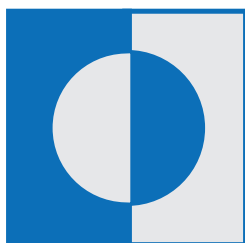


PROZA
TADEUSZA MICIŃSKIEGO
STUDIA



KBF
WSCHÓD - ZACHÓD

WYDAWNICTWO ALTER STUDIO

NAUKOWY PROJEKT
WYDAWNICZY – SERIA



przełomy
pogranicza
studia literackie

Przełomy/Pogranicza
Studia Literackie
XXVI

KATEDRA BADAŃ FILOLOGICZNYCH
„WSCHÓD – ZACHÓD”

WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
UNIwersytetu w Białymstoku

REDAKCJA SERII:

Jarosław Ławski [Redaktor Naczelny], **Anna Janicka** [Zastępca, Red. Cyklów Tematycznych], **Barbara Olech**, **Małgorzata Burzka-Janik**, **Joanna Dziedzic**, **Maria Kalinowska**, **Zbigniew Kaźmierczak**, **Krzysztof Korotkich**, **Dariusz Kukielko**, **Dariusz Kulesza**, **Halina Krukowska**, **Agnieszka Nietresta-Zatoń**, **Iwona E. Rusek**, **Michał Siedlecki**, **Konrad Szamryk**, **Maciej Tramer**, **Anna Wydrycka**, **Łukasz Zabielski**

Recenzent tomu: **prof. dr hab. Tadeusz Linkner** (UG, Gdańsk)

Wstęp: Jarosław Ławski

Redakcja naukowa: Marcin Bajko, Wojciech Gutowski, Jarosław Ławski

Opracowanie tekstów: Dariusz Kukielko, Jarosław Ławski

Skład: Wydawnictwo Alter Studio

Indeks i noty o Autorach: dr Michał Siedlecki

Streszczenia: dr Jacek Partyka

Ilustracje: Zespół

Bibliografia: Marcin Bajko

Na okładce wykorzystano: obraz Arnolda Böcklina *Św. Antoni* (Święty Antoni wygłaszający kazanie do ryb), 1892

Badania naukowe finansowane w ramach Programu MNiSW pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki”:



**NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI**

Projekt „*Naukowa, krytyczna edycja Pism rozproszonych Tadeusza Micińskiego w czterech tomach*”, realizowany w latach 2016–2019.

W tomie wykorzystano niepublikowane zdjęcia i rysunki Tadeusza Micińskiego z rosyjskiej gazety „Utro Rossii” z okresu I wojny światowej

Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2017

ISBN: 978-83-64081-42-2

DRUK i OPRAWA

Wydawnictwo Alter Studio

Legionowa 30, lok. 211, 15-281 Białystok

www.alterstudio.com.pl

**PROZA
TADEUSZA MICIŃSKIEGO
STUDIA**

WSTĘP:

Jarosław Ławski

REDAKCJA NAUKOWA:

Marcin Bajko, Wojciech Gutowski, Jarosław Ławski

Białystok 2017

NAUKOWY PROJEKT WYDAWNICZY – SERIA „PRZEŁOMY / POGRANICZA”

Dziedzictwo przeszłości nie jest czymś danym raz na zawsze. Wymaga nowych odczytań, ponowień interpretacji, odwagi zapytywania o to, o co nasi poprzednicy nie mogli, bądź nie mieli śmiałości pytać. Odnawianie znaczeń, przekraczanie utrwalonych stereotypów analitycznych, akty zerwania z kanonem interpretacyjnym stanowią część tego samego, żywego procesu tworzenia kultury, którego równie fundamentalną częścią są nieustanne powroty do tradycji i szacunek żywiony dla autorytetów przeszłości.

Naukowy Projekt Wydawniczy „Przełomy/Pogranicza” publikuje prace:

- Stanowiące próbę nowego odczytania tekstów i autorów, zjawisk literackich i kulturowych dobrze już, zdawać by się mogło, znanych i rozpoznanych.
- Studia ujmujące problematykę literacką w ujęciu komparatystycznym i interdyscyplinarnym, innymi słowy: „pogranicznym”.
- Prace z zakresu najszerszej rozumianej wiedzy o kulturze i sztuce, proponujące monograficzne lub/ oraz nowe, „przełomowe” ujęcia tematu.
- Książki autorów, których uznać można za klasyków badań nad pewną dziedziną humanistycznego dyskursu.
- Dzieła o literaturze, kulturze i sztuce, które – z różnych powodów – nie mogły się niegdyś ukazać, nie znalazły właściwego momentu.
- Nowe, krytyczne opracowania zapomnianych tekstów dawnych.
- Pragniemy, by książki publikowane w Naukowym Projekcie Wydawniczym „Przełomy/Pogranicza” tworzyły niewielkie serie i cykle tematyczne, skoncentrowane wokół pojedynczego dzieła, osoby, wątku.



przełomy
pogranicza
studia literackie



KBF
WSCHÓD - ZACHÓD

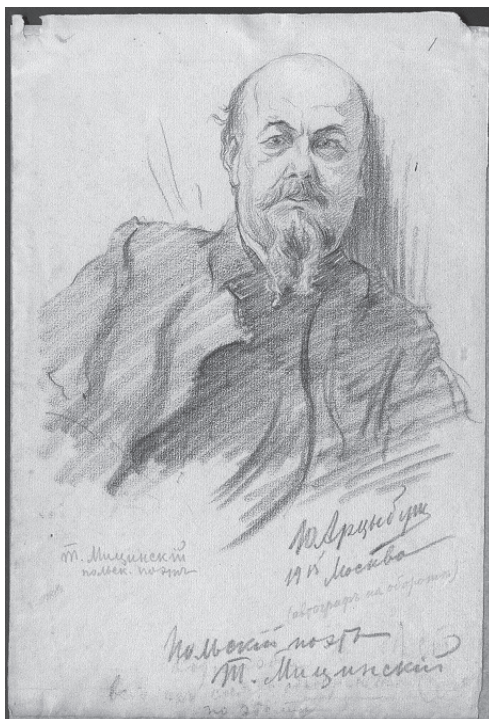
Studia młodopolskie – IV

Redaktorzy cyklu: Jarosław Ławski, Marcin Bajko

WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
UNIwersYTETU W BIAŁYMSTOKU
KATEDRA BADAŃ FILOLOGICZNYCH
„WSCHÓD – ZACHÓD”

RADA NAUKOWA
NAUKOWEGO PROJEKTU WYDAWNICZEGO
– SERII „PRZEŁOMY/POGRANICZA”:

Zdzisław Jerzy Adamczyk (AH, Kielce)
Józef Bachórz (UG, Gdańsk)
Grażyna Borkowska (IBL PAN, Warszawa)
Bogdan Burdziej (UMK, Toruń)
Sławomir Buryła (UWM, Olsztyn)
Małgorzata Czermińska (UG, Gdańsk) – *Przewodnicząca*
Michał Głowiński (IBL PAN, Warszawa)
Margreta Grigorova (Wielkie Tyrnowo, Bułgaria)
Krystyna Jakowska (UwB, Białystok)
Irena Jokiel (UO, Opole)
Zbigniew Kaźmierczyk (UG, Gdańsk)
Anna Kieżuń (UwB, Białystok)
Alina Kowalczykowska (IBL PAN, Warszawa)
Jan Leończuk (Białystok)
Ryszard Löw (Tel-Aviv, Izrael)
Natalia Maliutina (Odessa, Ukraina)
Gabriela Matuszek (UJ, Kraków)
Michael J. Mikos (Milwaukee University, USA)
Swietłana Musijenko (Grodno, Białoruś)
Ewa Nawrocka (UG, Gdańsk)
Maria J. Olszewska (UW, Warszawa)
Ewa Paczoska (UW, Warszawa)
Jerzy Paszek (UŚ, Katowice)
Magdalena Popiel (UJ, Kraków)
Rościsław Radyszewski (Kijów, Ukraina)
German Ritz (Zürich Universität, Szwajcaria)
Adam Skreczko (AWSO, Białystok)
Jerzy Snopek (IBL PAN, Warszawa)
Magdalena Saganiak (UKSW, Warszawa)
Włodzimierz Szturc (UJ, Kraków)
Zofia Zarębianka (UJ, Kraków)
Ihar Wasiliewicz Żuk (Grodno, Białoruś)



Jurij Konstantynowicz Arcybuszew (1877–1952),
Tadeusz Miciński, szkic ołówkiem (Moskwa, 1915)

SPIS TREŚCI

Jarosław Ławski	
Proza Tadeusza Micińskiego: na progu nowej epoki odczytań	17

I. PODSTAWY

Wojciech Gutowski	
Architektonika światów przedstawionych w powieściach Tadeusza Micińskiego	31
Urszula M. Pilch	
Drogi przejścia. Poematy prozą Tadeusza Micińskiego	85
Elżbieta Flis-Czerniak	
Wokół <i>Nietoty</i> , czyli raz jeszcze o „niesamowitym” spotkaniu Tadeusza Micińskiego z Wincentym Lutosławskim	101
Marcin Bajko	
Publicystyka Tadeusza Micińskiego w latach Wielkiej Wojny.	129
Anna Wydrycka	
Tadeusz Miciński i Pierwszy Zjazd Wojskowych Polskich w Piotrogradzie w 1917 roku. Zapomniane artykuły i poematy	163
Jarosław Ławski	
Estetyka pism Tadeusza Micińskiego: rozpoznania.	207

II. INTERPRETACJE

Anna Martens	
Kobiety zmagania z realnością – o społecznym tle <i>Nauczycielki</i> Tadeusza Micińskiego.	225

Anna Pekaniec	
Młodopolski okruch zwierciadła. Tadeusz Miciński, <i>Nauczycielka</i>	239
Sabina Brzozowska-Dybizbańska	
Historiozoficzny „romans” grozy autora męczącego.	269
Marek Kurkiewicz	
„W najgłębszej ciszy patrzę na burzę, która nadciąga...” O kilku znaczeniach milczenia w <i>Xiędzu Fauście</i> Tadeusza Micińskiego	289
Wojciech Kowalewski	
Świat przedstawiony powieści <i>Mené-Mené-Thekel Upharisim!... Quasi una phantasia</i> Tadeusza Micińskiego.	309
Grzegorz Igliński	
Świat robaków i owadów w <i>Mené-Mené-Thekel Upharisim!... Quasi una phantasia</i> Tadeusza Micińskiego.	341
III. KONTEKSTY, INTERTEKSTY	
Katarzyna Badowska	
<i>Eros et Musica – Pieśń tryumfującej miłości</i> jako opowieść o klęsce wyzwolin z egzystencjalnej pustki. Próba lektury przez pryzmat orfizmu	379
Mateusz Antoniuk	
Tadeusza Micińskiego symboliczna inżynieria wodza. Wokół <i>Życia nowego</i> (propozycja lektury kontekstualnej).	407
Jolanta Wróbel-Best	
W kręgu intertekstualności epoki: <i>Nietota</i> Tadeusza Micińskiego i <i>Wielki Gatsby</i> F. Scotta Fitzgeralda.	427
Wojciech Gruchała	
Polacy, my lubim groteski.	451
Edward Jakiel	
Biblia w <i>Xiędzu Fauście</i> Tadeusza Micińskiego: od aluzji do kreacji. I: W kręgu przytoczeń	467
Piotr Sobolczyk	
Miciński i Cervantes o kryzysach swoich epok	497
Anna Sobiecka	
Tadeusza Micińskiego myślenie teatrem	515

Dariusz Kulesza

Znany nieobecny. Powojenna recepcja prozy Tadeusza Micińskiego. . . . 533

Bibliografia (wybór) 561

Noty o autorach 569

Summary 577

Indeks nazwisk 579

TABLE OF CONTENTS

Jarosław Ławski

The prose of Tadeusz Miciński: On the Threshold of New Readings 17

I. THE RUDIMENTS

Wojciech Gutowski

The Architecture of the Worlds Represented in Tadeusz Miciński's Novels 31

Urszula M. Pilch

Ways of Passage. Tadeusz Miciński's Prose Poems 85

Elżbieta Flis-Czerniak

On *Nietota*, or the 'Uncanny' Meeting of Tadeusz Miciński and Wincenty Lutosławski Reconsidered 101

Marcin Bajko

Tadeusz Miciński's Press Articles during the Great War 129

Anna Wydrycka

Tadeusz Miciński's Unknown Writings of the Great War Period 163

Jarosław Ławski

Aesthetics of Tadeusz Miciński's Works. A Preliminary 207

II. INTERPRETATIONS

Anna Martens

A Women Coping with the Quotidian. On the Social Context to Miciński's *The Teacher* 209

Anna Pekaniec

A Mirror Fragment in Young Poland's Style. On Miciński's *The Teacher* 223

Sabina Brzozowska-Dybizbańska

The historiosophic gothic “romance” of a Tiring Author 269

Marek Kurkiewicz

“From the deepest silence I look at the tempest coming...” On Several Meanings of Silence in Tadeusz Miciński’s *Priest Faust* 289

Wojciech Kowalewski

The World Represented in Tadeusz Miciński’s *Mené-Mené-Thekel – Upharisim!... Quasi una phantasia* 309

Grzegorz Igliński

The World of Worms and Insects in Tadeusz Miciński’s *Mené-Mené-Thekel – Upharisim!... Quasi una phantasia*..... 341

III. CONTEXTS, INTERTEXTS**Katarzyna Badowska**

Eros et Musica – The Song of Triumphant Love as a Tale of Liberation from an Existential Void. An Attempted Reading through the Prism of Orphism. . 379

Mateusz Antoniuk

Tadeusz Miciński’s Symbolic Engineering of a Leader. On *The New Life* (A Suggested Contextual Reading)..... 407

Jolanta Wróbel-Best

The Epoch’s Intertextuality: Tadeusz Miciński’s *Nietota* and F. Scott Fitzgerald’s *The Great Gatsby*..... 427

Wojciech Gruchała

We, Poles, Like the Grotesque 451

Edward Jakiel

The Bible in Tadeusz Miciński’s *Priest Faust*: from Allusion to Creation .. 467

Piotr Sobolczyk

Miciński and Cervantes on the Crises of Their Epochs 497

Anna Sobiecka

Tadeusz Miciński’s Thinking Through Theatre 515

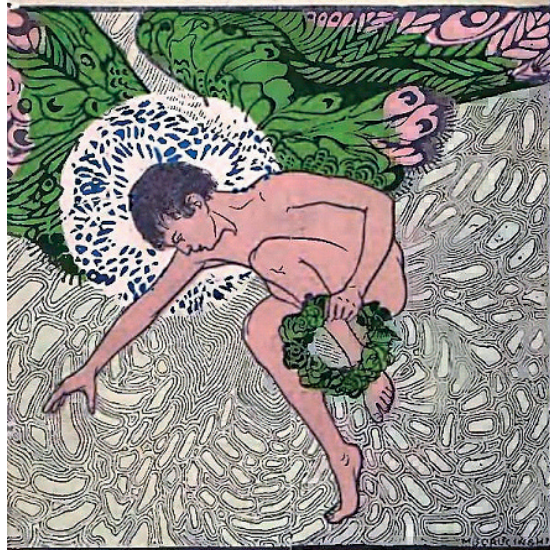
Dariusz Kulesza

Well-Known Yet Absent. The Post-War Reception of Tadeusz Miciński’s Prose 533

Bibliography (selection)	561
Notes on the Authors	569
Summary	577
Index of Names	579

I.
PODSTAWY

NOWOŚCI LITERACKIE TOM 45.



Tadeusz Miciński.

DĘBY CZARNOBYLSKIE

Michał Boruciński, okładka
Dębów czarnobylskich Tadeusza Micińskiego
(Księgarnia St. Sadowskiego, Warszawa 1911)

Jarosław Ławski

*Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód”
Uniwersytet w Białymstoku*

PROZA TADEUSZA MICIŃSKIEGO: NA PROGU NOWEJ EPOKI ODCZYTAŃ

*Gdyż „głęboki fiolet smutku” towarzyszy wszystkim
poczynaniom i Micińskiego, i jego bohaterów.*

Maria Podraza-Kwiatkowska¹

Co już za nami...

Twórczość Tadeusza Micińskiego już dawno wydobyła się z recepcyjnego zawieszenia/rozdarcia między biegunami uwielbienia i niszczącej krytyki. Wydobyła się z tej towarzyszącej jej ambiwalencji także jego proza. Mówiąc „proza Micińskiego”, mamy dziś przecież na myśli nader szerokie spektrum zjawisk, nie same jedynie powieści, lecz także jego eseistykę, publicystykę, poematy prozą, artykuły krytycznoliterackie i listy.

Tak więc nie tylko Miciński wkroczył już na stałe na literacki Parnas klasyki, lecz stał się także pisarzem posiadającym takie pozycje w naukowym o nim dorobku, które same w sobie są pozycjami klasycznymi, by wspomnieć tylko odczytania Czesława Latawca, Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, Jerzego Illga i – nade wszystko – Wojciecha Gutowskiego. Czas, rok po roku widzimy to jaśniej, oddaje sprawiedliwość talentowi i ambicjom pisarza, wyśmiewanego jeszcze w swej epoce, a i czasami potem w pracach interpretacyjnych, jako prozaik chaosu, autor najgorszych młodopolskich powieści-worków, w które

¹ M. Podraza-Kwiatkowska, *Wieża z kości słoniowej i kazałnica, czyli między Des Esseintesem a Piotrem Skargą*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1979, s. 154.

wrzucił nieuporządkowany kruszec swej bezgranicznej acz (rzekomo) powierzchownej erudycji. Widać dziś dobitnie, że najdrobniejsze elementy jego erudycji, tworzące tę niepowtarzalną tkankę wyobraźniowo-obrazowo-wizyjną, z której zbudowane zostały owe dzieła, są mocno osadzone w wiedzy pisarza². Wiedzy, którą wyobraźnia przeobraża i unosi ku wymiarom estetycznej kreacji.

Nie znaczy to, że Miciński stał się ciekawym, lecz niebudzącym emocji klasykiem. Przeciwnie. Spieramy się – my, badacze tej twórczości – na przykład o wartość estetyczną i poznawczą jego dzieł. Nie sposób odmówić piękna i wzniosłej ambicji poznawczej, skierowanej w głąb jaźni, jedyne-emu tomikowi Micińskiego-poety: *W mroku gwiazd* (1902). Czymże jednak jest „poezja” lat ostatnich, te potężne poematy pisane pod ekstatycznym tchnieniem wielkiej przemiany świata, jaką były pierwsza wojna światowa i towarzysząca jej rewolucja? Ni to poezja, ni to publicystyka – ulepione z erudycyjnych nawiązań, apelujące do „duchów” i sumień uczestników Wielkiej Metamorfozy, która miała wydać nową Polskę, nowego człowieka i nowy świat. Z pozoru amorficzne, wiersze te – przecież mają kompozycję. Być może nie umiemy jej nazwać; niekoniecznie gest dyskredytacji jest tu uzasadniony, a na pewno nie jest potrzebny.

A na gruncie badań twórców, zdawać by się mogło, tak dobrze znanych, jak powieści, zapytajmy *per analogiam* do owej poezji wojennej: czymże są późne powieści Micińskiego – *Wita* (wyd. 1926), *Mené-Mené-Thekel Upharsim!... Quasi una phantasia* (wyd. 1931)? Między *Nietotą* i *Witą* jest przecież może nie przepaść, ale jednak oddalenie trudne jeszcze do pełnego uchwycenia tak na poziomie idei, jak częściowo estetyki. Nie jestem pewien, czy prześledziliśmy nie tyle znaczenia tych dzieł, ile znaczenie tej drogi, jaką między jedną a drugą powieścią przebył Miciński jako powieściopisarz.

Jest zatem Miciński wciąż pisarzem intrygującym. Wypadałoby, co ządziwia, wrócić do fundamentalnego zbioru prac o nim z 1979 roku pod redakcją Marii Podrazy-Kwiatkowskiej: *Studia o Tadeuszu Micińskim* i przypomnieć zadziwiająco aktualność formuły pochodzącej ze słowa *Od Redakcji*:

„Mija 60 lat od śmierci Tadeusza Micińskiego. Jednakże – wbrew prawu przemijania – jego twórczość jest w chwili obecnej b a r d z i e j żywa niż w czasach Młodej Polski. (...) Wobec ciągle jeszcze niewielkiej ilości opracowań dotyczących tego trudnego pisarza wydawało się

² Zob. P. Marciniak, *W Bizancjum czyli nigdzie. „W mrokach złotego pałacu, czyli Bazillisa Teofanum” Tadeusza Micińskiego*, w: *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2004, s. 587-595; F. Ziejka, *Bizancjum Tadeusza Micińskiego*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, s. 275-302.

celowe zebranie w jednym tomie rozmaitych prób interpretacyjnych, a także – przedstawienie nieznanych dotychczas materiałów. W ten sposób, wraz z innymi książkami o Tadeuszu Micińskim, przygotowuje się podstawę dla przyszłej syntezy³.

Po stu już latach od śmierci pisarza wolno stwierdzić, że pisarz jest jeszcze lepiej znany, że doczekał się już syntez, ale przecież nie można powiedzieć, by badania nad tylko tą częścią jego dzieła, jaką jest proza, były zakończone. Tom z 1979 roku uruchomił lawinę. W latach 80. XX wieku Miciński zarówno jako prozaik, dramaturg, poeta staje się przedmiotem intensywnych studiów. Ukazują się staraniem Teresy Wróblewskiej jego dramaty; publikowane są bloki korespondencji; Wojciech Gutowski z pieczołowitością przygotowuje edycję poematów prozą, a w końcu zaczynają się ukazywać pierwsze poezje „odzyskane” z okresu Wielkiej Wojny, rozproszone w czasopiśmie⁴. Lecz: nie jest to jeszcze czas prozy Micińskiego. By czytać *Nietotę* czy *Xiędza Fausta*, aż do końca XX wieku fatygujemy się do biblioteki, gdzie najczęściej nie brakuje amatorów kulturowych spotkań z prozą Micińskiego, jakże trudną wtedy do zdobycia. Dopiero rok 2008 przyniesie fundamentalną edycję *Xiędza Fausta*, owoc wieloletnich prac Wojciecha Gutowskiego, autora znakomitego posłowa interpretacyjnego i wyczerpujących przypisów⁵. Wydaje się, iż nie tylko przychodzi pora na nowe edycje *Wity* i... *Mené-Mené...*, lecz także moment na edycję którejś z jego powieści w serii Biblioteki Narodowej. Dodajmy, iż od 2002 roku w obiegu czytelnicy jest *Nietota. Księga tajemna Tatr*, dwakroć (2002, 2007) wznowiona przez „Universitas”, a raz wydana w Bibliotece „Gnosis” w Warszawie (2004) z ciekawym komentarzem Andrzeja Nowickiego.

Ważnym – i ostatnim – w zakresie edycji dzieł prozatorskich Micińskiego wydarzeniem pozostaje krytyczna edycja bardzo rzadkiej książki polemicznej Micińskiego z 1911 roku – *Walki o Chrystusa*, którą z wnikliwym wstępem i obszernymi przypisami wydał w Naukowej Serii Wydawniczej „Czarny Romantyzm” Marcin Bajko, czyniąc tym samym również pole dla nowych edycji i interpretacji dzieł „wielkiego” antagonisty Micińskiego, którym był Andrzej Niemojewski, autor obrazoburczego dzieła *Bóg Jezus w świetle badań cudzych i własnych* (1909).

Wolno powiedzieć, że w dziedzinie edytorstwa tekstów prozaicznych Micińskiego na przełomie XX i XXI stulecia dokonał się prawdziwy przełom.

³ *Od Redakcji*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, s. 5 [podkr. moje – J. Ł.].

⁴ T. Miciński, *Poematy prozą*, opr. W. Gutowski, Kraków 1985; tegoż, *Poezje*, opr. i wstęp J. Prokop, Kraków 1984; A. Wydrycka, *Zapomniane teksty Micińskiego*, „Ruch Literacki” 1989, z. 4/5.

⁵ T. Miciński, *Xiędz Faust*, opr. tekstu, przypisy i posłowie W. Gutowski, Kraków 2008.

Udostępniono poematy prozą, duże kanoniczne powieści i traktat polemiczny. Jeszcze jeden aspekt procesu rozwoju badań nad pisarzem chciałbym podkreślić: każde kolejne pokolenie interpretatorów od lat 70. XX wieku ma „swojego” Micińskiego i „swoich” badaczy. Nie słabnie zainteresowanie pisarzem wśród wymagających, najlepszych młodych czytelników, zazwyczaj studentów. Więcej: w latach 80. rozpoczął się proces przyswajania jego tekstów przez kulturę masową – najpierw w kręgach muzyki blackmetalowej, a obecnie w środowiskach ezoterycznych⁶.

Kwestią, która prędzej czy później pojawi się jako aktualna, są przekłady dzieł autora *Nietoty* na języki obce. By nie być gołosłownym: na Ukrainie szczególne zainteresowanie budzi *Wita*, pełna odniesień do ukraińskiej historii, zawierająca całą symboliczną rekwizytornię ukraińskiego imaginarium narodowego. Wreszcie dodajmy, choć wychodzimy poza ramy wypowiedzi o prozie, że na Białorusi doczekały się rosyjskojęzycznej monografii dramaty Micińskiego. Niejeden szczegół świata symbolicznego Micińskiego praca białoruska oświeciła ze strony nieznanego polskiemu badaczowi⁷.

W sumie to naprawdę sporo wydarzeń, gdy chodzi o jednego pisarza. Niewątpliwie skończył się etap ekstazy czytelniczej i, co za tym idzie, badawczej, o którym jeszcze czterdzieści lat temu pisała edytorka w stylistyce epicko-wzniosłej ironii:

„Dzieje recepcji Tadeusza Micińskiego są dziejami pewnego mitologizacyjnego procesu, który rozpoczął się w Młodej Polsce i – w zmienionej nieco postaci – przetrwał właściwie do dzisiaj. Istotą tego procesu jest przykrawianie Micińskiego na użytek piszącego o Micińskim. Najbardziej charakterystyczną dla tego procesu cechą jest to, że towarzyszyła mu i towarzyszy nadal aura szczególnego emocjonalnego podniecenia, jak gdyby o Micińskim nie można było pisać rzeczowo i obiektywnie, jakby był on nie historycznoliteracką postacią, lecz kochankiem”⁸.

Micińskiego czyta się dziś rozważniej, z dystansem, bez literalizmu w odbiorze jego „idei”, „programu”. Co nie znaczy, że zawsze czyta się go mądrze. Praktyka ekstrapolacji cząstkowych znaczeń, zapisanych w kodzie symbolicznym lub przesłaniu ideowym, wciąż się pojawia i odnawia. Wyekscerpowany

⁶ Zob. M. Aronowicz, *Miciński – Kostrzewski: apokalipsa, satanizm, muzyka metalowa*, w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, T. I, red. K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2006, s. 567-587.

⁷ E. P. Nielepko, *Dramaturgia Tadeusza Micińskiego: problematyka i poëtika. Monografiâ*, red. S. F. Musijenko, Grodno 2015, ss. 191. Liczne fragmenty tej monografii publikowane były w polskich książkach pokonferencyjnych.

⁸ T. Wróblewska, *Recepcja czyli nieporozumienia i mistyfikacje*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, s. 7.

z imaginarium symbol czy mit urasta wtedy do zasady wszechobjaśniającej. Twórca *Walki o Chrystusa* naraz staje się pangnostykiem, okultystą, ateistą lub „człowiekiem nowoczesności”. Podobne hiperbole interpretacyjne przytrafiają się podczas próby określenia cech gatunkowych jego prozy. I tu nie jest wtedy trudno o przesadę, pogrążenie pisarza w uniwersum form gatunkowych ekspresjonizmu czy amorficznym imaginarium wizyjnego symbolizmu, w grotesce, absurdzie lub w ironii, we wzniosłości albo w zretoryzowanej publicystyczności.

Miciński nade wszystko stał się klasykiem. Zazwyczaj taka „kanonizacja” ujmuje pisarzowi owej atrakcyjności, którą wabi owoc zakazany i nieznan. W 2017 roku nie obserwuję osłabienia pasji czytania i interpretowania Micińskiego ani wśród badaczy różnych pokoleń, ani pośród wyrobionych i ciekawych literackich form eksperymentalnych studentów, czytelników, fascynatów (bo i takich nie brak). Między sobą, my badacze – z czułą ironią – mówimy czasem o całej gałęzi badań nad Młodą Polską, jaką powoli, przy przyrastającej stale literaturze przedmiotu, staje się „micinologia”. Dyscyplina owa, uprawiana z trzeźwym dystansem, którego po prostu przez sto lat od śmierci pisarza się nauczyliśmy, osiągnęła na wielu polach rezultaty świetne, udokumentowane monografiami⁹. Nie znaczy to, że w dziedzinie badań nad każdym z rodzajów twórczości Micińskiego nie pozostaje sporo do zrobienia. Sądzę, że najwięcej pracy czeka w przestrzeni badań nad dramatami i – czym chciałbym się teraz zająć – jego prozą.

„Co nas czeka – myślałem – przepaść czy zdobycz wichru?”¹⁰.

Postulaty, sugestie...

Chciałbym przedstawić nader subiektywny przegląd takich perspektyw badawczych, które w odniesieniu do prozy Micińskiego (i nie tylko) wydają się dobrze rokować. Piszę „wydają się”, bo zapewne wiele z tych futurologicznych rozpoznań niejeden z nas już uznałby za spełnione. Podkreślam: tak jak to widzę ja, nie musi tego widzieć każdy. I nie powinien. Zgodzić by się wypadało z konkluzją, że edytorski i interpretacyjny przełom w badaniach nad prozą autora *Lucifera* nie tylko nie zamyka jeszcze procesu analiz, lecz daleki jest od wyczerpania.

⁹ By wspomnieć niektóre: P. Próchniak, *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2006; S. Brzozowska, *Człowiek i historia w dramatach Tadeusza Micińskiego*, Opole 2009; M. Bajko, *Heroiczna Apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego*, Białystok 2012; M. Bajko, „*Sny niezwykle o Polsce i o Europie*”. *Diagnoza kultury w pismach Tadeusza Micińskiego u progu Pierwszej Wojny Światowej*, Kraków 2015.

¹⁰ T. Miciński, *Xiądz Faust*, wyd. cyt., s. 173.

E d y t o r s t w o . Jak sądzę, najmniej wiemy wciąż o Micińskim publicyście, choć badania Tadeusza Linknera niejedną lukę wypełniły. Realizacja grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki na IV-tomową edycję *Pism rozproszonych* Micińskiego bez wątpienia spełni postulat edycji zdecydowanej większości tekstów publicystycznych¹¹. Kolejnym etapem ich poznawania powinna być jej konfrontacja z różnymi modelami publicystyki realizowanymi w drugiej połowie XIX wieku, także takimi, które z pozoru są jej całkiem obce. Miciński-publicysta nie wyrasta z próżni. Podglebie pisarstwa tego typu – to jest na przykład teksty Świętochowskiego, Orzeszkowej, Glogera, Chmielowskiego i tylu innych¹² – powinno być tu rozpatrzone jeszcze przed analizami konwencji publicystyki młodopolskiej, z którą Miciński wiele miał wspólnego. Ale – nie od razu urodził się on autorem *Institutu Dalcroza w Hellerau* („Kurier Warszawski” 1912, nr 193).

W ogólności mam przekonanie, że tak, jak to bywa u romantyków (Mickiewicz, Słowacki), początki twórczości w szczególny sposób rzucają światło na jej finał w okresie Wielkiej Wojny, na tę wierszowaną publicystykę, „wierszoprozę”. W tym zakresie rozwinięcia wymagają badania nad Micińskim jako krytykiem sztuki i literatury. I to krytykiem osobliwym, bo rozdwarzającym swój głos krytyczny na samodzielne wypowiedzi¹³ i przesycającym powieści wypowiedziami o charakterze krytycznym. Oba dyskursy – czy podobne są do siebie?

W tej dziedzinie pogłębienia może doczekać się studia nad tropami reportażowymi u Micińskiego, jego podrózpisarskim i podróżniczym nerwem. Na tej linii badań zapewne jeszcze nie jeden raz powróci pytanie o model eseju, jaki Miciński wypracowuje, lecz również o eseizację jego prozy powieściowej i publicystyki. Duch eseju w autorskiej odmianie zdaje się przenikać wszystkie formy pisarstwa Micińskiego, może oprócz większości liryków z tomu *W mroku gwiazd*.

Warto sprawdzić, czy przenika także epistolografię. Będzie to możliwe – i jest to ważny postulat edytorski – dopiero po zebraniu i wydaniu razem wszystkich znanych listów pisarza. Pozwoli to spojrzeć raz jeszcze – *sub specie* całości epistolograficznego *opus* – na uwikłanie biografii w twórczość i twórczości w biografii Micińskiego. Oba te uwikłania tworzą jednak, co dobre dla pisarza, oryginalną *m i t o b i o g r a f i ę* Mistyfińskiego, Mitasa, po prostu

¹¹ Niniejszy tom ukazuje się jako wynik badań grantu, kierowanego przez dra Marcina Bajkę.

¹² W rozważaniach o pisarstwie Micińskiego (dramaty) pojawiało się nazwisko Świętochowskiego-dramaturga. Sądzę, że i w obszernej publicystyce Świętochowskiego szukać można źródeł myśli, formy i języka Micińskiego. Zob. D. M. Osiński, *Aleksander Świętochowski w poszukiwaniu formy. Biografia myśli*, Warszawa 2011.

¹³ Zob. J. Ławski, *Tadeusz Miciński – krytyk sztuki. Przypadek Anny Zawadzkiej*, w: *Czytać Tadeusza Micińskiego. Studia*, red. A. Czyż, M. Pliszka, S. Sobieraj, Siedlce 2016.

Micińskiego, pisarza, który w 1918 roku, u progu nowej Polski, ginie w tajemniczych okolicznościach. W tym miejscu jest pora, by przypomnieć o marzeniu, które bodaj czy nie powinno już być zrealizowane, bo od biograficznych rozstrzygnięć Jerzego Tyneckiego minęło pół wieku¹⁴. Jest to marzenie o nowej biografii Micińskiego: niekoniecznie hipernaukowej, lecz napisanej z zaangażowaniem, takiej, jakiej doczekały się Stanisława Przybyszewska, Maria Jehanne Wielopolska, Zofia Nałkowska¹⁵, lub takiej, która dążyłaby raczej do zarysowania dziejów intelektualnego dojrzewania twórcy, jak znów stało się w przypadku ksiązek o Komornickiej, Zapolskiej, Kasproviczu¹⁶.

Na początku lub końcu drogi znajdzie się przecież czas na edycję *Wity* oraz, co wydaje mi się tekstologiczno-edytorskim wyzwaniem niemałej miary, wydanie powieści *Mené-Mené-Thekel Upharisim!... Quasi una phantasia*. W tym – przyszyłym – stanie rzeczy będzie można mówić o edytorsko-badawczej satysfakcji. Jeszcze długo co jakiś czas przerywać ją będą odkrycia jakichś tekstów Micińskiego, zapewne drobnych, a może nawet w końcu dotrzemy do archiwów, które rozjaśnią tajemnicę kresu, śmierci pisarza, jego pism ostatnich.

Sądzę, że to się kiedyś stanie.

Czyż nie jest zdumiewającym fakt, iż tylko roczne, intensywne poszukiwania pozwoliły odkryć w prasie rosyjskiej teksty Micińskiego z okresu wojny – o czym nie wiedzieliśmy – pisane po rosyjsku?¹⁷ A w prowincjonalnej gazecie ze Stanisławowa odnaleźć wiersz będący echem polemik, które nastąpiły po wieczorze autorskim w tym mieście?¹⁸ Że ciągle odnajdujemy w pismach nowe wiersze, to już reguła. Jeśli więc tyle znaleziono już teraz, to...

K r ą g e s t e t y k i. Można przypuszczać, iż jest to obiecujący wątek przyszłych badań. Wychodzić one będą od inspirujących formuł Erazma Kuźmy (oksymoron), Stanisława Eilego (antypowieść), ale jeszcze bardziej od propozycji Magdaleny Popiel (wzniosła groteska) i Urszuli M. Pilch (poznawcze i estetyczne koneksje z romantyzmem)¹⁹. Pora też chyba na ujęcie prozy

¹⁴ J. Tynecki, *Inicjacje mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim*, Łódź 1976.

¹⁵ Zob. E. Graczyk, *Ćma. O Stanisławie Przybyszewskiej*, Warszawa 1994; H. Kirchner, *Nałkowska albo życie pisane*, Warszawa 2011; H. Faryna-Paszkievicz, *Polemira. Niestusznie zapomniana*, Warszawa 2016.

¹⁶ I. Filipiak, *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*, Gdańsk 2006; A. Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale polemiki*, wyd. 2, Białystok 2015; M. Sosnowski, *Jan Kasprovicz. Opowieść biograficzna. Cz. 1, Chłopska sukmana (1860–1889)*, Zakopane 2015.

¹⁷ J. Ławski, *Nieznany rosyjski artykuł Tadeusza Micińskiego o Henryku Sienkiewiczu*, „Bibliotekarz Podlaski” nr 1/2016 (XXXII), s. 201–229.

¹⁸ Teksty w gazecie „Rewera” odnalazła dr Olga Ciwkaacz: „Rewera” 1914, nr 6 (160) z 7 lutego, s. 3, z 14 lutego nr 7, s. 2.

¹⁹ Zob. U. M. Pilch, *Kto jestem? O podmiocie w poetyckim dwugłosie Słowacki – Miciński*, Kraków 2010.

Micińskiego w horyzoncie estetycznym nie jako monolitu, lecz migotliwej, ewoluującej całości, konstelacji estetycznej *in statu nascendi*. I tu widzę domykanie się wartości brzegowych estetyki Micińskiego: jej początków i etapu końcowego, pomiędzy którymi osiąga ona »niepełną pełnię« właśnie w *Nietocie* i *Xiędzu Fauście*. Być może zarysowuje się także potrzeba nowej teoretycznej refleksji nad gatunkową formą tych dzieł. Wydaje się, że zonglowanie prefiksami niewiele tu już wniesie (anty-, meta-, quasi-, na przykład „powieść”). Wyczerpanie kategorialne refleksji o gatunkach jest po prostu w konfrontacji z dziełem Micińskiego jaskrawo widoczne.

Wyobrażam sobie nowe, ekscentryczne i obrazoburcze, usytuowania komparatystyczne prozy Micińskiego: na tle prozy rosyjskich symbolistów (Andriej Biełyj, Fiodor Sołogub), niemieckich ekspresjonistów (Alfred Döblin), prozaików węgierskich i czeskich (Géza Csáth), prozy amerykańskiej XIX wieku spod znaku amerykańskiego czarnego romantyzmu (nie tylko oczywisty Poe...) oraz modernizmu (Henry James)²⁰. Warto by skonfrontować jeszcze mocniej lucyferyzm Micińskiego z rozpoznaniem Leopardiego, z lucyferyzmem Carducciego²¹. Warto zmierzyć go z myślą Williama Jamesa, ale i Wasilija Rozanowa. Wreszcie chciałbym zobaczyć slawistyczne konfrontacje dzieła panerudyty Micińskiego z najwyższą próbą erudycją mitologiczno-symboliczną Larusa Kosacz, czyli Łesi Ukrainki. Tak przepatrzone na nowo Miciński mógłby być, choć tu jestem ostrożniejszy w nadziejach, wpisany szerzej w krąg badań orientalistycznych i judaistycznych (temat żydowski!).

Powiniennem napisać o potrzebie nowej metody badań komparatystycznych w odniesieniu do tego typu rozwichrzonych fenomenów jak Miciński. Piszę, zapisuję to, ale wstrzymuję się z wyrażeniem opinii, czy stworzenie takiego metodologicznego klucza w ogóle będzie możliwe.

Wyobrażam sobie, że tak potrzebne badania ożywiać będzie staroświecki, ale jakże potrzebny, spór o wartość i wielkość owych kreacji piękna, pięknych i niepięknych światów jaźniowych, wyobrażonych, które nam pisarz zostawił. Byłoby optymalnie, gdyby ten spór odbywał się na linii piękne – brzydkie, udane – nieudane (dzieło), a nie na linii bluźniercze – ortodoksyjne. Choć, jak wskazuje Wojciech Gutowski, swoista ekstaza bluźnierstwem przynależy do samej istoty młodopolskiego uwolnienia imagacji:

„Pojawił się [wtedy] niepokój z powodu możliwości dewaluacji symboli religijnych w wypowiedzi poetyckiej solipsystycznego podmiotu. Przykładem

²⁰ Zob. w tym tomie artykuł J. Wróbel-Best: *W kręgu intertekstualności epoki: „Nietota” Tadeusza Micińskiego i „Wielki Gatsby” F. Scotta Fitzgeralda*.

²¹ G. Carducci, *Inno a Satana*, przeł. J. Dickstein-Wieleżyńska, opr. K. Kallee, red. M. Doering, Gdańsk 2014.

tego niepokoju może być krytyka poezji Micińskiego przeprowadzona przez Stanisława Brzozowskiego. Miciński, zdaniem Brzozowskiego, kreuje nierzeeczywistość, »fantastyczną baśń przez nie wiedzieć kogo, nie wiedzieć komu opowiadaną«. Nieważne, kogo lub co spotyka w labiryntach »mgławicowej [...] duszy«, istotne, iż ta samowola wyobraźni uniemożliwia spotkanie z »żywym światem« człowieka, stwarzającego swą przyszłość własną wolą. W stylu epoki i pojęciach filozofii aktywizmu wypowiedziany został dylemat Bubera: zaćmienie bytu (i Boga) w zafascynowanej sobą podmiotowości²².

Tak zatem w przypadku Micińskiego spór o piękno zawsze już łączyć się musi ze sporem natury gnoseologicznej, z pytaniem o prawdę i o granice, których podmiot nie może przekraczać, eksplorując „ciemne” regiony bytu. Ale to właśnie – owo przekraczanie – czyni z Micińskiego twórcę atrakcyjnego nie tylko dla młodych, zbłąkanych dusz.

Ten i taki Miciński-prozaik może być wreszcie ustawiony w świetle reflektorów, które w ostatnich latach „doświetliły” tuziny dzieł: kategorii nowożytności i postnowożytności, a bardziej jeszcze „nowoczesności” lub „postsekularyzmu”. Warto podjąć namysł nad miejscem Micińskiego w tej wielkiej formacji kulturowej, która obejmuje lata 1795–1918, a którą nazywamy dziewiętnastym stuleciem lub dziewiętnastowiecznością. Czyż proza Micińskiego nie sięga korzeniami fantastyki i fantazmatyki Wieku Świata, myśli Jana Potockiego, Stanisława Kostki Potockiego, utopii oświeceniowej, nie wchłania dalej całego romantyzmu emigracyjnego, by, co zdumiewa, napawać się jeszcze Prusem i Sienkiewiczem? Kimże więc on, Miciński, jest: człowiekiem j e s z c z e XIX wieku, czy już XX stulecia? Mostem spinającym XIX stulecie z XX, czy może jedną z tych osobliwości pisarskich, które „żyją w świecie, lecz nie dla świata”, są w swej epoce, czerpią z niej, ale bytują osobno, wychylone raczej ku bardzo dalekiej przyszłości. Dziewiętnastowiecznik czy człowiek-pisarz wieczny?²³ Chyba właśnie wyszedłem poza krąg refleksji o procesie historycznoliterackim. Ale nie dokonałoby się to bez inspirującej „współwiny” Micińskiego.

T e m a t y pisarza. Niełatwo będzie pogłębić ujęcia świata idei, mitów i symboli Micińskiego po książkach-syntezach Wojciecha Gutowskiego: *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego* (2002) oraz *Między inicjacją a nicością. Studia i szkice o literaturze moderni-*

²² W. Gutowski, *Wyobraźnia religijna czy religia wyobraźni?* w: tegoż, *Z próżni nieba ku religii życia*, Kraków 2001, s. 19.

²³ Por. A. Janicka, *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i „obrzeża”*, Białystok 2015; T. Sobieraj, *Kulturowy model dziewiętnastowieczności*, „Wiek XIX” Rok I (XLIII) 2008, s. 19-38.

zmu (2013). Obie te prace, głębinne i panoramiczne, oświetlają horyzont najistotniejszych tematów nie tylko Micińskiego. Gdybym miał w dwóch słowach określić kamienie węgielne tak interpretowanego Micińskiego, zapisałbym: Bóg i/lub Nic. Przy czym, co fascynuje, nie zawsze Bóg jest tu dobrem i nie każde Nic nie jest tu Bogiem. To gra, nierozpoznawalność, kto/co jest kim/czym, zdaje mi się fascynującą tajemnicą wyobraźni pisarza zapisaną w jego prozie od *Niedokonanego. Kuszenia Chrystusa Pana na pustyni* po pisma ostatnie (tak, je też)²⁴. Autor *Wprowadzenia do Xięgi Tajemnej* ten właśnie najgłębszy poziom »światosymbolu« Micińskiego oświetla i analizuje w sposób mistrzowski.

Co staje się także wyzwaniem badawczym. Być może trzeba przekornie na prozę Micińskiego znów zacząć patrzeć przez pryzmat jego liryki i dramatów. Przez szkła powiększające, które wyostrzają znaczenie mikromotywów. Znamienite przykłady takich analiz już otrzymaliśmy: motywów tenebralnych (Marian Stala), baśniowości (Anna Czabanowska-Wróbel), motywu Wawelu (Wojciech Gutowski), symboliki miasta i chaty (Marcin Bajko)²⁵. Inaczej niż myślałem kiedyś, za równoprawną uznałbym wobec drogi budowania syntez także ścieżkę pogłębionych analiz symboliki, mitów, motywów, idei Micińskiego. Kto wie, może kiedyś doczekamy się *Słownika symboli, mitów i idei Tadeusza Micińskiego...* Drogę pogłębionego interpretacyjnie przyczynku i ambicję stworzenia syntezy monograficznej w opisywaniu światów pisarza trzeba uznać za wartą rozwinięcia i równoprawną.

Na tym tle pogłębionych analiz chciałbym zobaczyć o Micińskim – nie tylko o prozie – książkę, która mówiłaby o jego relacjach z poszczególnymi ludźmi: Brzozowskim, Żeromskim, Feldmanem, Herbaczewskim, Przybyszewskim... Przy czym wyobrażam sobie, że interpretacja intelektualnych koneksji i zwarć następowałaby dopiero po ustaleniu, jakie życiowe relacje i okoliczności łączyły przyjaciół lub adwersarzy²⁶. Przecież ludzki świat przy-

²⁴ Zob. J. Ławski, *Wyobrażenia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”*, Białystok 1995.

²⁵ M. Stala, *Zatrącić się w ciemnościach. Wokół sześciu wersów Tadeusza Micińskiego*, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, S. Stala, Kraków 2004, s. 107-124; W. Gutowski, *Symbolika Wawelu w twórczości Tadeusza Micińskiego*, „Ruch Literacki” 1992, z. 6; A. Czabanowska-Wróbel, *Mityzacja baśni. Baśń w twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: *tejsze, Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996; M. Bajko, *Symbolika chaty w prozie Tadeusza Micińskiego; Tatry nad Bałtykiem. Antyurbanizm*, w: *tegoż, Heroiczna Apokalipsa...*, s. 79-119.

²⁶ Por. M. Bajko, *Żeromski o Micińskim, Miciński o Żeromskim*, w: *Żeromski. Piękno i wolność*, idea J. Ławski, red. A. Janicka, I. E. Rusek, G. Czerwiński, Białystok – Rapperswil 2014–2015, s. 103-116.

jaźni i awersji wpisywał Miciński w swą prozę i sam był wpisywany w prozę innych (choćby w satyrycznym *Zakopanoptikonie*, czyli *kronice czterdziestu dziewięciu dni deszczowych w Zakopanem* Andrzeja Struga z lat 1913–1914).

Postulat recepcyjny. Nie uważam badań nad recepcją prac autora *Nauczycielki* za zamkniętych. Przeciwnie: kolejne lata przynoszą krytyczne edycje tekstów z epoki, rzucające nowe światło na tą samą recepcję. Nie tylko zresztą w ilości tu rzecz. Czyż Micińskiemu nie należy się antologia głosów krytycznych o nim? A z ujęć interpretacyjnych interesowałoby mnie na przykład, czy w epoce owej istnieje i ewentualnie czym się wyróżnia kobiece czytanie Micińskiego? Czy i jak czytali go pisarze polscy – ci dotąd niezbadani, jak Stefan Grabiński²⁷. Jaki był społeczny status jego odbiorców? Wiemy, że był to krąg niewielki. Ale czy na przykład czytali autora *Nocy rabinowej* Żydzi? Chciałbym pogłębienia obrazu krytycznoliterackich skrajności: obozu wielbicieli i pamflicistów pisarza. Należałoby zapytać, jak zmieniał się jego nie tylko prasowy obraz, ale wizerunek w historiach literatury i podręcznikach. Czy i co przekładano za granicą? Czy istnieją i, jeśli istnieją, jak prezentują się jego biogramy w zagranicznych encyklopediach i kompendiach? Miciński ma dość bujne życie internetowe – jak ono wygląda? Wreszcie na spisanie czeka metakrytyczna historia jego interpretacji od Czesława Latawca przez Michała Głowińskiego po Wojciecha Gutowskiego, Pawła Próchniaka, Elżbietę Flis-Czerniak, Sławomira Sobieraja i tylu innych²⁸.

Doprawdy – dziedzictwo samej tylko prozy Micińskiego już wytworzyło inne dziedzictwo: bogate, tajemnicze i niepoznane, którym warto i trzeba się zająć. Po tym stwierdzeniu badacz powinien powtórzyć gest Piotra: „Wszedł do pokoju, gdzie na ścianie wisiała broń”²⁹. Broń interpretacji.

Przyszłość

Sądzę, iż badania nad prozą Tadeusza Micińskiego, prozą wciąż – ku zdumieniu wielu – znajdującą czytelników, już bogate, mają jeszcze przed sobą długą historię. Oto rozpoczął się wraz z edycją IV-tomowych *Pism rozproszonych* Tadeusza Micińskiego kolejny etap przyswajania dorobku tego w najlepszym tego słowa znaczeniu *dziwnego* pisarza. Choć jest to tylko

²⁷ Por. W. Kalinowski, *Hypnos fiction. Nowelistyka Stefana Grabińskiego*, Białystok 2016.

²⁸ Z prac tu niewymienionych a ważnych zob. M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969; S. Sobieraj, *Alchemia wyobraźni. Rezonans twórczości Tadeusza Micińskiego w poezji międzywojennej*, Siedlce 2002; E. Flis-Czerniak, *Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości i religijnej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2008.

²⁹ T. Miciński, *Xiądz Faust*, wyd. cyt., s. 148.

„etap”. Do ukończenia prac edytorskich długa droga. Jeszcze dłuższa dzieli nas od nowej biografii czy słownikowego ujęcia jego imaginarium. Nie wątpię, patrząc na entuzjazm badaczy młodych i determinację tych doświadczonych, że czekają nas także nowe monograficzne eksploracje i ogarnięcia tego, jak pisał Jan Prokop, *mare tenebrarum* nie tylko duszy, ale i form literackich. Miciński wkroczył w XXI wiek jako pisarz klasyczny, dobrze już rozpoznany, a interpretacyjnie pogłębiany, ale... Właśnie, wciąż coś domaga się doczytania, dopowiedzenia.

W recenzji *Bazilissy Teofanu* Anna Zahorska postawiła, myśląc zresztą i o innych dziełach pisarza, diagnozę, która pozostaje trafna do dziś. Miciński nie jest tu mistykiem, ale jest „metafizykiem”:

„W ustach prawdziwego maga – mistyka, pogrążającego się w ekstazie objawiającej, niemożliwymi są te wyrazy. Golgotą Micińskiego jest myśl. W *Kniaziu Patiomkinie* mówi: »człowiek współczesny nie potrzebuje już konać na Golgocie. Człowiek współczesny musi tylko straszliwie przemyśleć«.

Metafizykiem jest ten bolesny, wiwisekujący się w bezlitosnej szczerości poszukiwać i stara się odkryć podstawy poznania, podstawy bytu. »Jaką masz wiedzę i pewność ostateczną« pyta natchniony Melodos Bazilissę Teofanu i odbiera odpowiedź »Żadnej«. I ostatnie słowa Teofanu brzmią pogrzebowo, jak dzwon konający wiara: »Jestem sama. Oto jedyna prawda. Jaźń w pustyni, kuszona przez nicość«³⁰.

Proza autora *Wity* to rozpoznanie potwierdza: Miciński to metafizyk. Chciałbym jednak, byśmy to rozpoznanie dopełnili. P r o z a Micińskiego to bowiem nie tylko jego wielkie powieści, wspaniałe i niezwykle eseje *Do źródeł duszy polskiej*. W kategorii prozy mieści się również jego publicystyka, proza poetycka i epistolografia, jego krytyka literacka. Oświecilszy metafizyka interpretacjami wszystkich tych odmian i gatunków prozy, z pewnością otrzymamy obraz pełniejszy. Obraz, jakiego nie mogła znać Młoda Polska i krytyka dwudziestolecia międzywojennego.

Mam przeczucie, że jesteśmy na progu nowego etapu interpretacyjnej przygody z Micińskim. Wyrażam tu przeczucie ugruntowane w przekonaniu, iż jest to pisarz głęboki i fascynujący, prozaik o duszy liryka i liryk o epickich ambicjach prozaika.

³⁰ A. Zahorska, „Bazilissa Teofanu” Tadeusza Micińskiego, „Prawda” 1909, nr 37, s. 12-13, cyt. za: A. Wydrycka, *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894–1919*, T. I: *Wybór tekstów*, Białystok 2006, s. 281.

Bibliografia

- Bajko M., „*Sny niezwykle o Polsce i o Europie*”. *Diagnoza kultury w pismach Tadeusza Micińskiego u progu pierwszej wojny światowej*, Kraków 2015.
- Bajko M., *Żeromski o Micińskim, Miciński o Żeromskim*, w: *Żeromski. Piękno i wolność*, idea J. Ławski, red. A. Janicka, I. E. Rusek, G. Czerwiński, Białystok – Rapperswil 2014–2015.
- Flis-Czerniak E., *Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości i religijnej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2008.
- Gutowski W., *Wyobraźnia religijna czy religia wyobraźni? w: tegoż, Z próżni nieba ku religii życia*, Kraków 2001.
- Miciński T., *Poematy prozą*, opr. W. Gutowski, Kraków 1985.
- Miciński T., *Poezje*, opr. i wstęp J. Prokop, Kraków 1984.
- Miciński T., *Xiądz Faust*, opr. tekstu, przypisy i posłowie W. Gutowski, Kraków 2008.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Wieża z kości słoniowej i kazalnica, czyli między Des Esseintesem a Piotrem Skargą*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1979.
- Wydrycka A., *Zapomniane teksty Micińskiego*, „Ruch Literacki” 1989, z. 4/5.
- Zahorska A., „*Bazylissa Teofanu*” Tadeusza Micińskiego, „Prawda” 1909, nr 37, s. 12-13, w: A. Wydrycka, *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894–1919*, T. I: *Wybór tekstów*, Białystok 2006.

Jarosław Ławski

*Faculty of Philological Studies «East-West»
University of Białystok*

TADEUSZ MICIŃSKI'S PROSE: ON THE THRESHOLD OF A NEW EPOCH

Summary

The author of the article wonders what is the current state of research on the work of Tadeusz Miciński, a poet, novelist, playwright and journalist from the time of Young Poland. The most famous of Miciński's novels – *Nietota* [1910] and *Monk Faust* [*Xiądz Faust*, 1913] – have recently been published in critical, commented editions, just like his prose poems and the articles, which are still being found in magazines of the epoch. A new phase of research is opened by a publication of Miciński's juvenile writings, made by Prof. Tadeusz Linkner, as well as a 4-volume edition of *Pisma rozproszone* [*Straggled Writings*], edited by Marcin Bajko and Jarosław Ławski, realised under the National Programme for the Development of Humanities. Above all, however, new monographs dedicated to the writer are a milestone in the study of his imagination. They have been written by the following authors: Wojciech Gutowski, Paweł Próchniak, Elżbieta Flis-Czerniak and others.

Keywords: Tadeusz Miciński, reception, prose, monograph, straggled writings

Nieznane rękopisy pisarzy polskich.

TADEUSZ MICIŃSKI.

WIEDZMA I TEMPLARJUSZ.

(Fragmęnt).

Olyta siedziała w izbie — i grała na grzebieniu symfonię Szymanowskiego. Mrok polyskiwał bezmiarem fioletoów i złocenia. — Wieczór odbijał się echem w mosiężnym naczyniu, wielkiem jak komnata, — gdzie zabiegliwa gospodyni hodowała gruszki miłosne, groch i kalafiorę. — Po bliższem zbadaniu okazało się, że mehanizm, zbudowany przemysłnie w strzesze ukraińskiej chaty rękami domorostych inżynierów, — specjalnym systemem rezonatorów odpowiadał na muzykę grzebieńia, tworząc tajemnicze harmonje.

Olyta w ciemnościach chaty rzuciła się do stóp Templarjusza, skoro ten nacisnąwszy znak róży i krzyża, wszedł uchyliwszy głowę. — Przed zczerniałą ikoną Perejasławskiej Matki paliły się trzy lampy czerwone, trzy szafirowe i dwie białe w niebieskie paski (zapaliła je wiedźma-Olyta, zgodnie z przykazaniami Zend Awesty.

— Umieram z tęsknoty za wielką sztuką, — szlochała Olyta na kolanach, — muszę być w Rzymie, — który znam z cudnych drzeworytów Pirandella, — muszę widzieć wazy bogów i rzeźby etruskie, — muszę ognić czarnoksiężskie wcielić w tęczowe drzewa, skały, obłoki i cienie. — Mam świat wizyj. — Muszę zmienić królestwo Bachusa na świat wolnej idei.

— Kochanko Heliosa, przybita do krzyża, — templarjusz-podkomorzy usiadł przy oliwkowym stole — podaj mi małosyjski barszcz, przyprawiony tak jak na dworze Zygmunta Starego podawał pewien kucharz włoski.

Olyta rzuciła się do pieca i odsunawszy zasuwę, wykuta z jednego kawałka malachitu, wyciągnęła zakopcony garnek wrzącej wody (jak wiadomo woda dochodzi do temperatury wrzenia przy 100% Celsjusza). Podkomorzy odrzucił swój płaszcz z wyhaftowanym nań sybirskim szlakiem i cierniową koroną. Ujrzał swe zaciśnięte usta, swe oczy zielone, swą twarz tatarską — wynurzała się z zakopconego garnka wiedźmy.

Wówczas sobowtór ten ubrany w cejgłońską czapeczkę, podobną do tej, którą wszeteczna Katarzyna wkładała w rocznicę pierwszego rozbioru Polski, otworzył usta i zaśpiewał perską pieśń mądrości:

Ptaki staną się ludźmi w nowym awatarze

Jak ty, — jak ja, — jak wszyscy — zielone mamy twarze.

Templarjusz pograżył się w czarną noc nicości.

Odnalazł **Jarosław Iwaszkiewicz**.

Wiedźma i templariusz – fragmęnt prozy T. Micińskiego
odnaleziony przez Jarosława Iwaszkiewicza,
„Cyruлик Warszawski” 1926, nr 12

Wojciech Gutowski

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz

ARCHITEKTONIKA ŚWIATÓW PRZEDSTAWIONYCH W POWIEŚCIACH TADEUSZA MICIŃSKIEGO

Na wstępie dwa zastrzeżenia.

Po pierwsze, choć w niniejszym artykule pojawiają się również odwołania do refleksji nad symboliką architektoniczną, jednak przede wszystkim chodzi nie o wskazanie bogactwa i polisemii tej symboliki¹, lecz o wskazanie szczególnego wyposażenia głównych figur semantycznych powieści autora *Nietoty*. Po drugie, niniejszy artykuł rozwija główne myśli i załączkowo sformułowane koncepcje, zaprezentowane we wcześniejszym tekście, będącym swego rodzaju podsumowaniem moich refleksji nad prozą Micińskiego². Przedstawione tu rozważania są niejako dalszym ciągiem tegoż podsumowania.

¹ Interpretacje symboliki architektonicznej w literaturze Młodej Polski można przede wszystkim znaleźć w studium M. Podrazy-Kwiatkowskiej *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975 i wyd. nast. O znaczeniu tej symboliki w twórczości T. Micińskiego zob. w: W. Gutowski, *Burzyciel świętyń i budowniczy nadgwiezdnych miast. O symbolice architektonicznej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002; tenże, *Symbolika Wawelu w twórczości Tadeusza Micińskiego*, „Ruch Literacki” 1992, nr 6; ks. Z. Trzaskowski, *Transcendentne misterium życia w twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań* pod red. S. Fity, Lublin 1993; J. Illg, *Przestrzeń inicjacji w powieściach Tadeusza Micińskiego*, w: *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, pod red. M. Stali i F. Ziejki, Kraków 2001; M. Bajko, *Tatry nad Bałtykiem*, w: *Heroiczna apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego*, Białystok 2012.

² Zob. artykuł *Tadeusza Micińskiego zmagania z prozą*, w: *Czytać Tadeusza Micińskiego. Studia*, red. A. Czyż, M. Pliszka, S. Sobieraj, Siedlce 2016.

Przypominam główne tezy powyższego artykułu: 1) różnicuję – pod względem wartości duchowej i artystycznej – twórczość prozatorską, a zarazem nie mianuję żadnego pojedynczego dzieła tzw. „summą powieściową” (zwykle tak określano/określałem *Xiędza Fausta*), lecz wskazuję na kluczowe znaczenie **dylogii mitopowieści inicjacyjnych** (czy mitopei – jak chce Jarosław Ławski³). *Nietotę* i *Xiędza Fausta* uznaję za organiczną jedność oraz szczyt realizacji Tadeusza Micińskiego – nie tylko: prozaika, lecz **uniwersalistycznego wizjonera**⁴; 2) uważam, że w makroskopowym oglądzie dzieł prozatorskich uwidaczniają się w nich antynomiczne napięcia w równym stopniu, co tak dotąd dobitnie akcentowana zasada oksymoronu (jedność przeciwieństw), czy palimpsestowe współlistnienie/przenikanie przestrzeni imaginacyjnych i aksjologicznych⁵.

Główne figury światów przedstawionych, będące ontycznymi i aksjologicznymi biegunami antynomicznej egzystencji nie podlegają w prozie⁶ zasadzie oksymoronu, choć w nich samych, w ich mitosferze również pulsuje żywioł jednoczenia i przenikania się przeciwieństw⁷. Architektonikę świata powieści / ksiąg tajemnych⁸, a zarazem ontyczne punkty nadiru i zenitu, wyznaczają odpowiednio: żywioły rozkładu⁹ oraz świątynia¹⁰. Między tymi biegunami antynomii rozpościerają się różnorodne przestrzenie, drogi i bezdroża, które przemierzają w inicjacyjno-indywidualnych podróżach główni bohaterzy.

Podkreślam zatem w powieściach Micińskiego (zwłaszcza w dylogii *Nietota* i *Xiędz Faust*) szczególne znaczenie tej trójwarstwowej czy, mówiąc językiem teatru, trójkondygnacyjnej struktury i świata powieściowego, i bytu:

³ Zob. J. Ławski, *Ukrzyżowanie Prometeusza. Przemiany mitów w „Xiędzu Fauście” Tadeusza Micińskiego w: Ateny – Rzym – Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, pod red. J. Ławskiego i K. Korotkicha, Białystok 2008.

⁴ Zob. wspomniany wyżej artykuł *Tadeusza Micińskiego zmagania...*

⁵ Tamże.

⁶ Inaczej jest w poezji: np. w wierszu *Lucifer*, zob. uwagi na s. 4 tego artykułu.

⁷ Na przykład „wirujące bagno” (T. Miciński *Xiędz Faust*, oprac. W. Gutowski, Kraków 2008, s. 126, dalej przytoczenia z tego utworu zaznaczam skrótem XF).

⁸ O tej dynamicznej oboczności wyznaczającej związkę *Nietoty* i *Xiędza Fausta* zob. w artykule *Tadeusza Micińskiego zmagania z prozą*. Zwracam tam uwagę, że „Ujmując dylogię jako całość obserwujemy tworzenie aktywnego palimpsestu, w którym **„księga tajemna”** (*Nietota*) szuka **formy powieściowej**, a z utworu mianowanego jako „powieść” (*Xiędz Faust*) **„wyistacza się nowoczesna księga tajemna.”**

⁹ Ten paradoksalny termin wskazuje na energię sił nihilizujących, unicestwiających. Zob. mój artykuł *Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej* w: W. Gutowski, *Konstelacja Przybyszewskiego*, Bydgoszcz 2008.

¹⁰ O roli świątyni zob. bibliografię w przypisie 1.

1) żywioły rozkładu – błoto, bagno, moczar, gnicie itp.; 2) **labirynt** – świat przejścia, poszukiwania; 3) **świątynia**, czyli obraz-symbol implikujący różne w treści i sile oddziaływania spotkania z Transcendencją.

Nie zgadzam się z ewentualnym zarzutem, że ta swoista klasyfikacja nadmiernie schematyzuje. Bynajmniej nie chodzi o wtłoczenie „żywiołu wyzwolonego” w tak znamieny dla starożytności i średniowiecza, trójdzielny model wszechświata¹¹. Najlepiej rzecz wyjaśnia sam pisarz w *Uwadze dla teatrów*, poprzedzającej *Termopile polskie*, w którym to dramacie najbardziej konsekwentnie zastosował trójkondygnacyjną zabudowę sceny:

Wyobrażam tu scenę jako dwie, trzy lub więcej kondygnacji, reprezentujących jednoczesność i związaną wypadków lub też stopnie wyżyn duchowych. [...] Z grubszą charakterystyką, można by określić [je] jako stany instynktu, świadomości kulturalno-obywatelskiej i prometeizmu – czyli nadświadomości.¹²

Wprowadzenie kondygnacji scenicznej (lub/i ontycznej) dynamizuje, a zarazem minimalnie organizuje, porządkuje świat przedstawiony, ukazuje współistnienie stref wzajemnie sprzecznych, lecz stymulujących bycie jako nieustający proces przekraczania granic, poziomów istnienia, ostrzegających zarówno przed zakrzepnięciem w uproszczonej figurze, jak i przed „roztopieniem” w anomii. Dodajmy, że konstrukcje trójkondygnacyjne są charakterystyczne dla wyobraźni autora *Nietoty*: na przykład Zolima postrzega na trzech poziomach duchowość Ariamana¹³, trójkondygnacyjna jest świątynia śmierci w Turów Rogu (181)¹⁴.

¹¹ Zob. C. S. Lewis, *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, przeł. W. Ostrowski, Warszawa 1986.

¹² T. Miciński, *Termopile polskie*, w: *Utwory dramatyczne*, oprac. T. Wróblewska, t. 3, Kraków 1980, s. 7.

¹³ „Ty, który masz **niebo nicości nad sobą**, **noc** antarktyczną w swym sercu – i **tylko** głęboko tam, **najgłębiej** – niedojrzany **pieni się Ocean** strasznej nieohamowanej, **nie z tego świata** – metafizycznej radości” (T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Warszawa 2004, s. 219; dalej przytoczenia z tego utworu zaznaczam skrótem N). Zwraca uwagę odmienna od tradycyjnej, a powtarzająca się wielokrotnie w literaturze epoki, waloryzacja symboliki werbykalnej: odwartościowaniu **wysokości** towarzyszy sakralizacja głębi.

¹⁴ „Śmierć w Turowym Rogu miała swój zakon i **swoją świątynię o trzech kondygnacjach**. [...] **najpierw** ciemne nawy z niskimi sklepieniami [...] W tym kościele zawsze **musiała zwyciężać Moc duszy**, prawda polskiego serca i umysłu. [...] **W kościele górnym** były jasne, **zielonawe barwy życia Tatrzańskiego**, na freskach cuda świętego Zmierchoświata, jego życie wniebowzięte; [...] **W kościele podziemnym trzecim** – w krypcie ponurej, odprawiała się **Wieczna Msza**, u wejścia stał tam posąg świętych Franciszka i Klary.” N, 181. Warto zauważyć, że ta „świątynia Śmierci” promieniuje licznymi atrybutami „życia odrodzonego”.

1. *Żywioty rozkładu*

Energiją rozkładu, sygnał nie tylko pesymizmu, lecz przede wszystkim nekrofilskiego światoodczucia, zauroczenia „ześmierceniem” (jakby powiedział Zygmunt Krasiński) już dawno dostrzeżono jako wyróżniający składnik młodopolskiego imaginarium¹⁵. W twórczości Micińskiego pojawia się ona oczywiście nie tylko w prozie, lecz właściwie we wszystkich utworach. W tekstach poprzedzających powieściową dylogię pisarz, odwołując się do „żywiół rozkładu”, przygotowuje swoiste instrumentarium symboliczne, wyraźnie demaskujące życie jako formę „materii pożerającej”, w której dominantą, podłożem, paradoksalnym „fundamentem” jest „**bloto**”, „**bagno**”, „**moczar**”, „**trzęsawisko**”, „**kał**”, „**gnicie**”.

Miejsce symboliki rozkładu trafnie zdiagnozował młody filmoznawca, fascynujący się twórczością Micińskiego, dostrzegając w niej remedium na problemy współczesnej Polski: „Trzęsawisko to podstawowy topos poetyki Micińskiego”¹⁶. Wskazał jego podstawowe znaczenia egzystencjalne i społeczne:

Symbolizuje ono nikczemną duszę polskiego „mikromana” i bezduszne, skomercjalizowane społeczeństwa miernot.¹⁷

Jak wiadomo błoto odznacza się podstawową dwuznacznością. Jako zmieszanie ziemi z wodą, łączy zasadę receptywną i macierzyńską (ziemia) z zasadą dynamizującą i transformującą (woda). Stąd błoto może symbolizować początek rozwoju (fermentująca ziemia) albo procesu inwolucji, degradacji, skażenia (woda zabrudzona)¹⁸. Otóż Miciński tę dwuznaczność podtrzymuje jedynie wyjątkowo i znamienne ją przekształca – odrywa symbolikę błota od sfery chthonicznej, zderza – w oksymoronicznym (i agonicznym) zwarcium – z symboliką ognia, światła, np. w poetyckim portrecie Lucyfera („ja **piorun** burz – a od grobowca cichszy / mogił swych kryję **trupiość** i ohydę. [...] jam **blask wulkanów** – a w **blotnych nizinach** / **idę**, jak pogrzeb, z nudą i żałobą”¹⁹), co w istocie

¹⁵ Zob. mój artykuł *Miłość śmierci i energia rozkładu*, dz. cyt.

¹⁶ T. Kozak, *Dialektyka anachronizmu*, w: tenże, *Wytepić te wszystkie bestie? Rozmowy i eseje*, Warszawa 2010, s. 397.

¹⁷ Tamże. Zob. też rozprawę doktorską M. Bajki, gdzie autor pisze: „Współczesna Polska jawiła się Micińskiemu jako »bagno«, »niechlujny moczar duszy współczesnej«”. Tenże, „*Sny niezwykle o Polsce i o Europie*”. *Diagnoza kultury w pismach Tadeusza Micińskiego u progu Pierwszej Wojny Światowej*, Kraków 2015, s. 34.

¹⁸ Zob. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris 1974, t. 1, s. 229-230 (hasło: *Baue*).

¹⁹ T. Miciński, *Lucifer*, w: tenże, *Wybór poezji*, oprac. W. Gutowski, Kraków 1998, s. 94. Wszystkie cytaty poezji Micińskiego według tego wydania zaznaczonego skrótem Wp, tytułem wiersza i numerem strony.

potęguje rozkładową siłę dwóch całkowicie obcych sobie form materii²⁰. Albo – jeszcze drastycniej – w spojrzeniu ukochanej łączy żar i zgniliznę („Widzę w Twoich oczach zdradliwe sadzawki, / **kożuchem zgnitych** lśniące **nenufarów**, / potworne śmigie kręcących się żarów”, Wp 173)²¹. To sygnały, że „błoto”, „zgnilizna” tylko w znaczeniu negatywnym wdzierają się wszędzie, nawet w regiony najbardziej intymne: i w osobowość Światłonoścy, i w miłośno-nienawistny uścisk spojrzeń, współtworzą antropologię „wyklętego”, alienusa, gnostyckiego „więźnia świata”. Jego archetypiczny portret i miejsce w równie negatywnym świecie najbardziej precyzyjnie nakreślił Wakulinczuk w *Kniaziu Patiomkinie*:

Człowiek jest rośliną **bagnistą**, życie – **moczar cuchnący**, dusza – **to smutne czarne jezioro** pod ziemią, o którym mówią bajki.²²

Dramat odsłania totalną zgniliznę bytu – w wymiarze codziennego konkrety (zgniłe mięso jako pożywienie dla marynarzy) i w zarysie całościowej wizji świata (zob. znaczące role Człowieka Śmietnika i Madonny Syfilitycznej). I tu, jeszcze bardziej drastycznie niż w poezji, zostają przemieszane (co nie znaczy: pogodzone) najbardziej przeciwstawne wartości. Zauważmy: w horyzoncie egzystencji nakreślonej przez Nieznajomego (Wilhelma Tona) znikają granice między Świątynią a rozkładem. Święte zostaje zainfekowane, przeżarte przez śmiernicobójne bakterie, albo, inaczej mówiąc: „czarny człowiek” jako personifikacja opacznej „Pełni” łączy wiarę w jakąś „Transcendencję” z uwielbieniem zamieszkujących w nim pierwiastków choroby i śmierci. Wyznaje nihilistyczne (lub w innej perspektywie lektury – lucyferyczno-nietzscheańskiej – wszechafirmujące) poczucie absurda istnienia:

Czyńmy, co można, aby przyspieszyć koniec świata. [...] Należy, aby wszyscy byli zatruci syfilisem użycia, dżumą swobody, tyfusem głodowym i mistyką umiarkowania Jedynego za ludzkość. Wierzyć w niepojętą Tajemnicę i po pachy stać w zębach gnijącego Lewiatana. Niech za nas świat **urządzają bakterie**. Niech żyją drobnoustroje! One w płucach – one w mózgu – one we krwi – one w oczach – one w jelitach – **one w każdym tchnieniu naszym**. One w miastach, one na morzu, **a najwięcej ich w cerkwiach, na nabożeństwie** i w więzieniu.

Niech żyje zniszczenie wysokich gór,
niech osypuje się zwietrzały nasyp –

²⁰ Trzeba pamiętać wszakże o dwuznaczności wulkanu (ważny motyw w ostatnim rozdziale *Xiędza Fausta*): wyrzuca on płomień i płynną lawę, która jest jakby **ognistym błotem**.

²¹ Tu jednak trudno mówić o obrazowaniu oksymoronycznym: zgniłe nenufary i pęd żaru to nie spotkanie przeciwieństw, lecz pokrewne elementy potęgujące udrękę zapatrzonogo bohatera.

²² T. Miciński, *Książę Patiomkin*, w: tenże, *Utwory dramatyczne*, t. 1, Kraków 1996, s. 149.

w doliny ciemne, w doliny łez, w doliny grzechu, w doliny zbrodni – w otchłań niewiadomego. Niech żyje wiecznie To Nad.²³

W przedpowieściowej fazie twórczości Micińskiego zwracają uwagę dwa zjawiska: 1) jedynie ślady tejże symboliki w poezji i w poematach prozą oraz 2) jej wszechobecność w **publicystyce**, gdzie – od najwcześniejszych szkiców – staje się swoistym językiem demaskującym pseudowartości.

W poezji – oprócz przykładów już przywoływanych pojawia się akcydentalnie, jako atrybuty pośmiertnego gnicia („**twarz zielona z nadpróchniałej truny**”, *Król w Osjaku*, Wp 115), uwięzienia („i zostałem sam – gdzie grobowca **pleśń**”, *Zamek duszy*, Wp 134). W poematach prozą rozkład życia jest formą „energii” emanującą z wizerunku Lucyfera („**trąd i zaraza** z moich tchnień”²⁴), a błoto jest żywiołem znamionującym ułomną misję Emanuela („Widzę u stóp mych **zbłoczone jestestwo** tego, co niósł zbawienie światu”, Pp Nd 81). Obraz gnicia zajmuje jedynie centralne miejsce w nekrofilskiej wizji martwej Dziewy-Polski, której adoracja (*Witeź Włast*, Wp 197) jest zgłębnieniem własnej słabości (zbrodniczości?) i negatywnym kontrapunktem zwycięskiego wlotu.

I podchodzimy mrący do zmarłej,
i **całujem gnijącą tę dłoń** –
sine wargi się bólem rozwarły,
a **robaki żłobią** jej skroń.
Odór – stęchlizna –
na sercu blizna (Witeź Włast, Wp 163)

Drugim przykładem „rozkładu”, tym razem – w perspektywie ironicznej – pozornie „pozytywnego”, jest samobójstwo tytułowego bohatera poematu *Panteista*, który sakralizuje materialistyczny monizm i przekazuje atomy swe go rozkładającego się ciała niby eucharystię, tworzy swoistą „naturodyceę”²⁵, wyraz akceptacji jej okrutnych praw²⁶.

Porównując oszczędną ekspozycję „rozkładu” w poezji z wysoką częstotliwością różnych form rozkładu w publicystyce nasuwa się następująca hipoteza: być może należy wyraźnie oddzielić w twórczości autora *Nietoty* zjawisko „**rozpadu**”, „dezintegracji”, „druzgotania”, „rujnowania” od zjawiska „**rozkładu**”, „gnicia”.

²³ Tamże, s. 197.

²⁴ T. Miciński, *Niedokonany w: Poematy prozą*, oprac. W. Gutowski, Kraków 1985, s. 76. Dalej cytuję według tego wydania oznaczając utwór skrótem Pp Nd i numerem strony.

²⁵ Analogicznie do teodycei – pogląd broniący sprawiedliwości i dobroci Natury, wbrew widocznym w niej przejawom zła.

²⁶ „Ciało i krew są rozdawać będę wszystkim, którzy u mnie jeść zapragną – ja was napoję – ja was nakarmię!”, Pp, *Panteista*, s. 42.

To pierwsze, związane z aktem zniszczenia, z dekompozycją materialnej faktury świata lub różnokulturowych systemów symbolicznych oraz z potęgowaniem nieobliczalnego, dynamicznego, chaotycznego ruchu z pewnością stymulowało energię wyobraźni. Niekiedy wyraża moc podmiotu, aktywizuje poszukiwania „życia nowego”, albo bywa symptomem katastrofizmu nieodłącznego od „złego świata”, znamieniem niszczyielskiej, neantyżującej pasji buntownika, często wiąże się z wielokierunkowym działaniem, zawierającym skrajnie negatywny osąd istnienia (jak w *Niedokonanym*). Ale ów nihilizm dezintegracji, bunt zawiera – jak wiadomo – również sygnały „odrodzenia”.

Natomiast „**rozkład**” jest „czynnością” bezpodmiotową, istnieniowym regresem, wyrażającym się w przekształceniu bytu w **miazgę**, w szczególnie zdegradowany stan materii (bytu, bycia, istnienia) – bezprzedmiotowy (bezsztalny) i antykreatorski, amorficzny, który nie musi urzeczywistniać się w działaniu, lecz często poraża oraz **infekuje** właśnie samą, jakby pozaistnieniową obecnością. W twórczości Micińskiego „żywoły rozkładu” są skalaniem istnienia, synonimem podstawowej zmayı, splamienia, złem ontycznym²⁷. To wyraźne sygnały ontycznej ohydy, które mogą budzić przede wszystkim **obrzydzenie, wstręt**, negatywizują bycie, stawiają pytanie: **czy możliwe jest pełne odrodzenie, *renovatio mundi***, apokatastaza, czy też to, co wciąga w unicestwienie, nie jest warte tylko całkowitej anihilacji? Czy nie należy je – jako fenomeny zła asurycznego²⁸ – jedynie zniszczyć, gruntownie z nich oczyścić bycie, by zahamować inwazję rodzących się na bagniskach monstrów: płazów, gadów, robactwa, zlepieńców.

Przyjrzyjmy się wpierrw publicystyce, w której pisarz stworzył radykalny język krytyczny, który miał służyć do „wymierzania sprawiedliwości widzialnemu [i niewidzialnemu – W.G.] światu”, język wykluczający afirmację zmayı i splamienia, zła ontycznego, które może zainfekować każdy byt. W przedpowieściowej publicystyce²⁹ można zauważyć trzy strefy epifanii „gnilnego zła”³⁰: **1) metafizyczno-religijną, 2) antropologiczno-egzystencjalną i 3) społeczno-narodową.**

Ad 1) Błoto jest warstwą wierzchnią współczesnej religii, stąd postulat: „O, nie zabijajcie religii – temu Ptakowi z zaświatów **odmyćcie błoto**, z jego

²⁷ Zob. P. Ricoeur, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz i M. Ochab, Warszawa 2002.

²⁸ Zob. mój artykuł *Królestwo Antychrysta i tęsknota Lucyfera*, w: *Stulecie Młodej Polski*, pod red. M. Podraży-Kwiatkowskiej, Kraków 1995.

²⁹ Której dyskurs nie jest jednolity, poświadcza synkretyzm pisarza: poetyzacje przechodzą we fragmenty narracyjne, paraboliczne opowieści w dialogowość.

³⁰ Na temat „epifanii zła” zob. C. Wodziński, *Światłocienie zła*, Wrocław 1998.

skrwawionych źrenic wyjmiecie drzazgi tępych mędrkowań i żeleźca faryzej-
skiej złośliwości³¹.

Ad 2) Obserwacja olimpiady w Sztokholmie skłania do przypomnienia, że „Misteria nadawały sens i znaczenie dostojności życia [...]. W misteriach uczono **gardzić błotem** i nie rozkoszować się kałużą³². Właśnie zapomnienie o wyższych celach dążenia ludzkości wytworzyło specyficzny, można by powiedzieć, pod-zwierzęcy typ człowieka „>Wór o dwóch fizjologicznych czynnościach<, używający mózgu swego, aby rzucać ciągłe fajerwerki dokoła swej **tasiemcowatej**³³ egzystencji – oto ich ja... ich Bóg³⁴. Właśnie ów „człowiek” nie nadaje się do jakiegokolwiek transformacji, odrodzenia: „Żadna, elektryczna nawet kąpiel nie zmyje tej **kopronymii**, w jakiej unurzali człowieka ci, którzy go wzorują na typach wstecznych ewolucji³⁵. Oczywiście poglądy te mają odcień manichejsko-gnostycki. Niekiedy pojawiają się sugestie, że ciało, widziane – za gnostycyzmem – jako więzienie Człowieka-Ducha – skazane jest na życio-gnicie³⁶.

Ad 3) „Gnilne, błotne zło” najwyraźniej zostaje zdemaskowane w ciągle ponawianej krytyce aktualnej świadomości i kondycji moralnej narodu polskiego. Już w pierwocinach publicystycznych pisarz stawał przed swoim pokoleniem alternatywę: „Tak jak oni [Filareci – W. G.] wejdzmy w głąb swych dusz i wybierzmy: albo żywot **pluskiew gniecionych** nogą życia, albo żywot ptaków – przelatujących oceany³⁷. Oto wybór na progu XX wieku: ptaki w powietrznych bezmiarach lub robactwo wdeptane w ziemną zgniliznę.

Diagnoza historycznego i współczesnego etosu Polski niepokojąco sugeruje raczej większą „atrakcyjność” drugiego wariantu. Wprawdzie szukając „formy wolnego człowieka” „nie wypada [...] klękać za Marynią w babinę [...] **zbutwiałą wodę** pić z **zapeśniałych** miechów, poić nią **zarażone** od kolebki **pokolenia**” (*Straceńcy*, Dźdźp, 3-4). Jednak aktualnie Polaka cechuje

³¹ T. Miciński, *Kwiat dobroci kobiecej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 5, s. 89.

³² T. Miciński, *V Olimpiada*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 32, s. 670.

³³ Wobec „zgnilizny” jako „fundamentu” współczesnej Polski uczeń ks. Fausta Piotr radzi: „Myśl narodowa winna zmienić już **herb** – zamiast orła – **tasiemiec**” (XF 115).

³⁴ T. Miciński, *W poszukiwaniu życia nowego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 45, s. 909.

³⁵ Tamże.

³⁶ „Xiążę [...] [bohater dramatu Calderona w adaptacji Słowackiego – W. G.] jest mistykiem – duchem przyobleczone w **ciało gnijące**...”. T. Miciński, *Słowacki i Calderon w „Xiążcu niezłomnym”*, w: tenże, *Do źródeł duszy polskiej*, Lwów 1906, s. 64. W dalszych przytoczeniach podaje tytuł eseju, skrót Dźdźp i numer strony.

³⁷ T. Miciński, *Współczesna młodzież polska*, Kraków 1897, s. 23; dalej stosuję skrót Wmp. Zob. słynną opozycję M. Dziedzińskiego „ptazy” a „ptaki” w jego programowym szkicu *Plazy a ptaki* w: tenże *Szkice literackie*, Warszawa 1900 (pierwodruk pt. *Spór o piękno*, „Przegląd Literacki” 1898, nr 7).

„zamacona świadomość, **nadgnięte** sumienia” (jw. 4). Okres popowstaniowy cechuje akceptacja „**zabagnionej** teraźniejszości” (jw. 7). Stąd jednoznacznie negatywna charakterystyka aktualnej duchowości: („**Morze martwe** duszy współczesnej (jw. 13); „**moczar** duszy współczesnej” (jw. 42). Współcześnie Ojczyznę można by określić jako *Polonia devorata*: miażdżona i pożerana przez zaborców („moce zaborcze naszego narodu nie tępią, lecz upadlają, zmieniając go na **powolnie przetrwany pokarm**”, *Do źródeł duszy polskiej*, Dźdp, 33). Energia rozkładu zamienia Polskę w krainę śmierci, której pejzaże jakby antycypują znane z ubiegłego stulecia masowe eksterminacje. Przerazającą potęgę tych procesów wyraża zatopienie / roztopienie trupów w złowrogich akwenach, jakby kreowanie (poszerzanie *ad infinitum* obszaru) bagna, trzęsawiska jako efektu eksterminacji:

Mroczna tam jest grotka, idą widma pogrzebowe – płaczki i kapłani zapatrzeni w płomień – który sam jeden lśni w mglistej przepaści mroków.

I wśród milczenia naprężonego rozlega się jak echo morza **szmer osuwających się** kościozwałów w **wirujące** głucho **jezioro śmierci** (*Fundamenty Nowej Polski*, Dźdp 134).

Polska pod batem Rosji przypomina symboliczny *anus mundi*, a spaleniu tego „olbrzymiego Domu Wariatów” towarzyszy nie oczyszczenie, lecz **wydalenie** społecznych **ekskrementów**:

[...] i wyleje się **czarna rzeka na wpół zwęglonych więźniów** – twarze wyżarte przez extremy nędzy i użycia, złego i świętości (jw. 135).

Narrator *Fundamentów Nowej Polski* bezpardonowo oskarża współczesnych: „lubujecie się w **zgniliznie**” (jw. 155), Warszawę nazywa „**mętym rozlewiskiem** geszefciarstwa” (jw. 145)³⁸, przywołuje adekwatną do aktualnej sytuacji narodu, nader wymowną przypowieść:

Miałem sen: Mieszkałem w chacie, gdzie zamiast podłogi był **moczar; bagnista**, zimna **ziemia** uginała się, gdym szedł i z przerażeniem widziałem **rozsuwające się ściany** i ludzi, którzy legli i z wolna **moczar** zalewał ich – a ku mnie i śpiącym dokoła szły **malaria i zimnica** (Dźdp 143)³⁹.

To „rozpacznie smutne miasto, gdzie nawaliło się milion ludzi, zmuszonych budować **wieżę Absurdu** i na domiar nie z głązów, lecz z **lepkiego mułu**,

³⁸ W ostatnim szkicu pojawia się wprawdzie znamienna korekta, ale nie zmienia to generalnie oblicza Warszawy. Zob. jej zaszyfrowany symboliczną przypowieścią obraz w *Xiędzu Fauście* (rozdz. *Tajemnicze miasto* i w *Mené-Mené-Thekel-Upharism*).

³⁹ Warto zauważyć, że w podłogę „z wiecznie zmarzłej, wilgotnej, zapleśniałej ziemi” wyposażone są podziemia twierdzy szlisselburskiej, w której uwięziony został Ariaman (N 264).

która zsycharając, **zaraża powietrze** dokoła nieznośnym pyłem⁴⁰. Świat rozkładu parodiuje symbole transcendencji, w tym – świątyni.

Rzecz znamienita, że poeta przypisuje Warszawie tę cechę, która w literaturze i publicystyce wyróżniała Petersburg: „miasto na **bagnach**, na **bloście**”⁴¹. Jednak współcześnie – odwrotnie niż na przykład w czasie „dymitriad” – energię i dynamikę życia reprezentuje nie Polska, lecz Rosja:

My [Rosjanie – W. G.] płyniemy **wodospadem** olbrzymim, wy – zostajecie **gnijącą sadzawką** [...] My jesteśmy **morzem** – z drogi nam, lub z nami, bo nasz przypyływ zmusi was iść wstecz. (W 267)⁴²

Postawę pisarza cechuje znamienity autokrytycyzm: w wielu wypadkach zaciera dystans między własną pozycją a „błotnym” otoczeniem. Sam również podlega rozkładowi: „miałem w piersi mej błoto” (*Fundamenty...*, Dźdp 169), „czynię nierząd w Najświętszym Świątym i **gwiazdy** zatapiam w **moczarze**” (jw., 167)⁴³, „a **nad moczarem** **miast szatan** wsparty na podniebnej włóczni” (jw., Dźdp 171). Pisarz-wizjoner płynie z trupami „wśród ciemnej powodzi” (jw., Dźdp 163), a jednak jako „syn Bożej Tajemnicy” nie akceptuje swej symbiozy z błotem – pragnie rzucić ogień zmartwychwstania:

W górach olbrzymich Jaźni płonie ogień zmartwychwstania.

Zanurzmy w nim pochodnie – rzućmy te świty na całe **zatechłe polskie moczaryzko** – niechaj się sprawdzą się słowa Lucifera: »będziemy jako bogowie«. (jw., Dźdp, 171)⁴⁴.

⁴⁰ T. Miciński, *Życie Nowe*, Warszawa 1907, s. 8.

⁴¹ W *Wicie* widmo Piotra Wielkiego chwali się: „na tym **moczarze** miasto zbudowałem” (T. Miciński, *Wita*, Warszawa 1930, s. 271, dalsze przytoczenia zaznaczam skrótem W). Por. obraz stolicy Rosji w powieści A. Bielego, *Petersburg*, Warszawa 1974. Utwór ten „jest wewnętrznie związany z tradycją literatury rosyjskiej, w której podstawową rolę odgrywa motyw stolicy wzniesionej na bagnach z woli autokratycznego władcy, twórcy mocarstwa”. S. Pollak, *Posłowie*, tamże, s. 510.

⁴² Słowa Wielkiego Kofty, d’Arzanowa skierowane do Wity. Ale tę charakterystykę osłabiają wątki nekrofilskie w image’u Rosji. W celu uświetnienia balu maskowego Patiomkin zamienia główną salę w Dom Śmierci, pełną motywów i personifikacji śmierci oraz rozkładu:

„**Tłumne korowody dżumy**, starości **wenerycznego luesu**, samobójstwa, krwawej biegunki i śmierci w boju.

Mnóstwo postaci w jedwabnych dessus, w kostiumach maskowych i w orderach – **igrają piszczelami**, w **czaszkiach piją** palący się poncz.

Oświecenie upiorne – płonący spirytus ze solą – czyni twarze **przegniłe** w trupim **rozkładzie**” (W 303-304).

⁴³ To antypody postawy kreatora z utworów poetyckich, zob. np. *Koloseum*, *Ananke*.

⁴⁴ Język rozkładu służy Micińskiemu również interpretacji *Króla-Ducha*. Pod władzą Wodana „kraj cały popadł w malignę gorączki błotnej” (*Król Duch – Jaźń*, poemat Juliusza Słowackiego, Dźdp 96).

Wskazując na demaskatorską rolę **dyskursu obrzydzenia** w publicystyce, trzeba wszakże pamiętać o uwadze w juveniliach pisarza, która przydaje nadziei:

Wielkie [...] kultury mają to do siebie, że obok wspaniałych kwiatów rosną **jado-wite zielska**, obok piękna i zdrowia – **rozkład i ohyda** (Wmp 27).

Nawet jeśli przeraża i uwodzi agresywność zgnilizny, to „wielka kultura” nie dopuści, by wszystkie jej zdobycze i wysiłki pochłonął „moczar geszefciarstwa”. W tym twierdzeniu można odczytać inspirację i nadzieję w walce z błotnymi żywiołami, ale zauważmy wstępnie i dygresyjnie, że ontyczna, materialna **agresywność rozkładu** wydaje się w dziele Micińskiego silniejsza i bardziej „wciągająca” (kuszająca, populistyczna) niż wzniosłe, lecz mniej „czytelne”, trudniejsze do „wcielenia” **symbole transcendencji**.

W powieściach pojawiają się wszystkie powyższe znaczenia i funkcje „żywiołów rozkładu”. Ich semantyka wykracza poza prostą metaforę, konstytuuje „wielkie figury świata przedstawionego”. Tę najniższą kondygnację w trójdzielnym obrazie świata i wartości wyrażają: a) szczególne enklawy przestrzenne, b) personifikacje oraz oczywiście c) charakterystyki etosu indywidualnego i zbiorowego.

Obszary żywiołów rozkładu znamionuje zasadnicza dualność: 1) są topograficznie płynne i nieuchwytne, cechuje je wszechobecność (wirtualnie w każdym bycie tkwi skłonność do upadku w „błoto”), a zarazem 2) pisarz wskazuje szczególne regiony, obszary, enklawy nasilonego, najintensywniejszego „rozkładu”.

Dualizm między rozlewnością „zgnilizny” a jej skondensowaniem w przestrzeni wyróżnionej, „punktowej” obrazuje różnicę między *Xiędzem Faustem* a *Nietotą*. W *Xiędzu Fauście* ontyczną i aksjologiczną architektonikę powieści wyznacza „**negatyw**” – miasto intensywnego rozkładu (Tajemnicze Miasto) i „**pozytywny**” wzorzec zbawienia – świątynia nowej „religii życia” w Zakliszczykach⁴⁵. Ta swoista symboliczna symetria⁴⁶ poraża totalnością znieprawienia, a zarazem otwiera perspektywę nadziei, wyjścia ze świata-bagiennej topieli (choć – pamiętajmy – natarczywa obecność błota „kala” momenty najsilniej epifaniczne: na przykład podczas wykuwania schodów dla Pacholęcia Jezusa resanktyfikującego Polskę⁴⁷).

⁴⁵ Pamiętajmy, że obszar otaczający Zakliszczyki to poleskie bagna.

⁴⁶ Ostatnio zagadnienie to interesująco ujął M. Bajko w książce *Heroiczna apokalipsa*, dz. cyt.

⁴⁷ „Narody zaczęły śpiewać. Przez tę pieśń padół więzienny wyrósł w górę olbrzymią, a my wykuwaliśmy w niej stopień za stopniem. Nie było to łatwe, bo grunt był jak skała, **walili się na nas gruz**, zawierucha, pioruny i ciężkie rozpalone głązy. I **dużo, dużo błota**” (XF 226).

Natomiast w *Nietocie* i *Wicie* „moczar”, „bagny”, „błoto” rozlewa się swobodnie po całej „polonosferze”⁴⁸ i przelewa się z obszaru „historii” w obszary „egzystencji”. Samo istnienie z wszczepioną nieuchronną katastrofą, zapisaną w „pramyśli Boga” wskazuje, iż „runie, zachwiawszy się na **bagnistym gruncie** złudy życia! rozmiażdży się i zamieni w pył niewiadomego – w meony!” (N 28). Jeśli „bagny” jest najbardziej adekwatnym ontologicznym ekwiwalentem życia jako **mai**, to „Polska tkwi jeszcze w samym środku **bagna**, gdzie dokoła latają błędne ogniki” (N 101), zgnilizna nie jest jakimś akcydensem „polonosfery”, lecz – według Ariamana – sama „zasada życia w Polsce – jest **trzęsawiskiem**, w którym przegląda się karykaturalne Niebo!” (N 213).

Owa „polonosfera”, „tonąc i zachlapując się w polskim **przemierzłym bagienku**” (N 53), to „**Bagny** obecnej Polski, w którym broi Diabeł” (N 83). „Niechlujny **moczar** duszy współczesnej” (N 228) jest wylęgarnią „moralnego **robactwa**” (N 293), nie nowoczesnym społeczeństwem, lecz „bagienną **Głodomorią**” (N 346). Istnieją wprawdzie izolowane wyspy „życia nowego”, na przykład Turów Róg, przestrzeń wzniosłych projektów odrodzeniowych, wyrażonych w symbolicznej syntezie budowy świątyni z uraniczną walką z siłami bagna:

Tu nade wszystko przychodził z głębokich, zapadłych **Tatrzańskich** jezior Mędrzec, kapłan i w jednej osobie bóg żmudzki, **stawiający świątynie**, lub też **piorunem bijący w Bagny ludzkie**, lęgnące się za Turowym Rogiem! (N 176)⁴⁹

Wszakże u podłoża tego bastionu polskości leży cmentarzysko, które emanuje gnilne miazmaty:

Cały Turów Róg żyje na tych **trumnach**... trochę przegniłych resztek... a on [Ariaman – W.G.] w tej **infekcji gnicia** musi być pieśniarzem archaniołów (N 207).

Nowoczesność wydaje się epoką tryumfu rozkładu, wedle Witezia Własta „naród mój się we mnie łamie / i widzę jak **zwycięża moczar** – nie zagwiezdny bój” (N 312). Personifikacją aktualnej „wielkiej **zgnilizny** narodu” („ – myśl, która rani / gorzej niż knuty!” jw.) jest władca świata – „bezwładzisty **płaz**” (N 313), pożerająca moc – personifikacja wszystkich neantyżujących form istnienia:

⁴⁸ Pojęcie »polonosfery« (analogiczne do »sakrosfery«, zob. M. Jasińska-Wojtkowska, *Literatura – sacrum – religia*, Lublin 2003, s. 48) obejmuje cały zakres faktów historycznych i wszelkich tekstów kultury związanych aktualnie i w tradycji z rzeczywistością Polski, jest obszarem więzi społeczno-narodowych, konstytuuje i utwierdza więź jednostki z rozmaicie pojmowaną polsnością, ewentualnie ją zrywa, np. przez polemikę z tradycją narodową lub przez całkowite jej odrzucenie.

⁴⁹ O wyjątkowych – co ciągle podkreśla Miciński – walorach: „...mędrzec [Walerian Łukasiński – W. G.] nie chciał już wracać do – Polski! Gdyż wśród **polskiego moczaru** – on nie znał **tej wyspy**, która jest Turowym Rogiem” (N 276).

pełnie jakaś **glista**

o nóg miriadzie – ruszają się **szczęki żujące**:

jej oczy jak reflektory, co strzegą kazamatów mur.

Ten **potwór jest zlepieńcem** – setki i tysiące

urzędów ludzkich – instynktów, **ohyd** i chmur –

ze skrzydeł mrocznych poznają nagle Antychrysta. (N 313)

Nawet de Mangro, istota pozbawiona tożsamości⁵⁰ i moralnych resztek człowieczeństwa, która swą amoralnością infekuje ogół („**zasiewa** wszelkiego rodzaju **zarazki**”, N 45⁵¹), odrażający „uśmiechnięty **tasiemiec**” (N 55), uważa, że Polska „jest **Bagnem** dla małego **robactwa**, nie dla mnie” (N 42).

Ów proces inwazji „bagna”, „moczaru” Miciński dostrzega już w Polsce przedrozbiorowej:

Przed wielkimi otchłaniami **moczaru** jeszcze niesformowanego ostrzegał Modrzewski. **Moczar** w końcu zwyciężył. I wtedy Sybir staje się dla nas największym z Uniwersytetów, jakim jest Bolesć (N 232).

Świadkiem tego regresu jest Witosława, przyzywająca ks. Józefa Poniatowskiego, by przeciwstawił się „całej tej Polsce, zmienionej w **moczar** krwawy i bolesny” (W 342), gdzie zmęczeni pielgrzymi chodzą „wciąż po **blotsku** egoizmu wśród jęku pożerania się wzajemnego” (W 295). Wszechobecność, a zarazem nieuchwytność, bezkształtność „rozkładu”, nie omija również religii, instytucji Kościoła (Ariaman nie wierzy w „kościół, który jest **kałużą** zmarniałej, ugrzesznionej natury ludzkiej” (N 85); „Idąc za kościołem, kłamiemy w czasach dzisiejszych – niewybaczalnie” (N 87). W rozdz. XIV (*Wielka noc u św. Jana*), będącym najostrzejszą w epoce krytyką Kościoła katolickiego, podczas dyskusji, której celem jest oderwać Polskę od wpływów Watykanu, Wolnomularze polscy sytuują „zamek Chrystusa na **bajorze**” (N 300), a „w Ostrej Bramie Bogarodzica... / ...szyszcząca wiecznie – nad **Wielkim Moczarem** i wami” (N 245). Libertyński eks-ksiądz Słusznic de Starołoża uświadamia Wicie degradację wiary religijnej. Dawnej wierze, podającej „wodę świętą, wodę życia”, przeciwstawia sytuację wczesnej nowoczesności (oświecenie).

Ale źródło wyszło, napłynęły **męty**, zamiast uzdrawiać – mogłem tylko **zabrudzić** tych, co szli po czystość, **zarażać ciemnotą** tych, co szli po uzdrowienie.

Mą prawością – z kruchty tej wyjść i pozostawić ją biegowi wypadków, które uczynią z minionego **chramu** – niezbyt szanowną **ruinę** (W 86).

⁵⁰ Prezentując kameleonową postać de Mangra, pisarz znakomicie wykorzystał motyw maski, jako zasłony skrywającej pustkę lub niewyobrażalną ohydę.

⁵¹ W przeciwieństwie do Maga Litwora, który „sieję gwiazdy” (N 45).

Imaginacja rozkładu dekonstruuje metafizyczny filar porządku konieczności, wyrażany obrazami *Ananke*, *Heimarmene*, *Fatum*, przeobraża je w groteskową personifikację nienasyconego pożerania:

Tak, jest **Polip**, który **ssie** duszę świata:
obrzydłe **Przeznaczenie** ze skośnymi oczyma handlarza ludzkim towarem, z **ruką zamiast nosa**, z gębą ukrytą między strasznymi ramionami... (N 169).

Piotr ukazuje splugawienie resztek niepodległej duchowości („Wzniosło się olbrzymie, jak synagoga diabła Hapuna, **bagno dusz – zbluzganą** jest nawet **spowiedź**, bo Ktoś Ciemny siedzi w konfesjonale...”, XF 11), natomiast Ariaman, chcąc wyrazić absurd istnienia i samotność człowieka w kosmosie, szuka najbardziej animalistycznych metafor z kręgu wodno-bagiennych monstrów:

Ludzkość – wielkie drapieżne, **glistowate jestestwo**, pozostawiona sobie samej, jak ławica polipów morskich... Nie rządzi ziemią prawo boże (N 207)⁵².

Wita u finału swych labiryntowych i darennych poszukiwań człowieka, zdolnego wzmocnić kierunek insurekcyjny w Polsce, daje wyraz nihilistycznej uczuciowości:

Kogo tu bronić – w imię jakie walczyć? Niebo **puste**, ziemia **bagnem**, życie – fa-
jerwerk, miłość – daremną tęsknotą (W 396).

Nowoczesny Polak jest ślepcem zwodzonym przez demony na bagnisku, to nieświadomy swych mocy pseudo-święty, który zarazem w powszechnym zło-bycie dostrzega całość, istotę człowieczeństwa:

III Współczesny

Jestem zaiste **Moczar** niepojęty
i życie moje – to czartów **bezdroże**;
jestem Czarodziej w lasach, **trochę** święty,
i z pni prawiecznych wydobywam zorze.
Mam ja wyklętą **mądrość niewidomą** –
me imię jest: omnis Homo! (N 302)⁵³

⁵² Być może to poczucie rozkładu wszystkiego „co absolutne i jednolite” jest głównym źródłem podstawowego lęku metafizycznego i egzystencjalnego epoki: „I gdzie jest moje Ja? [...] gdzie jest Bóg [...] Proch! Proch! Miliardy świadomych nerwowych molekuł nacierających na siebie i odpychających się nawzajem, miliardy nerwowych komórek, z których każda świadoma jest tylko samej siebie, zwoje nerwów, z których każdy zdolny jest do tego, by w jednym momencie rozsadzić Ja, rozerwać je i zapoczątkować podróż przez jelita robactwa.” S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej. II. Ola Hansson*, w: tenże, „Synagoga Szatana” i inne eseje, przeł. G. Matuszek, Kraków 1995, s. 71.

⁵³ A zarazem poeta precyzyjnie odróżnia „mrok”, zwłaszcza ciemności wewnętrzne, które są

Egzystencja „człowieka rozkładu” zatruwa każde odniesienie do świata („Wyszedłem z miasta **zadzumionych** [...] Gdy zanurzę ręce me w ziemi – ona zaczyna płakać, a kiedy położę ręce me już nie na gwiazdach – ale na prostych uczuciach – one opadają w zamieci liści **zrobaczywiałych**”, N 20), jest ikoną nihilizmu („Świata nie było i nie ma – tylko **grzęzawisko**, w które zapadam; ogniki fosforyczne tańczą nad **gnijącą duszą**”, N 76), jej eschatologia mieści się w zamkniętym na wszelkie zbawcze intuicje paradygmacie materialistycznego monizmu (na przykład: Piotr „Z siódmej klasy poszedł już do boju – i zamiast wtajemniczać się w misterium chemii Mendelejewa – stanie się procesem **chemicznego rozkładu** w fosie przyfortecznej, zdeptany grubymi butami żołdaków”, XF 25). Myśl „o **zgniliznie** wszystkiego, co żyje”⁵⁴, otwiera dla Jarosława, bohatera ostatniej, niedokończony powieści, długi przegląd form tragicznego bytu (od „słonecznego Ja” do bakterii), które łączy łańcuch... nicości:

Czułem, jak **rozkłada się ciało** w grobie i **nieznośny odór** przypomniał mi się przy sekcjach. Straszna jest śmierć, i ohydna, a krąży dokoła nas i niewidzialnymi drogami wchodzi do nas i zamieszkuje. Te białe ciała krwi, walczące z bakteriami: **bakcylusy**, wdzierające się do płuc; **pasozyty**, krążące w krwi, **solitery**, rozradzające się we wnętrzościach, zakładające gniazda w gałkach oczu... Robak jest panem naszym (MM 128).

Z tego wniossek jakże znamienity dla imaginacji Micińskiego: „Z **błota** powstałeś, w **błoto** się obrócisz” (MM 156). Jarosława dręczy szczególna forma pesymizmu (psychicznego masochizmu) – **mikromania**:

Robakiem bym się żywił, jako robak.
Robakiem pełznącym jestem.
I duch mój ma prawo deptać mię ze wstrętem. (MM 186).

W *Xiędzu Fauście*, by zdemaskować „bagienną Głodomorię” Polski, pisarz oddaje głos „symbolicznej masce” Żydowi Wiecznemu Tułaczowi, który swym słuchaczom opowiada parabolę obrazującą niby-przyszłość (w gruncie rzeczy współczesność) Warszawy, tu funkcjonującej jako *pars pro toto* całej „polonosfery”:

Idę wśród mroku Miasta Zadzumionych, nad **moczarem zieleniejącym od zgnilizny**, pełnym mgły duchowej –

„żywiłem” nieznanego, niewyraźnego od ciemności „błota”, znaku skalania („**mroku mójego** nie zniesie czerń błotnych pachółków”, N 26).

⁵⁴ T. Miciński, *Mené – Mené – Thekel – Upharisim. Quasi una phantasia...*, w: *Pisma pośmiertne*, t. 1, oprac. A. Górski, Cz. Latawiec, Warszawa 1931, s. 156. Dalej przytoczenia z tego źródła oznaczam skrótem MM.

nad miastem, które znało niegdyś twórców Konstytucji, które zasłużyło się pracą wśród myślicieli, które miało wielkich Belwederczyków (XF 127).

Tam spotyka personifikację, źródło „bagna”, Bestię:

...Myślałem nieraz o **Bestii żerującej**, Bestii nieludzkiej, Bestii z typu tych istot, które fantazja przedstawia jako **galaretowate mózgi**, związane w pancerze niedosiężne dla żadnej broni Europejczyka; jedynie **bakterie** mogą pokonać te inteligencje **kara-luchów** gigantycznych, niebezpiecznych, zwierzęco-mądrych (XF125).

To wzór dla mieszkańców tego „Makarelowilu”⁵⁵, którzy uczestniczą w perwersyjnie uszczęśliwiającym misterium odczłowieczenia, sycąc się jedynym pokarmem – bagnem:

Nikt tego jakoby nie widział, lecz ja zauważyłem **długi misterny ryj**, którym zaczynał łąpać – i, o zdumienie moje! – znieuważa ukazało mi się za eleganckim parawanem kominka **wirujące odrażliwe bagno**.

Budzi się we mnie uczucie eksploratora – czyżby to ów najdziwniejszy okaz Bestii? twarz jego istotnie przestała mieć znamiona ludzkie, ujrzałem potwornie zużytą cyniczną maskę, błyskającą oczka filiterne, migają ku otaczającym jakby porozumiewając się czy zapraszając.

Kilka osób krótkie **swe ryjki łączy z mackowatymi naroślami na ryju** Ichmościa – ten zaś **nachyla się nad bagnem i ssie** (XF 126-127).

Idiom „dorwać się do koryta” poeta w dyskursie obrzydzenia przeistacza w parodię inicjacji, w bluźnierczą inwersję uczyty eucharystycznej, podczas której z pierwszym „okazem Bestii”, anty-kapłanem, łączą się inni, tworząc „wspólnotę”, dzięki uczestnictwu w „sakramencie” zyskują „łaskę”... wyróżniając się bogactwem, zewnętrznymi oznakami splendoru.

W następnym momencie widzę, jak wszyscy **tyją, rozrastają się**, ręce ich zaczynają łyśkać brylantami, a nawet obcasy i podeszwy złotnieją – inni, których nie dopuszczono do **zasadniczego ryja**, chylą się z głębokim szacunkiem! (XF 126-127).

Bestia – ów wszechobecny władca Tajemniczego Miasta – niewątpliwie należy do najbardziej znaczących figur zoomorficznej fantastyki w literaturze polskiej:

Ten i ów z tajemniczym lękiem **wspomniał imię Bestii**, lecz nikt, mówiąc to, nie patrzył odważnie z zamiarem jakiegokolwiek czynu. Nie ma zbrodni tak wyrafinowanej, która by nie sprzegła się w podświadomości mej z obliczem dżentelmena, którego widziałem **smakowicie wysysającego bagno!** (XF 127).

⁵⁵ „W tajnych anonsach zwie się to miasto Makarelowil, bo tu władczym typem kobiet staje się wystrojona stręczycielka” (XF 127).

Przypomnijmy, że w *Nietocie* pojawia się podobna figura – w perspektywie doświadczeń Ariamana – jako naczelną personifikacja ontologii zła: „**Polip**, który **ssie** duszę świata: obrzydłe Przeznaczenie [...] **z rurką zamiast nosa**, **z gębą ukrytą** między strasznymi ramionami...” (N 169). Miciński wskazując na wyraźną homologię między metafizyczną i narodową prazasadą zła odwołuje się do **figur potworności**, żerujących⁵⁶ na bycie lub/i pochłaniających produkty rozkładu.

Bestia – symbol narodu, który „miał w najwyższym stopniu upodobania nekrofilskie” (XF 128), za punkt honoru uznaje, jak bohaterzy *120 dni Sodomy*, wyrażać siebie w najbardziej radykalnych perwersjach. Spójnią groteskowej czasoprzestrzeni jest „rozweselający gaz” (XF 129), uniemożliwiający wszelką refleksję, wykluczający zmysł moralny. Wyświetlane przez Żyda Wiecznego Tułacza, w celu obudzenia narodu, „potężne wizje Króla Ducha” zostały zniekształcone przez Super-Bestię.

Ujrzałem potworną monstrualną Bestię.

Niby pająk królujący nad siecią – siedział nad więzieniem, nad krzyżami cmentarza, Wampir Galaretowaty. **Wypluwał z siebie ohydny ciecz – z tej zaś czynił sieci** – wszyscy już byli osnuci nimi (XF 130).

Pisarz znakomicie demaskuje narkotyczne zniewolenie nowoczesnego społeczeństwa, impregnujące przed wszelką autorefleksją. Obnaża populistyczną, anonimową i tym bardziej trudną do przezwyciężenia siłę narzucającą swoistą „poprawność” („Bestia Opinii”, XF 130), nie wychodzącą poza standardy „gnicia”. Siła „Bestii Opinii” polega też na perswazyjnej hipokryzji – zarzuca Żydowi i jego przyjaciółom „deprawację miasta” (XF 131) oraz przeciw odrodzeńczej drużynie Ducha sprzymierza „wolnomyślicieli z bigotami” (XF 132). Ostatnie fragmenty paraboli wskazują, że nawet w tak „przegniłym” świecie, pogrążonym w „odrażliwym bagnie” (XF 126), można „wyrąbać” sobie przesmyk wyzwolenia (zgodnie z misteryjno-mitycznymi wzorami odrodzenia). Żyd Wieczny Tułacz przechodzi przez symboliczną śmierć, by (z cmentarza – przypominającego pejzaż *Anhellego*) przekroczyć mroki, przepaście i „odrażliwe bagno”, wydrzeć się „z lipkich objęć” (XF 133) i obiecać powrót w celu zmierzenia się z Bestią⁵⁷. Właściwym podsumowaniem przypo-

⁵⁶ Żarłoczność jest jedną z głównych cech symbolicznych figur potworności w twórczości Micińskiego: „Mówili o **Polsce**, której gazda przynosi do chlewa **jadło konstytucji**, nie dlatego, żeby ją kochał, ale że **chce ją utuczyć** na Wielkanoc” (N 259); w wizji Zolimy: „...mrowisko **pożerającej się** ludzkości, mrowisko **rozsypuje się**, mrówki **toną szcepione ze sobą** kleszczami” (N 289).

⁵⁷ Warto zauważyć, że do podobnego obrazu Warszawy wraca Miciński w MM: „Czasem szedłem do kawiarni i wzięwszy do ręki kilka naszych pisemek, ze wstrętem prze-

wieści jest *Hymn Banity*, gdzie Piotr określa genealogię współczesnych : „wy – z **blót**, nie z Kartagin! z błżeństw – marnych Sodom!” (XF 137)⁵⁸. W *Nietocie* pojawia się analogiczny, choć mniej drastyczny obraz nowoczesnej Warszawy:

Tłum. Mrok północny na dżdżystych ulicach Warszawy. Nad **moczar wilgny** i podziemny idziem [...]

Przez **moczar wilgny** wiedzie tama, latarnie, kwiaty prostytutek: zda się Gomora i Adama, Kartago, Babel i Sodoma...

W oczach gasnących lśni namiętny smutek, za badył biorą się rąk stoma i grzęzząc, **toną w pleśniejącym mule** (N 305).

Analogicznie do Bestii z *Xiędza Fausta* w *Nietocie* personifikacją rozkładowych tendencji nowoczesnej cywilizacji jest baron de Mangro, istota bezustannie zmieniająca maski, oblicza, persony, by w każdej z nich – na zasadzie mimikry – dostosowywać się do otoczenia i potęgować destrukcję wartości wzniosłych, związanych z etosem heroicznym. Gdy Bestię Opinii, Galaretowatego Wampira (XF) cechuje amorficzność ontyczna, bezkształtność, lepkość i pajęcza zdolność osaczania, to de Mangro jest mistrzem symulaków, pod którymi nic się kryje: żongluje maskami, by zyskać uznanie mas, intelektualistów, wierzących i ateistów, stać się przywódcą „wielkiego mrowiska **pożerającej się** ludzkości” (N 289) i rozbudza w niej najniższe instynkty, a w nowoczesnej Polsce „podłej, karczemnej, chytrej, **pełzającej**” dynamizuje jedynie proces... **trawienia**⁵⁹ (N 281), jego animalistycznym prawzorem może być „uśmiechnięty **tasiemiec** w tłustych **wnętrznosciach losu**, świat ma za zbiegowisko schodzących się i dynamicznych sił, których **centrum** stanowi **on jeden**” (N 55). Znamienny jest jego obraz nad-kobiety, w którym pozory piękna wyrastają na gnilnym podłożu, uosobienie energii **potworności i ohydy**:

– [Kobieta – W. G.] Jest to w **mierzwie życia pasożytny kwiat**⁶⁰ borneański; jest to *homunkulus*, jakiego zbudował wiek XIX w swym socjalno-przyrodniczym laboratorium.

glądałem te mętne strumyki, roznoszące **bloto i śmieci**.

W tym ogromnym grodzie, który nosi szczególnie miano polskiego serca – roi się najliczniej **robactwo**, miliardami krążące po **trupie Umarłej**.

[...] Stoi w świątyni jej, Giełdzie, **posąg o tysiącu wymion** i tysiącu wężowych rąk, które wydętym wargom podają **czary brudnej rozkoszy**” (MM 237-238).

⁵⁸ Podobnie mag Litwor: „– – – Mam wyznać? ludzie zdają mi się **glisty** / marnymi, które świdrują mogiłę... / – – – Mam wyznać? – **trzeba im chlewu**, a nie gór z dyjamentów!” (N 26).

⁵⁹ A więc również rozkładu.

⁶⁰ Zob. podobne obrazowanie w *Próchnie* W. Berenta. Zob. mój artykuł „*Ja, zgnilizny twej powiędły kwiat...*” *Imaginacja rozkładu w prozie artystycznej Wacława Berenta*, [w zbiorze] *Alfabet Paszka. Berent, stylistyka (i okolice)*, Żeromski, pod red. J. Jakóbczyka, K. Kralkowskiej-Gątkowskiej, M. Piekary, Katowice 2010.

Jest to tryumfująca **energia** dwumetrowej **australijskiej glisty**, która wspaniale wyrosła w beśzlonecznej, lecz wygrzanej macierzy ziemnej; rachunek nieskończonościowy diabła, który wie wszystko, co dotyczy jego egoizmu (N 348).

W swej najważniejszej finalnej roli, oprawcy Ariamana⁶¹, de Mangro odprawia misterium okrucieństwa, w którym odsłania przed swą ofiarą zło w stanie czystym: życie jako profanację istnienia dla samej radości zło-czynienia⁶² i szczególną antyinicjację, „transperwersję” w zło absolutne: zło-bycie chce zaszcześcić swemu przeciwnikowi⁶³.

Trzeba też pamiętać, że oprócz „kapłanów rozkładu” i ich ofiar, które jak wiadomo, usiłują, nieraz z powodzeniem, przeciwstawić się inwazji moczaru, obok miazgi istot pochłanianych przez „wirujące bagno”, pojawiają się, co prawda rzadko, postawy dekadentkie, które traktują zło-bycie obojętnie, wręcz instrumentalnie, jako doświadczenie jeszcze jednej przygody, na przykład ks. Hubert stwierdza:

Patrzę na **kraj mój**, jako na **moczar**, gdzie chętnie idę polować bekasy.
Nie wzruszam się tym, że jakiś **ideał** zapadł do **bagna** (N 296).

A Zolimę wręcz fascynuje doświadczenie rozkładu: „Męczy ją to, że jest bogata, szanowana, uwielbiana. Chciałaby tarzać się w **ślocie**” (N 200). Bynajmniej nie pragnie roztopić się w regresie. Jej błoto nie pochłonie (przeciwnie, niejednokrotnie ocala Ariamana), lecz fascynuje ją właśnie to, co zakazane i pozostaje jej głęboko obce, powodujące perwersyjny dreszcz: „p. Zolima to genialne dziecko, to bajeczna **intuicja** wszystkich **zepsuć**” (N 200).

2. Labirynt

Symboliczne obrazy „gnicia”, „rozkładu”, „moczaru” są wspólnym dla wszystkich powieści, tak w sferze obrazów, jak i znaczeń ekwiwalentem anty-świata, chaosu, świadectwem skażenia bytu, destrukcji energii kosmicznej oraz moralnego regresu jednostki i narodu. Dlatego można je rozpatrywać

⁶¹ Trzeba pamiętać, iż cały syndrom poszukiwania Jaźni należy rozpatrywać w procesie indywiduacji. De Mangro wystąpi w niej – podobnie jak Król Wężów – jako „cień”, symbol zła, z którym należy się zmierzyć i dialektycznie przewyciężyć, czyli pokonując go – przyswoić, czyli zrozumieć jego funkcję w rozwoju osobowości.

⁶² „Moja nienawiść względem Ciebie jest Schillerowsko piękna, bo nie ma żadnej korzyści” (N 360).

⁶³ „Teraz cię uczynię wolnym – tylko już zamagnetyzuję, uczynię człowiekiem bardzo dostojnym, lecz z jakimś parszywym instynktem – koprofagią – może Eulenburgiadą” (N 360). Tortury de Mangra przypominają i pod względem technicznym, i – przede wszystkim – ze względu na cel egzystencjalny (nieodwracalną deformację osobowości), cierpienia zadawane przez O'Briena Winstonowi Smithowi (zob. G. Orwell, *Rok 1984*).

synchronicznie, jako negatywne „podłoże”, swoiste „dno” światów przedstawionych w powieściach.

Inaczej z „**labiryntem**” i „**świątynią**”. Specyfikę obydwu figur warto rozpatrzyć w każdej powieści osobno. Na wstępie trzeba poczynić kilka zastrzeżeń. Oczywista jest popularność motywu „labiryntu”⁶⁴, dewaluująca znaczenie motywu, a zarazem utrzymuje się wysoki poziom jego energii znaczeniowej, generującej wciąż nowe treści w kulturze (z odniesieniem do archaicznego źródła). Przywołuję tu jako definicję wyjściową, wymagającą dookreśleń, pojęcie najbardziej ogólne: „Kręta trasa, na której czasem bez przewodnika łatwo jest zgubić drogę”⁶⁵. Funkcjonuje również termin „powieść labiryntowa”⁶⁶, którą w swej strukturze i przesłaniu można uznać za odmianę powieści inicjacyjnej – przejście przez labirynt identyfikowano z wtajemniczeniem: symboliczną śmiercią i ponownymi narodzinami.

Niewątpliwie takie cechy poetyki „powieści labiryntu”, jak: alinearność narracji i fabuły; niejednoznaczność ontycznego statusu rzeczywistości (przedmiotów i zdarzeń); nasilenie obrazów typowo labiryntowych (klastrofobicznych pomieszczeń, nieprzyjaznych wnętrz, podziemi itp. deformacji przestrzennych) oraz motywów fabularnych (np.: błądzenie, ucieczka, poszukiwanie); bohater o nieciąglej, pełnej luk i niedomówień, biografii; mieszanie konwencji gatunkowych, intertekstualność, autotematyzm⁶⁷ – to wszystko pozwala krzyżować pola znaczeniowe powieści inicjacyjnych Micińskiego z obszarem znaczeń „powieści labiryntowej”. Istnieją wszakże zasadnicze różnice.

O ile dla nowoczesnej i postmodernistycznej powieści **labirynt** może być m. in. **figurą** drogi, więzienia, **domu**⁶⁸, to w prozie Micińskiego ta ostatnia tożsamość pojawia się zupełnie wyjątkowo, (np. pieśń Wity łącząca jej duchowość z duszą Natury i z Transcendencją chce „tam w gwiazdach rozwierać wrota labiryntów”, W 7; ta pieśń integruje makrokosmos jako domostwo-świątynię) lub traktowana jest negatywnie (w *Wicie* labiryntowa sieć tajnych, „podziemnych” stowarzyszeń jest naturalnym „domostwem” nowoczesnego Antychrysta, Wielkiego Kofy, d’Arzanowa). Natomiast swoistą „normą” staje się odwrotna sytuacja: świat jest labiryntem, jako obszar przejścia (też trans-

⁶⁴ „Z jednej strony obserwujemy niesłychane rozpowszechnienie labiryntu jako figury słowa, zleksykalizowanej i zbanalizowanej metafory o znikomej sile ekspresji [...]. Z drugiej strony równie często – w filozofii, literaturze, innych sztukach – napotykamy labirynt jako figurę myśli, łatwo czytelny, a przecież wciąż potężnie oddziałujący symbol.” M. Wołk, *Głosy labiryntu. Od „Śmierci w Wenecji” do „Monizy Clavier”*, Toruń 2009, s. 8.

⁶⁵ P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, przeł. I. Bukowski, red. A. Krawczuk, Warszawa 1982, s. 41.

⁶⁶ Zob. E. Rybicka, *Formy labiryntowe w prozie polskiej XX wieku*, Kraków 2000, s. 26, 45 n.

⁶⁷ Zob. E. Rybicka, dz. cyt.; M. Wołk, dz. cyt., s. 26-28.

⁶⁸ Zob. M. Wołk, dz. cyt., s. 15.

formacji „ja” i świata), ale nie zadowolenia. Inną zasadniczą różnicą jest brak w nowoczesnej powieści labiryntowej wyraźnego „finalizmu”, „jednoznacznego uspoźnienia”⁶⁹. Jakkolwiek finały powieści Micińskiego nie są dosłownie i bezpośrednio konkluzywne, to jednak wskazują na zasadnicze rozstrzygnięcia ideowe (otwarte ku przyszłości i Transcendencji).

Zanim zwrócimy uwagę na odmiennosc trzech światów labiryntowych, zwróconych zawsze ku „wyjściu”, spójrzmy na określone znaczenia tego motywu w werbalizacji bohaterów lub narratora.

To przede wszystkim przestrzeń pobłądzenia, zagubienia w sieci bytu, po prostu uwięzienia: Ariaman „był więźniem Króla Wężów. Błąkał się w strasznych labiryntach” (N 24). W **labiryntach Giewontu** mag Litwor wchodzi w „nierozpoznane mroki” „zagrobowych objawień”, penetruje „rozpadliny świata przeminionego” (N 44). Obok labiryntów przestrzeni materialnej i wpisanych w nie labiryntów symbolicznych bohaterzy błądzą w labiryntach świadomości i wyobraźni: ezoteryki religijnej (m. in. N 94, 102) i kłębowiskach marzeń przeciwstawianych „prawdziwym wizjom” (N 90-91). Stąd radykalny postulat: „Wyjdź z labiryntów!” (N 275). Ale czy możliwe jest przewyciężenie labiryntowości istnienia? Wprawdzie „w głębinie ludzkiego jestestwa kryje się wiedza, która uczy iść przez **labirynty świata**” (N 12), ale właśnie do istoty labiryntu należy zwodzenie, pokusa wyzwolenia, która potęguje cierpienia więźnia bytu. Ariaman przed finalnymi torturami zadawanymi mu przez de Mangra wchodzi do labiryntu, w nadziei odnalezienia źródeł odrodzenia, a który okazuje się pułapką:

W **labirynty Krzysztoporskie**⁷⁰ wszedł, których tak z dawna pragnął. Tam duszę swoją umocni w wielkich przykazaniach tysiącleci. Tam odzyska nareszcie źródło mocy dla narodu – chronione przez Cherubima Twórczej Jaźni. [...] Szedł wciąż dalej – schodami granitowymi zstępował – [...] i szybciej niż piorun, zapadła pod nim płyta, wpadł w jakąś ciemność [...], krepowano go linami – i niesli go, spowitego (N 357).

Tu szczególnie labirynt (przypominający wersje motywu znane z powieści gotyckich) jest przestrzenią dwuznaczną – scenerią maksymalnego okrucieństwa, a zarazem ostatnim niezbędnym etapem na drodze indywiduacji, poprzedzającym odkrycie Jaźni⁷¹.

⁶⁹ E. Rybicka, dz. cyt., s. 45.

⁷⁰ O znaczeniu zamku w Krzyżtoporach zob. moje studium *Burzyciel świętyń i budowniczy nadgwiezdnych miast. O symbolice architektonicznej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, dz. cyt.

⁷¹ O znaczeniu pojęcia Jaźni pisałem w artykule *Dusza – Duch – Jaźń. Semantyka słów-kluczy metafizycznej antropologii Tadeusza Micińskiego* w: *Wprowadzenie...* Tu warto zacytować towarzyszące Ariamanowi przekonanie, iż w jego skomplikowanej osobowości Jaźń pozostaje

Podobny obraz labiryntu – przestrzeni skondensowanej ciemności, w której albo można się jedynie zatracić, albo liczyć na wyzwolicielski głos Jaźni – pojawia się w *Xiędzu Fauście*. Pierwsze zetknięcie, jeszcze nie księdza, lecz hr. Apolinarego, członka gwardii papieskiej ze światem nadzmysłowym jest inwazją mroku i zamknięciem w bezwyjściowym labiryncie: „Gdyby mnie nagła purpurowa błyskawica uderzyła z sufitu, nie byłbym tak wstrząśniony. Jestem w **labiryncie mroków**. Żadnej nici w tej Abrakadabrze...” (XF 33). Najbardziej niesamowite, umykające świadomej ocenie, doświadczenia wewnętrzne są przekazane w narracji nie logicznej, lecz pozaświadomej, „labiryntowej” właśnie: „Chciejcie darować, że nie trzymam się prostej opowieści. Idę w **labiryncie** za połyskującą w ciemnościach nicią, jakiegokolwiek są jej zagięcia.” (XF 74). Labirynt został wpisany – w nawiązaniu do ezoteryki judaistycznej – w istotę kondycji ludzkiej: jest amnezycznym stadium poprzedzającym narodziny człowieka – „wziąłem księgę i wraz z kabalistą obliczałem, że siedemdziesiąt języków zna embrion w łonie matki, nauczany przez Anioła Gabriela. A potem w **labiryncie utracę pamięć** i zaczyna swe życie ludzkie – już w Dolinie Łez” (XF 114). Labirynt jest również symbolem myśli zniekształcającej rzeczywistość i otepiałej ludzką świadomość, na przykład: „potwornie obłąkane **labirynty** scholastyki” (XF 80).

I wreszcie dwa biegunowo przeciwstawne wizerunki ks. Fausta w „labiryntowym” kontekście: przewodnika i zbawcy (Imogena poświadcza: „ – O kłesę mówić – odparła dumnie, może tylko ten, komu wraz z ciałem duszę zamknięto w ciemnicy. Wyzwoleniu wszystkich z **labiryntu** ksiądz Faust współdziała”, XF 171), a zarazem świadka i potencjalnego uczestnika wszelkich potworności *mysterium iniquitatis* („Ujrzałem naraz **wszystkie labirynty Minotaura Ludzkości**. Jeśli nie stałem się i nie jestem najwyrafinowanym ze zbrodniarzy, to dlatego jedynie, że przenika mię poczucie Jaźni”, XF 92).

2. 1 „Wita” – błędne kręgi polskiego piekła

Wita jest najbardziej ofiarną, jeśli tak można powiedzieć, męczennicą „świata-labiryntu”⁷². Bo nie tylko, jak Ariaman, ks. Faust, czy Piotr, zosta-

nieskażonym punktem duchowości, wrażliwej na wszelkie pobłędzenia: „ – Co ja czynię, co ja czynię z moją **duszą?** – Był to głos **Jaźni**, ostrzegający Ariamana, że błędzi i zginąć może w Ciemnościach” (N 295).

