

Arkadiusz Bagłajewski

Rewizje romantyczne w prozie najnowszej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 103/1, 147-186

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ARKADIUSZ BAGŁAJEWSKI
(Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin)

REWIZJE ROMANTYCZNE W PROZIE NAJNOWSZEJ

Pod koniec pierwszej dekady XXI wieku ukazały się trzy powieści, w których niepokojące lata czterdzieste XIX stulecia odżywają pod piórem pisarzy kreślących kryminał po polsku, romans po angielsku i w języku węgierskim epicką, wielowątkową, ironiczną historię towianizmu. Już ten fakt jest wystarczającym powodem, by nieco bliżej przyjrzeć się trzem powieściom, których akcja umieszczona została w czasach romantyzmu: *Dysonasowi* Ewy Stachniak, *Julowi* Pawła Goźlińskiego i *Mesjaszom* Györgya Spiró, i ich bohaterom – Mickiewiczowi, Słowackiemu, Krasińskiemu, Towiańskiemu i innym. Jaka wizja romantyzmu lat czterdziestych wyłania się z pisanych współcześnie powieści? Powiedzmy wstępnie, że rewizjonistyczna i w układaniu przeszłości nowym historyzmem oraz feminizmem podszycyta, także spleciona i nieoczywista w filiacjach i powinowactwach wewnętrznych, widzianych dzisiaj – a więc, jak wierzą twórcy, bliżej niż kiedykolwiek snująca się z wnętrza epoki.

Ich troje

Dysonas Ewy Stachniak, powieść napisana w języku angielskim, przełożona następnie przez wytrawną tłumaczkę Annę Przedpełską-Trzeciakowską na język polski, to, jak czytamy na okładce książki – romans historyczny¹. Dzieje miłości Zygmunta Krasińskiego i Delfiny Potockiej, a później „trudna” miłość małżeńska Zygmunta i Elizy z Branickich, z Delfiną w tle – oto osnowa przedstawianych zdarzeń, wydobytych z autentycznych źródeł dokumentarnych (przede wszystkim z listów bohaterów tej opowieści: Zygmunta i Elizy Krasińskich), choć jak zaznacza autorka, relacja dokumentarna nie jest w prosty sposób przenoszona jako bu-dulec narracyjny, ale podlega różnym zabiegom dyskursywnym, o czym przyjdzie jeszcze powiedzieć w dalszych rozważaniach.

W posłowniu do powieści Stachniak podkreśla fikcyjalny charakter *Dysonansu*, opartego wszakże na „listach i dokumentach epoki” – „Niektóre z tych listów zainspirowały sceny *Dysonansu*, choć interpretacja wydarzeń pozostała moja” – wyznaje autorka (s. 335). W wywiadzie udzielonym „Odrze” (2010, nr 2) Stachniak mocno podkreśla swoje prawo do fikcyjnej interpretacji wydarzeń, zapisanych

¹ E. Stachniak, *Dysonans*. Przeł. A. Przedpełska-Trzeciakowska. Warszawa 2009. Dalej cytaty lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając numer strony.

w dokumentach epoki. Nie chodzi tu bynajmniej o tradycyjną (i przy tym staroświecką) fikcjonalizację, kiedy opierając się na zachowanych dokumentach historycznych beletrysta maluje obraz przeszłości, tu i ówdzie koloryzując zdarzenia dla oddania klimatu i charakteru epoki i ludzi w niej działających.

Pisarka swoją powieść sytuuje w kręgu *herstory*, choć nie obnosi się – wzorem postmodernistycznych narracji historycznych – z samowiedzą metodologiczną jako dominantą poznawczą (odwołajmy się tu do klasycznych już zapewne ustaleń Briana McHale’a²). To po trosze romans i opowieść biograficzna, ale romans i opowieść ukazywane w postmodernistycznej optyce: gry prawdy i zmyślenia.

Herstory, prawda i zmyślenie

Posłuchajmy, co mówi Ewa Stachniak w wywiadzie prasowym, zapytana o swoją świadomość jako pisarki parającej się *herstory*:

Dla mnie *herstory* jest naturalną konsekwencją potrzeby przemyślenia polskiej historii z mojego, a więc również kobiecego punktu widzenia. Myślę o historii jako narracji, w której nieustannie pytamy o to, kim jesteśmy. Odpowiadając, nie tylko określamy nasz stosunek do przeszłości i jej wpływu na teraźniejszość, ale także odkrywamy uwarunkowania i granice naszej tożsamości.

I ważne wyznaczenie o charakterze metodologicznym:

Taka definicja historii zakłada relatywność doświadczenia i ciągłą potrzebę interpretowania przeszłości na nowo, szczególnie z innych niż tradycyjne punktów widzenia³.

Jesteśmy więc w kręgu inspiracji nowego historyzmu, w jego feministycznej wersji. Postawmy zatem pytanie: co znaczy owa relatywność doświadczenia historycznego wiązana wyraźnie z postulatem otwarcia na inne punkty widzenia? W wywiadzie Stachniak mówi o innych głosach – postaci zmarginalizowanych, słabo dotąd ujawniających się, słabo słyszalnych, w powieści z kolei owe nie pojawiające się albo nie dość dobrze słyszane głosy stara się wprowadzić w obręb dokonywanej rekonstrukcji przeszłości.

Ta dialektyka nadawania znaczeń w nowej konstrukcji dyskursywnej marginalizowanym dotąd w kulturze kobiecym głosom, ich wydobywanie z nieistnienia albo nadawanie im brzmienia w nowej konstrukcji dyskursywnej jest zabiegiem charakterystycznym dla feministycznych postulatów przemyślenia i przepisania od nowa kultury do tej pory jawnie patriarchalnej, wykluczającej właśnie owe inne głosy. Świetnie do tego nadaje się *herstory*, będące programowym wypełnianiem luki w historii, widzianej tym razem z perspektywy kobiet. Sięgając do Craiga Owensa można powiedzieć, że chodzi o zastąpienie męskiego przywileju mówienia, w którego ramach kobieta jest „jedynie reprezentowana”, a w jej imieniu zawsze wypowiada się kto inny – „stałą obecnością żeńskiego głosu”⁴ w nowej kulturze.

² B. McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*. Przeł. M. P. Markowski. W zb.: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybrał, oprac., przedm. opatrzył R. Nycz. Kraków 1997.

³ *Gdzie jest ich głos?* Z E. Stachniak rozmawia M. Mizuro. „Odra” 2010, nr 2, s. 74.

⁴ C. Owens, *Dyskurs Innych: feministki i postmodernizm*. Przeł. M. Sugiera. W zb.: *Postmodernizm*, s. 428–429.

Helene Cixous apelowała z kolei, by kobieta wreszcie siebie napisała⁵. Kobieta, która miałaby pisać o kobiecie wypartej ze świata pisma, tym samym wprowadzałaby ją w napisaną na nowo historię.

[Pisanie to] Akt, który upamiętni *Zabranie Głosu* przez kobietę, a więc i jej przemowowe *Wejście w Historię*, która zawsze opierała się na jej *wyparciu*. Pisząc, wykuć broń przeciwko antylogosowi. Pisać, by wreszcie móc *przejąć inicjatywę* w swojej sprawie, by mieć *prawo i miejsce*, w całym systemie symbolicznym, w procesie historycznym⁶.

Cixous w kobiecym pisaniu widzi antyfaliczną ekspresję kobiecej mowy, zdolnej przełamać ciszę, będącą do tej pory „głosem” kobiet w historii. Pisanie to śpiew kobiety – pisanie białym atramentem, inny głos, inna ekspresja, odmienna od męskich głosów.

Przejdźmy wszakże na grunt konkretów tekstowych.

W *Dysonansie* ujawnia się szczególna perspektywa kobiecego pisarstwa. Po- wiem zrazu metaforycznie: narracja zbiera dukty kobiecego pisma, otwiera się na nie, przemienia pierwotne głosy w inne, choć podobne do pierwotnych są ich tony. Otóż sytuacja dyskursywna opiera się na zachowanych listach Elizy z Branickich Krasińskiej – przełożonych z języka francuskiego na polski, które w książce Stachniak podlegają rozmaitym zabiegom i przetworzeniom narracyjnym w powieści – tu bardzo poręczny byłby, wiem, że niemodny dzisiaj, termin semiotyków – będącej wtórnym systemem modelującym ów „pierwszy głos”, który zresztą też nie jest pierwszym, bo zapisany po francusku głos Elizy zostaje „przełożony” przez współczesną autorkę na angielski i następnie przez tłumaczkę na polski, a za istniejącym polskim przekładem jest wpisywany w nadrzędną sytuację dyskursywną, będącą propozycją i *n n e g o* wizerunku kultury romantycznej. Pismo Elizy Krasińskiej byłoby istniejącym, bo utrwalonym w listach, a *u t e n t y c z n y m* głosem.

Inny jest status drugiego głosu kobiecego – Delfiny Potockiej. Jak wiadomo, jej listy do Krasińskiego nie zachowały się, ale skądinąd wiemy także, że jej głos istniał w piśmie, zanim stał się niemą „obecnością” (śladem po obecności). Dotrwało do dziś kilkadziesiąt mniejszych i większych przytoczeń a *u t e n t y c z n e g o* głosu/pisma Potockiej w listach Krasińskiego – na zasadzie cytatów w nowej sytuacji dyskursywnej. Zresztą, przypomnieć warto, iż w odmętach historii zaginął inny jeszcze głos Potockiej – jej śpiew, wzbudzający w tamtej epoce zachwyty, choćby samego Chopina. Wiemy, że pięknie śpiewała, ale nie znamy, bo nie usłyszymy, piękna jej śpiewu. Wiemy, że pisała i że w ówczesnej kulturze istniał dukt jej pisma, lecz pozostało dziś zaledwie kilkadziesiąt śladów tego pisma. W dodatku ironia losu sprawiła, że są to w dużym stopniu ślady „myłeczek”, błędów w mowie i pisaniu po polsku, które w swych listach do niej starał się korygować Krasiński. Istnieje wszakże inny jeszcze głos, ten mianowicie, który można wydobyć z listów Krasińskiego, gdzie wyraźna sytuacja toczącego się dialogu pozwala na mniej czy bardziej subtelne, wszelako jednoznaczne wyprowadzenie głosu Potockiej z owych listów. Np. wtedy, kiedy Krasiński nawiązuje do wspólnych

⁵ H. Cixous, *Śmiech Meduzy*. Przeł. A. Nasilowska. Konsultacja M. Bieńczyk. „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 147.

⁶ *Ibidem*, s. 152–153.

rozmów, do przemyśleń, do prezentacji poglądów, jak w takim chociażby liście, gdzie ów głos jest uwikłany w projekcję poety:

i twarz Twoja, i głos Twój mieszały się w mojej wyobraźni. [...] Wtedy ujrzałem znów Ciebie, [...] a Tyś stała zadumana, pojmująca, piękna wyrazem uwielbienia na twarzy. [...] i nie zważyłem, że idę przez Forum, bom myślał o Tobie, [...] wszedłem jak w magnetycznym śnie do mego pokoju i zaprawdę przyszedłem do Ciebie. [...] Pamiętasz, Diale, owe spokojne słońca Niemiec, [...] siadałaś do fortepianu i jak duch niewidzialny śpiewałaś w ciemności [...]. [LD-1 110–111]⁷

Kto wie, może w średnich wiekach Ty się nazywała Francesca [...]. I dlatego lubiłaś potwarzać wiersz: *L'amor che a nullo amato, etc., etc.*, nie wiedząc, nie pamiętając, że dla Ciebie napisany [...]. [LD-1 113]

A oto przykład głosu Potockiej przywołanego w liście – cóż, słabo czytelnego poza sytuacją znaną im obojgu:

Piszesz sobie niedbale o zamiarze matki, o wieczorze w czwartek, o tym, bym nos schował, jeśli przypadkiem dwie karety miasto jednej ujrzą *etc., etc.* Co Tobie się stało? [...] Powiadasz: *Cela serait dur et impoli*. Och, Diale! [LD-1 178–179]

W tych dniach ostatnich ja Twojem listy wszystkie uporządkowałem i przebiegłem od pierwszego bileciku, pytającego się o zdrowie moje, od pierwszego listu żartującego z myśli porwana za pomocą małych wioskujących, do ostatniej karteczki [...]. [LD-1 185]

Pozostały więc drobiazgi, ślady – ironia losu, zważywszy, że poeta pisał w jednym z listów: „widzę z Twego listu, że i Ty smutna i rozlazła bardzo, choć Twoje listy arcydziełami natchnienia w porównaniu z moimi” (LD-1 243).

Pytanie o metodę – ustawianie kobiecego głosu

Jak „mówi” Delfina w powieści? Jak „pisze” swoją historię Eliza? I jakie miejsce zajmie w tej i n n e j historii Zygmunt Krasiński?

Powiedzmy od razu, że odmiennie niż w tradycyjnej (patriarchalnej) wersji historii romantycznej głos Krasińskiego jest tu przesunięty do wnętrza kobiecego pisma: Delfiny i Elizy. Oddanie głosu kobietom i „kobiece” (feministyczne) przeorientowanie historii ma istotne skutki – w kilku aspektach funkcjonowania propozycji Stachniak jako *herstory*, feministycznej prozy historycznej i feministycznego romansu zarazem.

Propozycję Stachniak można więc widzieć w kręgu oddziaływania nowego historyzmu, w zainteresowaniu tym, co konkretne, a nie abstrakcyjne (życie, romans bohaterów z przeszłości), w przyznaniu znaczenia marginesom (to nie historia miłości Krasińskiego, ale wiwisekcja relacji miłosnych, wyraźnie ukazywanych od strony kobiet).

W ten oto sposób istniejące fakty, znane szczegółowo są jakby od nowa ustanawiane, pojawiają się w nowych kontekstach. Często macierzysty kontekst jest tu swobodnie traktowany i krytyk wychodzący z tradycyjnych przesłanek mógłby to i owo zakwestionować, stawiając przy tym pytanie o prawomocność metody. By-

⁷ Skrót LD odsyłam do: Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*. Oprac., wstęp Z. Sudołski. T. 1–3. Warszawa 1975. Liczba po łączniku oznacza tom, następne liczby – stronicę. Ponadto stosuję tu skrót LE = *Świadek epoki. Listy Elizy z Branickich Krasińskiej z lat 1835–1876*. T. 1. Z rękopisu odczytał, wybrał i skomentował Z. Sudołski. Przeł. U. Sudołska. Warszawa 1995. Liczba po skrócie wskazuje stronicę.

łoby to jednak nieporozumieniem. Owszem, np. na s. 91 autorka przytacza wiersz *Znów wraca wiosna* jako napisany w trakcie sceny wyznań miłosnych Zygmunta i Delfiny Potockiej w Nicei, w Villi Rey (akcja toczy się w 1843 roku, tymczasem wiersz powstał w styczniu 1842, kiedy poeta przebywał w Monachium), ale cytowany fragment wiersza „pasuje” do sytuacji miłosnej bohaterów, ukazywanej od strony Delfiny:

– Napisałem coś dla ciebie, kiedy taka byłaś zajęta z Nanette w ogrodzie – mówi Sigis.

[...]

Wargi Zygmunta poruszają się bezgłośnie i Delfina, przez krótką, słodką chwilę, wzruszona niespokojnym wyrazem, jaki pojawia się na jego twarzy, zawsze kiedy ma przeczytać jeden ze swoich wierszy, myśli z obawą, że rozstanie z nim przyjdzie jej trudniej, niż sądzi.

– Posłuchaj:

Znów wraca wiosna – przeszłe wraca życie

I dawna radość, i dawna podnieta:

[...]

Delfina czuje ciepło jego ręki. Patrzy na rozgwieżdżone za oknem niebo. [s. 91–92]

Rzeczywiście, mógłby ktoś zarzucić autorce swobodę w sięganiu po fakty i w ich ponownym umieszczeniu w innym kontekście. Pytanie: czy autor powieści, tworu fikcjonalnego, ma prawo do tak swobodnego traktowania faktów, skoro – trzymając się tego przykładu – wiemy, że wiersz będący elementem sceny powieściowej nie powstał w tym kontekście? A nie jedyny to przykład owej swobody w sięganiu po fakty i nowej ich kontekstualizacji.

Zobaczymy jeszcze inne mechanizmy rekontekstualizacji zdarzeń i sytuacji.

W narracji powieściowej przytoczony jest list Elizy Branickiej do Olesi (Aleksandry Potockiej), jako powstały w roku 1843 (wtedy toczy się akcja tej sceny). Jednak fragment o „epidemii koncertów”, na których bywała Eliza, pochodzi naprawdę z listu pisanego do Aleksandry Potockiej z Sankt Petersburga 15/27 IV 1838 (LE 94). Inny czas, inne miejsce – ale fakt pozostał. Kolejny przykład: fragment z owego listu („powoli, nieustępliwie, zmieniam się w bezduszną salonową lalkę Maman [...]”, s. 96), możemy zlokalizować w liście z 9 VIII 1840 („Jestem, jeśli chcesz, wystrojoną lalą do siedzenia w salonie mego ojca [...]”, LE 127), a więc w powieści jest usytuowany w nowym kontekście, został na nowo napisany: ściślej mówiąc, wyjęty z pierwotnego kontekstu i wmontowany w nowy. Jeszcze jeden przykład. Scena rozmowy Krasieńskiego z de Montfortem o Napoleonie w świetle listu poety (LD-1 313) miała miejsce w Karlsbadzie w roku 1841, natomiast w powieści wspomniana jest w roku 1843, bo wtedy de Montfort, synowiec Napoleona, starał się o rękę Elizy.

Mówiąc językiem epoki, zbyt dużo tu „mylek”, byśmy ich nie zauważyli i mogli przejść obok nich obojętnie, nie stawiając pytań o metodę. Co właściwie znaczy w świetle owych przetworzeń, rekontekstualnych uzasadnień, swobodnych montaży sam fakt, który miał miejsce w przeszłości w konkretnym kontekście, i jak interpretować owo jawne przemieszczenie, wędrówkę faktu i niekiedy całego zespołu faktów w nowe konteksty historyczne. Czym jest, w tej sytuacji, historia? Jak poznać przeszłość?

Warto spojrzeć na powieść *Stachniak* z perspektywy tych – i innych – pytań, od strony nowego historyzmu i stamtąd płynących inspiracji metodologicznych.

