

Ewa Hoffmann-Piotrowska

Teatralizacja życia w Kole Sprawy Bożej

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 30, 131-150

1995

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Ewa Hoffmann-Piotrowska

TEATRALIZACJA ŻYCIA W KOLE SPRAWY BOŻEJ

Towianizm do dnia dzisiejszego stanowi zagadkę, która porusza i intryguje, a równocześnie jest jedną z bardziej eksploatowanych legend polskiego romantyzmu. Od samego początku absorbował badaczy, wywoływał dyskusje, które skupiały się na ogół wokół osób Mickiewicza, Słowackiego, Goszczyńskiego oraz ich udziału w Sprawie Bożej.

Doszukiwano się przyczyn popularności i powodzenia ruchu towianistycznego w nośnych postulatach etycznych, w irracjonalnych cechach osobowości Mistrza Andrzeja, w specyfice warunków emigracyjnych, w życiowych przypadłościach Mickiewicza i Słowackiego.

Dotychczasowe badania nad towiańszczyzną koncentrowały się na problematyce etycznej i filozoficznej. Piotr Chmielowski i Konrad Górski traktowali Sprawę Bożą jako przyczynek do biografii Mickiewicza. Stanisław Pigoń „odkrył” obyczajowość sekty, dając się unieść zarazem utopii jej etosu moralnego. Burza, którą rozpoczął Tadeusz Boy-Żeleński *Brązownikami*, prowadziła do odkrycia sensacyjnej obyczajowości Koła.

Rozwój w ostatnich kilkudziesięciu latach socjologii kultury, zainteresowanie socjologów problemami religioznawczymi, pozwala dzisiaj na potraktowanie towianistycznego epizodu jako socjokulturowego fenomenu. Z dzisiejszej perspektywy wiemy, że Koło Sprawy Bożej było sektą, co każe naturalnie poszukiwać na terenie socjologii metod pozwalających na zbadanie tego fenomenu.

Ostatnie prace Doroty Siwickiej, Marii Janion, Aliny Witkowskiej¹ wyraźnie podkreślają, że „największy skandal emigracji”² to zjawisko pogranicza, a nie tylko domena zainteresowań historyków literatury.

Za przydatne do badań nad towiańszczyzną uznałam wszystkie te koncepcje socjologiczne, które dostrzegają paralelę między życiem społecznym a mechanizmami funkcjonowania teatru. Pomysł ten nie jest oczywiście najnowszy, w naszej kulturze, co najmniej od Szekspira, dostrzega się rozmaite paralele między

grą sceniczną a rzeczywistością społeczną. Dopiero jednak XX-wieczna socjologia w osobach jej twórców: Talcota Parsonsa, Floriana Znanieckiego, Jacoba Moreno, przedstawicieli tzw. Szkoły Chicagowskiej (w tym Erwinga Goffmana, Jonathana Turnera), posługując się metaforą teatralną zbudowała systemy interakcjonizmu społecznego, teorię ról społecznych (Turner), dramaturgiczną koncepcję analizowania zachowań społecznych (Goffman). Główną ideę tych teorii, jaka wypływa z pomysłów teoretycznych Roberta Parka, Georga Simmela, Jacoba Moreno, Ralphi Lintona, Georga H. Meada można wyrazić słynnym fragmentem z szekspirowskiego *Jak wam się podoba* (akt II, scena VII):

Świat jest teatrem, aktorami ludzie,
którzy kolejno wchodzi i znikają.
Każdy tam aktor nie jedną gra rolę

(przekł. Leon Ulrich)

Analogię dostrzega się zatem pomiędzy aktorami na scenie i ludźmi działającymi w społeczeństwie. Wydaje się, że im bardziej ustrukturalizowana jest grupa społeczna, im więcej nakłada wewnętrznych norm na swoich członków, tym bardziej uprawniona staje się taka analogia.

Dokładne przeanalizowanie zachowań towiańczyków, organizowanych i przeprowadzanych przez nich spotkań, naboru członków do sekty oraz ról, które im powierzano prowadzi do oczywistej zbieżności między sektą a teatrem. Przypuszczenie takie nasuwa już pobieżna lektura wspomnień towiańczyków lub o towiańczykach. Już współcześni dostrzegali w zachowaniach członków Koła Sprawy Bożej przejawy „komedianctwa”. Jan Nepomucen Janowski w notatkach autobiograficznych z dużym niesmakiem pisał o „komedii” jaką odgrywali „całujący się bez końca” bracia Mickiewicz i Pilchowski³. Wacław Gołębiowski⁴ zwracał uwagę na świetnie przygotowaną grę jako na składnik występów towiańczyków w Collège de France.

W moim przekonaniu na teatralizację składają się zachowania, wygląd, sposób wysławiania się i kontaktowania z innymi członkami społeczeństwa, które stają w opozycji wobec obowiązującego w tym społeczeństwie modelu. Intensywność reakcji, emocjonalne przerysowanie powodują, że coś zaczyna być odbierane przez resztę społeczeństwa jako „dziwne”. Dla członków sekty stanowi to jednak nową normę, nową konwencję, której należy sprostać, stanowi ona bowiem podstawę do nowej stratyfikacji społecznej – wyraźnego rozgraniczenia na „my” i „obcy”.

REŻYSER

Analiza towianizmu według teatralnego klucza musi prowadzić do poszukiwania osoby reżysera, który i w normalnym teatrze bierze odpowiedzialność

za przedstawienie: wybiera treść sztuki, konstruuje jej wizję, dobiera i zachęca do współpracy aktorów, dba o takie elementy jak kostiumy, maski, rekwizyty, odpowiednio ukształtowana przestrzeń sceniczna.

Przekonanie, że Koło Sprawy Bożej jest dziełem wybitnego reżysera otwiera zasadniczy problem: pytanie o to, kto tak naprawdę sprawował tę funkcję? Od początku w literaturze przedmiotu pokutuje przekonanie, że to właśnie Towiański, pomysłodawca „tekstu scenicznego” odnalazł pomocnika w Mickiewiczu i podporządkował go swojej osobie. Chmielowski pisał, że Towiański „był człowiekiem powolnego charakteru [...] nie ufał sobie, żeby mógł jako apostoł w roli czynnej wśród tłumu wystąpić”⁵ – szukał zatem wsparcia Mickiewicza. Za wplątaniem półświadomego poety w orbitę wpływów szarlatana opowiadał się Konrad Górski. Nieco łagodniejszy w ocenie mistrza Stanisław Pigoń także stawiał go na czele, Mickiewiczowi oddając funkcję podrzędną „kreatora legendy Proroka”. Kategoria „Mistrza-Uwodziciela” wpisana została także w książkę Krzysztofa Rutkowskiego *Braterstwo albo śmierć. Zabijanie Mickiewicza w Kole Bożym*.

Pomijając fakt, że wielce deprecjonujące dla poety są te koncepcje, które postrzegają Mickiewicza jako ofiarę sprytnego szaleńca, należy zwrócić uwagę, że często cytowany list poety do gen. Jana Skrzyneckiego, w którym Mickiewicz przyznaje, że jego wiara w Mistrza jest skutkiem całego życia, „wszystkich usposobień i prac duchowych”, przeczy takiej tezie, podobnie jak sposób formowania Koła w Paryżu. To sam poeta bardzo szybko, już przy pierwszym spotkaniu z Towiańskim w lipcu 1841 roku, doszedł do przekonania, że oto znalazł się ktoś, kogo szukał, na kogo czekał i kogo przepowiadał. Co więcej, zanim jeszcze Towiański został wydalony z Francji, to Mickiewicz decydował o doborze członków i sposobie organizowania spotkań. On też, bardziej zapewne niż sam Towiański, stworzył jego nobliwy i świątobliwy wizerunek, nazywając go Mistrzem i Panem, w ten sposób nakładając nań rolę pierwszoplanową co prawda, choć nieco statyczną – ale w swoim własnym teatrze, pod własnym czujnym okiem reżysera.

