

BOŻENA KASPEROWICZ

Lublin

DRABINA SNU,  
CZYLI IDEE „SZTUKI ŻYCIA”  
W KOLE BOŻYM ANDRZEJA TOWIAŃSKIEGO

Oto przyszedł człowiek ze Słowem Bożym w ustach, z ubóstwieniem Chrystusa, z najwyższą pobożnością, w duchu naszej narodowej wiary, cichy, pokorny, szczerzy, łączy ludzi w Bogu, spełnia miłość czynami, przyznaje najwyższą wolność duchowi, przepowiada Polsce przyszłość, jakiej żaden naród nie miał dotąd, ze sprawy ucieśnionego ludu robi sprawę Boga samego, potwierdza wszystko, co mogło być wzniosłego, szlachetnego w czynach, podnosi godność człowieka wyżej nad wszelkie ideały dotychczasowych marzycieli politycznych, filozoficznych, religijnych [...]; nie tworzy żadnej sekty, żadnej partii, nie klei żadnego komitetu, żadnej centralizacji, żadnej dynastii, nie myśli o panowaniu, chce tylko rozpocząć szereg nowych myśli, nowych prac oświeconych ideą religijną<sup>1</sup>.

Takimi słowami wyraził wiarę w boskie posłannictwo Mistrza Sprawy Bożej Seweryn Goszczyński. Pod tą deklaracją mogłoby się podpisać wielu ówczesnych emigrantów. Andrzej Towiański, bo o nim oczywiście mowa, innego Mistrza nie było, dokonał w Paryżu lat czterdziestych rzeczy niezwykłych. Poruszył i zmałował dotychczasową spokojną, chociaż dla wielu beznadziejną, egzystencję emigracyjnego świata. Jego natchnione religijno-polityczne idee, ułożone w system, rygorystycznie oparte na doktrynie Nowego Testamentu, zostały odebrane z nadzieją, jako nowa, wielka, a co najważniejsze – jedyna prawdziwa nauka, pochodząca od samego Boga. Emigracja odnalazła w niej swój cel, dała się namówić do działania.

Najistotniejszym punktem nauki, który Wielki Mistrz stawiał na pierwszym miejscu, była duchowa i moralna odnowa człowieka. Indywidualna praca prowadząca do przemiany miała opierać się na dogłębnym zrozumieniu i zastosowaniu w życiu zasad religii chrześcijańskiej, z których za naczelne uznane zostały:

---

<sup>1</sup> S. G o s z c z y ń s k i, *Dziennik Sprawy Bożej*, oprac. Z. Sudolski przy współpracy W. Kordaczuk i M. Matusiak, t. I, Warszawa 1984, s. 12-13.

miłość, a przede wszystkim pokora i prostota. Wzór absolutnej pokory Towiański odnalazł w postaci prostego chłopca i nakazywał swoim uczniom stale oglądać się na ów prototyp. Pokora nigdy nie mogła być za daleko posunięta, w rzeczywistości dochodziło nawet do aktów zapisywania swej osoby (oraz majątku) Mistrzowi w poddaństwo. Wewnętrzne samodoskonalenie odbywało się stale pod okiem czujnych braci i ostatecznej instancji wyrokującej – Towiańskiego. Widział on i wiedział daleko więcej niż inni, bo, jak utrzymywał, zostały mu objawione wielkie tajemnice. „Bracia i siostry” mieli obowiązek apostołstwa na rzecz nowej nauki, tak by ogarnęła jak najszersze rzesze wyznawców. Z czasem, gdyby misja objęła odpowiednie kręgi, Bóg miał zesłać na ludzi absolutną szczęśliwość.

Owe misje miały w historii swoje precedensy. Według historiozofii Andrzeja Towiańskiego historia układała się w pewne powtarzające się cykle stałych opozycji – ciągłego upadania i ciągłego podnoszenia się ducha ludzkości. Aby nie pozostawić jej samej sobie, ponieważ sama nie byłaby w stanie znaleźć odpowiedniego „tonu”, Bóg stale ingerował w jej losy. Dopomagał, zsyłając różne kary oraz wysłanników, prowadzących ludzkość ku postępowi. Towiański był przekonany, że Bóg stosował najróżniejsze środki służące nawróceniu człowieka. Nie skąpił, zwłaszcza tym najoporniejszym w wierze, cierpieniu i różnego rodzaju kar.