Pisane na nowo – dygresja o nowym historyzmie

Można więc przypomnieć, że spojrzenie na historię – głównie nicejski epizod z biografii Delfiny Potockiej, Elizy Branickiej i Zygmunta Krasińskiego z połowy lat czterdziestych XIX wieku – zostało tu ustawione od strony głosu kobiet. Odnajdywanego, wyprowadzanego z listów, ale kontekst sytuacyjny został też zrekonstruowany na podstawie innych źródeł: podręczników medycznych, dokumentów, pamiętników. Wszystko jest tu równie ważne i równoważne; jak się okaże w trakcie lektury, zaczną grać istotną rolę także przedmioty. Odwołując się do koncepcji Clifforda Geertza można powiedzieć, że to wszystko składa się na „gęsty opis”, swoistą sieć różnorodnych dyskursów, przywołanych z przeszłości i poddanych rekontekstualnej interpretacji⁸.

Hayden White w eseju *Literatura a fikcja* wyraża przekonanie o obcości, odsunięciu teraźniejszości od przeszłości. Poczucie nieciągłości między naszymi czasami a przeszłością sprawia, że przeszłość stała się zbiorem osobliwości.

Tak pojęte wydarzenia można wyrwać z ich historycznego kontekstu i umieścić w jakiegokolwiek reprezentacji historii nie tyle jako dokumenty, relikty, monumenty lub inne tego rodzaju wskaźniki, ile jako wyłącznie wirtualne obiekty przeszłości lub obiekty wirtualnej przeszłości⁹.

Jeżeli odnieść te konstatacje do uprzednio cytowanych fragmentów, można dostrzec w metodzie Stachniak postmodernistyczne przeświadczenie o zasadniczo konstruktywistycznej relacji w stosunku do faktu (dokumentu), który podlegać może daleko idącej obróbce, przekształceniu. To przeświadczenie bierze w nawias (raz mniejszy, innym razem większy) ontologiczną doniosłość faktu i jego kontekstu, redukując fakt do fikcjonalnej możliwości w jednym, acz nie jedynym, z kontekstów. Współczesna, postmodernistyczna rekonstrukcja jest jedną z kilku (kilkunastu?) możliwości opowiedzenia o przeszłości poprzez te same fakty. Oczywiście, jeśli taka intencjonalna rekonstrukcja jest słuszna, nie zginie pytanie o cenę, jaką przychodzi zapłacić za grę swobodnych przemieszczeń. Co czytelnik traci, skoro powieść nie jest narracją historyczną, ale fikcjonalną opowieścią o przeszłości, czerpiącą z takich czy innych faktów, źródeł? Spróbujmy się zastanowić, czy nieprofesjonalny, choć w miarę kompetentny czytelnik rzeczywiście jest w stanie wyśledzić wszystkie przemieszczenia faktów z pierwotnego kontekstu (utrwalonego w danym liście np.) w fikcjonalną pisarską rekonstrukcję, otwierającą konteksty inne od pierwotnych? Chyba nie. Czy daje się w ogóle wyważyć, ile autor może zmienić, a w którym momencie niszczy sam status faktu, bezpowrotnie umieszczając go w sferze fikcjonalnych oddziaływań? Raczej nierealne jest wyznaczenie takiej granicy, pytania więc trzeba próbować postawić inaczej.

White, do którego obserwacji przyjdzie się jeszcze odwołać, podkreśla, że

⁸ C. Geertz, *Opis gęsty: w poszukiwaniu interpretatywnej teorii kultury*. W: *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*. Przeł. M. M. Piechaczek. Kraków 2005.

⁹ H. White, *Literatura a fikcja*. W: *Proza historyczna*. Red. E. Domańska. Kraków 2009, s. 68 (przeł. D. Kołodziejczyk). Zob. dobrą problematyzację nowszej świadomości metodologicznej historyzmu w rozdziałach *W poszukiwaniu „innej” historii. Kłopoty historyków i filozofów* oraz *Czy powieściopisarz ma dostęp do przeszłej rzeczywistości* książki A. Chomiuk *Między słowem a przeszłością. Strategie dokumentarne w polskiej powieści historycznej ostatniego półwiecza* (Lublin 2009).

dla postmodernistycznej wrażliwości charakterystyczne stało się takie doświadczanie przeszłości, w którym, co prawda, dokument przeszłości jest dowodem istnienia przeszłości, ale „owe ślady przeszłości są skutkami, których oryginalna przyczyna przestała istnieć”. I nieco dalej: „Pozostałości te trwają do czasów współczesnych jako wskaźniki przeszłości, lecz nie funkcjonują już jako skutki powiązań przyczynowych, które je kiedyś wytworzyły”¹⁰. Prowadzi to – zdaniem White’a – w prostej linii do nowego obrazu przeszłości, do konstruowania historii, w którym istotną rolę odgrywa element fikcjonalny. Co prawda, powieść wykorzystująca dokumenty, np. listy, diariusze, zapiski autentycznych osób, pozostanie powieścią, jeśli dokona ich fikcjonalizacji – w przeciwieństwie do rekonstrukcji *stricte* historycznej – ale pojawić się mogą pytania o sposoby i granice fikcjonalizacji czy przemieszczeń kontekstualnych autentycznych dokumentów: jak daleko da się posunąć w budowaniu nowych powiązań przyczynowych. Owszem, pisarz może zawsze podierać się prawem do swobody twórczej, jednakowoż dość radykalne odejście od uprzednich relacji faktograficznych w danym momencie historycznym niszczy tkankę „historyczności” prozy. Jeżeli komuś zależy na radykalnej dekonstrukcji przeszłości, liczyć się musi z tym, że jego powieść w całości będzie czytana jak utwór „współcześnie” (umownie) historyczny, wszelkie zaś odniesienia historyczne staną się nieistotne.

W prozie Ewy Stachniak nie mamy do czynienia z tak radykalnym odejściem od odniesień historycznych, raczej – z wieloma zabiegami przemieszczeń, przesunięć w nowe konteksty znaczeniowe, ale zasadniczo obejmują one okres czasowy przybliżony do rzeczywistego. Innymi słowy, przywołane zdarzenia, fakty – nie wszystkie, oczywiście – znajdują swoje potwierdzenie w dokumentach, źródłach, choć niekoniecznie w tych samych, które sugeruje powieść. Historia jest tu, powtórzmy, pisana na nowo.

Pisane na nowo (dalsze rozpoznania)

Co to znaczy? Czy opowiedziana historia oderwała się od znanej nam, choćby z listów z epoki, z przeszłości? Otóż niekoniecznie. Raczej – doszło w narracji powieściowej do przemieszczeń. Zobaczmy to w mikroskali.

Fragment zatytułowany *Ostrzeżenie* (s. 116–120) w dużym stopniu jest oparty na parafrazowanym liście Krasińskiego do Delfiny Potockiej (LD-1 687–688). List ten Stachniak wyzyskuje jako zasadniczy budulec fragmentu swej powieści, ale nie jest on parafrazowany w całości. Przeciwnie – zostaje rozbita jego prymarna spójność i na nowo montowane są owe fragmenty w narrację, a przy tym pojawiają się dopełnienia odautorskie i dopowiedzenia z innych źródeł. Można powiedzieć: nic nowego, tak przecież postępowali od dawna twórcy powieści historycznych. Ale istota pisania na nowo tkwi w szczegółach. Poruszamy się więc dalej w mikrologicznym oglądzie.

Punkt wyjścia – wprowadzenie Krasińskiego tylnym wejściem do pałacu Odescalchich w Rzymie (Zofia Odescalchi była siostrą Elizy) – jest przeniesiony z wcześniejszego listu Krasińskiego (LD-1 680). Z listu tego wynika, że Krasiński do pałacu nie dotarł, nogi odmówiły mu posłuszeństwa i wyczerpany wrócił do

¹⁰ White, *op. cit.*, s. 69.

swego pokoju, o czym donosi Dially. Do pałacu trafia i widzi się „sam na sam z panną”, jak nazywa Elizę, 16 I 1843. Ze sfery – ogólnie powiedzmy – autorskiego wyobrazonego dopowiedzenia pochodzi w powieści opis postaci; nie wiemy, czy tak wyglądali bohaterowie tego dnia – ale, w świetle innych źródeł z epoki, mogli, oczywiście, tak wyglądać. Ważne będzie tu coś innego. Nawet nie to, że Stachniak fragmenty listu rozpisuje na dialogi, zmieniając literalny zapis źródłowy – skoro sens zostaje utrzymany. Istotne jest raczej inne rozłożenie akcentów, punktów widzenia. Wyprowadzony z oryginalnego listu „głos” Elizy, ulegnie wzmocnieniu w nowym kontekście dyskursywnym.

W liście pisanym do Delfiny „mówi” Krasieński, słyszymy jego głos: „Z tegom zaczął, że przeczytawszy w bileciku do brata jej przystanie, chciałem się z nią widzieć, by ją reflektować i zapytać, czyby nie mogła być szczęśliwszą z kim innym na świecie”. W tym momencie oddaje autor listu „głos” Elizie: „Na to odpowiedziała, że nic nie żąda już teraz, że dawniej jej ideałem było kochać ogromnie i być kochaną nawzajem, tak, lecz że teraz wie, że z nikim szczęśliwą nie będzie”. I znów Krasieński udziela sobie głosu: „Na to wyliczyłem jej szereg moich wad” (LD-1 687).

W narracji powieściowej Krasieński przedstawi swoją „demoniczną” osobowość po słowach Elizy, „dopowiadających” epistolarny zapis z 16 I 1843:

- Nie wierzę w szczęście na tej ziemi, panie hrabio – mówi spokojnym, pewnym głosem.
- Kiedyś, kiedy byłam bardzo młoda, pragnęłam być kochana szaloną miłością, ale dziś już nie wierzę, aby to było możliwe. [s. 118]

I tu następuje dopowiedzenie, którego nie ma w liście, ale zostało wydobyte z innego źródła epistolarnego i przeniesione do nowego kontekstu (LD-1 745): „Nikt nie może dać mi więcej szczęścia niż pan” (s. 118). Tego zdania potrzebowała autorka, by przeprowadzić swój zamysł – oto świadomy wybór Elizy, choć w świetle jej listów wiemy, jak wiele było w tym czasie wahań.

Stachniak nie chce opowiadać się wyłącznie po stronie Zygmunta, steruje faktami w stronę Elizy – jej odczuć i oczekiwań, co dobrze widać w dalszym fragmencie narracji, opartym na tym samym liście. W liście czytamy:

- I podała mi rękę. Jam musiał ją, tę rękę, do ust podnieść. Kiedy się zobaczymy, opowiem Ci szczegół, który mnie mocno uderzył, a którego tu pisać nie chcę. [...] Serce pękało, nic nie odpowiedziałem, jęknąłem tylko głuchym jękiem. [LD-1 688]

W powieści:

- Zygmunt bierze jej dłoń i unosi do warg. Dotyk ich jest łagodny i taki lekki. W moim Ptaku jest również miękkość – myśli Eliza. [s. 121]

We fragmencie powieści zatytułowanym *Gotowa na wszystko* w narracji pojawia się wyodrębniony list, który jakoby Krasieński pisał do Elizy. Ten list składa się z dwu części pochodzących z dwu różnych listów, kierowanych wszakże nie do Elizy, lecz do Delfiny Potockiej (na s. 216 pierwsze zdania pochodzą z LDP-2 765; kolejne to parafraza LD-2 761).

Autorka *Dysonansu* jest stroną w sporze. Opowiada się konsekwentnie po stronie „kobiecego”, po stronie Elizy, dystansując się wyraźnie od romantycznej legendy Delfiny – kochanki Zygmunta. W licznych fragmentach jest niechętna Delfinie i równie chętnie dowartościowuje sylwetkę psychologiczną Elizy.

Kiedy narrator snuje rozważania na temat odwiedzin pracowni Ary'ego Scheffera przez Elizę i Delfinę, czytamy:

To, co wydaje mu [tj. Schefferowi] się mniej zabawne, a nawet zadziwiające, to stosunek hrabiego Krasieńskiego do młodej i pięknej żony. Czy męczyzna może być aż tak ślepy, mając podobny skarb tuż przy sobie? [s. 219]

Oczywiście, odpowiedź jest tu łatwa do przewidzenia – owszem, Krasieński jest ślepcem, co zresztą potwierdza narrator w tej samej scenie, kiedy Eliza będzie „poprawiała” duchowy portret Delfiny, który jakoś nie wychodzi Schefferowi („gorycz uśmiechu”, „nieobecność”), w przeciwieństwie do wizerunku Elizy („łagodna rezygnacja”, „uduchowione spojrzenie w dal). Na marginesie: owa malarska zdolność Elizy, ujawniona w pracowni Scheffera, stoi w sprzeczności z wyrażanymi przez Krasieńskiego poglądami na temat talentu żony, posługującej się amatorem pędzlem. Sama Eliza Krasieńska dość krytycznie wypowiadała się o swoich zdolnościach malarskich (LE 313–314).

Odzyskiwanie kobiecego pisma (głos Elizy)

Helene Cixous postulowała konieczność odzyskania głosu jako warunek zaistnienia (rewaloryzacji) kobiecego pisma. Ewa Stachniak w *Dysonansie* wydobywa ów głos i ustanawia kobiece pismo w dwu zasadniczych aspektach. Po pierwsze – wprowadza mikroślady, nieduże cytaty, dokonując ich parafrazy, rzadziej bezpośredniego przytoczenia z prymarnego kontekstu, jakim jest epistolografia (to dotyczy głównie głosu i pisma Delfiny Potockiej czerpanego z listów Krasieńskiego, choć także Elizy). I po wtóre – przenosi w obręb narracji samoistne, większe fragmenty pisarstwa epistolarnego Elizy Krasieńskiej, dokonując – o czym wspominałem – przemieszczeń, parafraz, montażu w nowym kontekście powieściowym. Oczywiście, pojawia się także głos współczesnej narratorki, „dopowiadającej” fikcjonalnie konteksty i ciągi dalsze poruszanych w autentycznych świadectwach epistolarnych faktów, zdarzeń, sytuacji *etc.*

Dlatego postępowanie Stachniak można w pewnym sensie próbować określić jako próbę ustanowienia „poetyki feministycznej, która odzyskiwałaby ów głos wrzeczona z mitu o jakiejś pozagenderowej poetyce” – że odwołam się do komentarza Nancy K. Miller¹¹. Występuje w *Dysonansie* jako typowa procedura „dodawanie”, „nadpisywanie” na tekście autentycznym tekstu fikcji literackiej, wzmacniającej ów odzyskiwany głos z przeszłości. Często zestawiane są (co przypomina procedurę montażu) dokumenty pochodzące z różnych źródeł, stopione w jedność w narracji dzięki parafrazie i fikcjonalnym dopowiedzeniom, domysłeniom – wtedy autorstwo zostaje także przeniesione w nowy kontekst, jak w cytacie (który dalej przytaczam), gdzie Eliza „kradnie” autorstwo listu Zygmunta (choć to w liście pojawia się jej głos, zrazu ukryty w narracji Zygmunta, a następnie bezpośrednio przytoczony w języku francuskim).

¹¹ N. K. Miller, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*. Przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński. W zb.: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. Burzyńska, M. P. Markowski. Kraków 2006, s. 505.

Oto obszerniejszy fragment z powieści, który możemy potraktować jako typowy sposób odzyskiwania i ustanawiania głosu kobiety:

W Heidelbergu, w listopadzie 1845 roku, [...] hrabina Eliza Krasieńska pisze do swego poślubionego przed dwoma laty męża, że wygląda spotkania z mme Delfiną. [...] „Jestem przekonana – pisze – że wszystkie moje niemądre niepokoje i obawy z ostatnich tygodni były bezpodstawne, jak mi to przez cały czas powiadałeś. Będę się starała być dla niej siostrą, ulżyć jej samotności, umniejszyć smutek. Nie wyobrażam sobie, by ktoś nie powitał radośnie naszego błogosławionego dzieciątka, z tym słodkim uśmiechem [...]”. [s. 178]

A oto fragment z listu Krasieńskiego, będący budulcem sytuacji narracyjnej i źródłem kobiecego głosu:

Eliza zaś przez cały dzień wczoraj mówiła o Tobie, wypytywała mnie o wszystko, co lubisz, o wszystko, co Cię nudzi, [...] powtarzała, że się lęka, by nie zanudziła Cię, ale że się spodziewa, że choćby ona cię nudziła, to Cię maleńki rozpogodzi. Jej się wydaje, że to dziecko gwiazdą pogody, która musi rozweselić i rozświetlić pokój, do którego wstępuje. W końcu samym, żegnając mnie, rzekła: „*Je ferai tout ce que je peux dans ce monde pour que Md. D. se sente moins seule, en sentant qu'une nouvelle soeur lui est nee*”. [LD-2 751]

Kolejny fragment listu Elizy zostaje umieszczony w narracji na zasadzie przytoczenia.

Teraz, pisze, po wizycie u doktora Cheliusa, który jest bardzo zadowolony z rozwoju Adzia (gorączka ma przyczynę w ząbkowaniu i wkrótce minie), czuje się o wiele lepiej. [s. 178–179]

Ten powieściowy list jest „nadpisany” na liście Elizy Krasieńskiej:

Malutki dzielnie dotychczas drogę wytrzymawał, dziś tylko główkę ma gorącą i sen niepokojny. Chilius [!] ma przyjść, niecierpliwie go oczekuję, zapewne ząbki wykluwają się; [...]. [LE 261]

Pojawia się często inna procedura, kiedy narratorka staje się jak gdyby bohaterką powieści, zabiera autorstwo Elizie z istniejącego świadectwa epistolarnego. Dopowiada za nią, wchodzi w jej rolę.

Oto przykład; najpierw cytat z listu Elizy Krasieńskiej:

Ale żebyś też wiedziała, co to za rajskie powietrze, na słońcu 40 przeszło stopni ciepła, a w cieniu 20 i kilka. Róże, jaśminy, migdałowe i pomarańczowe drzewa wciąż kwitną! Piszę do Ciebie w rannym szlafroku, jeszcze nie ubrana, przy oknie otwartym. [LE 277]

I z powieści Ewy Stachniak:

Jest czternasty stycznia, temperatura trzydzieści stopni w słońcu, a dwadzieścia w cieniu. Eliza w peniuarze siedzi w ogrodzie i pisze listy. [...]

Rajskie powietrze, pisze Eliza. Jaśminy i pomarańcze w pełni kwitnienia. [s. 286]

Jak widzimy, w narracji pojawia się parafrazowany tekst listu, włączony w obręb fikcji literackiej, w której przytoczone głosy Elizy nie zawsze znajdują swoje potwierdzenia dokumentarne, prowadzone są na granicy faktu, fikcji i możliwości zaistnienia faktu, jak np. w następującym fragmencie:

Podniósłszy wzrok, Eliza widzi Giles’a pielęgnującego krzew różany. [...] Ptaki wzbijają się w powietrze i nikną. [...]