⁷² Mimo że *Wita* na tle innych powieści Micińskiego może uchodzić za powieść najbardziej tradycyjną, to jej struktura pozwala dostrzec potencjalne przynajmniej cechy powieści labiryntowej: „*Wita* to także melanz historii, fikcji i fantazji; utwór o naleciałościach gotyckich, sąsiadujących z naturalistycznymi; powieść miejscami epatująca i rażąca patetyzmem przechodzącym w groteskę, a z drugiej strony folgująca wolnomyślicielskim zapędom...”

je rzucona w „ten świat”, lecz uwięziona w labiryntowym więzieniu swego opiekuna, hetmana Rzewuskiego, którego przestrzeń jest modelem „absurdalnego porządku”⁷³. Gdy zeń ucieka, odnajduje „metafizyczne chwile” pośród ukraińskich stepów, w swym prawdziwym domostwie – kościółku-pustelni, w świątynnej Naturze⁷⁴ (zob. W 23). Część I powieści (*Wieczorna ofiara*) przedstawia inicjację Wity w misję sakro-narodową. Część II (*W zacnym dworze*) ukazuje sielsko-idylliczną przestrzeń współżycia narodów zamieszkujących Ukrainę, bogactwo materialne (wystawne, gargantuiczne ucztę) i duchowe (biblioteki!) polskich dworów (rozd. *Dominium Iwanhora*). Nie jest to wszakże świat błęgiego sycenia się witalnością, jakaś przestrzeń sarmackiego hedonizmu (jego karykaturalnym przykładem może być eks-ksiądz Słusznic de Starołoża). W dysputach przewija się wątek konieczności zmian ustrojowych, przemian świadomości i organizacji społeczeństwa, ale Wita, podziwiając bogactwo i głębię poglądów najbardziej oświeconych, odczuwa niedosyt, gdyż ta dynamika myśli nie przekłada się na moc czynu, nie zmienia w niczym rzeczywistości⁷⁵. W sferze czynu pojawia się natomiast szatańska dynamika, którą uosabia palimpsestowo-labiryntowa postać: Achmed-Bolesław-d’Arżanow-Wielki Kofta⁷⁶, który zgłębia zakamarki swego dawnego domu, zamku krzyżtoporskiego (rozd. *Zamek nad przepaścią*), by ożywić pamięć o swej przeklętej, zbrodniczej przeszłości, wyjść zarówno z labiryntu zdradzonego przezeń domostwa, jak i z kręgów świadomości moralnej, odczuwanej jako krępujący labirynt („Wyszedł z ostatnich zakrętów **labiryntu** sumienia – jest »xięciem tego świata«”!, W 151), w celu zniszczenia wszelkich prób ocalenia Polski.

M. Kurkiewicz, „Wita” Tadeusza Micińskiego – oryginalna powieść historyczna, w: tenże, *Symbol, narracje, eschatologie... Studia o literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Toruń 2007, s. 200.

⁷³ Przestrzeń zostaje uporządkowana w myśl apodyktycznego rygoryzmu, kierującego się „regułami” astralistyki: „Wszędzie coś szczególnego i straszego: śpichlerze okrągłe w formie kazamatu, w ziemi wryte, z lochami i przekopami; [...] Dokoła dominium wielkie łąny, wyciągnięte według zodiakalnych i kalendarzowych numeracji: pole łąbinu pod Isacharem kościstym nie mogło być w koniunkcji z wyką pod znakiem Bliźniąt. [...] Jedna litera z prawa astralnego uroniona być nie może” (W 153). Zob. W. Gutowski, *W poszukiwaniu życia nowego. Mit a światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Toruń 1980; *Burzyciel świętyń...*, dz. cyt.

⁷⁴ „Łączy Kosmos z ziemią, nie odróżniając siebie od lasów, mroku i Ducha. Tak bierze Komunię – bez symbolów, ale w istotności życia” (W 23).

⁷⁵ „Wprawdzie poznała nadzwyczaj zacnych ludzi – niezwykle piękne duchowe typy [...] Mimo piękna tych dusz – czuje też ich słabość. [...] Istni myśliciele [...] ale z tych ludzi nie powstaje żadna organizacja... [...] Dlaczego nie powstała żadna decyzja czynu – na przykład reorganizacja rządu króla Stanisława... Dlaczego nie jada razem do Kaniowa, aby w spokojnej rewolucji owaładnąć sterem państwa i z błyskawiczną szybkością odrodzić zanikłą muskulaturę narodu?...” (W 226-227).

⁷⁶ Zob. *Wprowadzenie...*, dz. cyt.

Druga część *Wity* wzorcowo przedstawia dwuznaczność przestrzeni przedstawionej, zależnie od perspektywy działania bohaterów. Dla większości gości dworu Czarnoziemskich jest to *locus amoenus*, obszar witalnej radości, „tężyzny życiowej”, jakby powiedział Miciński. Lecz dla mrocznego wędrowca, który cały świat traktuje jako obszar ekspansji swej satanistycznej dominacji, jest labiryntem, to teren swoistego polowania, by pochwycić i uzależnić od siebie Witę, uczynić ją bezwolnym narzędziem swych anty-polskich i anty-boskich planów⁷⁷.

W ostatnich częściach powieści (*Dwór Katarzyny Wielkiej i Zjazd monarchów*) zarówno przestrzeń (ukraińskie drogi, Kijów – zwłaszcza podziemia Ławry Peczerskiej oraz ogród pałacowy Patiomkina, księcia taurydzkiego), jak i ukryte pod maskami postacie, są figurami charakterystycznymi dla „labiryntowej powieści”. Główni protagoniści (Wita i d’Arżanow) prowadzą misterną grę o najwyższą stawkę: niepodległość Polski. Oczywiście, tak dla autora, jak i dla czytelnika, wynik tej gry jest znany. Miciński nie tworzy historii alternatywnej, choć emocje, jakie rodzą się między Witą (występującą w męskim przebraniu greckiego magnata, markiza Kornaro) a carycą Katarzyną, sugerują, że potencjalnie istniała możliwość ocalenia niepodległości (być może w unii z Rosją).

Przede wszystkim akcentuje **labiryntowe podłoże** nowoczesnej polityki i kultury europejskiej, której głównym eksponentem i animatorem jest Wielki Kofta-d’Arżanow. On jest „szarą eminencją” dziejów, oksymoronicznym zespoleniem ról głównych „tajnych stowarzyszeń”, „które wulkanizują w łonie starej ludzkości, chcąc uczynić ją młodą, świetną, wolną, lucyferyczną [...] Wszystko [...] razem tworzy giganta, cyklopa rewolucji, która wybuchnie lada chwila” (W 255)⁷⁸. Zafascynowany religią śmierci, odprawia rytuał ku czci bogini Kali, której kultem chce zastąpić chrześcijaństwo, zarazem jest członkiem Towarzystwa Jezusowego („Tak, przebyłem wtajemniczenia Czarnej Komnaty jezuitów”, W 257); „Czarny Internacjonal wspomaga mię”, W 258), z politowaniem traktuje Cagliostro (W 256), który w porównaniu z totalnymi ambicjami d’Arżanowa („Jestem godny zająć to najwyższe stanowisko świata: Rex sacrificulus, król ofiarnik”, W 55) może być uznany za marnego magika. Przebył ini-

⁷⁷ Po przeistoczeniu się w Antychrysta poucza Witę: „Ja ci [Wicie – W. G.] ukażę właściwe sprężyny – postawię cię u kolosalnej dźwigni, gdzie każde słowo twe, każdy gest – wywrą wpływ na dzieje. I pokłanisz się »Wielkiemu Ołtarzowi«, w którego cieniu ja stoję – i pociągam sznureczki. Jedyny – mam odwagę być Szatanem – i żądać jawnie wszystkiego w imię własne” (W 215).

⁷⁸ Oczywiście nasuwają się tu skojarzenia z powieścią A. Dumasa (ojca) *Józef Balsamo* i przedstawioną tam ezoteryczną genezą rewolucji francuskiej.

cjaż w magię Indian i Polinezyjczyków. Angażował się w walkę powstańców greckich i włoskich karbonariuszów. Jest mistrzem przewrotności i zdrady:

W Irlandii, gdzie pała najsroźsza nienawiść katolików i protestantów, należę zarówno do Stalowych Serc (*Hearts of Steel*), jak i do Młotników-treszerów.

Kiedy wraz z *Break of day boys* tworzyłem różne awantury katolikom, wchodziłem między Chłopców świętego Patryka, którzy na nich się mścili (W 258).

Chce być zarazem... Ozirisem, Leonardem da Vinci, Faustem, w sferze *Realpolitik* – inicjatorem politycznego prymatu Rosji („Chcę, aby Rosja zapragnęła władzy nad światem. Przygotowuję oka sieci mej – tajemne [...] związki masonskie”, W 271), a przede wszystkim pragnie – podobnie jak „dzieci szatana” Przybyszewskiego (na przykład Gordon) – mścić się na istnieniu („Jestem okrutny i sataniczny – pieczęć mego satanizmu jest w głębiach swych – przerażającą **metafizyczną męką wszechludzkości**. Chcę mścić się za te **oszustwa natury** nad nami, za tę podłą śmierć, za to skрэpowane życie”, W 274), usiłuje zdesakralizować dzieje („Ja dowiodę, że Opatrzność nie wpływa na dzieje”, W 274) i aktywnie, świadomie uczestniczyć w metafizycznej zbrodni („A ciebie ukrzyżuję na nowej Gólgocie – i osiągnę zwycięstwo nad Tobą – – Synu Ciesli! –”, W 261)⁷⁹.

Postać Kofty (wraz z jego powikłaną biografią mieszańca) jest najlepszym przykładem, iż Miciński równie sprawnie organizował **labiryntową przestrzeń**, jak i **labiryntowe postacie**, w których biografiach oraz – przede wszystkim – w pełnym przeciwieństwie kłębowisku wewnętrznych malstromów, przecinały się i wikały niezgodnione perspektywy, na przykład: „woli mocy”, spotęgowania energii i krańcowego nihilizmu. Wielki Kofta znakomicie panuje nad labiryntami swego wnętrza i łączy w splocie wzajemnych stymulacji – to architekt ukrytych fundamentów polityki europejskiej: tajnej, satanistycznej, programowo nihilistycznej⁸⁰. Jest – można powiedzieć – inicjatorem i władcą politycznego **labiryntu-podziemia**, swobodnie się w nim porusza i traktuje go jako pułapkę dla swych przeciwników. Tworzy przestrzeń heroicznych zmagania i zagubienia dla Wity, której nie mogąc zniewolić (i uczynić narzędziem swych planów), czyni z niej aktorkę – widoczną dla uczestników orgiastycznego balu na cześć carycy – libertyńskiej Pasji. Parodiuje główne etapy męki Chrystusa: cierpienia w Gethsemani⁸¹, sądu

⁷⁹ Por. mój artykuł *Głosy osobne: z krawędzi nicestwienia / z nicestwienia krawędzi*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego, Białystok – Warszawa 2009.

⁸⁰ Oczywiście ta konstrukcja artystyczna mija się niekiedy (zwłaszcza w ocenie roli i znaczenia masonerii) z prawdą historyczną. Zob. M. Kurkiewicz, dz. cyt., s. 174-175.

⁸¹ „Czuje śmiertelny pot na skroniach. Jej Gethsemani trwa już tyle czasu!” (W 382).

prowadzonego przez d'Arzanowa (zob. W 385-386); ukrzyżowania⁸², zdjęcia z krzyża⁸³, obserwowanego przez ks. Józefa w momencie, gdy Katarzyna II zatwierdza wyrok śmierci na Polskę.

O ile d'Arzanow niestrudzenie wędruje w podziemnych labiryntach zła z wyraźnie wyznaczonym celem – uczynić siebie, Antychrysta, jedynym władcą świata, to ks. Józef jest w powieści melancholicznym tułaczem, „zbłąkanym w mroku” (W 343) świadkiem absurdu istnienia. W jego wypowiedziach po-brzmiewa najbardziej pesymistyczny dekadentyzm, przekonanie sprzeczne z poglądami głównych bohaterów powieści Micińskiego: wszelki czyn jest trudem syzyfowym, a byt – **labiryntem** bez wyjścia, przestrzenią tortury i ostatecznej klęski:

Lecz na co żyjemy my wszyscy? Wartoż iść dłużej w melancholijnym kręgu naszego przeznaczenia, które podnosi człowieka do **Wielkiego Budownika** i strąca – aż do pyłu, w którym **lęgną się czerwie**... [...]

Błądzą – na granicy tego i tamtego świata. Jestem jak człowiek po śmierci, gdy nie może naraz oprzytomnieć (W 341-342).

Jestem okrętem w burzy bez kotwicy, jestem mauzoleum z dzwonnica podczas trzęsienia ziemi, gdy dzwony zerwane lecą i wyją w powietrzu, a **trupy i robactwo mogił wypelzły** na klomby kwiatowe (W 338).

Dla ks. Józefa labirynt świata jest nie tylko przestrzenią tułaczki i wyobcowania, lecz zostaje zainfekowany „żywołami rozkładu”.

2. 2 „Nietota” – labirynty traumatycznej wrażliwości

Niewątpliwie *Nietota* jest powieścią o najbardziej powikłanych figurach labiryntowych, a jednocześnie wyraziście wskazuje labirynt jako obszar przejścia ku Nieskończoności.

W porównaniu z *Witą* status świata przedstawionego uzależniony jest od ruchów „tektonicznych” w wielopiętrowych pokładach osobowości głównego bohatera. Labiryntowość przestrzeni przedstawionej jest efektem ekspresji jego wrażliwości: rozpiętej między nadzieją poszukiwacza sensu Bycia a rozpaczą alienusa, który uwewnętrznia w sobie chaos świata: kultury i natury. O istnieniu świata pozostającego poza duchowością głównego bohatera

⁸² „Komu sprawia uciechę ta karykatura Golgoty? [...] Wita – na progu swej misji – jest już pręgiem dla maskarady bawiących się...” (W 394-395). Caryca postrzega ów krzyż rozświetlony ciałem Wity jako monstrancję (W 390).

⁸³ „I dostrzegł, co zdało mu się wizją chorego mózgu: oto z krzyża zdejmują ciało kobiety – niby Józef Arymatejczyk idzie w sukmanie granatowej olbrzym chłop – obok niesie żagiew chłopka” (W 409).

dowiadujemy się z autotematycznego komentarza, który nieco odczarowuje „wzniosłą groteskę”, ale bynajmniej nie dezawuuje jej wartości, jedynie wprowadza obiektywizujący dystans. Ale kim jest, jak powiadamy dość ogólnie i ogólnikowo, ów „główny bohater”?

Otóż osobliwością powieści jest **labiryntowy** charakter zarówno przetworzonej duchowością „psychika”⁸⁴ czasoprzestrzeni (prehistoryczne Tatry-Himalaje wypełnione morzem – dominium Króla Wężów obok nowoczesnego Kasyna Zabaw, „gotycki” zamek ks. Huberta obok góralskich chat, skrótowo zarysowany szkic rewolucji 1905 roku), jak i struktury postaci. Ów labiryntowy chronotop poznajemy w narracji (bezpośredniej lub pośredniej, z perspektywy „bohaterów prowadzących”) Ariamana i Maga Litwora, którzy, zgodnie z „poetyką księgi tajemnej” skrywają mówiąc, a milcząc objawiają.

Dusza jego tu poczynając milczeć – Mówi tym **językiem**, który leży w **głębinie wszystkiego bytu** (N 7).

Ta labilna, nieustabilizowana czasoprzestrzeń inaczej funkcjonuje w zwierciadłach ducha Maga Litwora i Ariamana. Mag swobodnie przechodzi przez labirynt Tatr, natomiast Ariaman staje się jego więźniem. Imaginacyjne „więzienie w więzieniu” (w zamku Muzaferida, zob. fragm. *Pieśń tryumfującej miłości*) wypełnia znamieny dla bohatera konwulsyjny ruch: wzlotów i upadków. W tej szamotaninie jedynym „odzewem” bycia jest śmierć, a kresem – nicość.

Żywiółem konwulsyjnego poszukiwania jest oczywiście **morze**, a scenaria tego „piekła duszy” to jak najbardziej odpowiednie pole dyskusji Maga Litwora i Ariamana na temat wartości religii, w szczególności chrześcijaństwa. Skądinąd dobrze wiadomo (i czytelnik nie ma powodu udawać niewiedzy), że powieść prezentuje drogę indywidualizacji Ariamana⁸⁵, a jego mistrz i towarzysz labiryntowych podróży, Mag Litwor był „tylko emanacją jego [Ariamana – W. G.] własnej woli i **niewiadomej mocy**, która wnet [po wyzwoleniu bohatera – W. G.] rozproszyła się” (N 362), czyli, mówiąc językiem C. G. Junga, personifikacją archetypu Wielkiego Mędrca⁸⁶. W istocie więc jedną z najważniejszych (a skrupulatnie w toku narracji ukrywanych) tajemnic Księgi jest tożsamość obu postaci Dwój-Jedni (rozdzielonej w fabule powieści). Obraz świata-labi-

⁸⁴ Niewątpliwie trzy wyeksponowane figury odpowiadają trzem typom ludzkim w antropologii gnostyckiej: żywiółom rozkładu – hylicy, labiryntowi – psychice i świątyni – pneumatyce. Zob. mój szkic: *Gnostyckie światy Młodej Polski w: Gnoza, gnostycyzm, literatura*, pod red. B. Sienkiewicz, M. Dobkowskiego i A. Jocza, Kraków 2012, s. 72-96.

⁸⁵ Zob. W. Gutowski, *W poszukiwaniu życia nowego*, dz. cyt., też: *Wprowadzenie do Księgi Tajemnej*.

⁸⁶ Ale też – o czym zwykle się zapomina – sygnalizowany jest tajemniczy naddatek siły, sugerujący ślad obecności Transcendencji (w immanentnym procesie indywidualizacji): „niewiadoma moc”.

ryntu teatralizował proces transformacji, w którym wszelkie zagrożenia okazały się „próbami” sprawdzającymi heroiczność Ariamana. Ale, zauważmy, ta heroiczność była niejako zagwarantowana ukrytą, nieświadomą potęgą jego woli i „niewiadomej mocy”. Uświadomienie własnej potęgi pozwala też Ariamanowi pobłażliwie potraktować, po zwycięstwie nad nim, swego przeciwnika, upostaciowanie archetypu „Cienia”, barona de Mangro: „Dzięki ci, mój wrogu! Tyś mnie zmagął na siłach” (N 362).

Można zatem postawić pytanie, czy labiryntowy świat *Nietoty* nie tworzy jedynie „momentalnych” pułapek, **quasi-granicznych sytuacji**, by wzbogacić frenezję istnienia, które jednak w „księdze tajemnej” jako tekstowej „całości” pełnią podobną rolę, jaką Mefistofeles – w planach Boga – pełnił wobec człowieka?⁸⁷ I wreszcie, czy przekonanie, że w *Nietocie* „wzniosłość i groteska są stałymi, przenikającymi się komponentami natury i ducha”⁸⁸, nie wynika z nadrzędnej (albo lepiej powiedzieć: najgłębszej) intuicji – jak powiedziałem gdzie indziej – „presupozycji zbawienia”⁸⁹, która w labiryntach powieści⁹⁰ Micińskiego pozwala bezpiecznie (tragicznie/karnawałowo) i z doskonałymi efektami estetycznymi łączyć „grozę” i „ironię”?⁹¹

2. 3. „*Xiędz Faust*” – labirynt świata: ku niepełnej/niepełnej Pełni

W *Xiędzu Fauście* zwraca uwagę szczególny, problematyczny wątek rozwiązywania **labiryntu-świata** – ściśle związany z indywidualuacyjno-inicjacyjną fabułą powieści⁹². Wątek ten łączy duchowo głównych bohaterów: ks. Fausta i jego „ucznią”, Piotra. Opowieści księdza, inicjatora wtajemniczenia, odsłaniają przebogata (acz nie zawsze prawdopodobną!⁹³) biografie i mają wyrwać Pio-

⁸⁷ „A że w czynnościach swoich człek ustaje nieraz / I łatwo już bezwzględny chce mieć spokój, / Rad druha daję mu, co drażniąc go, przy boku / Wiernie mu trwa i działać musi jako szatan.” W. J. Goethe, *Faust*, przeł. F. Konopka, Warszawa 1968, s. 65-66.

⁸⁸ M. Popiel, *Wzniosła groteska. „Nietota” Tadeusza Micińskiego w: taż, Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999, s. 272.

⁸⁹ Zob. artykuł Tadeusza Micińskiego *zmagania z prozą*, dz. cyt.

⁹⁰ Nie można tego terminu („presupozycja zbawienia”) zastosować do wszystkich dramatów, ani tym bardziej do poezji.

⁹¹ „Bo nie wiadomo nigdy, gdzie kończy się groza i gdzie zaczyna się ironia w naturze i duchu.” (N 6). Zob. też komentarz M. Popiel: „Patos konfesyjnego wyznania i dziwaczna komedia, groza i ironia mają równe prawa w budowaniu Natury i Ducha, a zatem i Księgi”. Dz. cyt., s. 273.

⁹² Zob. J. Ławski, *Erudycja – indywidualuacja – inicjacja. O „Xiędzu Fauście” Tadeusza Micińskiego (Tezy o poetyckiej wyobraźni)* w: *Z problemów prozy – Powieść inicjacyjna*, pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarz. Toruń 2003. Tenże, *Ukrzyżowanie Prometeusza. Przemiany mitu w „Xiędzu Fauście” Tadeusza Micińskiego w: Ateny – Rzym – Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, Białystok 2008.

⁹³ Trudno np. uzgodnić w czasie okres przebywania księdza na katordze syberyjskiej (po konflikcie z Mirą, „wiedźmą ukraińską”) a jego uczestnictwem w Komunie Paryskiej.

tra ze swoistego duchowego więzienia, zapaści światopoglądowej (znamiennej dla wrażliwych jednostek twórczych przełomu XIX i XX wieku), z „cieśni pozytywizmu” (XF 35), obudzi jego Jaźń i pobudzi do czynu („wnoszenia Świątyni”). Można by przypuszczać, że ta sokratejska metoda maieutyczna rozbudzania świadomości łączy się z – odwiecznie obecną w doświadczeniach mistycznych – **drogą wstępowania** na coraz wyższe poziomy istnienia i poznania (zob. rozdz. *Wtajemniczenia Mitry*). Powieść wprawdzie daje jedną, wielką Odpowiedź na wszelkie metafizyczne pytania i wątpliwości bohaterów („Lucyferyzm Chrystusowy”), ale też otwiera szereg pytań i (zamierzonych przez autora, implikowanych przez kompozycję powieści) wątpliwości.

Przecież trzeba pamiętać, że ks. Faust nie prezentuje swej pełnej autobiografii, lecz jedynie wybór zdarzeń, które poddaje subiektywnej interpretacji i tak misternie komponuje swe opowieści, by uniknąć jawnego moralizatorstwa, a odsłonić tragiczność istnienia, które jednak – w narracji nowoczesnego Fausta – posiada przesłanie odrodzeńcze, a większość opowieści zbudowana jest według trój etapowego modelu scenariuszy inicjacyjnych: 1) okres prób i błędzenia; 2) katabaza (zejście w głąb) – symboliczna śmierć; 3) oczyszczenie, wejście (wzlot) na wyższy poziom istnienia⁹⁴.

Wszakże czytelnik może (raczej: musi) przypuszczać, że przytoczone opowieści są fragmentami jedynie „**jasnej**” strony osobowości księdza, implikują ideał Świątyni, zaś „mroki” bycia traktują dialektycznie i je rozpraszają. Natomiast **stronę „ciemną”** odsłaniają powikłane, ale nie rozwikłane labirynty osobowości. Książd pragnie:

1) **ukryć** (na przykład okultystyczną zbrodnię, której jest nieświadomym wykonawcą, narzędziem jakiegoś nieświadomego fatum, zob. rozdział: *Dolina Mroku*);

2) **stłumić** w podświadomości „ciemność” i zakryć maską pełną wzniosłości (na przykład w rozdz. *Zniszczenie Mesyny*, gdzie najbardziej spektakularnie zostało przedstawione uwięzienie człowieka w labiryncie rozpętanych żywiołów materialnych oraz zagubienie „ja” w labiryncie wewnętrznym troglodyty⁹⁵; książd-narrator tworzy autoportret heroiczny: w sprawozdaniu z katastrofy

⁹⁴ Zob. W. Gutowski, *Cykle narracyjne w „Xiędzu Fauście” Tadeusza Micińskiego*, w: *Cykl i powieść*, pod red. K. Jakowskiej, D. Kuleszy, K. Sokołowskiej, Białystok 2004, s. 162.

⁹⁵ „Wspanialszym i prawdziwszym jest dziki troglodyta z młotem na ramieniu, depczący niedźwiedzia, którego zmiądzzył – niż najwymowniejszy biskup, który usypia naród lazurowymi nadziejami.” (XF 95). Ekspresja troglodyty jest wstępem do dionizyjskiej „ekstazy realnego życia” (tamże), przynoszącej epifanię „Kosmicznego Życia w najgłębszej Jedności” (tamże). Ale w kontekście autentycznego regresu etyczno-psychicznego księdza podobna epifania nie jest głosem Życia Nowego, stąd bezustannie powtarzany postulat budowy „świątyni wewnętrznej”, którą zbudować należy tak, „jak czart zbudował Twardowskiemu pałac” (XF 143).

opowiada, jak ocala wiarę w sens Bycia i w istnienie Boga, gdy w rzeczywistości – co ujawnia później jego uczennica, Imogena – doświadczenie trzęsienia ziemi doprowadza księdza do obłądu, zamienia w seksualnego zbrodnicę);

3) **wyjawić tylko sobie**, na przykład: w przedśmiertnym monologu wewnętrzny skrywaną dynamikę transgresji: burzliwy romans z piękną Eriką, okrutną zemstę na jej mordercach oraz absurdalną śmierć swej córki, Helusi.

A zatem w konstrukcji powieści możemy odnaleźć nadrzędną antynomię, w której „jasna, słoneczna” droga ku Nowej Eschatologii zderza się w osobowości księdza z „mrocznym” Archaicznym, Atawistycznym Podziemiem.

Ale też powieść przynosi najbardziej niezwykle zjawisko: dialog **labiryntowych imaginacji**. Opowieść o zagmatwanej drodze przejścia wśród walącego się świata i szaleństwa ludzkości, opowieść regresywna, w której ksiądz-narrator wypiera się Monstrum-w-sobie i przebiera się w podejrzaną maskę obrońcy Boga oraz sensu istnienia (*Zniszczenie Mesyny*) wywołuje odzew w rozmówcy, Piotrze – tenże porzuciwszy dyskurs sceptycyzmu mówi **wizjami labiryntowymi** (fragmenty *Msza więźnia* i *Bezaliel*), które oddają kłębiące się w nim równie silne pasje: cierpienia z powodu metafizycznego (nie społecznego!) uwięzienia oraz pasja wyzwolenia, wyjścia z klaustrofobicznych przestrzeni⁹⁶. Rozbudzenie w sobie zdolności postrzegania swej duchowości jako labiryntu pełnego ontycznych niespodzianek i zagrożeń jest istotnym etapem inicjacji obu bohaterów.

Na końcu powieści z labiryntu tajemnych epifanii⁹⁷ i kuszących nicością ciemności wyłania się symboliczno-religijna Pełnia, Boskie Pachole sprzymierzone z Lucyferem, „Alfa”. Trzeba wszakże pamiętać o jej ambiwalentnej genezie.

3. Świątynia

To – jak powiedziano – biegunowe przeciwieństwo „rozkładu” i cel labiryntowych poszukiwań bohaterów powieści Micińskiego.

⁹⁶ W obu wizjach Piotra pojawiają się najbardziej charakterystyczne atrybuty gigantycznych labiryntowych, ezoterycznych światów, m. in: „krużganki podziemnych kurytarzy”, „nieme kościoły”, „zamarzłe gotyckie witraże”, „posępne nie dające się rozejrzeć freski” (XF 110), „cembrowana studnia [...] aż do jeziora w grotach podziemnych”, otwierająca się trumna (XF 111), grobowiec z posągami umarłych (XF 112), „labirynt z krużganków, sal i schodów” (XF 113), kabalistyczna księga: źródło zaklęć i potęgujących się wizji (XF 113-114). Bohater walczy z mieszkańcami tych przestrzeni: z monstualną tarantulą oraz w centrum labiryntu: z poszukiwaną królową, która zamienia się w koszmarną Meduzę (XF 113).

⁹⁷ Pierwsza epifania – tajemniczej bezosobowej Mocy – wiąże się z „cudownym” ocaleniem w dzieciństwie podczas upadku z wysokiej wieży na miejski bruk. „Matka dowodzi, że to był cud – wynieśli obraz Matki Boskiej. Ale gdyby ktokolwiek z nich wiedział, jak była zimna ta Moc! i jak tam nie widać było żadnych aniołów...” (XF 203). O innych przeżyciach, bliskich doświadczeniom mistycznych piszę niżej.

Symbolika świątyni w twórczości Micińskiego – wielokrotnie opisywana⁹⁸ – wydaje się oczywista: najogólniej jest projektem urzeczywistnienia najwyższych wartości. To wspólny mianownik. Lecz w każdej powieści odmienne formy przybierają procesy, powiedzmy tak, „uświątynnienia”⁹⁹ bohaterów i świata, wskazują na dokonania i nadzieje związane z figurami świątyń, które wyjawiają się jako efekt duchowego maksymalizmu i spotęgowanej tęsknoty metafizycznej, ale też ich status ontyczny oraz siła sakralnego promieniowania są równie ekstatyczne, co otwarte i problematyczne.

Trzy sprawy łączą procesy „uświątynnienia” w różnych powieściach. Po pierwsze, świątynia nie jest tylko budowlą, symbolem architektonicznym, ale należy do – zgodnie z tradycją mistyczną – symboliki intensyfikacji, wzrostu i kulminacji życia wewnętrznego („mówił tylko do tych, co mają w sobie świątynię”, N 79; „Wejdźcie w świątynię – **w serce** wasze”; „świątynia, która jest **w naszym sercu**”, N, 98; „Musimy **zbudować** każdy **w sobie świątynię**,

⁹⁸ Zob. między innymi studia przywołane w przypisie 1.

⁹⁹ Wprowadzam ten może dziwaczny neologizm, by 1) wskazać na czynny, działaniowy status wystarczania się Transcendencji w niepowtarzalnej, niekonwencjonalnej postaci budowli, czy choćby tylko w śladach, ułamkach „świątyni”, lub w aluzjach do niej; 2) odróżnić ten proces od „uświęcenia”, „przebóstwienia”, ponieważ te terminy konotują dokonanie, spełnienie, zbawienie, stan ostateczny, finalizują dynamikę egzystencji, czego Miciński pragnął uniknąć. Oczywiście pamiętam o świątyni jako gatunku literackim opisanym przez S. Skwarczyńską, choć jako termin genologiczny nie jest on nazbyt poręczny (zob. też, *Struktura rodzajowa „Genesis z Ducha” Słowackiego i jej tradycja literacka*, w: *taż, W kręgu wielkich romantyków polskich*, Warszawa 1966, ss. 327-334) oraz opartej na tej terminologii analizie i generalizującej uwadze J. Illga: „We wszystkich powieściach Micińskiego odnaleźć można ciekawe i różnorodne realizacje tego wzorca gatunkowego...”. *Przestrzeń inicjacji w powieściach...*, dz. cyt. s. 293. Czy na pewno „wzorca gatunkowego”? Czy takie ujęcie nie prowadzi do sakro-redukcji znaczeń powieści w duchu „uniwersalnego eliadyzmu”? Skwarczyńska znakomicie pokazała, iż jednym z wzorców gatunkowych *Genesis...* może być „świątynia”, ponieważ Słowacki stworzył misterną budowlę *Bycia* (czy obraz Wielkiego Łańcucha Bytów), w której „wszystko dla Ducha”, wychodzi od Boga i do Boga zmierza. U Micińskiego zaś świątynia jest bardziej projektem, niż uniwersalnym planem ontologii kosmosu i człowieka, przede wszystkim – w świecie powieści – alternatywą dla intensywnych „żywołów rozkładu” i labiryntowych wędrówek, które mogą, ale nie muszą do niej zaprowadzić. Zauważmy też, że status ontyczny świątyni ks. Fausta **nie mieści się wyłącznie w kategoriach architekttoniki** – kościół w Zakliszczkach przypomina też pancernik, uczestniczący w bitwie morskiej: „W tej chwili kościół zadrżał jakby olbrzymia **kra uderzyła o pancernik**. Ksiądz uczuł, że mu krew odpływa z twarzy, takie wzruszenie nim ogarnęło: o mil kilka huczą armaty i toczy się bitwa!...” (XF 237). Jest wystawiony na śmiertelne zagrożenie: „Wichura zatrzęsa kościołem, w dali huczą coraz straszliwiej armaty. Jakby taranem **waliła** tu w mur świątyni – śmierć, rozkołysawszy trumnę. Poznał ksiądz w jasnowidztwie nagłym i poznał lud, że nie była to zwykła fizyczna wichura burzy. Waliły się moce złowrogie, które tworzą Inferno pod nami, jak jest nad nami region wyższego istnienia” (XF 238).

aby **troglodyta**¹⁰⁰ w nim żyjący – nie wziął przewagi. Świątynią jest nasza **intuicja**, wsparta na **woli twórczej i wiedzy**”, XF 143). Po drugie – co wyraża znane, gnomiczne powiedzenie ks. Fausta: „Najpierw **świątynia**, potem dom” (XF 141) – jest wartością prymarną, matką wszystkich wartości, poprzedza i warunkuje społeczne próby porządkowania przestrzeni społecznej i międzyludzkich relacji, oraz inspiruje perspektywę transcendowania. Imogena poucza Piotra, wskazując na bezowocność wszelkich reform wobec nieobecności Świątyni:

Zdaje się, że ty jednak naprawdę nie znasz Polski obecnej i podnosisz, jak inni, zagadnienia zewnętrzne: jak polepszyć byt polityczny? jak zneutralizować nawałę żydowską? jak unarodowić wieś? jak przeciwdziałać klerikalizmowi? ale nie uświadamiasz dotąd **ewolucyjno-moralnej Świątyni**. Zaiste Świątynia tylko **może nas uratować**. Bo wszelki wysiłek, praca, bohaterstwo idą **za głosem Świątyni** (XF 171-172).

Po trzecie – Miciński mówi „językiem świątyni”, wyznaczając perspektywę przemiany jednostki i odrodzenie Polski, ludzkości, wszechświata...¹⁰¹. Symbolika świątyni nie tylko wyraża ideał relacji horyzontalnych i wertykalnych, lecz również, w dynamicznym poszerzaniu swej „świątynności”, symbolizuje kategorię niezwykle ważną dla modernistów – nieskończoność: „patrzę ku **nieskończoności**, która się staje **wciąż głębszą świątynią** gwiazd i wtajemniczeń” (N 155).

Podobnie jak w charakterystyce labiryntu, omawiając symbolikę i funkcję świątyni, nie przyjęto porządku chronologii powstawania powieści, lecz kolejność zawartych w nich etapów historii. W tym drugim ujęciu¹⁰² *Witę* można odczytać również jako **prequel** centrum prozy Micińskiego, głównej dylogii: *Nietoty* i *Xiędza Fausta*.

3. 1 „Wita” – między świątynią *Wyjścia* i *Apokalipsy*

Powiedziano już, że *Witę* poznajemy (rozd. *W pustelni*), inaczej niż bohaterów innych powieści, nie jako zabłąkaną poszukiwaczkę świątyni, lecz mieszkankę świątyni zdwojonej – świątyni Natury, makrokosmicznej, „dziw-

¹⁰⁰ „Świątynia” – „troglodyta” to jeszcze jeden przykład antynomii życia wewnętrznego, której biegunów nie można zunifikować, wyrazić w figurze *coincidentia oppositorum*.

¹⁰¹ Znakomicie ujął to Z. Trzaskowski: „Poprzez pole semantyczne związane z tym pojęciem [świątyni – W. G.] starał się [Miciński – W. G.] wyrazić wszystko, do czego przywiązywał najwyższą wagę. Świątynia stała się u niego [Micińskiego – W. G.] synonimem doskonałości, pełni i szczęścia.” Z. Trzaskowski, dz. cyt., s. 394. Trzeba jednak pamiętać, że niekiedy budowanie świątyni musi ograniczyć się do „drogi poziomej”, zwłaszcza gdy budowniczy posiada „jeszcze nierozwiniętą osobowość”. Wówczas „musi wznosić głazy dla świątyni szczęścia nie własnego [...] iść w społeczeństwo i jemu służyć” (N 123-124).

¹⁰² Zob. *Tadeusza Micińskiego zmagania z prozą*, dz. cyt.

nego obrzędu” (W 3)¹⁰³ oraz świętej mikro-budowli, „pustelni krzyża wśród nieprzebytej głuszy” (W 4), „klasztorku stepowym” (tamże), strzeżonym przez starego kozaka, Denysa Szczerbinę. Tę „sakrosferę” przenikają aniołowie/demony, tu bezkres stepu otwiera się jako święta, **tajemna Księga**, na nowo zapisywana tajemnicza kronika, a silną reminiscencją chrześcijańskiej epifanii są lampy płonące wokół posągu Matki Boskiej, które „symbolizują trzech Magów, którzy niosą moc, natchnienie i miłość (W 5)¹⁰⁴. Sceneria kosmo-eklezyjnej architektоники nie jest wszakże azylem dla nadwrażliwej i mistycznie usposobionej bohaterki¹⁰⁵, ale skłania ją do przyjęcia sakramentu nieortodoksyjnej Komunii – „ofiary zupełnego światła” (W 25) – misji zbawienia Polski. A zatem Witosława już na początku powieści we **własnej świątyni wewnętrznej** i w świątyni kosmicznej przeżywa misterium¹⁰⁶, które jest punktem wyjścia do konfrontacji z diabolicznymi zasadami nowoczesnych dziejów. Jej powołaniem jest przeprowadzić ks. Józefa przez mroki (labirynty) historii (zob. W 41); jest ona jedynym w **zabagnionej** Polsce medium Ducha Kosmicznego¹⁰⁷.

Wychodząc ze swego pustelniczego azylu, nie poddaje się kapłance Sziwy, Czarnego Boga, Szatana (zob. W 70), pragnącej z niej uczynić (podobnie jak później Wielki Kofta) inspiratorkę „najgorszego i najmędrszego” tyrana, który „musi ten naród uczynić wilczym” (W 72). Wbrew zgiełkowi powszechnej walki w dziejach przyjmuje – „hostię ciszy” (W 73). Przetwarza w sobie sakrosferę chrześcijaństwa, chce być architektoniczno-mistyczną nowatorką, niesie **świątynię w sobie**¹⁰⁸, a zarazem rozumie, że każda świątynia jest radykalną Transcendencją wobec „bagna”, jednak żadna nie ogarnia Nieskończoności Sacrum („**To jedno wie już – poza wszystkimi pojęciami Bóg, Nieśmiertelność, Chrystus – kryje się bezbrzeżna Tajemnica, Dusza zaś jest wśród tego oceanu zagadnień – Twórcą**”, W 299).

¹⁰³ „...w której ptak, człowiek, drzewo i nawet Bóg na krzyżu – roztapiają się w nokturn nieskończonej melancholii” (W 3).

¹⁰⁴ Wskazane tu motywy wzmacniają możliwość odczytania *Wity* jako *prequela* centralnej dylogii prozatorskiej: święta księga stepu zapowiada synkretyczną symbolikę w *Nietocie (Tatry-świątynia-Księga)*, a przywołanie Trzech Magów antycypuje rolę trzech magów w zakończeniu *Xiędza Fausta*.

¹⁰⁵ „Wita – upojona i aż nieprzytomna od dróg mistycznych księżycza, od rozmodlenia się duszy wśród najwyższych pragnień i głębokiej ekstazy! [...] myśli tylko jak uciszyć okrutną poswarę i wraźdę słowiańskich ludów, które nie umieją żyć zgodnie!...” (W 22).

¹⁰⁶ „ – W tobie jestem! – ozwało się tak blisko, jak nic na świecie, i wstrząsnęła się od nadmiaru mocy. Czując, że umrze ze szczęścia, kłęka. Łączy Kosmos z ziemią, nie odróżniając siebie od lasów, mroku i Ducha. Tak bierze Komunię – bez symbolów, ale w istotności życia” (W 23).

¹⁰⁷ „Musi być wszakże ktoś w Polsce, kto słucha wyraźnie głosów Ducha w Kosmosie” (W 46).

¹⁰⁸ „Kapłanką chce być własnej religii. Niezależnie od wszystkich dogmatyków **buduje własną świątynię** z kolumn wyniosłych jak palmy” (W 75-76).

Rzecz zastanawiająca, iż ta przenikliwa **wiedza o najgłębszej Nie-wiedzy**, a zarazem przekonanie o twórczym zmaganiu się z nią jednostki (wyraźne poczucie własnej misji oraz niezaciemnione, czyste przeżycie ekstazy), łączy się z poczuciem nieuchronności dziejów, historycznego fatum, które zapowiada upadek Polski („Żyję w olbrzymim krzyku mego serca [...] nowe rozbiory, straszne Consummatum. Jesteśmy poświęceni na Ofiarę Wieczorną – dziejom świata”, W 45). Wita działa pod wpływem dwóch przeciwstawnych ideowych biegunów: jeden to centrum mesjani-stycznego romantyzmu zindywidualizowanego powściągliwym erotyzmem, drugi to darwinizm polityczny promujący racje silniejszego. Inspiratorka ks. Józefa, która spośród wielu dróg-pokus¹⁰⁹, jakie oferują jej diaboliczni kusiciele, wybiera – „**schody do Świątyni**” (W 45), „chce tylko Światła dla Polski” (W 194), poświęca się miłości „utajonego w dziejach sensu Polski” (W 227), a zarazem otrzymuje nowoczesną wskazówkę regulującą rzeczywistość społeczno-polityczną: „**narody stają się niczym**, a państwa wszystkim” (W 173). Ale tej regule się nie poddaje. Nie przekonuje jej, skądinąd interesująca, dialektyka d’Arżanowa, że Polska zmarnowała swe historyczne szanse i obecnie musi podporządkować się Rosji. Opozycje: dynamika życia – dekadencja wyraża znacząca symbolika akwaticzna: „My płyniemy wodospadem olbrzymim, wy – zostajecie gnijącą sadzawką” (W 267). Obrona „gnijącej sadzawki” wydaje się horrendalnym błędem. Wita okazuje się postacią tragiczną – nie potrafi znaleźć odzewu (a właściwie nie jest możliwe odnalezienie tego odzewu) dla swych wartości, swej wrażliwości, dla swego projektu Polski-świątyni.

Znamienne jest zakończenie powieści. Parodia historii świętej łączy się z metafizyczną tragedią. Podczas orgii jaka rozgrywa się na dworze Katarzyny II satanistyczny D’Arżanow inscenizuje prywatną „śmierć Boga”¹¹⁰, skoro zaś jego Bogiem równie pożądanym, co niedostępnym, jest Wita, Wielki Kofta – zgodnie z poetyką „satanistycznego, orgiastycznego weneckiego karnawału” – symbolicznie zabija swego Boga – Witę, każąc przywiązać ją do „krzyża wśród zielonego lasu” (W 386).

Męczarnia Wity to przede wszystkim – wspomniane już – przeżycie absurdu, poczucie bezsensowności wszelkiego działania¹¹¹. W tym doświadczeniu „nocy piekielnej” (lub „nocy ciemnej”, jeśli uwzględnimy dalsze losy

¹⁰⁹ A jest ich wiele, najsilniejsze podsuwa wspomniana „kapłanka Sziwy”, „królowa węzów” oraz okultysta i satanista Wielki Kofta, d’Arżanow.

¹¹⁰ „Zwycięzę swego Boga” (W 386).

¹¹¹ „Kogo tu bronić – w imię jakie walczyć? Niebo puste, ziemia bagnem, życie fajerwerk, miłość – daremną tęsknotą...” (W 396).

Wity w *Termopilach polskich*) pojawia się **figura świątyni**, poprzedzona katastroficzną wizją apokaliptyczną, w której jeźdźcy (Polska, Prusy, Francja, d'Arzanow-Śmierć) odsłaniają kosmiczny bezsens – „potworny wir Malsztremu życia” (W 397). Kontrapunktem tej metafizycznej masakry jest nowy przewodnik – Lucyfer („Nieśmiertelnej piękności ze skrzydłami rozpostartymi na obłokach, niby na Himalajskich lodowych wirchach”, W 397), który „rzekłszy **tylko dla niej** słowo zrozumiałe”¹¹², prowadzi ją radosną do świątyni.

Losy Wity w powieści można zwięźle ująć jako przejście między inicjacyjnymi świątyniami niewinności, stymulującymi jej mistyczną wrażliwość, świątyniami genezyjskimi wpisanymi w „pejzaż-Boski-tekst” a świątynią eschatologiczną, pojawiającą się jako remedium na jej egzystencjalny regres. Charakter tej ostatniej figury pozostaje tajemnicą¹¹³. Czy jest to świątynia Lucyfera? Nic pewnego nie można powiedzieć. Wiemy tylko, że „ona idzie do świątyni wraz z Luciferem” (W 397). Ale trudno uznać za przypadkowe odwołanie się do „języka świątyni” w ramie kompozycyjnej powieści. Finalną świątynię możemy uznać za inwersyjny (i subiektywny, negatywno-mistyczny) *prequel* kościoła w Zakliszczykach, który jest szczytowym „uświątynnieniem” bytu w poetyckim świecie Micińskiego.

3. 2. „Nietota” – świątynie: wielokrotne inicjacje

Jak powiedziano, w *Nietocie* nie występuje, inaczej niż w *Xiędzu Fauście*, wyraźna opozycja między wyróżnionym centrum „rozkładu” a Świątynią. Co prawda, o czym wspominałem, wyróżnioną „wyspą” pośród polskiego moczaruru jest Turów Róg, który posiada cechy sakralnego centrum, zawiera oś świata, *axis mundi*¹¹⁴, choć w chronotopie powieści jest „strefą mediacyjną”: gromadzi tam „Templariuszów Polskich – mających na celu odrodzić Ojczyznę” (N 251), ale odwiedzają go i przepełniony zgnilizną de Mangro, i cyniczny ks. Hubert. Dla Ariamana jest źródłem „głosu Mocy Ostatecznej” (N 183), przestrzenią najgłębszych autentycznych wartości:

¹¹² Znamienny dla Micińskiego chwyt poetyki apofatycznej, wskazujący na niepoznawalność sygnalizowanych treści, ale też wskazówka na obecność Transcendentnego Istnienia.

¹¹³ Być może należy w niej widzieć Maeterlinckowską „świątynię marzenia” (le temple du rêve). M. Maeterlinck, *Menus propos – Le théâtre*, „La Jeune Belgique”, 1890, nr 9. Cyt. za: Z. Przesmycki (Miriam), *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*, w: tenże, *Wybór pism krytycznych*, t. 1, Kraków 1967, s. 299.

¹¹⁴ „Pośrodku komnaty był iście mitologiczny dziw: jawor rósł tak niepołomny, że gałęźmi wspierał powagę, koroną wystrzelał nad obszar zamczyska. Miał w sobie coś z Mitu dawnej Arkony. [...] W pniu jego wyżłobionym, lecz jeszcze zdrowym, kryło się archiwum Turowego Rogu – najcenniejsze dokumenty do Historii Ducha w Polsce” (N 118).

Muzyka niewypowiedzianie wzniosła, nieco żałobna, tych miejsc uduchowionych – jednała się z radosną symfonią słonecznych zenitów. Dobrze było tą chwilą stać nie-widzialnemu za kolumnadą: tam widział Ariaman magiczny pięciokąt, który obejmował w sobie wszystkie głębie Polskiej Duszy (N 119).

Ale też jest to swoisty azyl, schronienie dla „ludzi gasnących” (N 139), neurasteników, ludzi wewnętrznie powikłanych, niezdolnych do czynu¹¹⁵, zagrożone bagnem¹¹⁶, nie ma podobnej mocy ekspansywnej nowej duchowości jak świątynia w Zakliszczykach. **W Nietocie świątynia nie ma wyraźnego ekwiwalentu architektonicznego, jest przestrzenią-palimpsestem, projektem geograficzno-mitycznym, będącym syntezą różnorodnych składników „sakronośnych”, które emitują sygnały odrodzenia Polski i jednostki: Tatry – świątynia – morze – „księga tajemna”¹¹⁷ – dusza.**

Elementy tego równania niekiedy są ekwiwalentne, ale też przenikają się, a bywa, że tworzą sytuacje agoniczne. Symboliczny palimpsestowy pejzaż istnieje w tekście „rozproszony”, jego składniki układają się w różne konfiguracje, emitują znaczenia o różnej zawartości „światła” i „mroku”, „wiedzy” i „niewiadomego”: ale w całości „Księgi tajemnej” łączą się w mozaikę dezintegrującą złowrogie siły „wody zatęchłej, cywilizacją nazwanej” (N 66), opalizując dynamiką życia, akcentując, iż jego energia może być równie twórcza, ile prze-rażająca i zabójcza. Pamiętać też trzeba, że „księga tajemna” jest specyficznym podgatunkiem literackim¹¹⁸, w którym obowiązują specjalne, ustanawiane przez wtajemniczającego, zasady odbioru. Wskażmy jedną z nich:

– Jest to głos, który my dwaj słyszeliśmy: **mówił tylko do tych, co mają w sobie świątynię!** (N 79).

Poczucie lub/i postulat budowania wewnętrznej świątyni jest podstawą sakralnej antropologii powieści:

Wejdźcie w **świątynię**, w **serca wasze**, oświećcie je dobrymi myślami, cierpliwością i dowierzaniem niezachwianym, które winniście mieć w waszego Ojca (N 98).

Zawisza Czarny. [...] My budujem **kościół – wielki** po nieba posowę! (N 250).

¹¹⁵ „...większość ludzi w Turowym Rogu byli skazańcami, utrzymującymi się tylko w łańcuchach górskiego powietrza za kratami żywicznych świerkowych borów. Choroba wyzłabiała Turowczykom płuca, wkradając się nieraz podstępnie i podłe w ich wielkie umysły, mącąc jeziora nieposzlakowanego kryształu charakterów” (N 255).

¹¹⁶ „Zaraza moralna z **rozkrytego** szeroko **bagna** staje się chroniczną właściwością okolic za Turowym Rogiem. Tworzymy wysepki – którym grozi zalaniem **wulkan błotny**”. N 234.

¹¹⁷ Wnikliwą interpretację modalności „Księgi Tatr” („Księga Natury”, „Księga Duszy”, „Księga Książ”) przedstawiła M. Popiel w: dz. cyt.

¹¹⁸ Zob. m.in. J. Illg, dz. cyt.

Niekiedy sygnałem potencjalnego istnienia świątyni jest **dzwon**: zagrożony przez Trismegistę – „posąg Mrocznej Nieugaszonej Energii”, który „wznosi dzwon wyżej – wciąż wyżej nad głową – mając zamiar rzucenia go w otchłań!...” (N 251), rozbrzmiewający w proklamacjach i przygotowaniach Ariamana w Petersburgu („Dzwon Życia Nowego”, N 292).

Analogicznie do konstrukcji *Wity* ramę kompozycyjną chronotopu powieści tworzą obrazy „świątynne”, przestrzenie ezoteryczne: synkretyczne i archetypiczne „Tatry-Himalaje” (N 5) oraz na końcu **Tatry – święta Księga**, wyryty „ręką Niedokonanego” „ostateczny Rozwoju Zakon” (N 362).

Tatry-Himalaje („góry mrocznych Boleści”) jawią się Ariamanowi jako przestrzeń zarazem macierzysta, jak i *terra incognita*, niepoznawalna, strefa smutku i samotności, cmentarz miłości oraz cmentarz wszechpolski („jak Góra Czaszek” N 174), „góry osypane zwałem wszystkich polskich trumien” (jw.), góry „mądrości nieprzewyższonej, dobroci zawsze zawiedzionej” (jw. 174), jako obszar niezróżnicowanej Boskości/Demoniczności, skrywający „Królestwo podziemne Króla Wężów” (N 340); „kraina najgłębszej istotności”, a zarazem „Dom Śmierci” (N 5) i „beźmierny, milczący, **piekielny kościół**”, przemieniający się w niewiadomą ćmę nicości (N 16). To świątynia, która – w metaforycznym skrócie – zawiera w sobie niebo, jako część bogatszej sakrosfery („**gór** mrocznych **niebosięzny ołtarz**, na którym płoną umarli”, N 40). Przestrzeń promieniująca pięknem („cudowne pałace gór”, N 43) i emanująca świątynnością: „każde drzewo **jest kościołem**” (N 6)¹¹⁹. Tatry eksponują znamienne dla sacrum dwuaspektowość, *tremens fascinans*:

Unosisz mnie [Ariamana – W. G.] [...] nad morzem Pratatr, gdzie świecą wirchy, niby rubinowy korowód mnichów **modlących się przed bogiem swym, Królem Wężów!** (N 275)

Wzniósł wzrok na góry – niby na bramy mistycznego miasta Ragnarok, gdzie mieszkają demony.

– Tu więc jest moja zagadka, rzekł – tu most, po którym naród mam wprowadzić przed wyszlifowane zwierciadło przepaścistej jaźni, odbijającej prawdziwe ludzkie istnienie.

Jakaż błogosławiona kraina przede mną (N 50).

Hejnał Maga Litwora wskazuje, iż Tatry-Kościół jest wejściem, inicjującym drogę zarówno w najtajniejsze zakamarki duszy indywidualnej i kolek-

¹¹⁹ „Wystarczy sięgnąć do *Nietoty*, *Wity* czy innego utworu, by przekonać się, jak często w metaforycznych opisach przyrody pojawia się tam świątynia”. Z. Trzaskowski, dz. cyt., s. 394. Zob. „zaszumiały wiekowe **jodły** – każda **kościółem** będąca, każda arcytworem **strzelistego aktu**” (N 224), czy „Księżyc świecił przez **zamierzchłe świątynie** czeremch, topól, podniebnych osokór i czarnoklonów...” (XF 57).

tywnej („Tatry! wy **niezglębione** otchłanie **Prawiecznej niewiadomej Duszy!**” N 25), zarazem są źródłem ekspansji sacrum na nieskończoność Kosmosu („Z doliny nędzy – – gór wschody ku słonecznej wiodą was Izydzie / **miliony gwiazd** w tym **Kościele zaiskrzą** całemu **wszechświatu!**”, N 26).

Tatry-Świątynia ma swe *sanctum sanctorum*, miejsca szczególnie wyróżnione – to między innymi **Giewont**, a ściślej jego podziemia, w których zawarte są światy alternatywne, i słowiańskiej mitologii, i nieznanymi zapomnianych cywilizacji przedchrześcijańskich (Miasto Tajemne, Miasto Słoneczne, N 32)¹²⁰. Tam ukryte są święte księgi, pełne „prastarych hymnów zaginionych królestw” (N 31). Giewont¹²¹-Świątynia prowadzi ku nieskończonej archeologii mentalnej i imaginacyjnej, w której osmotycznie przenikają się przestrzenie Europy i starożytnych Indii, Atlantydy, Tybetu (N 35). Tam pulsują źródła polskości, a zarazem ukryta jest panorama duchowych czynów¹²². Giewont na moment odsłania Magowi Litworowi swą „piękność objawień” (N 39) i straszliwą grozę, przede wszystkim **palimpsestowość** jako istotę wszelkiego istnienia Ducha i Natury.

I jeżeli nie oniemiałem z radości, pojawiający niezniszczalną wiedzę, to – iż piękność **objawień** graniczyła z najstraszliwszą **grozą**. Były to posągi z ożywionych światła, góry **objawień** na górach **tajemnic**, tysiąclecia i **miliony lat, narzucone, jak liście drobne**, więdnące wśród wąwozów wieczności (N 39).

Podobnym miejscem jest kuźnia pod Ornakiem, gdzie buduje się nowy Kościół (N 250), a symboliczny Kowal rozkuwa kraty niewoli (N 249-250), lecz w dyskusji z Zawiszą Czarnym okazuje się, że pytając: „*Kowal*. Nie wiem, co większe: Golgota – czy Ojczyzna nasza” (N 250), „złe wykuwa słońca” (tamże). Alternatywie: chrześcijaństwo – patriotyzm przeciwstawia syntezę: żywiołów („...nam trzeba Morza i Tatr: początku i końca”, tamże) i wszelkich twórczych wysiłków: „**My budujemy kościół** – wielki po nieba posowę!” (N 250)¹²³.

Dzięki przeżyciu bogactwa tatrzańskiego kosmosu-praktyki Ariaman odzyskuje na moment wiarę w sens śmierci i swej Jaźni („Była dla niego tajemnicą [śmierć – W. G.], za tymi zaś potwornymi mrokami wierzył, że jest **Najwyższy Sens**”, N 182; „Miał chwile jasnowidzenia, kiedy widział Jaźń swą

¹²⁰ Mag Litwor: „ – Wielki Tajemniczy Duchu – wprowadź mnie do nocy głębszych, do tych bez wyjścia polskich otchłani!” (N 50).

¹²¹ „... którego imię jest reminiscencją góry u zendów Giwant, jak były inne Dant lub Meru” N 35.

¹²² W przeciwieństwie do nizinnej Polski, poza Turów Rogiem, gdzie dążenia odrodzeńcze cechuje obfuda: „Tu siłą się na pozór jedności. Cedzą natchnione słowa wieszczów, mówią o Narodowej Świątyni, z tajemną życzliwością patrząc w de Mangra” (N 346). Najwyższa wartość jest relatywizowana potrzebą użycia, uczestnictwa w nowoczesnym „targowisku próżności”.

¹²³ Inną przestrzeń św. już poza obszarem Tatr jest katedra św. Jana w Warszawie, o czym niżej.

jako równą wszechbytowi”, tamże), co więcej, przyjmuje jako swe główne zadanie **budowę świątyni**:

Nadziemny Orle, uniosłeś mię, abym wśród tych gór najeżonych tajemnicami, **budował świątynię** wielkiego przebudzenia – **jaźni narodu polskiego** (N 276).

W świecie poetyckim Micińskiego żaden element nie ma jednoznacznego kształtu, swej określonej istoty: pulsuje zmiennością lub prowokuje apofatyczną tajemnicą. Tak również w Tatrach: w końcowej fazie poszukiwań Ariamana wyłania się starożytny zamek, a zarazem **eschatologiczna warownia**¹²⁴, która otoczona splotami Króla Wężów, przechowuje odrodzeńcze prawdy Nowej Polski.

Otoczon [zamek – W. G.] siedmiu świątyniami, w których magiczny płomienieje żar. Tam schronił się Król Włast ze swymi najlepszymi w narodzie, którzy nie ulegali już zniszczeniu.

Tam **budują** i wznoszą wielkie prawdy, aż przeminie era straszliwego Węża, który obległ zamek skrętami wielkimi, jak bryły lodu na Antarktyku.

Widział Ariaman mżące od fosforycznych jądów cielsko, na górze rozłożone, niby mury lodozwału zielonawego. Wąż pilnuje Zamku (N 352-353).

Drugą, obok Tatr, „**nawą**” tej Świątyni (w palimpsestowym przenikaniu różnych symbolicznych żywiołów) jest „**morze**”. Morze w Tatrach to surrealistyczna fantazja? Uchylmy się od takich kwalifikacji. Przecież w *Nietocie* „pradawne, święte morze” (N 104), pełne „dziwnych tworów głębin” (zob. N 104-105), to żywioł – jak każdy w tym świecie poetyckim – wieloznaczny, oczyszczający, odrodzeńczy¹²⁵, ale zarazem znak niepoznawalności, tajemnicy, sfera Niepoznawalnego, Niezłębionego („**Morze** – ten wielki symbol życia i śmierci”, wskazujący, „iż – ostatecznym wyrazem duszy ludzkiej – jest **mrok**”, N 89¹²⁶).

¹²⁴I znów można dostrzec swoistą symetrię początku i końca „księgi tajemnej”: jak podziemia Giewontu **odślaniały** „archeologiczne” korzenie wiecznotrwałego palimpsestu historyczno-kulturowego rozwoju Polski, tak eschatologiczny „zamek Zaratustry”, który w swej architektonicznej strukturze odwołuje się do archetypu Nowej Jeruzalem, **ukrywa** programy przyszłości.

¹²⁵[Z listu Ariamana] „Życzę wam, aby **morze Bałtyckie** napłynęło ku górcom Tatr. Wy, nie czujecie już **morza**, nie widzicie go nigdy, drwiący z tych, którzy pod Tatrami słyszą jego **szalejące łaskoty** – niechaj was **morze uświęci**, kryjąc **moczar** ohydny waszych kiepskich geszeftów, moczar, gdzie nie ma już czci, nie ma już instynktu dla prawd” (N 293). Oczywiście jest też obrazem „piekła duszy”: „A nad tym **piekłem duszy** [...], księżyc wyrzeźbia magiczne kręgi tęcz [...], targając **trupem nadziei** po okręgach wód.” [...] Tam, w głębinach Lucyferowych, księżyc-alkemik nuci **bezmowną pieśń** jądów – **na dnie otchłani morskiej** widać jego laboratorium; fosforyzuje widmo odbłasku, podobne do krzaku Mojżesza, wokół tam **zgon czarny**, jak w pustyni Hioba, gdy oslepl” (N 81-82).

¹²⁶Ale „miłość w pustyni świata jest większa niż morze – miłość ta jest największym z uniwersytetów” (N 90).

Morze – obszar „piekła duszy” – jest symbolicznym obszarem swoistej „nadsyntezy” – w wyobraźni materialnych żywiołów czytelnika wrażliwego na demoniczny rytuał Natury, ukazuje orgię mocy, okrucieństwa, potworności¹²⁷:

Woda, jak w olbrzymim kotle, wrze.

[...]

Morze, nieomal gładkie, tylko wewnętrzne, **spazmatyczne dreszcze** nim wstrząsają.

[...]

Za hukiem rozbitej fali nastaje **cisza konających**. [...]

Im bliżej, groźniej tu blisko skał – **potworne** nieokiełznane apokaliptyczne **tabuny**.

Wzdęte w piorunującym błysku smoczego grzebienia,
 miriadami bazyliżkowych kwiatów zwisają, miriadami **szponów śmierci** nad wessaną w mroku otchłanią, która wyżłobiła wody głębin, wtuliła jak kopulujący Lucifer, całe naraz **piekło**. Aż wszystko wyrasta w jakoweś Monstrum:

w karawan wieżyc chińskich – w zwał lokomotyw – w pociąg, który gna pełnym rozpędem [...] jak uderzenie Ananki; morze [...] przechyla, wali się – jak mur obronny olbrzymiego miasta [...] całe narody, wytchnione przez morze, – runęły naraz! (N 80-81).

Opalizuje antynomiami estetycznymi, które sugerują przeciwstawne ontologie:

Morze było zmienione w karmazynowy ogród ruchomych, gorejących **klejnotów**.
 Lub nie, raczej były to **potoki krwi** na **mrocznych** piekielnych głębinach (N 111).

W chwili metafizycznej transgresji – przejścia od namiętności ku swej głębi duchowej, czyli ku Niedokonanemu, Ariaman modlitewnie mówi:

Morze moje, **Morze, Morze!** –

[...] **Tam** w bezdeniach mrocznych, własną **duszę groźną, nadziejną, kapłańską ujrział Ariaman** (N 205).

Na wewnętrzne zespolenia morza i Tatr zdobywa się jedynie Zmierzchoświt:

Mędrzec Zmierzchoświt jest jednym z ostatnich przedstawicieli tych w Polsce, którzy uważają się jednocześnie za przynależnego Litwy i Polski. **Bałtyk i Tatry połączył** tak w swej duszy, że zdało się mu, że **morze północy** rozbija swe fale o **groźne fortece naszych gór**. [...] Spędziwszy młodość na Sybirze, widział go tuż przylegającym do Tatr: nieodzowną dziedzinę Polski, nabytą wiekowymi wędrówkami narodu po światło Zorzy (N 255).

¹²⁷ Przytaczam tylko drobne fragmenty tej gigantycznej symfonii zespolenia morza i gór (zob. N 80-82).

W poetyckiej epifanii Ariamana Bóg objawia się w przedziwnym zespoleniu gór, lektury „tajemnej księgi” świata i niewyraźnym doświadczeniu morza:

Bóg! jest Bóg! do niego pięły **tytany law**
i zdumione stanęły przed **gwiazd huraganem**
i czytając **księgę diamentowych praw**,
umilkły – w **zachwycenia morzu** nieprzejrzaniem (N 150)¹²⁸.

Na antypodach powyższych syntez w *Nietocie* sytuuje się wyraźna opozycja: Świątynia – Kościół **katolicki**, będąca pochodną głównej, nadrzędnej antynomii: świątynia – błoto. Inaczej być nie może, skoro, wedle Ariamana, Kościół „jest **kałużą** zmarniałej, ugrzesznionej natury ludzkiej” (N 85). Współczesną duchowość cechuje chaos, walka wszystkich z wszystkimi, której rezultatem jest stagnacja, brak nadziei na przełomową zmianę, sytuacja też wyrażona w symbolice świątyni:

Zrozumiał X. Konstanty, że Polska tak obumarła od wierzchołka swego.
Uprzytomnił nienawiść wzajemną narodowości [...], zamęt partii, głuche wrzenie i mordercze wybuchy warstw przeciwko sobie – całe **rojowisko szakalów**, oszczekujących świątynię Ducha – a w tej świątyni **martwa, zastygła cisza**, przerywana żarzeniem błyskawic! Nikt nie jest powołany, aby tę ciszę przerwał jakimś słowem, przyniesionym znanym z rzek Wieczności... chyba oszust!... (N 225).

Właśnie tę stagnację – nasiloną w marzeniach bohatera, przeciwstawionych istotnemu byciu – usiłują przełamać siły wyzwolicielskie Ariamana, stawiając za cel **budowanie świątyni „wielkiego przebudzenia** – jaźni narodu polskiego” (N 276).

W rozdz. XIV (*Wielka noc u św. Jana*) rozgrywa się psychomachia, w której anamnezie wspaniałej i wielopostaciowej duchowości Polski¹²⁹ towarzyszy nienawiść:

Byłoby radośnie do łez, gdyby nie coś, co zadziwia: wszędzie nienawiść wybucha, kiedy ręka dotknie się cudzej ręki (N 298).

¹²⁸ W kolejnym fragmencie poetyckiego intermedium Ariamana, w poemacie prozą *Różany obłok*, epifanię Lucyfera wyrażają jakości estetycznie łagodne, elementy sielskiego pejzażu (zob. N 152).

¹²⁹ „Idą...”

Żywi czy umarli? różne postacie na przestworzu tysiąclecia z Polski dawnej czy obecnej, od Krymu i Kaniowa – do Wenety i Żmujdzkich puszczy” (N 298).

Ten chaos¹³⁰ przezwycięża mag Litwor¹³¹, nadając rejwachowi charakter narodowej spowiedzi. Rozpoczyna ją proklamacja wiedzy najgłębszej, bo **nie-wypowiedzianej**, wręcz pozaistnieniowej (*Niewiadomy głos mówi*: „Kto jestem? wie tylko ten, / który wie, iż mnie wcale nie ma” N 299), będącej litanią do Jezusa, którego postać budzi *tremendum fascinosum*, a mistyczne spotkanie z Nim nie wychodzi poza obszar niewyraźnej tajemnicy¹³². Narastają świadectwa zła i potępienia („*Targowiczanie* Nie Kochaj mnie, Mroku, lecz mnie męcz”, N 300; „*Targowiczanie* inny niech mię narodzi **robaczne zwierzę**”, N 301) oraz rozpacz („*Wolnomularze polscy* Dałeś nam, Mroku [...] **zwątpienie**, które jest nam **Credem**; / **zamek** Chrystusa **na bajorze**; / tętent szatana wśród Golgoty / i **krzyż milczący**, w głębiach złoty, / który **niewiara** pług zarorzel”, N 300-301). Pojawiają się eksklamacje tajemnych „równań sakralnych”, ujętych w gnomiczne formy, przypominające modlitwy ezychastyczne (*Emir Rzewuski*), wreszcie najbardziej pesymistyczne, niepozbawione akcentów autoironicznych wyznanie *III Współczesnego*, w którym „omnis Homo” to „**Mo-czar niepojęty**” i „czartów bezdroże” (N 302).

Powszechna spowiedź narodu przeobraża się w atak na Kościół katolicki. Przywołaniom terapeutycznego, zbawczego i epifanicznego wymiaru postaci Jezusa (wypowiedzi *Niezanego głosu* i *Emira Rzewuskiego*) towarzyszy postulat radykalnego przewartościowania chrześcijaństwa. Jego współczesność oddają zarówno obrazy martwego, nekrofilskiego obrzędu, świadectwo śmierci religii¹³³ oraz jej odrodzenia¹³⁴. Mag Litwor zamyka chrześcijaństwo w muzeum przeszłości, pali Biblię¹³⁵, ale tak radykalnemu zerwaniu – zrąbaniu krzyża – przeciwstawia się Król Włast (309), wprawdzie rzuca hasło: „**Wyjdź z Watykanu**, moja duszo!” (N 311), ale to zerwanie z katolicyzmem otwiera

¹³⁰ „Rozewrzeć trza inny wzrok w sobie, aby [...] **radować się** nad wszystkimi **otchłańmi** i mieć **powagę** straszliwą nad całą podłą **groteskowością podszewki życia** i natur ludzkich...” (N 299).

¹³¹ „Mag Litwor, jak **zownik w kościele gotyckim**, trzyma zbiegające się luki sklepień, tak on wiąże i wzmacnia te rozstrzelone elementy, które tworzą naród” (N 299).

¹³² „O, tajemnicze –/ Ciebie z rąk gwiazdnych odbieram – i lśnień / w moim sercu nie obliczę!” (N 300).

¹³³ „*IV Współczesny* U żelaznych zimnych bram, gdzie lat tysiąc **kościół trwa** / klękam **w pustce** – w mroku – sam! duch, jak **wąż zdeptany**, drga! [...] ...zbląkanych ludzi tłum w piekle głupich marnych żądz, / a nad nimi **gwiazdny tum** – i ja – niemy **wariat ksiądz!** / I odprowadzam **czarną mszę** [...] jam wędrowiec, **dawny trup!** grozy życia straszne dni – a nad nami **zimny grób!**...” (N 304).

¹³⁴ „*Jul. Słowacki* Kołatko śmierci zamilknij u ołtarza: rozwarłe piekło męki – to Voluntas Tua! Dokoła **nicość** – ale w niej się stwarza Dzień Genezyjski – muzyka olbrzymia i czuła!” (N 303).

¹³⁵ „*Mag Litwor* (bierze Biblię) Nie należy już się spowiadać z tej biblijnej księgi. **Było to kiedyś życiem**. Teraz **kościół polską krainę ugniata** i nie daje wyjść na góry [...] i pracować nad przyszłością świata” (N 307).

przestrzeń Wolności ku nowej Religii (zob. N 314). W niej można zaprojektować **krzyż skrzydlaty**, który nie przygniata, lecz cały wszechświat, łącznie z symbolami innych wielkich religii, porywa ku Transcendencji, głębinę łączy „z wirchem **nadziemnej świątyni**” (N 314). Ten gest przekonuje Maga Litwora, który odrzuciwszy Literę, chce ocalić Ducha i postuluje posadzić nowy krzyż w Tatrach, raz jeszcze dowodząc, że **Tatry** właśnie są centralną **Arcy-Świątynią Polski** (N 315).

Jednak te słowa bynajmniej nie kończą misterium przewartościowania tradycji. Znamienne, że w finale psychomachii odnawia się spór – powiedzmy w skrócie – między „**labiryntem**” a „**świątynią**”. Trismegista wizji **Nowej Świątyni** przeciwstawia jedyną – jego zdaniem – przynależną człowiekowi przestrzeń – **labiryntu**, z nieprzekraczalną sytuacją graniczną – śmiercią:

Labirynt widzę **zawiły**,
tam huczy morze rozjękiem –
napawa duchy lękiem
idąca **ciemność mogiły**. (N 316)

Zakończenie powieści otwiera kolejne transformacje Świątyni w doświadczeniu Ariamana, który w dekadencckim pałacu ks. Huberta przechodzi przez komnatę alchemika Sędzimira (N 324-325), a gdy ona ulega zrujnowaniu, kieruje się ku nowym wtajemniczeniom w świątyniach w Rameszwarach i Krzysztoporach. Znamienne, iż przed swą odrodzicielską transformacją (w walce z baronem de Mangro) wstępuje w piekło niewolników-ślepców, którzy, zniewoleni przez szatana, **imitują wznoszenie budowli**, w istocie tworzą ontyczną mierzwę, „przemiażdżając” w absurdalnym wysiłku, w czasoprzestrzeni skalania i totalnego zła – byt w nicość¹³⁶.

Pozostawia za sobą Polskę jako **Świątą Księgę** runiczną „**Wielkiego Ducha Tatr**”, której tekst autorstwa Niedokonanego będzie po wiekach od-

¹³⁶Obraz Inferna antycypuje rzeczywistość obozów koncentracyjnych. „Gigantyczne czeluście” wypełnia praca imitująca budowę („...nie zauważył gromady wielkiej ludzi, która mrowiła się na drodze, widocznie nowobudującej się, bo stały usypiska nagromadzonych głazów i pełno w ziemi jam...”, N 353). Ci budowniczo-wie-niewolnicy skazani są na przemoc, której kresem jest śmierć („Mrowiący się ludzie [...] mieli na szyjach powrozy [...] jedni z nich rzucali się, jak dzikie zamknięte zwierzęta, do krat, które ich przedzielały od wolności [...]. Inni czekali na swą śmierć, jak automaty. Inni jak twarde posągi” (jw.). **Istotą budowania** w tym nowoczesnym Piekło było... **niszczanie świątyń wiedzy**. „[Szatan – W. G.] strącał granitowe sześciany i kłody drzew zebranych na **budowlę świątyń myśli**. Przywiązani łańcuchami do tych ciężarów, budowniczo-wie toczyli się ze stromych gór, miażdżeni, jelitami owijając krzewy i pnie. [...] **Niebem** tu była **nicość**. Istotnymi **oltarzami** tępa **potworna samowola** jednych ludzi nad innymi”. N 353-354.

czytany jako „ostateczny Rozwoju Zakon” (N 362). I znów, podobnie jak równanie: **Tatry** – świątynia, tak również równanie: **Tatry** – **święta księga** wpisane jest w mikroobrazy, w pejzaże, których sakralizacja staje się pretekstem do miniwykładu alternatywnej mitologii¹³⁷. Już na początku hejnał maga Litwora otwiera nieskończoność nigdy nie zgłębionej wiedzy zapisanej w skałach-zamkach-księgach¹³⁸. Wygłos powieści, jakby echo jej wtajemniczeń, kieruje uwagę czytelnika ku eschatologii, wskazuje na bezustanny ruch znaczeń tekstu Świętej Księgi i niemożność wyznaczenia jej jakiegokolwiek finału. Ostatni akapit, w charakterystycznym dla Micińskiego spiętrzeniu oksymoronów potwierdza nierozzerwalną dynamikę mrocznego światła, niewyraźnej wiedzy jako inspiracji zdolnej rozplomienić „iskierkę” w „Wolę Olbrzyma”.

W głębokiej tragicznej radości szedł, myśląc, iż wszystkiemu **przyświeca Mrok Niewyraźalny Wiedzący**, wszystko ludzkie istnienie płonie iskierką, chcącą się zmienić w Wolę Olbrzyma.¹³⁹

3. 3 „*Xiądz Faust*” – *Świątynia Religii Życia Nowego*

O znaczeniu świątyni w tej powieści napisano najwięcej¹⁴⁰. Nie będę tu powtarzał spraw już gdzie indziej omówionych. Podkreślę tylko, że strukturę budowli kościoła w Zakliszczkach niejako zaprojektowali dwaj „architekci”: Henri Bergson i Eduard Schuré¹⁴¹. Oczywisty jest ponadwyznaniowy (kosmocentryczny) i eschatologiczny (analogie do Nowej Jeruzalem) charakter tej świątyni.

W tym miejscu zwróćmy uwagę na znaczenie wydarzeń rozgrywających się podczas kulminacyjnego wydarzenia w powieści – pasterki oraz na, nie zawsze doceniane, funkcje „języka świątyni” w powieści.

¹³⁷ „**Osunęła się** zasłona Apokaliptyczna, **zasłona śmierci**, zasłona z wielkimi wlokącymi się szponami Lewiatana, jakby nagle **zgaszenie świata** – raczej tylko onej **lichej zwierzchni**; na której dzieje się życie ludzkie, bo **nad chmurami** wieczna jest pogoda – **tam słońce** – prastary mityczny bóg Światowid. Tylko mityczny? –” (N 223).

¹³⁸ „Polska **zginęła w przepaściach** [...] teraz **musi** [...] **lecieć** w Wiecznych Burz płonący stos, / **na gór** tych **najwyższy wirch**... tam ujrzy Drogę Jedyną z niezmiernej oddali, / tam już Jej nie dosięgnie maczugą zły, potworny starzec – Los, / tam pójdzie w mroku bezmiernym i **Wiedzę** ostatnią wśród **gwiazd wykryształ!**” (N 25).

¹³⁹ Pisarz znakomicie funkcjonalizuje symbolikę morza, Tatr-świątyni, światła, mroku: „Paradoksalność sytuacji mówienia i nie mówienia zarazem, a zatem pewnej groteskowej sytuacji nadawczej, będzie stałym elementem strategii narracyjnej.” M. Popiel, dz. cyt., s. 241. W finalnym fragmencie można dostrzec paradoksalność objawienia, rewelacji i apofatyki, Nad-wiedzy i Niewiedzy, co też jest znamienne dla *Nietoty* i innych powieści Micińskiego.

¹⁴⁰ Zob. bibliografię w przypisie 1. Zob. też: W. Gutowski *Z próżni nieba...*, s. 169-173, 310-312.

¹⁴¹ Zob. *Z próżni nieba...*, s. 365-369.

Godne podkreślenia są, znane już z *Nietoty*, ale tu odmienne, wersje świątyni-budowli i świątyni-księgi: swoistą księgą wymagającą lektury wrażliwego hermeneuty jest konstrukcja i wystrój kościoła widziany oczami Piotra („Kościół wiejski starodawny zmienił się w świątynię nie tylko wiary, ale wiedzy [...] Witraż apokaliptycznej potęgi” [XF 197-198]; witraż-wodospad), któremu rozumieniu – o dziwo – pomagają lektura symboliki architektonicznej prostego ludu („nawet prości włościanie doskonale już orientowali się w tej symbolice, rozmawiali o wolności życia łamiącej się z bezwładem materii”; XF 198), oraz na końcu, w palimpseście sakralnym wzbogaconym symboliką zesłania Ducha Świętego:

Kościół stał się **księgą wizji**, wszystkie **dusze stronicami** w niej; lud zapadał w głębię modlitw zbiorowych, spowiedzi bezosobistych, gdzie mówiła wiara zbiorowa narodu (XF 237).

Warto raz jeszcze przypomnieć dynamikę zdarzeń rozgrywających się w czasie pasterki. Przed uroczystością (trudno w tym wypadku użyć jednoznacznej nazwy – msza) ksiądz Faust oddaje się medytacjom w pustej kaplicy, której przestrzeń jest przeciwieństwem polisemii i uniwersalizmu wnętrza świątyni. To miejsce ostatniej w życiu księdza „nocy ciemnej” mistyków (rozdz. znamienne zatytułowany *Wielka Pustynia*). W przedśmiertnej rekapitulacji przygląda się swemu życiu, akcentując przede wszystkim momenty zwątpienia i słabości wiary. Musimy pamiętać, że ów swoisty monolog wewnętrzny¹⁴² zawiera również elementy psychomachii: polemiki z Lucyferem, który kusi księdza, by przedstawił ludowi epifanię Absurdu i Nicości. Dużą część „mszy” zajmuje, pamiętajmy, ukryta przed wiernymi, „generalna spowiedź” księdza, której zewnętrznym wyrazem jest niesamowita muzyka organowa wewnętrznie zmagającego się kapłana. Efektem tych zmagania jest doświadczenie graniczne i transgresyjne. Akceptacja Lucyferycznych destrukcji sacrum i Jaźni¹⁴³, uczestnictwo w bluźnierczej anty-mszy, anty-pasterce¹⁴⁴ zderza się niespodzie-

¹⁴²Narracja pierwszoosobowa miesza się z – tak charakterystyczną dla prozy epoki – mową pozornie zależną.

¹⁴³„Ale na czym opierał wszystko? na przeżyciach Jaźni. A Jaźń z jej moralną autonomią okazała się też uludą w przypadkowości zdarzeń! **cytadela mistyczna** rozpadła się w pył jak **gliniane budowle Babilonu!**... Wkroczył, Lucyferze, płonącymi skrzydłami **wykoruj na tym cmentarzystku** ostatnie *Vanitas vanitatum!*” (XF 211).

¹⁴⁴Oto fragmenty scenerii i liturgii tej opacznej mszy: „Tu w pustyni mroczą księżycowe góry naokół **zamku duszy**. [...] ruina katedry, gdzie widmo Chrystusa ukrzyżowały duchy wprzód nim zastygnął; [...] Mszę celebrytuje Starzec przy trumnie – **mszę Milczenia**, która jest przeniknięciem innych światów. W trybunale wiekiustych tortur przy gromnicach obłądnych komet, **nad trumną dogasających wiar ludzkości** zapytał – być może ostatni prawdziwy Kapłan: **Kim jesteś Ty**, mający się narodzić dzisiaj. W trumnie leży **zjedzona przez robactwo – świętość**” (XF 212).

wanie z własnym przebóstwieniem¹⁴⁵ i zdobyciem Twórczej Prawdy, przekraczającej wszelkie formy wiary i wiedzy¹⁴⁶.

A więc lucyferyczna pokusa i jej wyparcie („precz, lucyferyczne mroki, które [...] rzuciły mię w dom obłąkanych!” XF 215)? Nie. Ta kosmiczna Religia Prawdy, rozsadzającej wszelkie symbole, jest inspirowana również przeciwrotną myślą Lucyfera:

Korzystamy z braku rzeczy, aby mówić o ich pełni: ponieważ **brak nam świątyni i Chrystusa**, mówimy o Jego wszechobecności (XF 208).

Ks. Faust reinterpretuje myśl Światłości: brak Świątyni? Nie! – odpowiada. Stworzyliśmy właśnie w Zakliszczkach Świątynię Nową, sakralny model wszechświata i pragniemy cały Kosmos „uświętnić” oraz przybliżyć nową epifanię Chrystusa.

W tym miejscu warto zaproponować korektę dotychczasowych interpretacji, w których niekiedy nazbyt akcentowano w postawie ks. Fausta człowiekobóstwo¹⁴⁷. Oczywiście twórczość religijna księdza ma charakter kreatorski, programowo bogoburczy, zawiera treści polemiczne i alternatywne wobec tradycji. Ale należy je odczytywać w kontekście antropologii pisarza, dla którego punktem centralnym i transcendentnym wobec psychologicznie pojmowanej osobowości jest Jaźń, swoisty „prześwit”, „transfer” łączący człowieczeństwo i Boskość. Opis wewnętrznego odrodzenia księdza podczas ostatniej medytacji wyraźnie wskazuje – jak wynika z powyższych przywołań tekstu – na interwencję **transcendentnej Siły, Łaski**, która rozświetla drogę spowitą w lucyferycznych mrokach (zob. przypisy 145 i 146).

Łaska **przebóstwiająca** księdza implikuje również wyzwolenie (dosłowne i symboliczne) Piotra oraz jego przymierze z Imogeną – wizyjna scena spotkania Imogeny i Piotra została wystylizowana na spotkanie Samarytan-ki z Chrystusem. I co więcej finał wewnętrznych rozrachunków ks. Fausta, wzmocnionych przebóstwiającą Łaską, motywuje późniejszą wizję przymierza Pacholęcia-Jezusa z Lucyferem – wyznacza bowiem eschatologiczną **perspek-**

¹⁴⁵ „Zapadł w beczucie. Już nie wie, jaka praca w nim się spełnia, **jaka łaska w nim rozświeca**, jaki mrok przepaści go chłonie... płynie w bezgranicznej Woli [...] Wypłynął jako **zwątpiciel** – fala oceanu mistycznego wyrzuciła go – **prorokiem** na brzeg” (XF 213).

¹⁴⁶ „Tworzy z swego najgłębszego **dna**, wiedząc już, iż **ono jest Boskie**. Wiem! nie wiedzą ewangeliczną ani wiedzą fizyki i chemii, duszy i ciała, materii i siły, Kosmosu i człowieka... Jakaś straszliwa ożywiająca wszystko Prawda!” (XF 213). „**Jestem prawdą**, bo jest we mnie **kryształ mojej nadludzkiej Jaźni!**” (XF 215).

¹⁴⁷ Zob. np. moje uwagi w książce *Z próżni nieba...*

tywę apokatastazy – zbawienia „mrocznego Cherubima”¹⁴⁸. Świątynia nabiera nowych cech: jest „arką Noego” (domostwem „zarodków” nowej ludzkości), a zarazem symbolem znaczącym w mitach wegetacyjnych: „pługiem olbrzymim”, przygotowującym ziemię żyzną, rozpulchnioną łzami, pod nowy zasiew (zob. XF 216).

Po osiągnięciu wewnętrznej (indywidualnej, immanentnej, ale też – podkreślam – zasilonej **Transcendentną interwencją**) Pełni (rozdz. XXIII. *Wielka Pustynia*) ks. Faust wygłasza kazanie, które jest niejako ezoterycznym „wykładem nauki” ilustrującym, ale i pogłębiającym jego mistyczne doświadczenie. Motywem przewodnim pierwszej części kazania jest – jak wiadomo – kondukt Trzech Magów, poszukujących nowonarodzonego Boga. Ksiądz wyróżnia i sanktyfikuje historyczno-społeczną rolę Maga Króla Ducha Narodu, upodrzednia i w groteskowym świetle przedstawia Maga ezoteryki (Gospara) i wiedzy naukowej (Balazarę), ale też wskazuje, iż społeczny chrotop nadchodzącej epifanii („Chrystusowego Lucyferyzmu”) nosi wszelkie znamiona nieuleczalnej choroby, duchowej zgnilizny¹⁴⁹. Kazanie przekształca się w otwartą dyskusję nad moralną, ekonomiczną, polityczną kondycją i przyszłością Polski. Podsumowanie księdza jest **malstromem sytuacji oksymornicznych** i wyraża syntezę jego przeżyć. Niedawno ocalony przed absurdem dzięki przeżyciom mistycznym ostrzega lud przed mistyką¹⁵⁰. Przedkłada czyn „poziomy” nad „pionowy”, nie radzi nikomu, by go naśladował, lecz sam odczuwa „potrzebę spalania się w ogniu, w ogniu ducha” (XF 233)¹⁵¹, a istotę życia postrzega w słonecznej natężonej woli „wzbicia się jak najwyżej” (XF 234)¹⁵².

¹⁴⁸ „Widmo mrocznego Cherubima [...] teraz [po mistycznej ekstazie księdza – W. G.] ścisnęło skrzydła w oczarowaniu niespodziewanym i **kropla lawy rozpalonej** ściekła po skrzydłach aż do czaszy ofiarnej w świątyni. Zapaliła się czasza od lzy Lucyfera, wybuchnął ogień pełny i czysty, **ogień wiary zbratanej z mądrością**. Uwierzył bowiem już i Lucyfer, że nie jest Sam w kosmicznej pustce Materii” (XF 216).

¹⁴⁹ „Weszli Magowie do miast – tam krocie tysięcy ludzi w ciemnej chmurze psychicznej. Gorzej niż zaraza tyfusu szerzy się tu **zaraza duchowa**” (XF 223).

¹⁵⁰ „Misterium przenika jestestwo me, a jednak musimy się **bronąć** najgoręcej **przed oderwaną od życia mistyką**. [...] **Nie rzucaj się, człowieku, w Ogień Mroków**, bo nie dał ci Bóg siebie – jeno pola i trud, słońce i chmury [...], ale **absolutny Duch** pozostanie **w ludzkości nieujętym**. Kto wchodzi w mistyczne dziedziny, grozi mu przyjęcie formuł dewocyjnych za istotę albo obłędu za swą gwiazdę” (XF 232).

¹⁵¹ „Wejść chcę w **Ocean Światła Mistycznego**, w las płonący [...] w morze bólu bezprzykładnego. [...] Pójdę w męki najgorsze, gdyż obcym jest mi wniebowzięcie zimnej mądrości. Wielki przechodzień mroków, idę tam, kędy zapłonął las olbrzymi – niech rozgorzeją świetlanością bez granic” (XF 233-234).

¹⁵² Warto przytoczyć komentarz pisarza: „Ksiądz Faust życie swe [...] **opiera na rubinie mistyki**. Mistyka jest wchodzenie **nie tyle w głębinę podświadomego** (Przybyszewski), ile **na wyżyny nadświadomego** (Słowacki). Jeśli nie jest złączona mistyka z harmonijnym rozwo-

Życie **ziemskie** – inaczej mówiąc – jest strzelistą **świątynią**, przekraczającą wszelkie granice; w jej **głębiach Bóg/i my/z Nim** dokonujemy kosmicznych transmutacji i kreacji, bezustannie zagrożonych/zwycięskich wobec obecnych również w ludzkiej osobowości, infernalnych otchłani. W finale powieści Imogena wyznacza Polakom znacznie skromniejsze zadanie, będące pierwszym krokiem „życia nowego”: „Budujmy całą siłą Jaźni wyzwolonej **wschody** do Świątyni!” (XF 240).

W *Xiędzu Faustie* – dzięki „językowi świątyni” – „**wyistacza się nowoczesna księga tajemna**”¹⁵³. Na początku powieści w „języku świątyni” Piotr rozmawia z Żydówką, Newachową¹⁵⁴, na końcu projekt Bezaliela wzbogacony przez ks. Fausta Imogena czyni programem Narodu. Brak potrzeby budowania świątyni wewnętrznej jest przyczyną tryumfu „bagna”, „moczarów”:

Inferno jest w Polsce dzisiejszej, bo świątynie wewnętrzne zmarniały (XF 141).

Narodem kieruje „zgraja bezdusznych farsiarzy”, „którzy w morzu Twej **duży żerują jak mątwy / lub jak szczyry w świątyniach** gryzą wśród ołtarzy” (XF 138). „Szaloną tęsknotę [ks. Fausta] do istnienia Bożego” potęguje wiara, iż Bóg „**duchy** wziął dawnych **Polaków** i stwarza z nich najwyższe **cedry dokoła** swej świątyni” (XF 201). Granicą równie szalonej miłości do kobiety (Eriki), zdawałoby się, przesłaniającej cały świat, jest przysięga, że „odda się już wyłącznie **wznoszeniu świątyni** w Polsce” (XF 205). Z kolei Demon w ostatniej psychomachii pragnie odwieść księdza od wiary wołając: „**porzuć świątynię** wiekowego Absurdu” (XF 209). Przeciwnie Mag Król Duch Polski wzywa do **zbudowania świątyni „wiary wiedzącej**, która z maleńkiego ziarna obejmie cały świat”, a jej centrum będzie „krzyż modry Chrystusa kosmicznego, serce wszechświata” (XF 223). Wreszcie świątynią najbardziej pojemną jest: a) w planie kosmicznym – całość bytu: „Kościołem – **jedynym Kościołem** naprawdę – jest **Kosmos**” (XF 213); b) w planie antropologiczno-społecznym – wspólnota poszukiwaczy wartości, nie wyznawców dogmatów, lecz ludzi dobrej woli i głębokiej Wiedzy:

jem innych władz życia [...] powstaje niebezpieczeństwo, iż osobnik stanie się zwykłym medium, albo ekstatykiem dewocyjnym, albo po prostu wariatem. Dlatego ksiądz Faust uznaje, iż wszyscy winni wspierać się **na mocach wewnętrznych** religii, ale tylko wyjątkowi mogą oddawać się mistryce.” T. Miciński, *Ku Świątyni*, „Kurier Warszawski” 1913, nr 113, s. 4.

¹⁵³ Zob. wspomniany tu artykuł *Tadeusza Micińskiego zmagania z prozą*.

¹⁵⁴ W rozmowie z karczmarką Newachową Piotr wskazuje na prawzór świątyni jako uniwersalnego symbolu integracji: „Niech pani poprosi męża, żeby werset w Kabale o Bezalielu... który był budowniczym i chciał **postawić świątynię na górze, aby zeszyły się wszystkie narody**” (XF 19).

Wzgardziwszy spokojnym żerowiskiem na bagnie – weźmiemy swe szczęście, gdy naprzód **wywalczymy** świątynię.

[...]

Wszyscy, którzy stali się Magami lub pastuszkami – i przyszli Mu [nowonarodzonemu Bogu, Tytanowi-Dzieciątku, zob. XF 238 – W.G.] hołd złożyć, **przyjmując Go choćby częściowo** jako Wolność, Wiedzę lub Sprawiedliwość – **stanowią Jego świątynię** (XF 238)¹⁵⁵.

4. *Ku czemu pisarz idzie?*

Pytanie implikuje zagadnienie relacji między – wyróżnionymi tu – trzema strefami świata przedstawionego. Czy wszystkie te strefy można usytuować na jednej płaszczyźnie ontologicznej?

Na pewno „**żywioly rozkładu**” wskazują na równoważność (czy paralelność) swej materialnej, substancjalnej istoty oraz dosłownych i symbolicznych znaczeń, są integralnym w swej negatywności „zło-bytem”. Osaczają, rozkładają, niszczą, ale są obdarzone najsilniejszą sankcją istnienia jako egzystencjalno-społecznej Obecności.

Labiryntowe przestrzenie łączą, mieszają (zależnie od świadomości przemierzających je bohaterów) różnowartościowe i różnoistnieniowe zjawiska. W *Xiędzu Fauście*, jak udowodniłem, większość sekwencji (opowieści księdza) ma wpisany w mikrofabułę rytm procesu inicjacji¹⁵⁶. W *Nietocie* linearna lektura bez znajomości zakończenia, przekonuje czytelnika, iż „konwulsyjne” doświadczenia „psychika” Ariamana są moderowane przez obecność maga Litwora, ale jeśli na końcu czytelnik dowiaduje się, że mag Litwor personifikuje część osobowości Ariamana (archetyp „Wielkiego Mędrca” w procesie indywiduacji), to staje się oczywiste, że zagrożenie „moczarom” jest dla głównego dualnego herosa Ariamana-Litwora znikome, jakkolwiek „bagnom”, moczar pozostaje nadal realnym niebezpieczeństwem całej rzeczywistości polskiej, przez której labirynt ów dwuimienny Nad-Bohater zwycięsko przechodzi, zyskując to, co chciał zdobyć, czyli reguluje swe relacje do archetypu Cienia (barona de Mangro) i zbliża się do poznania Jaźni.

Najbardziej dwuznaczna sytuacja – co może budzić zdumienie u „micińskologów” – pojawia się, moim zdaniem, w *Xiędzu Fauście*, gdzie przecież rola i oddziaływanie sacrum Nowej Świątyni wydają się szczególnie wyraźne. Tak, ale jej status ontyczny jest zupełnie inny niż dwóch uprzednio wskazanych poziomów istnienia. O ile w *Nietocie* i *Wicie labiryntowość istnienia* wikła bohaterów w splecione nurty oddziaływania „rozkładu” i „świątyni”, to w *Xiędzu*

¹⁵⁵ „Książd Faust jest postacią symbolizującą wysiłek narodowy ku twórczości tak pełnej i wyniosłej, że staje się Świątynią”. T. Miciński, *Ku Świątyni*, dz. cyt.

¹⁵⁶ Zob. W. Gutowski, *Cykle narracyjne w „Xiędzu Fauście”...*, dz. cyt.

Fauście te dwie antynomiczne strefy posiadają, jak powiedziano, swe **wyraźnie wyodrębnione** i dokładnie scharakteryzowane **centra**: „źródłem” „bagna” i podobnych materialnych symboli zła jest **Tajemnicze Miasto**, Makarelowil, Miasto Zadżumionych, zaś Świątyni – „kościółek wiejski” we wsi Zakliszczyki. I ta opozycja wyraźnie ukazuje nierównorzędność bytową i aksjologiczną obu rzeczywistości: „zabagnionej” i „uświęconej”. Rzeczywistość „**żywołów rozkładu**” wydaje się być istnieniowo najsilniejsza (to swoisty „fundament” nowoczesności), lecz aksjologicznie zupełnie pusta, „odwartościowana”, nihilistyczna, można by powiedzieć – „śmiercionośna”, „śmierciordna”. I odwrotnie: rzeczywistość Świątyni cechuje aksjologiczna totalność, pełnia, jest ona ekwiwalentem Twórczej Nieskończoności, lecz jej ontologia pozostaje, powiedzmy tak, „punktowa”, „momentalna” – objawia się w „chwili metafizycznej”¹⁵⁷, jest raczej **prześwitem ekstatycznego doświadczenia**, niż trwałym generatorem świadomości społecznej.

Miciński nazwał Bolesława Prusa „mystykiem realizmu”¹⁵⁸, natomiast proza autora *Nietoty* pozwala określić go mianem „**metafizycznego realisty**”, który akcentując wartość witalnego świata trzech wymiarów, jednocześnie przekraczał jego granice, zmagał się z „wyrażaniem niewyraźnego”, ale też był świadom znaczenia „**absolutnie niewyraźnego**” dla ludzkiej duchowości i niejednokrotnie sygnalizował możliwość spotkania z Absolutnie Innym jako szczególny awantaz, przydany jako niespodziany **Dar, niedostępny w horyzoncie autokreacji**.

Proza Micińskiego pozostaje szczególnym świadectwem zarazem duchowej autonomii i kreatywności człowieka, jak i jego łączności z Transcendencją, czyli **zawiera swoistą syntezę próby / pokusy antropoteizmu** z doświadczeniem Transcendentnej Łaski. Wielekroć podkreślano synkretyzm religijny, swobodną hermeneutykę różnych tradycji religijnych, indywidualizację i subiektywizm w sferze świadomości i wyobraźni religijnej pisarza. Mniej zwracano uwagę na sygnały, ślady, wskazujące na łączność z Transcendencją, Boskością, na spotkanie z Absolutnie Innym. Przypomnijmy tu raz jeszcze najbardziej wyraziste przykłady:

Wity duch, w straszliwym uniesieniu, rzucił się od ziemi wwyż.

– Jestem – woła donośnie, aż echo odbija się o brzeg urwiska.

Jestem – wiedzę mi dajcie wypełnień, bo nie zabraknie mi męstwa, ani poświęcenia!

– **W tobie jestem! – ożwało się tak blisko**, jak nic na świecie, i wstrząsnęła się od

¹⁵⁷Zob. G. Bachelard, *Chwila poetycka i chwila metafizyczna*.

¹⁵⁸T. Miciński, *Mystyk realizmu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 22. Zob. też mój artykuł *Tadeusza Micińskiego słowo o Bolesławie Prusie*, w: *Prus i inni. Prace ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Ficie*, red. J. A. Malik i E. Paczoska, Lublin 2003.

nadmiaru mocy! Czując, że **umrze ze szczęścia**, klęka. Łączy Kosmos z ziemią, **nie odróżniając siebie od** lasów, mroku i **Ducha**.

Tak **bierze Komunię** – bez symbolów, ale w **istotności życia** (W 23).

...cały Turów Róg jest dla niego tylko szmerem padających liści, przy których on [Ariaman – W.G.] **wsluchiwał się w głos Mocy Ostatecznej** (N 183).

Zapał w beczucie. Już nie wie, jaka praca w nim się spełnia, **jaka łaska w nim rozświeca**, jaki mrok przepaści go chłonie... płynie w bezgranicznej Woli [...] Wypląnął jako **zwątpiciel** – fala oceanu mistycznego wyrzuciła go – **prorokiem** na brzeg (XF 213).

Niewiadomy głos mówi:

O, **tajemnicze** –

Ciebie z rąk gwiazdnych odbieram – i lśnić

w moim sercu nie obliczę! (N 300).

...wszystkiemu przyświeca **Mrok Niewyraźalny Wiedzący**, wszystko ludzkie istnienie płonie **iskierką**, chcąc się zmienić w **Wolę Olbrzyma** (N 362).

Próżno by w powyższych wyznaniach szukać przyświadczenia konkretnej religii czy hermetyczno- ezoterycznych zakłęb, ale można przypuszczać, że ekstatyczne przeżycie wzmożonego sensu nie wskazuje na fantazmatyczną, subiektywną wizję, lecz sugestywnie przybliża spotkania z Absolutnie Innym, który – paradoksalnie – zamieszkuje, jak twierdzili mistycy, najgłębsze źródło osobowości, czyli, w języku autora *Nietoty*, Jaźń.

Wydaje się, że istotną perspektywą lektury prozy Micińskiego może być właśnie „**metafizyczny realizm**”, nie naiwny, nie mimetyczny (w zakresie imitacji „tekstów” religii), lecz zawieszający wzrok nad otchłaniami ducha, demonstrujący, iż **najdyskretniej obecnym** (lecz nieobliczalnie aktywnym) **uczestnikiem** procesu indywiduacji / inicjacji **jest ukryta** (nienazwana) **Boskość**¹⁵⁹.

¹⁵⁹ APENDYKS: Wskazanie tekstowych śladów ekstatycznego spotkania z niewyraźną, lecz w doświadczeniu dojmującą, Transcendencją, Absolutną Innością nie przekreśla bynajmniej ongiś sformułowanej dość ostrożnie przeze mnie hipotezy: „**czy Młoda Polska [...] nie otwiera szczególnej przestrzeni sacroliterackiej, w której synkretycznemu bogactwu, »nadmiarowi religii« towarzyszy »niedomiar wiary«**”, i dalej: czy w Młodej Polsce „sacrum literackie” nie uobecnia się przede wszystkim w wieloznacznych, indywidualnych „tekstowych światach religii”, natomiast słabo obecne, problematyczne, wątpliwe, podejrzone są różnego rodzaju świadectwa wiary pojmowanej jako epifaniczne wydarzenie, spotkanie „ja” historycznego z transcendentnym Ty? (*Religie – wiary – teksty. Pytania (nie tylko) do Młodej Polski*, w: tenże, *Między inicjacją a nicością. Studia szkice o literaturze modernizmu*, Bydgoszcz 2013, s. 93; pierw. 2009). Oczywiście w powieściach Micińskiego również dominują „tekstowe światy religii”, stąd owe, do znudzenia już powtarzane we wszelkich opracowaniach, refleksje na temat synkretyzmu kulturowego, teokracji itp. Donośność rozległych „cytatów” z wielokulturowych „sakrosfer” zagłuszała momenty spotkania z Transcendencją.

Bibliografia

- Bajko M., *Tatry nad Bałtykiem*, w: *Heroiczna Apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego*, Białystok 2012.
- Gutowski W., *Burzyciel święty i budowniczy nadgwiezdnych miast. O symbolice architektonicznej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: *Wprowadzenie do Xiegi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002.
- Gutowski W., *Religie – wiary – teksty. Pytania (nie tylko) do Młodej Polski*, w: tenże, *Między inicjacją a nicością. Studia szkice o literaturze modernizmu*, Bydgoszcz 2013.
- Gutowski W., *Symbolika Wawelu w twórczości Tadeusza Micińskiego*, „Ruch Literacki” 1992, z. 6.
- Gutowski W., *Tadeusza Micińskiego zmagania z prozą*, w: *Czytać Tadeusza Micińskiego. Studia*, red. A. Czyż, M. Pliszka, S. Sobieraj, Siedlce 2016.
- Illg J., *Przestrzeń inicjacji w powieściach Tadeusza Micińskiego*, w: *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podraza-Kwiatkowskiej*, pod red. M. Stali i F. Ziejki, Kraków 2001.
- Kurkiewicz M., „Wita” Tadeusza Micińskiego – oryginalna powieść historyczna, w: tenże, *Symbole, narracje, eschatologie... Studia o literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Toruń 2007.
- Ławski J., *Ukrzyżowanie Prometeusza. Przemiany mitów w „Xiędzu Fauście” Tadeusza Micińskiego*, w: *Ateny – Rzym – Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, pod red. J. Ławskiego i K. Korotkicha, Białystok 2008.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975.
- Popiel M., *Wzniosła groteska. „Nietota” Tadeusza Micińskiego*, w: tenże, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999.
- Trzaskowski Z., *Transcendentne misterium życia w twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadczenia poszukiwań* pod red. S. Fity, Lublin 1993.

Wojciech Gutowski

Kazimierz Wielki University, Bydgoszcz

THE ARCHITECTONICS OF WORLDS PRESENTED IN TADEUSZ MICIŃSKI'S NOVELS

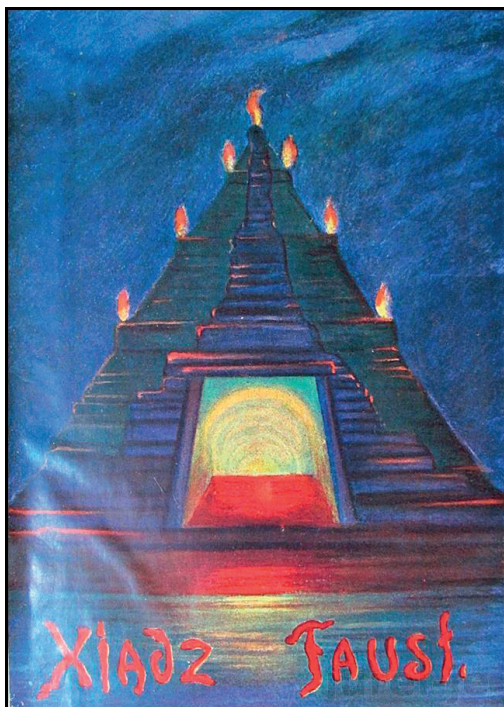
Summary

In this article, the author indicates the specific equipment of the main semantic figures in the novels of the author of *Nietota*. Moreover, he develops the main thoughts and the embryonically formulated concepts presented in his earlier text (*Czytać Tadeusza Micińskiego Studia. [Reading Tadeusz Miciński. Studies]*, ed. A. Czyż, M. Pliszka, S. Sobieraj, Siedlce 2016), which is a kind of summary of his reflection on Miciński's prose. The reflections presented here are a continuation of that summary. The author concludes that Miciński's prose remains a particu-

Poza tym konstrukcja megapostaci nie pozwala rozstrzygnąć, czy te **ekstatyczne przeżycia** są wsparte **doświadczeniem**, czy też mają po prostu wzbogacić repertuar motywów mistyczno-religijnych. Jedno nie ulega wątpliwości, nawet jeśli owo przekraczanie własnej Immanencji i afirmacja niespodziewanej Łaski są symulowane, to symulacja ta jest **symptomem „teologii pragnienia”**, która wskazuje na „obecną nieobecność” Upragnionego (zob. *Religie – wiary – teksty*, dz. cyt., s. 90).

lar witness of both the spiritual autonomy and the creativity of humans, as well as their communication with Transcendence. It contains a certain synthesis of an attempt / temptation of anthropotheism and the experience of Transcendent Grace. An important perspective to reading Miciński's prose can be the "metaphysical realism", not naive, not mimetic, but suspending its look over the abyss of the spirit.

Keywords: poetics, Miciński, novel, semantics, metaphysics, transcendence



Konstanty Zacharkiewicz,
okładka *Xiądza Fausta* T. Micińskiego
(Spółka Nakładowa „Książka” w Krakowie, 1913)

Urszula M. Pilch

Uniwersytet Jagielloński

DROGI PRZEJŚCIA. POEMATY PROZĄ TADEUSZA MICIŃSKIEGO

„Chciejcie darować, że nie trzymam się prostej opowieści. Idę w labiryncie za połyskującą w ciemnościach nicią, jakiegokolwiek są jej zagięcia” [139]¹. – Dwa zdania zaczerpnięte z poematu *Dolina Mroku* można potraktować jako soczewkę skupiającą przynajmniej kilka ściśle współgrających ze sobą tendencji ujawniających się w poematach prozą Tadeusza Micińskiego. Będzie to zatem, po pierwsze, specyficzna konstrukcja przestrzeni, w ramach której odbywa się – po drugie – wędrówka „ja” mówiącego tych tekstów. Nad tymi dwoma tendencjami nadbudowuje się trzecia, dająca się zauważyć w poetyce utworów. Metafora labiryntu nie będzie w tym wypadku oczywiście idealnie adekwatna. Nie chodzi bowiem o system, uporządkowany, ale o powodujący zagubienie układ. Jeszcze lepszą formułę znajdziemy w następnych zdaniach:

Być może umysł inny wybrałby drogę bezpośrednią, ale ja nie mógłbym kroku postąpić w przepaścistym i ogłuszającym wirze podziemnych lawospadów [139].

A nieco dalej:

W snach ciemnych, gorączkowych, błąkałem się niby wilkołak po tym borze, który szumiał uroczyście sonatą wieczornych modlitw [...] [141].

I właśnie te zdania wydobywają inny jeszcze aspekt, a mianowicie wyeksponowaną przez język chaotyczność przestrzeni, ruchu i wreszcie chaotyczność

¹ Wszystkie cytaty poematów pochodzą z wydania: T. Miciński, *Poematy prozą*, opr. W. Gutowski („Biblioteka Poezji Młodej Polski”), Kraków 1985. W nawiasie podaję numer strony.

próbującego znaleźć swą stałość podmiotu. Nawet wbrew próbom zaprzeczenia podmiot zawsze musi wkroczyć w świat wzbudzający w nim najgłębszy lęk, musi – parafrazując autora *W mroku gwiazd* – zbłądzić we śnie, w wirze, z których nie zawsze znajdzie wyjście. Zebrane przez Wojciecha Gutowskiego poematy prozą Tadeusza Micińskiego mają zatem przynajmniej kilka niezwykle ważnych punktów stycznych, do których należy w moim przekonaniu przede wszystkim sposób konstruowania i przejawiania się podmiotu.

Zaakcentowana w tytule formuła dróg przejścia ma nawiązywać nie tyle do rytów przejścia (choć i takie podejście byłoby w pewnym stopniu zasadne), ile zaakcentować procesualność albo spełniającej się, albo niemożącej się dokonać transgresji.

W poemacie *Panteista* podmiot mówiący staje w obliczu zupełnie zasadniczego problemu tożsamościowego, próbuje określić kształt relacji, którą wytwarza pomiędzy samym sobą a postrzeganą przezeń rzeczywistością. Jedną z osi konstrukcyjnych całego utworu jest dążenie do wyrażenia przeżycia panteistycznego współlistnienia. Na budowanie swoistej charakterystyki składa się między innymi mnożenie wszelkiego rodzaju bodźców i próba ich skumulowania w podmiocie doświadczającym (z całym bagażem tego określenia) lub pragnącym doświadczyć świata. Tożsamość podmiotu ma być w jego odczuciu identyczna z tożsamością nie tyle nawet całego świata, ile natury. Oddaniu tej zależności służy chwyt wyliczenia, ale także chwyt powtórzeń, np. gramatycznych, chociażby mnożenie czasowników i form odczasownikowych. Wszystko to stwarza efekt profuzji. Podmiot dokonuje próby skupienia w sobie tego nadmiaru.

Podobną funkcję pełnią – bez względu nawet na samą dosyć przejrzystą treść – wspomniane przez „ja” epizody z przeszłości. Dzięki nim „ja” zbiera w sobie także rozpiętość czasową. Ujawnia się tu pewna zasada, która obowiązuje w większości tekstów Tadeusza Micińskiego. Otóż wszystkie pragnienia „ja” są przede wszystkim pragnieniem kumulacji w sobie przeżyć świata, spotęgowania w sobie doświadczenia kosmicznego. Tę tendencję widać między innymi w sposobie budowania autocharakterystyki:

A w mojej duszy zaczarowanej wszystko śpiewa, błyszczy, barwi się, porusza – i żyje.
Skowronek mógłby zamilknąć – ja nuciłbym dalej jego pieśni; [...]

O naturo, gdzie twoje krańce i gdzie moje? daremnie każde chce ogarnąć siebie – nie ma jedności, nie ma bezmiarów i nie ma granic.

Czym ty jesteś – jestem ja: bóstwem, nicością, ułudą. [...]

O pani moja! Jestem lirą twoich dźwięków, pryzmatem światła, zwierciadłem barw i kształtów, ogniskiem pragnień.

I sercem... [36-37].

W tych sposobach określania samego siebie widać bardzo mocną potrzebę hiperbolizowania własnej roli, ustanawiania siebie na miarę wszystkiego, co podmiot postrzega jako najbardziej wzniosłe i uwznioślające². W dalszych częściach konieczność umieszczenia siebie w centrum doprowadzi do unicestwienia świata. Wróćmy jednak na moment jeszcze do początku poematu.

Dwa wstępne akapity układają się w gradację prowadzącą do bardzo mocnego zaakcentowania frazy „upajających winem przemiany”, która staje się, jak sądzę, kluczem całej opowieści:

O moja duszo – patrz – i nasycaj się! po jasnoturkusowym niebie płyną chwiejne róże obłoków i zanurzają się jedna w drugą w ognistych oceanach widnokregu. Rubinowe smugi, jak miecze archaniołów, otaczają niewidzialnego wśród blasków Boga.

On zakrył się srebrną tarczą, której promienie cudotwórcze lecą na świat i wołają do życia – hej, do złotych czar życia upajających winem przemiany [35].

Przemiany świata obserwowane przez podmiot, w których obsesyjnie chce uczestniczyć i które stają się właściwie w jakimś stopniu jego udziałem, okazują się w finale poematu najbardziej niezmiennym elementem całego świata. Podmiot rzeczywiście uczestniczy w przekształceniu: w geście samobójstwa dokonuje najbardziej ostatecznej próby zbudowania własnej tożsamości, staje się zatem zarazem obiektem, jak i twórcą przemiany. Można zatem wnioskować, że staje się identyczny względem natury, nie tylko współodczuwa z nią, ale także przejmuje jej funkcje, staje się działaniem. Unicestwienie samego siebie zatrzymuje dla podmiotu akcję, zmienia się perspektywa narracji, znika „ja” mówiące – zostaje tylko to, co wobec ja zewnętrzne. Prawidłowość przemian zostaje także dodatkowo wydobyta w kłamrowej konstrukcji początku i zakończenia poematu³, które brzmi:

Prysnęła gładka powierzchnia jeziora jak rozbite zwierciadło; lilie pogrążyły się w wodzie, roje owadów rozpierzchły się, a ciało zapadało z wolna, aż spoczęło na dnie.

² Zob. próby określenia sposobów definiowania podmiotu w tomie *W mroku gwiazd*: U.M. Pilch, *Kto jestem? O podmiocie w poetyckim dwugłosie*. Słowacki – Miciński, Kraków 2010, s. 225-257. Por. także uwagi o poszukiwaniu własnej tożsamości i ich językowych przejawach w poematach prozą w: K. Zabawa, „*Kalejdoskop myśli – wrażeń i obrazów*” – *młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 2000, s. 187.

³ Por. zakończenie w wersji zatytułowanej *Młodzian, dobierający oręża*. Zob. także rozbudowaną interpretację: E. Flis-Czerniak, *Nietzsche i narodziny bohatera lucyferycznego z ducha miłości*, w: tejże, *Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości narodowej i religijnej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2008, s. 31-47.

A wtedy uspokoiło się wszystko. Kwiaty wypłynęły na wierzch, oświeżone zanurzeniem; rybki zbliżyły się ciekawie do złotawej, nieruchomej bryły i zaczęły ją całować czy kąsać... [43].

Wspomniana klamrowość nie jest ewidentna. Uwidacznia się przede wszystkim nie tylko w obrazowaniu (choć i tu kryje się mnóstwo analogii w doborze czasowników, metaforyce akwaticznej), ale w samym sposobie konstrukcji świata. Inicjalne rozkazniki „patrz”, „nasycaj się” budują i wydobywają zarazem piękno świata, w którego centrum ma znajdować się Bóg. Opis ruchu wskazuje na wektor od Boga – do świata. To właśnie takie pojmowanie bóstwa pozwala podmiotowi na swoiste zastąpienie Boga sobą. W ostatnich akapitach ruch bowiem skierowany jest do „ja”. Tytułowy Panteista, jak wskazywałam wyżej, zbiera w sobie całość świata, który postrzega w ogóle jako nakierowany na siebie.

Wśród tych refleksji tkwi jednak pytanie: w jakim stopniu porównywalność miejsca Boga i „ja” (porównywalność o proveniencji romantycznej) podważa istnienie obydwu. Albo pytanie zupełnie inne: czy aby finalny gest unicestwiający siebie⁴, a więc unicestwiający ów punkt skupiający cały ruch świata, nie jest raczej sygnałem zapotrzebowania na silnego, absolutnie od podmiotu niezawisłego, Boga. Bez względu nawet na te zupełnie skądinąd zasadnicze rozróżnienia w *Panteiście* właśnie ujawnia się niemożliwa do przewyciężenia i zarazem niemożliwa do zrealizowania potrzeba „ja”, by znaleźć, sprokować, przeżyć taką sytuację, która umożliwi absolutny przełom. Rozdarcie pomiędzy opozycjami nie przynosi jednak, jak się okazuje, żadnej zmiany. A inaczej rzecz ujmując, żadna zmiana nie jest właściwą drogą wyjścia, okazuje się wyłącznie pozorem.

Rozpaczliwe poszukiwanie stanowi także ramę poematu *Pieśń triumfującej miłości*, który skomponowany jest wokół opozycji bezruchu i dynamiki. Ta opozycja ma charakter wielowarstwowy. Na pierwszym planie będzie to wynikające z fabuły przeciwstawienie więzienia i powtarzających się ucieczek. Ale jest to *de facto* przeciwstawienie pozorne: ucieczka za każdym razem prowadzi do powrotu, generuje także przeżycia (spotkanie Miriam, pieśń weselna), które mogą stanowić emocjonalną, mentalną ucieczkę – uświadamiają jednak tragizm uwięzienia. Kontrastowość wydaje się w ogóle chwytem, pozwalającym określić cały świat, począwszy od „ja”. Inicjalna autocharakterystyka oparta jest na próbie samookreślenia eksponującej nieszczęście:

⁴ Por. zakończenie poematu *Młodzian, dobierający oręża*. Prof. Wojciech Gutowski zwrócił mi w korespondencji uwagę na ujawniającą się właśnie w tej wersji poematu chwyt odrodzeniowy o cechach samoreintegracji i człowiekობstwa.

[...] Ja więzień – od całej wieczności lat przykuty do ściany, zmuszony obracać żarna pod biczem krwawiącym moje krzyże –
 ja więzień – lichszy od pajaków, które wybiegać mogą na słońce, kiedy zapragną –
 – chowają się w szczelinę ciemną –
 od stęchlizny lochów – przegniły – od wyziewu kości nie pogrzebanych – zatruty –
 ślepiec – nigdy słońca nie widzący – skąpą jałmużną księżycowych promieni jak upiór karmiony –
 ja najnędzniejszy z rabów – miałem też swoje królewskie niebotyczne szczęście! [47]

Taka charakterystyka oddająca sytuację mówiącego i równocześnie go poniżająca otwiera kolejne możliwości kontrastowego zestawienia z przeżywanym szczęściem miłości. Kilka stron dalej pojawiają się porównania zupełnie innego rodzaju:

[...] teraz – roztopiony w szczęściu – jako obłok w zorzy porannej – cichy – jako sen kwiatów lub muzyka gwiazd – radosny – jako zwiastowanie słońca w noc polarną – płynąłem w krainy marzeń, jakich nie ma na ziemi [...] [51].

„Ja” mówiące także tu widzi siebie – a raczej chce umiejscowić – w centrum. Nieustannie bowiem eksponuje samo siebie. To eksponowanie wydaje się mieć jednak także charakter performatywny, staje się zatem rodzajem życzenia, które tylko do pewnego stopnia może być zrealizowane. Chwila spoczynku pozwala podmiotowi na pozornie transgresyjne rozprzestrzenianie, które przypomina nieco sytuację liryczną z wiersza *Wśród traw*:

[...] leżałem w pomroce i zapuszczałem sieci swych szalonych marzeń w ciche odęty niebiosów, a wśród wieczności gwiazd przepływające zapomniałem, że jakakolwiek bądź ziemia istnieje [...]
 Piąłem się coraz wyżej [...] Kres tu mojej wędrówki ku gwiazdom... Z rozpoczą przycisnąłem się do zimnej skały, jakby próbując rozeprzeć ją swoją tęsknotą –
 A wtem stała się rzecz boska [49].

Zauważyć tu można pewien schemat postępowania: ruch daje podmiotowi poczucie, że istnieje jakaś możliwość zmiany. Takie poczucie jest skądinąd wpisane w ideę pielgrzymki⁵, zgodne z toposem wędrówki. U Micińskiego jednak sens wędrówki zostaje niemal zawsze podważony, staje się błędzeniem, ruchem chaotycznym, który niewiele – ze względu na nieosiągalność jakiegokolwiek finału – różni się od zupełnego znieruchomienia. I nawet jeśli

⁵ Por. o obrazie zagubionego w pustce wędrowca i znaczeniach wędrówki w literaturze Młodej Polski zob. np. H. Filipkowska, *Tulacze i wędrowcy*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977, s. 11-48.

w utworze *Pieśń triumfującej miłości* cel wydaje się wskazany⁶, to przecież zostaje utracony, a podmiot ponownie uwięziony, unieruchomiony w wymiarze dosłownym i ontologicznym⁷: „Ileż to otchłani czasu zapadło – a ja wciąż wiszę nad bezdenną próżnią” [52]. Rozpacz rozdzielania, utraty wyrażana jest także za pomocą obrazów nieskoordynowanego ruchu, histerycznej próby ratunku:

Ratuj mnie – Boże – jak łania pędzę do brzegu – o Boże! –
Zakłębiłem się w pianie ryczącej – i jako szczenię ręką olbrzyma wyrzucone leczę
gdzieś w okropną wysokość – a potem spadam – gdzieś w wirującą przepaść – [...] [55].

Świadomość bezwzględnej utraty ukochanej równoznaczna jest dla podmiotu ze śmiercią, ale także z unieważnieniem wszystkiego, z destrukcją całego świata, w którym ruch rozumiany jest tylko jako zapadanie się, tonięcie, rozkład⁸:

Świata nie było i nie ma – tylko grzęzawisko, w które zapadam – ogniki fosforyczne
tańczą nad gnijącą duszą...
Jak cicho...
Wynieśli mnie na pustynię jako lwa zdychającego –
dobrze mi tu – o –
Ale te gwiazdy – te siedm gwiazd królewskich, które mnie wzbijały ponad wszystkie
szczyty mego więzienia – znowu nad głową moją świecą –
Kto wie? Może już od wieków zamarły –
i tylko upiory światła błądzą po pustyniach –
kształtem złamanego krzyża urągające...
O gwiazdy!
na waszych złotych ćwiekach krzyżujecie najbiedniejsze ze stworzeń –
bo już nie ma nic biedniejszego nad Pana wszechświatów – Syna bożego –
który kona – na krzyżu – gwiazd –
Jak cicho... [61-62].

Nadzieja ukazana w postaci rozgwieżdżonego nieba podlega – zgodnie z poetyką zaprzeczeń⁹ – natychmiastowemu unieważnieniu. Pytanie o śmierć

⁶ Celem w sensie fabularnym będzie *Miriam*. Postulowana sytuacja celowości wyraża się także w dokonanych trybie czasowników „przyłecę”, „rozświecę”, „odnajdę”.

⁷ O niezwykle istotnej w literaturze Młodej Polski symbolice uwięzienia zob. zwłaszcza: M. Podraza-Kwiatkowska, *Sytuacja uwięzienia i zdobywania wolności*, w: tejsze, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001. Por. również też: *Pustka – otchłani – pełnia. (Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia)*, w: *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985. Por. także uwagi dotyczące tego poematu w: K. Zabawa, dz. cyt., s. 213.

⁸ O symbolice rozkładu zob. W. Gutowski, *Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej*, w: tegoż, *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008.

⁹ Por. o poetyce zaprzeczeń uwagi w: W. Gutowski, *W mroku gwiazd – poemat metafizycznego protestu i metafizycznej nadziei – Wstęp*, w: *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002. Por. także E. Kuźma, *Oksymoron jako*

gwiazd i ich błędzenie¹⁰ powiązane zostaje z przekonaniem okrutnej jałowości, ale też – jak wolno sądzić – pozorności hiperbolizowanej ofiary Chrystusa¹¹. Powstaje wrażenie zastygnięcia w bezradności wobec nieustannie rozgrywającego się oszustwa. W tym zniszczonym świecie cisza może jednak stać się wspólną płaszczyzną dla Chrystusa i podmiotu, który w ciszy odnajduje komfort unicestwienia.

Na podobnej zasadzie wprowadzona została pointa poematu *Msza konających*: „Idę wśród gwiazd”. Fluktuacja nastroju przejawia się między innymi na poziomie rytmizacji, frazy tekstowej. Otóż niemal każdy dłuższy ciąg zdaniowy zostaje domknięty krótkim, kilkuwyrazowym oznajmieniem, takim jak: „Sam jestem – mnich”; „Ktoś wszedł do celi obok”; „Pójdę i poznam go”; „Jakieś głuche uderzenia młotów”; „Chcę powstrzymać”; „a wtedy widzę”; „Uciekam” i wreszcie pointa całego tekstu: „Idę wśród gwiazd.” Wymienione frazy stanowią swego rodzaju punkty zatrzymania w dynamicznej, bardzo bogatej językowo narracji całego tekstu. Można zatem odnieść wrażenie, że stają się one momentami przełomowymi w przeżyciach podmiotu mówiącego. Tak jednak jest tylko w pewnym stopniu. Najczęściej jedynie dodatkowo wyolbrzymiają orbitość i nawał bodźców opisywanych w zdaniach okalających. Stają się wtedy elementem rwanego toku wypowiedzi uwypuklającego chaotyczność doznania:

Wtem trumna plusnęła o powierzchnię wody,

A straszliwa kosmata tarantula, która się cofnęła przed moim pociskiem, teraz z szatańską szybkością zesuwa się po ścianach prostopadłe kutyh w granicie – oświetlając oczyma rozwarły lej, który wyźłobiła w wodzie trumna –

gest semantyczny w twórczości Tadeusza Micińskiego, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1979, s. 195-223. Do innych wniosków dochodzi W. Gutowski w studium *Chaos czy ład (Symbolika reintegracji we wczesnej twórczości Tadeusza Micińskiego)*, w: *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej...*, dz. cyt.

¹⁰ Zob. artykuł poświęcony symbolice astralnej przede wszystkim w tomie *W mroku gwiazd*: W. Gutowski, „A gwiazdami osypuje Mrok...” (O symbolice uranicznej w poezji Tadeusza Micińskiego), w: tenże, *Między inicjacją a nicością. Studia i szkice o literaturze modernizmu*, Bydgoszcz 2013, s. 298-315. A także tegoż, *Młodopolskie dialogi (z) nocą*, tamże, s. 155-205. Por. także M. Jankowiak, *Młodopolskie niebo*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, dz. cyt., s. 98-132.

¹¹ Gutowski interpretuje obraz ukrzyżowania na gwiazdach przede wszystkim jako „finał nieszczyśliwej miłości”. Zob. tegoż, *Miłość śmierci i energia rozkładu...*, dz. cyt., s. 239. Nieco inaczej pisał badacz wcześniej: „Rozsmakowany we własnych cierpieniach, egotyczny miłośnik śmierci z *Pieśni triumfującej miłości* T. Micińskiego zamyka chaos psychicznych dysonansów wizją kosmicznego ukrzyżowania, w której nadludzkie wywyższenie (siłą krzyżującą są gwiazdy, symbol przeznaczenia) równoważy postawę masochistycznego w gruncie rzeczy uniżenia, jest elementem tworzącym scenierię pięknej, przeestetyzowanej śmierci” w: tegoż, *Motywika pasyjna w świecie młodopolskiej wyobraźni*, w: *Mit. Eros. Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999, s. 192.

a wtedy widzę –
 wieko odskoczyło – i powstaje z niego Madonna – królowa piekieł moich i otchłani – i oczyma objawień spogląda ku mnie – a jakobym wznosił się ku wysokiemu niebu pustyni, wydrążonemu głębią fioletu, aż do gwiazd – ale się nagle jej oczy spotkały z okrutnym wejrzeniem tarantuli, która jak rozpostarty łachman leci rozstawiwszy łapy niby ośmioro czarnych piór – [68].

Lub, tak jak to ma miejsce w początkowych fragmentach tekstu, eksponują absolutną pojedynczość podmiotu, hiperbolizowaną także właśnie przez nadmiar słów:

Przez całą wieczność błędę już w mroku, gdzie mnie odnaleźć pragnie wieszczka, wybawić mogąca ręka. Ale się z moją w mrokach napotkać nie może.

Staczam się z wolna, bezdźwięcznie, ku straszliwym dolinom; znam każdy ostry cypel głazu, jakbym na nim kiedyś już konał, a nie mogę żadnego ominąć.

Wśród splątanych krużganków, podziemnych kurytarzy, niemych kościołów i fantastycznych wież olbrzymiego klasztoru...

Sam jestem – mnich.

Złote kopuły odbijają się jedna w drugiej, głębokim zielonawym połyskiem.

Przez zmarzłe gotyckie witraże zaledwo odróżniam ciemność zewnętrznego światła od mroku mojej celi [65].

Obserwacja własnej kondycji „błędę [...] w mroku” zostaje przełamana w poincie tekstu na ruch usensowniony, z nadanym znaczeniem wiedzy, oświecenia. Następuje bowiem przełom w sytuacji podmiotu. Ofiara, którą ponosi Madonna¹², będąca równocześnie przecież ofiarą podmiotu, doprowadza do przeżycia bliskiego zbawieniu, mogącego dać poczucie bezpieczeństwa, spełnienia, celowości. Niemniej jednak wciąż otwarta zostaje inna możliwość. Otóż zamiana „błądzenia” na stwierdzenie „idę wśród gwiazd” zawiera w sobie niezmienną konieczność ruchu, z którego podmiot nie może się wywikłać. Droga przejścia, przełom może zatem okazać się tylko pozorny, ponieważ doprowadza wyłącznie do transpozycji sytuacji podmiotu na inny poziom. Innymi słowy w sytuacji podmiotu zostaje zachowana pewna stała w postaci nieprzerwanego ruchu, który teraz może zyskać wymiar pozytywny, albo raczej twórczy. Krew Madonny¹³ zebrana w kielich mający cechy wspólne z Świętym Graalem, cierpienie związane z utratą – stają się bowiem załączkiem pieśni. Chaotyczność dotychczasowych przeżyć zamieniona zostaje na wędrówkę za przewodnikiem.

¹² Zob. K. Zabawa, dz. cyt., s. 197.

¹³ O symbolice krwi w Młodej Polsce zob. obszerną pracę: M. Kurkiewicz, *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski*, Bydgoszcz 2013. Sporo tu cennych uwag o twórczości Micińskiego.

Wydaje się, że sytuacja ta ma charakter wyjątkowy, jednakże do pewnego stopnia podobnie wybrzmiewa finał poematu *Bezaliel*¹⁴, którego kompozycja także opiera się na symbolice wędrowki. Podmiot przemierza labirynt płonącego pałacu dokonując równoczesnej próby rozpoznania swego wroga i pośrednio samego siebie. Przestrzeń, w której podmiot jest zamknięty¹⁵, stanowi dzieło tytułowego Bezaliela:

I pojąłem wówczas, co mówią o Bezalielu – że może on przestawiać litery, przez które zostały stworzone niebo i ziemia – i spala zasłonę na górze, którą przykryte są wszystkie narody [151].

„Ja” znajduje się w przestrzeni, która została stworzona na przekór, wbrew Boskiemu dziełu stworzenia¹⁶. Odbywająca się w jej ramach ucieczka skażona jest zwielokrotnioną możliwością zbłądzenia, absurdalnością odnajdywania celu, drogi, wyjścia, które ani celem, ani drogą, czy wyjściem być w ogóle nie muszą.