Choć nikt nie przeczy, znając wyczyny teatralne Towiańskiego w rodzinnych Antoszwiniach, że Mistrz przejawiał zdolności aktorskie i reżyserskie, to jednak Mickiewicz zorganizował pierwsze spotkania z rodakami w katedrze Notre-Dame, nie odstępując od tej chwili Mistrza na krok. Mickiewicz widział w Towiańskim ważny znak, ale prawie natychmiast po zapoznaniu się z jego ideą miał własną wizję ruchu, arbitralną koncepcję budowania teatru. Co więcej, jak się okazuje, wiele scen, które utrwaliły obraz niezwykłego Mistrza, było autorstwa Mickiewicza. Sam fakt, że spotkania z adeptami – konwertytami odbywały się w domu Mickiewiczów, że nie można było dostąpić widzenia z Mistrzem bez rozmowy i akceptacji poety, jest wiele znaczący. Mickiewicz poza tym werbował adeptów do Sprawy. Krasieński, baczny obserwator towiański-

zny z oddali, zauważył w liście do Cieszkowskiego, że szerząca się wiara w Towiańskiego „była podparta wiarą Mickiewicza”⁶.

Znamienna pod tym względem jest korespondencja Mickiewicza i Aleksandra Chodźki, który uwierzył dlatego, że Adam „dał wiarę”. Rozegzaltowana wiara Chodźki jest pragnieniem znalezienia się za wszelką cenę w bliskości Adama. Aktorzy werbowani według klucza Adama – wszyscy prawie bez wyjątku – zanim zaczęli spotykać się z Mistrzem, przechodzili swoistą inicjację w postaci bardzo teatralnego spotkania z Adamem. Ale wybór „aktorów” to jeszcze nie wszystko. Z gorliwością neofity, która czasem przerażała samego Towiańskiego, Mickiewicz przystąpił do budowania teatru.

Po pierwszym przedstawieniu w Notre Dame, gdzie Mistrz po raz pierwszy po wielu latach przyjął komunię, a Mickiewicz wzruszony i ze łzami w oczach dawał w ten sposób znaki swoim współbraciom, rozpoczął organizowanie przedstawień u siebie w domu. Nie każdemu dane było zobaczyć Mistrza od razu, wszak odgrywana rola wymagała odpowiedniej charakteryzacji i aury, którą organizował oczywiście Mickiewicz. Towiański podczas takich spotkań niewiele zresztą mówił. Na bardziej skomplikowane pytania i tak odpowiadał poeta „prosząc wprzód o pozwolenie Towiańskiego i oświadczając, że czuje w sobie natchnienie ducha”⁷. Podobnie wrażliwe pióro Mickiewicza ingerowało w wypowiedzi pisane Mistrza, którym daleko było do stylistycznej doskonałości. Zygmunt Krasiński bezbłędnie rozpoznawał, że siła Towiańskiego to siła Mickiewicza⁸.

Należna prorokowi adoracja i kult były także autorstwa Mickiewicza. To on zaczął konsekwentnie nazywać w listach „kochanego Andrzeja” Mistrzem i Panem, a zapewne także całując i ściskając jego stopy, narzucał otoczeniu wizerunek Towiańskiego jako Nowego Mesjasza. Kreacja proroka przebiegała zgodnie z romantyczną konwencją. Zaanektowany przez Nowy Kościół kult prostego chłopka, chłopskiego czucia i myślenia, a także utrwalany wizerunek Towiańskiego jako „prostego, nieksiążkowego człowieka” był przedłużeniem fascynacji ludem rodem z *Ballad i romansów* i był zarazem pomysłem autora tychże ballad.

Rozkręcona przez Mickiewicza „machina kultu” kręciła się dalej sama. Zaczęto organizować imieniny i urodziny Proroka, biesiadki i schadzki bratnie poświęcone jego pamięci, ubierano się na jego obraz i podobieństwo, malowano jego portrety. W końcu pojawiać zaczęły się vota np. pierścionki z wtopionymi włosami Towiańskiego. Wkrótce grupa (licząca, jak przekazywali bracia, 44 towiańczyków) wtłoczona została przez Mickiewicza w ramy organizacyjne. W lutym 1843 r. Mickiewicz przedstawił Towiańskiemu pomysł podziału Koła na siódemki, ustalił ich stróżów, zaprowadził w listopadzie 1843 r. Post Nowego Zakonu, którego ideę szerzej przedstawił w liście Mistrzowi. Zarządził w Nowym Kościele spowiedź i duchową komunię, choć Towiański przeciwko nowym sa-

kramentom będzie się nieco buntować, stawiając, przynajmniej formalnie, na związek z kościołem katolickim.

Z troską wybitnego reżysera Mickiewicz zadbał także o dekoracje sceniczne, rekwizyty sprzyjające widowiskom towiańczyków, podnoszące zapewne temperaturę spotkań. To Mickiewicz wpadł na pomysł zorganizowania specjalnej kaplicy, gdzie znajdowałby się „skład rzeczy należących do Sprawy, pism, obrazów, etc.”⁹. Poza wyraźną dbałością o ornament, zewnętrzną organizację i kształt teatru, Mickiewicz wzbogacał także samą treść sztuki.

Rozbudowany fanatyzm i charakterystyczna dla każdej sekty nieustępliwość, gwałtowność, wymóg bezwzględności posłuszeństwa, realizacja skrajnych postulatów etycznych spowodowały w końcu wprowadzenie i zinterioryzowanie przez członków sekty zasady: „kto nie z nami, ten przeciw nam.”

Tymczasem zaogniająca się w Kole atmosfera, mimo zewnętrznych oznak posłuszeństwa (byli wszak żołnierzami Chrystusa), spowodowana była rozbieżnością celów Mickiewicza i Towiańskiego, czy jak kto woli – różnym pojmowaniem teatru. Choć poeta wielokrotnie starał się poskromić w sobie wielkiego wieszczka, Polaka, zrzucić więzy z ziemską ojczyzną na rzecz „ojczyzny wewnętrznej” i głosił związany z tym koniec emigracji, to moim zdaniem, przystąpienie poety do Koła miało wszelkie oznaki patriotycznego szaleństwa, choć nigdzie *expressis verbis* Mickiewicz nie napisał, że towianizm to była ostatnia nadzieja, irracjonalna droga do zdobycia upragnionej ojczyzny – nie imaginacyjnej, wewnętrznej – ale tej z Nowogródkiem, Wilnem, Świtezią, a więc z całą umiłowaną topografią. Tymczasem system stworzony przez Towiańskiego był systemem religijnym wyłącznie, dalekim od rozwiązywania problemów ziemskiej ojczyzny. Kondycja patriotyczna Towiańskiego pozostawiała zresztą wiele do życzenia.

Niewątpliwie nawet najgenialniejsza inscenizacja powinna być zgodna z zamysłem głównego autora. Kiedy fantastyczne zabiegi brata Adama zaczęły rozmijać się z intencjami Mistrza, niepokoić go coraz bardziej, przysłał poecie „do pomocy” wodza Sprawy – Karola Różyckiego. Taka dwuwładza w Kole oczywiście sprawdzić się nie mogła. Sam rozbrat Mickiewicza z Mistrzem był bezpośrednio spowodowany szerzącą się w Kole inkwizycyjnością. Świadczy o tym m.in. późniejsze samooskarżenie się Adama Mickiewicza o wprowadzenie „władzy najsmutniejszej” w Kole „poddaństwa duchowego i fizycznego na wzór ekonomów i ochmistrzyń”¹⁰.

Odejście Mickiewicza od czynnej działalności w Kole znaczyło według mnie koniec „zadawania teatru”¹¹ w wielkim stylu. Wielkim dzięki nazwisku inscenizatora i głównego reżysera. Widzowie tego teatru – emigranci – odetchnęli z ulgą. Od momentu rozpoczęcia *IV Kursu Literatury Słowiańskiej* w Collège de France, widowiska, w którym Mickiewicz pełnił główną rolę, wszyscy skłonni byli rozpoznawać u profesora znamiona psychicznej dewiacji. Nawet George

Sand, przychylna poecie, przekonana o jego absolutnej genialności i niezwykłości, zaczęła powątpiewać w zdrowie Mickiewicza, widząc w nim „szlachetnego chorego”.

