrze*. Materiały z sympozjum *Temat pieniądza w literaturze i teatrze*, Uniwersytet Gdański, Gdańsk 17–18 stycznia 2000, pod red. J. Bachórze, Sopot 2000.
- Nawrocki R., *Próg – intruzje i przekroczenia. O transgresji w prozie polskiego romantyzmu*, Toruń 2014.
- Niedzielski Cz., *Repotraż*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórze i A. Kowalczykowej, Wrocław–Warszawa–Kraków 1994.

Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego, Białystok – Warszawa 2009.

Noc. Symbol – temat – metafora. t. I. *Wokół „Straży nocnych” Bonawentury*, pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha, M. Bajki, Białystok 2011.

Norwid C., *J. B. Dziekoński, „Wiek” 1884*, Dodatek do nr 27.

Norwid C., *Pisma wszystkie*, t. VI, Warszawa 1938.

Nougier L.-R., *Sztuka pradziejowa*, w: *Sztuka świata*, t. 1, Warszawa 1989.

Nowicka E., Borkowska-Rychlewska A., *Oblicza wielu dziewiętnastego. Studia z historii literatury, teatru i opery*, Poznań 2017.

Nuda w kulturze, pod red. P. Czaplńskiego i P. Śliwińskiego, Poznań 1999.

Ochorowicz J., *Psychologia i medycyna*, Warszawa 1916.

Oczko P., *Mit Lucyfera. Literackie dzieje Upadłego Anioła od starożytności po wiek XVII*, Kraków 2005.

Oczko P., *Życie i śmierć doktora Fausta, złego czarnoksiężnika, w literaturze angielskiej od wieku XVI po romantyzm*, Kraków 2010.

Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej, red. M. Piechota i J. Ryba, Katowice 2007.

Ogonowski Z., *Arianie polscy*, Warszawa 1952.

Olchanowski T., *Wola i opętanie. Enancjodromia a rzeczywistość*, Warszawa 2010.

Olszewska M., *W poszukiwaniu sensu. Szkice o literaturze polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 2005.

Orsini M., *Przedmowa do: Lorgues R. de, Crystus w obliczu wieku*, przeł. J. B. Dziekoński, Warszawa 1842.

Orygenes, *Duch i ogień*, wybór tekstów i wprowadzenie H. Urs von Balthasar, przekład na j. polski i redakcja S. Kalinkowski, Kraków 1995.

Owczarek B., *„Nerwy” C. Norwida*, w: *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje*, pod red. S. Makowskiego, Warszawa 1986.

Owczarski W., *Diabeł w dramacie polskim: z dziejów motywu*, Gdańsk 1996.

Owczarski W., *Sennik polski: literatura, wyobrażenia, pamięć*, Gdańsk 2014.

Owczarz E., *Antyk jako maska współczesności. Motywy antyczne w powieściach polskich okresu międzypowstaniowego (rekonesans)*, w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej i B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003.

Owczarz E., *Między retoryką a dowolnością. Wśród romantycznych struktur powieściowych w okresie międzypowstaniowym*, Toruń 1993.

Owczarz E., *Romantyczne powieści-parabole wobec problemu inicjacji*, w: *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, red. W. Gutowski i E. Owczarz, Toruń 2003.

Paprocka-Podlasiak B., *Don Giovanni w „Strażach nocnych Augusta Klingemanna*, w: *Noc. Symbol...*, dz. cyt., t. II.

Paul S., *Różokrzyżowcy: historia i nauka*, przeł. i oprac. J. Proko-
piuk, Warszawa 1994.

Paweł VI, *Przemiana wewnętrzna podstawą wszelkiej doskonałości. Rozważanie w czasie Audjencji Generalnej – 7 VIII 1968*, w: *Trwanie Mocni w wierze*, przeł. ks. L. Paluch, t. 2, Kraków 1974.

Piasecka M., *Mistrzowie snu: Mickiewicz – Słowacki - Krasiński*, Wrocław 1992.

Piechota M., *O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie XIX wieku*, Katowice 1992.

Pieniądz w literaturze i teatrze. Materiały z sympozjum Temat pieniądza w literaturze i teatrze, Uniwersytet Gdański, Gdańsk 17–18 stycznia 2000, pod red. J. Bachórze, Sopot 2000.

Pigoń S., *Na wyżynach romantyzmu. Studia historycznoliterackie*, Kraków 1936.

Pilećka. Studia o ruchu i melancholii, pod red. W. Bojdy i A. Nawareckiego, Katowice 2016.

Platona Państwo, tłumaczenie, wstęp, objaśnienia i ilustracje – Wł. Witwicki, t. II, Warszawa 1948.

Polska nowela fantastyczna, zebrał J. Tuwim, t. II, Warszawa 1953.

Popiel M., *Powieść o artyście jako gatunek literacki i jako rodzaj dyskursu*, w: *Z problemów prozy. Powieść o artyście*, pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarz, Toruń 2006.

Popielski K., *Lęk i aktywność noetyczna w procesie bycia i stawania się człowieka*, w: *Lęk. Różnorodność przeżywania*, pod red. W. Tłokińskiego, Warszawa 1993.

Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej, red. H. Krukowska i J. Ławski, t. I–II, Białystok 1999–2001.

Powieść historyczna dawniej i dziś, pod red. R. Stachury, T. Budrewicza, B. Farona, przy współpracy K. Gajdy, Kraków 2007.

Praz M., *Zmysł, śmierć, diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, wstęp M. Brahmer, Warszawa 1974.

Problemy polskiego romantyzmu, seria II, pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1974.

Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna – antropologia kultury – humanistyka, pod red. J. Kolbuszewskiego, t. IX, Wrocław 2005.

Próchnicki W., *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, Kraków 1992.

Przybylski R., *Autor i jego sobowtór*, Wrocław 1987.

Przybylski R., *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966.

Przybylski R., *Ogrody romantyków*, Kraków 1978.

Przybylski R., *Ogrom zła i odrobina dobra: cztery lektury biblijne*, Warszawa 2006.

Przybylski R., *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999.

Przybylski R., *Słowo i milczenie Bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Warszawa 1993.

Przychodniak Z., *Walka o rząd dusz. Studia o literaturze i polityce Wielkiej Emigracji*, Poznań 2001.

Przygody romantycznego „Ja”. Idee - strategie twórcze – rezonanse, red. naukowa M. Berkan-Jabłońska, B. Stelmaszczyk, Poznań 2012.

Psychoanaliza i literatura, wybór, oprac. i red. P. Dybel, M. Głowiński, Gdańsk 2001.

- Rachwał T., *Strefa szarości. Studia nad literaturą i myślą osiemnastego wieku*, Katowice 1993.
- Rastawiecki E., *Słownik rytowników polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej pracujących*, Poznań 1886.
- Ratusiński P., *Indywidualizm romantyczny*, Trembowla 1929.
- Ricoeur P., *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986.
- Rijckenborgh J. van, *Dei gloria intacta. Chrześcijańskie misteria wtajemniczenia Świętego Różokrzyża dla czasów nowożytnych*, Wrocław 1995.
- Ritz G., *Romantyczna frenezja jako koncepcja obrazowania*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego, Białystok – Warszawa 2009.
- Rozmarynowska K., *Inność jako źródło etyczności. Inspiracje Ricoeurowskie*, Warszawa 2015.
- Rozmowy Platona z uczniami swojemi, z przedmową Franciszka Karpińskiego, Grodno 1802.
- Rożek M., *Diabeł w kulturze polskiej. Szkice z dziejów motywu i postaci*, Warszawa–Kraków 1993.
- Rudkowska M., *Codziennosc – cudownosc – groza: hoffmanizm Kraszewskiego*, w: *Codziennosc w literaturze XIX i XX wieku: od Adalberta Stiftera do wspolczesnosci*, pod red. G. Borkowskiej i A. Mazur, Opole 2007.
- Rudkowska M., hasło *Hoffmanizm* w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojecia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, Toruń 2016.
- Rudkowska M., *Nihilizm po polsku. Prolegomena do lektury „Szalonej”*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego, Białystok–Warszawa 2009.
- Rudolph K., *Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*, przeł. G. Sowiński, Kraków 1995.
- Rudwin M., *Diabeł w legendzie i literaturze*, Kraków 1999.
- Rutkowski K., *Ostatni pasaż. Przepowiedni o byciu byle-jakim*, Gdańsk 2006.

Rymkiewicz J. M., *Bakiet*, Warszawa 1991.

Saganiak M., *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne. Późna twórczość Mickiewicza i Słowackiego*, Warszawa 2009.

Saganiak M., *Rozpacz i walka z nihilizmem. „Fantazja konania” Z. Krasińskiego*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego, Białystok–Warszawa 2009.

Sawicka J., *Symbolika lunarna w średniowiecznej poezji liturgicznej*, „Pamiętnik Literacki” 2002, nr 93/3.

Sawicka-Lewczuk B., *Symbolika świątyni prawosławnej w twórczości Słowackiego. Rekonesans*, w: *Bizancjum. Prawosławie. Romanizm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. naukowa J. Ławski i K. Korotkich, Białystok 2004.

Schlegel F., *List o powieści*, w: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*. Wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczykowa, Warszawa 1995.

Schnetzler E., Schmitt F., *Expériences de l'imminence de la mort*, Grenoble 1983.

Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garwicz, Warszawa 1994.

Schubert G. H. von, *Nocna strona przyrodoznawstwa*, przekład K. Krzemień-Ojak, wstęp S. Dietzsch i A. Bonchino, przypisy Ł. Krzemień-Ojak i S. Dietzsch, wprowadzenie, opracowanie tekstu i redakcja J. Ławski, Białystok 2015.

Sen, marzenie, zaświaty w literaturze i kulturze, pod red. M. Kurana, t. 1, *Literatura*, Łódź 2017.

Senczkowska A., „Lunarna osobowość” Juliusza Słowackiego, w: „Litteraria” 2012, nr XXXIX.

Sensualność a religia w literaturze, red. A. Bielak, Lublin 2013.

Sędziwoj M., *Operatie elixis philosophici* (1581), *De lapide philosophorum* (1604).

Sędziwój M., *Traktat o kamieniu filozoficznym*, z łaciny przełożył oraz wstępem i komentarzami opatrzył R. Bugaj, Warszawa 1971.

Siwicka D., *Komizm upadku*, w: *Noc. Symbol...*, t. I, *Wokół „Straży nocnych” Bonawentury*, pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha, M. Bajki, Białystok 2011.

Siwicka D., *Ojczyzna intymna*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*, Warszawa 1995.

Siwiec M., *Sen w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval*, Kraków 1998.

