

Ten trzeci, pasożyt

Miłość romantyczna a struktura narracyjna nowel

Józefa Bogdana Dziekońskiego

Ewa Wojciechowska*

DOI 10.24425/rl.2021.138757

ruch literacki • R. LXII • 2021 • Z. 6 (369) PL

PL ISSN 0035-9602

Józefa Bogdana Dziekońskiego oskarża się często o brak literackiej oryginalności¹ – czerpie z Hoffmanna², Poe'go czy Goethego, sprawnie żonglując popularnymi motywami i figurami. Demoniczny magnetyzer, oszalały artysta, bajroniczny samotnik, miłosny trójkąt... Próżno tu szukać własnych, autorskich tematów. Jednak na innym poziomie znajdziemy w tej prozie oryginalny projekt: osobiwą, powtarzaną konsekwentnie strukturę narracyjną. Celem niniejszej pracy jest opis jej działania w nowelach fantastycznych³ Dziekońskiego.

* Ewa Wojciechowska – dr, Wydział Polonistyki, Uniwersytet Jagielloński.
<https://orcid.org/0000-0003-1104-5127>

1 Katalog tych zarzutów przedstawia M. Szargot, zob. tenże, *Opowieści niesamowite Józefa Bogdana Dziekońskiego*, Katowice 2004, s. 179.

2 „Dziekoński jest na pewno autorem, którego utwory stanowią również swoisty katalog aluzji Hoffmannowskich, oryginalnie przetworzonych, podporządkowanych logice arabeski”, M. Rudkowska, *Sen nieboszczyka. Polski hoffmanizm w XIX wieku*, Warszawa 2019, s. 60.

3 Przez nowelę fantastyczną rozumiem krótki utwór prozą, gdzie pojawiają się nieoczekiwane zjawiska nadnaturalne, których statusu ontologicznego czytelnik nie jest w stanie jednoznacznie określić (odwołuję się do wykładni T. Todorova, por. tenże, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, trans. R. Howard, Ithaca, New York: Cornell UP 1975), co oznacza, że takie zjawiska mogą wynikać np. z przywidzeń narratora, jego błędów

Trójkąty i zaimki

Struktura ta opiera się na trzech wierzchołkach: (1) narratorze, (2) adresacie upragnionym oraz (3) adresacie nieproszonym. (1) Narrator wypowiada się poza rzadkimi przypadkami w pierwszej osobie liczby pojedynczej, jednocześnie obnażając czytelnikowi swoje ograniczenia – nałóg, dziwactwo czy osobliwą wrażliwość, które każą nam od początku brać jego wypowiedź w nawias. Kieruje ją ku (2) nieokreślonemu adresatowi – nowele Dziekońskiego rozbrzmiewają zaimkiem „ty” i często przyjmują formę listu (*Pająk*, *Trupia głowa na biesiadzie*, *Duch jaskini*), z tą jednak istotną modyfikacją, że ich adresat jest wiecznie nieobecny. W *Pajaku* znajdziemy gorzkie wyrzuty pod jego adresem: „...nie odpisujesz mi, kochany”⁴! Znaczący przymiotnik „kochany” w wołaczu jako określenie adresata znajdziemy również w *Duchu jaskini*⁵. Upragniony, założony adresat nie reaguje na opowieść, być może w ogóle jej nie słyszy. Tekst nosi ślady bolesnej rozłąki, jednak podmiot nie dąży do jej przezwyciężenia. Przeciwnie, wybiera pasywność i celebrowa to oddalenie, podkreśla własną samotność, jak typowy kochanek romantyczny.

Zwrot akcji następuje, gdy narrator/kochanek zostaje wytracony z miłosego odrętwienia przez pojawienie się (3) tego trzeciego, do którego, bez intencji opowiadacza, trafia komunikat adresowany do obiektu uczucia. Nowele Dziekońskiego przepełniają figury intruzów-podśluchiowaczy, którzy przypadkiem wysłuchują historii, skierowanej do kogoś innego: gdy narratorzy zaczynają snuć swoją opowieść, nieproszeni odbiorcy pojawiają się cicho i niepostrzeżenie za ich plecami. Często motywuje ich ten sam *spleen*, którego doświadczają sami mówiący, niczym lustra odbijają ich pustkę, skłaniającą do szukania wrażeń w cudzych opowieściach⁶. Intruz i narrator są do siebie w owej nudzie podobni i obaj czekają na innego,

percepcji czy snów, które nie są rozpoznane jako sny, ale ostatecznie nie zostaje to rozstrzygnięte w dziele. Takie rozumienie fantastyczności wydaje się szczególnie adekwatne w wypadku Dziekońskiego, który nieustannie kwestionuje wiarygodność swoich narratorów.

⁴ J.B. Dziekoński, *Pająk*, [w:] *Cyganeria warszawska*, wstęp, wybór i oprac. S. Kawyn, Wrocław 2004, s. 29.

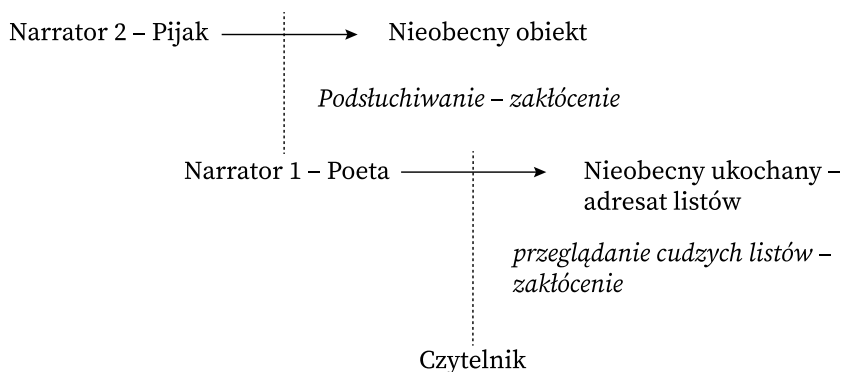
⁵ J.B. Dziekoński, *Duch jaskini*, [w:] *Polska nowela fantastyczna*, t. 2, zebrał J. Tuwim, Kraków 1976, s. 5.

⁶ Wtrąćmy nawiasowo, że motyw podśluchiwania – związany z tajemnicą, z zagadką – często towarzyszy nowelom fantastycznym. Sięga po niego również Dzierzkowski, np. w *Przez ulicę*, tam jednak plotkujących na temat tajemniczego pana O. podglądaczy wyręcza narrator, łamiąc pakt mimetyczny: „A zatem używając przywileju właściwego wszystkim powieściopisarzom, wejdźmy do tego pomieszkania, a może poznamy pana O.”. Zob. J. Dzierzkowski, *Przez ulicę*. *Obraz fantastyczny*, „Dziennik Mód Paryskich”, 23 września 1843, s. 155.

który wyrwie ich z otchłani marazmu: albo przez opowieść albo przez jej wysłuchanie.

Zdarza się, że model ten multiplikuje się w obrębie noweli, ponieważ często sięga Dziekoński do techniki szkatułkowej, a więc mamy do czynienia z opowieścią w opowieści – obie rządzą się wówczas podobnym mechanizmem. (3) Nieproszony adresat staje się (1) narratorem kolejnej historii, w której rekonstruuje swoją nudę oraz próbę wyjścia z niej przez podsłuchaną historię. Tak dzieje się w *Pająku*, noweli w listach, listach pozostających bez odpowiedzi. Ich nadawca koncentruje się w początkowych partiach na podkreślaniu swojego znudzenia salonowym życiem. Zmęczony czczymi rozmowami podczas balu wychodzi na ulicę i trafia do szynku, gdzie dostrzega pijaka. Z jego listu tchnie tęsknota: „Nad nami czarna noc obejmowała nas jako smętarz, dwa groby, gdzie jak upiory pijane trupy szukają napoju życia [...]”⁷. Do kogo odnosi się ta liczba mnoga? Nie ma w szynku żadnego kompana, nie licząc tajemniczego mężczyzny, którego historię narrator zaraz podsłucha. Dobrze wie, że ta opowieść nie jest przeznaczona dla jego uszu. Tu w utworze pojawia się drugi narrator, tak jak pierwszy adresujący swoje słowa w pustkę – nie wie, że jest podsłuchiwany.