Potencjalny moment przełomowy w tej ucieczce to chwila znieruchomienia – zawisnięcie na krzyżu, spoczynek na łożu ukochanej i wreszcie finalne zatrzymanie: „I stanąłem na skrawku ziemi pośród traw” oraz „I w jednym mgnieniu oka, stojąc na krawędzi”. Każdy z tych momentów jakiś przełom wprawdzie powoduje, ale tym samym zmusza natychmiast do kontynuowania biegu. Pointa zarówno wersji z „Krytyki” jak i z *Xiędza Fausta*, wskazuje na nieodwołaną konieczność pielgrzymki ku gwiazdom. Nie idzie mi w tym momencie o rozstrzygnięcie o faktyczności lub pozorności celu, a raczej o wskazanie na niemożność – uwidaczniającą się także w konstrukcji tych wszystkich tekstów – osiągnięcia, przerwy, spoczynku, osiągnięcia celu. Takie wniosko-
wanie można pociągnąć nieco dalej – nie chodzi bowiem tylko o wyrażaną w fabule poematów prozą nieprzerwaną wędrowkę – ale także o dominującą tu zasadę nadmiaru, przejawiającą się w nieograniczonym wręcz nagromadzeniu obrazów, ich przemienności, chaotyczności zmiany rejestrów, patosie¹⁷. Z takiej konstrukcji, gdzie każda pewność burzona jest przez zmianę, przez następną wizję, wyłania się struktura podmiotu rozpoznającego swą tożsamość w stałej zmienności.

¹⁴ Por. rozpiętość kolejnych wersji poematu w „Krytyce”, „Sztuce”, *Xiędzu Fauście*.

¹⁵ Por. o symbolach architektonicznych: M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, wyd. 3, Kraków 2001, s. 167-184; por. też W. Gutowski, *Burzyciel świętyń i budowniczy nadgwiezdnych gwiazd. O symbolice architektonicznej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: tegoż, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej...* dz. cyt.

¹⁶ Zob. uwagi W. Gutowskiego w *Komentarzu edytorskim*, w: T. Miciński, *Poematy prozą*, dz. cyt., s. 339.

¹⁷ Por. uwagi K. Zabawy, dz. cyt., s. 181-182.

Nieco inny wydaje się charakter opowiadanej historii w *Różanym obłoku*. Przejrzysta symbolika krajobrazu, nawiązująca przecież do toposu – mówiąc najprościej – zielonej łąki, skontrastowana jest natychmiast z przecuciem nadciągającej katastrofy:

Bóg jest! powtórzyłem, stojąc na płaskim stepie, który pokrywał zielenią górę, i czując, jak morderca pełźnie wśród traw. [...] [156]

Wyjechałem ku miastu wyrytemu w skałach, gdzie już nie ma żyjących.

Koń biały unosił mię lekko jak obłok mgły między wyschłymi ziołami [...] [157].

Podąłem dłoń mą zamiast strzemięcia, gdy siadała ze mną na Mlecznego, i ostrożnie z wolna zjeżdżałem z wielkiej stromości ku dolinie, gdzie srebrnym wężem wyblęskała rzeka i gajem czarnym pełnym cienia, zapraszały do swoich świątyń.

Droga zwężyła się nad przepaścią i skała stromo sterczy ku niebu, a głęboko w dole zasnuły się wąwozy mgłami.

Tam w nieskończone dale idę, w nieskończone dale idę smętny sam.

Wrota gór rozwarte przede mną, a za nimi morze. – [...] [158].

Otwarta przestrzeń stepu wyzwalamąca okrzyk „Bóg jest!”¹⁸ zderzona jest również z obrazami zwężającej się drogi, przepaści, samotnej skały. Wrogość pejzażu powiązana zostaje z utratą ukochanej, animy, najlepszej części duszy itd. – wszystkiego zatem, co może być u Micińskiego wyrażone w gramatycznym rodzaju żeńskim. Strata jest wyeksponowana jedynie graficznie, za pomocą pauz. Powrót do rozległej przestrzeni nie może być w tym momencie powrotem na step – to raczej hiperbolizacja bezkresu, w którym samotność jest jeszcze mocniej odczuwalna. Przemieszczanie się w nieskończonej dali okazuje się rodzajem próby. Wkroczenie w ogród z jednej strony koi rozpacz:

[...] otwarłem furtę do ogrodu niezmiernego, który się rozciągał na stokach wielu gór przerywanych bezdenną skalną czeluścią [158].

Z drugiej strony prowadzi do znieruchomienia:

[...] i byłem znużony jak posąg świętego, co już stoi od lat tysięcy w starej świątyni, z rozwartymi oczyma na tłumy wielbiących, a bardziej tajemniczych, niżli bożyszcz, dusz [159].

¹⁸ Por. sytuację liryczną w interpretowanym między innymi przez M. Ingłota, Cz. Zgorzelskiego, R. Przybylskiego *Rzymie* Juliusza Słowackiego.

A wreszcie destrukcja ogrodu okazuje się przełomem absolutnym:

Przepaści wężem złowrogim przeryły ogród, zlebem kamiennym zapadają w głębinę piekieł. [...] Myślałem – jakie są tajemnice Boga, kiedy je ukrywa przed sobą samym? – [160-161].

Z uwięzienia w nieskończonej przestrzeni gór, przepaści podmiot znajduje drogę wyjścia i finalnego powrotu na zielony step:

Ja, król, wisiałem nad przepaściami i nie miał mi nikt sznura dorzucić, nie było nikogo z żywych – prócz sępów, co się ważyły na tle śnieżnej straszliwej piramidy. [...]

I począłem się zsuwać jakby z murów piekielnego grodu. – Teraz, gdy słońce zaszło, ja minąwszy otchłanie, ucałowałem ziemię szmaragdową od traw [...]

Jestem obłokiem zwiewnym, który przyszedł ku nieruchomym nadziemnym wyżynom, i wiatr poranku zwieje mię, dokąd Ty mu rozkażesz [162].

Narażające na cierpienie decydowanie o celu własnej drogi, generujące ból, utratę, ale pozostające wciąż w sferze wzniosłych przeżyć króla zostaje zastąpione deklaracją zupełnej uległości, która daje poczucie spełnienia. Pojawia się jednak natychmiast pytanie, w jakim stopniu wypracowane z ogromnym trudem ukojenie może być, by tak powiedzieć, szczęśliwym zakończeniem.

Jest to właściwie to samo pytanie, które stawiają badacze przy okazji analiz *Niedokonanego*, formułując bardzo różne przeciwieśne odpowiedzi. Ten niezwykle atrakcyjny poemat,¹⁹ okazuje się szczególnego rodzaju obrazem momentu – dokonanej lub właśnie niespełniającej się – transgresji.

Amalgamatyczność pierwiastków ludzkiego, chrystusowego i lucyferycznego tworzy podmiot scalony w rozbięciu, żaden z tych pierwiastków nie

¹⁹ O atrakcyjności poematu świadczą niezwykle rozbudowane interpretacje. Zob. W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej...*, dz. cyt.; J. Ławski, *Wyobrażenia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”*, Białystok 1995; P. Próchniak, *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2006; C. Latawiec, *Introdukcja*, w: T. Miciński, *Niedokonany. Poemat. Mené-Mené-Thekel Upharim!... Quasi una phantasia*, Warszawa 1931; M. Podraza-Kwiatkowska, „Bacz, o człowiecze, co głęboka noc rzecze”. Z rozważań nad literackim doświadczeniem nocy, w: tejsze, *Labirynty – kładki – drogowaskazy. Szkice o literaturze. Od Wyspiańskiego do Gombrowicza*, Kraków 2011, s. 37-42. Zob. również J. Sosnowski, „Niedokonany”. *Satanizm i apokatastasis w poemacie Tadeusza Micińskiego*, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka, M. Stali, Kraków 2004, s. 145-162, a także tegoż: „Prawdą jest tylko milczenie”. (O kilku wersjach zakończenia poematu Tadeusza Micińskiego „Niedokonany”), w: *Ecriture / Pisanie/ Materiały z konferencji*, pod red. Z. Mitosek i J. Z. Lichańskiego, Warszawa 1995. Podaję przykłady; należy zauważyć, że te interpretacje nie zawsze są zbieżne – istnieją w nich punkty styczne, ale nie brakuje też zasadniczych różnic.

funkcjonuje osobno i każdy jest ściśle powiązany z pozostałymi. Pełnia „ja” mówiącego opiera się właśnie na zespoleniu tej wielopostaciowości²⁰. Oparcie tożsamości „ja” na trójjedni, a zarazem na braku centralnego ośrodka zmusza je do nieustannego poszukiwania, potwierdzania samego siebie. Według Gutowskiego, solipsystyczny podmiot ześrodkowuje w sobie całość bytu, by dowolnie go unicestwić²¹. Powiedziałabym, że podmiot bezustannie ociera się o świadomość własnego nie-istnienia, lęk przed odkryciem próżni w samym sobie mobilizuje do niekończącego poszukiwania²². Poszukiwanie ogniskuje się tu wokół wirtualnej postaci pseudopartnera dialogu – „kuszenie monologiczne”²³ to rama wewnętrznej psychomachii podmiotu, która odbywa się w scenerii pustyni, pustki, bezczasu²⁴, bezcelowości, bez mocnego punktu osadzenia dla samego monologującego. Istnieje raczej tylko mocny postulat „ja”, które nie jest w stanie się zrealizować²⁵. Rozgrywa się tu cały spektakl paradoksu, kusiciel wsłuchuje się w samego siebie, w mowę nieskończoności, głębi, ale także jałowości²⁶. Kreacja destrukcyjna budzi w nim lęk²⁷.

Poszukiwanie, symboliczna wędrówka zdaje się zatem odbywać wyłącznie w ramach modalności podmiotu, a każdy moment przełomu może zostać podważony przez niepotwierdzalność całości i wreszcie przez brak stałego punktu odniesienia²⁸. Zanim jednak będzie mogło dojść do takiego wyzwo-

²⁰ J. Ławski, dz. cyt., s. 60-63.

²¹ W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej...*, dz. cyt., s. 266. Zob. też: *Z próżni nieba...*, s. 25, 300-301.

²² Uwidacznia się między innymi w synkretyczności dzieła: J. Ławski, dz. cyt., s. 60-61. Synkretyczność ta, jak dalej pisze Ławski, wyklucza pod bardzo wieloma względami konkret czasowy: „Tylko podmiot, który pisze poemat, jest podmiotem włączonym w czas. I musi to być czas wydziedziczenia, czas pustki, skoro na kartach literatury jawi on się jako bezczas”; s. 79.

²³ Tamże, s. 71. Zob. także P. Próchniak, dz. cyt.

²⁴ O czasie zob. także: J. Wróbel-Best, *Misteria Czasu. Problematyka temporalna Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1999.

²⁵ Por. J. Ławski, dz. cyt., s. 76-78. Gutowski pisze o Lucyferze niemogącym się zjednoczyć z Emauelem, ponieważ „nie może uwolnić się od negatywnego obrazu świata, który sam wytworzył unicestwiająca działalnością”; W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej...*, dz. cyt., s. 41.

²⁶ Zob. P. Próchniak, s. 124-129. Autor pisze także o mowie rany. Zob. także o rozpięciu między alfą i omegą (m. in. s. 135 i n.)

²⁷ W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej...*, dz. cyt., s. 77.

²⁸ Ławski zauważa: „Myśl jest sprawcą tej pustyni. Nieoczekiwanie da się odkryć mistyczny aspekt tego wyjałowienia, gdy „ja” ogołocone z form zewnętrznych, rozjątrzone niszczycielskim królowaniem myśli, odkrywa „pustynię dusz”, na której przebywa „jestestwo boskie”. W ten sposób odżywa w poemacie Micińskiego dogmat o „jaźni”, która skrywa boski promień. Promień, którego nie może dowieść myśl. Może go wyzwolić psychomachia – kuszenie – monolog, owe katharsis wyswabdzające iskrę bożą. W ten sposób pustynia przygotowuje wyzwolenie ze świata obramowanego klaustrofobiczną nicością materii – ściany – otchłani.” J. Ławski, dz. cyt., s. 84.

lenia (jeśli ono w ogóle następuje) odbywa się pozornie celowy ruch. Ławski rozbija ten ruch na siedem typów: ruch – ciążenie, ruch – pozór, ruch – stan podmiotu, ruch narodzin – trwania – śmierci, ruch–ogień–światło, ruch–celebrowanie, ruch–archetyp²⁹. Najciekawsze w tym podziale wydaje się napięcie powstające pomiędzy trzema pierwszymi typami. Jest to bowiem napięcie pomiędzy implozją, entropią, ruchem będącym znakiem stagnacji, wewnętrznymi kalejdoskopowymi zmiennościami podmiotu, który te wszystkie typy zbiera w samym sobie. Próchniak zbiera *de facto* te typy, znajdując łącznik w symbolice wiru, podkreślając, że wir stanowi drogę ku nieistnieniu, ku nicości, jest równocześnie niszczący i sam podlega anihilacji³⁰.

Autoteliczność monologu powiązana jest ze specyficzną samozwrotnością sytuacji – nieistniejącego dialogu, albo istniejącego tylko pomiędzy modalnościami podmiotu; ale także sytuacji zaistniałej tylko w ramach podmiotu – wszystko, co dzieje się w *Niedokonanym*, dzieje się w ramach jego immanentnego świata. Tu także odbywa się rozpaczliwe poszukiwanie, pulsacja ruchu i stuporu³¹. Jeśli bowiem zebrać część przynajmniej określiń dotyczących opozycji przemieszczania się i bezruchu, ujawni się naprzemienność tych stanów:

[...] ciemne Jutrznie jestestwa mego błądzą wśród ciemnej nocy. / Nadchodzi kres i jeszcze można się cofnąć – [...] kamienne ręce strachu przygniotły ramiona moje [...] jakże długo stoję przed bramą z granitów [...] Nigdy lot w sfery górne – ciężar nadmierny niży w głąb, do wspinań haczą się szpony. [...] W próżni bolesnej, fiordami wyrzeźbiona, wije się droga brzegów nieskończoności. [...] martwica głazu objęła mnie [...] Niebiosą przygniotły mnie [...] Nagi błądzą wśród pustyń lodowych [...] Stojąc jako posąg nieruchomy wiecznej przemiany [...] stojąc na ambonie umarłej przed wiecznością gwiazdy [...] Błądzą w katakumbie marzeń, które są ogrodem moim [...] wiszę nagi wśród szyderczych zwierciadeł, jak ptak lecący, gdy wbije się na ostry kolec trującego Anczaru [...] odłupałem maczugę z zamarzłych soplami gwiazd, idąc na spotkanie Rodzajowi [...] w posępnym grobowcu Luny stanąłem [...]

²⁹ Tamże, s. 101-103.

³⁰ P. Próchniak, dz. cyt., s. 208-209. Badacz pisze również o skierowanym do wewnątrz ruchu opartym na osi wyznaczonej przez figurę odwrócenia, wtlaczającym w zacieśniającą się przestrzeń. Tamże, s. 133. Łączy także ruch błądzenia z katabazą nadpisując nad tymi planami refleksję dotyczącą języka „niewiedzy i skargi”. Tamże, s. 219 i in. Por. również s. 257-262. Zob. także (pomimo że autor twórczość Micińskiego pomija) artykuł M. Kochanowskiego, „W wir tej nocy diabli biorą” – wiry w poezji modernistycznej. *Wstępne rozpoznania*, w: *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, t. II: *Noce polskie, noce niemieckie*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012. W tym tomie zob. także uwagi o *Niedokonanym* w artykule A. Nietresty-Zatoń, „Złe oczy Erynij w trupim dole wszechświata. O powinowactwach Jean-Paula, Zygmunta Krasińskiego i Tadeusza Micińskiego”, s. 548 i n.

³¹ Por. wnioski w U.M. Pilch: *Podmiot przemieszczający się i znieruchomiły w cyklu „Noce polarne” Tadeusza Micińskiego*, w: *Polski cykl liryczny*, pod red. K. Jakowskiej i D. Kuleszy, Białystok 2008, s. 126-140.

poszedłem za nim, chcąc porwać [...] Aż wstąpiłem na wierzchołek Góry świata [...] Zwarły się groźne i nieprzystępne przepaście, wśród których szedłem [...] W podziemiach błędząc – zanurzam swe serce w roztopionym jeziorze lawy – i tak trwam [...] wiszę nad morzem [...] Wejdz ze mną [...] I podniecony idę z lingamem wzniesionym [...] Tak płynąc w podziemnych, wijących rzekach wypływam w jeziorze lawy [...] Jestem zamknięty w górach, które się schodzą i rozchodzą, i w zejściu swym miazdzą w pół drogi przelatującego orła. [...] wstąpiłem w gorzkie wody śmierci wstrząsany, spazmem [...] Idę po najeżonymi górami dnia Morza [...] Idę w mrok nie rozświetlonego cmentarza – wtulam się w korzeń algi [...] I rozpadłem się pod oceanicznym ciśnieniem mej woli [...] Naga wbiegnij w tę ciemną noc [...]

To wyliczenie jest oczywiście tylko próbką, która ma jednak na celu pokazanie nieustannego oscylowania pomiędzy dynamiką i absolutną stagnacją. Momentem najbardziej przełomowym odpowiada prawie za każdym razem ruch wsteczny. Wszystko to, co sugeruje przekroczenie, ruch wyzwalający – staje się raczej utwierdzeniem w istniejącej sytuacji.

Bez przerwy odbywa się inna – poniekąd równoległa wędrówka – która przypada jednocześnie w udziale kusicielowi i kuszonemu³². Wędrówka ta przebiega po drodze istnienia i imaginacji, po drodze rzeczywistej a zarazem podważanej, wątpliwej, prowadzącej na granice ciała, jaźni, wszystkiego i zarazem wszystkiego nieznanego, wreszcie tego, czego nie ma³³. Wkracza także w analogiczne obszary duszy³⁴.

Wspomniana droga wiedzie przez przestrzeń doskonale jej odpowiadającą: „W próżni bolesnej, fiordami wyrzeźbiona, wije się droga brzegów nieskończoności” [76]. Zdanie otwierające część delta całe oparte jest na absurdzie, na oksymoronicznej nieprzystawalności. Domykająca się nieskończoność, próżnia, która ma swój kształt, stanowią wspólnie przestrzeń, gdzie podmiot szuka przemiany. Ale już samo to wykreowane tło uniemożliwia właściwie transgresję, tym bardziej, że stanowi ono całość świata, zarówno tego wewnętrznego, jak i zewnętrznego, albo innymi słowy: wszystkich modalności świata, które wyrastają z samego podmiotu, i wyłącznie wobec których podmiot się odnosi. Autoteliczność każdego gestu uniemożliwia wyjście poza ów gest. Nie ma zatem przekroczenia³⁵.

³² O motywie kuszenia w literaturze Młodej Polski zob. W. Gutowski, *Z próżni nieba...*, s. 173-181.

³³ Por. P. Próchniak, dz. cyt., s. 173.

³⁴ „W mesjańską wizję wpisane jest pragnienie przywrócenia ładu we wszystkich rejestrach rzeczywistości, odświeżenia i oczyszczenia jej wymiarów, pragnienie przywrócenia Boskiej miary, utwierdzenia pełni. Zwodzenie natomiast ma być obszarem złączenia i przenicowania [...]. I dlatego uderza w poczucie istnienia, w samą możliwość rozpoznania siebie i świata”. Tamże, s. 173.

³⁵ O tym znamienym zdaniu pisze w zmetaforyzowany sposób Próchniak między innymi: „Odsłaniający się tu bezmiar jest samą krawędzią obszaru, który rozpościera się nieporów-

Niemożliwe jest więc wyjście z przestrzeni anihilacji. Całe działanie podmiotu wpisuje się tak spójnie w niszczenie, że nie ma szans na zbudowanie kosmosu, porządku. Tak jak nie da się wyizolować osobowości pojedynczych pierwiastków, tak nie istnieje szansa na wyjście z wiru. Pointa byłaby zatem tylko kalejdoskopowym obrazkiem, przebłyskiem, który nie wpływa w żaden sposób na kształt świata³⁶.

*

Podmiot postrzega swoją tożsamość jako zawieszoną w stałości. Z jednej zatem strony dążyłby, jak sądzę, do odnalezienia własnej tożsamości i potwierdzenia samego siebie, z drugiej w każdym potwierdzeniu upatrywałby pułapki zafałszowania tej sytuacji. W poematach wyeksponowaniu podlega poczucie dosłownego, przestrzennego uwięzienia, ale także poczucie bycia więźniem niezmienności. Owa stała (znajdująca swe modalności zarówno w unieruchomieniu, jak i w wędrówce) ujawnia się w specyficzny sposób także na poziomie językowym i kompozycyjnym. Podmiot doświadcza zatem świata w taki sposób, że uniwersum staje się dlań pułapką nieskończoności. Szuka drogi wyjścia i ze świata, i z samego siebie w unicestwieniu, w rozpadzie absolutnym, w nagłości zmian wreszcie.

Ale także tu wpada w pułapkę powtórzenia.

nanie dalej, w jakiejś niejasnej, nieokreślonej głębi otwierającej się za chybliwą linią brzegu. Biegące w stronę tej krawędzi spojrzenie organizuje zmącona surrealna optyka. Jedynie ona bowiem pozwala dojrzeć narastającą intensywność. Tamże, s. 204-205. A dalej: „Miciński mówi o niedokonaniu. O konaniu bez końca. To ono dokonuje się w *Niedokonanym*. Jego figury budują przestrzeń wypowiedzanego świata. Zejście w otchłań odwróconego istnienia. Zstąpienie w piekło przekreślonej obecności. Transgresja w obszary »wyniosłego i jedynie prawdziwego Absurdu – Niebytu« (s. 78). Ruch nicestwienia, który nigdy nie ustaje, trwa [...]», tamże, s. 263.

³⁶ Por. W Gutowski, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej...*, dz. cyt., s. 301; P. Próchniak, dz. cyt., s. 263. Podraza-Kwiatkowska interpretuje tę pointę nieco inaczej pisząc między innymi: „Na końcu owego tunelu, a więc w zakończeniu *Niedokonanego*, ukazuje się wyjście z ciemnej nocy”, M. Podraza-Kwiatkowska, *Bacz, o człowiecze, co głęboka noc rzecze...*, dz. cyt., s. 39.

Bibliografia

Filipkowska H., *Tułacze i wędrowcy*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, pod red. M. Podraży-Kwiatkowskiej, Kraków 1977.

Flis-Czerniak E., *Nietzsche i narodziny bohatera lucyferycznego z ducha miłości*, w: *tejże, Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości narodowej i religijnej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2008.

Gutowski W., *Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej*, w: *tegoż, Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008.

Gutowski W., *W mroku gwiazd – poemat metafizycznego protestu i metafizycznej nadziei – Wstęp*, w: *Wprowadzenie do Xiegi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002.

Kuźma E., *Oksymoron jako gest semantyczny w twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podraży-Kwiatkowskiej, Kraków 1979.

Ławski J., *Wyobraźnia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”*, Białystok 1995.

Pilch U.M., *Kto jestem? O podmiocie w poetyckim dwugłosie. Słowacki – Miciński*, Kraków 2010.

Podraży-Kwiatkowska M., *Pustka – otchłań – pełnia. (Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia)*, w: *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.

Podraży-Kwiatkowska M., *Sytuacja uwięzienia i zdobywania wolności*, w: *tejże, Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.

Próchniak P., *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2006.

Zabawa K., *„Kalejdoskop myśli – wrażeń i obrazów” – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 2000.

Urszula M. Pilch

Jagiellonian University

PASSAGEWAYS. PROSE POEMS BY TADEUSZ MICIŃSKI

Summary

The title formula of passageways not so much refers to the rites of passage, but it attempts to underline the processuality or the fulfilling, yet unachievable transgression. The author concludes that the subject in Miciński's poems sees his/her identity as suspended in stability. On the one hand, he/she seeks to find his/her own identity and the confirmation of himself/herself, and on the other hand, in each confirmation he/she sees the trap of falsifying the situation. In the poems, the feeling of a literal spatial confinement, but also the feeling of being a prisoner of immutability, comes to the forth. This constant is revealed in a specific way also at the linguistic and compositional level. Thus, the subject experiences the world in such a way that the universe becomes a trap of infinity. Seeking a way out of the world, and of himself/herself in annihilation, in the absolute collapse, and at last, in the urgency of changes.

Keywords: narrative poetry, prose, Miciński, transgression, the subject, narrative, freedom

Elżbieta Flis-Czerniak

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin

**WOKÓŁ NIETOTY, CZYLI RAZ JESZCZE
O „NIESAMOWITYM SPOTKANIU”
TADEUSZA MICIŃSKIEGO Z WINCENTYM LUTOSŁAWSKIM¹**

Mężę! z którymi jestem na „ty”
wiedźcie, iż odtąd będę na „Pan” –
i że buduję wielkie kraty,
i że pokory herb mej – zdrapan!

Tadeusz Miciński, *Wiersz do przyjaciół*²

Samotnik i Mowca

O „niesamowitym spotkaniu” Tadeusza Micińskiego z Wincentym Lutosławskim ciągle wiemy niewiele. Wypada też od razu na wstępie zaznaczyć, iż mówiąc o „spotkaniu” mamy na myśli nie tyle jakieś incydentalne zdarzenie, na przykład wizytę młodego poety w hiszpańskim Playa de la Mera, ile historię wieloletniej relacji między tymi dwoma, jakże oryginalnymi, osobistościami kultury młodopolskiej. Ich burzliwa znajomość przechodziła różne stadia, począwszy od relacji mentor – uczeń, naturalnej przy zetknięciu się starszego o dziesięć lat wykładowcy uniwersyteckiego z poszukującym swojego miejsca na ziemi młodym studentem niemieckich uczelni, poprzez dość zażyłą przyjaźń, aż po postawę wyraźnego zdystansowania czy wręcz słabo maskowanej wrogości.

Meandry tej znajomości między cieszącym się uznaniem na arenie międzynarodowej polskim filozofem, zaprzyjaźnionym między innymi z Wil-

¹ Niniejszy artykuł w wersji skróconej włączony został do książki: *Błędni rycerze i nauczyciele rozumności. Dialogi z romantyzmem w literaturze polskiej lat 1864-1918*, Lublin 2015.

² Rkpss Ossolineum, sygn. 1228/III, k. 321. Cyt. za: T. Linkner, *Zanim skończyło się maskaradą. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 2003, s. 17.

liamem Jamesem i Henri Bergsonem, a wybitnym pisarzem należącym do formacji modernistycznej śledził jako pierwszy Stanisław Pigoń, zapowiadając, iż sprawa ta będzie z pewnością niepokoić i pociągać jeszcze niejednego badacza³. I tak się rzeczywiście stało, choć zastrzec równocześnie należy, iż nasza wiedza w tym zakresie jest ciągle niewystarczająca.

Istotne światło na charakter tej relacji rzuciła następnie, opublikowana przez Jerzego Illga, korespondencja Tadeusza Micińskiego z Wincentym Lutosławskim, odsłaniając „nieznane karty” tego „niesamowitego spotkania”. Ujawniła ona nie tylko znaczące fakty w ich biografii, ale również ukazała labilność ról w wyjściowym układzie relacji mistrz – uczeń. Dość szybko bowiem młodszy poeta zaczął przyjmować rolę napominającego mentora wobec swego starszego kolegi – filozofa. Do zagadnienia tego powrócimy jeszcze w dalszych partiach wywodu, w tym miejscu skonstatować jedynie wypada, iż wspomniana korespondencja, obejmująca lata 1897–1914, mimo iż w poważnym stopniu niekompletna⁴, pokazuje jednak, iż więzi pomiędzy obu twórcami, tak przez pewien czas serdeczne, potem mocno nadszarpnięte, nigdy właściwie nie wygasły.

Wspominamy o tym by podkreślić, iż interesujący nas twórcy pozostawali – Miciński właściwie przez cały swój okres twórczy aż do czasu wojennej zawieruchy, a Lutosławski przez bodaj najważniejszą część swojej działalności – w orbicie wzajemnego oddziaływania. I na słowo „wzajemnego” chciałabym tu położyć szczególny nacisk. Wbrew bowiem pojawiającym się w literaturze przedmiotu opiniom badaczy, do których przyjdzie nam się jeszcze odwołać, w omawianym układzie relacji rola inspiratora przypadała nie tylko Lutosławskiemu, ale także młodszemu o dziesięć lat poecie.

Trzeba jednocześnie stanowczo podkreślić, iż wytyczenie linii demarkacyjnej na tym polu nie jest zadaniem łatwym. Trudno bowiem wyrazić rozgraniczyć zakres wzajemnych wpływów i oddziaływania ideowego. W dorobku twórczym obu tych indywidualności młodopolskich znajdziemy przecież w dziedzinie ich poglądów filozoficznych i społeczno-narodowych, wyznaczających następnie kręgi ich działalności, wiele punktów styčných

³ Zob. S. Pigoń, *Niesamowite spotkanie literackie. Tadeusz Miciński – Wincenty Lutosławski*, w: tegoż, *Miłe życia drobiazgi. Pokłosie*, Warszawa 1964, s. 454. O hiszpańskim spotkaniu i znajomości Micińskiego z Lutosławskim pisali następnie: J. Illg, *Niesamowitego spotkania karty nieznane. Korespondencja Tadeusza Micińskiego z Wincentym Lutosławskim*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1979, s. 341-402; J. Sosnowski, *Playa de Mera. Jeszcze o „niesamowitym spotkaniu literackim”*, „Kresy. Kwartalnik Literacki” 1998, nr 1, s. 11-26; E. Boniecki, „*Duch się we mnie wicherzy*”. *Tadeusz Miciński wobec zagadki człowieka*, Warszawa 2000, s. 9-15.

⁴ Zob. J. Illg, dz. cyt., s. 356.

i miejsc wspólnych. O sile i charakterze tych zbieżności świadczyć mogą zarysowujące się w opinii współczesnych tendencje do utożsamiania postaw (i podstaw...) ideowo-twórczych obu naszych bohaterów.

Jako przykład może tutaj posłużyć wypowiedź Józefa Albina Herbaczewskiego, w której autor przedstawił – wedle tytułowej formuły, anonsującej to dzieło – „szkicowe wizerunki dusz współcześnie wybitnych na tle myśli dziejowej”⁵. Ten Sukur-Mukur – jak pisał Tadeusz Boy-Żeleński⁶, kreśląc bohemo-kawiarniany portret Herbaczewskiego – ten „makabryczny wajdelota” – jak wtórował Żeleńskiemu Stanisław Pigoń, sytuując tego pisarza młodolitewskiego w kręgu „spóźnionych przeżytków” cyganerii krakowskiej jako „pełzające po błotnistym wybrzeżu *frutti di mare... tenebrarum*”⁷ – zespolił w jednym wizerunku postać Micińskiego i Lutosławskiego, nazywając obu tych twórców neomistykami. Zabieg taki, choć cała wypowiedź Herbaczewskiego ma niewątpliwie charakter paszkwilancki, ujawnia, jak można sądzić, nie tylko stosunek autora do omawianych postaci⁸, ale również sposób postrzegania obu tych indywidualności w środowisku krakowskim artystów Młodej Polski.

Jaki obraz wyłania się z tej wypowiedzi? Otóż obaj twórcy, zadaniem autora tego karykaturalnego portretu, „nadymając się apostołstwem”, marnują swoje wielkie talenty: filozoficzny i poetycki. Herbaczewski podkreśla równocześnie, że charakteryzują ich wspólne rysy organizacji psychicznej. Obaj neomistycy są – zdaniem pisarza litewskiego –

[...] monstrualnym połączeniem wielkości i śmieszności – jakąś przedziwną „alchemią cierpienia i naigrywania”. Nie wiadomo, gdzie się u nich kończy wielkość i gdzie się zaczyna śmieszność. [...] Z Kazalnicy potrafią kazać o „nowym życiu” i opowiadać „perły humoru polskiego”⁹.

Kazalnica funkcjonuje tutaj jako symboliczna figura dyspozycji twórczych wyrażających się w przyjęciu roli wychowawcy narodu. Ale rola ta, do której pretenduje zarówno Miciński, jak i Lutosławski, w ich wykonaniu przobraża się – zdaniem autora szkicu portretowego – w „dyktaturę” w sferze duszy

⁵ J. A. Herbaczewski, *Mistyczna mistyfikacja (W. Lutosławski – T. Miciński)*, w: tegoż, *I nie wódź nas na pokuszenie... Szkicowe wizerunki dusz współcześnie wybitnych na tle myśli dziejowej*, Kraków 1911.

⁶ T. Boy-Żeleński, *Znaszli ten kraj?... i inne wspomnienia*, w: tegoż, *Pisma*, pod red. H. Markiewiczza, t. 2, Warszawa 1956, s. 417-424.

⁷ S. Pigoń, *Z Komborni w świat. Wspomnienia młodości*, z przedmową F. Bujaka, Kraków 1947, s. 193.

⁸ Na temat relacji Miciński – Herbaczewski zob. R. Okulicz-Kozaryn, *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Ćiurlionisa wobec Młodej Polski*, Poznań 2007, s. 172-173.

⁹ J. A. Herbaczewski, dz. cyt., s. 123.

polskiej...”¹⁰. Dyktat ten, podążamy tu za myślą Herbaczewskiego, to jednak forma „mystycznej mistyfikacji”, próba uwiedzenia narodu wieszczym, prorockim tonem, zapożyczonym od wielkich romantyków. Co warto zaznaczyć, w tym kontekście przywołane też zostaje nazwisko Wyspiańskiego:

„Zbawcze” myśli Lutosławskiego i Micińskiego – to „mystyczne kaduceusze” (Wyspiański), którymi mąca i tak już strasznie zamąconą „kadź narodową” („źródło i sumienie” duszy polskiej). [...]

Lecz już dosyć tego „kaduceuszowego” mącenia źródeł – dosyć! Zamącone źródło duszy polskiej musi się ustać – oczyścić. Gdy to źródło się oczyści, będzie zaprawdę straszonym zwierciadłem, w którym się odbije ta cała śmieszna karykaturalność neomistyki polskiej, uzbrojonej w „kaduceusze” przeciwko Bogu i zdrowemu, czystemu myśleniu!”¹¹

Karykaturalny obraz Micińskiego i Lutosławskiego, mącących „mystycznymi kaduceuszami” „narodową kadź”, koresponduje z ironicznymi i parodystycznymi portretami, które wcześniej pojawiły się w *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego (1903). Chodzi oczywiście o postacie Mowcy (sc. 6) i Samotnika (sc. 10), występujące w widowisku *Polski współczesnej*. Przypomnijmy, że zanim Aniela Łempicka uznała Wincentego Lutosławskiego za niewątpliwego pierwowzór kreacji Mowcy, zaś za model Samotnika – Tadeusza Micińskiego¹², współcześni Wyspiańskiego adresy te przyporządkowywali na odwrót. Tadeusz Sinko pisał, iż po prapremierze *Wyzwolenia* znajomi artysty rozpoznawali w „dziwnym samotniku” znanego w Krakowie z dość kontrowersyjnego zachowania filozofa. Lutosławski od 1900 roku wygłaszał bowiem wykłady w Uniwersytecie Jagiellońskim, przedstawiając przy tym program odrodzenia narodowego „w myśl zasad towianizmu i naszej poezji wieszczę”¹³.

Przywołujemy to zamieszanie wokół pierwowzorów bohaterów anegdotycznych w dramacie Wyspiańskiego, by pokazać, iż w świadomości ludzi epoki Młodej Polski pokrewieństwo postawy ideowej, zapatrywań na najbardziej

¹⁰ Tamże, s. 140.

¹¹ Tamże, s. 141-142.

¹² A. Łempicka, *Wstęp*, w: S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, oprac. tejże, Wrocław 1970, BN I 200, s. LXXIII-LXXX.

¹³ T. Sinko, *Wyspiański i Krasieński. Rozwiązanie zagadek „Legionu” i „Wyzwolenia”*, Kraków 1920, s. 39. Na marginesie warto również dodać, iż w korespondencji Wyspiańskiego (*Listy zebrane*, t. IV: *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne – do wielu adresatów*, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1998, s. 199; podkr. E.F.-C.) znajdziemy wypowiedź, która może wskazywać, iż autor *Wyzwolenia* łączył raczej postać Mowcy z Micińskim niż Lutosławskim: „Był Miciński. Starał się mówić mistycznie i ledwo za drugim widzeniem się przecie naruszyłem trochę jego maski. Dziwni ludzie, czy myślą nie można ich porwać, tylko mową. Mnie wystarczy go widzieć. Jemu trzeba jeszcze – powiedzieć”. Tak Miciński, jak i Lutosławski, znani byli ze swojej pasji do wygłaszania prelekcji.

żywotne ówczasie kwestie, jak i pewna aura otaczająca obie te osobistości prowokowały do identyfikujących, choć często złośliwych, rozpoznań. Dlatego też – w naszym przekonaniu – faktyczny adres tych postaci anegdotycznych z *Wyzwolenia* nie wydaje się możliwy do ostatecznego i jednoznacznego rozstrzygnięcia. Można chyba raczej w tym przypadku mówić o kreacjach syntetycznych, w których cechy obu interesujących nas tutaj osobowości młodopolskich nakładają się na siebie¹⁴.

Podobnie zresztą rzecz się ma – jak się zdaje – ze sceną siódmą i ósmą dramatu Wyspiańskiego, który stanowił wyraźne źródło inspiracji dla Micińskiego przy pisaniu *Nietoty*, a zatem powieści szczególnie nas w tym studium interesującej. Nie zwrócono jak dotąd uwagi na to, iż postacie z tej sceny, Ojciec i Syn, korespondują ideowo tak z postacią Mowcy i Samotnika, jak i z ich pierwowzorami, czyli Lutosławskim i Micińskim. Bez uwzględnienia tych odniesień sądzić można, iż dialog, jaki toczą bohaterowie w secenie siódmej *Wyzwolenia*, ujawnia po prostu patriarchalny układ ról rodzinnych: ojciec napomina, a syn słucha, a zatem – jak pisze – Aniela Łempicka – przedstawiona tu została „współczesność w następstwie pokoleń”¹⁵. Tymczasem uważna lektura wypowiedzi Ojca ujawnia znaczący podtekst ideowy, sam zaś bohater jawi się jako mistrz prowadzący swego ucznia ścieżką duchową i sprawujący swoisty „urząd słowa”. Należy w tym miejscu podkreślić, iż jego nauka, kładąca nacisk na czystość duszy i uświęcony wymiar życia współgra z zasadami towianizmu¹⁶, do

¹⁴ Dobrym przykładem ilustrującym te tendencje jest postać Maski 5 z *Wyzwolenia*. Aniela Łempicka (dz. cyt., s. LXXX) twierdzi, iż „rozmowa z tą maską prowadzona jest tak, że wers po wersie, kwestie Maski i kwestie Konrada, tłumaczą się znakomicie dopiero wtedy, gdy pod Maskę 5 podstawimy osobę Micińskiego”. Choć pewne treści tego dialogu (utopia słowiańska) rzeczywiście odpowiadają przekonaniom autora *Nietoty* (dodajmy przy tym, iż ideę mesjanizmu słowiańskiego podzielał też Lutosławski, zob. H. Floryńska, dz. cyt., s. 244), inne odnoszą się jednak dość jednoznacznie raczej do postaci Lutosławskiego. Myślę tu przede wszystkim o tej frazie Maski 5, w której pojawia się odwołanie do dzieła Słowackiego: „Ile że Genezis wszelka jest tajemnicą, a taką jest i Genezis z ducha” (akt II, w. 202-203). Jak wiadomo, autor *Logiki Platona* opracował pierwsze krytyczne wydanie *Genezis z Ducha* Słowackiego, które ukazało się w 1903 r. Trudno przypuszczać, aby Wyspiański, bywający zresztą w domu Lutosławskich, nie był tego faktu świadomy. Także uzurpatorskie tendencje widoczne w postawie Maski 5 bardziej odpowiadają cechom charakterologicznym (czy też psychopatycznym) Lutosławskiego niż Micińskiego. Zob. I. Maciejowski-Sewer, *Listy do Marii i Wacława Wolskich (1898–1901)*, w: *Miscellanea Literackie 1864–1910*, pod red. S. Pigoń, Wrocław 1957, s. 384-387; S. Pigoń, *Z Komborni w świat...*, dz. cyt., s. 231-235.

¹⁵ A. Łempicka, dz. cyt., s. XLIX.

¹⁶ W związku z towianistycznymi akcentami w wypowiedziach Ojca rozważyć także można inną inspirację w kreacji tej postaci. Myślę tu o Karolu Baykowskim (1823–1904), znanym w środowisku krakowskim dawnym sekretarzu Towiańskiego i wydawcy jego pism, który jako przyjaciel ojca Włodzimierza Tetmajera często też gościł w Bronowicach. Ten nawróco-

których – jak pamiętamy choćby z przytaczanej wcześniej wypowiedzi Tadeusza Sinki – odwoływał się w swoim „nauczaniu” Lutosławski.

Filozof, przebywając w Krakowie od 1899 roku, propagował z katedry uniwersyteckiej wprowadzanie w życie wśród młodzieży reguł wychowania narodowego, do których zaliczał: „pracę nad sobą, ćwiczenie się w cnocie, panowanie nad ciałem, a rozwijanie ducha”¹⁷. Wykłady te, warto to podkreślić, przybrały formę narodowo-moralnego kaznodziejstwa, prowadzonego w stylu Towiańskiego¹⁸. By wspomniane wyżej zadania realizować Lutosławski tworzył koła studenckie organizowane w duchu neofilareckim. I tu pojawia się bardzo istotny trop – filozof bowiem wymagał od swoich uczniów, by zwracali się do niego nie inaczej, jak używając tytułu „Ojciec”¹⁹. Wyspiański, kreując omawiane sceny, zdaje się do tej właśnie praktyki nawiązywać. Należy przy tym dodać, iż Ojciec, pełniący w dramacie rolę mistrza duchowego, zdradza również inne przekonania, które łączą go z poglądami Lutosławskiego. Słowa tej postaci: „w duszy się wpatruj widziadło, które pocznie się przed tobą z myśli mojej i ze słowa mojego” (akt I, sc. 7, w. 668-670), korespondują tak z koncepcją jaźni i „hierarchii z ducha” młodopolskiego filozofa, jego ideą posłuszeństwa wobec „starszych duchem”²⁰,

ny na towianizm były konspirator-wallenrodysta korespondował z Micińskim, pragnąc dojsć z nim – jak pisał – do „rzeczywistej spółki bratniej w Chrystusie” (*Korespondencja Tadeusza Micińskiego z lat 1893–1902*, rkps BN, sygn. 7258). Korespondencja poety z Baykowskim i Lutosławskim pozwala stwierdzić, iż przedstawiona w *Wyzwoleniu* relacja Ojca z Synem odpowiadałaby również relacji, jaka zaistniała między Micińskim a krakowskim towiańczykiem. Więcej na temat tej znajomości piszę w książce: *Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości narodowej i religijnej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2008, s. 100-104. Jednak analogia sceny siódmej, w której pojawia się Ojciec z Synem, i sceny dwunastej, w której bohaterami są Starzec i Córci, oraz podobne postawy ideowe postaci ze starszego pokolenia, pozwalające identyfikować je z towianizmem, przy znaczącej różnicy osobowości tych postaci (Ojciec – pycha, Starzec – pokora) sugerują raczej adres następujący: Lutosławski – Ojciec, Baykowski – Starzec. Przypomnijmy też, że w czasie powstawania *Wyzwolenia* były wallenrodysta-towiańczyk miał lat osiemdziesiąt i ten fakt zdaje się również wiązać jego osobę z postacią Starca z dramatu „Misterium patriotyczne” z jego udziałem wyraźnie podkreśla sakralny wymiar kultu ojczyzny, co znamienne było – pamiętajmy – dla towianizmu. Zagadnienie to, podobnie jak i problem autentycznych pierwowzorów wskazanych postaci z *Wyzwolenia*, omawiam jednak w osobnym studium.

¹⁷ W. Lutosławski, *Wykłady Jagiellońskie*, t. 1: *Wykłady wstępne z przedmową o wychowaniu narodowym*, Kraków 1901, s. LI.

¹⁸ Zob. także: W. Jaworski, *Eleuteryzm i mesjanizm. U źródeł filozofii społecznej Wincentego Lutosławskiego*, Kraków 1994, s. 31; H. Floryńska, *Prometeizm chrześcijański i mesjanizm*, w: *Spadkobiercy Króla Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*, Wrocław 1976, s. 176, 215.

¹⁹ Zob. A. Niesiołowski, *Nowoczesny filaretyzm polski i jego dorobek moralny*, „Verbum” 1937, z. 1, s. 125.

²⁰ Zob. W. Jaworski, dz. cyt., s. 75 i nn. H. Floryńska, dz. cyt., s. 232-233. Wedle Lutosławskiego

jak też eksponują chorobliwą wręcz manię wielkości tego znawcy Platona i wielbiciela romantycznych wieszczów. Omawiane sceny siódmą i ósmą z *Wyzwolenia* odczytać zatem można jako „szaradę”, w którą wkomponowane zostały aluzyjne nawiązania do relacji łączącej Lutosławskiego z Micińskim²¹. Wyspiański ukazał przy tym jedną z przyczyn rozejścia się tych dwóch osobistości twórczych. Miciński-Syn odwraca się przecież od Lutosławskiego-Ojca by podążyć za Harfiarką-Poezją...

Puentując ten fragmnet naszych rozważań, powiedzmy – nawiązując do studium Marii Podrazy-Kwiatkowskiej – że kazalnica i wieża z kości słoniowej, symbolicznie odpowiadające postawie Mowcy i Samotnika, mogą stanowić figury dwóch dyspozycji psychicznych charakterystycznych zarówno dla Lutosławskiego, jak i Micińskiego. Obaj pretendowali przecież tak do roli wychowawcy narodu, jak i czuli się twórcami „skrajnie indywidualistycznymi”²² (spirytualistyczny elitaryzm). Epizody relacji między nimi, zaszyfrowane w scenach widowiska *Polski współczesnej*, stały się dla Wyspiańskiego przyczynkiem do podjęcia dyskusji na temat dziedzictwa romantycznego oraz roli, jaką odgrywało ono w formułowanych na początku XX wieku projektach odrodzeńczych. Powstała kilka lat później *Nietotę* Micińskiego, w której zresztą odnaleźć możemy czytelne aluzje do dramaturgii Wyspiańskiego²³, traktować należy jako kolejny głos w tej dyskusji.

„hierarchii z ducha”, jaźnie mniej doskonałe winny się podporządkowywać doskonalszym i poddać się ich przewodnictwu.

²¹ Odpowiadamy w ten sposób na kwestię postawioną przez A. Łempicką, analizującą ten fragment dramatu Wyspiańskiego. Badaczka we wstępie do *Wyzwolenia* (dz. cyt., s. LII) pisała między innymi: „Najdłuższe, najbardziej znaczące kwestie Harfiarki skierowane są do Syna i nie należy wykluczać możliwości, że szarada tej partii widowiska – jeśli jest – zaczyna się od postaci Ojca i Syna, być może adresowanych do osób rzeczywistych.” Na marginesie już tylko dopowiedzmy, iż pewne sformułowania stylistyczne i motywy wyobraźniowe pozwalają powiązać scenę 7, 8 i 9 dramatu Wyspiańskiego z *Nocą rabinową* T. Micińskiego. Problem ten rozwijam jednak w, powstającym właśnie, osobnym szkicu.

²² Nawiązuję tu do artykułu M. Podrazy-Kwiatkowskiej *Wieża z kości słoniowej i kazalnica czyli między des Esseintesem a Piotrem Skargą*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, dz. cyt., s. 131-154.

²³ Warto przy tym dodać, że również Lutosławski znał omawiany utwór Wyspiańskiego i uczynił go przedmiotem swoich rozważań. Jak wiadomo, już w kilka dni po scenicznej prapremierze dramatu (7 III 1903) filozof w cyklu wykładów o *Królu-Duchu* wygłosił cieszący się dużą frekwencją odczyt „*Wyzwolenie*” Wyspiańskiego, jego krytycy i recenzenci. Zob. *Kalendarz życia i twórczości (26 marca 1898 – grudzień 1907) Stanisława Wyspiańskiego*, oprac. A. Doboszewska, Kraków 1995, s. 209-210. Można jednak podejrzewać, iż sąd tego znawcy Platona na temat *Wyzwolenia* był dość krytyczny. Ze wspomnień S. Pigionia (*Z Komborni w świat*, dz. cyt., s. 198) wiadomo bowiem, iż filozof nie cenił zbyt twórczości Wyspiańskiego i z pewnością nie widział w nim „czwartego wieszca”: „W szczególności Lutosławski z dość powściągliwym uznaniem oceniał tego poetę, stawiał go (w jednej rozmowie ze mną) mniej więcej na poziomie Lenartowicza czy Syrokomli. Obruszyłem się na taki sąd o autorze *Wesela*”.

„Włoką się za nim dziwne płaszcze...”

Jak pamiętamy, za postacią Samotnika z *Wyzwolenia* wloką się jakieś dziwne płaszcze, ze starych kronik, orłów, broszur, szalów... Płaszcze zniszczone, wypłowiałe, „w koronkę zdarte” (akt I, sc. 10, w. 836), podziurawione jak rzeszoto, choć znać na nich jeszcze ślady dawnej świetności: „purpurę, jedwab, złoto”. Podkreślenie różnicy między tym, co było, a tym, co jest, między chlubną przeszłością a marną teraźniejszością wytwarza napięcie, które określa rys charakterystyczny tej postaci, ale zarazem wskazuje na zasadniczy problem ukazany w dramacie Wyspiańskiego. Płaszcz bowiem staje się w *Wyzwoleniu* jednym z najważniejszych rekwizytów, skupiającym jak w soczewce ideowe sensory utworu.

A jest to – podkreślmy – płaszcz bohatera romantycznego, płaszcz Konrada. Zarówno Samotnik, jak i protagonista dramatu pojawiają się na scenie przyodziani w ten znaczący rekwizyt, co zdaje się być jeszcze jednym argumentem na rzecz tezy, mówiącej o związku między tymi postaciami²⁴. Są one jak awers i rewers, funkcjonują na zasadzie odbić w krzywym zwierciadle, stanowiąc dwie odmienne inkarnacje wypływające z jednego źródłowego wzorca. Chodzi oczywiście o romantyczny mit „wskrzesiciela narodu”, duchowego przywódcy, który poprowadzi zniewolonych Polaków ku wolności. W dramacie Wyspiańskiego Konrad nosi czarny płaszcz Erynnisa poświęconego idei zemsty, Samotnik zaś marzy o płaszczu z purpury, co można odczytać jako aluzję do Chrystusowego męczeństwa (motyw pasyjny), a tym samym uznać, iż myśl tego bohatera krąży wokół idei mesjanistycznych. Symbolika rekwizytów, o których mowa (płaszcz czarny – płaszcz purpurowy), zdaje się zatem odpowiadać dwóm różnym stylom myślenia o drogach wiodących do wolności. Pierwszy z nich podkreśla rolę tytanicznego czynu, czynu realnego i zwycięskiego, będącego wyrazem woli, mocy i nieskrępowanej siły życiowej, niepełnanej żadnymi ograniczeniami, także etycznymi. Drugi zaś mówi o konieczności odrodzenia moralno-religijnego jako warunku odzyskania niepodległości i nawiązuje do romantycznych koncepcji mesjanistycznych²⁵.

²⁴ Zob. M. Prussak, *Przestrzenie „Wyzwolenia”*, w: tejsze, *Wyspiański w labiryncie teatru*, Warszawa 2005, s. 84; P. Próchniak, *Cień Samotnika (o jednym motywie w „Wyzwoleniu”)*, w: *Stanisław Wyspiański w labiryncie świata, myśli i sztuki*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, Kraków 2009, s. 217.

²⁵ Na istnienie tych dwóch stylów myślenia, „wyzwolicieleckiego” i „odrodzeńczego”, w piśmiennictwie młodopolskim wskazywał W. Gutowski w studium *Odrodzenie i wyzwolenie. Symbolika niepodległościowa w poezji polskiej lat 1914–1918*, w: tegoż, *Pasje wyobraźni. Szkice o literaturze romantyzmu i Młodej Polsce*, Toruń 1991, s. 167-179.

Stanowisko Lutosławskiego, który mesjanizm wywiedziony z pism romantyków uznał za fundament „dogmatyki narodowej”²⁶, głosząc, iż przez wolność ducha dojdzie się do niepodległości ojczyzny²⁷, umieścić by należało w tym ostatnim kręgu polskiej myśli odrodzeńczej. Natomiast poglądy Micińskiego były w tej materii dużo bardziej złożone. Tadeusz Boy-Żeleński w artykule pod znamienym tytułem *Uroczy znachor* tak pisał o Wincentym Lutosławskim:

Wszystkie krzyki i wołania mesjanizmu, zrodzone niegdyś z gorączki, rozpacz i nadziei, skanalizował w potok słów beznamiętny a mętny, kołyszący do snu swym szmerem. Nieświadomy życia jak dziecko, przeszedł w pogodnej autohipnozie obok wszystkich rzeczywistości społecznych i narodowych.²⁸

W przypadku Micińskiego o żadnej „pogodnej autohipnozie” i „potoku słów beznamiętnym” mowy być nie może. Choć podobnie do Lutosławskiego uznaje pisma wieszczów za „ewangelię narodową”, nie potrafi już bezkrytycznie, z całym dobrodziejstwem inwentarza przyjąć „metafizycznych fantasmagorii w duchu Towiańskiego”²⁹, by użyć sformułowania pochodzącego z listu Henryka Struwego do swego kolegi filozofa. Można powiedzieć, że w kwestii stosunku do polskiego dziedzictwa narodowego Miciński sytuuje się gdzieś pomiędzy apologetycznym stanowiskiem „europejskiego specja od Platona”³⁰, jak o Lutosławskim pisał Boy-Żeleński, a polemicznym stanowiskiem Wyspiańskiego, o którym jeden z jego młodzieńczych przyjaciół powiedział, że „walczył z mesjanizmem w pokoleniu, które nie wydało z siebie mesjanizmu – ze swego bólu i ze swego cierpienia – ale stroiło się nim jak o d z i e d z i c z o n y m p ł a s z c z e m”³¹. W taki purpurowy płaszcz mesjanistyczny stroi się Lutosławski, pragnący dowieść wyższości idei polskiej wobec ideałów innych narodów oraz wykazać święte powołanie Polaków w dziejach świata. Miciński – powiedzielibyśmy, chcąc pozostać w tej metaforycznej stylistyce – przymierza go ze złością, mając jednak bolesną świadomość, że jest on

²⁶ Por. W. Jaworski, dz. cyt., s. 21, 30-34.

²⁷ Zob. W. Lutosławski, *Wykłady Jagiellońskie*, t. 1: *Wykłady wstępne z przedmową o wychowaniu narodowym*, Kraków 1901, s. 107.

²⁸ T. Boy-Żeleński, *Pisma*, t. 2, Warszawa 1956, s. 377.

²⁹ Fragment listu H. Struwego do W. Lutosławskiego z 16 IV 1910 r. podaję za: W. Jaworski, dz. cyt., s. 155.

³⁰ T. Boy-Żeleński, dz. cyt., s. 377.

³¹ J. Bartosiński, *Wspomnienia o Stanisławie Wyspiańskim*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, zebrał, opracował i komentarzem opatrzył L. Płoszewski, t. 1, Kraków 1971, s. 272. Podkr. moje – E. F.-C.

spłwiała, „w koronkę zdarty” i dlatego ceruje go... lucyferyzmem!³² I gdy Lutosławski, preferujący „spokojne dobro”, będzie stawiał za wzór Polakom Mieczysława z poematu rapsodycznego Słowackiego³³, młodopolski poeta podkreślać będzie wielkość i tragizm Popiela, przywołując słowa z *Króla-Ducha*: „I pchnięciem mego skrwawionego wiosła / Dotychczas idzie: Polska – na ból – skała...”³⁴

Wypada zatem powiedzieć, iż obaj twórcy ścierają się o płaszcz – płaszcz, rozumiany jako symbol duchowego władztwa nad narodem. Każdy z nich na swój sposób próbuje „apostołować” narodowi z wiarą, że duch wyszeptał mu „IDEE, którą naród poprowadzi” (*Wyzwolenie*, akt I, sc. 10, w. 844). Odmienność ich stanowisk zasadzać się natomiast będzie nawet nie tyle na różnicy treści składających się na tę ideę, choć takie oczywiście też będą istniały (np. w kwestii problemu zła metafizycznego i moralnego, idei woli i łaski, stosunku do katolicyzmu), ile na innym stylu prowadzonych działań „apostolskich”.

Jak już pisaliśmy, w literaturze przedmiotu natrafić możemy na sądy mówiące o jednostronnym wpływie filozofa, autora *Logiki Platona*, na młodopolskiego poetę³⁵. Tymczasem rola mentora, przypomnijmy, przypadła w tej relacji

³² Neomesjanistyczne koncepcje Micińskiego można nazwać, jak sądzę, mesjanizmem chrystusowo-lucyferycznym. Propozycję taką zgłaszam w książce *Syndrom Wallenroda*, dz. cyt., s. 203, 219.

³³ Zob. H. Floryńska, dz. cyt., s. 232-235.

³⁴ J. Słowacki, *Wiersze i poematy*, oprac. M. Bizan, Warszawa 1981, s. 422.

³⁵ Tak jest np. w książce T. Weissa *Romantyczna genealogia polskiego modernizmu* (Warszawa 1974, s. 242-243). Badacz na wstępie zaznacza, iż „W kręgu oddziaływania ideowego Wincenego Lutosławskiego pozostawał także przez jakiś czas Tadeusz Miciński”, by następnie podkreślić, że Micińskiego stosunek do romantyzmu „mieści się całkowicie w formule myślowej charakterystycznej dla zespołu »Odrodzenia«, dla Górskiego a wreszcie dla Lutosławskiego i Elsów”. Podobne opinie znalazły się również w wypowiedzi J. Illga (dz. cyt., s. 343), śledzącego na podstawie dostępnej korespondencji nieznaną kartę tego „niesamowitego spotkania”: „Nie ulega wątpliwości, że Miciński wiele zawdzięczał inspiracjom znakomitego badacza logiki Platona. Przyczyniły się one z pewnością do bliższego zainteresowania metafizyką i filozofią idealistyczną, do »odkrycia« Towiańskiego i poezji wieszczów”. W tym duchu wypowiadał się także E. Boniecki (dz. cyt., s. 10): „Pod wpływem Lutosławskiego zwrócił się Miciński w stronę romantycznego mistycyzmu, zainteresował polskim mesjanizmem, zaczął czytać Towiańskiego, Cieszkowskiego, Hoene-Wrońskiego”. Kwestia inspiracji zorientowanych na romantyczne lektury mesjanistyczne nie wydaje się jednak tak oczywista. Jeżeli nawet zgodzimy się co do roli Lutosławskiego jako inspiratora w przypadku dorobku Towiańskiego i Cieszkowskiego, to jednak trudno już taką rolę przypisać filozofowi w przypadku myśli Hoene-Wrońskiego, którego autor *Logiki Platona* oceniał bardzo krytycznie. W tym ostatnim przypadku, jak się zdaje, większe znaczenie miała berlińska przyjaźń Micińskiego z Zofią Daszyńską. Najbardziej jednak zaskakiwać może przypisanie Lutosławskiemu inspiracji w „odkryciu” przez młodopolskiego pisarza poezji wieszczów. Tę z pewnością Miciński znał bardzo dobrze, na co wskazują wcześnie jego prace oraz korespondencja, zanim jeszcze spotkał filozofa. W przypadku twórczości

Lutosławskiemu jedynie na samym początku znajomości, kiedy to w hiszpańskim Playa de la Mera pod krytycznym okiem znawcy dzieł greckiego myśliciela przyszły twórca *Nietoty* pracował nad rozprawą o nieśmiertelności duszy w myśli autora *Uczty*. Rozprawa ta, pozostająca obecnie w rękopisie³⁶, nigdy nie została przez Micińskiego ukończona, za to dość szybko nastąpiła zmiana w układzie relacji mistrz–uczeń. Dodać przy tym wypada, iż odkrywca metody stylometrycznej w badaniach nad Platonem nigdy tego stanu rzeczy nie zaakceptował. Jak się zdaje, w tym właśnie, a nie w brzemennym w skutki (konieczność zawarcia małżeństwa) eksperymencie miłosnym³⁷ zaaranżowanym przez Lutosławskiego jako gospodarza hiszpańskiego spotkania tkwiły przyczyny przeobrażenia obopólnej z początku sympatii w dość trudną – jak byśmy dzisiaj powiedzieli – „szorstką przyjaźń” obu osobistości twórczych.

Rozdźwięk między uznanym w świecie filozofem a młodym poetą pojawił się dość wyraźnie po przybyciu Lutosławskiego do Krakowa. Z korespondencji wiadomo, iż Miciński, który jeszcze w lutym 1899 serdecznie zachęcał przyjaciela do przyjazdu, pisząc: „dzieją się tu rzeczy dobre, duszę się wywyższa na Panią wiekuiста”³⁸, i wprowadził go w krąg swoich krakowskich znajomych (w tym Ignacego Sewera-Maciejowskiego, dzięki któremu Lutosławski poznał Kazimierza Odrzywolskiego i Stanisława Szczepanowskiego), już na początku 1902 roku przemawia do filozofa tonem bardzo ostrym, krytycznie oceniając nie tylko jego postawę w życiu osobistym, ale również prowadzoną przez niego działalność reformatorską. Punktem zapalnym stała się literatura romantyczna i wieszczczy etos prorocki. Poeta z emfazą wzywał myśliciela, by zrezygnował z prowadzenia wykładów w Lozannie, podjętych po usunięciu filozofa z wszechnicy krakowskiej, surowo napominając:

[...] nie bałamucić ludzi, nie popełniać świętokradztwa z hostią, ani w sposób lichy karykaturować wielkie i święte dzieło Mickiewicza.

Ty do papieża? Ty w auli, gdzie wykladał Mick.[iewicz] – czytasz o *Królu Duchu*? Kto ci dał na to prawo? Czyżbyś był do tyła złośliwym szaleńcem? i wszystko, co nam drogie i święte, brukał? Do Ciebie się schodzą jak do Betleem? ostrzegam Cię: idź na

Słowackiego to już raczej młodopolskiemu poecie należałoby przypisać rolę inspiratora w poznaniu przez Lutosławskiego dzieł tego wieszca. Jak wspominał Sewer (dz. cyt., s. 385) w liście z marca 1900 r.: „Rok temu Lutuś ani znał, ani rozumiał Słowackiego, po prostu go lekceważył, na co mam świadków bardzo poważnych i zacnych”. Czy pisząc o świadkach, myślał tu pisarz o Micińskim, z którym się przyjaźnił? Można podejrzewać, że tak.

³⁶ T. Miciński, *Nieśmiertelność duszy u Platona*, Rkps BN, sygn. 7247.

³⁷ Ten eksperyment miał polegać – wedle wspomnień Lutosławskiego (*Jeden łatwy żywot*, Warszawa 1933, s. 224) – na „doświadczalnym badaniu miłości między kobietą a mężczyzną”. Zob. S. Pigoń, *Niesamowite spotkanie...*, dz. cyt., s. 419-421.

³⁸ J. Illg, dz. cyt., s. 389.

pustynię, albo pracuj w British Museum, porzuć tę okropną farsę, którą grasz przed ołtarzem i w świątyni polskiej.³⁹

W dwa lata później w tonie już dużo bardziej spokojnym Miciński będzie próbował wyjaśnić przyczyny wzajemnych nieporozumień w sposób następujący:

Przyjmujemy te same podstawy, czcimy podobnie duszę, Opatrzność, ewangelię – ale jest jakaś przepaść w tym, że ty masz tendencję do jezuityzmu, tj. szkaplerzowania, popularyzowania cudowności, zakładania bractw, robienia rumoru dla czci kogoś, który w dotykany sposób objawia się tylko w Tobie. Założysz Elsów, potem ich rzucisz, oddając na pastwę samowzgardzie, że dali się nabrać.⁴⁰

Trudno w tym miejscu się powstrzymać od uwagi mówiącej o tym, że ocena wystawiona Lutosławskiemu przez autora *Do źródeł duszy polskiej* zgodna jest z późniejszymi refleksjami, jakie na temat negatywnych skłonności założyciela Eleuzis wypowiedział jeden z jego uczniów – Stanisław Pigoń⁴¹. Znakomity ten badacz literatury, związany z neofilareckim stowarzyszeniem prowadzonym przez filozofa, podkreślał we wspomnieniach zarysowujące się w postawie myśliciela tendencje do sięgania po „rząd dusz”. „Europejski spec od Platona” stylizował się przy tym wyraźnie na następcę (kolejną inkarnację?) samego Mistrza Adama. Analogia Lutosławski – Mickiewicz pojawiała się zresztą nie tylko w wypowiedziach samego filozofa, ale również innych uczestników życia kulturalnego. I tak na przykład w krakowskim „Słowie Polskim” pisano, iż

Pojawienie się Lutosławskiego uważamy w ogóle za fakt pierwszorzędnej doniości w rozwoju życia polskiego [...]. Pokazało się, że Mickiewicz jest dobry, dopóki stoi nieruchomo w spiżu na rynku krakowskim i wtedy wszystkie ekscelencje, wszystkie akademie, wszystkie autorytety są gotowe klepać go protekcyjnie i pisać o nim uczone komentarze, ale robi się niebezpiecznym, kiedy wprowadzony z publicznego placu na katedrę wszechniczy staje jako żywa, nieśmiertelna, działająca siła i ma propagować w społeczeństwie czyny polskie⁴².

³⁹ Tamże, s. 395. Podkr. moje – E.F.-C.

⁴⁰ Tamże, s. 396-397.

⁴¹ Na temat schizmy eleuzyńskiej, czyli rozstania Mistrza-Inspiratora z Elsami pisał S. Pigoń (dz. cyt., s. 231-235), przywołując list okrężny, napisany przez członków stowarzyszenia. Warto jego fragment zacytować: „i sięgnął po rząd dusz (jeśli porównać wolno) jak Konrad w Improwizacji... Wołał Konrad w pysznej mocy i gwałtowności:

Chcę rządzić... wszystkim zawsze i tajemnie.
Co ja zechcę, niech wnet zgadną,
Spełnią, tym się uszczęśliwią.
A jeżeli się sprzeciwią, –
Niechaj cierpią i przepadną!

To samo mójby powiedzieć W.L., tak samo postąpił” (tamże, s. 232).

⁴² „Słowo Polskie” z 11 X 1901 r. Cyt. za: T. Mróz, *Wincenty Lutosławski 1863–1954. Jestem obywatelem utopii*, Kraków 2008, s. 129.

Oto Mickiewicz, który zstąpił z cokołu i przedzierzgnął się w profesora głoszącego wykłady nie z paryskiej katedry literatur słowiańskich, a w wawelskim grodzie w Sali Kopernika Uniwersytetu Jagiellońskiego! Do takich zestawień prowokował zresztą sam Lutosławski, wskazując, iż za wzór obrał sobie wykłady Mickiewicza w Collège de France, predendując tym samym do pełnienia w całym znaczeniu tego wyrazu „urzędu słowa”⁴³.

Słonność do takiej autostylizacji zauważył także w Lutosławskim Stanisław Wyspiański, który, odnosząc się do plotek, mówiących o chorobie psychicznej filozofa, twierdził, iż jest on zupełnie zdrow, „odczuwa tylko, że społeczeństwo potrzebuje i czeka na c z ł o w i e k a”⁴⁴. Wyakcentowanie tego wyrazu nie pozostawia chyba wątpliwości co do tego, o jakim „c z ł o w i e k u” myślał autor *Wesela*, sam okrzyknięty przez publikę krakowską po prapremierze dramatu czwartym wieszczem. Chodzi oczywiście o męża opatrznosciowego, zapowiadanego w prorocztwie Mickiewiczowskiego księdza Piotra cyfrą 44. Powyższa wypowiedź autora *Wyzwolenia* zdaje się być jeszcze jednym argumentem na rzecz tezy, mówiącej o labilności faktycznego adresu postaci Samotnika, który postrzegany jest przecież w utworze właśnie w kategoriach „wskrzesiciela narodu”, noszącego mickiewiczowskie imię „czterdzieści i cztery”. Dodajmy również, że z manii wielkości profesora uniwersytetu krakowskiego, „zdradzającego anormalne objawy umysłu na tle miłości do Polski”⁴⁵ dworował też sobie, zaprzyjaźniony z Micińskim, Ignacy Sewer-Maciejowski, ironicznie pisząc o Lutosławskim – „Lutusiu” – w liście do Maryli Wolskiej: „ten najwięszy Polak i zbawca narodu...”⁴⁶.

⁴³ Zob. W. Lutosławski, *Wykłady Jagiellońskie*, t. 1, dz. cyt., s. XXIX. Jako inspiratorów, nakładających filozofa do przyjęcia wieszczego „urzędu słowa”, Lutosławski podaje Kazimierza Odrzywolskiego i Stanisława Szczepanowskiego. Por. K. Ratajska, *Neomesjanistyczni spadkobiercy Mickiewicza*, Łódź 1998, s. 75.

⁴⁴ J. Bartosiński, dz. cyt., s. 271-272.

⁴⁵ Tamże, s. 271.

⁴⁶ I. Maciejowski-Sewer, dz. cyt., s. 387. Przy okazji warto zacytować jeszcze jeden zabawny fragment wypowiedzi Sewera na temat filozofa, przywołany przez T. Boya-Żeleńskiego (*Znaszli ten kraj?...: cyganeria krakowska*, wstęp i wybór T. Weiss, przypisy R. Hennel, Wrocław 2004, s. 78) wraz z komentarzem, w którym pojawia się po raz kolejny analogia Lutosławski – Mickiewicz:

„Sewerowie żyli w bliskiej przyjaźni z żoną głośnego filozofa-mistyka, profesora Lutosławskiego. Otóż Sewer referuje: »Pisała L...a, że 44 już w drodze, tylko nie przez nią. Znalazł Lutus podobno na Wołyniu matkę „cudzoziemkę”, która pozwoliła na to, aby z niej (i Lutusia), przyszedł na świat „a imię jego 44”. Skądże Lutus jest taki zarozumiały, że to on tylko może być ojcem 44-ech? Na to trzeba być wariatem, dziwię się tylko tej, którą znalazł.«. Szczegół ten z tak autentycznego źródła jest niezmiernie ciekawym przyczynkiem do psychologii sekt mistycznych. Uparcie pokutuje ustna tradycja, wedle której Towiański miał starać się Mickiewiczowi o matkę dla przyszłego geniusza”.

Uwzględniając powyższy kontekst, podkreślić raz jeszcze wypada, iż przyjaźń między Micińskim a Lutosławskim zachwiała się, jak można sądzić, nie tyle z powodu urazów osobistych, ile uzurpatorskiej – w ocenie poety – postawy filozofa, który, wedle słów autora *Do źródeł duszy polskiej*, „karykaturował wielkie i święte dzieło Mickiewicza”, odgrywając farsę „przed ołtarzem i w świątyni polskiej”. Wśród pojawiających się w korespondencji napomnień znajdują się i takie słowa Micińskiego:

Urząd nauczyciela łamał plecy takim jak Mickiewicz, a Ty skompromitowałeś się pychą, kapryśnością humoru, wybuchami żądz – a najgorzej według mnie – ciasnością doktryn. Nie wieszysz ku światłu, lecz w ciasne uliczki bratersko-siostrzanych dotyków. Porzuciłeś szary płaszcz filozofa dla jaskrawej togi augura.⁴⁷

Powracamy zatem raz jeszcze do motywu płaszcza. Obok czarnego i purpurowego, symbolizujących dwa różne style myślenia o drogach wiodących ku niepodległości, pojawił się trzeci – szary płaszcz filozofa. To strój, w którym chciałby widzieć Lutosławskiego Miciński. Wydarzenia krakowskie pokazały jednak, iż polski znawca Platona ponad cichy gabinet myśliciela przedkładał trybunę, z której mógłby głosić wieszczce słowo, podnosząc naród w duchu. Doceniając intelektualne zdolności filozofa, Miciński nie może uznać go jednak za autorytet moralny, co stanowi w myśl romantycznego maksymalizmu warunek *sine qua non* pełnienia roli przywódcy duchowego narodu. Dostojny płaszcz myśliciela porzucił Lutosławski – jak pisze autor *Nietoty* – dla „jaskrawej togi augura”, która czasami przybierała postać... góralskiej peleryny! W takim stro-

Do marzeń o narodzinach bohatera narodowego przyznaje się zresztą sam Lutosławski w swoich wspomnieniach, w których ujawnia nadzieje, jakie wiązał z małżeństwem z hiszpańską poetką, Zofią Casanovą. Celem tego związku miało być „powołanie do życia syna, który czegoś mógł dokonać dla Polski”. Lutosławski (*Jeden latwy żywot*, dz. cyt., s. 148-149) powoływał się przy tym właśnie na Mickiewiczowskie prorocтва z *Dziadów*: „Przytaczałem widzenie księdza Piotra, ukazując [...] bohatera narodowego, urodzonego z matki obcej. Wprawdzie sobie nie mogłem przypisywać krwi dawnych bohaterów, bo nigdy w historii nie napotkałem żadnej wzmianki o moich przodkach, lecz przecież, każdy polski szlachcic czuł się równym dawnym wojewodom. Więc mogłem i ja spełnić wróżbę księdza Piotra, spełniając zarazem wróżbę osobistą. Nawet imię miałem gotowe dla syna – miał on być Henrykiem, jak Faust i bohater Nieboskiej Komedii.” Rachuby te jednak okazały się płonne. Lutosławski nie został ojcem upragnionego syna Henryka, przyszłego herosa narodowego, lecz czterech córek, które urodziły się z małżeństwa z Sofitiną. Syna doczekał się dopiero w kolejnym związku, z Polką – Wandą Peszyńską (najprawdopodobniej do tego faktu nawiązuje w swojej wypowiedzi Sewer). Nadał mu jednak nie imię Henryk, a Tadeusz, jak widać również głęboko związane z tradycją romantyczną, i to mickiewiczowską.

⁴⁷ J. Illg, dz. cyt., s. 397. Podkr. moje – E. F.-C.

ju filozof (choć bywało, że i prawie bez stroju, jak w przypadku jego wystąpienia o fototerapii⁴⁸) głosił w Parku Jordana słynną mowę w siedemdziesiątą rocznicę (29 XI 1900) wybuchu powstania listopadowego, w takim też stroju wiozł wieńiec na Kopiec Kościuszki, wzbudzając powszechne poruszenie w nobliwym Krakowie. Swoją postawą Lutosławski niewątpliwie wywoływał zaciekawienie i przyciągał co bardziej entuzjastycznie nastawioną młodzież.

Cóż, kiedy ekscentryczne (i symboliczne) zmiany strojów zaczęły bardziej przypominać farsę, „polską szopę”, w której znajdzie się – wedle słów z *Wesela* – i „farbowany fałsz”, i „podłe maski”...

„Nietota” i Lutosławski, czyli rozwój potęgi woli, tradycja aryjska i odrodzenie

Zdaniem Stanisława Pigonia, z postacią Wincentego Lutosławskiego związany jest, wyrażający się w twórczości Micińskiego, „przewlekły resentyment”⁴⁹. Aluzyjne treści (auto)biograficzne, pozwalające łączyć kreacje literackie z realnie istniejącym pierwowzorem, pojawiają się między innymi w powieściach *Xiądz Faust* i *Mené-Mené-Thekel-Upharism!...*, jednak najjaskrawiej wspomniany resentyment ujawnił się niewątpliwie w *Nietocie*. „Kompleks Lutosławskiego – pisał znany literaturoznawca – jątrzył się długo w Micińskim i mimo upływu lat raz po raz natrętnie powracał, by się ponownie wpleść między pasma jego nowo tworzonych opowieści”⁵⁰. W jaki sposób kompleks ów został wpleciony „między pasma” *Nietoty*, spróbujemy pokazać poniżej.

Już pierwsi czytelnicy tej „tajemnej księgi Tatr” rozpoznawali w bohaterach rysy rzeczywiście istniejących postaci, traktując utwór jako powieść z kluczem⁵¹. Interesującego nas tu Wincentego Lutosławskiego, podążając za rozpoznaniem Pigonia, powszechnie zaczęto uznawać za wzorzec pozaliteracki jednej z najbardziej odrażających kreacji pojawiających się w *Nietocie* – barona de Mangro Rabsztyńskiego⁵². Nie zwrócono jednak dostatecznie uwagi

⁴⁸ Zob. T. Mróz, dz. cyt., s. 119. O krakowskich wystąpieniach i „przebierankach” Lutosławskiego pisał m.in. w jednym ze swoich listów, zaznajomiony także z Micińskim, J. Baudouin de Courtenay (*Listy do Adolfa Czarnego*, Wrocław 1972, s. 115): „Lut[osławski] jest człowiekiem nieuleczalnie chorym umysłowo. Ma on w silnym stopniu obłąd wielkości i manię najrozmaitszych projektów dziwacznych. W Krakowie przebrał się za górala, miał mowy na kopcu Kościuszki i stworzył tak zwany *corp de ballet* prof. Lut[osławskiego] (tj. zastęp zwolenników poprzebieranych i niespełna rozumu).”

⁴⁹ S. Pigoń, *Niesamowite spotkanie...*, dz. cyt., s. 421.

⁵⁰ Tamże, s. 444.

⁵¹ Problem *Nietoty* jako powieści z kluczem omawia M. Kurkiewicz, odnotowując wszystkie ważniejsze w tej kwestii wypowiedzi. Zob. tegoż, *W labiryntach konwencji. (O prozie Tadeusza Micińskiego)*, Bydgoszcz 2004, s. 67-70.

⁵² Dodać jednak wypada, iż wskazywano również na inne pierwowzory postaci barona de Man-

na fakt, iż fragment opublikowanej w 1910 roku powieści, w którym odnaleźć można czytelne wskazówki pozwalające identyfikować tego bohatera z rzeczywistą postacią znanego filozofa, nie figurował w pierwszej wersji utworu, ukazującego się od 1908 roku na łamach warszawskiego „Sfinksa”.

Co więcej, nie zauważono, iż w edycji książkowej *Nietoty* pojawia się jeszcze jeden wyraźny trop prowadzący do Lutosławskiego. Chodzi mianowicie o wspomnianą incydentalnie w rozdziale *Trochę metafizyki i krwi z płuc* postać obłąkanego Mnicha Wincentego à Szaulo, który wraz z baronem de Mangro sprawuje władzę nad opinią publiczną w kraju. Poza inwencją onomastyczną Micińskiego, zabawnie w imiennym określeniu tej postaci nawiązującym i do kłopotów filozofa ze zdrowiem psychicznym (szał – „Szaulo”), i do jego świętego patrona (Wincenty à Paulo)⁵³, warto podkreślić felietonowe nacechowanie powieści, wyrażające się w tendencji do publicystycznej aktualizacji treści. W żywiół powieściowy włączył bowiem pisarz aluzje do licznych prelekcji głoszonych w latach 1908–1910 przez Lutosławskiego w Warszawie, z którą w owym czasie obaj twórcy byli związani. W rzeczywistości przedstawionej *Nietoty* warszawianki, które słuchały Mnicha Wincentego à Szaulo zaczynają postrzegać protagonistę utworu, Ariamana, jako „poczwórnego Epikura”⁵⁴. Sformułowanie to aluzyjnie odnosi się do ascetycznej reguły obowiązującej w założonym przez Lutosławskiego stowarzyszeniu Eleuzis, zwłaszcza zaś do zasady nakazującej jej członkom poczwórną wstrzemięźliwość. Powieściowy epizod i rola, jaką odegrał w nim Mnich Wincenty, przyczyniając się do powstania wśród opinii publicznej negatywnego obrazu Ariamana, postaci – dodajmy – uznawanej przez badaczy za *porte-parole* autora, pozwala podejrzewać, iż mamy tu do czynienia z zaszyfrowanym wątkiem autobiograficznym⁵⁵. Pojawienie się go dopiero w wydaniu książkowym utworu skłania do sądu, iż w okresie wyznaczonym, z jednej strony, zamknięciem publikacji *Nietoty* w czasopiśmie a z drugiej – ostateczną edycją powieści musiało dojść do jakiegoś zadrażnienia stosunków między Micińskim a Lutosławskim; zadrażnienia, które sprowokowało pisarza do napiętnowania filozofa i nadania czytelnego

gro. K. Czachowski (*Pod piórem*, Kraków 1947, s. 102), powołując się na słowa Witkacego, rozpoznawał w tym bohaterze przede wszystkim rysy Władysława Zamoyskiego. Zob. także S. Pigoń, *Niesamowite spotkanie...*, dz. cyt., s. 441; M. Kurkiewicz, dz. cyt., s. 54.

⁵³ Ten święty Kościoła katolickiego stanowił dla Lutosławskiego wzorzec do naśladowania, o czym filozof pisał w swoim dzienniku zatytułowanym (sic!) *Król Duch I*: „Nie oglądać się nigdy na gorszych lub głębszych, lecz uczyć się pokory patrząc na lepszych i mądrych jak Vincent de Paulo.” Kopia dziennika z lat 1904–1949, masz. AN PAN i PAU, K III-155, s. 1. Cyt. za: T. Mróz, dz. cyt., s. 129.

⁵⁴ T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Kraków 2002, s. 223.

⁵⁵ *Nietotę* jako utwór autobiograficzny traktuje S. Pigoń, *Niesamowite spotkanie...*, dz. cyt., s. 435.

adresu identyfikacyjnego takim negatywnym bohaterem, jak baron de Mangro czy epizodycznie wprowadzony Wincenty à Szaulo.

Pewien, niedostrzeżony jak dotąd przez badaczy, trop – prowadzący nas do choćby częściowego wyjaśnienia tej sprawy – odnaleźć możemy w wydanej w 1909 roku książce Wincentego Lutosławskiego *Rozwój potęgi woli przez psychofizyczne ćwiczenia według dawnych aryjskich tradycji oraz własnych swoich doświadczeń*. Można podejrzewać, iż publikacja tej pracy, uznanej przez Jana Tuczyńskiego za najlepszy podręcznik jogi w języku polskim⁵⁶, sprowokowana została ukazaniem się *Nietoty* Micińskiego. W pisanej w lutym 1909 roku przedmowie do wskazanego wydania Lutosławski zaznacza, że praca ta powstała już latem 1905 roku w Kosowie, w czasie jego pobytu w lecznicy doktora Apolinarego Tarnawskiego⁵⁷, któremu zresztą autor książkę tę dedykował. Od tego czasu podręcznik w odpisach funkcjonował w obiegu czytelnicznym, służąc – jak podkreśla Lutosławski – „wielu osobom tak skutecznie, że dziś ogłoszenie go drukiem odpowiada istniejącej potrzebie”⁵⁸.

Dlaczego jednak filozof nie zrobił tego wcześniej i z wydaniem pracy czekał aż cztery lata? Czy „potrzeba”, o której pisze autor książki, nie wiązała się przypadkiem z faktem opublikowania *Nietoty* i nieustającą rywalizacją z Micińskim o przywództwo ideowe w narodzie, o pierwszeństwo w kwestii zgłaszanych projektów odrodzeńczych?

⁵⁶ J. Tuczyński, *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, Warszawa 1981, s. 125. Warto też nadmienić, iż był to pierwszy polski podręcznik jogi. Kolejne pojawiły się dopiero w latach dwudziestych XX w. Były to głównie tłumaczenia autorstwa A. Langego prac Yogi Ramaczaraki, z którymi Lutosławski zapoznał się w Londynie: *Filozofia jogi i okultyzm wschodni*, Warszawa 1921 (2. wyd. 1925); *Hatha-Joga: nauka jogów o zdrowiu fizycznym i sztuce oddychania z licznymi ćwiczeniami*, Warszawa 1922 (2. wyd. 1930); *Drogi dojścia jogów indyjskich*, Warszawa 1923. Tegoż autora, ale już nie w tłumaczeniu A. Langego, a T. Błęszyńskiego, ukazała się też w tym czasie książka *Radża-Joga: seria wykładów*, Warszawa 1925 (2. wyd. 1939).

⁵⁷ Warto przypomnieć, iż filozof trafił do tego zakładu leczniczego najprawdopodobniej za namową Micińskiego, co raz jeszcze pokazuje, jak splatały się ścieżki obu twórców. W liście z 1899 r. pisarz, wiedząc o nękającej filozofa depresji, nakłania go, by nabrał sił i zdrowia w zakładzie hydropatycznym i dodaje: „nie lekceważ rady, sprawdziłem na sobie” (J. Illg, *Listy Tadeusza Micińskiego do Wincentego Lutosławskiego*, dz. cyt., s. 392). I rzeczywiście, lato roku 1900 spędza Lutosławski w Kosowie, w lecznicy doktora Tarnawskiego, który zajmował się właśnie wodolecznictwem (zob. T. Mróz, dz. cyt., s. 117-118). Później bywa tam wielokrotnie, spotykając się także być może z Micińskim, który również był częstym gościem w Kosowie, podobnie zresztą jak wiele innych postaci ze świata kultury i polityki początku XX w. Po Zakopanem było to bowiem drugie uzdrowisko, które skupiało ówczesne środowisko artystyczne.

⁵⁸ W. Lutosławski, *Przedmowa*, do: tegoż, *Rozwój potęgi woli przez psychofizyczne ćwiczenia według dawnych aryjskich tradycji oraz własnych swoich doświadczeń*, Kraków 1909, s. V.

Hipotezę tę zdaje się poświadczać złośliwy komentarz, który odnajdziemy w przedmowie do *Rozwoju potęgi woli*. Lutosławski odwołuje się tu bowiem do publikowanej właśnie w „Sfinksie” powieści swego dawnego ucznia, publicznie go atakując. Atak ten mógł być dla poety tym bardziej bolesny, iż filozof posłużył się do wyprowadzenia go krakowskim przyjacielem Micińskiego, Arturem Górskim, oraz jego głośnym dziełem *Monsalwat*. Powołując się na pochodzącą z tego utworu frazę „deptanie myśli”, Lutosławski czyni zarzut naszym wieszczom, że „nazbyt często w imię natchnienia lekceważyli rozum”⁵⁹, choć zarazem uznaje, iż w ich twórczości najdoskonalej ze wszystkich narodowych literatur wyrażony został ideał potęgi ducha. Przy tej uwadze pojawia się jednocześnie przypis, będący jawnym przytykiem pod adresem Micińskiego i jego ostatniej powieści: „na to deptanie patrzył naród cały – i odtąd deptanie w narodzie i lekceważenie pracy myśli – już nie przez potęgę ducha, ale przez lenistwo i tchórzostwo – zasłania się prawem wyższej hierarchii ducha, nawet namaszczeniem wieszczym (np. Micińskiego *Nietota*)”⁶⁰. Słowa te autor wskazanej powieści mógł odebrać jako policzek, ale są one również wyrazem resentymentu Lutosławskiego, który nie mógł się pogodzić z wyemancypowaniem się swego dawnego ucznia. Co więcej, filozof zarzucił Micińskiemu nie tylko uzurpowanie sobie roli wieszca, co – jak pamiętamy – pisarz wcześniej wypominał krakowskiemu wykładowcy w korespondencji, nie tylko dezaprobował go za lekceważenie rozumu w imię poetyckiego natchnienia i wieszczych uroszczeń, ale niemal wprost oskarżył o lenistwo i tchórzostwo. To była już zniewaga, i to zniewaga wypowiedziana publicznie. Można podejrzewać, że właśnie te słowa wywołały ostrą reakcję pisarza oraz chęć odwetu, która wyraziła się we wprowadzeniu do powieści postaci Wincentego à Szaulo oraz w uposażeniu odrażającego barona de Mangro w historię biograficzną, niepozostawiającą wątpliwości co do faktycznego pierwowzoru tego bohatera.

I tu dochodzimy do kolejnej interesującej kwestii. Należy bowiem zaznaczyć, że bezpardonowy atak Lutosławskiego mógł tym dotkliwiej zaskoczyć Micińskiego, iż kreacja jednej z czołowych pozytywnych postaci *Nietoty* korespondowała wyraźnie z sylwetką autora *Logiki Platona*. Chodzi oczywiście o Maga Litwora.

Przypomnijmy, że bohater ten przybywa do Turowego Rogu, tatrzańskiej miejscowości będącej ostoją polskości wysokiej próby, czerpiącej siły z romantycznej tradycji, by krzepić polskiego ducha wiedzą indyjską. To tu, w kate-

⁵⁹ W. Lutosławski, *Przedmowa*, do: tegoż, *Rozwój potęgi woli*, dz. cyt., s. XVIII.

⁶⁰ Tamże.

dralnej przestrzeni „wniebowziętych gór”, w polskiej „błogosławionej krainie” – w Tatrach – ma się dokonać misterium wyzwolenia duszy, które zainicjuje następnie odrodzenie narodowe. Co jednak dla nas szczególnie ważne, Mag Litwor wykreowany w myśl formuły *Ex Oriente lux* na zbawcę-wyzwolicieła, na „Mesjasza Wschodu”, jest w *Nietocie* ukazany jako jogin znający tajniki Radża Jogi⁶¹.

Należy zauważyć, iż tę najbardziej hermetyczną ścieżkę duchowego rozwoju spopularyzowała w Europie pod koniec XIX wieku Helena Bławatska, założycielka Towarzystwa Teozoficznego. Twierdziła ona, że przebywając w Indiach, wtajemniczona została w Radża Jogę przez tybetańskich Mahatmów, z którymi, już po powrocie do Europy, porozumiewała się telepatycznie. My jednak, pisząc o zainteresowaniu, jakim w kulturze zachodniej na przełomie XIX i XX wieku cieszyła się Radża Joga, podkreślić musimy fakt, że na jej temat wypowiadał się również Wincenty Lutosławski. I co szczególnie zdaje się być tu interesujące, jeden z rozdziałów przywoływanej wyżej jego książki *Rozwój potęgi woli przez psychofizyczne ćwiczenia według dawnych aryjskich tradycji* poświęcony był właśnie tej wschodniej praktyce duchowej.

Lutosławski zetknął się z jogą, będąc w 1903 roku Londynie. W swojej pisanej po wielu latach biografii polski filozof wspominał, iż wiedzę na ten temat czerpał przede wszystkim z prac ucznia Szri Ramakriszny, znanego na Zachodzie jako Swami Wiwekananda (właśc. Narendranath Datta). Uwagę autora pierwszego polskiego podręcznika jogi zwróciło szczególnie jedno dzieło tego hinduskiego mistrza zatytułowane *Raja Yoga*, czyli – jak wyjaśnia Lutosławski – „królewska droga wyzwolenia”⁶². Jak można sądzić, istotną rolę przy pozytywnej adaptacji tej indyjskiej ścieżki rozwoju duchowego przez polskiego filozofa odegrała także postać samego Swamiego Wiwekanandy (1863–1902). Warto przy tym wspomnieć, iż Lutosławski miał okazję zetknąć się z nim osobiście, gdyż obaj w 1893 roku uczestniczyli w zorganizowanym w Chicago ekumenicznym spotkaniu nazwanym Parlamentem Religii. Autor *Rozwoju potęgi woli* cenił Wiwekanandę również za to, iż – jak pisał – był on

⁶¹ Szerzej na ten temat piszę w szkicu pomieszczonym w tomie: *Czytać Tadeusza Micińskiego. Studia*, pod red. A. Czyży, M. Pliszki, S. Sobieraja, Siedlce 2016. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że postać pełniąca analogiczną funkcję mistrza w strukturze powieściowej kolejnego utworu Micińskiego, w *Xiędzu Fauście*, również praktykuje Radża Jogę. Chodzi oczywiście o tytułowego bohatera. Przedstawiając swoje dramatyczne *curriculum vitae* w czasie wigilijnej nocy, siedemdziesięciosiedmioletni ksiądz Faust wyjaśnia tajemnicę swojej niezwyklej kondycji pełnej młodzieńczego witalizmu: „Ten tryb życia mistyczny, a jednocześnie fizyczna praca i uprawianie Radżajogi – zachowały mię młodym” (T. Miciński, *Xiędz Faust*, opracowanie tekstu, przypisy i posłowie W. Gutowski, Kraków 2008, s. 81. Podkr. – E. F.-C.)

⁶² W. Lutosławski, *Jeden łatwy żywot*, Kraków 1994, s. 277.

żarliwym patriotą indyjskim, pragnącym wyzwolenia Indii spod angielskiej okupacji. Polski filozof podkreślał przy tym, że wyzwolenie to ma się dokonać poprzez odrodzenie duchowe Hindusów i powrót do czystej aryjskiej tradycji, przechowywanej w świętych starożytnych księgach⁶³.

Takie stanowisko indyjskiego mistrza duchowego, działacza religijnego i patriotycznego musiało spotkać się z najgłębszym zrozumieniem ze strony młodopolskich twórców. Trzeba bowiem zaznaczyć, że analogia Polska–Indie, która leżała przecież u podstaw konstrukcji świata przedstawionego *Nietoty*, zyskiwała – poza treściami natury duchowo-kulturowej – dodatkowy argument także w podobieństwie ówczesnej sytuacji politycznej obu krajów, skolonizowanych i ciemnionych przez wrogię okupanta⁶⁴. Postawa hinduskiego myśliciela korespondowała – podkreślmy – tak z poglądami Lutosławskiego, jak i Micińskiego. Ten ostatni, dodajmy, przywoływał zresztą postać Swamiego Wiwekanandy w ostatecznej wersji noweli *Nauczycielka*, włączonej do redagowanego tuż po wydaniu *Nietoty* tomu *Dęby czarnobylskie* (1911)⁶⁵. Co znamienne, nazwisko Hindusa pojawia się tam w kontekście tatrzańskim. W końcowym akapicie ostatecznej redakcji utworu, Amelia, bohaterka noweli, po mistycznych doświadczeniach w Tatrach postanawia wyjechać na miesiąc do Anglii, by tam wysłuchać wykładów Wiwekanandy o „ciałach człowieka”. O ciałach tych pisał Lutosławski w swoim podręczniku jogi, wymieniając ciało

⁶³ Zob. tenże, *Rozwój potęgi woli*, dz. cyt., s. 133.

⁶⁴ Nie sposób przy tym nie zauważyć, iż postać Maga Litwora wykazuje pewne podobieństwo do postaci Swami Wiwekanandy. Obaj są mędrkami-joginami, wtajemniczonymi w starożytną wiedzę duchową, a przy tym żarliwymi patriotami i działaczami na rzecz religijnego zbliżenia kultur w duchu tolerancji i wzajemnego poszanowania. Obaj także rozpalają zapał, wzywając do bohaterskiego czynu, ale zarazem ich postawę wobec świata charakteryzuje współczucie dla cierpienia i tkliwość serca. Gdy czyta się takie słowa Wiwekanandy: „Naprzód [...] nie oglądajmy się poza siebie. Potężna skupiona energia, płomienny zapał, nieustraszona odwaga, a bezgraniczna cierpliwość – oto czego nam trzeba, tylko z nich zrodzi się wielki czyn” czy „Niechby w każdym kraju pojawiło się paru ludzi o lwim sercu, ludzi niedbających o władzę, sławę, dobrobyt, bogactwa, o duszy, która zerwała własne pęta i poznała Nieskończone i zjednoczyła się z Bogiem... a wstrząsnęłoby to całym światem” (cyt. za: W. Dynowska, *Swami Wiwekananda*, <http://www.himavanti.org/pl/c/mistrzowie/swami-wiwekananda>), to ma się wrażenie, że bez uszczerbku dla spójności powieściowego świata mogłyby one zostać wypowiedziane również i przez Maga Litwora. Jak i zresztą przez samego Micińskiego...

⁶⁵ Na zainteresowanie autora *Nauczycielki* filozofią Swamiego Wiwekanandy zwrócił jako pierwszy uwagę – w kontekście wymienionej noweli – T. Linkner w pracy *Zanim skończyło się maskaradą* (dz. cyt., s. 39-40): „Przywołanie w tym miejscu indyjskiego mędrca każe sądzić, że jego filozofia podczas redagowania nowelistycznego pamiętnika Amelii, [...] w jakimś stopniu Micińskiego interesowała, lub przynajmniej nie musiała być mu obojętna. [...] Natomiast w finale tej noweli do znajomości nauk Swami Wiwekanandy Miciński się wprost przyznaje, co czyni go jednym z pierwszych zainteresowanych u nas jego filozofią”.

astralne, niewidzialne, eteryczne i promieniste⁶⁶. Trudno też nie odnieść wrażenia, że gdy bohaterka mówi o rozwijaniu w sobie „mocy intuicji wierzącej”⁶⁷, to słowa te odpowiadają wypowiedziom autora *Rozwoju potęgi woli*, w których podkreśla on, że mądrość naszych aryjskich przodków polegała na rozwoju intuicji prześcigającej rozum.

Zatrzymajmy się zatem na chwilę przy poglądach Lutosławskiego, wyrażonych w tej pracy. W swoim podręczniku jogi postulował on ćwiczenia fizyczne i pracę nad rytmizacją oddechu, by za sprawą ożywczej *prany* spotęgować siły duchowe i zdobyć „moc ruszania światem”. „Stopniowe opanowanie wszelkich ruchów i prądów wewnętrznych prowadzi do władzy nad światem zewnętrznym o wiele prędzej i pewniej, niż badanie zjawisk zewnętrznych”⁶⁸ – pisał. Hinduska ścieżka rozwoju duchowego ma prowadzić bowiem do odkrycia prawdy mówiącej o władzy Ducha nad naturą, prawdy znanej już przecież naszym romantycznym wieszczom – co Lutosławski szczególnie mocno akcentował – wzywającym Polaków do duchowego przeobrażenia. „W żadnej literaturze – stanowczo podkreślał filozof – ten ideał potęgi ducha nie został wyrażony w tak porywających obrazach, jak u nas to uczynili Mickiewicz, Słowacki i Krasiński”⁶⁹. Głosząc to przekonanie, Lutosławski wzywał rodaków do pogłębionych studiów nad dziełami wieszczów, które, „nie mniej niż stare księgi indyjskie, zawierają najskuteczniejsze wskazówki, prowadzące do wyzwolenia ducha”⁷⁰. Dokonując apologii literatury romantycznej, zaznaczał jednocześnie, iż joga, mądrość naszych aryjskich przodków, może pomóc uleczyć osłabienie woli, na które cierpi cały naród. Może też być narzędziem wyzwalającym z lenistwa ducha, będącego główną przyczyną narodowych klęsk oraz przyczynić się do wzmożenia sił życiowych i podniesienia poziomu zdrowia w najszerzych warstwach społecznych. Uznał zatem tę indyjską tradycję doskonalenia duchowego za element wychowawczy i terapeutyczny. Jednocześnie próbował ją zespolić z wyprowadzoną z romantyzmu mesjanistyczną historiozofią⁷¹.

⁶⁶ Wypada w tym miejscu skonstatować, że twierdzenie T. Linknera (dz. cyt., s. 40) mówiące o tym, że Miciński filozofię Wiwekanandy mógł poznać dzięki znajomości z Mieczysławem Geniuszem nie wydaje się do końca trafne. Pierwszeństwo w tym względzie przypada raczej Lutosławskiemu, który zresztą odwiedził tego wspomnianego wyżej polskiego działacza zainteresowanego ezoteryzmem w Port Saidzie w roku 1905, czyli w okresie pracy nad *Rozwojem potęgi woli*. Niewykluczone, że to właśnie Lutosławski przekazał Geniuszowi swoją wiedzę na temat filozofii Wiwekanandy, inspirując do zapoznania się z nią.

⁶⁷ Zob. T. Miciński, *Nauczycielka*, w: *Dęby czarnobylskie*, Warszawa 1911, s. 106.

⁶⁸ W. Lutosławski, *Rzecz o potęgę woli przez psychofizyczne ćwiczenia według dawnych aryjskich tradycji oraz własnych swoich doświadczeń*, Kraków 1909, s. 177.

⁶⁹ Tamże, s. XVIII.

⁷⁰ Tamże, s. 169.

⁷¹ Zob. J. Tuczynski, *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, dz. cyt., s. 125.

Wprowadźmy rytm do życia – wnet zapanuje w nim harmonia. »Któż za skłamaną między ludźmi sławę, odda prawdziwą moc ruszania światem przez Bożą siłę i przez Bożą sprawę?« – mówi Słowacki w Królu-Duchu, i powie za nim każdy, co tylko usiłuje zdobywać Boże siły dla tej Bożej sprawy, która jest szczególniejszym zadaniem naszego narodu. Tędy droga nie tylko do fizycznego i moralnego odrodzenia, lecz także do wszelkiej najszerzej pojętej i wszystkie dziedziny przenikającej niepodległości.⁷²

Fizyczne i moralne odrodzenie stanowi, podobnie zresztą jak w nauczaniu Swamiego Wiwekanandy, hinduskiego patrioty i czołowego przedstawiciela tzw. renesansu bengalskiego, warunek konieczny duchowego wyzwolenia, którego następstwem będzie niepodległość we wszystkich dziedzinach życia. Polski filozof, znawca Paltona i jeden z pierwszych adeptów jogi w kraju nad Wisłą, zachęca rodaków do podążania tą ścieżką doskonalenia duchowego, by tym lepiej potrafili oni realizować swoją, wskazaną przez wieszczów w wielkiej literaturze romantycznej, narodową misję, by mogli – powtórzmy za Lutosławskim – „zdobywać Boże siły dla tej Bożej sprawy”. Nowym też zadaniem narodu polskiego, który na przestrzeni wieków pośredniczył między Wschodem a Zachodem, jest zespolenie obu tych tradycji kulturowo-religijnych, „połączenie doświadczeń Wschodu z późniejszymi objawieniami, zastosowanymi przez Świętych zachodniego Kościoła”.⁷³

Duch aryjski się budzi u nas w różnych przejawach indywidualizmu, dochodzących do zaprzeczenia chrześcijaństwa. Ale lepiej będzie, jeśli usuniemy pozorny konflikt między religią semicką a aryjską tradycją, łącząc obie, stosując każdą w sferze właściwej.

Religia chrześcijańska nas uczy zdobywać i stosować łaskę za pomocą pokory, gdy czujemy własną bezsilność i nicłość, tradycja aryjska uczy nas rozwijać potęgę własną, bez nadprzyrodzonej pomocy, jeśli jesteśmy w stanie uwierzyć w boskość naszej własnej jaźni.⁷⁴

Czytając te słowa o zespoleniu tradycji indoaryjskiej i chrześcijańskiej, trudno nie zauważyć, iż pokrywają się one z koncepcjami Micińskiego. Autor *Nietoty* dał im przecież wyraz także w swojej powieści. Tendencje, o których pisał Lutosławski, wyrażające się w indywidualizmie „dochodzącym do zaprzeczenia chrześcijaństwa” ucieleśnione zostały, można by powiedzieć, w postaci Ariamana, którego już samo imię odsyła nas do tradycji aryjskiej. Natomiast Mag Litwor, łączący w sobie „witeziową potęgę” z „cichą świetlanością ducha”⁷⁵, uczy swego adepta dostrzegać głęboką prawdę duchową w obu

⁷² W. Lutosławski, *Rozwój potęgi woli*, dz. cyt., s. 180.

⁷³ Tamże, s. 154.

⁷⁴ Tamże, s. 3

⁷⁵ T. Miciński, *Nietota*, dz. cyt., s. 85.

tych tradycjach religijnych. Dlatego wzywa do symbolicznego gestu zasadzenia krzyża w Tatrach⁷⁶, w przestrzeni, w której stale obecny jest praaryjski znak swastyki, zarówno w mitycznych podziemiach Giewontu, jak i w góralskich chatach („niespodziany krzyżyk”).

Gdy autor *Rozwoju potęgi woli* porównuje dokonania Europejczyków i Hindusów na polu zdobywania wiedzy i wyznaczania kierunków poznawczej penetracji rzeczywistości, stwierdza wręcz, iż:

Hindusi nam obiecują znacznie więcej: rozwój intuicji, przenikającej tajniki przyrody i dziejów, – opanowanie ciała, usuwające wszelkie choroby, – dar leczenia innych przez posyłanie im prądów i kształtów prany na największą nawet odległość, – niezmacony niczym spokój wewnętrzny, – siłę przyspieszającą wzrost roślin i zwierząt, – zdolność wędrowania po świecie w ciele astralnym i zbierania spostrzeżeń, nie będąc spostrzeganym przez ludzi, – przenikanie cudzych myśli i uczuć, oraz przeszłości każdej jaźni, – wynikającą stąd nieomylną znajomość ludzi, – stany nieskończonej błogości wewnętrznej, bądź w spokoju, bądź w czynie, – zetknięcie z duchami o wiele wyższymi od nas, – i w ogóle przygotowanie do nowego, doskonalszego i o wiele szczęśliwszego żywota.⁷⁷

Trudno nie zauważyć, że wskazane przez Lutosławskiego niezwykle zdolności ucieleśnia bohater *Nietoty* – Mag Litwor, mający wedle słów z powieści „łączyć Indie z wiedzą współczesnej Europy”⁷⁸. Ten „duch wiodący” narodu jest przecież wykreowany na jogina znającego tajniki Radża Jogi, wtajemniczonego – jak wyjaśnia Miciński w *Nietocie* – w „wiedzę o głębinach duszy i panowaniu nad jej potęgami”⁷⁹. Litwor stosuje zresztą postulowane przez autora *Rozwoju potęgi woli* konkretne praktyki, jak choćby witalizację wody. Lutosławski w swoim podręczniku radził:

Przed wypiciem należy napić wodę praną. To się czyni w sposób następujący: bierze się w lewą rękę szklankę z wodą, trzymając ją od dołu tak, aby dłoń była zwrócona ku gorze, a prawą ręką potrząsa się tak nad wodą, jakby się chciało płyn jakiś sphywający z luźnie wiszących palców do wody strząsnąć.

Potrząsa się rytmicznie, mniej więcej tyle razy na minutę, ile się ma uderzeń serca.

I podczas tego błogosławieństwa wody, w miarę ruchów pranę ku niej ściągających, trzeba rytmicznie oddychać – w ten sposób, że przez 6 takich ruchów wciągamy powietrze, przez 3 je zatrzymujemy, przez 6 wypychamy i przez 3 znów pozostawiamy płuca wypróżnione.

⁷⁶ Na temat „witalizacji krzyża” w *Nietocie* zob. W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 225-226.

⁷⁷ W. Lutosławski, *Rozwój potęgi...*, s. 15.

⁷⁸ T. Miciński, *Nietota*, dz. cyt., s. 224.

⁷⁹ Tamże, s. 92.

Kilka takich rytmicznych oddychań zupełnych wystarcza, by zamagnetyzować wodę i skupić w niej nadzwyczajne ilości prany.⁸⁰

Choć w powieści Micińskiego tak dokładnego opisu „błogosławieństwa wody” nie znajdziemy, a zwykłą szklanę zastąpi fantazyjny czerpak, trudno jednak nie odnieść wrażenia, że mamy tu do czynienia z analogiczną praktyką:

Mag Litwor nachylił się i modlitewnie magnetyzował wodę, zaczerpniętą w dziwnego kształtu ów czerpak drzewny, z rączką, przedstawiającą głowę węża, podczas gdy czara wyobrażała zewnątrz kaplicy.

Wodą Tatr odmładzał swoje serce, na zbyt strasznych wyżynach Himalajów przebóstwione.⁸¹

Na początku XX wieku Lutosławski znany był jako propagator technik służących opanowaniu prany, energii życiowej⁸². Sam zresztą praktykował jogę, a w archiwach zachowało się zdjęcie, ukazujące filozofa siedzącego w pozycji medytacyjnej⁸³.

W kreacji Maga Litwora znajdziemy zresztą więcej zastanawiających korespondencji z sylwetką Lutosławskiego. Kolejna związana jest z romantyczną koncepcją królów-duchów oraz fundamentalną w poglądach filozofa teorią palingenezy. W wydanej w 1909 roku pracy *Nieśmiertelność duszy: zarys metafizyki polskiej* autor przekonywał, że palingeneza jest „dogmatem całego polskiego mesjanizmu”, wiarą wielkich polskich wieszczów i najgłębszych myślicieli, wypływającą z poznania własnej jaźni. To jest – jego zdaniem – istota romantycznych koncepcji historiozoficznych, a zarazem podstawowa idea polskiego posłannictwa⁸⁴.

Wojciech Gutowski, badając związki intertekstualne utworów autora *Nietoty z Królem-Duchem*, stawia pytanie: „czy w swej strukturze i genealogii główne postacie powieści: mag Litwor i ksiądz Faust nie wskazują na wzorzec Słowackiego? Czyż nie są to postacie palingenetyczne?”⁸⁵. I odpowiedzmy: z pewnością tak! Mag Litwor to przecież nowe wcielenie Jana Witkiewicza – Wallenroda,

⁸⁰ W. Lutosławski, *Rozwój potęgi woli*, dz. cyt., s. 20.

⁸¹ T. Miciński, *Nietota*, dz. cyt., s. 110.

⁸² Pisząc o modzie na lutosławszczyznę, Ignacy Kochanowicz w *Triumfie XX wieku* (Wrocław 1912, s. 34) podkreślał: „W Indiach [...] fakirzy poznali tajemnicę przyrody i jej energię, nazwali tę energię Prana. Lutosławski dużo o niej pisał [...]”.

⁸³ Zob. Archiwa Naukowe PAN i PAU, płyta CD/78. Podaję za: T. Mróz, dz. cyt., s. 138.

⁸⁴ W. Lutosławski, *Nieśmiertelność duszy: zarys metafizyki polskiej*, Warszawa 1909, s. 243. Na temat roli palingenezy w koncepcjach Lutosławskiego zob. W. Jaworski, dz. cyt., s. 90-99.

⁸⁵ W. Gutowski, *Tadeusza Micińskiego dialog z „Królem-Duchem”*, w: *Wyobraźnia Juliusza Słowackiego*, pod red. D. T. Lebiody, Bydgoszcz 2006, s. 244.

to kolejna inkarnacja Króla-Ducha Jaźni Narodu⁸⁶, która w symboliczny sposób wiąże nie tylko najważniejsze figury z literackiego dziedzictwa polskiego romantyzmu, syntetyzując w tej kreacji twórczość Mickiewicza i Słowackiego, ale łączy także najbardziej znamienne elementy i dążenia kultury Zachodu i Wschodu, cechy nietzscheańskiego nadczłowieka-Zaratustry i hinduskiego jogina. Można bowiem powiedzieć, że Miciński, recypując wzorzec palingenetyczny Króla-Ducha z twórczości Słowackiego, świadomie wydobywa i podkreśla jego indyjskie korzenie. Tendencja ta znamienita zresztą była również i dla Lutosławskiego, który stwierdził wręcz, że „Słowacki był Hindusem”⁸⁷.

Podkreślmy na koniec, że Mag Litwor jako „postać-palimpsest”⁸⁸ o wyraźnym charakterze romantyczno-orientalnym ucieleśnia wspólne Micińskiemu i Lutosławskiemu przekonanie o indoaryjskich korzeniach kultury polskiej, któremu patronuje tak Słowacki, jak i Mickiewicz – „mistyczny kulturoznawca”⁸⁹, autor prelekcji paryskich. Przecież na pytanie postawione w *Rozwoju potęgi woli*: „Czy, przyjąwszy religię chrześcijańską, która wśród Semitów powstała, religię pokory, łaski, krzyża, mamy uznać za zbyt cenne te środki, którymi nasi praojcowie aryjscy zdobywali siły nadprzyrodzone dla siebie i tych wybranych, z którymi się dzielili?”⁹⁰, obaj dawni przyjaciele odpowiedzieliby podobnie, przekonując rodaków, iż należy przyswoić i twórczo rozwinąć starożytną wiedzę duchową Ariów, syntetyzując ją z rodzimą tradycją kulturowo-religijną. To jeden z zasadniczych punktów ich projektów odrodzenia narodowego.

Czemu zatem Lutosławski tak ostro zaatakował Micińskiego jako twórcę *Nietoty*, a autor powieści odplacił mu pięknym za nadobne, uposażając odrażającego barona de Mangro w rys biograficzny pozwalający identyfikować tego bohatera z filozofem?

Jak można sądzić, to osobiste animozje i resentymenty sprawiły, że polski „spec od Platona” nie rozpoznał w kreacji tatrzańskiego jogina i króla-ducha takich cech, które miały związek z jego własną postacią. W liście do Wilhelma Feldmana Miciński pisał: „gdyby nasza publiczność umiała czytać i rozumieć – to *Nietota* w Magu Litworze ukazałaby męża stanu”⁹¹. Parafrazując te słowa,

⁸⁶ Sformułowanie to nawiązuje do przedstawionej przez Micińskiego interpretacji poematu Słowackiego. Chodzi mianowicie o szkic *Król-Duch – Jaźń: poemat Juliusza Słowackiego*, zamieszczony w tomie *Do źródeł duszy polskiej* (dz. cyt., s. 77-120). Szerzej na temat tej interpretacji zob. W. Gutowski, *Tadeusza Micińskiego dialog z „Królem-Duchem”*, dz. cyt., s. 235-238.

⁸⁷ Cyt. za: J. Tuczynski, *Motywy indyjskie w...*, dz. cyt., s. 127.

⁸⁸ W. Gutowski, *Inspiracje i repetycje. Adam Mickiewicz w lekturze Tadeusza Micińskiego*, w: tegoż, *Wprowadzenie do Xiegi Tajemnej*, dz. cyt., s. 341.

⁸⁹ J. Ławski, *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia*, Białystok 2010, s. 180.

⁹⁰ W. Lutosławski, *Rozwój potęgi woli*, dz. cyt., s. 3.

⁹¹ Cyt. za: *Korespondencja Tadeusza Micińskiego*, oprac. T. Wróblewska, „Miesięcznik Literacki”

moglibyśmy powiedzieć, że gdyby Lutosławski „umiał czytać i rozumieć”, rozpoznałby w bohaterze częściowo samego siebie. Już bowiem w 1906 roku Miciński, przedstawiając w *Fundamentach Nowej Polski* „metafizyczny bilans narodowego życia” i snując rozważania na temat charyzmatycznego przywódcy, wspomina o Lutosławskim w znaczącym kontekście:

A wreszcie, czyś nie poznał, że tylko olbrzymi Wtajemniczony – prorok – światło Kriszny – Chrystusa i Apollina, mógłby ogarnąć nas, przetworzyć i zbawić?

Wskażesz mi na kwietystyczny towianizm, na amerykańskie sztuki twórcy Eleuzis?

Wyłuszcysz mi, że literatury słowiańskie Mickiewicza są dowodem, że słowo nie może narodu z mogiły podnieść?

Zakreślisz mi szerokim gestem historię inkwizycji, bigoterii, klerikalizmu – wiem to wszystko. Lecz nade wszystko wiem, że jest tajemne przeznaczenie naszej duszy.⁹²

Miciński, będący podobnie jak Lutosławski czcicielem tajemnic jaźni, sytuuje twórcę Eleuzis pomiędzy Towiańskim a Mickiewiczem, pomiędzy kwietyzmem a heroicznym mesjanizmem. Zacytowany fragment wypowiedzi dowodzi przy tym, że pisarz brał pod uwagę postać filozofa, rozważając kwestię duchowego przewodzenia narodowi w sytuacji politycznego zniewolenia. Jednak doceniając jego ideowy wkład w formowanie się aktualnych projektów odrodzeńczych, Miciński nie mógł uznać go za autorytet moralny, co stanowiło – wedle romantyków i młodopolskiego pisarza – warunek *sine qua non* pełnienia roli przywódcy duchowego narodu. Był bowiem świadomy, podobnie jak świadomy będzie później Stanisław Pigoń, jego negatywnych skłonności; wiedział, że filozofowi towarzyszy „dajmonion raczej złowrogie”⁹³. Tym też, jak wypada sądzić, można tłumaczyć pojawienie się w mitycznej polskiej przestrzeni Tatr-Himalajów tej zaskakującej pary towarzyszy, przywodzącej na myśl Don Kichota i Sanczo Pansę⁹⁴ (czy też doktora Jekylla i pana Hyde’a...). Mag Litwor nie był bowiem sam, szedł za nim „jakiś magopodobny potwór”⁹⁵ i uśmiechał się napuszenie – dawny bramin de Mangro, przeistoczony następnie w barona Rabsztyńskiego.

1969, nr 11, s. 120.

⁹² T. Miciński, *Do źródeł duszy polskiej*, dz. cyt., s. 138-139.

⁹³ S. Pigoń, *Z Komborni w świat*, dz. cyt., s. 233.

⁹⁴ O nawiązaniach w *Nietocie* do tych dwóch protagonistów Cervantesowskiej epopei interesującą pisze P. Sobolczyk: *Tadeusza Micińskiego podróż do Hiszpanii*, Toruń 2005, s. 116-139. Autor tej pracy jako pierwszy w tak szeroki sposób zwrócił też uwagę na związek bohaterów powieści Micińskiego z jogą. Wskazuje jednak nie na Radźa Jogę, lecz na „jogę czynu”, czyli *karmajogę*. Zob. tamże, s. 136-138.

⁹⁵ T. Miciński, *Nietota*, dz. cyt., s. 40.

Wspominając Lutosławskiego, Pigoń wskazywał na dziwny aliaż apostołstwa i mistyfikacji, podkreślając, że w tym Sokratesie „było trochę Alcybiadesa”⁹⁶. Oceniając działalność filozofa, pisał:

Życie zadrwiło boleśnie z tych porywów apostołskich. Kiedym się przyglądał stosunkom wewnętrznym w krakowskiej Eleuterii, towarzystwie wstrzemięźliwości, wyrosłym z inicjatywy Lutosławskiego i przez niego ochrzczonym, a prowadzonym wówczas przez p. S., parodniowego później „ministra”, figurę groteskową, jakby żywcem wykrojoną z *Polityki* Perzyńskiego, dostrzegłem tam złośliwy grymas ironii życia: oto ci Kraina Doskonałości, oto marzenie – i rzeczywistość: zamiast anioła, pokraczny homunkulus!⁹⁷

Miciński, jak można podejrzewać, świadom był tego rozdziwienia cechującego życie Lutosławskiego, dlatego „apostolskiej” postaci Maga Litwora towarzyszy „pokraczny homunkulus”, mistrz mistyfikacji – de Mangro. Para ta, jakby w myśl przywoływanych na początku tego szkicu słów Herbaczewskiego, jest „monstrualnym połączeniem wielkości i śmieszności – jakąś przedziwną »alchemią cierpienia i naigrywania«”...

Bibliografia

Boniecki E., *„Duch się we mnie wicherzy”*. Tadeusz Miciński wobec zagadki człowieka, Warszawa 2000.

Flis-Czerniak E., *Mag Litwor, Król-Duch i joga, czyli o „Nietocie” Tadeusza Micińskiego i wiedzy tajemnej Wschodu*, w: *Czytać Tadeusza Micińskiego. Studia*, pod red. A. Czyża, M. Pliszki, S. Sobieraja, Siedlce 2016.

Flis-Czerniak E., *Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości narodowej i religijnej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2008.

Gutowski W., *Odrodzenie i wyzwolenie. Symbolika niepodległościowa w poezji polskiej lat 1914–1918*, w: tegoż, *Pasje wyobraźni. Szkice o literaturze romantyzmu i Młodej Polski*, Toruń 1991.

Gutowski W., *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001.

Illg J., *Niesamowitego spotkania karty nieznane. Korespondencja Tadeusza Micińskiego z Wincentym Lutosławskim*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1979.

Linkner T., *Zanim skończyło się maskaradą. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 2003.

Okulicz-Kozaryn R., *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski*, Poznań 2007.

⁹⁶ S. Pigoń, *Z Komborni w świat*, dz. cyt., s. 203.

⁹⁷ Tamże, s. 235.

Pigoń S., *Niesamowite spotkanie literackie. Tadeusz Miciński – Wincenty Lutosławski*, w: tegoż, *Miłe życia drobiazgi. Pokłosie*, Warszawa 1964.

Sobolczyk P., *Tadeusza Micińskiego podróż do Hiszpanii*, Toruń 2005.

Sosnowski J., *Playa de Mera. Jeszcze o „niesamowitym spotkaniu literackim”*, „Kresy. Kwartalnik Literacki” 1998, nr 1.

Tuczyński J., *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, Warszawa 1981.

Elżbieta Flis-Czerniak

Maria Curie-Skłodowska University, Lublin

ABOUT NIETOTA, OR: ONCE AGAIN ABOUT TADEUSZ MICIŃSKI'S "AMAZING MEETING" WITH WINCENTY LUTOSŁAWSKI

Summary

The author of this article takes the theme of Tadeusz Miciński's "amazing meeting" with Wincenty Lutosławski, initiated decades ago by Stanisław Pigoń. A significant light on the nature of the relationship was thrown, later, by the correspondence between Miciński and Lutosławski, published by Jerzy Illg, revealing "the unknown cards" of this "amazing meeting". Speaking of a "meeting", the author has in mind not so much an incidental event, such as a visit of a young poet to the Spanish Playa de la Mera, but the story of the many-years relationship between the two original personalities of the Young Poland's culture. Lutosławski was immortalized by Miciński in *Nietota* in two forms: the sublime – of the mage Litwor; and in the ridiculous, as well as grotesque, of Baron de Mangro.

Keywords: Miciński, Lutosławski, prose, initiation, biography, epistolography

Marcin Bajko

Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód”

Uniwersytet w Białymstoku

PUBLICYSTYKA TADEUSZA MICIŃSKIEGO W LATACH WIELKIEJ WOJNY

Przeleciałem ostrzeliwaną górę, by wyrzeć
zza niej; co bryźnie pocisk, szepnę: psiakrew!
oczy zakrywam mimowoli, i lecę dalej. Aż ujrza-
łem ich – i dalibóg nie żałuję, żem leciał przez
ten grad pocisków.

Tadeusz Miciński¹

Przytoczone słowa pokazują człowieka w ruchu, kogoś przebywającego na linii frontu. To żołnierz niezwykły: oficer oświatowy niestroniący od frontowych niebezpieczeństw, to korespondent wojenny, reportażysta, a zarazem trybun ludowy i sumienie narodu. Poeta na wojnie, choć teraz głównie publicysta, działacz społeczny; wreszcie rzecznik sprawy polskiej o orientacji zdecydowanej antyniemieckiej, z konieczności prorosyjskiej; to poeta, którego poezja nabiera doraźnie politycznego, właśnie – „publicystycznego”, charakteru. Powiedzmy jednak, że nie jest pozbawiona odważnych, czasem zdumiewająco zaskakujących, wizji².

Będzie tu zatem mowa o zgoła innym Micińskim, aniżeli ten znany jako poeta „mroku gwiazd” lub powieściopisarz czytający „z księgi tajemnej Tatr”. Metafizyka wciąż gdzieś tu jest, lecz jakby mniej „metafizyczna”... Poezja również

¹ T. Miciński, *Z życia pułków polskich*, „Polskie Siły Zbrojne” 1917, nr 9-10, s. 132.

² Na temat wojennej poezji Micińskiego zob. J. Ławski, „*Pszenica i kąkol*”. *Wyobrażenia poetycka Tadeusza Micińskiego w latach „Wielkiej Wojny”*, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka, M. Stali, Kraków 2004.

– tylko jakby nieliryczna... Wreszcie proza: na tę powieściową, literacką, zabrakło już czasu. W końcu mamy wojnę. Jedynie dramaturgia się ostała. Ostatnimi utworami Micińskiego o charakterze literackim są, jak wiadomo, dramaty: jednoaktowy *Mściciel Wenety* (1916) oraz misterium-jasełka *Królowna Orlica* (1915–1918), oba zresztą aktualne politycznie. Idea, myśl wyłożona bezpośrednio. Właśnie o takim Micińskim tutaj powiemy – o pisarzu, którego pasjonowało wygłaszanie mów, odczytów i prelekcji. Wojna jedynie tę pasję wzmocniła³.

Przypomnijmy, że Miciński w pierwszych miesiącach po jej wybuchu, nie licząc kilkumiesięcznego okresu deportacji do Kaługi, przebywał w Warszawie, przeto właśnie w tym mieście publikował (List do współrodaków zamieszczony w „Kurierze Porannym”)⁴. Po wyjeździe do Rosji współpracował z polskimi i rosyjskimi czasopismami ukazującymi się w Moskwie i Piotrogradzie.

Jeśli chodzi o rosyjskojęzyczne teksty Micińskiego, zamieszczane, wedle informacji powtarzanych przez wielu badaczy, w takich pismach, jak: „Russkoje Słowo”, „Russkije Wiedomosti”, „Utro Rossiji”⁵, niezbędne było przeprowadzenie kwerend w bibliotekach rosyjskich. Kwerendy przeprowadzone w Moskwie, w 2016 roku, pozwoliły stwierdzić, iż błędne było przekonanie o współpracy Micińskiego z „Russkojom Słowem” i „Russkijich Wiedomostiach”, gdyż żadnych jego artykułów czy notatek w tych gazetach nie znaleziono⁶.

Udało się natomiast odnaleźć kilka artykułów w ostatnim z wymienionych rosyjskich tytułów prasowych, w „Utro Rossiji”⁷: *Polacy i Bułgarzy* (*Поляки и Болгары*), *Zamek królewicza Marka* (*Замок королевича Марко*)⁸,

³ Zapewne Miciński innych swych zainteresowań w czasie wojny nie zarzucił, lecz musiał je znacznie ograniczyć, pochłonięty bieżącymi sprawami i polityką. Mam na myśli takie kręgi jego pasji, jak: gnoza, studia nad filozofią Wschodu, religioznawstwo współczesne itp.

⁴ Krótka wypowiedź Micińskiego na temat stosunku do wojny i sprawy polskiej znalazła się też wśród głosów innych polskich pisarzy w „Kłosach Ukraińskich” (1914, nr 9-10: *Głosy polskich pisarzy*).

⁵ Powtarzane zapewne za autorami hasła poświęconego Micińskiemu w OLP. Zob. B. Danek-Wojnowska, J. Kłossowicz, *Tadeusz Miciński*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, Seria V: *Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, t. 2, Warszawa 1967, s. 271; a także za J. Tyneckim (*Inicjacje mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim*, Łódź 1976, s. 199).

⁶ W kwerendach moskiewskich uczestniczyła dr hab. Olga Wiktorowna Jerochina – docent w Katedrze Historii Ojczyzny i Kulturologii, Państwowego Uniwersytetu Moskiewskiego im. M.A. Szołochowa.

⁷ „Utro Rossiji” była gazetą codzienną wydawaną w latach 1907, 1909–1918. Główny wydawca dziennika: magnat przemysłowy i finansowy potentat, Paweł Pawłowicz Riabuszyński (ros. Павел Павлович Рябушинский, 1871–1924). Gazeta miała profil narodowy i religijny, choć nie ortodoksyjny (nie sprzyjała Cerkwi).

⁸ Pod takimż tytułem opublikował Miciński również tekst w języku polskim („Echo Polskie” 1916, nr 4 z 24 stycznia, kalendarz juliański).

Liturgia piękna (*Литургія краси*), *Hymn Italii* (*Гимн Італіі*) oraz *Polska w twórczości H. Sienkiewicza* (*Польша в творчестві Г. Сенкевича*)⁹.

Pierwszy poświęcony został bułgarskiej „zdradzie” sprawy słowiańskiej, czyli przystąpieniu Bułgarii do wojny po stronie państw centralnych, de facto po stronie Niemiec, co dla Micińskiego musiało być ciężką zbrodnią. Drugi trudno zaliczyć do publicystyki, gdyż stanowi on raczej swobodne streszczenie serbskiego poematu narodowego, znanego i u nas, za sprawą Romana Zmorskiego, autora przekładu wydanych 1859 roku „narodowych pieśni serbskich”¹⁰. Pełny tytuł trzeciego z wymienionych tekstów brzmi: *Liturgia piękna. (Z powodu wystawy obrazów Stabrowskiego i Czurlanisa)* i dotyczy, jak wskazuje podtytuł, twórczości dwóch malarzy – Polaka, Kazimierza Stabrowskiego oraz Litwina, Mikołaja Czurlanisa (Mikalojusa Čiurlionisa). Miciński wskazuje na podobieństwa i różnice w technice, a także w sposobie ujmowania rzeczywistości przez artystów, także tej metafizycznej. Powołuje się przy tym na współczesnego filozofa rosyjskiego, Mikołaja Bierdiajewa, cytując fragmenty jego rozprawy z 1915 roku: *Sens twórczości. Próba usprawiedliwienia człowieka*¹¹. W *Hymnie Italii* Miciński daje wyraz entuzjazmowi, z powodu przyłączenia się Włoch do obozu państw ententy przeciwko państwom centralnym. Prozą po rosyjsku wykladał to samo, co w tym czasie, na łamach „Echa Polskiego”, wykladał Polakom wierszem¹².

Z kolei do napisania *Polski w twórczości H. Sienkiewicza* skłoniła wiadomość o nagłej śmierci autora *Trylogii*¹³. Sienkiewicz to dla Micińskiego jeden z największych pisarzy literatury światowej, godny stanąć obok zmarłych w niewielkim odstępie czasu, w tymże 1916 roku, rosyjskiego mikrobiologa, noblisty Ilji Miecznikowa, brytyjskiego ministra wojny, Horatio Kitchenera, belgijskiego poety, Émila Verhaerena, czy amerykańskiego pisarza, Jacka Londona. Po takim wstępie i uwadze, iż „warto byłoby wprowadzić ich wszystkich

⁹ Odpowiednio: *Polacy i Bułgarzy* – nr 289 (21 października 1915), *Zamek królewicza Marka* – nr 45 (14 lutego 1916), *Liturgia piękna* – nr 64 (4 marca 1916), *Hymn Italii* (20 sierpnia 1916), *Polska w twórczości H. Sienkiewicza* – nr 337 (3 grudnia 1916). Zapis tytułów rosyjskich w pisowni dorewolucyjnej. Ponadto w 1917 roku „Utro Rossiji” zamieściło przekłady polskich pieśni patriotycznych: hymnu *Boże, coś Polskę* i *Roty* (pod tytułem *Клятва*) Marii Konopnickiej (nr 33 z 2 lutego) oraz *Mazurka Dąbrowskiego* i *Warszawianki 1831 roku* (nr 62 z 5 marca [kalendarz juliański]).

¹⁰ *Królewicz Marko. Narodowe pieśni serbskie*, przeł. R. Zmorski, Warszawa 1859.

¹¹ Wydanie polskie: M. Bierdiajew, *Sens twórczości. Próba usprawiedliwienia człowieka*, przeł. H. Paprocki, Kęty 2001.

¹² Polskojęzyczny *Hymn do Italii* (zob. A. Wydrycka, *Zapomniane teksty Micińskiego*, „Ruch Literacki” 1989, z. 4-5) jest zupełnie innym utworem, choć oba wyrastają z tego samego źródła i powstały mniej więcej w tym samym czasie.

¹³ Przypomnijmy, Sienkiewicz zmarł w 15 listopada 1916 w Wevey.

do panteonu ludzkości”¹⁴, autor szkicu przechodzi do prezentacji rosyjskiemu czytelnikowi ogólnego rysu twórczości Sienkiewicza, skupiając się głównie na *Trylogii*, a konkretnie na *Ogniem i mieczem*, gdyż cytuje jedynie z tej części tegoż dzieła. Artykuł Micińskiego, zarówno w wersji oryginalnej, rosyjskiej, jak i w polskim tłumaczeniu, ukazał się niedawno na łamach „Bibliotekarza Podlaskiego”, wraz z innym, polskojęzycznym szkicem napisanym z powodu śmierci Sienkiewicza (*Ku czci Sienkiewicza*). Teksty te, a zarazem stosunek autora *Nietoty* do autora *Quo vadis*, wnikliwie omówił Jarosław Ławski¹⁵.