Skiba D., *Cyganeria artystyczna i cyganowanie w romantycznej Warszawie*, Warszawa 2016.

Skuczyński J., *Odmiany form dramatycznych w okresie romantyzmu. Słowacki, Mickiewicz, Krasiński*, Toruń 1993.

Słownik literatury polskiej XIX wieku, pod red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej, Wrocław–Warszawa–Kraków 1994.

Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, Toruń 2016.

Słownik rodzajów i gatunków literackich, pod red. G. Gazdy, Warszawa 2012.

Słownik teologii biblijnej, red. X. Leon-Dufour, Poznań 1973.

Smuszkiewicz A., *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*, Poznań 1982.

Sobieraj T., *Fabuły i „światopogląd”: studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej*, Poznań 2004.

Sobolczyk P., *Gotocyzm. modernistyczny sobowtór odmieńca*, Gdańsk 2017.

Sobolewska A., *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992.

Starna R., *Sen Adama (Rdz 2,21)*, w: *Tajemnica snu*, red. A. J. Nowak, OFM, Lublin 1997.

Starość. Doświadczenie egzystencjalne – temat literacki – metafora kultury, seria II, Zapisy i odczytania, koncepcja i wstęp J. Ławski, red. nauk. A. Janicka, E. Wesołowska, Ł. Zabielski, Białystok 2013.

Stelmaszczyk B., *„Ja romantyczne w strukturze poetyckiej opowieści. Formy ekspresji w romantycznych gatunkach synkretycznych – przykłady polskich reprezentacji*, w: *Przygody romantycznego „Ja”*. Idee -

strategie twórcze – rezonanse, red. naukowa M. Berkan-Jabłońska, B. Stelmaszczyk, Poznań 2012.

Stevenson R. L. B., *Dziwna historia dra Jeckylla i M-ra Hyde'a*, Warszawa 1909;

Strach, wstręt, wstyd i inne fobie, pod red. M. Czapigi, K. Konarskiej, Wrocław 2017.

Strzyżewski M., *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, wstęp i oprac. materiału ikonograficznego A. Markuszewska, Toruń 2010.

Strzyżewski M., *Skąd wziął się szalony wirtuoz w opowiadaniu „Duch jaskini” Józefa Bogdana Dziekońskiego?*, w: *Z problemów prozy. Powieść o artyście*, pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarz, Toruń 2006.

Subel J., *Czym jest romantyzm? Przegląd koncepcji*, Wrocław 2004.

Suszczyński Z., *Agaj-Han, czyli romantyczna frenezja Zygmunta Krasińskiego*, w: Z. Krasiński, *Agaj-Han. Powieść historyczna*, wprowadzenie napisał Z. Suszczyński, Białystok 1998.

Szargot M., *„Cień” wśród cieni*, „Literatura na Świecie” 2000, nr 10/11.

Szargot M., *Alchemia i inicjacja w „Sędziwoju” J. B. Dziekońskiego*, w: *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, red. W. Gutowski i E. Owczarz, Toruń 2003.

Szargot M., *Motyw morderczej muzyki. E. T. A. Hoffmann – W. D. Wolski – J. B. Dziekoński*, w: *Noc. Symbol – temat – metafora. t. I., Wokół „Straży nocnych” Bonawentury*, pod red. J. Ławskiego, K. Korotki, M. Bajki, Białystok 2011.

Szargot M., *Opowieści niesamowite Józefa Bohdana Dziekońskiego*, Katowice 2004.

Szargot M., *Reporterskie i pisarskie drogi Józefa Bogdana Dziekońskiego*, Piotrków Trybunalski 2014.

Szargot M., *Wódka i fajka w opowiadaniach Józefa Bogdana Dziekońskiego*, w: *Sztuczne raje... Użytki w literaturze*, red. M. Kuziak, Słupsk 2002.

- Szargot M., „Apokaliptyczne podrzuty historii” w „Irydionie” Z. Krasińskiego, w: *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, dz. cyt. *Sztuczne raje... Użytki w literaturze*, red. M. Kuziak, Słupsk 2002.
- Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, pod red. J. Sztachelskiej i E. Dąbrowicz, Białystok 2000.
- Szturc W., *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001.
- Szturc W., *Eironeia*, Kraków 2018.
- Szturc W., *Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995.
- Szturc W., *Między poezją a geologią (Limanowski – Novalis)*, w: *Mieczysław Limanowski. Człowiek, twórca, świadek czasów*, red. M. Kalinowska i A. Sadurski, Toruń 1998.
- Szturc W., *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Kraków 1997.
- Szturc W., *Studia nad symboliką inicjacji w „Krakusie” Cypriana Norwida*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” XXXIII, 1986.
- Szturc W., *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Bydgoszcz 1999.
- Szymanowski W., *Literaci warszawscy*, w: W. Szymanowski, A. Niewiarowski, *Wspomnienia o Cyganerii Warszawskiej*, wyd. J. Gomulicki, Warszawa 1964.
- Szymanowski W., *Michał Sędziwój (dramaty)*, wstęp i oprac. tekstu G. Czerwiński i A. Janicka, redakcja tomu, przypisy J. Ławski i H. Krukowska, Białystok 2015.
- Szymanowski W., A. Niewiarowski, *Wspomnienia o Cyganerii Warszawskiej*, wyd. J. Gomulicki, Warszawa 1964.
- Szymański J., *Objawienia demoniczne. Prawdziwe historie o diabłach*, t. I-II, Michalineum.
- Szymański J., *Szlakiem Braci Polskich. Przewodnik turystyczny po kielecczyźnie*, Kielce 1962.
- Śliwiński M., „Na światach poczętych, na światach mających zginąć”..., w: *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, dz. cyt., t. II.
- Śliwiński M., *Szkice o Norwidzie*, Warszawa 1998.

Świat w zabawie – „zabawa światem”. Ludyczne koneksje literatury, pod red. D. Ossowskiej i A. Rzymskiej, Olsztyn 2001.

Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej, pod red. K. Korotkicha, J. Ławskiego, D. Zawadzkiej, Białystok 2007.

Światy melancholii. W 500-lecie Melancolii Albrechta Dürera (1514–2014), pod red. M. Dybizbańskiego, A. Mazur, Opole 2016.

Tajemnica snu, red. A. J. Nowak, OFM, Lublin 1997.

Tieck L., *O cudowności u Shakespeare’a i inne pisma krytyczne*, przekład, wstęp i opracowanie M. Leyko, Gdańsk 2006.

Tischner J., *Filozofia dramatu*, Paris 1990.

Tomaszewski M., *Mozarta „Don Giovanni”*, wprowadzenie do programu inscenizacji w operze krakowskiej, Kraków 1997.

Turner A. K., *Historia piekła*, przeł. J. Jamiewicz, Marabut, Gdańsk 1996.

Waldenfels B., *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2002.

Weber S., *Teatralność jako medium*, przeł. J. Burzyński, Kraków 2009.

Węgrzyn I., *Artysta – bohater zbędny? Próba interpretacji „Duszy w suchotach” Ludwika Sztjyrmera*, w: *Z problemów prozy. Powieść o artyście*, pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarz, Toruń 2006.

Wiadomości brukowe. Wybór artykułów, wybrał i opracował Z. Skwarczyński, Wrocław 2002.

Wilkońska P., *Józef Bogdan Dziekoński – przyczynek do życiorysu*, „Tygodnik Wielkopolski” R. 2: 1872, nr 4.

Wilkońska P., *Moje wspomnienia o życiu towarzyskim w Warszawie*, wyd. Z. Lewinówna, red. J. Gomulicki, Warszawa 1959.

Winiarczyk A., *Katabaza w starożytności*, „Studia Filozoficzne” 1989, z. 9.

Witkowska A., *Mickiewicz – słowo i czyn*, Warszawa 1983.

Witkowska A., *Pompeje*, w: J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001.

Witte K. [Karol Wójcicki].-, „Biblioteka Warszawska” 1845, t. III.

Wolff-Powęska A., *Żyd Wieczny Tułacz – legenda i rzeczywistość*, „Przegląd Zachodni”, R. 64, nr 2 (327) (2008).

Wolski W., „Sędziwoj” przez J. B. Dziekońskiego. (Przegląd), „Przegląd Naukowy” 1845, t. II, nr 13.

Wymiary śmierci, wybór i słowo wstępne St. Rosiek, Gdańsk 2010.

Wyobrażenia jako jaźń twórcza. Studia z etyki, literatury i sztuki, red. E. Podrez i A. Czyż, Warszawa 2002.

Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna. Studia, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1982.

Wypustek A., *Ekstatycy, wizjonerzy, prorocy. U źródeł „kryzysu montanistycznego” w starożytnym chrześcijaństwie*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”.

Wysłouch S., *Anatomia cienia*, „Teksty” 1977, z. 2.

Young E., *Mysli nocne. Treny, albo Mysli nocne o życiu, śmierci i nieśmiertelności. Sąd Ostateczny. Poema*, wydanie polsko-angielskie, układ tomu, opracowanie i redakcja tekstów polskich, przypisy i bibliografia Ł. Zabielski, przekład F. Rudzewski, F. K. Dmochowski, oprac. i redakcja tekstów angielskich J. Partyka, wprowadzenie M. Sokołowski, Ł. Zabielski, red. tomu i konsultacja naukowa H. Krukowska, Białystok 2016.

Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna, red. W. Gutowski i E. Owczarz, Toruń 2003.

Z problemów prozy. Powieść o artyście, red. W. Gutowski i E. Owczarz, Toruń 2006.

Zabójstwo dziecka w literaturze i kulturze europejskiej, red. K. Ilski, Z. Kopec, E. Krasowska, Poznań 2015.

Zamieranie. Interpretacje, red. G. Olszański, D. Pawelec, Katowice 2007.

Zamojska D., *Bursz – Cygan – Legionista. Józef Bogdan Dziekoński 1816–1855*, Warszawa 1995.

Ziołowicz A., *Dramat i romantyczne „Ja”. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*, Kraków 2002.

Zmorski R., *Lesław. Szkic fantastyczny*, wstęp i opracowanie tekstu H. Krukowska, redakcja tomu i Aneksu J. Ławski, Białystok 2014.

Znanięcki F., W. I. Thomas, *Postawy religijne i magiczne*, „Człowiek i Światopogląd” 1973.

Zwierzyński L., *Fenomenologia snu: wyobrażenia oniryczne w poezji Mickiewicza*, w: *Mickiewicz. Sen i widzenie*, red. W. Owczarski i Z. Majchrowski, Gdańsk 2000.

Zwolińska B., *Artysta w twórczości Narcyzy Żmichowskiej*, w: *Z problemów prozy. Powieść o artyście*, pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarz, Toruń 2006.