Schematycznie można przedstawić tę strukturę w taki sposób:



Rys. 1. Schemat narracji w *Pająku* J.B. Dziekońskiego (A)

Narrator wypowiada się w pustkę, ku nieobecnemu przedmiotowi, ale przekaz zostaje podsłuchany, zakłócony i przechwycony przez intruza. Tę pozycję zajmuje zarówno narrator 1, poeta szukający wrażeń, wołający na próżno ku ukochanemu, jak i czytelnik, wepchnięty w rolę podsłuchiwanca, włączony w grę na zasadach Dziekońskiego. Narratorzy rezygnują bowiem

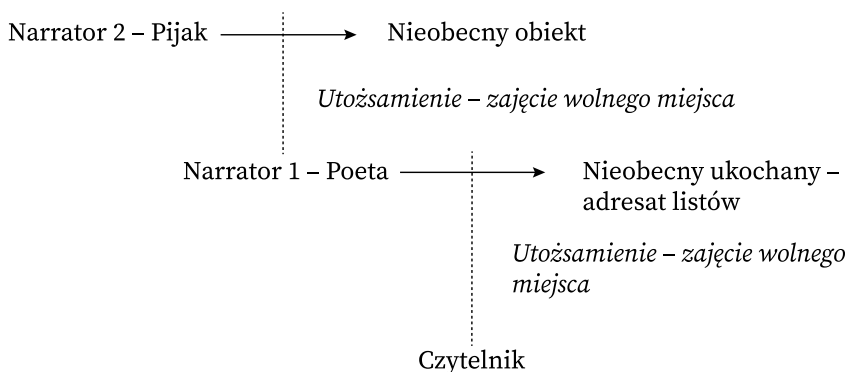
⁷ J. B. Dziekoński, *Pajęk*, dz. cyt., s. 23.

z tworzenia atmosfery familiarności w relacji do czytelnika, z bezpośrednich zwrotów do niego czy podkreślania wspólnoty – zabiegów, które znamy z innych nowel fantastycznych tego okresu. Tu przeciwnie, mamy czuć się obco. Powróćmy jednak do analizy *Pająka*.

Drugi opowiadacz jeszcze mniej wiarygodny niż poprzedni, to genialny muzyk, który prawdopodobnie oszalał (nie wiemy, kiedy): zaczął cały świat postrzegać jako instrumenty, wszystko zredukował do jednej perspektywy. Mówi o ukochanej: „Dziewczyna tak cudowna i dźwięczna jako jeden ton mistrza na srebrnym flecie wydany”⁸, a potem, gdy żona zacznie go zdradzać z szambelanem, konstatuje: „Już Andzia zepsuta była do koncertu”⁹. Jednak im dłużej słuchamy tej relacji, tym mniej możemy jej wierzyć. Kiedy muzyk zaczął pić? Czy Andzia naprawdę go zdradzała? Czy zabił swoje dziecko, ponieważ quatriviola mu powiedziała, że chłopczyk jest synem szambelana? Czy może bez niczyjej winy „spadł biedny robaczek z okna na bruk”¹⁰?

W drugim liście, zaczynającym się od wspomnianych już wyrzutów do adresata, narrator 1 opisuje swoje ponowne spotkanie z pijakiem, narratorem 2. Sytuacja zmienia się: narrator 1 (wrażliwy, znudzony poeta) zmienia swoją pozycję i z przypadkowego podsłuchiacza zmienia się w upragniony obiekt: narrator 2 (pijak) przejmuje inicjatywę i chce teraz mówić właśnie do niego. Podobnie dzieje się z narratorem 1 – wydaje się, że jego listy nie trafiają do nikogo (lub adresat je lekceważy), zaś zapoznajemy się z nimi my – czytelnicy, intruzy, zajmujący pozycję pożądanego, ukochanego odbiorcy.

Oznacza to, że schemat należy przemodelować w następujący sposób:



Rys. 2. Schemat narracji w *Pająku* J.B. Dziekońskiego (B)

⁸ Tamże, s. 27.

⁹ Tamże, s. 28.

¹⁰ Tamże, s. 29.

Pijak chce przekazać poecie swoją wiedzę i sztukę: o strojeniu instrumentów pół tonu lub nawet ton wyżej, o rozmawianiu z nimi, o traktowaniu muzyki jako środka komunikacji. W toku tej tyrady staje się jasne, że narrator 1 stał się dla niego upragnionym obiektem – reprezentantem utraconego świata. Widzimy to w znamiennej tyradzie:

Obyś upiwszy się raz, nigdy już nie wytrzeźwiał! Bo to nieszczęśliwy, piekielny jest stan, kto raz się upije, a potem trzeźwo życie kończyć musi, ten bodaj nie rodził się. Bo widzisz, tylko za 4 grosze pić potrzeba, to niewiele, ja mam już dosyć. Oto słuchaj, u was tam na świecie upijają się miłością, sławą, naukami, znaczeniem, potęgą, ale to wszystko, klnę się na duszę moją, niewarte 4 groszy, widzisz, i ja kiedyś byłem człowiekiem! ale ja urodziłem się pijany geniuszem, a oni doprowadzili mnie do wódki!¹¹

W wywodach szalonego muzyka – podobnie jak w całej nowelistyce Dziekońskiego – kluczową rolę odrywają zaimki. „Ja” jest zawsze samotne i odosobnione, oddzielone od innych murem niezrozumienia. Naprzeciw niego stoją „oni” – inni, waloryzowani negatywnie jako zimni mieszczenie, w których świecie nie ma miejsca na to, co odmienne, na to, co nie daje się racjonalnie zrozumieć i pojąć, a tym samym odbiera się artyście prawo do uczestnictwa we wspólnocie i poczucie bezpieczeństwa. Pomiędzy nimi pojawia się jednak nadzieja na zażegnanie samotności, słuchacz, często przypadkowy, pojawiający się przygodnie, inny niż upragniony adresat, ale też pojedynczy, jednostkowy. Ponieważ daje on nadzieję na przezwyciężenie odosobnienia, wiązuje się skomplikowana i niejednoznaczna relacja, w której bohaterowie uzależniają się od siebie nawzajem i dzielą swoje destrukcyjne obsesje (np. lęk przed tajemniczym Pajakiem). Zaczyna się ona – nie zapominajmy – od przypadku i zakłócenia przez narratora 1 komunikatu narratora 2: ten drugi początkowo przemawiał w pustkę, do nieokreślonego adresata (przecież w karczmie, gdy zaczął snuć wspomnienia, był przekonany, że jest sam) – adresata, którego miejsce usurpuje sobie narrator 1 i w kolejnych partiach wywód adresowany jest już bezpośrednio do niego. Zajmuje on miejsce obiektu pragnienia.

Relację przerywa śmierć pijaka, która pozostawia narratora 1 pozbawionego opowieści, pozbawionego czegoś, co wypełniłoby mu pustkę kolejnych dni, w stanie tęsknoty: „[...] tęskno tylko, tęskno, bo nie mam nikogo, na czym bym łonie wylał boleść zebraną i kto by mnie od zabójczego śmiechu ludzi osłonił”¹². Wraca on zatem do punktu wyjścia: doświadczenia braku, tęsknoty, do zwrócenia się ku nieobecnemu „ty”, a więc relacja jest jak na początku dwójkowa, nie trójkątna. Narrator po raz wtóry

¹¹ Tamże, s. 35.

¹² Tamże, s. 37.

zostaje pozbawiony towarzysza, który chronił przed pustką, a opuszczone Ja, nagie, bez odbicia, bez punktu odniesienia pozostaje bezradne. Nowela dzieje się w dialogu – gdy ktoś komuś coś opowiada, pisze list, nasłuchuje, kogoś spotyka. Zaczyna się od pustki, deklarowania nudy czy tęsknoty, które narrator próbuje wypełnić przez snucie opowieści, i dopiero w tej nieobecności upragnionego wydarza się historia – tęskniący podmiot kogoś spotyka, coś mu się wydarza, jest czegoś świadkiem. Na pustym miejscu nieoczekiwanie pojawia się nowy aktor – intruz, hochsztapler, obcy, ktoś, kto zajmuje uprzywilejowaną pozycję.