Z rodzimych tytułów, na łamach których publikował Miciński wymieńmy tu: „Głos Polski”, „Echo Polskie”, „Gazetę Polską”¹⁶, „Dziennik Polski”, „Sprawę Polską” oraz „Polskie Siły Zbrojne”. Wszystkie tytuły wyjątkowo „polsko” brzmiące. W „okresie rosyjskim” pisarz przebywał głównie w Moskwie, aktywnie włączając się w inicjatywy podejmowane przez kolonię polską w tym mieście. Wygłaszał odczyty i prelekcje, także w ramach kursów naukowych organizowanych przez Stowarzyszenie Dom Polski, którego został członkiem (udzielał się w Sekcji Literacko-Artystycznej). Uczestniczył również w pracach Towarzystwa Przyjaciół Teatru Polskiego¹⁷.

Wiemy, jak moskiewskie odczyty Micińskiego wyglądały, albowiem w „Gazecie Polskiej” znajdujemy szczegółową relację przebiegu jednego z nich, w którym prelegent występuje w roli historyka i krytyka literatury:

Kolejny wykład p. Tadeusza Micińskiego o literaturze polskiej w XIX w., wygłoszony onegdaj w „Domu Polskim” poświęcony był genezie „Młodej Polski” i określeniu jej zasadniczej linii rozwoju. Reakcja przeciw pozytywizmowi, powrót do romantyzmu, zaznaczający się w pewnych wybitnie oryginalnych i swoistych rysach i równocześnie wyjście poza ten romantyzm, wysiłek, skierowany ku ujęciu i odtworzeniu w literaturze coraz bujniej tętniącego życia, chęć wydobycia na jaw nowych przeżyć – oto zasadnicze cechy litera tury dwóch ostatnich dziesiętników XIX wieku, zwanej literaturą „Młodej Polski”.

¹⁴ „Следовало бы их всех ввести в пантеон человечества” (tłum. I. Shevchenko). T. Miciński, *Polska w twórczości H. Sienkiewicza*, dz. cyt.

¹⁵ Zob. J. Ławski, *Nieznaný rosyjski artykuł Tadeusza Micińskiego o Henryku Sienkiewiczu*, „Bibliotekarz Podlaski” nr 1/2016 (XXXII), s. 201-229.

¹⁶ Współpraca Micińskiego z endecką „Gazetą Polską” wymaga osobnego opracowania. Zamieścił on w niej następujące artykuły: *Głosy działaczy polskich* (1916, nr 297), w którym daje wyraz swego antygermanizmu i braterstwa polsko-rosyjskiego); wspomniany szkic *Ku czci Sienkiewicza* (1916, nr 309), *Thermopyle polskie* (1917), *Do Templariuszów. List I-szy* (1918, nr 36), *Parlament wojenny* (1917), *Tatarzy w Moskwie* i *Mowa Tadeusza Micińskiego na wiecu Tatarów* (1917, nr 111, 5 maja wg kalendarza juliańskiego). Trzy ostatnie przedrukował krawkowski „Ilustrowany Kurier Codzienny”.

¹⁷ Szerzej zob. A. Wydrycka, *Zapomniane teksty Micińskiego*, dz. cyt., s. 393-394.

W rozwoju tym rozróżnia prelegent dwa etapy. Jeden to moment, gdy organ Młodej Polski „Życie”, pozostające pod redakcją Przybyszewskiego, skupiało tych wszystkich, którzy szukali nowych dróg i ulegali przeważnemu w pływowi Przybyszewskiego, a drugi – to pojawienie się „Chimery”, z swym kierunkiem raczej negacji, niż jego apoteozy, z znamienym rysem operowania przeżyciami artystycznymi i estetycznymi. Prelegent słusznie zaznaczył, że pierwsza faza „Młodej Polski” nie zaczyna się jednak od Przybyszewskiego tylko i Wyspiańskiego, lecz że grunt w Krakowie przygotowywał się już wcześniej, jeszcze przed przyjazdem Przybyszewskiego z Berlina, między innymi przez artykuły Artura Górskiego.

W twórczości Przybyszewskiego doszukuje się prelegent silnych, wpływów francuskich. Sam Przybyszewski jest zdaniem prelegenta postacią niezwykle tragiczną, człowiekiem, w którym trzeba ocenić ogromną szczerłość, ale jego silny temperament i rozmach życiowy musiał doprowadzić do zerwania ścisłych stosunków z ludźmi, którzy się grupowali koło „Życia”, a w następnie do zaprzestania wydawnictwa.

„Chimera” zjawia się z obliczem, na którym nie znać już było grających namiętności życiowych, lecz jakby lekkie drgnienia wzruszeń czysto artystycznych. Zaznaczyło się to głównie w przepięknych tłumaczeniach Miriama, które piękną swą zwykłe przewyższały oryginały.

Wszelako zarówno prąd, którym płynęło „Życie”, jak i kierunek, który obrała „Chimera”, wymagały wybitnych indywidualności istotnie Młoda Polska dała ich cały szereg. Dodamy, że jedno z poczesnych miejsc, wśród nich zajął sam prelegent, który w formowaniu się istoty i treści Młodej Polski niejednokrotnie magna pars fuit.

Piękny odczyt, wysłuchany z nieustającym zajęciem, nagrodzono serdecznymi oklaskami¹⁸.

Czyn, Jedność, Braterstwo¹⁹, Zgoda Narodowa²⁰, Templariusze Polscy²¹, Mickiewicz i Słowacki, Król Duch i Księgi Pielgrzymstwa. Te nazwiska i pojęcia (celowo pisane wielką literą) oddają charakter wojennej, tytanicznej, heroicznej publicystyki wojennej Tadeusza Micińskiego. Są to jednocześnie słowa-klucze tej publicystyki, tego jednego, składającego się z kilku odson

¹⁸ [notatka bez wskazania autorstwa], *Z Sali odczytowej*, „Gazeta Polska” 1916, nr 80 (21 marca wg kalendarza juliańskiego).

¹⁹ Podkreślenia, jeśli nie podają inaczej, pochodzą ode mnie – M.B. Ideę braterstwa narodów, szczególnie narodów słowiańskich, szeroko wyłożył Miciński w powieści Wita. Zob. M. Bajko, *Heroiczna apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego*, Białystok 2012, s. 313-314.

²⁰ Zarówno wówczas, gdy Miciński mówi o Polakach, jak i wtedy, gdy opisuje rewolucję rosyjską (lutową), nawołuje do łączenia się ponad podziałami, do ogólnonarodowej zgody: w pierwszym przypadku Polaków, w drugim – Rosjan.

²¹ T. Miciński, *W głębinach narodu*, „Echo Polskie” 1915, nr 3, s. 3: „Samorzutnie, siłą okoliczności – powstaje u nas Zakon jakby Templariuszów polskich, z krzyżem niewidzialnym poświęcenia, z różami magicznej wiedzy”. Być może ostatni tekst napisany przez Micińskiego to „list”, odezwa zatytułowana *Do Templariuszów* (ogłoszona w „Gazecie Polskiej” 3 marca 1918 r. Zob. E. Flis-Czerniak, *Adam Mickiewicz a działalność publicystyczna Tadeusza Micińskiego*, w: *Mickiewicz a literatury słowiańskie. Z dziejów recepcji od modernizmu do współczesności*, pod red. E. Łoch, Lublin 2004, s. 84.

i kilku pomniejszych epizodów, dzieła. Chwile zwątpienia czasem się pojawiają, lecz nikną w natłoku wciąż nowych wydarzeń i wrażeń napawających nadzieją i optymizmem, wedle zapowiedzianych w świętych księgach romantyzmu polskiego zdarzeń, które przyniosą odrodzenie ojczyźnie. Jak ujął to sam bohater niniejszego szkicu, zaglądając „w głębinę narodu”: „W tej ogromnej burzy Prometeicznej – Polska wykuje się nowa”²². Burza wielkiej wojny da Polakom tak długo wyczekiwaną niepodległość pod warunkiem, że oddadzą oni wszystkie swe siły „Czynowi narodowemu”²³.

Kwestia wojennej działalności publicystycznej autora *Xiędza Fausta* bywała już przy różnych okazjach podejmowana²⁴. Chciałbym wyjaśnić jeszcze kilka, jak sądzę ważnych kwestii, przytaczając niewykorzystane przez badaczy materiały, artykuły i manifesty o charakterze narodowym, politycznym (takie najczęściej) lub społecznym. W zasadzie na jedno wychodzi, bowiem wszystkie te elementy znajdziemy w publicystyce wojennej Micińskiego, który sto lat temu znajdował się już na ostatnim etapie swej twórczości, o czym nie mógł oczywiście wiedzieć.

Okazja ku temu doskonała, gdyż – po pierwsze – obchodziliśmy niedawno setną rocznicę wybuchu I wojny światowej, po drugie zaś – ukazuje się kolejny, choć dopiero trzeci w ciągu ostatnich trzydziestu pięciu lat, tom zbiorowy w całości poświęcony twórczości Micińskiego²⁵.

Na podstawie ogłaszanych w kolejnych latach wojny tekstów, skonfrontowanych z wydarzeniami mniej lub bardziej istotnymi dla przebiegu działań

²² T. Miciński, *W głębinach narodu*, dz. cyt., s. 2.

²³ Tamże. Zaś dwa lata później, podczas „Polskiego zjazdu politycznego” w Moskwie, Miciński kończył swe wystąpienie następującymi słowami: „Czyn religijny z martwych wznoszenia Ojczyzny mamy przed sobą. Bądźmy robotnikami wielkiej budowy murów swego Jeruzalem” („Sprawa Polska” 1917, nr 29-30, cyt. za: J. Tynecki, dz. cyt., s. 331).

²⁴ Mam tu na myśli głównie prace E. Flis-Czerniak: „*Polskość jest wyznaniem*” – Miciński w przededniu i w dobie wielkiej wojny, w: *Pierwsza wojna światowa w literaturze polskiej i obcej. Wybrane zagadnienia*, red. E. Łoch i K. Stępnik, Lublin 1999 oraz: *Wojna – apokaliptyczna klepsydra historii*, w: tejsze, *Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości narodowej i religijnej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2008; J. Ławski, „*Pszenica i kłkol*”. *Wyobrażenia poetycka Tadeusza Micińskiego*, dz. cyt.; K. Niciński, *Kwestia słowiańska w publicystyce Tadeusza Micińskiego podczas I wojny światowej i w latach ją poprzedzających*, w: *Nacjonalizm polski do roku 1939. Wizje kultury polskiej i europejskiej*, red. K. Stępnik i M. Gabryś, Lublin 2011. Syntetyczne informacje na temat życia i działalności Micińskiego w latach wojny, jednak powtórzone głównie za książką J. Tyneckiego (*Inicjacje mistyka*, dz. cyt.) można znaleźć w pracy J. Jakóbczyka *Późne tropy Młodej Polski 1914–1918*, Katowice 2009, s. 33-35.

²⁵ Uczeń i entuzjasta twórczości (choć nie wszystkich dzieł w równym stopniu) Micińskiego, Witkacy, doczekał się ich znacznie więcej. W przypadku autora *Wity* chodzi oczywiście o *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej (Kraków 1979), inicjatorce szerszych badań nad Micińskim, oraz wydany przeszło dekadę temu (2004) tom *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, dz. cyt.

wojennych, skreśliliśmy tu obraz patriotycznego polskiego działacza, niezłomie stojącego po stronie państw ententy, w szczególności, z przyczyn doraźnych (stały pobyt w Rosji) i pragmatycznych²⁶, głębszych, można by rzec – ideologicznych (antygermanizm), który w celu odzyskania niepodległości opowiadał się za współpracą z Rosją. Zaznaczmy jednak, że stanowisko Micińskiego w miarę upływu czasu ulega niejakim zmianom, przesunięciom, niekiedy zasadniczym, innym razem zmiany są kosmetyczne. W wielu kwestiach, jak choćby stosunku do Niemców, jego postawa pozostaje niezmienna. Taką pozostaje również jego wyobraźnia.

Stałą dominantą publicystyki wojennej Micińskiego jest frazeologia rezurekcyjna okraszona – zawsze – symboliką apokaliptyczną²⁷. „Chwila to osobliwa, niebo całe w apokaliptycznych piorunach!”, albowiem: „Przychodzi chwila, gdy możemy stać się wolni i gdy rozpęknie ostatnia siódma pieczęć naszego grobu. Teraz lub nigdy!”²⁸. A zatem: teraz – odpowiada poeta.

Ton pism publicystycznych autora *Wity* jest oczywiście bardzo płomienny, a jego słowa bodaj jeszcze gorętsze, aniżeli te pisane przed wybuchem wojny, jakkolwiek sływał on przecież z namiętnego, kaznodziejskiego dyskursu. Znany był również z ostrego języka: z sarkazmu, z drwiny oraz ironii. Słowem potrafił chłostać, wprawdzie nie tylko swych rodaków, lecz ich przede wszystkim.

Apogeum wojennej działalności pisarskiej autora *Walki o Chrystusa* przypada na 1917 rok. Jest to zarazem ostatni rok jego życia, gdyż, jak wiadomo, wiosny 1918 roku już nie dożył. W stosunku do poprzednich lat, w 1917 roku publikuje więcej tekstów, głównie za sprawą „Polskich Sił Zbrojnych”, oficjalnego urzędowego organu Naczelnego Polskiego Komitetu Wojskowego w Piotrogradzie (Naczpolu), którego sam był członkiem. Zamieścił tu większość swych tekstów napisanych w tym roku, choć akurat nie ten, który wydaje mi się najistotniejszy ideowo i programowo, czyli *Trzeci Maj*, albowiem pod takim tytułem ukazał się w „Głosie Polskim” odczyt „wypowiedziany w Piotrogradzie na uroczystości Konstytucji w Związku wojskowych Polaków”²⁹. W tymże roku endecka „Gazeta Polska”, z którą poeta również współpracował, zamieściła interesujący felieton, zatytułowany *Tatarzy w Moskwie*. Miciński zdał w nim relację z wiecu Tatarów, w którym aktywnie uczestniczył, wygłaszając pło-

²⁶ Tak też, jako pragmatyka w kwestiach politycznych, Micińskiego określa K. Niciński (dz. cyt., s. 261).

²⁷ Zauważyła to i opisała E. Flis-Czerniak (*Wojna – apokaliptyczna klepsydra historii*, dz. cyt. 205-206).

²⁸ T. Miciński, *W głębinach narodu*, „Echo Polskie” 1915, nr 3, s. 3.

²⁹ Tegoż, *Trzeci Maj*, „Głos Polski” 1917, nr 19-20, nr 21. Integralny tekst, najpewniej z powodu obszerności, został rozbity na dwie części.

mienną mowę (opublikowaną również przez „Gazetę Polską”). Zaznaczmy tu, że *Tatarzy w Moskwie* świadczą o zgoła nieendeckich poglądach ich autora³⁰.

Jednym z pierwszych (jeśli nie pierwszym) tekstów publicystycznych Micińskiego opublikowanych już po wybuchu wojny jest *Virtuti Militari*³¹, okolicznościowy, niedługi artykuł poświęcony zmarłemu koledze po piórze, Karolowi Jackowi Malewskiemu, obecnie (podobnie jak w czasach Młodej Polski) zupełnie zapomnianemu poecie-amatorowi, na co dzień zajmującemu się rolnictwem i ogrodnictwem oraz innymi, niepoetycznymi interesami (Malewski z wykształcenia był ogrodnikiem)³². Tekst został skonstruowany jako wspomnienie z kilku spotkań z młodym poetą, do których doszło na ponad rok i kilka miesięcy przed śmiercią Malewskiego. Dodatkowym pretekstem do napisania szkicu stała się publikacja trzeciego tomu poezji zmarłego literata, zatytułowanego *Virtuti Militari*. Miciński zgodził się napisać do niego wprowadzenie, a czytamy w nim między innymi:

Nie są to pospolite wiersze, wałęsające się po dziennikach. Łyska się w nich ciągle żar narodowego Znicza. Smutek z nich przewiewa a zarazem hart wojskowy niezłomny. Doskonałe wczucie się w czasy r. 1831 wprost zadziwia! Zda się, niepodobna, aby Malewski z Belwederczykami nie żył i nie widział naocznie, choćby świeżych pobojowisk... Wiersze te trzaskają od pałaszy lub straszą upiornym powiewem. Takie są: „Mara”, „Tam za starym śliwnikiem”, „Ułański kask”, „Kostucha”³³.

Fragment ostatniego z wymienionych wierszy ich autor miał starszemu koledze wyrecytować z pamięci. Miciński cytuje ów liryk w swym szkicu; ma być on swego rodzaju wróżbą przyszłej, nieodległej w czasie śmierci Malewskiego. Poeta ten, jak powiedziałem, za życia nie doczekał się uznania i (mimo że przed *Virtuti Militari* wydał dwa tomy wierszy³⁴) z pewnością nie był literatem specjalnie znanym, czy choćby nawet rozpoznawanym. Fakt ten nie uszedł uwadze autora artykułu, wyrażającego zdziwienie przed samym Malewskim, że ten „tak mało jest znany”.

³⁰ Na temat *Tatarów w Moskwie* oraz mowy wygłoszonej przez Micińskiego podczas I Wszechrosyjskiego Zjazdu Muzułmańskiego (odbył się w dniach 1–11 maja 1917 roku) piszę w artykule *Islam, Turcy i Tatarzy w pismach Tadeusza Micińskiego*, w: *Wschód muzułmański w literaturze polskiej. Idee i obrazy*, red. G. Czerwiński, A. Konopacki, Białystok 2016, s. 179–193.

³¹ Tegoż, *Virtuti Militari*, „Nowa Gazeta” 1914, nr 512 (z 1 listopada), s. 3. Na tej podstawie możemy sądzić, że Miciński wrócił z Kaługi i przebywał już wówczas w Warszawie. Wskazuje na to treść utworu oraz data jego publikacji.

³² Zob. M. Bajko, *Karol Jacek Malewski – zapomniany poeta (późnej) Młodej Polski*, w: *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel, T. Linkner, Gdańsk 2016.

³³ K.J. Malewski, *Virtuti Militari*, Warszawa 1914, s. 1.

³⁴ *Bez tytułu* (Warszawa 1908) oraz *Stare kuranty* (Warszawa 1909).

Czas był wojenny, a zatem nie poetę, lecz żołnierza, a jeszcze lepiej żołnierza-poetę, ewentualnie poetę-żołnierza ma sławić poezja i szerzej – literatura³⁵. Tylko taki bohater może być godnym wzorem do naśladowania. Malewski, jak wielu Polaków z zaboru rosyjskiego, po wybuchu wojny został oficerem w armii carskiej; bronił Warszawy przed pruskim agresorem. Jak się okazuje, zawsze lepszy swój, rosyjski okupant, aniżeli obcy, niemiecki. Gdy w pierwszych tygodniach wojny autor *Nietoty*, przechadzając się ulicą Marszałkowską, spotkał Malewskiego odzianego w „szary oficerski szynel”, bardzo zazdrościł mu, jak sam wyznawał, „szarego szynela” i „takich przeżyć”. Oczywiście chodziło mu o przeżycia frontowe. Ponadto Malewski nie omieszczał wspomnień, iż dowodzony przezeń oddział zdobył niemiecki fort. Jak wiemy, Miciński za kilka lat doczeka się własnego, oficerskiego płaszcza, w lipcu 1917 roku zostając oficerem oświatowym (w randze pułkownika) w I Korpusie Polskim generała Józefa Dowbora-Muśnickiego³⁶.

Virtuti Militari Micińskiego ma budowę kłamrową. Punktem wyjścia jest tu obraz poety stojącego nad trumną żołnierza-poety i nad jego ostatnim dziełem: „Leży przede mną tomik poezji, świeżo wydanych pod tym tytułem – i leży obok w trumnie autor ich, Karol Jacek Malewski”. W zamknięciu szkicu autor wraca do widoku spoczywającego w trumnie kolegi. I choć Miciński nie przemilczy faktu zażywania przez chorego na gruźlicę Malewskiego nadmiaru morfiny, to jednak retorycznie zapyta: „Mimo to, czyż nie jest godzien czci, jako Rycerz?”. Po czym następuje ostateczne zamknięcie – epitafium. Zacytujmy je w całości, także i dlatego, że pisarz często włączał fragmenty mowy wiązanej w teksty o charakterze reportażowym i publicystycznym.

Leżysz przede mną, Rycerzu Umarły.
Piękny – jak był Twój sen o narodowej mocy.
Szrapnele wroga wewnątrz Twych nie rozdarły,
Ale Cię rozdarł Mrok – wieczystej Nocy.
A jednak świecisz – i z twojej mogiły
Lecą pobudki do wiary i męstwa...
Niechby się myśli Twoje w nas wcieliły.
Wiodąc – aż w Bramę Zwycięstwa.
Śnij, druhu, kolego po Apolla lirze!
Śnij – Ty, coś sobie zarobił na szaniec!
Lecz wstań, oficerze baterii, kiedy zagrzmia spiże
I wejdź na Wawel – jako Zmartwychwstaniec!

³⁵ Zob. I. Maciejewska, *Rewolucja i niepodległość. Z dziejów literatury polskiej lat 1905-1920*, Kielce 1991.

³⁶ Zob. E. Kozikowski, *Tadeusz Miciński, w: Między prawdą a plotką. Wspomnienia o ludziach i czasach minionych*, Kraków 1961, s. 29.

Jednak swoje najważniejsze wojenne utwory publicystyczne Miciński ogłosił, jak sądzę, w latach poprzednich. Myślę o manifestie politycznym zatytułowanym *List do współrodaków* (tu, między innymi, pisarz wyjaśnia swój stosunek do słowianofilstwa i panslawizmu) i programie odrodzeńczym *W głębinach narodu*. Teksty te zostały opublikowane w odstępie około dziesięciu miesięcy, z tym że pierwszy z nich powstał jeszcze w Warszawie, na przełomie 1914/1915 roku, drugi zaś, w całkiem odmiennych już okolicznościach, w Moskwie, we wrześniu 1915 roku. Przyjrzyjmy się im bliżej.

W *Liście do współrodaków* Miciński, zajmując pozycję zdecydowanego filosołowianina, występuje przeciwko zwolennikom orientacji proniemieckiej, tłumacząc się ze swych wyborów ideowych: dlaczego warto opowiedzieć się po stronie ententy, w polskich uwarunkowaniach geopolitycznych – po stronie Rosji. Jako że utwór ten zamieszczam (wraz z przypisami) jako Aneks do niniejszego artykułu, dodam tylko, że jest on jedną z najbardziej stanowczych deklaracji antygermanizmu poety, a także wyrazem jego optymizmu i ówczesnie bezkrytycznej niemal wiary w Rosję, co charakterystyczne dla okresu „przedmoskiewskiego” społeczno-publicystycznej działalności autora *Kniazia Piatomkina*.

Przechodząc do omówienia drugiego z wymienionych, a uznanych za najważniejsze z programowych utworów czasów wojny, podkreślmy, że Miciński jawi się jako pisarz kliszy, poeta autocytatu. W *głębinach narodu* to tekst, w którym znowuż powraca trzęsienie ziemi w Mesynie, a także Tirso de Molina, twierdzący, iż „największym uniwersytetem jest wiedza cierpienia”³⁷. Pownownie zjawiają się „Pochód na Wawel”³⁸ i „warszawskie sztuczdyła” (cel jest taki sam, jak w latach poprzednich: zdyskredytowanie nieprzyjaznej, „skarłowacialej” stolicy). Nie zabraknie słynnych pisarzy i wielkich dzieł: Dantego i Milтона, *Króla-Ducha* i *Mahabharaty*, sławnych ludzi, w tym przypadku choćby Zawiszy Czarnego, ideału polskości („skała duszy polskiej”) i „okrętu flagowego” twórczości Micińskiego: „Baltazarowego: Mene Thekel!...”³⁹. Do tej

³⁷ T. Miciński, *W głębinach narodu*, s. 1. Por. T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Warszawa 2004, s. 332: „[...] ni uniwersytet największy, według Arjamana, oraz Tirso de Moliny, jakim jest boleść, lub raczej Hakata i Sybir”. Trzęsienie ziemi, które miało miejsce w 1908 roku w Mesynie, zostało literacko przetworzone oczywiście w *Xiędzu Fauście*.

³⁸ Por. T. Miciński, *Spór o „Pochód na Wawel”*. *Apologia Wawelu*, „Głos Warszawski” 1912, nr 82.

³⁹ Dwa lata później tekst, nota bene zatytułowany *Baltazarowe widmo przed Rosją*, rozpoczyna Miciński tak: „Widmo Mene Thekel – oto symbol ostateczny, gdy znuzony gigantomacją Narady Państwowej w Moskwie staram się skupić moje wrażenia”. Z innych stałych motywów pisarstwa Micińskiego pojawiających się w manifestie *W głębinach narodu* wymieńmy na przykład idealizowanie Słowian. Pisarz sądzi, że są oni ufnymi, gdyż mają „ufne słowiańskie dusze” (przychodzi na myśl słynne powiedzenie: „Sławianie, my lubim sielanki...”). Ponadto:

wyliczanki dodajmy znowuż: solaryzm, którego Miciński był czołowym młodopolskim przedstawicielem⁴⁰, oraz... poszukiwanie Życia Nowego⁴¹. Jednym słowem najważniejsza ma być – jak zawsze – tężyzna, tężyzna Narodu⁴²:

Tymczasem jednak z wiarą w ewolucyjną ludzkość – budujmy Zakon Życia Nowego. Odnajdźmy słoneczną potęgę, która nas wewnątrz będzie krzepiła. Nią zbrojni, musimy walczyć z niedołęstwem, które nas zalewa. Musimy wznosić siebie samych co dnia w wysiłku czynu. Musimy być bezwzględni dla siebie, surowi dla niedbalców⁴³.

W tekście znajdziemy również ciekawe, trochę między wierszami ukryte, informacje na temat autora *W głębinach narodu*. Micińskiemu ciężko było wyobrazić sobie ówczesnych europejskich kolonialistów bez kolonii. Jego zdaniem pobici i upokorzeni Belgowie odnowią po wojnie swoje zamorskie kolonie. Na marginesie dodajmy wszak, że wówczas trudno było sobie wyobrazić świat bez europejskich potęg kolonialnych. Poza tym w omawianym utworze pojawia się wyraźny lęk, a przynajmniej obawa, przed wynarodowieniem, na co już wcześniej zwrócono uwagę⁴⁴. Miciński marzył o „tajemniczym radium, tworzącym pęd herosów”, co wskazuje na obecną u tego pisarza nieustanną heroizację rzeczywistości. Musi ona stać się lepsza, aniżeli jest. „Stańmy się narodem bohaterskim” – nawołuje autor. To heroizm w obliczu apokalipsy wojny. „Młody Hellen” będzie wzorem nam, Polakom. Hellen stający przed tyranem. Tym ostatnim jest, jak wolno sądzić, okrutny, bezwzględny Prusak.

Wojna niesie zło, lecz niesie również dobro. Taka jej ambiwalentna natura. „Rozwartą wulkan wojny” doszczętnie pożera „wszelkie małości, wszelką filisterię”. Wojna ze swym oczyszczającym ogniem ma niewątpliwie pozytywny aspekt, a przynajmniej Miciński święcie w to wierzy. Niezmiennie pragnie on przyjscia „nowego człowieka”, zwłaszcza człowieka polskiego. W dwójnasób myśli o tym podczas wojny. Po niemal stuleciu od napisania analizowanego programu odrodzencego, czytając niektóre z zawartych w nim zdań, można odnieść wrażenie, że socrealizm był tworem doprawdy wtórnym. Niesamowita bywa też skromność Micińskiego, choć do końca nie wiadomo, czy jest to

obraz „chłopów Ugolinów”, „wgrzyzających się myślą w czaszkę Przeznaczenia” (pisanego, co znaczące, wielką literą). Przeznaczenie to jeden z obsesyjnych wątków mitycznego myślenia Micińskiego.

⁴⁰ Zob. J. Kwiatkowski, *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977.

⁴¹ Por. słynny cykl trzech artykułów z przełomu 1910/1911 roku: *W poszukiwaniu życia nowego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 45; 1911, nr 1-2.

⁴² Zob. T. Miciński, *Tężyzna narodu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 24.

⁴³ Tegoż, *W głębinach narodu*, dz. cyt., s. 2.

⁴⁴ Zob. A. Wydrycka, *Zapomniane teksty Micińskiego*, dz. cyt., s. 385.

skromność, czy wręcz przeciwnie – duma i świadomość swej tytanicznej pracy na wyżynach ducha polskiego, a raczej: Ducha Polskiego. Oto: „narodził się typ nowego Polaka. Nie namalował go Chęłmoński ni Matejko. Przeczował go ledwo w mglistych konturach Wyspiański, tworząc Wyzwolenie, Żeromski w Sułkowskim, lub ktoś inny w *Xiędzu Fauscie*”⁴⁵.

Czytając *W głębinach narodu* upewniamy się ponadto, że pisarz odrzuca Stary Testament, o czym było wiadomo już z jego wcześniejszych tekstów, tak literackich, jak i publicystycznych. Ów „typ nowego Polaka”, zwany też „Lechitą wygnańcem” nie kieruje się tedy „żydowską biblią” [sic], ni żydowskim pentaklem z jednym okiem Jehowy-Sabaotha”⁴⁶.

Ówczesnemu czytelnikowi Micińskiego, choćby nawet zaczął interesować się jego twórczością od niedawna, powiedzmy od 1912 roku, z pewnością nie umknęło to, co sądził on na temat Niemców i ich ówczesnego przywódcy, Wilhelma II Hohenzollerna. I dziś wypadnie zgodzić się z młodopolskim pisarzem, że „zaiste nie kończy się ewolucja nieskończonego wszechświata na Wilhelmie II, ani nawet na zacnym Dżordż Lojdzie!...”. Drugi z wymienionych prawdopodobnie zaszkodził Polsce bardziej, aniżeli cesarz Niemieckiej Rzeszy, choć w tamtym czasie autor *Nietoty*, jak zapewne wielu innych Polaków, widział w ówczesnym brytyjskim ministrze uzbrojenia, a rok później, w 1916 roku, już ministrze wojny i wszechwładnym a nieprzyjaznym Rzeczypospolitej premierze Wielkiej Brytanii – przyjaciela i sprzymierzeńca Polski.

Kończąc omówienie *W głębinach narodu* nadmienimy, że w 1915 roku mówienie o „duchu aryjskim” i aryjczykach nie wydawało się nikomu czymś niestosownym. Toteż Miciński często się nań – na ducha aryjskiego – powołuje, również w analizowanym tekście. „Wolny duch aryjski” to duch Lechitów, czyli Polaków, którzy nie dadzą się zwieść kłamstwu o „sojuszu narodów” (jednak czytelna aluzja do panslawistycznych zapędów Rosji) oraz nie będą dłużej tolerować „zbrodni militarizmu” (zbrodni Prus). Ten temat – pruski militarizm – bywał wcześniej, jeszcze przed wybuchem wojny, często przez pisarza podnoszony.

Natomiast jednoznacznie nie przesądzam, czy *W głębinach narodu* oraz inne teksty z okresu Wielkiej Wojny utrwalają w Micińskim, jak sądzi Woj-

⁴⁵ T. Miciński, *W głębinach narodu*, dz. cyt., s. 2. W oryginale brak kursywy lub cudzysłowu w tytułach dzieł.

⁴⁶ Swoją drogą zauważam tu pewną niekonsekwencję, gdyż zaledwie kilka akapitów dalej autor Wity wyraźnie stwierdza, że niekiedy „słabemi są przerośnie ewangeliczne. Chyba Jeremiasz i księgi Ezdrasza wyraziłyby groźną, tytaniczną potrzebę odbudowania Zamczyska Polski”. Zatem bez ksiąg starotestamentowych ani rusz. Poruszałem ten wątek w artykule: *Tadeusz Miciński wobec Starego Testamentu. Wybrane zagadnienia*, w: *Biblia w literaturze polskiej: Romantyzm – Pozytywizm – Młoda Polska*, red. E. Jakiel, J. Mosakowski, Gdańsk 2013.

ciech Gutowski, „kompleks nacjonalistyczny”, mający się ujawnić jeszcze przed wybuchem wojny w eseju odrodzeniowym *Dzwony Wawelu* (1912)⁴⁷. Sądzę raczej, że okoliczności oraz stałe zyskiwanie na znaczeniu bolszewików wywoływały w Micińskim reakcję obronną w postaci wzmożonej frazeologii narodowej, lecz jednak nie nacjonalistycznej, mimo sympatyzowania z niektórymi politykami narodowej demokracji. W tym kontekście istotne okazały się „tatarskie” wystąpienia autora *Wity*, o których powiem niżej.

Zdecydowanie osobno należy potraktować utwór z roku 1916, zatytułowany *Ku czemu Polska idzie?* W tej grupie jest to bodajże najbardziej rozpoznawalny (i opisany) przez badaczy Micińskiego tekst, najpewniej z powodu walorów czysto literackich, gdyż nie należy on do publicystyki sensu stricte⁴⁸. Nazwijmy go fabularyzowanym tworem o charakterze politycznym, społecznym i narodowym, choć zaliczany bywa do publicystyki⁴⁹.

W tym miejscu należałoby dokonać podziału wojennej publicystki Micińskiego, gdyż – podobnie jak utwory tego typu sprzed wybuchu wojny – nie są one jednorodne⁵⁰. Niektórym tekstom daleko od czystości gatunkowej; reprezentują one dwa lub nawet więcej wyznaczniki gatunkowe (na przykład manifest + program światopoglądowy)⁵¹.

Najważniejsze z punktu widzenia światopoglądu pisarza są oczywiście wspomniane manifesty. Można je nazwać, w zależności od przewagi konkretnej frazeologii, manifestami ideowymi (lub politycznymi), programowymi lub odrodzeniowymi. Dookreślenia można łączyć (ideowo-odrodzeniowy, programowo-odrodzeniowy itp.). Tak widzę na przykład rzeczony manifest ideowo-odrodzeniowy *List do współrodaków*. Dlaczego? Otóż znajdziemy w nim dosyć klarowny wykład poglądów, idei politycznych Micińskiego, a także propozycje działań mających doprowadzić do odrodzenia narodowego, za-

⁴⁷ Zob. W. Gutowski, *Posłowie. Synteza – niedokonanie – „skok w przyszłość”... O „Xiędzu Fauście” Tadeusza Micińskiego*, w: T. Miciński, *Xiędz Faust*, oprac. tekstu, przypisy i posłowie W. Gutowski, Kraków 2008, s. 509.

⁴⁸ Dlatego nie będzie on tutaj przedmiotem mojego zainteresowania. Omawiam go w: M. Bajko, „*Sny niezwykle o Polsce i o Europie*”. *Diagnoza kultury w pismach Tadeusza Micińskiego u progu Pierwszej Wojny Światowej*, Kraków 2015, s. 268–273. Zob. też: E. Flis-Czerniak, *Wojna – apokaliptyczna klepsydra historii*, dz. cyt.

⁴⁹ Zob. T. Linkner, *Zanim skończyło się maskaradą. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 2003, s. 389, natomiast E. Flis-Czerniak (*Syndrom Wallenroda*, dz. cyt., s. 223) utwór *Ku czemu Polska idzie?* zalicza do dzieł literackich.

⁵⁰ Na temat stosunkowo jednorodnych, gdyż pisanych w podobnych okolicznościach, esejów Micińskiego z lat 1899–1906 zob. A. Zawadzki, „*Do źródeł duszy polskiej*” Tadeusza Micińskiego a poetyka młodopolskiego esaju, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego*, dz. cyt.

⁵¹ Nawiązuję oczywiście do tytułu antologii *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 2000.

równy w planie historycznym, jak i metafizycznym. O ile jednak w *Liście do współrodaków* przeważa forma manifestu (sam tytuł na to wskazuje – jest to przecież „list otwarty”, a zatem oświadczenie woli, zajęcie stanowiska w jakiejś sprawie itp.), o tyle w *Głębiniach narodu* reprezentuje już formę programu odrodzieńczego. Z drugiej strony nie można powiedzieć, że utwór ten nie jest manifestem, gdyż znajdziemy w nim elementy takowego. Podobnie z *Ku czemu Polska idzie?* – utwór ten można nazwać i manifestem, i programem odrodzieńczym, a przecież jest to jednocześnie opowieść, do tego miejscami pisana prozą poetycką.

O wiele łatwiej z przyporządkowaniem innych utworów Micińskiego z lat wielkiej wojny zaliczanych do publicystyki. Niewątpliwie *Historyczny dzień*, *Trawki z okopów*, a także *Idzie żołnierz borem, lasem...* (wrażenia z objazdu obozowisk polskich) oraz *Z życia pułków polskich*, to reportaże. W pierwszym z nich pisarz relacjonuje swą podróż parostatkiem z Mohylewa do Bychowa na „obchód Kościuszki”, czyli uroczystą, albowiem okrągłą, setną rocznicę śmierci Naczelnika⁵², oraz sam przebieg uroczystości z dnia 15 października 1917 roku⁵³. *Trawki z okopów* to w zasadzie dwa odrębne utwory. Pierwszy z nich, zamieszczony został w pierwszym numerze „Polskich Sił Zbrojnych”, drugi – w numerze drugim. Tytułowe trawki są czymś w rodzaju scenek rodzajowych, czy też popularnych w epoce pozytywizmu – obrazków.

Trawki z okopów [I] składają się z anegdoty na temat odważnego polskiego huzara, Stanisława Galasa. Wstępem do niej są, utrzymane w iście apokaliptycznym tonie („nad miastem wypisane przekleństwo Baltarazowe...”), refleksje autora na temat Petersburga, jak wiadomo przemianowanego wówczas na Piotrogród. Anegdota o Galasie w autorskim założeniu najprawdopodobniej miała krzepić Polaków, dodawać im wiary i animuszu. Wstęp miał zaś wskazywać i Polakom, i Rosjanom, że rychły upadek Piotrogradu będzie „karą za Polskę”, czyli zapłatą za rozbiory.

Drugą część *Trawek z okopów* można by nazwać „scenką z pociągu”. Kolej już nie raz wcześniej pojawiała się w twórczości Micińskiego, wreszcie przyszedł więc czas na opowieść rozgrywającą się w pędzącym pociągu. Budowa tego krótkiego tekstu jest kłamrowa – ma za zadanie podkreślać miejsce oraz nadać opowieści odpowiedni klimat: „Do mego przedziału w wagonie wszedł oficer, a za nim żołnierz”. W zakończeniu zaś czytamy: „Pociąg nasz pędził

⁵² Rocznica przypada 15 października w kalendarzu gregoriańskim. Wydarzenie to odbyło się zatem 3 tygodnie przed wybuchem rewolucji październikowej, przypadającej – wedle nowego stylu – na 7 listopada 1917 roku.

⁵³ Zob. M. Micińska, *Gołąb i orzeł. Obchody rocznic kościuszkowskich w latach 1894 i 1917*, Warszawa 1997.

w melancholijnych mgłach wieczoru. Patrzyłem na wschodzący księżyc, podobny do strażnika z pochodnią w świątyni wtajemniczeń”⁵⁴. Zwłaszcza wygłos opowieści jest tu godny podkreślenia, gdyż zawiera się w niej jakby cały Miciński w pigułce („świątynie wtajemniczeń”!). Wprawdzie nie jest to już może poetyckość *Doliny mroku*, poematu, który wszedł do *Xiędza Fausta* jako jego IX rozdział, lecz wykorzystanie „pędzącego” pociągu wydaje się do pewnego stopnia analogiczne. Historia opowiedziana w *Trawkach z okopów [II]* mogła wydarzyć się naprawdę, lecz z pewnością została literacko przetworzona. Jak powiedziałem, do przedziału podróżującego pociągiem Micińskiego dosiadają się dwaj wracający z frontu żołnierze. Oficera o imieniu Kola eskortuje prosty żołnierz (Iwan), gdyż, jak się okazuje, ten pierwszy doznał uszczerbku na zdrowiu, bynajmniej nie fizycznym, lecz psychicznym. Zawiązuje się rozmowa pomiędzy oficerem a autorem utworu. Nikogo chyba nie zdziwi, że wnioski, do których dochodzą rozmówcy, są druzgoczące dla „zarazy” toczącej ówczesną armię rosyjską. Iwan staje się tu reprezentantem tysięcy rosyjskich żołnierzy indoktrynowanych przez bolszewików, ówczesnych największych, ustępujących chyba tylko Niemcom, negatywnych zbiorowych bohaterów publicystki Micińskiego. Oficer Kola stał się „furiatem”, gdyż w szpitalu polowym regularnie bili go z bolszewizowani sanitariusze.

*Idzie żołnierz borem, lasem...*⁵⁵ realizuje z kolei formę niemal kronikarską, gdyż obejmuje dłuższy okres czasu: wizytę w Mińsku, w sztabie korpusu wojska polskiego, jazdę pociągiem do Mohylewa w towarzystwie głównego dowódcy – generała Józefa Dowbór-Muśnickiego, rozmowę z którym krótko referuje. Następnie widzimy go już uczestniczącego w uroczystym śniadaniu przygotowanym z okazji inspekcji naczelnego wodza, który ostatecznie nie przybył. Miciński sportretował za to innego generała, dowódcę sztabu, Gustawa Ostapowicza, od lipca 1917 roku do maja 1918 dowódcę 1 Dywizji Strzelców Polskich wchodzącej w skład I Korpusu Polskiego w Rosji.

Reportaż *Z życia pułków polskich*, zamieszczony w łączonym 9/10 numerze „Polskich Sił Zbrojnych”, należy do najobszerniejszych tekstów autora *Nietoty*, które ukazały się w tym efemerycznym czasopiśmie⁵⁶. Stanowi ciekawą i barwną relację z działań frontowych i naokoło frontowych, przekazaną przez naoczno świadka wydarzeń, oficera oświatowego w I Korpusie Polskim.

⁵⁴ T. Miciński, *Trawki z okopów [II]*, „Polskie Siły Zbrojne” 1917, nr 2, s. 25.

⁵⁵ T. Miciński, *Idzie żołnierz borem, lasem... (wrażenia z objazdu obozowisk polskich)*, „Polskie Siły Zbrojne” 1917, nr 6, s. 88-89.

⁵⁶ Wszystkie teksty Micińskiego, które opublikował on na łamach „Polskich Sił Zbrojnych” obszernie omówił niedawno T. Linkner w artykule *Wojenne reportaże Micińskiego z roku 1917* („Prace Literackie” LV, Wrocław 2015, s. 153-167).

Negatywni, wszechobecni i przerażający są tu oczywiście bolszewicy („bolszewicki insekt”, od frontu Niemcy, a z tyłu „hordy” itp.). Miciński relacjonuje wydarzenia, w których brały udział polskie oddziały od kwietnia do lipca 1917 roku, a zatem to już niemal przedśmerek rewolucji październikowej (7 listopada) i łabędzi śpiew Rządu Tymczasowego.

Ostatecznie polskie wojsko oparło się bolszewickiej agitacji, oczyściło się z jednostek niepożądanych, wszelkiej maści prowokatorów i agitatorów. Stało się to możliwe dzięki likwidacji tak zwanych komitetów żołnierskich, od rewolucji lutowej obowiązkowych na froncie. Choć uszczupleni liczebnie, Polacy są gotowi do dalszej walki. Końcówka *Z życia pułków polskich* nie pozostawia tu żadnych wątpliwości. Miciński dokonuje swoistej apoteozy jednostki zbrojnej, w której służył. Zacytujmy ostatnie trzy akapity:

Przy tym systemie żelaznego sita ilość żołnierzy w pułkach spadła gwałtownie, mniej więcej w każdym do tysiąca. Ale jest to kwiat męstwa i zapału.

Widziałem te pułki, idące z pieśniami krakowskimi, od których dusza się rwie... Widziałem ćwiczenia ich sprawne i przepyszne. Patrzyłem w twarze szczerze, mocne, wytrwałe, słuchałem modlitw wieczorowych przy trąbce, grającej na apel. Wpatrywałem się w sztandar o trzech barwach – z orłem, chwycający się na wietrze w zorzy wieczornej.

Szedł poszept z pól – zdało się, że kroczą widma wiarusów napoleońskich – i ukazują szlak ku Polsce – a ten szlak miał formę krzyża ogromnego. A słońce kładło na nim złocisty napis: *Virtuti militari!* – ten krzyż musi utworzyć samo społeczeństwo – rozdawać najgłębszej zasłudze.⁵⁷

Z jednej strony rzeczowa, choć miejscami bardzo emocjonalna, ekspresyjna relacja, z drugiej – właściwa Micińskiemu mityzacja, uświęcenie słusznej, bo polskiej, sprawy (wymowny jest tu w szczególności trzeci akapit przytoczonego fragmentu reportażu).

Do mów i odczytów zaliczyć wypadnie eseistyczny *Trzeci Maj*, co nie znaczy, że nie znajdziemy w nim elementów manifestu lub programu odrodzeniowego.

Jest to typowy utwór okolicznościowy, a w zasadzie odczyt, który – jak to już się w przeszłości w twórczości Micińskiego zdarzało – wydrukowano⁵⁸. Powstał z okazji uczczenia 126. rocznicy uchwalenia Konstytucji 3 maja. Odczyt, wedle adnotacji podanej pod jego tytułem, został „wypowiedziany w Piotrogradzie na uroczystości Konstytucji w Związku wojskowych Polaków”.

Część pierwsza poświęcona została migawkowej prezentacji najważniejszych wydarzeń w historii Polski, począwszy od lat przygotowujących

⁵⁷ T. Miciński, *Z życia pułków polskich*, dz. cyt., s. 133.

⁵⁸ W dwóch kolejnych numerach (19/20, 21) „Głosu Polski”.

powstanie Konstytucji, poprzez powstania: kościuszkowskie, listopadowe, styczniowe, aż po wybuch Wielkiej Wojny. Omawiany tekst, konkretnie jego pierwsza część, doskonale ujawnia sporą ilość mitów narodowych, którymi posługiwał się Miciński. Czytelnik obeznany z jego twórczością, zwłaszcza znający wcześniejsze utwory publicystyczne autora *Xiędza Fausta*, z pewnością zauważy, że posługuje się on całym szeregiem klisz oraz autocytatów, o czym była już mowa przy okazji analizy *W głębinach narodu*. Innymi słowy jest on niesłychanie przewidywalny w swych wyborach. W *Trzecim Maju* pojawiają się następujący bohaterowie: książę Józef, Kazimierz Pułaski oraz – potraktowany tu nieco szerzej – Tadeusz Kościuszko. Nie zabrakło również antybohaterów narodowego panteonu: targowiczian „Branickiego, Rzewuskiego i innych” (tu nazwanych „reakcjonistami”), a także miejsc i wydarzeń istotnych w polskiej historii⁵⁹. Nikogo chyba nie zaskoczy, że autor *Wity* wymienia nazwiska „trójcy wieszczów”, gdyż pojawiają się oni u niego prawie zawsze⁶⁰. W czasie wojny Mickiewicz stał się dla Micińskiego głównie autorem *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego* („krzepił naród, niby prorok biblijny w *Księgach Pielgrzymstwa*”), Słowacki, jak niemal zawsze, autorem *Króla Ducha* („wyteżał się w ekstazie genialnej Króla Ducha”), Krasiński zaś, w tym przypadku, autorem Irydiona. Przytoczenia choćby małego fragmentu Króla Ducha Miciński nie mógł sobie odmówić. Tę samą oktawę 12 lat wcześniej włączył do swego odczytu *Król Duch – Jaźń. Poemat Juliusza Słowackiego*⁶¹. Zestaw nazwisk za każdym razem jest niemal taki sam. Jeśli porównać teksty Micińskiego z poszczególnych lat, te z czasów wojny, z tymi sprzed wojny, uderza stałość, czy wręcz jakaś schematyczność myśli. Odnosi się wrażenie, jakby jego historiozofia zastygła w pewnym układzie myślowym, ograniczającym się do powtarzania wciąż tych samych słów, a czasem całych zdań⁶².

⁵⁹ Mamy tu również zagranicznych przyjaciół oraz wrogów. Tych pierwszych reprezentuje, między innymi, wyjątkowo przez Micińskiego lubiany francuski myśliciel, markiz de Mirabeau (tu jako „lwi Mirabo”).

⁶⁰ W dalszej części utworu do „trójcy” dokooptowany zostanie Norwid, zatem potrzebna będzie nowa symbolika związana z liczbą 4: „czterech naszych ewangelistów” – Mickiewicz, Słowacki, Krasiński i Norwid.

⁶¹ Zob. T. Miciński, *Do źródeł duszy polskiej*, Lwów 1906, s. 89. Zresztą, co również nie może zaskakiwać, poemat Słowackiego pojawia się w pismach publicystycznych Micińskiego raz za razem. Wcześniej dwukrotnie przywołany został przecież w *Liście do współrodaków* (zob. Aneks do niniejszego artykułu).

⁶² Dotyczy to również poezji, to znaczy – publicystyka wkracza do poezji, a poezja do publicystyki. Dla porównania: „[...] będziemy mogli jak Dante, nie tylko znaleźć się w ostatnim kręgu piekła, ale z niego wyjść do Ziemi Obiecanej – do ziemi Króla Ducha!...” (T. Miciński, *W głębinach narodu*, s. 3). „Wrócim wszyscy do swej Ziemi Obiecanej /z wojskiem widm. Tytan rozpięty / niech nas wiedzie, bo jutrznia już bliska:

Na usprawiedliwienie poety można wszak dodać, że przecież swoje odczyty wygłaszał wciąż w innych miejscach, w różnych latach, wreszcie słuchała go wciąż nowa publiczność, natomiast omawiając historię Polski pewnych wydarzeń pominąć nie sposób.

W omawianym tekście sięga się do prapolskiej, legendarnej przeszłości, spekulując na temat możliwości przyszłego ustroju Polski, bo to, że ojczyzna się odrodzi jest pewne, wszak już „czterej nasi ewangelści – Mickiewicz, Słowacki, Krasiński i Norwid”⁶³, zagwarantowali to w swych pismach. Otóż, jak stwierdza Miciński: „Mamy więc w Piaście zawartą Polskę dawną i Polskę przyszłą – zjednoczoną królewsko-duchową, ludową Republikę”.

Podobnie jak *Trzeci Maj* – do grupy mów i odczytów – zaliczyć należy mowę wygłoszoną podczas moskiewskiego wiecu Tatarów w maju 1917 roku. Ten krótki tekst, znany jako *Mowa Tadeusza Micińskiego na wiecu Tatarów*, jest w pewnym sensie aneksem do felietonu *Tatarzy w Moskwie*, w którym pisarz zdaje relację ze zjazdu Tatarów.

Wiec odbył się w maju 1917 roku i zgromadził ośmiuset delegatów, wśród których znalazła się – co na tamte czasy w społeczności muzułmańskiej z pewnością było czymś pionierskim – setka kobiet. Po odmalowaniu różnych typów Tatarów (od „śniadych”, „energicznych” o „rysach nieprawidłowych” i „typów orłów stepowych, suchych, groźnych” poprzez „Kałmuków bez oczu i bez nosa”, po „typy słowiańskie płowe”), autor felietonu przechodzi do przebiegu wiecu, który rozpoczął się modlitwą⁶⁴. Następują wystąpienia delegatów, „odczytywane są telegramy z Krymu, z Ałtaju, z Kaukazu, z nad Wołgi, z Taszcentu, z Irkucka”⁶⁵. Autora *Walki o Chrystusa* dotknęło to, że głos zabrali choćby przedstawiciele Łotyszów i Litwinów, a Polaków niestety zabrakło. Prócz jego samego na wiecu Tatarów był obecny jedynie Mieczysław Limanowski. Miciński zapisuje się jako prelegent i wygłasza, jak sam to określa „improwizację dorywczą” (wspomnianą *Mowę na wiecu Tatarów*). Utwór zamyka ekstatyczny apel o braterstwo narodów uciemnionych, szczególnie Polaków i Tatarów, których łączy wspólna historia (fakt ten zostanie podkreślony szczególnie w improwizowanej przemowie do Tatarów):

/ z Królem Duchem przejdziem lodowiska! – Tegoż, *In hac Valle, cujus nomen est Aerumna*, w: *Nasze Kresy. Mohylowszczyzna*, Mohylów–Moskwa 1917, s. 55. Podkreślenia moje – M.B.

⁶³ T. Miciński, *Trzeci Maj*, dz. cyt., nr 21, s. 7-8.

⁶⁴ Tegoż, *Tatarzy w Moskwie*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1917, nr 158, s. 2: „Mułła, przykniawszy oczy, nuci surę z Koranu. Śpiew krtaniowy, niemal na samych spółgłoskach, pełen melancholii ekstatycznej. Wszyscy powstają i ręce podnoszą do piersi”.

⁶⁵ Tamże.

Ludność bohaterska Kaukazu, żyjąc w raju ziemskim pod względem bogactw przyrody, została doprowadzona do ostatecznej nędzy, ciemnoty i poniżenia! Nie czas przypominać teraz piekło minione. Ale nareszcie – na Boga! czas klęknąć choćby na bruku Moskwy – i zaprzysiąc szczerze braterstwo wszystkim ludom – i gorejącą pracę dla podniesienia narodu własnego i całej ludzkości!⁶⁶

Do sprawozdań zaliczymy *Parlament wojenny* (którego podtytuł, pochodzący od redakcji „Gazety Polskiej”, zarazem dookreśla jego formę: „Tadeusz Miciński o wiecu wojskowym w Moskwie”) oraz *Baltazarowe widmo przed Rosją*, czyli relacja z tak zwanej Narady Państwowej w Moskwie.

W *Parlamencie wojennym* Miciński zdaje relację z „wiecu wojskowego, obradującego nad utworzeniem parlamentu wojennego”⁶⁷. Po krótkim wstępie następuje streszczenie najważniejszych wystąpień tego dnia. Przywołajmy fragment tegoż wprowadzenia, gdyż da on pojęcie na temat ówczesnego stanu duchowego autora sprawozdania. Poeta informuje, że wiec „w Sali wspaniałej Kino-Arsa w Moskwie” –

Rozpoczął się o godz. 3. Przeszło tysiąc osób, niemal wyłącznie wojskowych, wypełnia po brzegi salę i galerię. Są tu wszystkie rangi, wszystkie bronie, od żołnierza do generała, od motocykletki do baterii obłężniczej.

Z jakim skupieniem, z jaką inteligencją zgromadzeni śledzą za trudnym jurydycznym biegiem obrad!

Chodzi ni mniej, ni więcej, jak o utworzenie organizacji obejmującej wszystkie jednostki wojskowe w nową więźbę społeczną⁶⁸.

Autor z entuzjazmem przyjmuje utworzenie wojennego parlamentu, wysoko ocenia kompetencje i charyzmę Aleksandra Kiereńskiego, nowego ministra sprawiedliwości, który „ma coś w sobie z posągu, zda się trybunem rzymskim, konsulem Francji przed Cesarstwem”⁶⁹. Nie zabraknie także nawiązania do Mickiewicza i jego „ksiąg pielgrzymstwa”, jako drogowskazu etycznego.

Utwór *Baltazarowe widmo przed Rosją* w istocie winien nazywać się: „Bolszewickie widmo przed Rosją”, zaś autora, na podstawie tylko tego jednego tekstu, z powodzeniem można wykreować na proroka rewolucji październikowej, który bynajmniej wcale nie był jej rad⁷⁰. Wręcz przeciwnie,

⁶⁶ Tamże, s. 3.

⁶⁷ Tegoż, *Parlament wojenny*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1917, nr 103, s. 2.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ Dwa miesiące po wybuchu rewolucji lutowej, pisał: „Obym fałszywym prorokiem był, ale w zamęcie Rewolucyjnym grożą nam jeszcze przejścia bolesne i tragiczne”. – T. Miciński, *Trzeci Maj*, „Głos Polski” 1917, nr 21, s. 8.

spełniły się najgorsze jego obawy, wyrażane przez kilka ostatnich lat, a wyjątkowo zdecydowanie co najmniej od 1915 roku. W *Baltazarowym widmie* dostrzegam kilka specyficznych dla pisarstwa Micińskiego rysów, być może uprzednio niedostatecznie rozpoznanych. Otóż, po pierwsze, pisarza z pewnością przejmowały wielkie chwile dziejowe, zwłaszcza, gdy sam znajdował się w odpowiednim miejscu oraz czasie, gdy był tych chwil naocznym świadkiem. Przyjrzyjmy się nieco bliżej aktorom i scenie, na której wystąpili.

Teatr wielki, niby Koliseum rzymskie, na sześciu piętrach z purpury i złota, jarzący brylantami elektryczności; loże napełnione widzami, parter rozdzielony na dwie grupy: kół lewicowych i prawych... Siedzą tam delegaci: Rady żołniersko-robotniczej, jakobini Rewolucji; z prawej zaś tzw. burżuazja – inteligencja. W loży ongi cesarskiej Koalicja – świetne mundury ambasadorów i attachées Francji, Anglii, Japonii, Włoch – mundury błękitne, sine z żółtym kołosem, czarne ze złotem szamerowaniem. W lożach przy scenie Sztab Generalny i Głównodowodzący. Scena ogromna zajęta przez prasę i różnych zasłużonych. Trybuna i prezydium, ministrowie i ów magnetyzm chorej Rosji, „głównoprzekonywujący armię” p. Kiereński⁷¹.

Następnie Miciński przechodzi do opisu ówczesnego premiera Rządu Tymczasowego, tworząc jego barwny portret, w dalszym ciągu posługując się obrazowaniem „rzymskim”. Oto Aleksander Kiereński „głową ma wielką okrągłą rzymianina”. Jego twarz „istotnie przypomina rzymskie z epoki Dioklecjana, hart, natężona aż do tyranii wola, emfaza trybuna ludu – i zarazem w assyryjskim nosie pewien wschodni grymas”⁷². Czasy imperium rzymskiego musiały być jakoś szczególnie bliskie sercu pisarza, skoro z takim upodobaniem do nich sięga, z tym że na cesarstwo nakłada się w jego wyobraźni republika. „Drugi Rzym”, Konstantynopol i szerzej – Bizancjum także się tu pojawia, w postaci „sześciu pięter z purpury i złota”. W ostateczności Moskwa to, jak pamiętamy – „trzeci Rzym”. I to jest ten drugi ważny rys wyobraźni Micińskiego – rys rzymski.

Baltazarowe widmo przed Rosją prócz refleksji autorskich, zawiera masę przytoczonych fragmentów wystąpień ministrów Rządu Tymczasowego, generałów oraz członków Sztabu Generalnego, zasłużonych rewolucjonistów i przedstawicieli mniejszości narodowych w Rosji. Nie mogło być inaczej, w końcu jest to przecież relacja z konkretnego wydarzenia.

Historyczny dzień, to, jak wcześniej wspomniałem, tekst upamiętniający Tadeusza Kościuszkę, jednego z czołowych bohaterów polskiego panteonu

⁷¹ T. Miciński, *Baltazarowe widmo przed Rosją*, „Polskie Siły Zbrojne” 1917, nr 3, s. 36.

⁷² Tamże.

narodowego, który – wedle Micińskiego – „był więcej niż Hetmanem, gdyż Janem Chrzcicielem naszego ludu”⁷³.

Podróż parostatkiem z Mohylewa do Bychowa, przepiękną o tej porze roku (połowa września) rzeką Dniepr⁷⁴, upłynęła Micińskiemu w miłej atmosferze, wśród rodaków – „dam, panów i młodzieży”. Specjalnie na tę uroczystość usypano kopiec Kościuszki, który niestety nie zachował się do naszych czasów. Ponadto tego dnia w Bychowie odprawiono mszę świętą w intencji ojczyzny, na którą sprowadzono „święte relikwie narodowe” – sztandary z czasów Insurekcji kościuszkowskiej oraz powstań: listopadowego i styczniowego. Święcono chorągwie czterech pułków 1 Dywizji Strzelców Polskich, wchodzących w skład I Korpusu Polskiego. Kapelan Dywizji, ksiądz Tadeusz Jachimowski⁷⁵ wystąpił z mową natchnioną, następnie głos zabrał generał Gustaw Ostapowicz, dowódca 1 Dywizji. Dalsze punkty programu obejmowały między innymi defiladę wokół kopca Kościuszki oraz rekonstrukcję bitwy pod Raclawicami. Na koniec wydano obiad polowy⁷⁶.

Wreszcie jeden z ostatnich tekstów spisanych przez Micińskiego, a przynajmniej ostatni opublikowany być może jeszcze za jego życia: *Do Templariuszów. List I-szy* (3 marca 1918). Ów list, świadomie stylizowany na listy apostołskie, sprawia dosyć ponure wrażenie nie tylko ze względu na opis coraz trudniejszego położenia polskiej kolonii w Moskwie, już po przewrocie październikowym, lecz również ze względu na bezkompromisowe i zadziwiające, nawet jak na Micińskiego, pomysły wyjścia z krytycznej sytuacji, w której znaleźli się Polacy w bolszewickiej nagle Rosji⁷⁷. Autor *Do Templariuszów*

⁷³ T. Miciński, *Historyczny dzień*, „Polskie Siły Zbrojne” 1917, nr 9-10, s. 122. Uroczystość odbyła się w przeddzień bolszewickiego przewrotu, trzy tygodnie przed wybuchem rewolucji październikowej.

⁷⁴ „Pierwszy raz w życiu pechowem polskiem Niebiosa dały nam nagrodę: pogoda z jakichś wysp Jońskich – błękit obramowany rubinami z góry. Wśród łąk szmaragdowych i złocistych, jesiennych lasów, wśród lekkich mgieł w szuwarach, na wąskiej smudze zielonawych, pod światło tęczujących fal Dniepru – płyniemy” (tamże).

⁷⁵ Tadeusz Jachimowski (1892–1944), późniejszy naczelny kapelan Armii Krajowej, zginął w pierwszych dniach Powstania Warszawskiego.

⁷⁶ Miciński nie omieszkiał poinformować o jadłospisie: „W olbrzymich namiotach zgromadzają się setki osób. Żołnierze z nadzwyczajną uprzejmością niosą nam w kotlikach ryż, grochówkę, bigos. Wszystko świetne”. – T. Miciński, *Historyczny dzień*, s. 123.

⁷⁷ Sami Bolszewicy urastają do rangi rzymskich prześladowców pierwszych chrześcijan, choć z pewnością polski poeta miał o nich znacznie gorsze zdanie: „Widziałem raz w chrampie Zbawiciela przedziwne nabożeństwo wieczorne – ekstazę i płacz ludu, niby w katakumbach modlitwę chrześcijan, rzucanych lwom... Ksiądz Aleksander wystąpił z mową płomienną przeciw bolszewikom, gotując siebie i słuchaczy na jutrzejszą śmierć przy demonstracji religijnej na ulicach”. T. Miciński, *Do Templariuszów*, dz. cyt. Strasznym musiało się Micińskiemu wydać również to, że Rosja wycofała się z wojny, pozostawiając Polaków na pastwę Niemcom.

mieni się tu „komandorem”, wprowadzie tylko „»Gazety Polskiej« w styczniu” (stąd wiadomo, kiedy ów list powstał), lecz jednak. Apostoł-komandor cytuje z ewangelii Janowej, z Dziejów Apostolskich, powołuje się na proroctwa ultrakatolickiego Andrzeja Boboli, tak niepopularnego wśród wyznawców prawosławia. W końcu koronuje Chrystusa na króla Polski:

Jednem pocieszajmy się, że polskiego króla prawomocnego już mamy. Wybrała go olbrzymia lepszość narodu przed laty wieloma, utrzymuje się na tronie z lazurowego granitu aż do dziś. I owszem, rośnie on w swej głębinie i na wyżynach.

Zwie się CHRYSSTUS KRÓL.

W swym dawnym zjawie dał życiem swym świadectwo tej Prawdzie, której nie znał i nie przeczuwał partyjny watażka – Piłat⁷⁸.

Tymczasem partyjny watażka, Włodzimierz Lenin, rozpoczął budowę nowej władzy absolutnej we wczorajszej carskiej Rosji, która mogłaby się Micińskiemu wydać oazą wolności, gdyby dane mu było oglądać Rosję Radziecką w pełni już zbudowaną.

Pora na podsumowanie. Miciński pragnął silnej i jednocześnie demokratycznej, wolnej Rosji. Tylko czy to było możliwe? Zarówno w odniesieniu do Rosji z czasów Wielkiej Wojny, jak i do Rosji współczesnej, trudno nie odnieść wrażenia, że takie pragnienie ma w sobie coś z marzenia „świętej głowy”. Rząd Tymczasowy zniósł karę śmierci i cenzurę, wprowadzając całkowitą wolność słowa, a także zlikwidował niesławną carską Ochronę. Największym jego błędem było zlekceważenie bolszewików, co wkrótce okrutnie się na nim zemściło. Tytaniczny, rzymski Kiereński, z takim zachwytem opisywany przez Micińskiego, sam obdarował bolszewików bronią, za pomocą której później obalili jego rząd⁷⁹.

Nieszczęściem, jakąś fatalną ironią losu, było to, że Niemcy, choć przegrani w wojnie, jednak w dużej mierze przyczynili się do zwycięstwa znienawidzonych przez Micińskiego bolszewików. Dzięki pieniądзом pompowanym w ruch bolszewicki, dzięki wymiernym wspieraniu Lenina⁸⁰, Niemcy pośrednio przyczynili się do śmierci Micińskiego. Zginął on bowiem z rąk bolszewików lub co najmniej z ich rozkazu. Można nadto domniemywać, że na „opętanego Polską” poetę i społecznika wyrok wydał Polak, zaprzaniec i zdrajca, Feliks Dzierżyński,

⁷⁸ Tamże.

⁷⁹ Bolszewicy otrzymali ponad czterdzieści tysięcy karabinów i rewolwerów. Zob. W.C. Fuller, *Prawdziwy koniec carskiej Rosji. Szpiegomania i zmierzch imperium*, przeł. M. Kittel, Warszawa 2008, s. 314-318.

⁸⁰ Wszystko to w celu wyeliminowania Rosji z wojny, ponieważ bolszewicy byli zdecydowanymi zwolennikami pokoju, a przynajmniej wycofania się z wojny. Por. tamże, s. 316.

z którym Miciński polemizował⁸¹, a w pewnym momencie wręcz „starł się z nim ostro”⁸². Dzierżyński znał teksty publicystyczne autora *Nietoty* ogłaszane w moskiewskiej i piotrogrodzkiej prasie. Z pewnością mogło go poważnie zirytować obszerne i jak zawsze nieprzychylnie bolszewikom sprawozdanie z „przebiegu obrad zjazdu wojskowych polskich”, jakie Miciński zamieścił w czerwcu 1917 roku w „Dzienniku Polskim”⁸³. Czytamy tam m.in.:

Dziś w imię niby interesów robotników miejskich, w imię niby włościan – których agitatorowie tak znają jak psy księżyc, a tak kochają, jak krokodylę kwiat lotosu – słowem, w imię kupy doktryn ichmoście chodzący z czerwoną maczugą śmiać zrywać jedność zebrań wojskowych i podawać do pism rosyjskich oskarżenia, że tworzący armię polską są to zdrajcy narodowi, wrogowie wolności, słudzy starego imperializmu! Jeśli istnieje w ogóle zbrodnia przeciw narodowości, to spełniona została przez tych agitatorów, którzy jak kuglarze wyciągają z gęby całe taśmy wykrzykników o braterstwie ludów, aby najbliższych sobie z języka, jeśli nie z rasy, z rasy jeśli nie z ducha – dźgać sztyletami oskarżeń⁸⁴.

Dzierżyński uznał Micińskiego za „siłę kontrrewolucyjną” oraz „jednostkę niepożądaną i nieodpowiednią”, którą należy usunąć „z tworzących się kadrów polskich”⁸⁵. Kwestia polemiki czy też sporu Miciński – Dzierżyński wymaga oczywiście osobnego opracowania, natomiast artykuły publikowane

⁸¹ Zob. J. Tynecki, *Inicjacje mistyka*, dz. cyt., s. 199-200, 314; J. Sosnowski, *Ruchy endekoidalne? Miciński w latach wojny światowej*, w: *Kategoria narodów w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wigrowej i A.Z. Makowieckiego, Warszawa 1993, s. 124-125; E. Flis-Czerniak, „Polskość jest wyznaniem”, dz. cyt., s. 157-158.

⁸² Chodzi o kilkakrotnie przytaczane przez badaczy twórczości Micińskiego słowa, w których odpowiedział on Dzierżyńskiemu: „Naród polski jest czymś ogromnym, co nie mieści się w programie jednej partii. Barwa czerwona jest barwą naszej walki; po zwycięstwie załadamy innych barw”. – D. Jagła, *Tadeusza Micińskiego droga do Polski*, „Didaskalia” 1997, nr 19/20, s. 114. Artykuł ten jest rozszerzoną wersją opublikowanego kilka lat wcześniej tekstu *Czerwone białe plamy*, w którym autorka podaje informacje dotyczące „ostatnich 4 lat życia Tadeusza Micińskiego zamordowanego prawdopodobnie w marcu 1918 roku nad rzeką Czechorą” („Odra” 1991, nr 2 s. 77-80).

⁸³ T. Miciński, *Braterstwo polskiego frontu (z przebiegu obrad zjazdu wojskowych polskich)*, „Dziennik Polski”, 9 (22) czerwca 1917. Chodzi o tzw. I Ogólny Zjazd Wojskowych Polaków w Rosji, który odbył się w dniach 7-22 czerwca tegoż roku w Piotrogradzie. Doszło na nim do rozłamu i opuszczenia Związku przez polską lewicę, pozostali delegaci podjęli decyzję o organizowaniu polskich formacji wojskowych w Rosji, które powierzono NPKW (Naczpłowi). Zob. A. Miodowski, *Związki wojskowych Polaków w Rosji*, Białystok 2004, s. 51-72.

⁸⁴ T. Miciński, *Braterstwo polskiego frontu*, dz. cyt., s. 2.

⁸⁵ Cytaty za: D. Jagła, *Tadeusza Micińskiego droga do Polski*, dz. cyt., s. 114-115. Autorka artykułu opisuje ostatnie miesiące życia Micińskiego oraz próbuje zrekonstruować okoliczności jego śmierci. Dochodzi do wniosku, że Dzierżyński, od 1917 roku przewodniczący Ogólnorosyjskiej Nadzwyczajnej Komisji do Walki z Kontrrewolucją i Sabotażem (czyli policji politycznej potocznie zwanej Cze-Ką) wydał na Micińskiego wyrok śmierci.

przez Micińskiego w „Dzienniku Polskim” od teraz są już dostępne szerokie-
mu gronu czytelników dzięki Annie Wydryckiej, która napisała również wprowadzenie do ich lektury⁸⁶.

Na koniec powiedzmy, czym szczególnym różni się publicystyka Micińskiego z czasów wielkiej wojny od tej wcześniejszej? Otóż już w momencie wybuchu wojny poeta pozostawił gdzieś daleko za sobą „stare życie”, te wszystkie Julie Oksze, wszystkich Herbaczewskich i Niemojewskich⁸⁷. Nagle urwały się – jak się miało okazać: ostatecznie – bliższe i dalsze przyjaźnie: Żeromski, Nalepiński, Górski, Feldman. Wszyscy oni albo pozostali w Warszawie, Krakowie lub Zakopanem, albo wyruszyli na Zachód, jak apologeta Micińskiego – Tadeusz Nalepiński⁸⁸. W Moskwie spotykał się Miciński wprawdzie ze służącym w carskiej armii Witkacym, lecz i to szybko się skończyło⁸⁹. Pozostali jedynie koledzy z dawnych czasów, związani z endecją Stanisław i Władysław Grabscy⁹⁰, a także historyk Adam Szelański, któremu bliżej było jednak do Piłsudskiego niż do Dmowskiego.

Pisma publicystyczne autora *Dębów czarnobylskich* pozbawione są spraw w czasie wojny mogących wydawać się zbyt błahymi, aby je poruszać. Podporządkowane zostały ściśle określonymu celowi: uświadamianiu, nauczaniu, wpływaniu na postawy, krzepieniu, zagrzewaniu do boju, informowaniu o kwestiach i wydarzeniach dla polskiej społeczności istotnie ważnych, w miarę możliwości przystępnie i na bieżąco⁹¹. Bohaterami – zbiorowymi bądź indywidualnymi – są tu najczęściej żołnierze, ważni dowódcy i politycy, tudzież społeczności i narodowości, zasługujące na wsparcie i przyjaźń Polaków, ponieważ tę przyjaźń, wedle pisarza, odważemniejają.

⁸⁶ Dlatego m.in. rezygnuję tu z szerszego ich omawiania. Zob. w niniejszym tomie: A. Wydrycka, *Tadeusz Miciński i pierwszy Zjazd Wojskowych Polskich w Piotrogradzie w 1917 roku. Zapomniane artykuły i poematy*.

⁸⁷ Chodzi o Julię Okszę (Kisielewską), Józefa Albina Herbaczewskiego i Andrzeja Niemojewskiego. Dwaj ostatni to najsłynniejsi oponenci Micińskiego.

⁸⁸ Zob. M. Małecka, *Apologia i kreacja. O przyjaźni Tadeusza Nalepińskiego z Tadeuszem Micińskim*, „Napis” 2004, seria X.

⁸⁹ Zob. N. Jakubowa, *O Witkacym*, Warszawa 2010 (rozdz. *Stanisław Ignacy Witkiewicz w batalionie zapasowym Pawłowskiego Pułku Lejb-Gwardii (13 września 1916 – 15 listopada 1917)*).

⁹⁰ Władysław Grabski już w 1906 roku (wówczas poseł do I Dumy) był dla Micińskiego „przyjacielem z lat dawnych”. Zob. T. Miciński, *Białe Noce (Wspomnienia z pobytu w Dumie)*, „Ludźkość” 1907, nr 28, s. 2.

⁹¹ Miciński wpisuje się więc doskonale w to, o czym pisała Irena Maciejewska: „[...] w polskich warunkach szczególnie istotnym motorem tej wzmoczonej w czasach wojny »produkcji lirycznej« (i, szerzej, piśmienniczej) były powody propagandowopolityczne; ściślej – potrzeba politycznego uświadamiania i kształtowania opinii, urabiania umysłów, wyobrażeń, a zwłaszcza emocji społecznych w określonym kierunku” (też, *Rewolucja i niepodległość*, dz. cyt., s. 126).

Wojenna publicystyka Micińskiego, podobnie jak i ta przedwojenna, niebawem doczeka się publikacji – wraz z całym aparatem krytycznym, przypisami i komentarzami⁹². Dopiero wówczas będziemy mogli w pełni rzeczowo nakreślić wybory ideowe i polityczne autora *Xiędza Fausta*. Niniejszy artykuł stanowi rekonesans tego przedsięwzięcia⁹³.

ANEKS

TADEUSZ MICIŃSKI, *LIST DO WSPÓŁRODAKÓW*⁹⁴

Podlegając nieokreślonej, ale niemniej dotkliwej furii oczerniań i napaści – zwracam się do najlepszych ludzi w Polsce, którzy są w każdej partii – ludzi żyjących ideą Króla Ducha⁹⁵.

Jako człowiek – mam prawo do swobody.

Jako Polak⁹⁶ zasłużyłem 20-letnią pracą pisarską, źle nagradzaną, niechętnie traktowaną, ale ostatecznie uszanowaną – zasłużyłem, lub raczej zasłużyć bym powinien na zaufanie.

Zarzucają mi słowianofilstwo.

I kiedy? Gdy ogromna większość narodu szuka Polski na gruncie antyniemieckim. I kto? Ludzie po kawiarniach nicujący każdą cześć i każdy talent.

Mógłbym ich ignorować. Ale wśród chorobliwych gadułów i kosmopolitów uczących nas polskości – są indywidua ciemne, a ludzie zaci ocierają się o jednych i drugich.

⁹² Mowa o projekcie „Naukowa edycja krytyczna pism rozproszonych Tadeusza Micińskiego w czterech tomach: eseje, liryka, publicystyka” (Narodowy Program Rozwoju Humanistyki, 2015 r.; grant 1aH 15 0322 83, moduł Tradycja 1.a). Niniejszy artykuł powstał w ramach tegoż projektu.

⁹³ Proponujemy podział pism krytycznych i publicystyki Micińskiego na trzy okresy, związane z przemianami twórczości i myśli pisarza: cz. I: lata 1896–1908 – od debiutu literackiego do początków *Nietoty*; cz. II: 1909– lipiec 1914 – do wybuchu I wojny światowej; cz. III: sierpień 1914–1918 – okres Wielkiej Wojny.

⁹⁴ Artykuł został opublikowany w „Kurierze Porannym” 1915, nr 7. Obszerną jego część (bez początku i zakończenia) przedrukowała „Gazeta Warszawska” 1915, nr 14. Redakcja „Gazety Warszawskiej” nadała mu tytuł „List otwarty T. Micińskiego” oraz zamieściła następującą informację: „Tadeusz Miciński zamieścił w »Kurierze Porannym« list otwarty, w którym wyjaśnia swoje stanowisko wobec wypadków bieżących”.

⁹⁵ Brak cudzysłowu (podobnie w całym tekście). W tym miejscu nie wiadomo, czy Micińskiemu chodzi o duchową postać, wcielającą się w kolejnych bohaterów poematu J. Słowackiego, czy też o sam poemat. Dlatego pozostawiamy bez kursywy, jak w oryginale.

⁹⁶ W pierwodruku konsekwentnie „Polak”, „Polacy” pisane minuskulą (podobnie inne narodowości, np. „Prusacy” „Serbowie”). Jednakże „Polska” (także „Rosja”, „Prusy”) pisana już majuskulą. W tekstach z tych czasów będzie to stałą praktyką.

Do znacznych mówię. Chcę wierzyć, zresztą wiem, że są. Słowacki znał tylko jednego „szlachcica”. Jam szczęśliwszy – znam szlachetnych z dziesiątek.

Przypomnę im fakty.

Gdym z Bałkanu pisał korespondencję do „Świata”, ostrzegałem najgoręcej Austrię przed wojną z Serbami, Polaków zaś przed dowierzaniem Prusom⁹⁷.

Obrzucono mnie za to w obozie „patriotów” inwektywami.

I stało się. Austria znalazła tam swe Termopile. Polska, na szczęście, jeszcze nie znalazła swej góry Blaniku, gdzie pogrzebano Czechów na lat paręset⁹⁸.

W Moskwie dwukrotnie miałem odczyty, wykazujące skarb ducha słowiańskiego w Polsce i w Rosji⁹⁹.

Mówiono, że więcej zrobiłem dla sprawy polskiej, niż niejeden zawodowy dyplomata.

I cóż? w Warszawie trafiłem na gorycz i złe spojrzenia.

Czego ode mnie ci ludzie chcą?

Jak krzykliwy Leartes – licytują swój jedynie „prawdziwy” patriotyzm nad mogiłą, w którą wali się co dnia kilka tysięcy żołnierzy, walczących przeciw Prusakom.

⁹⁷ Chodzi o serię korespondencji z wojen bałkańskich, publikowanych w tygodniku „Świat”, którego Miciński był specjalnym korespondentem w Belgradzie i Sofii. Por. zwłaszcza: *T. Miciński, Przy kotle austriackiej Walpurgii* (2), „Świat” 1913, nr 2, s. 8. Zob. K. Stępnik, *Tadeusz Miciński. Struktura tekstów korespondencji wojennej („Świat”)*, w: tegoż, *Wojny bałkańskie lat 1912-1913 w prasie polskiej. Korespondencje wojenne i komentarze polityczne*, Lublin 2011.

⁹⁸ Mowa o górze Velký Blaník, z którą związana jest legenda o blanickich rycerzach śpiących, czy też jedynie odpoczywających, wewnątrz góry (por. popularną wśród literatów Młodej Polski legendę o rycerzach śpiących w Tatrach). W krytycznym dla narodu czeskiego momencie rycerze mają konno wyjechać z góry na pomoc swym rodakom. Miciński ma na myśli XIX-wieczne czeskie odrodzenie narodowe.

⁹⁹ W drugiej połowie 1914 roku, od sierpnia do listopada, Miciński przebywał w Kałudze, gdzie, jako obywatel austriacki, został deportowany przez władze carskie. Stamtąd wyjeżdżał do Moskwy na posiedzenia Komitetu Słowiańskiego. Zob. *Niefortunny występ Tadeusza Micińskiego w Moskwie*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1914, nr 245, s. 5 (przedruk za: „Russkoje Słowo”, 1 październik 1914). Fragment dotyczący Micińskiego, zamieszczony przez „Russkoje Słowo”: „Szumną owacę urządzono członkowi klubu słowiańskiego w Warszawie, literatowi polskiemu Tadeuszowi Micińskiemu. Miciński gorąco wzywał do »usunięcia tragicznego rozłączenia Rosjan i Polaków«. Niechaj wojna z jej cierpieniami i jej heroizmem dopomoże do objawienia prawdy rosyjskiej wykrzyknął Miciński. Na propozycję Guczkowa, zebranie powitało w osobie p. Micińskiego przedstawiciela narodu polskiego”. Komentarz „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” był Micińskiemu bardzo nieprzychylny: „Przedstawiciele polskiego społeczeństwa świecili nieobecnością. Znalazł się tylko jeden niefortunny Filip z Konopi, który miał odwagę wystąpić na tym zebraniu i któremu zdawało się, że siedzi jak grecka kapłanka nad wyziewami pieczary i może wieszczyć. Tym mężem był Tadeusz Miciński, mąż mgławicowy, nieodpowiedzialny za wiele stron swoich literackich dzieł, a cóż dopiero za »natchnione« porywy polityczne. On jeden miał odwagę zjawić się na owym zebraniu i bez upoważnienia reprezentować naród polski”.

Smętne dzieci Poloniusza, które każdego Hamleta, rozmawiającego z Duchem Wielkim w Zamczysku – chcą do swej hysterii i do swej pozy doprowadzić...

Byłoby to niewesołe, lecz nieszkodliwe, gdyby nie prowokatorzy, którzy wprowadzają zamęt – ci wiodą na pasku naiwnych.

Czy rząd pruski tylko do Rumunii i Bułgarii rzuca miliony na przekupstwo?¹⁰⁰

Niegdyś dyplomaci pruscy u nas kryli się za reformą 3 maja, aby za tą piękną zasłoną podjudzać na nas Rosję¹⁰¹.

Dziś – za zasłoną strzelców – ukrywa się psucie wszelkiego mostu zgody i lepszej przyszłości¹⁰².

Nienawidzą Wrotnych, strzegących Bram Życia¹⁰³ – z pomocą Mądrości – i władania sobą.

Należy wyjaśnić, co rozumiem pod słowami: „Skarb Słowiańszczyzny”. Polska przyszła musi oprzeć się na swych głębiach słowiańskich, wychodząc nie z baroku wieku XVIII, nie z bezstyłowości wieku XIX – ale ze świątyń Światowida w Arkonie, uświęconych przez Chrystusa.

Jeśli sięgnąć jeszcze dalej – uznamy swe pochodzenie z Indii – ze źródeł aryjskich¹⁰⁴.

¹⁰⁰ Po wybuchu wojny Bułgaria stała się naturalnym sprzymierzeńcem państw centralnych (od 1913 roku rządziła ją politycy o orientacji proniemieckiej). Miciński ma zapewne na myśli ogromne pożyczki udzielane Bułgarii przez Austro-Węgry i Prusy, mające pomóc w unowocześnieniu bułgarskiej armii. Początkowo jednak Bułgaria, z czystej kalkulacji, pozostawała neutralna. Jednak wizja włączenia w swe granice Macedonii (z niekorzyścią dla Serbii) przeważyła. Bułgaria włączyła się do wojny dopiero po klęskach Francji i Rosji, w połowie października 1915 roku. Z kolei Rumunia utrzymała neutralność aż do 27 sierpnia 1916 roku. Pod naciskiem państw ententy, szczególnie zwyciężającej wówczas przejściowo na froncie wschodnim Rosji, z którą Rumunia pozostawała w bliskich stosunkach politycznych, przystąpiła do wojny przeciwko państwom centralnym.

¹⁰¹ Miciński opowiadał się za koncepcją, w której Prusy były głównym architektem rozbiorów Rzeczypospolitej. Uchwalenie Konstytucji 3 maja Prusy miały wykorzystać jako pretekst do II rozbioru. To Fryderyk Wilhelm II miał zachęcać Polaków do prac nad Konstytucją, by następnie podstępnie ich zdradzić (sojusz z 1790 roku) w porozumieniu z carycą Katarzyną. Złośliwy komentarz do słów Micińskiego zamieścił anonimowy publicysta „Ziemi Lubelskiej”, podpisując się jako „Zwolennik orientacji himalajskiej”. Zob. *Orientacja himalajska*, „Ziemia Lubelska” 1915, nr 17, s. 3-4 (17 stycznia 1915). Przedruk (z drobnymi skrótami) w: *Orientacja himalajska*, „Prawda” 1915, nr 4, s. 10.

¹⁰² Krytyka „strzelców” Józefa Piłsudskiego. Miciński prawdopodobnie ma na myśli tak zwany Legion Zachodni (utworzony wszak ze Związku Strzeleckiego), do którego – przy aprobacie niemieckich władz wojskowych – werbowano Polaków z Królestwa.

¹⁰³ W pierwodruku słowa pisane rozstrzelonym drukiem.

¹⁰⁴ Typowy przykład synkretyzmu religijnego w myśli Micińskiego. Słowiańska tożsamość, symbolizowana najczęściej przez ulubionego boga z mitologii Słowian – Światowita, następnie

Idźmy więc ze słońcem Światowida nad głową – potomkowie wspaniałego lechityzmu w. XV – gdy pokonawszy Zakon Krzyżacki, uczuliśmy się potęgą w sobie zwartą, Polską aż do dna, twórczą na najlepszych wzorach świata.

Idea słowiańska jest naszym własnym, zapomnianym skarbem, naszą własną, zagrzebaną świątynią. Mamy ją nie tylko w różnych przejawach zdobnictwa ludowego, w baśniach i podaniach. Mamy ją w pysznych słowiańskich historiozofiach Batorego i Mickiewicza, mamy ją w dawnej rycerskiej idei Bolesława Chrobrego, mamy ją przed sobą w rzucie przed się ku morzom i bezkresom, gdzie żyją Słowianie¹⁰⁵.

Ale musimy mieć własny Akropol, Zamek – a choćby Chatę polską¹⁰⁶.

Idea słowiańska nie jest bezmyślnym brataniem się, lecz dążeniem najpierw do sprawiedliwości i swobody, a potem do braterstwa.

Idea słowiańska może stać się potężnym, czystym źródłem natchnień dla prawodawców i myślicieli, może odrodzić wszystkie narody słowiańskie.

Wspaniałe pieśni Bułgarów, oparte na mitologii żywiołów, jakby Rigweda – pieśni bohaterów Kosowego Pola¹⁰⁷ – to ledwo cząstka, ledwo ziarno hymnu Wielkiego Życia.

Na tej drodze są przeszkody: głupota i reakcjonizm, zaborczość i Prokrurowe łożo ciasnych polityków.

Chrystus, jako centralna, najważniejsza postać chrześcijaństwa (wystarczy wspomnieć *Walkę o Chrystusa* napisaną zaledwie cztery lata wcześniej), wreszcie kolebka cywilizacji, za którą Miciński uważał Indie.

¹⁰⁵ Publicysta „Ziemi Lubelskiej” złośliwie zauważa, że król Stefan Batory nie był przecież Słowianinem, lecz Węgrem, w dodatku prowadzącym krwawą wojnę ze słowiańskim carem, Iwanem Groźnym. Podobnie czynił pierwszy polski król, Bolesław Chrobry, tocząc wojny z ruskim księciem, Jarosławem Mądrym, a więc również Słowianinem. I wreszcie Mickiewicz umarł przecież „w Konstantynopolu podczas wojny krymskiej, organizując legiony polskie, które miały walczyć przeciwko Rosji. A zatem Mickiewicz popełnił zbrodnię przeciwko idei słowiańskiej”. Zob. *Orientacja himalajska*, dz. cyt.

¹⁰⁶ Zdanie to stanowi doskonały przykład „myślenia symboliką architektoniczną”, odgrywającą w pismach Micińskiego niebagatelną rolę. Zob. W. Gutowski, *Burzyciel świątyni i budowniczy nadzwyczajnych miast. O symbolice architektonicznej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: tegoż, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002.

¹⁰⁷ Echa podróży na Bałkany oraz korespondencji wojennych z lat 1912-1913, podczas których Miciński bliżej zainteresował się kulturą bułgarską i serbską. Nierozstrzygnięta, choć dla Serbów fatalna w skutkach, Bitwa na Kosowym Polu (1389), w której, pod wodzą księcia Lazara (Łazarza), starli się oni (oraz ich słowiańscy sojusznicy – Bośniacy) z osmańską armią Murada I, z czasem stała się jednym z mitów założycielskich serbskiej tożsamości narodowej (tzw. mit kosowski). Bitwa szybko stała się tematem serbskiej poezji ludowej, a następnie literatury tego kraju.

Austria się dziś rozwała, Prusy bodaj się rozlecą, Rosja w przeobrażeniach. Z tego odmetu wypłyną jak nurek z Malsztremu¹⁰⁸, trzymając się słowiańskiego, tj. aż do dna polskiego – masztu.

Najpotężniejszy człowiek po Monarsze w Rosji zwrócił się do Polaków¹⁰⁹.

Masy ludowe rosyjskie odpowiedziały objawami sympatii i tej promiennej ideologii, do której skłonna jest dusza rosyjska.

Ale Szatan, jątrzący narody słowiańskie między sobą, nie drzemie.

Nie jesteśmy, niestety, narodem mającym zdolność wytrwałego wstępowania na wyżyny politycznego czynu¹¹⁰. Nieszczęścia powinny były nauczyć, ale nieszczęścia też rozstroiły nerwy inteligencji.

Trzeba nam wielkiej jedności, złączenia partii. Dążymy wszyscy do znieweczenia potęgi Prus i do najtęższego, najbardziej narodowego Bytu:

Musimy utworzyć moc wewnętrzną, organizację ładu, świadomość niebezpieczeństwa różnych prądów politycznych. Musimy rozszerzyć Komitet Narodowy do rozmiarów i znaczenia istotnej Rady Narodowej¹¹¹.

Praktykujący polityk, jak *Il Principe*¹¹² powinien umieć przepłynąć Scylle

¹⁰⁸ Chodzi oczywiście o malstrom, prąd morski występujący na Morzu Norweskim, spopularyzowany został w literaturze XIX wieku, stając się synonimem zjawiska niezwykle gwałtownego i nieokielznanego. W tym samym roku, już w Moskwie, Miciński napisał: „Nad otchłanią nieszczęść, porwani Malsztremem dziejowym – odnaleźć musimy drogę do zaspanych świątyń ludzkości, do tajemniczego radium, tworzącego pęd herosów”. – T. Miciński, *W głębinach narodu*, „Echo Polskie” 1915, nr 3, s. 2.

¹⁰⁹ Mowa o manifestie (z 14 sierpnia 1914 roku) rosyjskiego Wodza Naczelnego, wielkiego księcia Mikołaja Mikołajewicza. Jest w nim mowa o zjednoczonej, składającej się z ziem zagarniętych przez trzy państwa rozbiorcze, autonomicznej Polsce (jednak pod carskim berłem). Manifest okazał się jedynie sprytnym wybiegiem władz carskich, pragnących zachęcić Polaków do wstępowania do carskiej armii oraz walki przeciwko państwu centralnym.

¹¹⁰ Czyn – słowo-klucz wojennej publicystki Micińskiego. Podobnie jest ze słowem „jedność”, pojawiającym się w kolejnym akapicie, choć występuje ono nieco rzadziej aniżeli „czyn”. Zgadza się to z ogólnym stwierdzeniem J. Ławskiego, który, w odniesieniu do wojennej poezji autora Wity, stwierdził: „[...] Wielka Wojna, Rewolucja to tryumf tego, co niemistyczne. To apogeum antykwietystycznej postawy Micińskiego, aktywizmu, tytanizmu itp.” – J. Ławski, „*Pszenica i kłkol*”. *Wyobraźnia poetycka Tadeusza Micińskiego w latach „Wielkiej Wojny”*, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka, M. Stali, Kraków 2004, s. 487.

¹¹¹ Komitet Narodowy Polski został zawiązany w listopadzie 1914 roku z inicjatywy polityków Narodowej Demokracji, którzy stanowili w nim większość (poza nimi członkami Komitetu byli także tzw. realiści, czyli konserwatyści lojalni wobec Rosji). Siedzibą Komitetu, w zamierzeniu stanowiącego przeciwwagę dla kręgu polityków i działaczy związanych z Józefem Piłsudskim, była Warszawa, a następnie Piotrogród. Komentowane zdanie jest dowodem na dystans Micińskiego wobec poczynań endecji oraz brak akceptacji dla wąskich porozumień partyjnych.

¹¹² *Książę*, wł. *Il Principe*, najsłynniejsze dzieła Niccolò Machiavellego, napisane w 1513, a wydane w 1532 roku. Miciński używa tu wyrażenia, które można wziąć za nawiązanie do konkretnej postaci, zaś włoski pisarz opisuje władcę modelowego, choć, jak wiadomo, nie idealnego

i Charybdy, wchodzić do jaskiń Minotaura z maską na twarzy i jak Odysseusz kazać przywiązać się do nieczułego drzewa przeciw niepotrzebnym wzruszeniom. Ale też musi karmić swego ducha z najwyższych źródeł intuicji i mieć serce mężne a ogromne, jak dąb pełen miodu, a nie gnijący pień, wypełniony gniazdami jaszczurek.

Co osiągnąć będzie można maksymalnie – osiągnijmy przez szlachetną postawę względem najlepszych, twórczych sił w Rosji i całej Słowiańszczyzny względem Zachodu Europy i całego humanizmu Ziemi.

I poznajmy na koniec – samych siebie.

Niech nas los ochroni przed potwornością tego, co ma dziś Serbia i Bułgaria: otchłań wzajemnych zdrad i zakrwawień.

Byli tak blisko ideału – a przez brak słonecznej idei – dali się użyć na narzędzie perfidii różnych wrogich dyplomatów!...¹¹³

Mamy niestety w swym charakterze niestałość, zapalczywość, tchórzostwo opinii, która kąsa milczkiem, aż wybuchnie furią potępienia, czy to dla księcia Józefa, stawiając go jako zdrajcę Poniatowszczyka¹¹⁴, czy dla Mickiewicza, Słowackiego, Wielopolskiego¹¹⁵ i tylu innych.

Histeryczne pruskie Walkirie, dzicy rozwichrzeńcy nazywają sięgnięcie do źródeł Króla Ducha – brakiem polskości!

Jeśli Polska jest w Berlinie – ja „Polakiem” nie jestem.

Więc wystawcie gilotynę, wezwijcie Robespierrow, których tylu znajdzie się w każdej garkuchni umysłowej – i tnijcie głowy, rwijcie serca – twórcie z wątroby przyszlą krainę.

w sensie etycznym. Pierwowzorem takiego władcy – księcia – był Cesare Borgia, do którego autor *Nietoty* lubi w swych utworach nawiązywać. Samo dzieło Machiavellego pojawia się w twórczości Micińskiego niezwykle często (zob. chociażby powieść *Wita*).

¹¹³ Bułgaria wypowiedziała wojnę Serbii dopiero 14 października 1915 roku, jednak Miciński ma na myśli II wojnę bałkańską, czyli tak zwaną „wojnę między sojusznikami”. Bułgaria starła się wówczas z byłymi sojusznikami w wojnie przeciwko Turcji (I wojna bałkańska): Serbią i Grecją, wspomagany przez Czarnogórę. Niepowodzenie Bułgarów w tej wojnie bezwzględnie wykorzystali Rumuni i Turcy, zajmując część spornych, a w momencie wybuchu wojny należących do Bułgarii, obszarów.

¹¹⁴ Pomimo że w polskiej wyobraźni narodowej niemal od początku, od tragicznej śmierci księcia Józefa Poniatowskiego w nurtach Elstery w 1913 roku, przeważał jego obraz heroiczny i apologetyczny, to od czasu do czasu pojawiały się publikacje wprost go oczerniające, skupiające się zwłaszcza na okresie młodości ks. Józefa.

¹¹⁵ W tym miejscu chodzi najpewniej o hrabiego Zygmunta Wielopolskiego (1863–1919), konserwatywnego polityka związanego z endecją, gorącego zwolennika orientacji prorosyjskiej, prezesa Komitetu Narodowego Polskiego (zob. przypis 18). Miciński umieszczając go w doborowym towarzystwie księcia Józefa, Mickiewicza i Słowackiego, chciał podkreślić jego pozycję i rolę, którą odgrywał w sprawie polskiej w pierwszych miesiącach wojny.

Nieszczęśni, którzy, chcąc wyrwać cierń z nogi – kładą nogę pod pruską lokomotywę...

Musimy, jak Argus, być czujni, poznać do głębi straszne zewsząd labirynty i wiry, ale mieć okręt opinii polskiej, kierowany przez szlachetnych i wiedzających, nie zaś przez krzykliwą frazeologię.

Kiedy wielki chirurg nastawiał nogę chłopczykowi, panna rezydentka chwyciła chirurga i z krzykiem odciągnęła – zarzucając mu brutalność.

Chirurg powiedział jej parę cierpkich słów, po których panna z płaczem odeszła.

Za obrazę panny był podany do sądu. Lecz tam chirurg dowiódł, że te pozornie brutalne ruchy miały najwyższe znaczenie, a że nie było czasu do straty, musiał choć niedelikatnie – podziałać na pannę, by nabrała pędu.

Wybaczcie anegdotę. Ani mnie, ani wam nie jest do śmiechu.

Wierzę, iż przyswieca nam droga przyszłości dla narodu. Ale niepodobna jest ukazać w całej wyżynie, wśród niebezpieczeństw, orli szlak.

Tak więc, nie mając trybunału, przed którym można by mówić aż do dna, umysły samoistne muszą być przez tłum potępione i szarpane.

Dzień obecny jest zaiste straszny: wokół kosi nas śmierć, z chmury to błyska słońce, to siecze grad¹¹⁶ – a my tu: oplątani nienawiścią i doktrynami, jak Żydzi podczas oblężenia Jerozolimy¹¹⁷, nie widzący szerokiego życia – bezczynni – lub stawiający wciąż ostrze noży jeden przeciw drugiemu.

Naturalnie, nie mówię o tych, którzy naprawdę tworzą przyszłość narodową.

Ale na ulicach rządzą niewiadomi, niezadowoleni, burzliwi politykomani. Niestety, oni posieją wiatr, a my poźniemy burzę¹¹⁸.

Mógłbym opuścić Warszawę, tym bardziej, że rozwija mi się z powodu życia katorżnego (chciałem rzec – literackiego) nostalgia za Oceanem¹¹⁹.

¹¹⁶Na ostatnie tygodnie 1914 i pierwsze dni 1915 roku przypada względnie korzystny dla Rosji bilans działań wojennych, choć rosyjska ofensywa została zatrzymana przez armię austriacką w wyniku bitwy pod Limanową (1.12–14.12.1914). Rosja zwyciężyła zaś na Kaukazie, w bitwie pod Sarykamyszem (ofensywa od 22.12.1914 do 17.01.1915) i 2 stycznia 1915 r. przystąpiła do ofensywy w Karpatach.

¹¹⁷Z dużym prawdopodobieństwem można stwierdzić, że swą wiedzę na temat oblężenia Jerozolimy i zdobycia, a następnie zniszczenia Świątyni Jerozolimskiej, Miciński czerpie z *Wojny żydowskiej* Józefa Flawiusza, być może w przekładzie polskim jego słynnego adwersarza, Andrzeja Niemojewskiego, wydanej jako *Dzieje wojny żydowskiej przeciwko Rzymianom* (Kraków 1906).

¹¹⁸Przysłowie wywodzące się ze Starego Testamentu: „Bo iż wiatr siali, wicher też żąć będą” (Oz 8,7; Biblia Gdańska), zatem wymownie przez Micińskiego przekształcone. Na tym przysłowiu kończy się przedruk artykułu Micińskiego w „Gazecie Warszawskiej” (zob. przypis 1).

¹¹⁹„Nostalgia za Oceanem” może tu oznaczać po prostu nostalgię za morzem, a jeszcze konkretniej – nostalgię za Bałtykiem, akwenem, który Miciński znał chyba najlepiej i który pełnił w jego

Mam możliwość być jeszcze artystą, choćby na Taiti, zamknąć się w pracy historycznej i śnić – a zbudzić się, gdy nas pochłona fale! Chcę jednak być do końca Polakiem – i obym kiedyś mógł z za grobu powiedzieć – jak i wy dla siebie pragniecie:

„Życie dźwięczało w każdej ducha strunie,
Moc słyhać było w każdym moim kroku;
Choć – być na takiej drodze – lepiej w trunie!
Choć – z myślą taką – lepiej z włócznią w boku!
Prędeż czy później – deszcz piorunów lunie
Na ptaka, który słońce miał na oku...
Ale przeze mnie ta ojczyzna wzrosła”¹²⁰

Naszym obowiązkiem strzec i wzmacniać źródło życia twórczego, które objawił u nas Mickiewicz w Kursie literatur, a Słowacki w Królu Duchu. In hoc signo vincemus¹²¹.

Tedy kto z nas zdradza, kurczy i niweczy Polskę? paktujący z Prusami, czy tworzący sojusz z ewolucją najlepszych sił w narodach słowiańskich wraz z Anglią, Francją, z Himalajami i z Japonią?!¹²²

Żądają byśmy byli bezczynni, nieufni względem postępu ducha u Rosjan; chcą nas rozdrażnić wykazywaniem, że jeszcze nie wszyscy idą w Rosji za świetlaną kolumną...

twórczości bardzo ważną rolę symboliczną. Nie można wykluczyć jednak nostalgii za włoskim wybrzeżem i Morzem Tyrreńskim, nad którym poeta również przebywał, czy wreszcie nostalgii za Oceanem Atlantyckim i jeszcze dawniejszymi czasami (willa W. Lutosławskiego w La Coruna w Hiszpanii).

¹²⁰Jest to cytat – niedokładny – z *Króla Ducha* (Rapsod I, Pieśń III, strofa XXXIX). Ostatni z przytoczonych wersów rozpoczyna już kolejną strofę (XL). Ponadto, cytując, Miciński opuścił dwa ostatnie wersy strofy XXXIX. Por. J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. VII, Wrocław 1956, s. 184.

¹²¹Kurs literatur – chodzi oczywiście o *Literaturę słowiańską*, zwaną też prelekcjami paryskimi Mickiewicza. In hoc signo vinces – łac. „pod tym znakiem zwyciężysz”. Są to słowa, które miał usłyszeć Konstantyn Wielki, gdy wyruszał przeciwko wojskom Maksencjusza (bitwa przy moście Mulwijskim, 312 r.). Znakiem miał być świetlisty krzyż, zinterpretowany przez chrześcijan jako znak dany przez Chrystusa. U Micińskiego forma vincemus – „zwyciężymy”, a zatem w liczbie mnogiej – my, Polacy, zwyciężymy pod znakiem prelekcji Mickiewicza i *Króla Ducha* Słowackiego.

¹²²Himalaje dodane są do tego zestawu państw ententy na zasadzie symbolu: Himalaje w części leżą przecież w Indiach, te zaś są kolebką cywilizacji i jednocześnie ma być jej szczytem. Por. słowa Micińskiego wypowiedziane podczas wiecu Tatarów w Moskwie w 1917 roku: *Mowa Tadeusza Micińskiego na wiecu Tatarów*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1917, nr 159 (przedruk za moskiewską „Gazetą Poranną”): „Przez Was wiedzie droga do dalszego Wschodu, do Indyj, będących kolebką, a może i szczytem cywilizacji”. Japonia wypowiedziała wojnę Niemcom 23 sierpnia 1914 roku, zaś dwa dni później – Austro-Węgrom.

Więc choćby tak: Słońce za chmurami, ale słońce tam – u najlepszych w Europie i w naszej własnej twórczej woli, nie zaś w Berlinie.

Mamyż dodać w Siegesalles do postaci Alberta tępiciele Słowian, do Fryderyka arcyoszysty – jeszcze polskiego komisarza przy sztabie w Kaiserbergu, niegdyś przez lud wytępiony zwanego Częstochową?¹²³

Nie ma trybunału gdzie można by dziś tę strasliwą tragedię otchłani narodowych – rozstrzygnąć. Musimy znosić – jak w wieży Babel, że nie rozumiemy się – że wykonujemy sprzeczne rozkazy zamiast budować wzwyż do nieba.

A niebo – ? szukajmy go, zdobywajmy je –

„Wyglądać będę aż ze złotych stołów
Do których prosi Bóg, a chłopi siędą –
Przyniosą mi chleb wędrowne żurawie.

.....
Jam duch już tylko w sobie... Duchów wrzawa
Wrzała: ofiarą twoją Miecz i Sława¹²⁴.

Wspomnę o swym niezdrociu. Ono każe mi usunąć się od pracy zewnętrznie społecznej. Występuję z Towarzystwa Słowiańskiego w Warszawie, do którego wstąpiłem teraz po powrocie z Moskwy¹²⁵.

Wiem i widzę, że dziejowy most federacji narodów słowiańskich w powietrzu tęczowym drży. Czy zakryją go chmury, rozniosą wichry, zniweczy Kainowość ludzka?

Oby jak najprędzej dla nas wszystkich „już za tą chmurą jutrzeńka się Słowa pokazywała – jak tęcza po burzy¹²⁶”.

¹²³ Niem. *Siegesalles* – „zwycięzający wszystko”. „Albert tępiciele Słowian” to Albrecht Niedźwiedz (ok.1100–1170), margrabia Marchii Północnej i Brandenburgii, książę Saksonii. Zasłynął jako tępiciele i pogromca Słowian połabskich oraz Brzeżan. Fryderyk arcyoszyst to Fryderyk II Wielki (1712-1786), król Prus i twórca ich potęgi. Walnie przyczynił się do I rozbioru Rzeczypospolitej. Natomiast nie udało się jednoznacznie stwierdzić, kogo Miciński ma na myśli, pisząc o polskim komisarzu przy sztabie w Kaiserbergu. Z pewnością chodzi tu o wydarzenie, które miały miejsce w Częstochowie 7 sierpnia 1914 roku, gdy żołnierze niemieccy, po ostrzelaniu kilku kamienic w podjasnogórskiej dzielnicy miasta, dokonali pogromu ludności cywilnej.

¹²⁴ Kolejny fragment *Króla Ducha*, tym razem z Dokończenia [Rapsodu I] (w wydaniu Kleinera: *Dzieła wszystkie*, tom XVI, s. 357, strofa LIV, w. 429-431; s. 358, strofa LVIII, w. 457, strofa LIX, w. 471-472).

¹²⁵ Miciński w listopadzie 1914 roku powrócił do Warszawy z Kaługi, do której był wraz z rodziną deportowany przez władze carskie (przebywał tam około trzech, czterech miesięcy). Zapewne zaraz po powrocie został członkiem Towarzystwa Słowiańskiego w Warszawie. Został nawet obrany wiceprezesem tej organizacji (zob. *Orientacja himalajska*, dz. cyt.).

¹²⁶ Cytat z *Króla Ducha*, zob. J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, t. XVI, s. 348, s. XV.

Bibliografia

Bajko M., „*Sny niezwykle o Polsce i o Europie*”. *Diagnoza kultury w pismach Tadeusza Micińskiego w progu Pierwszej Wojny Światowej*, Kraków 2015.

Flis-Czerniak E., „*Polskość jest wyznaniem*” – Miciński w przededniu i w dobie wielkiej wojny, w: *Pierwsza wojna światowa w literaturze polskiej i obcej. Wybrane zagadnienia*, red. E. Łoch i K. Stępnik, Lublin 1999.

Jągła D., *Tadeusza Micińskiego droga do Polski*, „*Didaskalia*” 1997, nr 19/20.

Kwiatkowski J., *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977.

Linkner T., *Wojenne reportaże Micińskiego z roku 1917* („*Prace Literackie*” LV, Wrocław 2015).

Linkner T., *Zanim skończyło się maskaradą. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 2003, s. 389.

Ławski J., „*Pszrenica i kąkol*”. *Wyobraźnia poetycka Tadeusza Micińskiego w latach „Wielkiej Wojny*”, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka, M. Stali, Kraków 2004.

Ławski J., *Nieznany rosyjski artykuł Tadeusza Micińskiego o Henryku Sienkiewiczu*, „*Bibliotekarz Podlaski*” nr 1/2016 (XXXII).

Maciejewska I., *Rewolucja i niepodległość. Z dziejów literatury polskiej lat 1905-1920*, Kielce 1991.

Niciński K., *Kwestia słowiańska w publicystyce Tadeusza Micińskiego podczas I wojny światowej i w latach ją poprzedzających*, w: *Nacjonalizm polski do roku 1939. Wizje kultury polskiej i europejskiej*, red. K. Stępnik i M. Gabryś, Lublin 2011.

Tynecki J., *Inicjacje mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim*, Łódź 1976.

Wydrycka A., *Zapomniane teksty Micińskiego*, „*Ruch Literacki*” 1989, z. 4-5.

Marcin Bajko

Faculty of Philological Studies “East-West”

University of Białystok

TADEUSZ MICIŃSKI’S JOURNALISTIC WORKS DURING THE GREAT WAR

Summary

The author of the article discusses the literary activity of Tadeusz Miciński from the First World War. It boils down largely to journalistic texts: articles, manifestos, open letters, travel reports from the front and from the life of Polish soldiers fighting on the eastern front. In 1917, the writer becomes an educational officer in the The Polish First Army Corps, commanded by general Józef Dowbor-Muśnicki, getting actively involved with his pen in the struggle for the “Polish cause.” Miciński is an unusual soldier: an educational officer, not avoiding the dangers of the front, a war correspondent, a reporter, and at the same time the tribune of the people and the conscience of the nation. A poet in the war, although now mainly a publicist, a social activist; finally, a spokesman for the Polish cause, with a decidedly anti-German orientation, pro-Russian out of necessity; he is a poet whose poetry takes on an ad hoc political, and journalistic character. Miciński’s journalistic writings are devoid of affairs which could seem too trivial to be discussed in the wartime. They have been subordinated to a well-defined purpose: raising awareness, teaching, influencing attitudes, comforting, warming up to battle, informing about the issues and events important for the Polish community, and doing it as far as possible intelligibly and to date.

Keywords: war, journalism, reportage, Russia, Poland, Miciński

Anna Wydrycka

Uniwersytet w Białymstoku

TADEUSZ MICIŃSKI I PIERWSZY ZJAZD WOJSKOWYCH POLSKICH W PIOTROGRODZIE W 1917 ROKU. ZAPOMNIANE ARTYKUŁY I POEMATY

Czas pierwszej wojny światowej i pobyt w Rosji jest chyba najmniej znanym i komentowanym okresem twórczości Tadeusza Micińskiego. Pisał już o tym niegdyś Zdzisław Dębicki, informując jednocześnie, że stał się wówczas poeta „apostołem niepodległości i nauczycielem szerokich rzesz”¹, nie porzucając bynajmniej pracy literackiej.

O intensywnej, niemal gorączkowej aktywności, także pisarskiej, autora *Xiędza Fausta* – w Moskwie, w Petersburgu, potem wśród żołnierzy polskich w rewolucyjnej Rosji pisali także inni, a szczególnie ci, którzy mieli okazję Micińskiego wówczas spotkać². Pisał syn Jarosław towarzyszący poecie na wygnaniu³. Podkreślano wpływ nieoczekiwanych wydarzeń na jego postawę i twórczość, dywagowano o „przeobrażeniu wewnętrznym”, a nawet o tym, że poeta całkowicie zmienił się w płomiennego agitatora⁴. Rzeczywiście – poetyckie i publicystyczne słowo wydaje się znaczyć więcej i inaczej w owym niezwykłym, pełnym napięcia czasie – wojny i kolejnych krwawych przewrotów w Rosji. A Miciński był ponadto doskonałym mówcą, potrafił

¹ Z. Dębicki, *Portrety, Seria II*, Warszawa 1928, s. 62-63.

² r.z. (R. Zrębowicz), *Ze wspomnień o Tadeuszu Micińskim*, „Rzeczpospolita” 1925, nr 64 (wspomnienie mjr Jana Marcińczyka); Z. Wasilewski, *Tadeusz Miciński i jego los*, „Gazeta Warszawska” 1925, nr 74-75.

³ J. Miciński, *Wspomnienie o Tadeuszu Micińskim*, „Tęcza” 1934, nr 3.

⁴ Z. Dębicki, dz. cyt., s. 53. Z. Wasilewski, *Tadeusz Miciński i jego los*, dz. cyt., W. Rabski, *Ostatnia rozmowa z Tadeuszem Micińskim*, „Kurier Warszawski” 1925, nr 65.

przykuć uwagę i wzbudzić entuzjazm słuchaczy, co w rewolucyjnym chaosie znaczyło wiele.

Wspomnieniom i opisom działań Micińskiego, które ukazywały się już po pierwszej wojnie, towarzyszyło jednocześnie przekonanie, że to, co wówczas wyszło spod jego pióra przypadło bezpowrotnie. Rzeczywiście, tak się chyba stało, ale dotyczy to przede wszystkim rękopisów, które miał poeta ze sobą w chwili śmierci, a które jego mordercy po prostu spalili lub porwali na papier do kręcenia papierosów⁵. Tym cenniejsze są artykuły i poematy publikowane w polskiej i rosyjskiej prasie, trudno dziś dostępne, ale na pewno godne uwagi i przypomnienia.

W niniejszym artykule zajmiemy się tylko niewielkim, lecz ważnym wycinkiem twórczości wojennej Micińskiego, artykułami i poematami, które powstały w ciągu kilkunastu dni w czasie Zjazdu Wojskowych Polaków w Piotrogradzie. „Pamiętny ten zjazd mający pierwszorzędne znaczenie dla idei tworzenia wojska polskiego na obszarach Rosji, odbył się w Petersburgu w połowie czerwca 1917 roku” – pisał Waław Lipiński⁶. Dokładnie w dniach 7–22 czerwca, czyli po zwycięstwie rewolucji lutowej w Rosji, a przed przewrotem bolszewickim, zwanym też rewolucją październikową. Abdykacja cara Mikołaja II (15.3.1917 r.), powstanie Rządu Tymczasowego na czele z księciem Giorgijem Lwowem i ministrem sprawiedliwości, a później wojny – Aleksandrem Kiereńskim stworzyło nową sytuację także dla Polaków, znajdujących się wówczas w Rosji. W chwili obalenia caratu w armii rosyjskiej służyło ponad pół miliona Polaków, a przeszło 100 tysięcy znajdowało się w obozach jenieckich (byli to pojmani żołnierze armii austriackiej i niemieckiej). Po doliczeniu kilkudziesięciu tysięcy Polaków zdolnych do walki i przebywających w Rosji szacuje się, że na terenie byłego państwa carów było wówczas około 700 tysięcy polskich żołnierzy⁷.

Marcowe „Orędzie” Rady Delegatów Robotniczych i Żołnierskich oraz „Manifest do narodu polskiego” Rządu Tymczasowego odbiły się szerokim oddźwiękiem i wywołały wielką radość „wojskowych Polaków”. Nastąpiły spontaniczne inicjatywy skupiania się i organizowania w związki wojskowych, co formalnie stało się możliwe po wydaniu przez Wodza Naczelnego armii

⁵ Relacje na temat śmierci Micińskiego nie są zgodne. Temat ten wymaga osobnego opracowania. Por. *Śmierć Micińskiego (Dwie relacje)*, „Kurier Warszawski” 1925, nr 217; A. Zahorska, *Ofiara bolszewizmu. Wspomnienie pośmiertne o Tadeuszu Micińskim*, „Przegląd Wieczorny” 1922, nr 229; B. Czarnowski, *Ze wspomnień o Tadeuszu Micińskim*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1935, nr 77 i inne artykuły.

⁶ Por. W. Lipiński, *Walka zbrojna o niepodległość Polski w latach 1905–1918*, Warszawa 1990, s. 247.

⁷ Por. A. Miodowski, *Sprawozdanie z I Ogólnego Zjazdu Delegatów Wojskowych Polaków w Rosji (7.06 – 22.06. 1917 r.)*, „Studia Podlaskie” t. X, Białystok 2000, s. 233.

rosyjskiej i ówczesnego ministra wojny Aleksandra Guczkowa rozkazów dotyczących organizacji armii⁸. Pierwszy Związek Wojskowych Polaków powstał już w marcu 1917 roku w Piotrogradzie, następnie powstawały z niezwykłą szybkością w Moskwie, Tambowie, Władywostoku, Odessie, Twerze, Sewastopolu, Erzerumie i wielu innych miejscach. Różne jednak, nierzadko skomplikowane były oblicza polityczne tych związków, a spór o charakter struktur związkowych istniał właściwie od samego początku. Chodziło o to, czy celem działania ma być tylko łączność kulturalno-narodowa i wzajemna pomoc, czy też należy organizować odrębne polskie struktury wojskowe. Adam Miodowski, na którego ustalenia tu się powołuję, sugeruje, że pierwszą opcję wybierali raczej żołnierze służb tyłowych i pułków zapasowych, natomiast żołnierze armii czynnej opowiadali się za tworzeniem polskiego wojska. Na ten podział nakładały się różnice poglądów polskich organizacji politycznych – obozu demokratycznego z Aleksandrem Lednickim na czele, Stronnictwa Narodowo-Demokratycznego, PPS Frakcji Rewolucyjnej, PPS Lewicy, SDKPiL i innych⁹.

Wobec różnicy zdań na temat tworzenia polskiego wojska postanowiono zwołać zjazd przedstawicieli wszystkich związków i polskich organizacji wojskowych z całej Rosji. Początkowo nie uzyskano zezwolenia od nowego ministra wojny, Aleksandra Kiereńskiego, który był przeciwnikiem formowania odrębnych oddziałów narodowych w armii rosyjskiej, ale osobista interwencja Aleksandra Lednickiego, który miał zapewnić Kiereńskiego, że zjazd wojska polskiego nie powoła, przekonała ministra wojny, który pozwolił na odbycie Zjazdu Wojskowych Polaków w Piotrogradzie¹⁰.

Poglądy na kwestię tworzenia polskiego wojska, a także ich motywacje były mocno zróżnicowane. Stronnictwo Narodowo-Demokratyczne opowiadało się za formowaniem oddziałów przy armii rosyjskiej. PPS Frakcja Rewolucyjna uznała, że skoro w Królestwie Polskim powstała Tymczasowa Rada Stanu z Józefem Piłsudskim, czyli załączek niepodległego państwa polskiego, tylko ona może decydować o tworzeniu polskiego wojska. PPS Lewica wyrażała sprzeciw z powodów ideowych – jej celem była rewolucja wymierzona w imperializm, więc Polacy powinni razem z Rosjanami kontynuować rewolucyjną walkę. SDKPiL, popierając rewolucję i partię bolszewicką, również ostro występowała przeciwko idei wojska narodowego. Te poglądy, i jeszcze inne, starły się podczas I Ogólnego Zjazdu Delegatów Wojskowych w Piotrogradzie.

Przebieg Zjazdu możemy poznać na podstawie różnych sprawozdań. W 2000 roku Adam Miodowski opublikował Sprawozdanie Bolesława Jaż-

⁸ Tamże, s. 233-234.

⁹ Tamże, s. 237 i nn.

¹⁰ Tamże, s. 244.

wińskiego zachowane w Centralnym Archiwum Wojskowym¹¹. Już przed II wojną światową oczywiście sporo na ten temat pisano. Dłuższe i krótsze sprawozdania ze Zjazdu możemy znaleźć między innymi w publikacji: *Kwestia Wojska Polskiego w Rosji w 1917 roku* (Warszawa 1936), także w książce T. Kaźmierskiego, *Wojskowi Polacy w Rosji w czasie rewolucji (1917–1918)* oraz w czasopiśmie „Niepodległość” (1932, t. 6, z. 1). Bieżące relacje ze Zjazdu zamieszczała polska prasa, ukazująca się w 1917 roku w Rosji, m.in. „Sprawa Polska” Zygmunta Wasilewskiego i „Dziennik Polski”, w którym publikował Miciński.

Wymienione pozycje zawierają wzmianki na temat wystąpienia poety, bowiem Miciński nie tylko relacjonował, komentował i pisał poematy, związane z owym znaczącym wydarzeniem politycznym, jakim był Zjazd, ale też zabrał głos w pierwszym dniu, 8.6.2017 r. Dotąd udało się odszukać jedynie skąpe informacje na temat tego wystąpienia¹². Bolesław Jaźwiński zanotował, że Miciński przemawiał w imieniu literatów polskich¹³. W publikacji *Kwestia Wojska Polskiego w Rosji...* możemy przeczytać, że było to przemówienie „podniosłe”¹⁴, podobnie w relacji J. Jasińczyka w „Dzienniku Polskim”¹⁵. Natomiast Zygmunt Wasilewski informuje, że Miciński cały czas przebywał na Zjeździe¹⁶. Możemy się zastanawiać, jakie miejsce zajmował. Na zachowanych fotografiach, osoba siedząca na prawym skraju stołu prezydialnego (patrząc od strony sali) bardzo przypomina Tadeusza Micińskiego (por. *Aneks*).

Sprawozdania Micińskiego różnią się od innych relacji przynajmniej kilkoma ważnymi faktami. Już w pierwszych słowach poeta nie waha się porównywać Zjazdu z innymi, niezwykle istotnymi wydarzeniami w historii Polski – tak więc sala obrad (carska sala koncertowa obok Pałacu Zimowego) przypomina mu salę Zamku Królewskiego w Warszawie, w której uchwalono Konstytucję 3 Maja. Ciekawe, że i Stefan Kramsztyk, później piszący swoje

¹¹ Tamże, s. 247-279.

¹² Szersze relacje możemy znaleźć na temat innych wystąpień poety. Na wcześniejszym obchodzie rocznicy Konstytucji 3 Maja w Związku Polaków Wojskowych w Piotrogradzie (13 maja 1917 roku) Miciński wygłosił odczyt *Trzeci Maj*, publikowany w „Głosie Polskim” 1917, nr 17-18, przedrukowany w książce Tadeusza Kaźmierskiego (dz. cyt. s. 39-57). Później, w dniach 3-9 sierpnia 1917 r. odbył się w Moskwie Polski Zjazd Polityczny, na którym Miciński wygłosił „piękną mowę”. Jej fragmenty drukuje „Sprawa Polska”, 1917, nr 29-30, s. 416. Dokładna kwerenda polskich czasopism w Rosji ujawniłaby zapewne i wiele innych materiałów.

¹³ Tamże, s. 253.

¹⁴ Por. *Kwestia Wojska Polskiego w Rosji w 1917 roku. Przyczynek do historii Związków i Zjazdu Polaków Wojskowych z b. armii rosyjskiej oraz do dziejów ruchu niepodległościowego i polityki polskiej w Rosji*. Warszawa 1936, s. 138.

¹⁵ J. Jasińczyk, *Zjazd wojskowych Polaków*, „Dziennik Polski” 1917, nr 122, s. 2.

¹⁶ „Sprawa Polska” 1917, nr 23, s. 331.

wspomnienie, nazwał Zjazd „jedynym w swoim rodzaju parlamentem wojskowych”¹⁷. Jeszcze mocniej ranga owego wydarzenia zostanie podkreślona w pisanych równolegle przez Micińskiego poematach, ale już na początku widzimy, że wyobraźnia poety dopełnia rzeczową relację sprawozdawcy i pozwala na historyczne uogólnienie. Ponownie nawiąże Miciński do historycznego faktu uchwalenia Konstytucji, ale i do spektakularnego protestu posła Sucharzewskiego, antycypującego powołanie konfederacji targowickiej, w ostatnim swoim sprawozdaniu, które poprzedził dłuższym wprowadzeniem. Oburzenie poety spowodowało opuszczenie Zjazdu przez grupę 7 (Miciński pisze 9) socjalistów, którzy uznali że jest on Targowicą, kontrrewolucją itp. Miciński odwraca zarzuty i nie przebiera w słowach, pisząc o owych socjalistach, jako o „ichmościach chodzących z czerwoną maczugą”¹⁸, którzy występują w imieniu robotników i włościan, a tak ich znają „jak psy księżyc”. Ostro krytykuje, przedstawiając plastyczny wizerunek „agitatorów, którzy jak kuglarze wyciągają z gęby całe taśmy wykrzykników o braterstwie ludów”.

Widzimy więc wyraźnie, że Miciński słucha aktywnie – tzn. nie tylko relacjonuje, ale i komentuje wypowiedziane na mównicy słowa. Komentuje zdecydowanie, dobierając mocne argumenty. I od razu też dowiadujemy się, że poeta popiera ideę powstania polskiego wojska, odrzucając przeciwne opcje, że występuje przeciwko poglądom probolszewickim. Ale polemizuje też z krytykami zorganizowania polskich oddziałów, odwołującymi się do innych argumentów. Na przykład z jakimś inżynierem Skąpskim, który podważa sens ich powołania twierdząc, że Polacy będą walczyć przeciw sobie, że armia ta będzie nie polska, gdyż bez rządu polskiego. Poeta przytacza przykład legionów Dąbrowskiego, które powstały, mimo że podczas ich powołania nie istniał rząd polski.

W drugiej części sprawozdania Miciński własne kwestie polemiczne umieszcza w nawiasach. Coraz bardziej zmienia się ze sprawozdawcy w dyskutanta, coraz ostrzej ocenia samych mówców i ich wystąpienia. Jego argumenty i poglądy stają się tak wyraźne, iż pod koniec uważa za stosowne poinformować, że nie należy bynajmniej do Narodowej Demokracji, choć jej broni przed pomówieniami.

Argumenty Micińskiego dobywane są czasem ze skarbca literatury – kiedy ironizuje, powołując się na słowa Hamleta lub z zasobu mityczno-historycznego, gdy przywołuje miecz Brennusa. Potrafi też nie raz zmiażdżyć argumentację mówcy aforystycznym wtrętem. Na przykład na podważanie

¹⁷ „Niepodległość” 1932 t. 6, z. 1, s. 133.

¹⁸ Wszystkie cytaty, jeśli nie wskazano inaczej, pochodzą ze sprawozdań i poematów Micińskiego, publikowanych dalej w *Aneksie*.

sensu organizacji oddziałów wojskowych z tego powodu, że zajmowała się ową organizacją osoba niegodna zaufania, Miciński ma ironiczno-humorystyczną odpowiedź: „Źródło dlatego, że wypije zeń prosię, nie przestaje być źródłem!”

Najczęściej jednak jego argumenty to argumenty sytuacyjne, odwołujące się do aktualnego stanu rzeczy i faktów lub argumenty historyczne. Nie rozbudowuje przy tym poeta swoich polemik, dłuższą wypowiedź znajdziemy jedynie na początku ostatniej części relacji. Komentując konkretne wystąpienia, nie mnoży słów ani replik, ale celnie punktuje krótką, ostrą ripostą przeciwny własnemu mniemaniu pogląd. Zachowuje przy tym plan sprawozdania, choć z powodu owych polemicznych wtrętów artykuły Micińskiego nie są już obiektywnymi relacjami, mającymi na celu jedynie informację, jak na przykład sprawozdanie Bolesława Jaźwińskiego. Na ich podstawie poznajemy jednocześnie poglądy delegatów i opinie samego poety, często szczegółowo odnoszącego się do omawianego problemu.

Relacje Micińskiego zawierają jeszcze inne bardzo interesujące elementy. Zygmunt Wasilewski, pisząc o jego obecności na Zjeździe dodawał, że Miciński wówczas „z wielkim upodobaniem studiował przejawy duszy polskiej”¹⁹. Rzeczywiście, w sprawozdaniach autora *Xiędza Fausta* znajdujemy fakty, których w innych relacjach niestety nie ma lub występują w bardzo ograniczonym zakresie. Miciński obserwuje i notuje reakcje słuchaczy na wypowiedziane przez mówców kwestie, interesują go więc nie tylko ideowe stanowiska i argumenty, lecz aktualne spory i emocje. Dowiadujemy się w ten sposób, że wielogodzinne posiedzenia nie były jedynie nużącą prezentacją poglądów delegatów, ale żywą dyskusją, że często rozlegały się owacje lub przeciwnie – sala „zamierała”. Czasem rozlegały się jednocześnie brawa i tupania, „piekielny hałas”, czasem głośno protestował jakiś żołnierz, którego następnie wydano z sali. Ze strony słuchaczy padały też głośne pytania i komentarze. Często interweniowali członkowie prezydium, ale bywało też i tak, że krzyki zmuszały mówcę do zejścia z trybuny. Dzięki artykułom poety otrzymujemy więc o wiele pełniejszy obraz Zjazdu, możemy ocenić gwałtowność ideowych starć, zobaczyć na trybunie i na sali żywych ludzi, poznać ich emocje, postawy, a nie tylko poglądy.

Miciński wypowiada się entuzjastycznie na temat roli i wartości samego Zjazdu Wojskowych Polaków (w przeciwieństwie na przykład do gen. Dowbora-Muśnickiego, do którego korpusu niebawem wyruszy²⁰). Podsumowując, stwierdzi, że „myśl polska pracuje na Zjeździe z precyzją wspaniałych baterii”.

¹⁹ „Sprawa Polska” 1917, nr 23, s. 331.

²⁰ Por. J. Dowbor-Muśnicki, *Moje wspomnienia*, Warszawa 2014.

Za głos Micińskiego w dyskusji można też uznać publikowany między sprawozdaniami artykuł: *Napoleońską drogą zwycięstwa (Słowa Bonapartego)*. Zbudowany on został prawdopodobnie z mniej lub bardziej dokładnych cytatów z pism i wypowiedzi genialnego Francuza. Zawiera konstatacje, przestrogi, aforystycznie podane konkluzje, które można odnieść też do aktualnej sytuacji wojennej. Na uwagę zasługują szczególnie ostatnie zdania, niewątpliwie zmuszające do refleksji i wiele dziesiątków lat później:

„Rosja jest to potęgą, która z olbrzymią pewnością i wielkimi krokami dąży do władztwa nad światem.

Polska – jest to kamień – zwornik, podtrzymujący równowagę sklepienia Europy”²¹.

Ów artykuł potwierdza raz jeszcze, że Miciński jasno widział wytyczony szlak: militarne zwycięstwo, a więc siła oręża przyczyni się niewątpliwie do odzyskania upragnionej niepodległości. W związku z tym powołanie polskich oddziałów okazuje się konieczne, mimo wszelkich obaw z tym faktem związanych.

Jeszcze inaczej, subtelniej, pełniej, choć może w sposób bardziej skomplikowany nakreśli Miciński sytuację Polski i zarysuje własną opcję w dwóch poematach, napisanych w związku ze Zjazdem. Poecie nie wystarczała więc forma sprawozdania, nawet uzupełniona o własne komentarze, aby przedstawić przełomową i faktyczną rolę owego „parlamentu wojskowych”, a przede wszystkim pokazać stan świadomości Polaków, nakreślić wymiary ich zbiorowej „jaźni”. Musiał sięgnąć po poetyckie słowo.

Poemat *Ojczyzna* zawiera znamiennej dedykację, która wskazuje inspiracje i cele twórcy: „Zjazdowi polskich wojskowych w Piotrogradzie poświęca Tadeusz Miciński”. Został opublikowany w tym samym numerze „Dziennika Polskiego” (125, 13 czerwca), w którym znajdziemy drugie sprawozdanie ze Zjazdu, przy czym sprawozdanie podpisał tu autor inicjałami, poemat – imieniem i nazwiskiem. Minęło już kilka dni i kilka posiedzeń, kiedy Miciński, bacznie obserwując obrady, zdecydował się zabrać głos jako poeta, pokazując głębsze znaczenie aktualnej sytuacji w płaszczyźnie historiozoficznej.