Plany boskie pozostawały zawsze nie rozpoznane przez człowieka, dlatego winien on wszystkie dopusty przyjmować z pokorą i wdzięcznością. Towiański pouczał następująco:

A kiedy komu droga ofiary stanowczo jest naznaczona, a on jej nie przyjmuje, budzi go Bóg siłą do przyjęcia jej, zsyła np. chorobę, aby taki latawiec, swawolnik rozpraszający ducha, leżąc w łóżku przy zasłoniętych oknach skoncentrował ducha, obudził w nim pokorę, czucie, ton chrześcijański [...], a kiedy i choroba nie pomaga, to są cięższe środki, więzienia, kazamaty itp., gdzie w zamknięciu i ciemności musi człowiek spełnić pod siłą to stanowcze wymaganie Boże<sup>2</sup>.

Oprócz kar i doświadczeń cierpienia Bóg posługiwał się równocześnie wybranymi jednostkami, które Towiański w swoim słowniku zwał „mężami bożymi” lub „opatrznociowymi”. Do nich zaliczał w przeszłości Aleksandra Wielkiego, Juliusza Cezara, Chrystusa, Napoleona. Cesarz Francuzów zajmował na tej liście miejsce szczególnie eksponowane.

W kształtowaniu postawy osobowej nowego chrześcijanina-towiańczyka czerpano z wzoru chłopca. Taki sam ideał, z tym, że odnoszący się do szerszego, bardziej ogólnego aspektu, stanowił Napoleon. Był on arcywzorem historycznym, trzonem koncepcji historiozoficznej, a po trosze i politycznej, Towiań-

---

<sup>2</sup> A. T o w i a ń s k i, *Pisma*, t. I, Turyn 1882, s. 430.

skiego. Mit napoleoński zawierał nie tylko wzorzec wielkości, ale i bezpośrednie dyrektywy działania. Zaraz po Napoleonie powołany do głoszenia boskich zarządzeń był Andrzej Towiański. Swoje powołanie wiązał ze szczególną misją narodu polskiego, który – jak uważano – został wybrany z wielu innych. Mesjanizm polski żywił przekonanie, że historia narodu polskiego powtarza historię świętą. Porozbiorowe dzieje Polski miały być powtórzeniem męki Chrystusa i miało je zwieńczyć zmartwychwstanie. Ono z kolei – wierzono – da początek nowej erze wolności w dziejach świata, a przede wszystkim przywróci ojczyznę wyczekującej emigracji. Jako najskuteczniejszy środek do osiągnięcia owego celu Mistrz zalecał cierpliwość i wspomnianą już wyżej pokorę. Pozbawione celu, wręcz gwałceniem planów boskich, było buntowanie się przeciw aktualnemu porządkowi przez np. walkę z zaborcą, wzniecanie kolejnych powstań itp. Rosja, bo ona stanowiła główny przedmiot odniesień, pozostawała bez winy, jako bezwolne narzędzie w rękach Pana. Bezgraniczne poddanie się Jego woli, którą znał rzekomo Mistrz Andrzej, poprzez doskonalenie własnego wnętrza, było jedyną słuszną drogą do niepodległości.

Idee te, nakreślone bardzo ogólnie, znalazły posłuch u wielu emigrantów o nie byle jakich osobowościach i prestiżu. Dość wspomnieć tylko o Goszczyńskim, Mickiewiczu, Słowackim. Świadczy to o wyjątkowości fenomenu Towiańskiego i jego zamysłu. Co sprawiło, że odegrał on tak znaczącą rolę? Może zadecydowała tu zachowawcza egzystencja emigracyjna, wypełniona oczekiwaniem nie wiedzieć na co, atrakcyjność mistycznej nauki; może niezwykła osobowość Mistrza (który potrafił podeprzeć się w razie potrzeby „cudami”, hipnozą, różnymi wizjami) czy może splot tych wszystkich okoliczności naraz? Jest to kwestia szczególnie zastanawiająca w przypadku wymienionych poetów i jedyne w tym kręgu malarza, Walentego Wańkowicza, ponieważ Towiański odrzucał wszelką twórczość artystyczną jako fałszywą, a przez to niebezpieczną dla człowieka. Podobnie zresztą obchodził się z uczonymi. Uczeni i artyści poddani zostali ostrej krytyce, stanowili typy zdecydowanie negatywne w galerii postaci zebranych przez Towiańskiego<sup>3</sup>. Podstawowym kryterium odbierania, pojmowania, wartościowania świata było w Kole „czucie”, które przecież obok wiary stanowiło parę podstawowych wyznaczników romantycznej filozofii. Innym władzom poznawczym człowieka pozostawiono nader skąpy margines. Różne spekulacje służące rozwojowi nauki i cywilizacji, którym z największym upodobaniem oddawał się rozum i intelekt uczonych, prowadzić miały niechybnie do stłamszenia chrześcijańskiego odczu-