Morfologia romansu

Mówiąc o trójkącie, pragnieniu oraz formie epistolarnej, nie sposób uciec od skojarzeń z romansem – Dziekoński eksploatuje tę konwencję gatunkową na wielu poziomach. Kiedy przyjrzymy się jego bohaterom, uderzy nas podobieństwo do zakochanych. Jak bohaterowie Richardsona, Rousseau, Goethego, Czartoryskiej, Kropińskiego czy Bernatowicza piszą listy, w których mówi się o pożądaniu, gdzie pragnienie się inscenizuje i podsyca. Nawet gdy między postaciami nie ma relacji miłosnej w sensie ścisłym, to jej opis przyjmuje formę skodyfikowaną w romansie. Już sama powierzchowność bohaterów nowel Dziekońskiego wskazuje na ich powinowactwo z zakochanymi – wyglądają niezdrowo, a choroba ma coś wspólnego z sytuacją uczuciową, w której się znaleźli. Przyjrzyjmy się Stanisławowi z *Siły woli*:

W głębi, oparty plecami o poręcz, siedział twarzą do mnie i ku słońcu zwrócony młody, nadzwyczaj blady człowiek. Oczy miał zamknięte, usta bez koloru, współzwarte, smętny ożywił uśmiech, a długie bardzo jasne włosy niedbale z czoła zgarnięte dodawały wyrazu niewymownie cierpiącej twarzy: zdawał się głęboko uśpiony, twarz jego pokryta była kroplami potu.¹³

Szalony muzyk z *Ducha jaskini* jest „blady jak trup” pod wpływem spojrzenia narratora, choć przedtem, gdy był sam ze sobą, jaśniał „dziwnie pogodnym blaskiem”¹⁴. W apatii, melancholii i wycofaniu przypominają postaci z romansów sentymentalnych. Pisze Alina Witkowska:

Nieszczęśliwa miłość na nowo rzeźbi ich twarze, modeluje postaci, chwiejne odtań, chorobliwie wiotkie. Znika zdrowie, a jego miejsce zajmuje „wdzięczna schorzałość”,

¹³ J.B. Dziekoński, *Siła woli*, [w:] *Polska nowela fantastyczna*, zebrał J. Tuwim, t. 2, Kraków 1976, s. 28–29.

¹⁴ J.B. Dziekoński, *Duch jaskini*, [w:] *Polska nowela fantastyczna*, dz. cyt., odpowiednio: ss. 17 i 15.

tak powabna dla bohaterów. Odstępuje je sen, chudną, w końcu np. Klara zapada na dziwną chorobę (z miłości), aby dojrzeć ostatecznie do wzorca urody sentymentalnej.¹⁵

Bohaterowie Dziekońskiego niczym bohaterowie romansów wchodzą ze sobą w relacje niejednoznaczne, oparte na mieszance przyjemności i cierpienia. Pisarz sięga do wzorca gatunkowego, który jako pierwszy na szeroką skalę eksplorował wewnętrznie sprzecznie afekty: paradoksalne rozkosze cierpienia¹⁶. Julia z powieści Kropińskiego pisze do Adolfa: „Tak więc zgubiłeś mnie ratując od śmierci”¹⁷, gdyż swoje uczucia może wyrazić jedynie oksymoronem. Na tę deklarację kochanek także odpowiada oksymoronem: „O rozkoszna trucizno życia mojego”¹⁸! Na tym samym diapazonie rozgrywają się dziwne relacje, które pokazuje nam Dziekoński: wzajemne uzależnienie od trujących opowieści, jakie widzimy w *Pajaku* czy *Trupiej głowie na biesiadzie*, działają na zasadzie erotycznego przyciągania, w którym fascynacja miesza się z przerażeniem, przysparzając bohaterom bólu. Sentymentalny kochanek Władysław, bohater powieści Bernatowicza, pisze do wybranki znamienne słowa: „[...] niczego nie żądam, nic sobie nie obiecuję, jedynie chcę Panią uwiadomić o moim cierpieniu”¹⁹ – to jest właśnie treść nowel Dziekońskiego, to scena, na której trawiony niespełnionym pożądaniem podmiot wyraża swoje cierpienie, wykrzykuje je do milczącego adresata. Charakterystyczne jest również odseparowanie zakochanych od świata – dla Dziekońskiego nie ma innych postaci poza tymi, które wpisują się w romansowe role, reszta nie jest nawet tłem – po prostu nie istnieje. Takiej izolacji pożądają również sentymentalni kochankowie. Wyraża to dobitnie Julia w liście do Adolfa, pisząc: „Miłość nasza potrzebuje samotności”²⁰.

Roland Barthes, wytrawny badacz dyskursu miłosnego, ujmuje to nieco inaczej – zakochanemu świat zawsze wydaje się oddalony, niczym za szybą, w dwóch modalnościach: jest albo nierealny (czyli stawia opór, na który zakochany reaguje produkcją fantazji, ucieka ze świata realnego ku obrazom, które sam tworzy) albo odrzeczywistniony (czyli skamieniały, ciężki, ale jego obcości nie da się zasłonić pracą fantazji – wyobraźnia jest wyłączona)²¹.

15 A. Witkowska, *Wstęp*, [do:] *Polski romans sentymentalny*, Wrocław-Warszawa-Gdańsk-Kraków 1971, s. LIV.

16 Tamże, s. XXIX; zob. też: K. Bartoszyński, *O powieściach Fryderyka Skarbka*, Warszawa 1963, s. 47; H. Szyper, *Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza*, Lwów 1926, s. 4–6.

17 L. Kropiński, *Julia i Adolf*, [w:] *Polski romans sentymentalny*, dz. cyt., s. 40.

18 Tamże, s. 42.

19 F. Bernatowicz, *Nierozsądne śluby. Listy dwojga kochanków na brzegach Wisły mieszkających*, [w:] *Polski romans sentymentalny*, dz. cyt., s. 182.

20 Tamże, s. 49.

21 R. Barthes, *Fragmety dyskursu miłosnego*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 143.

To dlatego narratorzy Dziekońskiego, kiedy opisują świat zewnętrzny, albo na niego narzekają, przedstawiając go jako nieznośny, stężały, niewzruszony (odrzeczywistnienie – tą zasadą rządzą się opisy nudnych balów i spotkań towarzyskich), albo przepuszczają przez filtr fantazji (nierealność), czego znamiennym przykładem jest liryzacja krajobrazu.

Obiektywna przestrzeń w ogóle tu nie istnieje, pejzaż to po prostu funkcja psychiki opowiadających. Tak więc w *Wyzwoleniu zapaleńca* znajdujemy emocjonalny opis, wyrażający raczej stan ducha narratora niż widok z okna: „Przed wielkim oknem mej kwatery, wiosną i latem szumiał gaj; teraz szkielety drzew dziko chrzęszczały, gdzieniegdzie świeciły z wierzchu śmiertelną powłoką śniegu”²². W *Sile woli* również widzimy, jak melancholijny nastrój przenika opis przyrody:

Cisza w naturze była zupełna. Sina Sobótka (Zobtenberg) na złotym tle nieba wydawała się jak wielki pomnik grobowy. Wzgórza płomieniejące szmaragdowej barwy, drzewa cicho wieńcami gałęzi kołyszące, ostatnie odgłosy ptaków szukających spoczynku, wszystko to harmonijnie kończyło hymn żegnający słońce.²³

Natura jest funkcją emocji bohaterów²⁴, inni ludzie nie istnieją, nie ma rzeczywistości intersubiektywnej, nie obowiązuje tu żadne prawo – w starannie okrojonym świecie działa jedynie gra pragnienia. Innymi słowy, w uniwersum Dziekońskiego chodzi nie o obiektywną rzeczywistość, nie o ogólne prawa, ale też i nie o idiosynkratyczne fantazje podmiotu, ale o relację – więź między „ja” i „ty” upragnionym (najczęściej nieobecny) oraz „ja” i „ty” realnym. Widać to zarówno na poziomie akcji (przecież choć bohaterowie są samotnikami, w noweli zawsze do kogoś tęsknią i zawsze w nieoczekiwany sposób znajdują kompana), jak i w konstrukcji narratora, zawsze mówiącego do kogoś.

Podobieństwo nowel Dziekońskiego do romansu nie ogranicza się jedynie do samej postaci narratora i sposobu, w jaki przeżywa i opisuje

22 J.B. Dziekoński, *Wyzwolenie zapaleńca*, [w:] tenże, *Spomnienia i marzenia Bogdańskiego*, t. 2, Warszawa 1848, s. 40.