Ojczyzna składa się z sekwencji następujących po sobie obrazów, jak zwykle utwory poetyckie Micińskiego. Pierwszy motyw to Łódź, na której płyną wojownicy, zagrożeni spadającymi ze skał głazami i lawinami. Jest to czytelne, choć symboliczne przedstawienie sytuacji jednoczących się Polaków. Celem podróży, do którego wiodą też „rycerze, mędracy, pielgrzymi” zza światów,

²¹ Teorię o przeznaczeniu historycznym Polski, metaforycznie ujętym, jako „zwornik sklepienia Europy środkowej”, poeta powtarzał, na przykład w przemówieniu na późniejszym zjeździe delegatów wszystkich polskich organizacji politycznych w Moskwie (3 – 9.VIII. 1917), Por. „Sprawa Polska” 1917, 19 sierpnia; „Gazeta Warszawska” 1925, nr 75, s. 6.

z przeszłych pokoleń, okazuje się „góra światła ostateczna”. Poeta wykorzystuje prostą, binarną opozycję: światła, także słońca, płomienia oraz mroku. Przywołuje też symboliczne kolory: lazur („Dusza Lazuruowa”) i fiolet – w czasie pojawienia się Króla Ducha. Łódź z wojownikami wpływa do „tajemniczej groty”, w której na otoczonym kolumnami ołtarzu leży rozwarta księga. Wiadomo, że grotta (jaskinia) w tradycji symbolicznej jest szczególnie nacechowana, to miejsce w pewien sposób centralne, miejsce początku (narodzin), regeneracji i inicjacji, skupienia mocy tellurycznych i kosmicznych²². Już w czasach prehistorycznych bywała miejscem kultu. W poemacie Micińskiego pełni także rolę centralną, koncentruje się w niej sens historiozoficznego przekazu. W rozwartej na ołtarzu księdze „płonie mesjanistyczne Słowo” – pisze Miciński. Poeta określa szczególnie kształt owego Słowa przeznaczonego wyłącznie dla narodu polskiego. Ów „hieroglif narodu” nie jest więc Biblią czy Wedą. Polacy posiadają – według Micińskiego – równy owym sakralnym księgom lub nawet je przewyższający przekaz Słowa, jest nim *Król-Duch*.

Autor *Ojczyzny* pozostaje więc wierny swoim dawnym przekonaniom, zapisanym chociażby w publikowanym przed kilkunastoma laty odczycie *Król-Duch – Jaźń, poemat Juliusza Słowackiego* (1905). *Króla-Ducha* nazwał wówczas „nadludzkiem poematem” i „najwyższym i najpiękniejszym Kościołem gotycko-słowiańskim w Polsce”²³. W *Ojczyźnie*, umieszczając dzieło Słowackiego na ołtarzu, dokonał szczególnej sakralizacji, krańcowej jak gdyby i ostatecznej, a jednocześnie odpowiadającej potrzebie momentu historycznego. Jeśli, jak pisze Elżbieta Flis-Czerniak, opowiedzenie się Micińskiego po stronie państw ententy dokonało się pod auspicjami Mickiewicza²⁴, to dla projekcji niepodległej i silnej Polski duże znaczenie miał w owym czasie niewątpliwie Słowacki, a zwłaszcza *Król-Duch*²⁵.

Podmiot mówiący poematu Micińskiego, przemawia do „wojowników”, podobnie jak sam poeta na Zjeździe, a jednocześnie włączony został w symbo-

²² Por. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1982, s. 180-184.

²³ Cyt. za: T. Miciński, *Do źródeł duszy polskiej*, Warszawa 1936, s. 70.

²⁴ Por. E. Flis-Czerniak, *Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości narodowej i religijnej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2008, s. 2007.

²⁵ Por. np. poemat Micińskiego *Katedra podziemna* („Echo Polskie” 1915, nr 8). Można dodać, że za kolejne wcielenie Króla-Ducha był uznawany – przez innych poetów – Józef Piłsudski (np. S. Borowska, *Przed portretem Piłsudskiego, w: Pieśń o Józefie Piłsudskim. Antologia*, oprac. A. Krupiński, Zamość 1920, wyd. 3). Piłsudski został wybrany honorowym Prezesem owego I Zjazdu Wojskowych Polaków w Piotrogradzie. Miciński, jak się wydaje, stopniowo nabierał coraz większego szacunku wobec twórcy legionów, o czym świadczą też wzmianki w omawianych tekstach. Znał go zapewne osobiście, a przynajmniej mógł poznać, chociażby podczas przedwojennych pobytów w Zakopanem, ale nie akceptował jego opcji – jak mu się wydawało – proniemieckiej.

liczne sytuacje i działania. Znamienny jest moment ukazania się Króla-Ducha jako postaci. „Jakby się widzimy w głębi fioletowej” – pisze poeta. Symboliczna barwa transfiguracji i metempsychozy, znacząca w alchemii²⁶ potwierdza znaczenie owego duchowego fundamentu narodu, którym okazuje się bohater skonstruowany przez Słowackiego, objawiający się – jak wiadomo – w różnych postaciach. Miciński zresztą wprowadza modyfikacje, przywołując nie tylko władców jako jego wcielenia, lecz i na przykład Kopernika, poszerza więc pole aktywizacji bohatera i potwierdza jego związek z całym narodem, dzięki symbolicznemu ogarnięciu przez fioletową głębię.

Król-Duch przepowiada wojownikom zwycięstwo, otwierając jednocześnie symboliczny grób Ojczyzny. Poeta nie miał więc żadnych wątpliwości, że wojenne zmagania przyniosą Polsce niepodległość, której sam niestety nie doczekał. Potwierdzają to następne wersy poematu i następne obrazy. Ciemna grotka-jaskinia okazuje się więzieniem narodu, z którego wyzwala też kolejna symboliczna postać – jeździec z czerwonymi skrzydłami i sztandarem Orła-Pogoni. To głośny okrzyk „Do broni!!” niweluje ciemność i więzienne mury, to przed bojową pieśnią symboliczny mrok, także mrok „turmy” się cofa. Jeszcze raz słuszność idei powołania polskiego wojska zostaje dobitnie potwierdzona. Charakterystyczne przy tym, że walka z mrokiem, to przede wszystkim wojna z „Niemczyzną”. Akcenty antygermańskie są owym utworze Micińskiego wyraźne, podobnie zresztą jak w niektórych fragmentach relacji ze Zjazdu²⁷.

Zaś w końcowej części poematu księga na ołtarzu zmienia się w oryginalną alegorię niepodległej Ojczyzny – „podobnej do Promethidiona Norwidowego”, z młotem, mieczem i pionem budowniczym w rękach. Profetyzmowi towarzyszy ostatnie, patetyczne wezwanie, nawiązujące do śmiertelnych walk w starożytnym Rzymie.

Nie wiadomo, jak *Ojczyzna* Micińskiego została odebrana przez uczestników Zjazdu. Wyraźnie wypowiedziana idea niepodległości na pewno zyskała aprobatę, interesujące natomiast, jak potraktowana została skonstruowana przez Micińskiego (za Słowackim) narodowa mitologia w tym właśnie momencie. Wszakże Król Duch był ulubionym symbolem modernistycznej literatury, wokół niego kumulowała się problematyka etyczna i polityczna – tak pisała już

²⁶ J. Chevaleir, A. Gheerbrant, dz. cyt., s. 1020-1021.

²⁷ Antygermanizm Micińskiego, w różnych odmianach, był analizowany i komentowany. Por. np. W. Gutowski, *Stereotyp Niemców i Niemiec w twórczości literackiej i publicystyce Tadeusza Micińskiego*, [w tegoż:] *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o Twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002; M. Bajko, *Sny niezwykle o Polsce i Europie. Diagnoza kultury w pismach Tadeusza Micińskiego u progu Pierwszej Wojny Światowej*, Kraków 2015.

Halina Floryńska²⁸. Można domniemywać, że inteligencja „ukryta pod szarymi kurtkami” – jak mówiono na Zjeździe, doceniła propozycję poety.

Należy też zauważyć, że autor nie komplikował nadmiernie swojego poetyckiego dzieła. Nie nadużywał wytartych schematów i kolokwialnych – można powiedzieć – alegorii, nie spiętrzał nadmiernie symboli i aluzji, co było niestety znamieniem jego późnych utworów, tak, że zbliżały się do tekstów określanych mianem kiczu lub grafomanii. Poematy wojenne Micińskiego okazywały się często „nieskładnym rumowiskiem robiącym przygnębiające wrażenie”, jak napisał Jarosław Ławski²⁹. W niektórych wersach *Ojczyzny* wyobraźnia poety wydaje się ponownie na chwilę ożywać, choć oczywiście duży dystans dzieli ten utwór od wczesnych wierszy z tomu *W mroku gwiazd*.

Natomiast następny poemat, związany ze Zjazdem Wojskowych Polaków – *Wawelu dzwon... w Piotrogradzie!*.. był na pewno czytany z wielkim zainteresowaniem i nawet przez ówczesnego wybitnego krytyka pochwalony. Zygmunt Wasilewski dwukrotnie przedrukował obszernie fragmenty owego poematu, pierwszy raz bezpośrednio po Zjeździe, jako świadectwo „nastrojów chwili”³⁰ i ponownie, po wielu latach, jako dowód przemiany Micińskiego³¹. Warto tu jeszcze przytoczyć fragment wspomnienia krytyka, ale i naocznego świadka:

„Miciński w owe dni przeobraził się. Ubrany w mundur żołnierza (z dodaniem swastyki) dzień i noc agitował, walcząc z przeciwnikami armii, wierzącymi w zwycięstwo Niemiec. Zginął mag, narodził się żołnierz.

Mam w ręku urywek poematu epicznego o tym Zjeździe, ogłoszonego w »Dzienniku Polskim«. Miciński pisał go pod wrażeniem bezpośrednim. Przeczytajmy ten ustęp i zważmy, jak wielka przemiana zaszła w pocie na korzyść trzeźwości i prostoty. Poeta kosmiczny staje się piewą wydarzeń historycznych. Stał się też publicystą, agitatorem”³².

Rzeczywiście, poemat *Wawelu dzwon... w Piotrogradzie!*..., który my też dziś możemy czytać, mógł zaskoczyć Wasilewskiego, który znał prawdopodobnie utwory poety ukazujące się w prasie polskiej w Rosji w czasie wojny (np. w „Echu Polskim”). Chodzi tu przede wszystkim o drugą część poematu. Być może ścisły jej związek z obradami Zjazdu, które poeta relacjonował, a więc

²⁸ Por. H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla Duchy. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*, Wrocław 1976, s. 91.

²⁹ Por. J. Ławski, „*Pszenica i kłokol*”. *Wyobraźnia Tadeusza Micińskiego w latach Wielkiej Wojny, w: Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2004. Cyt. ze s. 432.

³⁰ „Sprawa Polska” 1917, nr 23, s. 331-332.

³¹ „Gazeta Warszawska” 1925, nr 75, s. 6.

³² Z. Wasilewski, *Tadeusz Miciński i jego los*, „Gazeta Warszawska” 1925, nr 74, 75. Cyt. nr 75, s. 6.

głęboko przepracował w wyobraźni, w świadomości, zdecydował o nowej jakości poetyckiej. Ale i w całym utworze Miciński wydaje się oszczędniej żonglować symbolami, alegoriami, aluzjami, rezygnuje z niezdolnego nadmiaru patosu, preferując ironię, nie epatuje okrucieństwem, używa środków subtelniejszych. Patronem staje się znów Słowacki, tym razem jako autor poematu dygresyjnego. Taką formę wybiera Miciński, aby opowiedzieć o sytuacji Polaki, polskich żołnierzy i ich dwutygodniowych obradach.

Powołanie polskiego wojska kojarzy mu się tylko z jednym celem – z marszem ku Ojczyźnie, a ta wędrówka od razu ze słynnym marszem Ksenofonta, zakończonym nad Morzem Czarnym. Motyw morza, rozbłyskującego w pierwszych strofach, zamyka też jak klamrą cały poemat, przy czym nie jest to, bynajmniej, jak w wielu utworach poety, morze wyłącznie symboliczne, lecz oznacza koniec żołnierskiej wędrówki „pod Gdańskiem”.

Ostrze zbrojne ma być skierowane przede wszystkim przeciwko „moločowi Germanii”, niemieckiej „niewolniczej”. Przywołuje poeta okrutne fakty wojenne, znane z frontów zachodniej Europy – użycie trujących gazów, okopy pełne trupów rozsiewających epidemie. Dobrze wie jednak, że „Rosja dziś nie tęga”, a Rządowi Tymczasowemu zagrażają „bolszewików zdradzieckie odmęty”. Natomiast Polacy w Rosji – „dużo gębaczków i lalek z kauczuku”, chętnie święciliby dawne zwycięstwa nad Turkami, Krzyżakami, Szwedami lub wielbili Napoleona. Miciński, bezlitośnie ironizując, świetnie pokazuje zapał owych emigrantów do identyfikacji z mężnymi przodkami, a także polityczne spory, śmieszne w swojej bezradnej zaciekłości. Wnikliwie dostrzega jednak skomplikowaną sytuację polityczną i wielką trudność podjęcia odpowiedniego działania. To właśnie Zjazd Wojskowych Polaków miał zdecydować o przyszłości polskich żołnierzy.

W części poświęconej owemu Zjazdowi poeta dokonał jak gdyby translacji swoich sprawozdań na język poetycki. Wymienił więc najważniejsze postacie zasiadające przy stole prezydialnym, a także później najważniejszych mówców, ale od razu przeniósł obrady wojskowych w sferę sztuki, literatury i mitu. Przywołał bowiem nazwisko Matejki – czyli pośrednio umieścił ów Zjazd w galerii wydarzeń historycznych przez Matejkę malowanych i – nieco ironicznie – wskazał optymistyczny koniec *Pana Tadeusza*. W tym momencie oko poety rejestruje więc plastyczny, wielobarwny obraz, porównywalny z wybitnymi dziełami malarstwa i literatury.

Jeszcze wyższą rangę nadaje obradom i ich uczestnikom zastosowanie metody prezentacji bohaterów znanej z *Iliady*. Miciński czyni to oczywiście świadomie, przywołując Homera. Polscy żołnierze i oficerowie z rosyjskich, niemieckich i austriackich pułków okazują się godni takiego opisu, jak mityczne

sylwetki walczących Greków i Trojan. Poeta unika tu jednak na szczęście patosu, wprowadza nawet elementy humorystyczne. Ów fragment cieszył się na pewno wielkim zainteresowaniem. Ciekawe, co pomyślał filozof Miłkowski z Irkucka kiedy przeczytał o sobie – „ma coś z Ganimeda, którego orzeł niósł w jednym pazurze”. Erudycja Micińskiego nie służy tu spiętrzeniu znaczeń i mnożeniu aluzji, kiedy w ilości odwołań ginie sens, ale odnosi się do konkretnych postaci, służąc konstrukcji krótkiej, aforystycznej nieraz charakterystyki.

Wielodniowych obrad Miciński nie przedstawia w poemacie tak dokładnie, jak w sprawozdaniach. Sporo uwagi poświęca jednak wystąpieniom socjalistów i probolszewickich agitatorów, jak gdyby chcąc zaakcentować wagę tej ofensywy. Obludę agitatorów piętnują ostro sami włościanie, co też wiernie zostaje przytoczone. Następnie poeta pokazuje groteskowy obraz zaciekłych sporów, kontynuowanych przy herbacie i przekąsce przez krztuszających się dyskutantów. Nawet na schodach – „sejmy, kontrwnioski, deklaracje, protesty, rozejmy”. Takich wątków, humorystycznych i krytycznych, wcześniejsze sprawozdania oczywiście nie zawierały.

Najsłabsza część poematu, to obszerna wypowiedź tajemniczej postaci, posługującej się językiem wojennych poematów Micińskiego, prezentująca poetycką historiozofię i agitację jednocześnie, opartą na erudycyjnych aluzjach i zapożyczeniach.

Opuszczenie zjazdu przez socjalistów konkretyzuje liryczny obraz: „została po nich krwawiąca purpura miejsc”, a zaraz po nim to, na czym najbardziej pocie zależało: „weszło cicho – Armii Zwiastowanie!”

Interesujące okazuje się zakończenie, niewątpliwie uzasadnione w porządku logicznym. Miciński w pełni zdaje sobie sprawę z trudnej i skomplikowanej sytuacji Polaków. Wie, że samo męstwo nie wystarczy, odwołuje się więc do ugruntowanej w sferze transcendentnej – mądrości. Nie wystarczy też zwykłe wojenne rzemiosło – polscy żołnierze powinni być „wojownikami świętymi”. Znamienne dla poety jest owo podniesienie historycznego wątku ku płaszczyźnie duchowej, sakralnej i niezachwiana wiara w osiągnięcie celu, czyli wolnej Polski.

Tak więc artykuły i poematy Micińskiego publikowane w „Dzienniku Polskim” i związane z I Zjazdem Wojskowych Polaków w Piotrogradzie, wpisują się w ogólny charakter jego twórczości wojennej, chociażby tonem agitacji, ale też – jak się wydaje – są bardziej interesującym osiągnięciem artystycznym niż inne teksty z tego okresu. I nie chodzi tu tylko o nowy typ sprawozdania, który zaprezentował poeta, ale i pewne nowe elementy w strukturze poematów, pozwalające odejść nieco od degradacji artystycznej późnych utworów.

Oczywiście są to tylko pewne elementy, nie obejmują całości prezentowanych tekstów, ale pokazują raz jeszcze wybitny talent ich autora. Artykuły i poematy powinny też zainteresować historyków, zawierają bowiem niejedną szczegół pominięty w innych sprawozdaniach. A badaczom twórczości Micińskiego pozwalają dokładnie poznać poglądy polityczne poety u schyłku jego życia.

*

W prezentowanych w *Aneksie* tekstach uwspółcześniono jedynie ortografię. Pozostawiono skomplikowaną interpunkcję poety, jego skróty i przypisy. Krytyczne wydanie wymagałoby obszernych przypisów i miejsca – prawdopodobnie tyle, ile zajmują same teksty lub nawet więcej. Na razie więc z tego typu opracowania zrezygnowano.

ANEKS

TADEUSZ MICIŃSKI

Zjazd wojskowych Polaków

W ogromnej renesansowej sali, która przypomina tę salę w zamku królewskim, gdzie odbyło się ogłoszenie Konstytucji 3 Maja – trzeci dzień już zbierają się nasi wojacy. I zaprawdę, chciałoby się im życzyć, aby obrady ich wydały równie wielkoduszny, a bardziej szczęśliwy rezultat niż rok 1791... Dziś mają przedefiniować mówcy różnych partii, stronnictw, aby obznajmić, wojskowych, którzy dłuższy czas przebywali w okopach, co myśli, jak czuje nasze społeczeństwo emigracyjne.

Występuje naprzód inżynier Skąpski. Opowiada rzeczy w znacznej mierze znane już z dzienników. Ale opowiada szczegółowo i z wielkim naciskiem co do nietworzenia armii. Mówca z powodów dyplomatycznych wstrzymuje się od przeczytania wszystkich artykułów konferencji (z dziesięciu tylko sześć), pozostaje więc niejasne, dlaczego Rada Stanu nie chce tu armii polskiej? Motywy, że Polacy będą walczyć przeciw sobie, że armia ta będzie nie polska, gdyż bez rządu polskiego – nie są przekonujące. Wszakże legiony Dąbrowskiego tworzyły się bez skarbu, bez rządu polskiego – i też musiały walczyć przeciw wojskom austriackim i pruskim, gdzie było mnóstwo Polaków.

P. Skąpski twierdzi, że Rada Stanu nie może być przez Niemców rozwiązana, gdyż wobec świata utraciliby oni moralny atut.

Radzie pomaga walczyć z najeźdźcą silna wiara własnego społeczeństwa, które umie swą władzę poprzeć. Niemcy są niezadowoleni z powodu powolnego tworzenia armii.

W kraju nie była wiadoma odezwa Rady Żołnierzy i Robotników aż do 1 maja. Nie przepuścili jej Niemcy. Zaś odpowiedź Rady na deklaracje Rządu Tymczasowego została sfalszowana.

Była ona skierowana głównie przeciw Niemcom, ale to mylnie tu wytłumaczono. „Wszelka przymusowa łączność” odnosi się raczej do zachodu. Według objaśnień p.p. Rostworowskiego i Kunowskiego, dążą oni do stworzenia państwa narodowego, a nie narodowościowego. Słowa o prawach historycznych polskich włączone zostały na życzenie Litwinów, których stan pod rządem niemieckim jest okropny. Rządy wojskowe tam nie mogą być porównane z tym, co ma Warszawa. Komendanta Wilańskiego nazywają niemieckim Murawiewem. Chłop polski chce króla, jako obrońcę prawa – marząc o Kazimierzu Wielkim. Inteligencja zaś spodziewa się, że Stefan z Żywca przyniesie jako wiano swe Galicję. Rada Stanu uważa siebie za zaczątek dopiero rządu polskiego. Nie posiada władzy pełnej, ledwo departament wyznań i niepełne sądownictwo.

Mimo to, ogół polski darzy ją zaufaniem. Ludziom, którzy się zrzekają Poznańskiego, w Królestwie nie podają ręki. Rada uważa się za neutralną w stosunku do Koalicji i państw centralnych, wojsko zaś jest tworzone jako atrybut państwowości. Z tysięcy ochotnika powołanego przez Niemców, zapisało się ledwo 670.

Kiedy p. Skąpski zaznaczył, że przedstawiciele z Królestwa zostali poinformowali, iż tu nie ma ruchu żywiołowego, dążącego do armii polskiej – na Sali wszczęły się gorące protesty. P. Skąpski obstaje przy twierdzeniu, że ruch wojskowy jest tu raczej rozdmuchiwany, niż faktyczny. Nie chce odpowiedzieć na postawione pytania, czy osłabienie rządu rosyjskiego Rada uznaje dla Polski za pożądane?

Na utworzenie wielkiego wojska nie ma środków – wszakże utworzenie korpusu kosztuje 20 milionów rubli. Skarb polski jest w bardzo opłakanym stanie. Niemcy opłacają legiony, ale wystawiły za to już rachunek do 10 milionów marek. Armia ta użyta być nie może wbrew woli Rady Stanu.

S. Drucki-Lubecki rozmawiał z Zimmermanem, i ten mu oświadczył, że Bethmann-Hollweg życzliwie traktuje hasło samookreślenia narodu. W ten sposób nastąpiłoby rozwiązanie kwestii polskiej – kończy optymistycznie mówca.

Występuje gen. Babiański.

Rada Stanu i społeczeństwo w żadnym razie nie są germanofilskie. Robota idzie dzięki temu, że Niemcy liczą się z wolą społeczną. O wyjściu do morza, o Śląsku i Poznaniem mówić z Niemcami nie można – „przyjdźcie i weźcie” brzmi znana odpowiedź Hindenburga. W każdym razie statuty Rady nie są to jakieś Mojżeszowe prawa. Prostopadłych cięć być tam nie może. Jesteśmy kuszeni z obu stron – przez koalicję i Niemców. Ale Rosja teraz jest naszym

sojuszniakiem, musimy wzmocnić jej władze na froncie i moralnie. Niech rząd rosyjski zadecyduje, czy utworzenie armii polskiej tutaj wzmocniłoby front rosyjski. – Szczere słowa gen. Babiańskiego zyskują duży aplauz.

W czasie przemówień tych zjawili się marynarze od floty Czarnomorskiej. Wyborni mówcy, jędrnymi słowy opowiedzieli o hartownym zapale marynarzy, którego nic nie zniweczy. „Lejtenant Szmidt ma w nas swych następców. Zaprzysięgliśmy, że bandera czerwona, skoro raz została podniesiona, opuszczona już być nie może. Was, bracia Polacy, nie trzeba zagrzewać. Znana jest wasza jedność. W walce za swobodę flota Czarnomorska do ostatniej kropli krwi będzie z wami.

Synem swej matki Ojczyzny jest ten, kto ją umie bronić. Pojawi się Polska w dawnej swej chwale sprzed lat trzechset, nie zaś oderwany jej kawałeczek etnograficzny”.

Przedstawiciel Komitetu dla tworzenia armii rewolucyjnej oświadcza, że armia ta pójdzie dla oswobodzenia wielkiej Polski od morza do morza. „Nie idziemy do okopów, ale daleko dalej naprzód. Polacy, którzy utworzyli tak świetną kulturę słowiańską, niewątpliwie podtrzymają nasz rewolucyjny poryw”. – Odpowiada admirał Jacyna.

– Jesteśmy waszymi starszymi braćmi w walce za wolność. Kości naszych męczenników od lat stu pięćdziesięciu rozrzucane są po całym świecie. Cele nasze łączą się ze wszystkimi wolnymi narodami świata, a tym bardziej z braterską demokratyczną Rosją! – Przy szalonych brawach marynarze opuszczają salę. Wypowiedzenia ich w zupełności schodzą się z mową pułkownika kozackiego, który w sobotę wzbudził taki entuzjazm swym rycerskim przemówieniem. Radość przepęlnia nam dusze. Ukraina z nami! Lękać się nie potrzebujemy przyszłości! Od nas teraz zależy, aby nieporozumienia polsko-rusińskie raz nareszcie utonęły w morzu głębokiej bratniej miłości.

T. M.³³

Zjazd wojskowych Polaków

Popołudniowe zebranie niedzielne wypełniły mowy przedstawicieli partyjnych, kruszących kopie za lub też przeciw armii.

Wystąpił tedy p. Dąbrowski z „Dziennika Petrogradzkiego”. Dowodził słusznie, że są rzeczy trwałe w duchu narodowym, trwalsze niż koniunktury polityczne. Zdawałoby się, że to właśnie doprowadzi mówcę do oparcia się na duchu narodowym. Lecz nie: – naród nasz jest tak wielki, że ambicje jego tu mogą być tylko zbyt małe. Możemy urzeczywistnić armię, kiedy wola kra-

³³ „Dziennik Polski” 1917, nr 124, s. 2.

ju objawi się (a więc już nie „duch narodowy”? który jest zarówno chyba tu wśród nas, jak i na ulicy Mazowieckiej w Warszawie). Niech pocisk nie wybuchą przedwcześnie.

Krajowi oddajemy pierwszeństwo i kierownictwo. Akcja wojenna tu przeszkadza akcji tam w kraju (a cóż znaczy wola kraju wzmocnienia frontu rosyjskiego?)

Nie ma argumentu, którym by można Polaka skłonić do nieposłuszeństwa (tak jest, trzeba słuchać Ducha! Mówił to już Hamlet!). Każdy Rząd Narodowy będzie zakwestionowany, skoro dziś Radę Stanu stawia się pod pręgierzem. (Kto i za co?) Jesteśmy wolontariuszami, ale i żołnierzami Polski. – Tym zdaniem p. Dąbrowski przecina dyskusję. Oczywiście, żołnierze winni iść na ratunek zajętej przez wroga Ojczyźnie!

Występuje ktoś ze związku ludowego, nieumiejący odczytać z kartki tego, co mu polecono. Nagradza nas za to z PPS p. Lewinson, mówca świetny, tęgi dialektyk, wyglądający na kopię Karola Marksa.

– Proszę panów. Co się tyczy armii, Polska miała do tego nieco przesadnego szczęścia.

Będziemy mieć już 4 armie: w Ameryce, legiony Piłsudskiego, tu dywizja strzelców i jeszcze nowa. Komu będzie służyć ta armia? Sprzymierzeńcom czy Rosji? Niemcy są naszym straszliwym wrogiem. Od Klauzewitza do Bethmana Hollwega biegnie jedna linia militarizmu. Tłumaczą się Niemcy swym złym położeniem w Europie, tym, że wobec nienawiści Polaków, w razie istnienia państwa polskiego – sto wiorst dzieliłoby Berlin od nas. Bzura i Rawka tworzą naturalną granicę Niemców od wschodu, jak się to okazało w tej wojnie (!?)

Pod naciskiem niemieckich mas zdecydowały się Niemcy na małe ustępstwa 5 listopada.

Bezprzykładnym jest okrucieństwo gospodarki Beselera. Ale Niemcy nie marzą już o niczym, jak o pokoju.

Rada Stanu stała się organem władz niemieckich. Nie przesadzamy czystości ich sumień. Ale jest to zgromadzenie bezsilnych ludzi. Powołani są przez żelazną dyktaturę niemieckiej okupacji, wysunięto ich jako marionetki, słomiane Chochoły polskie.

(Sala zamiera od tak ostrej krytyki).

Jest to operetkowy rząd. Czy mamy dziś, gdy największa Rewolucja świata rozgrywa się na ziemi, oglądać się, co nam podyktuje Rada Stanu?

(Nikt z najzacieklejszych stronników armii nie śmiałyby tak bezwzględnie nicować znaczenia Rady. Nikt, przez uczucie czci obywatelskiej dla ludzi, którzy czynią, co mogą w położeniu fatalnie trudnym. Ale dla p. L. nie ma

ludzi żywych – są ostre, kanciaste idee – i krytyka jego wywołuje konsternację w obozie demokratycznym, radość u zwolenników armii).

Tak, panowie. Położenie w Królestwie jest okropne: 200 tysięcy w samej Warszawie karmionych z grosza publicznego. Przemysłu nie ma, klasa robotnicza przestała istnieć. Patrzymy na to ze zgrozą, a co zastaniemy po powrocie? Nasi niepodległościowcy, niby gruczoły fermentujące pewne soki, fermentowały ideologię niepodległości, z której skorzystały tylko Niemcy. Sami zaś oni skazani są na zupełną bezsilność.

Dzisiaj Rada nabrała animuszu i woła o zjednoczenie. Bo widzi ruinę imperializmu niemieckiego. Perspektywy te otworzyła im rewolucja rosyjska. Ona to rozkryła usta tym panom i dodała im animuszu.

(Z galerii jakiś marynarz gwałtownie protestuje. Prezydium wysyła żołnierzy do wydalenia z sali naruszydiciela spokoju).

Tworzy się teraz armię na usługach rosyjskiego imperializmu. Pamiętajmy odezwę Mikołaja M., którą władze starały się unicestwić. Galicja wschodnia stała się „klejnotem” – w koronie rosyjskiej. Robiono legendę o wojnie dla zjednoczenia Polski. Rosja militarna o Polskę nie dba. Normalny bieg jej polityki – to Konstantynopol. Wszystkie państwa otoczyły nas ordynarną demagogiczną agitacją.

– A koalicja? – pytają zaciekawieni słuchacze, mimo że dawno już przeszły 20 minut udzielane mówcom.

– Koalicja?! – zachnął się mówca.

Ani Anglia, ani Francja bezpośrednich interesów z nami nie mają. Rosję chcą odrzucić w głąb Azji. Im wystarczy, że nad Wisłą staną wojska polskie pod dyktandem (sic!) Francji i Anglii, gdyż Rosja stała się już państwem II-go rzędu.

Iść na lep ładnych słówek wolno każdemu, ale nie ludowi. Polityka Buke-nenów jest bardziej cyniczna niż Palmerstonów. Ale nowa siła przeciwstawia się wojnie. Pięść ludu rosyjskiego zmieniła pozycje militarystyczną Milukowa, który wykrztusił wtedy uznanie polskiej niepodległości. Nawet „Nowoje Wremia” organ najsakrajniejszej reakcji, który nawołuje do powrotu reakcji (?) – nawołuje jednocześnie do tworzenia armii narodowych polskich, ukraińskich, syberyjskich, turkietańskich. Dlaczego? Aby się rzuciły na rewolucyjny Piotrogród. Pismo to ubolewa, że kresy eksploatują Centr. (numer z 26 V).

Czy armia polska nie będzie użyta do dławienia wewnętrznego wroga? Nic dobra wola tu nie pomoże. Nie ma dla Rewolucji większego niebezpieczeństwa niż podział na przegródki nacjonalistyczne, pod ciężarem których jęczeliśmy tyle lat!

(Przerywany przez prezydium mówca rzuca ostatni fajerwerk).

Rada Stanu co 2 tygodnie zmienia swą orientację. Wystąpienie polskie przedłuży wojnę, armia zaś rosyjska nie chce dalszej trzyletniej wojny.

(Tu nerwy słuchaczy nie wytrzymują, jedni dają brawa, inni tupią, powstaje piekielny hałas, mówca mówi, lecz słowa jego toną jak w bawelnie).

Występuje p. Radwański. „Obywatele! To, co mówił poprzedni mówca w motywowaniu jest jak najbardziej sprzeczne z moimi poglądami. Ale wyrażam od imienia swej partii bezwzględny protest przeciw tworzeniu armii i przeciąganiu wojny. To idzie na korzyść kontrrewolucji.

Oglądajmy się nie na Radę Stanu, ale na interes klasy robotniczej. Wojna skrzywdziła klasę robotniczą więcej, niż każdego innego. Skazany na przymusową emigrację, robotnik zniżony jest do godności drugiego rzędu i wynaradawia się. Armia polska musiałaby iść przeciw interesom robotnika polskiego. (Gdyby tak w r. 1791 ktoś mówił o interesach szlachty, tj. ¼ ówczesnego narodu zwałby się do dziś Targowiczaninem).

Gorczyński miał fatalną opinię, on tworzył pierwsze tu legiony. (Źródło dlatego, że wypije zeń prosię, nie przestaje być źródłem!) Czynił to w porozumieniu z Mikołajem Mikołajewiczem. Ten wydał bydłące rozporządzenie, by Niemcom, a właściwie Polakom zostawić pustynię. Jeszcze za armią był Guczkow, jeden z największych awanturników świata. A Francja? Wszakże minister Ribot protestował przeciwko ogłoszeniu Aktu niepodległości dla Polski?

– Gdzie, kiedy? – wołają głosy.

Ale mówca miesza się i przelatuje ponad kwestią, nie wiedząc zapewne, że we Francji jest zawiązane od dawna francuskie stowarzyszenie „Polski niepodległej”, a na czele stoi tak bliski rządowi Richet.

Słyszę, że Kozacy byli tu wczoraj i chcą też armii polskiej.

(„Kozacy” nie brzmi to dziś strasznie chyba nawet dla p. Rad., gdy Kozak zaczął rewolucję). Dziś można jeszcze zatrzymać rozumem, na froncie będzie za późno, pójdą wtedy „na prołom”, a Polsce o to nie chodzi! Królestwo stanie się przedmiotem bezecnego targu i wyzysku.

Jeśli jednakże armia będzie uchwalona, to klasa robotnicza nie cofnie się przed żadnym krokiem, by do tego nie dopuścić! – Mówca schodzi z trybuny.

Ten ostatni zwrot wywołuje wprost groźny ruch na Sali. – Myśmy nie policja! Precz! Itp. Z trudem nastaje cisza.

P. Wojciechowski wywołuje wielkie wrażenie swą szczerą i bardzo polską przemową.

– Wszakże Józef Piłsudski jest wyobrazicielem idei walki z nieprzyjacielem na ziemi polskiej, a jego wybrałicie swym honorowym prezesem. Podczas wojny r. 1904 – on w Japonii chciał tworzyć legiony. Polak zawsze był

żołnierzem rewolucji. Mickiewicz wspaniale mówi o tym w swych „Ludzie rozsądni i ludzie szaleni”.

Rozsądek jest często w sprzeczności z mądrością narodową. Człowiek poświęcenia względem Ojczyzny jest nieomylny. Mówią niektórzy: już dosyć krwi przelano. O, gdybyż tak było!

Wszakże i minister Kiereński nie chce przedłużenia wojny, a jednak organizuje armie dla obrony wolności.

Występuje przedstawiciel związków amerykańskich p. Szlenkier.

Emigrację naszą w Ameryce tworzy w ogromnej masie lud roboczy polski. Jest to więc demokracja z 3 zaborów. Mamy tam możliwość wypowiedzania się swobodnie bez groźby stryczka.

Były i tam dwie orientacje, ale nieporównanie liczniejsi byli za koalicją. Stanowisko ludu naszego jest tam jasne. Wszakże nawet tam na wychodźstwie, Niemcy nie przyjmują polskiego robotnika do swych fabryk! –

Tu prezydium zwraca uwagę mówcy, by nie zapominał, że nie jest na mityngu. Wywołuje to na Sali zdumienie. Niczym istotnie mówca nie zasłużył na podobną uwagę, ale z uprzejmością zniża głos, co wobec złej akustyki staje się przyczyną nowej prośby o mówienie głośno – jak na mityngu.

– Rządowi amerykańskiemu złożyliśmy deklarację co do wystawienia 100 tysięcy Polaków jako armii im. Tadeusza Kościuszki.

Szkoła wojskowa w ciągu 5 dni zostaje wypełniona przez 500 chłopców, tyle tylko było miejsc.

Tworząc korpusy polskie utworzycie podłoże dla armii polskiej, a będzie to krok naprzód ku uniezależnieniu się od kogo by to nie było. I w tej pracy – dopomóż wam Bóg! –

Występuje p. Harusewicz. Mówi wzruszony i wzrusza salę.

– Bracia żołnierze! Wobec Boga, jak i wobec Ojczyzny wszyscy są równi. Dlatego nie mówię: bracia oficerowie.

W momentach dziejowych rozstrzyga instynkt ludzi. Mówiłem z włościanninem, który nie słyszał żadnej agitacji. – „Kto sprzeciwia się, panie, temu, żeby sprawiedliwość była na świecie? Niemcy? No, to jasna droga, trzeba przeciw Niemcom iść” –

Z Krakowa od ludzi najostrożniejszych padło hasło zjednoczenia – czyli pójścia przeciw Niemcom. Wszystkie obozy tam stanęły w jednym froncie – socjaliści, arystokraci, narodowa demokracja i ludowcy.

Słyszeliśmy tu, że ks. Drucki otrzymał jakieś obietnice od Zimmermana. Mówi przysłowie: – Diabeł wziął komżę i ogonem na msze święta dzwoni!! – Wszakże to nonsens, aby Niemcy chciały odbudować Polskę. Trzeba mieć poczucie rzeczywistości. Mowy Bethmana brzmią dziś jak to, co szep-

tały Prusy upadającej Rzeczypospolitej, gdy jednocześnie układały się z carycą. Wszakże Prusy odzywają się, że dziś o Polskę walczyć nie potrzeba, bo carat upadł.

Akt 5 listopada jest to szczebel dla nas, by iść wyżej. Na kongresie będziemy tylko wtedy, gdy będziemy reprezentowani przez armię.

Występuje od realistów margrabia Wielopolski. W rozłamie naszego narodu kryje się smutna konieczność dążenia różnymi drogami. Państwa centralne podzieliły się, jak dawniej za Fryderyka – „komunią polską”, nie zechciały bowiem nawet zjednoczyć Galicji z Królestwem. Na zjeździe krakowskim dzisiaj są wszyscy – nie ma tylko tego, komu przyjechać nie wolno – poznańczykowi. Armia nasza będzie fundamentem Polski niepodległej, której niepodobna wyobrazić bez Warszawy, Krakowa i Poznania.

Od klubu narodowego mówi Fr. Nowodworski: gdybyśmy w wieku XVIII nie targując się, utworzyli 100 tysięczną armię, nie byłoby męczeństwa lat tylu. Mówią, że mamy tworzyć korpusy na pogotowie. Ale to znaczy – mieć armię, a potrzeba już jest. Jak młodzi Kiemlicze wołali: ojczyste, prac, jak Bartek Kropiciel wołał: kropić – tak i my mamy jedno słowo: na Niemca!

Występuje przedstawiciel młodzieży akademickiej, p. Łukasiewicz. Mówi monotonna rzecz po stokroć mówione: tam w kraju buduje się Polska. W wolności rosyjskiej leży i nasza sprawa. Silniejszy ton wprowadzają tylko zarzuty wobec narodowej demokracji. Mimo to, nudna ta mowa zostawia żal: ein guter Mensch, aber so schlechter Musikant!

Występuje p. Leszczyński (podobno jest to pseudonim), reprezentant partii socjalistycznej Królestwa Polskiego i Litwy. Mówca wprawny z wyraźnym charakterem demagogicznym. Uderza nie tylko na demokrację narodową, że zwalczała duszę polską, ale i przeciw Daszyńskiemu, który jest „socjalszowinistą” – gdyż potępiał robotników, którzy nie chcieli przyłączyć się do walki za niepodległość.

Rada Stanu jest taka, na jaką zasłużyły tamte partie. Zgodziła się Rada Stanu, że Polska będzie buforem. Rosja chce tego samego. Wart Pac pałaca! Rządy silnej ręki zapowiadały się u nas, ale chęć została na papierze. Ukróciłiby anarchię wewnętrzną, czyli ruch robotniczy. Walka z szykującą się rewolucją stanowi sens obecnego rządu w Warszawie. Armia służyć miała do walki z anarchią... Na sali wybuchają krzyki: Tu nie policja, to wszystko... – Chcą przerzucać żołnierzy do Francji, bo tu „demoralizują się”, przesiąkając rewolucją.

Rewolucja międzynarodowa dopiero się zaczyna. Burza ta zniszczy Burgfrieden. Nie chcemy chować się pod dach, czy daszek państwa polskiego...

(Krzyki zmuszają zejść mówcę z trybuny).

Mówi p. Albert od klubu demokratycznego. Opowiada, jak legionieści nasi we Francji w r. 1914 podczas wili Bożego Narodzenia usłyszeli w okopach niemieckich kolędy polskie.

Zaprosili do siebie poznańczyków, ale gdy w zamian szli do nich w odwiedziny na drugi dzień – świsnęły kule – i poległo ich mnóstwo. Mówca nie chce dalszego rozlewu krwi.

Występuje p. Rabski, którego klub Wielkopolan z Moskwy upoważnił do reprezentacji. Mówi o hartowności Poznańczyków i o tym, że jeden jest tylko wróg, z którym nie ma przymierza. Tęsknota nasza do armii stała się głosem serca. Wszystko dla Polski! Rycerze, a nie teoretycy niepodległości zajmą miejsca na kongresie.

W imieniu Wielkopolski was pozdrawiam, wy Polskę budujecie, żołnierze!

Mówi od frakcji rewolucyjnej p. Burzan. Reprezentuje ten sam kierunek, co Piłsudski, ale gdy tamten tworzył legiony, p. B. jest przeciwnikiem armii. Nie jest ona wolą rewolucyjnego proletariatu. Dla niepodległości musi być opoka ludowa.

Armia ta będzie fikcją, bo nie ma wykładnika siły demokratycznej.

Czy argumenty podobne wstrzymały Piłsudskiego? Czy miał on poparcie rewolucyjnego proletariatu? W pewnej mierze – tak. W znacznie większej mierze mają poparcie to dziś zwolennicy odebrania Polski z rąk niemieckich z orężem w dłoni.

Jedno słowo. Mam zaszczyt oznajmić, że broniąc w imię jedności narodowej nar. dem. przed obelgami i potwarzami, sam nie należę do nar. dem., jestem radykałem, ludowcem i rewolucjonistą, tylko nieco odrębnej parafii niż czciciele fetysza tłumu.

T. M.³⁴

Ojczyzna!...

Wojownicy!

Łódź wasza płynie pod nawisłymi skałami,
z których padają głazy i lawiny.

A cel przed wami tam – gdzie gwiazda jest wieżycy!

Tam polskich Thermopyłów otchłanne cieśniny
i tam ołtarze płoną ofiarą bez kresu...

O, widma święte polskiego Hadesu – –

waszą jest cudna pieśń, która wiecznie gra mi! –

³⁴ „Dziennik Polski”, Piotrogród 1917, nr 125, (13 czerwca), s. 1-2.

Umarli, wy duchy z zaświata!
tych marzeń co minęły, tych ciemnych kurhanów,
tych ludów, które zeszyły pod toporem kata,
piramid czynu wśród Sfinksa peanów
– rycerze!... mędrzy!... pielgrzymi!...
Teraz wy z nami! Wasz to olbrzymi
cień, jak skrzydło orlego demona
wiedzie lud – na górę światła – ostateczną!...
My wierzym, iż księżyc cicho we mgłach kona,
by załśnił Tryumf Słońca na przepaścią wieczną!...
Wpływamy do tajemniczej grotty.
Wśród kolumn na granitowym ołtarzu
księga rozwarta, płonie mesjanistyczne Słowo,
Oto hieroglif narodu, z płomieniejącą żądzą,
która wykuła w bryle dziejów **D u s z ę L a z u r o w ą !**
Nie jest ono Biblią, ni Wedą
ale im równą, lub wyższą Piastów – schedą!
a słyszący je z Polaków – nie błędzą!
W milczeniu słuchamy szeptów, które jakby grzmoty
na górze Mojżeszowej
do nas tu mówią. Poblask wleciał złoty –
potem, jakby się widzimy w głębi fioletowej.
Wszedł Król-Duch. Wszystkie zniżyły się głowy.

Wy, którzy idziecie w wieczność w piekiel wirydarzu,
ogładający w lustrze snów **P o l s k ę** twórczą, nową
wy wkrótce będziecie ze mną przy swym gospodarzu.
Furie przywykły na was wściekle szczekać.
los wam się jawi z twarzą germańską fetyszów Azteka
i Assurbanipala!
Uczono was niewolę swą przewlekać,
ale spiętrzyła się – aż w niebo – męczarni fala!
Rozrosły się skrzydła lechity **C z ł o w i e k a ,**
który zwycięży na wielkim dziejów Marathonie.
Ja wam udzielę ducha i oręży.
Ukażę drogę świtów, którą Słońca konie
na wirch kroczą tryumfalny
w olbrzymiej burzy dziejowej!
Jam Archanioł i piorun polskiego Jehowy.

Odrzucam z grobu ostatni głąz żalny! –
 Milczenie, mrok.
 – Jesteś li, Królu?!
 wszędzie tam labirynt... i trwożna ospałość...
 liche swary, ambicje, uczucia nietrwałość,
 i maska komediantów na tragicznym bólu...
 Twoje lico zakryte.
 Czyś jest puszczy mieszkańcem, kiedy jeszcze bobry
 budowały tamę na Warcie? Zamki twoje ryte
 na skałach Króla Wężów – ty – synu Jutrzenki!
 Z Kaukazu niosłeś nam płomień.
 Byłeś Chrobry,
 potem Kazimierz... Miecz twój ostry srodze
 błysnął ponad Grunwaldem. Znam cię, Koperniku,
 znam twe badania, Magu Twardowski!
 Widziałem się, rycerzu, w bitwie przy Blaniku,
 kiedy Czesi ginęli... Potem tam u Częstochowskiej,
 Królowej naszej – gdyśmy Ją zbronili...
 Twe lico przy Konstytucji widziałem Majowej.
 A potem – w jakieś Piekło mój naród – stracili!
 Nie ma słów... Jam umrzeć znów gotowy!

Tak mówił w jaskini jeden z moich towarzyszy
 wojownik... Krew mu ze serca strącała się w ciszy
 do jakichś bez dna wnętrz...
 Lecz każdy z zamurowanych czuł przed sobą ścianę.
 Każdy miał tylko miecz, serce, i płomienną głowę,
 i jakby witraż – z połamanych tęcz...
 Wtem grzmot rozerwał ciemności Marsowe –
 Ujrzeliśmy Jeźdźca! Skrzydła czerwone, rozwiane
 a w ręce sztandar, który ludów broni:
 Orła-Pogoni!
 A głos tysięcy zbrojnych od gór i z ustroni
 Do broni! – wzywa – Ojczyzno do broni! -
 Zadrzała ciemność. Mrocznej turmy łono
 przed pieśnią boju cofa się w padół, w mieliznę...
 Straszliwa walka, zanim weszło Słońce!
 Nadchodzą hufy ciche i tryumfujące.
 Zaś na ołtarzu ujrzelim w kłosach prześwieconą

naszą Ojczyznę!...
 Nie wiemy, czy już zjednoczona,
 lecz widzimy w świtach, że jest niepodległa!
 Podobna do Promethidiona
 Norwidowego. Młot ma w swojej ręce,
 miecz – i pion budowniczy. Linia muru biegła
 przez wielkie Tatr góry od morza – ku Morzu
 Wawel się kołysał w obłokach, jakby z lodozorzu!
 Wyjdźmy z piekieł. Nieśmy Jutrzenki orędzie:
 za wolność wszystkich ludów! lecz zarazem hasło
 aby się naszym wrogom źle działo! By Słońce im zgasło!
 Tak głosi nasz Miecz, i tak, przebóg! będzie!

O Królu Duchu, tyś z nami, ty jeden wiodący
 moczarne stado ludzkie przez pustynię ciemną!
 Oddamy ci nasze serca! Hufiec płomienny
 wykuwa Słońce dziejów na polskiej mogile!
 A tedy okrzyk wzniesmy, jak tych, co na Thermopyle
 idą – by światła bronić przed mroków Niemczyzną:
 Mający Mrok Pokonać – Witają Cię Ojczyzno!

Zjazdowi polskich Wojskowych w Piotrogradzie poświęca

Tadeusz Miciński³⁵

Napoleońską drogą zwycięstwa
(Słowa Bonapartego)

Natura zahartowała mnie przeciw wielkim zdarzeniom nieszczęścia, mam
 duszę z marmuru, błyskawice nie mogły jej pożreć. – I musiały się obślizgnąć!
 – Kiedy nawet niebiosa waliły się na nas, myśmy trzymali je na ostrzach
 naszych lanc!

Do jutra! – zawołał bóg wojny po zamachu 18 Brumaire'a. Myśmy niszczyli – teraz musimy budować, i to budować solidarnie!

Kiedy flota francuska była zniszczona pod Abukir, ozwał się: – Musimy podnieść głowę wysoko nad fale – a wzburzone męty ulegną!

³⁵ „Dziennik Polski” 1917, nr 125, s. 2.

– Dobry Boże, jak rzadko trafiamy na mężów! Ośmnaście milionów żyje w Palii, a ja z najwyższym trudem znalazłem dwóch – Dandolo i Melziego! –

Żołnierze, gdy otrzymują chrzest ognia na pobojowisku, mają wszyscy jedną tylko ranę przed moimi oczyma. –

Austriacy nie znają wartości czasu. –

Geniusz to pracowitość. –

Fantazja rządzi światem. –

Trzeba być silnym, aby móc być dobrym. –

Kanalia lubi i szanuje tylko wtedy, gdy się nas lęka. –

Nie trzeba odkładać na jutro, co można zrobić już dziś. –

Niedaleko zajdzie ten, kto wie już od początku, gdzie jego kres. –

Mąż stanu nie jest utworzony dla sentymentów: po jednej stronie stoi on zupełnie samotny, po przeciwnej zaś ma cały świat przeciw sobie.

Kiedy człowiek nie dotrzymuje słowa, które zobowiązuje nawet według zakonu pustyni, nie różni się on niczym od zwierzęcia.

Żaden Francuz nie powinien lękać się śmierci, jakiegokolwiek wybrał powołanie.

Naród nie powinien czynić nic przeciw swemu honorowi.

Mam tylko jedną namiętność, jedyną kochankę – Francję. Z nią zasypiam i budzę się!..

Władca, któremu poddany jestem – nie dla serca: jest to rachunek okoliczności i wniknięcie w naturę zjawisk.

Na radzie wojennej przed Austerlitz woła:

– Wybornie! aby mnie się spodobać, nie należy mnie ludzić.

Dobre sposoby, które wynajduję, zawdzięczam po części matematycznej wiedzy, a ponadto jasnym poglądom, które sobie tworzę z różnych rzeczy.

Deklamacje znikają, zostają czyny.

Na czym polega wielkość dowódcy; na duchowych właściwościach: błyskawiczność, obliczenie, szybka decyzja, źródła pomocnicze administracji, wymowa – nie adwokacka, lecz ta, która przystoi wodzowi armii! I na koniec, znajomość ludzi.

Jestem starszym władcą niż ci ministrowie; kto był zmuszony znajdować sposoby wyżywienia, utrzymania, okiełznania setek tysięcy ludzi z dala od ich ojczyzny – a nadto przepoić ich jedną wolą. I wydołać nieraz samemu na to wszystko, ten szybko nauczył się wszystkich tajemnic rządzenia.

Nie dla kilku groszy, nie dla marnego odznaczenia żołnierz idzie na śmierć! staje się on natchnionym, gdy przemówić do jego serca.

W czasach dzisiejszych nie ma równie czarodziejskiej potęgi, jak wielkie wojenne czyny.

Co mi zależy na opinii salonów i ludzi nic nie robiących? jeden jest tylko

sąd, o który się troszczę – mianowicie – sąd włościan.

Każdy obowiązany jest bronić ziemi, na której się urodził.

Pobór rekruta przedstawia się dla rodzin jako ohydne i dzikie prawo; ale od niego zależy bezpieczeństwo państwa.

Można stwierdzić, nie ma rewolucji socjalnej bez terroru. Z czasem dopiero ona się uszlachetnia i uprawnia. Mimo swych ohyd – rewolucja jest podstawą dla oczyszczenia moralności i stanu społecznego. Rewolucja podobna jest do nawozu, który wywołuje bujną roślinność. Niemniej jest ona jednym z najstraszliwszych nieszczęść... wszystkie jej zalety nie przeważą tego wirującego chaosu, którym napelnia ona życie. Przynosi wszystkim nieszczęścia. Wzbogaca biednych, nie dając im zadowolenia; strąca w nędzę bogatych, czego oni nigdy nie zapomną.

Los nie pozwolił mi dokonać mego dzieła – odrodzenia społecznego Europy. Utworzyłem nowe prawodawstwo.

Z całej Europy stałby się jeden wielki naród.

Gdybym miał armię angielską, zawojowałbym cały świat. Wyruszyłbym, dokąd chcę, nie demoralizując moich wojsk. Charakter angielski wyższy jest od naszego. Są oni w każdym kierunku praktyczniejsi od nas; wyruszają w podróż, żenią się, odbierają sobie życie z mniejszym wahaniem niż my, wybierając przedstawienie teatralne. Mężniejsi są, niż my Francuzi. W takim stosunku są do nas, jak my do Rosjan, jak Rosjanie do Niemców, jak Niemcy do Włochów. Rosja jest to potęga, która z olbrzymią pewnością i wielkimi krokami dąży do władztwa nad światem.

Polska – jest to kamień – zwornik, podtrzymujący równowagę sklepienia Europy.

T. M.³⁶

Braterstwo polskiego frontu.

(Z przebiegu obrad zjazdu wojskowych polskich)

Dziesiąty dzień, jak w ciężkiej chorobie, wywołał przesilenie. Uczestnicy zjazdu wyszli z zaczarowanych trzech kół, w które wpędziły ich tutejsze partie. Pora najwyższa była przejść od przekonywań uczuciowych lub politycznych do murowania samej sprawy wojskowej.

Toć Ukraińcy pono utworzyli już trzy korpusy, a czwarty przygotowują. Dywizje polskie odsunęli ku Inguszom, mówiąc: – nam zostawcie linię Lwowa. My go musimy zdobywać. Kozacy przewyższają nas organizacją, ładem i jasnością polityczną. Mogłoby to wzbudzać zgrozę w zwolennikach dumy

³⁶ „Dziennik Polski” 1917, nr 128, s. 2-3.

narodowej, gdyby nie fakt, że istotnie położenie nasze jest niesłychanie zawile; trzeba by Makiawela, Metternicha, Talleyranda i Napoleona, a z naszych co najmniej Gołuchowskiego i Piłsudskiego, żeby nam w tym mglistym morzu Scylli i Charybdy drogę wśród raf wykreślił.

Każdy dzień niósł wysiłek oczyszczenia atmosfery z tych trujących gazów, jakich nam nie szczędzili „przyjaciele”. Ale dzień 31-ty był szczególnie bolesny, nawet dla silnych nerwów. Wystąpienie dziewięciu osób ze Zjazdu z ostrymi rekryminacjami, że Zjazd jest Targowicą, kontrrewolucją itp. Przypominał słynną scenę w Sali Zamkowej r. 1791, trzeciego maja, gdy podmówiony przez Szczęsnego Potockiego i Branickiego warchoł Suchorzewski darł na sobie konusz, zrywał ordery królewskie, chciał nożem dźgnąć własnego synka, rycząc – że wolność ginie, że interesy ludu szlacheckiego cierpią. Dziś w imię niby interesów robotników miejskich, w imię niby włościan, których agitatorowie tak znają, jak psy księżyc, a tak kochają, jak krokodyle kwiat lotosu – słowem w imię kupy doktryn ichmoście chodzący z czerwoną maczugą śmiać zrywać jedność zebrań wojskowych i podawać do pism rosyjskich oskarżenia, że tworzący armię polską są to zdrajcy narodowi, wrogowie wolności, słudzy starego imperializmu! Jeśli istnieje w ogóle zbrodnia przeciw narodowości, to spełnioną została przez tych agitatorów, którzy jak kuglarze wyciągają z gęby całe taśmy wykrzykników o braterstwie ludów, aby najbliższych sobie z języka, jeśli nie z rasy, z rasy, jeśli nie z ducha – dźgać sztyletami oskarżeń! Nie tych wojskowych, którzy odeszli w dobrej wierze, iż spełniają czyn obywatelski, ale maklerów gry *Va banque* wyświecić należy, jak również niedopuszczalność etyczną takiej metody. Trzeba to wyjaśnić nie tylko wobec społeczeństw polskiego, lecz i rosyjskiego, tymczasem jeszcze do nich zwracamy się z upomnieniem serdecznym o upamiętanie!...

Na posiedzeniu piątkowym 2/5 po odczytaniu listu min. Kiereńskiego wcale nie było frenetycznych braw, jak donosiło jakieś pismo rosyjskie.

Owszem, u większości zapanował nastrój obrażonej godności. Czemu pan Minister mówi nam tylko o poddaństwie rosyjskim, a nie o obywatelstwie polskim? I czemu w strasliwym zamęcie armii rosyjskiej nam każe być redutą Ordonu? Juści, chcemy iść z Rosją braterską, wolną i szanującą wolność innych narodów. Jej sprawa bliższą nam jest niż jakiegokolwiek innego narodu. Jednakże z wyjątkiem własnej Ojczyzny! Tedy posłuchajmy, co odpowiadali nasi dzielni wojacy. W ogóle, to co było mówione przez dni 2 i 8 czerwca, bez względu za czy przeciw armii, z lewicy czy z prawicy – nacechowane jest głębią przemyśleń i rzetelną troską o Polskę.

Występuje inżynier Bagiński, porucznik legionista, niegdyś towarzysz Piłsudskiego w tworzeniu pułków strzeleckich we Lwowie.

– Sprawa armii polskiej nie jest kwestią interesu tej czy innej partii, to jest sprawa ogólnonarodowego „Być czy nie być?”

Naród, który chce być niepodległym i zjednoczonym, armię swoją mieć musi. Wrogiem naszym jest dziś krzyżacka polityka w Warszawie i Poznańskim, dają nam świecidełka, by pomniejszyć nasze aspiracje.

Pan Skąpski dowodził, że tworzenie armii tu rzuci braci przeciw braciom. Na zapytanie, czemu Piłsudski cofnął legion od Stochodu, rzekł nam, iż konnica była zmęczona! Wierzmy raczej, że wielki patriota walczyłby tam do ostatniego żołnierza, lecz poznał, że z Niemcami iść dłużej razem nie można. Wyszedł z Rady, nie wierząc w skuteczność naszych ustępstw. Daje nam przez to do zrozumienia, że sztandar niepodległości składa w ręce tym, którzy mają ręce wolne.

Tam w Królestwie, dla osłodzenia odmowy Niemcom, tworzy się niby armię ochotniczą, ale nikt do niej nie idzie, bo Piłsudski za nią nie stoi.

Powinniśmy wykonać rachunek sumienia, rozważyć, czy wobec kraju jesteśmy czyści, czyśmy zrobili to, co ojcowie nasi, gdy kajdany spadały im z rąk?

Jesteśmy podporządkowani państwowości rosyjskiej. Niektórzy tu aspirują do zostawienia nas dalej w niewoli.

Nakaz był z kraju prywatnie podany – wzmacniać front rosyjski. Oparciem tego frontu nie może być nasze rozproszenie. Nie chodzi nam o oddziały, łatwo dające się wybić. Powinna występować całość pod sztandarem polskim.

Zarzucają nam kontrrewolucjonizm – Polska nigdy nie tłumiała cudzej wolności. Walczyliśmy na barykadach Paryża, Wiednia, Berlina. Mówią nam: siedźcie spokojnie, tam w kraju już cośkolwiek robią. Ale co będzie z krajem polskim, gdy Niemcy zaczną się cofać, a wejdą kadry rosyjskie, które wiemy jak dbały o nasze wsie i kościoły! –

Mowa przyjęta z wielkim uznaniem.

Przerwa dla fotografowania.

Po południu biskup Ropp odwiedza Zjazd. Powitał go mowa serdeczną przewodniczący Bouffał.

– Witamy w Twojej osobie nie tylko wysoką osobę i przedstawiciela Kościoła, ale i mężnego kapłana, który przeniósł wygnanie, stojąc mężnie w obronie tego wszystkiego, co jest dla nas drogą – tj. wiary i narodowości. –

Na to biskup: Ci, którzy chcieli wytępić narodowość naszą, prześladowali wiarę! Zaiste, jeśli odbierzemy sankcję wyższą w życiu – Boga – dla czegoż mielibyśmy uznawać hierarchie ludzi? Największym dobrem po Bogu jest Ojczyzna. Mocą ducha swego jednoczyć rozszarpaną Ojczyznę. W duchu z wami się łączę! –

Żołnierz Szczepański: Odrzućmy precz rozdzielanie partyjne. Nie budujemy dachu, dopóki nie mamy podwalin, nie kłóćmy się o podział dóbr, dopóki

nie mamy kawałka własnej ziemi. Dni mijają, a my dotąd zdobyliśmy tu co? Nerwy rozsiąknięte. Rodziny nasze tam są bez chleba. Idźmy im na odsiecz. Wróg będzie liczył się z Polską, jeśli będziemy mieć własną siłę.

W podobnym duchu mówi następny mówca, tylko z większą jeszcze głębią (nazwisko na razie niezapisane, będzie podane w dalszym sprawozdaniu). – Jak burza błyskawicę, tak my ukochaliśmy wolność. Cały ból świata obejmuje nasza dusza. Lała się krew polska za przyrodzone prawa człowieka. Dziś policzkują nas reakcjonizmem własni rodacy. Można rzec za poetą:

– Niczym Sybir, niczym knuty –
 lecz narodu duch zatruty – –
 oto bólów ból! –

Rozdarli Polskę, gdyż jedna z pierwszych upomniała się o dolę ludu. Pierwszy paragraf Konstytucji głosił to, czego nigdzie dotąd na świecie nie ma:

– Ktokolwiek wszedł na ziemię polską – wolny jest! Wobec młodszego brata – narodu rosyjskiego spotwarzają nas nasi serdeczni przyjaciele! Niech pójda na Kreml. Tam sztandary „Za naszą i waszą wolność” są ubroczone krwią! Oto jest odpowiedź historii na kłamstwa.

Uczucie podpowiada nam jasno, co czynić.

A rozsądek? król niekoronowany, Mickiewicz rzekł, iż rozsądek nie wystarcza dla wytknięcia linii dla wieków. Ale nawet rozsądek wskazuje, że świat podzielił się już na dwa obozy: 1. na hegemonię Niemców, którzy dali nam surrogat państwowości, 2. na demokratyczny związek ludów Koalicji, która teraz jasno wypowiada się za nami, gdy nie przeszkadza już stary carski rząd. Grupa nielicznych agitatorów, pełnych erudycji i kultury (rozumie się – niepolskiej) trzyma nas tu w opiece. Boją się, że powstanie silne, demokratyczne państwo polskie. Zarzuty ich są tak błahe, a czasem tak podłe, że odpowiadać nie warto. Wznoszę okrzyk: Niech żyje wolna, rewolucyjna armia polska!

Występuje porucznik Tarło. – Konferencja Sztokholmska była partyjną, dlatego też p. Szebeko nie podpisał protokołów. Jesteśmy spragnieni poznać wolę kraju. Ale jest odłamów 5 kraju, licząc 3 zabory i 2 emigracje. Dano nam niejasny zarys opinii Królestwa. Wszakże to jasne, że potrzeba wzmóc front rosyjski!

Posłuchajcie, co mówią tu na froncie. Żołnierze błagają nas: – bierzcie nas do wojska polskiego, bo my w tym piekle anarchii wytrzymać nie możemy!

– Tak woła chłop. Robotnik, a nawet oficer, ozdobiony krzyżem.

Jest ruch żywiołowy, liczyć się z tym należy. Nie chcemy rozproszonych oddziałów. Wiele zginęło już polskich pułków, a nikt nie wie nawet o ich czynach świetnych.

Cenimy mądrą i żmudną pracę Rady Stanu. Jednakże rozkazu wystąpienia ona dać nam nie może, bo tego Prusak by jej nie przebaczył.

Jeszcze jeden zarzut, iż bronimy jednej klasy. Czy może być partyjną armia krociowa, złożona ze wszystkich partii i przekonań? W epoce obecnych walk tytanicznych łączmy się pod znakiem szumiących chorągwi Białego Orła. A jeśli umierać przyjdzie – to niechże wśród swoich! –

Występuje dr Biernacki.

– Jakie słowa znaleźć, by was przekonać, że dążenie to do zjednoczenia jest słuszne i celowe. Będę stał na gruncie przeciwników, lecz tylko na ich argumentach rozumowych, nie zaś pięści i groźby, lub użycia rosyjskiego tłumu do zduszenia naszych żądań.

Mam głęboką cześć dla tych w Królestwie, którzy tworzą rząd w momentach tragicznych, choćby w małym zakresie. Ale w słowach pp. Skąpskiego i Babiańskiego dosłyszałem jęk i skargę naszych braci. Mówić o pełni władzy? – każda decyzja i uchwała przechodzą przez instancje austriackie i niemieckie. Ani departamentu spraw zewnętrznych, ani władzy nad legionami, ani finansów (prócz 10 mln długu za utrzymanie legionów). Mają oni pełnię władzy z wyjątkiem tego, czego im nie pozwalają, a czyni to w istocie nic. „Kraj cały jest ogołocony z inteligencji” – rzekł p. Babiański. A gdzież ona ukryła się – jeśli nie tu – pod tymi szarymi kurtkami?

Rada nie ma sił do poparcia swych dążeń. Trzeba różnych wybiegów, aby słowo szczere dojsć mogło do kraju i stamtąd.

Mówią, że my tu nie mamy poparcia kraju, a czyż miały je legiony Piłsudskiego?

Niemcy w czasie rewolucji zadarły wnet nosa do góry i mówią tam do Polaków innym tonem. Każą nam ironicznie przyjść i wziąć Poznańskie! – – opowiadają nam jeszcze, że cały kraj jest za tworzeniem siły zbrojnej, ale sam jej nie tworzy.

Brygadier Piłsudski wstrzymuje organizację. Wierzymy i my, że Rosja nie będzie już naszym wrogiem.

Panowie z Piotrogradu rzekli tam na konferencji, iż nie ma tam ruchu żywiołowego. Fałsz, kłamstwo! ci, którzy to rzekli, są wytłumaczeni tym, że przebywają na tyłach, zajęci polityką partyjną. Po 3-dniowej dyskusji w Sztokholmie zapadła decyzja – nie tworzyć armii. Dyskutowano więc o tym, co im z Piotrogradu przywieziono! –

Inaczej, na kategoriyczne wypowiedzenia żądań Rady Stanu wystarczyłoby 5 minut.

Przedstawiciel demokracji, p. Dąbrowski rzekł: Koniunktury polityczne zmieniają się, ale nakazy sumienia pozostają te same. – Stwierdźmy i my to samo. Przedstawiciel lewicy PPS, pan Lewinson rysuje nam obraz nędzy i rozpaczony tego „wolnego Królestwa”, które ma swój „wolny” rząd. A wszakże

nigdy – według słów p. Lewinsona – nie mieliśmy względem siebie tak zachłannej polityki!

On to wie ze Szwajcarii, gdzie mógł lepiej poznać, niż my tu. Przełom 5 listopada wywołany został przez burzę wojenną. Gospodarka Bezelera okrutna jest do dzikości. Grozi nam nowy rozbiór – według p. Lewinsona – po Bzurę, Narew i Rawkę. Resztę nam oddają na wschód, czego utrzymać nie będą mogli.

Drugi przedstawiciel PPS twierdził, że każdy naród musi działać za siebie, nie licząc nawet na ruch rewolucyjny innego narodu. Więc tylko na nas liczyć może Ojczyzna!

Pan Mandelbaum doskonale pojmuje tak bliski mu snadź głos ludu polskiego. „Tworzenie armii rzekł, to nie wyczerpanie sił, ale sił hartowanie”. Siedząc w Radzie Żołnierskich i Robotniczych Deputatów wie, co twierdzi, mówiąc – że nam nikt nic nie dawał, tylko obiecywali.

Kongres – według p. Mandelbauma – będzie od Imperializmu lub od Międzynarodówki.

Musimy więc być przygotowani na obie możliwości. Przypomniał też nam słowa Napoleona rosyjskiego – ministra Kiereńskiego: – na demokrację rosyjską nie liczcie! – Wierzę panu Mandelbaumowi, że to wypowiedziane było, choć tego znikąd przypomnieć nie mogę.

Takie są argumenty naszych przeciwników, na których winniśmy stać, bo są one mocne.

Żołnierz rosyjski tworzy dziś pułki śmierci, bo wie, że jeśli Rosja nie ma zasłużyć na miano zdrajcy i na pariasa, to musi iść do ofensywy. A jeśli będzie ofensywa, to więcej niż kiedykolwiek potrzeba, abyśmy w Królestwie znaleźli się. Wkroczyliśmy w 700 tysięcy, jako przyjaciel, jako brat. Wierzmy, że rewolucyjna armia rosyjska teraz niszczyć nie zechce. Ale i wtedy były dobre chęci, mimo to płonął nasz kraj.

Musimy wytrwać w zamiarach, nie bacząc na terror i podniesioną pięść. Wszakże nawet Kościuszko był okrzyczany za Targowiczana! Najlepsi synowie uchodzili w oczach ślepych za zdrajców, przed którymi dziś w proch się korzemy. Teraz w Królestwie bez legionisty nie może obejść się żadna uroczystość. Niech rzucają w nas kamieniami – trzeba tworzyć czyn. Co może siła, widzimy, gdy Piłsudski ze swą małą armią ustanawiał rządy, komisariaty polskie – podczas kiedy politycy polscy musieli wycierać przedpokoje. Mała siła jest większą od dużej chęci.

Czyż Radę Stanu osłabi nasza armia? Sądziłbym, że ją wzmocni.

Na kogo możemy liczyć? Przecież nie na Niemców. Ci stawiają rzecz jasno, za co należy im się szacunek: – dajemy wam to, czego utrzymać nie możemy, czego Europa nam nie da.

Co do rosyjskiej rewolucji – uczy nas powiedzenia ministra Kiereńskiego, podane nam przez p. Mandelbauma. Ale weźmy pierwsze lepsze pismo (odczytuje gazetę) mamy tu dalekie obietnice dla różnych narodowości po wojnie. My, Polacy, jesteśmy zawsze mądrzy po szkodzie. Bądźmy raz już mądrymi przed szkodą.

Jesteśmy wybrańcami polskiego wojectwa. Stwierdzamy to z dumą – i nie lękajmy się natężyć swej myśli i woli.

Umnieszymy przelew krwi polskiej, tworząc armię. Ale gdyby nawet trzeba było morza krwi, aby dumny, rozpętany ptak wzleciał do lotu – nie byłoby to ofiarą zbyt wielką dla niepodległej zjednoczonej Polski.

Niemilknące ogromne brawa.

Dr Biernacki rzucił miecz Brennusa na wagi. On – jak i tylu innych – wykazali, że myśl polska pracuje na Zjeździe z precyzją wspaniałych baterii.

Dzień 2/IV byłby najśłoneczniejszym dla Zjazdu, gdyby nie zmałił go pod koniec przykry wypadek. Jeden z naszych żołnierzy dowiedział się od rosyjskiego korespondenta, że jakiś Polak pisuje w „Wiecz. Wremieni” korespondencje ze Zjazdu. Więc gdy ktoś przeczytał artykuł, w którym zbyt ostro i obraźliwie napadał korespondent na tych, co opuścili salę w przeddzień – żołnierz wyraził swą wiadomość, nie mogąc wymienić nazwiska i podając, że to ktoś z lewicy.

Prezydium słusznie ujmując się za honor lewicy, wydalilo p. Sołoniewiczza i żołnierza ze sali. Okazało się jednak w chwilę później, że p. Sołoniewicz nie był w tym bynajmniej zamieszany. Ale uraza za dawne jego artykuły przeciw Polakom – skłoniła prezydium do utrzymania wyroku. Szkoda natomiast, że nadzwyczaj sympatyczny i dzielny żołnierz wpłatał się tak nieszczęśliwie, i podległ tej surowej karze. Wskutek tego zrzekł się mandatu.

Tadeusz Miciński³⁷

Wawelu dzwon... w Piotrogradzie!..

Iść nam – czy nie iść z bronią ku Ojczyźnie
oto pytanie współczesne Hamleta.

Gdyby tam w Troi polskiej cud-kobieta
wszystkie ramiona zeszyły się bliźnie,
i grał nad nimi – Helios Muzageta!..

Dziś – wielu jadem podłym cię obryźnie,
serce twe łokciem Targowicy zmierzy,
gdy chcesz się wyrwać z niemieckiej obieży!

*

³⁷ „Dziennik Polski” 1917, nr 129, s. 1-2.

Moloch Germanii, jak czarna kolumna
ze stalowymi ramionami giganta -
depce i miażdży. Przed nim polska trumna
i piekło nasze gorsze niżli Danta!
Lecz dłużej cierpieć – rzecz to – nierozumna.
Że niemieckiego nie śpiewam kuranta,
jasno więc rzekę, iż pod Lipskiem książę³⁸
wyciągnął prosto miecz, ja za nim dążę!

*

Porwać się z bronią?! – –
Niegdy Ksenofonta
dziesięć tysięcy Greków szło w Azję bezdroże.
Bóg Olimpijczyk biegł na czele rontu
jawiąc się nocą, nim go zdradzą zorze...
Tak szli przez rzeki, góry mając wrogów z frontu
Aż im, w tęsknicy mrącym, rozbłysnęło Morze!
Więc, gdy tych mężnych dziesięć szło tysięcy –
czy iść ku Polsce, gdy nas Milion więcej?

*

Iść? tak, zapewne... Lecz wojna straszliwa
wymaga dzisiaj kopalni żelaza,
węгля i złota! nie wystarczy niwa
zasiana w dobrą chęć. Trupów zaraza
tam z pobojuwisk – to nie skarga tkliwa!
obłok trujących gazów – to nie wzlot Pegaza!
Na razie rządzi tam Germanów racja –
opancerzona pięść... Niewolniczą!

*

Hannibal przysiągł ojcu nad ołtarzem,
iż pójdzie z zemstą przez Alp groźne skały...
Lecz my w moczarach partyj cóż dokażem?

³⁸ X. Józef Poniatowski [przyp. Micińskiego – Red.].

mówią, że Rada Stanu radzi czyn nieśmiały.
Kraków nam błyska Mariackim witrażem.
Wzywa Piłsudski, by podjąć się Chwały...
Lecz z której strony Polska niepodległa?
wszakże buduje ją niemiecka cegła!.. –

*

Tak wieści miły nastrój piotrogradzki,
który szkaluje kraj, że z Niemcem idzie.
W Żywcu regentom urzędują on schadzki,
trony ustawia na tej polskiej biedzie,
„Niepodległości” naszej totumfacki!..
Śmiesz mi głowa Dmowskiego na dzidzie,
tu obnoszona z wielkim fajerwerkiem!
Neuwerce, czemu nie ma cię z Małpim lusterkiem?!
Tłum emigrantów – ale bez hetmana!
dużo gębaczków i lalek z kauczuku!
Łatwo pradziadom zanucić hosanna,
wałąc na Turka; przeciw strzale z łuku
nadstawić pancierz; lub łowić w arkana
krzyżacką szyję; cięciem buzdygana
rozwałać kirys szwedzki; pośród huku
armat – Napoleona wielbić pod Marengo!
Lecz dziś – z Kiereńskim, z Rosją iść nietęgą,
gdzie bolszewików zdradzieckie odmęty?
mówić wszechpokój, a dwory rabować?
podeptać Jaźni boskie sakramenty,
w strachu przed śmiercią do szynku się chować?
Mur Hindenburga, jakby potwór wzdęty,
junkry zaś mówią Wilhelmowi: – prowadź!
W Rosji tam zdrada, ciemność, niedołęstwo!
Zwycięża pruski rozum – a cóż polskie męstwo?

Tedy się zebrał Zjazd naszych wojskowych...
Z czterdziestu bitew krzyż niejeden zbiera,
jakby za Księżstwa tych czasów Marsowych,
gdyś łokciem trącał z Hiszpanii lansjera.
Twarze młodzięcze, ale z nut gromowych,

z błysnięcia oka czujesz bohatera...
 Lecz mówią dzień trzynasty, i z wielkiego młyna
 burzy się woda... woda... Czasem błyskawica sina
 rozjarzy wszystkich, jak duch Bonaparta;
 to znów Czarniecki, zbawca Góry świętej;
 głębia Ojczyzny na rozumie wsparta,
 przed bitwą pacierz – i proch niezmoknięty!
 Ale Twardowski Magu, daj nam swego czarta,
 niech sekutników on zwalcza wykręty!
 Mówiąc to – błądzę – błądzę niepomernie,
 Bo „demokraci” zamkną mi zecernię!..

*

O Zyguntowa kolumno z granitu –
 czemu nam nie dasz blasków swych od krzyża?
 nawet Kościuszko – nic już oprócz mitu
 nam nie zostawił? Godzina się zbliża,
 kiedy staniemy u nadziei swych szczytu,
 albo runiemy w otchłań... jakby dzwon ze spiza!
 Runęła tak bratnia Serbia, runie lud ze Śląska:
 tama zalana falą, coraz bardziej wąska!..

*

Szedł borem lasem Żyd wieczny Europy,
 oszukiwany przez wszystkie kongresy.
 Trzy lata wojny cierpią nasze chłopy.
 – Już nam obmierzły, mówią, te rwetesy...
 ciągną anarchia! zejdzie mróz w okopy,
 poznamy wtedy my niemieckie biesy!
 Trzeba się zbierać – jako zboże w kopy!
 Jeśli umierać – to za własne kresy!
 Pragniemy w armat obłądzie i ryku
 koić się myślą, że to szum – Bałtyku!
 W zachodzie słońca – tęsknim do Poznania...
 Świt nam naszą brać przypomni za morzem;
 zaś Konstytucję święty Jan wydzwania
 z wieżyc Warszawy; więc pragniem i możem

dowieść Ojczyźnie, iż cerkiewna bania
 nam nie przygięła głów! że nie gladiatory
 my, nie lud chochołów na warcholstwo chory!
 – Ojczyzna patrzy – naprzód grenadiery!
 pułkownik wołał tak przed Saragossą!
 Kawalerzyści wąwóz brali Somosierry!
 Potem czwartaki, jak śmierć z ostrą kosą.
 Dla nas dziś Polska nie widmem Chimery,
 bo czuję ziemię, idąc noga bosą
 za pługiem, lub w pielgrzymce. Tedy
 żądamy świętej Jadwigowej schedy!

W ogromnej Sali, jak w onej Zamkowej
 gdy Konstytucji na nas duch zstąpił –
 prezydium rządzi: młode dzielne głowy.
 Matejko barw swych pewnie by nie skąpił...
 Z trybuny mnogie rozbrzmiewają mowy.
 Wspomnę: Nagórski – Hamlet na cmentarzu – wąpił...
 Biernacki bronił rapirem Mefista
 Zamku, gdzie w lochu Polska jest świetlista...
 Admirał i generał³⁹ – dwa kontrasty wojny –
 wnoszą zadumę u prezydium stoła.
 Gdy stąd w tłum spojrzeć – błyszczący i strojny –
 dwunasta pieśń Tadeusza rozchmurza ci czoła –
 bo choć rycerna piękność, nie tak jak Marysię –
 wstrząsa twym sercem, jednak byś pragnął rzecz – Kochajmy się! –
 Musiałbym zmienić się tutaj w Homera,
 aby wyliczyć woje i okręty:
 Bagiński – Żeligowski – każdy hufy zbiera;
 Jasiński – dzielny mąż, z zewnątrz – fakir święty.
 Więc Maliszewski żołnierz, czarny Lipski,
 chłop Dyja – mądra, lecz zacięta sztuka;
 i Orleański pisarz (czemuż nie egipski?)
 i jakiś brodac z twarzą Habakuka!
 Pan Kozakowski, który za siedmiu zajął miejsca w świecie...
 Wańkowicz, wznosiciel mostów; Tupalski
 pułkownik; doktor Łubieński, jak księżyc w zamiecie

³⁹ Admirał Jacyna, gen. Dowbór Muśnicki [przyp. Micińskiego – Red.].

zawsze posępny; i znowu jakiś mundur admirałski
 tuż obok marynarza. Filozof z Irkucka
 bystry Miłkowski – ma coś z Ganimeda,
 którego orzeł niósł w jednym pazurze;
 tam Galicjanin, walczący jak heroj, u Łucka;
 wymowny Zarębski; mężny Koiszewski;
 mistyk Marcińczyk; promienny Odolski;
 pracowny Borawski; i świętny Godlewski;
 trzech Matuszewskich, każdy z innej Polski;
 mądry Przeździecki – hola, bo na czarnej skórce
 nie spiszę tylu nazwisk – tu nie las, ni Weda...⁴⁰
 Więc wróćmy do prezydium. Jowisz Energeta⁴¹
 Cały kulturą przesiąkł Petroniusza.
 Gromem tu rządzi wytworny esteta.
 Hej, jak ze strachu trzęsła ci się dusza,
 Kiedy rotmistrz Bouffał, srogi i bezwzględny
 na tym kurulnym krześle hamował zapędny
 wóz czyjejs mowy, i jak tęga kusza
 wyrzucał sto pocisków wraz na całą salę,
 gdy ta szumieć zaczyna, niby Morza fale...
 Jamonit – olbrzym z postawy, twarz Odyna,
 ale w nim zacny duch Białorusina...
 Niemniej zacny i Szczęsny, rzekłbyś filareta...
 Skądże więc gniew Bratni wobec strasznej Wojny?
 Belzebub agitator – zły i niespokojny
 wyciągnął z piekła broń Liberum Veta...
 rozerwał bratnią miłość; za nim niby rojny
 szerszeni hufiec – krzyczą, że to zbrodni meta
 bronić Ojczyzny, gdy Internacjonał
 wszystko dla Polski już w Niemczech dokonał!

*

Można by wierzyć nawet w tę mgławicę,
 gdyby nam Szatan nie odkrył swej karty,
 a za nim Iks i Ygrek, którzy lice

⁴⁰ Święte księgi Indusów i zbiory pieśni [przyp. Micińskiego – Red.].

⁴¹ Porucznik mecenas Raczkiewicz „Dobroczynny”, przydomek Zeusa [przyp. Micińskiego].

blade od furii zwracali na warty
rycernej Polski – wtedy, gdy mównicę
raz owładnęli w cyrku, a tłum słuchał zwarty:
– My tworzymy armię na socjalne boje,
Krwia burzuje polski zapłaci wam znoje –
wyssani robociarze, nędzny wiejski ludzie!
pijawką arendarzem był ksiądz i panowie!
Dziś żołdak Francji w militarnym brudzie,
dziś wyzyskiwacz Indyj – w swojej twardej mowie –
nie wspomni wam o Polsce, co jako pies w budzie,
żyje ochłapem – gnębiąc za to mrowie
Izraelitów!.. Chłopa – czy obchodzi
Polska? Jemu niech zboże i świnia się płodzi!

*

Na to im zacnie więc odrzeką kmiecie –
Jurczak, ognisty Musiał, stateczny Neksuła:
– Majątki dzielą na Newskim prospecie,
tedy im Wolna mgłami się zasnęła!
Agitatorom lud nasz – ukochane dziecię,
oby go tylko religia nie psuła!
Niechaj nie grzebią palcem w naszych sercach,
Zaczną od siebie, mówiąc nam o ździercach!
Co zaś do Rady Stanu – nic nam nie rozkaże!
biedny ten wójt nasz ze strykiem na szyje.
On musi milczeć, bo ma wokół strażę,
my musimy zaś ratować, póki jeszcze żyje –
na łożu tortur – Polska! i póki ołtarze
świecą Wolności tu – a Niemców ciężko bije
potężna Anglia... Nam że tu strejkować,
a krwi spod serca Ojczyźnie żałować?!
Dość my słuchali różnych Zylbermanów,
którzy nas dzielą, jak szatę Chrystusa!
Wszystkim żyć damy. Żadnych jednak stanów!
Na stół Ojczyzny w bieli trza obrusa!
Mocarnych z ducha pragniemy hetmanów!
Nasz Lech pokocha i Czecha i Rusa,
lecz pójdzie w gniazdo własne – orle – nad przepaście,
aby królewskie miał dla ludu włascie!

*

Na to rozsądny ktoś: – z Władystoku
wlec będą się na boje przez całe kwartały!
Ameryka, dam słowo, leży całkiem z boku
za dużym morzem... Że nasz chłop zuchwał? –
to przeto, że nie był jeszcze w gazów trującym obłoku,
gdzie z maską i bez maski – wnet wyrócisz gały!
Interes mądry miejmy na widoku!..
Żywioł chce armii, powódź ta się wzbiera –
lecz tu endecki ogon widzę – Lucypere! –

*

Dostał okłaski sute! Lewica i panie
łatwo się palą ogniem Torkwemady.
Padają oskarżenia groźne niesłuchanie,
że ktoś owinął cukier w deklarację Rady;
inny się zdradził – że przeciwstawianie
musi być Niemcom... Za te jawne zdrady
trzeba w łeb strzelać! Zakuć przy armacie!
Na szczęście, przypomnieli sobie o herbacie.

*

Piją więc w tłoku zwartym, ciągnąc wiwisekcje.
Młodzi flirtują z damami; mędrsi przy bufecie
pałaszują przekąski, krztusząc – że obiekcje
tych Makiawelów, którzy – (wszyscy wiecie!)
kochanie panie, nawet w Orszańskim powiecie,
pozakładali sieci – komitety, sekcje!
Herbatę niosą na schody, ale i tam sejmy,
kontrwnioski, deklaracje, protesty, rozejmy!

*

Dzwonek. Silentium. Ktoś popiera armię!
Wzrok czy mię myli – widzę naczelnika?!
W sali już ciemno.

– Ojczyznę nakarmię

jako Feniks – płomieniem duszy. Ameryka
zlatuje ku nam, jak skrzydlata Nika...
Lecz musim stanąć, Furia rozbudzona!
w strasliwym natężeniu swą Jaźń Wieczną
wydobyć na jaw przed niemiecką butą,
ukazać Polskę z mieczem – już Rozkuta!..
(Tak mówi ktoś nieznan i na duchu wsparł mię
jak święty Jerzy swą lancą słoneczną...
Jeśli tysięcy dziesięć powiedzie do domów
Ten jeden Wódz – zmieni nas w puszcze dębów niepołomów.
Ręczę, nie zbraknie nam na Niemca gromów!..
– Sen o wolności wszyscy z dawna śnimy.
Roztwórz się mroku, Syzyfowa góro,
bo my cię mieczem w wąwóz rozwalimy,
przez który zorza błysnie królewską purpurą
na tych siermięgach... Zadziwią się Rzymy,
że tacy Rzymianie z nas, choć z polską brawurą.
Bacność! Bez marzeń! Wprzód mieć bataliony
I broń tak świetną, jak mają Teutony!
Tedy się zmierzym. Na ich młoty Thora
W ludzkości znajdziem Perkuna – Cyklopa!
Dajcie nam Jeruzalem budować z wieczora,
aż do zbladnięcia gwiazd, gdy niknie już Kanopa!..
Zodiak – zwierzęta, niebo – to obora,
tedy pasterzów Bóg chce, i przyzywa chłopa,
aby porządek był w świecie, by zorały pługi
sprawiedliwości niwę. A na pruskie rugi:
rzczem ogniami: Precz, smoku! Zbyt krają
twoje pazury. Krzyżackie obroże
zgiąć chcą nam kark. Ale wykuwają
już nasze ręce (dopomóż im, Boże!)
już wykuwają przyszłość! Zasię pomagają
nam ludy, które wyzwala Rosji lodozorze!
Huczało niegdyś w Polsce jedno, drugie morze...
Wernyhorowe wróżby się spełniają...
Miecza potężny magnes Polskę nam przybliża
Czemuż się poziom ducha tak fatalnie zniża?
Mamy dziś możność – niech zagra róg turzy –
piorun ostatni Europejskiej burzy!...

tysiącletni pokój da zwycięska Wojna!
 Tak żąda Wieś – ofiarne, lecz spokojna.
 Jak przed Raławic bitwą o świtanie –
 modlim się: – tryumf? Czy męka Golgoty?
 Jezus był uczczony w mężnym z martwych wstaniu!
 Nas nie zestrachną haubic twarde grzmoty!
 Kto wierzy w tajemnicę – ten w nagłym konaniu
 ujrzy Cud Życia – w aureoli złotej!
 Milczmy, nie obnażajmy serc, bo tu kruki
 wydziobią wiarę... Janowe miej nauki!..
 Życie – przez śmierć! a tedy pragniemy
 umrzeć tak świetnie, jako templariusze,
 co szli do Twego grobu! Teraz jasno wiemy,
 że my z tchnień złożym Nieśmiertelną duszę,
 świątynię Parakleta na Ziemi wesprzemy.
 Tedy zakańczam: nim w pole wyruszę,
 muszę mieć armat tysiąc, i milion piorunów
 przeciwko Wojsku straszliwemu Hunów! –

*

Mówiąc to, niknął w cieniu. A mnie się zdawało,
 Że nowy duch Kościuszki zstępuje na ziemię...
 Marcińczyk i Odolski niosą skrzydła białe,
 I wielu widzisz wraz – uskrzydłonymi!..
 Ale na sali znów strasznie zawrzało,
 Jak gdyby rzucił Demon swych podejrzeń brzemię.
 Jedni głosują za Narodu Skałą –
 za mocą zbrojną! Owi – wzburzonymi
 krzyczą głosami – że to napaść na nie,
 że Polski bronią dziś – targoniczanie,
 że nic o Polsce nie mówi „Kapitał”,
 ni inne dzieła Marksa! Ktoś zazgrzytał
 żelaznym skrzydłem – wstają rokoszanie...
 Została po nich krwawiąca purpura
 miejsc – i straszny smutek, mroków góra...
 Lecz nagle weszło cicho – Armii Zwiastowanie!

Mądrości, któż cię ma? który generał
mąż dyplomata, działacz lub chorąży?
Mądrości! Niejeden bramę twą rozwiera!
z wielkich Polaków, gdy na Światłość dąży...
Mądrości skrzydła twoje będą rozpościerać,
A żadna chmura barków mych nie zgrąży!..
bom jako Atlas, gdy dotykam ziemi –
ja Naród Tytan – ze siłami lwiami!

*

Mądrości, bądź że ty nam za przewodnią
gwiazdę – słupie ogniowy Mojżesza!..
W zwycięskim czynie rozbłyśnij pochodnio!
Mędrzec wypadki waży, a wolą przyspiesza.
Niechaj mądrością dusze się zapłodnią!
Wojownikami świątyń będzie polska rzesza...
Tysiące przeszkód, jak Krzysztofor, zmoże -
Aż krzyknie – tam pod Gdańskiem.
– Morze! Morze! Morze!... –

Tadeusz Miciński⁴²

⁴² „Dziennik Polski” 1917, nr 130, s. 2-3.

Fotografie:

Pierwszy Zjazd Wojskowych Polaków w Petersburgu w r. 1917
(„Niepodległość” 1932, t. 6, z. 1, s. 112)



Uroczyste inauguracyjne posiedzenie Pierwszego Zjazdu Delegatów Związków Polaków
Wojskowych w Piotrogradzie 8 czerwca 1917 roku (*Kwestia wojska polskiego w Rosji
w 1917 r.*, dz. cyt., s. 136.)



Bibliografia

- Bajko M., *Sny niezwykle o Polsce i Europie. Diagnoza kultury w pismach Tadeusza Micińskiego u progu Pierwszej Wojny Światowej*, Kraków 2015.
- Czarnowski B., *Ze wspomnień o Tadeuszu Micińskim*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1935, nr 77.
- Dębicki Z., *Portrety, Seria II*, Warszawa 1928.
- Dowbor-Muśnicki J., *Moje wspomnienia*. Warszawa 2014.
- Floryńska H., *Spadkobiercy Króla Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*, Wrocław 1976.
- Gutowski W., *Stereotyp Niemców i Niemiec w twórczości literackiej i publicystyce Tadeusza Micińskiego*, w: *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o Twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002.
- Lipiński W., *Walka zbrojna o niepodległość Polski w latach 1905–1918*, Warszawa 1990.
- Ławski J., „Pszennica i kłakol”. *Wyobrażenia Tadeusza Micińskiego w latach Wielkiej Wojny* w: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2004.
- Miciński J., *Wspomnienie o Tadeuszu Micińskim*, „Tęcza” 1934, nr 3.
- Miodowski A., *Sprawozdanie z I Ogólnego Zjazdu Delegatów Wojskowych Polaków w Rosji (7.06 – 22.06. 1917 r.)* „Studia Podlaskie” t. X, Białystok 2000.
- Rabski W., *Ostatnia rozmowa z Tadeuszem Micińskim*, „Kurier Warszawski” 1925, nr 65.
- Wasilewski Z., *Tadeusz Miciński i jego los*, „Gazeta Warszawska” 1925, nr 74-75.
- Zahorska A., *Ofiara bolszewizmu. Wspomnienie pośmiertne o Tadeuszu Micińskim*, „Przeгляд Wieczorny” 1922, nr 229.
- Zrębowicz R., *Ze wspomnień o Tadeuszu Micińskim*, „Rzeczpospolita” 1925, nr 64.

Anna Wydrycka

University of Białystok

TADEUSZ MICIŃSKI AND THE FIRST ASSEMBLY OF THE POLISH MILITARY IN PETROGRAD IN 1917. FORGOTTEN ARTICLES AND POEMS

Summary

The time of the First World War and the stay in Russia is one of the least known and commented periods of Tadeusz Miciński's work. In this article, the author deals with a small but important part of Miciński's work from the wartime, that is, the articles and poems that were created within several days during The First Assembly of the Polish Military in Petrograd (7-22 June 1917 r.). The author gives an introduction to reading Miciński's texts presented in the annex, written during this Assembly or created in connection to it. The articles (*Zjazd Wojskowych Polaków [The Assembly of the Polish Military]*, *Braterstwo polskiego frontu [Brotherhood of the Polish Front]*, *Napoleońską drogą do zwycięstwa [Taking the Napoleonic Way to Victory]*) and poems (*Ojczyzna, Wawelu dzwon... w Piotrogradzie!.. [Homeland, The Bell from Wawel ... in Petrograd! ..]*) published in "Dziennik Polski" and related to the I Assembly of the Polish Military, fit in with the general character of his work from the wartime, even with the tone of agitation, but they are also, as argued by the author of the article, a more interesting artistic achievement than other texts from the First World War.

Keywords: Poland, Russia, World War I, Miciński, journalism, military

Jarosław Ławski

Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód”

Uniwersytet w Białymstoku

ESTETYKA PISM TADEUSZA MICIŃSKIEGO: ROZPOZNANIA

„Boże! Obym zdążył tam – w niebo, które widzę”.
Ksawery Milieski, *Granitowy Królewicz Ducha*¹

1.

Estetyka dzieł literackich i „nie”-literackich Tadeusza Micińskiego nie dość, że jest tematem niemalże niemożliwym do ogarnięcia, to jeszcze wcale nie tak chętnie podejmowanym. Pomijam postawy „wyznawcze”, lokujące poszczególne teksty lub całą twórczość między etykietą *curiosum* a splendorem tekstu świętego. Trudno w takim razie o wolną i twórczą refleksję. Ale warto pamiętać o tej biegunowości nie tyle badania, ile wartościowania dzieł Micińskiego. Już Młoda Polska próbuje przypisać go albo do kodu tekstów „mystycznych” (Anna Zahorska), albo do psychologiczno-społecznego zjawiska grafomanii (Józef Albin Herbaczewski)². W dwudziestoleciu to prace Czesława Latawca wytyczają bliższy tekstom pisarza szlak interpretacyjny, który prowadzi wprost do osadzenia analiz na symbolu, micie, fantazmacie, wizyjności³.

Pytając w przypadku Micińskiego o estetykę – to jest o piękno – od czasów Zahorskiej i Latawca uruchamiamy refleksję poznawczą, teoriopoznawczą,

¹ K. Milieski, *Granitowy Królewicz Ducha. Sztuka w 4 aktach*, Kraków MCMXXIX, s. 64.

² Zob. A. Zahorska, „Bazylissa Teofanu” Tadeusza Micińskiego, „Prawda” 1909, nr 37, s. 12-13, cyt. za: A. Wydrycka, *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894–1918*, T. I, Wybór tekstów, Białystok 2006, s. 280-282; J. A. Herbaczewski, *Mistyczna mistyfikacja*, w: *I nie wódź nas na pokuszenie*, Warszawa 1911; tegoż, *Amen. Ironiczna nauka dla umysłowo dojrzałych dzieci*, Kraków 1913.

³ Cz. Latawiec, *Introdukcja*, w: T. Miciński, *Niedokonany. Poemat; Mené-Mené-Thekel-Upharim!... Quasi una phantasia*, Warszawa 1931, s. XI-XL.

gnoseologiczną i epistemologiczną. I słusznie. Nie do końca jednak dominacja poznania i przekształcania (świata, człowieka) oddaje wszystkie wymiary tekstualnego kosmosu pisarza. Symbol, oksymoron, mit, antypowieść, liryka (sic!) głębi, „powieść-worek”, antyforma, *quasi*-forma, forma rozbita i scalona – we wszystkich tych i podobnych oznaczeniach kształtu estetycznego tekstów Micińskiego zapisuje się prymat poznania lub doświadczenia nowości, której nie wyrażają znane kategorie badawcze.

Miciński się wymyka, ale i my umykamy przed Micińskim w literacką epistemologię albo doświadczenie napawania się takim pięknem, którego nie sposób nazwać znanym językiem. Poznanie uwodzi, bo daje szansę interpretacyjnego rozpoznania, rozwinięcia na kanwie symboli i mitów tropów, które przybliżą do semantycznej prapodstawy tych spójnych, aczkolwiek wielopostaciowych tekstów. Z kolei kontemplacja nienazwanego piękna nieuchwytej formy prowadzi do mirażu przekonania, że teksty Micińskiego da się odczytać tylko w ramach żonglerki formami gatunkowymi lub analizy reguł komunikacji twórcy – odbiorcy: „Otóż »powieść-worek« (początkowo proza Micińskiego) czyni problematycznym orzekanie o *semantycie formy powieściowej*, jako że po raz pierwszy semantyka gatunku najbardziej »dosłownego« okazuje się nieuchwytna”⁴.

Na biegunie *episteme* teksty te, tracąc walor piękności, piękna, zyskują rangę dokumentów zawierających zapis doświadczenia głębi poznawczej, a więc transgresyjnych, inicjacyjnych, indywidualnych, metamorficznych, introspekcyjnych, mistycznych dotknięć istoty, prapodstawy, głębokich źródeł jaźni, pełni, wszystkiego, „ja” głębokiego, wreszcie Boga, upostaciowanego bezpiecznie we wszechpojemnej kategorii Absolutu. Zazwyczaj to „epistemologizowanie” Micińskiego przebiega między zapisem jego aktów destrukcji (chaos) a próbami osadzenia zdestruowanego świata (literackiego i rzeczywistego) w formie ładu „nowego”. Piszę o tym, by wskazać, iż istotnym problemem badania tekstu/tekstów Micińskiego jest utrzymanie równowagi między odczytaniem ambicji twórczej (piękno) a rozpoznaniem celu poznawczego słowa pisarza (*episteme*). Trafność interpretacji ujawnia się tam, gdzie ta równowaga zostaje utrzymana⁵.

Sposobem wybrnięcia z konfuzji »piękno czy poznanie« jest inna jeszcze metoda ogarniania sensów tekstu/tekstów Micińskiego: ustawienie kom-

⁴ W. Bolecki, „Powieść-worek”: Miciński, Jaworski, Witkacy, w: tegoż, *Poetycki model prozy w dwudziestolecie międzywojennym*, Wrocław 1982, s. 15.

⁵ W. Gutowski, *W poszukiwaniu życia nowego. Mit a światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Warszawa 1980; J. Prokop, *Żywiol wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*; M. Popiel, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, wyd. 2, Kraków 2003.

paratystycznego lustra, w którym, jak to u Micińskiego, odbija się wszystko: Miciński bizantyjski i wenedyjski, arymaniczny i apolliński, druidyczny i niezscheańsko-zaratustriański (wymieniać by można długo). To porównanie *erudiconu* pisarza z *erudiconem* kultury ludzkiej ujawnia, jak wiemy, nieskończone bogactwo i odmian piękna, form gatunkowych, i modeli poznania zapisanych w tekstach, utekstowionych. Ale czy wiele odkrywa?

Nieprzypadkowo odchodzę od pisania o „prozie Micińskiego” na rzecz rozważań o tekstach/Tekście Micińskiego. Rośnie we mnie przekonanie, że jak w przypadku innych XIX-wiecznych twórców mających ambicję stworzenia ponadgatunkowej, ponadjednokierunkowej estetycznie i ideowo mitopei⁶, również u Micińskiego mamy do czynienia z mnogością form, gatunków, estetyk i idei – wreszcie osobnych dzieł – przez które peregrynuje to samo „ja” mitopeiczne, obdarzone ambicją ogarnięcia i przetopienia dorobku kultury w poznawczy kompas, wskazówkę, ukazującą teleologię istnienia „istnień poszczególnych” i podmiotów zbiorowych (narody, rasy, ludzkość). W tym procesie teksty układają się w Tekst, piękno podporządkowuje się Celowi, tworzenie okazuje się przewodzeniem, wieszczostwem, inżynierią umysłów, ducha. Poznanie, to fakt, zawsze zostawia u Micińskiego w tyle piękno, ale – jego celem nie jest zniszczenie piękna. Przeciwnie: piękno staje się narzędziem wstrząsowego poznania.

Czasem, jak w *Nietocie* (ale już nie w *Xiędzu Fauście*), piękno zdaje się dorównywać poznaniu, a nawet nad nim dominować, tworząc wrażenie dzieła estetycznie szokującego. Jest to, jak wskazywano, pozór⁷. To raczej sytuacja, gdy piękno zdaje się wymykać samemu autorowi spod władzy ambicji poznawczej, i jest to piękno ekstremalnie nowe, szokujące. Ale *Nietota* nie jest estetycznym kalamburem, powieścią-sfinksem. Również w niej poznanie, reorientacja aksjologiczna świata (przedstawionego i realnego) jest celem samym w sobie: prymarnym.

⁶ Zob. J. Ławski, *Marzenie o mitopei: tezy*, w: tegoż, *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia*, Białystok 2010, s. 77-84.

⁷ Wyjątkowo trafnie ujmuje tę pozorność chaosu Magdalena Popiel: „Atak groteskowych deformacji, parodystycznych ośmieszeń, ironicznych cudzysłówów nie dosięga istotnej sfery rzeczywistości literackiej. Nie można jej jednak wyznaczyć wyrazistym obrysem tematycznym czy ideowym, choć np. symbolika gór i postać Maga, wyjątek inicjacji i idea polskości najbardziej wymykają się degradującym operacjom. Gest śmiechu, wpisany w strukturę świata *Nietoty* i język opowieści nie mają mocy burzycielskiej w stosunku do pewnych trwałych założeń światopoglądowych. Poczucie sceptycyzmu, relatywizmu nie obejmuje np. przekonania Micińskiego do fundamentalnej roli transcendencji w duchowym rozwoju jednostki i narodu” (*Estetyka powieści...*, s. 272).

2.

Chcę w kilku punktach – bez ambicji „totalizmu” interpretacyjnego – zapytać o rolę piękna w pismach Micińskiego. Czynię to w poetyce i w figurze przypuszczenia. Więcej bowiem jest dziś dla nas niejasne niż pewne. Za wcześnie na syntezę, badania będą jeszcze musiały ponowić „szturm” na tak ekstrawaganckie zamki semantyczne jak dramaty, liryki, eseje Micińskiego. Oczywiście, zakładam, że interpretacja nigdy się nie kończy, że przychodzi do nas z każdym nowym, prawdziwym interpretatorem, a nawet, że to Interpretacja nas ogarnia, a nie my ogarniamy ją, zapatrzeni w nasze prywatne, intymne odczytania.

Przyjmuję zasadę następującą – w dziele Micińskiego każdy jeden tekst oświetla inny: wiersz prozę, proza dramat, publicystyka powieść, powieść lirykę, liryka eseistykę i tak dalej i dalej. Sądzę, że u Micińskiego nie mamy do czynienia ani z jedną estetyką, ani z wieloma w ciągu życia pisarza, lecz z e s t e t y k ą c i ą g ł ę j z m i a n y, z fluktuacyjnym przemianami się – tekst po tekście – jednych jakości estetycznych w drugie. W tym sensie jest to całość, w tym sensie istnieje tu wiele etapów przemiany, ale przemiana jest jedna i trwa stale: od juveniliów po okropny rok 1918.

Innymi słowy: gdyby tak rozpisać tekst za tekstem twórczość Micińskiego, ukazałyby się nam Tekst (metacałość), w którym pewne wartości stałe przepływają, podlegając ewolucyjnym zmianom od młodzieńczych pra-tekstów przez teksty-mity okresu pełni twórczej (*W mroku gwiazd*, *Do źródeł duszy polskiej*, *Nietota*, *Xiądz Faust*) aż po post-teksty okresu Wielkiej Wojny. W tych pierwszych piękno pełni rolę drugoplanową, w okresie pełni twórczej dorównuje rangą poznaniu, by w tekstach nazywanych przeze mnie post-tekstami (co w żadnym razie nie ma znaczenia dyskredytującego!) ustąpić miejsca innej funkcji, już do literatury nienależącej, słowa i tekstu: rzeczywistemu przeobrażaniu świata ogarniętego wojną i rewolucją. Konkretnie: w Rosji, na ziemiach polskich, w Europie Środkowo-Wschodniej.

Jestem wstrzemięźliwy wobec naznaczania twórczości Micińskiego rozmaitymi znaczeniami prefiksu *neo-*. Miciński nie należy do żadnego *neo-*. Ani nie jest neoromantyką, ani neosymbolistą czy neorealista (samo w sobie dość byłoby to odważne stwierdzenie: Miciński-neorealista)⁸.

Każde *neo-* oznacza u niego od razu *post-*. Powroty do tradycji nie służą jej rewitalizacji; przeciwnie, są jej wykorzystaniem. Ani hermeneutyczne koło

⁸ Myślę, oczywiście, o niezwyklej atencji, jaką darzył Miciński Prusa i Sienkiewicza, pokwitowanej artykułami pośmiertnymi: T. Miciński, *Mistyk realizmu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 22; tegoż, *Ku czci Sienkiewicza*, „Gazeta Polska” 1916, nr 309; artykuł po rosyjsku: T. Miciński, *Polska w twórczości H. Sienkiewicza*, „Utro Rossii” 3 XII 1916.

powrotu i nawrotu, ani muzealnicze odkurzanie znaczeń nie są tu celem. Jeśli pisarz sięga po piękno jednej z wielu form romantycznego piękna (fragmentaryzm, wizyjność...), to po to, by dokonać przekroczenia owej formy przez skok w inną, nieznaną formę. Dawna forma staje się zmienionym elementem nowej. Taka implantacja estetyczna elementu tradycji nie tylko całkowicie zmienia znaczenia tej przechwyconej z tradycji części, ale powołuje też do życia nową lekturę pewnej całości o walorach nieznannej wcześniej formy piękna (i, rzecz jasna, formy idei). Zamiast Vikiańskiej wspinaczki w górę po kolistej, spiralnej drodze – jest tu skok⁹. Drastyczny, czasem barbarzyński – resemantyzujący element tradycji tak bardzo, że nie jesteśmy w stanie od razu określić znaczeń tego elementu w nowym, nasyconym erudycją, środowisku znaczeniowym.

Widać to zjawisko najsilniej od *W mroku gwiazd* (1902) aż do końca twórczości. Nie wymyka się z tej zasady i *Walka o Chrystusa* (1911), gdzie w kotle świętej wojny-polemiki z Niemojewskim, polemiki religijnej, poznawczej, umieszcza pisarz symbole, mity, metafory jakby z innej rzeczywistości, z innych kręgów tematycznych. Widać to w tytułach rozdziałów: *Tragedia i komedia*, *Dar grunwaldzki dla ludzkości*, *Indyjska przypowieść*, *Drogi przed nauką podległą Światłu*¹⁰. Jeśli dodać do tego panerudycjonizm każdego akapitu tego „traktatu”... Tworzy to nie tylko efekt intelektualnego zaskoczenia, lecz także estetycznej tajemnicy, olśnienia. Więc tak też można, pytamy, spierać się o historyczność Jezusa, który miał być *Christosem*?

Zgodzę się, że tego typu praktyki wyobraźni i umysłu twórczego¹¹ są u Micińskiego źródłem najwspanialszych osiągnięć estetycznych w liryce i prozie. Są też pra-przyczyną, inspiracją kreacji tekstów, które są problematyczne, dyskusyjne, a może po prostu w swej zagadkowości niepoznane do końca: myślę o niektórych dramatach, publicystyce, czy „poezjo-prozie” z okresu I wojny światowej. Teksty te tracą walor piękna (lub tak nam się wydaje, nam, przyzwyczajonym do pewnego typu piękna, piękności i brzydoty, percypowanych w pewnych okolicznościach), zyskując na sile wygłosu retorycznego, wzmagając rejestry wzniosłości i patosu, kumulując jeszcze większe dawki erudycji z pozorów nic ze sobą nie mającej wspólności, jak w wierszu, który kiedyś interpretowałem (*Pszennica i kłkol*), gdzie rozpościera się symboliczna topogra-

⁹ Zob. G. Vico, *Nauka nowa*, przeł. J. Jakubowicz, opr. S. Krzemień-Ojak, Warszawa 1966.

¹⁰ T. Miciński, *Walka o Chrystusa*, wstęp, opr. tekstu i przypisy M. Bajko, Białystok 2011, s. 168-183, 196-200, 205-228.

¹¹ Podobne gesty czynił Słowacki od młodości do pism ostatnich, przeszczepiając motywy, symbole, metafory z tekstu do tekstu. Por. *Piękno Juliusza Słowackiego*, T. III, *Metamorphosis*, red. J. Ławski, A. Janicka, Ł. Zabielski, Białystok 2015.

fia świata (ba, ale jaka: Adriatyk, Bałtyk, Ziemia Obiecana, Ojczyzna, Rzeka Śmierci)¹². Pamiętając, że teksty podobne powstawały w okresie wojny, nazwałem ich poetykę „progeryczną” – starzeją się one i obumierają szybciej niż jakiegokolwiek inne teksty: już w dniu zapisania, wygłoszenia, opublikowania, zaraz potem zastąpione przez kolejne apele, wędzące jak ich poprzednicy¹³. Odczytywano to jako określenie wartościujące – nisko oceniające wartość estetyczną tych tekstów. Jest to niezgodne, ale to zupełnie niezgodne z moją intencją. Akt wartościowania nie może wyprzedzać aktu poznania, bodaj i dokonującego się w metaforze (poetyki progerycznej).

Być może piękno tych tekstów jest krótkotrwałe i ekstrawagancie, jak krótkotrwałe i wstrząsowe są wydarzenia kontekstu, który jest tych tekstów impulsem: Wojny. Jest to doświadczenie bezprecedensowe, wstrząsowo groźne, a równocześnie euforyczne. I to ono przesuwając proporcje w wojennych wierszach: ku retoryce, patosowi, zagęszczeniu symbolicznemu. (Czyż nie powinno być raczej odwrotnie – czyż symbolika tych tekstów nie powinna być „rozcieńczona”, „rozwodniona”? – a jest zgoła inaczej...).

Jest to inne piękno. Piękno czasów *ekstremum*. Jedna z najświetniejszych ksiązek o potęgowaniu się grozy wojny (I wojny światowej) drżenie, lęk, ekstatę i chaos śmierci ujmuje we wspaniale związanej metaforze tytułu: *W kołowrocie* (Marii Obertyńskiej)¹⁴. W kołowrocie życia wojenno-rewolucyjnego i w kołowrocie wyobraźni napiętej, pobudzonej ku ekstrawersji rodzą się wierszowane „pszenice i kłkole” Micińskiego. Nie-piękne (może) dla nas, piękne dla ich słuchaczy i czytelników, ogarniętych ramionami śmierci, wojny. A niepewnych: czy przeżyją i co zobaczą „po”...

3.

Pisząc o jednym z tekstów romantycznych, wskazywałem, że z punktu widzenia teleologii aktu twórczego można wyróżnić kilka modeli estetycznych w XIX wieku: estetykę egzystencji (służącą wyrażeniu różnych poziomów „ja” i somatyczności), estetykę historii (zapisującą w wielkiej skali i mikroskali dziejowość), estetykę myśli (skoncentrowaną na tworzeniu i dekonstruowaniu światów pojęciowo-kategorialnych, ale w XIX wieku celowo piękną; taka właśnie jest owoczesna refleksja filozoficzna: piękna i głębina; taka bywa publicystyka i krytyka epoki); estetykę syntacji (zapisującą

¹² T. Miciński, *Pszenica i kłkole*, opr. K. Jeżewski, „Kultura” 1993, nr 1 (544) / 2 (545), s. 55-61.

¹³ J. Ławski, „Pszenica i kłkole”. *Wyobrażenia poetycka Tadeusza Micińskiego w latach „Wielkiej Wojny”*, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2004, s. 431-494.

¹⁴ M. Obertyńska, *W kołowrocie*, wstęp B. Janusz, Lwów 1924, ss. 228.

nieskończoną ilość przejawów życia społecznego, dokonującą ich wiwisekcji, analizy); estetykę *n i n t r y g i* (służącą nade wszystko przykuciu uwagi; ten typ estetyki rozrasta się wraz z narodzinami powieści w odcinkach, kryminału, horroru); estetykę *n i e w y r a ż a l n e g o* (jej celem jest zapisanie lub wskazanie nieprzekraczalnych dla słowa granic poznania w zbliżaniu się do Boga, sacrum, numinosum, jaźni, absolutu itd.); estetykę „*e s t e t y k i*” (nastawioną na autokontemplacyjne, często artystowsko wysublimowane zgłębianie samego aktu tworzenia i jego wytworu)¹⁵.

Każda z estetyk posługuje się własnym arsenałem środków ewokowania piękna: od opisu przez fabułę po rozbuchaną wizyjność. Zazwyczaj jest to splątanie różnych elementów: symbolizmu z realizmem czy wzniosłości z ironią. Micińskiego można pomyśleć jako – gdy spojrzeć nań od debiutu – twórcę wszystkich tych celowościowo ukierunkowanych estetyk. Choć: z pewnością nie jest on (poza etapem młodzieńczym) pisarzem estetyki sytuacji. Jeśli już, co trafnie rozpoznano, interpretuje on mistrzów estetyki sytuacyjnej (Prusa), to w ramie znaczeniowej mistyki („mystyk realizmu”), co wskazuje nie tyle na bliskość, ile na istotny dystans własnej estetyki Micińskiego od pochwalanego modelu. Jeszcze inaczej rzecz się ma z estetyką „estetyki”. Niewątpliwie ethos artysty jest dla niego ważny. Wiele tekstów, w tym wierszy, fragmentów powieści, symbolicznie i wprost opowiada o cichej chwili „boskiego” tworzenia lub rozgłośnym splendorze bycia twórcą (niekoniecznie znaczy to: pisarzem). Ale przecież też nieprzypadkowo ów wektor autoanalizy twórczej zostaje podporządkowany roli kapłańskiej, funkcji mistagoga, maga, wieszczka, przewodnika. I tu zostaje powstrzymany. Stąd artystowski narcyzm, delectowanie się sztuki sztuką poprzez sztukę ma u Micińskiego nader ograniczony zasięg (poematy prozą częściowo? niektóre liryki..., *Nietota, Mené-Mené...?*)¹⁶.

Podporządkowana i sfunkcjonalizowana jest u Micińskiego także estetyka intrygi. Pisarz, jak wiemy, włącza elementy fabuł i scenografii symbolicznej powieści gotyckiej, libertyńskiej, kryminalnej, a nawet rewolucyjno-konspira-

¹⁵ Zob. J. Ławski, „Major Aleksander” Augusta Antoniego Jakubowskiego – fragmenty z estetyki egzystencji, w: A. A. Jakubowski, *Major Aleksander. Powieść*, komentarz B. Dopart, J. Ławski. E. Modzelewska, red. i opr. E. Modzelewska, Kraków 2016, s. 43-72.

¹⁶ Ale, co warto podkreślić, młodopolski estetyzm też wart jest wydobywania, analiz. Jednak w tekstach wydobywających ów aspekt zawsze jest ten drugi biegun: kazalnica Skargi, miłość do Polski, mistyka. Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Wieża z kości słoniowej i kazalnica, czyli między Des Esseintesem a Piotrem Skargą*; T. Chylińska, *Karol Szymanowski i Tadeusz Miciński*; E. Nowakowska, *Przekłady gazali Dżalaluddina Rumiego na tle twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979, s. 131-158, 325-340, 433-442. Zob. także: M. Gmys, *Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk*, Poznań 2012.

cyjne schematy fabularne, w swe powieści. Nie służą tu one same sobie. Są podporządkowane nadrzędnym intencjom poznawczo-estetycznym.

Wyrażają one intencje estetyki: ekspresję niewyraźnego, historii i egzystencji. To ich splot tworzy *differentia specifica* postawy pisarskiej Micińskiego, bliskiej kondycji romantyków (naturalnie, tych wielkich). Wszystkie rodzaje estetyk mają więc swe miejsce. U romantyków jednak estetyka intrygi czy sytuacji incydentalnie uatrakcyjniała wieszczę dzieła, a delektowanie się aktem twórczym przybierało kształty bluźnierczej „improvizacji”. U Micińskiego intryga, sytuacja i pisanie o pisarzu/pisaniu są naturalne. Lecz nawet wszystkie razem ujęte estetyki XIX wieku można z *określoną intencją sfunkcjonalizować, zideologizować*. Pojedynczo i/lub razem mogą one służyć ugruntowywaniu tradycji (opcja konserwatywna), nieskończonej i niejednoznacznej wiwisekcji życia społecznego, a wreszcie metamorfozie świata wyobrażonego (i realnego). Mogą służyć też metamorfozie samego pisania i tego, co napisane: gatunków, tematów, symboli, idei. I to jest – gdy mowa o metamorfozie – przypadek Micińskiego: przeobrazić „ja”, psyche, człowieka (estetyka egzystencji).

Jednak koroną i spoiwem wszystkich przemian jest estetyka Niewyraźnego, które – jako program społeczny, utopia – staje się u Micińskiego, im bliżej 1914 roku, coraz bardziej Wyrażalnym jako projekt. Nie znaczy to, że Miciński od metafizyki i piękna słowa, które wgłębia się w niewysławianą Boskość, przechodzi do „zwykłego” programu społeczno-politycznego. Nic takiego. Wydaje się, że to znów spazmy Wojny wydobywają z jego wyobraźni obrazy (ale nie „program!) przyszłości. Nie wątpię, że i ten projektowany, wyobrażony nowy świat, z odrodzoną Polską, Europą i ludzkością, osadzony jest na niepoznawalnej otchłani metafizycznej Chrystusa/Lucyfera, Boga o wielu twarzach, ale niemożliwej do nazwania Istocie. Na pewno jedną z Jego twarzy jest Wolność, której eksplozję zapowiada wojna. Widać to w wierszach, które Miciński tłumaczy na język rosyjski i publikuje w Rosji: to *Jeszcze polska nie zginęła (Mazurek Dąbrowskiego)*, *Warszawianka*, *Rota Marii Konopnickiej*¹⁷.

U pisarza trwa nieustająca mitogeneza. W tym procesie dokonuje się u niego synteza rodzajowo-gatunkowa, choć, co trzeba z pewnym zdziwieniem zauważyć, Miciński nie rozprzęga i nie rozwiązuje gatunków. Zawsze pozostaje tu jednak nadrzędny sygnifikator gatunku: powieść to powieść, dramat to dramat, wiersz – to wiersz, jakkolwiek dziwaczne byłyby ich kształty. Jak sądzę, granicę eksperymentu estetycznego wyznacza ekonomia celu poznawczego. To charakterystyczne dla estetyki niewysłowionego: można tu zamilk-

¹⁷ Wiersze te w przekładach Micińskiego publikowane były: „Utro Rossii” 1917, nr 62; „Utro Rossii” 1917, nr 33.

nać, popaść w bełkot albo okiełznać słowo przemodelowaną w najdziwniejszy sposób formą. I tak czyni Miciński: poznaje (niewysłowione), przekształcając; przekształca (formy), poznając granice przekształcania.

4.

Kiedy czytam juvenilia Micińskiego, tak pieczołowicie wydane¹⁸, a następnie wracam do *Nietoty*, a jeszcze potem odczytuję wiersze i prozę Micińskiego z lat 1914–1918, doświadczam pewności, że to ten sam pisarz. Osobowość twórcza, która nie tylko chłonie kulturę swoich czasów, lecz od samego początku ma swój niepowtarzalny idiom estetyczny. Teksty z lat 90. XIX wieku są już wtedy na tle kwitnącej prozy inne: nadekspresyjne, erudycyjne, ekscentryczne i (tak!) przemyślane. W naturalny sposób ta wczesna proza – czy to z ambicją artystyczną, czy retoryczną – układa się w te same frazy: w już rozczłonkowane, dynamiczne, obciążone figurami erudycji. W moim przekonaniu trudno o pisarza, u którego stanowisko estetyczne byłoby tak osadzone na niepowtarzalnym typie talentu stylistyczno-symboliczno-wizyjnego. To „coś” Miciński posiadał jako młody człowiek i z tym „czymś” schodzi ze świata.

Latami dopracowuje się myśli, a właściwie klaruje sobie w głowie ideę, z którą przyszedł na świat. W tym czasie płynnie, ale nigdy skokowo, zmienia się jego estetyka, pozostając: wciąż tą samą, taką samą. Z 1897 roku, do Lutosławskiego: „Czytałem bardzo dużo Cieszkow.[skiego], Wrońskiego, o Tow. [iańskim]”¹⁹. Ale to już w 1897 roku. W roku 1893 w *Pierwszej miłości*, skupionej na dramacie egzystencjalnym, znać, że to ten sam czytelnik licznych filozofów i pisarzy:

„O, gdyby zamienić się z nią mógł w dwie srebrne chmurki, w dwie krople rosy, w dwa kwiaty na jednej łodydze, w dwie jaskółki szybujące w przezroczach powietrznych!

Ale niech go kobieta odtrąci – przeobraża się natychmiast w ponurego geniusza, który pragnąłby szaleć wśród mrocznych przestworzy, co śmie być szczęśliwe wówczas, gdy on cierpi.

Lecz jeden pocałunek, jedno uściśnienie ręki i nowa metamorfoza! Ponury demon staje się sylfem, a wkrótce, zrzucając lekkie, motyle skrzydełka, ukazuje się w swej nagiej istocie i treści – satyrem.

Wszyscy idziemy za przykładem wielkiego Zeusa, który zamieniał się w złoty deszcz, lub białoskrzydłego łabędzia, gdy chciał się zakraść do kobiecej

¹⁸ T. Linkner, *Z juveniliów Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 2016.

¹⁹ T. Miciński, List do W. Lutosławskiego, Raperswil 11 V [18]97, cyt. za: J. Illg, *Niesamowitego spotkania karty nieznane. Korespondencja Tadeusza Micińskiego z Wincentym Lutosławskim*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, s. 369.

sypialni. Co prawda nie wahał się też zostać bykiem, gdy to było potrzebne. A ja – czyż nie jestem satyrem rozkochanym, czyż nie żądam tego samego, co jest celem i marzeniem innych?

Gdybym zyskał tymczasem choćby pocałunek – uważałbym się na najszczęśliwszego z ludzi. Ponieważ tego nie zdobyłem – wpadam w rozpacz błahą i śmieszna. Nędznik! jeśli mi chodzi o jej duszę – czyż mi jej nie dała? tego białego ptaka poranionego o druty klatki – a ściągniętego z sfer słonecznych do kałuży rzeczywiistości? O moja święta, moja (dobra?)!”²⁰.

Ile tu symboli, jaka obrazowość, zestawienia skrajności symbolicznych i emocjonalnych. Zeus! Szaleństwo, kałuże, klatki, ptak. Kilka lat potem, w 1895 roku, w innych okolicznościach Miciński wygłasza *Przemówienie na wieczorze inauguracyjnym Zjednoczenia (młodzieży postępowej w Krakowie)*. I tu mała próbka stylu i obrazowania...

„Ilekcroć, twierdził prezes Zjednoczenia w Krakowie, tutejsza młodzież postępową, a była to prawie wyłącznie młodzież akademicka, zakreślała sobie jakiś szerszy program działania, wstępowała na nowsze drogi, ulegała jakimś nowszym prądom, zawsze obrzucaną bywała mianem awanturników, burzycieli porządku społecznego lub przyjmowana uśmiechem lekceważenia, czy też pogardy na ustach.

Z galicyjskiego błota wyłaziły wtedy obficie rozmaite padalce trzeźwości, sykiem swym starały się zagłuszyć porywy »niepoprawnych marzycieli« lub szlachetną denuncjacją sparaliżować dążenia. Nieraz także z błota owego wysuwały bojaźliwe łby żaby, »przedstawicielki polityki następstw«, i żalosnym skrzeczeniem starały się nawrócić błądzących na drogę cnoty i moralności”²¹.

I znów, zwróćmy uwagę: „błoto” rzeczywistości, a przeciw niemu już szykuje się jakaś idea. Potem słonecznie, lunarnie, lecz i błotniście będzie już w całej twórczości Micińskiego; od początku pisarz ma własne gadzio-płazie bestiariusz, te wszystkie żaby, padalce, żmije, żyjące w kałużach, na moczarach. To wszystko jest naturalnie, wokół nas i – w nas. W *Nietocie*: „Walka była nierówna. Po tamtej stronie użycie wszelkiej broni, osobliwie wysypywanie koczów ze skorpionami i węzami, kalumnie, przekup świadków w sądzie [...]”²². Tak samo w *Xiędzu Fauście, Wicie, Mené-Mené...* – błoto i – hen, w górę

²⁰ T. Miciński, *Pierwsza miłość*, w: T. Linkner, *Z juveniliów...*, s. 19. Zob. komentarz T. Linknera: *Micińskiego zawiązki myśli twórczej w „Pierwszej miłości”* (tamże, s. 25-42). Podkr.– J. Ł.

²¹ T. Miciński, *Przemówienie na wieczorze inauguracyjnym Zjednoczenia (młodzieży postępowej w Krakowie)*, w: T. Linkner, *Z juveniliów...*, s. 113.

²² T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Warszawa 2004, s. 254. Ten sam cytat analizuje M. Bajko, *Miasto z błota*, w: tegoż, *Heroiczna Apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego*, Białystok 2012, s. 101-103.

szybująca wyobraźnia „solarna”. A w okresie I wojny? „Łatwo jest ogień przebudzić w Bohunach / [...] W całym polskim węzowisku...”²³. Istna monomania symboliczno obrazowa. Popatrzmy jeszcze na ten cytat z *Pierwszej miłości* 20-latka: „kałuże rzeczywistości” i „święta” ukochana. W *Pszenicy i kąkolu*: „węzowisko” i „na Tabor wkroczyliśmy w światło Nieśmiertelne!” Książkę trzeba by poświęcić analizom tej obrazowo-symbolicznej monomanii, której wcale nie tłumaczy tylko „oksymoron jako gest twórczy”.

U Micińskiego u kresu życia (który przecież nie miał nim być...) ujawnia się to samo zjawisko, które obserwujemy u Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego: im starszy pisarz, tym więcej obrazów z młodości, symboli i czynności symbolicznych przywołuje jego pióro, niemniej jednak są to przywołania odmienione, zrekontekstualizowane, zhiperbolizowane. Okrucieństwa *Szafarego* i *Araba* znajdujemy w *Królu-Duchu* Słowackiego; Mickiewicz debiutuje jako klasyk i do klasycyzmu wraca, Krasiński zaczyna od żonglerki makabrą literacką spod znaku gotycyzmu, ale wraca do makabry egzystencjalnej (listy o chorobach, cierpieniu). U Micińskiego podobnie: nerwowy rytm prozy i powołanie retora, społecznika przemawiającego do młodzieży przeobrażają się w poczucie misji pisarza, który głosi nadejście nowej epoki żołnierzom, a nawet Rosji i Rosjanom. Od retoryki młodości do praktyki wojennego słowa i działania. Od reformy do „utopii”²⁴ z zakończenia *Xiędza Fausta*: przemiany wewnętrznej jednostki i odmiany zepsutego świata.

Miciński-estetyk dąży do wyjścia poza ramy literatury. W wojennym kółowrocie doświadcza działania, które modyfikuje sensy i funkcje estetyczne jego słowa. Skąd te, jak dziś je nazywam, oratorskie »wierszoprozy«. *Miciński. Słowo i czyn*, aż chciałoby się podsumować, dodając słynny dystych Mickiewicza: „W słowach tylko chęć widzimy, w działaniu potęgę; / Trudniej dzień dobrze przeżyć, niż napisać księgę”²⁵.

Tu nie chodziło o przeżycie dnia. Tu szło o przeżycie świata – starego świata, który wojna pograżała w niebycie, otwierając wrota nowej, wspaniałej przyszłości. I boskości. Już dawniejszy romantyczny *Anioł-Niszczyciel* z wiersza Zmorskiego dobijał zło starego, zmurszałego porządku światowego, ale w głębszym sensie oznajmiał też „nowe”²⁶. I wtedy, gdy „nowe” się miało zacząć,

²³ T. Miciński, *Pszenica i kąkol*, dz. cyt.

²⁴ Zob. W. Gutowski, *Dusza – Duch – Jaźń. Semantyka słów-kluczy metafizycznej antropologii Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002, s. 229-270. Badacz nie jest zwolennikiem czynienia z Micińskiego utopisty.

²⁵ A. Mickiewicz, *Słowo i czyn*, w: *Zdania i uwagi z dzieł Jakuba Bema, Anioła Ślężaka (Angelus Silesius) i Sę-Martena*, cyt. za: tegoż, *Dzieła. Wydanie Rocznicowe 1798–1998*, T. 1: *Wiersze*, opr. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 380.

²⁶ R. Zmorski, *Anioł-Niszczyciel*, „Tygodnik Literacki” 1842, nr 46, w: tegoż, *Lesław. Szkic fanta-*

Miciński zostaje zamordowany. Paroksyzmy rozczarowań szklanymi domami i kościołami Chrystusa/Lucifera zostają mu oszczędzone.

To okrutne. Ale czy tragiczne?²⁷ Jak sądzę, to tragizm jest kategorią integrującą ideę i piękno, los i wybory, konieczność i wolność, pisanie i czyn u Micińskiego.

5.

Miciński przynależy do estetyki Nocy. Znów w specjalnym, dla siebie ustanowionym znaczeniu i pomimo tromtadracji wojennych wierszy, pełnych rezurekcyjnych dźwięków.

Nie jest to noc mistyczna. Jest to noc poznania.

Nie jest to noc niszczenia, rewolucji, destrukcji. Jest to noc czynu. Noc tworzenia.

Od początku, młodości ustawia sam siebie wobec dwóch wartości, które są nieosiągalne poznawczo. Tych dwóch bogów Micińskiego to: Bóg, absolut i Cel: przemiana świata. Od początku próbuje ocalić trzeciego boga: sztukę, piękno. Ale wobec tych dwóch, cóż się ostać może?