<sup>3</sup> O stosunku Towiańskiego do twórczości artystycznej zob. w: S. P i g o ń, *Zręby Sprawy Bożej*, [w:] t e n ż e, *Z epoki Mickiewicza*, Lwów 1922; A. R u t k o w s k i, *Zabijanie Mickiewicza w Kole Bożym*, Paryż 1984; A. W i t k o w s k a, *Towiańczycy*, Warszawa 1989.

wania i ducha. Natomiast artyści popełniali grzech marnotrawienia sił życiowych na sztuczne i fałszywe natchnienia, które prowadziły wcześniej czy później do „wariactwa lub samobójstwa”. Jeśli któryś z artystów jakimś cudem uniknął tych smutnych konsekwencji, to i tak jego charakter i osobowość były poddane stopniowemu, ale nieuchronnemu rozkładowi. Towiański nie widział żadnego ratunku dla zdeklarowanych artystów, nie silił się nawet na poszukiwanie sposobów ich ocalenia. Według niego byli oni zgubieni przez własny upór i pychę twórczą, przeto zasługiwali jedynie na pogardę. Gardził więc nimi w największym stopniu. W ich twórczości nie dostrzegał żadnych cech pozytywnych. Był zupełnie ślepy na wartości artystyczne. Potępiał dążenie do mistrzostwa formalnego, co nieraz wytykał Mickiewiczowi w jego poezji. W sztukach pięknych widział co najwyżej dość podrzędny środek przekazu określonych treści, ważnych z punktu widzenia własnej doktryny. Ujmując te poglądy na sztuki plastyczne najprościej i najkrócej, można powiedzieć, że ważne dlań było, c o się maluje, a nie j a k.

Torem wytyczonym przez Mistrza poszedł w swoich koncepcjach na temat sztuki Seweryn Goszczyński. Jego wywody dotyczące tych zagadnień przesiąknięte są towianistycznym myśleniem o człowieku. Określony system wartości został wprost przeniesiony z jednej sfery na drugą. Jak wzorem człowieka był prosty chłop-kmiotek, tak też, okazuje się, niedoścignionym artystą, wielkim twórcą jest lud. Jak to się dzieje, że wznosi się on na szczyty mistrzostwa? Goszczyński uważa, że lud przewyższa poetów, malarzy i ich dzieła – wytwory rozbudzanego sztucznie chwilowego natchnienia – tym, że tworzy dzieło z własnego życia. Wszystkie jego elementy przenika szczere, prawdziwe uczucie, tło każdego działania. Prostota przydaje życiu nie tyle szorstkości i surowości, ile dodatkowo je upiększa. Sztuka mająca swe korzenie w tak autentycznym i niezakłamanym źródle, w przeciwieństwie do twórczości profesjonalnej, nabiera wymiaru egzystencjalno-moralnego. Zaciera się granica pomiędzy sztuką a życiem. Jak to opisuje Goszczyński, sztuka ludu „ma tę wyższość nad naszą, że utwory jej nie są martwe, jak nasze posągi, obrazy, poemata, przeciwnie – żyją, działają, wiążą się z życiem ludu, dzielą je, stanowią część żyjącą, działającą jego życia, jego sfery spraw ziemskich, zatrudnień wszelkich, spajają w sposób nieobojętny drabiną snu Jakubowego świat niewidzialny ludu ze światem widzialnym”<sup>4</sup>. Ostateczne jednak potwierdzenie przekonań o zbędności wysiłków artystycznych wobec „prawdziwej” sztuki i kwintesencję poglądów Koła zawiera taki fragment zapisków Goszczyńskiego:

---

<sup>4</sup> S. G o s z c z y ń s k i, *Dziennik podróży do Tatrów*, Wrocław 1958, s. 185.

Weźmy najpiękniejszą Madonnę Rafaela i obraz robiący cuda. Cóż mi po obrazie Rafaela obok obrazu cudownego? Jeden dla prostej uciechy zmysłowej, dla oczu, drugi daje mi zdrowie i ciała, i ducha, podnosi mię w świat szczęścia najwyższego, w świat zbawienia. Tu prawdziwe życie, a tam blask tylko pięknej formy<sup>5</sup>.

Wszelkie arcydzieła przeszłości w oczach Goszczyńskiego stają się tylko pustą, choć piękną i powabną dla zmysłów formą. Forma ludzi zmysły, nie przemawia jednak do wnętrza duchowego człowieka, nie potrafi wzniecić *quasi*-mistycznego aktu wznoszenia się. Tym samym staje się niepotrzebna, przegrywa nawet z „uduchowionym” bohodem, ponieważ nie ma już swojej magicznej funkcji bądź ją utraciła.