– Czy nigdy się nie gubią? – spytała go kiedyś Eliza.

– Czasami – odpowiedział Giles. – Odlatują bez żadnego powodu. [s. 286–287]

Odzyskiwanie kobiecego pisma (głos Delfiny – nić Ariadny)

Ciekawe są w powieści Stachniak próby odzyskiwania głosu Delfiny Potockiej. Tu autorka nie dysponowała dokumentem źródłowym w postaci listów, jak w przypadku Elizy Krasińskiej. Głosy Delfiny zostały, jak już nadmieniałem, poukrywane w listach Krasińskiego i Elizy jako ślady, nieduże przytoczenia.

Mówiła o tym autorka powieści w wywiadzie dla „Odry”:

głos Delfiny Potockiej właściwie zaginął. [...] Chcąc usłyszeć Delfinę, czytałam listy Krasińskiego do niej i cierpliwie wydłubywałam z nich te fragmenty, w których poeta cytował jej słowa. [...] Zapisalam spory zeszyt echem jej słów, ale jej powieściowy głos jest głosem z mojej wyobraźni¹².

Można więc zasadnie widzieć w tekstualizacji głosu Delfiny Potockiej (i w pewnym stopniu Elizy z listów Krasińskiego do Delfiny Potockiej) feministyczną figurę Ariadny. Miller, interpretując fragment *Heroid* Owidiusza, w których Ariadna pisze do Tezeusza, by nie pominął jej mówiąc o swoich tytułach do sławy, zwraca uwagę na owo pragnienie ocalenia głosu jako feministyczną rewaloryzację mitu.

Zgubiona czy odnaleziona, umarła czy zaślubiona postaci reprezentującej wieczny powrót narcystycznego pożądania Ariadna występuje w liście, pisanym, aby utrwalić to, co już przeczytane [...]¹³.

I teraz chodzi o to, podążam za wywodem Miller, by wprowadzając procedurę „nadczytania” ów głos wydobyć, przywrócić do istnienia ową zakrytą „żeńską sygnaturę” – żeńskie pragnienie tworzenia sztuki jest bowiem ukryte, zamazane, celem zaś nadczytania, „lektury szukającej podpisu, jest dotknięcie palcem – figuralnie – tego miejsca wytworu, gdzie zaznaczyło się przywiązanie pajęczyny do sieci”¹⁴.

Prawem dopowiedzenia – nić Ariadny snuje się w *Dysonansie* w dwu porządkach. Pierwszy – to owe echa Delfiny Potockiej z listów Krasińskiego, wydobywane, rekonstruowane. Drugi porządek wiązać możemy z pracą Stachniak, która niczym prządka тка tekstualny głos swej bohaterki, jak mówiła, z wyobraźni – a więc oddaje jej swój głos jako pisarki.

Można tu przytoczyć dowolny fragment. Np. tak mogła mówić Delfina Potocka, rozczarowana małżeństwem, pozostająca w separacji z Mieczysławem („czarna” legenda męża Potockiej przewija się przez korespondencję Krasińskiego, stąd możliwość stworzenia takiej sceny), szukająca uzasadnienia dla nowej miłości:

– Przeszłam nad przepaścią, Sigis. Zapłaciłam swoją cenę za wolność. Moja dusza została zahartowana.

Palce jej bawią się frędzlami szala. [...]

– Rozczarowanie przychodzi powoli – mówi. Z początku to tylko przelotna myśl. Chwila, w której zauważa, że mąż przestaje na nią patrzeć, gdy z nią rozmawia. [s. 52]

¹² *Gdzie jest ich głos?*, s. 75.

¹³ Miller, *op. cit.*, s. 509.

¹⁴ *Ibidem*, s. 512.

Żeńską sygnaturę odszuka autorka *Dysonansu* w poematach Krasińskiego pisanych do Delfiny: „W jego wierszach znajdzie wyzwolenie od wędrówki po zamarznionych ukraińskich stepach, od wspomnień, w których króluje mgliste niebo nad białymi połaciami śniegu” (s. 67; to trawestacja wiersza *Znad wód...*). Powieściowa Delfina Potocka czyta utwór Krasińskiego – *nb.* będący poetyckim zapisem ich miłości – jak tekst-rozpoznanie własnej egzystencji.

Ciekawym zabiegiem jest apokryficzna, by tak rzec, historia małej Vivi, zmarłej córki Delfiny, wprowadzona świadomie przez pisarkę w obszar refleksji bohaterki. Mówiła Stachniak w przywoływanym wywiadzie:

Odwiędziłam też cmentarz Père Lachaise, na którym Delfina Potocka pochowała czteroletnią córeczkę, której imię się nie zachowało. Miałam nadzieję, że tam to imię odnajdę. W zachowanych listach Krasińskiego do Delfiny poeta pisze o jej córce, używając zwrotów „Twoja maleńka”, „Twój aniołek”. [...] We wszystkich rodowych dokumentach Potockich z Tulczyna córka figuruje jako NN. [...] To zaginione imię dziecka jest jeszcze jednym dowodem na to, jak wiele z głosu Delfiny przepadło¹⁵.

Stąd też wyrasta owa apokryficzna opowieść o małej Vivi, przywoływanej we wspomnieniach Delfiny. Brak, nieobecność – stają się w ten sposób odzyskanym głosem i dziewczynki, i jej matki.

Tu głosu udziela Krasiński, np. w liście z 9 I 1840, kiedy pisze takie oto słowa:

Piękne to było dziecię, pierwszy raz jej piękność (choć nieco zarwana z Potockich) mnie tak uderzyła. [...] Ta twarz niewinna i to niebo naokoło, [...] to, co wszystkim stać się mogło, a zeszło i przeszło [...]. Obraz jej tylko został na tej ziemi [...]. Gdybym umarł w tej minucie, myślę, że bym prosto poszedł do nieba, bo obraz tego dziecka zmienił mnie samego całego na dziecię. [LD-1 137–138]

A w *Dysonansie* przeczytamy:

Sigis spogląda ku biureczku, na miniaturkę uśmiechniętego dziecka z niesfornymi kędziorkami. Czarnymi, jak włosy jej ojca. I na pamiątki złożone na czarnym aksamicie, przykryte szklanym kloszem. [s. 61]

W narracji powieściowej pojawia się tak istotna dla relacji epistolarnej sytuacja współuczestnictwa, dialogu romantycznych kochanków, Zygmunta i Delfiny, czujących i myślących we wspólnocie dwu rozumiejących się dusz. Tak jak w tym fragmencie, będącym parafrazą licznych sytuacji epistolarnych z całej zachowanej korespondencji:

Rozmawiają o epokach, co nadejdą. O przemianach, jakie czekają ludzkość. Przemianach opłaconych cierpieniem i męczeństwem. Bo on jest przekonany, że ludzkość przejdzie zwycięsko „próbę grobu”, przezwycięży chwile zwątpienia, dostąpi odrodzenia. [s. 74]

Jak we fragmencie z rozdziału *Sekrety*, o czym w dalszych rozważaniach.

Stale obecny jest „on” – Zygmunt, Sigis. Ale wobec jej spojrzenia. Sigis – nie romantyczny wieszcz, lecz poeta uwikłany w szczególną sytuację emocjonalną miłości romantycznej i wymuszonego małżeństwa (choć autorka wypłataje Elizę z „czarnej” legendy znanej z listów poety; „ta panna” okazuje się świadomą i subtelną żoną, doskonale rozumiejącą położenie męża).

¹⁵ *Gdzie jest ich głos?*, s. 76.

„Kobięcy” głos Zygmunta?

Jak już wcześniej wspominałem, w powieści *Stachniak*, będącej wszak romansem, historią miłości Zygmunta Krasińskiego i Delfiny Potockiej oraz „trudnego” uczucia w relacji Zygmunta–Eliza, głos Krasińskiego został ustawiony dyskursywnie w perspektywie *herstory*, jest jakby weryfikowany przez kobiece spojrzenie, kobiecą wrażliwość, kobiece przedstawienie znanych w kulturze polskiej dziejów miłosego trójkąta.

Pojawi się, oczywiście, perspektywa utożsamienia, przeniknięcia Zygmunta w „ja” Delfiny, kiedy jej głos odbrzmi w jego ekspresji:

Muzyka nie jest jego żywiołem, ale nie wstrzyma go to, by powierzyć jej swoje muzyczne marzenia. W rękach anioła jej głos, ten głos, który on nosi w sobie, mógłby stać się małą gwiazdą, księżycem srebrniutkim. Harmonią sfer niebieskich. Obrazem wiecznej prawdy wszechświata. [s. 33–34; podkreśl. A. B.]

I odwrotna relacja, uzasadniająca możliwość potraktowania głosu poety jako ekspresji Delfiny Potockiej:

Myśli o jego palcach, trzymających pióro, przyciskających zatemperowaną końcówkę do kartki papieru. Pragnie ucałować jego rękę i stać się nią, popłynąć w strumieniu krwi, jaka krąży w jego żyłach, ogrzać się w jego ogniu.

„Tylko nieskończona miłość może pojąć nieskończony ból i nieskończoną gorycz”. [s. 212]

Pióro, którym on pisze – wymowny jest krótki cytat z jego listu – to pióro, które prowadzi i jej ręka, tak że słowa poety stają się własnością jego ukochanej, jego muzy.

Warto tu dopowiedzieć, że wydobywane z listów Krasińskiego szczegóły obyczajowe, realia polityczne, rozmaite elementy ówczesnego życia stanowią tu budulec ukazywanego poprzez konkret tła epoki, jak np. we fragmencie *Dary dla Delfiny* (s. 168–170), będącym parafrazą listu (LD-2 748), w którym Krasiński donosi o przygotowaniach kulinarnych – prezencie dla Delfiny (wygotowany do konsystencji galarety bulion i kasza gryczana). W innym miejscu (s. 68) pojawi się parafraza fragmentu epistolarnego zwanego *Dziennikiem sycylijskim*, a w nim przypomniana zostanie błękitna suknia ukochanej, przyrównana do morskiej fali (LD-1 56). Autorka powieści sięgnie czasem po teksty literackie poety, wprowadzając ich fragmenty (mikrocytaty) w obręb narracji. Opisując noc kochanków (fikcyjną, choć prawdopodobną) przytoczy narratorka fragment z *Przedświtu* (będący w istocie „skrzydlatym słowem”) jako słowa poety:

Zaczął znowu palić di macha, najtańsze cygara. Widać kończą się pożyczone pieniądze, a ojciec stanowczo odmówił finansowania synowskich fanaberii. „Chce, bym usłyszał krzyk rodowego anioła, Diale” – powiedział jej raz Sigis. [s. 91]

To oczywiste, że listy Krasińskiego pisane do Deliny Potockiej stały się podstawowym budulcem tej opowieści (także w wątkach pobocznych, np. pojawiająca się na s. 257–258 słynna reminiscencja z Ferney z 1831 roku to parafraza listu do Henryka Reeve’a¹⁶), ale zostały one także poddane zabiegowi, który możemy

¹⁶ Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve*. Przeł. A. Olędzka-Frybesowa. Oprac., wstęp, kronika i noty P. Hertz. T. 1. Warszawa 1980, s. 635 n.

z grubsza nazwać swoistym przekładem (przepisaniem) pierwotnych znaczeń na znaczenia modelowane przez kobiecy punkt widzenia.

Zobaczmy to na przykładzie – dodać warto, że reprezentatywnym.

Oto w początkowych partiach powieści – będących zawiązaniem romansu, który zaczął się tuż po wigilii 1838 roku – pojawiają się parafrazy epistolarnych fragmentów; wyprowadzone z listów Krasieńskiego jego reakcje zostały przedstawione tak, jakby to nie tylko on je opisywał. Są konsekwentnie ukazane w perspektywie kobiecego świata domu Komarów: pani Honoraty Komarowej, jej córek – Delfiny i Luszy. To świat, w którym właściwie jedynym mężczyzną będzie Krasieński. A jego „autentyczny” głos zostanie umieszczony w szczególnej perspektywie dyskursywnej: „kobiecej” narracji odzyskiwanego głosu. Widać to dobrze we fragmencie zatytułowanym *Spowiedź jej duszy*. Tu znajdujemy w inicjalnych partiach cząstek tekstu „głosy” Delfiny: „– Niech pan słuca – prosi” (s. 36); „Pan tam był – mówi Delfina. – Pan to pamięta”; „– Musisz się dowiedzieć – szepcze Delfina – w jaki sposób dusza odstępuje od prawdy” (s. 37).

W tym „domu kobiet” pojawią się głosy poety. Przytoczenia z listów (LD-1 79–80) przeniesione w obręb nowego kontekstu powieściowego:

Dysonanse i harmonie, powie jej już niedługo, to nic innego, jak przelotne formy wiecznej prawdy. Czyż nie jest tak ze wszystkim? [s. 33]

Zmieni się to w projekcję pragnień miłosnych:

Pragnie dotykać wszystkiego, czego dotknęły jej palce. Pragnie być tak blisko, by czuć jej kwietny cytrynowy zapach. [...] Przeklina Neapol, gdzie powietrze przesycone jest roztopioną siarką i węglem, szarpiącym mu nerwy. [s. 34; zob. też LD-1 44]

W rozdziale *Sekrety* możliwe będzie przekierowanie słów Delfiny w czującą duszę Zygmunta; stąd słowa z jego listów stać się mogą – poniekąd – jej słowami, odpowiednikiem jej stanów:

Zygmunt słuca jej całym ciałem, wchłania jej słowa, przejmuje ich ciężar.

– A może ja nie zasługuję na szczęście? – mówi Delfina. – [...] Może wszystko, na co zasługuję, to tylko ból. [s. 57]

Autorka powieści w kolejnym fragmencie, *Plany*, przytoczy wypracowywaną przez poetę koncepcję „nowej kobiety” (LD-1 122–123)¹⁷, przenosząc epistolarny dyskurs w scenę salonowej konwersacji. „Mówi” tu, co prawda, Krasieński tekstem swego listu, ale swój głos kieruje do kobiet: pani Komarowej, Delfiny i Luszy:

Opisywał je, te nowe kobiety.

– Rzeczywiste na ziemi – mówił. – Rozbudzone z trwających przez wieki snów. Wołające śpiewem o miłość, a nie o salonowe poklaski. [...] Mężczyźni padną w podziw na kolana, ale one utkwą w niebiosach swe lśniące źrenice i nie będą w ogóle patrzeć na mężczyzn – dodawał. [s. 59]

Ta parafraza listu, dość wiernie idąca za oryginałem, to ważny moment w narracji Stachniak, dający autorce powieści możliwość przedstawienia istotnej koncepcji Krasieńskiego w jej własnej *herstory*, za pomocą głosu poety – jego poglądów

¹⁷ Piszę na ten temat obszernie w książce *Poezja „trzeciej epoki”. O twórczości Zygmunta Krasieńskiego w latach 1836–1843*. Lublin 2009, s. 133–145.

wyrażonych w liście pisanym do jednej z „kobiet przyszłości”, które to poglądy stają się wykładnikiem istotnego stanowiska w powieściowym świecie.

Ich troje: one dwie – on jeden

Jak już wspominałem, *Dysonans* jest powieścią, w której dochodzi do znamiennego podważenia legendy romantycznej miłości „Sizyza” i Diały, z „tą panną” w tle. Taką wersję przedstawił sam Krasiński na kartach swej korespondencji, przede wszystkim, choć nie tylko, w listach pisanych do Delfiny, stylizowanej na nową Beatrycze.

Wielka miłość romantyczna niebanalnych osobowości z jednej strony i narzucony mariaż z drugiej – nietrudno wskazać, jaki wymiar mogła uzyskać taka struktura w romantycznym wzorze obyczajowym. Ale dziś, kiedy pożegnaliśmy się z owymi opozycjami, więcej światłocienia przynoszą listy Elizy Krasińskiej – i poprzez nie autorka współczesnej powieści wypowiada swoją interpretację zdarzeń i sytuacji sprzed 160 lat. Dzisiaj – w optyce powieściowej Ewy Stachniak – to „one” wyraźnie awansują na media tamtych zdarzeń, „on” jest przykrwany do tej nowej sytuacji: dyskursywnej i poznawczej. Nietrudno dostrzec, że sympatia (nieskrywana) autorki *Dysonansu* jest po stronie żony romantycznego poety, która ostatecznie „wygrywa” pojedynek sprzed lat. Dlaczego tak mogło być? Pozostawiła po sobie listy, które pozwoliły w kanonicznej historii znaleźć i n n y wymiar, i n n y ton opowieści – i to on okazał się po latach „silniejszy”.

Ostatnie sceny powieści toczą się w Nicei. Eliza niespodziewanie staje się świadkiem miłosnego zespolenia romantycznych kochanków, z których jedno jest jej przyjaciółką, drugie mężem. W nicejskim salonie znalazła się jednocześnie cała trójka. Wydawać by się mogło, że odżyła miłość Zygmunta i Delfiny, przytłoczona małżeńską prozą życia poety. Ale asa w rękawie ma Eliza – to ona oznajmia kochankom, iż spodziewa się dziecka. Zygmunt, który chwilę przedtem trzymał w ramionach Delfinę, zostanie ojcem.

Rozdział jest zatytułowany *Wizje*. Nie są to wizje romantycznego poety ani jego uduchowionej Diały. To Eliza ma „wizje”, wie, że urodzi jemu dzieci i że będzie patrzyła, jak umierają na gruźlicę.

Nie wie też, że kiedy on napisze te słowa, ona będzie kochała innego. Mężczyznę o dwaście lat od niej młodszego, [...] którego poślubi w sześć miesięcy po śmierci Zygmunta i przy którego boku zechce być pochowana. [s. 331]

A Delfina? Autorka powieści pozostawia ją nad morzem. Patrzy w dal i czuje gorzki smak utraty, końca tego, co ludzkie.