Ziściły się zatem modły Makryny Mieczysławskiej – „świętobliwej” ksieni zakonu bazylianek, która egzorcyzmami i zaklęciami miała nakłaniać Mickiewicza do odrzucenia wszelkich pomysłów reżyserowania „diabelskiego” widowiska.

AKTORZY

Istnieje pogląd, że istota teatru zawiera się w aktorstwie. Można wyobrazić sobie teatr bez kostiumów i dekoracji, rekwizytów, a nawet bez specjalnie wyznaczonej przestrzeni scenicznej, widowni. Nie ma jednak widowiska bez aktora. Konsekwencja wypływająca z potraktowania towianizmu jako swoistego teatru wymaga zajęcia się osobą aktora przy pełnej świadomości granicy między aktorstwem teatralnym a społecznym.

Dlaczego godzono się grać w takim przedziwnym teatrze? Czemu na taką rolę zgodzili się Chodźko, Goszczyński, Słowacki, Mickiewicz, a ich najbliżsi przyjaciele, Witwicki i Zaleski – nie? Czemu dał się zwieść ks. Edward Duński, mimo gróźb ekskomuniki i zdecydowanych zakazów zakonnych współbraci, księży Aleksandra Jełowickiego i Hieronima Kajsiwicza? Czemu porażony słowem Mickiewicza wracał do Paryża Chodźko, a Domeyko jedynie z niepokojem i troską z oddali oglądał przedstawienia towiańczyków?

W jaki sposób i według jakiego klucza tym, którzy złożyli wyznanie nowej wiary, rozdawano role? Jak spełniano to aktorstwo? Jakie były motywacje aktorów – towiańczyków? Bo przecież „każdego inaczej uderzyło Mistrza słowo”¹², choć często nie rozumieli go nawet lub nie znali najbliżsi jego adepci. Bezspornie zadziwia postawa żołnierzy powstania listopadowego: Goszczyńskiego i Różyckiego, wizjonera-indywidualisty Słowackiego, zdroworozsądkowego Komierowskiego, mniej może postawa szwaczki Marii Lemoine, znacznie zresztą ciekawszej niż wykreowana przez Boya na *femme fatale* towianizmu Xawera Deybel.

Człowiek-aktor, funkcjonujący w rzeczywistości społecznej, definiowany jest przez socjologów jako zbiór ról:

„mówiąc o roli, [socjologowie] mają na myśli zachowanie się człowieka wyznaczone przez uwarunkowany danym środowiskiem i przypisany do danej pozycji społecznej, społeczno-kulturowy ramowy wzór postępowania”¹³.

Czesław Czapów wyraźnie rozgranicza rolę społeczną od teatralnej, w pierwszej za najważniejsze uznając normy obyczajowe, prawne, zwyczajowe i moralne

jako nadrzędne składniki – w drugiej normy estetyczne¹⁴. Wydaje się jednak, że w przypadku ról towianistycznych, odgrywanych w specyficznej rzeczywistości społecznej, jaką była sekta, normy estetyczne możemy uznać za składnik konstytuujący rolę na równi z pozostałymi charakteryzującymi, zdaniem Czapówa, rolę społeczną.

Aktorzy grający role w teatrze religijnym poddają się ogromnej konwencjonalności związanej z rytuałem i obrzędem. Im oczywiście bardziej uschematyzowana jest grupa, bardziej zinstytucjonalizowana (za taką należy uznać sektę), tym ramy funkcjonowania jej członków są bardziej określone i pozostawiają mniejszą swobodę spontanicznej działalności. Wynika to także z kompetencji i uprawnień, jakie przyznaje sobie przywódca grupy – reżyser. Role takie są znacznie bardziej obwarowane znakami rozpoznawczymi, identyfikatorami zaświadczającymi o miejscu w hierarchii, stanie doskonałości ducha. Pełniona funkcja musi bowiem ujawnić się od razu w każdym geście, wyrazie twarzy, w sukni, emblemacie.

Czy towiańczycy wiedzieli, że funkcjonowali tak jak w teatrze? Jaki był stosunek członków grupy towianistycznej do własnego aktorstwa? Wiadomo na pewno, że Maria Lemoine-Rutkowska wiedziała. Zdała zresztą z tego obszerną relację. Wiedział Towiański, systematycznie i skrupulatnie przygotowujący się do odgrywania poszczególnych scen, wiedział chyba Mickiewicz. Goszczyński zinterioryzował rolę tak głęboko, że ani na chwilę przez dłuższy czas nie schodził ze sceny.

W większości znanych przypadków przystąpienie do Koła Sprawy Bożej wymagało od adepta zupełnej transgresji osobowości, takiej, jakiej wymagałoby zagranie przez aktora, znanego wyłącznie z ról we współczesnej komedii, tragicznej roli Hamleta. Było coś romantycznego w przemianie dandysa Słowackiego, który odrzucając irchowe rękawiczki a zarazem całą rozegzaltowaną przeszłość, miał stać się nagle twardym, dojrzałym, ograniczającym do minimum swoje intelektualne potrzeby prostaczkiem. W przemianie Goszczyńskiego, patrioty z laurem belwederczyka, z wyraźnymi skłonnościami ku pici pięknej, który jednym cięciem odrzucić miał i kobiety i wizję demokratycznej, całkiem ziemskiej ojczyzny. I znowu, wspominając bohaterów romantycznych: Alfa-Konrada Wallenroda, Soplicę – Robaka, transgresję Kordiana, możemy uznać ten rys biografii towianistycznej za realizację literackiej konwencji, do której wszyscy byli przecież przywiązani.

Rzeczywistość prześcigała jednak fikcję. Awans na towiańczyka wymagał rozbratu z całym dotychczasowym „ja”, z kultywowaną ideą indywidualizmu, prawem do oryginalnych oraz subiektywnych wzruszeń i emocji. Towianizm zasadzał się na pewnym paradoksie. Był klasycznym wytworem religijności XIX w., przepojonej jeszcze osiemnastowiecznym iluminizmem Saint Martina i Swedenborga. Bazował na ukształtowanej przez romantyzm konstrukcji psy-

chicznej swoich członków, wychowanych na „książkach zbójceckich”, w kulcie historycznych uczuć, krańcowej i emocjonalnej żywołości. Zarazem modelowy towiańczyk był zaprzeczeniem bohatera romantycznego: uwikłany w kolektyw, walczył z własnym indywidualizmem, był „nagi” – a więc nie tajemniczy, pokorny, odrzucał prawo do buntu i w dodatku negocjował ideę walki o niepodległość, wyzbywając się przywiązania do ziemskiej ojczyzny na rzecz „ojczyzny wewnętrznej”. Jest towiańczyk wytworem sekty, która niezależnie od epoki rządzi się żelaznymi, socjologicznymi prawami, a nade wszystko wymaga uległości wobec przyjętego porządku.

O Mickiewiczu, piastującym główną rolę w Kole Paryskim – najwyższego Urzędu Sprawy – wiemy prawie wszystko. Dla nas ważniejsze od powodów, dla których Adam Mickiewicz zgodził się pójść za Towiańskim, jest to, że Mickiewicz uwierzył nagle. Drugi z wielkich, Seweryn Goszczyński, autor największej i najrzetelniejszej kroniki towianizmu, *Dziennika Sprawy Bożej*, zdecydował się na ten krok z rozmysłem, rozważą. Na podstawie szczegółowych notatek w *Dzienniku*, a także opublikowanej przez prof. Pignonia korespondencji możemy powiedzieć, że o przystąpieniu Goszczyńskiego do Sprawy zadecydowały: dziwny, nieznośny, chorobliwy stan duszy¹⁵, poszukiwanie natarczywe drogi do Boga.