Żmigrodzka M., *Proza fabularna w kraju*, w: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. I, Kraków 1975.

Żuławski J., *Byron nieupozowany*, Warszawa 1964.

Żygulski Z., *Fastnachtsspiel*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy, Warszawa 2012.

Literatura uzupełniająca:

Adamiak M., Klin E., Posor M., *Recepcja literatury niemieckiej u Kazimierza Brodzińskiego*, Wrocław 1979.

Allport G. W., *Osobowość i religia*, przeł. H. Batoszewicz, A. Bartkowicz, I. Wyrzykowska, Warszawa 1988.

Anonim, *Wyjątków z rękopisma doktora Łapigrosza. Ciąg trzeci*, w: *Wiadomości brukowe. Wybór artykułów*, wybrał i opracował Z. Skwarczyński, Wrocław 2002.

Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”. Materiały sesji naukowej, Białystok 507 maja 1995, pod red. H. Krukowskiej, Białystok 1997.

Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans, pod red. M. Kalinowskiej i B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003.

Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza, pod red. K. Korotkiha i J. Ławskiego, Białystok: t. I 2006, t. II. 2007.

Arcydzieła literatury niemieckojęzycznej. Szkice, komentarze, interpretacje, red. E. Białek, G. Kowal, t. 2, Wrocław 2011.

Ariès Ph., *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989.

Axer J., *Mickiewicz – zbuntowany filolog klasyczny (wypowiedź niebezinteresowna)*, w: *Wykłady lozańskie Adama Mickiewicza*, pod red. A. Nawareckiego i B. Mytych-Forajter, Katowice 2006.

Axer J., *Orka na ugorze. Filhellenizm wobec tradycyjnie łacińskiej orientacji kultury polskiej*, w: *Filhellenizm w Polsce. Rekonesans*, pod red. M. Borowskiej, Warszawa 2007.

Bachórz J., *Realizm bez „chmurnej jazdy”*. *Studia o powieściach Józefa Korzeniowskiego*, Warszawa 1979.

Baczyńska B., *Księżę Niezłomny. Hiszpański pierwowzór i polski przekład*, Wrocław 2002.

Bagłajewski A., *Tyrtejski antyk poetów galicyjskich*, w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej i B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003.

Bajko M., *Demonizm i „znicestwienie” w „Zamku kaniowskim” S. Goszczyńskiego*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego, Białystok–Warszawa 2009.

Bajko M., *Słowacki i spadkobiercy. Studia i szkice*, Białystok 2017.

Baranowski T., *Mickiewicz muzyczny. Portret wieszca z Mozartem w tle*, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, pod red. K. Korotkicha, J. Ławskiego, D. Zawadzkiej, Białystok 2007.

Bartoszewicz J., *Historia literatury polskiej (potocznym językiem opowiedziana)*, Warszawa 1861.

Bielik-Robson A., *Melancholia i ekstaza*, w: *Nuda w kulturze*, Poznań 1999.

Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012.

Bieńkowska M., *Spotykając Innego*, w: „*Próby. Nieregularnik Filologiczny*” 2015, nr 3: *Inny/Obcy*.

Bilinkis M., Turowski A., *O pewnym tekście alchemicznym (Tezy)*, w: *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus, M. R. Mayenowa, przedmowa S. Żółkiewski, Warszawa 1977.

Biliński K., *Biblia i historiozofia. „Kordian” jako synteza wczesnej twórczości Juliusza Słowackiego*, Wrocław 1998.

Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku, red. naukowa J. Ławski i K. Korotkich, Białystok 2004.

Bizior-Dombrowska M., *Romantyczna nuda. Wielka nostalgia za niczym*, Toruń 2016.

Błażejewski T., *Diabeł ucłowieczony – wersje współczesne*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, z. 4 (2001).

Bonawentura [August Klingemann], *Straże nocne*, tłum. K. Krzemieniowa, M. Żmigrodzka, wstęp S. Dietzsch, M. Żmigrodzka, oprac. tekstu J. Ławski, Białystok 2006.

Borkowska-Rychlewska A., *Poema muzyczne. Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu*, Kraków 2006.

Boros L., *Mysterium mortis. Człowiek w obliczu ostatecznej decyzji*, przełożył z niemieckiego B. Białecki, Warszawa 1977.

Brückner A., *O „Marii” Malczewskiego słów kilka*, „Przegląd Warszawski” 1923, t. 1, nr 16.

Brzeziński J., *Styl językowy polskiej powieści sentymentalnej*, Zielona Góra 1991.

Brzozowski J., *O pacholęciu w „Marii” raz jeszcze*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170. rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej, Białystok 5–7 maja 1995, pod red. H. Krukowskiej, Białystok 1997.

Brzozowski J., *Odczytywanie znaczeń. Studia o poezji Mickiewicza*, Łódź 1997.

Brzozowski S., *Filozofia romantyzmu polskiego*, Rzym 1945.

Buber M., *Ja i Ty. Wybór pism*, wybrał, przełożył i wstęp napisał J. Doktor, Warszawa 1992.

Buczyńska-Garewicz H., *„O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć, w: Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna. Studia*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1982.

Bujnicki T., *List w kontekście fikcyjnego dziennika (o „Bez dogmatu” Henryka Sienkiewicza)*, w: *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, pod red. J. Sztachelskiej i E. Dąbrowicz, Białystok 2000.

Burzka-Janik M., *W poszukiwaniu centrum. Dom i bezdomność w życiu i twórczości Adama Mickiewicza*, Opole 2009.

Calderon de la Barca, *Życie jest snem*, imitował J. M. Rymkiewicz, Warszawa 1971.

Calderon de la Barca, *Życie snem; Księżę Niezłomny*, przeł. E. Boyé, J. Słowacki, oprac. B. Baczyńska, Wrocław 2003.

Chlebowski P., „Przeciw tej nudzie przeklętej”: Norwid i melancholia, w: *Świąty melancholii. W 500-lecie Melancolii Albrechta Dürera (1514-2014)*, pod red. M. Dybizbańskiego, A. Mazur, Opole 2016.

Choroszy J., *Modlitwa Pańska między słowem a obrazem. Prolegomena*, w: *Obraz świętości – świętość w obrazie*, [Przestrzenie Kultury 2], pod red. I. Lis-Wielgosz, W. Józwiak, P. Dziadul, Poznań 2014.

Choroszy J., *Ojciec nasz – nasz: przekłady, parafrazy i inne literackie opracowania Modlitwy Pańskiej*, 1-2, Wrocław 2008.

Choroszy J., „Ojciec nasz” w literaturze, hasło, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 14, red. E. Gigilewicz, L. Adamowicz, Lublin 2010.

Cieślak H., *Charakterystyka językowa postaci w powieści polskiej w latach 1800–1831*, Gdańsk 1968.

Cieśla-Korytowska M., *Romantyczna poezja mistyczna*, Kraków 1989.

Cirlot J. E., *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000.

Citko K., *Prorok biblijny jako figura obcego*, w: „Próby. Nieregulnik Filologiczny” 2015, nr 3: *Inny/Obcy*.

Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku: od Adalberta Stiftera do wspolczesnosci, pod red. G. Borkowskiej i A. Mazur, Opole 2007.

CRUDELITAS. *Okrucieństwo w kulturze i literaturze europejskiej*, red. E. Wesołowska, W. Szturc, Poznań 2017.

Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje, pod red. S. Makowskiego, Warszawa 1986.

Czaja D., *Anatomia duszy. Figury wyobraźni i gry językowe*, Kraków 2005.

Czermińska M., *Gotyk i pisarze: topika opisu katedry*, Gdańsk 2005.

Czerwiński G., *Wacław Szymanowski – dziennikarz, literat i dramaturg*, w: W. Szymanowski, *Michał Sędziwój (dramaty)*, wstęp i op-

rac. tekstu G. Czerwiński i A. Janicka, redakcja tomu, przypisy J. Ławski i H. Krukowska, Białystok 2015.

Descartes R., *Medytacja o pierwszej filozofii*, przeł. K. Ajdukiewicz, t. I, Warszawa 1958.

Dietzsch S., *Krótko historia kłamstwa. Przekorne eseje filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2000.

Dąbrowicz E., *Apatia. Słowo o podmiotowości późnoromantycznej (Norwid – Żmichowska)*, w: *Przygody romantycznego „Ja”. Idee - strategie twórcze – rezonanse*, red. naukowa M. Berkan-Jabłońska, B. Stelmaszczyk, Poznań 2012.

Dąmbska I., *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*, Warszawa 1975.

Dubisz S., *Archaizacja w polskiej powieści XX-wiecznej o średnio-wieczu*, Warszawa 1991.

Durand G., *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. K. Falicka, tłum. M. Abramowicz, Lublin 2002.

Durand G., *Wyobraźnia symboliczna*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986.

Dybizbański M., Szturc W., *Mitoznawstwo porównawcze*, Kraków 2006.

Dybizbański M., *Z romantycznego repertuaru. Studia o micie i formie dramatycznej*, Poznań 2018.

Dzieła Platona, 1. Apologia czyli Obrona Sokratesa, 2. Kriton, 3. Phedon, czyli o nieśmiertelności duszy, przekład F. A. Kozłowskięgo, Warszawa 1845.

Klingemann E. A. F., *Faust. Tragedia w pięciu aktach*, przekład i wstęp księcia E. Lubomirskiego, wydanie polsko-niemieckie, red. tomu, oprac. tekstu, przypisy i bibliografia Ł. Zabielski, wprowadzenie J. Ławski, S. Dietzsch, L. Libera, M. Kopij-Weiβ, Białystok, 2013.

Emocje, literatura, medycyna, pod red. D. Saniewskiej, Kraków 2015.

Ennemoser J., *Geschichte der Magie*, Leipzig 1844.

Fabianowski A., *Biografia – najpełniejsza ekspresja romantyczności, w: Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, pod red. K. Korotkicha, J. Ławskiego, D. Zawadzkiej, Białystok 2007.

Fabianowski A., *Zygmunt Krasiński: tworzenie Apokalipsy, Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, dz. cyt., t. II;

Feduta A. [А. Федута], *Следы на снегу*, Минск 2018.

Feliksiak E., *Antropologia literatury. Interpretacje i studia*, Kraków 2014.

Fiecko J., *Ateizm, rewolucja, Rosja. Trzy wcielenia nihilizmu według Z. Krasińskiego*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego, Białystok–Warszawa 2009.

Filhellenizm w Polsce. Rekonesans, pod red. M. Borowskiej, Warszawa 2007.

Filhellenizm w Polsce. Wybrane tematy, praca zbiorowa pod red. M. Borowskiej, M. Kalinowskiej, K. Tomaszuk, Warszawa 2012.