Tajemnicze morderstwa w Paryżu

Romantyczny kryminał postmodernistyczny

Powieść kryminalna Pawła Goźlińskiego *Jul*¹⁸ to napisana z pasją rozprawa z mitami Wielkiej Emigracji: mesjanistycznymi i towianistycznymi mrzonkami,

¹⁸ P. Goźliński, *Jul*. Wołowiec 2010. Dalej cytaty lokalizuję w tekście, podając w nawiasie numer strony.

a przede wszystkim ideologiami, jak system genezyjski i mistyczny Słowackiego, najdosłowniej wcielonymi w życie przez maniakalnego mordercę grasującego w Paryżu w połowie lat czterdziestych XIX wieku. Koncept rewizjonistyczny Goźlińskiego można określić jako próbę krytycznej wiwisekcji ideologii romantycznej (literatury), która – wzorem *stricte* romantycznym – zostanie wprowadzona w obręb życia; tajemnicze morderstwa i pogoń za mordercą są tu ukazane w optyce szczególnej: recepcji dzieł literackich Słowackiego (i Mickiewicza – scena z *Dziadów części III* z piorunem; pojawią się także reminiscencje z Krasieńskiego, mające polemiczny charakter, jak we fragmencie zatytułowanym *Krew*), zgodnie z którymi popełniane są okrutne zbrodnie. Literatura modeluje życie, jest źródłem perwersyjnej, bo morderczej, podniety, motywowanej wyraźnie historiozofią postępu poprzez krew, tworzoną, wyznawaną i zapisywaną przez Słowackiego (choć Tadeusz Komendant widzi w wyobraźni sadomasochistycznej *Jula* świadectwo oddziaływania powieści kryminalnych Marka Krajewskiego¹⁹).

Spróbujmy nieco bliżej przyjrzeć się wprowadzaniu romantycznych reminiscencji w schemat powieści kryminalno-sensacyjnej, w jej wersji nawiązującej, *last but not least*, do romantycznych ujęć: powieści tajemnic i powieści frenetycznej.

Oś fabularna powieści Goźlińskiego osnuta jest wokół tajemniczych morderstw popełnianych w Paryżu w lipcu 1845, głównie w środowisku polskich emigrantów. Sledztwo prowadzą równolegle: francuski komisarz Lang i Adam Podhorecki, *nb.* podejrzewany początkowo przez Langa o niejasną rolę w pierwszej zbrodni. Podhorecki natyka się bowiem na dziwną, płonącą postać, ludzki kadłub z odciętymi rękami, który biegnie wprost na niego, i chcąc uniknąć śmierci, strzela do, jak się niebawem okaże, przyjaciela z szulerni, Janka Ziobry, zabijając go, a właściwie kładąc kres jego męczarni, rodem – no właśnie, skąd? Początkowo nie jest jasne, że to reminiscencja fabularna ze *Snu srebrnego Salomei* Słowackiego – śmierci Semenki, pozbawionego kończyn i podpalonego przez Regimentarza pacyfikującego ukraiński bunt.

Taki jest początek, zawężenie intrygi kryminalno-detektywistycznej, prowadzonej, jak się okaże w finale, w zgoła nieoczekiwanym kierunku. Goźliński pełnymi garściami czerpie z możliwości, które dają mu takie gatunki, jak powieść sensacyjna, powieść tajemnic, powieść detektywistyczna; są te gatunki zwornikiem osi fabularnej konstruowanej wedle wypracowanych w owych odmianach schematów. Oto np. główny bohater – stający się dla francuskiego komisarza Langa jednym z podejrzanych, sam z podejrzanego przeistacza się w detektywa, po serii prób rozpoznającego mordercę. Chociaż zagadka tożsamości mordercy i jego motywacji zostanie wyświetlona w długiej scenie dramatycznej, skutecznie poszerzającej krąg odniesień kryminału o wymiar inny: starcia ideowego, właściwego powieści światopoglądowej.

Warto wszakże zwrócić uwagę na inną jeszcze kwestię, mianowicie budulec, z którego została złożona powieść Goźlińskiego. Sam autor w krótkim posłowniu wskazuje istotne dla niego tropy lekturowe, które możemy wyśledzić w narracji *Jula* jako cytaty, kryptocytaty, parafrazy, reminiscencje fabularne – o tym w dalszych rozważaniach. I coś jeszcze, co nie sytuuje się bezpośrednio w polu odniesień intertekstualnych, ale ma wpływ na intertekstualny charakter romantycznego krymi-

¹⁹ T. Komendant, „Jul”. „Twórczość” 2010, nr 10, s. 153.

nału Goźlińskiego. To wpisana w ten kryminał teza rewizjonistyczna, autorska rozprawa z romantycznymi ideologiami mesjanistycznymi, poparta lekturami prac wybitnych znawców epoki, jak Maria Janion czy Alina Witkowska, Jarosław Marek Rymkiewicz czy Marek Bieńczyk oraz sam Goźliński jako autor pracy *Bóg Aktor: Romantyczny teatr wyobraźni* (Gdańsk 2006)²⁰, której efekty spożytkował w fikcyjnym *Julu*. To już nie muszą być parafrazy czy kryptocytaty, jak w wypadku odniesień do tekstów romantyków (Słowackiego, lecz także Mickiewicza, Krasińskiego, pamiętników Potrykowskiego), ale krąg ustaleń badawczych wprowadzanych w obręb narracji w tych momentach, w których uzyskuje ona kształt interpretacji ideowej romantycznych ujęć mesjanistycznych (że tak je ogólnie nazwę).

Rok 1845. Sceny z życia emigracji

Akcja *Jula* toczy się więc od pierwszego do ostatniego dnia jula 1845, kiedy ma miejsce odrażająca zbrodnia w środowisku polskich emigrantów, a za nią następują kolejne. Ofiarą jest Janek Żebro-Kownacki, zwany potem Jankiem Ziobro. Pojawia się on w rozpoczynających powieść scenach z paryskiej szulerni, gdzie polscy emigranci zgrywają się do cna, usiłując w ten sposób przykryć poczucie klęski. A może chodzi nie tylko o to – hazard jest jedyną dostępną rozrywką dla samotnych mężczyzn. Nic nie zapowiada w tych pierwszych scenach tak frenetycznego zdarzenia. Jesteśmy w kręgu polskiej emigracji, ukazanej w krzywym zwierciadle – samotni mężczyźni, karty, pijaństwo, nędza wegetacji na paryskim bruku. Gdzieś w tle pojawia się towiańczyk Pilchowski, który sprzeniewierzył fundusze Koła. Trauma beznadziejnej wegetacji ma, z jednej strony, swe źródła w rozziwieniu między nędznym dniem dzisiejszym a wczorajszym zrywem bohaterów powstania, ale – z drugiej strony – losy Adama Podhoreckiego ujawniają głębszy charakter traumy emigracyjnej, wyrastającej z nieudanej wyprawy partyzantów Zaliwskiego. Oto niosący chłopom wolność bohater powstania zostaje przez nich ukrzyżowany, a wybawienie od niechybnej haniebnej śmierci przychodzi z rąk Moskala, Łużyna. Goźliński, idąc za badaniami historycznoliterackimi, zwłaszcza za pracami Witkowskiej, przedstawia powszedni dzień emigracji jako nędzę i beznadzieję egzystencji powszedniej niegdysiejszych bohaterów²¹. Stąd już prosta droga, chciałoby się powiedzieć, w ucieczkę w mit, sektę, formy istnienia biorące w nawias codzienność życia w zmieniającej się kapitalistycznej Francji, oświadczonej, jak to pokazał w swym cyklu Balzac, pasją pieniądza jako głównego punktu odniesienia.

Pieniądz, a właściwie jego fatalna (i fatalistyczna) moc, przewija się także w utworze Goźlińskiego: to pieniądze trwonione przez jednych, a wygrywane

²⁰ Oddziaływanie badań Pracowni Romantycznej Instytutu Badań Literackich PAN na myślenie Goźlińskiego jako autora rozprawy doktorskiej pisanej pod kierunkiem prof. M. Janion i jako autora analizowanej powieści jest wyraźne, a książki takie, jak wiele prac M. Janion z zawartą w nich wizją romantyzmu, od *Gorączki romantycznej* (1975) i *Odnawiania znaczeń* (1980) poczynając, jak *Towiańczycy* A. Witkowskiej, jak *Juliusz Słowacki pyta o godzinę* J. M. Rymkiewicza czy *Czarny człowiek* M. Bieńczyka są tu równie wymownym śladem inspiracji i zarazem mogą być dogodnym polem odniesienia powieściowych interpretacji autora *Jula* (o tym dalej).

²¹ Zob. A. Witkowska: *Troja po raz któryś...* W: *Wielkie stulecie Polaków*. Warszawa 1987; *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*. Gdańsk 1997.

przez innych w szulerni, to pieniądze moskiewskie, które mają skompromitować Mickiewicza zgodnie z intrygą carskiej ambasady, to pieniądze towiańczyków, zdefraudowane przez Pilchowskiego. A także brak pieniędzy: batignolski adres Mickiewicza w owym braku ma swe źródło, a nędza głównego bohatera, Podhoreckiego, też z tym się wiąże. Są również pieniądze moskiewskie. Rosyjska ambasada gra fałszywymi pieniędzmi, chcąc zniszczyć Mickiewicza w oczach emigrantów. Łużyn przekupuje swych donosicieli, „mały bohater” Ziobro wziął wszak moskiewskie pieniądze. Malwersacje są tu na porządku dziennym, a środowiska oplata agentura (nie tylko moskiewska, ksiądz Dzieżyński pisze donosy do Francuzów). Tu więc pieniądź, a tu Ojczyzna. O niej można już tylko marzyć albo coraz bardziej roić. Gdzie? W sektach, w gorączkowo tworzonych (tworzonych w gruźliczych gorączkach, jak czytamy na s. 366) historiozofiach. Oto małe mieszkanie na poddaszu, w którym emigrant z dalekiego kraju snuje swe wizje: pełne ogniowego i krwawego oczyszczenia, krwawej kąpieli ducha, wyzwalanego do nowych działań.

Kto zabił? Zbrodnia z *Genesis* poczęta

Kto i dlaczego zabił w tak bestialski i tak literacki równocześnie sposób Janka Ziobrę? Ogień i krew – doprawdy, okropna to i niejasna zbrodnia. Nie jedyna przecież tak okrutna i tak literacka zarazem. Oto Marie, Francuzka, z którą żyje Podhorecki, umiera śmiercią żony Gruszczyńskiego ze *Snu srebrnego Salomei* (nb. jeden z bohaterów powieści nosi to nazwisko) – w rozplątany brzuch morderca wkłada szczenię, wyjmując wcześniej płód. Więcej jest takich zbrodni spod znaku frenezji: młodzi kochankowie giną w scenerii nocnego kościoła, a morderca wycina na ciele ofiary tekst-przesłanie do jeszcze żyjących, o włos od śmierci będzie Podhorecki, zamknięty w trumnie w tajemnych paryskich katakumbach. Te zbrodnie mają miejsce w Paryżu. I nie jest to Paryż wyznawców Mistrza, jakkolwiek mówi się tu o towianizmie, choć niezbyt może obszernie. Nie jest to Paryż emigracyjnych sporów, jakkolwiek akcja toczy się w środowisku emigrantów.

Zauważmy, że Paryż nie przystaje do wyobrażenia Nowych Aten, metropolii świata, centrum ówczesnej cywilizacji i kultury, przenikniętej aurą dandyzmu. To Paryż „podziemny”, z powieści tajemnic rodem. Otóż tak – Eugène Sue i jego *Tajemnice Paryża*, miasto podziemnych sekretów, nielegalnych lupanarów, złych dzielnic, błota, cmentarzy, tajnych szulerni. To także kapitalistyczny moloch – re-torta budzącego się nowoczesnego życia w Baudelaire’owskim sensie; miasto handlu, rozrywki, rewolucyjnego wrzenia ukrytego pod powierzchnią dnia codziennego²². Diabelskie miasto, które – jak mniema morderca – ocalić może genezyjska ofiara ciała, krwi i ognia. To w tym miejscu, jakże paradoksalnie, spotykają się dwa Paryże: ten polskich emigrantów i ten będący cywilizacyjnym centrum świata.

²² Ów Baudelaire’owski sens rozumiem za W. Benjaminem (*Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*. W: *Aniół historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór i oprac. H. Orłowski. Poznań 1996 (przeł. H. Orłowski)) jako formowanie się nowoczesnego sposobu życia w tyglu wielkiego miasta. Nb. w innym eseju W. Benjamina, *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a* (w: jw., s. 368–375 (przeł. H. Orłowski)), pojawia się istotny trop wiążący rytm epoki ze strukturami powieści detektywistycznej.

Posłuchajmy, oto monolog wewnętrzny mordercy z cytatem z *Genezis z Ducha*, więcej – z systemem genezyjskim w tle:

Miernoty. Śmiechem chcą przegnać lęk. [...] Co wiedzą o przekleństwie, które każe wielkim duchom iść w górę przez krew, urągając męczarniom własnych braci. [...]

Nieustająca agonია. Cała natura wydawała mu się wielką fabryką śmierci. Ciężkie było energią, która wprawiała ją w ruch. Przyglądał się rozsypującym się w proch trupom, z których wylatywały dusze, by zagnieździć się w nowych, doskonalszych formach. [...]

– Albowiem wszystko dla ducha i przez ducha stworzone jest, a nic dla cielesnego celu nie istnieje... [s. 142–143]

Genezis z Ducha staje się więc uzasadnieniem zbrodni: tych dokonanych i tych planowanych. Wielokrotnie, niczym refren, przewija się w powieści Goźlińskiego formuła ocalenia i odnowienia świata – poprzez ogień i krew. „Zginie ciało, które więzi wielkiego ducha. Zacznie się wielki ruch. I przemieni ziemię” (s. 196). Apokaliptyczne marzenie stało się w dosłownym sensie morderczą ideologią – te słowa wypowiedziane są przez mordercę, planującego śmierć Mickiewicza wedle scenariusza, który ten przewidział w *Dziadach* dla doktora Bécu – wieszcz ma zginąć rażony piorunem, a jego śmierć wyzwoli ruch ku nowej ziemi. Oto ironicznie odwrócona sytuacja, w której widzieć można nieoczekiwaną zemstę Słowackiego, choć sam Słowacki o działaniach mordercy nie wie nic. Rzutowana jest owa obłądna (bo przecież będąca uzasadnieniem zbrodni dokonywanych przez szczególnego „czytelnika” Słowackiego, jakim okazuje się osobnik o podwójnej tożsamości Świdorski–Koenig, który wyprowadza ostateczne, doprawdy, konsekwencje z lektury romantyka) ideologia na szerszy kontekst paroksyzmów ideologicznych epoki – przedstawia je Goźliński, wcale tego nie ukrywając, krytycznie, ukazując je jako szkodliwe trucizny umysłowe, wytworzone przez największe umysły epoki: Słowackiego, Krasińskiego i Mickiewicza (jako wyznawcy Towiańskiego).

Niebezpieczne ideologie romantyczne

Oto trzy ideologie, które zarówno ukazują klimat epoki, charakteryzują środowisko polskich emigrantów, jak też określają źródło odmienności polskiej kultury, jej zapętlenie wyobraźniowe w kręgu swoiście motywowanej fenomenologii śmierci, historiozofii postępu poprzez śmierć.

Po pierwsze: towianizm – stale przejawiający się jako emigracyjna herezja, pozostająca w zwariowaniu ze zwalczającymi ją zmartwychwstańcami. Przywołana została w listach Janka Ziobry – postaci fikcyjnej – nie wypowiada się tu więc żaden z autentycznych aktorów towianistycznych. W listach przewija się Mickiewiczowska diagnoza, będąca wszak najlepiej znaną wykładnią towianistyczną z prelekcji paryskich:

Ciesz się, bo dzień wyzwolin bliski! Jest tu w Paryżu człek nowy i nowa jest nowina, którą głosi. [...]

Jakże niespokojny spoglądam w stronę Rzymu. Boję się, żeby cię złe oko ze wzgórza Vaticanusa nie poraziło, tak jak dawnego mojego przyjaciela Kajsiewicza. [...] Oślepieni! Prawdy nie chcą dojrzeć, że Kościół, któremu służą, zmurszał, prawd dawnych broni, a nowych przyjąć nie chce. Wierzaj mi, w nas jest przyszłość Wiary i Ojczyzny naszej. Patrzaj duchem, a nie dogmatem, a zobaczysz, że bramy nowej epoki się odmykają! Z nami Mickiewicz, Goszczyński, Słowacki, Chodźko, Kamiński. Francuzi się z nami łączą! [...] Z nami duchem pracuj! [s. 255]

Drugą ideologią jest genezyjski system Słowackiego, źródło zbrodni – co ciekawe, ukazany w rozdziale *Krew* w kontekście mesjanistycznej polemiki Krasieńskiego (z *Psalmy przyszłości*), będącej trzecią z przywoływanych na kartach powieści ideologii romantycznych.

W całej powieści przewijają się cytaty i kryptocytaty genezyjskie, z jednej strony mające uzasadnić dokonywane zbrodnie, z drugiej – będące detektywistycznym tropem, który trzeba odczytać, by rozwikłać kryminalną zagadkę.

Oto garść cytatów:

Zginie ciało, które więzi wielkiego ducha. Zacznie się wielki ruch. I przemieni ziemię. [s. 196]

Tym bardziej muszą wypełznąć z jego mansardy i jak węże dusić ciała, by wyzwolić uwięzione w nich dusze. [s. 302]

Chciałem żeby przestali się trząść o swoje marne życie [...]. Wtedy może pojęliby, że wszystko dla ducha i przez ducha w miłości stworzone jest, a nic dla cielesnego celu nie istnieje. [s. 361; podkreśl. A. B.]

Krasieński z kolei ukazany został, za pracami Bieńczyka²³, jako genialny neurotyk, melancholijny wieszcz zagłady („Znów patrzy na swoje czarne ręce. [...] Czuje, jakby sam siebie od środka pożerał, jakby wysypywał się z siebie jak piasek z klepsydry, znikał, z dnia na dzień coraz szybciej umierał”, s. 278), który już w *Nie-Boskiej komedii* przewidział rewolucyjne przesilenie świata, a teraz, dostrzegając kształty „trzeciej epoki” (kryptocytat z listu do Scheffera: „Przecież sztuka jest nieustającym proroctwem w duszy człowieka. Jest wizją przyszłości, widowym kształtem przeznaczenia”, s. 278) i przepowiadając „otwarte niebo” na gruzach kopuły świętego Piotra (ten kluczowy dla historiozofii Krasieńskiego z *Legendy*²⁴ motyw pojawi się w utworze Goźlińskiego wcześniej, w listach Janka Ziobry), prowadzi zasadniczy spór historiozoficzny z autorem *Króla-Ducha*.