Dochodzenie do prawdy było dla poety bolesne. Było owocem długich przemyśleń, rozważań. Goszczyński ideę Towiańskiego rozpoznał i zaanektował sam. Nie uderzyło go słowo ani osoba Mistrza, który 10 VI 1842 roku opuścił Paryż. Droga brata Seweryna do Sprawy była odosobniona, starająca się równoważyć racje rozumu i emocji w podejmowaniu decyzji. Zapewne to spowodowało, że Goszczyński został w Sprawie bardzo długo, wiele lat jeszcze po schizmie Mickiewicza i opuszczeniu Koła przez Słowackiego. Idee demokratyczne, ów kult skrwawionych chłopskich koszul, orientacja na lud i chłopca, którą można było wyczytać z myśli Towiańskiego, były bliskie współzałożycielowi Stowarzyszenia Ludu Polskiego, członkowi TPD, autorowi *Dziennika podróży do Tatrów*. Główną jednak pobudką przystąpienia Goszczyńskiego do Sprawy była Polska. O ile można jeszcze było wyłowić wśród deklaracji Towiańskiego ideę chłopską, o tyle „ziemska” Polska była dla Mistrza abstrakcją. Gdzie ją dostrzegł Goszczyński? Jak ją zobaczył? Tego nie wiemy. Niewątpliwie jego wiara w realizację idei powrotu do „ziemi naszej” była ogromna.

Ewolucja Goszczyńskiego w Kole, liczba ról, w które się wcielał – to temat na odrębny artykuł. Fakt, że w swoim długim pobycie w Kole grał chłopca, Chrystusowego żołnierza, zakonnika Pańskiego, był stróżem siódemki, apostołem, szerzącym wiarę wśród braci i niewiernych, zastępcą Najwyższego urzędu, gdy Mickiewicz wyjechał z Paryża aby zobaczyć się z Mistrzem, w końcu i wieszczem – poetą Sprawy, którą to funkcję powierzył mu Towiański. Mimo wielkich starań Goszczyński był jednak zbyt dobrym poetą (choć swej twórczości

się konsekwentnie wyrzekął), aby spełniać godnie funkcję dworaka. Nie podobały się Mistrzowi wiersze Goszczyńskiego, co – znając gusta literackie Towiańskiego – powinno być dla poety raczej powodem do chwały, a stało się przyczyną nerwowego załamania.

Na koniec swojego pobytu w Kole, gdy nie udało się być jednocześnie romantycznym poetą i „dworskim” śpiewakiem Towiańskiego, Goszczyński zrozumiał, że nie wewnętrzny spokój, ale stały niepokój towarzyszy mu, odkąd połączył się ze Sprawą. W momencie odejścia z Koła wcielił się w smutną rolę oskarżyciela i sędziego Sprawy, rolę będącą zarazem samooskarżeniem, gdyż sam ślepo wierny poddał się gorszącym prawom sekty.

Wśród towianistycznych biografii na uwagę zasługuje również ciekawy przypadek Marii Lemoine – niezwykle wprost aktorki, która z dużą samoświadomością odgrywała powierzone jej role. W tym przypadku posługiwanie się metaforą teatralną to nie tylko zabieg interpretacyjny. Lemoine czuła się aktorką i „uprawiała” aktorstwo jako świetnie wyuczony zawód. Świadczy o tym ogromny dystans do roli, jaką grała:

„Odkrywam wam moją duszę – pisała we wrześniu 1844 r. w samooskarżającym wyznaniu do braci – wyjawiam wszystkie moje kłamstwa, które uczyniłam, ażeby wejść pomiędzy was, wszystkie zbrodnie ducha, które nieszczęsna popełniłam odkąd jestem z wami [...] Oszukałam was, kiedy rzucałam się do kolan Brata Adama w Collège de France – ponieważ akcja ta daleka była od spontanicznego wzruszenia, za jakie ją bracia mogli wziąć [...]. Wierzyłam, że cała Sprawa polega na tym, aby być w egzaltacji”¹⁶.

Mimo to Maria Lemoine, zakochana do nieprzytomności w bracie Erneście Rutkowskim, odniosła aktorski sukces.

Historia ich miłości, trochę jak z poczytnego romansu, jest dosyć dobrze znana dzięki wydanej w roku 1994 książce Krzysztofa Rutkowskiego *Stos dla Adama albo kaczerze i kapłani*. Decyzja Marii Lemoine przystąpienia do Koła była nie tyle decyzją zdesperowanej kobiety, ile metodycznie przemyślanym, pierwszym etapem zadziwiającego planu. Maria wiedziała, że towiańczyk nie może dopuścić do mezaliansu z nie towianką, zatem postanowiła przekonać wszystkich dokoła, że towianizm jest bliski jej sercu tak samo jak brat Ernest. Przeobrażenie dokonało się szybko. „Stanowi ta kobieta – pisał Mistrz do Adama – pełny ideał wykończenia starego prawa, a gotowość przez to przyjęcia nowego”¹⁷. Z kolei *Słowo Adama udzielone Kołu na piśmie 24 II 1844 r.* potwierdza ten zachwyty. „Płomień duchowny siostry Marii, zorza zwiastująca bliski wschód ducha wielkiego narodu, niech nam da poznać, jakie wysilenia wewnętrzne robić musimy”¹⁸. „Wzór żywy mamy w siostrze Marii” – notował w *Dzienniku Goszczyński*, porównując ją gdzie indziej do anioła¹⁹.

Maria wcielona w rolę apostołki, w żarliwym uniesieniu wiary poszła nawet do ks. Hieronima Kajsiewicza, zmartwychwstańca i jednego z głównych adwer-

sarzy towiańczyków, aby go nawrócić na nową drogę, „puściła na księdza jeżeli nie pioruny, to deszcz ognisty”, donosił o wizycie Mistrzowi Mickiewicz. Odbyła także służbę u Lamartinea, który co prawda nie został towiańczykiem, ale Marię zapamiętał i „był tak poruszony, że jej wyznał, że w niej czuje tchnienie nadzwyczajnego jakiegoś Ducha”²⁰.

Tymczasem w końcu stycznia 1844 r., na krótko przed ślubem z Ernestem, Maria ujawniła szczyt prawowierności i egzaltacji podczas wykładu Mickiewicza w Collège de France. Po prelekcji rzuciła się do nóg poecie, składając głośne wyznanie wiary, że „jest siostrą i że musi nią być”²¹. Podobnie ważną i „głośną” rolę odegrała podczas słynnej manifestacji towiańczyków na wykładzie brata Adama 21 maja 1844 r.:

„jedna Francuzka rozmarzona wymową jego na pierwszej lekcji – pisał Zaleski do Kajsiewicza – porwała się i darła ku katedrze, żeby go ucałować, a nie mogąc się przedrzeć, padła i długo wrzeszczała *Oui, oui cest vrai!*...”²².

Maria rzeczywiście odniosła tym występem niemały sukces i doszła do mistrzostwa w aktorstwie. Przechytrzyła nawet samego Mistrza. Podczas widowiska w Collège de France (o czym niżej) pokazała całą gamę swych aktorskich umiejętności.

Losy wybranych towiańczyków ujawniają pewien schemat towianistycznych biografii. Pojawia się w nich wiele wspólnych elementów: pochodzenie na ogół drobnoszlacheckie, dosyć gruntowne wykształcenie, często mniej lub bardziej ujawniane zdolności literackie, przeszłość konspiracyjna i powstańcza, którą – zgodnie z kluczem Kazimierza Wyki – możemy potraktować jako wspólne przeżycie pokoleniowe, decydujące w pewnym sensie o towianistycznej konwersji. Również powody przystąpienia do Sprawy można uporządkować i wymienić na podstawie wybranych biografii. Trudna emocjonalnie sytuacja emigranta, syndrom obcości w nieznanym kraju, oddalenie od domu i najbliższych powodowały, że emigranci odczuwali potrzebę przynależności do małej społeczności, „rodziny zastępczej”, która gwarantowałaby poczucie bezpieczeństwa i akceptacji. Po części zadanie to wypełniało Koło Sprawy Bożej.