Fine L., *Physician of the soul, healer of the cosmos: Isaac Luria and his kabbalistic fellowship*, Stanford 2003.

Głowiński, „*Nad miastem chmury apokaliptyczne...*” (O wierszu Zygmunta Krasińskiego), *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, pod red. K. Korotkicha i J. Ławskiego, Białystok: t. I 2006.

Gołembiewicz W., *Wędrowiec. Opowieść o Paracelsusie*, przedmowa J. Tazbir, Warszawa 1963.

Górski K., *Zarys dziejów katolicyzmu polskiego*, Toruń 2008.

Granica w literaturze. Tekst – świat – egzystencja, red. S. Zabierowski i L. Zwierzyński, Katowice 2004.

Graves R., Patai R., *Mity hebrajskie. Księga Rodzaju*, przeł. R. Gromadzka, Warszawa 1993.

Gubała J., A. Kasza, J. Urban, *Jaskinie Niecki Nidziańskiej*, Warszawa 1998.

Halkiewicz-Sojak G., „*Apokaliptyczne*” wiersze Cypriana Norwida, w: *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, dz. cyt., t. II;

Hamerski W., „*Kto prawdzie tryumf zapewni?*”. *Nihilistyczny chiasm Ludwika Szyrmera*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury*

XIX i XX wieku, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego, Białystok–Warszawa 2009.

Herbert Z., *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 1998.

Iwczenko J., *Diabeł we frazeologii polskiej i rosyjskiej: motywy główne*, w: „Acta Polono-Ruthenica” 2009, t. XIV.

Goethe J. W., *Baśń. Das Märchen*, wydanie polsko-niemieckie, przekład K. Krzemień-Ojak, wstęp W. Kunicki, oprac. tekstu, wprowadzenie, redakcja tomu J. Ławski, Białystok 2015.

Gotthelf J., *Czarny pająk*, przeł. E. Sicińska, w: *Czarny pająk. Opowieści niesamowite z literatury niemieckojęzycznej*, wybrał, wstępem i notami o autorach opatrzył G. Kozielek, Warszawa 1976.

Janion M., *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.

Janion M., *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991.

Jełowicki A., *Moje wspomnienia*, Warszawa 1904.

Jeżowski J., *O postępie badań filologicznych we względzie Pism Platona. Rzecz krytyczna ułożona z powodu wydanego w języku rossyjskim tłumaczenia „Rozmowy o prawach”, Platonowi przyznawanych*, Moskwa 1829.

Jochemczyk M., *Rzeczy piekielne. Wokół „Poematu Piasta Dantyszka” Juliusza Słowackiego*, Katowice 2006.

Jokiel I., *Lornety i kapota. Studia o Mickiewiczu*, Opole 2006.

Juliusz Słowacki. Wyobraźnia i egzystencja, pod red. M. Kuziaka, Słupsk 2002.

Kalinowska M., *Grecja romantyków. Studia nad obrazem Grecji w literaturze romantycznej*, Toruń 1994.

Kalinowska M., *Platonizm Mickiewicza, „Teksty Drugie”, Teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 2006, nr 1/2.

Kalinowski D., *Określanie horyzontu: studia o polskiej aforystyce literackiej XIX wieku*, Słupsk 2003.

Kamionka-Straszakowa J., *Zbłąkany wędrowiec. Z dziejów romantycznej topiki*, Warszawa 1992.

Kasper ze Skalbmierza, *Epistolae alchemicae*, rękopis znajdującego się wówczas w Bibliotece Załuskich w Warszawie.

Każmierczyk Z., *Słowiańska psychomachia Mickiewicza*, Gdańsk 2012.

Kępiński A., *Melancholia*, Kraków 2001.

Klechta J., *Powstaniec, tulacz, kapitan. Ks. Aleksander Jełowicki (1804–1877) pierwszy rektor Polskiej Misji Katolickiej we Francji*, Paryż 2004.

Klimbansky R., Panofsky E., Saxl F., *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Kraków 2009.

Kopania J., *Boski sen o stworzeniu świata*, Białystok 2003.

Korzeniewicz-Davies M., *Czy wszyscy jesteśmy Grekami?*, w: *Lustra historii. Rozprawy i eseje ofiarowane Profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*, pod red. M. Kalinowskiej i E. Kiślak, Warszawa 1998.

Koyré A., *Mistiques, spirituels, alchimistes du XVIe siècle allemand*, Paris 1971; W. Hubicki, *Z dziejów chemii i alchemii*, Warszawa 1994; A. Sowińska, *Hermetica średniowiecza i renesansu. Studium z historii myśli europejskiej*, Katowice 2018.

Kowalski K., *Jaskinie polskie*, Warszawa 1965.

Królikiewicz G., *Ruiny romantyczne inaczej: ironia, żart, karykatura*, w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonstruksans*, pod red. M. Kalinowskiej i B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003.

Krukowska H., *„Maria” Malczewskiego jako romantyczna poezja nocy*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3;

Krukowska H., *Indywidualizm*, w: *Słownik literatury XIX wieku*, dz. cyt.

Krzysztoforska-Doschek J., *Prasłowiańskie źródła nowszej poezji polskiej*, Kraków 2000.

Krzyżanowski J., *Neoromantyzm polski 1880–1918*, Wrocław 1971.

Książka pokolenia. W kręgu lektur polskich doby postyczniowej, praca zbiorowa pod red. E. Paczoskiej i J. Sztachelskiej, Białystok 1994.

Ksiądz Aleksandra Jełowickiego Listy duchowne, Wilno 1902.

Kulczycka D., *Animalistyczne obrazy zniewolenia i wolności ducha u Słowackiego*, w: *Juliusz Słowacki. Wyobrażenia i egzystencja*, pod red. M. Kuziaka, Słupsk 2002.

Kulczycka D., *Dyskurs o artystach w „Pogance” Narcyzy Żmichowskiej*, w: *Z problemów prozy. Powieść o artyście*, pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarz, Toruń 2006.

Kulesza M., *„Wstyd mi wielu melancholii byrońskich” – ćwiczenia duchowe Słowackiego z melancholią*, w: *Światy melancholii. W 500-lecie Melancolii Albrechta Dürera (1514–2014)*, pod red. M. Dybizbańskiego, A. Mazur, Opole 2016.

Kunicki W., *O „Baśni” Goethego*, w: J. W. Goethe, *Baśń. Das Märchen*, wydanie polsko-niemieckie, przekład K. Krzemień-Ojak, wstęp W. Kunicki, oprac. tekstu, wprowadzenie, redakcja tomu J. Ławski, Białystok 2015.

Kurhany i obrządek pogrzebowy w IV-II tysiącleciu p.n.e., pod red. H. Kowalewskiej-Marszałek i P. Włodarczyka, Kraków–Warszawa 2011.

Kurowski F. K., *Popis publiczny uczniów konwiktów warszawskiego księży pijarów*, Warszawa 1826.

Kuziak M., *Grecja – Słowiańszczyzna – Polska. Romantyczna paralela*, w: *Filhellenizm w Polsce. Wybrane tematy*, praca zbiorowa pod red. M. Borowskiej, M. Kalinowskiej, K. Tomaszuk, Warszawa 2012.

Kuziak M., *Mickiewiczowska Apokalipsa. Wokół IV kursu prelekcji paryskich*, w: *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, dz. cyt., t. II;

Kuziak M., *Słowacki – nihilistyczny? Wokół „Kordiana”*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, pod red. M. Sokółowskiego i J. Ławskiego, Białystok–Warszawa 2009.

Laming A., *Skarby w grocie Lascaux*, Kraków 1968.

Laskowski Ł., *Motywy potopu jako nowego stworzenia w Biblii*, Lublin 2010.

Lévi É., *Historia magii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2015.

Łęk. *Różnorodność przeżywania*, pod red. W. Tłokińskiego, Warszawa 1993.

Libera L., *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*, Poznań 1993.

Libera L., *Zraniona iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w Butach” Ludwiga Tiecka*, Zielona Góra 2007.

Lis M., *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*, Opole 2013;

Lul M., „Kto mi dał skrzydła...” <<Tragikomedia życia poety>> według powieści „Poeta i świat” J. I. Kraszewskiego, w: *Z problemów prozy. Powieść o artyście*, pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarz, Toruń 2006.

Lyszczyna J., *Rok 1848 w apokaliptycznych prognozach historycznych Z. Krasieńskiego i K. Gaszyńskiego*, w: *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, dz. cyt., t. II.

Ławski J., *Błędne ognie. O hipersemiozie w „Baśni” Goethego*, w: J. W. Goethe, *Baśń. Das Märchen*, wydanie polsko-niemieckie, przekład K. Krzemień-Ojak, wstęp W. Kunicki, oprac. tekstu, wprowadzenie, redakcja tomu J. Ławski, Białystok 2015.

Ławski J., *Nicością podszyty Słowacki (Juliusz)*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego, Białystok–Warszawa 2009.

Łempicki Z., *Wybór pism*, oprac. H. Markiewicz, t. I: *Renesans. Oświecenie. Romantyzm i inne studia z historii kultury*, przedmową poprzedził B. Suchodolski, Warszawa 1966.

Łoziński J. Z., *Zbory dysydenckie w kielecczyźnie, „Mówią Wieki” nr 4 (1958)*.

Lurker M., *Słownik symboli i obrazów biblijnych*, przeł. bp K. Romaniuk, Poznań 1989.

Majewska R., *Arkadia północy. Mity eddaiczne w „Lilli Wenedzie” i „Król-u-Duchu” J. Słowackiego*, Białystok 2013;

Marquard O., *Apologia przypadkowości*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.

Matusiak M., *Starość jako metafora – o „starości czasu” w „Panu Tadeuszu” A. Mickiewicza*, w: *Starość. Doświadczenie egzystencjalne – temat literacki – metafora kultury, seria II, Zapisy i odczytania, koncepcje*

cja i wstęp J. Ławski, red. nauk. A. Janicka, E. Wesołowska, Ł. Zabielski, Białystok 2013.

Micewski B., *Jełowicki Aleksander CR*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 7, pod red. S. Wielgusa, Lublin 1997, kol. 1165.

Michalak J., *Groza klasycznego piękna. O jednym z wątków estetycznego dyskursu w „Pogance” i „Książce pamiątek” N. Żmichowskiej*, w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej i B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003.

Mieczysław Limanowski. *Człowiek, twórca, świadek czasów*, red. M. Kalinowska i A. Sadurski, Toruń 1998.

Między literaturą a medycyną. Literackie i pozaliterackie działania środowisk medycznych a problemy egzystencjalne człowieka XIX i XX wieku, red. nauk. E. Łoch, G. Wallner, Lublin 2007.