Tłumaczyłoby to owo dziwne skąpstwo, z jakim darzył nas tomami liryki. Pozostał jeden z nocą i Kantem w głębi: *W mroku gwiazd*. Estetyka nocy jest u Micińskiego wyzwaniem nieskończonego dążenia do celów, które stale są „poza”: Boga poznać nie sposób, świata zmienić się nie da. Zresztą Bóg i świat już w *Xiędzu Fauście* zaczynają zlewać się w jeden panteistyczny czy panenteistyczny Proces. Proces powstawania boskości *in statu nascendi*. Chrystusowość pisarz chce wydobyć z tego, co lucyferyczne. W istocie Micińskiego trzeba liczyć do tych maksymalistów epistemologicznych, którzy skrajnie różnymi środkami, nawet przez samowyniszczenie, jak Przybyszewski, prą ku poznaniu, *gnosis, telos, christos*. Brzozowski, Lutosławski, Abramowski, Żeromski, Ochorowicz, Przybyszewski, Grabiński, Wyspiański. Kto jeszcze? Kto w tej epoce?

styczny, wstęp i opr. tekstu H. Krukowska, red. i *Aneks J. Ławski*, Białystok 2014, s. 69-172.

²⁷ Nawiązuję do inspirującego eseju: A. Czabanowska-Wróbel, *Aby umrzeć, trzeba najpierw ożyć*. „Na temat z *St. John Perse' a' Jana Lechonia*, „Ruch Literacki” 2009, nr 3, s. 245: „Nie będzie mógł naprawdę odejść ten, kto pozostaje skamieniały i wewnątrz martwy. Opuszczający ziemię dyskretnie i w porę – niemal w ostatniej chwili – bohater liryczny musi podjąć ryzyko przemiany, by móc odejść tak jak chce i kiedy chce. Lechoń zdaje się mówić nie tylko, jak mówił dotąd na eleuzyjski i »Wyspiański« sposób, »umierać musi co ma żyć« (życiem przyszłym), ale: musi żyć, to, co pragnie umrzeć. Trzeba najpierw ożyć, by móc umrzeć. Po to, by umrzeć, by w pełni i do końca doświadczyć własnej śmierci takiej, o jaką modlił się Rilke, na miarę każdego, »własnej«. Trzeba być najpierw żywym, niezasklepionym w skamieniałych formach, być żywym, bo umierają tylko żywi”.

Estetyka nocy nie jest u Micińskiego zwykłą ludzką bezsilnością lub naiwnością, która doznaje deziluzji. Jest *tragiczną samowiedzą*, że trzeba umierać dla bogów/celów, których się nie powita na Ziemi. W legendzie o tym, że Miciński wracając do Polski miał *wieźć* ze sobą kolejną wersję *Niedokonanego*, jest istotne ziarno intuicji, prawdy. W gruncie rzeczy bowiem wszystko, co czynił w Rosji, podszyte było głębokimi znaczeniami zapisanymi w tym poemacie. A kończy się on między innymi obrazem śmierci „szakańca”, który na szubienicy zawisnął krzyżem w mroku świata, w mroku obojętnego kosmosu – przyrody i ludzi:

„Buntownika miano stracić. Wyprowadzono na podwórze. Stała tu budozła, haniebna tak jak dawniej krzyż. Kapłan w czarnej, wlokącej się szacie stał przy nim – kat wiązał mu ręce w tył – a żołnierze z ostrzami chmurzyli twarze pełni nienawiści.

Przy latarni wprowadzono więźnia na schodki i kiedy właśnie leciał meteor przez niebo, zakładano mu stryk na szyję – zbliżył się kapłan ze znakiem Zbawienia, i Miłości, ale więzień, młody, zuchwały Buntownik, odsunął go spokojnie lecz bez uśmiechu – wszedł na ostatni już schodek, który mu poderwano z pod nóg. Ujrzał meteor – Zawisnął rękoma, jakby chciał dać jakiś znak...”²⁸.

I nie jest to jeszcze jeden gest heroistyczny czy konfesyjny. To figura tragizmu wywiedziona z nocy i zapisana w estetyce nocy tragicznej. I nie ma tu tego godnego podziwu spojrzenia śmierci w oczy – z Johnna Donne’a, Krasińskiego, Rilkego czy Antoniego Langego:

Śmierci, dość w swoim obłędzie
 Patrzałem w twe oczodoły –
 Co ma być, to niechaj będzie,
 Gdy się obrócę w popioły.
 [.....]
 Życie to cały sens życia
 I cała jego przejrzyłość,
 Bo wszystkim są pulsów bicia,
 A śmierć – to nierzeczywistość.²⁹

Być może gdyby Miciński skupił się na estetyce „estetyki”, gdyby był jeszcze jednym parnasistą, szlifującym sonety i gazale, zyskałby jako człowiek i artysta – spokój (czy szczęście?). Iluż ich wtedy było w Europie, w Polsce. Pisarz

²⁸ T. Miciński, *Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni*, cyt. za: T. Miciński, *Niedokonany...*, dz. cyt., s. 42.

²⁹ A. Lange, *Rozmyślenia*, cyt. za: M. Stala, *Misteria ducha. Antoni Lange wobec „nierozwikłanych zagadnień człowieka”*, w: tegoż, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 216. Odsyłam do pogłębionego komentarza Mariana Stali.

zgodził się na inny los: że już zawsze będzie dążył ku temu, co choć realne dla jego wyobraźni, musi pozostać irrealne w świecie. Zgodził się być reprezentantem Boskości i owego Wielkiego Celu w świecie, który ani o nich marzył, ani ku nim dążył. Miciński badany jako twórca „powieści-worków” i podobnych utworów, jako przypadek zaburzonej „komunikacji językowej” na linii autor – czytelnik jawi się jako twórca groteskowy. A właściwie, choć rozumiem, o co chodzi w takich badaniach, ja nie znam takiego Micińskiego.

6.

Piękno u Micińskiego nie poległo w starciu z ideą. Piękno to było od młodości uformowane przez idiomatyczną osobowość wielkiego talentu pisarskiego. Talent ten przepłynął przez dzieła, piękno zaś to tu, to tam się przeobrażało – ale w zasadzie, sądzę, jego cechy szczególne pozostały określone przez estetykę niewyraźnego, historii, egzystencji i, w mniejszym stopniu, estetykę „estetyki” (Miciński krytyk sztuki, artysta i poeta). Owe dominujące estetyki zostały poddane funkcjonalnemu ukierunkowaniu: grały rolę w tym samym spektaklu przemieniania kosmosu i odkrywania boskości (przecież *a priori* niepoznawalnej).

Casus Micińskiego pokazuje, że tylko z pozoru po 1918 roku mieliśmy do czynienia ze sztuką „nowoczesną”, która jakoby zrywała z ambicjami poznawczymi i najszerszą koncepcją literatury, do której zalicza się także filozofię, myśl estetyczną, historiografię i inne rodzaje piśmiennictwa. Gdyby takie „nowoczesne” całkowite zerwanie nastąpiło, kim byliby Witkacy, Chwistek, a potem Miłosz?

Zmagania z estetyką tekstów Micińskiego ośmielają do powtórzenia myśli, że to nie Micińskiemu zabrakło słów dla wyrażenia historii i siebie w latach 1914–1918, tylko że my dotknęci jesteśmy, również na polu myśli estetycznej, wyczerpaniem kategoriałnym. Za pomocą znanych kategorii trudno o Micińskim pisać, ratujemy się więc wartościując: to lepsze, to fatalne... Tymczasem, a już nie pierwszy rok zmagam się z autorem *Wity*, jest to pisarz z tych, których znaczenie je s z c z e wzrośnie. Bo pisał może ekscentrycznie, ale od początku z wybitnym, rzadkim talentem. Bo wyszedłszy z nieświadomości i zaszczepiłszy sobie idee i cele, pozostał im wierny, choć oznaczało to wejście w Noc³⁰. Oznaczało spojenie piękna i idei – tragizmem.

Dałem temu tekstowi motto z "naiwnego" dramatu szkolnego o św. Stanisławie Kostce³¹. Nieprzypadkowo. Było w pięknie, ideach i postawie Micińskie-

³⁰ Zob. H.-G. Friese, *Die Ästhetik der Nacht. Eine Kulturgeschichte*, I: *Leib und Raum*, Rowohl Verlag 2011, ss. 1308.

³¹ K. Milieski, *Granitowy Królewicz Duchą*, dz. cyt., s. 64. Ostatnie słowa świętego brzmią tak:

go coś zarazem okrutnego (szedł ku śmierci), lecz także w najszlachetniejszym znaczeniu dziecięcego. Nie naiwnego i nie infantylnego, lecz dziecięcego.

Naturalność, upór, konsekwencja i jakiś rodzaj przejrzystości, która jest też, a może przede wszystkim piękna. Tak: piękna przejrzystość.

Ełk, 30 stycznia 2017 roku

Bibliografia

- Bajko M., *Heroiczna Apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego*, Białystok 2012.
- Bolecki W., *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982.
- Flis-Czerniak E., *Błędni rycerze i nauczyciele rozumności. Dialogi z romantyzmem w literaturze polskiej lat 1864–1918*, Lublin 2015.
- Głowiński M., *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969.
- Gutowski W., *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002.
- Ławski J., *Wyobraźnia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokony. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”*, Białystok 1995.
- Próchniak P., *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2006.

Jarosław Ławski

*Faculty of Philological Studies “East-West”
University of Białystok*

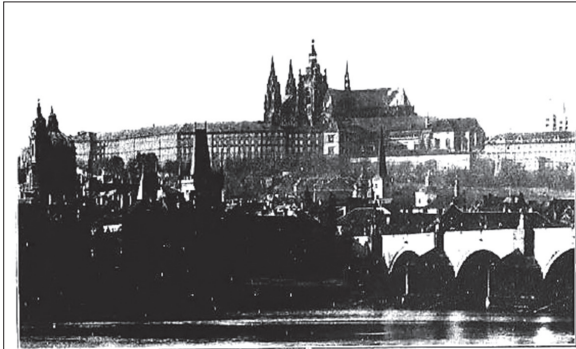
THE AESTHETICS OF TADEUSZ MICIŃSKI'S WRITINGS: IDENTIFICATIONS

Summary

The author of the essay reflects on the specificity of Tadeusz Miciński's aesthetic prose. First, he analyzes the prevailing trends in the readings (the sublime, the grotesque, the tragic, the absurd), in order to formulate his own research suggestions. In Miciński's writings, beauty, says the researcher, has not been in confrontation with idea. This beauty has been since its youth formed by an idiomatic personality of the great writing talent. This talent passed through the work, while beauty underwent constant transformations here and there – but basically its specific features remained determined by the “aesthetics of the inexpressible”, the history, existence and – to a lesser extent – the metaesthetics (Miciński – the art critic, the artist and the poet). These dominant aesthetics have been subjected to a functional focus: they played a role in the same spectacle of transforming the cosmos and discovering divinity, which was to emerge from the world.

Keywords: aesthetics, prose, Tadeusz Miciński, grotesque, beauty, divinity.

„STANISŁAW. Idę tędy za duchem Bożym...
pragnę wyzwolić ducha mego, bo woła mię Matka moja...
na – wielkie – święto...
Boże! Obym zdążył tam – w niebo, które widzę.
Oto idę do mej ukochanej Matki... Marji...”



Praga Czeska. Widok na Hradczany.

Złota Praga.

Od p. Tadeusza Micińskiego, sławnego poety, autora zbioru „W mroku gwiazd”, „Bazyliśsy” i licznych innych utworów, ułamyliśmy barwny, plastyczny opis sobolskich wroczyści w Pradze, atęczony z ogólniejszymi uwagami, jakie nasunęły się autorowi, podwracaniem wroczyści i entuzjazmem ich uczestników.

W zaczarowanym lesie Słowiańszczyzny błądzą głębokie, smutne cienie, pełne łez...

Kto radę poda zabiakany? Kto głaz odrzuci wśród narodów? Kto do obozu krew pijących, zbyt gadalich, próżnych, władnych — wniesie Milczenie święte Sumień. Słowiański papież czy uświęci te straszne pola,

gdzie bratobójczy mlecz wyteplł Wagrów, Pomorzan, Wenedów, Lutyków — i wreszcie okuł w łańcuchy nas?...

Kto do Kuźnicy zaprowadzi li-czych, zdrętwiałych, osłabionych i w stal okuje, w żyły wleje nam żywą kwi-stą moc — hart woli?

Kto jest nac nami? i czy jest? w głębokich, czarnych mrokach, z których nie wócił żaden Orfeusz —? Kto nas wprowadził w Zorzę tak ogromną, aby się stała Letą zapomnienia wez-branych, jako Polop, krzywd?...

O, wstańmy, idźmy co dnia ku Rozświetom — nie z krwi, nie z mająt-ności nagrabionych, lecz z wielkiej pracy, z jasnej wiedzy — z tych mro-ków twórczych, gdzie człek znika — a wstaje Boskie pojednanie!...

Żył rycearz, tjał się za krzywdą ludu. Wtracony był w potworne

II. INTERPRETACJE

Tadeusz Miciński.

NAUCZYCIELKA

Nowele



WARSZAWA
KUNCEWICZ I HOFMAN
ul. Marszałkowska 91,
KSIĘGARNIA I SKŁAD NUT

Karta tytułowa zbioru nowel
Nauczycielka (Warszawa 1911),
zawierających nową wersję tytułowej noweli z 1896 roku
(alternatywny tytuł zbioru *Dęby czarnobyłskie*)

Anna Martens

*Katedra Mediów, Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej
Wyższa Szkoła Informatyki i Zarządzania, Rzeszów*

KOBIETY ZMAGANIA Z REALNOŚCIĄ – O SPOŁECZNYM TLE NAUCZYCIELKI TADEUSZA MICIŃSKIEGO

Niewielu jest twórców, których debiuty można po latach traktować z pełną powagą, odnosząc je do całej twórczości autora. Nieliczni są również tacy, u których już w pierwszych dziełach można doszukiwać się symptomów przyszłej filozofii i charakteru artystycznego. Do tych wyjątków z pewnością można zaliczyć Tadeusza Micińskiego. Jak zauważa Paweł Próchniak¹, już w roku swego debiutu literackiego Miciński prezentuje się w trzech rolach: prozaika, dramaturga i poety. Nas szczególnie interesować będzie nowela z 1895 roku – *Nauczycielka*, jednak pamiętać należy, że dzieła autora *Nietoty* tworzą różnorodną, ale wyjątkowo spójną całość, wpisującą się w główny nurt twórczości literackiej przełomu wieków.

Debiutancka nowela Micińskiego zdobyła drugą nagrodę w konkursie literackim „Czasu” w 1895 roku, a w marcu następnego roku drukowana była w tym właśnie dzienniku. Dodajmy również, że na potrzeby konkursu i pod naciskiem komisji oceniającej prace², autor dokonał kilku zmian w pierwotnej wersji *Nauczycielki*³. W tym samym roku, nieznacznie zmieniona nowe-

¹ P. Próchniak, *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2008, s. 17.

² Tamże, s. 30, za: J. Tynecki, *Inicjacje mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim*, Łódź 1976.

³ W opracowaniach badaczy literatury *Nauczycielka* pojawia się stosunkowo rzadko. Debiutancka nowela jest najczęściej wzmiankowana na marginesie lub w kontekście innych dzieł Tadeusza Micińskiego. Na szczególną uwagę zasługuje zatem wspomniany już *Pęknięty płomień* Pawła Próchniaka, w którym autor poświęcił *Nauczycielce* osobny rozdział, jak również szkic Wojciecha Gutowskiego, *Inna siłaczka? Wokół „Nauczycielki” Tadeusza Micińskiego*, „Ruch Literacki” 2005, nr 1, s. 17-27. O możliwym literackim wzorcu *Nauczycielki* w *Siłaczce*

ła ukazała się w formie książkowej. Najciekawsza jednak wydaje się kolejna wersja noweli, wydana w 1911 roku, jako otwierająca zbiór opowiadań *Dęby czarnobylskie*. Badacze zwracają uwagę na słowo wstępne Micińskiego do tego wydania⁴. Dojrzały już twórca zapowiada w nim obniżenie wymagań wobec odbiorcy, który lęka się „głębin” i „metafizycznych zagadnień” typowych dla poezji autora *W mroku gwiazd*. Prezentowany wybór ma więc być „lekką” lekturą młodzieńczych dokonań, której skromność nie razi „naszej reumatycznej polskiej Umysłowości, obłożonej watą i kadzidłami – w dusznych nieprzewietrzanych pokoikach... strasznego szpitala”⁵. Cyniczny i zgryźliwy charakter słowa wstępnego okaże się znaczący w kontekście analizy *Nauczycielki*.

W tym miejscu zaznaczmy jeszcze, że, jak zauważa Paweł Próchniak, wczesne datowanie dzieł zawartych w tomie można poddać w wątpliwość, a otwierająca *Dęby* nowela *Nauczycielka* również, w znaczącym stopniu, różni się od pierwotnej, konkursowej wersji drukowanej w „Czasie”⁶. Można zatem przypuszczać, iż autorska nota jest raczej wyrazem rozczarowania szeroką publicznością, u której twórczość Micińskiego nie znalazła zrozumienia, niż prezentacją mniej znaczącego dorobku. Tym bardziej, że wzajemne powiązania między treścią nowel zawartych w *Dębach*⁷, jak i modyfikacje wprowadzone w samej *Nauczycielce*, utrudniają odczytanie utworów i wymagają głębszej analizy.

Żeromskiego wspomina również Tadeusz Linkner, w *Zanim skończyło się maskaradą. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 2003, interesujące uwagi na temat noweli można znaleźć w części I tego studium pt. *Komponenty twórczej ewolucji w Dębach czarnobylskich*. W ramach ciekawostki warto dodać, że nowela Micińskiego dostępna jest obecnie w wersji elektronicznej w dwóch miejscach w sieci: na portalu Polskiej Biblioteki Internetowej http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=43611 (dostęp z dnia 2 września 2014) oraz na stronie Chmura Czytania <http://www.chmuraczytania.pl/showbook.php?id=99> (dostęp z dnia 2 września 2014), gdzie zamieszczona została w formie eBooka wydanego przez Fundację Festina Lente. Co ciekawe, obydwa teksty są reprodukcjami konkursowego utworu drukowanego w „Czasie”, odwołują się zatem do wersji z 1896 roku. Natomiast *Nauczycielkę* z 1911 roku zamieściła na swoich stronach Radomska Biblioteka Cyfrowa w formie skanów z *Dębów czarnobylskich* <http://bc.mbrpradom.pl/dlibra/docmetadata?id=22600&from=publication> (dostęp z dnia 5 września 2014).

⁴ Zob. T. Wróblewska, *Recepcja czyli nieporozumienia i mistyfikacje*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1979, s. 16; P. Próchniak, *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*, dz. cyt., s. 32.

⁵ T. Miciński, *Od Autora*, w: *Dęby czarnobylskie*, Warszawa 1911, nota nie objęta paginacją.

⁶ Z tej przyczyny niniejsza próba analizy noweli opierać się będzie na wydaniu z 1911 roku, z odniesieniami do różnic w stosunku do wersji z 1896 roku.

⁷ Ten problem stosunkowo obszernie omawia Paweł Próchniak, *Pęknięty płomień*, s. 30-33; uwagi na temat różnic między dwoma wersjami noweli oraz powiązań pomiędzy poszczególnymi utworami *Dębów czarnobylskich* poczynił również T. Linkner w *Zanim skończyło się maskaradą. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*, dz. cyt., s. 25-52.

Historia opowiedziana w wydaniu z 1896 roku wydaje się mało skomplikowana. Tadeusz Miciński rysuje obraz młodej kobiety, która właśnie obejmuje posadę nauczycielki na żeńskiej pensji w Warszawie. Był to w tamtych czasach jeden z nielicznych zawodów, które mogła wykonywać kobieta bez narażania się na krytykę społeczną⁸. Nowela, w formie pamiętnika, stopniowo uzupełnia kolejne niewiadome w rysie głównej bohaterki – Amelii. Zawiedziona nieszczęśliwą miłością, porzucona przez ukochanego mężczyznę (Konrada), który poślubił inną (Halinę), rzuca się w wir pracy na rzecz edukacji młodego pokolenia, by uspokoić nerwy i uleczyć zboląłą duszę. W stosunkowo prostą fabułę wplecione zostały również losy młodej uczennicy – Zosi, pochodzącej z rozbitej rodziny, która pod opieką Amelii wyrasta na zdolną, odpowiedzialną i dobrze rokującą przyszłą nauczycielkę. Dowiadujemy się także, że główna bohaterka ma uzdolnionego brata, Stefka, któremu pomaga finansowo w naukowej karierze. Mimo poświęcenia się pracy, nastroje Amelii wciąż poddają się wspomnieniom i cały dyskurs podporządkowany jest pragnieniu śmierci, która daje zapomnienie. Pewnego dnia były kochanek pojawia się na pensji, niemniej jego zaloty zostają odrzucone przez Amelię ze względu na dbałość o powagę instytucji małżeństwa. Konrad w geście rozpaczki podejmuje próbę samobójczą, z której jednak wychodzi cało, a do zdrowia pomaga mu wrócić opiekuńcza i pełna poświęcenia Amelia, która mimo własnych pragnień, przekreśla swoje marzenia o szczęściu, oddając Halinie miejsce przy ukochanym mężczyźnie.

Ten godny podziwu akt początkowo prowadzi do depresyjno-melancholijnych nastrojów, jednak z czasem praca i misja edukacyjna pozwalają Amelii odzyskać równowagę psychiczną. Stosunkowo oschły, ale jednak w pewnym sensie melodramatyczny, happy-end zapowiada stabilną i umiarkowaną szczęśliwą przyszłość spełnionej nauczycielki, u boku Staszeckiego⁹ – pedagoga pracującego na tej samej pensji w Warszawie. Prosta i pełna pozytywistycznych idei historia¹⁰.

⁸ Więcej na temat sytuacji zawodowej kobiet na przełomie wieków zob. *Kobieta i praca. Wiek XIX i XX. Tom VI*, zbiór studiów pod red. A. Żarnowskiej i A. Szwarca, Warszawa 2000, zwłaszcza artykuł Jadwigi Hoff, *Kobieta aktywna zawodowo w kodeksach savoir-vivre'u XIX i pierwszej połowy XX wieku* oraz Jadwigi Zacharskiej, *Nauczycielka w literaturze przełomu XIX i XX w.*

⁹ W *Nauczycielce z Dębów czarnobylskich* nazwisko nauczyciela zostaje zmienione na Starzecki. Nie jest to jedyna tego typu zmiana, takich korekt Miciński naniósł więcej. Trudno określić dlaczego zmodyfikowane zostały nazwiska wielu postaci (np. Kafarska staje się Kafarewiczową, uczennica Borkowska jest Birkowską, Konrad Laskowicki okazuje się Lachowickim, zmienione zostaje również imię brata Amelii – Stefek zostaje Mirkiem), wydaje się, że na fali zmian Miciński dokonał również tych przeróbek. Są one również źródłem pomyłki, która najprawdopodobniej przytrafiła się autorowi *Nauczycielki*, określającego Starzeckiego mianem Płatonowa – innego nauczyciela z pensji, zob. *Nauczycielka*, w: *Dęby czarnobylskie*, dz. cyt., s. 102.

¹⁰ W tej wersji Amelia dużo bliższa jest postaci Stanisławy Bozowskiej z *Silaczki* Żeromskiego – poczucie misji i praca są lekiem na skołatane i sponiewierane serce. Jednak już w *Dębach*

Jak słusznie podkreśla Paweł Próchniak, cytując zdanie z zapisków *Nauczycielki*, „sprawa czysta, jak łaźnia” znacznie się komplikuje, gdy sięgniemy po wersję noweli z 1911 roku. Zaczniemy od wspomianej już noty autorskiej Tadeusza Micińskiego, która w *Dębach czarnobylskich* brzmi cynicznie i butnie, ale przede wszystkim bardzo krytycznie wobec narodu polskiego¹¹. Ta krytyczna postawa nie zanika, a wręcz nasila się w treści noweli, co wyraźnie odróżnia ją od *Nauczycielki* drukowanej w „Czasie”. Wśród dodanych do tekstu fragmentów, wiele opiera się właśnie na uwagach przesiąkniętych negatywnym postrzeganiem polskiego społeczeństwa, choć, co trzeba podkreślić, wyrażany wstręt nie odnosi się nigdy bezpośrednio do samego kraju. Miciński bardzo odważnie ocenia swoich rodaków, podajmy zatem kilka przykładów. W przemyśleniach Amelii w pewnym momencie pojawia się nawiązanie do wspaniałości czasów starożytnych i mitologii, po którym przechodzi ona do rozważań na temat Polaków i notuje:

My jesteśmy racjonalistami – o, nawet nie! my w Polsce – jesteśmy narodem, który nie ma nic przemyślanego, a który odszedł już od instynktu, tembardziej od intuicji. I tylko zostały nudne, głupie frazesy – o wszystkim.¹²

Niewiele dalej kolejna uwaga uzupełnia krytyczny portret Polaków:

Chciałabym wyjść na ulicę i śmiać się ludziom w oczy: jak okropnie zabawne są te figurki o maleńkich wewnątrz sprężynkach i szkle na oczach, powiększającym ich charłactwa do rozmiarów bohaterstwa, ich słabość do tragedii, ich nieudolność do potężnych wyroków fatalizmu...

Wieczni – polacy!...¹³

Przywołując obraz ideału kobiety-żony jako Walkirii, Amelia kwituje: „ale to byłoby z rasy, która w Polsce dawno wyginęła”¹⁴, a sam kraj „przy

czarnobylskich Amelia oddala się od możliwego pierwowzoru. Jak zauważa Wojciech Gutowski: „To, co zadowoliloby pozytywistyczną „siłaczkę”: doskonałe warunki pracy społecznej, możliwość wychowania nowych pokoleń, nie zaspokaja wymagań Amelii, bohaterki opowiadania *Nauczycielka*. Amelia nie chce na stałe utożsamić się z żadną rolą społeczną, lęka się wszelkich stereotypów. Fascynuje ją miłość i przyjaźń, ale prędko nużą ją schematy neurastenicznych namietności i zwodniczych przyjaźni.” – W. Gutowski, *Chaos czy ład? Symbolika reintegracji we wczesnej twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, dz. cyt., s. 240.

¹¹ O powodach rozczarowania Micińskiego polską publicznością, a także o tym za co był krytykowany, wspomina T. Wróblewska, *Recepcja czyli nieporozumienia i mistyfikacje*, dz. cyt., s. 7-18; na możliwe związki korekt w wypowiedziach Amelii z ówczesną sytuacją samego autora zwraca również uwagę T. Linkner, *Zanim skończyło się maskaradą. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*, dz. cyt., s. 28.

¹² T. Miciński, *Nauczycielka*, w: *Dęby czarnobylskie*, dz. cyt., s. 42.

¹³ Tamże, s. 44.

¹⁴ Tamże, s. 70.

każdej sposobności zmienia się w jaskinię plotek! Ludzie tu rozwijają w sobie najwięcej jedyny zmysł – to jest nos gończy”¹⁵. Również nastawienie głównej bohaterki, w porównaniu z wersją z 1896 r., zmienia się. Amelia nie godzi się na udział w farsie, którą nazywa „Warszawko jakoś to będzie”¹⁶, a w planach zaczyna coraz częściej projektować wyjazd z kraju. To jednak dopiero początek korekt, jakie Miciński naniósł w treści swojego utworu.

Paweł Próchniak zwrócił już uwagę na różnice między wydaniem z 1896 a 1911 roku, zwłaszcza te najistotniejsze, wpływające na fabułę noweli¹⁷. Jednak zauważalnych zmian jest dużo więcej, mniej dosadnie zaznaczonych, czasami wynikających z dodania jednego słowa lub sformułowania, ale wyjątkowo istotnych z punktu widzenia charakterystycznych rysów *Nauczycielki*. W obydwu przypadkach jednak wyraźny jest pozytywny aspekt głównej postaci. Anna Czabanowska-Wróbel, w recenzji *Pękniętego płomienia* Próchniaka, zwraca uwagę na wyjątkowy wymiar tytułowej bohaterki *Nauczycielki*, na tle innych postaci kobiecych w twórczości Micińskiego: „Amelia to w mizoginicznej twórczości autora *Księdza Fausta* jedna z najjaśniejszych postaci kobiecych, tych, które obdarzone zostały autorską akceptacją i ukazane w ciepłej tonacji”¹⁸. Należy dodać, że w *Nauczycielce* mamy do czynienia z całą paletą kobiecych charakterów, które tworzą prawdziwie różnorodną i dosyć wiarygodną plejadę, odzwierciedlającą przekrój społeczny kobiet przełomu wieków, co świadczyć może o umiejętności obserwacji i ogromnej spostrzegawczości Micińskiego. Z najciekawszych warto wymienić: Zosię – podopieczną Amelii, Manię i Stefkę – koleżanki nauczycielki, Kafarewiczową (*vel* Kafarską) – główną administratorkę pensji, intrygantkę podlizującą się przełożonej, samą przełożoną i panią Courbet – zabawną Francuzkę, a także Hanię – żonę Konrada, charakterologiczne przeciwieństwo Amelii.

XIX wiek nie był dla kobiet łatwym czasem. Mimo licznych zmian w organizacji życia społecznego, wciąż główną rolę odgrywała mocno akcentowana i specyficznym pojmowana moralność. O tej postawie moralnej wypowiada się wielokrotnie bohaterka noweli, zwracając uwagę na hipokryzję postaw

¹⁵ Tamże, s. 73; O sile plotki w ówczesnych czasach wspomina również Agnieszka Lisak, *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, Warszawa 2009, s. 84.

¹⁶ Tamże, s. 79; Warto zaznaczyć, że cały ten fragment został przerobiony w wydaniu z *Dębów czarnobylskich*, o czym pisał również Paweł Próchniak, *Pęknięty płomień*, dz. cyt., s. 31-33.

¹⁷ P. Próchniak, *Pęknięty płomień*, dz. cyt., s. 33-40.

¹⁸ A. Czabanowska-Wróbel, *Dziwne płaszcze Micińskiego*, „Teksty Drugie” 3 (111) 2008, s. 127; na z zasady negatywną rolę kobiet w twórczości Micińskiego zwraca również uwagę Aleksandra Klim *Od nimfomanki do kobiety metafizycznie fatalnej. Obraz płci pięknej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: „Gorsza” *kobieta. Dyskursy inności, samotności, szaleństwa*, pod red. D. Adamowicz, Y. Anisimovets, O. Taranek, Wrocław 2008, s. 91-99.

i nierówności społeczne. Jak zauważa Agnieszka Lisak¹⁹, w tym czasie obowiązywały dwa kodeksy obyczajowe – dla kobiet i dla mężczyzn. Nie dotyczyło to tylko Polski, ale w *Nauczycielce* Miciński, obok ogólnej krytyki polskiego społeczeństwa, uwydatnia wielokrotnie te różnice postaw i „praw” obu płci. Co istotne, w późniejszej wersji noweli, z 1911 roku, nierówności społeczne są dużo jaskrawiej zarysowane, a Amelia wydaje się bardziej ich świadoma i jaśniej formułuje takie spostrzeżenia. Wynika to przede wszystkim z podstawowej zmiany, jakiej dokonał Miciński w *Dębach czarnobylskich*, a mianowicie wprowadzenia do historii głównej bohaterki wątku ukrywanej ciąży, a potem samotnego porodu w Tatrach i śmierci nowonarodzonego dziecka. Ten element fabuły w sposób fundamentalny wpływa na odbiór postępowania Amelii i interpretację jej wypowiedzi. Niektóre fragmenty z 1896 roku wydają się niejasne, infantylne i mało zrozumiałe. Dopiero uzupełnienia i zmiany z 1911 roku pozwalają na uzasadnienie wielu wydarzeń opisywanych w noweli.

Nauczycielka z wersji drukowanej w „Czasi” jest typową kobietą końca XIX wieku – naiwną, nerwową, często okazującą słabości, łatwo ulegającą emocjom, poddającą się konwenansom i moralności obyczajowej. Jej misją jest edukowanie młodego pokolenia, a ciężka praca nie tylko daje siły do realizacji tego zadania, ale również przynosi ukojenie po życiowych rozczarowaniach i pozwala ochronić się przed niebezpieczeństwem iluzji marzeń. Amelia z *Dębów* jest już zupełnie inna – dojrzała, silniejsza, miejscami nawet cyniczna, wciąż usytuowana w środowisku typowym dla podwójnej moralności przełomu wieków, ale przez swój stosunek do społeczeństwa wydaje się podejmować próby emancypacji, odsunięta bardziej na margines, tak jak Miciński, oceniająca rzeczywistość z dystansu. Jej przyszłość nie rysuje się już tak klarownie, a plany nawiązują do mistycznych inspiracji hinduizmem²⁰, nieobecnych we wcześniejszej wersji.

W tym sensie tytułowa nauczycielka wyłamuje się ze schematu wychowania i przeznaczenia kobiet swojej epoki, których nadrzędnym celem miało być zamążpójście i realizacja roli dobrej żony i matki. Cały proces przygotowania do tego życiowego zadania podlegał sztywnym regułom, w ramach których główne zainteresowane nie miały wiele do powiedzenia. Zadaniem młodej dziewczyny, a właściwie sprawujących nad nią opiekę rodziców, było takie prowadzenie się, by czystość, nienaganna moralność i przestrzeganie

¹⁹ A. Lisak, *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, dz. cyt., s. 6, na ten temat również *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX. Tom VIII*, pod red. A. Żarnowskiej i A. Szwarca, Warszawa 2004.

²⁰ „Postanowiliśmy wyjechać na miesiąc do Anglii, aby poznać indusa Swami Wiwekanandę, który przyjechał z Indii i ma tam wykłady o »ciałach człowieka«”. T. Miciński, *Nauczycielka*, w: *Dęby czarnobylskie*, dz. cyt., s. 106.

ówczesnego *savoir-vivre'u* stanowiły niepodważalny dowód wartości kobiety jako przyszłej żony. „W konsekwencji zachowanie naszych prababek wciąż nakierowane było na dawanie dowodów swej przyzwoitości – na zapobieganie mogącym się rodzić plotkom.”²¹

Zgodnie z tymi konwenansami, historia Amelii wydaje się abstrakcyjna, nawet jeśli przyjmiemy, że pod koniec wieku nastąpiło stopniowe rozluźnienie obyczajów. Jej romantyczne spotkania sam na sam z mężczyzną, pocałunki i w końcu upojna noc prowadząca do ciąży daleko wykraczają poza ramy przyjętych norm. Młoda kobieta w XIX w. za takie postępowanie uznana zostałaby natychmiast za ladacnicę i usunięta z towarzystwa. Jednocześnie, postawa Konrada, sypiącego komplementami i starającego się oczarować piękną damę, w świetle przyjętych zwyczajów oznaczać mogła tylko jedno – chęć ożenku. Dlatego też zarówno przedwczesna ciąża, jak i porzucenie, z powodu poślubienia przez Konrada innej kobiety, stały się dla Amelii tak wielkim dramatem – nie tylko osobistym, ale również obyczajowym. Jednocześnie cechy nauczycielki i jej życiowa postawa bardzo odbiegają od typowej dla tamtej epoki charakterystyki młodych dziewcząt, które karmione romansami i własną, wybujałą wyobraźnią, miały „infantylne podejście do instytucji małżeństwa”, a ze względu na bardzo rygorystycznie przestrzegane zasady kontroli każdej minuty ich życia, gotowe były zakochać się w pierwszym napotkanym klemenciarzu, byle wyrwać się z rutyny i nudy rodzinnego domu. W tym kontekście, Amelia wydaje się wyraźnym zaprzeczeniem idealnej, dziewiętnastowiecznej panny, której uosobieniem w noweli okazuje się Halina – żona Konrada, zapatrzona w niego jak w obraz, bezgranicznie zakochana i gotowa wybaczyć wszystko swemu „Apollinowi”.

Również, w świetle zwyczajów epoki, zrozumiała jest sytuacja Zosi, młodej uczennicy, nieślubnej córki bogatego adwokata. Gdy Zosia wypowiada się krytycznie o swoim ojcu i formułuje bardzo szokujące na tamte czasy sądy (np. „Dziecko nie ma za co być wdzięczne swoim rodzicom, że mu dali życie, bo o nim nie myśleli. Należy kochać tylko matkę, która cierpi rodząc dziecko, gdy ojciec się bawi w bridża”²² lub „Wszyscy mężczyźni kochają w nas tylko własną przyjemność”²³), spotyka się z ostrą krytyką nauczycieli. Nawet sama Amelia – po wysłuchaniu smutnej historii dziewczyny, w której Zosia krytykuje swego ojca i poddaje w wątpliwość sens małżeństwa, a przede wszystkim jasno określa hipokryzję mężczyzn – w pierwszym odruchu komentuje: „Mężczyźni i kobiety mają wzajemne obowiązki;

²¹ A. Lisak, *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, dz. cyt., s. 6.

²² T. Miciński, *Nauczycielka*, w: *Dęby czarnobylskie*, dz. cyt., s. 12.

²³ Tamże, s. 15.

kto się od nich wyłamuje, jest nieuczciwy, ale takich ludzi jest mało”. Po czym w swoich zapiskach stwierdza:

Mówiłam te słowa i ogarnął mnie wstyd za tę pustkę, która wiała z nich.

Bo wszakże ja czuję tylko żądzę potęgi! chcę olbrzymiej pracy, olbrzymich kosmicznych uczuć. A duszę mą przesiewam przez sito maleńkich kwadratowych prawideł!...²⁴

Kształtowana od dzieciństwa uległość wobec mężczyzn budziła wyraźny sprzeciw Amelii. Widoczne jest to, między innymi, w przywoływanym już fragmencie, gdy słysząc wypowiedź Konrada, w której określa swoją żonę mianem dziecka, Amelia nazywa to „czemś nie do pogodzenia”. Jak wspomina Agnieszka Lisak, kobiety wychodząc za mąż, często – ze względu na wychowanie, infantylność i znikome wykształcenie – przechodziły spod opieki rodziców pod opiekę męża. „Od urodzenia przyzwyczajane do uległości, swoich małżonków traktowały często bardziej jak opiekunów niż życiowych partnerów”²⁵. Amelia reaguje zatem jak kobieta z innej epoki²⁶, niezwykle świadoma i zdystansowana – choć, a może właśnie ze względu na to, że sama nie uniknęła błędów naiwności i zauroczenia.

Wielokrotnie w noweli pojawiają się zapiski świadczące o dojrzałości i zdystansowaniu głównej bohaterki, która na temat kobiet wypowiada się *ex cathedra*, sytuując siebie poza głównym nurtem zależności społecznych. W rozmowie ze studentem, przyszłym narzeczonym Stefki, Amelia, komentuje jego górnolotne sądy na temat małżeństwa i utopijną teorię ochrony kobiet przed uwiedzeniem:

W społeczeństwach o wyższej kulturze – odrzekłam – kobieta może sama wychować swe dziecko, wtedy mężczyźnie do dziecka wara, chyba, że dalszą wypróbowaną miłością zasłuży na utworzenie rodziny. Ale u nas chodzi jeszcze o to – aby w razie nieszczęśliwej pomyłki, tak zwykłej u mężczyzn, na kobietę nie spadał cały ciężar obowiązków i pogardy. Masz pan na to sposób?²⁷

²⁴ Tamże, s. 16. Co ciekawe, ta wypowiedź pojawia się dopiero w *Nauczycielce z Dębów*, kiedy tragiczne doświadczenia Amelii prowadzą do dojrzałości myślenia i umiejętności przyznania własnej hipokryzji. W tym fragmencie znajduje się jeszcze jeden, znaczący element – żądzę potęgi. Wydaje się, że Miciński, wprowadzając zmiany w noweli, mocniej, choć metaforycznie, naznaczył charakter nauczycielki własnymi dążeniami.

²⁵ A. Lisak, *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, dz. cyt., s. 26

²⁶ Choć przyznać należy, że świadome i krytyczne głosy kobiet wyśmiewających i piętnujących nierówności społeczne tamtych czasów były wyraźne chociażby w pismach Gabrieli Zapolskiej i Elizy Orzeszkowej. Niemniej należały one do rzadkości i spotykały się z ostracyzmem środowiska.

²⁷ T. Miciński, *Nauczycielka*, w: *Dęby czarnobyłskie*, s. 36-37

Pytanie wydaje się retoryczne, Amelia odnosi tę wypowiedź do swojej sytuacji, a kontekst ciąży i nieślubnego dziecka podkreśla powagę sądów o rzeczywistości kobiet uwięzionych w społecznym poczuciu moralności.

Do tych obyczajowych więzów nauczycielka wraca wielokrotnie, na przykład wtedy, gdy rozważając sytuację Haliny dowiadującej się o historii romansu Konrada i Amelii, uznaje, że szanując swego męża kobieta powinna w takiej chwili zerwać z nim „wszystkie nici... Kobiety często nie robią tego przez wzgląd na dzieci. Nie pomyślą, że z dzieci tych wyrastać będą... Zosie”²⁸. Pragnienie niezależności i uwolnienia się od konwenansów, by móc samotnie wychowywać dziecko, wynika z doświadczeń i obserwacji otaczającego Amelię świata. Z jednej strony ciężarna kobieta świetnie zdaje sobie sprawę z trudności, jakie napotka w zderzeniu z rzeczywistością, z drugiej strony nie chce powtarzać błędów, których świadkiem była w swoim rodzinnym domu. Z kilku enigmatycznych uwag można wnioskować, że małżeństwo jej rodziców było z gatunku, delikatnie mówiąc, trudnych – do tego stopnia, że Amelia w dzieciństwie, „przywiedziona do rozpacz”²⁹, truła się zapalkami. Wspomnienia o matce też najczęściej formułowane są na zasadzie opozycji, w której samotność jest lepsza niż trwanie w nieszczęśliwym związku. Po specyficznym „sprawdzeniu”, któremu Amelia poddaje Konrada i rozczarowuje się jego postawą, ostatecznie zrywając relację z nim, odczuwa ulgę i stwierdza:

Może to ty, matko, patrząca na mnie tak łagodnie, poważnie i tak smutno... uchroniłaś mnie przed swoim losem: tj. przed oddaniem swej duszy na codzienną lataninę, kiedy się co dzień wszystko rwie. Jestem sama – to wielkie dobro. Przynajmniej nie zakrywa mi nikt przepaści przede mną.³⁰

Symboliczne w tym kontekście wydaje się również wręczenie Amelii przez przełożoną miniaturki Klementyny Hoffmanowej, uznawanej za wzór cnót autorki poradników, która o powinnościach kobiety pisała, między innymi: „Pamiętać powinna, iż ją Bóg do ulegania i posłuszeństwa przeznaczył i stosować się do woli Jego. Niewiasta ulegać umiejąca, na zawsze szczęśliwą i kochaną zostanie”³¹. Dystans dzielący Amelię od innych kobiet jest podkreślany na każdym kroku: „Biedne wy kobiety! miłość wasza jest rozlaniem swego *ja* w jego *ty*; jest to pokora niewolnicy; jest to płynięcie bez wiosel i steru za

²⁸ Tamże, s. 48.

²⁹ Tamże, s. 19.

³⁰ Tamże, s. 52-53.

³¹ K. Hoffmanowa, *Pamiętka po dobrej matce czyli ostatnie jej rady dla córki*, nakł. G. Sennewalda, Warszawa 1855, s. 67, cyt. za: A. Lisak, *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX w.*, dz. cyt., s. 27.

jego cieniem”³². Jedynym powodem szczęścia takich kobiet, okupionym wyrzeczeniem się swojej dumy i człowieczeństwa, jest fakt „uprawnionego macierzyństwa”, czyli takiego, które zyskuje społeczną akceptację.

Co do mnie, jestem kobietą nienormalną: miłość pojmuję, jako przymierze do walki. Tem się objaśnia łatwość mej ofiary: Konrad jest ideałem w pierwszym określeniu, lecz tylko cieniem – w drugim.³³

Amelia traktuje życie jako ciągłą walkę, zmaganie się z losem i własnymi słabościami. Walką jest również praca nad sobą i konfrontacja z rzeczywistością, od której jedynym ratunkiem wydaje się być śmierć.

Nietuzinkowość nauczycielki wynika nie tylko z jej historii, postawy życiowej i poglądów, ale również z jej zainteresowań. W *Dębach czarnobylskich* dużo częściej niż w noweli z „Czasu” pojawiają się odwołania intertekstualne, świadczące o szerokiej wiedzy Amelii, wykraczającej poza ogólnie przyjęty poziom edukacji kobiet. Wpływ na to może mieć wykonywany przez nią zawód, niemniej wykazywane zainteresowania kulturalne i naukowe mówią wiele o jej wyjątkowości i o tym jak szczególną postacią uczynił ją Miciński. Porównując dwie wersje *Nauczycielki* zauważymy zmiany w doborze lektur, granych utworów, przywoływanych postaci mitologicznych – niektóre uzupełnienia mogą mieć głębsze znaczenie³⁴, większość świadczy jednak o aktualnych w tamtym okresie inspiracjach autora noweli. Stosunkowo często cytowane są fragmenty *Beniowskiego*³⁵, choć Słowacki wymieniony z nazwiska jest tylko raz – niektóre ustępy z jego dzieła nauczycielki z pensji znają wręcz na pamięć. Innym, przywoływanym utworem tego autora jest *W Szwajcarii*, zamienione w *Dębach* na *Sen srebrny Salomei*. Amelia czytuje również Witkiewicza (w wersji z 1896 roku były to *Dwa bieguny Orzeszkowej*), a gdzieś między wierszami wspomniana zostaje powieść belgijskiego autora, Georges’a Rodenbacha, *Bru-ges-la-morte*.

Dobór lektur Amelii jest w pewnym sensie symboliczny, wszystkie wszak traktują o nieszczęśliwej miłości, samotności i śmierci. Najbardziej znaczące okazuje się jednak nawiązanie do *Dziejów grzechu* Stefana Żeromskiego, które ukazywały się w odcinkach w „Nowej Gazecie” w latach 1906–1908, zatem

³² T. Miciński, *Nauczycielka*, w: *Dęby czarnobylskie*, s. 72.

³³ Tamże, s. 72.

³⁴ Interesujące uwagi na temat intertekstualnego bogactwa noweli poczynił T. Linkner, *Zanim skończyło się maskaradę. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*, dz. cyt., s. 29–38.

³⁵ W licznych odwołaniach do *Beniowskiego* można szukać analogii historii nieszczęśliwej miłości. Jest to jednak ryzykowna teza, choć niewykluczone, że był to jeden z powodów wykorzystania cytatów z tego właśnie utworu Słowackiego.

10 lat po publikacji *Nauczycielki* w „Czasie”, a jeszcze przed wydaniem *Dębów czarnobylskich*. 17 grudnia Amelia notuje:

A ja mam jeszcze najwyżej miesiąc życia.

Zawsze rano stoję przed lustrem i dotykam swój biust.

Hyjena ma swój kąt i leże... i będzie mogła karmić swoje małe. Ja mam konwens podły – człowieczy. Straszne to, ale nie mogę zwrócić się do lekarza z prośbą o usunięcie „mojego grzechu”. Nie zostaną też Ewą Pobratymską. Więc tylko trzeba wcześniej – wcześniej dość umrzeć.³⁶

Amelia, świadoma swej trudnej sytuacji, rozważa możliwości rozwiązania problemu. Ograniczona jest jednak obyczajowością epoki, w której niemożliwe wydaje się samotne wychowywanie nieślubnego dziecka, które skazywałoby zarówno matkę, jak i jej potomstwo, na ostracyzm społeczny. Ciężarna wyklucza również skorzystanie z pomocy lekarza, a przede wszystkim uśmiercenie dziecka – choć ta myśl wyartykułowana zostaje przez Konrada, który po nieudanej próbie samobójstwa, bredząc w gorączce mówi: „Jesteśmy sami w mroku. Więc zabijemy to małe? Nie lękaj się, nikt nie wie, – prócz Najwyższego Mroku”³⁷. Ewa Pobratymska przywołana zostaje jako symbol nieszcześliwej, ślepej miłości do mężczyzny, ale również jako ta, która zabiła swoje nowonarodzone niemowlę. W oczach Amelii jedynym rozwiązaniem wydaje się własna śmierć, choć nie jest wprost powiedziane czy ma na myśli samobójstwo, ale z kontekstu można się tego domyślać. Tym bardziej, że pragnienie śmierci ewokowane jest w noweli wielokrotnie. Ostatecznie życie przynosi co innego – Amelia postanawia urodzić dziecko i w tym celu wyjeżdża w Tatry. Wzmianka na ten temat jest bardzo krótka i enigmatyczna, opisuje narodziny dziecka w góralskiej chacie, kilka szczęśliwych chwil macierzyństwa i tragiczną śmierć maleństwa z powodu dyfterytu.

W noweli od pierwszej do ostatniej strony mocno akcentowane są dwa wątki – samotności i właśnie śmierci. Wydają się one determinować historię młodej kobiety i, w przeciwieństwie do *Nauczycielki* z 1896 roku, nie są niemi prowadzącymi do rozwiązania zagadki życia. Zakończenie z 1911 roku zawieszona historię, nie dając jasnej odpowiedzi, zapowiadając za to dalsze, duchowe poszukiwania.

Miciński zmienia znacząco wizerunek Amelii, w porównaniu do wersji drukowanej w „Czasie”. Zamiast drżącej, delikatnej i momentami zbyt egzaltowanej kobiety, otrzymujemy silną, uważną, miejscami cyniczną, panującą nad

³⁶ T. Miciński, *Nauczycielka*, w: *Dęby czarnobylskie*, dz. cyt., s. 35.

³⁷ Tamże, s. 58.

emocjami i świadomą swojej roli nauczycielkę. Czy ta zmiana wynika jedynie z faktu, że w *Dębach czarnobylskich* młoda kobieta przygotowuje się do roli matki i przez ciężar odpowiedzialności inaczej postrzega rzeczywistość i swojego kochanka? Z pewnością Miciński niezwykle trafnie i z wielkim wyczuciem potrafił różnicować postawę porzuconej kobiety, cierpiącej z powodu niespełnionej miłości i kobiety ciężarnej, doświadczonej bólem straty, która z innej perspektywy ocenia swoje życie. Jednak można zaryzykować stwierdzenie, że naniesione korekty świadczą również o ewolucji i dojrzałości samego autora. Jak zauważył Paweł Próchniak:

Nauczycielka inicjuje stały nurt myśli i artystycznej działalności Micińskiego. Jest ona pierwszym tak wyraźnym sygnałem owego splotu romantycznych i pozytywistycznych idei: przeświadczeń i postulatów, które najpełniejszy swój wyraz znajdują w *Xsiędzu Fauście*.³⁸

Tadeusz Miciński wydaje się wyrażać troski uniwersalne uwikłanej w tło historyczne i społeczne jednostki, dla której dodatkową komplikację stanowi płęć. Wszak płęć właśnie determinowała, i w pewnym sensie do dziś determinuje, pozycję i możliwości rozwoju. Jednocześnie myśl autora *Bazyllisy Teofanu* prezentowana w zapiskach nauczycielki ma dodatkowy, androginiczny, i przez to być może bardziej wiarygodny charakter. Tym co świadczy o prawdziwej wielkości debiutanckiej noweli, jest przenikliwość Micińskiego w szkicowaniu charakterystyki kobiet, która wydaje się prawdopodobna i wiarygodna nawet z dzisiejszej perspektywy.

W opublikowanych w 1934 roku *Refleksach literackich* Feliks Araszkie-wicz napisał:

Czas już na odkopanie z popiołów konkretnych misterjów poety, na zajrzenie w głąb jego ducha, nawet wśród twórców Młodej Polski indywidualnością swą niezwykłego. (...)

Czas już na wtargnięcie w cudowne arkana wyjątkowej sztuki słowa autora *Do źródeł duszy polskiej*, na podźwignięcie z mroków niepamięci tragedji jego zmagania się z duchem własnym i narodu, na podniesienie treści lucyferycznej – światło niosącej – natchnień marzyciela i człowieka czynu, poety żołnierza.³⁹

I choć od tego czasu twórczość Micińskiego wyszła z cienia, zajmowało się nią wielu wybitnych badaczy literatury, a publikacji na temat jego dzieł przybywa, wydaje się, że poszczególne utwory wciąż kryją w sobie oryginalne treści, nad którymi warto się pochylić.

³⁸ P. Próchniak, *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*, dz. cyt., s. 18.

³⁹ F. Araszkie-wicz, *Refleksy literackie. Studja, szkice, notatki*, Lublin 1934, s. 189.

Bibliografia

- Araszkiewicz F., *Refleksy literackie. Studja, szkice, notatki*, Lublin 1934.
- Czabanowska-Wróbel A., *Dziwne płaszcze Micińskiego*, „Teksty Drugie” 3 (111) 2008.
- Gutowski W., *Inna silaczka? Wokół „Nauczycielki” Tadeusza Micińskiego*, „Ruch Literacki” 2005, nr 1.
- Klim A., *Od nimfomanki do kobiety metafizycznie fatalnej. Obraz płci pięknej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: „Gorsza” kobieta. Dyskursy inności, samotności, szaleństwa, pod. red. D. Adamowicz, Y. Anisimovets, O. Taranek, Wrocław 2008.
- Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX. Tom VIII*, pod red. A. Żarnowskiej i A. Szwarca, Warszawa 2004.
- Kobieta i praca. Wiek XIX i XX. Tom VI*, zbiór studiów pod red. A. Żarnowskiej i A. Szwarca, Warszawa 2000.
- Linkner T., *Zanim skończyło się maskaradą. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 2003.
- Lisak A., *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, Warszawa 2009.
- Próchniak P., *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2008.
- Tynecki J., *Inicjacje mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim*, Łódź 1976.
- Wróblewska T., *Recepcja czyli nieporozumienia i mistyfikacje*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1979.

Anna Martens

*Department of Media, Journalism and Social Communication
School of Information Technology and Management, Rzeszów*

A WOMAN'S STRUGGLE WITH REALITY – ABOUT THE SOCIAL BACKGROUND IN TADEUSZ MICIŃSKI'S *THE TEACHER* NAUCZYCIELKA

Summary

The author analyzes Miciński's novella *The Teacher (Nauczycielka)*, which enjoys great interest of researchers studying his work. The text won the second prize in a literary contest of “Czas” (“Time”) in 1895, and in 1896 it was printed in that newspaper. Again, the novella was published in 1911, in the collection *The Oaks of Tchernobyl (Dęby czarnobylskie)*. But it was already a completely different text. The article compares creations of the main heroine of the novella, Amelia, from both versions of *The Teacher* – of 1896 and that of 1911. In the second version there are two threads which are strongly emphasized from the first page to the last – loneliness and death. They determine the story of the young woman and, in contrast to *The Teacher* of 1896, they are not the threads leading to solving the riddle of life. The ending from 1911 suspends the story, without giving a clear answer, promising, on the other hand, further spiritual search. Miciński significantly alters the image of Amelia, compared to the version printed in “Czas”. Instead of a trembling, delicate and sometimes too exalted woman, we get a strong, attentive, sometimes cynical teacher, controlling her emotions and conscious of her role.

Keywords: novella, Miciński, realism, emancipation, woman

TADEUSZ MICIŃSKI

DO ŹRÓDEŁ
DUSZY POLSKIEJ



LWÓW
NAKLAD KSIĘGARNI H. ALTENBERGA
1906

Karta tytułowa zbioru publicystyki i eseistyki
Do źródeł duszy polskiej (Lwów 1906)

Anna Pekaniec

Uniwersytet Jagielloński

MŁODOPOLSKI OKRUCH ZWIERCIADŁA. TADEUSZ MICIŃSKI, NAUCZYCIELKA

1.

Na firmamencie literatury Młodej Polski, gwiazda twórczości Tadeusza Micińskiego świeci inspirującym blaskiem. Wspaniałe wiersze, oryginalna proza, tajemnicze dramaty nie były obojętne badaczom, natomiast nowelom napisanym przez autora *Nietoty* poświęcono stosunkowo niewiele uwagi¹.

¹ Odsyłam do artykułu Pawła Próchniaka, „Sprawa czysta, jak łaża”. O „Nauczycielce” Tadeusza Micińskiego, zamieszczonym w publikacji *Prus i inni. Prace ofiarowane Prof. S. Ficie*, red. J. A. Malik, E. Paczoska, Lublin 2003, s. 507–533 oraz z książki Magdaleny Sadlik, „Konfesje samotnych”. W kręgu prozy spowiedniczej 1884-1914, Kraków 2004. Paweł Próchniak skupia się na uwypukleniu zmian interpretacyjnych, zachodzących w noweli w miarę wprowadzania poprawek w niej przez Micińskiego. Zasadą organizującą nowelę autor artykułu czyni napięcie pomiędzy smutną rzeczywistością, a marzeniami. Amelię traktuje jako pełną temperamentu, nieco dekadencją, rzecznikzkę pozytywistycznej etyki obowiązku. Magdalena Sadlik umieszcza *Nauczycielkę* w perspektywie rozważań o pierwszoosobowej prozie młodopolskiej, kładąc nacisk na uwikłanie bohaterki w toksyczną miłość, stającą się punktem wyjścia do krytyki instytucji rodziny, a także podwójnej moralności. Równocześnie podkreśla, że Amelia postrzega macierzyństwo jako kwintesencję kobiecości. Dwójka badaczy wskazuje na powiązania *Nauczycielki* i *Młodziana, dobierającego oręza*. Łącznikiem jest tu brat Amelii, Mieczysław. Należy również pamiętać o artykule Wojciecha Gutowskiego, w którym zostają zestawione ze sobą Amelia i bohaterki prozy Stefana Żeromskiego. Zob. W. Gutowski, *Inna siłaczka? Wokół „Nauczycielki” Tadeusza Micińskiego*, „Ruch Literacki”, 2005, nr 1. Przywołane teksty są istotnymi kontekstami niniejszego szkicu. Na uwagę zasługuje też książka Tadeusza Linknera *Zanim skończyło się maskaradą. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego* wydana w 2003 roku. W jednym z jej rozdziałów pt. *Komponenty twórczej ewolucji w „Dębach czarnobylskich”* zostaje precyzyjnie przeanalizowany cały tom nowel, a *Nauczycielce* zostaje poświęcony podrozdział pt. *Dziennik w pamiętniku*.

A przecież debiutem prozatorskim pisarza była nowela zatytułowana *Nauczycielka*². Powstała ona w roku 1895 w ciągu... tygodnia³. Została napisana na konkurs ogłoszony przez „Czas”. Zajął drugie miejsce, wyprzedzona przez opowiadanie Kazimierza Przerwy-Tetmajera pt. *Ksiądz Piotr*, na trzecim miejscu uplasował się *Biblioman* Konstantego Mariana Marii Górskiego⁴. *Nauczycielkę* opublikowano w „Czasie” (1896, w numerach od 62 do 74), w tym samym roku przedrukowano w „Gazecie Polskiej”. Wraz z innymi nowelami Micińskiego⁵, tj. z *Nad Bałtykiem*, *Młodzianem*, *dobierającym oręża* (późniejsza wersja poematu prozą pt. *Panteista*), *Jaskółką* i *Dębami czarnobyłskimi*, została wydana w roku 1911 w tomie *Dęby czarnobyłskie* (tytułowa nowela została nagrodzona w konkursie ogłoszonym przez „Tygodnik Ilustrowany”), poprzedzonym wstępem *Od Autora*⁶.

We wstępie zostaje wyartykułowana jedna z największych bolączek Micińskiego, mianowicie brak porozumienia między nim a potencjalnymi czytelnikami jego utworów, którzy niezbyt przychylnie odnosili się do dzieł pisarza, nasyconych filozofią, historiozofią, ezoteryką, mistyką, ubranych w kunsztowne młodopolskie formy, powstałe z połączenia symbolizmu, impresjonizmu i rodzącego się ekspresjonizmu. Miciński zwraca się do ewentualnego odbiorcy:

Nie spodziewaj się tu, Czytelniku, głębin ani zagadnień metafizycznych, których tak się lękasz... [...]

Zaiste, Mości Czytelniku, nauczono Cię odrzucać wszystkie moje tajemniczości, ja przywykłem nie liczyć się z Twoją głębą, potrzebującą płytkiej – 4 calowej orki.

Rozejście, bądź co bądź, tragiczne dla mych uczuć polskich⁷.

² *Obraz Literatury Polskiej XIX i XX wieku*, Seria V, *Literatura Młodej Polski*, t. 2, s. 282.

³ Zob. list Tadeusza Micińskiego do Stanisława Tomkowicza z dnia 22 listopada 1895 r. Cyt. za: E. Kozikowski, *Łódź i pióro. Wspomnienia o pisarzach pochodzących z Łodzi lub z Łodzią związanych*, Łódź 1972, s. 196.

⁴ Zob. S. Pigoń, *Niesamowite spotkania literackie*, w: tegoż, *Miłe życia drobiazgi. Pokłosie*, Warszawa 1964, s. 406.

⁵ Od razu zaznaczam, że klasyfikacja genologiczna jest tu jedynie umowna.

⁶ Por. *Obraz Literatury Polskiej*, s. 282-283; *Bibliografia Literatury Polskiej Nowy Korbut. Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*, t. 15, hasła osobowe M-S, Warszawa 1978, s. 62.

⁷ T. Miciński, *Od autora*, w: tegoż, *Dęby czarnobyłskie*, Warszawa 1911. Cytaty z *Nauczycielki* pochodzić będą z niniejszego wydania. Oznaczane będą literą N, po której podawany będzie numer strony, z której dany cytat zostanie zaczerpnięty. Korzystam z tej wersji *Nauczycielki*, niemniej nie zapominam o jej pierwszej edycji. Podobieństwa i różnice pomiędzy nimi oraz generowane przez nie rozwiązania zostały wypunktowane przez Pawła Próchniaka w artykule „*Sprawa czysta jak łza*”. O „*Nauczycielce*” Tadeusza Micińskiego i Wojciecha Gutowskiego w szkicu *Inna siłaczka?*

Wyczuwalna jest uszczypliwa ironia, ale i żal z powodu zaistniałego stanu rzeczy. Dalej, Miciński tłumaczy, dlaczego zdecydował się na zbiorowe wydanie najwcześniejszych utworów:

Sięgam więc wstecz do utworów młodzieńczych, aby ich skromność nie raziła już niczem naszej reumatycznej polskiej Umysłowości, obłożonej węgą i kadzidłami – w dusznych i nieprzewietrzanych pokoikach... straszego szpitala⁸.

Autor ocenia juvenilia jako „skromne”, niewymagające; w utworach z *Dębów czarnobylskich* „życie proste, jak trawy rosnące na drogach, mimo iż są zadeptywane z dnia na dzień”⁹. Nowele zebrane w tomie koncentrować mają się wokół spraw codziennych, wpisanych w krąg stale odradzającego się życia. *Nauczycielka* słusznie traktowana była jako wprawka do dalszej twórczości. Tak też odnosił się do niej sam autor:

Rozstrzygnięcie konkursu jest dla mnie ważną zachętą do skierowania się na drogę literacką oraz użycia wszelkich starań, aby praca moja w tym kierunku była, ile można, korzystną dla społeczeństwa polskiego¹⁰.

Nauczycielka doczekała się kilku recenzji w czasopismach, na przykład w „Krytyce”¹¹, „Ateneum”¹², „Dzienniku Krakowskim”¹³, „Gazecie Lwowskiej”¹⁴, „Przeglądzie Polskim”¹⁵, „Museionie”¹⁶. Wzmianki o niej pojawiły się w ówczesnych syntezach historycznoliterackich. Piotr Chmielowski zasygnalizował, że Miciński „z najmłodszego pokolenia zasługujący na wzmiankę”¹⁷ jest autorem *Nauczycielki*. Pisząc o Micińskim, Wilhelm Feldman wskazał *Nauczycielkę* jako „dobrą analizę psychologiczną, przejętą duchem etyczno-społecznym”¹⁸. Nieco więcej uwagi poświęcił noweli Kazimierz Czachowski:

[...] zaprawiona treściwym i sceptycznym realizmem, wskazywała w autorze świetnego znawcę dusz ludzkich, a Grzymała-Siedlecki, powściągliwy w sądach o później-

⁸ T. Miciński, *Od autora*, dz. cyt.

⁹ Tamże.

¹⁰ List do T. Micińskiego do S. Tomkowicza z 22 listopada 1895, dz. cyt., s. 196.

¹¹ 1896, t. 1, s. 117-119; 1911, t. 2, s. 314-316, rec. z *Dębów czarnobylskich*.

¹² 1896, t. 3, s. 381-383.

¹³ 1896, nr 87.

¹⁴ 1897, nr 95.

¹⁵ 1898, z. 9.

¹⁶ 1912, z. 7, s. 114-118, rec. z *Dębów czarnobylskich*.

¹⁷ P. Chmielowski, *Zarys najnowszej literatury polskiej (1864-1897)*, wyd. czwarte, przejr. i znacznie powiększone, Kraków 1898, s. 370.

¹⁸ Zob. W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1880-1901*, Warszawa 1903, s. 457.

szej twórczości poety widzi tu tak wytrawne spostrzeżenia, że nie powstydziliby się ich „wyga psychologiczny”¹⁹.

To psychologizm przyczynił się do uznania *Nauczycielki* za utwór godny uwagi nie tylko w oczach konkursowych jurorów czy ówczesnych historyków literatury, ale także osób bliskich Micińskiemu. Jerzy Baranowski, wuj Marii Dobrowolskiej (przyszłej żony poety), docenił talent pisarza, „analizę duszy posuniętą do najsubtelniejszych odcieni”²⁰, chociaż ganił nazbyt rozwinięty pesymizm.

Przychylność ocen niektórych krytyków szła w parze z wzburzeniem konserwatywnej redakcji „Czasu”. Kontrowersje wzbudziły pewne „fakty” z życia tytułowej nauczycielki, panny Amelii, chodzi tu m.in. o ciężą bohaterki, związek z żonatym mężczyzną, odważne poglądy dotyczące rozwodów; sprzeciw budziła rodzinna historia Zosi Kosteckiej, jednej z pensjonarek²¹. Z dzisiejszej perspektywy skandalizujący charakter przywoływanych elementów akcji jest dyskusyjny; natomiast trafnie ilustruje zmiany norm obyczajowo-społecznych, często jawnie piętnowanych np. w twórczości Gabrieli Zapolskiej w *Przedpieklu* (1889), *Jance* (1895), *Żabusi* (1897), *Sezonowej miłości* (1904), *Córce Tuśki* (1907).

Nauczycielka z pewnością zasługuje na wyciągnięcie z historycznoliterackiego lamusa, pomimo że jako debiut prozatorski młodego studenta, nie odznacza się nadzwyczajnymi walorami artystycznymi, nosi wyraźne ślady szybkiego pisania. Nowelę Micińskiego można określić mianem dobrej, lecz nie wybitnej. Istotnym jest, iż uchwytnie są w niej antycypacje tego, co stanowi o bezsprzecznej wartości dzieł Micińskiego czyli: proza silnie nasycona poetyckością, swoista etyka obowiązku, niepowtarzalny język, nieszablonowe kreacje bohaterów. Warto zwrócić uwagę także na inne kwestie. Po pierwsze: kwestia narracji, która w noweli prowadzona jest z punktu widzenia kobiety. Kobieca optyka zmienia tu sposób postrzegania świata przedstawionego i recepcję rozpatrywanych zagadnień, a poza tym kobieca narracja, stworzona przez mężczyznę, staje się głosem w dyskusji o cechach, które mogą wyodróżniać kobiecą narrację (literaturę) od narracji (literatury) męskiej; następstwem owej dyskusji są kolejne pytania np. o charakterystykę figury kobiety-czytel-

¹⁹ K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1933*, t. II, *Neoromantyzm i psychologizm*, Lwów 1934, s. 85.

²⁰ List Marii Dobrowolskiej do Tadeusza Micińskiego, druga połowa 1896 roku, Bakłań. Cyt. za: J. Tynecki, *Inicjacje mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim*, Łódź 1976, s. 153. Zob. też tamże, s. 299, przypis 146.

²¹ Zob. przywoływany już list Micińskiego do S. Tomkowicza, dz. cyt., s. 194–196. Autor wylicza tam wszystkie poprawki wprowadzone do noweli na prośbę redakcji „Czasu” oraz tłumaczy, dlaczego budzące zastrzeżenia fragmenty pozostały nie zmienione.

niczki androtekstów, śledzącej sposoby konstruowania żeńskich postaci w literaturze tworzonej przez mężczyzn²².

Po drugie: warto zatrzymać się przy *Nauczycielce*, ze względu na katalog pojawiających się w niej tematów oraz motywów charakterystycznych dla literatury młodopolskiej: dusza, kobieta i problem emancypacji, natura jako ekwiwalent uczuć, fascynacja Tatrami. Po trzecie: interesująca jest dwoista natura noweli w rozmaitych proporcjach mieszającej elementy poetyki oraz światopoglądu pozytywistycznego i młodopolskiego. W przywoływanym tekście, wyraźnie widoczne jest przejście jednej tradycji literackiej w drugą, sygnalizujące, iż złudne są przeświadczenia o absolutnej antytetyczności pozytywizmu i Młodej Polski, jak i mylne są przekonania dotyczące płynnego i bezkonfliktowego zastępowania jednej epoki literackiej przez drugą²³.

2.

Na hasło nowela polska odzew brzmi pozytywizm. To najbardziej znane pisarki i pisarze pozytywistyczni, Maria Konopnicka, Eliza Orzeszkowa, Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz, stworzyli kanon nowelistyki polskiej. Wraz z zakończeniem pozytywizmu nowela nie zniknęła przecież z mapy uprawianych gatunków literackich. W Młodej Polsce utwory tego typu pisali Stefan Żeromski, Władysław Reymont, Karol Irzykowski, Włodzimierz Perzyński, Tadeusz Rittner, Roman Jaworski; nie stroniły od tej formy piszące panie – wymieniona już Gabriela Zapolska, ale i Zofia Nałkowska, Maria Zabojecka, Eugenia Żmijewska. Wymienieni twórcy, pisane przez siebie krótkie utwory narracyjne, nie zawsze określali mianem noweli, pojawiały się też inne nazwy: opowiadanie, obrazek prozą, akwarela. Świadczy to o tym, że definicja noweli na przełomie XIX i XX wieku była nieprecyzyjna, a kwestie genologiczne w dobie młodopolskiej, nie były traktowane zbyt restrykcyjnie. Ale nie były lekceważone:

[...] utarło się, że jako nowelę klasyfikujemy wszelki krótki utwór powieściowy. Tymczasem nowela w znaczeniu klasycznym jest to opowiadanie prozą, ograniczone

²² Odsyłam do ważnej publikacji Krystyny Kłosińskiej, referującej feminocentryczne tryby lekturowe wnikliwych czytelniczek androtekstów takich, jak Kate Millett czy Judith Fetterley. Zob. K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010.

²³ Por. H. Markiewicz, *Młoda Polska a dziedzictwo pozytywizmu*, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 2; *Przełom antypozytywistyczny w świadomości kulturowej końca XIX wieku*, pod. red. T. Bujnickiego i J. Maciejewskiego, Wrocław 1986; T. Weiss, *Przełom antypozytywistyczny w Polsce w latach 1880–1890*, Kraków 1966. Dalekosiężne konsekwencje pozytywizmu wskazywały też np. Ewa Paczoska w książce pt. *Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk* (Warszawa 2004) i Anna Janicka w *Tradycji i zmianie. Literackich modelach dziewiętnastowieczności: pozytywizm i „obrzeża”* (Białystok 2015).

do jakiegoś jednego ważniejszego zdarzenia życiowego lub zwrotu psychicznego, stąd wyróżniające się dążeniem do najściślejszego skupienia akcji dookoła pewnego możliwie najlepiej pogłębionego momentu. Wskutek tego nowela sposobem ekspozycji środowiska i charakterem oraz rodzajem napięcia sytuacyjnego zbliża się raczej do dramatu. Na wąskim wycinku przedstawionej rzeczywistości w najsilniejszym skrócie pokazać charakter człowieka albo konflikt życiowy oto właściwy cel noweli²⁴.

Czachowski dodaje, iż najlepsze nowele wyszły spod pióra naturalistów, mistrzów obserwacji, przenikliwych krytyków rzeczywistości społecznej, wydobywających na światło dzienne „to, o czym się nie mówi”. Nowelę definio- wano w odniesieniu do powieści:

Znakomita nowelistka, Orzeszkowa, wyraża różnicę między powieścią a nowelą w poetycznych metaforach, nazywając pierwszą – zwierciadłem życia, drugą ułamkiem zwierciadła, to znowu przyrównując powieść do słońca, a nowelę do błyskawicy. „Jeśli p o w i e ś ć porównać można do s ł o Ń c a , którego płaszcz płomienny pada na całą ziemię, oświetlając ją wraz ze wszystkim, co się na niej znajduje, to nowela porównywana być może do błyskawicy, która przelotnie, lecz świetnie oświetla jeden kącik świata lub na nim jeden przedmiot²⁵.

Powyższe ujęcia ewidentnie związane są z zolowską teorią powieści- -zwierciadła²⁶. Nowela ma być niewielkim szkicem skupiającym się na wybrany problem lub określonej postaci. Tak jest w przypadku *Nauczycielki* Micińskiego. Historia opowiedziana/opisana przez Amelię to nie tylko wycinek z jej życia, jednostkowy przypadek. Może być rozpatrywana w szerszym planie jako literacka ilustracja sytuacji nauczycielek z przełomu wieków.

Nowela jest głosem Micińskiego w modernistycznej dyskusji dotyczącej kwestii kobiecej. Pisarz oświadczył, że zajął się:

[...] ukazaniem w sposób nieprzesadny i przyzwoity zła, na jakie oczu zakry- wać się nie godzi. Napadają wszyscy tak słusznie na uwodzenie, cudzołóstwo itd. Dlaczego pokazanie duszy istoty, która jest ofiarą tego występku, miałyby uwłaczać moralności²⁷.

²⁴ K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1933*, dz. cyt., s. 268.

²⁵ K. Wojciechowski, *Powieść a nowela*, „Pamiętnik Literacki” 1912, s. 204-205. Cyt. za: L. Fryde, *Problem noweli*, w: tegoż, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Biernacki, Warszawa 1966, s. 25-27.

²⁶ Stąd też pomysł na tytuł niniejszego szkicu.

²⁷ List Micińskiego do S. Tomkowicza, dz. cyt., s. 195. Zainteresowanie Micińskiego sprawami społecznymi nie jest przypadkiem jednorazowym. „[...] Miciński odmiennie od tych, którzy walczyli o nową sztukę w swoim wejściu na arenę literacką akcentuje istniejący kryzys ideału społecznego i jako pierwszy swój postulat taki ideał komponuje.” Z. Greń, *Rok 1900. Szkice o dramacie zapomnianym*, Kraków 1969, s. 199. Wystarczy przywołać inne utwory i pisma

Młody Miciński, niczym wytrawny pozytywista, podporządkował literaturę funkcji dydaktycznej, nasycił pisany tekst dobrze rozumianą tendencyjnością. *Nauczycielka* stylizowana jest na pamiętnik (niekiedy zbliżający się do dziennika)²⁸ tytułowej bohaterki i narratorki zarazem. Pamiętnik pisany jest na ogół w pierwszej osobie liczby pojedynczej, chociaż zdarzają się fragmenty pisane w trzeciej osobie liczby pojedynczej, pojawiają się również zwroty wskazujące na to, że bohaterka prowadzi dialog z samą sobą lub zwraca się do hipotetycznego czytelnika: „Jakież to sielankowe, nieprawdaż?” (N, s. 90). W strukturę utworu wprowadzone są dialogi lub relacje z rozmów (N, s. 23-26, 36-37, 64-67), streszczenia listów pisanych do bohaterki przez brata lub żonę Konrada, Helenę (np. N, s. 5), cytaty z poezji Juliusza Słowackiego, Adama Mickiewicza, a także utwory autorstwa Amelii/Micińskiego (N, s. 78-79), pojawiają się fragmenty autotematyczne (N, s. 3, 19). Wydarzenia ułożone są w porządku chronologicznym (na co wskazują daty zapisów pamiętnikarskich), ale nie zawsze przyczynowo-skutkowym.

Personalna narracja pamiętnikarska w *Nauczycielce* pozwala umieścić nowelę obok innych utworów ukształtowanych w podobny sposób, tym samym wskazując na ewentualne konteksty interpretacyjne: *Pamiętnik Wacławy* (1871) Elizy Orzeszkowej, „*Zwierzenia*” Joasi z *Ludzi bezdomnych* (1900) Żeromskiego, *Płomyk. Z pamiętnika instytucji* (1907) Eugenii Żmijewskiej. Kontekstami do rozważań formalnych mogą być *Bez dogmatu* (1891) Henryka Sienkiewicza i opowiadanie *Mogila* (1890) Żeromskiego²⁹. Ponadto ukształtowanie narracji wpisuje analizowany utwór w nurt przemian prozy młodopolskiej. Pierwszoosobowa narracja implikuje subiektywizm, ukazanie świata z perspektywy bohatera, którego wiedza o opisywanych/przeżywanych zdarzeniach jest równie istotna, jak niewiedza czy przemilczenia. Poza tym „pożyczenie” formy z gatunku niefikcyjnego i przeniesienie jej na grunt literatury fikcyjnej jasno wskazuje na zjawisko mimetyzmu formalnego³⁰, który stwarza napięcie pomiędzy formą naśladowaną a naśladowaną. Udając gatunek autobiograficzny zwiększa dozę subiektywizmu, niejako zmuszając

o charakterze (para)publicystycznym Micińskiego, np. odczyt *Współczesna młodzież polska* (1897), *Straceńców* (1900), *Nietotę* (1910), *Xiędza Fausta* (1913).

²⁸ Co zauważył już Tadeusz Linkner. Zob. tenże, *Zanim skończyło się maskaradę...*, s. 25 i nast.

²⁹ Interesujące byłoby zestawienie Aniëlki z *Bez dogmatu* i Amelii, obie są zaplatane w małżeńskie i uczuciowe trójki. Konsekwencje moralne ponoszone przez bohaterki są różne, łączy je uwikłanie w sieć ról społecznych, które ograniczają swobodę działań.

³⁰ Na temat prozy pierwszoosobowej w Młodej Polsce zob. M. Głowiński, *Powieść młodopolska*, Kraków 1997, s. 222-264; o mimetyzmie formalnym zob. M. Głowiński, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 59-75, rozdz. pt. *O powieści w pierwszej osobie*.

podmiot piszący do szczerości. Amelia stara się być szczerą, przeważnie wobec siebie; pisze o tym, o czym mówić głośno nie może lub nie chce. Coraz to powracają, niczym niemy refren, przemilczenia i niedopowiedzenia, czy też krytyka samej siebie powodowana, uznaną za nadmierną, wylewnością:

Aż się przeraziłam, przeczytawszy słowa wczoraj pisane. Chciałabym tę kartkę wyrzucić, ale niech raczej widnieje, jako ostrzeżenie przed sobą samą (N, s. 41).

Pamiętnik Amelii³¹ nie jest jednolity gatunkowo, łączy w sobie cechy pamiętnika i dziennika. Na pokrewieństwo z pierwszą formą wskazuje m.in. opisywanie przez Amelię zdarzeń, których była świadkiem. Zapis dokonywany z pewnego dystansu czasowego umożliwia ocenę utrwalonych wydarzeń. Amelia przytacza historię Zosi Kosteckiej, opisuje nauczycielkę francuskiego panią Courbet i przełożoną pensji, konstruuje portret psychologiczny Konrada; niekiedy zapiski osobiste bohaterki stają się małą kroniką życia na pensji w Warszawie przełomu wieków (o tym, że akcja noweli została umieszczona w Warszawie świadczy wspomnienie o ogrodzie Frascati i spacerze w Parku Łazienkowskim, Powązkach). Wspomina o rusyfikacji, kłopotach z administracją rosyjską. Notatki nauczycielki stają się dokumentem życia pewnego kręgu społecznego. Opisując je, bohaterka przyjmuje postawę świadka³², przesuwając na plan dalszy własną podmiotowość, w centrum uwagi sytuując opisywane wydarzenia.

W zapiskach narratorki widoczne są także cechy dziennika intymnego, podczas którego powstawania zostaje zrekonstruowana osobowość piszącej, skupiającej się na własnych stanach emocjonalnych. Amelia przybiera postawę egotyczną, introwertywną, oddziela siebie piszącą od opisywanej. Zasadą konstrukcyjną dziennikowych fragmentów zwierzeń Amelii jest rytm emocji. Próbując ująć je w karby przekazu słownego, zajmuje miejsce na drugim ramieniu trójkąta autobiograficznego, miejsce wyznania³³. Pamiętnik Amelii

³¹ Potwierdzeniem genologicznego przyporządkowania noweli jest wstęp *Dębów czarnobylskich*. Wymieniony tekst można potraktować jako kontynuację *Nauczycielki*: „W pamiętniku moim postanowiłam zapisywać już tylko zdarzenia... Nie chcę targać swej duszy... odkąd niema Mirosława, odkąd Starzecki poszedł w krainy, skąd niema wieści, żyję tylko obowiązkiem. Idę wąwozem głębokim w mroku...”. T. Miciński, *Dęby czarnobylskie*, s. 148. Już ponad dekadę temu Marek Kurkiewicz zaproponował, aby *Dęby...* w całości ujmować jako dalszą część pamiętnika Amelii, którą uczynił główną, choć niekiedy schodzącą na nieco dalszy plan, bohaterką całego cyklu, a jej opowieść „kośćcem całości”. Zob. M. Kurkiewicz, „*Dęby czarnobylskie*” Tadeusza Micińskiego, „Ruch Literacki” 2001, nr 4, s. 466-467.

³² Por. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2000, s. 19-20.

³³ Por. tamże, s. 21-23.

to genologiczna hybryda, łączy dwie postawy, zapewniając pełniejszy obraz świata, w którym żyje bohaterka, a także sporą garść informacji o jej bogatym życiu duchowym.

Ze względu na wielość wątków – centralny Amelii, poboczne – Zosi, przełożonej, pani Courbet, Stefki, Starzeckiego, problem rusyfikacji, dyskusja o roli kobiet w społeczeństwie; dość długi czas akcji (półtora roku, wyznaczane przez daty dziennikowych zapisów, które w miarę rozwoju akcji stają się jedynie akcesoryczne, znikają, aby powrócić w formie okrojonej tzn. podawany jest tylko dzień tygodnia, w którym dokonywany jest zapis) oraz rozmiar noweli, pojawiają się wątpliwości czy to jeszcze nowela, czy już opowiadanie, a może mikropowieść, każda z nich o kryptoautobiograficznym charakterze. Spory genologiczne, jakkolwiek nie pozbawione podstaw, są akcesoryczne, a debiut prozatorski Micińskiego konsekwentnie określany jest mianem noweli, w której widoczne są tendencje obecne w prozie młodopolskiej – odejście od narracji auktorialnej, pojawianie się elementów impresjonizmu, symbolizmu, ukształtowanie utworu jako zespołu scen, oraz zmiany, jakie zachodziły w samej nowelistyce – uwolnienie się od krępujących wymogów jednowątkowości, określonej, niewielkiej objętości, odrzucenie wyrazistej puenty³⁴. Nowela Micińskiego dryfuje pomiędzy opowiadaniem, a szkicem powieściowym, struktura narracyjna dopuszcza rozmaite zawirowania wewnętrzne. Na poły pozytywistyczna, na poły młodopolska jest początkiem drogi prozatorskiej Micińskiego, którego powieści staną się literackimi ewenementami.

3.

Fabula *Nauczycielki* jest następująca: Amelia, młoda nauczycielka na warszawskiej pensji, przeżyła romans z Konradem. Konsekwencją chwil uniesień jest ciąża, ale Konrad żeni się z panną z „dobrego domu”, Halszką. Osamotniona Amelia poświęca się pracy i próbuje odnaleźć wewnętrzną równowagę, pewnego dnia drogą korespondencyjną Konrad zawiadamia ją o swoim rychłym przyjeździe. Nauczycielka godzi się na spotkanie z nim, podczas którego definitywnie rozstaje się z dawnym ukochanym. Odrącony, próbuje popełnić samobójstwo. Amelia pielęgnuje go w czasie rekonwalescencji. W miarę odzyskiwania sił przez Konrada, bohaterka traci złudzenia co do jego osoby. Rekonwalescent wraca do żony, Amelia wyjeżdża w Tatry, gdzie rodzi dziecko, które jednak szybko traci. Bohaterka wraca na pensję, z apatii próbu-

³⁴ Zob. *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1993, s. 276, hasło: *Nowela, Opowiadanie, Mikropowieść*, autorstwa Grażyny Borkowskiej.

je ją wyleczyć nauczyciel Starzecki. Amelia otrząsa się z tragicznych przeżyć, otrzymuje propozycję awansu, postanawia poświęcić się pracy na pensji i wewnętrznemu doskonaleniu się³⁵.

Powyższe streszczenie może powodować wrażenie banalności fabuły. Ukształtowane według romansowego wzorca ma na celu przyciągnięcie uwagi czytelników, ale i wprowadzenie zagadnień emancypacyjnych. Dodatkowo, struktura romansu jest elementem oceniającym, w określonym stopniu warunkującym odbiór noweli.

Tadeusz Miciński starał się odtworzyć kobiecy sposób pisania. Kilka lat później Żeromski podejmie podobną próbę w *Ludziach bezdomnych*, oczywiście mam na myśli dziennik Joasi Podborskiej³⁶. Nie jest to żadne *novum* – męska narracja „udająca” narrację kobiecą, warto bliżej przyjrzeć się takiemu typowi narracji. Pisarze tworzący w latach 1890–1918 „napisali” niejedną fascynującą bohaterkę, uczestniczącą w budowaniu historii kobiet młodopolskich. Wystarczy przypomnieć bohaterki Żeromskiego, galerię emancypantek Bolesława Prusa, symboliczne, eteryczne kobiety Wacława Berenta, szeregi bohaterek z utworów Stanisława Przybyszewskiego. Odnosić należy też fin-de-siècle’owy mizoginizm, będący reakcją na nasilanie się tendencji emancypacyjnych – kobiety domagały się prawa do wypowiedania się oraz samorealizacji w życiu codziennym, zarówno rodzinnym, jak i zawodowym³⁷. Kobiety w literaturze młodopolskiej często przedstawiano jako kobiety fatalne, modliszki, wampirzyce, „suche emancypantki”, histeryczki. Stawały się kolejnymi wcieleniami Salome, Astarte, Ewy, Lilith, porównywano je do Sfinksa, Meduzy, były wcieloną *natura devorans*. Kobiety sprowadzane jedynie do funkcji biologicznych, estetycznych, traciły podmiotowość. Wpisane w mity, zakłete w obrazy mocno zakorzenione w świadomości kulturowej, stawały się projekcjami fallogocentrycznej wyobraźni. *Femme fatale* miała przeciwniczkę, kobietę posłusznie spełniającą przypisane jej role społeczne – córki, żony, matki³⁸. Pomiędzy *femme fatale*,

³⁵ Co nadaje bohaterce dyskretny, ale wyrazisty, rys nietzscheański (por. T. Linkner, *Zanim skończyło...*, s. 35), a więc, jak sądzę, czyni ją siostrą innych młodopolskich nietzscheanistek np. tytułowej *Narczy* z powieści Zofii Nałkowskiej wydanej w 1910 roku.

³⁶ Tadeusz Linkner wskazuje wprost, że *Nauczycielkę* można potraktować jako jeden z elementów literackiego dialogu na linii Miciński – Żeromski. Zob. T. Linkner, *Zanim...*, s. 46–47.

³⁷ Na ten temat zob. A. Górnicka-Boratyńska, *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1864–1939)*, Izabelin 2001; S. Walczewska, *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków 2000.

³⁸ O kobiecie w literaturze młodopolskiej, mizoginizmie i emancypacji zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Salome i Androgyne. Mizoginizm i emancypacja*, w: tejsze, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1995, s. 274–288; też, *Młodopolska femina*, „Teksty Drugie”

a wzorową przyszlą lub obecną panią domu, Matką Polką, wiele jest postaci pośrednich. Pośród nich błądzi Amelia.

Miciński pisząc pamiętnik Amelii, próbuje przyjąć perspektywę kobiety, jej sposób patrzenia na świat i interpretowania zachodzących w nim wydarzeń. Krytyka feministyczna, szczególnie w rewizjonistycznej odmianie, starając się wychwycić cechy pisarstwa kobiecego, nierzadko przywoływała opozycję męskie–żeńskie. Problemów przysparzało rozstrzygnięcie, czy kobiecość w literaturze przysługuje jedynie utworom pisanym przez autorki, czy także tym tworzonym przez autorów. Grażyna Borkowska zaproponowała, aby oddzielić od siebie płęć i dzieło literackie, a mówienie o literaturze lub poezji rezerwuje dla tych utworów, w których podmiot „odsłoni swoją płciowość, dokona seksualnej samoidentyfikacji”³⁹. Jak zauważa autorka przytoczonej definicji, idealnie pasuje ona (definicja) do poezji i prozy kobiecej, w której zostanie wyartykułowana tożsamość płciowa. Określenie to idealnie pasuje do noweli Micińskiego (zdają sobie sprawę, że to tylko jedna z możliwości). W *Nauczycielce* nie ma wątpliwości – „mówi” kobieta, ale napisana przez mężczyznę. Jakkolwiek Borkowska nie wyklucza przyznawania kategorii kobiecości tekstom tworzonym przez mężczyzn, jednak w odniesieniu do noweli Micińskiego, poręczniej jest mówić o kobiecości w znaczeniu konwencji literackiej, która jest budowana na mocy umowy pomiędzy autorem/autorką, a czytelnikami/czytelniczkami. Dołączenie określonych preferencji tematycznych, stylistycznych lub dotyczących kreacji bohaterów, pozwoli odnaleźć kobiecość także w utworach tworzonych przez mężczyzn. Nie bez znaczenia jest rozwój badań spod znaku krytyki feministycznej, które umożliwiają roz/odszyfrowanie kobiecości w dziełach, w których na pierwszy rzut oka jest ona nieobecna lub zmarginalizowana⁴⁰.

1993, nr 4/5/6, przedr. *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 166-185; G. Matuszek, *Kultura contra natura? O mizoginizmie minionego fin de siecle'u*, w: *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane M. Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001, s. 47-63. Warto też sięgnąć po: W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. Młodopolskie mity o miłości*, Kraków 1992 (wyd. 2, 1997).

³⁹ G. Borkowska, *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, pod red. A. Nasiłowskiej, Warszawa 2001, s. 71. Podkreślenie pochodzi od G. Borkowskiej.

⁴⁰ Por. E. Kraskowska, *O tak zwanej „kobiecości” jako konwencji literackiej*, w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, pod red. G. Borkowskiej i L. Sikorskiej, Warszawa 2000, s. 201-205. Wprawdzie w dalszej części cytowanego artykułu Kraskowska zawęża rozważanie jedynie do literatury adresowanej *stricte* do kobiet i przez nie pisanej, ale zestawione przez autorkę szkicu aspekty dzieła literackiego wskazujące na jego „kobiecość”, są pomocne przy opisywaniu *Nauczycielki*.

Nauczycielka to historia o miłości, jej zawirowaniach, opowiadająca o macierzyństwie i relacjach między kobietami, wśród których obecne są rozmaite warianty postaci matki – matką ma zostać Amelia, w chwilach zwątpień zwracająca się o wsparcie do nieżyjącej rodzicielki, jest jeszcze matka Zosi Kościeckiej. Nie brakuje bohaterów negatywnych, są nimi pani Kafarska i Konrad. Kobiecość noweli podkreślona jest przez utrzymanie jej w duchu realistyczno-naturalistycznym, okraszonym kryptoautobiografizmem ze szczyptą psychologizmu oraz autotematyzmu. Obraz dopełnia ewidentna emocjonalność pamiętnikarskiej narracji, metaforyzowanie stanów uczuciowych, niezbyt rygorystyczny tok wypowiedzi, łączonych raczej na prawach skojarzeń, niż na zasadzie przyczyna – skutek, choć i taki tok rozumowania jest obecny⁴¹. Nieco kłopotliwa klasyfikacja genologiczna zapisków Amelii jest jedną z niebagatelnych zalet tekstu. Przede wszystkim przypomina, iż dziennik długo był traktowany jako gatunek szczególnie predestynowany do bycia miejscem ekspresji kobiecego ja. Introwertyczny rys podmiotu diarystycznego podmiotu ułatwiał autoekspresję, jednocześnie nabierając znamion swoistego występku, którym było ekspozowanie intymnych przeżyć kobiecych. Te, zgodnie z konwenansami i rygorami obyczajowymi, powinny pozostać w ukryciu. Dzięki grze z genologicznymi wyznacznikami tekstu Amelia zręcznie przemieszcza się pomiędzy terytoriami wyznaczanymi przez prywatne i publiczne.

„Kobiecość” noweli Micińskiego dostrzegalna jest z dzisiejszej perspektywy, gdy do dyspozycji są metody wypracowane przez krytykę feministyczną. Można spekulować, dlaczego autor wybrał kobiecą maskę. Niewykluczone, że Miciński pisząc „jak kobieta” usiłował uniknąć dydaktyzmu, czy raczej, próbował go złagodzić, ubierając w atrakcyjną formę. Tworząc narrację kryptoautobiograficzną, sugerował szczerłość i autentyczność kreowanych przeżyć. Na przełomie wieków *gros* czytelników stanowiły kobiety – historia opowiedziana przez ich literacką siostrę mogła być dla nich swoistym zwierciadłem.

Pamiętnik Amelii rozpoczyna się następująco:

Zaczynam od wpatwienia się w głąb mej duszy, siły potoków zniweczyć nie mogę przez tamy... Uczuciom swoim chcę dać reprezentację, aby nagłym wybuchem rewolucji nie zaskoczyły mnie znienacka.

Chodźcie, chodźcie moje smutki, tęsknoty, nieokreślone marzenia – do tego nieowodu, w którym pośniecie. Taki los ryb i wszystkiego, co żyje (N, s. 1).

Amelia pisze, aby móc sprawować kontrolę nad emocjami, by zareago-

⁴¹ Zob. wyznaczniki „kobiecości” w literaturze w przywoływanym już artykule E. Kraskowskiej, s. 202-203.

wać, gdy staną się zbyt natrętne, skłębione, zagmatwane. Nauczycielka łowi smutki, zmartwienia, pragnienia nieświadome, acz przeczuwane, niczym ryby w sieć. Pamiętnik pełni więc funkcję autoterapeutyczną. Wyraźnie widoczne są w nim siła, aktywizm; „nagły wybuch” przywołuje na myśl metaforykę wulkaniczną, łączoną z pisaniem kobiecym⁴².

W końcowym pamiętnikowym, czy też diarystycznym, zapisie, autorka-autobiografka podsumowuje: „Z dziwnym uczuciem przejrzałam te kartki. Nieświadomie złożyłam w nich jeden ład koralowy swej duszy. Tylko jeden ład i to byłej. (N, s. 102) Zakończony został pewien rozdział w życiu Amelii, to, co zapisała wywołuje w niej mieszane uczucia. Niby przypadkowo, bezwiednie przelała na papier tylko jeden z aspektów jej osobowości, jeden aspekt siebie krążącej pomiędzy pełną ekspresją uczuć, a skrętnym ich ukrywaniem, pomiędzy nieskrępowaną samorealizacją, a samoograniczeniem.

Refleksje autotematyczne pojawiają się w pamiętniko-dzienniku rzadko, są świadectwem troski o kształt zapisów, ale też sygnałem bezradności, nie tyle wobec pisania, ale wobec życia, o którym rozważania rozsiane są w tekście. Amelia ma wyraźną predylekcję do wygłaszania sądów ponurych i pesymistycznych:

Dni w życiu ludzkim bywają czasem podobne do tych książek, o których nic więcej powiedzieć nie można nad to, że się je przeczytało. Z takich dni szarych i swą szarością przyniatających składają się lata długie, bezpłodne mające jedyny objaw – starzenie.

Czyż doprawdy, cały ten krzepki organizm, te kształty, o których ludzie mówią, że są wyrzeźbione, ten umysł, rwący się do światła, ta potrzeba wielka kochania, ta żądza życia i rozlewania życia naokół – czyż to wszystko rozwinęło się i żyje, aby zwiędnąć marnie, jak beznasienne kwiaty? Zaiste, lepiej byłoby umrzeć za młodu, nim nastąpi ostateczne rozgoryczenie i ostateczne duszy zbłąkanie (N, s. 76-77).

To nie tylko refleksja odnosząca się do kondycji ludzkiej, ważne jest również drugie dno przytoczonej wypowiedzi. Narratorka pisze o sobie jak o kimś obcym, z dystansu, choć z dużym ładunkiem emocji. Jej życie, pozornie pełne treści, w zasadzie jest pustym zmierzaniem ku starości, śmierci. W kilku zdaniach zamknięta została prywatna tragedia, marzenia, chęć życia – Amelia, piękna i mądra, chce zostawić po sobie ślad, chce kochać i być kochaną. Nie satysfakcjonuje jej życie, którym nie można podzielić się z innymi. Fragment ten nasycony jest metaforyką związaną z kobiecością rozumianą jako płodność, tworzenie np. „rozlewanie życia”, „beznasienne kwiaty”.

⁴² Por. K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999, s. 11-13.

Amelia rozpoczęła pisanie pamiętnika wraz z początkiem roku szkolnego, oczekując narodzin dziecka – samotne macierzyństwo nauczycielki z pensji to odważny wybór. Wraz z rozwojem narracji bohaterka przemycza coraz więcej informacji o sobie, próbując zrozumieć samą siebie i odnaleźć to, co w życiu najważniejsze. Krótko mówiąc, zamieszcza w pamiętniku narracyjną koncepcję swojej tożsamości. Pisząc o przeszłości i teraźniejszości, projektuje przyszłość⁴³. Prywatna opowieść ma zatem charakter prospektywny.

4.

Tytułowa bohaterka noweli Micińskiego jest przedstawicielką zawodu popularnego wśród kobiet w drugiej połowie XIX wieku. Zmiany zachodzące w społeczeństwie polskim po roku 1863, powodowały nasilanie się tendencji emancypacyjnych, a jednym z ich efektów było podejmowanie pracy przez kobiety, często zmuszone do tego przez sytuację życiową – starały się zapewnić utrzymanie samym sobie, nierzadko rodzeństwu wychowywanemu przez samotną lub owdowiałą matkę. Drugim powodem walki kobiet o rynek pracy była chęć zdobycia niezależności finansowej i samodzielności⁴⁴. W hierarchii zawodów, jakie ewentualnie mogły wykonywać, zawód nauczycielki notowany był wysoko, obok lekarki, farmaceutki, dentystki i pielęgniarki⁴⁵. Nauczycielki z pewnością były grupą najliczniejszą, ponieważ ten rodzaj pracy kobiet stosunkowo szybko został zaakceptowany przez opinię publiczną. Był to zawód pożądaný także z powodu licznych dni wolnych w ciągu roku, dwukrotnych wakacji i tzw. galówek. Wreszcie, zostać nauczycielką było w miarę łatwo⁴⁶.

Panna Amelia, pracując na pensji, wśród ogółu nauczycielek, zajmuje wysoką pozycję. Do jej obowiązków należy choćby powtarzanie lekcji z pensjonarkami, spacerowanie z nimi, prowadzenie lekcji (np. z literatury), popołudniowa pomoc w nauce i odrabianiu zadań, doglądanie pensjonarek podczas ich snu, Amelia jest również wychowawczynią jednej z klas. Mimo to znajduje czas na intelektualne dysputy z koleżankami z pracy, na czytanie, na pisanie pamiętnika. Przeszkadza jej nieustanny hałas panujący na pensji: „Wątpię, czy zdołam długo wytrzymać na pensji. Nie odstręcza mnie nawał zajęć, ale ten zgiełk

⁴³ Zob. K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 47-49.

⁴⁴ Por. J. Niklewska, *Być kobietą pracującą – czyli dola warszawskiej nauczycielki na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Kobieta i edukacja na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, pod red. A. Żarnowskiej i A. Szwarcza, t. II, cz. 2, Warszawa 1995, s. 179; zob. też. A. Górnicka-Boratyńska, *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)*, s. 10-15; J. Zacharska, *O kobiecie w literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Białystok 2000.

⁴⁵ Zob. J. Niklewska, *Być kobietą pracującą...*, dz. cyt., s.179.

⁴⁶ Zob. tamże, s. 180.

ustawiczny, rwetes, czynią mnie niezdolną do myślenia, do jakiegokolwiek poważniejszej pracy umysłowej” (N, s. 9).

Niedogodności życia na pensji łagodzą kontakty z bliskimi znajomymi. Przyjaciółkami bohaterki są: Mania, obdarzona nieco sarkastycznym poczuciem humoru, ale „dziwnie sympatyczna, dzielna, prawa natura” (N, s. 9) i Stefka „ogromna pessymistka”, mająca dwadzieścia trzy lata, a ucząca już od ośmiu, łatwo obliczyć, że zaczęła pracę będąc nastolatką. Powiew świeżości wnosi na pensję cudzoziemka, pani Courbet, ucząca francuskiego, pomysłowa, obdarzona bujną wyobraźnią, lubiana przez uczennice, znienawidzona przez współpracownice. Jest rozwódką, ale bardzo kocha swojego męża i co roku spędza z nim wakacje. Zaprzyjaźnia się z Amelią, oferując jej realne wsparcie i akceptację.

Charakterystyczna jest postać przełożonej pensji. „Niesłuchanej zacności”, niebywale sumienna, zaangażowana w pracę, stale pogłębiająca swoją wiedzę. Aby móc w pełni poświęcić się pracy, zrezygnowała z projektowanego małżeństwa. Nawet jej powierzchowność współgra z silnym charakterem emancypantki: „Twarz ma ascetycznie chudą, całą postać wyschłą, szczupłą, powiewną. Tylko w wielkich czarnych oczach pali się energia i zapal niezwalczony”. (N, s. 33) Przełożona wydaje się osobą o dość postępowych poglądach – nie zwalnia Amelii, mimo jej ciąży, a według norm obyczajowych końca XIX wieku, sam widok nauczycielki w błogosławionym stanie, mógłby wpływać demoralizująco na pensjonarki; pozwala Amelii opuścić pensję na czas opieki nad Konradem (tym samym likwidując wskazane wyżej „niebezpieczeństwo”). Mało tego, po smutnym finale romansu, przyjmuje nauczycielkę z powrotem do pracy, powierzając jej odpowiedzialne stanowisko⁴⁷.

Aby obraz pensji nie był tak sielankowy, wprowadzona jest postać negatywna, wspomniana już Kafarska, intrygantka, rodem z *Przedpiekła* Zapolskiej, rozsiewająca plotki, wrogo nastawiona do Amelii⁴⁸.

Różne były drogi życiowe uczących na pensji. Przełożona jest nauczycielką z powołania, Stefka zamierza wyjść za mąż⁴⁹ i opuścić pensję. Amelia pra-

⁴⁷ Jaskrawa tendencyjność służąca jednak zilustrowaniu szerszego zagadnienia. Symptomatyczny jest brak potępienia Amelii za romans z żonatym mężczyzną, o swoiste wybaczenie błędów młodości, pokazanie, że ważny jest charakter nauczycielki, a nie jej perturbacje uczuciowe.

⁴⁸ „[...] nazwisko Pękalskiej zmieniłem na Kafarską, ponieważ pierwsze zbyt przypominało rzeczywiste nazwisko pewnej osoby”, pisał Miciński do S. Tomkowicza, dz. cyt., s. 195. Miciński wzorował postać Kafarskiej na Kępalskiej, krewnej matki pisarza. Obecny jest tu zatem prywatny klucz, świadczący o tym, że autor *Nietoty* był bystrym obserwatorem, chętnie przetwarzającym życie na literaturę. Zauważył to J. Tynecki, *Imicjacje mistyka*, dz. cyt., s. 88.

⁴⁹ Nauczycielki często nie zakładały rodzin, więc sytuacja Stefki jest raczej niestandardowa: „Charakterystyczna była ich [nauczycielek – dop. A.P.] sytuacja rodzinna. Były to często oso-

cując w przyzwoitych warunkach, powinna być kontenta, jednak nie jest:

[...] jestem za tradycyjna, żeby stać się warszawską nierządnicą, a za wiedząca, aby nie odczuwać całej mizerji tego losu, który mnie zamyka tylko w cichym burżuazyjnym obowiązku. Uczyć innych?... lecz kiedyż dojrzę sama dno tego, co jedynie mnie interesuje? że Jestem! (N, s. 7).

Pracując, niespełnioną miłość macierzyńską przelewa na uczennice, powtarzając pytania: jaki jest mój cel w życiu, ku czemu dążę? Niezbędne jest jej przekonanie o byciu potrzebną. Tu widoczny jest zmysł psychologiczny Micińskiego, subtelnie malującego charakter osoby samotnej wśród ludzi. Dyskretnie zakrada się stereotyp – kobieta nie może, nie chce, nie powinna żyć sama i tylko dla siebie, ma niejako wrodzoną chęć „bycia dla kogoś”. Czy aby na pewno? Czy jest to dążenie jedynie kobiece?

Tymczasem w sformułowanej przez siebie definicji Amelia stwierdza: [...] nauczycielka odpowiada definicji pszczoły roboczej; jest to wyspecjalizowana w kierunku pracy, istota bezpłciowa”. (N, s. 10) Ukuta definicja wskazuje na zamknięcie w roli nauczycielki, postrzeganej jedynie przez pryzmat swojej pracy, kobiety pozbawionej tożsamości płciowej, dryfującej pomiędzy maszyną do nauczania, a androgyne⁵⁰. Wojciech Gutowski słusznie zauważył:

To, co zadowoliloby pozytywistyczną „siłaczkę”: doskonałe warunki pracy społecznej, możliwość wychowywania nowych pokoleń, nie zaspokajają wymagań Amelii. [...] nie chce na stałe utożsamiać się z rolą społeczną, lęka się wszelkich stereotypów. Fascynuje ją miłość i przyjaźń, lecz prędko nudzą ją schematy neurastenicznych namiętności i zwodniczych przyjaźni⁵¹.

Nie tylko nuda powoduje, że Amelia rezygnuje z miłości. Będąc samotną, ciężarną kobietą, w pewnym sensie stoi poza społeczeństwem. Ponadto, ojciec

by samotne, pozbawione własnego domu i rodziny. Nie zawsze dlatego, że nikt nigdy im się nie oświadczył, ale jako kobiety z aspiracjami kulturalnymi i naukowymi miały w tym względzie swoje wymagania. Kandydat do ręki emancypantki winien był jej dorównywać moralnie i intelektualnie, być dla niej »bratnią duszą«. [...] obyczaj [...] nakazywał, aby nauczycielka po wyjściu za mąż zrezygnowała z pracy zawodowej – głównie w przewidywaniu czekającej ją ciąży, która wykluczała kontakt z pensjonarkami.” J. Niklewska, dz. cyt., s. 186.

⁵⁰ J. Zacharska w szkicu *Nauczycielka w literaturze przełomu XIX i XX wieku*, zamieszczonym w: *Kobieta i praca. Wiek XIX i XX*, zbiór studiów pod red. A. Żarnowskiej i A. Szwarcza, t. VI, Warszawa 2000, s. 267-290, analizuje postacie literackich nauczycielek, w tym Amelii z noweli Micińskiego.

⁵¹ W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002, s. 28.

jej dziecka okazuje się szowinistycznym lekkoduchem. *Nauczycielka* jest protestem przeciwko zakłamanym relacjom damsko-męskim, krytyką instytucji małżeństwa i rodziny, ukazujących swoje drugie, koszmarne oblicze. Tym zagadnieniom zostanie poświęcona kolejna część szkicu.

5.

Maria Podraza-Kwiatkowska skonstruowała:

Jedną z najważniejszych zdobyczy, jakie dał kobiecie ówczesny ruch emancypacyjny, była powolna, ale wyraźna przemiana dotychczasowego o niej sposobu myślenia. Nawet zdecydowani wrogowie kobiet zaczynają rewidować swój punkt widzenia, ba, zaczynają szukać przyczyny zła w męczyźnie. Przede wszystkim – w stosunkach rodzinno-obyczajowych stworzonych przez społeczeństwo oparte na hegemonii męczyzny⁵².

Krytyka małżeństwa i relacji wewnątrzrodzinnych, nierzadko gościła na kartach powieści i dramatów Zapolskiej (której proza może stanowić ciekawy kontekst interpretacyjny dla noweli Micińskiego), wymienić wystarczy *Fin-de-siecle'istkę* (1897), *Żabusię* (1897), *Moralność pani Dulskiej* (1906), *Córkę Tuśki* (1907), *Ich czworo* (1907), *O czym się nawet myśleć nie chce* (1914). Sposób ujęcia owej tematyki przez Micińskiego wywołał szok obyczajowy⁵³, głównie z powodu zapatrywań Amelii na kwestię rozwodu – bohaterka proponuje Konradowi, aby przeszedł na protestantyzm, co umożliwiłoby mu uzyskanie rozwodu z Halszką; zelektryzowała historia Zosi Kosteckiej, która spowodowała spore zamieszanie na pensji tym, co napisała w wypracowaniu na temat *Dlaczego dzieci powinny kochać rodziców?* (N, s. 12) Oto wyimek z Zosinego zadania:

Dziecko nie ma za co być wdzięczne swoim rodzicom, że mu dali życie, bo nie o nim myśleli. Należy kochać tylko matkę, która cierpi rodząc dziecko, gdy ojciec się bawi w brydża (N, s. 12).

Zosia, zbyt dojrzała jak na swój wiek, wychowywana jest przez matkę, zarabiającą na ich utrzymanie nauczaniem języków i muzyki. Dziewczynka nienawidzi swojego ojca, żonatego, bogatego adwokata. Niespodziewanie, ojciec i córka stają po tej samej stronie, przeciw matce (wyraźnie freudowska sytuacja), która obcina swoje piękne włosy, sprzedaje je, aby sprawić córce odrobinę radości na Wigilię. Matka Zosi pozbyła się symbolu kobiecości, poza

⁵² M. Podraza-Kwiatkowska, *Salome i androgyne. Mizoginizm i emancypacja*, dz. cyt., s. 283.

⁵³ Zob. s. 4 niniejszego szkicu.

tym, krótkie włosy nosiły nie tylko emancypantki, ale i prostytutki. To wyraźna sugestia, że matka wychowująca nieślubne dziecko, traktowana była niekiedy na równi z kobietą upadłą, zasługującą na napiętnowanie. Amelia, (głosem Micińskiego-publicyisty) podsumowuje opowiadanie dziewczynki:

Matko i ojczel! Lepiej wam jest w zimnym grobie, niż z sobą za życia... [...] Rodzina – ta święta arka przymierza – bywa najczęściej skrzynią Pandory, skąd wylatują poniżenie, brud, fałsz i podłość!... (N, s. 19).

Na kanwie wspomnień Zosi (która wydaje się być siostrą Stasi z *Przedpiekła* Zapolskiej oraz ewidentną polemiką z Mickiewiczowską Zosią z *Pana Tadeusza*) dość niespodziewanie okazuje się, iż dzieciństwo Amelii także nie było „sielskie, anielskie”. Nieszczęśliwa wtedy, nieszczęśliwa jako dorosła, czuje się niedowartościowana, szuka potwierdzenia, że zasługuje na miłość, a przede wszystkim na szacunek⁵⁴.

Matka, pojawiająca się w pamiętniku Amelii kilkakrotnie, jest dla córki ważnym punktem odniesienia. Obecna tylko na fotografii i we wspomnieniach córki, staje się adresatką zapisków pamiętnikowych, które chwilami przypominają fragmenty listów lub zapis rozmowy. Zwrot do rodzicielki pojawia się już na wstępie, dlatego z pewną dozą ostrożności, matkę można potraktować jako hipotetyczną adresatkę notatek Amelii:

Chciałabym głowę położyć na kolanach twych, zmarła matko, wypłakać się i zasnąć snem nieprzebudzonym. Bo, widzisz, jestem chora i żyć nie chcę!
Trochę w tem wina jest mojej młodości,
Trochę tych grobów, co się w kraju mnożą,
Trochę tej wiecznej w życiu samotności. (N, s. 2)

Zmarłej matce Amelia powierza tajemnicę, wyjaśnia motywy postępowania. Nowela jako głos autora w kwestii kobiecej, to, siłą rzeczy, hymn ku czci bohaterki. Opiece matki przypisuje Amelia własną siłę, odwagę oraz zdecydowanie podczas rozmowy poprzedzającej próbę samobójczą Konrada. Zakochana, ale i urażona, mylnie odczytując intencje dawnego ukochanego, decyduje zerwać z nim wszelką znajomość:

Może to ty, matko, patrząca na mnie tak łagodnie, poważnie i tak smutno...uchroniłaś mnie przed swoim losem tj. przed oddaniem swej duszy na codzienną łataninę,

⁵⁴ Osobowość Amelii, przynajmniej do momentu śmierci dziecka, wykazuje pewne cechy neurotyczności. Bohaterka cierpi z powodu przejmującego poczucia niższości, desperacko pragnie kochać, ale mężczyznę silnego, takiego, który zapewniłby jej oparcie, jednocześnie nie ograniczając jej ambicji. Por. K. Horney, *Neurotyczna osobowość naszych czasów*, tłum. H. Grzegółowska, wyd. drugie, Warszawa 1982.

kiedy się codzień wszystko rwie. Jestem sama – to wielkie dobro. Przynajmniej nie zakrywa mi nikt przepaści przedemną (N, s. 52-53).

Nauczycielka nie chce powtórzyć doświadczeń matki, której życie przypominało smutną wegetację – uchwytny lekki ślad naturalistycznego determinizmu. Samotność dla bohaterki to dobrodziejstwo – daje pełen ogłąd sytuacji, która, choć nie oferuje pozytywów, zapewnia niezależność.

Wiele miejsca w *Nauczycielce* Miciński poświęcił dyskusji dotyczącej małżeństwa, wyznaczającego kobiecie i męskie role społeczne. Małżeństwo sankcjonowało władzę męża nad żoną, która przyjmowała jego nazwisko, ograniczała (nie zawsze z własnej woli) kontakty ze swoją rodziną. Natomiast nad kobietami niezamężnymi wisiała groźba staropanieństwa, spychającego „niechcianą” na margines, narażającego na najbardziej upokarzające z pozytywnych uczuć, na litość. Przyszłej żonie rzadko kiedy pozwalano wybrać męża (jest to sąd dość ogólny, sytuacja zmieniała się w zależności od warstwy społecznej, poza tym, im bliżej XX wieku, tym rygor inicjowanych małżeństw słabł, niemniej stale obowiązywał), kandydat bywał narzucany odgórnie przez rodziców, krewnych, w wielu przypadkach dużą rolę odgrywały względy finansowe. Dziewczęta od najmłodszych lat edukowane do roli żony i matki, niekiedy przeżywały bolesne rozczarowania codziennością życia małżeńskiego, która okazywała się być nie tylko spełnianiem miłych obowiązków pani domu, czyli składaniem wizyt, przyjmowanie rewizyt, zajmowaniem się nowymi, modnymi toaletami⁵⁵.

Ilustracjami powyższych sądów (przedstawionych w maksymalnym skrócie) są małżeństwa (zawarte i projektowane) w noweli Micińskiego. Konrad ożenił się z Halszką na prośbę jej umierającego ojca, dzięki mariażowi mógł uratować od zlicytowania otrzymany spadek. Żonaty Konrad nadal chce spotykać się z Amelią, Halszki nie kocha, ale i nie opuści, ponieważ jest do niej przywiązany⁵⁶, nie chce mieć na sumieniu „tego dziecka” (N, s. 70). Gwoli ścisłości, dzieckiem nazywa żonę, „wieczyście małaletnią”⁵⁷. Z Halszką może być zestawiona Stefka, początkowo radykalna emancypantka, która po oświadczeniach

⁵⁵ Na ten temat S. Walczewska, *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków 2000, wyd. 2 poszerzone, s. 126-130; *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, pod red. A. Żarnowskiej i A. Szwarca, t. VIII, Warszawa 2004, s. XVI-XVII, 48-51; A. Lisak, *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, Warszawa 2009.

⁵⁶ Zob. T. Miciński, *Nauczycielka*, s. 65. Oczywisty przykład podwójnej moralności, krytykowanej przez działaczki ruchu kobiecego np. Kazimierę Bujwidową, Teodorę Męczkowską. Istotne jest to, że wskazywano mniej lub bardziej świadome przyczynianie się żon do męzkowskich zdrad. Zob. S. Walczewska, *Damy, rycerze i feministki*, s. 130-139.

⁵⁷ Określenie pochodzące z tzw. Kodeksu Napoleona z 1807 roku. Widać tu jak żywotne było upośledzenie kobiety wobec prawa i trudnych do wyrugowania stereotypów obyczajowych. Pisze o tym A. Górnicka-Boratyńska, *Stańmy się sobą*, dz. cyt., s. 11-13.

diametralnie zmienia poglądy – idealistycznym wizjom przyszłego szczęścia towarzyszy poczucie wyższości w stosunku do samotnych (czytaj niekochanych współpracowniczek i współpracowników), informuje przyjaciółki: [...] chcę mieć dzieci, chcę mieć rodzinę, ty i Mania macie inne usposobienia: zimne, abstrakcyjne”. (N, s. 90). Kobieta samotna jest „inna”, gorsza, skoncentrowana na sobie, oderwana do realiów życia. Stefka sama wybrała swój los, Halszka przyjęła narzuconej jej więzy, licząc na siłę własnych uczuć żywnionych do Konrada.

Tradycyjny model małżeństwa jest dysfunkcyjny, należy zatem stworzyć i wprowadzić w życie nową koncepcję małżeństwa opartego na partnerstwie, w którym żony nie musiałyby rezygnować z upodobań, aspiracji, a emancypacja nie stałaby w sprzeczności z macierzyństwem⁵⁸. W noweli Micińskiego nowoczesne poglądy na małżeństwo głosi student medycyny:

[...] aby dwie osoby mogły zdecydować się żyć ze sobą na zawsze, muszą wprzód poznać się w pożyciu wspólnym.

Dawniej było co innego: żądano posagu i pięknej twarzy, dziś... kobiety człowieka. Ale, aby człowieka poznać, trzeba go znać do dna w różnych okolicznościach itp. (N, s. 36).

Rozsądne propozycje miałyby zapobiegać rozczarowaniu obu stron. Cel szczytny, realizacja wysoce utrudniona, co gorzko reflektuje Amelia:

W społeczeństwach o wyższej kulturze – odrzekłam – kobieta może sama wychowywać swe dziecko, wtedy mężczyźni do dziecka wara, chyba, że dalszą wypróbowaną miłością zasłuży na utworzenie rodziny. Ale u nas chodzi jeszcze o to – aby w razie nieszczęśliwej pomyłki, tak zwykłej u mężczyzn, na kobietę nie spadał cały ciężar obowiązków i pogardy. Masz pan na to sposób? (N, s. 36-37).

Konsekwentną krytyką kobiet uwikłanych w mniej lub bardziej chciane małżeństwa, jest poniższy cytat:

Biedne wy kobiety! miłość wasza jest rozlaniem własnego *ja* w jego *ty*; jest to pokora niewolnicy; jest to płynięcie bez wiosł i steru za jego cieniem. Biedne wy i szczęśliwe! Pozbywacie się dumy osobistej i człowieczeństwa, ale za to zdobywacie uprawnione macierzyństwo, a jeśli nawet poznacie, że ten, który was całuje, jest tylko mężosiem, to jednak wierzycie, że przynajmniej dziecko będzie półbogiem (N, s. 72).

Amelia zwraca się do ogółu kobiet, stojąc jednak z boku, nie identyfikując się z nimi, powtarza sądy obiegowe, acz trafne. Kobiety śpieszą do małżeń-

⁵⁸ Zob. artykuł A. Żarnowskiej, *Schyłek wieku XIX – kształtowanie się modelu małżeństwa partnerskiego*, w: *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, s. 287-295. Autorka artykułu stara się zrekonstruować poglądy na ten temat w oparciu o listy Kazimierza Kelles-Krauza pisane do Marii Goldsteyn, przeszłej żony.

stwa, niczym ćmy do ognia, zapominając, iż małżeńskie szczęście może być iluzoryczne i krótkotrwałe. Okłamywane żony miłość przelewają na dzieci, nieopatrnie wychowując kolejne Zosie, kolejnych Konradów. Ale stop. Tytułowa bohaterka noweli także myśli o zamążpójściu. Amelia chciałaby, aby towarzysz jej życia mógł dorównywać jej siłą charakteru. „Bluszczowy pan”, jak sama pisze o Konradzie, nie spełnia kryteriów, dlatego (!) usiłuje go pogodzić z Halszką, bo: „Porządna, kochająca kobieta mężczyzny nie potępi, gdy chwilowy szał go ogarnie i pogoni za inną”. (N, s. 67) Amelia – „ta trzecia”, ciężarna, potrafi zdobyć się na odwagę, głośno opowiedzieć o podwójnym standardzie. Będąc jednocześnie „bezpłciową” nauczycielką i kochanką, narażona jest na ostracyzm. Stojąc obok, widzi lepiej. Dostrzega zakłamanie ról społecznych⁵⁹, ograniczających indywidualność. Oczekuje czegoś więcej:

Bo wszakże ja czuję tylko żądzę potęgi! chcę olbrzymiej pracy, olbrzymich kosmicznych uczuć. A duszę mą przesiewam przez sito maleńkich kwadratowych prawiadeł!... (N, s. 16)

Chcę całego życia! – wydaje się wołać Amelia, parafrazując zawołanie Zofii Nałkowskiej z I Zjazdu Kobiet Polskich w 1907 roku⁶⁰. To krzyk bohaterki, która w rzeczywistości pensyjnej musi liczyć się z ograniczeniami. Samoograniczenie odbiera jako fałsz w odniesieniu do siebie i otaczających ją ludzi:

Ja trochę sobą pogardzam, że taką będąc tj. Furją i Centauryzką w głębi mej duszy – uchodzę za doskonale wychowaną pannę – i – zastosowuję się do tej opinii (N, s. 13).

Są namiętności, które przytłumione za dnia na dzień wybuchają z siłą niezwalzoną i wołają – (jak Taboryci – choć w innym znaczeniu) „Krwi i ciała”. Wtedy my za obronę mamy wspaniały, komunałami tapetowany parawan cnoty. Chowamy się zań – i wszystko jest w porządku.

A te noce bezsenne, te pragnienia wysuszające, ukrywane, jak zbrodnie!...

I to ma być triumf ducha? (N, s. 41).

Pozornie opanowana, wypada z roli podczas jednej z rozmów z Konradem, spontanicznie, półświadomie daje ujście nagromadzonym urazom, poczuciu niższości, pretensjom do Konrada, kochanego i nienawidzonego

⁵⁹ „Mężczyźni i kobiety mają wzajemne obowiązki; kto się od nich wyłamuje jest nieuczciwy, ale takich ludzi jest mało. – Mówiłam te słowa i ogarnął mnie wstyd za tę pustkę, która wiała z nich” (N, s. 16).

⁶⁰ Wystąpienie młodej Zofii Nałkowskiej (wtedy żony Leona Rygiera) podczas zjazdu wywołało niemałe zamieszanie, spotkało się zarówno z aplauzem, jak i wyraźną krytyką. Autorka *Kobiet* apelowała o przyznanie kobietom prawa do rozkoszy, nie zawężania kobiecości do macierzyństwa, wskazywała sposoby rozwiązania kwestii związanych z podwójną moralnością. Por. H. Kirchner, *Nałkowska albo życie pisane*, Warszawa 2011, s. 72-79.

równocześnie, pogardzanego za słabość, dwulicowość, brak zdecydowania, usposobienie niemalże histeryczne:

– Wszelkiej marności przystoi, aby umarła? niestety żyję! – I z pewnością już nie spróbujesz umierać! –

To powiedzenie, tak niezgodne z mą wolą siostry miłosierdzia, zawstydziło mnie (N, s. 61).

Zaskakująca, nadmierna szczerość, „wyjście z formy” przeraża Amelię, tak skupioną na zachowaniu samokontroli.

Amelia, piórem Micińskiego, opowiada o doznaniach kobiety ciężarnej. Nie jest to częste zjawisko w prozie młodopolskiej – choć oczywiście można liczyć na Zapolską i *O czym się nawet myśleć nie chce* (1914) czy *Dzieje grzechu* (1908) Stefana Żeromskiego. Nauczycielka o swoim stanie mówi „jestem chora”⁶¹, obserwując zmiany zachodzące w jej ciele, myśli o usunięciu ciąży⁶². Nie potrafi zapomnieć Konradowi wypowiedzianych przez niego w gorączce słów: „Więc zabijemy to małe? Nie lękaj się, nikt nie wie [...]” (N, s. 58). Sama obawia się, że dziecko stanowi dla niej zagrożenie, pozbawi ją sił: „[...] ujrzałam jak pełźnie ku mnie mały wampirek po dywanie – i wiem, że omdlałam, kiedy skoczył mi na pierś, ssąc.” (N, s. 58) Sposób obrazowania niezbyt wyszukany, lecz adekwatny do scharakteryzowania wizji nękających przyszłą matkę, która pozbawiona oparcia w chwiejnym Konradzie, martwi się: „Ale ten człowiek nie pomyślał, co przeżywa moje wnętrze? wszakże sły- szę już wyraźnie ruchy maleństwa. Uderzy mnie czasem tak silnie, że oddech tracę” (N, s. 67-68).

Rzeczywiście, konserwatywne jury konkursu, mogło być zaskoczone. Na przełomie XIX i XX wieku nie pisano tak otwarcie o doświadczeniach ciężarnych kobiet. Dziecko Amelii umarło, ona wróciła na pensję, zostając „duchową matką” uczennic. Dzielnie walcząc z ogarniającym ją znużeniem, po traumatycznych przeżyciach postanawia wypełnić przyszłość:

– Rozrostem swych sił przez wiedzę i czyn. [...] dopiero się odnalazłam, dopiero jestem sobą, dopiero zaczynam żyć.

Czas odpoczynku przyjdzie później, gdy spełnię swoje zadanie i wychowam zastępczynię – Zosię (N, s. 105).

Tak ma postępować „nowa kobieta” według Tadeusza Micińskiego. Krok

⁶¹ Znak obyczajowości epoki, wystarczy przejrzeć *Europę w rodzinie* Marii Czapskiej, Warszawa 1989.

⁶² Por. *Nauczycielka*, s. 35.

wstecz, powrót do pozytywizmu⁶³? Na pozór tak, ale w gruncie rzeczy jest to zapowiedź propagowanej w twórczości Micińskiego etyki czynu, samodoskonalenia się, dostępnej człowiekowi w ogóle, bez brania pod uwagę różnicy płci. Równocześnie Amelia jest przykładem bohaterki poszukującej, dążącej do wewnętrznej odnowy, do poznania siebie. „Ta trzecia”, nobilitowana przez macierzyństwo, zahartowana w bojach z życiem, po utracie dziecka, odnajduje cel, do którego zamierza dążyć:

Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX stulecia pojawia się natomiast w całej Europie nowy model kobiety. „New Woman”, o której wiele pisze Showalter, to kobieta samodzielna i wykształcona, świadomie pozostająca poza tradycyjnym podziałem wzorów i ról płciowych, szukająca wolności i samorealizacji, także, co bardzo ważne, w sferze erotycznej⁶⁴.

Amelia wpisuje się w ten model nieco na opak. Mądra i samodzielna, nie znosi ograniczeń, stara się zrealizować swoje zamierzenia. Jednak mimo krytycznego nastawienia oraz buntowniczego usposobienia pozostaje w obrębie ról społecznych, choć w miarę możliwości nagina je do swoich potrzeb. Natomiast wolność w sferze erotycznej zesłała na dalszy plan. Bohaterka noweli stanęła w połowie drogi pomiędzy dość stereotypową, pozytywistyczną emancypantką a nowoczesną, niezależną, decydującą o sobie kobietą. Na nią przyjdzie czas w modernistycznej prozie Zofii Nałkowskiej.

6.

Jak już zostało napisane, nowela Micińskiego stanowi miejsce spotkania pozytywizmu z Młodą Polską. Młodopolszczyzna ujawnia się w powracaniu pojęć, stanowiących słowa-klucze epoki, są nimi dusza⁶⁵ i natura (wraz sym-

⁶³ Pozytywistyczne powinowactwa noweli Micińskiego były już wskazywane przez Pawła Próchniaka. Badacz podkreślił splot tendencji romantyczno-pozytywistycznych, które przygotować miały grunt pod nowe, młodopolskie rozstrzygnięcia. Innymi słowy, *Nauczycielkę* traktuje Próchniak jako pozytywistyczny inkluz w literaturze Młodej Polski. Por. P. Próchniak, „Sprawa czysta jak lza”, w: *Prus i inni*, s. 509, 532-533. Przywołany artykuł istotny jest jeszcze z jednego powodu, Próchniak słusznie przypomina o swoistym emancypacyjnym dziedzictwie Amelii, miałyby stać się nim koncepcja wychowania i edukacji kobiet autorstwa Klementyny z Tańskich Hoffmanowej. Jej podobiznę nauczycielka otrzymała od życzliwej jej przełożonej pensji. O Hoffmanowej-edukatorce zob. B. Pietrow-Enker, *Tradycje szlacheckie a dążenia emancypacyjne w społeczeństwie polskim w dobie rozbiorów*, w: *Kobieta i edukacja na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, zbiór studiów pod red. A. Żarnowskiej i A. Szwarca, t. II, cz. 1, Warszawa 1995.

⁶⁴ A. Górnicka-Boratyńska, *Stajmy się sobą*, dz. cyt., s. 148. Autorka cytowanej książki relacjonuje poglądy z publikacji E. Showalter, *Sexual anarchy*, London 1996.

⁶⁵ O młodopolskich słowach-kluczach zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika*

boliką akwatywną oraz symboliką gór, związaną z opozycją wertykalną – horyzontalną). Ich pojawienie się jest nie tylko świadectwem „językowego ducha epoki”, wskazuje również na symboliczne konotacje z szeroko pojętą kobiecością. Niewykluczone, że miało podkreślać płęć narracji w *Nauczycielce*.

Amelia pisze o „głębi duszy”, „zegarze swojej duszy” (N, s. 1), o przesiewaniu duszy przez sito prawideł (N, s. 16), o tym „jak zamkowe strażę, błękając się z latarkami po zaułkach duszy” (N, s. 77), pojawia się dusza, która nie „jest kalendarzem nowym na każdy rok” (N, s. 81). Dusza staje się synonimem jaźni lub sfery, w której króluje nieświadome, może być potraktowana jako równoważnik charakteru. Najwłaściwiej zinterpretować ją jako niezmięzoną, trudną do ujęcia przestrzeń doświadczeń duchowych⁶⁶. Próba dotarcia do głębin duszy ma na celu poznanie tego, co zwykle niedostępne:

Ukryte treści, które natrętnie pragnę się ujawnić, nie mogą zostać stłumione, lecz również nie mogą opanować całej osobowości. Należy je wyrazić, czyli okiełznać ich dynamiczny chaos. Jednak Amelia odnajduje w zamku duszy – szaleńca. Penetracja głębin pozwala rozpoznać własną podświadomość [...] ⁶⁷.

Wspomniany przez Wojciecha Gutowskiego obraz duszy Amelia tworzy w napisanym przez siebie wierszu, włączonym w tok narracji pamiętnikarskiej. Mowa wiązana wyraża tu szczególny rodzaj emocjonalnego napięcia. Bohaterka nie mogąc wypowiedzieć wprost tego, co czuje, sięga po nową formę wyrazu, która umożliwi przynajmniej zasugerowanie nastroju:

Nic nie przeklina, lecz i nic nie kocha;
Niczego, nie chce – obce mu nadzieje...
Och, coś tam strasznie, beznadziejnie szłocha –
To wariat w zamku duszy tak się śmieje!... (N, s. 79)

Przywołany „zamek duszy”, to jeden z podstawowych elementów konstruujących poetycką wyobraźnię Micińskiego. To symbol wartości mentalnych, nacechowanych tragicznie, ujawnia starannie skrywane ciemne aspekty osobowości, nieświadome popędy, rozczarowania⁶⁸.

w poezji Młodej Polski; o duszy jako kategorii antropologicznej pisał M. Stala, Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele, Kraków 1994; o antropologii duszy w twórczości Micińskiego pisał W. Gutowski, Dusza–Duch–Jaźń. Semantyka słów-kluczy metafizycznej antropologii Tadeusza Micińskiego, w: tegoż, Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej, dz. cyt., s. 229-269.