Upadek Powstania, w którym wielu towiańczyków brało udział, lub było z nim emocjonalnie związanych, otworzył drogę do nowych poszukiwań sposobu „wybicia się na niepodległość”. Motywacja patriotyczna, choć nieobecna przecież w programie Towiańskiego, silnie akcentowana była przez prawie wszystkich emigrantów-towiańczyków. Ona też zadecydowała o odejściu od Sprawy w miarę krystalizowania się prorosyjskiej orientacji w Kole. Potrzeba psychiczna uporządkowania własnego życia, zgodnie z narzuconą odgórnie ideą, oraz (scharakteryzowana przez Fromma w *Ucieczce od wolności*) potrzeba uwolnienia się od przytłaczającej odpowiedzialności za swoje życie, rozwój duchowy, wpływały

na decyzje przynależności do Koła. Należy docenić także romantyczny model wychowania, który ukształtował późniejszych towiańczyków, mocno akcentujący emocjonalność oraz szczególną wrażliwość na wszelkie objawienia sacrum, w tym doznania religijne.

Ranga autorytetu najpotężniejszego z towiańczyków – Mickiewicza – wielokrotnie, o czym już pisałam, decydowała o przyjęciu nowej wiary. Siła jego osobowości, zaufanie do intelektu i religijnej prawości poety zjednywała dla Sprawy wielu emigrantów, często z lepszym efektem, aniżeli słowo Towiańskiego.

Oczywiście atrakcyjność samych ról, wiążących się z przynależnością do Koła, przyciągała do Sprawy. Były one projekcją romantycznych marzeń o wielkich rewolucjach ideowych, dokonywanych przy współdziałaniu niewielu wybranych „Chrystusowych żołnierzy”, mających coś ze średniowiecznej egzotyki i tajemniczości zakonnego życia, do którego na swój sposób zobowiązani byli towiańczycy. Sama perspektywa zostania apostołem Mistrza (albo Mickiewicza) działała nobilitująco i niosła zarazem działanie terapeutyczne.

Ustalonych ról-funkcji było niewiele. Przypisane były zresztą do konkretnych osób: Mistrza i Pana – Towiańskiemu, Najwyższego Urzędnika Sprawy – Mickiewiczowi, Wodza Sprawy – prawej ręki Towiańskiego w czasie, gdy Mickiewicz zaczynał wykazywać niesubordynację – Karolowi Różyckiemu. Na krótko mianowany wieszczem Sprawy został Seweryn Goszczyński. Oczywiście stałe były też role stróżów siódemek, braci czuwających nad duchową kondycją swych podopiecznych, kontaktujących się w razie potrzeby z najwyższym Urzędem. Funkcje te obsadzone były w demokratycznym głosowaniu.

Wiadomo, że brat Adam chciał pomnożyć ten, w miarę stabilny, zestaw ról jeszcze o rolę Kapłana Sprawy, co spotkało się z ostrym sprzeciwem Towiańskiego, któremu zależało przynajmniej na formalnych więzach z kościołem katolickim. Przez pewien czas Mickiewicz taką rolę jednak spełniał, udzielając komunii braciom, ślubu bratu Julianowi Łackiemu, spowiadając i rozgrzeszając z win. W teatrze towiańczyków najwięcej było oczywiście statystów, aktorów grających podrzędne role wyznawców Nowego Kościoła, skrupulatnie i pokornie wykonujących polecenia siódemkowych.

REKWIZYTY I OBRZĘDY

Towiańczycy bardzo rozbudowali sferę przedmiotów znaczących, które szybko przedostały się poza zamknięty krąg sekty i zaczęły być znakami rozpoznawczymi tej grupy – biały krzyż, medalion z Matką Bożą symbolizowały Nowy Kościół. Podobnie strój, a nawet zewnętrzne sposoby zachowania, takie jak gesty, sposób konstruowania wypowiedzi, mimika.

Wspomaganie widowisk religijnych znaczącymi symbolami, wyrazistym

strojem, gestem, miało jeszcze jedno ważne zadanie: informacyjne i etyczne. Przekazywało wiedzę o statusie „aktora” w hierarchii sekty (nie każdemu dane było trzymać w ręku kielich, nie każdemu wolno było łamać chleb), a każdy pojawiający się element symbolizował pewną wartość formalną, konkretyzował jakąś ideę – zarazem przypominał o jej wypełnianiu i zaświadczał o prawdach wiary. Znaki teatralne i obrzędy współtworzyły teatr. Zarazem umożliwiały „duchowe” szkolenie braci. Obrzędy ćwiczyły wymagane postawy, ścierały „starego człowieka”, odkrywały nagą duszę, która według mnie, była także w tym przypadku jednak formą maskowania i gry.

Wspomnienia o towiańczykach zwracają uwagę na jednolity kostium współbraci, który szybko stał się elementem rozpoznawczym członków Koła Sprawy Bożej. Przywiązywanie dużej wagi do ubioru miało nie tylko walor estetyczny, ale przede wszystkim semantyczny. „Kod odzieżowy”²³ funkcjonujący w każdej grupie społecznej (jako element rozpoznawczy funkcji, roli itp.), nabiera szczególnego znaczenia w mocno ustrukturalizowanych i podporządkowanych wyrazistej regule grupach religijnych. Wystarczy przywołać przykład habitu zakonnego.

Towiański zawsze nosił „długi brązowy surdut, zapięty pod szyję”²⁴ na wzór marszałków II Cesarstwa. Prosty żołnierski płaszcz łączył w sobie znakowość wojskową i zakonną, gdyż na sukni zawieszony był symbol religijny Sprawy – medal z wizerunkiem Najświętszej Panny. Tak można było wyobrażać sobie strój ówczesnego krzyżowca.

Alojzy Niewiarowicz, autor wspomnień o Mickiewiczu, oddany sercem Sprawie Bożej, opisuje zmianę stroju poety po przyjęciu nauki Mistrza: „z frakiem nastął zupełny rozbrat i [Mickiewicz] nosił odtąd surdut kapotowy, staroświecki, z kołnierzem stojącym, zawsze zapięty na wszystkie guziki, bo tak się nosił Towiański i wszyscy uczestnicy jego nauki”²⁵ podobnie jak i inni współbracia. Strój „staroświecki, kapotowy” możemy zobaczyć na portretach Towiańskiego i Napoleona, namalowanych przez Wańkowicza.

Brązowy surdut był tylko jednym ze strojów towiańczyków. Ubiór w teatrze to nie tylko suknia, to także maska, dobrany gest. Bardzo wyrazistym wzorem – także estetycznym, był dla członków Koła chłop „prosty bez manier pańskich”, szczerzy, że aż czasem naiwny. Przyjęcie wzoru nie odbywało się tylko we wnętrzu braci. Choć zapewne trudno było wkładać towiańczykom chłopskie sukmany i chodzić po paryskich ulicach w wiklinowych łapciach, zachowanie ich świadczyć miało jednak o prostocie i chłopskości. Mickiewicz zalecał braciom „iść do kościoła jak chłop idzie”, być głupim „jak babulka litewska”, chodzić na odpusty. „Chłop powiada: pójdę, poradzę się mojej baby” i taką drogę rozwiązywania życiowych problemów przedkładał nad nauki książkowe Goszczyński.

W miarę możliwości chłopskość starano się wyrazić w stroju. Podkreślano

ją także w gestach, w kontemplowaniu „śpiewu wiejskiego chłopka”. „To tylko mówmy – głosił Mickiewicz – co by nasz chłopiec powiedział i tak tylko mówmy, jak by on mógł zrozumieć”²⁶ i jeszcze dobitniej, „co niechłopskiego w naszych duszach, będzie odrąbane siekierą pańską”²⁷. Chłopski gest, „siermiężne zachowanie” najlepiej dało się wyrazić podczas częstych w Kole tak zwanych biesiadek chłopskich. Postawa, ruchy, a nawet dobór środków językowych tworzyły wyrazistą formę realizacji idei „schłopienia”.

Urzędową „suknią” każdego pasowanego towiańczyka był jednak Medal Sprawy Bożej, przedstawiający Niepokalaną, nazywaną Nową Dziewicą od Świętego Medalu, z promieniami tryskającymi z rąk, jaka miała ukazać się w 1830 r. Katarzynie Laboure, zakonnicy ze zgromadzenia św. Wincentego Paulo. Ranga tego medalu była olbrzymia. Stefan Witwicki został wyleczony przez wstawiennictwo do matki Dziewicy od Świętego Medalu. „Dziwnie także wpływa ten medal na zdrowie Mickiewiczowej”²⁸ notował Goszczyński, który traktował go jak swoistą relikwię i świętość, a gdy czuł się duchowo niegodny, ściągał z szyi, aby „pozbyć się wszystkiego, co go kalało”²⁹ i tym samym zasłużyć na ponowne założenie. Brat Seweryn obchodził nawet rocznicę otrzymania Medalu, tak jak obchodzi się kolejną rocznicę ślubów zakonnych.