Mitarski J., *Demonologia lęku. Niektóre formy ekspresji i symboliki lęku w dziejach kultury*, w: A. Kępiński, *Lęk*, Warszawa 1977.

Młeczko W. ks, CR, *Wkład ks. Aleksandra Jełowickiego CR w dzieło formacji duchowieństwa*, w: „Polonia Sacra” 18 (2014) nr 3 (36).

Mocarska-Tycowa Z., *Rzym antyczny i Kampania Rzymska w marlarstwie romantycznym*, w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej i B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003.

Murray G., *Eurypides i jego wiek*, wstęp H. D. F. Kitto, przeł. i posłowiem opatrzył W. Juszcak, Warszawa 2018.

Nalepa M., *Między żarliwością a zdradą. Studia i szkice o literaturze późnego oświecenia*, Kraków 2010.

Nasze pojedynki o romantyzm, Warszawa 1995.

Nawarecki A., „Dąć w róg przeraźliwie...”. *Dźwięki i słowa w „Strazach nocnych”*, w: *Noc. Symbol...*, dz. cyt., t. I.

Olszewska M., *O romantycznych lekturach studentów warszawskich z końca lat 50-tych XIX w. Rekonesans*, w: *Książka pokolenia. Wkręgu lektur polskich doby postycyzniowej*, praca zbiorowa pod red. E. Paczoskiej i J. Sztachelskiej, Białystok 1994.

Ozorowski E., „Mysterion” i „sacramentum” jako klucz do rozumienia kultury Słowian-chrześcijan, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, red. Z. Abramowicz, Białystok 2003.

Pawlik J. J., *Oswajanie natury – powrót do animizmu*, „Próby. Nieregularnik Filologiczny” 2015, nr 3: *Inny/Obcy*.

Pietrzak-Thébault J, *Mit Rzymu – „turystyka historyczna” czy millenaryzm (Mickiewicz, Krasiński, Słowacki, Norwid)*, w: *Starość. Doświadczenie egzystencjalne – temat literacki – metafora kultury, seria II, Zapisy i odczytania*, koncepcja i wstęp J. Ławski, red. nauk. A. Janicka, E. Wesołowska, Ł. Zabielski, Białystok 2013.

Pilch U. M., *Kategoria braku w liryce Słowackiego*, w: *Światy melancholii. W 500-lecie Melancolii Albrechta Dürera (1514-2014)*, pod red. M. Dybizbańskiego, A. Mazur, Opole 2016.

Polski Słownik Biograficzny, red. Wł. Konopczyński, t. VI, Kraków 1948.

Prengel F. A., *Juljusz Słowacki i gwiazdy. Czy wiesz był astrologiem? – Horoskop Twórcy „Króla-Ducha”*, w: *Polski Kalendarz Astrologiczny na rok 1933*, b.r.

„Próby. Nieregularnik Filologiczny” 2015, nr 3: *Inny/Obcy*.

Przybylski R., *Zmierzch rozumnego heroizmu, czyli prolegomena do romantycznego bohaterstwa*, w: *Problemy polskiego romantyzmu, seria II*, pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1974.

Przybyszewski S. M., *150 lat gminy Czarnocin*, Czarnocin 2008.

Przychodniak Z., *Śpiew Orfeusza. Od „Lambra” do „Kordiana”*, w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej i B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003.

Ratuszna H., *Hamlet – „Głos mojej choroby”*. *Kilka uwag o młodopolskiej melancholii*, w: *Światy melancholii. W 500-lecie Melancolii Albrechta Dürera (1514–2014)*, pod red. M. Dybizbańskiego, A. Mazur, Opole 2016.

Rogowski R., *Mistyka gór*, Kraków 2004.

Rudaś-Grodzka M., *Sprawić, aby idee śpiewały”: motywy platońskie w życiu i twórczości Adama Mickiewicza w okresie wileńsko-kowieńskim*, Warszawa, 2003.

Rymkiewicz J. M., Siwicka D., Witkowska A., Zielińska M. Mickiewicz. *Encyklopedia*, Warszawa 2001.

Sawicka K., *Fragment poza „Wielką całością” – o nihilizmie I części „Dziadów” A. Mickiewicza* w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury*

XIX i XX wieku, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego, Białystok–Warszawa 2009.

Sekuła A., *Twierdza podmywana falami morza...*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego, Białystok – Warszawa 2009.

Semantyka milczenia, red. K. Handke, Warszawa 1999.

Semiotyka kultury, wybór i oprac. E. Janus, M. R. Mayenowa, przedmowa S. Żółkiewski, Warszawa 1977.

Seyda B., *Dzieje medycyny w zarysie*, Warszawa 1973;

Sokołowski M., *Stereotyp Rosjanina-nihilisty w twórczości J. I. Kraszewskiego*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego, Białystok–Warszawa 2009.

Sokólska U., *„O, mowo polska, ty ziele rodzime...”. Wokół refleksji nad kształtem polszczyzny*, Białystok 2017.

Sowińska A., *Hermetica średniowiecza i renesansu. Studium z historii myśli europejskiej*, Katowice 2018.

Stachowiak L., *Potop biblijny: tworzywo literackie, treść opowiadania, teologia*, Lublin 1988.

Szargot B., *Śmierć dynastii. O „Królu chłopów” J. I. Kraszewskiego*, w: *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, dz. cyt., t. II.

Szóstak A., *Między mitem a rzeczywistością. Topos dzieciństwa w prozie polskiej po roku 1989*, Zielona Góra 2012.

Szóstak A., *W poszukiwaniu tożsamości. Liryczne horyzonty mitu dzieciństwa w poezji polskiej drugiej połowy XX wieku*, Zielona Góra 2007.

Tarajko A., *„Ada” Kraszewskiego – powieść o artyście?*, w: *Z problemów prozy. Powieść o artyście*, pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarz, Toruń 2006.

Technika w teatrze a sztuka inscenizacji, pod red. Z. Przychodniaka i T. Krzeszowiaka, Poznań 1988.

Tronina A. ks, *Siedem pieczęci Apokalipsy*, w: *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, dz. cyt., t. I.

Trybuś K., *O podmiocie pamięci w „Vade-mecum” Cypriana Norwida*, w: *Przygody romantycznego „Ja”. Idee - strategie twórcze – rezo-*

nanse, red. naukowa M. Berkan-Jabłońska, B. Stelmaszczyk, Poznań 2012.

Urban W., *Epizod reformacyjny*, Kraków 1988.

Wais J., *Gilgamesz i Psyche. Z antropologii przemiany duchowej*, Warszawa 2001.

Weintraub W., *Mickiewicz – mistyczny polityk i inne studia o poecie*, wybrała i oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1998.

Wesołowska E., „Po nas choćby ogień”: *Czas apokalipsy według Seneki i Marka Aureliusza*, w: *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, dz. cyt., t. I.

Wesołowska E., *Postaci w „Medei” i „Fedrze” Seneki w perspektywie akcji oraz interakcji scenicznej w „Medei” Seneki*, Poznań 1991.

Wężyk F., *Okolice Krakowa. Poema*, Kraków 1820.

Wężyk F., *Rzym oswobodzony. Scena historyczna w 3 aktach wierszem, przez... Wystawiona pierwszy raz na teatrze warszawskim dnia 21 grudnia 1809 r. z okoliczności triumfalnego powrotu wojska narodowego do stolicy*, Warszawa 1811.

Wnuczynska J., *Aniołowie w III cz. „Dziadów” Adama Mickiewicza i w teatralnych realizacjach dramatu w XX wieku*, Kraków 2007.

Woldan A., *Kraszewski i Sienkiewicz – dwa różne sposoby widzenia historii Polski XVII wieku?*, w: *Powieść historyczna dawniej i dziś*, pod red. R. Stachury, T. Budrewicza, B. Farona, przy współpracy K. Gajdy, Kraków 2007.

Wolicka E., *Próby filozoficzne. W kręgu zagadnień „filozofii wieczystej” i współczesnej antropologii*, Kraków 1997.

Woźniakowski J., *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Kraków 1995.

Wydrycka A., *Podróż i wyobrażenia. O listach Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, w: *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, pod red. J. Sztachelskiej i E. Dąbrowicz, Białystok 2000.

Wykłady lozańskie Adama Mickiewicza, pod red. A. Nawareckiego i B. Mytych-Forajter, Katowice 2006.

Z ducha Tassa, pod red. R. Ociecek, przy współpracy B. Mażurkowej, Katowice 1998.

Ziomba K., *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu” w świetle rozprawy F. Schillera „O poezji naiwnej i sentymentalnej”*, w: *Przygody romantycznego „Ja”. Idee – strategie twórcze – rezonanse*, red. naukowa M. Berkan-Jabłońska, B. Stelmaszczyk, Poznań 2012.

Znaniński F. W., *Nauki o kulturze. Narodziny i rozwój*, przeł. J. Szacki, Warszawa 1971.

Zwierzyński L., *Apokaliptyczność w poezji mistycznej Słowackiego*, w: *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, dz. cyt., t. II.

Zwierzyński L., *Fenomenologia granicy w dramatach mistycznych Słowackiego*, w: *Granica w literaturze. Tekst – świat – egzystencja*, red. S. Zabierowski i L. Zwierzyński, Katowice 2004.

Żywiołek A., *Norwid wśród nihilistów...*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego, Białystok–Warszawa 2009.

Nota bibliograficzna

Pierwotne wersje rozpraw w skróconej formie opublikowane były w następujących miejscach:

- *Romantyczne schizofrenie bohaterów (O Sędziwoju J. B. Dziekońskiego i o Fauście J. W. Goethego)*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały Konferencji Naukowej – Białystok 1997* pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 1999.
- *Motywy antyczne w „Duchu jaskini” J. B. Dziekońskiego*, w: *Antyk romantyków*, pod red. M. Kalinowskiej i B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003.
- *„Sędziwoj” Józefa B. Dziekońskiego jako powieść inicjacyjna*, w: *Proza inicjacyjna*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2003.
- *Biblia w twórczości J. B. Dziekońskiego*, w: *Biblia w literaturze polskiej. Romantyzm – pozytywizm – Młoda Polska*, pod red. E. Jakiela i J. Mosakowskiego, Gdańsk 2013.
- *Czary jako metafora wyobraźni w „Sędziwoju” J. B. Dziekońskiego*, w: *Czary, magia, czarownice w literaturze i kulturze*, pod red. J. Pietrzak-Thébault, Warszawa 2015.