23 J.B. Dziekoński, *Sila woli*, dz. cyt. s. 20.

24 Zauważmy nawiasowo, iż Dziekoński nawet w reportażach traktował naturę pretekstowo, koncentrując się na krajobrazie wewnętrznym. Maciej Szargot tak komentuje reporterski opis Łysej Góry: „Wszyscy badacze komentujący ten fragment zwracają uwagę na fakt, że mamy tu do czynienia nie z rzeczywistym widokiem z Łysej Góry, lecz z krajobrazem wewnętrznym, przestrzenią mityczną. Narrator-bohater widzi ze szczytu cały kraj i to nie tylko współczesny – sięga w głąb dziejów. Patrzy bowiem «okiem duszy»”. Zob. M. Szargot, *Reporterskie i pisarskie drogi Józefa Bogdana Dziekońskiego*, Piotrków Trybunalski 2012, s. 23. Ważne jest, w jaki sposób fantastyczny sposób pisania nie ogranicza się u Dziekońskiego tylko do gatunków fantastycznych, ale niejako rozlewa się też na inne style pisarstwa.

doświadczenia, sięga dalej niż tylko do motywów czy elementów romansu – dotyka samej struktury narracji, która jest właściwa romansowi. Można powiedzieć, że w nowelach Dziekońskiego znajdujemy elementy morfologii romansu – tak, jak ją skodyfikował Józef Bachórz. Według niej romans składa z ośmiu etapów, poddawanych rozmaitym konkretyzacji i przekształceniom:

1. **Spodziewanie:** czyli przygotowanie na przyjście ukochanego/ukochanej. Jej wariantem jest „samotność panny lub kawalera wśród ludzi, dziwne tęsknoty, odróżnianie się od środowiska, wyobcowanie”²⁵ oraz podróż. Z takimi dokładnie otwarciami mamy do czynienia w większości nowel Dziekońskiego, których bohaterowie nie tylko różnią się od reszty towarzystwa i boleśnie tę odmienność przeżywają, ale i podróżują, nigdy nie są w domu. Żadna nowela Dziekońskiego nie rozgrywa się w oswojonej przestrzeni – punktem wyjścia zawsze jest wyjazd. Sytuację oczekiwania i separacji od innych wzmacnia też nuda. Innymi słowy, w początkowych partiach nowel widzimy wyraźnie, jak narratorzy tworzą sobie wakat, jak to ujmuje Roland Barthes²⁶, nieświadomie oczyszczają miejsce na nadejście obiektu. Przez znudzenie podmiot oddziela się od rzeczywistego świata, postrzega innych ludzi, codzienność, jak przez szybę – jest od tego oddalony, odmawia uczestnictwa.
2. **Spotkanie (dostrzeżenie się, zejście):** w tradycyjnym romansie to moment pierwszego ujżenia się przyszłych kochanków, natomiast u Dziekońskiego to spotkanie następuje pomiędzy podmiotem a intruzem, kimś, kto pojawia się na miejscu „ty” zamiast wzywanego obiektu – i to z nim, niczym w romansie, bohater nawiązuje od razu więź. Tym kimś może być pijak w *Pająku*, szalony muzyk z *Ducha jaskini*, demoniczny doktor z *Siły woli* czy starzec z *Trupiej głowy*. Na tym etapie dokonuje się podmiana obiektu upragnionego na obiekt realny, niedostrzeżona przez zakochanego – to istotna modyfikacja schematu romansowego, stosowana przez Dziekońskiego z zaskakującą konsekwencją.
3. **Przysługa:** aby romans mógł toczyć się dalej, kochanek lub kochanka musi spełnić jakiś czyn miłości. W tradycyjnych romansach tę rolę pełnić może edukacja ukochanej (*Powieść bez tytułu* Kraszewskiego) czy uratowanie pieska (*Wędrówka po małych drogach* Bujnickiego). U Dziekońskiego także mamy do czynienia z taką przysługą, która pojawia się niedługo po zawiązaniu znajomości: narrator *Pająka* daje jałmużnę i życzliwie wystłuchuje pijaka, lekarz w *Siły woli* oferuje swoje usługi, zaś w *Trupiej głowie* narrator poświęca starcowi uwagę i wyraża szacunek, jakiego ten nigdy przedtem nie doświadczył. Jak się okaże, przysługi w świecie Dziekońskiego nie przynoszą pożądanej korzyści, ale wiążą bohaterów, pełnią więc głównie funkcję romansową.
4. **Zobowiązanie:** drobna uprzejmość w romansie buduje więź, otwiera na przyszłe kontakty i stanowi znak wyjątkowości więzi między bohaterami. Widzimy ten

²⁵ J. Bachórz, *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk 2005, s. 96.

²⁶ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, dz. cyt., s. 139.

mechanizm w *Pająku*, gdzie narratorowi zaczyna zależeć na losach oszałałego muzyka. Podobnie w *Sile woli* zobowiązanie się przez Leonarda do wyleczenia Stanisława daje mu okazję do regularnych spotkań z pacjentem i jego ukochaną.

5. **Rozstanie:** w romansie może się wydarzyć z wielu powodów, takich jak wojna, powstanie, obowiązki przyjaźni, ale też oddalenie wynikające z charakteru spotkania. To z tym ostatnim mamy do czynienia u Dziekońskiego – narrator pierwszego stopnia musi opuszczać pijaka w *Pająku*, co dyktowane jest naturalnym rytmem spotkań w karczmie. Podobnie po pierwszym spotkaniu z narratorem Leonard znika mu z oczu, by po chwili powrócić w nieoczekiwanych okolicznościach.
6. **Przeszkoda:** kochankowie, poczuwszy wyjątkowość ich więzi, nie mogą jednak się połączyć – w logice romansu konieczna jest przeszkoda, perypetia, która zapętli zbyt prostą drogę do miłosnego spełnienia. Taką rolę może pełnić różnica klasowa, rywal, zdrajca czy ułomności fizyczne (jak w *Garbatym Korzeniowskiego*). W *Pająku* ich ekwiwalentem będzie odsuwanie się muzyka, który przerywa spotkania, a w końcu umiera, nie chcąc się zbliżyć do narratora. Często bohaterowie naznaczeni są samotnością lub chorobą, która separuje ich od innych i każe uciekać od relacji, odchodzić.
7. **Pomoc:** aby mimo przeszkód miłość mogła się spełnić, potrzebne jest wsparcie z zewnątrz, rodziców lub dobroczyńców (często to samotni starzy ludzie). Dziekoński wprowadzając ten motyw modyfikuje go – otóż interwencja nie przynosi spodziewanego skutku. Taką rolę pełni racjonalny ojciec w *Sile woli*, który chce ukrócić magnetyczne szaleństwo i wprowadzić powiew zdrowego rozsądku.
8. **Rozstrzygnięcie:** rozwiązanie romansu nie musi być szczęśliwe. Oprócz niego Bachórz wymienia jeszcze trzy możliwości: śmierć wskutek nieszczęśliwej miłości, definitywne rozerwanie związku (w efekcie szaleństwo czy choroba) lub wygaśnięcie miłości²⁷. Bohaterowie Dziekońskiego z tej triady upodobali sobie oczywiście śmierć.

Przyjrzyjmy się dokładniej działaniu romansowego schematu na przykładzie *Sily woli* – noweli, która temat miłości i uwodzenia podejmuje wprost. Punktem wyjścia jest tu nuda, przygotowująca nadejście przedmiotu miłości. Narrator jest w podróży, oddalony od innych, pogrążony w marzeniach. W tej pustce pojawia się Leonard, który od samego początku zyskuje nad bohaterem niezwykłą moc. W efekcie między mężczyznami wiązuje się silna, niejednoznaczna więź. Zgodnie ze schematem Bachórze następuje spotkanie (punkt 2), a następnie przysługa (punkt 3) – Leonard dzieli z narratorem swoje miejsce noclegowe w karczmie. Nazajutrz bohaterowie się rozdzielają (punkt 5) i spotykają się ponownie. Tu jednak ich relacja zaczyna się rządzić dynamiką zazdrości: między bohaterów

²⁷ Rekonstruuje za: J. Bachórz, dz. cyt., s. 96–101.

wkraczają Stanisław i Emilia, wprowadzając zakłócenie, które prowadzi do konfliktu między mężczyznami i pojedynku.