Ten, kto go otrzymał, uzyskiwał godność „pomazańca Bożego”, na którym spoczywała odpowiedzialność za losy Koła, a nawet całej emigracji. Od tej pory zmieniał się status ontologiczny towiańczyka, który przestawał być indywiduum, a stawał się częścią Koła. „Odtąd – notował słowa Mickiewicza wypowiedziane podczas nadania Medalu Seweryn Goszczyński – wasze grzechy są grzechami Koła, wasze zasługi zasługami Koła”³⁰. Medal spełniał rolę – odnosząc go do kategorii zakonnych – obrączki albo habitu, był znakiem złożonego ślubu i Nowego Kościoła.

Towiański od początku, tworząc nowe piętro Kościoła, nową epokę chrześcijaństwa, zdecydował się odrzucić naczelny znak Kościoła – wizerunek ukrzyżowanego Chrystusa, zastępując go białym krzyżem. Ideę tego znaku wyłożył następująco: „To właśnie jest krzyż biały, naznaczony przez słowo Boże, krzyż, który nas uwalnia od krzyży czarnych, co przychodzą z dopustu Bożego. Trzeba go ująć z energią, nosić stale, nie uchylając się nigdy od niego wewnątrz”³¹.

Dopełnieniem znaczących przedmiotów były rekwizyty o charakterze wojskowym: sztandar z wizerunkiem Chrystusa w cierniowej koronie, według obrazu Guido Reni *Ecce Homo*, namalowany przez Walentego Wańkowicza³² i marsz Sprawy Świętej³³.

Skrupulatnie gromadzone rekwizyty powiększały się szybko. Rangę nowych relikwii przyznano pamiątkom po Napoleonie. Podczas zalecanych przez Mistrza pielgrzymek do miejsc napoleońskich, zwłaszcza na pole bitwy pod Waterloo, skrętnie przeszukiwano miejsca bitwy w poszukiwaniu kul, fragmentów żołnierskiego oporządzenia, które przywożono do Paryża jako relikwie. Każda rzecz,

najmniejsza cząstka, z którą mógł mieć kontakt – autentyczny lub tylko symboliczny – duch Napoleona, nabierała głębokiego znaczenia w teatrze kierowanym przez towiańczyka Mickiewicza. Wspomagała i wzmacniała psychologiczne przekonanie o wszechobecności ducha Cesarza. Pozwalała zachować ton, pełniła funkcję dewocjonaliów, przedmiotów sakralnych. To usilne i mozolne, a z perspektywy osób spoza sekty niezrozumiałe i dziwaczne, zbieranie świętych pamiątek, da się oczywiście przełożyć na racjonalne kategorie socjologii religii. Sfera sacrum rodzi się w człowieku także przez kontakt z dotykalnymi, wyraźnymi przejawami działalności tego, co święte. Nie da się budować żadnego kościoła na czystej, dalekiej od konkretnego metafizyce, na abstrakcyjnych pojęciach, z których zbudowana jest przecież cała sfera duchowa.

Z tej samej potrzeby ukonkretnienia zaczął pojawiać się wśród towiańczyków pomysł stworzenia świętego miejsca, zagospodarowanej odpowiednio przestrzeni, w której złożono by zebrane pamiątki, obrazy, sztandar, miejsca godnego odprawianych w nim obrzędów, wydzielonego tak, aby nie było profanowane przez inne, wychodzące poza religijną sferę działania. Pierwszym etapem stworzenia stałego miejsca kultu przez towiańczyków w Paryżu było zorganizowanie według pomysłu Chodźki, ołtarza w kościele św. Seweryna z obrazem Matki Boskiej Ostrobramskiej, namalowanej przez Walentego Wańkowicza, zawieszonym tam w grudniu 1841 r. Po jakimś czasie Mickiewicz zwierzał się Towiańskiemu z pomysłu zorganizowania pomieszczenia do celów kultowych. Konkretyzował nawet to miejsce – miała się nim stać chatka „jednej pastuszki kóz”³⁴.

Towiański zaakceptował nawet pomysł urządzenia kaplicy, kazał się jednak wstrzymać z jego wykonaniem. Przekazał natomiast braciom plastyczny projekt jej urządzenia:

„Cała kaplica miała być błękitno pomalowana z gwiazdami u góry, na bokach ołtarza miały stać dwie kolumny korynckie w całej wzniosłości porządku, na nich dwa łuki lub pawilon, a na tym znów Amor wznoszący się w górę z napisem *Gloria in excelsis Deo*”³⁵.

Nigdy jednak nie doszło do zorganizowania takiej kaplicy i wobec braku „odgórnego” wyznaczonego sakralnego miejsca, które było by sceną jak i magazynem rekwizytów niezbędnych do urządzania „przedstawień”, Seweryn Goszczyński zdecydował się na utworzenie prywatnego „składu pamiątek”, co świadczy o dużym potrzebie psychicznej wyodrębnienia takiego miejsca.

Poza opisanym białym krzyżem, nie brakowało wizerunków nowych świętych – oczywiście na czele z Napoleonem.

„Mamy i nie kryjemy się z tym, mamy świętych, których wy ludzie kościoła urzędowego nie znacie – głosił z katedry w Collège Mickiewicz – czcimy pewne relikwie, których istnienia wy się nie domyślacie [...] Przerwaliście wszelką tradycję religijną i dziwicie się, że Polacy mają

litanię, w której wzywają Władysława ostatniego obrońcę poległego za sprawę chrześcijańską pod Warną, wzywają Jana III, naszego naczelnika chłopskiego Kościuszkę, dziwicie się też, że ponad wszystkich wzywamy Napoleona, najpotężniejszego z duchów”³⁶.

Cesarz Francji, „patron nowej epoki”, znalazł się na szczycie w hierarchii nowych świętych jako ogniwo między Chrystusem a Towiańskim. „Mojżesz, Napoleon, Kościuszkę – trzy wielkie duchy prowadzące głównie ze świata wyższego Sprawę nowej epoki chrześcijaństwa na ziemi, trzy wielkie ideały epoki” – wymieniał Seweryn Goszczyński w *Pierwszym liście braterskim*. Mickiewicz tłumaczył źródła kultu Napoleona tym, że ze wszystkich ludzi był on najbardziej „człowiekiem cudu” i odbywał pracę wewnętrzną nieznaną kapłanom i papieżowi. Cesarz Francuzów towarzyszył towiańczykom stale. Ukazywał się we śnie Goszczyńskiemu i Mickiewiczowi, który skrętnie notował wypowiedziane przez niego słowa.

Waterloo, stałe miejsce pielgrzymek, zastąpiło wyprawy pątnicze do miejsc usankcjonowanych jako święte przez władze Kościoła katolickiego. Ranga Napoleona wiązała się także z tym, że rozpoczęcie Sprawy Bożej na ziemi francuskiej zbiegło się z uroczystościami sprowadzenia prochów Bonapartego, na które to obchody specjalnie przybył do Paryża Towiański.

Nie bez racji można mówić o idealizacji i mityzacji Napoleona. Cesarz towiańczyków, nawet w wyglądzie zewnętrznym był tak dokładnie wykreowany i wyretuszowany, że przypominał Towiańskiego³⁷. Zanoszono do Napoleona modlitwy, zamawiano mszę w jego intencji, urządzano posty duchowe i schadzki bratnie w dniu jego urodzin i śmierci, obchodzono rocznicę sprowadzenia jego prochów, organizowano spotkania w rocznicę Waterloo. Kalendarz towiańczyka wzbogacały napoleońskie święta, stanowiące za każdym razem okazję do nowej spowiedzi, „potrącenia” ducha, do samodoskonalenia. Napoleon był uznawany przecież za wzór, za uosobienie wyznawanej idei. Nieważne, czy było to zgodne z wizerunkiem Napoleona historycznego. Prawda o Napoleonie była jedynie ramą, w którą wbudowano nowy obraz zgodnie z zasadami romantycznego mitotwórstwa.