Oto fragmenty:

– Tak, znałem Jula. Myślałem czasami, że lepiej, niż on siebie. Że jesteśmy z tego samego ducha, który różne przyoblekł ciała. [s. 283]

Słowacki, zdaniem Krasieńskiego, dostał się pod władanie jakiejś wściekłej mocy:

Jakby same golgoty widział wokół siebie, a świat cały chciał męką do przemiany przymusić. Uwierzył w mord bardziej niż w Boga. [s. 284]

Krasieński z kolei przepowiada:

ludzkość jest na progu nowej epoki, [...] jeszcze cierpimy i umieramy, ale wkrótce już śmierć nie będzie potrzebna, by duch się przemieniał i szedł wyżej. Mówiłem mu [tj. Słowackiemu], że Polska nie po to na krzyżu skonała, żeby zmartwychwstać, ale być wniebowziętą! [s. 284]

Mesjanistyczne formuły przeniesione z intertekstów *Przedświtu* i *Psalmy*

²³ Zwłaszcza pionierska praca M. Bieńczyka *Czarny człowiek. Krasieński wobec śmierci* (Warszawa [1990]) oraz fundamentalne studium M. Janion *Dialektyka historii w polemice Słowackiego z Krasieńskim* (Warszawa 1959) wpłynęły na kształt rozdziału *Krew*.

²⁴ Pisałem sporo na ten temat w książce *Poezja „trzeciej epoki”* (rozd. *Romantyczne i poromantyczne lektury „Legendy”*).

przyszłości, równie bluźniercze, jak genezyjskie rewelacje Jula, w których „śmierć jest motorem życia” – wedle interpretacji, nie godzącego się wszak na taką konstatację, Krasińskiego. Autor *Przedświtu* swoją polemikę ciągnie dalej i choć jego mesjanizm jest trucizną podobną do towianizmu i filozofii genezyjskiej, to dokonuje on logicznej racjonalizacji niebezpieczeństw myśli genezyjskiej, zatracającej się w fascynacji krwią, bólem, śmiercią:

Ale Jul, on już ma swoje własne dogmaty, nie gorsze niż wasze. [...] I tak cała historia świata zmieniła się w jego głowie w jedną drogę krzyżową, od Golgoty do Golgoty. Gwiazdy, kamienie, płazy, narody – wszystkie cierpią jednako i w jednym celu: żeby się duch mógł wyzwolić z ciała i przybrać nową, doskonalszą formę. Nie wiem, czy od Bonnetta to wziął, czy Bouchera de Perthesa, że śmierć jest motorem życia. Bo dusze muszą wciąż odrzucać dawne kształty, jak za ciasną skórę, by stworzyć sobie ciała nowe, doskonalsze...

[...]

Przestraszyłeś się, młodzieńcze? Bo to straszna wizja, kiedy postęp nieuchronnie dokonywać się musi wśród tortur. A Jul w tym cierpieniu całkiem się zapomniał. [...] Nawet rewolucja jest mu potrzebna tylko jako spazm, jako rzeź, która go upoi. [...] On się śmiercią karmi, bólem poi. Rzeź ma być zbawieniem! [s. 284–285]

Kto zabił? *Fantazy* i *Sen srebrny Salomei*

Kto zabił – dowiemy się, jak na kryminal przystało, po serii mylnych hipotez, a jeśli mamy na uwadze, że jest to romantyczny z ducha kryminal, to nie powinno nas zdziwić, że tożsamość mordercy okaże się tożsamością sobowtóra.

I odpowiedź wywodząca się z tekstów Słowackiego będzie obnosiła się z taką dwojaką tożsamością.

Jedną z hipotetycznych odpowiedzi kryje się w komedii Słowackiego – trzeba tylko przeczytać *Fantazego*, tę komedię poczętą z ducha Musseta, jako inny tekst, który z niej wyrasta: „nasiąknięty nowym duchem”²⁵. I udać się po lekturze sceny cmentarnej... na paryski cmentarz.

Wydawałoby się – błaha komedia.

Historyjka o małżeństwie planowanym wbrew miłości. Dziewczyna kocha innego, ale jej rodzice toną w długach. Ona więc musi z miłości uczynić ofiarę i wyjść za fircykowego bogacza. On za jej dziewictwo zapłaci dość, by wyrównać rodzinne zobowiązania.

Komedja jak misterna szkatułka, skomplikowana, ozdobiona mnóstwem mitologicznych figur. Ale on szukał w niej jakiejś ukrytej historii. Prostej jak ołowiana trumna. [s. 144]

Matkę Zośki, kochającej się w Jean-Paulu, jej ojciec tonący w długach „sprzedał jak klacz” bohaterowi moskiewskiej kampanii, Korwin-Biełżyńskiemu – *Fantazy* został wcielony w życie i dalej przetworzony przez księdza Dzieżyńskiego, jakby mało było tu komplikacji; ksiądz, nieszczęśliwie niegdyś zakochany w matce Zośki, postanowił młodych wpisać w inny romantyczny tekst: wielkiej, prawdziwej miłości. Tyle, że ta miłość kończy się wedle innego jeszcze „tekstu” – śmiercią kochanków.

Na cmentarzu scena z jeszcze jednego dramatu Słowackiego poczęta – „przepisana” na losy Marie. *Fantazy* (który znalazł swoje „odbicie” w losach Zośki i Jeana-Paula, okrutnie zamordowanych kochanków) przeistacza się w *Sen srebr-*

²⁵ Goźliński staje się więc stroną w historycznoliterackim sporze o umiejscowienie *Fantazego* – w optyce autora *Jula* dramat Słowackiego sytuuje się w kręgu dramaturgii genezyjskiej.

ny *Salomei* – a może lepiej byłoby powiedzieć: *Fantazy* i *Sen srebrny Salomei* mówią tę samą rewelację?

„Marie. Leży rozciągnięta na płycie grobowca, a jedynym jej ubraniem jest cień nieznanego, który stoi nad nią ze swoim krzyżem” (s. 204). Filtr gotyckiej scenarii zostanie przeniesiony w inne konteksty. Marie będzie uratowana, ale nie na długo. Okazuje się, że nosi w swym łonie dziecko Podhoreckiego.

Morderca postanawia jednak okrutnie uderzyć w Podhoreckiego – lekcja, która będzie bolała bardziej niż własna śmierć, jak mówi, to lekcja ze *Snu srebrnego Salomei*. Los żony Gruszczyńskiego, powtórzony w losie Marie:

Dlaczego zginęła Marie, a nie on? Co chciał mu powiedzieć morderca, wyrzynając kawałek jej? I kawałek jego? [s. 244]

– Dobry wieczór, Marie.

[...] widzi, że mężczyzna trzyma w rękach drżące ze strachu czarne szczenię.

[...]

Podaje jej piszczącą kulkę. Dziewczyna tuli ją do piersi, chce pocałować, kiedy na jej głowę spada pierwszy cios. [s. 234]

Oto wersja Słowackiego. W relacji Sawy:

Sama pani – widok srogi! –
[.]
[...] bo otworzone
Miała żywota świątnice,
I straszną płodu zamianą –
[.]
I stało się psią mogiłą;
Bo i szczenię martwe było
Na dnie martwego żywota!²⁶

Polistopadowa trauma Koeniga

Adam Podhorecki, ów nieoczekiwany detektyw, odkryje, kto zabił. Ale będzie to w jakimś stopniu „mylne” odkrycie. Bo zabił Świdorski, znany w środowisku emigracyjnych szulerni. Tyle że Świdorski odkryje swoje prawdziwe nazwisko – Koenig. Pułkownik Koenig, cudem uratowany przed niechybną śmiercią przez Podhoreckiego z rąk zrewoltowanego motłochu warszawskiego w powstaniu, ironią losu zmyje piętno „zdrajcy”, kiedy poprowadzi walczących na Moskali. Stanie się jednym z powstańców, a po śmierci starego wiarusa Świdorskiego przyjmie jego tożsamość. Doświadczenie wieszania zdrajców, przed którym uszedł Koenig, dało mu asumpt do krystalizacji historiozofii zbrodni, zbieżnej z późniejszą historiozofią Słowackiego.

W rozdziale zatytułowanym *Koenig*, mającym postać jednoaktowego dramatu, co zresztą skutecznie rozbija jednorodność gatunkową powieści kryminalnej, zabójca w rozmowie z Podhoreckim stara się uzasadnić filozoficznie – w czym pobrzmiewa dalekie echo Dostojewskiego – swój paryski teatr śmierci. Już w powstańczej Warszawie zrozumiał bowiem, „że strach i odwaga to jedno”. Wszyscy są narzędziami ludowego trybunału, a motłoch, choć o tym nie wie i wydaje się

²⁶ J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei. Romans dramatyczny w pięciu aktach*. Oprac. A. Kowalczykówna. Wyd. 2, zmien. Wrocław 1992, s. 58. BN I 57.

gromadą żądną krwi, jest w istocie Boskim sądem, narzędziem Opatrzności, która nie rozróżnia tchórza, bohatera, zdrajcy, lecz jedynie żąda krwi. Krew jest machiną, „która porusza przyszłością”. „Nie wiesz, w którą stronę ją pcha, jaki jest sens tego ruchu. Ale wiesz, że ten sens jest gdzieś zapisany, a ty go tylko odczytujesz swoimi rękami” (s. 359–360).

Koenig-Świdorski zrozumiał, iż stać się może narzędziem Opatrzności. Konsekwencją jest paryski teatr śmierci, z tekstów Słowackiego poczęty.

Paryski krwawy teatr śmierci

Zrewoltowany lud, w roku 1831 w niejasny, nierozpoznany sposób przez ofiarę krwi pisał przyszłe dzieje. I oto po latach Koenig-Świdorski odnalazł język tego powszechnego prawa procesu dziejowego. To genezyjski język Słowackiego, który na papierze uwiecznił powszechne prawo postępu poprzez krew. Idzie teraz o to, by owo prawo wprowadzić w życie. Znany romantyczny topos życia modelowanego przez literaturę znajduje tu swoje potwierdzenie.

Koenig w pewnym momencie swego wywodu, rozżalony ślepotą ludzi przywiązanych do swego cielesnego istnienia, wypowie genezyjskim kryptocytatem swoje *credo* mordercy-filozofa:

Chciałem, żeby przestali się trząść o swoje marne życie, przestali współczuć umierającym. Wtedy może pojęliby, że wszystko dla ducha i przez ducha w miłości stworzone jest, a nic dla cielesnego celu nie istnieje. [s. 361]

Ludzie, zdaniem Koeniga, śnią snem, z którego trzeba ich wybudzić: „A nic nie budzi ze snu szybciej niż ogień i krew. Każda śmierć była znakiem” (s. 362). Koenig „mówi” więc Słowackim – jedynie ogień może oczyścić ducha w jego pochodzie ku nowym, wyższym formom. Za Słowackim powtórzy też, że narody muszą przejść krwawy chrzest do nowego życia. W swym szaleństwie podkreśli, że tylko krwawa ofiara może przebudzić i przemienić narody. Mesjanizm romantyczny – w optyce Goźlińskiego – doszedł tu do swego kresu w szaleństwie bohatera.

Dlatego Podhorecki w pełnych pasji wystąpieniach uderzy w szaleńczą ideologię Koeniga „zdroworozsądkowymi” argumentami. Nie duch olbrzymowi-Słowackiemu dyktuje krwawe rozpoznanie sensu dziejów, ale przerażone śmiercią gruźlicze ciało kreśli niespójne majaki. Lecz groźne to majaczenia umierającego poety w paryskiej samotni – groźne, bo skutecznie zarażają śmiercią.

Ale za późno. Myśmy już zarażeni, wszyscy zarażeni śmiercią. [...] Nas wszystkich trzeba trzymać pod kluczem, byśmy więcej nie rodzili szalonych mesjaszów. [s. 367]

Słowa te, istotne dla wymowy kryminału Goźlińskiego, który przeistoczył się w dramat o innych ambicjach niż sensacyjna proza retro, wypowiada przecież jeden z zarażonych śmiercią, jeden z szalonych emigrantów – owładnięty innym, co prawda, szaleństwem niż szaleństwo Koeniga-Słowackiego, Mickiewicza czy Krasińskiego, ale niegdysiejszy bohater ukrzyżowany przez chłopów, złamany przez Rosjan, szlifujący paryskie bruki karciarz, zaprzyjaźniony z trumną niczym z łóżem, uświadamia sobie wyraźnie, iż lekcja jego życia doprowadziła go do rozpoznania nicości, daremności istnienia. Niezbyt to przekonujące rozpoznanie,

pojawia się ono dość nieoczekiwanie, na swój sposób zmuszając do „wywrócenia” dotychczasowego, „kryminalnego” sposobu lektury, który tak naprawdę okazuje się mniej istotny, niż by to z zastosowania schematu kryminalnego wynikało.

Musiałem zawisnąć na krzyżu, musiałem leżeć jak żywy trup pośród trupów i oganiać się przed szczurami [...]. Nie ma Zmartwychwstałego, jest tylko zimna nicłość nad dołem po brzeży wypełnionym trupami. [s. 368]

Kryminał i nicłość?

Ostatecznym kresem rozpoznania Podhoreckiego jest nicłość. To ona stanowi podszewkę fałszywych majaków, którymi karmi umysły rodaków polski romantyzm emigracyjny. Doświadczenie śmierci za życia i przebycie próby ciała gnijącego w grobie odziera z nimbu wzniosłości kluczowy dla polskiej umysłowości emigracyjnej (i w ogóle Polaków całego XIX wieku) mit Polonii złożonej w grobie, która nie umarła, ale czeka na powstanie w niezmienionej powłoce cielesnej.

Nic z tych rzeczy, zdaje się mówić przez swych bohaterów Goźliński. Oto – jego prawo jako powieściopisarza – uderzenie w mesjanistyczny romantyzm, choć pytanie otwarte, czy aby na pewno formuła kryminału, nie stroniącego przecież od rozmaitych efektów sensacyjno-frenetyczno-gotyckich, zdolna była do uniesienia tej zasadniczej rozprawy z XIX wiekiem. Ja sądzę, że nie w pełni powinien być zadowolony autor *Jula*. Ważkie sądy z ostatnich stron powieści są wprowadzone *ad hoc*, niezbyt dobrze wynikają z przebiegu fabuły, która wszak w kryminale odgrywa pierwszoplanową rolę. Swoiste „złamanie” fabuły dramatem, niewątpliwie dodało znaczenia rewizjonistycznej strategii autora, bardzo krytycznego wobec mitów romantycznych, ale osłabiło i zbanalizowało sensacyjno-detektywistyczny sztafaż całego utworu.

Kryminał kończy się wytropieniem i odsłonięciem tożsamości mordercy. Powieść pt. *Jul* ma jednak ciąg dalszy – to właśnie owo autorskie (stąd wybór sceny dramatycznej jako nośnika znaczeń) rozprawienie się z mesjanistyczną aurą kultury romantycznej poprzez konfrontację z próbą grobu, której w finałowej scenie, cztery lata od momentu, kiedy kończy się akcja powieści kryminalnej, przygląda się swoiste medium: powracający ze szpitala dla obłąkanych, słynnego Charenton – Koenig, obserwujący z daleka skromny pogrzeb Słowackiego.

Koenig, jak Podhorecki, jak Słowacki, nie ma już dawnych złudzeń. Kiedy Boga zabraknie, opadają z oczu złudzenia, pozostaje wydane na żer robactwa ciało, właśnie składane do grobu. Nie ma nadziei, która uleczy duszę emigranta – jest „Nic”, a więc nic nie pozostaje poza stosem zapisanych papierów (choć nasza wiedza jest inna niż rozpoznanie Koeniga – ów „niewielki stos niewydanych dzieł” po śmierci ich autora do dziś ogromnieje i czy nie jest tak, że przerósł on śmierć ich autora?).

Mesjasze – szalbierze?

W roku 2009 ukazała się w Polsce obszerna, prawie 800-stronicowa (kto dziś jeszcze pisze takie książki?) powieść węgierskiego pisarza Györgya Spiró *Mesjasze*²⁷.

²⁷ G. Spiró, *Mesjasze*. Przeł. E. Cygielska. Warszawa 2009. Przytoczenia w tekście lokalizuję podając numer strony.

Sam temat może wydawać się niezwykajny – oto węgierski autor bierze na warsztat polskich romantyków. Więcej – tematem jego powieści są dzieje towiańczyków, rzucone na szerokie tło polistopadowej emigracji polskiej we Francji (zwłaszcza w Paryżu).

Kogóż tu nie ma: Towiański, Mickiewicz, Słowacki, Goszczyński, Pilchowski, książę Czartoryski, Celina Mickiewiczowa, Ksawera Deybel; słowem – wszyscy. Ale w pewnym momencie stanie się jasne, że spotykamy się tu ze znamienym wyborem: oto Mickiewicz i Ram – wielki poeta i nieznany przechrzta, dwaj towiańczycy staną się dwoma ośrodkami opowieści. Skąd taki wybór? I dlaczego takie połączenie: Mickiewicz i Ram? Nad tym przyjdzie się zastanowić w dalszych rozważaniach, choć najprostsza odpowiedź jest następująca: połączył ich Towiański, a właściwie towianistyczne marzenie o nowej religii, zawierającej jednocześnie ton chrześcijański i ton judaizmu.

O nowym historyzmie – jeszcze słów kilka

Sięgam do inspirującej rozprawki Haydena White'a pt. *Fikcja historyczna, historia fikcjonalna i rzeczywistość historyczna*²⁸, w której badacz, traktując fikcję jako wyparte Inne dyskursu historycznego, formułuje szereg sądów inspirujących dla historyka literatury przyglądającego się współczesnym powieściom historycznym.

Otóż, z jednej strony, istnieje pewnik w postaci udokumentowanej przeszłości – czytamy u White'a. Ale w powieści, której akcja osadzona jest w konkretnej przeszłości, istnieje – z drugiej strony – nieostra granica między prawdą a prawdopodobieństwem wystąpienia jakiegoś faktu w takiej czy innej sytuacji mentalnej (do której nie mamy bezpośredniego dostępu albo o której możemy pośrednio wnioskować z zachowanych śladów). Innymi słowy – istnieje różnica „pomiędzy dostarczaną przez świadków prawdziwą relacją ze zdarzenia a artystycznym potraktowaniem rzeczywistego zdarzenia z przeszłości, które wykracza poza rozróżnienie prawda–rzeczywistość”²⁹. Tak oto znaleźliśmy się pośród kontrowersji związanych z ponowoczesnym konstruowaniem historii w prozie: rozpatrywaliśmy przypadek Stachniak, teraz przyjrzymy się Spiró.