⁶⁶ W. Gutowski, *Dusza – Duch – Jaźń*, dz. cyt., s. 242.

⁶⁷ W. Gutowski, *Chaos czy ład? Symbolika reintegracji w twórczości Tadeusza Micińskiego*, dz. cyt., s. 36.

⁶⁸ Por. W. Gutowski, dz. cyt., s. 27-31.

Miciński nierzadko sięga po symbolikę akwaticzną. W noweli mówi się o sile potoków uczuć (N, s. 1), pojawiają się głębiny, morze (N, s. 5), Amelia stwierdza: „mam w sobie już całe Morze Martwe” (N, s. 48); kobiety rozlewają miłość (N, s. 72), bohaterka porównuje siebie do syreny (N, s. 73). Woda kojarzona jest m.in. z kobiecością, implikuje wiele znaczeń zestawianych ze sobą w oparciu o zasadę *coincidentia oppositorum* – łączy w sobie śmierć (wody martwe), niebezpieczeństwo, gwałtowność z życiem, melancholijnym smutkiem i ukojeniem. Motywy akwaticzne często są ekwiwalentami stanów wewnętrznych. Wielbione przez Amelię morze koresponduje ze stanem jej duszy, tajemniczej, niespętanej, podzielonej na świadomą część powierzchniową i głębię – siedzibę nieświadomego⁶⁹. W odniesieniu do noweli Micińskiego najważniejsze są odniesienia wody i kobiecości oraz macierzyństwa:

Woda umożliwiająca istnienie świata organicznego stawała się symbolem matki. Porównywana do macierzyńskiego łona i do mleka, symbolizowała regenerację, ponowne narodziny, płodność. Cała secesja [...] chętnie łączyła wodę i postacie kobiece [...]. Woda – zmienna, płynna i ambiwalentna – stając się znakiem kobiecości zachowywała w sobie podstawowe sprzeczności symbolu⁷⁰.

Amelia rozważa ewentualność odbycia podróży morskiej, która symbolizuje chęć porzucenia zobowiązań, ograniczających swobodę działań jednostki⁷¹. „Najlepszym jest – Morze – i nie być kobietą!” – notuje zrezygnowana bohaterka. Czyżby odrzucała kobiecą tożsamość? Być i nie być kobietą jednocześnie, tęsknota za androgyne? Tu raczej idzie o ocalenie kobiecości oraz odnalezienie ukojenia w naturze, o odrzucenie krępujących Amelię reguł narzuconych przez społeczeństwo, obyczaje, wychowanie, kulturę.

Udręczona nauczycielka wyjeżdża w góry. Tam rodzi dziecko, tam je pochowa (N, s. 70); to w Tatrach, na cmentarzu, bohaterka doznaje pewnego rodzaju iluminacji – odkrywa swoje powołanie (N, s. 102-106). Ostatni z pamiętnikowych zapisów dokonany zostaje właśnie w Tatrach⁷², tak cenionych przez młodopolań:

[...] żyję w Tatrach strumieniem, kąpię się w zimnych kryształach – wygrzewam na słońcu. Z górami rozmawiam, chodzę po lasach, chmury mi wieszczą, jak niegdyś Janowi świętemu. Tu w Tatrach dopiero zrozumiałam całą Ewangelię.

⁶⁹ Informacje o symbolice wody zaczerpnięte z artykułu A. Czabanowskiej, *Wyobraźnia akwaticzna w poezji Młodej Polski*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 2, s. 99-135.

⁷⁰ A. Czabanowska, *Wyobraźnia akwaticzna w poezji Młodej Polski*, s. 112-113.

⁷¹ Por. W. Gutowski, dz. cyt., s. 26-27.

⁷² O młodopolskiej fascynacji Tatrami zob. J. Kolbuszewski, *Tatry w literaturze polskiej 1805-1939*, Kraków 1982; J. Majda, *Młodopolskie Tatry literackie*, Kraków 1989. O Tatrach w *Nauczycielce* pisał też T. Linkner, *Zanim skończyło...*, s. 41-43.

Rozwijam w sobie moc intuicji wierzącej, że niema religii wyższej nad prawdę – całego nadczłowieka. (N, s. 106)

Symbolika gór traktowanych jako obszar transcendencji, dopełniana jest wskazaną wyżej symboliką akwaticzną. Wszelkie wody płynące, strumienie, potoki, rzeki, źródła łączone są z ekspansją życia. Zanurzenie się w nich można potraktować jako chrzest, obmycie skołatanej duszy i jej odrodzenie w nowym kształcie⁷³. W utworach młodopolskich pojawiały się, aby przełamać aurę pesymizmu.

Amelia uczy się czytać w Księdze Natury, zdobywa dar prorokowania⁷⁴, przechyla się w stronę wartości metafizycznych. Wiarą w nadczłowieka bohaterka zastępuje religię. Skojarzenia z nietzscheanizmem są tu jak najbardziej wskazane. Kategorię nadczłowieka Miciński umieszcza poza paradygmatem płciowym⁷⁵. Amelia – kobieta tworzy jedność z Naturą, traktowaną jako *natura naturans*.

Umiejętnie omijając meandry młodopolskiego mizoginizmu, a nawet krytykując go poprzez „przyznanie” kobiecie duszy (której obsesyjnie odmawiał jej Otto Weininger), powiązanie kobiecości z naturą tworzącą, kojarzoną nie tylko z cielesnością, płodnością, ale i kreatywnością, możliwością spotkania z nieświadomym i sacrum, Miciński „oddemonizował” *femme fatale*, uczynił z kobiety młodopolskiej istotę wyjątkową właśnie dzięki jej kobiecości. Kobiecości traktowanej jako zaleta, a nie skaza. Oczywiście, jest to rozumienie raczej esencjalistyczne, niż konstruktywistyczne, niemniej celnie zostają wydobyte jego składowe.

7.

Nowela Micińskiego nie istnieje w literackiej próżni. Kontekstami interpretacyjnymi (niektóre z nich zostały już przywołane) dla *Nauczycielki* mogą być Stefana Żeromskiego *Siłaczka*, *Ludzie bezdomni*, Gabrieli Zapolskiej *Przedpiekle*, Bolesława Prusa *Emancypantki*, Eugenii Żmijewskiej *Płomyk*. Z *pamiętnika instytucji*, a także opowiadanie Iwana Turgieniewa *Asia*. Ostatniej z wymienionych pozycji należy się kilka słów komentarza.

Dzięki ustaleniom Jerzego Tyneckiego wiadomym jest, iż Miciński interesował się literaturą rosyjską. Zamierzał przetłumaczyć *Asię* Turgieniewa.

⁷³ Por. A. Czabanowska, *Symbolika akwaticzna...*, s. 131-133.

⁷⁴ Taką moc ma woda płynąca: „jest źródłem natchnienia, lecz, prorokuje” – cytuje za Eliadem A. Czabanowska, dz. cyt., s. 131.

⁷⁵ Istniał jednak projekt „nadkobiety” o czym wspomina M. Janion: „*Das Weib als solches* Georga Friedricha Daumera to apoteoza kobiet, paralelna do apologii socjalistycznej. Paralelna nie

Przekład nie powstał, za to Amelia posiada pewne rysy Anny (tak naprawdę nazywała się Asia):

Turgieniew sądził, że słabość woli jest nieuniknionym rezultatem rozwoju osobowości, a hamletycznym postaciom męskim przeciwstawiał bohaterki obdarzone energią i wolą⁷⁶.

Asia i Amelia są impulsywne, dynamiczne, zmienne; obie zbyt szybko dorosły, zakochały się w mężczyznach nie dorównującym im pod względem odwagi i stanowczości. Dla kochanych mężczyzn są gotowe rzucić na szalę własną godność, w zamian oczekując zdecydowanych reakcji, a przede wszystkim szacunku. Asia rozstaje się z ukochanym:

Żegnaj pana. Nie zobaczymy się więcej. Nie dlatego wyjeżdżam, że jestem dumna, nie – nie mogę inaczej. Wczoraj płakałam przed Panem. Gdyby powiedział Pan jedno słowo, tylko jedno słowo – zostałamby. Ale Pan go nie powiedział! [...]⁷⁷.

Amelia decyduje się zerwać relacje z Konradem w podobnym tonie:

[...] chciałam w ustach pana odpowiedzi Napoleona: „to jestem ja! stoję wyodrębniony od całego świata, nie przyjmuję od nikogo warunków. Chcę, by się także moim poddano fantazjom i uważano to za zupełnie proste.” Lecz ja istotnie nie cierpię bojaźliwego człowieczeństwa, proszę więc o zostawienie mnie w mej samotności na zawsze. (N, s. 52)

Nauczycielka niewątpliwie bywa młodopolską (modernistyczną?) siłaczką, choć, z krytyczno feministycznej perspektywy, ze Stasią Bozowską niewiele ma wspólnego, oprócz chęci nauczania. Bohaterce Micińskiego z pewnością nie wystarczałaby skromna izdebka i pisanie fizyki „dla ludu”⁷⁸.

znaczy tożsama. Doznanie bankructwa patriarchatu, męskiej dominacji w życiu społecznym, prowadzi myśl Daumera nie do zwykłej emancypacji, lecz do metafizyki kobiety i jej wartości jako obiektu nowej religii. [...] Daumer miał sformułować prenietscheańską ideę nadczłowieka, ale była nim kobieta!” – M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 42-43.

⁷⁶ J. Tynecki, *Inicjacje mistyka*, dz. cyt., s. 152.

⁷⁷ I. Turgieniew, *Asia*, przeł. Z. Kaczorowska, w: tegoż, *Opowiadania. Dzieła wybrane*, t. III, wybrał i przypisami opatrł. A. Semczuk, Warszawa 1981, s. 308.

⁷⁸ Analizę porównawczą *Siłaczki* Żeromskiego i *Nauczycielki* Micińskiego interesująco przeprowadził Wojciech Gutowski. Por. W. Gutowski, *Inna siłaczka? Wokół „Nauczycielki” Tadeusza Micińskiego*, „Ruch Literacki” 2005, nr 1. Podsumowując, badacz zaznacza: „Mówiąc zwięźle, Stasia Bozowska reprezentuje ideał moralnej doskonałości, łączący kantowski imperatyw ze społecznym utylitaryzmem, dla Amelii zaś głównym celem jest osiągnięcie egzystencjalnej pełni: ogarnięcie i scalenie najbardziej przeciwstawnych przeżyć”. W. Gutowski, tamże, s. 24.

Madzię Brzeską z *Emancypantek*, Amelię z *Nauczycielki* i Joasię Podborską z *Ludzi bezdomnych* łączy wykonywany zawód⁷⁹, samodzielność oraz niezależność poglądów. Uczciwa, prostoduszna Madzia nie wytrzymuje presji otoczenia, ucieka od życia, chroniąc się w klasztorze (Prus sugeruje, że nie jest to rozwiązanie ostateczne)⁸⁰. Z kolei Joasia to wzorowa, a nawet wzorcowa emancypantka, inteligentna, z dystansem podchodząca do „opłakanej kwestii kobiecej”, jak sama ją określa. Henryk Markiewicz zauważył:

„Zwierzenia” były ostatnim głosem w dyskusji literackiej o emancypacji, głosem wolnym zarówno od optymistycznych złudzeń, jak i od konserwatywnego uwielbienia dla kobiety – kapłanki domowego ogniska⁸¹.

Czy jest to ostatni literacki głos w sprawie emancypacji, można polemizować, lecz z pewnością jest to głos rozsądny. Wiele spostrzeżeń z pamiętnika Joasi, jak sądzę, mogłaby zaakceptować Amelia; pamiętać warto, że bohaterka Micińskiego jest o kilka lat starsza od Joasi, a ma bardziej radykalne poglądy, a przede wszystkim nie jest postacią tak kryształową, nieskazitelną jak bohaterka z *Ludzi bezdomnych*.

Miejsce akcji *Nauczycielki*, pensja, uprawnia do zestawienia noweli z *Przedpiekłem* Zapolskiej czy nieco późniejszym *Płomykiem* Żmijewskiej. Gdy porównać fragmenty traktujące o szarpających nerwy ćwiczeniach fortepianowych z noweli Micińskiego i przywoływanej powieści Zapolskiej, trudno nie zauważyć daleko idącego podobieństwa⁸². Dalej, Stasia z *Przedpiekla* i Zosia Kostecka mają zbliżone przeżycia z dzieciństwa, obie wiele przeszły, aby ktoś je pokochał i docenił. Stasia prawdopodobnie zostanie żoną i matką dzieci odpowiednika Judy, Zosia zamierza zostać nauczycielką.

Żmijewska we wspomnianej powieści (co ważne, utrzymanej w konwencji pamiętnika bohaterki), formalnie nienajlepszej, aczkolwiek rzetelnie ilustrującej wszelkie zagadnienia emancyjacyjne przełomu wieków, przedstawia życie na pensji i w odważny sposób nakreśla problem rusyfikacji szkolnictwa. Miciński nie omieszczał poruszyć tego problemu. Pensję, na której pracuje Amelia, często kontrolują rosyjscy inspektorzy poszukujący zakazanych podręczników historii Polski. Większość nauczycieli to Rosjanie, w dużej mierze

⁷⁹ Zob. przywoływany artykuł J. Zacharskiej, *Nauczycielka w literaturze przełomu XIX i XX wieku*.

⁸⁰ Korzystając z narzędzi psychoanalitycznych i krytyczno feministycznych Krystyna Kłosińska scharakteryzowała Madzię jako ofiarę plotki i samoponizowania. Por. K. Kłosińska, *Fantazmaty. Grabiński – Prus – Zapolska*, Katowice 2004.

⁸¹ H. Markiewicz, *O Prusie i Żeromskim. Prace wybrane*, t. 1, Kraków 1995, s. 170.

⁸² Jeszcze raz przypominam o świetnej książce Krystyny Kłosińskiej pt. *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, w której śląska badaczka rozczytuje *Przedpiekle* kluczami krytycznofeministycznym i psychoanalitycznym.

niekompetentni pedagodzy⁸³. Wyjątkiem jest Płatonow, nauczyciel języka rosyjskiego. Amelia subtelnie sygnalizuje, że oboje nie są sobie obojętni. Fascynacja nie przeradza się jednak w głębsze uczucie.

Od literackich siostr Amelię różni nieustanna tęsknota za czymś więcej, niż tylko za solidną pracą dla „oświecenia maluczkich”, skłonności transgresyjne i gorzka świadomość tego, że chcąc osiągnąć wybrany cel zawodowy i światopoglądowy, niekiedy należy poświęcić własne szczęście.

8.

Utwór Micińskiego, mimo iż należy do małych form literackich, okazuje się być pojemnym tygłem, w którym mieszają się rozmaite konwencje literackie, światopoglądy filozoficzne. Proza nie unikająca dramatyzowania, miesza się z poezją, literatura przechodzi w publicystykę. Obok schopenhauerowskiej teorii miłości: „Miłość jest zręcznym fortelem natury, dążącej do zachowania gatunku.” (N, s. 3), pojawia się pozytywistyczna filozofia czynu. W realistyczną narrację wkrada się symbolizm (N, s. 59, 68-69, symboliczne kwiaty), elementy impresjonizmu, wzmacniając modernistyczny rys. Bogactwo „materiału” zgromadzonego w noweli miejscami nieco przytłacza, ale Miciński zręcznie uporządkował ewentualny chaos. Na tle całej twórczości autora *Nietoty*, debiut prozatorski nie może być zaliczany do pierwszorzędnych utworów, niemniej powinno się o nim pamiętać ze względu na podjętą w nim próbę napisania kobiecej narracji, poprzez kryptoautobiograficzną narrację o emocjonalnym, asocjacyjnym toku, wprowadzenie symboliki związanej z kobiecością, analizę psychologiczną i konkretną tematykę związaną z młodopolskim nurtem emancypacyjnym, co ważne, opisywaną z perspektywy niby-kobiecej. Mimo pewnych niedociągnięć, „eksperymentalną” kobiecą opowieść Micińskiego należy uznać za udaną.

Kobieca narracja i męskie autorstwo, tworzące w *Nauczycielce* paradoksalną jedność, umożliwiają nowe spojrzenie na obiegową (wartościowaną pozytywnie) monetę młodopolskiej emancypacji kobiet.

Bibliografia

- Czermińska M., *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2000.
 Gutowski W., *Inna siłaczka? Wokół „Nauczycielki” Stefana Żeromskiego*, „Ruch Literacki”, 2005, nr 1.
 Gutowski W., *Nagie dusze i maski. Młodopolskie mity o miłości*, Kraków 1992 (wyd. 2, 1997).

⁸³ Por. *Nauczycielka*, s. 84-85, 91-93.

- Kurkiewicz M., „Dęby czarnobylskie” *Tadeusza Micińskiego*, „Ruch Literacki” 2001, nr 4.
- Linkner T., *Zanim skończyło się maskaradą. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 2003.
- Markiewicz H., *Młoda Polska a dziedzictwo pozytywizmu*, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 2.
- Matuszek G., *Kultura contra natura? O mizoginizmie minionego fin de siècle’u*, w: *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane M. Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001.
- Pigoń S., *Niesamowite spotkania literackie*, w: tegoż, *Miłe życia drobiazgi. Pokłosie*, Warszawa 1964.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Salome i Androgyne. Mizoginizm i emancypacja*, w: tejże, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1995.
- Próchniak P., „Sprawa czysta, jak łąca”. O „*Nauczycielce*” *Tadeusza Micińskiego*, w: *Prus i inni. Prace ofiarowane Prof. S. Ficie*, red. J. A. Malik, E. Paczoska, Lublin 2003.
- Przełom antypozytywistyczny w świadomości kulturowej końca XIX wieku*, pod. red. T. Bujnickiego i J. Maciejewskiego, Wrocław 1986.
- Sadlik M., „*Konfesje samotnych*”. *W kręgu prozy spowiedniczej 1884 – 1914*, Kraków 2004.
- Weiss T., *Przełom antypozytywistyczny w Polsce w latach 1880–1890*, Kraków 1966.

Anna Pekaniec
Jagiellonian University

THE YOUNG POLISH MIRROR SPLINTER. TADEUSZ MICIŃSKI *THE TEACHER (NAUCZYCIELKA)*

Summary

Another analysis of the novella *The Teacher (Nauczycielka)*, 1896, 2nd version: 1911). The author focuses on the analysis of the female narrative in the context of male authorship of the novella, which forms a paradoxical unity in *The Teacher*. This combination allows new insights into the common (positively valued) coin of the Young Polish emancipation of women. Miciński’s text, despite belonging to small literary forms, turns out to be a capacious melting pot, where various literary conventions and philosophical worldviews are mixed. Against the background of all the texts written by the author of *Nietota*, the prose debut cannot be classified as first-class, but, as the author believes, it should be remembered, i.a., due to the attempt to write a female narrative through a cryptoautobiographic narrative with an emotional, associative course, the introduction of symbolism associated with femininity, and a psychological analysis. Despite some shortcomings, Miciński’s “experimental” feminine story should be considered successful.

Keywords: novella, autobiography, Miciński, poetics

Sabina Brzozowska-Dybizbańska

Uniwersytet Opolski

HISTORIOZOFICZNY „ROMANS” GROZY AUTORA MĘCZĄCEGO

„Na ukraińskim stepie wschodzi księżyc.”¹ – początek jakby znajomy, mógłby wyjść spod pióra Malczewskiego, Goszczyńskiego, Krasińskiego, Słowackiego, Sienkiewicza. Wijący się kręto Dniepr, bujne trawy wiosenne, kurhany, klasztorzek stepowy ze strażnicą i guślarz – znana polskiemu odbiorcy scenografia z przypisaną jej niejako postacią mądrego lirnika i oswojonym repertuarem rekwizytów tworzą świat przedstawiony powieści Tadeusza Micińskiego *Wita*. Uroczyska, wąwozy, jary, zmysłowość balansująca na granicy perwersji: wszak pojawiają się w utworze i „biskup lubieżny”, i motyw androgyne, bizantyjski przepych maskarady oraz wyrafinowany teatr kaźni – cały arsenał kompozycyjnych i fabularnych środków złożyć się powinien na atmosferę niepokoju i grozy, można go potraktować raz jako odwołanie do „egzotyizmu historycznego”, nawet jako wariant gotycyzmu, to znów jako przejaw młodopolskiego oniryzmu ze spirytystyczno-emanacyjnym odchyleniem². Jarosław Iwaszkiewicz w recenzji z roku 1926 skonstatował:

¹ T. Miciński, *Wita. Powieść*, Warszawa 1930, s. 3. Wszystkie cytaty z *Wity* podaję według tego wydania, w nawiasie po cytacie – numery stron.

² Eile trafnie zdiagnozował: „Miciński należy do najkonsekwentniejszych oponentów wobec obyczajowo-psychologicznej tematyki powieści realistycznej. Tym można nawet tłumaczyć skłonność, z jaką sięga do wątków podejmowanych raczej przez literaturę niższych obiegów: romantyczną powieść grozy, romans sensacyjno-awanturyczny (zwłaszcza w *Wicie*), początkującą science-fiction”. S. Eile, *Antypowieść Micińskiego, a estetyka młodopolska*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podrazy- Kwiatkowskiej, Kraków 1979, s. 121. Zob. również J. Illg, *Elementy gotycyzmu w powieściach Tadeusza Micińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4; tegoż, *Mit i historia w „Wicie” Micińskiego*, „Ruch Literacki” 1980, z. 5, s. 335-336.

Wita jest znowuż książką, nie pierwszą i nie ostatnią w Polsce, powstałą dzięki niebывалemu czarowi Ukrainy [...]. «Straszna» i przepiękna, kwintesencja dionizyjskich mocy [...]³.

Miciński wpisał się w romantyczny kontur. „Najbardziej chyba mitotwórczy region polskiego romantyzmu”⁴, przestrzeń obrosła legendą krwawych rebelii, a zarazem zainfekowana pierwiastkami niezależności, „instynktem swobody” inspirowała tzw. „poezję dziejów”, piętnowała fabuły rysem grozy i namiętności. Ukraina w powieści Micińskiego i recenzentów sprowokowała do puszczania wodzy fantazji, paradoksalnie też okazała się kłopotliwa:

Czytając początkowy opis stepu, mamy wrażenie, że to proza poeticka Krasieńskiego – z *Agaj-Hana*. Tyle w niej retoryki⁵.

[...] rzecz wplątana w odwieczną walkę dwóch sił, białej i czarnej, dzieje się na Ukrainie, oczywiście, na tej przedziwnej, zaczarowanej Ukrainie, która jest najulubieńszą sceną marzeń i przygód poetów romantycznych⁶.

Jest w niej szeroki oddech stepów kresowych, krzepka soczystość przyrody, z którą zespala się żywiołowa postać bohaterki tytułowej, występującej tu na tle czasów Stanisława Augusta i zjazdu w Kaniowie⁷. [wyróż. – S. B.]

No i wreszcie:

Co tu dużo gadać, Miciński ani zna, ani czuje Ukrainę. Wciąż obraca się na ciastnym terenie, gdzie dwie godziny jazdy od Warszawy uważane są za coś niezmiernie dalekiego: Irpeń i Roś, Kijów, Kaniów i Stawiszczka – wszystko to jakoś ciśnie się na jednym miejscu⁸. [wyróż. – S. B.]

W postrzeganiu Ukrainy Micińskiego romantyczny stereotyp splótł się konterfektem w awangardowym stylu i niezaskakującą diagnozą, że właściwa akcja powieści rozgrywa się „w zakamarkach duszy” autora, toteż „akcesoria są zniekształcone”, a twarze mają wyraz samego portrecyisty⁹. Słowacki i Witkacy w jednym.

Tyle że Miciński autorem wyjątkowo kłopotliwym był¹⁰.

³ Eleuter, *Wita Tadeusza Micińskiego*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 16 (120), s. 5.

⁴ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Gdańsk 2001, s. 136.

⁵ R. [T. Sinko], „Kurier Literacko-Naukowy” 1931, nr 2, dodatek „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” s. 9.

⁶ J. Bandrowski, „Wita”, „Polonia” 1930, nr 2112, R. 7, s. 5.

⁷ K. Czachowski, *Tadeusz Miciński: „Wita. Powieść”*, „Czas” 1931, nr 100, s. 3.

⁸ Eleuter, dz. cyt.

⁹ Tamże.

¹⁰ J. Ławski opisując skrajność poziomu dokonań pisarskich Micińskiego posłużył się tytułem

W *Wicie* powiązanie frenezji z historią, spiskami politycznymi i wątkami sensacyjnymi manifestuje się w sposób niespójny, ambiwalentny i przewrotny, uwodząc odbiorcę przede wszystkim poetyckością obrazowania. Już po pierwszym rzeczowym, konkretyzującym czas akcji zdaniu następuje eksplozja poetyckiej inwencji, ewokująca nadzmysłową aurę:

[księżyc] Mistyczne rozety światel wykryształił wśród lasu, który rozciąga się nad Dnieprem [...]. Tajemniczej mroczne krążanki cieniów wzdłuż muru leśnego [...]. Świątynia dziwnego obrzędu, w której ptak, człowiek, drzewo i nawet Bóg na krzyżu – roztapiają się w nokturn nieskończonej melancholii. (3)

W przypadku Micińskiego pojęcie poetyckości stało się dla odbiorców swoistym wytrychem, otwierającym możliwości nazwania wszelkich odstępstw od reguł tradycyjnej powieści dziewiętnastowiecznej oraz definiowania specyfiki jego języka. Z jednej strony waloryzowano je pozytywnie:

Miciński z natury swojej jest i nigdy być nie przestaje poetą, czy ubierze się w tiarę tajemniczego maga, czy w pokutną szatę proroka. [...] jest przedziwnym alchemikiem słowa, który potrafi zestawieniem najodleglejszych pojęć wzbudzić w nas prawdziwy dreszcz poezji¹¹.

Właściwy poecie liryzm splata się z dynamizmem akcji dramatycznej o wysokim napięciu w dzieło, porywające czytelnika niebywałym rozmachem twórczym¹².

Z drugiej zaś strony w recenzjach *Wity* umiarkowanie wszak dozowany językowy i kompozycyjny eksperyment oraz gatunkowy i kulturowy synkryzm najczęściej traktowano jako synonimy chaosu, efekt nieuporządkowania struktur mityczno-symbolicznych, wiążących w splątaną sieć encyklopedyczną wiedzę z wyuzdaną imaginacją.

„Dziwactw, dziwadeł i dziwołogów mnóstwo, ale to już taki »szusowaty«, niezdyscyplinowany umysł”¹³ – pobłażliwie komentował Jerzy Bandrowski. Nawet wytrawni i przychylni poecie krytycy punktowali bezwzględnie: grandilokwencja, nadmiar, „likofronizm, gongoryzm, obskuryzm”¹⁴. Wydaje się, że przypisywano Micińskiemu tworzenie w sposób bezwiedny, instynktowny,

jednego z jego wojennych wierszy *Pszenica i kąkol*: „Prawdziwe, pełne inspiracji «słowo-zboże» tej liryki przemieszane jest przecież także z logoreicznym «kąkolem», ziarnem pustosłowa, chwastem nadmiaru [...]” – J. Ławski, „*Pszenica i kąkol*”. *Wyobrażenia poetycka Tadeusza Micińskiego w latach „Wielkiej Wojny”*, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak i M. Stala, Kraków 2004, s. 432.

¹¹ Eleuter, dz. cyt.

¹² K. Czachowski, dz. cyt.

¹³ J. Bandrowski, dz. cyt.

¹⁴ T. Sinko, dz. cyt., s. 9.

niejako przypadkowy. Niepokój i dezorientację mógł budzić, wariacyjny, niełatwo uchwytny w liryczno-patetycznym sztafażu, żywioł groteski. Trudność sprawiło zwerbalizowanie celowości artystycznych działań poety. Być może zabrakło ówczesnym czytelnikom intuicji, wiedzy albo woli, by nazwać metatekstową zonglerkę i operowanie stereotypami świadomą strategią twórczą. A być może powieść została napisana po prostu źle¹⁵. Mieszanka emocjonalnego liryzmu, patosu, retoryki filozoficznej rozbiła tradycyjną powieściową konwencję. Ale przecież tak naprawdę w niewielkim stopniu¹⁶.

Autor *Termopil polskich* sięgnął do repertuaru chwytów, umożliwiających opisanie tego, co dlań ważne: pierwiastka wieczności w historii. Wybrał materię odpowiadającą jego historiozoficznym pasjom oraz charakterowi artystycznej imaginacji. Tło historyczne w powieści Micińskiego – Zjazd w Kaniowie w roku 1787, spotkanie Katarzyny II z królem Stanisławem Augustem – daje idealną pożywkę dla twórczej wyobraźni, dodatkowo wpisuje się w schemat poszukiwania albo raczej już bezpośredniego wskazywania przyczyn upadku Polski, koresponduje zatem z jednej strony z romantycznym pojmowaniem dziejów¹⁷, z drugiej zaś pozwala uruchomić pokłady dekadentckiej i przerafinowanej estetyki, sprytnie skontaminowanej z szarłatańską ekscentrycznością wieku XVIII – mesmeryzmem, okultyzmem, lucyferyzmem, tajemną ceremonialnością łóż masonskich. Historyczna osnowa stanowi dla imaginacji Micińskiego podniecie, prowokującą do erudycyjnej ekwilibrystyki o r a z k o l o r y z o w a n i a . Patron wydaje się doskonale rozpoznany: „niechaj tysiące anachronizmów przerazi śpiących w grobie historyków i kronikarzy”¹⁸. Z drugiej zaś strony należy pamiętać, że właśnie powieść historyczna uchodziła za gatunek najbardziej konserwatywny, odporny na nowatorskie rozwiązania¹⁹.

Miciński zmytyzował historię²⁰ i poddał ją zabiegom teatralizacyjnym. Równocześnie jednak posłużył się „upraszczającym” odbiór anachronizmem, nadając swemu dziełu podtytuł, informujący o gatunku: *Wita. Powieść*²¹.

¹⁵ W powieści nietrudno odnaleźć niezamierzone efekty komiczne, niezamierzoną groteskę, pseudopatos.

¹⁶ Twórczość Witkacego, Jaworskiego, Schulza oraz *Nietota czy Xiądz Faust* Micińskiego zdecydowanie bardziej naruszała przyjęte wzorce literackości.

¹⁷ Przełom stuleci XVIII i XIX stanowi chętnie eksplorowany temat twórczości romantycznej. Zob. M. Janion, M. Żmigrodzka, dz. cyt. W epoce Młodej Polski podjęli temat schyłku I Rzeczypospolitej Reymont (*Rok 1794*), Tetmajer (*Koniec epepei*), Żeromski (*Popioły*, *Sułkowski*), także Sienkiewicz (*Legiony*).

¹⁸ J. Słowacki, *Balladyna*, wstęp i oprac. M. Ingot, Wrocław 1976, s. 3.

¹⁹ Zob. K. Bartoszyński, „Popioły” i kryzys powieści historycznej, w: tegoż, *O polskich prozach powieściowych – słynnych i nieco zapomnianych*, Warszawa 2011, s. 160-166.

²⁰ Zob. J. Illg, *Mit i historia...*, s. 343.

²¹ Warto nadmienić, że fragment *Wity*, ogłoszony w „Kurierze Porannym” w roku 1913 opa-

Wiadomo jedynie, że poprzeczka nie została tym razem przez poetę zawieszona tak wysoko jak w przypadku „księgi tajemnej Tatr”, od odbiorcy wymagającej wyjątkowych kompetencji²² – nie tylko umiejętności odszyfrowywania hermetycznego kodu – co mogło być instrukcją głównie dla „wyznawców” autora, ale i dekodowania amorficznego tekstu, podważającego status języka²³.

Wita również jednak dezorientowała odbiorców.

Jaki zatem literacki efekt mógł osiągnąć Miciński zatrzymując się w pół kroku między oswojoną przez czytelników aurą romantyczną i zwyczajnie wciągającą fabułą (erotyka i historia)²⁴ a dramatyzmem światopoglądowym i tonami misteryjnymi (wykładnia historiozoficzna), zakłócającymi konwencjonalną lekturę powieści? Równolegle wszak powstały *Termopile polskie. Misterium na tle życia i śmierci ks. Józefa Poniatowskiego*, ideowy dyskurs zdaje się tutaj bardziej niż w próbie epickiej dominować nad splotem erotyki i historii, co najprawdopodobniej w tym konkretnym przypadku wynika z formy gatunkowej²⁵. Paradoksalnie niecałkiem bezzasadne wydaje się pytanie postawione przez recenzenta „Ruchu Literackiego”: „Nie wiadomo właściwie o co autorowi chodziło”²⁶. Czy aby na pewno Miciński miał pomysł, jak „powieściowo” uwieść odbiorcę? Kuszący – bo właściwie bezkonkurencyjny na gruncie pol-

trzony został bardziej zobowiązującym podtytułem: *Powieść historyczna*. Pisanie powieści historycznej wymaga uporządkowanej erudycji, co nierzadko negatywnie obciąża tekst literacki, materiał historyczno-relacyjny może bowiem zdominować wyobraźnię powieściopisarza. Zob. J. Paszek, *Wstęp*, w: S. Żeromski, *Popioły*. T. I, oprac. i wstęp J. Paszek, Wrocław 1996, s. XI oraz J. Illg, *Mit i historia...*, s. 335.

²² Narracja w prozie powieściowej u schyłku wieku XIX uległa subiektywizacji, a halucynacyjna wręcz alogiczność oraz programowy, przede wszystkim dla symbolizmu, antymimetyzm zapowiadały ewolucję prozy w wieku XX. Symbioza rodzajów i gatunków literackich oraz idea syntezy sztuk stanowią wyróżnik literatury Młodej Polski. Zob. W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996; M. Podraza-Kwiatkowska, *Przełomowe znaczenie literatury Młodej Polski*, w: tejsze, *Somnambulicy – dekadenci – herosi*, Kraków 1985, 9 i nast. oraz W. Gutowski, *Granice: „mocne”, „ostre” czy zanikające? Młoda Polska – w splątanej tkaninie stuleci*, w: *Literackie zmierzchy dziewiętnastowieczności*, red. S. Brzozowska, A. Mazur, Opole 2013.

²³ Współcześnie pojawiają się interpretacje sugerujące powinowactwa *Nietoty* z internetowymi hipertekstami. Zob. E. Paczoska, *Hipertekst przed hipertekstem w powieści początków XX wieku*, w: tejsze, *Prawdziwy koniec XIX wieku*, Warszawa 2010, s. 150-160. O *Nietocie* jako posługującej się metanarracją „powieści-worku” zob. W. Bolecki, dz. cyt., s. 27 i nast.

²⁴ Wątek romansowy tylko pozornie prowadzony jest w sposób typowy. Tytułowa bohaterka – jak zauważa Illg – „posiada wartość przede wszystkim jako istota obdarzona potęgą duchową [...]” Tegoż, dz. cyt., s. 336.

²⁵ Na temat czasu powstania *Wity* oraz *Termopil polskich* zob. T. Wróblewska, *Nota wydawcy*, w: T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, t. 3, wybór i oprac. T. Wróblewska, Kraków 1980, s. 296-306.

²⁶ S. Małachowski-Lempicki, rec. *Miciński Tadeusz, „Wita. Powieść”*, Warszawa „Rój” 1930 (wyd. drugie), „Ruch Literacki” 1931, z. 7, s. 25.

skim – model walterscottowski mógłby wszak być gwarantem sukcesu czytelniczego²⁷. Dezintegrujące gatunek zabiegi Micińskiego wyrzuciły powieść poza nawias wszelkich klasyfikacji²⁸.

Włodzimierz Bolecki, przywołując pierwszą powieść Micińskiego odnotowuje, że utwory nierespektujące reguł gatunku już w latach trzydziestych traktowano jako teksty nowatorskie²⁹. Część ówczesnej krytyki musiała zatem przyznać, że proza Micińskiego „jest prowokacją estetyczną, że celowo razi gust czytelnika wykształconego na prozie realistycznej”³⁰.

Ambiwalencje interpretacji, wynikające ze zmacenia spójności i rozbicia utworu na obrazy, wychwyił Jarosław Iwaszkiewicz. Autor *Brzeziny* wskazał te cechy pisarstwa Micińskiego, które uchodziły za jego najbardziej charakterystyczną manierę – alogiczność, dygresyjność, operowanie wieloznacznościami oraz – co bardzo istotne – harce genologiczne:

Odzwycailiśmy się już od takich książek. Zrównoważeni psychologowie, przyzwyczajeni do logiki w „budowie” charakterów czy w „rozwoju” akcji – w pierwszej chwili stajemy przerażeni wobec tej rapsodii, gdzie wszelką logikę – nawet „formalną” podeptano w sposób bezwzględny, aż samo pojęcie powieści w zastosowaniu do *Wity* zostało podkopane. Bo też to nie jest powieść. Gdyby nie była napisana prozą, lecz wierszem, sprawa byłaby rozstrzygnięta. Mielibyśmy poemat heroiczny, mający w literaturze niejednego poprzednika³¹ [podkreśl. – S. B.].

Monumentalizm dykcji Micińskiego najwyraźniej nie zniechęcił Iwaszkiewicza, będącego wszak pod wrażeniem nie tylko poetyckiej wyobraźni autora *Nietoty*. Eleuter wskazuje krąg znakomitych powinowatych *Wity*: *Beniowskiego*, *Jerozolimę wyzwoloną* Torquata Tassa, Ariosta. Zresztą do czegoż nie porównywano *Wity*: a to do *Józefa Balsamo* i *Hrabiego Monte Christo* Dumasa, to znów do *Króla-Ducha* i *Pana Podstolego*³². Przywoływano Byrona

²⁷ Samo pytanie, czy Micińskiemu w ogóle zależało na odbiorcy, ma charakter jedynie retoryczny. Zob. W. Bolecki, s. 34-35.

²⁸ *Wita* jest być może dowodem na kryzys powieści historycznej na początku XX wieku. Oto skodyfikowany gatunek zaczął chłonać różnorodność dwudziestowiecznych estetyk: symbolizm, ekspresjonizm, nadrealizm. W okresie międzywojennym popularnością cieszyła się twórczość austriackiego pisarza Leo Perutza, autora prozy historycznej i sensacyjnej, w której historyczne tło łączyło się z estetyką ekspresjonizmu, codzienność z sennym koszmarem, romans i awantura z poetyckością. Perutza tłumaczono w tym czasie na język polski.

²⁹ „Wartością artystyczną stała się więc całkowita wieloznaczność *Nietoty*, niemotywowany mimetycznie układ elementów, otwarta kompozycja, a przede wszystkim inny niż w prozie realistycznej status języka powieści”. W. Bolecki, s. 34.

³⁰ W. Bolecki, dz. cyt., s. 35.

³¹ Eleuter, dz. cyt., s. 5.

³² J. Bandrowski, dz. cyt.

i Malczewskiego, Matejkę i Burne-Jonesa. I wszystkie te odwołania wydają się uzasadnione!

Historiozoficzne posłannictwo autora *Kniazia Patiomkina*, potrzeba diagnozowania rzeczywistości w powiązaniu z dekadencją estetyką i awanturniczo-przygodową fabułą dowodzić mogą wyjątkowej ekspansywności autorskiego „ja” oraz wygórowanych wymagań Micińskiego wobec czytelnika, narzucania ideologicznego i empatycznego stylu lektury – niestety w tonacji „serio”:

Wita jest moim *Il principe*. Jeśli i ona nie stanie się kamieniem probierczym dla dusz w Polsce, zacznę podejrzewać, iż nie autor jest zbyt ciemny, lecz nasi czytelnicy mają nie stać w swym sercu, ale jakąś kądziel³³.

Wzniosłość, cudowność, misteryjność oraz sensacja, romans, humor w służbie trwałych założeń światopoglądowych mogą zwiastować albo nowatorską powieść absurdu i groteskowej deformacji, albo wprawiający w zakłopotanie epicki kicz. W dwudziestoleciu międzywojennym sprowadzenie twórczości Micińskiego do najprostszej alternatywy „albo-albo” nie dominowało w praktyce krytycznoliterackiej. Nierozstrzygalny okazał się „problem relacji między «nowoczesnością» a «anachronicznością» formy powieściowej”³⁴, poszukiwano dopiero metajęzyka opisu nowych zjawisk literackich. Istniało prawdopodobieństwo, że do wydań niepublikowanych dotąd tekstów autora *Xiędza Fausta* czytelnicy podejść z ostrożnym przynajmniej przeświadczeniem o ich nowatorstwie. Niemniej prawdopodobne jednak było, że kolejne utwory trafią do lamusa z dziełami pisarzy męczących. Epigonizm i prekursorstwo, splot ideologii, formy i fabuły – tworzą gordyjski węzeł twórczości Micińskiego. Czy postać autora-maga stanowiła wystarczającą przynętę dla odbiorców *Wity*?

Pierwsze książkowe wydanie powieści ukazało się w roku 1926³⁵, po czterech zaledwie latach na rynku pojawiło się wydanie drugie. Trudno uwierzyć,

³³ Fragment pisanego w 1915 roku wstępu do *Wity* traktować można jako swoistą instrukcję odbioru powieści. Cyt. za: S. Cywiński, „*Wita*” *Tadeusza Micińskiego*, „*Mysł Narodowa*” 1926, nr 24, s. 9.

³⁴ Problem relacji między nowatorstwem a epigonizmem formy powieściowej podejmuje W. Bolecki. Zob. tegoż, dz. cyt., s. 31 i nast. Specyfikę całej twórczości Micińskiego celnie uchwycił Ławski: „[...] uważam Micińskiego za twórcę charakterystycznego dla nurtu, który nazywałbym »anachronicznym prekursorstwem« lub »prekursorstwem anachronizmów«. Wyobraźnia Micińskiego, przy całej jej erudycyjności, ma jednak jako stały punkt odniesienia: wyobraźnię romantyzmu” J. Ławski, dz. cyt., s. 435-436.

³⁵ We fragmentach utwór był ogłoszony w „*Kurierze Porannym*” w roku 1913 (*Książkę Józef. Powieść historyczna*), w 1914 (*Wita. Powieść*). Zob. przypis 21.

że Miciński pośmiertnie zaczął się dobrze sprzedawać. I słusznie: „Utwór nie znalazł właściwego odgłosu, rozszedł się w niewielu egzemplarzach”³⁶. Toteż w 1930 roku zdezorientowany recenzent odnotowuje:

[...] na karcie tytułowej nie zaznaczono wydania zupełnie [...]. A więc jest to prawdopodobnie wydanie pierwsze oddane na skład główny firmie ruchliwej i popularnej, co za tym idzie, łatwiej od innych mogącej książkę zbyć. Czyli wynikałoby z tego, że książka dotychczas nie „szła”³⁷.

Jerzy Bandrowski trzeźwo i nie bez pewnej dozy sympatii wobec autora *Nietoty* domyka swój wywód:

Nie byłoby w tym nic dziwnego. Dowodziłoby tylko, że nic się nie zmieniło, że książki Micińskiego jak przed wojną „nie szły”, tak i dziś „nie idą”. „Nie idą” może nawet gorzej niż za życia autora [...]. Miciński, który szerokim masom tak trudno dostępny był wtedy, znacznie trudniejszym oczywiście wydawać się może dziś przy niezaprzeczonej obniżeniu wykształcenia³⁸.

Większą spostrzegawczością wykazał się Tadeusz Sinko:

Jakby dla usprawiedliwienia drugiego wydania tej pośmiertnej powieści T. Micińskiego [...] zaznaczono na opasce, że jest to najjaśniejszy, najbardziej zrozumiały utwór wielkiego okultysty dającego się porównać z francuskim *Tsar Peladanem*. Jakoż w porównaniu z *Nietotą* (z r. 1910) *Wita* nie ukrywa przed czytelnikiem, o co w niej idzie, choć sprężyny akcji są przeważnie fantastyczne³⁹.

Odwołania do Peladana i fantastyki dowodzić mogą, że wydawca podjął przemyślane działania marketingowe, wyeksponował wyjątkową – dodajmy: jak na Micińskiego – przejrzystość powieści oraz malowniczość fabuły, motywowaną i obecnością wątków okultystycznych, i wartką akcją. Miciński po I wojnie światowej nie mógł „sprzedać się” jako postromantyczny mesjanista⁴⁰ i ekstatyczny nauczyciel narodu. Pozie kapłana i mistrza towarzyszyła wszak etykietka „obłąkanego Polską”⁴¹ epigona romantyzmu, powtarzającego nieznośnie zgrane frazy. Prawdziwą zachętę do lektury stanowić zatem miały fantastyczne, wartko toczące się zdarzenia i spowity aurą erotyzmu okultyzm⁴².

³⁶ K. Czachowski, *Tadeusz Miciński: Wita. Powieść*, „Czas” 1931, nr 100, s. 3.

³⁷ J. Bandrowski, dz. cyt., s. 4.

³⁸ Tamże.

³⁹ R. [T. Sinko], „Kurier Literacko-Naukowy” (dodatek „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”), 1931, nr 2, s. 8.

⁴⁰ Eleuter, dz. cyt., s. 5.

⁴¹ K. Czachowski, dz. cyt., s. 3.

⁴² Może warto odnotować, że w r. 1926 na ekrany kin weszły takie kinowe hity jak *Symfonia*

Nie ulega wątpliwości, że na recepcję dzieł literackich Micińskiego wpływ miała jego publicystyka. Perswazyjne przesłanie tekstów zakłócało dystans i wyjście poza krąg opinii obiegowych o autorze *Nietoty*. Reguły antymimetyzmu szły w parze z manifestem światopoglądowym. Dla pokolenia „oszlifowanego wielką ofiarą wojny, wielkim rozczarowaniem odrodzenia ojczyzny”⁴³ nie do przyjęcia były zatem polityczne spekulacje Micińskiego. Mieczysław Rettinger w długiej i rzeczowej recenzji na łamach „Przeglądu Współczesnego” pisał wprost:

Miciński popełnił błąd i artystyczny, i rzeczowy, dając się unieść tym samym wyobrażeniom o przemożnym znaczeniu zagadnień narodowych⁴⁴.

Recenzje wskazują miejsca w twórczości Micińskiego drażniące ówczesnych odbiorców: to nie tylko lapidarium niefrasobliwych anachronizmów i „zniekształceń logiki rzeczywistości”, prowadzących do „dematerializacji dziejów”⁴⁵, ale przede wszystkim katalog zabłąkanych idei – „Obnażenie elementów orientalnych naszej kultury i pchanie Polski w objęcia Wschodu”⁴⁶, kryptorusofilę ukrytą za fascynacją Słowiańszczyzną⁴⁷, no i mesjanizm.

Ale, co znamienne, jest to chyba jedyna powieść Micińskiego, którą krytykom udało się po prostu streścić. A ze streszczeń wyłania się Łotrzykowski,

zmysłów z G. Garbo, *Szkarłatna litera* z L. Gish czy *Syn szejka* z R. Valentino. Z filmów polskich wymieńmy chociażby *Trędowatą* z J. Smosarską i *Czerwonego błazna* z E. Bodo.

⁴³ Eleuter, dz. cyt., s. 5.

⁴⁴ M. Rettinger, *Opowieść o wcieleniu bohaterki. Tadeusz Miciński, „Wita”* (Wacław Czarski, Warszawa 1926, str. 415), „Przegląd Współczesny” 1926, z. 51, s. 131.

⁴⁵ Eleuter, dz. cyt.

⁴⁶ „W braterstwie słowiańskim, którego staje się apostołem w *Wicie*, leży jakieś ziarno uwschodnienia Polski – zrobienia jej krajem podobnym do Rosji. [...] Polska obrała swa dolę i zespolona jest z Zachodem. Czy dobrze się stało, czy źle – inna sprawa. Alci nie odmienisz już jej doli. [...] Historiozofia Micińskiego, jak każda historiozofia, jest naciąganiem do prostolinijnych ramek niemieszczącego się w żadnych układach życia. Zwłaszcza bujny koniec w. XVIII i początek w. XIX nie da się w te ramki »filozoficzne« ułożyć”. Tamże. Zastrzeżenie recenzenta nie jest w pełni uzasadnione: najbardziej demoniczną postacią utworu okazuje się wszak d’Arzanow, reprezentujący pierwiastek wschodni, mongolski; dwór Katarzyny przypomina grzeszny Babilon; Rosja jest zaprojektowana na królestwo Antychrysta (d’Arzanow). Pozytywnie waloryzowanymi postaciami są wprawdzie i lirnik Denys Szerbina, i były rosyjski ambasador Kambilow, ale w samym zakończeniu powieści dwór Katarzyny epatuje wyuzdanym złem („Wszyscy czynili, co wola – najodważniejsi zmieniali się w dzikie bestie – Milczenie – bezgłośnie szarpanie się dzikich zwierząt”, 400), a książę Józef wyrusza w stronę Zachodu (415).

⁴⁷ „Miciński, wyznawca Mickiewicza i Słowackiego, w zły czy dobry sposób wciąż obcuje z Rosją. Poza Polską jest ona dla niego jako Słowianina problemem najważniejszym” J. Bandrowski, dz. cyt. Na temat panslawizmu Micińskiego zob. E. Flis-Czeraniak, *Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości narodowej i religijnej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2008, s. 194 i nast.

okultystyczny romans grozy, wpisany w konkretne historyczne tło. Rzeczywistość zbudowana z romantycznych stereotypów.

W dwudziestoleciu międzywojennym zgodnie konstатовano, że Miciński kreuje w *Wicie* świat przedstawiony ze stanowiska wieku XX⁴⁸. Powieść operuje egzotyzmem historycznym, będącym swoistym komentarzem i reinterpretacją współczesności, ukazuje splót idei, charakterów i okoliczności, które złożyły się na „pogrzebanie” przyszłości Polski, pokazuje kłęski wieku XVIII, „rozpacz oświeconych”. Materia historyczna w *Wicie* służy historiozoficznemu teozom i oddaje upodobania estetyczne autora, ale też – w kontaminacji z fantastyką – dramatyczną dwuznaczność sytuacji człowieka. Dostrzec w niej można tony tzw. *historical gothic*⁴⁹. Powieść wyposażona jest w dosyć szablonowy szkielet: motyw miłości tytułowej bohaterki i księcia Józefa Poniatowskiego. „Romans” ten wpisuje się w „szalony” scenariusz zbójckiej historii, pełnej przeszkód i quasi-mistycznych przeżyć.

Główną bohaterkę powieści narrator prezentuje schematycznie, hierarchicznie i utopijnie: jako obdarzoną nadludzkimi cechami mieszkankę stepowej pustelni:

Zakonnica to – ? owa postać wysmukłej, złocistowłosej kobiety? [...] Szła niby ów posąg w aureoli świecących lamp, myślami budując wielki świat ideału [...]. (7, 21)

Opiekuje się nią kozak, znachor, roztropny patriota, posiadający wiedzę „pokoleń przyszłych”⁵⁰ i sprecyzowane poglądy – Denys Szczerbina. Zgodnie z konwencją powieści gotyckiej potraktowano w tekście motywy przestrzenne (zamczysko, klasztor, pustkowie), temporalne (sztafaż historyczny) oraz charakter wielu postaci (bohaterowie odznaczający się immoralizmem, zbrodnictwami zapędami, sadyzmem), losy bohaterki tytułowej również mieszczą się w ramach gotyckiego stereotypu (niejasne pochodzenie, zawikłane relacje rodzinne). Upiorna i dramatyczna przeszłość Wity odsłania się stopniowo raz ze wspomnień snutych przez samą bohaterkę, to znów jako senny majak. A co

⁴⁸ Zob. Eleuter, dz. cyt., s. 5; M. Rettinger, dz. cyt., s. 131.

⁴⁹ Akcja powieści realizującej zasady tzw. gotycyzmu historycznego nie musi, wbrew nazwie, rozgrywać się w średniowieczu, usytuowana jest w przeszłości nieokreślonej – powieść Micińskiego odwołuje się wprawdzie do konkretnego momentu historycznego, ale pojawiają się w niej pseudohistoryczne wątki przygodowo-zbójckie, liczne anachronizmy i skrajności, motyw owianej tajemnicą, niejasnej przeszłości (przedakcja) oraz fantastyka. O powieści gotyckiej szerzej zob. B. Dopart, *Powieść gotycka – polityczność gatunku*, w: tegoż, *Romantyzm polski: pluralizm prądów i synkretyzm dzieła*, Kraków 1999, s. 183 i nast., Z. Sinko, *Gotycyzm*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej, Wrocław 1977. Zob. J. Illg, *Elementy gotycyzmu w powieściach Tadeusza Micińskiego*.

⁵⁰ Zob. M. Rettinger, dz. cyt., s. 130.

szczególnie istotne dla literatury wieku XX, daje narratorowi pretekst do zabawy anachronizmami, konwencją powieści dziewiętnastowiecznej, wiąże „nawiwne”⁵¹ odsłanianie się narratorskiego „ja” z akcentowaniem zależności postaci od narratora:

Nie będziemy śledzić tych arabesków prawdy i przywidzenia. Korzystając z chwili, gdy cisza poobiednia i duch Wity błąka się po Tatrach, opowiedzmy rzeczywistą historię pewnego zamku, z którym los jej ściśle jest związany. (130)

Bohaterowie powieści są realizacją romantyczno-młodopolskiej konwencji oraz figurami imaginarium Micińskiego. Zamek Krzyżtoporski, Tatry niby „miasto demonów” (131), widmowo zarysowana postać Wędrowca, miłość, obłąd i śmierć – retrospektywne wstawki mają charakter autonomiczny, nie wyjaśniają więc w bezpośredni sposób związków Wity z mrocznymi postaciami, zamczyskiem i miłosną awanturą, która zaprawiona została, prowadzącym do tragicznego finału, epizodem patriotycznym. Miciński snuje swą powieść wielowątkowo, opowiada obrazami, epatuje przy tym surrealistyczną nierzadko grozą:

Ubrana żałobnie starsza dama wiedzie pod rękę niewysłowienie piękną dziewczynę. Wsparła ją o kolumnienkę, niby Julię Szekspirowską [...]. Wzięła córę pod rękę, ta sunie jak manekin. Matka jej wzrok prowadzi w kierunku księżycy [...]. Mówili za granicą krewni Włastowicza, że księżna nie chciała rozstawać się z ciałem samobójczyni. Uczyniono mumię [...]. Ubiera widmo – sadza zimą przy kominku, w dzień słoneczny suwa po ogrodzie na kółeczkach. (142)

Ale w gruncie rzeczy tajemne rekwizyty, udziwnione dekoracje, szalone emocje zakłócają główny tok narracji nie więcej niż przywoływane w *Mnichu* Lewisa legendy o broczącej krwią mniszce czy Żydzie Wiecznym Tułaczem, układają się w całkiem spójną, jak na awanturniczy romans, historię tytułowej bohaterki. Można zatem jej przeszłość zrekonstruować: jest córką księcia Włastowicza i jego obłąkanej żony, czyli siostrą samobójczyni Kamilli (zmumifikowanej na prośbę matki) i siostrą przyrodnią, długo ukrywającego się w powieści pod maską, Wielkiego Kofty d'Arzanowa. Po zaareztowaniu Włastowicza – konfederata barskiego⁵², Witę adoptował, zły niczym gotycki łotr, „stręczyciel i magik” (45), hetman Seweryn Rzewuski. Z jego zamku wykra-

⁵¹ Problem z *Witą* polega na tym, że w wielu miejscach trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, co jest chwytem świadomym, zdystansowaną grą konwencjami, a co „chwytem” niezamierzonym, czyli po prostu narracyjną czy fabularną niezręcznością.

⁵² Miciński stara się budować logikę zdarzeń na faktach historycznych: w zamku krzyżtoporskim bronili się oddziały konfederatów.

dała się do siedziby Denysa Szczerbiny, który wszak wychowywał już swoją córkę, Kalinę. Gdy hetman postanowił wydać Witę za mąż „za niemieckiego awanturnika” (18), salwowała się ucieczką na dobre:

[...] wybrała się Wita wraz z pielgrzymką ludu, księży i pań nabożnych do klasztoru w Berdyczowie. Z klasztoru wymknęła się, dościgła Szczerbinę [...] i powędrowali wszyscy troje nad Dniepr. Wynaleźli opuszczoną pustelnię [...].

Żyli tak rok trzeci, nie widując prawie obcych twarzy. (19)

No i, jak łatwo się domyślić, do tejsze głuszy trafił książę Józef z przyjacielem, księciem Karolem de Ligne oraz z przypadkową i nieprzewidywalną, a tym samym będącą źródłem nieporozumień, kompanią. Narrator metatekstowymi wstawkami nie tylko podtrzymuje, ale i eksponuje konwencję powieści przygodowej:

Tak rozpoczął się szereg nieprawdopodobnie romantycznych, iście hiszpańskich, przygód xięcia. Nie zdumiewajmy się, oceniając chłodnym umysłem: tam, gdzie przelatuje ukraińska nocna burza, gdzie żyją tradycje upiorów, szal zmysłów i nawyk – pójść aż do końca za swą wolą i kaprysem, tam musi zakotłować się wśród temperamentów, przywidzeń i – omyłek miłości. (54)

Miciński wyposażył swą powieść we wszelkie atrybuty romansu grozy. Wszak zarówno wprowadzenie wątku Kaliny, jak i demonicznego d'Arżanowa uruchamia zgrane schematy fabularne, otwiera komedię i zarazem dramat omyłek: „Nie dość, że Wity nie znalazł, ale ta zwariowana dziewczyna uznaje go za swego kochanka” (56) – komentuje stan księcia Józefa narrator; z kolei tuż przed wyjazdem do Kaniowa Józef sądzi, że Wita pokochała demonicznego d'Arżanowa, a mdły sentymentalizm relacji Józefa i Wity zostaje zburzony przez działanie magii. Sięga bowiem Miciński bez zahamowań do rekwizytorni romantycznego teatru intryg i fantastyki. Wyzyskuje motyw podróży (w drodze są zarówno książę Józef, Wita, jak i d'Arżanow), wynikającej z niej rozłąki, niejasnej tożsamości bohaterów (d'Arżanow), inwersji, sobowtóra oraz działań magicznych. D'Arżanow – podobnie jak hetman Rzewuski, wcielenie gotyckiego łotra w powieści – dokonuje rozdzielenia istoty: ciała i ducha Wity, bo przecież jego żądze sprowadzają się do władania intelektem i jaźnią bohaterki; inicjuje dwuznaczne perypetie, przebierając dziewczynę za młodzieńca – maltańskiego markiza Gwidona Kornaro. Ujawnia się tym samym jedna z funkcji d'Arżanowa – jego wzorcowa wręcz szatańskość, wskazująca na moce dezintegrujące, zacierające tożsamość: *dia-ballein* oznacza wszak rozdzielać⁵³.

⁵³ Zob. W. Gutowski, *Modernistyczne pandemonium. Trójca szatańska*, w: tegoż, *Z próżni nieba*

W ten sposób Wita w Kijowie zbliża się do Katarzyny II, w powieści – znużonej wolterianki, i prosi ją, by stała się „Kapłanką Słowiańszczyzny” (322), która zwróci wolność Polsce. Z tekstu Micińskiego wyłania się obraz „dobrej carycy”⁵⁴, osoby zagubionej, biernej, zmanipulowanej, rozmarzonej:

Będę strażniczką dobrego, sprawiedliwego życia na ziemi. Zwierzęta mnie lubią i ludzie proszą. Nie żądaj ode mnie wyżyn. Wszystko to blichtr, stoją zbyt nisko. Niechaj mnie lubi lud wiejski wszystkich narodów – czy to wystarczy?

– I zwrócenia ziem polskich –

Zamyśliła się – chcąc swym praktycznym umysłem znaleźć rozwiązanie. Jeszcze chwila, a spotkałyby się ich ręce – wskazówka dziejów pochyliłaby się ku tej godzinie południa, gdy wydzwoniłby na długie stulecia Mir – światu. (325)

Dwór Katarzyny stanowi tło dla perypetii Wity-Gwidona Kornaro, uzupełnia konwencję romantycznego romansu findesieclowym przerafinowaniem. Sceny maskarad, uczt, dysput, a także odbiór rzeczywistości przez postaci utrzymane są w estetyce przełomu wieków XIX i XX, nawiązują do literackich dokonań Huysmansa, Mirbeau czy Rachilde. Nawet finałowe ukrzyżowanie Wity przez d’Arżanowa można odczytać wedle reguł estetyki dekadencjonalnej obejmującej sadomasochistyczny erotyzm⁵⁵ i kwietystyczny przesyt. Lucyferyczny Wielki Kofta daje polecenie:

[...] tylko ją trzeba bez gwoździ – jednym sznurem przepasać u łona – a ręce – na drutach – aby nie wspierała się czem innym, jak łonem. (386)

Tworzy jubilerską kompozycję, zastygły obraz:

Na tym krzyżu skrępowana powrozami postać niewieścia.

Żywa Kamea!

– Czy nie przypomina Persefony na wazie Mirona? Owinęły ją węże – nie, to sznury – wspaniały ma wyraz oczu – kobiety w oddaniu lub w torturze porodu mają oczy tak magnetyczne. – – (387)

ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski, Kraków 2001, s. 254. Trafnie komentuje, eksponując wymiar historiozoficzny powieści, kreację Wity E. Flis-Czerniak: „Jak Walter-Alf została «porwana za młodu». By ratować ojczyznę, musi porzucić swoją dolinę Tempe – ukraiński step, gdzie szczęśliwie żyła w harmonii z naturą, pielęgnując symbolizowany przez Mohorta ideał polskiego rycerza – obrońcy wiary, i «wejść» w historię, doświadczając wewnętrznego rozdarcia i poznając niejednorodną, skomplikowaną fakturę rzeczywistości. Podobnie też jak Mickiewiczowski bohater, używa podstępu-maski, podszywając się pod Gwidona Kornaro, rycerza maltańskiego (strój krzyżowca!)”. Tejże, dz. cyt., s. 199.

⁵⁴ Wątek „dobrej carycy” nie pojawia się w *Termopilach polskich*.

⁵⁵ Na temat paradoksalnych zestawień aktu miłosnego i ukrzyżowania zob. W. Gutowski, *Motywika pasyjna w świecie młodopolskiej wyobraźni*, w: tegoż, *Mit – eros – sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999, s. 187-191.

Z dużą dozą prawdopodobieństwa można mniemać, że przyczyna sprzecznego postrzegania świata przedstawionego *Wity* przez recenzentów w dwudziestoleciu tkwi w specyfice dekadencego – jednak anachronicznego już wówczas – obrazowania, w którym część dominuje nad całością, detal nad rozmachem perspektywy, artycjalistyczna sztuczność nad witalizmem. Czyli raczej ciepłarnie: „liście bananów rozpięły się aż do sufitu” (112) i ogrody rozkoszy niż odzwierciedlenie natury: „Tam wśród kunsztu ogrodów egzotycznych z tysiąca i jednej nocy tańczą nagie Czerkieski” (301). Postaci skupiają na sobie uwagę swą wyjątkowością, pięknem ciała, a równocześnie hieratycznością (*Wita*), wygładzonym wdziękiem greckich efebów, literacką albo raczej malarską „zmysłowością” szczegółu w obrazku rodzajowym. Motywy dekadencego służą autorowi *Termopil polskich* jako „rzeczy gotowe”, jako budulec znaczeń wyższego rzędu, które nie mają z dekadentyzmem światopoglądowym wiele wspólnego⁵⁶. Bandrowski w swej recenzji zawyrokował:

Nagie bachantki, kadzidla, wyszukane wina, owoce, pieśni Hafiza, tańce odalisek, makabryczne dowcipy (to jedno o Micińskim bardzo źle świadczy, że nie tylko nie był dowcipny, ale nie miał ani krzty poczucia humoru), a potem intrygi, *Wita*, przebrana za markiza i uwodzona przez carową, „xiążę” (koniecznie przez „x”! żeby książka myszką trąciła!) Józef smętny, byronistyczny bohater, „błady, dumny i z gniewnie zmarszczoną brwią”, kwartet nędznych magnatów polskich, Katarzyna II, zgoła nie w świetle badań historycznych Waliszewskiego przedstawiona, lecz chora na nymfomanię, sentymentalna, okrutna, rzekłbyś potworne jasełka i „Noc walpurgii” zarazem⁵⁷. [wyróż. – S. B.]

Miciński chyba jednak poczucie humoru miał⁵⁸. Na pewno zaś posługiwał się ironią, sprawnie operował groteską⁵⁹, nie tylko poprzez balansowanie na granicy ekspresji słownej, ale także poprzez odważnie pojmowany synkretyzm kulturowy i stylowy. „Humoru” Micińskiego nie należy zatem tropić w zmitologizowanych i „przeciążonych formach”⁶⁰ rejonach antynaturalnej dekadencego. Ani w obrazach kreowanych utopii (dwór Czarnoziemskich). Odnajdujemy go w opisach zachowań trywialnych, pospolitej bufonady:

– Śliczna *Fräulein* mówi prawdę – wykrzyknął po francusku Wirtemberczyk, rad, że ktoś uznaje go za Parysa [...] – Żem wziął siłą, nie wypieram się. Żeś tego chciała,

⁵⁶ Zob. T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890 – 1905)*, Kraków 1986, s. 126.

⁵⁷ J. Bandrowski, dz. cyt., s. 4.

⁵⁸ Napomykam o tym w pracy: S. Brzozowska, *Człowiek i historia w dramatach Tadeusza Micińskiego*, Opole 2009.

⁵⁹ Nie można oczywiście kategorii: humoru, ironii, groteski utożsamiać ze sobą. Co nie znaczy, że zarówno ironia, jak i groteska nie mogą (choć nie muszą) być zaprawione humorem.

⁶⁰ O estetyce i guście dekadencego zob. T. Walas, dz. cyt., s. 91.

tem lepiej dla twego gustu! żem królewicz, to znać i po herbie i po złotych obcasach mych pantofli!

– Więc jeśliś królewicz tylko z ubrania, to w kąpeli nikt cię nie odróżni od pastucha! (61)

W „arystokratycznej” dosadności, zapowiadającej teksty Witkacego:

– Żem cię posiadł, deflorował – no, jak mam wyraźniej mówić w waszym ubogim języku. (64)

Również gorycz historycznych diagnoz Miciński przyprowadza ironią:

– Czy Polacy mają dziś tak szeroki wybór dla kariery?

– O tak – mogą wybierać to wszystko u trzech mocarstw ościennych – u każdego oddzielnie, albo u wszystkich naraz [...]. (84-85)

Paradoksalność zestawienia trywialności z patosem, dekadencckiej perversji z dydaktyzmem powieści utopijnej narusza spójność tekstu. Może równocześnie stanowić źródło komizmu niezamierzonego⁶¹. Brawura, także ta literacka, nieraz prowadzi na manowce.

Nad „hiszpańskimi przygodami” i dekadenccką ornamentyką dominuje w *Wicie* jednak akt mitologizacji tytułowej bohaterki. Przecież nie jest ona typową heroiną z gotyckiego romansu. To Vita Nuova, Joanna d’Arc, kapłanka Debora i wieszczka Morgana⁶², kochanka i zakonnica w jednym. Wciela idealizm i wirtuozerię moralną. Niczym poddana pedagogicznym zabiegom adeptka – postać z powieści inicjacyjnej – wpisuje się w szereg sytuacji krańcowych. Jest protagonistką w „Teatrum Lucyfera” (341) i wielką ofiarnicą. Ona miała tchnąć w księcia Józefa „nowe życie”, być jego „Polską Wiosenną” i pochodnią dla „zbląkanego w mroku” (343)⁶³. Ale – co odsłania Teatrum Lucyfera – równocześnie jej duszy jako medium potrzebuje Wielki Kofta, by

⁶¹ Równocześnie pojawia się w tekście szereg – wydaje się jednak, że – niezamierzonych parodii w stylu Witkacego: obrazy zalotów, uczt etc.

⁶² Życie Nowe to z jednej strony wyraźna aluzja do poematu Dantego Vita Nuova, opiewającego dzieje miłości autora do Beatrycze, z drugiej strony jest to jedno ze słów-kluczy Micińskiego, oznaczające odrodzenie, działania twórcze, aktywizm. Kapłanka Debora to prorokini Izraela, wieszcząca jego zwycięstwo (*Księga Sędziów* 5, 2-31); Morgana jest bohaterką legend Arturiańskich, siostrą króla Artura, która posiada czarodziejskie moce. W powieści Micińskiego dokonuje autoprezentacji: „Lecz jestem – Wiosenną Polską – Życiem Nowem” (342). Zob. przypisy do: T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, t. 3, s. 394 – 395.

⁶³ Flis-Czerniak zauważa: „tytułowa postać powieści Micińskiego doświadcza tak znamiennego dla syndromu Wallenroda, dramatu wewnętrznego rozdarcia, szukając dróg, które mogłyby doprowadzić do odrodzenia ojczyzny. [...] pierwotna zdolność Wity do przeżywania mistycznej więzi z naturą i kosmosem, communio bytów [...] przerwane zostają przez wtajemniczenia bohaterki w okrutną Księgę Natury [...] i Księgę Historii [...]”. E. Flis-Czerniak, dz. cyt., s. 200.

zaprowadzić religię Antychrysta. Historia Wity toczy się między biegunami dobra i zła, światła i ciemności, odrodzenia i upadku, uwikłana jest w gigantomachię i kończy się spektakularnym wydarzeniem: ukrzyżowaniem.

Historyczne malowidło Micińskiego pokazuje zmaganie tajemnych sił, „polityczną magię” przesłaniającą raz po raz motywy romansowe i awantury hiszpańskie. Pełnią one rolę służebną wobec przesłania historiozoficznego. Trafnie komentuje mariaż diabła z polityką w *Wicie* Wojciech Gutowski:

Amoralną *Realpolitik*, bliską totalitaryzmowi, uosabia Wielki Kofta, d'Arzanow, postać najbliższa tradycyjnej wersji Antychrysta. [...] wiąże oświeceniowy racjonalizm z instrumentalnie traktowaną mistyką, wolnomyślicielstwo Zachodu z wschodnim, neobizantyńskim despotyzmem. Marzy o ponownym ukrzyżowaniu Syna Cieśli, intriguje przeciw Wicie (personifikacja odradzającej się Polski), uniemożliwia sojusz polsko-rosyjski, przygotowuje zabójstwo ojczyzny⁶⁴.

Założenia historiozofii Micińskiego oparte są na spirytualistycznej filozofii życia i systemie aksjologicznym oddającym prymat idei reintegracji. W dwudziestoleciu międzywojennym niejaką trudność krytykom sprawiło uchwycenie w powieści – ukazującej bądź co bądź „degrengoladę polskiego życia politycznego, społecznego i umysłowego drugiej połowy XVIII wieku”⁶⁵ – żywiołu odrodzieńczego, pozytywnej siły o charakterze powszechnym i uniwersalnym, prowadzącym do przemiany moralnej. Wyeksponowanie destrukcyjnej energii owych czasów, bardziej czarnoksięskiej „magii politycznej” i hamletycznych nastrojów niż misterium dziejów poskutkowało określonymi wnioskami:

Bizancjum, rewolucja rosyjska zdawały mu się być kotłem, w którym straszne paliwo nienawiści i okrucieństw ludzkich paliło się na zaczyn nowej lepszej epoki. Czy jednak w latach przedrozbiorowych, w niedołęstwie króla, zgniliznie arystokracji, niewoli chłopów mógł ten sam pisarz, będąc konsekwentniejszym od niejednego z historyków, znaleźć jakąś wartość zapowiadającą nową epokę, kiedy sto lat następnym przekonywało dowodnie o srogiem porażeniu wszystkich ośrodków woli? Miciński też, wierny sobie, doprowadza do walki zasadniczych motywów, lecz walka zwycięstwem decydującym zakończyć się nie mogła⁶⁶.

Bazilissa Teofanu i *Książę Piatomkin* to utwory, do interpretacji których Miciński „podpowiedział” szyfr. W przypadku *Wity* reintegracyjny szyfr został zmacony przez dominującą w tekście „świadomość chronicznego, nieod-

⁶⁴ W. Gutowski, dz. cyt., s. 287.

⁶⁵ E. Flis-Czerniak, dz. cyt., s. 189.

⁶⁶ M. Rettinger, dz. cyt., s. 132.

wracalnego nieszczęścia”⁶⁷. A przecież zakończenie dzieła pozwala w jakiejś przynajmniej mierze uporządkować sens całości: Miciński wprowadził do powieści trójkondygnacyjną scenę misterium, „w dramatyczności swej współczesne »Teatrum Lucyfera«, gdzie jak we śnie pojawiają się główne postaci i sprężyny całej książki”⁶⁸. Autor *Termopil polskich* wpisał historię w oś wertykalną, postaci ustawił do finału. Umożliwił odbiorcy spojrzenie z lotu ptaka, ogarnięcie momentu dziejowego jak „scen tragicznych” (341) w amfiteatrze Dniepru i Kaniowa. Współtworzące historyczny koloryt bogactwo szczegółów, rozbudowane sceny zbiorowe i celnie charakteryzujące postaci dialogi stworzyły wyraźną oprawę dla politycznego konkretności. W „Teatrum Lucyfera” toczy się gra domykająca los Rzeczypospolitej:

Repin Co znaczyła komedia całowania rąk Stanisławowi?
Kn. Patiomkin [...] Lubo się pokłonić przed Mającym Umrzeć! (374)

Wejście Wity stanowi demaskację teraźniejszości, pokazuje beznadziejność sytuacji, może zwiastować przyszłą, odległą przemianę, motywowaną jedynie enigmatyczną wiarą w Życie Narodu. Przemianę niepewną, wyłaniającą się z przemyśleń Wity o jedności kategorii kolizyjnych: polityki i religii, z odwagi uznania „nowego sacrum” chrystusowo-lucyferycznego, ale i związaną z postacią księcia Józefa i jego wyjazdem w stronę Zachodu (415)⁶⁹.

„Kochanka umarła, naradza się – Życie Narodu” (381), okultystyczna powieść Iotrzykowska kończy się wyraźnym, ale nie jednoznacznym przesłaniem historyozoficznym. Ukrzyżowanie Wity stanowi punkt kulminacyjny powieści, dziejowa misja adeptki została sprecyzowana i mesjanistycznie dopełniona. Uwzniesiona przez apokaliptyczne wizje, otwierające perspektywę przyszłego odrodzenia, lucyferycznego zbawienia Historii.

Uwodzicielska prostota takiego rozwiązania budzi niepokój. Wydaje się, że w końcowych partiach powieści Miciński odseparował od siebie dwa porządki: Wita przynależy do porządku mitoreligijnego, którego zadaniem jest oswojenie chaosu i zniwelowanie lęków przed bezsensem historii, tymczasem książkę Józef wpisuje się w historię. Jest częścią porządku linearnego. Toteż nasuwa się druga, niedopełniająca poprzedniej, niejako osobna, respektująca kolizyjność dwóch wymiarów: politycznego i religijnego, interpretacja sceny kulminacyjnej. Ukrzyżowaniem Wity, zdarzeniem bluźnierczym, perwersyj-

⁶⁷ Tamże, s. 131.

⁶⁸ Eleuter, dz. cyt.

⁶⁹ Ciąg dalszy dopowiadają *Termopile polskie*, eksponujące moment śmierci Józefa Poniatowskiego, będącego i herosem, i ofiarą. Zob. S. Brzozowska, *Człowiek i historia w dramatach Tadeusza Micińskiego*, s. 121 i nast.

nym i okrutnym, kończy się w powieści karnawał czasów stanisławowskich i rozpoczyna zupełnie nowy, niemniej bestialski i wyuzdany, bal historii. Apokaliptyczne obrazy na stałe towarzyszą biegowi dziejów. Nie są zwiastunem odnowy rzeczywistości. Miciński uchwycił ich istotę, usytuował poza dialogiem, poza światem myśli i słów:

W mroku rozlega się muzyka – wytrysnęły po raz ostatni purpurowe race z armat, tworząc ogłuszający huk, jakby kończącej się morskiej bitwy. I odtąd już milczenie. [...] Milczenie – bezgłośnie szarpanie się dzikich zwierząt. (400)

Księżu Józefowi w powieści narzucona jest samotność. Zanim wybrzmi jego historia –

[...] pojawia się i znika najpiękniejszą manierą błędnych rycerzy, a gdy na szerokim stepie w jasną noc wizytuje stadninę Mohorta, patrzmy dzięki Micińskiemu na jeden z najpiękniejszych obrazów, jakie można w literaturze współczesnej przeczytać⁷⁰.

Zastygnie w heroicznym pozie. A mitologizacja śmierci w trybach dziejów kolejny raz stanie się pretekstem do wskrzeszania wiar w zbawczą moc ofiary.

Bibliografia

- Bolecki W., *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996.
- Brzowska S., *Człowiek i historia w dramatach Tadeusza Micińskiego*, Opole 2009.
- Eile S., *Antypowieść Micińskiego, a estetyka młodopolska*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podrazy- Kwiatkowskiej, Kraków 1979.
- Gutowski W., *Granice: „mocne”, „ostre” czy zanikające? Młoda Polska – w splątanej tkaninie stuleci*, w: *Literackie zmierzchy dziewiętnastowieczności*, red. S. Brzowska, A. Mazur, Opole 2013.
- Illg J., *Elementy gotycyzmu w powieściach Tadeusza Micińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4.
- Ławski J., „Pszemica i kękol”. *Wyobrażenia poetycka Tadeusza Micińskiego w latach „Wielkiej Wojny”*, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak i M. Stala, Kraków 2004.
- Miciński T., *Wita*. Powieść, Warszawa 1930.
- Paczoska E., *Hipertekst przed hipertekstem w powieści początków XX wieku*, w: *tejsze, Prawdziwy koniec XIX wieku*, Warszawa 2010.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Przełomowe znaczenie literatury Młodej Polski*, w: *tejsze, Somnambulicy – dekadenci – herosi*, Kraków 1985.
- Walas T., *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890 – 1905)*, Kraków 1986.
- Wróblewska T., *Nota wydawcy*, w: T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, t. 3, wybór i oprac. T. Wróblewska, Kraków 1980.

⁷⁰ M. Rettinger, dz. cyt., s. 131.

Sabina Brzozowska-Dybizbańska

University of Opole

THE HISTORIOSOPHICAL HORROR “ROMANCE” OF AN ARDUOUS AUTHOR

Summary

The subject of the analysis is a novel by Tadeusz Miciński, entitled *Wita*, published in 1926, then republished in 1930. The winding Dnieper, the lush spring grass, mounds, a small monastery on the steppe, with an outpost and a sorcerer – the scenery known to the Polish reader, together with the character of a wise lyrist assigned to it, in a way, and with a tame repertoire of props, create the presented world of Tadeusz Miciński's novel *Wita*. The wilderness, gorges, ravines, the sensuality bordering on perversion: after all, in the novel there is also a “salacious bishop”, and the theme of androgyne, the Byzantine splendor of the masquerade and the sophisticated theater of the massacre – the whole arsenal of compositional and fictional measures creates the atmosphere of anxiety and fear. One can treat the mood of the text once as a reference to the “historic exoticism”, even as a variant of Gothicism. According to the researcher, the text transforms many motifs of the Polish Romanticism, at the same time making an original creation of the presented world, which can be enclosed in the form of a “horror romance.”

T A D E U S Z M I G I Ń S K I

W I T A

P O W I E Ś Ć



W A C Ł A W C Z A R S K I I S K A
W A R S Z A W A 1 9 2 6

Karta tytułowa pierwszego wydania powieści *Wita*
(Warszawa 1926)

Marek Kurkiewicz

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz

**„W NAJGŁĘBSZEJ CISZY PATRZĘ NA BURZĘ,
KTÓRA NADCIĄGA...”
O KILKU ZNACZENIACH MILCZENIA W *XIĘDZU FAUŚCIE*
TADEUSZA MICIŃSKIEGO**

Ponad czterdzieści lat temu, w swym pierwszym opublikowanym szkicu dotyczącym prozy Micińskiego, Wojciech Gutowski pisał:

Przystępując do analizy tego materiału można wybrać dwie drogi: jedną, polegającą na dokładnym rozszyfrowaniu wszystkich, nawet najdrobniejszych i ornamentacyjnych aluzji i znaczeń, oraz drugą, pragnącą rozpoznać główne idee, ich mechanizm i działanie¹.

Wydaje się, że problematyka milczenia w prozie autora *Wity* leży gdzieś pośrodku – wszak to nie tylko przygodny ornament ani drobna aluzja, z drugiej strony zaś, trudno szukać w nim fundamentu światopoglądu czy metody twórczej Micińskiego². Warto jednak odnotować, że choć sugestie dotyczące wagi i znaczenia milczenia w powieściach twórcy *Xiędza Fausta* pojawiły się już w opublikowanym na początku lat siedemdziesiątych artykule Elżbiety

¹ W. Gutowski, *Problematyka powieści Tadeusza Micińskiego „Nietota”, „Xiędz Faust” – próba reinterpretacji*, „Zeszyty Naukowe UMK, Filologia Polska” IX, 1972, s. 83.

² Milczenie nie jest też u niego, jak ma to miejsce w przypadku poezji Mallarmégo czy Norwida, tematem, który „wydaje się kluczowy zarówno dla rozważań teoretycznych, jak i praktyki twórczej”. Wykorzystanie tego motywu przez Micińskiego, przynajmniej w prozie, nie jest też raczej „związane z poszukiwaniem [...] nowego języka” w literaturze, cyt. za: P. Śniedziewski, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008, s. 23-24.

Rzewuskiej³, to jednak tematyka ta nie doczekała się dokładniejszego omówienia. Pewne uwagi dotyczące tego zagadnienia odnaleźć możemy w jednym ze szkiców Pawła Próchniaka, w którym akcentuje on rolę milczenia w *Nietocie*⁴, podejmując tę problematykę również Jarosław Ławski (interpretując poemat *Niedokonany*)⁵, Mateusz Antoniuk (pisząc o poezji)⁶ oraz wspomniana już Elżbieta Rzewuska (badając dramaturgię Micińskiego)⁷.

Próby te pokazują, że motyw milczenia nie jest czymś zupełnie marginalnym w twórczości autora *W mroku gwiazd*. Nie ma jednak osobnego artykułu, którego tematem byłoby milczenie na kartach *Xiędza Fausta*. Powstaje pytanie, czy jest na nie miejsce w powieści, której zarzucano „gadulstwo”⁸ i to, że jest „wybuchem wulkanicznej, nieposkromionej wyobraźni”⁹? Czy w tym wielopoziomowym „dialogu jednej długiej nocy zimowej, pomiędzy trzema rozmówcami”¹⁰, milczenie rzeczywiście odgrywa istotną rolę? Czy Miciński, pisarz „tak ceniący sobie ekspresję wyrażoną słowem”¹¹, podobną wagę przyisywał milczeniu?

Odpowiedź można znaleźć już na poziomie metody twórczej Micińskiego i konstrukcji jego utworów. Wszak wielokrotnie pisano o ambiwalencjach w utworach autora *Nietoty*, o oksymoronie jako podstawowym gościu seman-

³ „Ogromną rolę spełnia tu milczenie i cisza – wielokrotnie podkreślana i eksponowana”, cyt. za: E. Rzewuska, *Elementy teatralne w powieściach Tadeusza Micińskiego*, w: *O prozie polskiej XX wieku*, red. A. Hutnikiewicz, H. Zaworska, Wrocław 1971, s. 52.

⁴ P. Próchniak, „*Nietota*” Tadeusza Micińskiego. *Notatki na marginesach*, w: *Wśród tułaczy i wędrowców. Studia młodopolskie*, red. S. Fita, J. A. Malik, Lublin 2001, s. 26.

⁵ J. Ławski, *Wyobraźnia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”*, Białystok 1995, s. 108.

⁶ „Obecność przemilczenia w tekstach Micińskiego jest oczywista, czasem wręcz nachalna, narzucająca się odbiorcy”, cyt. za: M. Antoniuk, „*Kultura małowówna*” Stanisława Lacka. *W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia*, Kraków 2006, s. 25.

⁷ E. Rzewuska, *O dramaturgii Tadeusza Micińskiego*, Wrocław 1977, s. 197-200. O milczących wobec siebie bohaterach dramatów Micińskiego napomyka również J. Waligóra, *O milczeniu w dramacie Młodej Polski – wstępne rozpoznanie zagadnienia*, w: *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001, s. 249.

⁸ A. Grzymała-Siedlecki, *Xiądz Faust*, w: tenże, *Ludzie i dzieła*, Kraków 1967, s. 164-167. W gruncie rzeczy zarzut „gadulstwa”, „wielosłowania”, „paplania” dotyczył całej Młodej Polski, co przedstawił np. Mateusz Antoniuk w pierwszym rozdziale (o znaczącym tytule „Głędzenie na Synaju, czyli kultura nadmiernego wyrazu”) swej książki o młodopolskim milczeniu, przywołując opinie m.in. Tadeusza Peipera, Jerzego Lieberta, Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Czesława Miłosza, czy Tadeusza Różewicza, zob. M. Antoniuk, „*Kultura małowówna*”..., s. 11-15.

⁹ P.S., *Tadeusz Miciński – „Xiądz Faust” (recenzja)*, „*Humanista Polski*” 1913, nr 5, s. 12.

¹⁰ H. Galle, *Tadeusz Miciński – „Xiądz Faust”*, „*Biblioteka Warszawska*” 1913, tom IV, s. 510.

¹¹ E. Flis-Czerniak, *W laboratorium Fausta. O powieści Tadeusza Micińskiego*, w: *Czytanie modernizmu*, red. M. J. Olszewska, G. Bąbiak, Warszawa 2004, s. 203.

tycznym Micińskiego, o opozycjach stanowiących podstawę powieściowej konstrukcji *Xiędza Fausta*. Zresztą już w roku pierwszego wydania tej powieści Edward Woroniecki pisał w recenzji na łamach „Krytyki”:

Czyż pełne huku potoków spienionych, to znów ciszą śmiertelną aż w uszach dzwoniące ich doliny nie gubią się w lasach ponurych, gdzie tyle manowców, ile ścieżek uitorowanych stopą człowieka czy zwierza?¹²

Tak więc tam, gdzie są dźwięki, tam, gdzie jest język i mowa, muszą być cisza i milczenie¹³. Zwraca na to uwagę wielu badaczy zajmujących się tą problematyką, pisząc, że milczenie może być określone tylko wobec słów¹⁴, będąc przy tym tłem mówienia¹⁵, a nawet jego źródłem¹⁶. Samo milczenie również często bywa znaczące, wszak to istotny składnik komunikacji, który służy do:

...pytania, zaprzeczania, obietnicy, oburzenia, ostrzeżenia, pogrożki, zniewagi, żądania, rozkazu, protestu, buntu, zachowania tajemnicy, wstydu, nieśmiałości, pogardy, strachu, znużenia, braku zainteresowania, braku aktywności, bezradności itd.¹⁷

Mało tego, „cisza-i-milczenie osłaniają lub odsłaniają obrazy, miejsca i treści, których nie można dostrzec w zwykłych sytuacjach komunikacyjnych”¹⁸, stąd ich rola jest nieoceniona. Nic więc dziwnego, że lista opracowań dotyczących tematu milczenia w sztuce jest całkiem okazała¹⁹.

Pomijając perspektywę zaprezentowaną przez Tadeusza Kobierzyckiego, który analizując fenomen „ciszy-i-milczenia” u Platona trafnie zauważał, iż „mowa-tekst” jest obiektem podwójnym: „milczy-i-mówi”, „mówi nie używając głosu”, „jest aktywny w ciszy”²⁰; przyjrzyjmy się różnym poziomom wystę-

¹² E. Woroniecki, *O Tadeuszu Micińskim i „Xiędzu Fauście”*, „Krytyka” 1913, tom 38, s. 242.

¹³ Zasadniczo artykuł ten dotyczy milczenia, nie ciszy, jednak mimo braku tożsamości obu terminów, ich podobieństwo jest na tyle znaczące, iż czasem przedmiotem badania staje się także „cisza”, niekiedy traktowana jako synonim „milczenia”, albo jego uzupełnienie. Dodajmy przy tym, iż „takie języki jak angielski, francuski, włoski obejmują jednym słowem oba opisywane i rozróżniane przez język polski”, cyt. za: R. Zaborowski, *Milczenie u Homera*, w: *Semantyka milczenia. Zbór studiów*, red. K. Handke, Warszawa 1999, s. 135.

¹⁴ A. Krajewska, *Milczenie w dramacie*, w: *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 1, red. J. Degler, Wrocław 2003, s. 139.

¹⁵ K. Handke, *Między mową a milczeniem*, w: *Semantyka milczenia...*, s. 9.

¹⁶ T. Kobierzycki, *Cisza-i-milczenie („sige”) według Platona*, w: *Semantyka milczenia...*, s. 112.

¹⁷ K. Handke, *Między mową a milczeniem...*, s. 11.

¹⁸ T. Kobierzycki, *Cisza-i-milczenie ...*, s. 118.

¹⁹ Sygnalizował to już kilkanaście lat temu jeden z polskich badaczy, a od tego czasu liczba publikacji traktujących o milczeniu wzrosła jeszcze bardziej. Zob. L. Szaruga, *Milczenie i krzyk*, w: tenże, *Milczenie i krzyk. Pięć esejów z powodu Młodej Polski*, Lublin 1997, s. 79.

²⁰ T. Kobierzycki, *Cisza-i-milczenie ...*, s. 114. O innym sposobie postrzegania tego problemu wspomina Piotr Śniedziwski: „Milczenie jest absolutną nieobecnością słów [...] w tym sen-

powania i sposobom realizacji motywu milczenia w *Xiędzu Fauście*. Od razu wszakże podkreśliły, iż poza jednym wyjątkiem, nie ma w tej powieści milczenia motywowanego fizjologicznie, czyli wynikającego z dysfunkcji aparatu mowy, czy też innego stanu chorobowego uniemożliwiającego porozumiewanie się za pomocą artykulacji dźwięków²¹.

Jak wiadomo, powieść Micińskiego w dużej mierze składa się z opowieści księdza, który prezentując Piotrowi wybrane epizody z własnego życia, sukcesywnie budzi w nim potęgę Jaźni. Jego monologi nie są jednak, jak by się na pierwszy rzut oka mogło wydawać, symptomem alienacji bohatera, tym bardziej, że więzień nie zawsze potrafi milczeć, doprowadzając do werbalnej konfrontacji. Wypowiedzi te są raczej zaproszeniem do rozmowy, do współpracy. Stąd, zamierzona przez Micińskiego, dialogiczność formy tej prozy, która sprzyja pojawianiu się niewerbalnych przerywników dyskursu, pauz o różnym znaczeniu²², wszak „milczenie jest warunkiem sprawnego przebiegu dialogu: ktoś musi milczeć, aby mówić mógł ktoś”²³. Już w początkowej fazie rozmowy, przed opowiedzeniem historii o demonicznej hiszpańskiej księżniczce, kapłan zawiesza głos. Zdanie „Książd zamilkł” przygotowuje kolejne, brzmiające: „Trwało długie milczenie” (27), przy czym, o ile pierwsze z nich przynależy do właśnie zakończonej rozmowy, o tyle drugie jest wprowadzeniem do właściwej opowieści Fausta. Stanowi coś w rodzaju ciszy oddzielającej dialog obu mężczyzn od monologu księdza, budując przy okazji odpowiedni klimat.

Podobne sytuacje będą powracać na dalszych kartach powieści, a ich obecność uzasadniana będzie również niepokornym zachowaniem Piotra. Już bowiem przed kolejną historią młodzieniec swym niepotrzebnym wtrąceniem zirytuje księdza, milknąc dopiero po słownej reprimendzie z jego strony.

sie jest sprzeczne z ideą literatury, której podstawową cechą jest ich zapisywanie bądź wypowiedanie”, cyt. za: P. Śniedziewski, *Mallarmé – Norwid...*, s. 10.

²¹ Tym wyjątkiem jest scena ze sparaliżowanym hrabią Bolesławem, który nie może mówić, co wykorzystuje jego syn niszcząc testament. Swym czynem zasadniczo zmienia wolę umierającego, zagarniając cały majątek dla siebie (52). Warto natomiast wspomnieć, że we wcześniejszej *Nietocie*, milczenie pojawia się właśnie w związku z motywem choroby. Problem ten analizuje P. Próchniak, „*Nietota*” *Tadeusza Micińskiego...*, s. 26.

²² Na różne rodzaje tego typu „przerw w mówieniu” zwracał uwagę R. Zaborowski: „W przezwie w mówieniu – braku mowy – da się wyróżnić następujące rodzaje: – nie mam nic więcej do powiedzenia, skończyłem mówić; – nie chcę mówić, gdyż zachowuję tajemnicę; – nie mówię werbalnie, gdyż mówię niewerbalnie, np. śmieję się, płaczę; – nie mówię, gdyż mam zakaz mówienia (rozkaz zewnętrzny w postaci werbalnej groźby, nakaz wewnętrzny w postaci psychoanalitycznego wypierania lub tłumienia); – nie mówię, gdyż straciłem głos [...]; – nie chcę mówić, gdyż nie umiem wyrazić tego, co chcę wypowiedzieć”, etc., cyt. za: R. Zaborowski, *Milczenie u Homera...*, s. 139.

²³ E. Wąchocka, *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*, Kraków 2005, s. 16.

Tym samym młody rewolucjonista zaburza podstawowy mechanizm rozmowy, według którego „nie ma sensownej wymiany zdań czy rozmowy między osobami, które nie umieją w odpowiednich momentach milczeć”²⁴. Tak więc, o ile w przypadku opowieści o upiorze Hiszpanki cisza zapada naturalnie, a jej przyczyną jest ciekawość Piotra, o tyle przy drugiej okazji milczenie jest już do pewnego stopnia wymuszone²⁵.

Także w przypadku kolejnego opowiadania Fausta konsekwentnie Miciński oddziela je od innych milczeniem. Tym razem wydaje się, że służy ono nie tylko delimitacji, ale też opanowaniu emocji, konsolidacji myśli i wyboru przez kapłana kolejnej historii²⁶. Chodząc w milczeniu po komnacie pokazuje Piotrowi ogromne skrzydła i szpony, co natychmiast prowokuje myśl o instynktach drzemiących w każdym żywym organizmie, a to z kolei naprowadza go na wspomnienie o rodzie Niegoj-Nieznojowiczów.

Przed kolejną historią również zapada cisza, motywowana dodatkowo snem zmęczonego księdza, jak również faktem, iż poznajemy ją nie z opowieści samego zainteresowanego, ale z kart pamiętnika. To otwiera dodatkowe znaczenia milczenia w *Xiędzu Fauście*. Wyrzucając manuskrypt do ognia bohater chce przemilczeć jeden z epizodów swego życia – nie opowiada go osobiście, „mówią” za niego wykradzione płomieniom ognia strony dokumenty – on sam milczy²⁷. To dowód na to, że nie wszystkie historie z życia Fausta zostają *stricte* opowiedziane – część z nich jest odczytywana, bądź pojawia się w monologach wewnętrznych księdza²⁸. Zresztą, kontynuując wątek można dodać, iż przemilczenia w opowieściach księdza mają różne źródła – wspomniane powyżej było konsekwencją jego świadomych decyzji, jednak logiką wyborów rządzi również niekontrolowana przezeń podświadomość. Tak jest

²⁴ Zob. I. Dąmbska, *O funkcjach semiotycznych milczenia*, w: *tejtże, Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*, Warszawa – Poznań – Toruń 1975, s. 95.

²⁵ Choć, co ciekawe, tuż po wysłuchaniu historii o hiszpańskim sukkubie, Piotr zwraca się do księdza cicho, szeptem (36), jakby nie chciał zburzyć klimatu panującego w komnacie. Cóż z tego, jeśli chwilę później wtrąceniem przerywa monolog Fausta, prowokując go do reakcji.

²⁶ To także czas, aby słuchacz (Piotr) „przetrawił” to, co usłyszał, i wyciągnął z tego odpowiednie wnioski.

²⁷ Mamy tutaj zatem do czynienia z czymś w rodzaju *aposiopesis* – przerwania wypowiedzi i emocjonalnie motywowanego porzucenia wątku, zob. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 40.

²⁸ Pisał o tym Wojciech Gutowski: „Ksiądz, pragnąc oszczędzić Piotrowi najbardziej drastycznych, bulwersujących faktów, usiłuje spalić księgę z fragmentem przedstawiającym okultystyczne morderstwo (rozdział *Dolina mroku*) oraz wypowiada w monologu wewnętrznym historię burzliwego romansu z Eriką, okrutnej zemsty i absurdałnej śmierci swej córki, Helusi”, cyt. za: W. Gutowski, *Cykle narracyjne w „Xiędzu Fauście” Tadeusza Micińskiego*, w: *Cykl i powieść*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, K. Sokołowska, Białystok 2004, s. 160.

w przypadku zatajonej (przemilczanej) prawdy o wydarzeniach w Mesynie – to milczenie motywowane pozazmysłowo, niezależne od woli księdza. Opowiadając Piotrowi swoją wersję zdarzeń, nieświadomie zagłusza prawdę, wierząc w rojenia swej wyobraźni. Co ważne, o drastycznych przeżyciach meżyńskich milczy (do czasu) także Imogena, która podobnie jak Faust „wyparła” ze świadomości prawdę o tamtych dniach. Mamy więc w tym przypadku milczenie mające swe źródło w zaburzeniach emocjonalnych (psychicznych?) – oboje nie mówią prawdy, bo jej nie pamiętają.

Poza milczeniem oddzielającym poszczególne opowieści tytułowego bohatera, w *Xiędzu Fauście* są także inne jego odmiany i poziomy występowania. Milczenie na poziomie semantycznym często łączone jest z emocjami, poprzedza je, współwystępuje z nimi, bądź w jakiś sposób podsumowuje ich obecność. Wszak nie jest ono tylko pauzą w dialogu, bezsłowną odpowiedzią, ale też „mówieniem o czymś”, niewerbalną prezentacją czyjejś postawy, jakiejś reakcji, stanu ducha²⁹. „Wypowiada” to, czego słowa nie opiszą:

[...] wstrzeźliwie milczenie powagi, nieme milczenie apatii, kłopotliwe milczenie zażenowania, nieubłagane milczenie zniewagi, niepokojące milczenie udreki, napięte milczenie wyczekiwania, pełne wyrzutów milczenie potępienia, ciche milczenie aprobaty, miażdżące milczenie oskarżenia, bezsilne milczenie strachu, paraliżujące milczenie zagrożenia, pokojowe milczenie wspólnoty – [...] istnieją doświadczenia, dla których brakuje nam słów³⁰.

Tego typu traktowania milczenia, jako samoistnego tematu powiązanego z emocjami bohaterów, w *Xiędzu Fauście* nie brakuje. Widzimy je m.in. we wspomnieniu Piotra z jego spotkania z matką w więzieniu – przypomina on sobie jej wizytę, kiedy wszyscy wokół krzyczą, starając się usłyszeć choć słowo, a „ona milczy – i on milczał... I tyle wypowiedzieli tym strasznym milczeniem”³¹. Obserwujemy tutaj milczenie jako płaszczyznę porozumienia dwóch bliskich sobie osób, które nie potrzebują słów. Cisza pomiędzy nimi ma wyłącznie wymiar akustyczny, tak naprawdę mówiąc więcej aniżeli byłyby w stanie wyrazić słowa. Jest tak, jak pisał Mateusz Antoniuk:

²⁹ Pomijam tutaj innego rodzaju milczenie pojawiające się na kartach *Xiędza Fausta*, które nie podważa istnienia dialogu, a mianowicie kontakty telepatyczne, zob. M. Kurkiewicz, *Hipnoza, telepatia, prekognicja, koncepcje sobowótrowe, czyli fenomeny spirytystyczne i/lub parapsychologiczne w „Xiędzu Fauście” Tadeusza Micińskiego*, w: *Modernizm. Zapowiedzi – Krystalizacje – Kontynuacje*, red. A. Grzelak, M. Kurkiewicz, P. Siemaszko, Bydgoszcz 2009, s. 361.

³⁰ E. Wąchocka, *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie...*, s. 10.

³¹ T. Miciński, *Xiędz Faust*, posłowie i oprac. W. Gutowski, Kraków 2008, s. 18 (wszystkie pozostałe cytaty z tej powieści pochodzą z tego wydania i oznaczane są w tekście głównym poprzez podanie numeru strony w nawiasie zwykłym).

W ludzkiej mowie znajduje wyraz tylko część przeżyć, uczuć i procesów psychicznych – i to część najmniej istotna. To, co najważniejsze w wewnętrznym życiu człowieka, jest równocześnie „niewyraźalne”...³².

Podany przykład wspólnego milczenia matki i syna ma jednak swoje drugie dno – to nie tylko zamknięcie się w intymnym świecie, do którego inni nie mają wstępu, ale też „straszne milczenie” – wiele mówiące, bolesne. Oboje o tym wiedzą, matka uśmiecha się, podaje Piotrowi kwiaty (kolejny symbol rozbijający ponurą strukturę więzienia, kontrastujący z kratami, strażnikami, zgiełkiem przekrzykujących się więźniów), ale ma świadomość, że niewiele mogłaby powiedzieć. Żadne słowa nie oddadzą tego, co ich czeka i jak ciężko będzie znieść im to najprawdopodobniej ostateczne rozstanie. Owo więzienne milczenie jest zatem ostatnią „rozmową” bliskich sobie osób, niewypowiedzianym dialogiem, podczas którego nie potrzeba otwierać ust.

Kolejną kobietą, z którą Piotr będzie miał podobny kontakt jest Imogena. Miciński pokazując relacje między nimi także korzysta z motywu milczenia. Kiedy idą razem przez Zakliszczyki nie potrzebują słów – spacerując milczą, nie komentują miejsc i wydarzeń, jednak, mimo iż znają się zaledwie kilka godzin, nie ma między nimi obcości, nie jest to milczenie kłopotliwe, niezręczne, wynikające z braku tematów czy niemożności kontaktu. Ich milczenie staje się płaszczyzną intymnego, by nie rzec metafizycznego porozumienia³³. Dopiero chwilę później, gdy wrócą do komnaty-aresztu, a młodzieniec pożegna się, chcąc opuścić na zawsze swych nowych przyjaciół, milczenie nabierze nowego znaczenia. Imogena nie odzywa się, „nie mogąc zmierzyć dna swej duszy” (148), przy czym chwila ta wystarcza, aby znaleźć argumenty zdolne powstrzymać Piotra przed nieodpowiedzialnym czynem. Cisza potęguje w niej świadomość konsekwencji rozstania, pozwala zebrać myśli. Zresztą nawet kiedy zaczną ponownie rozmawiać, kobieta będzie mówić „cicho” (149), a młody skazaniec odpowiadał jej będzie „szepem” (149) – jakby zależało im na podtrzymaniu panującej atmosfery³⁴.

To nie jedyna sytuacja, kiedy Imogena milczeniem zdradza swe emocje – podobnie jest po przeczytaniu listu od przyjaciela Piotra, w którym okazuje on gotowość na własną śmierć. Wtedy także, drżącymi rękoma paląc list, kobieta zwraca się do swego towarzysza „cicho” (193), nie burząc klimatu bliskości i powagi sytuacji.

³² M. Antoniuk, „Kultura małomówna” Stanisława Lacka..., s. 20.

³³ O podobnej relacji, tyle że pomiędzy bohaterami *Śniegu* Stanisława Przybyszewskiego, pisze E. Wąchocka, *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie...*, s. 68.

³⁴ Dodatkowym powodem szeptu Imogeny jest fakt, iż zdradza ona Piotrowi plany uwolnienia go przez rewolucyjnych towarzyszy, które nie mają prawa dotrzeć np. do uszu strażników.

Jednak w relacjach z Piotrem Imogena potrafi też „grozić” mu milczeniem innego typu. Kiedy w słowach bohatera pojawia się ironia i agresja, jego interlokutorka stwierdza: „Na twój ton powinna bym odpowiedzieć milczeniem” (164). To znak niezgody na charakter dialogu, który próbuje narzucić młody gość księdza, to reakcja uzasadniona tonacją jego wypowiedzi. Widzimy tutaj przykład milczenia, które stanowi wyraz poczucia krzywdy, świadectwa ran, jakie mogą zadawać słowa. Milczenie jako forma odpowiedzi, sprzeciwu. Bezpieczny stan, w którym można się schronić przed słowami, nie chcąc równocześnie doprowadzić do eskalacji konfliktu. Wyraz mądrości atakowanej strony, która gasi niepotrzebne, negatywne emocje, nie prowokując dalszego ich narastania³⁵. Jest jednak w *Xiędzu Fauście* moment, w którym Piotrowi zabrakło samokontroli, kiedy niepotrzebne słowa, mimo iż wypowiedziane tylko „bezglównie”, jednak padają z jego ust:

I nagle, jakby istotnie zły duch go opętał, rzekł niedosłyszalnie: – mam nadzieję, że oświeci cię prawdziwy Lucyfer i nie wytrwasz w swym bezpłodnym ascetyzmie!... Dałby dużo krwi, żeby móc te słowa cofnąć. [...] Kryjąc mękę, odwrócił się Piotr... (177-178)³⁶.

Z innym znaczącym milczeniem mamy do czynienia podczas „kuszenia” księdza przez zmysłową panią porucznik:

Milczałem. Wiem, co takie milczenie oznacza: nagle bez pamięci wtopienie ust swych w zatoki wiśniowe jej ust, załamanie wszelkich praw w tym jedynym, które z mężczyzny czyni Gryfa czarnego, rzucającego się na morze kobiece, aby je wchłonać... [...] Trwało milczenie i już wyraźne z jej strony oczekiwanie. [...] Jestem księdzem – wyrzekłem, jakbym mówił – jestem zbrodniarzem (46-47).

To milczenie wielopoziomowe: tłumiące i równocześnie potęgujące pożądanie, pozwalające na kreację wyobrażeń potencjalnego zbliżenia; milczenie jako pole walki zmysłów mężczyzny, na którym cielesność staje do konfrontacji z zasadami duchowymi. Ta cisza budująca napięcie zostaje jednak „zdetonowana” jednym zdaniem, po którym relacje między niedoszłymi kochankami zmieniają się diametralnie.

³⁵ Nie pierwszy to przypadek kielznania werbalnych zapędów Piotra – wcześniej w podobny sposób uspokajał go ksiądz Faust (37).

³⁶ O tego typu sytuacjach pisze Ewa Wąchocka: „Język [...] komponuje i segmentuje czas, mowa zaś dzieli z czasem ponadto charakterystyczną cechę – nieodwracalność; wypowiedziane słowa nie mogą zostać cofnięte. Jedynym sposobem neutralizacji wypowiedzi jest wyparcie lub zaprzeczenie...”. Piotr wybiera niejako drogę trzecią – wycofanie się, cyt. za: E. Wąchocka, *Milczenie w dwudziestowieczny dramacie...*, s. 26.

Milczenie towarzyszy bohaterom Micińskiego także potęgując ich frustrację, poczucie bezradności, rozpacz³⁷, rezygnacji, czy bezsilnej złości. Możemy je zaobserwować w zachowaniu Piotra po nieudanej próbie ucieczki, kiedy nie reaguje na przyjazne gesty wachmistrza (16), czy zainteresowanie Newachowej (17). Milczenie jest tutaj sygnałem unikania odpowiedzi, alienacji wobec ludzi, z którymi nic go nie łączy. Mimo braku słów widać jednak targające nim emocje:

...siedział cicho i tylko na zgiętej dłoni wybębniał palcami drugiej ręki coś w rodzaju tańca karłów i duchów leśnych, które opadły Peer Gynta... (16).

Tak więc jego milczenie połączone jest z gestem, z ruchem. Dopiero pod koniec chwytającego za serce monologu staruszki o jej synach, kiedy Piotr przypomni sobie pożegnanie z własną matką, odezwie się do Newachowej.

Milczenie skrywające emocje wyraziście zostało wyeksponowane w scenie zmonologizowanego dialogu księdza z Mirą:

– Czarne ryby do swej sieci łowisz, panno Miro! –
Milczała.
– Odejdźmy od wody, w której teraz jest urok Ahrymana, tego wodza duchów złych. –
Milczała.
Trzeba, żebyś porzuciła swego ojca. Jedź w świat – tam znajdziesz. Idź już. Księżyc krwawi się, gasnąc.
Milczała.
Dusza ma nie jest dla nikogo wezglowiem, Miro. –
Milczała (58).

Widzimy tutaj skrywaną złość obrażonej kobiety, która wściekła na księdza w żaden sposób nie reaguje na jego tłumaczenia i prośby. Czując się odepchnięta konsekwentnie nie odzywa się, przy czym jej milczenie nie jest pozbawione znaczeń. To z jednej strony oznaka niemocy, z drugiej niewerbalny sposób okazania swych emocji, maskowanie burzy uczuć i pożądań. Ten typ „milczenia znaczącego” opisywał Ryszard Handke:

Milczenie może być znaczące również jako odrzucenie powstałej inicjatywy skomunikowania się, gdyż wówczas staje się zrozumiałą, a niekiedy szczególnie wyrazistą odpowiedzią³⁸.

Zupełnie inny charakter ma milczenie, które zapada po samobójstwie przywódcy zbuntowanych powstańców, przy czym to kolejny przypadek, kiedy

³⁷ Widać je w przypadku dziadka Miry, który „milczy, dręczy się” (53) gdy spostrzega zachowanie zięcia i córki, a jednak nie reaguje, bojąc się urazić tę ostatnią.

³⁸ R. Handke, *Milczenie w perspektywie oczekiwań*, w: *Semantyka milczenia...*, s. 47.

pojawia się ono w ważnych momentach emocjonalnego napięcia, np. dla podkreślenia tego, co się właśnie wydarzyło. Cisza z jednej strony daje czas na wyciągnięcie odpowiednich wniosków, z drugiej odgranicza przeszłość od teraźniejszości, teraźniejszość od przyszłości. Milczenie jest sygnałem końca i początku – banda tracąc przywódcę przestaje istnieć, zaś książdź Faust przebacząc wrogom równocześnie nie zapomina o karze. Nikt nie komentuje śmierci herszta bandytów, nikt go nie żałuje ani nie żegna.

Milczenie w powieści Micińskiego wielokrotnie wskazuje na specyfikę relacji międzyludzkich – staje się wówczas znaczącym elementem dialogu, odpowiedzią na zarzuty, alternatywną formą niewerbalnej odpowiedzi. Ponadto zdradza niechęć milczącego do rozmówcy, stanowi wyraz zaskoczenia³⁹, oznakę szacunku⁴⁰, świadectwo poczucia wyższości, dumy, pewności swych racji⁴¹. I nieraz widzimy, że często lepiej jest milczeć aniżeli mówić.

O wszechobecności milczenia w *Xiędzu Fauście* przekonać się możemy już od pierwszych stron powieści, gdy pojawia się postać Kondora. Już wtedy zostaje ono znacząco wyeksponowane: najpierw w rozmowie z adwokatem, następnie z Piotrem. W pierwszym ze wspomnianych dialogów, wobec okrutnej postawy zdrajcy, swymi zeznaniami bez skrępowania skazującego na cierpienie mnóstwo ludzi, przedstawiciel prawa nie wytrzymuje i pyta go, kiedy wreszcie zamilknie? W pełnej szyderstwa odpowiedzi Kondor zapewnia adwokata, iż jedynie śmierć jest w stanie przeszkodzić mu w dalszej działalności. Mamy więc przykład słów, które skazują na więzienie i śmierć, oraz (prze-)milczenia mogącego ocalić wiele ludzkich istnień. Scena z Piotrem dodatkowo udowadnia, iż zdrajca z wyrafinowaniem korzysta ze swej wiedzy – za wyjawienie pewnych informacji i napisanie listu polecającego do siostry, składa obietnicę milczenia – milczenia, które chroni przed wyrokiem śmierci. Obserwujemy też tutaj zderzenie dwóch strategii zachowań w śledztwie: milczeniu Piotra przeciwstawiony jest nadmiar słów Kondora⁴². Dla pierwszego z nich

³⁹ Na przykład Piotr zobaczywszy po raz pierwszy Imogenę reaguje następująco: „Milczał, jakby wśród burzy ujrzał lecącą na błyskawicy Walkirię” (106).

⁴⁰ Nawet, jeśli wyrażony nieco nazbyt teatralnie: „Skłonił się, milcząc, głęboko pradawnym polskim gestem, ręką prawą dotykając ziemi, a lewą kładąc na pierś” (178). O tym, iż „milczenie jest gestem i w połączeniu z pokłonem stanowi rodzaj wypowiedzi pozawerbalnej” pisał R. Zaborowski, *Marcel Proust – milczenie jako rozmowa z samym sobą*, w: *Semantyka milczenia 2. Zbiór studiów*, red. K. Handke, Warszawa 2002, s. 70.

⁴¹ „Duma kazała księdzu odejść milcząco i nie ujrzeć już nigdy tych dwojga, cokolwiek z nimi się stanie” (179).

⁴² Piotr prezentuje tutaj strategię świadomego przemilczenia, zamierzonego jako środek działania („zachowanie milczenia w pewnej sprawie celem utrzymywania jej w tajemnicy”, „powstrzymanie się od mówienia na pewne tematy”, cyt. z: I. Dąbska, *O funkcjach semiotycznych...*, s. 93).

milczenie jest świadectwem wierności ideom i towarzyszom, dla drugiego może być kartą przetargową w interesach, argumentem w dyskusji⁴³. Dodatkowo, Piotr w sposób niewerbalny prezentuje niechęć do swego rozmówcy. Nieco mniej ekspresywnie wyrazi ją później wobec księdza, nie zgadzając się na jego propozycję, aby noc wigilijną spędzili na rozmowie. Młody gość odpowiada wówczas: „Przemilczymy” (22), czym daje dowód może nie tyle negatywnych emocji w stosunku do osoby samego Fausta, co raczej awersji do instytucji Kościoła, którą duchowny reprezentuje.

Milczenie może też być oznaką przymusowej alienacji, wykluczenia ze społeczności – brak reakcji na daną osobę i wypowiedane przez nią słowa, stanowi wówczas formę napiętnowania i równocześnie jest świadectwem wydanego sądu. Tak jest, kiedy w parafialnym kościele nikt nie odpowiada na słowa księdza Fausta, uznając go winnym zamachu na hrabiego. W konsekwencji intrygi uknutej przez Mirę wraz z organistą, tytułowy bohater powieści traci święcenia kapłańskie i trafia na zesłanie. Przypadek ten jest dowodem milczenia ukrywającego fakty, przy czym motywacja tego postępowania zasadniczo różni się od tej prezentowanej przez Kondora. Kondor planuje ukryć prawdę dla zysku, ksiądz robi to w imię wyższych zasad. Obowiązująca go tajemnica spowiedzi nie pozwala mu na wyjawienie kłamstwa Hebetki, nawet, jeśli skutkiem zatajenia prawdy jest hańba i wykluczenie z grona kapłanów. To milczenie usankcjonowane regułami Kościoła, niepozwalające na publiczną weryfikację wyrafinowanego kłamstwa. Miciński na przykładzie tej sytuacji, pokazując poddanie się kapłana nieuzasadnionej karze, podkreśla niezłomny charakter Fausta⁴⁴, co widać tym wyraźniej, że kilka lat później inny z księży zachowa się zupełnie inaczej i zmusi umierającego organistę do wyjawienia prawdy. Tak więc z jednej strony mamy do czynienia z nakazem zdradzenia tajemnicy (Hebetko na łożu śmierci), z drugiej – zmuszeniem do milczenia (Hebetko po improwizowanej „śmierci”).

⁴³ Także stary żandarm, pilnujący Piotra „umie milczeć” i jest godny zaufania (50).

⁴⁴ O różnych znaczeniach milczenia jako środka taktycznego i kategorii etycznej wspomina I. Dąmbska, a jej rozważania bez trudu można odnieść do wydarzeń z powieści Micińskiego: „Milcząc można szkodzić lub pomagać innym. [...] Jeśli milczy ktoś, gdy go inni zniesławiają, obrażają lub krzywdzą, to jego milczenie, poza tym, że może być wyrazem wzgardy, obrzydzenia, lub strachu, bywa czasem już to formą kapitulacji i ucieczki, już to formą wytrącania broni z rąk przeciwnika w oczach bezstronnych świadków, już to aktem darowania krzywdy [...]. Jeśli milczy ktoś, kogo zmuszają do zeznań udzielania informacji, to może być to milczenie obroną własną lub obroną cudzego dobra. Bywa takie milczenie heroizmem”. Zachowanie Fausta w oczach parafian jest ucieczką, dla Miry i Hebetki – kapitulacją, zaś dla tych, którzy po latach poznają prawdę, może być traktowane jako heroiczne, cyt. za: I. Dąmbska, *O funkcjach semiotycznych...*, s. 104.

W *Xiędzu Fauście* mamy również do czynienia z innymi przypadkami zmuszania do milczenia. Najefektowniejszy jest ten ze sceny z pałacu Niegoj-Nieznogojowiczów, w którym hrabia szantażuje akuszerkę:

Milczeć [...] Zapłacona pani jesteś – więc milczeć. Doradzam milczenie bezwzględne pod groźbą natychmiastowej śmierci od kłów takich dwóch piesków. [...] Milczeć aż do śmierci (70).

I kiedy wydaje się, że kobieta nie będzie potrafiła zataić prawdy, Mira żąda od księdza Fausta, by to on wpłynął na niewygodnego świadka zbrodni. Ostatecznie przerażona akuszerka przysięga „milczeć aż do grobu” (70)⁴⁵. Na tym tle rozkaz milczenia wydany towarzysze ucieczki przez zmarzniętego Fausta w scenie z powstania styczniewego, kiedy ta chce mu oddać własny kożuszek, wypada mocno konwencjonalnie (42).

Cisza i milczenie są u Micińskiego także nieodłącznymi składnikami budującymi klimat grozy i niesamowitości⁴⁶. Świetnie widać to w opowieści Fausta o upiornej hiszpańskiej księżniczce. Trafwszy na pustą, boczną uliczkę za Fortecą Anioła, bohater konstatuje mrok i głuchą ciszę, która go otacza. W konsekwencji braku znaczących bodźców dla zmysłów wzroku i słuchu, zaobserwować można intensyfikację doznań węchowych, stąd wyrazisty zapach pinii, mokry wiew od łąk, wonna myśl o śmierci, czy hipnotyzujący Fausta aromat upadającej u jego stóp róży (28-29). Także w scenie rozgrywającej się o poranku po miłosnej nocy spędzonej przez bohatera ze zjawą, milczenie gra istotną rolę. Wracający do pałacu po zapomnianą szablę Apolinary nie ma pojęcia, że kochanka, z którą obcował minionej nocy nie pochodziła z tego świata. Dopiero bezskuteczne dobijanie się do drzwi i zaskakujące milczenie z wewnątrz budynku budzą jego niepokój. To świadectwo, iż w środku nie ma żywych istot, potwierdzone przez starego odźwiernego, który nie pozostawia zdziwionemu kapitanowi złudzeń:

Pałac niezamieszkały od lat trzystu, należał do pewnej księżny hiszpańskiej. [...] I nikt tu nie wchodził od czasu, kiedy byłem jeszcze młody, ani ja sam, bo mi to w klasztorze pod przysięgą zakazano. [...] Tu nocami bywają dziwne rumory... muzykę słychać orkiestry, a czasem jakby sto osób tańcowało... [...] I tu przychodzi diabeł w postaci kobiety – (32).

⁴⁵ W finale powieści ksiądz raz jeszcze będzie zmuszał do milczenia, tym razem jednak swoich uczniów, którzy spróbują podważyć jego decyzje: „Milczeć Piotrze – jam nie idealista, ja nie poświęcam się z litości bezmyślnej [...] milczeć Imogeno...” (227).

⁴⁶ Na przełomie XIX i XX wieku to zresztą zjawisko dość powszechne: „Młoda Polska wciągnęła ideę związku milczenia z doświadczeniem grozy na listę swych wielkich fascynacji”, cyt. za: M. Antoniuk, „*Kultura małomówna*”..., s. 20.

Paradoksalnie cisza zapadająca w dzień czyni historię starszka jeszcze bardziej prawdopodobną. Podobne znaczenie ciszy i milczenia jako bodźców akustycznych tworzących specyficzny nastrój o proveniencji gotyckiej obserwujemy w *Mszy więźnia*, nasyconej różnego rodzaju „znaczącymi” dźwiękami⁴⁷. Jest hucząca zawieja (110), dźwięcząca głucho skrzynia z ołowiu (111), są „głuche uderzenia młotów, przybijających wieko trumny” (111), „monotonne, jak jęk konających, litanie” (111), trumna z pluskiem wpadająca w wodę (111), dźwięczące struny harf (112), „niewidzialne dzwonki” (112), „szept modlitwy” (112) etc. Nic dziwnego, że kiedy pośród tych dźwięków nagle pojawia się fraza „Zamilkło” (111), efekt zapadłej ciszy jest wielokrotniony, wyculając równocześnie zmysły odbiorcy oczekującego na kolejny, budzący grozę, odgłos⁴⁸.

Gotycyzm jest oczywiście tylko jednym z wielu elementów ogromnej, synkretycznej „Xięgi Tajemnej” Micińskiego⁴⁹, czerpiącej treści z rozmaitych mitologii i tekstów kultury. *Xiędz Faust* również jest takim tekstem „obligującym czytelnika do rozszyfrowywania odwołań i aluzji, domagającym się dekodowania znaków”⁵⁰. Świadczenia tych zapożyczeń widać także w odniesieniu do motywu milczenia. Na przykład w jednej ze scen milknący Piotr zostaje przyrównany do Harpokratesa (37) – egipskiego boga płodności⁵¹, którego jednak Miciński nazywa bogiem milczenia, jako że w czasach późniejszych, w Grecji i w Rzymie, przedstawiano go z charakterystycznym palcem na ustach⁵². Natomiast w dalszej partii powieści milcząca Imogena zostaje porównana przez Piotra do św. Genowefy (160) – patronki Paryża. Mimo pewnych nieścisłości historycznych, które u Micińskiego nie należą do rzadkości, młodzieniec ma tutaj z pewnością na myśli złożone przez

⁴⁷ Samą obecność obu poematów (*Msza więźnia*; *Bezaliel*) wprowadzających element dialogiczności w strukturze *Xiędza Fausta*, można traktować jako wyrosłą z milczenia. Jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, iż do tej pory mówił przede wszystkim Faust, zaś Piotr milczał, przysłuchując się historiom Mistrza, możemy założyć, iż doszło do tego, o czym wspominał Mateusz Antoniuk: „Słowa wydobywają się z przemilczenia pod ciśnieniem emocji. [...] wypowiedź wyrwa się, wybucha z milczenia.” Taki właśnie charakter mają oba monologi liryczne Piotra, cyt. za: M. Antoniuk, „*Kultura małowówna*”..., s. 30.

⁴⁸ Por. „Milczenie funkcjonuje jako głos nieznaną potęg, budzących największą ludzką twrogę. Przeraża o wiele skuteczniej niż krzyk. [...] czysta groza nie mieszka w zgiełku i wrzawie, w rozpiętym pandemonium natury, lecz ma swój dom w milczeniu”, cyt. za: M. Antoniuk, „*Kultura małowówna*”..., s. 20-21.

⁴⁹ Zob. W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002.

⁵⁰ E. Flis-Czerniak, *W laboratorium Fausta...*, s. 202.

⁵¹ G. J. Bellinger, *Leksykon mitologii. Mity ludów i narodów świata*, tłum. J. Szymańska-Kumanińska, Warszawa 2005, s. 156.

⁵² Píše o tym Wojciech Gutowski w przypisach do *Xiędza Fausta*, w: T. Miciński, *Xiędz Faust...*, s. 334.

nią śluby milczenia i obietnicę nie rozmawiania z nikim od Trzech Króli do Wielkanocy⁵³. Kolejne tropy intertekstualne ponownie prowadzą do *Biblii* i religii chrześcijańskiej, jej postaci oraz rytuałów, przy czym niekiedy przyjmują postawę polemiczną wobec oryginału. Jednym z argumentów Demona kuszącego księdza Fausta jest nawiązanie do „pustyni milczeń Chrystusowych” (209), czyli reakcji Zbawiciela na pytanie o Prawdę zadane przez Piłata podczas przesłuchania.

Według kusiciela, Jezus milknie, bowiem nie zna odpowiedzi, a to, co odnajdujemy w Ewangelii św. Jana [J. 18.38] jest tylko fantazją jednego ze współautorów Nowego Testamentu. Demon w swym wywodzie raz jeszcze przywoła symbol milczenia: „Mszę celebryje Starzec przy trumnie – mszę Milczenia, która jest przeniknięciem innych światów” (212). W ujęciu tym kluczowy chrześcijański obrzęd pozbawiony zostaje tego, co najistotniejsze – pozbawiony zostaje Słowa, które wszak „Ciałem się Staje”. W zamian mamy do czynienia z eskapistyczną „mszą Milczenia” pozwalającą, w obliczu apokaliptycznych kosmicznych nawałnic i upadku dotychczasowych wier, wyzwolić się bez pomocy Słowa.

Z inną misteryjną ciszą, jednak bez nacechowania pejoratywnego, mamy do czynienia w finale powieści, kiedy ksiądz Faust milcząc, „niby arcykapłan misteriów, rozdający moce – w śmiertelnej ciszy” (237), żegna się z mieszkańcami Zakliszczyków. Scena ta zostaje porównana przez Micińskiego do biblijnego motywu zesłania na apostołów Ducha Świętego – w obu przypadkach tworzą się w kościele „płomienie niematerialne” (237), a w powietrzu słysząc głosy. Klimat nie zmienia się także już po śmierci Fausta, kiedy wspólne milczenie jednoczy wiernych, eksponując ich wewnętrzne przeżycia i postanowienia. Nie jest to jednak polemika z potrzebą i istotą Słowa w kościele, ale podkreślenie rezygnacji z niepotrzebnych słów, wyrażających rozpacz, smutek i żal po śmierci kapłana-przewodnika.

Inne powieściowe zestawienia motywów milczenia i Absolutu (Jaźni) widać w kazaniu Fausta, gdy wspomina o budowaniu Świątyni na realnej ziemi, „szumiącej Bałtyku falami, złocistej od zbóż, zielonej od bezmiernego milczenia lasów” (228), a także wcześniej, kiedy jest mowa o Religii Życia, „objawionej w szumie Morza”, „w milczeniu Gwiazd”, „w Chrystusie” (170). Tak więc Miciński łączył sprawy ducha i wiary z milczeniem, widział pomiędzy nimi istotny związek, skoro eksponował go na tak różne sposoby. Wykorzystywał go również w polemice ze światopoglądem chrześcijańskim. Widać ją w scenie z Mesyny, kiedy arcybiskup bez słowa oddaje insygnia władzy Faustowi (93) –

⁵³ Por. tamże, s. 404.

jego wymowne milczenie pokazuje, iż sam nie wie, jak tłumaczyć katastrofę, jest wobec niej bezradny, brakuje mu sił, aby w perspektywie zwątpienia nie stracić wiary. „Widząca wiara” tytułowego księdza wygrywa w konfrontacji z religią wyrosłą z ewangelii. Podobnie krytyczne ujęcie odnajdujemy także w *Bitwie pojęć*:

Teraz Religia przeżywa straszliwy kryzys: robią z nią obrachunki, wytykając wszystkie winy i niedołęstwa umysłu ludzkiego za tysiąclecia. Skopana i zbita, nie umiejąca się bronić – inaczej niż piskiem fanatycznych pokątnych pisarzy, pokornym poświęceniem siostr miłosierdzia albo straszliwym Milczeniem (163).

Epitet „straszliwe”, pojawiający się przy pisanim z wielkiej litery „Milczeniu”, obrazuje grozę, ale i bezradność tej formy obrony. Usytuowana w pozycji defensywnej religia (podobnie jak arcybiskup w Mesynie) nie znajduje argumentów, dzięki którym mogłaby polemizować z pełnymi agresji zarzutami o wszystko, co złe na świecie, co zdarzyło się i zdarza po dziś dzień⁵⁴. I mimo iż istnieje możliwość, że owo Milczenie jest sygnałem dumy i pełną pogardy oznaką wyższości, to jednak wydaje się, że ten brak słów, mimo wszystko, jest dowodem słabości religii⁵⁵. Idąc dalej, można wskazać w *Xiędzu...* na jeszcze jeden typ milczenia w kontekście religii. Odnajdujemy w pełnych brutalności zachowaniach mieszkańców Mesyny podczas trzęsienia ziemi, a także w obrazoburczej scenie orgii w kościele. Zachowanie Gambiego, zakonnic i ludzi przerażonych katastrofą zdaje się obrazować reakcję zawiedzionych, rozczarowanych, odrzucających Wiarę. Zawalający się kościół pełen wiernych czy zrezygnowany arcybiskup tylko potęgują to wrażenie. Powszechna rozpacz, bunt i krzyk to reakcja na milczenie Boga i jego niemą zgodę na śmierć i zniszczenie. „Milczeniu «stalowego nieba próżni» odpowiada echem maksymalna ekspresja głosu i gestu”⁵⁶ – pisała Magdalena Popiel, a jej wnioski odnieść też można do mesyńskich wydarzeń w *Xiędzu Fauście*.

Warto zauważyć, iż również na poziomie leksykalnym Miciński wplata pojęcie „milczenia” w rozliczne frazeologizmy, metafory, personifikacje, a one, niejako z natury, podobnie jak aluzje, alegorie, czy symbole też są polami przemilczeń, wszak nie przekazują treści w sposób dosłowny⁵⁷. W scenie z powsta-

⁵⁴ Tak jakby bohaterowie Micińskiego zapomnieli o tradycji sięgającej Biblii, wedle której „odpowiedzią na milczenie Boga może być tylko cierpliwe milczenie człowieka”, zob. E. Wąchoc-ka, *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie...*, s. 46.

⁵⁵ O polemice Micińskiego ze współczesną mu formą katolicyzmu pisze J. Sosnowski, *Mediacje Tadeusza Micińskiego (1)*, „Dialog” 1989, nr 6, s. 129-130.

⁵⁶ M. Popiel, *Monolog i milczenie. Głosa do estetyki modernizmu*, w: *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998, s. 109.

⁵⁷ Por. S. Skwarczyńska, *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego*, w: *tejże*,

nia styczniowego „milkną granatniki”, a zapadająca cisza staje się świadectwem zdrady (41), w chatce pośród śniegów „noc zмага milczeniem”, podkreślając wyczerpanie bohaterów i ogarniający ich sen (49), w opowieści o Mirze jest mowa o tych, którzy są „zatopieni w milczeniu”, czyli umarłych (57)⁵⁸, natomiast w rozdziale *Kapłan swojego ludu* pojawia się oksymoroniczne zdanie: „zacznie przemawiać milczenie faktów” (152). Autor *Nietoty*, jak wiadomo, słynął z barwnego języka i efektownych metafor, których przykłady znajdujemy także i tutaj, gdy np. zapada „milczenie głębokie jak nurty piekiel” (181)⁵⁹, gdy „w otwartych bramach milczenia zdały się zrzesać straszne tłumy” (134), czy choćby, kiedy „otchłań najeżyła swą paszczę milczeniem” (117).