Krzysztof Korotkich, *Alchemy of the spirit.*
Studies about the work of Józef Bogdan Dziekoński,
Białystok 2019

Summary

Alchemia ducha is a monograph devoted to the work of Józef Bogdan Dziekoński. The writer created a unique, recognizable and characteristic language to speak about the most important matters, but he chooses not to focus on the problems of his homeland or history, but to explore the theme of a man. Man is the most important topic of this romantic artist's work, but the hero's struggle with himself and the never fully recognized spiritual world remains the author's focal point of interest. The inspiration for my research was the writer's imagination. However, I was also interested in the parabolic dimension of his works that gives rise to the search for new interpretative possibilities.

From the very beginning the researchers found Dziekoński's prose inconclusive in terms of its artistic value, and also because of the problems with the precise determination of its genology. For a long time, the majority of scholars focused almost exclusively on *Sędziwoj*, while the author's short prose forms were given little attention. Despite the ongoing interest in Dziekoński's work, it still is inadequate, and the image emerging from each interpretation seems insufficient. This monograph also does not claim to fill all the existing interpretative gaps. It is only an attempt to supplement the reception of the author's work by ana-

lyzing some of the characteristic elements of his imagination, including alchemy.

The expression "alchemy of spirit", a part of my book's title, is a metaphor used by Dziekoński not only in his novel, but also in his shorter works; it refers to the inner life of the protagonists and describes their spiritual and moral issues that constitute the extraordinary image of the amazingness which I define as a tool that allows a person to reach the hidden realms of human existence. Dziekoński is an insightful observer of social relations. He analyzes extreme human behavior and explores the psychological layer along with its disorders. Then, he uses them to create his own reinterpretation of the world. Alchemy is also a sign of transformation. In the case of Dziekoński's works, first and foremost the term describes the inner transformation of the protagonists which reminds the readers of the need for spiritual improvement, the metamorphosis of every human being.

In selected Dziekoński's works (*Sędziwoj*, *Duch jaskini*, *Siła woli*, *Pająk*, *Trupia głowa na biesiadzie* [*Sędziwoj*, *Spirit of the cave*, *Willpower*, *Spider*, *A dead man's head on a feast*]), representative of the subject, I am trying to indicate the writer's consistency in creating a vision of the world in which the metaphysical layer is no less important than the real and material, and thus creates a kind of worldview, not to say an "anthropological philosophy". The anthropological perspective is suggested by me as a new method of reading these works which are devoted to existential mysteries, the "amazingness" inscribed in a human being. I would like to emphasize the universality of problems addressed by Dziekoński, and his to some extent precursory way of introducing difficult and important issues to literature which – concealed under the mask of fantasy or the uncanny – present themselves as an astute psychological study (it shows the problems of addictions, phobias, greed, pride etc. as causes of mental disorders).

For the first time in the context of his literary work, I take under consideration the translation of *Chrystus w obliczu dziejów...* [*Christ in the face of history...*] by de Lorgues – an author who undoubtedly had influence on Dziekoński. These are actually prolegomena to a problem that requires separate studies. In this book they only serve as arguments pointing to the importance of this part of Dziekoński's activity to which his translations belong. Unfortunately, so far they have not been sufficiently analysed.

I hope that this book will bring back the discussion of the literary works of Dziekoński, a writer worthy of remembering, constant rereading, and being recognized as an author of first class prose. I would be satisfied if the presented interpretations of the writer's works managed to convince other readers to recognize Dziekoński's literary work as a special phenomenon in national Romanticism.

Przełożyła Anna Bergiel

Krzysztof Korotkich, *Alchemie des Geistes*.
Studien und Skizzen zum Werk von Józef Bogdan Dziekoński,
Białystok 2019

Zusammenfassung

Die Alchemie des Geistes ist eine Monografie, die ich der literarischen Schöpfung von Jozef Bogdan Dziekoński gewidmet habe. Der Autor kreierte eine unikale, für ihn charakteristische Sprache, in welcher er über die wichtigsten Dinge spricht, dabei jedoch nicht die Probleme der Heimat oder die der Geschichte in den Vordergrund stellt, sondern den Menschen. Der Mensch ist das wichtigste Thema seines künstlerischen Schaffens; im Zentrum der Aufmerksamkeit bleibt hingegen das Ringen des Protagonisten mit sich selber und mit der – nie vollständig erkannten - geistigen Welt. Inspiration für meine Abhandlung war die Vorstellungskraft dieses Romantikers. Einen nicht weniger wesentlichen Impuls stellte die parabolische Dimension seiner Werke dar, welche meine Suche nach neuen Interpretationsmöglichkeiten provozierte.

Das Urteil der Forscher über die Prosa von Dziekoński schien anfänglich nicht ganz eindeutig auszufallen, sowohl in bezug auf ihre künstlerischen Qualitäten als auch in bezug auf die Schwierigkeit einer präzisen Bestimmung ihrer literarischen Gattung. Lange Zeit konzentrierte sich das Interesse der Literaturwissenschaftler hauptsächlich auf „Sedziwoj“; kleineren Prosaformen wurde weniger Aufmerksamkeit zuteil. Trotz des anhaltenden Interesses an der Schöpfung von Dziekoński scheint dieses Interesse ungenügend zu sein, und das Bild, welches einige der Auslegungen kreieren, befriedigt nicht ganz. Auch diese Abhandlung erhebt keinen Anspruch darauf, alle Interpretationslücken zu schliessen. Sie stellt lediglich einen Versuch dar, einen

Teil der Rezeption zu vervollständigen – durch die Analyse einiger Werke, die wichtig sind. Sie sind wichtig vor allem durch die Anwesenheit der für den Schriftsteller charakteristischen und stabilen Komponenten der Imagination, zu denen u.a. Alchemie gehört.

Die im Titel erwähnte „Alchemie des Geistes“ wird hier als Metapher verstanden – die Dziekoński nicht nur in seinem Roman, sondern auch in seinen kleineren Werken verwendet. Sie bezieht sich auf das innere Leben der Protagonisten, beschreibt ihre geistigen und moralischen Probleme, eingebettet in das Bild der Unheimlichkeit, welche hier als ein Instrument dazu dient, die verdeckten Sphären der menschlichen Existenz zu erreichen. Dziekoński erscheint als ein scharfsinniger Beobachter der sozialen Beziehungen. Er analysiert extremes menschliches Verhalten. Die psychologische Dimension und die damit verbundenen Störungen interessieren ihn und werden von ihm zu seiner eigenen Weltinterpretation benutzt. Alchemie ist auch ein Zeichen der inneren Metamorphose des Protagonisten, was den Leser an die Notwendigkeit der geistigen Entwicklung und der Wandlung eines jeden Menschen erinnert.

In der Analyse der gewählten, für das Thema repräsentativen Werke (*Sędziwoj*, *Duch jaskini*, *Siła woli*, *Pająk*, *Trupia głowa na biesiadzie*) versuche ich, die Konsequenz des Schriftstellers zu zeigen, mit der er eine solche Vision der Welt kreiert, in der die metaphysische Schicht nicht weniger wichtig ist als die reelle und materielle Schicht. Dadurch erschafft er seine eigene Weltanschauung, eine spezifische „anthropologische Philosophie“. Der anthropologische Aspekt wird hier als ein neues Angebot der Lesart der Werke aufgenommen, die den existentiellen Geheimnissen und der inhärenten „Unheimlichkeit“ des Menschen gewidmet sind. Unterstrichen werden die Universalität der von Dziekoński aufgegriffenen Probleme und seine gewissermassen wegweisende Art, schwierige und wichtige Themen in die Literatur

einzuführen, die sich unter der Maske der Fantastik oder der Unheimlichkeit als ein tiefgründiges Studium der Psyche präsentieren (z.B. solche Probleme wie Abhängigkeit, Fobie, Gier, Überheblichkeit usw.)

Zum ersten Mal wird hier im Kontext der literarischen Schöpfung von Dziekoński die Übersetzung von *Chrystus w obliczu dziejów...* von Earl de Lorgues herangezogen, der zweifelsohne den Autor von *Sędziwoj* beeinflusst hatte. Das sind einführende Überlegungen zum Thema, die im Buch lediglich als Argument dafür dienen, wie wichtig mir dieser Aktivitätsbereich von Dziekoński erscheint. Zu diesen Aktivitäten gehört seine Translatorik – die leider immer noch ungenügend rezipiert wird.

Es ist meine Hoffnung, dass das vorgelegte Buch eine erneute Diskussion über das Werk von Dziekoński beleben wird. Denn dieser Autor verdient es, immer wieder neu gelesen, anders ausgelegt und aus der literarischen Zweitrangigkeit hinausgeführt zu werden. Ich wäre sehr froh, wenn mein Versuch, dem Leser die Werke von Dziekoński näher zu bringen, weitere Leserkreise überzeugen könnte, seine Prosa als ein besonderes Phänomen im polnischen Romantismus wahrzunehmen.

Przełożyła Nina Rotach

Indeks nazwisk

A

Abramowicz Marta 251
Adamiak Maria 161
Adamowicz Leszek 278
Agnel Georges 201
Ainsworth William
 Harrison 176
Ajdukiewicz Kazimierz 225
Alfons, św. 350
Allport Gordon Willard 168
Ariès, Philippe 268
Axer Jerzy 193, 313

B

Bachelard Gaston 113
Bachórz Józef 28, 35, 48, 53, 54,
 177, 232, 246
Baczyńska Beata 226
Bajko Marcin 111, 164, 276

Bak Krzysztof 34
Balejko Paweł 4
Baranowski Jarosław 182
Baranowski Tomasz 336
Barciś Artur 219
Bartkowicz Anna 168
Batoszewicz Hanna 168
Bartoszewicz Julian 48, 50, 51
Baykowski Karol 17
Bąkowska Emilia 268, 309
Beksiński Zdzisław 197
Bellini Vincenzo 43, 304, 329, 331
Berkan-Jabłońska Maria 180
Berlioz Hector 332
Bernal John Desmond 33
Białecki Bernard 130
Białek Edward 161
Bielak Agnieszka 297
Bielik-Robson Agata 198
Bieńczyk Marek 89, 90
Bieńkowska Małgorzata 179
Bilinkis
Grigorii Markovich 156

Biliński Krzysztof 277, 358
 Bizior-Dombrowska
 Małgorzata 198
 Błażejowski Tadeusz 247
 Błoński Jan 113, 182
 Bojda Wioletta 89
 Bolewski Jacek 223
 Bonchino Alberto 211
 Borkowska
 Grażyna 177
 Borkowska-Rychlewska
 Alina 336
 Boros Ladislaus 130
 Borowska Małgorzata 193, 313
 Boyé Edward 226
 Brahmer Mieczysław 236
 Breuil Henri 201
 Bretonne Nicolas Edme Restif de
 la 285
 Brodziński Kazimierz 161, 336
 Brückner Aleksander 86
 Brzeziński Jerzy 362
 Brzozowski Jacek 86, 235
 Brzozowski Stanisław 258
 Buber Martin 178, 179
 Buczyńska-Garewicz
 Hanna 296
 Budrewicz Tadeusz 53
 Bugaj Roman 33, 34, 50, 144
 Bujnicki Kazimierz 30
 Bujnicki Tadeusz 191
 Burkot Stanisław 48, 50
 Burzka-Janik
 Małgorzata 290
 Burzyński Jan 167
 Byron George Gordon 200