Węgierski pisarz we wstępie kreśli takie oto uwagi:

Całą akcję powieści przeżywali ludzie, którzy naprawdę istnieli, moja rola ograniczyła się do tego, by możliwie najgłębiej ich zrozumieć. Nie domyślali się, że naiwnie i namiętnie przeżywają wielką historię; chylił przed nimi czoło w przekonaniu, że potraktowałem ich wyrozumiale, serdecznie i bez uprzedzeń, tych moich współautorów. [s. 6]

Spiró więc, z jednej strony, podkreśli swoją aktualną wiedzę, niedostępną dla bohaterów przedstawianej historii: rozumienie zjawisk i procesów z dystansu czasowego, z drugiej strony – uzna bohaterów utworu *Mesjasze* za współautorów powieści. Z ich tekstów czerpie bowiem pełnymi garściami, na co nie omieszka zwrócić uwagi już we wstępie.

Ale zanim przejdziemy do sygnalizowanych kwestii, jeszcze kilka refleksji

²⁸ H. White, *Fikcja historyczna, historia fikcjonalna i rzeczywistość historyczna*. W: *Proza historyczna* (przeł. A. Żychliński).

²⁹ *Ibidem*, s. 185.

ogólniejszych, wyprowadzonych z lektury White'a, które chciałbym potraktować jako kontekst teoretyczny przedstawianych rozważań.

Pisarz, twierdzi White, ma, rzecz jasna, prawo do wyboru takich czy innych elementów przeszłości, do takiego czy innego oświetlenia faktów – problem nie dotyczy bynajmniej opozycji między faktem a fikcją. Możliwe są przecież jako odmiany prozy: „fikcja faktu”, „dokudrama”, „historyczna metapowieść”. Współczesne utwory odwołujące się do przeszłości, jak dowodzi White w tekście *Zdarzenie modernistyczne*, charakteryzują się zawieszeniem dystynkcji między rzeczywistością a wyobraźnią:

Wszystko przedstawione jest tak, jakby zarówno realne, jak i wyobrażeniowe, realistycznie wyobrażone i wyobrażeniowo realne, należało do tego samego porządku ontologicznego, co w konsekwencji osłabia referencyjną funkcję obrazów zdarzeń³⁰.

Efektom owego zawieszenia dystynkcji, na co zwracają uwagę krytycy takiego postępowania pisarskiego, jak przywoływana przez White'a Gertrude Himmelfarb, jest wszakże uzyskanie „historii na życzenie”, w której nie ma rozróżnienia na prawdę i fikcję, dokument i falsyfikat. Prowadzi to do zaprzeczenia przeszłości w jej obiektywnie prawdziwościowym wymiarze; przeszłością jest to, co się z nią zrobi (konstrukcja historyka – można powiedzieć: analogicznie rzecz się ma z powieściopisarzem).

Przywołuję ów spór historyków, a nie krytyków literatury, mieści się w nim bowiem także kluczowy problem postmodernistycznych powieści historycznych. Spór jest tym bardziej istotny, że odnosi się do fundamentów ontologicznych prozy historycznej pisanej z dzisiejszej świadomości przeszłości. Innymi słowy – dotyczy on tego, co określić można jako procedury dostępu do przeszłości i zarazem procedury jej konstruowania w utworach fikcjonalnych, opartych wszakże na źródłach dokumentarnych, wprowadzanych do narracji (jawnie i w sposób ukryty).

Krótko: przywołanie dokumentu w dużym stopniu ontologicznie stabilizuje tworzony (konstruowany) przez pisarza obraz przeszłości jako realności zakorzenionej w prawdzie zdarzenia, które przeistacza się w fakty; z drugiej strony – wszelkie operacje na źródłach, takie jak fikcjonalizacja zdarzeń, osłabiają ów ontologiczny wymiar przeszłości. Ale – i tu sięgam po inne wywody White'a – często nie mamy bezpośredniego dostępu do kontekstu realnych zdarzeń, tak jak docieramy do nich samych; ów kontekst jest na tyle odległy, że nie w pełni czytelny, jasny, domaga się on rozpoznania – z udziałem różnych praktyk interpretacyjno-konstrukcyjnych – będącego interpretacją, wyborem, gdyż nie można mnożyć w nieskończoność kontekstów jakiegoś zdarzenia czy faktu. Często też „nagie” zdarzenia układają się w fakty w pewnym kontekście, który pisarz nasycza współczesną wrażliwością, współczesnym rozumieniem określonych emocji, stanów psychicznych uczestników zdarzeń. Mówiąc inaczej – można wszak z dużym powodzeniem odsłonić kontekst uprzednich zdarzeń, interpretując je z pominięciem kulturowych kontekstów, będących świadectwem konwencji literackich czy kulturowych danej epoki (przekładając konwencje na współczesne dyskursy interpretujące). Oczywiście, trzeba wiedzieć, w którym miejscu należy przecinać ów splot konwencji i faktów, by odsłoniły się nam one w innym świetle, by przemówiły do współczesnej (ponowoczesnej) wrażliwości.

³⁰ H. White, *Zdarzenie modernistyczne*. W: *Proza historyczna*, s. 287 (przeł. M. Nowak).

Jak widać, stale poruszamy się po trajektorii fikcji i prawdy, współcześnie wyjątkowo przesłanianych, zamazywanych w powieściowych dyskursach. Pamiętamy, że fikcja pozwala złożyć elementy prawdy w nową całość, która zapewne nigdy w takim wymiarze nie zaistniała w „prawdziwej” przeszłości (nie mamy do niej przecież dostępu, to kanon postmodernistycznych procedur rekonstrukcyjnych). Ale ów nowy układ zdarzeń, nowa konfiguracja faktów pozwala dotrzeć do przeszłości często o wiele lepiej niż niczym nie zmacony montaż zdarzeń, wywiedziony z dokumentów. Jednak pisarz, co do tego winniśmy być zgodni, ma prawo do takiej fikcjonalizacji faktów, by zdolna była „przemówić” przez nie przeszłość, do której pragniemy dotrzeć, po to, by ją i poznać, i zrozumieć.

Prawda, fikcja i początki towianizmu

Jak się rzekło, *Mesjasze* – obszerna powieść z dziejów polskiej emigracji polistopadowej – to przede wszystkim krytyczna, oparta na wielu źródłach, „rozprawa” autora *Szalbierza z, nomen omen*, szalbierstwem towianizmu. Spiró nie ukrywa bynajmniej swojego krytycznego, rewizjonistycznego stosunku tak do ideologii, jak do bohaterów sekty Towiańskiego.

W początkowych partiach powieści autor idzie za pamiętnikami Józefa Potrykowskiego³¹ – stronica za stronicą dokonując parafrazy wprowadza czytelnika w klimat polistopadowego przemieszania klęski i euforii patriotycznej podczas przemarszu wojsk przez Niemcy i Francję, które ustąpią miejsca beznadziei emigracyjnego codziennego bytowania w oczekiwaniu na cud powrotu do Ojczyzny. Oczywiście wiemy, dlaczego pojawia się na początku powieści tak obszerne wprowadzenie do właściwego tematu, jakim jest towianizm. Rozczarowania, nędza egzystencji i brak perspektyw, obcość emigrantów to dobra pożywka dla plenienia się – zdaniem Spiró, idącego tu śladem znanym historykowi literatury chociażby z prac Aliny Witkowskiej³² – parareligijnych sekt tudzież kryptoreligijnych oczekiwań zbiorowości żyjącej w kręgu mitów patriotyczno-wolnościowych, które nijak nie przystają do otaczającej rzeczywistości. W takiej sytuacji musiał pojawić się ktoś taki, jak Towiański.

Pamiętnik Potrykowskiego jest dobrym źródłem poznawczym mentalności, typowym, rzec by można, świadectwem wydarzeń i myśli dość zwyczajnego losu emigranta, którego życie na obczyźnie rozgrywa się wedle scenariusza: od entuzjazmu do wygasania nadziei, znaczonego dotkliwym poczuciem klęski. Należałoby zapytać, dlaczego Spiró sięga po pamiętnik niskiego rangą oficera, skoro bohaterami swojej opowieści uczyni nie emigracyjną, żołnierską brać, ale elitę wychodźstwa, skupioną niebawem w Kole Sprawy Bożej? Czy ów pamiętnik, obficie parafrazowany, służyć ma jedynie jako konieczne tło mentalne, dające wyobrażenie o skali ówczesnych oczekiwań i frustracji zbiorowych? Poniekąd tak, lecz nie byłaby to pełna odpowiedź. Oto czytamy: „Podporucznik P. odnotowywał w dzienniku wydarzenia, jednak nie swoje myśli” (s. 47). To twórca na „wydarzeniach” (faktach) ma więc nadbudowywać „myśli” (fikcję).

³¹ J. A. Potrykowski, *Tulactwo Polaków we Francji. Dziennik emigranta*. Oprac. A. Owsieńska. T. 1–2. Kraków 1974.

³² A. Witkowska: *Cześć i skandale; Towiańczycy*. Warszawa 1989.

Otóż już tu ujawnia się metoda pisarza, mająca istotne konsekwencje poznawcze dla przedsięwziętych sposobów konstruowania obrazu przeszłości, tym samym – reinterpretacji towianizmu. Autor od razu na początku ujawnia się w tekście bezpośrednio, skutecznie rozbijając iluzję narracji historycznej jako przekazu z tamtej epoki. Wyposaży swego bohatera-narratora zwanego podporucznikiem P. (Potrykowski) w całkiem współczesną świadomość, której, oczywiście, nie odnajdziemy na kartach pamiętnika:

Podporucznik P. po raz pierwszy od miesiący wyprostował się, jak na syna potężnej nacji przystało [...]. Postanowił, że rzucane na papier w pośpiechu, niewystylizowane zdania przerobi w duchu Tacytowej zwięzłości i jasności. Stworzy swój naród poprzez opowieść o nim, inaczej niż wszyscy wcześniejsi historycy, którzy pasywnie spisywali historię. [s. 43]

To nie jest stan świadomości P. – Potrykowskiego, lecz autora dziś tworzonej powieści historycznej. W parafrazę Potrykowskiego wciska się więc współczesny głos pisarza, ale ma on jeszcze być w jakimś stopniu tożsamy z głosem narratora P. Dobrze to widać w narracji, kiedy ów ironiczny współczesny dystans będzie budowany w oparciu o podwojony intertekst: relacji Potrykowskiego i Mickiewiczowskich *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, gdzie dzisiejszy narrator prowadzi taką grę tekstami, w której z interferencji intertekstów z jednej strony powstaje efekt mentalnego dopełnienia charakterystyki emigranta Potrykowskiego, z drugiej zaś strony – obniża się rangę *Ksiąg*, skutecznie parafrazowanych przez narratora tak, jak mógłby je dość naiwnie i literalnie czytać emigrant Potrykowski. Oto przykład tekstu:

Mickiewicz pisał, że nigdzie nie było tylu wolnych ludzi, braćmi szlachtą zwących się, jak w Polsce, a podporucznik P. i z tym się zgadzał. Prawdą jest, że trzech królów szatanów rozgrażyło jego Ojczyznę. Prawdą też, że premier Francji Casimir Perier, [...] pozwolił na to. [...]

[...]

Podporucznik P. przerwał lekturę, uśmiechnął się, bo Księża powiadała: „Nie wszyscy jesteście równie dobrzy, ale gorszy z was lepszy jest niż dobry cudzoziemiec; bo każdy z was ma ducha poświęcenia się”. I jakkolwiek podporucznik P. nie był specjalnie religijny, to czuł, jak do szpiku kości przenika go łaska. [s. 53–54]

Nietrudno dostrzec, że parafraza *Ksiąg* ma oddać konstruowany na emigracji mit wyjątkowości pielgrzymów, apostołów wolności – nietrudno też zauważyć, że dla Spiró idee Mickiewicza są niebezpieczną mieszanką „balsamu” i „trucizny”. Owszem, łagodzą odczucie klęski emigrantów, przywracają wiarę w sens czynu powstańczego, ale rozmiągają się z ówczesnym życiem politycznym zachodniej Europy.

Z czasem te nieliczne początkowo sygnały dystansu, obcości, ironii podważą status historyczny opowieści, stając się symptomami daleko istotniejszej postawy, mianowicie interpretacji przeszłości; więcej: prowadzonej z dystansu, ironicznej, kiedy zaś trzeba – szyderczej, interpretacji towianizmu jako obłądu.

W 1841 roku miało dziesięć lat, odkąd Polacy wegetowali na emigracji. [...] I wtedy się wydarzyło.

Mickiewicz oszalał. Duchowy przewodnik Polaków, Poeta i Prorok dotknięty został obłądem! [s. 69]

To antycypacja konsekwentnej reinterpretacji towianizmu jako obłądu, wobec

którego Spiró zachowuje dystans, wzmocniony i sygnalizowany zarazem odautorską ironią: raz słabszą, innym razem gryzącą. I tak już będzie w całej powieści.

Spiró buduje wielogłosowy charakter narracji, opartej na przenikaniu się dokumentu i komentarza, specyficznie traktowanej „prawdy” i równie szczególnie traktowanego „zmyślenia”. Autorska rekonstrukcja tamtej sytuacji jest zarazem jej rewaloryzacją, opowiedzianą przez narratorkę, który bynajmniej nie ukrywa się za zdarzeniami, ale śmiało komentuje, ocenia i jawnie podważa status samej opowieści z przeszłości. Chodzi tu o zbudowanie takiego dystansu – ironicznego dystansu – zważając na wydarzenie, fakty same zaczną się interpretować, prowadząc prosto do jawnej odautorskiej tezy.

Oto narracja oparta na wykładzie Mickiewicza w Collège de France z 14 XII 1841:

O wszystkim zatem mówił Poeta w samym sercu Paryża, w sali wykładowej wyposażonej w niewygodne, twarde ławki [...]. [...]

[...]

[...] Teraz, teraz, teraz Poeta powie wreszcie o tej tajemniczej Sprawie!

Powiedział: Wszystkie narody słowiańskie trwają teraz w uroczystym oczekiwaniu, każdy z nich czeka na ideę nową, powszechną. Zachód też czeka. Niejasne są czasy dla poetów francuskich, nie wiadomo, zmierzch to czy świt. Możliwe, że idea, którą Zachód usiłuje urodzić i której Słowianie wyglądają, będzie wspólną ideą wszystkich ludów.

Tu się zatrzymał, posłuchał gwaru duchów, po czym mówił dalej.

[...]

A że z Nauk wykładowca niczego zebranym nie przekazał? Taki miał zamiar. I prawdopodobnie sam nie za wiele wiedział. [s. 114–118]³³

Ironia w parafrazie jest tu wszechobecna. Służy, jak wspominałem, zbudowaniu dystansu, ośmieszeniu, jest zwornikiem efektu obcości – narratorkę i nas, czytelników – wobec bohaterów i ich idei.

Jak tu utożsamiać się serio z bohaterami opowieści, kiedy czytamy – w optyce podwójnego dystansu: bohaterów sceny i narratorkę – takie ironiczno-racjonalne wyjaśnienie kluczowych idei nauki Towiańskiego w rozmowie Eustachego Januszkiewicza i księcia Czartoryskiego, wyprowadzonych z *Biesiady* i z relacji Mickiewiczowskich?

Mistrz powiada, że krążą wokół nas duchy Dobra i Zła i że walczą o nas. Mówi, że mamy za zadanie doskonalić swego ducha i przyjmować pomoc od duchów pokrewnych, z zaświatów.

[...]

[...]

Chwila ciszy.

To Chrystus przyjdzie po raz trzeci?

Po raz trzeci, mówi Eustachy i czerwieni się.

³³ Oto fragmenty z wykładu A. Mickiewicza (*Literatura słowiańska. Kurs drugi. W: Dzieła*. Wyd. Rocznikowe. T. 9. Oprac. J. Maślanka. Warszawa 1997, s. 14–15 (przeł. L. Płoszewski)) „odpowiadające” narracji Spiró, choć bez trudu zauważamy (mimo iż obcujemy z przekładem), że zostały one przetworzone w nowym kontekście: „Wszystkie w ogóle kraje słowiańskie są teraz w uroczystym oczekiwaniu. Wszyscy oczekują idei powszechnej, idei nowej. Jaka będzie owa idea? [...] Jako Słowianin i świadek ruchu, który wstrząsa filozofią, wstrząsa umysłami i sercem narodów Zachodu, czuję nieprzemierzony pociąg ku tej części kursu, którą jednak postanowiłem odłożyć na później. [...] Wszyscy filozofowie powiadają, że jesteśmy w epoce przemiany. [...] Dzisiejsza epoka przedstawia się waszym poetom jako zmierzch; pytają, jakie będzie jutro. Będzieli to jutrzienka świata nowego czy zachód świata kończącego się?”

Po raz drugi już przyszedł?

Tak.

Ten drugi Chrystus to Towiański?

Tak.

Cisza.

Eustachy walczy ze sobą. Celina sama zdradziła mu największą tajemnicę, której bodaj mąż nawet nie zna, że Towiański to nie drugie, lecz trzecie wcielenie owego Potężnego Ducha, który po raz pierwszy zstąpił w Mojżeszu, po raz drugi zaś w Chrystusie. [s. 106–108]

Nietrudno zauważyć, że herezja towianistyczna nie tylko jest w optyce takiej konstrukcji narracyjnej skandalem teologicznym³⁴, ale też, że ten sposób prezentowania idei (racjonalistyczno-ironiczny) musi zmierzać do konkluzji, iż *Biesiada* to „brednia”: „Gdyby to opublikować, z Towiańskim koniec” (s. 111).

Innym przejawem owej ironicznej gry narracyjnej, który możemy określić mianem swoistej dezynwoltury narracyjnej, będzie sytuacja, kiedy w pewnym momencie opowieści o początkach towianizmu narrator udzieli głosu zbiorowości – swoście „naiwna” perspektywa mówienia od środka o towianizmie obnaży charakter Sprawy Bożej jako zamącenia umysłowego, niewolnego od małostkowych podejrzeń:

Tworzymy Ruch! Ilu wrogów już zyskaliśmy! Nie wiemy wprawdzie dokładnie, co głosi Mistrz, lecz kiedyś się dowiemy, a tymczasem zwołujemy sprawiedliwych, szukamy nowych wyznawców, co pochłania nas całkowicie. [s. 121]

W licznych miejscach narracji pojawi się także ów obniżony celowo ton wypowiedzi, czasem o cechach bluźnierstwa religijnego:

Wiele lat po zakończeniu tej historii Pan Bóg zwołał na górze wszystkich dawnych kochanków Ksawery, by ich o nią wypytać. [...]

Wreszcie wparował Pan Bóg, który wcale nie wyglądał tak, jak go sobie wyobrażają żywi i zmarli, a ci, którzy się naczekali, opowiedzieli mu wreszcie, co wiedzieli o Ksawerze. [s. 126]

Ostatecznie, na 136 stronie powieści pojawi się postać, którą narrator ogłosi głównym bohaterem utworu. Będzie to żydowski przechrzta...