Wszystkie wymienione tutaj kostiumy, rekwizyty, przedmioty i postaci kultu wspomagały rozgrywające się wewnątrz Koła obrzędy i wystawiane dla „niezrzeszonej” publiczności „spektakle”. Mickiewicz, mniej lub bardziej świadomie dążył do utworzenia Nowego Kościoła – marzył o kapłanach Sprawy i autonomicznie zorganizowanym kulcie. Zapewne celem Najwyższego Urzędu nie było odwrócenie się zupełnie od praktyk Kościoła katolickiego. Zaprowadzone w Kole obrzędy i sakramenty miały pełnoprawną moc stanowiącą. Ich organizacji towarzyszył swoisty i często bardzo barwny rytuał.

WIDOWISKA

Pełnia teatralności ujawnia się w organizowanych przez Koło „przedstawieniach”. Część z nich przeznaczona była tylko dla wtajemniczonych członków religijnej społeczności. Pełniły psychodramatyczną, terapeutyczną funkcję. Miały na celu zacieśnianie więzi i zawiązywanie duchowej pępowiny braci z kołern. Szybko wieść o nich wydostawała się jednak poza zamkniętą społeczność i w postaci coraz to nowych rewelacji i skandali obiegała emigracyjny światek.

Do stałych obrzędów-spektakli należało wręczanie Medali Sprawy i składanie ślubów na wierność Kołu; do obrzędów-sakramentów: spowiedź duchowa, komunie nowego zakonu, post duchowy i pokuta, sporadycznie udzielane chrzty i śluby. Towiański, co warto podkreślić, był przeciwny „wszelkiej nowości w obrzędach” i poza wręczaniem medalów i związanych z tym ślubowań nie akceptował poczynań Mickiewicza.

Spowiedź w Kole odbywano przed Stróżami Siódemek, przed Mickiewiczem lub przed Towiańskim. Dokonywano także wielkich publicznych spowiedzi (m.in. Mickiewicza przed Różyckim i zebranych towiańczykami, Marii Lemoine-Rutkowskiej przed Towiańskim i braćmi). Siódemki miały także prawo rozliczać swoich stróżów z popełnionych win.

Koło udzielało także sakramentu chrześcijańskiej inicjacji, choć nie trzeba było być ochrzczonym, aby zostać towiańczykiem. Pisał o tym Józef Komierowski, poświadczając to przypadek Rama Gerszona, oddanego Sprawie Żyda, który przyjął sakrament już po przystąpieniu do Koła. Sprawcą tego aktu był Romuald Januskiewicz, który pewnego dnia „modląc się, miał natchnienie, aby zaraz poszedł ochrzcić Rama Gerszon, bo inaczej ten umrze”. Podobnie wyglądała sprawa Jakuba Aronowicza, Żyda z Litwy, ochrzczonego w czerwcu 1845 r. w Kole. „Koło użyło swego prawa, ma prawo chrzcić” – odnotował to wydanie Goszczyński³⁸.

Mickiewicz zdecydował się także udzielić ślubu Julianowi Łackiemu z Alix Mollard – Francuzką, jedną z najczynniejszych Towianek. Wypływało to po części z osobistych przekonań poety, który opowiadał się za desakralizacją ślubów, za wprowadzeniem ślubów cywilnych, zgodnie z prawem zatwierdzonym przez Napoleona, chociaż w tym konkretnym przypadku ślub zawiązany w obecności Mickiewicza, pretendującego do roli Kapłana Koła, miał na pewno rangę sakramentu.

Poza czysto religijnymi „przedstawieniami” jednym z najpiękniejszych i najbardziej barwnych widowisk była schadzka na grobie malarza-towiańczyka, Walentego Wańkowicza na cmentarzu Montmartre. Mickiewicz, organizator schadzki, w liście do Anny Guttowej podawał motywy urządzenia *quasi-Dziadów* na grobie przyjaciela:

„naznaczyłem miejsce zebrania za smętarzu Montmartre, koło grobu Wańkowicza, aby każdy tam zabolał jak duch Wańkowicza boleje i pożałał, jak on żąda, naprawić przeszłość z tamtego świata spojrzeć na ten świat”³⁹.

W ponurej, jesiennej scenografii brat Jeżewski rozpoczął występy rytualnym posypaniem głowy ziemią wziętą z grobu, co powtórzyli i inni towiańczycy. Dokonał tym samym „rytualnego mordy starego człowieka”⁴⁰ i przemieniał się w nie-człowieka, jak relacjonował Goszczyński. Mickiewicz stał z boku, w melancholijnej zadumie zapewne – jak nigdy pełnił teraz rolę statysty.

Koło urządziło także widowiska” dla niezrzeszonych. Organizowane na dużą skalę, miały zadośćuczynić poszukiwaniom przez Mickiewicza „teatru ogromnego”. Poeta znalazł wkrótce odpowiednią scenę w gmachu Collège de France. Pierwszy publiczny występ wyprzedził jednak o kilka lat *IV Kurs Literatury Słowiańskiej*. Było to oczywiście słynne, zorganizowane w 1841 r. przez poetę spotkanie inaugurujące działalność Towiańskiego wśród emigrantów w paryskiej Notre Dame.

Tymczasem „widowiska” powszechnie dostępne odbywały się w Collège. Nie miały psycho- ani socjodramatycznego charakteru, nie pełniły żadnych terapeutycznych funkcji. Były manifestacjami wiary towiańczyków. Każdy zresztą prawie wykład profesora-towiańczyka można by określić mianem widowiska – monodramu z Adamem Mickiewiczem w roli głównej.

„Heca prorocza”, jak wykłady określił emigracyjny „Pszonka”, zyskała wkrótce ogromną popularność. Na wykłady przychodzić zaczęli nie tylko ci, których interesowało słowo profesora. Przychodzono także po to, aby popatrzeć, móc opowiadać potem, że widziało się wydarzenie, o którym mówił cały Paryż. Uczęszczano na wykłady Mickiewicza jak do teatru, po odbiór estetycznych i artystycznych wrażeń.

Czasami centrum uwagi przenosiło się z profesora na innych aktorów, którzy, jak w awangardowym teatrze, wychodzili z widowni, pojawiali się nagle w najmniej oczekiwanym dla reszty widzów momencie.

„Jednego dnia Maria [Lemoine] [...] rzuciła się publicznie Adamowi do nóg wołając ze łzami, że jest naszą siostrą, że musi nią być, innego razu młody jakiś Francuz, dotąd nam nie wiadomy, zaszedł także drogę Adamowi i w milczeniu ścisnął go za rękę, tylko trzy obfite płynęły na miejscu słów”⁴¹.

Płynność ról aktora i widza, przemieszanie przestrzeni scenicznej i widowni, swobodny dostęp do głównego aktora – Mickiewicza, który zachęcał swoimi wystąpieniami do występów widzów i dopuszczał ich na scenę, czynią z „teatru” towiańczyków awangardę na miarę doświadczeń teatralnych XX w. Nawet oszczędna scenografia, która powodowała, że widz koncentrował się głównie na masce i geście aktora, były w stosunku do romantycznego, kostiumowego teatru

nowym doświadczeniem dla odbiorcy. Podobnie jak świetny teatralnie chwyt, gdy główny aktor podczas swego występu rozdaje widzom rekwizyty – w tym wypadku przygotowane wcześniej litografie Napoleona. Była to w każdym razie zupełnie nowa koncepcja „przedstawienia teatralnego”, przełamująca konwencję aktywnej sceny i biernej widowni, bazująca (na przygotowanej co prawda), spontaniczności aktorów, ale wywołująca autentyczną, choć nieco sterowaną spontaniczność widzów.