W tę opowieść wpleciona jest historia narratora i Stanisława, jego przyjaciela od najmłodszych chwil, z którym „pozorne podobieństwo charakteru i skłonności, a najwięcej jakiś tajemny pociąg od pierwszego spotkania zbliżyły nas razem”²⁸. Ponownie więc mowa o tajemniczej atrakcji. Ta zaś nakłada się na kolejny związek, Stanisława i Emilii, wyraźnie przypominający tradycyjny romans. On, sierota, trafia pod opiekę jej zimnego ojca i zakochuje się w Emilii, jednak ta miłość nie może się skończyć małżeństwem z powodu różnicy majątkowej. Nieoczekiwanie spadek pozwala zakochanym pokonać dzielącą ich przepaść, jednak wówczas pojawiają się kolejne przeszkody – pieniądze, które miały być wyzwoleniem, stały się przekleństwem, bowiem przyczyniły się do rozsmakowania się młodego mężczyzny w światowych uciechach, a potem znudzenia nimi, za tym przyszły choroby wieku: melancholia, szaleństwo, obojętność, a w końcu gwóźdź do trumny kochanków – podszywający się pod przyjaciela magnetyzer Leonard.

Stanisław zachowuje się jak rasowy kochanek. Wzorem Tristana mnoży przeszkody, gdy już może być z ukochaną, gdy nie ma już żadnych zewnętrznych ograniczeń, sam je kreuje. Kiedy znikają zewnętrzne przeszkody, sam działa przeciw swojemu połączeniu z Emilią, którą przecież kocha. Dziekoński odwołuje się do fundamentalnego dla kultury Zachodu wzorca miłości tristanicznej, którą dostrzec można również w polskich romansach sentymentalnych²⁹, gdzie uczucie między kochankami potrzebuje barier i przeszkód, karmi się tym, co je zakłóca. Tristan pragnie Izoldy, ponieważ nie może jej mieć, a nie pomimo tego – dlatego kiedy znajduje się sam na sam z ukochaną, kładzie w łóżku miecz, rzekomy znak lojalności wobec króla, a w istocie własnoręcznie stworzoną kolejną przeszkodę. Taką przeszkodą może być na przykład ten trzeci, rywal.

Zauważmy, że miłość u Dziekońskiego jest uzależniona od zazdrości, nie może się rozegrać bez rywala. Magnetyzer Leonard kocha Emilię i rywalizuje o nią ze Stanisławem, narrator kocha Stanisława i rywalizuje o niego z magnetyzerem. W miarę zawiązywania się sojuszu przeciw magnetyzerowi, narasta uczucie między narratorem a Emilią, zapośredniczone przez obecność Stanisława, w interesie którego oboje występują. To oni we dwójkę przeżyją tę mroczną przygodę, jednak po śmierci Leonarda i Stanisława ich drogi się rozejdą – uczucie nie ma sensu bez trzeciego wierzchołka trójkąta. Tam, gdzie pozornie mamy do czynienia z parą (dwójką, podmiot pragnący i obiekt pragnienia), w istocie widzimy trzy elementy, w tym tego trzeciego, pośrednika czy – by użyć terminologii

28 J.B. Dziekoński, *Sila woli*, dz. cyt., s. 35.

29 A. Witkowska, dz. cyt., s. 96–101.

Michela Serresa – pasożyta, tego trzeciego, który zakłóca relację³⁰. Lotta Tomasz Manna formułuje podobną obserwację i używa, co ciekawe, tego samego pojęcia:

Czy rozumie pan, po tym wszystkim co to znaczy: miłość do cudzej narzeczonej – i w jakim stopniu może się to dla kogoś stać przedmiotem długoletniego tamania sobie głowy? A dla mnie stało się nim, bo nie udawało mi się z miejsca odrzucić pewnego wiążącego się z tym słowa, które przy najlepszej woli i mimo całego lęku jakoś nie zawsze umiałam obejść: słowa *pasożytnictwo*.³¹

Miłość romantyczna – a przecież Lotta odnosi się tu do tekstu założycielskiego tego fenomenu, czyli *Cierpień młodego Wertera* – opiera się na trójkącie, gdzie relację umożliwia pasożyt: ten, kto nic nie daje, żywi się energią innych, wprowadza niepokój, ale i buduje więź. Moglibyśmy opowiedzieć o tym nieco inaczej, używając instrumentarium René Girarda³² (który zresztą Serresa inspirował): pragnienie bohaterów zawsze

30 Inspiruję się tu książką Michela Serresa *Parasite* – autorską teorią intersubiektywności opartą na tytułowej figurze. Badacz pokazuje działanie pasożytów na przykładzie bajek Ezopa i La Fontaine’a. Definiuje pasożyta właśnie jako tego trzeciego, który – niewidoczny na pierwszy rzut oka – pojawia się w relacji między podmiotami wymiany i zakłóca ją. Nie działa zgodnie z obowiązującą logiką wymiany: bierze, nie dając nic od siebie. Pasożytem jest żółw, który chce podróżować i daje namówić się dwóm kaczkom na wspólny lot: ptaki trzymają w dziobach kij (symbolizujący relację między dwoma równorzędnymi, wkładającymi tyle samo energii podmiotami – podróż jest możliwa dzięki sile ich skrzydeł, to one pracują), zaś żółw chwyta go paszczą pośrodku. Dzięki temu kaczki mogą go unieść i lecieć razem z nim. Żółw niczego kaczkom nie daje, przeciwnie, stanowi dla nich ciężar, wymaga od nich większego nakładu energii. Brak mu samodzielności: znajduje się między ptakami, utrudnia im lot, ale właśnie jako utrudnienie funduje relację między nimi. Gdyby nie on, gdyby nie ten dodatkowy ciężar, które muszą dźwigać wspólnie, nie byłoby potrzeby nawiązywania więzi – każda kaczka leciałaby osobno, nic by ich nie łączyło. Jednak sytuacja pasożytnicza trwa krótko, z założenia nie może ona być stanem trwałym. Żółw widząc, jak ludzie na ziemi zadzierają głowy i postrzegają go jako króla swojego gatunku, chce pławić się w dumie i, by pobłogosławić domniemanych podwładnych, otwiera usta, a tym samym wypuszcza kij, spada i ginie. W teorii Serresa, zgodnie z polem znaczeniowym francuskiego *parasite*, problem pasożytnictwa łączy się nie tylko z czerpaniem z zasobów innych, ale i z kwestią zakłócenia. Pasożyt jest przeszkodą w komunikacji, w transferze informacji od nadawcy do odbiorcy. Oba te pola znaczeniowe rezonują ze strategiami narracyjnymi w nowelach Dziekońskiego. Zob. M. Serres, *The Parasite*, transl. L.R. Schehr, Baltimore and London 2007.

31 T. Mann, *Lotta w Weimarze*, tłum. F. Konopka, Warszawa 1983, s. 102.

32 Zob. R. Girard, *Prawda romansowa i kłamstwo romantyczne*, tłum. K. Kot, Warszawa 2001, tam szczególnie „trójkątne”.

ma strukturę trójkątną i mimetyczną, potrzebuje tego trzeciego, kto utwierdzi Ja w jego pragnieniu. Nigdy nie jest tak, że wystarczy kogoś lub czegoś pragnąć, potrzebny jest pośrednik, który jednocześnie jest mediatorem i przeszkodą. Taką rolę pełni na przykład rywal: pozornie utrudniając relację, w istocie ją umożliwia.

W noweli mamy do czynienia z następującymi relacjami:

- Narrator – Leonard
- Narrator – Stanisław
- Narrator – Aniela
- Stanisław – Aniela
- Stanisław – Leonard
- Leonard – Aniela

Stanisław jest osią wszystkich tych miłosnych wydarzeń i tylko on przechodzi pełny cykl romansowy opisany przez Bachórza (choć każdy etap z innym obiektem), który innym postaciom dany jest tylko fragmentarycznie. W tym sensie podtytuł utworu – „urywek” – zyskuje nowy sens: ewokuje przeżywanie miłości jako fragmentu, jako czegoś niepełnego, wybrakowanego, części znanego modelu, która pozostawia poczucie niespełnienia. Miłość zawsze przeżywa się niezgodnie z całościowym wzorcem – widzimy, jak bohaterowie zmieniają pozycje w obrębie romansowych struktur, które się na siebie nakładają, gubią się w grze pożądania. Stanisław, który jako jedyny realizuje cały cykl miłosny, przeżywa wszystkie etapy morfologii romansu, traci w efekcie wolę – staje się pustym miejscem, nie ma żadnych pragnień, niczego nie chce, a tym samym przechodzi na drugą stronę popędu – ku Tanatosowi. Staje się bezwonną amebą, która pozwala się zabić magnetyzerowi, a przedtem oddaje mu swoją ukochaną. W zagadkowej scenie Stanisław, rzekomo w śnie magnetycznym, zdradza Leonardowi sny Emilii: tak, jakby sam budował scenę dla pożądania między dziewczyną a magnetyzerem.