Można sądzić, że poglądom takim uległ jedyny malarz wśród towiańczyków – Walenty Wańkowicz. Dzisiaj w pracach poświęconych malarstwu polskiemu wspomina się jego *Mickiewicza na Judahu skale* (1827-28), obraz prezentujący typ tzw. portretu romantycznego. Reszta spuścizny nie budzi zainteresowania znawców ze względu na mierny poziom artystyczny.

Wańkowicz jako malarz zapowiadał się obiecująco. We wspomnieniach mówi się o nim jako o utalentowanym, niezwykle wrażliwym, a przy tym pracowitym uczniu, który często był wyróżniany w konkursach. Oprócz tych cech przyjaciele i biografowie wspominają inną stronę jego osobowości, mianowicie wyraźne skłonności mistyczne. Niewykluczone, że były to cechy wrodzone jego charakteru, ale niewątpliwie zaważyły też bardzo wczesne kontakty z opisanymi ideami. Być może już w Wilnie w latach dwudziestych rozpoczęła się „mistyczna choroba”. Wańkowicz zaznajomił się wówczas z Mickiewiczem i Towiańskim, a w Towarzystwie Literackim, do którego należał, z Ferdynandem Guttem, późniejszą szarą eminencją Koła. Na pewno sprzyjającą aurę dla rozwoju tego rodzaju skłonności znalazł w Akademii Petersburskiej, dokąd udał się na dalsze nauki. Różne nurty mistyczne były wówczas w modzie. Powszechnie czytano autorów takich, jak St. Martin, Fénelon, de Maistre, Swedenborg. Twórczość malarza z tego czasu wolna jest jednak od mistycznych naleciałości. Chętnie malował wówczas portrety o charakterystycznym sposobie ujęcia modelu: w całej postaci, na tle krajobrazu lub wnętrza. Właśnie z tego okresu pochodzi wspomniany wyżej portret Mickiewicza.

Bardzo znaczącą datą w życiorysie Wańkowicza jest przełom lat 1828 i 1829. W tych dniach zdecydował się on na ostateczne przystąpienie do kręgu Andrzeja Towiańskiego<sup>6</sup>. Wraz z tym faktem następuje koniec samodzielnej

---

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> Informacje dotyczące biografii Wańkowicza, zwłaszcza jego związków z Towiańskim, podaje Z. Ciechanowska w: *Malarz Sprawy Walenty Wańkowicz*, „Pamiętnik Literacki” 38(1948), s. 429-475; także: W. S m o k o w s k i, *Walenty Wańkowicz*, „Album Warszawskie”, Warszawa 1845; T. Ł e p k o w s k i, *Walenty Wańkowicz*, „Tęcza” 1929, nr 46.

twórczości, rozpoczyna się zanikanie dopiero co wyzwolonych i ujawnionych inwencji artystycznych. Z chwilą przyjęcia do owej gromady Wańkowicz narzucił swemu malarstwu jarzmo krępujące swobodę twórczą. Został ograniczony i zniewolony. Stał się nawet nie rzemieślnikiem, ale wyrobnikiem na rzecz Koła. Zabił swój talent artystyczny. Zaprzestał poszukiwania tematów i sposobów ich malarskiego rozwiązania. Trudno to sobie wyobrazić, ale sam dobrowolnie narzucił sobie cenzurę. Do końca życia pełnił „służbę nadwornego malarza” Koła. Malował jedynie „w duchu Sprawy” – obrazy o tematach dopuszczonych lub zadanych mu przez Towiańskiego i Mickiewicza. Tematy były bardzo ograniczone. Najczęściej zlecano mu malowanie scen alegorycznych i wizerunków religijnych. Równie znacząca była postać Napoleona, który występuje jako bohater wielu najróżniejszych i najdziwniejszych ujęć. Ten swoisty kanon dopełniają portrety obojga Towiańskich, Mickiewicza oraz innych członków Koła.