Gerszon Ram jako Inne medium towianizmu

Czy Gerszon Ram jest rzeczywiście głównym bohaterem opowieści? I tak, i nie. Wprawdzie narrator powie:

Kto nie dotarł w lekturze do tego miejsca, niech ma do siebie pretensję, że o tym nie wie. Nieczęsto się zdarza, by wstęp stanowił jedną szóstą fabuły, podobnie jak nieczęsto główny bohater znika w ostatniej jednej trzeciej, by pojawić się dopiero na końcu książki. Taka teraz moda. Komu się nie podoba, niech dalej nie czyta. [s. 136]

Zażłómy, że mnie się to nie podoba – ale czy zmieni się odautorskie spojrzenie na towianizm na kolejnych kilkuset stronicach opowieści? Otóż nie. Zasadniczy

³⁴ Towiańczycy mieli świadomość, że tworzą zakon nowej religii, będącej tym wobec chrześcijaństwa, czym on był dla judaizmu. Chcieli odnowić religię, odnowić skostniały Kościół – stąd wy-rasta parateatralna obrzędowość sekty, wnikliwie analizowana w pracach z lat osiemdziesiątych XX wieku (M. Janion, A. Witkowskiej, K. Rutkowskiego, D. Siwickiej). Zob. M. Janion, *Walka z szatanem i demon teatru*. W: *Zło i fantazmaty*. Kraków 2001, s. 56–59. *Prace wybrane*. Red. M. Czermińska. T. 3.

sposób interpretowania towianizmu pozostanie taki, jaki był, zanim pojawił się Gerszon Ram jako główny bohater utworu. Tyle że nie można, ot tak sobie, „dalej nie czytać”, bo coś istotnego ujawni się na tych kilkuset stronicach, które pozostały do końca opowieści Spiró. Mianowicie narracja prowadzona z punktu widzenia Rama (który ma cechy Innego) pozwala autorowi „wygrać” odmienne spojrzenie na towianizm. Ten obłęd polskiej emigracji³⁵ przejrzy się w lustrze Innego – żydowskiego apostaty, kogoś, kto nie należy ani do jednej, ani do drugiej nacji. Ten ktoś, będąc Innym, stanie się jednym z towiańczyków. Pochodzenie, apostazja przesuwają go z wnętrza (judaizmu) na zewnątrz (ku chrześcijaństwu) w dialektycznym ruchu wykluczania i absorpcji i w ten sposób pozostając na granicy dwu światów – Koła i poza nim – ów przybysz z Wilna pozwoli towianizmowi przejrzeć się w chrześcijaństwie, a później w ideach judaistycznych.

Ram – Żyd i przechrzta – ma być łącznikiem pomiędzy dwoma światami, wedle nauk Mistrza, wedle prelekcji paryskich Mickiewicza. Duch Izraela i duch Polski mają połączyć się w jedno.

Zanim ta idea – wiązana z Ramem – ujawni się w powieści, bohater będzie jednym z towiańczyków: zafascynowanym Mistrzem i Mickiewiczem, śniącym takie same, jak inni wyznawcy, sny towianistyczne (o tym, że Towiański jest wcieleniem ducha Mesjasza, w którego poprzednio wcielili się Mojżesz i Chrystus).

Jak działa sekta?

Ram, po chrzcie dwojga imion Jan Andrzej Ram, stanie się medium, przez które przeprowadzi Spiró swój wywód o poszukiwaniu Mesjasza jako znamionem dla epoki poszukiwaniu nowej idei: zjednoczenia chrześcijaństwa i judaizmu, Polski i Izraela. Towianizm to ruch epoki nacjonalizmów i rewolucji i jak dla nacjonalizmu mesjaszem jest naród, a dla rewolucji samozbawiający się lud, tak dla towiańczyków mesjaszem jest oczekiwanie na kolejną epokę, w której z połączenia ducha Polski i Izraela powstanie nowa rzeczywistość – przeanielona, idealna.

Idea ta padła na podatny grunt – paryskiego środowiska wychodźców. Jak pisze Spiró, zmieniła ona emigrantów czekających na powrót do ojczyzny w sektę. Pozwalała w marnym życiu dostrzec etap przejściowy do innej rzeczywistości.

Jak powstaje sekta?³⁶ Na początku jest nuda i wielkie oczekiwanie na zmianę.

³⁵ Spiró idzie konsekwentnie, rzec by można, „programowo”, za „czarną” legendą towianizmu. Zob. świetne rozpoznanie tej problematyki w książkach Witkowskiej *Wielkie stulecie Polaków* (tu esej *Największy skandal emigracji*, w którym na materiale świadectw z epoki badaczka analizuje cztery wymiary skandalu towianistycznego: społeczny, obyczajowy, poznawczy i polityczny, a także szkic *Na nowo stworzyć człowieka*) oraz *Towiańczycy* (praca podstawowa dla tej problematyki). Wielostronną analizę oraz zajmujące interpretacje przynoszą różnorodne gatunkowo książki K. Rutkowskiej o, od ujęcia naukowego: *Braterstwo albo śmierć. Zabijanie Mickiewicza w Kole Sprawy Bożej*. Paryż 1988 – po eseistyczne, a nawet wyzyskujące formę dramatu: *Mistrz – widowisko*. Gdańsk 1996; *Xiężniczka*. Lublin 1999. Ważkie rozważania znajdujemy też w studium Janiona *Walka z szatanem i demon teatru*.

³⁶ Zob. rozważania Witkowskiej z książki *Towiańczycy* zatytułowane *Sekta* (s. 84–119), a rozpoczynające się znamioną formułą interpretacyjną: „Towiańczycy chcieli być awangardą, zostali sektą, co nierzadko przydarza się awangardom” (s. 84). Autorka pisze: „Jako społeczność zamknięta towiańczycy zostali poniekąd skazani na wytworzenie wyrazistych struktur wewnętrznych, na ład użyteczny dla niej i wypływający z duchowej logiki całości. Można powiedzieć, że im bardziej

Sekta jest także „ucieczką przed samotnością”, jak by powiedziała Witkowska, jest emanacją kultury samotnych mężczyzn³⁷. Sekta początek swój i swoją duchowość kształtuje z naładowanych znaczeniami snów, które czekają na interpretację. „Próżnujących, śniących sny, przezroczystych od duchowej udręki wyznawców brat Adam zaprzysiągł na Sprawę Bożą” (s. 218).

Sięgając po dokumenty (przemówienia, *Dziennik Sprawy Bożej Goszczyńskiego*), Spiró przedstawia kształtowanie się wewnętrznej struktury Koła z Siódemkami i ich Stróżami, co będzie okazją do przedstawienia nie tyle działania sprawnej organizacji, ile „działania Urzędu”, wyradzającego się w biurokratycznych strukturach oraz parareligijnych obrzędach i rytuałach w sekte. Oto spowiedź (kapitałna scena parodii spowiedzi):

Pożądałem żony bliźniego swego! – wyszeptał Kunaszowski. Cisza się pogłębiła. Stypułkowski rozejrzał się wkoło, napotkał twarde spojrzenia. Dalej, powiedział. [...]

[...]

Stypułkowski powtórzył: Kim była owa kobieta?!

Kunaszowski zagryzł wargi. To siostra Anna, powiedział zdecydowanie.

Nikt nie odważył się zaśmiać. Siostra Anna jest taka szpetna, że wspominać w związku z nią o kobiecości było blasfemią. [s. 232–233]

– służy odtąd poddaniu myśli braci zniewoleniu; świętokradcze zawłaszczenie spowiedzi znów ma tu wydzwięk ironiczny, co podkreśla nie raz diagnozowany antydemokratyczny mechanizm sekty (s. 248–249)³⁸.

Sekta chce podporządkować sobie braci i siostry, utrzymywać ich w bezgranicznym posłuszeństwie – służyć do tego może chociażby erotyczna manipulacja pożądaniem. Wiele miejsca poświęci narrator postaci Ksawery Deybel, ukazanej w aurze znanej z „czarnej legendy” Mickiewicza. Obok erotycznych napięć pojawia się także psychomachie bohaterów, a symboliczną wymowę będzie miało uleczenie z obłędu Celine Mickiewiczowej, co nie tylko da początek sekcje, ale stworzy sugestywną legendę Towiańskiego.

Ale sekta działając tak, jak działa, ma swój cel: zdobyć panowanie nad duszami ludzi. Skoro udało się to z wyznawcami, jej przywódcy, Mistrz i Uczeń, Towiański i Mickiewicz, zapragną wpłynąć na losy świata w świetle objawienia. I tu potrzebny będzie Ram.

Misja Rama, albo Prawdziwa istota towianizmu

Misja Rama miałyby polegać na nawróceniu Żydów, co pozwoliłoby zbudować pomost między religiami jednego pnia, ale różnych gałęzi, stworzyć, jak to się objawia bohaterowi, „religię nową” przemienionej rzeczywistości. Jak precyzuje

nasilał się proces wyosobnienia, z tym większą energią rozwijano organizację wewnętrzną, wyraźnie zmierzając do samoistnej pełni sekty. Sekta stawała się małym światem” (s. 91). W ujęciu Witkowskiej kluczem do zrozumienia charakteru tej sekty jest jej teatralizacja w zachowaniach zbiorowych, jak pięknie puentuje badaczka: „Sekta staje się sceną dla teatru ducha” (s. 104).

³⁷ Witkowska, *Cześć i skandale*.

³⁸ Przywołując raz jeszcze ustalenia Witkowskiej, warto podkreślić, że towiańczycy starali się zorganizować swoją sektę jako „nowy” Kościół, stąd sięganie po hierarchiczne i strukturalne wzorce Kościoła chrześcijańskiego. Natomiast w wyobraźni samego Mistrza autorka monografii ruchu dostrzega, nadzwyczaj przenikliwie, wizję świata jako zhierarchizowanego urzędu.

Maria Janion w najnowszym studium o Ramie – chodziło o obudzenie ducha Izraela, analogiczne do obudzenia tonu chrześcijańskiego w towianizmie³⁹. Przy tym u Spiró wykładnia towianistyczna nawarstwia się na mesjańskie nadzieje epoki rewolucji:

Ruch ten Ram odbierał tak, jakby nagle zyskał wgląd w odległe dzieje. To, co się odbywa w marsylskim porcie, odbywa się jeszcze przed Zbawieniem, przed ponownym przyjściem Mistrza, w jałowym okresie dwóch tysięcy lat. Tak właśnie żyło, bez świadomości i bez celu, pokolenie za pokoleniem. [...] I nas wciągnąłby ten wir, pochłonął, gdybyśmy nie mieli żywego Mesjasza. Oni jeszcze nie wiedzą. Lecz wkrótce się dowiedzą. Wtedy doznają wstrząsu – i co będzie? [...]

W środku, w duszy każdego człowieka pojawi się Siła Przewodnia, która go nakłoni do działania na rzecz innych. Ziści się powszechne braterstwo, wszyscy połączą się w Panu. [s. 287]

Ale dojść musi do „nowego” Zbawienia. Jak niegdyś Chrystus na osiołku, tak teraz Towiański, nowy Zbawca, na kozie (co jest ironiczną, znów, trawestacją biblijnej sceny mesjańskiej – „na osłe, z którego zrobiła się koza, nie było miast siodła szaty, po prostu niczego nie było; poza tym wszystko było podobne”, s. 299) udaje się do Rzymu, aby przekonać papieża do swojej idei. Chce w ten sposób przyspieszyć nadejście nowej epoki. To się udać nie może. Kościół oficjalny, mówiąc językiem Mickiewicza z prelekcji paryskich, jest strukturą martwą, jakkolwiek papież trafnie dostrzeże miejsce herezji towianistycznej pośród innych XIX-wiecznych ruchów, w których wszędzie objawia się „obląkany Napoleon”. Wszyscy w XIX stuleciu chcą być Napoleonami albo Chrystusami. Zapanował mesjański urodzaj.

Bohater Spiró znajdzie się w końcu w Jerozolimie, wysłany z misją nawrócenia Żydów na towianizm i w płomiennym wystąpieniu o cechach religijnej ekstazy nałoży na religię towianistyczną siatkę pojęciową mistyki żydowskiej, o cechach gnostyckich⁴⁰.

Ram coraz bardziej uskrzydłony maluje, co widzi: oto mściwy Bóg Izraela pozbawia chrześcijan wszystkiego! Duch Mesjasza zstępuje pośród duchy gojów zamkniętych w Edomie i okrada je. Dlatego Mistrz Towiański twierdzi, że jego duch jest duchem Mojżesza! Duch Mojżesza przybrał postać Lurii, potem Baal Szem Towa, a teraz w nim zamieszkał! Kiedy Mistrz zabiera z Edomu wszystkie iskry, to jednak daje szansę tym, którzy się tam znajdują, by podążyli ku górze za swymi iskrami, i kto chce, ten podąży i się wydostaje! W naukach Mistrza wszystko jest takie, jakie być powinno; wprawdzie Skorupy nazywa Kamieniami, ale w wędrówkę dusz wierzy tak samo jak Żydzi. Mistrz mianem ciemnych duchów określa to, co my znamy pod imieniem Tohu; ów Bezkształtny Blask, pozostający po Cimcum, Prawybuchu, czyli Golema. Przeobrażenie się Zła w Dobro, dokonujące się w duchu Gilgul, to talmudefina i kabalistyczna dialektyka; *Herr* profesor Hegel ucieszyłby się, gdyby to słyszał.

Ram argumentuje, czując to delegaci, na sposób bardzo żydowski. Nagina sens swoich wypowiedzi stosownie do potrzeb, dokładnie tak, jak mistrzowskie dzieła liczącej dwa tysiące lat diaspory. [s. 535]

Towianizm jako kabała, towianizm jako lustrzane odbicie kabały luriańskiej i sabbataizmu, mistycznej herezji – zaiste, dziwny to koncept!

Czy dziwny?

³⁹ M. Janion, *Trzy wariacje na temat żydowski u Mickiewicza*. W: *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie*. Warszawa 2009, s. 208–209.

⁴⁰ Zob. G. Scholem, *O rozumieniu idei mesjańskiej w judaizmie*. W: *O głównych pojęciach judaizmu*. Przeł. J. Zychowicz. Kraków 1989.

Jerozolima stała się dla Rama duchowym wstrząsem⁴¹. „Ram nagle pojął Tajemnicę: Mesjasz nie mógł się zjawić gdzie indziej, tylko w Wilnie!” (s. 509). Wilno – to Nowa Jerozolima. A nigdzie, jak głosi w swej nowinie Ram, nie jest powiedziane, że Mesjasz nie może być gojem. „Mesjańskie rojenia” Rama, jak je nazywa narrator (s. 525), są wszak domysłem. Dlatego dalej Spiró snuje analogię między towianizmem a ruchem Sabbataja Cwi, Mesjasza, który złamał wiele praw. Wszakże ta analogia to także domysł – jeden z wielu w tej powieści, i ma swój sens o tyle, o ile przekłada się na powszechne prawo dziejów, w myśl którego „nic nigdy w ludzkich dziejach bez śladu nie ginie, nawet gdy na stulecia zepchnięte zostaje w zapomnienie, nagle wypływa i zaczyna oddziaływać” (s. 544). Sabbataj Cwi – i naśladowca tego „Mesjasza odstępcy” Jakob Frank (z frankistów pochodziła Celina Mickiewiczowa) – i dalej Andrzej Towiański. Tak wydarzenia się domykają i zaczyna wypełniać się właściwą treścią objawienie. Cóż z tego, skoro misja Rama skończyła się klęską.

Głosa o żydowskim mesjanizmie tudzież o Mickiewiczu i Towiańskim

Towianizm został w *Mesjaszach* wpisany w kabałę luriańską. Tak to próbuje widzieć Gerszon Ram.

W kabale Izaaka Lurii Bóg wycofał się do własnej, tajemnej głębi. Jak czytamy w klasycznym dziele Gerschoma Scholema, istota wystąpienia Lurii wiąże się z oddziaływaniem na wspólnotę, „ażeby przygotować ją do mesjańskiego odkupienia”⁴². Punktem wyjścia dla Lurii jest idea *cimcum* – „wycofywania się” Boga, „wygnania w głąb Samego Siebie”⁴³. Wszelkie stworzenie wynika z owego wycofania się Boga, stąd świat to miejsce opuszczenia i poszukiwania Boga zarazem. Kosmos zamknięty został w dziesięciu „naczyniach”, a najbardziej nieczyste z siedmiu niższych *sefirot* rozpadają się na kawałki pod wpływem światła (pierwsze trzy są czyste). Boskie iskry rozpraszają się w całym stworzeniu – są obecne i ukryte wszędzie. Pięknie i jakże wymownie o tym dramacie kosmicznym pisze Pietro Citati:

[iskry] [...] zdegradowane, upokorzone, pozostają więźniami sił demonicznych, zawieszono w rzeczach jak w zapieczętowanych studniach, skryte w istotach jak w zamurowanych pieczarach albo unoszące się w przestrzeni jak émy oszalałe od światła. Wszystko zostaje splamione, rozbite, wszystko się rozpada. Wszystko jest opuszczeniem, rozpaczą. [...] W tym zdewastowanym świecie ptaki, strumienie, wzgórze, otchłanie, pustkowiec podnoszą swój lament, a ludzie wędrują bez celu, zerwawszy łącznie ich więzi⁴⁴.

Ale, pisze Scholem:

⁴¹ Zob. wywód Janion w *Trzech wariacjach na temat żydowski u Mickiewicza* (s. 214–215). Autorka pisze o misji Rama, w której zawęzła się patronat Mojżesza, Chrystusa i Towiańskiego (w duchu towianistycznym, rzecz oczywista), jako o próbie połączenia starego i nowego zakonu: „Szło mu zaś o to przede wszystkim, by obudzić ducha Izraela, nie wdając się w »detale«” (s. 215).

⁴² G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*. Przeł. I. Kania. Wstęp M. Gala s. Warszawa 1997, s. 310.

⁴³ *Ibidem*, s. 322.

⁴⁴ P. Citati, *Izrael i islam: boskie iskry*. Przeł. J. Ugniewska. Warszawa 2006, s. 153.

Jak nasiono musi pęknąć, aby się rozwijać i w końcu wydać owoc, tak też pierwsze naczynia musiały się rozbić, jeśli zawarte w nich boskie światło – zarodek światów – miało wypełnić swoją misję⁴⁵.

Kabaliści podkreślają, że w wyniku tej kosmicznej katastrofy wszystko się ze sobą wymieszało: dobro i zło, święte i nieświęte.