Powtórzmy: u Dziekońskiego zaznanie pełni romansowego cyklu oznacza śmierć, utratę woli życia. Pragnienie musi być niedoskonałe, niezaspokojone, niepełne. Do figury fragmentu Dziekoński powraca wielokrotnie: zaczynając od poziomu podtytułów i klasyfikacji genologicznych (*Urywek z pamiętników nieznanego, Fragment, Urywki z listów młodego artysty*) po konstrukcję fabularną – jego utwory często urywają się i nie wiemy, co stanie się dalej z ich bohaterami. Co się dzieje z Emilią i narratorem *Siły woli* po dramatycznej przygodzie z magnetyzerem? Czy po śmierci pijaka narrator *Pająka* kiedykolwiek odnajdzie spokój (i czy dane mu będzie połączyć się ponownie z adresatem listów)? Czy spotkanie genialnego muzyka i narratora *Ducha jaskini* coś zmieniło w życiu któregośkolwiek z nich? Dziekoński uchyla się od odpowiedzi na te pytania, nie interesuje go, co będzie dalej. Eksponuje wyraźnie moment przerywania: także przez częste przerywanie toku jednej opowieści inną, wtrętem (np. zasadniczą opowieść o demonicznym magnetyzerze przerywa w *Sile woli* dygresja

o relacji narratora i Stanisława, cofająca się do czasów dzieciństwa obu mężczyzn). Takie zabiegi są rzadkie w noweli, gatunku z założenia jednowątkowym i skupionym wokół jednego punktu. Jednak Dziekoński celebruje wszelkie momenty zerwania, akcentując nieodłączne od niego przeżycie utraty, może nawet więcej – traumy, bo przecież *fragmentum* pochodzi od czasownika *frangere*, czyli łamać.

Wizja życia złamanego³³, przeżywanego we fragmentach koresponduje z biografią samego Dziekońskiego, mistrza ucieczek, który od młodości lat układał swoje życie niczym mozaikę z porwanych elementów. Ledwie zdążył się gdziekolwiek zadomowić, uciekał stamtąd: mowa nie tylko o jego domu rodzinnym, z którego uchodzi, by dołączyć do oddziałów powstańczych, ale też o Królewcu, Dorpacie czy Moskwie. Pisarz, staranny architekt swojej legendy, sugeruje polityczny kontekst tych ucieczek, jednak jego biografka, Dorota Zamojska, zaleca sceptycyzm wobec tych deklaracji, kładąc nacisk na niespokojnego ducha, który nosił twórcę po świecie. „Nie wyklucza to oczywiście zaangażowania politycznego, odsuwa je tylko na plan drugi, na pierwszym stawiając walkę o własne «ja»”³⁴, dodaje badaczka. W tym sensie widzimy w dziele Dziekońskiego specyficzną praktykę przepracowywania doświadczenia w medium literatury: pisarz tematyzuje w nim nie tyle konkretne motywy czy wydarzenia, co sam gest uciekania, urywania, łamania, przerywania ciągłości, niemożności zadomowienia się i odrzucanie spójności czy całości; gest, który najmocniej zaakcentował nie tylko w swojej sztuce, ale i w pozostawionej legendzie biograficznej.

Poetyka fragmentu wiąże dzieła z życiem pisarza także przez to, że wywołuje wrażenie autentyczności. To chwyt szczególnie często stosowany w powieści poetyckiej, często opatrywanej podtytułem „ustęp”, „ułomek”, „fragment”, „ustęp”, gdzie chodziło o sugestię, że dzieło przechowuje resztki jakiejś niezwyklej całości. Tak jest np. u Byrona, który w *Giaurze* przechowuje pozostałości powieści wschodniej – nieliterackiej, gminnej, usłyszanej w tureckiej kawiarni³⁵. Fragment ewokuje residuum, resztkę prawdziwego życia, które inspiruje literaturę, życia, którego nie da się ująć w sztywne ramy, zamknąć w dziele, życia, którego ułomna literacka forma nie pojmie, którego nawet konkretny artysta nie umie w pełni doświadczyć. Być może dlatego dzieła Dziekońskiego są ostentacyjnie fragmentaryczne, jakby zarzucone.

³³ Na temat idei życia złamanego, rozłamanego w romantycznej poezji zob. M. Piwińska, *Złe wychowanie*, Gdańsk 2005, s. 51–63.

³⁴ D. Zamojska, *Bursz – cygan – legionista. Józef Bogdan Dziekoński*, Warszawa 1995, s. 27.

³⁵ Zob. M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970, s. 21; A. Kurśka, *Fragment romantyczny*, Wrocław 1989, s. 21–22.

Fragment to widomy znak utraconej całości, straconej pełni, figura *par excellence* melancholijna. Dziekoński jednak nie jest tu sentymentalny i nie tęskni za całością – pełnia przeżycia miłosnego to przecież zatrzymanie pragnienia i śmierć, które stały się udziałem Stanisława. Fragment, czyli brak dopełnienia i konsolacji, to jedyna dostępna forma egzystencji, jedyna możliwa forma życia. To też egzystencja pasożytnicza: autor ekspozuje figurę tego trzeciego, którym jest nie tylko romantyczny kochanek, ale również pisarz – podsłuchiawcz, karmiący się cudzą opowieścią.

Intruz

Jak sygnalizowałam powyżej, powtarzając model romansowy na poziomie narracji, Dziekoński wprowadza do niego pęknięcie. Oto obiekt miłości rozszczepia się na dwa przedmioty: aktualny i upragniony. Ten, do kogo wzdycha bohater, nie jest tym, z kim wchodzi w interakcję; w miejsce przygotowane w pierwszej, inauguracyjnej fazie romansu przychodzi ktoś inny niż oczekiwano, intruz, podsłuchiawcz. Bohaterowi zdarza się przejść przez sporą część cyklu romansowego nie orientując się, że to się stało – wzdychając w pustkę, do nieistniejącego obiektu fantazji, nie widzi obok siebie realnego, który zajął miejsce przedmiotu fantazji.

Przeanalizujmy ten mechanizm na przykładzie noweli *Piosnka*. Jej bohater, Niemiec Robert Sachs³⁶, zostawia ukochaną siostrę i matkę i przyjeżdża do Wilna. Żyje w nędzy, którą nieoczekiwanie rozświetla niezwykle epizod: przypadkiem dostrzega portret dziewczyny w antykwaracie i jednocześnie słyszy melodię – dolatuje go kilka akordów i śpiew zza otwartego okna. W tym niesamowitym momencie wrażenia wzrokowe i słuchowe nakładają się na siebie – Robert widzi, że to portret śpiewa. Wówczas pada na niego czar i „melodia na wieki w nim utkwiała”³⁷. Przyjrzyjmy się jednak uważnie sytuacji, w której znajduje się bohater – oto przypadkiem podsłuchiwał melodię nieprzeznaczoną dla niego. Jest intruzem, niepożądanym suplementem innej, nieznanego sobie relacji. Może dziewczyna śpiewała tę piosenkę ukochanemu? Może bratu? Może chciała sprawić przyjemność matce? Może grał ją mężczyzna, a śpiewała kobieta? Może w utworze zamiast namietności kryła się złość, strach, smutek? Z pewnością Robert nie był jej adresatem. Mimo to przywłaszczył ją sobie, pozwoił, by nim zawładnęła, a nawet przekazał ją dalej – zapisał nuty i wysłał siostrze.

³⁶ Postać ukształtowana jest zresztą na podobieństwo samego Dziekońskiego; por. M. Szargot, *Reporterskie i pisarskie drogi...*, dz. cyt. s. 57.

³⁷ J.B. Dziekoński, *Piosnka*, [w:] tenże, *Spomnienia i marzenia Bogdańskiego*, dz. cyt. t. 1, s. 196.