Z początku lat trzydziestych pochodzi *Portret modlącego się starca*, zwany także *Staruszek Soplica*. Jak wszystkie obrazy malowane w duchu Sprawy, zawierające nabożne, moralizatorskie treści, tak i ten miał pobudzać do religijnej kontemplacji. Szczególnie wyróżniony przez Mistrza był ten, który dostarcza impulsów do samodoskonalenia się, bo wedle jego zdania stanowił wyraz „tonu pokory, prostoty i wzniosłości”<sup>7</sup>. W 1834 r. Wańkowicz wykonał kopię obrazu Matki Boskiej Ostrobramskiej, która stała się nieco później bardzo istotnym elementem kultu religijnego<sup>8</sup>. Obraz sprowadzili do Paryża rodacy Towiańskiego i zawiesili go w kaplicy kościoła St. Severin, będącego centralnym miejscem modlitw i spotkań towiańczyków. Innym niezwykle istotnym elementem obrzędowości był wykonany przez Wańkowicza sztandar Sprawy Bożej. Stanowił emblemat Koła, towarzyszył najbardziej podniosłym wydarzeniom w jego dziejach. Pod nim pierwsi bracia składali śluby wierności przy zawieraniu Koła 4 maja 1842 r. Pod nim odnawiano śluby i przyjmowano nowych członków. Na sztandarze umieszczony był wizerunek Chrystusa – dokładna kopia *Ecce Homo* Guido Reniego<sup>9</sup>. Wańkowicz namalował też dla Mickiewicza, swego przyjaciela, obraz „niby Boga Ojca”<sup>10</sup>. Niestety, nic o nim bliżej nie wiadomo, poza tym, że wisiał w gabinecie poety i najpewniej służył mu do osobistej kontemplacji.

Jak widać z przytoczonych przykładów, wszystkie realizacje pełniły jasno określoną funkcję. Wspólnota Koła Bożego stworzyła na wzór Kościoła bardzo

<sup>7</sup> C i e c h a n o w s k a, dz. cyt., s. 463.

<sup>8</sup> G o s z c z y ń s k i, *Dziennik Sprawy Bożej*, t. II, Warszawa 1984, s. 314.

<sup>9</sup> Tamże s. 322.

<sup>10</sup> C i e c h a n o w s k a, dz. cyt., s. 469.

rozbudowaną obrzędowość. Wiele czynności, dla podkreślenia ich wagi i charakteru, zamieniono w symboliczny rytuał, budzący w uczestnikach i widzach pożądane emocje. Niezbędnymi elementami tych obrzędów, obok precyzyjnie wypracowanych gestów, były właśnie dzieła Wańkowicza. Do opisanych celów doskonale nadawały się kopie znanych obrazów religijnych. Zwróćmy uwagę, że za wzór służyły wizerunki niezwykle popularne i otaczane wielką czcią. Wańkowicz miał za zadanie tylko ich kopiowanie, nie dbając przy tym w ogóle o wartości artystyczne, ponieważ wierzono, że w ten sposób uda się zachować sakralną aurę prototypów oraz niemal magiczną moc ich oddziaływania na widza.

Bardzo doniosłe znaczenie, porównywalne ze znaczeniem przypisywanym wyobrażeniom religijnym, miały także rozpowszechnione wśród członków Koła przedstawienia Napoleona. Jednak funkcja tych wizerunków spełniała się na nieco innym planie. Wynikała z koncepcji historiozoficznych Towiańskiego, w których miejsce i rola cesarza Francuzów zostały precyzyjnie określone. Napoleon był jednym z mężów opatrnościowych, obdarzonych boskim posłannictwem. W odróżnieniu od Chrystusa, który „dał światu ruch miłości, Napoleon objawiał mu ruch mocy”. Był symbolem potęgi czynu, jakąś wielką irracjonalną siłą napędową procesów historii, która wbrew ustalonemu porządkowi zdolna jest z boskiej woli zatrzymać i zmienić ich dotychczasowy bieg. Osoba Napoleona ogromnie oddziaływała na wyobraźnię artystów, poetów i polityków. Jego wielkie czyny ujmowano w kategoriach cudu, czym podnoszono rangę ich sprawcy. W eposie napoleońskiej, mimo iż zakończonej ćwierć wieku wcześniej, wciąż doszukiwano się źródeł sił historycznych realnie kształtujących teraźniejszość. Stąd już tylko krok dzielił wyznawców kultu Napoleona od wyniesienia jego czynów w sferę mitu, symbolu i legendy. Wydaje się, że właśnie owa legenda, która znalazła najpełniejszy wyraz w sztukach plastycznych i literaturze, miała niebanalny wpływ na zaakceptowanie tak wysokiej pozycji Napoleona w historii. Przewyższał potęgą osobowości i doniosłością czynów wszystkie inne znaczące jednostki, dorównywał samemu Chrystusowi. W swojej osobie skupiał ideały doskonałego człowieczeństwa (już nie człowieka), jakim chciał je widzieć Towiański. Napoleon „ze wszystkich ludzi epoki przeszłej [...] był najbardziej człowiekiem cudu [...], odbywał pracę zewnętrzną, nie znaną kapłanom i papieżowi, sięgnął dalej w tajniki nieba niż kościół urzędowy, a zatem mógł dopomóc ludziom zbliżyć się do krainy mocy i szczęśliwości, do królestwa ewangelicznego, słowem – do nieba”<sup>11</sup>. Napoleon poniósł klęskę, ponieważ nie do końca sprzymierzył się z „krainą ducha”, pogrążając się zbyt mocno w materialności świata zmysłowego. Tak więc