C

Calderon de la Barca Pedro 226,
 228
 Cassirer Ernst 83
 Cervantes Miguel de 40
 Cherubini Luigi 332
 Chlebowski Piotr 21, 171
 Chojecki Edmund 337
 Choroszy Jan 277
 Chudak Henryk 113
 Cichowicz Stanisław 342
 Cieślak Halina 362
 Cieśla-Korytowska
 Maria 117
 Cirlot Juan Eduardo 105, 212
 Coencasin Simon 201
 Czaja Dariusz 271
 Czapiga Małgorzata 341
 Czapliński Przemysław 163, 198
 Czerwińska Małgorzata 364
 Czerwiński Grzegorz 15, 51
 Czyż Antoni 186

D

Danek Danuta 338
 Danilewicz Zbigniew 223
 Dante Alighieri 184, 336
 Dąbrowicz Elżbieta 191, 198
 Dąbska Izydora 296
 Defoe Daniel 23
 Delumeau Jean 290, 309
 Descartes René [Kartezjusz] 225
 Dietzsch Stefan 164, 211, 304, 328
 Dmochowski Franciszek
 Ksawery 138
 Doktor Jan 179

Dubisz Stanisław 362
Dumas Alexandre 285
Durand Gilbert 146, 251
Dürer Albrecht 171
Dybizbański Marek 71, 166, 171,
172, 345
Dziadul Paweł 278

E

Eliade Mircea 65, 107, 110, 111,
170
Ennemoser Joseph 34
Epikur 199
Esteicher Karol 350

F

Fabianowski Andrzej 13, 71, 78,
275
Falicka Krystyna 251
Faron Bolesław 53
Feduta Aleksander 213
Feliksiak Elżbieta 163
Fiecko Jerzy 276
Fine Lawrence 80
Florczak Zbigniew 201
Frankowski Janusz 150, 359
Freud Zygmunt 172, 233
Furmanek Emilia 71

G

Gajda Kazimierz 53
Gansiniec Ryszard 33
Garbulińska Katarzyna 88, 161
Garewicz Jan 243
Gaszyński Konstanty 275
Gazda Grzegorz 363

Geritz Edward 18, 19
Gigilewicz Edward 278
Girard René 88, 328, 344
Głowacka-Penczyńska
Anetta 153
Głowiński Michał 64, 70, 288, 289,
296, 305
Goethe Johan Wolfgang 48, 62,
115, 135, 145, 160, 161, 162, 163,
164, 165, 167, 170, 173, 176, 177,
180, 181, 182, 186, 246
Gołędzinowski Jan 119, 120
Gołaszewski Zenon 205
Gołombiowicz Waclaw 137
Gomulicki Juliusz 14, 19, 21
Gondowicz Jan 290
Goszczyńska
Mirośława 344
Goszczyński Seweryn 86, 241,
276
Gotthelf Jeremias 327
Górski Karol 350
Grabowska Maria 26, 305, 306
Graves Robert 116
Grochowska Grażyna 78
Gromadzka Regina 116
Gromadzki Aleksander 351, 358
Gromadzki Antoni 21, 48, 51, 58
Gubała Jacek 191
Gumiński Józef 19
Gumkowski Marek 321
Gutowski Wojciech 79, 113, 114,
221, 359

H

Halkiewicz-Sojak
Grażyna 71, 275

Hamerski Wojciech 276
 Handke Kwiryna 296
 Hegel Georg Wilhelm
 Friedrich 160, 183, 185
 Herbert Zbigniew 201, 202
 Hertz Paweł 182
 Hesse Herman 120, 121
 Hoffmann Ernst Theodor
 Amadeus 88, 161, 176, 287, 342
 Hoffmann-Piotrowska Ewa 78
 Horacy 199
 Hubicki Włodzimierz 34
 Hugo Victor 285
 Huizinga Johan 218

I

Illg Jerzy 60, 79, 169
 Iłski Kazimierz 331
 Iwczenko Jarosław 322

J

Jachimecki Zbigniew 335
 Jan św. 70, 234, 274, 302, 359
 Janicka Anna 15, 51, 199
 Janion Maria 84, 88, 98, 145, 211
 Jankowski Placyd 23
 Jankowski Władysław 86
 Janus Edyta 156
 Jarniewicz Jerzy 247
 Jarosińska Izabela 48, 49, 50, 65
 Jaworski Jan 22
 Jełowicki Mikołaj 32, 349, 350
 Jeżowski Józef 213
 Jochemczyk Mariusz 336
 Jokieli Irena 311, 312
 Józwiak Wojciech 278

Judkowiak Barbara 161
 Jung Carl Gustav 220, 252, 253,
 254
 Jurzysta Aneta 171
 Juszcak Wiesław 256

K

Kadmon Adam 80
 Kalinkowski Stanisław 207
 Kalinowska Maria 29, 193, 195,
 199, 211, 299, 313
 Kalinowski Daniel 126
 Kamiński Henryk 20
 Kamionka-Straszakowa 28, 92
 Kania Ireneusz 105
 Karpiński Franciszek 213
 Kasza Andrzej 191
 Kawyn Stefan 21, 26, 28, 29, 48
 Kaźmierczyk Zbigniew 176
 Kempis Tomasz 351, 352
 Kępiński Antoni 108, 341
 Kieślowski Krzysztof 219, 220
 Kiślak Elżbieta 29, 321
 Kitto Humphrey Davy
 Findley 256
 Kleopatra 33
 Klibansky Raymond 256
 Klin Eugeniusz 161
 Klingemann August [Bonawen-
 tura] 164, 165, 304, 333
 Kolubuszewska Ewa 72, 106
 Kolbuszewski Jacek 158, 287
 Kolumb Krzysztof 32, 349
 Kołakowski Leszek 107, 170
 Konarska Katarzyna 341
 Konopczyński
 Władysław 55

- Konopka Feliks 167
Kopania Jerzy 339
Kopeć Zbigniew 331
Kopij-Weiß Marta 164
Korotkich Krzysztof 13, 71, 164, 364
Korzeniewicz-Davies
Maria 207
Korzeniowski Józef 35, 54, 172
Kostkiewiczowa Teresa 177
Kowal Grzegorz 161
Kowalczykowa Alina 25, 28, 40, 161, 324, 335
Kowalewska-Marszałek
Hanna 205
Kowalski Kazimierz 191
Kotliński Andrzej 198, 321
Kot Karolina 328
Kott Jan 127
Koyré Aleksandre 34
Kozakiewicz Stefan 48, 51, 54, 55
Kozielek Gerard 327
Kozłowski Felicjan 212, 213
Kraśniński Zygmunt 67, 71, 74, 199, 265, 275, 276, 335, 337, 338
Krasowska Ewa 331
Kraszewski Józef Ignacy 22, 30, 53, 177, 275, 276, 284
Kristeva Julia 173
Królikiewicz Grażyna 206
Kunicki Wojciech 161
Krukowska Halina 13, 14, 15, 51, 86, 91, 109, 139, 155, 172, 258, 276
Kryczyńska Anna 256
Krzemień-Ojak Kazimierz 161, 211
Krzemieniowa Krystyna 75, 304, 328
Krzyszowiak Tadeusz 335
Krzysztoforska-Doschek
Jolanta 241
Krzyżanowski Julian 48, 57, 60
Kubale Anna 132, 133, 135, 136
Kulczycka Dorota 284, 326
Kulesza Monika 171
Kuran Michał 270
Kurecka Maria 218
Kurowska Teofila 22
Kurowski
Franciszek Ksawery 34
Kuziak Michał 71, 275, 276, 286, 313, 326
Kwapiszewski Marek 29
- ## L
- Laming Anetta 201
Landman Adam 160
Laval Leon 201
Leary Timothy 120, 121
Lebioda Dariusz
Tomasz 104
Legeżyńska Anna 163
Lenartowicz Teofil 19, 20
Lessing
Gotthold Ephraim 268
Leszczyński Grzegorz 135
Lewinówna Zofia 19
Lewis Matthew Gregory 89, 92, 200, 217
Lévi Éliphas 143
Lévinas Emanuel 179
Leon-Dofour Xavier 77
Leyko Małgorzata 316

Libera Leszek 28, 161, 164, 259,
 319
 Liebig Justus 31
 Ligny François de 350
 Limanowski Mieczysław 211
 Lipiński Krzysztof 176
 Lis Marek 220
 Lis-Wielgosz Izabela 278
 Lorentowicz Jan 49
 Lorgues Roselly A. de 31, 32, 41,
 43, 349, 350, 351, 352, 353, 354,
 356, 357, 358, 362
 Lubomirski Edward 164, 165
 Lul Marcin 276, 284
 Luria Izaak 80
 Lurker Manfred 81, 85, 111
 Luter Marcin 52, 362
 Lyszczyna Jacek 71, 275
 Lytton Edward 48

Ł

Ławski Jarosław 13, 14, 15, 51,
 70, 71, 86, 161, 164, 172, 199,
 200, 211, 265, 275, 276, 304, 364
 Łempicki Michał 18
 Łempicki Zygmunt 296
 Łoboz Małgorzata 287
 Łoch Eugenia 259
 Łoziński Jerzy 205
 Ługowska Jolanta 158
 Łukasz, św. 169, 359

M

Maciejewski Janusz 191
 Maciejewski Marian 86
 Majchrowski Zbigniew 75, 86

Majewska Renata 76
 Makowski Stanisław 294
 Malczewski Antoni 86, 87,
 97, 109, 124, 125, 126, 127, 128,
 181, 182, 186, 219, 265,
 Mann Tomasz 182
 Marek Aureliusz 275
 Małachowski-Lempicki
 Stanisław 60
 Marcinkowski Antoni 29
 Markiewicz Henryk 232, 296
 Markuszewska Agnieszka 338
 Marsal Jacques 201
 Marquard Odo 75
 Marrené-Morzowska
 Waleria 20, 195, 212
 Mateusz, św. 355
 Matusiak Małgorzata 314
 Mayenowa
 Maria Renata 156
 Mazur Aneta 171, 177
 Mazurowa Bożena 129
 Menninghaus Winfried 341
 Messadie Gerald 247
 Micewski Bolesław 350
 Michalak Jarosław 199
 Miciński Tadeusz 57, 60, 169
 Mickiewicz Adam 16, 17, 18, 19,
 37, 43, 67, 71, 75, 78, 86, 87, 93,
 96, 97, 123, 127, 135, 141, 144,
 162, 176, 178, 181, 183, 186, 195,
 199, 234, 235, 236, 256, 257, 258,
 259, 265, 275, 276, 290, 310, 311,
 313, 314, 315, 316, 317, 318, 322,
 325, 326, 335, 336, 352, 371, 372
 Miechowski Jaxa 25, 26
 Miniszewski Aleksander 22, 23