Z rozkoszą myślał iż siostra jego, Wilhelmina, wydobędzie podobne jęki z arfy i zrozumie urok, jaki mają na biednego brata. Zrozumie to wrażenie, które się na nim jak pieczęć wycisnęło, którą można złamać, ale niczym zatrzeć nie można.³⁸

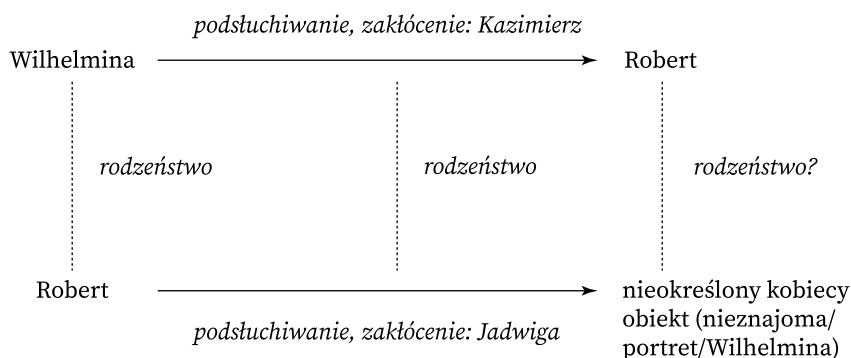
Przekazawszy siostrze piosenkę, sprzedaje zegarek, ostatnią pamiątkę po ojcu, by kupić portret z wystawy antykwariatu, na który patrzył słuchając piosenki (jak każdy zakochany, jest fetyszystą). Jednak strukturę podsłuchiwania i zyskiwania władzy Dziekoński powtórzy jeszcze w noweli dwa razy. Oto Robert trafia jako guwerner do porządnego wileńskiego domu. Córka państwa, Jadwiga któregoś dnia podgląda go i podsłuchuje, jak Robert gra melodię – dziewczyna zachowuje się więc jak intruz, zyskuje dostęp do melodii przez oszustwo i odtąd panuje nad bohaterem. Odkąd zagrała magiczną sekwencję dźwięków, została utożsamiona z dziewczyną z portretu, z fantazją. Gdy tylko Robert słyszy te dźwięki, natychmiast nadchodzi, jak szczur wzywany przez flecistę z Hammeln, i reaguje ekscentrycznie, rażąc poczucie smaku rodziny z wyższych sfer:

Łzawe oczy jego, mimo bladego światła nocy świeciły jak fosfor obłąkaną żrenicą. Na próżno dziewczyna odwracała wzrok od niego. Mimowolnie trwożliwa ciekawość pociągała ją ku niemu, nareszcie zmieszana, przerażona, urwała raptownie ponury śpiew. Młody Robert westchnął pełnymi piersiami i „Lebewohl” wyrzekł z cicha i upadł zemdlony.³⁹

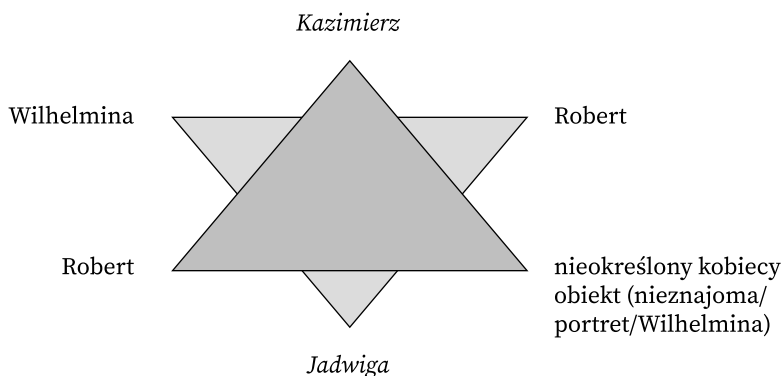
Domownikom, w tym narzeczonemu Jadwigi, podległość mężczyzny wydaje się po prostu śmieszna, jednak ta komiczność zdradza prawdę miłosnego pragnienia. Mimo iż miejsce obiektu jest niewłaściwie obsadzone – zajmuje je Jadwiga, która podsłuchiwała pieśń, a nie śpiewaczka, w której głosie zakochał się bohater, ani nie modelka z portretu – pragnienie i tak działa. Robert wbrew tej niezgodności wchodzi w logikę zakochanego: zdradza prawdziwy obiekt miłości (obraz z antykwariatu, śpiewającą nieznajomą, a może i siostrę, z którą tęskniący mógł utożsamić niewinną kobietą postać) z intruzem (Jadwigą, która podsłuchiwała melodię). Tak samo Wilhelmina, siostra Roberta, wykorzystuje piosenkę w niewłaściwy sposób – ponieważ gdy ją śpiewała, przez okno podsłuchiwał ją Kazimierz, brat Jadwigi. To nie dla Kazimierza była przeznaczona ta muzyka – to sposób, w jaki dziewczyna komunikowała się ze swoim bratem. Zilustrujmy to ponownie na schemacie:

³⁸ Tamże, s. 199.

³⁹ Tamże, s. 208.

Rys. 3. Schemat narracji w *Piosnce* J.B. Dziekońskiego (A)

Dziekoński pokazuje nam symetryczny miłosny czworokąt, gdzie nakładają się na siebie dwa trójkąty, a kobiety władają mężczyznami za pomocą tajemniczej melodii, która przychodzi do nich od innych mężczyzn. Ci zaś przypadkiem, jako podsłuchiwalce i intruzy, nieintencjonalnie, padają jej ofiarą i nie mogą już wyjść spod władzy dysponentki melodii.

Rys. 4. Schemat narracji w *Pajęku* J.B. Dziekońskiego (A)

Kobiety jednak, zaznaczmy, nie są w tym demoniczne, nie mogą wykorzystywać muzyki do własnych celów, nie mogą jej kontrolować. Transfer melodii jest tu naznaczony zarówno przygodnością, jak i fatum, bo przecież nowelę zamyka śmierć. Wilhelmina umiera z powodu nieszczęśliwej miłości, zaś Robert, dowiadując się o tym, idzie w jej ślady – przy akompaniamencie muzyki. Być może więc ów czworokąt, rozpisany powyżej na dwie pary (a konkretniej: trójkowe struktury), to w istocie trójkąt, opowieść o miłości Roberta i Wilhelminy, najczystszej z możliwych

miłości bratersko-siostrzanej, której idealność nie może się utrzymać w zesputym, materialnym świecie.

Schemat, który opisałam powyżej jako schemat narracji, tu staje się materią akcji. Skąd jednak podtytuł *Fantazja*? Może się odnosić do niereczywistego, nieprawdopodobnego charakteru utworu, braku roszczeń do realizmu, oderwania od rzeczywistości empirycznej. Można by go też pewnie czytać przy pomocy klucza biograficznego – Dziekońskiego nazywano „marzycielem i mistykiem”⁴⁰, więc pewnie snuł on właśnie marzenia (zbiór jego nowel nazywa się przecież *Spomnienia i marzenia*). Jednak podtytuł może się brać i z tego, że to właśnie fantazję pisarz poddaje pracy krytycznej, rewiduje jej działanie w obrębie romansu. Wykazuje, że w relacji miłosnej odgrywa ona kluczową rolę jako nieobecny, upragniony obiekt. Ukochani, utęsknieni adresaci z nowel Dziekońskiego nigdy nie odpisują, zaś obiekty miłości bohaterów często istnieją jedynie w dyskursie zakochanych. Robert Sachs jest zakochany w portrecie (nigdy nie miał kontaktu z modelką i do niego nie dąży). Oblakany poeta z *Wyzwolenia zapaleńca* utracił ukochaną i karmi się zakonserwowanymi w pamięci obrazami miłości. Pijak z *Pająka* nie uprawia już muzyki – ona, jego oblubienica, pozostaje w oddaleniu jedynie wspomnieniem dawnej jedności.

To typowa formuła romantycznej miłości, gdzie przedmiot nie istnieje realnie, ale „odsunięty w głąb minionego czasu, nierozzerwalnie zrosnięty z epoką, która już się zakończyła, żyje życiem zastępczym, życiem na niby. Pamięć szydełkuje jego kształt i tkanę; owija go szczelnie swym somnambulicznym kokonem”⁴¹. Wielu romantycznych kochanków celowo oddala od siebie przedmiot miłości, bojąc się konfrontacji z brakiem, jednak Dziekoński ujmuje rzecz inaczej. Każe on swoim bohaterem skonfrontować się z faktem, że upragniony obiekt nie istnieje (nie odpisuje, umiera, pozostaje niedostępny), ale wskazuje tu szansę. Absencja obiektu wytwarza bowiem puste miejsce, które potem zajmie realnie Inny. Fantazja o obiekcie umożliwia miłość właśnie dlatego, że jest próżna, ponieważ ów brak wywołuje w podmiocie tęsknotę i zaprasza do relacji Innego, który pojawia się przygodnie, różni się od pożądanego przedmiotu, ale mimo to (a może właśnie dlatego) można z nim przeżyć relację miłosną. Ta zaś z rzadka jest dostępna jako pełny erotyczny cykl, jako całość zwieńczona spełnieniem – doświadcza się jej raczej we fragmentach.