Bardzo barwne i zarazem najczęściej przywoływane „przedstawienie” miało miejsce 19 marca 1844 roku. Zbiorowy, acz dobrze przygotowany, wyraz wiary i uznania dla Mistrza wywołał u zebranych wstrząs, „Polacy i cudzoziemcy, którzy na tę scenę nie byli przygotowani patrzyli na to wszystko zdziwieni i w osłupieniu” – skomentował „Dziennik Narodowy”⁴². „Demokrata Polski” kilka dni później rozwodził się nad oburzeniem, jakie widowisko wywołało u widzów⁴³. No cóż, rzadko kiedy „awangardowe” wystąpienia zdobywają powszechne poparcie i zrozumienie.

Na tej lekcji właśnie swój największy popis dała Maria Lemoine-Rutkowska. Podczas wykładu rzuciła się do nóg Adamowi, przedtem w posągowej pozie, z rękami złożonymi jak do modlitwy, wpatrywała się w wykładowcę. Druga część „przedstawienia” uaktywniła więcej aktorów – wszystkich znajdujących się na sali braci, którzy na dane znaki podnosili ręce, wydawali okrzyki, dopełniali zbiorowego aktu wiary. Sam profesor, który relacjonował naczelne wytyczne nowej wiary i opowiadał o Mistrzu, wznosił się na szczyty aktorstwa, nawiązał także żywy dialog z salą, rozsadzając w ten sposób konwencjonalny schemat sceny i widowni.

Każde ze wspomnianych widowisk zasługuje na rzetelniesze i pełniejsze omówienie. Tutaj spełniają one jedynie rolę przykładów teatralnych zachowań towiańczyków. Koło Sprawy Bożej była to wielka stylizacja na teatr, która nie wyczerpywała się w pojedynczych gestach, rekwizytach, obrzędach. Tam każdy grał rolę, otrzymywał kostium, operował rekwizytami, poddawał się autorytetowi reżysera. Rzadko kto jednak, bez psychicznych ofiar, mógł sprostać nałożonej nań roli. Towianizm miał nieść ukojenie, wlewać spokój i równowagę w serca stargane emigracyjną chorobą; łagodzić bóle poczucia bezsensu istnienia i braku widoków na przyszłość. Tymczasem wbrew założeniom był to teatr antyterapeutyczny, teatr wprowadzający w stany bliskie obłądu, moralne rozterki i rozmaite choroby ducha. Ale to właśnie dzięki niezwyklej oprawie, rozbudowanej sferze rekwizytów, obrzędów, kostiumów, dzięki teatralizacji właśnie stał się legendą, a nie – jak sądził Pigoń – sprawiły to nośne postulaty etyczne i wzniosłe hasła religijne. Zdecydowało o tym w dużej mierze steatralizowanie przez Mickiewicza grupy wyznawców i poddanie ich reżyserskiej ręce poety.

Przypisy

- ¹ Por. A. Witkowska, *Towiańczycy*, Warszawa 1989; M. Janion, *Walka z szatanem i demon teatru w: Wobec zła*, Chotomów 1989; D. Siwicka, *Ton i bicz*, Wrocław 1990.
- ² Określenie Witkowskiej, która w ten sposób zatytułowała rozdział w książce *Wielkie stulecie Polaków*, Warszawa 1987.
- ³ J.N. Janowski, *Notatki autobiograficzne 1803-1855*, wyd. M. Tyrowicz, Wrocław 1950, s. 452.
- ⁴ W. Gołębiowski, *Mickiewicz odstoniony i towiańszczyzna*, Paryż 1844, s. 51.
- ⁵ P. Chmielowski, *Towiański i Mickiewicz*, „Ateneum” 1879” s. 27,
- ⁶ Z. Krasieński, *List do Cieszkowskiego z dn. 24 IV 1842, Listy do Cieszkowskiego, Jaroszyńskiego, Trentowskiego*, wyd. Z. Sudolski, Warszawa 1988, t. I, s. 63.
- ⁷ P. Chmielowski, *Towiański i Mickiewicz*, dz.cyt. s. 27.
- ⁸ W. Gołębiowski, *Mickiewicz odstoniony...* dz.cyt., s. 65.
- ⁹ A. Mickiewicz, List do Towiańskiego z 8 V 1844, w: *Dziela*, Warszawa 1955, t. XV, s. 533.
- ¹⁰ A. Mickiewicz, List do Towiańskiego z 12 V 1847, w: *Dziela*, dz.cyt., s. 132.
- ¹¹ Określenie Marii Janion, zob. *Wobec zła*, dz.cyt., s. 70.
- ¹² J. Słowacki do Z. Krasieńskiego, list z 17 I 1842, *Listy wg wydania Piwińskiego*, Warszawa 1932, t. III, s. 165.
- ¹³ C. Czapów, *Psychodrama*, Warszawa 1969, s. 53.
- ¹⁴ Tamże, s. 54.
- ¹⁵ S. Goszczyński, *Dziennik Sprawy Bożej*, wyd. Z. Sudolski, Warszawa 1984, t. I, s. 28.
- ¹⁶ Spowiedź Marii Lemoine-Rutkowskiej. Wszystkie cytaty pochodzą z artykułów T. Telegi, *Makryna Mieczysławska towianizmu w „Kurierze Literacko-Naukowym” 1935*, nr 285, 299, 306, *Współdział Mickiewicza w Sprawie Bożej*, Paryż 1877, t. I, s. 136.
- ¹⁷ A. Mickiewicz, *Pismo dla siódemek z 24 II 1844* w: *Dziela* dz.cyt., t. XIII, s. 101.
- ¹⁸ S. Goszczyński, dz.cyt., t. I, s. 156.
- ¹⁹ S. Goszczyński do L. Nabelaka, list z 10 IV 1844, w: *Listy 1823-1875*, s. 172, wyd. S. Pigoń, Kraków 1937.
- ²⁰ Por. list S. Goszczyńskiego do L. Nabelaka z 10 IV 1844, w: *Listy* dz.cyt., s. 168.
- ²¹ Cytat z listu wg. W. Mickiewicza *Żywot Adama Mickiewicza*, Poznań 1894, t. III, s. 297.
- ²² R. Barthes, *Choroby kostiumu teatralnego w: Transgresje 4. Maski* wyd. M. Janion, Gdańsk 1986, s. 90.
- ²³ M. Budzyński, *Wspomnienia z mojego życia*, Poznań 1880, t. I, s. 287.
- ²⁴ A. Niewiarowicz, *Wspomnienie o Adamie Mickiewiczu*, Lwów 1878, s. 12.
- ²⁵ S. Goszczyński, *Dziennik...*, dz.cyt., t. I s. 184.
- ²⁶ Tamże.
- ²⁷ Tamże, s. 23.
- ²⁸ Tamże, s. 264.
- ²⁹ Tamże.
- ³⁰ A. Towiański, *Wybór pism*, wyd. S. Pigoń, Kraków 1920, s. 149.
- ³¹ Zob. T. Canonico, *Andrzej Towiański*, Turyn 1897, s. 18.
- ³² W. Mickiewicz, dz.cyt., t. III, s. 139.
- ³³ A. Mickiewicz do A. Towiańskiego, list z 8 IV 1844, *Dziela*, dz.cyt., t. XV, s. 614.
- ³⁴ P. Chmielowski, dz.cyt., s. 39.
- ³⁵ A. Mickiewicz, Wykład 5. IV Kursu Literatury Słowiańskiej, *Dziela*, dz.cyt., t. XI, s. 375-377.
- ³⁶

- ³⁷ M. Budzyński, dz.cyt., t. I s. 327.
- ³⁸ S. Goszczyński, *Dziennik...*, dz.cyt., t. I s. 246.
- ³⁹ A. Mickiewicz do Anny Guttowej. list z 7 IX 1843, *Dzieła*, dz.cyt., t. XVI, s. 56.
- ⁴⁰ Określenie K. Rutkowskiego, zob. tegoż *Braterstwo albo śmierć. Zabijanie Mickiewicza w Kole Bożym*, Paryż 1988, s. 140.
- ⁴¹ List Goszczyńskiego do Nabelaka z d. 10 IV 1844, w: tenże, *Listy*, dz.cyt., s. 172.
- ⁴² „Dziennik Narodowy” z 23 III 1844.
- ⁴³ „Demokrata Polski” Paryż, 23 III 1844.