Mitarski Jan 341
Mleczko Wojciech 350
Mocarska-Tycowa Zofia 199
Molier 334
Moltmann Jürgen 223
Mozart Amadeusz 43, 304, 332,
333, 334, 335, 336
Murray Gilbert 256
Mytych-Forajter Beata 313

N

Nalepa Marek 353
Nawarecki Aleksander 89, 127,
304, 313
Nawrocka Ewa 246
Nawrocki Rafał 73
Nerval Gerard de 270
Niedzielski Czesław 28
Niewiarowski
Aleksander 11, 14, 20
Norwid Cyprian Kamil 19, 20,
66, 171, 198, 199, 256, 270, 275,
276, 294, 371
Nostradamus Michel de 52
Nougier Lous-René 201
Nowak Antoni Józef 77, 78
Nowak Zbigniew Jerzy 310
Nowicka Elżbieta 161, 336
Novalis 211

O

Ocieczek Renata 129
Ochab Maryna 341
Ochorowicz Julian 261
Oczko Piotr 62, 144, 247
Ogonowski Zbigniew 203

Olchanowski Tomasz 252, 253,
254
Oleschko Herbert 34
Olszański Grzegorz 67
Olszewska Maria 164, 291
Orsini Mathieu 353, 354, 355, 356
Orygenes 207, 208
Ossowska Danuta 198
Owczarek Bogdan 294
Owczarski W. 75, 247, 270
Owczarz Ewa 23, 24, 35, 48, 54,
62, 63, 79, 199, 221, 359

P

Paczoska Ewa 164
Panofsky Erwin 256
Paprocka-Podlasiak
Bogna 71, 199, 334
Partyka Joanna 139
Patai Raphel 116
Paul Sédir 69
Pawelec Dariusz 67
Paweł VI 152
Paweł, św. 150, 151, 152, 154
Pawlik Jacek 179
Piasecka Maria 67, 270, 353
Piechota Marek 237
Pietrzak-Thébault
Joanna 199
Pigoń Stanisław 86
Pilch Urszula 171
Pilewicz Anna 71
Piotr, św. 359
Platon 117, 195, 209, 212, 213,
215, 217, 222, 227
Podrez Ewa 186
Poe Edgar Allan 176, 217

Ponte Lorenzo de 334
 Popiel Magdalena 283
 Popielski Kazimierz 290
 Posor Monika 161
 Potocki Ignacy 120
 Praza Mario 236
 Prengel Franciszek A. 107
 Prokopiuk Jerzy 69, 143, 220
 Próchnicki Włodzimierz 83
 Przybylski Ryszard 76, 86, 264,
 277, 301, 302, 321
 Przybyszewski
 Stanisław 205
 Przychodniak
 Zbigniew 199, 335
 Ptolemeusz II Filadelfos 33

R

Rachwał Tadeusz 353
 Rastawiecki Edward 17
 Ratajczakowa
 Dobrochna 335
 Ratusiński Piotr 258
 Ratuszna Hanna 172
 Ravidat Marcel 201
 Rettel Leonard 18
 Richter Jean-Paul 31, 48, 63, 176,
 287, 351
 Ricoeur Paul 341
 Rijckenborgh Jan van 69
 Rimbaud Arthur 172
 Ritz German 276
 Rogowski Roman 84
 Romaniuk Kazimierz 81
 Rosiek Stanisław 88, 269
 Rowiński Cezary 146

Rozmarynowska
 Karolina 174
 Rożek Michał 247
 Rudaś-Grodzka Monika 195
 Rudkowska
 Magdalena 174
 Rudolph Kurth 116
 Rudwin Maximilian 247
 Rydzewski Fortunat 138
 Rutkowski Krzysztof 167
 Ryba Janusz 353
 Rydel Lucjan 191
 Rymkiewicz Jarosław
 Marek 226, 256, 261
 Rzymaska Anna 198

S

Sachs Hans 360, 362, 367
 Sadurski Andrzej 211
 Saganiak Magdalena 178, 276
 Saniewska Diana 259
 Sawicka Jolanta 106
 Sawicka-Lewczuk
 Barbara 364
 Sawicka-Mierzyńska
 Katarzyna 276
 Saxl Fritz 256
 Schiller Fryderyk 31, 180, 308
 Schlegel Friedrich 40, 158
 Schmitt Frederic 269
 Schnetzler Elizabeth 269
 Schopenhauer Artur 243
 Schubert Gotthif
 Henrich von 211
 Sekuła Aleksanda 276
 Senczkowska Aldona 107
 Seneka 275, 331

- Seyd Bronisław 261
Sędziwoj Michał 14, 15, 34, 51,
54, 55, 58, 59
Sicińska Edyta 327
Sidorek Janusz 172
Sienkiewicz Barbara 161
Sienkiewicz Henryk 53, 191
Sierpiński Tomasz 14
Sinko Tadeusz 200
Siwicka Dorota 16, 217, 256
Skiba Dominika 22
Skwarczyński Zdzisław 241
Skuczynski Janusz 335
Słowacki Juliusz 28, 37, 67, 72,
76, 83, 107, 111, 113, 114, 161,
171, 178, 180, 199, 226, 246, 264,
256, 270, 275, 276, 319, 321, 326,
327, 335, 336, 358, 364, 371, 376
Smuszkiewicz Antoni 55
Sobieraj Tomasz 362
Sobolczyk Piotr 86
Sobolewska Anna 129
Sokołowski Mikołaj 139, 276
Sokólska Urszula 154
Soumet Alexandre 331
Sowinski Grzegorz 116, 341
Sowińska Agata 34
Stachowiak Lech 367
Stachura Renata 53
Starna Renata 77
Stefanowska Zofia 78, 127, 235
Steiner Rudolf 216
Stelmaszczyk Barbara 180
Sterne Laurence 23, 48
Stevenson Robert 176, 177
Strzyżewski Mirosław 177, 221,
338
Subel Joanna 258
Suchodolski Bogdan 296
Sudolski Zbigniew 71
Sue Eugeniusz 31, 285
Suszczyński Zbigniew 74
Swedenborg Emanuel 287
Syrokomla Władysław 337
Szargot Barbara 22, 23, 71, 275
Szargot Maciej 22, 23, 24, 25, 26,
27, 28, 29, 37, 48, 71, 74, 144,
182, 195, 239, 240, 260, 261, 271,
275, 286, 306, 341, 359, 365
Szekspir William 40, 152, 316
Szóstak Anna 136
Sztachelska Jolanta 164, 191
Szturc Włodzimierz 62, 66, 145,
158, 159, 163, 211, 256, 286, 300,
331, 345
Szyrmer Ludwik 275, 281
Szymanowski Adam 290
Szymanowski Wacław 11, 14, 15,
20, 51
Szymański Józef 205, 262
Szymański Wacław 15
- ## Ś
- Śliwińska Irmina 20
Śliwiński Marian 71, 275, 294
Śliwiński Piotr 198
- ## T
- Tarajko Aleksanda 284
Tasso Torquato 129
Tatarkiewicz Anna 113
Tazbir Janusz 137
Telicki Marcin 163

Thomas William 33
Tieck Ludwig 161, 316, 319
Tischner Józef 178, 179, 180
Tłokiński Waldemar 290
Toeltius Johann Georg 72
Tokarski Stanisław 107, 170
Tołstoj Lew 182
Tomaszewski Mieczysław 336
Tomaszuk Katarzyna 313
Towiański Andrzej 17, 18
Tronina Antoni 275
Trybuś Krzysztof 270
Trzeciakowski Wiesław 71
Turner Alice 247
Turowski Aleksei 156
Tuwim Julian 25, 48, 54, 102, 189,
232, 243

U

Urban Jan 191
Urban Waclaw 205
Urbański Piotr 328
Urs Balthasar H. von 207

W

Wais Jadwiga 37
Waldenfels Bernard 172
Wallner Grzegorz 259
Ważyk Adam 127
Weber Samuel 166
Węgrzyn Iwona 284
Weinberg Jerzy 71
Weintraub Wiktor 78
Weiss Tomasz 232
Wesołowska Elżbieta 199, 275,
331

Wężyk Franciszek 194
Wielgus Stanisław 350
Wielogłowski Walery 17
Wierusz-Kowalski Jan 107, 170
Wilkońska Paulina 9, 10, 11, 12,
14, 19, 20, 33
Wilkoński August 25
Winiarczyk Adam 216
Wirpsza Witold 218
Witkowska Alina 16, 48, 56, 256
Witkowski Adolf 32, 350, 351
Witte Karol 20, 49
Witwicki Władysław 214
Włodarczyk Piotr 205
Wnuczyńska Joanna 71, 234
Wójcicka Zofia 328
Woldan Alois 53
Wolff-Powęska Anna 89
Wolicka Elżbieta 273
Wolski Włodzimierz 49, 50, 342
Wolter 352, 354
Woźniakowski Jacek 84
Wujek Jakub 277, 343, 350, 358,
359
Wydrycka Anna 191
Wypustek Andrzej 161
Wyrzykowska Irena 168
Wysłouch Seweryna 161
Wyspiański Stanisław 67, 191

V

da Vinci Leonardo 266

Y

Yung Edward 138

Z

- Zabielski Łukasz 138, 139, 164,
199
Zabierowski Stefan 72
Zamojska Dorota 10, 11, 15, 18,
21, 26, 51
Zawadzka Danuta 13
Zgorzelski Czesław 257
Zielińska Marta 256
Ziemba Kwiryna 180
Ziołowicz Agnieszka 254
Zmorski Roman 14, 155
Znaniński Florian 33
Zwierzynski Leszek 71, 72, 75,
275
Zwolińska Barbara 284
Zygmunt III Waza 55

Ż

- Żaboklicki Krzysztof 236
Żabski Tadeusz 158
Żmichowska Narcyza 198, 199,
284
Żmigrodzka Maria 47, 48, 304,
321
Żółkiewski Stefan 156
Żułowski Juliusz 200
Żychlińska Justyna 153
Żygulski Zdzisław 363
Żywiłek Artur 276