Można by rzec, że Dziekoński patrzy tu prosto w oczy negatywności – demistyfikuje romantyczną miłość i pokazuje, że za wyidealizowanymi obrazami kochanek i kochanków kryje się nicość, w której pojawia się intruz. Atakuje najważniejszy, tristaniczny rys romansu, mit, który każe

⁴⁰ P. Wilkońska, *Moje wspomnienia o życiu towarzyskim w Warszawie*, Warszawa 1959, s. 88.

⁴¹ J. Węgiełek, *O miłości romantycznej*, „Teksty Drugie” 1973, nr 3, s. 91.

kochankom być dla siebie nawzajem niezastąpionymi: Tristan może kochać tylko Izoldę, a Izolda tylko Tristana, nikt nie może się pojawić na miejscu ukochanego⁴², zaś miłość polega na dążeniu do jedności⁴³. Ale jednocześnie afirmuje życie, realność; przygodne, niedoskonałe, pokawałkowane wydarzenia, które przytrafiają się marzycielom, mającym odwagę, by pragnąć. Także ów trzeci, intruz, podsłuchiawcz, który uzurpuje sobie prawo do uczestnictwa w nie swojej historii, podszywa się i niczym hochsztapler zajmuje nieprzynależne mu miejsce, nie jest dla Dziekońskiego jednoznacznie negatywną postacią. Pozwala przecież zakochanemu wyzwolić się z marazmu i przerażającej nudy, z zamknięcia w samym sobie, z solipsystycznego zakłętego kręgu adoracji nieistniejącego obiektu, choć czasem droga do wyzwolenia wiedzie ku śmierci.

Obnażając pustkę fantazji, Dziekoński nie przechodzi na pozycje racjonalistyczne czy pragmatyczne, które gloryfikowałyby skupienie się na tym, co empirycznie dostępne; zauważmy zresztą, że jego mieszczańscy bohaterowie, którzy według własnych deklaracji są bardzo blisko „prawdziwego życia” i „rzeczywistości”, w istocie są automatami, które nie żyją naprawdę, co najwyżej wegetują. Pisarz pokazuje, w jaki sposób to właśnie marzenie i rozczarowanie nim umożliwia prawdziwe życie, przeżycie relacji miłosnej – to właśnie wejście w świat fantazji, wytworów własnego Ja, budzi w podmiocie tęsknotę i głód, otwiera na „Ty” i tym samym pozwala, by realny Inny mógł przypadkowo pojawić się w romansowym scenariuszu i naruszyć jego kształt.

Z kolei na poziomie genologicznym Dziekoński pracuje na istniejącym i oswojonym kodzie rozpoznawalnej przez czytelnika matrycy fabularnej⁴⁴, by następnie wyrwać go z tego zadowolenia w konwencji w brutalny sposób, ale nie w celu obrócenia jej w perzynę. Nie jest parodystą, ale odważnym adwokatem marzycielstwa, który pokazuje je nie jako akt ucieczki od życia (o co często romantyków i samego Dziekońskiego oskarżano), ale jako gotowość podjęcia życia w realności, ze wszystkimi konsekwencjami. Nie kpi z zakochanych – sympatyzuje z bohaterami i koniec końców swojemu czytelnikowi, którego pozbawił komfortu obcowania ze znaną formą, pozostawia nadzieję, wiarę w produktywność rozczarowań i pomyłek.

⁴² O tristanicznym aspekcie romansu zob. J. Bachórz, *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, dz. cyt., s. 134; A. Witkowska, *Wstęp*, dz. cyt., s. XXII–XXVII.

⁴³ Dodajmy na marginesie, że taka wizja miłości miała również aspekt feministyczny i emancypacyjny, bowiem zakładała równość kochanków. Więcej na ten temat pisze przywoływany wyżej Józef Bachórz.

⁴⁴ Odwołuję się tu do terminu Kazimierza Bartoszyńskiego; zob. t e n ż e, *O badaniu układów fabularnych* [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976, s. 188.

Ewa Wojciechowska

Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University, Kraków

ORCID.ORG/0000-0003-1104-5127

The Third Party, or Serres' parasite: Romantic love and the narrative structure of Józef Bogdan Dziekoński's fiction

Summary

This analysis of selected novels and short stories by Józef Bogdan Dziekoński – *Pająk* [The Spider], *Sila woli* [Willpower], *Piosnka* [A Simple Song], and *Wyzwolenie zapaleńca* [The Liberation of Enthusiast] – shows that they share similar narrative structure based on the interception of messages sent by the narrator to an absent ideal recipient by an eaves-dropping intruder who gradually displaces the original addressee. Working within the framework of a romance story Dziekoński develops a philosophy of desire which accepts incompleteness, contingency and disillusionment. They combine in an affirmation of life and an opposition to morbid phantasies or the idea of irreplaceability of love in the myth of l'amour tristanien.

Key words

Polish literature of the 19th century – narrative structure of the romance – desire – parasite / imposter in a triad – René Girard (1923–2015) – Michel Serres (1930–2019) – Józef Bogdan Dziekoński (1816–1855)

Słowa kluczowe

Dziekoński, romans, miłość, Girard, Serres, pasożyt

Bibliografia

- Bachórz Józef, 2005, *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Barthes Roland, 1999, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa: KR.
- Bartoszyński Kazimierz, 1976, *O badaniu układów fabularnych*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Dziekoński Józef Bogdan, 2004, *Pająk*, [w:] *Cyganeria warszawska*, wstęp, wybór i oprac. S. Kawyn, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Dziekoński Józef Bogdan, 1976, *Siła woli*, [w:] *Polska nowela fantastyczna*, zebrał J. Tuwim, t. 2, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Dziekoński Józef Bogdan, 1976, *Duch jaskini*, [w:] *Polska nowela fantastyczna*, t. 2, zebrał J. Tuwim, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Dziekoński Józef Bogdan, 1848, *Piosnka*, [w:] tenże, *Spomnienia i marzenia Bogdańskiego*, t. 2, Warszawa: Drukarnia Juljana Kaczanowskiego.
- Dziekoński Józef Bogdan, 1848, *Wyzwolenie zapaleńca*, [w:] tenże, *Spomnienia i marzenia Bogdańskiego*, t. 2, Warszawa: Drukarnia Juljana Kaczanowskiego.
- Dzierzkowski Józef, 1843, *Przez ulicę. Obraz fantastyczny*, „Dziennik Mód Paryskich”, 23 września.
- Girard René, 2001, *Prawda romansowa i kłamstwo romantyczne*, tłum. K. Kot, Warszawa: KR.
- Kurska Anna, 1989, *Fragment romantyczny*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Maciejewski Marian, 1970, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Mann Tomasz, 1983, *Lotta w Weimarze*, tłum. F. Konopka, Warszawa: Czytelnik.
- Piwińska Marta, 2005, *Złe wychowanie*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- *Polski romans sentymentalny*, 1971, oprac. A. Witkowska, Wrocław–Warszawa–Gdańsk–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Rudkowska Magdalena, 2019, *Sen nieboszczyka. Polski hoffmannizm w XIX wieku*, Warszawa: Wydawnictwo IBL.
- Serres Michel, 2007, *The Parasite*, transl. L.R. Schehr, Minneapolis; London: University of Minnesota Press.
- Szargot Maciej, 2004, *Opowieści niesamowite Józefa Bogdana Dziekońskiego*, Katowice: Wydawnictwo UŚ.
- Szargot Maciej, 2014, *Reporterskie i pisarskie drogi Józefa Bogdana Dziekońskiego*, Piotrków Trybunalski: Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie przy Filii Uniwersytetu Jana Kochanowskiego.

- Todorov Tzvetan, 1975, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, trans. R. Howard, Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Węgiełek Janusz, 1973, *O miłości romantycznej*, „Teksty Drugie”, nr 3.
- Wilkońska Paulina, 1959, *Moje wspomnienia o życiu towarzyskim w Warszawie*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Zamojska Dorota, 1995, *Bursz – cygan – legionista. Józef Bogdan Dziekoński*, Warszawa: Neriton.