---

<sup>11</sup> A. Mickiewicz, *Prelekcje*, [w:] *tenże*, *Dzieła*, t. XI, Warszawa 1955, s. 505.

jego misja domagała się wypełnienia, czemu poświęcił się w pełni Andrzej Towiański<sup>12</sup>. Utrwaleniu kultu wielkiego wodza miały służyć różnego typu jego wizerunki.

Z 1834 r., czyli z okresu przed właściwą towiańszczyzną, pochodzi obraz Wańkowicza pt. *Napoleon przy ognisku*<sup>13</sup>. Nie ma jednoznacznych dowodów na to, że Towiański miał w jego powstawaniu swój udział. Oczywiście, jest to bardzo prawdopodobne. Obraz mógł być zarazem przejawem kultu Napoleona, niezwykle wówczas rozpowszechnionego na Litwie. Zdecydowanie odbiega od późniejszych realizacji Wańkowicza na podobny temat. Koncepcję przedstawienia malarz oparł na litografii Greniera. Sposób ujęcia odpowiada romantycznej konwencji obrazowania cesarza jako wielkiego, samotnego wodza. W pewnej mierze swym charakterem nawiązuje do typu portretu wodza zwyciężonej armii, jednego z kluczowych tematów malarstwa romantycznego. Być może w podobnym duchu namalował Wańkowicz *Napoleona na Wyspie św. Heleny*, niestety obraz ten nie zachował się<sup>14</sup>.

Skomplikowane znaczenie wykreowanej w Kole postaci Napoleona, otaczanej niemal mistyczną aurą, ukazującą wizerunki powstałe w Paryżu, niewątpliwie pod przemożnym wpływem Towiańskiego i Mickiewicza. Najbardziej zaskakujące spośród przedstawień Wańkowicza wyobrażenie bohatera prezentuje rysunek ukazujący Napoleona nad rozdartą mapą Europy<sup>15</sup>. Krasiński drwił, że jest to wyobrażenie „Napoleona nad rozdartą mapą Europy w welonie i kirasjerskich butach”<sup>16</sup>, wśród obłoków, wskazującego na swój atrybut z dziwnie bolesnym wyrazem twarzy. Rzeczywiście, dość niepospolite połączenie. Jednak dla wtajemniczonego kręgu odbiorców, jakim było grono towiańczyków, rysunek stanowił „wizerunek Napoleona w zaświatach uświęcony pokutą”. Mickiewicz posłużył się nim jako środkiem propagandy z katedry Collège de France, gdzie prowadził wykłady o literaturze słowiańskiej. Na ostatniej prelekcji rozdawał słuchaczom litografię odwzorowujące ów rysunek. Ponadto wytłumaczył jego treść w sposób następujący:

Jest to wizerunek potęgi uwiedzionej niegdyś i złamanej przez zło, ale która czuje się już podniesiona przez boleść. Geniusz, przedstawiciel boleści całej Europy, z oczyma wzniesionymi

<sup>12</sup> A. S i k o r a, *Towiański i rozterki romantyzmu*, Warszawa 1984, s. 130.

<sup>13</sup> Walenty W a ń k o w i c z, *Napoleon przy ognisku*, 1834, ol. pł., Muzeum Narodowe w Warszawie. Obraz znany jest też pod tytułem *Napoleon w 1812 r.*

<sup>14</sup> C i e c h a n o w s k a, dz. cyt., s. 463.

<sup>15</sup> *Napoleon nad rozdartą mapą Europy*, 1841. Zaginiony, znany tylko na podstawie litografii T. Touillona, zamieszczonej w: A. M i c k i e w i c z, *La politique de XIX siècle*, Paris 1870, s. 368.

<sup>16</sup> C i e c h a n o w s k a, dz. cyt., s. 463.



ku niebu, kładzie ręce wyciągnięte na mapie Europy. On to ustanowił Europę, jaką jest dzisiaj. Tylko ci, którzy cierpią wskutek dzisiejszego stanu Europy, mogą podjąć duchowe cierpienie człowieka przeznaczenia<sup>17</sup>.