Natomiast tajemnym celem wszelkiego istnienia jest teraz restytucja idealnego, pierwotnego stanu, do którego zmierzało stworzenie. Odkupienie to w tej sytuacji nic innego jak przywrócenie pierwotnej całości, jak *tikkun*⁴⁶.

To jest świat Gerszona Rama. Ten świat, który usiłował porzucić, ten, do którego wraca w jerozolimskiej wizji.

Nie sposób nie dostrzec ironicznego odautorskiego nawiasu w tym fragmencie powieści, kiedy Ram spotyka się z chasydami i wraca do porzuconego świata żydowskiej wiary i obecności, ale w perspektywie doświadczenia towianistycznego:

Potrzebna jest natchniona chwila i miejsce, gdzie zbiorą się pomocne jasne duchy. To jeszcze nie to miejsce i nie ta chwila. Jeszcze parę dni wegetować będą niezbawieni, zamknięci w Skorupach, jak każdy na ziemi od pokoleń. Dziś jeszcze ułożą się do snu w okowach piekła, nie wiedząc, że Mesjasz już tu jest i że emanuje na nich poprzez zwiastuna, choć na razie powściągliwie.

Dzięki Mistrzowi w jego ciele skupia się teraz Szechina, Ziemska Obecność Boga. [s. 507]

Po „rozbiciu naczyń” człowiek jest więc wygnąncem, szukającym w niedoskonałym świecie utraconych iskier, by dotrzeć kiedyś do utraconej pełni.

W ten sposób teologiczna wyobraźnia Lurii i późnego judaizmu ujawnia raz jeszcze podtrzymujący ją dramatyczny paradoks. Z jednej strony „rozbicie naczyń” stanowi część opatrnościowego procesu emanacji i objawienia Boga: tak jak ziarno zboża musi przebić się przez łuskę, aby zakiełkować i zakwitnąć, tak światło rozbija naczynia, aby rozproszyć się w świecie. [...] Wszystkie luki, niedoskonałości, niepewności, nieciągłość, na jakie narzekamy na tym świecie, nie są przypadkowe⁴⁷.

W takim świecie Żyd, chasyd, pragnie uwolnić owe Boskie iskry, połączyć je i w ten sposób odtworzyć utraconą jedność świata. Ale nie jest to proste, ponieważ „świat, w którym żyje kabalista i wierny chasyd, to miejsce wygnania i pełni, przerażenia i zachwyty”⁴⁸. To świat, który po „rozbiciu naczyń” przemierza ostatnia *sefira*, Szechina – żeński pierwiastek Boga. Jednak każdy Żyd może spowolnić bądź przyspieszyć powtórne skupienie rzuconych w przestrzeń iskier. Przyjście Mesjasza „definitywnie pieczętuje kres tego procesu restytucji (*tikkun*)”⁴⁹. Warto też nadmienić, że w świetle kabały zbieranie upadłych iskier nadaje nowy sens wygnaniu Żydów, nie jest już wyłącznie karą za grzechy Izraela, staje się mesjańską misją.

W takim świecie pojawia się Mesjasz – Sabbataj Cwi. Kiedy bowiem wszystkie iskry będą uwolnione z ciemności, zostanie przezwyciężona rozbita jedność Boga, a ludzkie dzieje dobiegną końca. Sabbataj Cwi był nazywany Mesjaszem,

⁴⁵ S c h o l e m, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, s. 330.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ C i t a t i, *op. cit.*, s. 154.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 156.

⁴⁹ S c h o l e m, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, s. 337.

który wykroczył przeciw Prawu. Chciał przeniknąć do wnętrza zła, by to zło zniszczyć, dzięki temu, że grzeszył zachowując czystość duszy – w ten sposób zło, to, co skażone, podnosić miał do sfery świętości. Tajemnicze są dzieje Mesjasza-apostaty i jego dramatu religijnego – przyjął islam, wyrzekł się swej wiary, być może po to, by jak Mojżesz na dworze faraona odkupić swój lud.

Scholem w swej wspaniałej książce o mistycyzmie żydowskim podkreśla istotny dla naszych rozważań nad powieścią Spiró trop, mianowicie relacja: Sabbataj Cwi – jego prorok Natan z Gazy, przypomina relację z powieści węgierskiego pisarza: Towiański–Mickiewicz.

Warto zatrzymać się w tym miejscu. Scholem pisze, że nie byłoby sabbataizmu, gdyby nie misja proroca Natana z Gazy – to on jest „genialnym młodzieniaszkiem”, Sabbataj nazwany zostanie wprost „człowiekiem psychicznie chorym”, a jego wizje określone jako wyrastające ze stanów depresyjno-maniakalnych⁵⁰. Nie inaczej pisze Spiró o Towiańskim: jako obłąkanym hochsztaplerze, którego ruch zbudował właściwie Mickiewicz – choć ten też był na swój sposób „obłąkany”, ale idea (także Ramowi marzy się w jego optyce rola proroka Mistrza-Towiańskiego).

Jaki jest sens tej paraleli? Otóż przenosi ona ciężar wystąpienia mesjańskiego na osoby proroków: Natana z Gazy i Mickiewicza. Scholem zwraca uwagę, że to Natan z Gazy tworzy teologię sabbataizmu, sam zaś ruch powstaje dzięki spotkaniu tych dwu osobowości, więcej – to Natan uznał Sabbataja za Mesjasza i od tego momentu „narodziła się wielka historyczna siła nowego mesjanizmu”⁵¹. U Spiró przeczytamy:

Powszechna była opinia, że odpowiedzialność za to, co się stało, choć wcale się nie stało, spoczywa raczej na Mickiewiczu niż na Towiańskim. Ten ostatni jest nikim, zwykłym samozwańcem, wyzutym z fantazji fałszywym prorokiem, który nawet przemawiać nie potrafi. Poeta zaś to Bard, on sprawuje rząd dusz. [s. 91]

Zwróćmy uwagę, że w portrecie Sabbataja Cwi, jak go rysuje Scholem, pojawiają się takie cechy, które Spiró odnajdzie w Towiańskim.

Oto „żywoty równoległe” – najpierw Sabbataj Cwi:

mamy przed sobą człowieka nękanego podczas napadów melancholii przez demony [...]. Z drugiej strony, w stanach egzaltacji emanowała zeń [...] wielka i sugestywna, magnetyczna siła. [...] Jako kabalista i uczony musiał być raczej przeciętny. Bardzo natomiast bogate było jego życie emocjonalne⁵².

I portret psychologiczny Towiańskiego, niewątpliwie ironiczny:

Mistrz, bo tak wyznawcy nazywają Andrzeja Towiańskiego, nie jest wprawdzie człowiekiem uczonym, ale wyczuwa nastrój świata. [...]

[...]

O Towiańskim powiadają, że oszust, ciągnie szybko Eustachy, ale Adam ma nosa. [s. 100–103]

Albo scena spotkania Rama z Towiańskim w Brukseli, gdzie Mistrz przebywa na wygnaniu – tu ironia przeplata się z szyderczą charakterystyką:

⁵⁰ *Ibidem*, s. 355.

⁵¹ *Ibidem*, s. 362.

⁵² *Ibidem*, s. 358.

Mistrz dużo mówi. Ram nie słyszy. Idzie obok Mesjasza! Ileż się nań wyczekali, i oto jest, przyszedł, akurat za jego życia! Jakież łaskawy jest Odwieczny! Ram patrzy kątem oka. Mesjasz wygląda jak człowiek. Do złudzenia przypomina człowieka. Siła wszak bije od niego potężna. [...]

Mistrz mówi bez ustanku. Mesjasz gaduła! [...]

[...]

Mistrz gada i gada, chwali się nawróceniami, ducha Słowackiego i Goszczyńskiego złamał w okamgnieniu. Mesjasz się chwali! [s. 187–189]

I wreszcie szarża ironiczna: Mistrz płodzi dzieci, więcej – Mesjasz je klops z makaronem, ale jest wszak Mistrzem!

Wchodzi Mistrz, sam Mistrz! [...] Podaje mu małą karteczkę [...]. [...]

Ramowi serce wali, żołądek podchodzi do gardła.

Staje przy oknie, czyta kartkę.

„Prastary jest duch brata Rama”. Oddycha z ulgą, choć jego duch nie może być inny, w każdym Żydzie duch jest prastary. „Był palmą, kozą, rośliną wodną, rybą, niewolnikiem, rzymskim żołnierzem zaciężnym, rybakiem. Silny duch, choć czasem chwiejny”.

Tyle.

Dlaczego kozą?! – jęknął duch. [s. 193]

Między sabbataizmem a towianizmem istnieje paralela, nie tylko w osobowościach Mesjaszy i proroków. W samej nauce – bo to Mesjasz ma w sabbataizmie istotną rolę odkupicielską przez zanurzenie się w otchłani zła i grzechu. Zanurzenie się w zło niszczyć ma je od środka, przemieniać w dobro, ma być powrotem poprzez końcowe fazy *tikkun* do ostatecznego wydobycia upadłych iskier. Zdrada Mesjasza, jego apostazja nie jest wszakże dla sabbataistów żadną zdradą: Mesjasz urzeczywistnia bowiem prawo nowego świata, a działać musi w świecie, który honoruje dawne prawa. To, co w świetle dawnego prawa wydaje się gorszącymi występkami, w świetle nowego prawa, znanego Mesjaszowi, jest czymś zgoła odmiennym – w swej paradoksalnej mesjańskiej wolności urzeczywistnia się nowe prawo, przemieniając to, co uchodziło za wartości. Tora jest ta sama, zmienia się jej rozumienie⁵³.

Towianistyczne skandale w świetle kabalistycznej wykładni sabbataizmu właściwie przestają być skandalami, zapowiadają one wszak nową epokę – inną od tej, w której pisanie adresu do cara jest świadectwem narodowego zaprzaństwa. 45 osób podpisało protest przeciwko wydaleniu Mistrza, a to mistyczna liczba, jak wyjaśnia Ram: „daje samego Adama Kadmona, Pierwszego Człowieka, Twór Dokoła, z którego wszyscy jesteśmy [...]” – ironizuje Spiró – zatem 45 osób to cała ludzkość: „Koło: ludzkość doskonała; Koło: iskra przyszłej niebiańskiej ludzkości rzucona na ziemię” (s. 179). Inna rzecz, że sięgając po wykładnię kabalistyczną Ram mógłby wyjaśnić Mickiewiczowi, skąd się wziął jego błąd w zapowiedzi Mesjasza w *Dziadach*: „A imię jego czterdzieści i cztery” – nie, powinno być, ironicznie wywodzi Spiró, właśnie „czterdzieści i pięć”.

Towianizm zajął się przeto z sabbataistyczną herezją. Ale czy takie ostateczne konsekwencje z tego spotkania idei mistycznych wysnuwa węgierski pisarz? Spiró – podkreślmy – ironista, który po wywodzie *serio* potrafi skreślić takie oto zdanie: „Ram chciał mówić o Mesjaszu, delegaci chcieli go o to pytać, w Boskim Dziele Stworzenia dysharmonia ma czasem przerwę” (s. 528).

⁵³ *Ibidem*, s. 380.

Otóż to – Spiró mógłby snuć *serio* tę paralełę: towianizm a lurianizm, towianizm a sabbataizm, ale najwyraźniej nie chce. Woli nicować tę relację, ujawniając jej istnienie. Ujawniając możliwość jej zaistnienia. Wszakże w ten sposób daje, tak czy inaczej, interpretację herezji towianistycznej jako herezji sabbataistycznej. Z ironicznego zestawienia wychodzi nicowanie. Ram chce głosić prawdę o nowym Mesjaszu, lecz Żydzi wyrzucają go poza mury Jerozolimy. Koncept Rama nie stał się ziarnem nowej idei, godzącej kabałę luriańską, sabbataizm i towianizm.

Ram przybył głosić Nowinę Sprawy Bożej, chciał ją uzgodnić z żydowskim mesjanizmem, ale ostatecznie misja mesjańska Rama dobiegła końca.

Bogaćcie się, idea zbankrutowała

W tym samym czasie, kiedy Ram chce nawrócić Żydów w Jerozolimie na Sprawę Bożą, we Frankfurcie rozgrywa się spór między reformatorami a ortodoksami żydowskimi. „Szalone” rojenia towianistyczne Rama nie mieszczą się w tym sporze, a jest to wszak kluczowy spór dla próby nowego nakreślenia tożsamości żydowskiej w rodzącym się wieku nacjonalizmów. Spiró z tej perspektywy oświetla losy swego bohatera, nie umieszczając go w żadnej z linii owego sporu. Choć...

Pisarz przenosi swego bohatera do Londynu i tam „dopowiada” jego dalsze losy.

Jeszcze próbuje Ram głosić słowo o Towiańskim, ale w Londynie ziarno nie pada na podatny grunt. Kapitalna scena konfrontacji bankrutujących ideałów Rama, których nie potrafi on wybronić, z „zimnymi”, racjonalnymi argumentami bankierów, pozwala też dostrzec pustkę argumentów Sprawy Bożej jako zbankrutowanych rojeń w XIX-wiecznym świecie kapitalistycznych snów o potęgę.

Ale musiał mówić. Musiał zacząć opowieść o tym, że Mesjasz przyszedł, i musiał ją skończyć. Samą fabułę, bez podniosłej mistyki, zwięźle, rzeczowo, w czterdzieści minut. [s. 592]

Pragmatyczny Londyn daje (aż?) 40 minut na opowieść o Mesjaszu. Jak mister Ram wytłumaczy, że właśnie teraz przyszedł Mesjasz, jak wyjaśni w tej sytuacji szerzenie się anarchii i ateizmu, jakie poglądy polityczne ma Mistrz – na takie pytania nie potrafił znaleźć odpowiedzi, które pozwoliłyby przekonać londyńskie środowisko do Mistrza. Mistrz musiał więc ulotnić się z tego świata – „Porażka była dotkliwa, bo Ram obnażył się, jak tylko mógł się obnażyć, wszystko na próżno” (s. 599).

Skoro Mistrz musiał zniknąć z takiego świata – pozostało robienie pieniędzy.

Owszem, nie wiadomo zbyt dobrze, co dalej działo się z Ramem. Wiemy, że stał się milionerem, „zrobił” duże pieniądze⁵⁴. „Wyobrażam sobie: oto dobrze ubrany, trzydziestopięcioletni człowiek interesu przechadza się po fabryce tekstylnej swego partnera, nie słycać rozmowy, tak hałasują maszyny” (s. 788).

Czy nie pozostało nic z towianistycznego etapu biografii Rama – bogatego, jak chce Spiró, przedsiębiorcy tekstylnego? Z rojeń o przemianie świata, w duchu połączonego i odnowionego chrześcijaństwa i judaizmu?

⁵⁴ Zob. Janion, *Trzy wariacje na temat żydowski u Mickiewicza*, s. 219.

Iskry Mickiewicza

Kłęska Rama, towianistyczna kłęska Rama, jest równoległa do kłęski Mickiewicza. W zakończeniu tej historii Spiró przytoczy niemal w całości słynny list Mickiewicza do Towiańskiego z 12 V 1847, list stanowiący samokrytykę i wiwileksję działań Koła, które niszczy jego braci. Ale to nie koniec mesjanistycznych przygód bohaterów powieści *Mesjasze*. Pisarz przedstawi dalsze losy Mickiewicza aż do jego śmierci w Konstantynopolu w 1855 roku. Wedle schematu: „wiek męski, wiek kłęski”. Wiosna Ludów, pojawienie się Makryny Mieczysławskiej, Rzym i spotkanie ze zmartwychwstańcami, audyencja u papieża. Wreszcie legion – będący próbą ocalenia ideałów towianistycznych.

Wieszcz podźwignął z gruzów swego Boga. Zamknąwszy w duszy, ocalił go dla przyszłości i teraz Uczeń zwracał Mistrzowi jego mistrzowską istotę. [s. 670]

Towianizm poniósł więc kłeskę, ale jego iskry pozostały w ludziach. Ten gnozycko-chasydzki trop zamyka historię rekonstrukcji towianistycznej.

Myślał [Mickiewicz] o rzeczy wielkiej, największej z wielkich: że symbolicznie rozrzuci po ziemi Zbawcze Iskry.

[...]

Dzięki Mickiewiczowi Iskry pokrywają już całą Europę, od południowego wschodu po północny zachód!

Dwa legiony, polski i żydowski, są symboliczne. Dzięki Kozakom do Sprawy Bożej zostało też wciągnięte prawosławie, a mahometanina Czajkę Mickiewicz po to nawracał, by choć w sferze symboli te cztery religie monoteistyczne były razem i za dwa tysiące lat księżycowych, w czasie kolejnego Przyjścia, wspólnymi siłami wspomogły Zbawiciela.

Mickiewicz pozostał wierny Towiańskiemu. [s. 755–756]

Pozostaje więc czekać 2000 lat. I to jest prawdziwy koniec tej opowieści. Koniec Misji – rzucenie Iskier. Jak w historii Sabbataja Cwi z książki Pietra Citatięgo *Izrael i islam*:

Wielkie zadanie uwolnienia uwięzionych boskich iskier raz jeszcze okazało się niewykonalne. Iskry są nadal tutaj, przed nami, zamknięte w kamieniach, trawach, w sercach, i oczekują precyzyjnego gestu naszych dłoni⁵⁵.

Koniec towianizmu, pozostało marzenie o przemianie świata. I Ram czytający w Londynie fragment *Konrada Wallenroda* czy o niedysyjszym życiu w Kole.

Tyle pozostało: szalbierstwa romantycznych duchów, które zeszyły ze sceny historii i jakże prawdziwa kłęska – Mickiewicza.

Abstract

ARKADIUSZ BAGŁAJEWSKI
(Maria Curie-Skłodowska University, Lublin)

ROMANTIC REVIEWS IN THE NEWEST PROSE

The article attempts at interpreting three novels in which Romanticism of the 1840s received interesting revisionist proposals inspired by feminist thought and by new historicism. In her novel *Dissonance (Dysonans)* Ewa Stachniak tries to picture a feminist *herstory* in which Eliza Krasieńska

⁵⁵ Citati, *op. cit.*, s. 172.

and Delfina Potocka regained “voice” that allows to put forward a view of romantic love being different from the then love view. Paweł Goźliński wrote a novel *Jul*, an intertextual romantic crime novel, into which he inserted a revisionist thesis referring to Towiański’s ideology. This ideology is similarly looked at by a Hungarian writer György Spiró in his long novel *Messiahs (Messiások)*. In the three books in question the romantic principles, following the researchers of eminent literary historians and new intriguing readings of romantic texts, appear as emergence of madmen viewed in the atmosphere of scandal, and also in a dream about a different, spiritually developed world.