Stąd widać, że miał to być Napoleon święty, taki, który to jakoby ukazał się Mistrzowi na polach Waterloo – słowem kwintesencja mistycznego kultu Napoleona. Nie bez kozery więc Mickiewicz czynił starania, aby narzucić go jako wzór komitetowi budowy pomnika cesarza w Paryżu, argumentując, że „duch Napoleona chce mieć taki pomnik”<sup>18</sup>.

Tego typu przedstawienia nie były czymś odosobnionym w mistycyzujących kręgach. Wańkiewicz mógł wzorować się (oczywiście, niekoniecznie) na rozpowszechnianych przez sektę chłystów (napoleonszczyzna) treściowo zbliżonych wizerunków, np. z apoteozą Napoleona czy z Napoleonem wstępującym do nieba. Sam Horacy Vernet namalował obraz, na którym przedstawił Napoleona powstającego z grobu<sup>19</sup>. W podobnym tonie utrzymana jest ostatnia kompozycja Wańkiewicza, zatytułowana *Apoteoza Napoleona*<sup>20</sup>. Na tle nieba, pośród obłoków i promiennej jasności, widnieje postać cesarza-świętego proroka w wieńcu laurowym, z wzniesionymi w górę rękami. Wyraźnie widać tu zapożyczenia z ikonografii chrześcijańskiej – typu oranta czy może raczej postaci Chrystusa ze sceny Przemienienia lub Wniebowstąpienia.

Można się domyślać, że takich wizerunków, krążących wśród członków Koła, propagowanych przez Mistrza, było znacznie więcej. Ale nie w tym rzecz. Ważna jest ich funkcja. Otóż w odróżnieniu od przedstawień religijnych *sensu stricto*, choć kreowane często na ich wzór, nie miały one być obiektem adoracji i dewocji. Jednakże takie przypadki zdarzały się, co zresztą nie dziwi, jeśli uświadomimy sobie pozycję Napoleona w atmosferze religijnej Koła Bożego. Wizerunki Napoleona, obrazujące ideał nowego, odrodzonego człowieka, zawsze noszone przy sobie, miały go w jakiś sposób uobecniać, przypominać patrzącemu o cnotach i wartościach, których cesarz był ucieleśnieniem. Można zaryzykować twierdzenie, że działały na zasadzie wizerunku magicznego, którego treści były symbolicznie zaszyfrowane. Choć symbolika ta opierała się na motywach tradycyjnych, jej odczytanie musiało zakładać swoistą duchową postawę przybieraną w obliczu obrazu. Jej kształtowanie poprzedzała pobierana u Mistrza edukacja, której celem było duchowe oczyszczenie i wprowadzenie

<sup>17</sup> Cyt. za: A. Z a h o r s k i, *Z dziejów legendy napoleońskiej w Polsce*, Warszawa 1971, s. 78.

<sup>18</sup> C i e c h a n o w s k a, dz. cyt., s. 485.

<sup>19</sup> P i g o ń, dz. cyt., s. 238.

<sup>20</sup> Walenty W a ń k o w i c z, *Apoteoza Napoleona*, 1844, ol. pl., Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie.

„ucznia” w stan pokory. Wizerunki Napoleona miały służyć także temu oczyszczeniu poprzez przypominanie ideałów związanych z jego osobą i czynami. Właściwą interpretację „sensu duchowego” mógł odnaleźć tylko ktoś pełen pokory, pojętej na sposób Towiańskiego. Były to także swego rodzaju amulety – ulubione atrybuty obrzędowości towiańczyków. Dlatego tak dalece nieważna, zarówno w przypadku obrazów religijnych, jak i motywów napoleońskich, okazała się formuła artystyczna tych przedstawień. Można w tym miejscu wrócić do rozważań Goszczyńskiego skupionych wokół pięknej Madonny Rafaela i „cudownego” bohomazu. Świątokradztwem, według niego, byłoby rozwodzenie się nad walorami artystycznymi złego obrazu, który słynie cudami. Nie była ważna dbałość o sposób namalowania płótna, bo także prosta, żeby nie powiedzieć – prymitywna, forma mogła zasugerować symboliczne treści. Reszta odbywała się na polu wyobraźni i – nade wszystko – wiary. Jeśli dzięki swej „zewnątrznej” atrakcyjności dzieło przyciągało uwagę widza i skupiało ją na sobie samym, mogło powstrzymać od dalszych, prowadzących do sedna sprawy poszukiwań, a więc nawet wyrządzić duchową szkodę.

Zdecydowanie ponad obrazem utrwalonym w formie przedstawienia malarzkiego, rysunku czy dzieła literackiego stał obraz (jego rozmaite ciągi i sekwencje) „ucieleśniony” w postaci wizji i snów. Był on dla „obrazu materialnego” swoistą ideą pierwszą, którą artysta mógł następnie przekazać dalej. Przekonanie o wyższości snów i wizji opierało się na kilku założeniach. Przede wszystkim wierzono w ich proveniencję boską. Zawierały przesłanie od Boga, wskazywały kierunek działań, były rodzajem objawienia woli Boga. Druga cecha, która okazała się niezwykle cenna dla Towiańskiego i jego sposobów interpretacji, to możliwość wieloznacznego objaśniania snów oraz manipulacji domniemanymi znaczeniami. Obraz w takim właśnie rozumieniu uzyskał dzięki temu naczelną pozycję w Kole Bożym. Ambicje Towiańskiego wykraczały znacznie dalej niż tylko „dopełnianie misji Napoleona”, chciał on stworzyć nową religijność, opartą na swoistym rodzaju duchowości. Do tego celu potrzebował odpowiednich narzędzi analitycznych oraz materiału nadającego się do „obróbki” za pomocą tych narzędzi. Interpretacja snów i wizji miała podkreślać i uprawomocniać nadzwyczajny, nadnaturalny charakter posłannictwa Towiańskiego. Wreszcie wymyślne komentarze miały utrwaląć kanon wyobrażeń i treści ważnych ze względów doktrynalnych. Oczywiście, obraz malarski, „zatrzymany” w materialnym tworzywie, nie nadaje się zbyt do tego typu interpretacji. Jego forma pozostaje niezmienna, a treść, choć zaszyfrowana, przybiera postać konkretnego przedstawienia. Obraz plastyczny jest właśnie jakby unieruchomiony. Nie odznacza się ową mglistą wieloznacznością, tak cenioną przez Towiańskiego. Ostatecznym pożegnaniem z obrazem malarskim, pojętym tradycyjnie, okazała się wizja Mistrza Andrzeja, który podczas obcowania z duchami

miał zetknąć się z Wańkowiczem mażącym węglem po ścianie, cierpiącym za pychę okazaną podczas malowania św. Jana, w czym chciał przewyższyć malarzy monachijskich.

Za grzechy romantycznej wyobraźni trzeba cierpieć także w zaświatach. Zgodnie z wymogami doktryny Towiańskiego jedynym wyjściem jest wyjałowienie wyobraźni, jej ostateczne poskromienie. On sam miał niezwykle sny i widzenia, ale, jak zauważył trzeźwo Krasieński: „Kto daru widzeń z bardzo wysoką inteligencją nie połączy, ten może łatwo na wariata wyjść”<sup>21</sup>. Umiejętność wyszukiwania mistycznych, zaszyfrowanych znaczeń była zdecydowanie szczególnym darem Towiańskiego. Czego miał jednak więcej: inteligencji czy sprytu?

THE LADDER OF A DREAM, THAT IS THE "ART-OF-LIFE" IDEAS  
IN THE DIVINE CIRCLE OF ANDRZEJ TOWIAŃSKI

S u m m a r y

The Divine Circle of Andrzej Towiański (1799-1878), the circle which was a special religious "movement" bearing a mystical character, played an important role in the life of Polish people living abroad in Paris in the 1840s. Within the orbit of its influences remained for some time outstanding poets, such as Mickiewicz or Słowacki. An ardent confessor of the Circle's idea was also Walenty Wańkowicz, one of the more interesting Polish painters of the period. The Divine Circle was popular with poets and artists, which was surprising, since Towiański himself severely condemned and depreciated the artistic output and its basic tool - the imagination (in the romantic sense of the word) as an obstacle on the way to spiritual renewal, being one of the main aims of the Circle's mission. Towiański allowed, however, for more selected forms of effigies, which - referring to the tradition of religious iconography and copying its patterns, were supposed to serve as means to remind and make present some contents important from the point of view of the Circle's doctrine. Wańkowicz made a few such compositions, out of which the most famous is *Napoleon over the Map of Europe* (1841).

However, a much more important role Towiański attributed to the painting in another sense, that is the dream painting. According to him dreams came from God and therefore they revealed some essential meaning, available only due a special explanation. The master himself took care about its accuracy and "orthodoxy". As a matter of fact the point was that dreams were much more easily subject to interpretation whose sense and limits were set by Towiański himself. Ambiguity and vagueness of dreams was a safeguard of compatibility with the doctrinal aims of the Master.

*Translated by Jan Kłos*

---

<sup>21</sup> Cyt. za: W i t k o w s k a, dz. cyt., s. 239.