Wielopoziomową grę różnymi znaczeniami omawianego motywu obserwujemy w finałowych scenach powieści, po tym, kiedy ksiądz dowiedziawszy się prawdy o wydarzeniach w Mesynie, walczy ze sobą, by wreszcie wygłosić w świątyni swe ostatnie kazanie. Miciński z wyczuciem, ale równocześnie nader ochoczo posługuje się kategorią milczenia. Już po konfrontacji z niespodziewanymi informacjami dotyczącymi jego zachowania podczas mesyńskiego trzęsienia ziemi, wargi księdza „skuło wzgardliwe milczenie” (208), a tony, jakie wydobywają się w trakcie gry na organach są tak groźne i przenikliwe, że milknie w przerażeniu „ludowa piosenka” (208). Od razu na początku zatem mamy konfrontację milczenia wzgardy i strachu, do których w dalszej części powieści dołączają kolejne, także metaforyczne i symboliczne: „pustynia milceń Chrystusowych” (209), „msza Milczenia” (212), milczenie Króla Ducha narodu polskiego (219). Na chwilę milknie Demon atakujący księdza Fausta pesymizmem i zwątpieniem (209), milcząco sunie kondukt Magów (223), milczą fakty, przeciwstawione „światłu” religii (209).

Niczym doświadczony retor posługuje się ksiądz milczeniem podczas ostatniej swej mszy. Już planując finalne spotkanie z wiernymi snuje plany, iż „wyjdzie na ambonę” i „głębokim milczeniem pożegna tłumy nowowwybrańców idących na bój” (211). To milczenie wzniosłości, połączone z nastrojem powagi, podkreślające wagę wydarzeń. „Uroczysta głębia idzie przez kościół od milczącego starca” (217), a on opowiada zgromadzonym o trzech Magach, z których jednym jest milczący Duch narodu polskiego. A jego milczenie mówi

Z teorii literatury. Cztery rozprawy, Łódź 1947, s. 28-45.

⁵⁸ Ciekawie tę zależność pomiędzy milczeniem a śmiercią tłumaczy Robert Zaborowski: „W przestrzeni fizycznej panuje cisza, jednak przestrzeń psychologiczna nie milczy. W tym sensie sformułowanie *uciszyć kogoś* jako eufemizm *zabić* oznacza sprawić, aby zamilkła zawsze, to znaczy pozbawić go jakiegokolwiek możliwości przekazywania treści, werbalnej i nie-werbalnej”, cyt. za: R. Zaborowski, *Milczenie u Homera...*, s. 137.

⁵⁹ W tym przypadku milczenie zapada w niesłuchanie ważnej scenie, kiedy ksiądz Faust ostatecznie wyrzeka się Imogeny.

więcej niż mowy pozostałych (219). Napięcie w kościele rośnie po patriotycznej przemowie wikarego i wizji przyszłości zarysowanej przez umierającego kapłana. Obserwujemy sceny niemal misteryjne, obrzędowe, rodem z Biblii:

Jak za czasów zejścia Ducha Świętego na apostołów, tworzyły się w kościele płomienie niematerialne, szum było słycać, głosy w powietrzu. Ksiądz wyciągnął ręce, milczał niby arcykapłan misteriów, rozdający moce – w śmiertelnej ciszy... (237)⁶⁰

Faust milknie też bezpośrednio przed swymi ostatnimi słowami w kluczowym fragmencie kazania, dzięki czemu osiąga zamierzony efekt retoryczny⁶¹. Kiedy umiera⁶² zapada milczenie pełne wzniosłości, spajające wspólnotę, nie mające nic wspólnego z pejoratywnymi rozpaczą, smutkiem, czy destrukcją:

Długo trwało milczenie i nigdy chyba goręcej nie czuli się wszyscy ze sobą związani – jak tą Mocą już nadziemną. [...] Wszyscy w milczeniu skupionym przysięgli zapracować choćby na jeden wschód dalszy, wykuwany w gigantycznej Skale (240)⁶³.

Tak jakby czas słów minął, a rozpoczęła się era czynów, działania na rzecz ducha.

*

Podsumowując, mamy w *Xiędzu Fauście* różne oblicza milczenia: częściej to fizyczne, oznaczające ciszę w wymiarze akustycznym, rzadziej – psychologiczne, w którego skrajnych przypadkach niemoc wyrażenia czegoś (lub chęć ukrycia) może objawiać się w nadwerbalności, zaburzeniu ciszy⁶⁴. Wprowadzenie motywu milczenia nie jest u Micińskiego tylko zabiegiem ornamentacyjnym, bowiem

⁶⁰ Ksiądz Faust zachowuje się w tej scenie, jakby wyznawał zasadę, o której pisał później Maeterlinck: „Cisza jest elementem, w którym kształtują się rzeczy wielkie, aby na koniec mogły wynurzyć się doskonale i dostojne w świetle życia, nad którym zapanują”, w: M. Maeterlinck, *Le Silence*, cyt. za: E. Wąchocka, *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie...*, s. 13.

⁶¹ Por. „Mówca nieraz operuje milczeniem. Pauzami, na pozór tylko niemymi, podkreśla wagę tego, co właśnie powiedział, albo przygotowuje niejako słuchaczy do tego, co za chwilę powie. Milknie, by dać wyraz rzeczywistym czy przedstawionym tylko uczuciom, przemilcza czasem te momenty, które chce szczególnie silnie zasugerować słuchaczom”, cyt. za: I. Dąmbaska, *O funkcjach semiotycznych...*, s. 103.

⁶² A więc kiedy mamy do czynienia z tzw. milczeniem transcendentnym, z którym każdy człowiek ma do czynienia przynajmniej dwa razy w życiu: w chwili narodzin i w chwili śmierci, zob. K. Handke, *Między mową a milczeniem...*, s. 10.

⁶³ Widzimy tutaj przykład na to, iż „akty zbiorowego milczenia należą do czynników integrujących grupę społeczną, np. podczas uroczystości o podniosłym charakterze...”, cyt. za: tamże, s. 11.

⁶⁴ O różnicach pomiędzy milczeniem fizycznym a psychologicznym pisze R. Zaborowski, *Milczenie u Homera...*, s. 136.

świadomość jej obecności pozwala pełniej zrozumieć intencje autora i jego bohaterów. Widzimy tutaj raczej zjawisko, które sygnalizował w swej książce Mateusz Antoniuk, współwystępowania wielosłowania i „mistycznego nieomal kultu milczenia”, co było charakterystyczne dla epoki Młodej Polski⁶⁵. Czy jest to aż „skrajny wyraz marzeń o apogeum ekspresji, rzekomo nieosiągalnym w języku, poddanym zbytniej konwencjonalizacji”?⁶⁶ Chyba nie w tym przypadku.

Na pewno jednak chwile fizycznej ciszy, kiedy pomiędzy bohaterami zapada milczenie (traktowane jako czynność illokucyjna), są ośrodkami sensu, a nie tylko prostym zabiegiem formalnym zastosowanym przez autora.

Bibliografia

Antoniuk M., *„Kultura małomówna” Stanisława Lacka. W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia*, Kraków 2006.

Dąbmska I., *O funkcjach semiotycznych milczenia*, w: tejże, *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*, Warszawa – Poznań – Toruń 1975.

Gutowski W., *Cykle narracyjne w „Xiędzu Fauście” Tadeusza Micińskiego*, w: *Cykl i powieść*, red. K. Jakowska, D. Kulcsa, K. Sokołowska, Białystok 2004.

Gutowski W., *Problematyka powieści Tadeusza Micińskiego „Nietota”, „Xiądz Faust” – próba reinterpretacji*, „Zeszyty Naukowe UMK, Filologia Polska” IX, 1972.

Gutowski W., *Wprowadzenie do Xiegi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002.

Kurkiewicz M., *Hipnoza, telepatia, prekognicja, koncepcje sobotórowe, czyli fenomeny spirytystyczne i/lub parapsychologiczne w „Xiędzu Fauście” Tadeusza Micińskiego*, w: *Modernizm. Zapowiedzi – Krystalizacje – Kontynuacje*, red. A. Grzelak, M. Kurkiewicz, P. Siemaszko, Bydgoszcz 2009.

Ławski J., *Wyobraźnia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokony. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”*, Białystok 1995.

Popiel M., *Monolog i milczenie. Glosa do estetyki modernizmu*, w: *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998.

Próchniak P., *„Nietota” Tadeusza Micińskiego. Notatki na marginesach*, w: *Wśród tułaczy i wędrowców. Studia młodopolskie*, red. S. Fita, J. A. Malik, Lublin 2001.

Rzewuska E., *Elementy teatralne w powieściach Tadeusza Micińskiego*, w: *O prozie polskiej XX wieku*,

Rzewuska E., *O dramaturgii Tadeusza Micińskiego*, Wrocław 1977.

Waligóra J., *O milczeniu w dramacie Młodej Polski – wstępne rozpoznanie zagadnienia*, w: *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001.

⁶⁵ Zob. M. Antoniuk, *„Kultura małomówna”*, s. 16. Leszek Szaruga zauważał, że: „Milczenie i krzyk to dwa podstawowe wyrazy epoki Młodej Polski” (L. Szaruga, *Milczenie i krzyk...*, s. 71), zaś Magdalena Popiel pisała o wyjątkowej roli, jaką w drugiej połowie XIX w. zyskuje relacja słowa i milczenia w dziele literackim” (M. Popiel, *Monolog i milczenie...*, s. 102).

⁶⁶ M. Antoniuk, *„Kultura małomówna”*, s. 16.

Marek Kurkiewicz

Kazimierz Wielki University, Bydgoszcz

„IN THE DEEPEST SILENCE I LOOK AT THE STORM THAT IS COMING ...”: THE SEVERAL MEANINGS OF SILENCE IN *MONK FAUST XIĄDZ FAUST* BY TADEUSZ MICIŃSKI

Summary

The author of the article takes the issue of silence in *Monk Faust (Xiądz Faust, 1913)*, stating that this subject lies in the middle of issues proper to Miciński's prose – not only being an incidental ornament, nor a slight hint, and on the other hand, not constituting the foundation of the worldview or the creative method of the writer. Suggestions regarding the weight and importance of silence in his novels appeared in Elżbieta Rzewuska's article published at the beginning of the 1970's (*Elementy teatralne w powieściach Tadeusza Micińskiego [Theatrical Elements in the Novels of Tadeusz Miciński]*, in: *O prozie polskiej XX wieku [On the Polish Prose of the Twentieth Century]*, ed. A. Hutnikiewicz, H. Zaworska, Wrocław 1971) however, the subject of silence in Miciński's prose has not been discussed in more details. The author concludes that there are different faces of silence in this novel: more often physical silence, meaning silence in the acoustic dimension, rarely – psychological silence. Introducing the theme of silence by Miciński is not only an ornamental measure, it is the awareness of its presence that enables one to more fully understand the intentions of the author and of his characters.

Keywords: silence, Miciński, poetics, theatricality, the word



Okładka pierwszej powieści
T. Micińskiego *Nietota* (Warszawa 1910)

Wojciech Kowalewski

Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Krakowie

**ŚWIAT PRZEDSTAWIONY POWIEŚCI
MENÉ-MENÉ-THEKEL-UPHARISIM!...
QUASI UNA PHANTASIA TADEUSZA MICIŃSKIEGO**

Narracja

Badając szkielet konstrukcyjny powieści *Mené-Mené-Thekel-Upharisim!... Quasi una phantasia*, należy przede wszystkim zastanowić się nad jego głównymi elementami strukturalnymi, którymi są: narracja oraz jej przedmiot – świat przedstawiony¹. Zaczniemy od zbadania pierwszego z tych elementów.

Narracja w powieści, zawierając w sobie wszystkie dialogi bohaterów, organizuje świat przedstawiony, przy czym jej charakter zależy w głównej mierze od dystansu do tego świata. Przedstawia zatem tok wydarzeń w powieści, który – odpowiednio usystematyzowany w czasie – wiąże się ze środowiskiem i uczestniczącymi bohaterami rozgrywającego się utworu. Jest zasadniczym sposobem wypowiedzi w utworze powieściowym.

Narracja w dziele literackim może występować w dwóch formach. Pierwszą z nich jest narracja trzecioosobowa, czyli dotycząca sytuacji, w której opowiadający znajduje się poza światem przedstawionym i kształtuje relacje o nim. Ten typ wypowiedzi nazywany jest narracją autorską. Przedmiotem naszych rozważań będzie natomiast druga forma narracji, zwana pierwszoosobową lub pamiętnikarską. Jej funkcja polega na tym, że narrator, objawiając się bezpośrednio jako „ja”, przedstawia rozgrywane się zdarzenia, w których sam uczestniczył, bądź też był ich naocznym

¹ Opieram się tutaj na M. Głowiński [et al.], *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, wyd. 2 poszerz. i popr., Wrocław 1988 [hasła: *narracja*, *powieść*, etc.].

świadkiem. Z taką formułą narracyjną, w której narrator jest równocześnie bohaterem utworu, spotykamy się właśnie w powieści *Mené-Mené-Thekel-Upharism*.

Narrator, a zarazem główny bohater utworu, przedstawia wydarzenia tak, jak zarysowują się one w momencie opowiadania. Co więcej, wydarzenia te ukazują w głównej mierze jego życie wewnętrzne, a więc przeżycia, wyobrażenia, skomplikowany proces odczuwania. Ponadto narracja ta została ukształtowana tak, aby przedstawić możliwie największe i najgłębsze spektrum sfery życiowej bohatera (w tym również doznań duchowych) przy wykorzystaniu monologu wewnętrznego. Sytuacja taka lokalizuje utwór w kręgu powieści psychologicznych.

Już od samego początku utworu „wtajemniczeni” jesteśmy w tok myślenia bohatera, odczuwamy wraz z nim. W pewnym momencie niespodziewanie wchodzimy w obszar jego wspomnień, gdzie zostają przywołane zdarzenia poprzedzające moment właściwego rozpoczęcia fabuły. Chwył ten, zwany retrospekcją i dokonywany właśnie przy użyciu monologu wewnętrznego, jest charakterystyczny zwłaszcza dla powieści psychologicznych XX wieku. Niektórzy badacze literatury, biorąc pod uwagę główne czynniki strukturalne powieści, niezwykle ostrożnie posługują się tym terminem w odniesieniu do *Mené-Mené-Thekel-Upharism*. Bardziej wygodną dla nich formą jest definiowanie go jako „wielkiego monologu” lub fantazji powieściowej. Dla Elżbiety Rzewuskiej *Mené-Mené-Thekel-Upharism* to „jednoznacznie subiektywna opowieść o wydarzeniach z życia narratora-bohatera, złożona z kilku niezwykle obrazów, przywołanych niechronologicznie i rozwijających niezwykle motywy zdarzeniowe jako unaocznione sceny”². I tak też jest, narrator pierwszoosobowy, będąc konkretną postacią powieści, staje się elementem fikcji powieściowej, a więc przynależy do świata przedstawionego utworu. Zostaje usytuowany na tej samej płaszczyźnie, na której znajdują się inni bohaterowie powieści.

Funkcja narratora pierwszoosobowego chcąc nie chcąc powoduje uprawdopodobnienie fikcji powieściowej i sprawia, że musimy ją uznać za subiektywną. Dlatego zarówno w *Mené-Mené-Thekel-Upharism*, jak i w innych utworach o podobnej formie wypowiedzi narratora, mówimy o narracji, iż jest subiektywna, a przez to „służy do przedstawiania epizodów w sposób unaoczniający”³. Mówiąc o formie narracji pierwszoosobowej, musimy dopowiedzieć także, iż w jej obręb wprowadził autor partie wierszowane, będące, zdaniem

² E. Rzewuska, *Elementy teatralne w powieściach Tadeusza Micińskiego*, w: *O prozie polskiej XX wieku. Materiały konferencji ogólnopolskiej w Toruniu (XI 1968)*, red. A. Hutnikiewicz, H. Zaworska, Wrocław 1971, s. 48.

³ Tamże.

Jerzego Illga, „bezpośrednim lirycznym wyznaniem bohatera, odsłonięciem emocjonalnej treści jego przeżyć w momentach szczególnie ekstatycznych”⁴. Jest to zabieg typowy, występujący w powieściach Micińskiego, motywowany młodopolskimi tendencjami do liryzacji innych rodzajów literackich oraz pre-ekspresjonistycznymi aspiracjami, których celem było świadome ukrywanie gatunkowego ładu utworów literackich⁵.

Świat przedstawiony

Analizując narrację w *Mené-Mené-Thekel-Upharism*, zauważyliśmy po-
niekąd, że zastosowany w powieści monolog, pozwalający ukazać życie bo-
hatera wraz z jego stanami psychicznymi i odczuciami, zbliża cały utwór do
kręgu powieści psychologicznych. Zajmijmy się teraz kolejnym elementem
strukturalnym powieści: światem przedstawionym.

Pamiętamy, że narracja wpływa decydująco na postać świata przedsta-
wionego w powieści, ponieważ go organizuje. W powieści *Mené-Mené-The-
kel-Upharism* narrator pełni również funkcję elementu fabuły literackiej,
wchodzi bowiem bezpośrednio w skład świata przedstawionego. Jest okre-
śloną postacią, posiadającą imię i nazwisko, wiek, a nawet rodowód, ob-
racającą się w konkretnym środowisku i opisującą wydarzenia właśnie się
rozgrywające.

Elżbieta Rzewuska zauważyła, iż „wielopodmiotowa i subiektywna” nar-
racja w *Mené-Mené-Thekel-Upharism* „służy do przedstawienia epizodów
w sposób unaoczniający”⁶. Przechodząc zatem od narracji do świata ukaza-
nego w powieści, spróbujemy określić za Rzewuską, czym są owe epizody oraz
jakie mogą być ich właściwości. A mianowicie, jej zdaniem, są to „krótkie sce-
ny sprowadzające się do jednej lub kilku następujących po sobie sytuacji te-
atralnych, nie łączących się w ciągi przyczynowo-skutkowe, skonstruowanych
emocjonalnie i estetycznie z sąsiednimi”⁷.

Schemat fabularny powieści wypełniają więc swobodnie niekiedy związa-
ne ze sobą wątki epizodyczne. Ich integralność oraz samodzielność w tekście
sprawia, że doznajemy wrażenia, jakbyśmy mieli kontakt z pełnymi, niekiedy
całkowicie zamkniętymi przedstawieniami, obrazującymi na przykład

⁴ J. Illg, *Elementy gotycyzmu w powieściach Tadeusza Micińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1979, LXX, z. 4, s. 151.

⁵ Tamże.

⁶ Rzewuska twierdzi, że epizody te „są tylko ilustracjami walki wewnętrznej bohatera, śladami klęsk i zwycięstw jego ducha” (E. Rzewuska, dz. cyt., s. 48).

⁷ Rzewuska dostrzega ponadto, iż „zasada takiej obrazowej projekcji emocji i kwestii moral-
nych wyprzedza propozycje dramatu ekspresjonistycznego” (E. Rzewuska, dz. cyt.).

życie emocjonalne bohatera w danym dniu lub stan jego przemyśleń odnośnie jakiegoś zjawiska. Niektóre zachowujące autonomię ujęcia oraz sceny w powieści moglibyśmy śmiało oddzielić od reszty tekstu i rozumieć je jako w pełni samodzielne i dokończone poematy prozą⁸. Zapewne sam autor, dla którego pierwowzorem stały się z jednej strony *Anhelli* i *Król-Duch* Słowackiego, z drugiej natomiast makabryczne opowiadania Poe'go, miał szczególne predyspozycje do tworzenia krótkich utworów prozaicznych, które z kolei łączył w większe całości⁹. Istotną kwestią jest tutaj także „brak fundamentalnej zasady funkcjonalności poszczególnych elementów wobec przyczynowo-skutkowego ciągu fabularnego”¹⁰.

Tekst powieści, jak już powiedzieliśmy, jest bogato inkrustowany elementami lirycznymi, mnóstwo też w nim smaczków iście teatralnych¹¹. Analiza strukturalna powieści Micińskiego kryje zatem w sobie enigmatyczną mozaikę zawiłości, którą niezwykle trudno uporządkować. Świadectwem próby ogarnięcia, czy też uporządkowania różnych form wyrazu w powieściach Micińskiego, jest wypowiedź Bożeny Danek-Wojnowskiej. Według niej: „*Nietota*, *Xiądz Faust*, *Wita* oraz fantazja powieściowa *Mené-Mené-Thekel-Upharism!*... są utworami, w których podstawowe elementy każdej powieści – środowisko, bohater, akcja – wydają się podporządkowane nie prawidłowościom empirycznej rzeczywistości, lecz jakiejś zasadzie innego rodzaju. Zasadę tę dałoby się określić jako fabularyzowanie wewnętrznych stanów duszy autora. Zamiast realistycznego toku narracji, toku zatem uzależnionego od logiki zewnętrznych zdarzeń, mamy tu nieprawdopodobne z punktu widzenia rzeczywistości przeskoki od realnego wymiaru perypetii powieściowych w sferę czystej fantastyki i w niekontrolowaną żadną rzeczywistością dziedzinę swobodnej gry

⁸ W zbiorze *Poematy prozą* znajdują się m.in. fragmenty powieści *Xiądz Faust* przywołane właśnie jako samodzielnie istniejące utwory. Przypomnijmy sąd Gutowskiego: „powieść *Mené-Mené-Thekel-Upharism!* [...] zawiera interesujące fragmenty prozy poetyckiej, które również do pewnego stopnia są autonomicznymi całościami. Jednak nie zostały one wydobyte i najprawdopodobniej nie miały być – i nigdy nie były – osobno wydane. Dlatego też nie zamieściliśmy ich w niniejszym tomie, mimo iż są pokrewne pod względem gatunkowym utworom tu publikowanym” (T. Miciński, *Poematy prozą*, oprac. W. Gutowski, Kraków – Wrocław 1985, s. 284).

⁹ Według S. Eilego, Miciński „orędownał za poematem i odrzucał powieść, gdyż widział w niej pospolitość i obniżenie tonu”. Zastosowanie ponadto wersyfikacji biblijnej, do której autor miewa skłonności również w *Mené-Mené-Thekel-Upharism* zdaje się potwierdzać ową tezę. (S. Eile, *Antypowieść Micińskiego a estetyka młodopolska*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1979, s. 103).

¹⁰ Eile zwraca także uwagę na „pretekstowy charakter zdarzeniowości” w utworach powieściowych Micińskiego (S. Eile, tamże).

¹¹ Por. E. Rzewuska, dz. cyt.

wyobraźni¹². W powieści Micińskiego – zamiast dostrzec zwyczajny opis zdarzeń – mamy do czynienia z uzewnętrznieniem doznań narratora-bohatera:

A gdy to mówił, zdał mi się potężny i piękny – jak oswobodziciel – ale oto nagle poczułem dziwne podejrzenie, które się stało natychmiastową i gwałtowną wizją –
– ujrzałem długi niezmiernie włos, którego jeden koniec, jak u wędki, był zakończony haczykiem – i ten haczyk zaczepił się o mózg filozofa – a sam włosień ciągnął się nieskończenie daleko – i to gdzieś za słupami myśli ludzkiej ujrzałem jego – tak to był on – [M 69].¹³

Danek-Wojnowska twierdzi także, iż w *Mené-Mené-Thekel-Upharissim* „obok symbolicznych i fantastycznych środków wyrazów mamy całkowicie realistyczną technikę opisu, a nawet zupełnie jawny, nie osłonięty żadną tkanką fabularną – dyskurs pojęciowy¹⁴. Natomiast obrazy ukazujące sennie halucynacje powstające w wyobraźni bohatera nakładają się i łączą z realną rzeczywistością. Prawdopodobieństwo przeżyć jest w utworze zachowane. Na jawie nie podlega ono dyskusji (utwór nie jest powieścią fantastyczną, bądź w jakikolwiek sposób „nierealną”), natomiast sfera snu i halucynacji nie podlega pod kategorię prawdopodobieństwa, gdyż sama rzeczywistość imagacji, mar sennych z założenia jest prawdopodobna. Jak możemy z tego wnioskować, utwór jest wielką syntezą wszelkiego rodzaju form wypowiedzi, środków wyrazów, gatunków literackich itp. Całej tej kopalni niezgłębianych formuł i zasad przyświeca natomiast „symbol”.

Zajmując się światem przedstawionym w powieści, musimy pamiętać, iż w przypadku narracji pierwszoosobowej wizja tego świata jest zależna od osoby samego narratora. Rzeczywistość jest ukazywana przez pryzmat osobistych doświadczeń narratora, jego kultury, poziomu moralnego i wykształcenia. Przedstawiając zdarzenia i sytuacje w odpowiednim świetle, interpretuje je według własnych przekonań i subiektywnych wrażeń; świat przedstawiony może więc podlegać znacznej deformacji.

Traktując zatem *Mené-Mené-Thekel-Upharissim* jako powieść autobiograficzną, a mając na uwadze skłonności Micińskiego do wypowiedzi publicystycznych (*Do źródeł duszy polskiej*, liczne artykuły, odczyty, zaangażowanie

¹² B. Danek-Wojnowska, J. Kłossowicz, *Tadeusz Miciński*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, Seria V: *Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka [et al.], t. 2, Warszawa 1967, s. 285.

¹³ Wszystkie cytaty z powieści oznaczam skrótem „M” i przywołuję za wydaniem: *Pisma pośmiertne Tadeusza Micińskiego*, cykl I: *Lucyfer*, wydanie i red. A. Górski, Cz. Łatawiec, Warszawa 1931. Powieść *Mené-Mené-Thekel Upharissim!*... *Quasi una phantasia* na stronach 44-276.

¹⁴ Tamże.

polityczne w prasie), pamiętajmy, że autor być może świadomie wybrał formę narracji pamiętnikarskiej, aby pełniła ona funkcję nośnika jego ideologii.

Przestrzeń

W powieści najbardziej absorbują uwagę czytelnika wydarzenia oraz bohaterowie, a więc świat przedstawiony, który pozornie odbierany jest jako obiektywny obraz otaczającej rzeczywistości. Z czasem dopiero fikcyjny (z założenia autora) odbiorca orientuje się w sytuacji i zaczyna rozgraniczać rzeczywistość interpretowaną przez bohatera-narratora od rzeczywistości obiektywnej.

Świat przedstawiony, który zawiera w sobie wszystkie zdarzenia powieści, dzieli się na przestrzeń akcji i czas akcji. Przestrzeń w powieści, a zatem miejsce rozgrywającej się akcji, stanowi tło dla postaci i zdarzeń. Bohaterowie powieści są jednak uzależnieni od określonego czasu przebiegającej akcji powieściowej. Tak rzecz przedstawia się w utworze powieściowym, w którym prawidłowy układ fabularny sprzyja zawiązaniu akcji, jej rozwinięciu oraz rozwiązaniu, przy czym czytelnik ma świadomość toczących się wokół licznych, mniej lub bardziej istotnych epizodów, które traktować może jako wątki poboczne. Kwestia czasu i przestrzeni w *Mené-Mené-Thekel-Upharim* nie odbiega daleko od wzorców wytyczonych przez inne młodopolskie powieści, jednak wymaga odrębnego oraz głębszego przebadania.

Ukształtowanie powieściowej przestrzeni w tym utworze pozostaje, zdaniem Illga, związane z wewnętrzną konstrukcją postaci¹⁵. Podobnie formowany w utworach powieściowych Micińskiego model świata zostaje przez badacza sprowadzony do pytania o język utworów. Illga fascynuje jednak przede wszystkim przestrzeń inicjacji w tych powieściach, toteż stwierdza „iż przestrzeń w powieściach Micińskiego to przestrzeń tajemnicy”¹⁶. Ale efekt „tajemniczości” towarzyszy nie tylko scenerii rozgrywających się wydarzeń, występuje on bowiem w samej metaforze, a więc w warstwie słownej powieści.

Skoro już wspomnieliśmy o konstrukcji postaci, trzeba zauważyć, iż świat zewnętrzny w *Mené-Mené-Thekel-Upharim* wykreowany jest jako odbicie przeżyć bohaterów. Tajemny, pełen zagadkowości pejzaż duszy głównego bohatera odzwierciedlony jest w tych miejscach zdarzeń, w których on przebywa. Zatem stany psychiczne bohatera posiadają swe nieco zdeformowane, ale w gruncie rzeczy wierne odbicie w sferze przestrzennej powieści.

¹⁵ J. Illg, *Przestrzeń inicjacji w powieściach Tadeusza Micińskiego*, w: *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001, s. 275.

¹⁶ Tamże, s. 277.

Zajmijmy się teraz określeniem konkretnego miejsca akcji w utworze. Miejscem rozgrywającej się akcji powieściowej jest Ladawa¹⁷. Miejscowość autentyczna, położona w środkowym dorzeczu Dniestru na Wyżynie Podolskiej. Obecnie Ladawa znajduje się na terenie państwa ukraińskiego, tuż przy granicy z Mołdawią.

Nieprzypadkowo też Miciński wybrał i umiejscowił perypetie swego bohatera w samym sercu tej historycznej krainy, nad malowniczym skrzyżowaniem Dniestru. Otoczona zewsząd wspaniałymi zabytkami, takimi jak Kamieniec Podolski, Chocim, czy chociażby Bar, staje się Ladawa miejscem, które symbolizuje nie tylko słowianofilskie idee autora oraz niegasnącą walkę o wolność, ale przede wszystkim polskość.

Ukraina stawała się źródłem natchnienia dla wielu wybitnych pisarzy, którzy lokalizowali akcje swych dzieł właśnie w tych czarownych i zagadkowych stronach. Wspomnieć wystarczy Henryka Sienkiewicza i jego *Trylogię*, w której Ladawa pojawia się kilkakrotnie i również nieprzypadkowo. W *Ogniem i mieczem* mamy następujący fragment: „Krzeczowski, żołnierz pełen doświadczenia i wielce w poprzednich wojnach wstawiony, był klientem domu Potockich, którym wszystko zawdzięczał: i pułkownikostwo, i szlachectwo, gdyż mu je na sejmie wyrobili, i na koniec obszerne posiadłości położone przy zbiegu Dniestru i Ladawy, które dożywotnio od nich otrzymał”¹⁸. Również *Pan Wołodyjowski* obfituje w przepiękne krajobrazy Podola, tutaj także mamy przywołanie okolic Ladawy¹⁹. Jeśli jednak chodzi o inspiracje pisarskie Sienkiewicza moglibyśmy powątpiewać. Wątpliwości znikną, gdy spojrzymy na drugie źródło, które z całą pewnością bardziej było sugestywne dla pisarza. Źródłem tym jest Juliusza Słowackiego poemat dygresyjny *Beniowski*. Wielki wpływ wywarł autor *Króla-Ducha* na życie, osobowość, a wreszcie twórczość Micińskiego. Słowackiego koncepcja pojmowania świata sprawiła, że autor *Mené-Mené-Thekel-Upharisim* stał się największym i najwierniejszym kontynuatorem mistycyzmu Słowackiego.

Wątek fabularny *Beniowskiego* (według pierwszych pięciu pieśni poematu, które stanowią podstawowy zrab utworu) przedstawia dzieje Maurycego Ka-

¹⁷ Ukazana w powieści *Ladawa* (Лядова 48,29 N; 27,37 E), znajduje się na zachód od Mohylowa [Mogilew Podolski]. Wątpliwym pozostaje jedynie fakt, iż Miciński podał, że zamek wznosi się „ponad tym Dnieprem szalonym” (M 52), gdyż w rzeczywistości Ladawa położona jest nad Dniestrem. W obydwu wersjach rękopisu niejednokrotnie przywołuje się tę rzekę.

¹⁸ H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*, wstęp B. Mazan, komentarze D. Mazanowa, t. 1, Wrocław 1990 (rozdz. XIV). Fragment traktujący o Ladawie pojawia się jeszcze w rozdz. XX tejże książki: „A skąd wy, didu? – Oj, z daleka, z daleka! /.../ – My aż znad Ladawy, dobrzy ludzie. Ale z domu dawno, dawno wyszli, a teraz z Browarków, z odpustu idziemy”.

¹⁹ H. Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, wstęp B. Mazan, komentarze D. Mazanowa, Wrocław 1995 (rozdz. XL).

zimierza Zbigniewa Beniowskiego, który – utraciwszy majątek i nie przejmując się tym – próbuje poprawić swoją sytuację finansową poprzez małżeństwo z Anielą, córką magnata i starosty Ladawy. Ojciec Anieli nie jest przychylny temu związkowi, gdyż zamierza wydać ją za bogatego sąsiada, Dzieduszycykiego. Beniowski zatem po wizycie w Ladawie żegna się z ukochaną Anielą, z którą potajemnie się zaręczył, i wyjeżdża do Baru, by połączyć się z konfederatami. Odtąd rozpoczynają się przygody bohatera poematu, który w niezwykłych okolicznościach poznaje kozaka Sawę Calińskiego, Sewentyna oraz księdza Marka. Istotną kwestią jest fakt, że ojciec wspomnianej Anieli jest nie tylko magnatem z Ladawy, lecz także gospodarzem tamtejszego zamku. Zasadnicza akcja w *Mené-Mené-Thekel-Upharisim* dzieje się również w zamku.

Przytoczmy fragmenty z *Beniowskiego* ukazujące interesujące nas miejsce:

Godzina była nocna i bez przerwy
Piał kogut, świeće miały długie knoty,
Na wieżach zamku śpiewał ptak Minerwy,
A w jednym oknie miesiąc stanął złoty –
Znacie działanie téj gwiazdy na nerwy –
Miesiąc więc w oknie stał – dziwne łaskoty
Na dachu, jakby jęczenia grobowe –
Wreszcie Ladawy pan – odzyskał mowę. –²⁰

I dalej:

Wstrzymał się – powiódł okiem po Staroście,
Zmarszczył się i... rzekł: – „Dla Kozaka Sawy,
Który się bije z chłopami na moście,
Wypuścić racę nad zamkiem Ladawy;
Wy się tu proszę, bracia, nie panoszcie
Rabunkiem, zamek się nie poddał krwawy;
Ale wielmożny dziedzic sam to czuje,
Że opór próżny – więc kapituluję”²¹

Kolejne Pieśni przywołują wizerunek zamku w Ladawie:

A naprzód w liście było opisanie
Tego, co w drugiej mojej pieśni stoi,
To jest: jak zamek wzięto niespodzianie,
Jak go dostano prędkiej niżli Troi,

²⁰ J. Słowacki, *Beniowski: poema*, opr. A. Kowalczykowa, wyd. 4 zm., Wrocław 1999 (Pieśń II, s. 54 i n.).

²¹ Tamże, s. 56 i n.

Jak na śmiertelnym już był karawanie
 Pan Dzieduszycki, jak w piwnicach broi
 Szlachta będąca w zamku na załodze,
 Jak Ladawiecki pan zdał rządu wodze²²
 Niespokojności pełne serce moje!
 Smutno mi rzucać te miejsca, te stawy!
 Jeżeli kiedy przywiodą cię boje
 Aż do mojego zamku, do Ladawy;
 Każ sobie Panny otworzyć pokoje;
 Na oknie stoi filiżanka zawy,
 Rzucam dla ciebie w nią maleńki kwiatek –
 Nosiałam go dziś całą noc – bławatek.²³

Fragmenty z *Beniowskiego* są ważne z uwagi na sposób opisywania budowli i jej klimat, który dostrzec możemy u Micińskiego. Z Ladawą Słowackiego łączyło nie tylko literackie nawiązanie w *Beniowskim*. Wiemy zarówno to, że przebywał on w Wierzchówce nad Ladawą w sierpniu 1827 roku, gdzie „oczarowała” go Julka Michalska, oraz to, że w styczniu oraz w lutym pięć lat później tworzył powieść, którą zatytułował *Le roi de Ladava (Król Ladawy)*²⁴. Liczne sploty wydarzeń, które łączyły Słowackiego z Podolem, mogły – jeśli nie całkowicie, to na pewno w dużym stopniu – wpłynąć na decyzję Micińskiego, iż umieścił on akcję swej powieści w tej historycznej krainie.

Miejszem akcji w *Mené-Mené-Thekel-Upharism* jest Ladawa, a konkretnie „starodawny – w niebo strzelisty – cementem krwi na skałach przybity zamek” [M 52], do którego główny bohater powieści powraca po wielu latach:

Była to starodawna budowla dziwnie fantastyczna i lekka. Skrzydło boczne zakańczało się ośmiokątną wieżą, środek zajmował balkon przedziwnej roboty, wśród rozkołysanych fal siedział stary król morski z olbrzymią brodą i długim syrenim ogonem [...] Z prawej strony ciągnęły się białe kolumny – po arkadach naddziemnych przechodzących na pobliskie wzgórze. Była to galeria sklepienia i tak ogromna, że bezpiecznie mogły się na niej odbywać konne turnieje. [M 55]

To właśnie w tym starym, wymarłym „gnieździe rodzinnym”, które otrzymał bohater w spadku, koncentruje się fabuła powieści. Wokół pałacu rozlewa się wspaniała panorama naddniestrzańskiego Podola: „las dębowy puszczy i park różnolistny na wzgórzach rozsiadły; a poniżej gęste zarośla tartaku i wi-

²² Tamże (Pieśń IV, s. 118).

²³ Tamże, s. 120. O zamku w Ladawie traktuje także Pieśń VII C.

²⁴ Zob. H. Biegeleisen, *Juliusz Słowacki*, t. 2, Lwów 1894 oraz J. Słowacki, *Dziela*, t. 5, wyd. H. Biegeleisen, Lwów 1894, s. 491-494.

kliny” [M 52]. Również tutaj, pomiędzy alejkami cudownego parku, przechadza się bohater, zachwycając się okolicą, w której spędził „dzieciństwo swoje” [M 58]. Prócz wspaniałych, wchłanianych niemal jednym tchem krajobrazów, roztaczających się wokół magnackiego zamku, na uwagę zasługuje niedaleko znajdujący się dworek Stawiszcze, w którym bohater przebywa jakiś czas. Jest to gospodarstwo zmodernizowane, nowoczesne na miarę ukraińskiej prowincji. Założono tam elektryczność i postawiono różne przemysłowe zabudowania gospodarze [M 97-99].

Stawiszcze pojawia się u Micińskiego jeszcze w innej jego powieści z tego okresu – w *Wicie*²⁵. Miejscowość ta, wybrana nieprzypadkowo przez autora, jest, podobnie jak Ladawa, autentyczna. Wiadomo, że wybitny botanik i podróżnik, a zarazem mecenas nauk przyrodniczych, Aleksander Branicki (1821–1877), posiadał w swoim majątku Stawiszcze, na Ukrainie założony w 1857 roku ogród botaniczny²⁶. Maria Podraza-Kwiatkowska, przytaczając opis, a zarazem zwyczajnie w dworku Stawiszcze uznała, iż wyobrażają one „wzorzec *Pana Podstolego*” w twórczości Micińskiego²⁷. Ów „nurt” występujący w *Wicie* oraz w *Mené-Mené-Thekel-Upharisim* przejawia się w postaci „jakiejs patriarchalnej staroświecczyny”, mającej coś ze swoistego kultu pracy, umiłowania gospodarności, postępu przemysłu i porządku²⁸. W dworku jest zatem „maszyna fotoelektryczna”, która go oświeśla i gorzelnię, a „gdzieś daleko dudni świder bijący studnię ropy, w związku z czym wspomina się o Stanisławie Szczepanowskim”²⁹. „Religia pracy”, znajdująca wyznawców pośród mieszkańców Stawiszcza, przekłada się również na stronę narracyjną utworu. Znikają tutaj bowiem oniryczne doznania bohatera-narratora, halucynacyjne wizje, zaś na ich miejsce wkracza dialog i realistyczny opis.

Prócz wspomnianych miejscowości Miciński ukazuje: Horyńce, oddalone od zamku „nie dalej jak o pięć wiorst” [M 202], oraz miasto, do którego udaje się gospodarz zamku wraz z gośćmi przybyłymi ze Stawiszcza w celu powiadomienia mieszkańców o organizowaniu maskarady w Ladawie. Nie została

²⁵ T. Miciński, *Wita*, Warszawa 1930, s. 328-338.

²⁶ Nazwa Stawiszcze jest symboliczna i wiąże się nią pewna historia. W 1664 roku Czarniecki zdobył Subotów, dziedziczne mienie Chmielnickiego, i rozkazał jego zwłoki wyrzucić z grobu. Stawiszcze wcześniej mu się poddało, ale później zbuntowało. Zburzył zatem miasto, a mieszkańców zgładził. Miejscowość Stawiszcze w *Mené-Mené-Thekel-Upharisim* jest oddalona o ponad pięć mil od zamku w Ladawie [M 89].

²⁷ M. Podraza-Kwiatkowska, *Wieża z kości słoniowej i kazałnica czyli między des Esseintesem a Piotrem Skargą*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. tejże, Kraków 1979, s. 148.

²⁸ Tamże, s. 149.

²⁹ Tamże.

ujawniona nazwa owego miasta, wiemy jedynie, że odległe jest ono od pałacu o „dwadzieścia pięć wiorst” [M 206]. W powieści pojawiają się jeszcze inne miejscowe nazwy, o których zaledwie się wspomina. Są to Miedobory, Puszcza Lebedyńska [rękopis B] oraz Bubrówka i Borowice.

Bohater-narrator, przemieszczając się, opisuje miejsca, w których w danej chwili się znalazł. Widzimy zatem jego oczami szerokie stopy, niekończące się lasy, ale też i karczmę w drodze ze Stawiszcz. Są tu ruiny, lochy, opuszczone kościoły.

Scenerię akcji tworzą często kaplice, opuszczone krypty, zbory ariańskie i samotne wieże będące resztkami dawnych minaretów, a obecnie służące czcicielom Bafometa jako miejsce odprawiania czarnych mszy i tajemniczych, bluźnierczych obrzędów. Spotykamy tu zatem niemal wszystkie możliwe rodzaje świętych budowli – owe rozliczne kościoły i kaplice, gontyny i katedry, monasterium i minarety...³⁰.

Czas

W tekście powieści nie znajdujemy jednoznacznej wskazówki, z której moglibyśmy wynieść informacje o czasie rozgrywania się akcji. Jedynym punktem zaczepienia jest „data”, którą wspomina nasz bohater, udając się do dworku Stawiszcz. Dowiadujemy się wtedy, że „gdy wybuchnął rok 61”, pan Orsza brał udział w powstańczych walkach. W dalszej części tekstu, podczas rozmów przeprowadzonych pomiędzy gospodarzem a gościem, słyszymy o dawnych bitwach (Usiatecka) i konfliktach zbrojnych na Ukrainie. Również wynalazki techniczne, takie jak elektryczność, pozwalają na przypuszczalne zorientowanie się w czasie powieściowym. Konkretną datę ustalić nie jesteśmy w stanie; wiemy, że akcja toczy się na przełomie XIX i XX wieku. Prawdopodobnie mogą to być lata pisania powieści przez Micińskiego, a zatem 1913–1914, jednak hipotezy tej nie można w zupełności potwierdzić.

Sfera przestrzenna w *Mené-Mené-Thekel-Upharissim* interesowała nas ze względu na swoją symboliczną wymowę, podobnie jest ze sferą czasową. Jak? Otóż według Erazma Kuźmy, „czas przyporządkowany jest przestrzeni”³¹. Wyjaśnia on, że w twórczości Micińskiego „nieobecność czasu linearnego jest naturalna”, gdyż wynika ona z mistycznych racji cechujących jego pisarstwo³². Natomiast kwestia braku czasu sferycznego („czasu wiecznego powrotu”) nie jest niczym usprawiedliwiona. Dociekania Kuźmy koncentrują się zatem na poszukiwaniu odpowiedzi w sferze kształtowania przestrzeni. Wyjaśnia on,

³⁰ J. Ilg, *Przestrzeń inicjacji...*, s. 287.

³¹ E. Kuźma, *Oksymoron jako gest semantyczny w twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, dz. cyt., s. 212.

³² Tamże, s. 210.

że „przestrzeń istnieje u Micińskiego prawie wyłącznie w układzie wertykalnym: góra – dół, a nie w układzie horyzontalnym: początek – koniec”³³. Nie spotykamy więc drogi – która mając z założenia swój początek i koniec – prowadzi w płaszczyźnie poziomej w inne miejsca. A skoro jej nie ma, rodzi się pewna jakość, którą możemy określić jako błędzenie, czy też tułaczkę. Poruszamy się bowiem w swoistym labiryncie, miejscu, w którym trudno wyodrębnić początek i koniec. Brak zatem wyraźnych do uchwycenia horyzontów każe nam skupić się na układzie góra – dół, niebo – ziemia itp. Są to oczywiście elementy przestrzenne, ale tłumaczą niejako kwestie czasowe, tak trudne do uchwycenia w *Mené-Mené-Thekel-Upharism*.

Przedstawione w ten sposób pojęcia możemy odpowiednio uporządkować: błędzenie, tułacz, labirynt i ewentualne warianty semantyczne tych wyrażeń, tj. kluczenie, poniewierka, bezdroża etc. Kuźma traktuje te pojęcia jako słowa-klucze: „które ewokują pewne pojęcie czasu, i to oksymoroniczne, bo błędzenie w labiryncie jest czasem zaprzeczonym, czasem, który kończy się tym, czym zaczął, ale o wiele wyraziściej ewokowana jest tu przestrzeń”³⁴. Co do samej wertykalności przestrzeni – trzeba zauważyć, iż: „nacechowana jest ruchem ku dołowi”. Stąd częste motywy schodzenia do lochów, błędzenia w grobowcach itd. „Niekiedy czas – wyjaśnia dalej Kuźma – zdaje się być uwięziony w oksymoronicznej przestrzeni, na przykład w zamku Jarosława, co tej dziwnej budowli nadaje także cechy jaja kosmogonicznego (oczywiście jest to również »zamek duszy«)”³⁵.

Podsumowując: sfera czasu w *Mené-Mené-Thekel-Upharism* jest w pełni uzależniona od sfery przestrzennej. Krótko rzecz ujmując: czas wynika z przestrzeni. Doskonałym przykładem tego jest zejście głównego bohatera powieści do podziemi zamkowych, co, zdaniem Kuźmy, jest równocześnie: „(...) wędrówką przez wieki. Zgodnie z symboliką »zejścia« jest to także cofanie się do najstarszych pokładów duszy, do jej Jury, Pliocenu i Dewonu, jak w pewnym miejscu mówi autor. Drugi przykład, to ryciny na lampionach w pokoju japońskim: one także w pewnym momencie zaczynają emanować czas, działanie się”³⁶. Czas i przestrzeń to tutaj *principia individuationis*. Należy przy tym jeszcze stwierdzić, że obie te kategorie ulegną zanikowi „w ekstazie, która jest drogą wiodącą do jaźni”³⁷. Przytoczmy fragment *Mené-Mené-The-*

³³ Tamże.

³⁴ Tamże, s. 211.

³⁵ Według Kuźmy, w prozie Micińskiego „zasadzie oksymoronu podporządkowana jest także narracja” (E. Kuźma, tamże, s. 213).

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże.

kel-Upharisim, obrazujący zatarcie się czasu podczas docierania bohatera do głębin jaźni:

Tak leżałem bardzo długo i tylko jedno pojęcie krążyło mi w głowie: ...I nie było wtedy czasów...

Czas nie uciekał – nie płynął – nie starzał się... Nie było zjawisk, które by miarę mu dawały – i wszystko trwa – trwa – nieruchomie. [M 189]

Bohater

Całościowy wizerunek bohatera utworu Micińskiego kształtowany będzie w oparciu o opis jego wyglądu zewnętrznego, zarys cech osobowości, charakter oraz o monologi, dialogi i działania, które stanowią wypadkową konwencji literackich, ówczesnych warunków społecznych, a także wartości moralne i ideologię wyznawaną przez autora. Analizując postacie powieści, zaczniemy od głównego bohatera, a w dalszej kolejności zajmiemy się postaciami drugoplanowymi.

Głównym bohaterem fantazji powieściowej *Mené-Mené-Thekel-Upharisim* jest wspomniany już Jarosław Lubowiecki. Jest to postać wielowymiarowa i synkretyczna. Już samo imię bohatera, nie tylko ze względu na etymologię słowiańską (*Jaro-Sław* – ten, który słygnie z odwagi), rzuca pewien cień przypuszczenia, iż było ono szczególnie drogie samemu autorowi³⁸. Jest jednak Jarosław nie do końca fikcyjną postacią, bowiem występuje w powieści jako *porte-parole* samego autora. Kwestię tę doskonale uchwycił Czesław Latawiec, twierdząc, iż w *Mené-Mené-Thekel-Upharisim* Miciński „stwarza typ bohatera, mający reprezentować jego własne nastroje i składniki jego własnej psychiki, wymyśla dla niego odpowiednie tło społeczne, każe mu się w nim obracać, a przez to samo kompromitować się”³⁹. Pełni zatem Jarosław niejako podwójną rolę, z jednej strony jest nośnikiem ideowym swego twórcy, ukazującym jego światopogląd, wartości czy też symbolizującym pewien typ społeczny, z drugiej zaś, uosabiając go, demaskuje jego przekonania, co, jak się okazuje, pełni rolę terapeutyczną.

³⁸ Wystarczy zauważyć, iż syn Tadeusza Micińskiego (reżyser, aktor teatralny i kierownik artystyczny) również nosił imiona Jarosław Tadeusz (1898–1971). Podobnie zdrobnienie tego imienia pojawia się w wierszu zatytułowanym *Wilia* z cyklu *Już świt* pochodzącym z tomiku *W mroku gwiazd* (zob. T. Miciński, *Poezje*, oprac. [i wstęp] J. Prokop, wyd. 2, Kraków – Wrocław 1984, s. 104).

³⁹ Latawiec uważa, iż Miciński „zamierzając płodniej pracować na niwie społecznej i publicystycznej, pragnął prawdopodobnie raz na zawsze rozstać się z tymi nastawieniami życiowymi, które go absorbowały we wcześniejszym okresie życia”, dlatego stworzył typ bohatera, którego celem jest rozrachunek i przezwyciężenie tych postaw. Cz. Latawiec, *Introdukcja*, w: T. Miciński: *Pisma pośmiertne. Cykl pierwszy: Lucyfer*, Warszawa 1931, s. XXXI.

Stawiając bohatera swego – kontynuuje Latawiec – w najróżniejszych okolicznościach, twórca jest zmuszony zdać sobie sprawę z własnej wartości życiowej, ustosunkować się do siebie krytycznie, a to już wprost prowadzi do samoprzewyciężenia, samowyzwolenia. Rezultatem tego procesu jest utwór, z chwilą napisania którego pisarz już sam przestaje mieć coś wspólnego ze swoim bohaterem, przerasta go i zdobywa sobie nowe możliwości. Bywa nieraz inaczej, pisarz nie tylko nie przewycięża się, ale wprost wpada pod hipnozę swego bohatera i stara się swe życie własne tak nagiąć, aby się do niego w całkowitości upodobnić⁴⁰.

Czy możemy zatem uznać za słuszny pogląd Latawca, iż Miciński próbował stworzyć legendę o sobie samym, a pomysłem na jej realizację stać się miała powieść *Mené-Mené-Thekel-Upharism*, która jest „samoprzewyciężeniem się, a przez to samo krytyką dotychczasowych nastrojów i przeżyć autora”?⁴¹. Myślę, że tak. Dowodów na to znajdziemy w tekście wiele. Krytyka i samoocena własnych przekonań i wartości personifikowanych w postaci Jarosława pozwala snuć domysły, że autor pragnął, obnażając własny nihilizm, atrofie woli oraz pustkę wewnętrzną, nie tyle wypowiedać się, ile rozliczyć w oczach potomnych i dać zadośćuczynienie. Jest to kolejny argument potwierdzający tezę o autobiograficznym charakterze powieści. Jarosław stanowi odbicie duszy pisarza, jest jego sobowtórem z młodzieńczych lat, w którym dostrzec możemy wyraźne rysy światopoglądu Micińskiego:

[...] niegdyś – będąc panteistą – lubiłem się rozmarzyć w obłokach.... [M 51]

Jednym z takich przykładów, doskonale prezentujących idee i poglądy bohatera, jest dłuższy fragment powieści, który warto przytoczyć:

Mam lat 25 – i życie przełamane jak patyk.

Co spojrzę wstecz – okropna czarna plama – co spojrzę przed się – twardy – zimny głaz.

Czułem powołanie w życiu swoim na księdza, albo na żołnierza – i poznałem, poznałem, że mi ten ani tamten nie mają już czego bronić –

Byłem Faustem i byłem Prometeuszem, porównywałem pyłek wiedzy z wszechświatową górą tajemnicy; i wydierałem ogień niebu, aby go nieść swoim braciom – i ten ogień okazał się robaczkiem świętojańskim, który świeci, nie oświecając – i pali się – nie rozpalając – A serce moje, które opukiwało całą ziemię, szukając Nieznajomej – i nie znalazło jej –

porwawszy gołębicę – wylało świętą niewinną krew narzędziem omamienia, które nawet o pomstę wołać nie może –

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Tamże.

A kiedym przyzywał do boju wszystkie legiony żywych pod hasłem – kto w Boga wierzy – poznałem wówczas przy oślepiającym świetle prawdy, że w głębinach instynktu wszechżycia leży zbrodnia – i ostatni sztandar swój spalić musiałem.

Tak więc jestem teraz żywy bez życia, tęskny bez tęsknoty –
i błądzący bez błędu –

Okręć mój, nie mając kompasu ani steru, płynię w nieznaną dal...

A więc niech się wypełni miara mojej pustyni: porzucę ten świat⁴², którego intrygi nie są dość zabawne, ani cierpienia dość małe, aby utrzymać swe łyzy – i zamknę się w pięknym książęcym grobie moich przodków – będzie to sen, o jakim marzył pokrewny mi duszą poeta:

Я бы хотелъ забыться и заснуть –
Но не темъ холоднымъ сномъ могилы
Я бы хотелъ на веки такъ заснуть –
Чтобы въ груди дрешали щизни силы
Чтобы дыша вздымалась тихо грудь. –⁴³

A może – może odkryje nowy świat mojej duszy, którego przecucie zjawia mi się z nieodpartą siłą – ową metafizyczną stroną duszy, którą widzę we snach swoich, a zapominam na jawie – i tak może mi się uda zwiedzić drugą połowę księżycza wiecznie zakrytą dla ziemskiej świadomości –

Oto jest dzień – jasny – słoneczny – ale cóż to znaczy? Moja dusza ma swoje własne światło – i swoje własne – od słońca niezależne ciemności –

Pójdźmy stąd...

Bo dla tego, który mierzył kulą we własne serce – nie ma ani dziś – ani jutro – ani tu – ani tam – tylko niezmierzone królestwa myśli, zamkniętej w łupinie orzecha – [M 49-51]

Fragment wskazuje, iż na kartach powieści został zaprezentowany wewnętrzny obraz duszy bohatera. Jego odczucia, emocje zostają najpełniej wyrażone podczas tajemniczych monologów, które prowadzi w samotności lub halucynacyjnych wizji, do których ma skłonności, ale też podczas zwyczajnych wspomnień z przeszłości. Stąd wiemy o majątku, który posiadał:

Po obrachunku – dobra moje – kilkanaście futarów na Ukrainie i trzy domy w Warszawie wsiąkły symulacyjnie w posiadłość opiekuna⁴⁴. [M 237]

⁴² Podobny sens implikuje fragment wiersza Ch. Baudelaire'a:

„Rzucę ten świat bez żalu, bom zawsze go winił
Za to, że czyn marzeniu braterstwa zaprzecza.
Obym mógł użyć miecza i zginąć od miecza!
Piotr zapał się Jezusa... i dobrze uczynił!”

Ch. Baudelaire, *Zaparcie się świętego Piotra* (CXVIII), przekł. M. Piechal, w: tegoż, *Kwiaty zła*, wybór M. Leśniewska i J. Brzozowski, red i posł. J. Brzozowski, przeł. z fr. Z. Bieńkowski [et al.], Kraków 1991.

⁴³ Tłumaczenie i objaśnienie tego fragmentu wiersza Lermontowa znajduje się na końcu artykułu.

⁴⁴ Tzn. osoby, która miała racjonalnie dysponować dochodami i procentami z majątków rodzinnych, według zapisu autora był nią brat matki, marszałek szlachecki.

Utrata majątku rodzinnego była przede wszystkim wynikiem złej gospodarki finansowej oraz nieuczciwości wuja Jarosława. Liczne wyprawy (Tunis, Maroko, Egipt, Liban etc.), a wreszcie malwersacje „opiekuna”, spowodowały, iż „przymierając głodem” Jarosław pozostał sam „we wspaniałej kamienicy”, bez żadnych środków do życia, otoczony rzeszą niewypłacalnych dłużników. Dzięki staraniom dalekiego kuzyna, który go wspomógł i doradził odpowiedniego adwokata, udało mu się odzyskać „przynajmniej ten zamek z dwunastoma dziesięcinami lasu...” [M 238].

Prócz spraw majątkowych znamy również fragmentarycznie historię rodu księcia Jarosława. Najstarsze pokolenie, o którym się wspomina w powieści, sięga czasów księżnej Estkowej, „która piersi swoich panien służebnych używała na poduszeczki do szpilek”. Bezwzględna dziedziczka „dziewczęta wiejskie wieszala nad mrowiskami”, tak wielkie upodobanie w tym znajdując, że do dziś odnaleźć można w lasach ich „wyschłe szkielety” [M 258]. Akurat podczas wspomnienia swej prababki Jarosławowi przewinęła się myśl: „Jego krew płynie we mnie”, wkrótce po tym padła okrutna refleksja: „I rozwarła się przede mną z czarnymi klamrami – na ludzkim pergaminie pisana księga – rudym pismem poblakłej krwi. Księga zbrodni rodu mojego” [M 259].

Dowiadujemy się także o ostatnim i najbliższym pokoleniu rodu młodego dziedzica Ladawy. Wciąż żywa jest pamięć o ojcu, ale poznajemy też jego żonę oraz matkę i siostrę. Ojciec jego „po okropnej katastrofie narodowej na pół obłąkany nie wychodził więcej z pałacu, pracując niezmiernie nad jakimiś kombinacjami, które w końcu wszystkie popalił” [M 56]. W ogóle jeśli chodzi o sprawy rodzinne, nieprzerwanie wspomina się o jakichś katastrofach i nieszczęściach rodzinnych. Dlatego też Jarosław z chwilą przestąpienia progu komnat zamkowych instynktownie rzuca się w wir wspomnień z lat chłopięcych:

Tu szereg katastrof okropnych się zdarzyło, tu przerażające tragedie rodzinne rozgrywały się cichą męką lub szalem morderstwa, stąd wywieziono mnie pacholęciem za granicę, abym po latach piętnastu powrócił jedynym dziedzicem fortuny i szaleństw⁴⁵. [M 56]

To właśnie w tych przerażających i „odpychających grozą” komnatkach ojciec jego „spokojny i milczący zazwyczaj miewał parekroć do roku napady

⁴⁵ Rękopis B w nieco zmienionej (uszczegółowionej) wersji przedstawia tę, jak i również wszystkie inne sceny rozgrywające się w akcji powieściowej z rękopisu A: „Stąd wywieziono mnie pacholęciem do Anglii...” a także „Po śmierci ojca mego – w lat szesnaście wyjechałem w podróż” [M 237]. Ponadto rękopis A podaje, że w komnacie ojca: „Nic (...) nie było ruszone od lat 14 tj. od śmierci ojca” [M 56], natomiast z rękopisu B dowiadujemy się, że od śmierci ojca minęło 7 lat [M 237].

szaleństwa [„paroksyzmy furii” – *rękopis B*] – przebierał się w strój szkarłatny kata i ciężkim krzyżackim toporem rzucał w potwornej wielkości pień ustawiony w zbrojowni...” [M 56]⁴⁶. Jarosław, próbując uzasadniać szaleństwo ojca, przypomina także ostatnie jego chwile: „Była to wizja dzięki zemsty – która potwornym wężem oplotła i zdusiła umysł mego ojca. Raz ostatni rzuciwszy topór brzeszczotem do połowy utkwiony – skonał na miejscu” [M 56]. Po ojcu wspomina się o matce, na temat której posiadamy nieco mniej informacji. Kazała ona zbudować wśród alei ogrodowych pod zamkiem mauzoleum, na którym wyryto fragment z *Luzyady*. Jarosław pamięta także swoją siostrę – Romeę, z którą spędził dzieciństwo w zamku, a która „w dwudziestej wiośnie” odeszła w „nieznane krainy”⁴⁷.

Wśród wspomnień przywoływanych przez Jarosława najważniejsze są te, które dotyczą jego żony. Warto zauważyć, że im bohater dalej próbuje uciec od myśli i odgonić wspomnienia („precz mi ty szary prochu przeszłości...” [M 61]), tym częściej popada w halucynacyjne wizje z przeszłości. Tak oto podczas przechadzki po ogrodzie „widzi” nagle swój dawny dom usytuowany gdzieś na Majorce, w którym przebywa jego żona Maria, pochłonięta grą na organach. Wizja pogłębia się, uszczegóławia, przypominają się rozmowy, pieszczoty, wyznania, namiętne pocałunki. Nagle wśród beztroskich, miłosnych, czułościowych słów („Ciutusia”, „Pieszczoszku”, „Kochanusia”) padają złowrogie zaklęcia, jak gdyby zaczerpnięte z wiersza Poego *Nigdy już...* Widzenie znika i Jarosław znów, krążąc po parku, upaja się widokiem roślin, ale już za kilka godzin, wieczorem, na powrót wpadnie w otchłań swych myśli.

Bodźcem stymulującym wyobraźnię bohatera może stać się wszystko, na przykład cmentarz o zmroku, który wyzwala w Jarosławie, kolejne tym razem makabryczne wspomnienia. „Widzi” on w nich swoją córeczkę Helusię, która, odgrzebując ziemię, wychodzi z grobu i podąża ku niemu. Chwyta ją zatem i zaczyna biec, ale nagle potem traci ją: „Z poza wysokiego sarkofagu wyszła nagle moja żona i wyrwała mi z nieludzką siłą Helusię – kamieniem wielkim uderzyła ją po główce, tak że mózg biały jak płatki śniegu rozleciał się i oczy zatoczyły się w konwulsji” [M 66]. Widzenie to sprawia, że bohater popada w psychozę autoagresji, zamienia się w wilka i zaczyna rozrywać swe ciało: „I chwytam pierś własną pazurami – i szarpię ją – żywe mięso szmatami odrywam – i bielejące żebro łamię jak zeszlą gałąź” [M 67].

⁴⁶ Rękopis B bardziej drobiazgowo charakteryzuje tę scenę „[ojciec Jarosława] – zarzucał na siebie płaszcz mistrzów maltańskich biały, z krzyżem niebieskim i ogromnym...” [M 237].

⁴⁷ W rękopisie B siostra Jarosława nosi imię *Janinka*. Autor zaznaczył również to, że jej przedwczesna śmierć była wynikiem zapalenia się odzieży: „[...] i biegłaś przez las, jak żywa pochodnia – i gdy cię ojciec ugasił w objęciu swoim – byłaś już konająca” [M 246].

Jak z dalszego tekstu powieści wynika, Jarosław podejrzewał swą żonę Marię o uprawianie czarów i stosowanie praktyk okultystycznych. Bieguno-wo odmiennie uczucia, których wtenczas doświadczał w stosunku do niej, znalazły wkrótce swój tragiczny finał. „Cudowne akordy naszych dusz były targane jakimś nieuchwytnym, ale straszliwym dysonansem. Kiedym ją pieścił i tulił do serca – nagle przychodziła mi chęć zdusić jej gardło lub przebić nożem...” [M 75]. Wątpliwości względem niewinności żony wkrótce zanika-ją, gdyż zauważa:

[...] że jest w matce coś, co dziecko zatruwa. Bo nieraz ssąc jej pierś, zaczynało krzy-
czeć – dusząc się od płaczu i tylko na moich rękach uspakajało się i śniło. [M 75]

Gdy dziecko słabnie, Jarosław powoli przekonuje się o złowrogich zamiar-ach matki. Sposstrzega jej dziwny, tajemny wzrok, a gdy jeszcze „syknęła: Stra-
cisz je!” ostatecznie pojmuje... Dopełniło się. Pewnej nocy zbudzony cichym
jękiem Helusi poderwał się z łóżka i ujrzał jak żona jego, stojąc nad kołyską,
„magnetycznie błędny wzrok wgwałdzała w Helusię”, szepcząc i demonicznie
się śmiejąc⁴⁸. Porwany wówczas szatańskim obłędem, chwytą wiszący na ścia-
nie jatagan i, trzymając żonę za włosy, przebija ją tak, że „aż nóż przeszedł do
wnętrznosci przez płuca”⁴⁹. Na końcu natomiast tak relacjonuje: „nie było ani
przestrzeni ani czasu, ja tylko jeden oprawca czarownicy – Dziecko nie żyło”.
Powróciwszy do rzeczywistości, uspokaja duszę i czyta „pod śniegiem” cmen-
tarny napis na płycie grobowej:



Maria księżna Lubowiecka,
tajemniczym przeznaczeniem z rąk moich wydarta –
nad wszystkie gwiazdy ukochana –
wraz z córeczką naszą Helusią⁵⁰.

[M 77]

Temat zabójstwa żony przez Jarosława jest podjęty jeszcze w rękopisie B powieści, gdzie został nieco odmiennie skomentowany. Otóż z rozmowy Jarosława z Clarkiem wynika, iż sprawa ta była poruszana nawet w gazetach. Clarke stwierdza: „To była głośna sprawa. Zabiłeś żonę, myśląc, że ona przy-

⁴⁸ Gutowski twierdzi, iż „w utworach Micińskiego matki często odczuwają nienawiść do wła-
snych dzieci. Są nekrofilskimi personifikacjami natury” (W. Gutowski, dz. cyt., s. 138).

⁴⁹ Z dalszych relacji Jarosława wynika, iż przyczyną zamordowania przez niego żony było roz-
poznanie w niej skłonności lunatycznych: „na próżno uspokajałem się, że jest to zwykła cho-
roba i nic więcej” [M 74]. Zauważa i poddaje to dyskusji również Illg. Zob. J. Illg, *Elementy
gotycyzmu...*, s. 158.

⁵⁰ W rękopisie B wspomina się natomiast o rzekomo zmarłym synu Jarosława.

czyniła się do śmierci dziecka. Sąd uwolnił, bo czyn był spełniony w białej gorączce. Tak, to się zdarza w życiu, kara za winy, popełnione przez przodków...” [M 242].

Charakterystyka Jarosława jest charakterystyką samego twórcy powieści, a więc człowieka, który stanowi świadectwo epoki. Pisarz najbardziej ze wszystkich odczuwa udrękę czasów, w których przyszło mu żyć. Zwłaszcza pisarz tego pokroju co Miciński, spoglądający na świat przez pewien pryzmat wartości duchowych, a nawet ofiar moralnych, będący świadkiem zmierzchu wszelkich cnót oraz konania idei. Odzwierciedleniem tych obaw i stanów psychicznych jest bohater *Mené-Mené-Thekel-Upharism*, człowiek, który przynależy do owego katastroficznego tytułu powieści, współtworzy go, a może nawet jest główną postacią uczy – Baltazarem.

Jarosław jest postacią zajmującą, ale nie tylko przez barwną historię jego zdemoralizowanego rodu, ale przede wszystkim przez jego status społeczny. Jest dziedzicem, księciem, a więc człowiekiem wysoko sytuowanym w hierarchii obywatelskiej. Jego wypowiedzi, maniery, a nawet przyzwyczajenia, dosyć wyraźnie zaostwiają rysy człowieka, który miał się stać nie tylko odbiciem autora, ale również całego społeczeństwa. W znakomitym studium Marii Podraza-Kwiatkowskiej, poświęconym w całości charakterystyce głównego bohatera *Mené-Mené-Thekel-Upharism*, została wnikliwie przeanalizowana kwestia jego przynależności do religii, tradycji oraz świata i historii⁵¹. Po krótkim dostrzeżeniu postaci Jarosława do modelu postawy dekadencjonalnej Podraza-Kwiatkowska posunęła się dalej w swych rozważaniach. Dostrzegła ona bowiem w owym dekadencie pewne wzorce dandyzmu europejskiego⁵². Przedstawiła także całą plejadę postaci literackich, ucieleśniających wzór ideowy dandyzmu, a następnie odgraniczyła je od postaci reprezentujących stereotyp dekadentów polskich.

Pozostają jeszcze następujące pytania. Czy pisarz, który zaprezentował typ i postawę dandysa, a który sam uważa, że „wszelka miłość jest prostytutką”, ukazuje go nam w świetle pozytywnym, czy wyłącznie w perspektywie pasożytniczej? Czy w ogóle w tej kwestii można mówić o wydaniu moralnego sądu w odniesieniu do społeczeństwa lub nawet ludzkości? Odpowiedź brzmi i tak, i nie. Należy jednakże zauważyć, że wobec społeczeństwa dandys nigdy nie będzie pełnił szaszczytnych funkcji, co najwyżej jawi się jako wielki destruktor „popularnych wartości” czy też zwyrodnialec; ale wobec samego siebie, a przez to swoiście rozumianego postępu myśli ludzkiej – jak najbardziej tak.

⁵¹ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt.

⁵² Dandyzm jako swoista postawa społeczna nie został przeniesiony na grunt literatury polskiej.

Dekadent-dandy jako pewien osobowościowy wzorzec człowieka to typ niezwykle oryginalny poprzez swoją wytworność. Jak pisze Podraza-Kwiatkowska, „dandy szokującą wytwornością usiłuje obronić swoją indywidualność wśród coraz bardziej upodabniających się członów społeczeństwa”⁵³. Doskonałym przykładem tego typu dandysa jest postać Jeana des Esseintes’a z powieści Huysmansa *Na wspak*, który, zamknąwszy się w swych wykwintnych pokojach, stwarza wokół siebie wymaginowany byt, a następnie izoluje się od otoczenia. Typ dekadenta-dandy nie został przeniesiony na nasz grunt społeczny. Jednym z powodów takiego stanu mogła być, według Podraza-Kwiatkowskiej, „polska bieda”. Mieliliśmy natomiast barwny korowód cyganerii młodopolskiej, nie mającej jednak wiele wspólnego z dandyzmem. Ewenement wśród postaw dekadentów w literaturze polskiej stanowi jednak bohater powieści Micińskiego. „Taka postać dekadenta to oczywiście odpowiednik całej ówczesnej europejskiej kultury” – sądzi badaczka⁵⁴.

Mené-Mené-Thekel-Upharism jest zatem jedynym utworem, który przedstawia najpełniej życie polskiego dekadenta-dandy. Wzorem takiej postawy dla Micińskiego stać się mogła wspomniana już biblia dekadencjo-dandysowska autorstwa Huysmansa. Zarówno w jednym, jak i w drugim utworze pojawia się osobnik, którego cechuje przede wszystkim pewien stopień egzaltacji względem własnej osoby. Jest on również przy tym dosyć zamożny, a jego proveniencja – jak przypuszczać możemy – wskazuje na zamierzchłe i okrutne dzieje rodowe... Ale nie koniec na tym. Jako miejsce zamieszkania osoba ta wybiera odludzie, gdzie izoluje się od społeczeństwa i opinii publicznej, niemal całkowicie rezygnuje ze służby, a pogrążając się w myślach i książkach, niekiedy umiejętnie wprowadza się w stany halucynacyjne, zaś przeżycia ze swych wizji skrupulatnie analizuje. Wrogiem dla niego staje się nie tylko szeroko rozumiana szarość i pospolitość życia, ale także jego bezcelowość. Taki model konsumującego dorobek rodzinny arystokraty mamy właśnie w *Mené-Mené-Thekel-Upharism*. Jedyna różnica pomiędzy wspomnianym des Esseintesem Huysmansa a Jarosławem Micińskiego polega na tym, że ten pierwszy wywiera bezpośrednio deprawujący wpływ na otoczenie, na co bohater Micińskiego pozwolić już sobie nie może (mimo iż myśli jego przybierają niekiedy różne formy). Wyrafinowane zło nie pojawia się nigdy u Micińskiego; zawsze kiedy Jarosław zdobywa się na jakiś niegodny czy nawet haniebny czyn – co może zabrzmieć paradoksalnie – ma on głębokie umotywowanie moralne. Wynika to z pewnością z faktu, iż Miciński czuł się w pewnym sensie wychowawcą

⁵³ M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt. s. 132.

⁵⁴ Tamże, s. 133.

narodu, bądź, jak pisze badaczka, „głębokim moralistą, także w tradycyjnym tego słowa znaczeniu”⁵⁵.

Jarosław nie pracuje zarobkowo, zatem jego życie wypełniają refleksje, niekiedy wydawać by się mogło, stworzone w umyśle starca. Ma zaledwie 25 lat i już jest wdowcem. Jest erudytą, ale sprawdza się również w fechtunku. W towarzystwie ludzi często się nudzi, ale też wedle nastroju, zachowując wszelkie książęce formy, na które przystało młodemu paniczowi, zabawia kobiety i wprawia towarzystwo w znakomity nastrój. Jest to jednak zachowanie rzadkie. Zbyt szybko wszelkie emocje i doznania są tłumione, na ich miejsce zaś wchodzi surowa, zimna refleksja.

Nie brak dziedzicowi Ladawy odwagi w życiu codziennym. Podczas polowania na wilki, w sytuacji zagrożenia, ratuje przyjaciół, bohatercko odwracając uwagę bestii szybkim skokiem na drzewo (powala także jednym, silnym ciosem strzelca, który zbyt gwałtownie zalecał się do pewnej Ukrainki w lesie). Potrafi on również doskonale władać bronią palną, jeździć na nartach (w tekście narty to *długie lapońskie łyżwy* lub *ski*), powozić końmi, grać na organach oraz tworzyć dzieła literackie. Ta ostatnia umiejętność jest jego wielką pasją życiową, koncentrując się bowiem na życiu wielkich indywidualności, stara się uchwycić ich autorytet i talent na papierze: „Od dawna zamierzoną miałem pracę o sławnym kondotierze z w. XVI. Sigismundo Malatesta” [M 159]. Natomiast w chwilach wstydu, skruchy i pokory: „wyjąwszy dzieła Teresy – głose jej po komunii pisaną w ekstazie – tłumaczyć” [M 187] zaczyna⁵⁶. Pisze także dramat, który wkrótce niszczy.

Jarosław jest mężczyzną. Wybiera się ze swego zamku do niedaleko położonej posiadłości Stawiszczce, w której gospodarzy pan Orsza. Ma on trzy córki, jedną z nich jest Krzysia, przez wzgląd na dawne czasy szczególnie bliska jego sercu. Zwierając się jej ze swych uczuć oraz stwarzając atmosferę wiecznego i tragicznego pokrewieństwa ich dusz („My jesteśmy takie bolesne gwiazdy” [M 115]), pozyskuje jej miłość. Jednak gdy „melancholijne myśli napłynęły o zgniliźnie wszystkiego, co żyje”, Jarosław odtrąca jej uczucie i stwarza miłosną intrygę w relacjach pomiędzy nią a jego dwoma towarzyszami, Kazikiem i Turskim, którzy równie gorąco kochają się w dziewczynie. Przyczyną niezdolności bohatera do głębszych uczuć jest prawdopodobnie echo okrutnego morderstwa własnej żony, które rzuca cień rozpaczy na całe jego życie: „Ślub jest aż do śmierci – a przecież ja jeszcze żyję” [M 196]. Słyszymy także z ust Jarosława następujące stwierdzenie: „Krzysia jest stworzenie najlepsze, ale cóż

⁵⁵ Tamże, s. 156.

⁵⁶ Miciński jest w istocie tłumaczem glosy św. Teresy.

mnie do tego? Może być wyborną małżonką – ale cóż mi do tego? Będzie się modliła za męża – ale czy ja potrzebuję modlitw?” [M 139]⁵⁷.

Jarosław twierdzi, iż los jego nie jest „związany z czepcem niewieścim”:

[...] zbawienie przez kobietę – jest to wyeksponowanie energii uczuć myśli i ciała na czułości, w skutku czego człowiek staje się niezdolny do gwałtownych wydatków na szaleństwa lub marzenia. Nikt jeszcze świętym nie stał się przy żonie, chyba że od niej uciekł... [M 140]

O ile zaczyna on stronić od kontaktów z Krzysią (mimo że nie przestaje o niej myśleć), o tyle nie wykazuje żadnych zahamowań przed obcowaniem z przypadkowo napotkaną kobietą. Jednak i ten czyn nie pozostawia spokoju w jego duszy: „O jakże okropną noc spędziłem – jak bardzo zawstydzony jestem przed duszą moją” [M 204]. Nadzwyczaj bowiem istotnym problemem w charakterystyce Jarosława jest jego stosunek do samego siebie, w tym również do własnego ciała. Możemy przypuszczać, iż pewien zespół cech i symptomów charakterystycznych dla osobowości wybitnie narcystycznych można śmiało przyporządkować do jego sylwetki. Chodzi mi tutaj o tak zwaną „symbolikę nagości”, rozumianą jako symbolikę rozbierania się, również w sensie dosłownym.

Dziedzictwo kulturowe Europy jest tu świadomie przytaczane w powieści niemal na każdym kroku. Przykład może stanowić biblioteka Jarosława, w której znajdują się „poezje świata całego, systemy religijne i książki wszystkich narodów” [M 240]. Ta przeogromna świątynia wiedzy w jednej z komnat zamkowych świadczy o wielkim zaangażowaniu przodków Jarosława w gromadzenie twórców kultury światowej. On sam zaś jako ostatnia latorośl tego możliwego, magnackiego rodu odczuwa ciężar i bezzasadność dziedziczonych ksiąg, dlatego rozpoczyna akcję niszczenia: „Wreszcie sięgnąłem po jakąś książkę – jakiś romans nudny – i przejrzawszy kilkanaście kart – rzuciłem do kominka”. W tym momencie pojawia się ulga i satysfakcja z dokonanego czynu, a następnie okrutna konkluzja: „Widok płonącej książki był jedyną przyjemnością, jaką ona mi sprawiła. Teraz rozumiem Omara, który spalił całą bibliotekę” [M 155]. „Ów nadmiar wytworów kulturowych – jak pisze Podraza-Kwiatkowska – wywołuje niechęć do nich, pragnienie uwolnienia się od nich, pragnienie »nagości«”⁵⁸. Dochodzi zatem do sceny autopoźnienia przed ogromnym lustrem, która również kryje w sobie pewne cechy autoerotyzmu.

⁵⁷ Zdaniem Podraza-Kwiatkowskiej Jarosław rezygnuje z miłości do Krzysi, „aby nie uczestniczyć w procesie przedłużania gatunku” (M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 134).

⁵⁸ Tamże, s. 134.

Stanąłem przed olbrzymim lustrem od podłogi do sufitu sięgającym i począłem się śmiać i rozmawiać ze sobą:

To ty?

To ja?

A więc to nie ty – skoro ja? Dobrze, jestem więc ty?

Jeśli ja – kto żeś ty?

Kiep.

Miło mi poznać

I kłaniałem się w lustrze, robiąc groźne karykatury.

Ale jakże mam cię poznać – ty który jesteś zakryty całym stosem kulturalnych śmieci?

Obnaż się człowieku – pokaż mi się – raz twarzą w twarz.

No, nie tylko twarzą – ale wszystkim.

Zrzuciłem odzież i nagi skakałem przed lustrem

Taki jesteś mości książę? Nagus? Odrapaniec? Chudy pacholek?

I czego ty stroisz się w pawie pióra? Czego ty udajesz mój drogi – i przed kim? [M 151-152]

„Kulturalne śmieci”, uosabiające swoisty przesyt kulturowy wynikający z ciążenia dorobku tradycji, powodują zagubienie własnej tożsamości bohatera, przyjęcie przezeń nabytych postaw i założenie różnych masek⁵⁹. Przez owe „kulturalne śmieci” rozumiemy także odzież, w którą ubrany jest Jarosław. Ubranie to pełni funkcję warstwy kulturowej Europy, zobowiązuje go, hamuje rozwój jego indywidualności. Nieco dalej w powieści pojawia się takie zdanie: „ta idiotyczna Europa każe wdziawać: skarpetki, kalesony, koszulę – spodnie – szelki – kamizelkę – kamasze – tużurek – krawat – umyć się – uczesać się – ogolić się – myć zęby – czyścić paznokcie – układać równo wąsy – oblewać się perfumami – crème wytrzeć ręce – wybrać chustkę do nosa – otrzepać cylinder z pyłu – machnąć laseczką – wyciągnąć monokl i eleganckim krokiem wyjść za bramę – skinąć na fiakra – i jechać na filiżankę café” [M 154-155]. Odrzucając zatem skorupę kulturową w postaci ubrania, staje Jarosław oko w oko z własną, odsłoniętą duszą, wyzbytą wszelkich form i nakazów⁶⁰.

⁵⁹ Cecylia Suszka twierdzi, iż „autentyzm przysłonięty »śmieciami« kulturowymi wiąże się nieodzownie z postawą zamaskowania, pozą, niemal teatralną grą, doprowadzoną – jak w przypadku barona de Mangro w *Nietocie – do skrajności*” (C. Suszka, *W poszukiwaniu utraconej jedni: o synkrytyzmie kulturowo-religijnym w twórczości Tadeusza Micińskiego*, „Ruch Literacki” 2001, z. 2, s. 174).

⁶⁰ Floryńska sądzi, iż Miciński wystawił współczesnej kulturze bardzo surową ocenę „jako światu wartości pozornych. To, co przeciętny inteligent znajduje w kulturze, to moda, obyczaje, fałszywe wiary, przyswojone cudze poglądy i powszechne opinie. Kultura jest maską dobrego wychowania, jaką nakłada człowiek cywilizowany, aby ukryć wewnętrzną pustkę; jest dziedziną unifikacji i nieautentyczności. Odgradza człowieka od innych ludzi – i od samego siebie” (H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla Ducha: o recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*, Wrocław 1976, s. 162).

Odbicie nagiego ciała w lustrze (lustro również jest symbolem) pełni nie tylko rolę symbolu poznawania własnej duszy, ale też stanowi oryginalny przejaw zaprezentowania własnego sobowtóra. „Nagi sobowtór – jak twierdzi Podraza-Kwiatkowska – bywa zastąpiony innym symbolem autopoznania: odbiciem nagej postaci w lustrze”⁶¹.

Odbijający się w lustrze sobowtór pełni jednak zgoła odmienną rolę od tego, który ukazuje się Jarosławowi wśród grobowców w podziemiach zamkowych, do których ten zszedł kierowany przecuciem lub ciekawością. Wrażenie mroków sprzyja pograżeniu się w kontemplacji, lecz spokój lochów rozdziera ciche westchnienie, a zaraz potem widok siedzącego na krawędzi sarkofagu człowieka, którego spostrzega bohater. Rozjaśniając płomieniem świecy twarz tajemniczego przybysza, Jarosław stwierdza, iż oto stoi przed nim on sam, a więc jego własna istota w „ubrani średniowiecznym”. Zauważa również, że oczy tego człowieka wyrażają zadumę oraz że przepełnione są bólem, a „nie człowieczy był ów ból” [M 150]. Pragnąc nawiązać głębszy kontakt z sobowtorem, Jarosław zadaje pytanie, ale do jego uszu dochodzi jedynie westchnięcie. Wkrótce po tym spogląda już tylko za oddalającą się i pograżona w „dziwnych otchłaniach” sylwetką siebie samego. Widok sobowtóra wprowadza w stan refleksji: „Mówią, że przed śmiercią każdy ogląda siebie – w drugiej osobie” [M 151].

Takie przedstawienie sobowtóra w utworze pozwalałoby autorowi lepiej zaprezentować wnętrze swego bohatera, a on sam powinien stać się w pewien sposób bardziej wyrazisty i charakterystyczny. Czy jednak cel taki został osiągnięty? Scena ta bowiem świadczy o tym, że Jarosław pragnie przede wszystkim poznać siebie samego, gdyż wówczas odnajdzie ostateczną prawdę. „Usiłuje dotrzeć – jak pisze Wojciech Gutowski – do źródeł odrodzenia, chce rozpoznać swe ukryte »ja«”⁶². Próbując dotrzeć do granic swej świadomości, zbliża się do tajemnicy, która mogłaby zostać ujawniona, gdyby drugie „ja” udzieliło mu odpowiedzi⁶³. Sobowtór jednakże tylko wzdycha i niemy odchodzi. Zatem owa tajemnica, jak sądzi Illg, „mimo że dostrzeżona, nie może zostać całkowicie i ostatecznie poznana”, natomiast sam kontakt z sobowtorem, „możliwość ujrzenia go, obcowania w milczeniu z własną nie uświadomianą

⁶¹ M. Podraza-Kwiatkowska, odwołując się do tejszy sceny autopoznania, przywołuje szych Maksa Klingera z 1910 r. zatytułowany *Filozof* (zob. M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 134).

⁶² W. Gutowski, *Burzyciel świętyń i budowniczy nadgwiezdnych miast. O symbolice architektonicznej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, FP, nr 24, Toruń 1985, s. 103.

⁶³ Zdaniem Illga „dotarcie do tajemnicy było zarazem identyfikacją ze swoim głębokim »ja« (J. Illg, *Elementy gotycyzmu...*, s. 156).

i tajemniczą naturą, spełnia funkcje psychoanalitycznego seansu – następuje rozładowanie nagromadzonych napięć, przewyciężenie niepokoju i wewnętrznego chaosu”⁶⁴.

Znaczące jest otoczenie, w którym znajduje się bohater. „Milczące sarkofagi” w mrocznym lochu zamkowym podobnie jak sobowtór Jarosława, pełnią rolę alegoryczną i symboliczną. Na zakończenie Jarosław zadaje sobie pytanie: „Był to moje drugie – ja? Towarzysz nieznany – mój cień – moje ja – moje ty – duch?...”, a następnie po nieudanej próbie przywołania swego „ja” radośnie konkluduje: „Byłem bardzo spokojny i uśmiechałem się jak do wiosennego słońca” [M 151]⁶⁵.

Podsumowując rozważania na ten temat, warto przytoczyć także opinię badacza, który napotkanego w lochu sobowtóra uważa jedynie za „karykaturalne *alter ego*” Jarosława. Twierdzi on mianowicie, że: „autoironiczny, niczego nie rozstrzygający dialog wzmaga nieprzewyciężony nastrój spleenu, wstrętu, nudy”⁶⁶. Postać Jarosława staje się zatem w pewien sposób bardziej wyrazista, gdyż możemy już z całą pewnością powiedzieć, że jego dusza uosabia boleść i smutek trwania. Nie chodzi już zatem tylko o dziedzictwo kulturowe (jego zmierzch, bądź też przesyt), ale o samo istnienie człowieka w świecie, „którego intrygi nie są dość zabawne, ani cierpienia dość małe...” Intrygujące w tej scenie jest to, że Jarosław, próbując odnaleźć nowy świat we wnętrzu własnej duszy, zaledwie zauważył jego personifikację w postaci pogrążonego w cierpieniu sobowtóra, gdyż ten odszedł w milczeniu... Niestety! „Skrzyty człowiek” nie przyniósł żadnej odpowiedzi.

Powracając jeszcze do tematu rozebrania się bohatera przed lustrem, warto spojrzeć na ów motyw z nieco innej perspektywy. Otóż stojący nago przed lustrem Jarosław wyobraża także człowieka, który wpada w zachwyty nad własną nagością. Rozumieć to możemy jako stan zachwyty i uwielbienia wobec człowieka naturalnie czystego, wyzbytego wszelkich przynależności oraz naleciałości nie tylko kulturowych. Jarosław ucieleśnia tym samym osobowość, która funkcjonuje na kontinuum pewnych poziomów patologii. Mam tu na myśli narcystyczne zaburzenie świadomości, które wyraża się w ekstensywnym skoncentrowaniu uwagi na sobie samym oraz odnoszeniu wszystkiego do siebie. Symptodem charakteryzującym taką osobowość jest całkowita nie-

⁶⁴ Tamże, s. 157.

⁶⁵ M. Podraza-Kwiatkowska w odniesieniu do tej sceny zauważyła: „Znamienne, że owa postać [sobowtór – W. K.] ukazała się po rozmyślaniach Jarosława na temat statusu własnego »królewskiego Ja« po śmierci” (M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 103).

⁶⁶ W. Gutowski, *Burzyciel świętyń...*, s. 130.

zdolność do doświadczania różnych form depresji, które przejawiać się mogą w postaci wyrzutów sumienia. Tak też jest u Jarosława, który, popełniając okrutny czyn, popada owszem w pokorę, ale nakłada na siebie masochistyczną karę za grzechy, aby uzyskać zadośćuczynienie, co niewiele ma wspólnego ze szczerymi wyrzutami sumienia. W innym momencie staje nad mrowiskiem i, ściągając zupełnie ubranie, zaczyna podziwiać „piękność członków swoich i postawę dorodną rycerską” [M 265]. Jest to oczywiście dosyć oględny przykład infantylnie rozumianego przejawu osobowości narcystycznej⁶⁷.

Skoro jesteśmy już w kręgu tych zagadnień, warto przytoczyć motyw, w którym Jarosław, goszcząc u pana Orszy w posiadłości Stawiszczce, zapoznaje się ze znajomym swego starego przyjaciela Kazika – panem Turskim. Wrażenie, jakie wywarła owa postać na naszym bohaterze, było na tyle silne, iż poświęcił autor temu zdarzeniu dłuższy fragment w powieści. Z relacji myśli Jarosława dowiadujemy się o wyglądzie Turskiego poprzez jego perspektywę uczuciowo-emocjonalną: „Nie spotkałem twarzy piękniejszej, jedynie obraz Murilla, przedstawiający modlącego się Piotra z Noli [...] dawał pojęcie o tych czarnych palących się oczach i rysach...” W duszy bohatera następuje zatem szczere wyznanie: „Kochałem się w nim – i zaiste była to miłość pełna żaru i zazdrości. Takie uczucie wzbudzał może Platon młodzieńczy albo Aleksander – było to coś z owego dreszczu, o którym Sokrates opowiada w dialogu z Charmidesem – był to zachwyty nad pięknym dziewiczym ciałem i piękną dziewiczą duszą” [M 96]. Nie świadczy to jednoznacznie o odmiennej preferencji seksualnej Jarosława, ale przede wszystkim wskazuje na zdolność do zachwyty nad ciałem, nie tylko kobiecym, oraz pozwala snuć domysły, że bohater miał upodobania narcystyczne skierowane również na zewnątrz⁶⁸.

Niezwykle ważną postacią w *Mené-Mené-Thekel-Upharisim*, ponieważ także charakteryzującą osobę głównego bohatera, jest jego stary sługa Kuczalski⁶⁹. Mimo iż nie ma on mocy wyrażania sądu na temat swego pana, jego oso-

⁶⁷ Zapewne analiza bohatera pod tym kątem wymaga oddzielnego zbadania, gdyż jednoznaczne stwierdzenie, czy Jarosław wykazuje cechy osobowości wybitnie narcystycznej, jest tutaj niemożliwe. Problem ten został jedynie ledwo zauważony przez Annę Czabanowską-Wróbel, która w odniesieniu do książki Podrazy-Kwiatkowskiej zasygnalizowała, iż „Trudniej udowodnić jawne związki mitu Parsifala z narcystycznym wariantem tematyki homoerotycznej” (A. Czabanowska-Wróbel, *Młoda Polska – jedność przeciwieństw* [w związku z wydaniem książki M. Podrazy-Kwiatkowskiej *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Wyd. Literackie, Kraków 2002], „Dekada Literacka” 2002, nr 3-4 (185-168), s. 66-71).

⁶⁸ Kobiety nie są podziwiane, bohater nie dopatruje się w ich istocie głębszych warstw duszy, przy czym – jak wnioskować możemy – istotą piękną jest synteza szlachetnej, bogatej duszy i pięknego ciała.

⁶⁹ „Obląkanym panom – pisze Illg – towarzyszą zazwyczaj równie demoniczni służący” (J. Illg, *Elementy gotycyzmu...*, s.143).

ba pełni funkcję nieco rozjaśniają zagadkową postać dziedzica Ladawy, gdyż dostarcza niezbędnych informacji o przeszłości samego zamku, jak też i rodziny księcia. Ponadto dzięki wypowiedziom starego sługi dowiadujemy się o obecnym stanie zdrowia lub samopoczucia Jarosława (zachwiana przestrzeń czasowa nie pozwala dokładnie określić, jak długo bohater na przykład siedzi w fotelu)⁷⁰. Dlatego też w tekście powieści spotykamy taką wypowiedź Kuczalskiego: „Trzeci dzień, jak leżycie, Wasza Miłość. Może wam podać wody migdałowej, choć gorączka już sama przechodzi. Może Wasza Miłość coś zje?” [M 88]. Ale kim jest Kuczalski? Jest on od śmierci ojca Jarosława jedynym mieszkańcem zamku, wcześniej natomiast był „wachmistrzem [podoficerem – według rękopisu B – W. K.] w pułku tureckim” jego ojca. „Potem z nim odbył podróż naokoło świata i nie opuszczał go aż do końca. Zdziczał tak, że z nikim nie rozmawiał, i całymi tygodniami przepadał w lasach i stepach. I gdy go chłopci widzieli, jak w łapciach i brązowym czerkieskim kubraku, z czerwonym fezem na głowie i długą janczarką na plecach szedł, obwieszony ziołami (z których wytapiał tajemnicze dekoty i maście), a zakapturzony sokół kołysał się na jego ramieniu – spiesznie się żegnali, zdejmując czapki”. Kuczalski tak jak wiernie służył swemu staremu panu, tak też teraz spełniał swe obowiązki względem młodego dziedzica. Usługiwał mu zatem jak tylko mógł: zdradzał stare tajemnice rodzinne, dotrzymywał towarzystwa podczas konnych przejażdżek oraz troszczył się o jego wyżywienie. Teraz ten „starzec sążnistego wzrostu, z wąsem ukraińskim na piersi spuszczonej” [M 64] znający się na uprawianiu jarzyn, ogrodnictwie, hodowli pszczół i wszystkim, „co samotnik poznać może w ciągu życia”, zamieszkiwał „pawilon ogrodowy”, zaś do jego obowiązków wchodziło karmienie swego księcia tym, co sam jadał, oraz niewpuszczanie nikogo do zamku. Był jednak Kuczalski, jak go określił Jarosław, hetmanem Targowicy, znał się wybornie na fechtunku i „był gracz na wszelką broń i zawzięty”, ale miał też swoją oficerską dumę. Dlatego też śmiertelnie urażony przez swego pana poprosił go o satysfakcję. Powodem sprzeczki była historia księżny Estkowej, którą przypomniał wierny sługa Jarosławowi, a ten uniesiony nadmierną ambicją zganił swego rozmówcę tak („pani twojej – choć nie żywa przy mnie nie oszczekuj...” [M 259]), że zakończyło się to pojedynkiem, w którym Kuczalski poległ w mękach.

Poszukując przyczyny, która spowodowała walkę i jej tragiczny finał, powinno się wziąć pod uwagę, że mogła to być świadoma prowokacja. Oznaczałoby to, że Jarosław dopuścił się perfidnego morderstwa na swym niewinnym

⁷⁰ Illg zauważa, że „sam bohater niejednokrotnie dowiaduje się o naruszeniu owej granicy rzeczywistości dopiero dzięki informacjom starego sługi” (J. Illg, dz. cyt., s. 158).

słudze. Tak też w istocie było. Oczywiście zabójstwo wywołało natychmiastowy natłok myśli w głowie bohatera, w których przewinął się motyw zabójstwa żony oraz chęć usprawiedliwienia tego czynu. Wkrótce jednak, stojąc nad konającym sługą, Jarosław wyznał: „Kuczalski był widmem tej moralności, którą w sobie chciałem wytepić. Romantyzm i czułość. Teraz byłem swobodny” [M 260]. „Swoboda” ta jest jednak krótkotrwała, bowiem wkrótce następują skrucha i żal, a następstwem tego jest kara: wejście nago do mrowiska. Jarosław staje się zatem świadomym mordercą, dopuszczając się po raz drugi zbrodni, ale wyjątkowo wyrafinowanej, bo dokonanej na osobie niezwykle bliskiej. Lecz nie jest to ostatnie zabójstwo dokonane przez człowieka, który w wieku 25 lat zdołał pojąć, iż „w głębinach instynktu wszechżycia leży zbrodnia” [M 50].

Po brutalnym zamordowaniu żony Marii i sługi Kuczalskiego zabija Jarosław przypadkowo napotkanego epileptyka. Zabójstwo to, a raczej egzekucja, jest jednak zgoła innej natury, niż tamte dwa morderstwa. Otóż, ujrawszy pewnego dnia na drodze młodego, lecz cierpiącego na „chorobę wielką”, ubożego człowieka, Jarosław wdaje się z nim w rozmowę, w której dowiaduje się, iż przybysz skazany jest na żebranie, a żyjąc w mękach, obawia się popełnić samobójstwo. Podczas dyskusji napotkany nagle dostaje przerażającego paroksyzmu, zaś Jarosław biegnąc po pomoc do pałacu poczyną rozważać całą tę sytuację: „[...] i nagle zrodziła się we mnie decyzja. Tak jest – ja mogę bliźniemu swemu pomóc – i pomogę. Z szafy, gdzie były chemikalia, wyjąłem kwas pruski...” [M 161], lecz zanim jeszcze przyłoży biedakowi „flaszkę” do ust, rodzi się w nim pytanie: „Zabijamy w celach instynktu samozachowawczego – czemużby nie zabijać – raczej dobijać w celach litości? Mały puginał, którym dobijali rannych, zwał się *misericordia*”. Tak więc „dobija” Jarosław epileptyka, upewniwszy się wcześniej, iż nie ma on rodziny ani nikogo bliskiego. Czyn ten, głęboko umotywowany, stanowi w rozumieniu Jarosława akt miłosierdzia, przyrównuje on go bowiem do sztyletu służącego niegdyś do skracania cierpienia na polu walki. Przykazanie „Nie zabijaj!”, które natrętnie odbija się w jego duszy, nie prowokuje skruchy, a nawet świadomości, że dokonało się czynu niemoralnego i okrutnego.

Pozostaje kwestia: „Czy wolno zabijać człowieka z miłosierdzia? któremu życie jest nieznośne, który nie ma obowiązków?”. Odpowiedź jest zaskakująco zdecydowana: tak! Sumienie Jarosława pozostaje zatem czyste, bez skazy moralnej. Halina Floryńska sądzi, iż „zabicie żebraka nie jest zbrodnią; ani wobec Boga, którego przecież nie ma dla rozumu, ani wobec życia, które jest wolą mocy i odrzuca rozkładające się ludzkie zwierzę”⁷¹. Skoro morderstwo, które jest

⁷¹ H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla Duchy*, dz. cyt., s. 122.

w istocie „miłosierdziem” człowieka wobec innego człowieka, nie jest zbrodnią, to nie jest też ono złamaniem praw zarówno boskich, jak i praw natury. Lecz dogmat stale dźwięczy w głowie Jarosława: „Nie zabijaj!” Bohater usprawiedliwia się, twierdząc, iż w imię Jehowy i Boga chrześcijańskiego mordowano tysiące ludzi. Święte wojny, inkwizycja – wszystko w imię miłosiernego Boga. „Sumienie rozumu” akceptuje zbrodnię – pisze dalej Floryńska – zaprzecza jej jednak „sumienie instynktu” – jakaś irracjonalna siła, która nie jest głosem natury (tej przecież naturalną cechą jest zbrodnia) ani głosem zinterioryzowanego przesądu. Jest czymś własnym, płynącym z głębin ludzkiej istoty, niedostępnych zwykłej świadomości⁷². Zbrodnia, która nie jest zbrodnią, gdyż nie ma Boga dla umysłu, nie ma też go na świecie... Czy wszystko wolno?

Spróbujmy zastanowić się, jakim bohaterem jest Jarosław? Czy w ogóle jesteśmy w stanie jasno określić jego status, jak miało to miejsce w innych utworach Micińskiego? Próbę odpowiedzi na to pytanie daje szkic Illga, w którym autor starał się ukazać gotyckie wątki w utworach Micińskiego, określając Jarosława mianem bohatera gotyckiego⁷³. Na tym nie koniec, gdyż za moment Illg doda do tego epitetu jeszcze jeden człon, nazwie on bowiem główną postać *Mené-Mené-Thekel-Upharism* bohaterem lucyferyczno-gotyckim!⁷⁴. Jeśli zestawimy określenie Illga z dekadentem-dandysem Podraży-Kwiatkowskiej, możemy mieć poważne zastrzeżenia, czy Jarosław jest w pełni odzwierciedleniem duszy swego twórcy. Być może jest jego niedościgłym ideałem.

Jest to powieść o człowieku, którego dusza jest przepełniona tragiczną walką pomiędzy dobrem i złem. Walka ta jednak realizuje się nie tylko w samej psychice bohatera, ale też w świecie, w którym on istnieje (epileptyk, którego zabija, a raczej „dobija” z miłosierdzia)⁷⁵. Mroczne wizje, halucynacje i ekstazy symbolizują wewnętrzne zmagania mizantropa, który pragnie poznać tajemnicę świata oraz pojąć zamysł swego Stwórcy:

O Boże mój! Uczyni, aby rozum mój nie zaprzeczał Tobie, a będę służyć Ci ze wszystkiej woli mojej – ze wszystkiego serca mego... [M 193]

Próbując odnaleźć wartości moralne, które stracił, Jarosław ukrywa się w starym zamku, gdzie odradza się duchowo. Odrzuca miłość kobiety, rezygnuje z przyjaciół i morduje oddanego sługę, który przypominał mu świat, jakiemu się przeciwstawił (po zabójstwie wyznaje: „Uczyniłem to przez kaprys duszy mej, bom go kochał i czcił” [M 268]). Jarosław jest zatem Baltazarem,

⁷² Tamże, s. 122 i n.

⁷³ J. Illg, *Elementy gotyczmu...*, s. 143.

⁷⁴ Tamże, s. 150.

⁷⁵ Przykład ten pozwala także snuć domysły nad stosunkiem pisarza do kwestii eutanazji.

któremu dano szansę odkupienia i odrodzenia w nowej rzeczywistości. Umiłowanie spokoju i wolności powoduje jednak w jego duszy regres emocjonalny, desperację i nieufność wobec ludzi. Wybierając samotność, świadomie skazuje się na postępującą atrofię woli i nieodwracalny nihilizm, który stać się ma być może karą za „poprzednie” życie. Czy wobec tego dostąpił zbawienia? Zdaniem Bożeny Danek-Wojnowskiej, „zwycięstwo kornej wiary, ukazane w symbolicznym akcie spowiedzi w utworze *Mené-Mené-Thekel-Upharitim!...*, jest końcowym uwieńczeniem walk wewnętrznych bohatera, który w poszukiwaniu ostatecznej prawdy życia miotany był między niewiarą, rozpaczą i buntem a pragnieniem dobra, harmonii i spokoju”⁷⁶.

Dwudziestopięcioletni introwertyk jest odzwierciedleniem dojrzałego i twórczego umysłu Micińskiego, a zarazem wzorca osobowego artysty końca XIX wieku. Pozostawiony między upodleniem a zachwytem nad własną istotą, wyobraża całą Europę, wypełnioną „stosem kulturalnych śmieci” [M 151].

Appendix

Fragment wiersza rosyjskiego, który został zacytowany przez Micińskiego w powieści na stronie 50, nie został opatrzony przypisem wskazującym na jego autora bądź pochodzenie. Udało mi się jednak ustalić, jakie jest źródło tego utworu⁷⁷. A zatem autorem wiersza jest Michał Lermontow, zaś jego incypit brzmi: „Wychożu odin ja na dorogu”. Wiersz został napisany w 1841 roku, a po raz pierwszy opublikowano go w czasopiśmie „Otieczestwiennyje zapski” w roku 1843 (już po śmierci poety). Kilkakrotnie tłumaczono go na język polski (Adam Maszewski – *Wychodzę sam jeden – przede mną w step droga...* [1869]; Czesław Mąkowski – *Marzenie* [1890]; Władysław Nawrocki – *W dal przede mną...* [1903]).

Przytoczony przez Micińskiego fragment to 4. wers 3. zwrotki i 4. zwrotka wiersza. W stosunku do wersji uznanej za kanoniczną podany przez autora zapis różni się interpunkcją. Widać też w 4. zwrotce użycie słowa „chotiel” zamiast „żełał”. Trudno jednakże powiedzieć, skąd wzięły się te różnice – być może jest to rezultat cytowania z pamięci. W tłumaczeniu Maszewskiego cytowany fragment brzmi następująco:

Zapomnieć o wszystkim i zasnąć na wieki.

I zasnąć na wieki – lecz nie snem mogiły..

Inakszy spoczynek mej duszy ja roję:

⁷⁶ B. Danek-Wojnowska, dz. cyt., s. 289.

⁷⁷ W ustaleniu pochodzenia fragmentu tego wiersza oraz wyjaśnieniu zaistniałych w nim zmian ortograficznych, pomógł mi dr hab. Andrzej Dudek z Katedry Rosjoznawstwa UJ.

W samotnym mym sercu niech życia wrą siły,
Niech ciche westchnienie kołysz pierś moję...⁷⁸

W tej samej publikacji znajdujemy ów tekst w tłumaczeniu Mąkowskiego, lecz przekład nosi tytuł *Marzenie*. Ta wersja ma postać następującą:

Więc pragnąłbym w lubym utulić się śnie!...
Lecz nie w tym śnie zimnym, co wieje z mogiły:
Choć pragnę, by zasnął na wieki mój duch,
Lecz chciałbym, by w piersiach tętniały mi siły
I piersi powolny wznosił mi ruch⁷⁹.

Ze względu na fakt, iż cytowany wiersz występuje w starej pisowni – obowiązującej przed reformą ortografii, przypomnę zapis tej zwrotki w pisowni współczesnej.

Ostatni wers 3. zwrotki i 4. zwrotka wiersza *Выхожу один я на дорогу*:

Я б хотел забыться и заснуть!
Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь.



Max Klinger, *Filozof*, 1910⁸⁰

⁷⁸ M. Lermontow, *Wybór poezji*, t. 1, *Liryki*, Warszawa 1956, s. 323.

⁷⁹ Tamże, s. 398.

⁸⁰ Max Klinger, *Filozof*, tab. 3 z cyklu *O śmierci*, część 2, op. XIII, 1910. Reprod. A. Gold. ze zbiorów Suermondt Ludwig Museum w Akwizgranie.

Bibliografia

Danek-Wojnowska B., Kłossowicz J., *Tadeusz Miciński*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, Seria V: *Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka [et al.], t. 2, Warszawa 1967.

Eile S., *Antypowieść Micińskiego a estetyka młodopolska*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podraza-Kwiatkowskiej, Kraków 1979.

Floryńska H., *Spadkobiercy Króla Ducha: o recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*, Wrocław 1976.

Illg J., *Elementy gotycyzmu w powieściach Tadeusza Micińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1979.

Illg J., *Przestrzeń inicjacji w powieściach Tadeusza Micińskiego*, w: *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podraza-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001.

Podraza-Kwiatkowska M., *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.

Podraza-Kwiatkowska M., *Wieża z kości słoniowej i kazalnica czyli między des Esseintesem a Piotrem Skargą*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. tejże, Kraków 1979.

Rzewuska E., *Elementy teatralne w powieściach Tadeusza Micińskiego*, w: *O prozie polskiej XX wieku. Materiały konferencji ogólnopolskiej w Toruniu (XI 1968)*, red. A. Hutnikiewicz, H. Zaworska, Wrocław 1971.

Suszka C., *W poszukiwaniu utraconej jedni: o synkretyzmie kulturowo-religijnym w twórczości Tadeusza Micińskiego*, „Ruch Literacki” 2001.

Wojciech Kowalewski

The Regional Public Library in Krakow

THE PRESENTED WORLD OF MENÉ-MENÉ-THEKEL-UPHARISIM!... QUASI UNA FANTASIA BY TADEUSZ MICIŃSKI

Summary

Another – after e.g. Cz. Latawiec, E. Rzewuska, M. Podraza-Kwiatkowska, T. Linkner, M. Bajko – discussion of the unfinished novel *Mené-Mené-Thekel Upharisim!... Quasi una fantasia* (ed. 1931). By examining the structural skeleton of the novel, the author reflects on its main structural elements: the narrative and its subject – the world presented. The narrative of the novel, containing within itself all the dialogues of the characters, organizes the world presented, and its character depends largely on the distance to the world. It shows the course of events in the novel, which is associated with the environment and the participating characters of the unfolding text. It is an essential means of expression in the novel-like text.

Keywords: novel, Miciński, narrative, the subject, Modernism

Grzegorz Igliński

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Olsztyn

**ŚWIAT ROBAKÓW I OWADÓW W MENÉ – MENÉ – THEKEL –
UPHARISIM!... QUASI UNA PHANTASIA
TADEUSZA MICIŃSKIEGO**

Wśród stworzeń bezkręgowych od dawna prym wiodą w literaturze i sztuce te, które zoologicy zaliczają do typu stawonogów. Typ ten najliczniej reprezentowany jest przez gromadę owadów (*Insecta*). Jej też warto się bliżej przyjrzeć i rozpatrzyć sposoby funkcjonowania poszczególnych przedstawicieli gatunkowych w roli motywu literackiego. Czujemy się zobowiązani uwzględnić ponadto robaki (*Vermes*), chociaż we współczesnych systematykach zwierząt taki takson już od wielu lat nie występuje. Funkcjonował wcześniej, jeszcze w XIX wieku. Naukowej nazwy *Vermes* (w randze gromady) użył po raz pierwszy szwedzki uczyony Carl von Linné (Karol Linneusz) w poszerzanej z wydania na wydanie pracy *Systema naturae...* (pierwsza edycja – 1735; dziesiąta, uznawana za początek nomenklatury zoologicznej – vol. 1–2, 1758–1759). Z kolei francuski badacz, Jean-Baptiste Lamarck, w pracy *Histoire naturelle des animaux sans vertèbres* (prwdr. t. 1-7, 1815–1822, pol. *Historia naturalna zwierząt bezkręgowych*), wprowadził jednostkę bezkręgowców, a w niej usytuował robaki (*Vermes*) i owady (*Insecta*).

W języku potocznym przywykło się określać słowem „robak” lub „robactwo” wszystkie bezkręgowce o obłych kształtach i miękkim ciele, a szczególnie larwy owadów (czerwia, pędraka, gąsienicę). Jednak w codziennej praktyce językowej robakiem może być nazwane również dobrze stworzenie pozbawione odnóży właściwych i poruszające się ruchem robaczkowym, jak też biegający, skaczący czy latający owad w postaci dorosłej, zwłaszcza dokuczliwy, nieprzyjemny, pasożytniczy. „Prawdziwe” robaki (na przykład należące do takich

typów, jak obleńce, płazińce, pierścienice, wstężniaki) pojawiają się w literaturze i sztuce znacznie rzadziej, przykładem gatunkowym mogą tutaj być dżdżownice, glisty, pijawki, tasiemce.

Ciekawym materiałem badawczym wydaje się pod tym względem ekspresjonizująca twórczość Tadeusza Micińskiego. Owady i robaki napotkamy tutaj praktycznie wszędzie – w dramaturgii, liryce, prozie. Stąd konieczność zawężenia pola poszukiwań. Za jeden z charakterystycznych tekstów, umożliwiających udowodnić fakt występowania interesujących nas motywów, pozwalamy sobie uznać wydaną pośmiertnie, nieukończoną powieść *Mené – Mené – Thekel – Upharisim!... Quasi una phantasia* (wyd. 1931), której obu zachowanym wersjom pragniemy bliżej się przyjrzeć. Zaczniemy od „anonimowych”, zwykle nieokreślonych gatunkowo robaków.

1. Królestwo stworzeń robakokształtnych

Pierwszy obraz to wizja trędowatego pod krzyżem stojącym na rozdrożu. Ponieważ przed chwilą dane było głównemu bohaterowi, księciu Jarosławowi, ujrzeć konanie „Chrystusa rozpiętego na czarnym drzewie” (s. 82)¹ i tych, za których on umarł („**mrowisko**² ludzkie wszystkich stref i czasów”, s. 83), stąd trędowaty (na zasadzie paraleli) zdaje się być jakimś współczesnym wcieleniem Chrystusa albo jego uczniem, ewentualnie symbolem chorej, „zepsutej” ludzkości skazanej na los Ukrzyżowanego. „Zepsucie” można tu rozumieć w sensie nieuleczalnego skażenia natury ziemskiej lub w znaczeniu daremności wiary. Dla trędowatego, „zepsutego” grzechem lub wiarą, bohater ma tylko jedną radę:

Zapaliłem zapalkę i wzdrygnąłem się, widząc wygryzioną twarz i czaszkę grzybem białym pokrytą – dwoje przygasłych oczu spod powiek czerwonych płakało –
 – Bracie mój – rzekłem – weź ten sztylet i pośpiesz na ucztę **robakom** –
 – Wola Boga – szepnął.
 – I przeklinaj go od poranka do wieczora.
 – Od wieczora aż do poranka będę się modlił. (s. 84)

Uczta robaków budzi mimowolne skojarzenie z Hamletem, który na taką właśnie „ostatnią wieczerzę” posłał marszałka dworu, Poloniusa (akt IV, sc. 3):

¹ Wszystkie przytoczenia fragmentów utworu Micińskiego pochodzą z edycji: T. Miciński, *Mené – Mené – Thekel – Upharisim!... Quasi una phantasia*, w: tegoż, *Niedokonany. Poemat; Mené – Mené – Thekel – Upharisim!... Quasi una phantasia*, Warszawa 1931 (seria: *Pisma pośmiertne Tadeusza Micińskiego*, cykl 1: *Lucyfer*, wyd. z rękopisów pod red. A. Górskiego i Cz. Latawca).

² Wszelkie wytłuszczenia w tekstach źródłowych i opracowaniach – G. I.

KING.

Now, Hamlet, where's Polonius?

HAMLET.

At supper.

KING.

At supper! where?

HAMLET.

Not where he eats, but where he is eaten: a certain convocation of politic **worms** are e'en at him. Your **worm** is your only emperor for diet³.

W innym miejscu utworu Micińskiego robaki są precyzyjniej określone. Bohater czuje wielki i nieustanny ruch w sobie, zależność od milionów mikroorganizmów, „jak skarb królewski od najbardziej ubogiego poddanego” (s. 128), „kościółka niezliczonych wiernych” (s. 128). Ma więc wrażenie bycia jednocześnie władcą i poddanym.

Melancholijne myśli napłynęły o zgniliznie wszystkiego, co żyje. Czułem, jak rozkłada się ciało w grobie i nieznośny odór przypominał mi się przy sekcjach. Straszna jest śmierć, i ohydna, a krąży dokoła nas i niewidzialnymi drogami wchodzi do nas i zamieszkuje. Te białe ciała krwi, walczące z bakteriami: bakcylusy wdzierające się do płuc; **Pasożyty**, krążące w krwi, **solitery** [tj. tasiemce – G. I.], rozradzające się we wnętrzościach,, zakładające gniazda w gałkach oczu... **Robak** jest panem naszym. [...] Wielki zjada dużego, duży mniejszego... i tak do pewnej miary zwycięża prosty stosunek przewagi sił; poza pewnym kresem im drobniejszy ustrój – tym łatwiej pokonywa olbrzymi; tym mniej spotyka oporu [...]. (s. 128)

³ W. Shakespeare, *Hamlet, Prince of Denmark*, w: *The Complete Works of William Shakespeare*, Ware 1999, s. 698. W polskim tłumaczeniu:

KRÓL

Powiedz, Hamlecie, gdzie jest Poloniusz?

HAMLET

Na wieczerzy.

KRÓL

Na wieczerzy! Gdzie?

HAMLET

Nie tam, gdzie je, ale tam, gdzie jego jedzą. Pewne zgromadzenie rozpolitykowanych **robaków** rzuciło się na niego. **Robak** jest jedynym cesarzem pożywienia.

(W. Shakespeare, *Dzieła. Tragiczna historia Hamleta księcia Danii*, w przekł. M. Słomczyńskiego, posłowie J. Kydryński, Kraków 1982, s. 155). W *Mené – Mené – Thekel – Upharisim!...* stary Poloniusz wydaje się być tym samym, co sługa ojca bohatera, Kuczalski – „składem” zasad moralnych, które dobrze byloby unicestwić: „Stary Poloniusz w tobie się odzywa, mości księżę – stary Poloniusz, pełen trafnych uwag i określeń” (s. 95). Poloniusz odezwie się w duszy bohatera jeszcze raz: „Moja córka Ofelia. – [...] Ona cię kocha mości księżę...” (s. 153). Miłość jednak bohater też odtrąca.

A oto dalszy ciąg dialogu Hamleta z Królem:

HAMLET.

[...] we fat all creatures else to fat us, and we fat ourselves for **maggots**: your fat king and your lean beggar is but variable service, – two dishes, but to one table: that's the end. [...]

A man may fish with the **worm** that hath eat of a king, and eat of the fish that hath fed of that **worm**.

KING.

What dost you mean by this?

HAMLET.

Nothing but to show you how a king may go a progress through the guts of a beggar⁴.

W przypadku wskazanego fragmentu tekstu Micińskiego jeszcze bliższe wydaje się obrazowanie spod znaku Edgara Allana Poeego, zwłaszcza że znajdujemy trochę wcześniej czytelną aluzję do jego poematu *The Raven* (prwdr. 1845, pol. *Kruk*): „Never more – zakrakał kruk w mojej duszy – never more...” (s. 126). Fragment o robakach może odsyłać z kolei do dwóch tekstów tego amerykańskiego romantyka: wiersza *The Conqueror Worm* (pol. *Robak zdobywca*)⁵ oraz opowiadania *The Premature Burial* (prwdr. 1844, pol. *Przedwczesny pogrzeb*), traktującego o lęku przed pogrzebaniem żywcem, zjawisku dość głęboko zakorzenionym w XIX wieku. Szczególnie ten ostatni utwór zdaje się patronować przytoczonemu fragmentowi dzieła Micińskiego. Udręka bohatera Poeego jest torturą głównie psychiczną, torturą chorobliwych myśli o śmierci („the torture of meditation”) – wyobraża on sobie męki, jakie musi przeżywać pochowany człowiek:

The unendurable oppression of the lungs – the stifling fumes from the damp earth – the clinging of the death garments – the rigid embrace of the narrow house – the

⁴ W. Shakespeare, *Hamlet, Prince of Denmark*, s. 698–699. W polskim tłumaczeniu:

HAMLET

Tuczmyy wszelkie inne stworzenia, aby tuczyc się nimi, a siebie tuczmy dla **robaków**: tusty król i wychudły żebrak są jedynie urozmaicheniem potraw, dwa dania, lecz na jeden stół: oto kres. [...]

Człowiek może łowić rybę na **robaka**, który jadł króla, i zjeść tę rybę, która pożarła tego **robaka**.

KRÓL

Cóż chcesz przez to powiedzieć?

HAMLET

Nic, chcę ci jedynie ukazać, jak król może przejść w tryumfie przez wnętrze żebraka. (W. Shakespeare, *Dzieła. Tragiczna historia Hamleta księcia Danii*, s. 155-156).

⁵ Utwór ten występuje jako samodzielny wiersz noszący taki właśnie tytuł (prwdr. 1843) oraz jako pozbawiony tytułu tekst wpleciony w opowiadanie *Ligeia* (prwdr. 1838, pol. *Ligeja*), w którym pierwotnie go nie było (został umieszczony w ponownym, przeredagowanym wydaniu *Ligei* – 1845).

blackness of the absolute Night – the silence like a sea that overwhelms – the unseen but palpable presence of the **Conqueror Worm** [...] ⁶.

W zakończeniu drugiej wersji *Mené – Mené – Thekel – Upharim!*... bohater przyznaje, że znajduje się w królestwie śmierci, ale tego „pochowania żywcem” nie można rozumieć dosłownie. To rodzaj letargu duchowego, bezwładu i marazmu.

Śmierć wysuwa ręce przez te mury –
 Serce moje wejdź w otchłań tajemnic.
 [...]
 Leżę w grobie uśniony – **robactwo** toczy mą pierś, czującą jeszcze –
 daj mi serce, które z letargu podnosi. (s. 274) ⁷

Oprócz robaków śmierci, obecnych już w Biblii: „[...] grobowi powiem: »Mój ojciec! / »Matko ma, siostrze!« – **robactwu**” (Hi 17, 14) ⁸, znajdujemy u Micińskiego inny rodzaj robaka, ale mającego również wielowiekową tradycję – to robak marności, poniżenia, znikomości: „Ja zaś jestem **robak**, a nie człowiek, pośmiewisko ludzkie” (Ps 22 [21], 7). Marność można rozumieć w różnym sensie, na przykład jako ulotność czy nietrwałość istnienia. W poniższym fragmencie omawianego utworu eksponowana jest jednak marność jako ułomność poznawcza, czyli ograniczoność w widzeniu prawdy:

O drzewo świata, którego daremno ogarnąć pragną pełzające **robaki** – a skrzydła moje wielkie jak **ćmy nocnej** tłuką się o ciemne i nieugięte ściany twoich szczelin...

Daremnie badyle próżności przybierać za szczudła i brzęk błotnistych **komarów** brać za hymny pochwalne – człowiecze, marną jest twoja sława, drobną jest twoja wielkość i fałszywą twoja pieśń.

Z błota powstałeś, w błoto się obrócisz... (s. 156)

⁶ E. A. Poe, *The Premature Burial*, w: tegoż, *Poetry and Tales*, P. F. Quinn wrote the notes and selected the texts for this vol., New York 1984, s. 672. W tłumaczeniu Stanisława Wyrzykowskiego: Nieznośny ucisk płuc, duszące wyziewy wilgotnej ziemi, wpijanie się rąk w pośmiertne całuny, nieubłagana cieśń szczupłego pomieszczenia, mrok wiekuiestej nocy, cisza jak ogłuszające morze, niewidzialna wprawdzie, lecz dająca się wyczuć obecność **robaka-zwycięzcy** [...].

(E. A. Poe, *Przedwczesny pogrzeb*, w: tegoż, *Opowieści niesamowite*, przeł. B. Leśmian i S. Wyrzykowski, wyboru dokonała A. Bejska, Kraków – Wrocław 1984, s. 139.)

⁷ Z „pochowaniem żywcem” mamy też do czynienia w pierwszej wersji utworu: „Drzewa zapadły w letarg – ocknąwszy się na krótką chwilę, jak żywcem pochowany – którego obudził promyk słońca przez szczelinę sarkofagu – porusza wargami – ciężko odmyka powieki i głuchym westchnieniem daje znak, że pragnie żyć – a wtem robi się znowu ciemno – i daremnie z wysiłkiem rozpaczy i grozy przewraca się na wiorowej pościeli i tłucze zgrabiałą ręką o wilgotne ściany. Nie ludź się objijające serce, że grabarz cię usłyszy i odkopie” (s. 79).

⁸ Wszystkie fragmenty biblijne, przytoczone w niniejszej pracy, pochodzą z wydania: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekł. z jęz. oryg., oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Poznań – Warszawa 1989.

Błoto zamiast prochu („prochem jesteś / i w proch się obrócisz!” – Rdz 3, 19) podkreśla wrodzoną nieczystość natury ludzkiej, która jest przyczyną błędzenia, poruszania się w ciemnościach. Bardzo charakterystyczne są wspomniane tutaj owady, szczególnie porównanie z ćmą, która kiedyś uchodziła za symbol duszy (gr. *psyche*)⁹ w przeciwieństwie do robaka oznaczającego ciało (gr. *soma*)¹⁰.

Grecy wyobrażali sobie dusze jako małe, uskrzydłone, podobne do cienia podobizny [...] ludzi, które krążąc wokół grobów spożywają miód składany w ofierze dla zmarłych. Stąd pewien lęk, jaki budziły motyle fruujące nocą nad grobami. Zwłaszcza ćmy uważano za postacie, pod którymi ukazują się dusze. Jednak już od epoki aleksandryjskiej, gdy w poezji i sztuce wyraźniej zaznaczyła się żartobliwa, idylliczna tendencja, zaczęto dopatrywać się i obrazu duszy nie tyle w żalobnej ćmie, co raczej w radosnym motyłu¹¹.

Motyle nocne, czyli ćmy od dawna były kojarzone z ciemnością, ze śmiercią, wiedzą tajemną, mądrością i zaświatami¹². Prastara tradycja mówi, że w postaci ciem latają dusze śpiących czarownic i zmor, aby gnębić bliźnich:

O czarownicach przemieniających się nocą w ćmy, a niekiedy też w inne insekty, najwięcej słyszymy u Słowian południowych (także u Włochów, Niemców etc.); ale nie milczą o nich Słowacy i Łużycanie oraz tu i owdzie (całkiem jednak sporadycznie i bardzo rzadko!) chłopci polscy [...]. Całkiem też pospolicie ćmy (z rzadka i świetliki lub inne owady) noszą u południowych Słowian nazwę „czarownic” [...]. Niektórzy Słowacy, Kaszubi i północni Mazurzy chrzczą ćmę mianem zmorę [...]¹³.

W poemacie *Noc św. Jana* (prwdr. 1904) Micińskiego czytamy: „[...] a wy, jak nocne **ćmy**, / kryjcie się do mogił!”¹⁴. W ćmach upatrywano zbłąkane dusze zmarłych (też zbawionych), jak i śpiących. W sensie religijnym ćma, jako owad przyciągany przez płomień, „w którym się spala, jest symbolem mistycznej, ofiarnej i bezinteresownej miłości duszy do boskiego światła”¹⁵.

⁹ K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2: *Kultura duchowa*, cz. 1, Warszawa 1967, s. 550-551.

¹⁰ Według wierzeń słowiańskich chłopów, także jednak w robaku mogła ukazywać się dusza (pokutującego lub cnotliwego zmarłego, jak również osoby żyjącej, ale pogrążonej we śnie): „Słyszemy więc w związku z tym od ludu zarówno o duszach-„robakach” czy owadach, jak o duszach-gadach i płazach lub o duszach-ptakach i zwierzętach ssących. Co prawda w naszej Rzeczypospolitej wierzenia o ukazywaniu się dusz w postaci robaków lub owadów należą do bardzo rzadkich i mają na ogół zasięg wybitnie reliktowy. [...] W Żywieckiem [...] bywają m.in. dusze-osy i dusze-muchy” (K. Moszyński, dz. cyt., s. 549-550).

¹¹ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wybór il. i komentarz T. Łozińska, Warszawa 1990, s. 282.

¹² P. Kowalski, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007, s. 74-75.

¹³ K. Moszyński, dz. cyt., s. 551-552.

¹⁴ T. Miciński, *Poezje*, oprac. J. Prokop, Kraków – Wrocław 1984, s. 263.

¹⁵ *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 30. Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1995, s. 237.

W *Mené – Mené – Thekel – Upharisim!...* bohater, niczym ćma, szuka tego, co ukryte, ale brak jakiegokolwiek płomienia, który mógłby być przewodnikiem wskazującym kierunek. Porusza się więc na oślep, a właściwie bezsilnie szamoce.

Skromna symbolika komara, drugiego z owadów występujących w przytoczonym fragmencie powieści Micińskiego, jest zdecydowanie negatywna. W Ewangelii św. Jana okazuje się on znakiem małostkowości lub obrazem „najtrywialniejszej z błahostek”¹⁶: „Biada wam, uczeni w Piśmie i faryzeusze obłudnicy! [...] Przewodnicy ślepi, którzy przecedzacie **komara**, a połykacie wielbłąda!” (J 23, 23-24). U autora *Mené – Mené – Thekel – Upharisim!...* brzęczące błotniste komary to najprawdopodobniej tłum pochlebców, przy czym wytyka się fałsz nie tyle im, ile temu, kto ich słucha, utwierdzając się w swojej błędnej postawie, ulegając ziemskiej iluzji.

Poczucie bycia marnym pełzającym robakiem daje o sobie znać także w innych miejscach utworu. Po tragicznej konnej przejażdżce bohaterowi śni się zastrzelony koń, który goni go „po uwiędłym stepie”:

I przytuliłem się do ostów wyschłych i bodiaków, myśląc, że przeleci koło mnie, lub może mnie tylko uderzy kopytem.

Ale on staje nagle, wrywając się kopytami w ziemię – parska gorącym tchem i szyją wygiętą łukowo pochyła się nade mną...

I patrzy na mnie z szyderstwem – i kopytem lekko mnie trąca, jakby odgrzebywał pył lub **robaka**. (s. 171)

Bohater nie zostaje jednak rozgnieciony jak robak. Już wcześniej, na jawie, odczuwał jakieś duchowe pokrewieństwo z intrygującym go koniem, odmiennym w swym zachowaniu od innych. Sen tylko je potwierdza. Trącenie kopytem stanowi wyzwanie lub zaproszenie do niebezpiecznej jazdy. Podejmując to wyzwanie bohater przestaje czuć się przerażonym robakiem. Dosiadając konia i mknąc na nim, odczuwa inny rodzaj strachu. Następuje zespolenie jeźdźca i rumaka, czego przejawem jest przemiana w centaury. Tym samym bohater przeżywa fizycznie to samo, co koń – ból i śmierć. Po śmierci, w wyniku upadku w przepaść, jego oczy widzą zgruchotaną głowę i zwyczajną karkołomną galopady – robaka:

Ale to, co widziały – nie przenosiły już do zbiornika myśli, który zgruchotany leżał – bez użytku.

¹⁶ J. C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, przeł. A. Kozłowska-Ryś i L. Ryś, Poznań 1998, s. 108-109.

Mały czarny **robak** powoli się wdrapywał na biały mózg... I pełzał wśród jego przepaści – i załomów.

I jakoby poruszał szczękami.

Ale nic się nie czuło. (s. 175)

Kolejna wizja wydaje się przypominać kuszenie św. Antoniego, mimo że przywołane zostają nazwiska Francisca de Goi y Lucientes i św. Franciszka z Asyżu. Początkowo bohater nie ulega demonom, ale chwilę później oddaje się rozpuście:

Dziewki podniosły głowy – i spod przymkniętych powiek patrzyły się na mnie lubieżnie – a wtem z ziemi zaczął wyrastać, jakoby ów grzyb dziwaczny, Phallus impudicus – ów symbol boga Bal Pchora i Melitty – i wszystko się rzuciło na siebie: pantery, rumaki, bachantki i satyry, mieszając płęć i gatunek.

W szale rozpusty rzucałem się tu i owdzie, szukając najdzikszych zadowolonych i gryząc ciała leżące pode mną. (s. 185)

Zbliżony obraz znajdujemy w utworze Gustave'a Flauberta *La Tentation de Saint Antoine* (*Kuszenie świętego Antoniego*, prwdr. 1874). To fragment zagłady bogów antycznych, a w zasadzie upadek dawnej wiary. Bachus woła:

Mâle et femelle, bon pour tous, je me livre à vous, Bacchantes! je me livre à vous, Bacchants! [...] Hurlez, dansez, tordez-vous! Déliez le tigre et l'esclave! à dents féroces, mordez la chair!

Et Pan, Silène, les Satyres, les Bacchantes, les Mimallonéides et les Ménades [...] se jettent des fleurs, découvrent un phallus, la baisent, – secouent les tympanons, frappent leurs tyrses, se lapident avec des coquillages, croquent des raisins, étranglent un bouc, et déchirent Bacchus¹⁷.

Bohater Micińskiego, czując się winnym i skalanym tym orgiastycznym przeżyciem, uznaje siebie za niegodnego przebywania wśród ludzi, co prowadzi do myśli o pustelniczej pokucie. Stąd też pojawia się zestawienie z robakiem:

I poszedłbym na pustynię, nie śmiejąc patrzeć w dzień na słońce, a w nocy na gwiazdy.

Robakiem bym się żywił, jako **robak**.

Robakiem pełznącym jestem.

I duch mój ma prawo deptać mię ze wstrętem. (s. 186)

¹⁷ G. Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, Paris 1890, s. 229-230. W polskim tłumaczeniu: „Samiec i samica, dobry dla wszystkich, oddają się wam, Bachantki! [...] Wyjcie, tańczone, wirujcie! Uwolnijcie tygrysa i niewolnika! Dzikimi zębami kąsajcie ciało! I Pan, Sylen, Satyrowie, Bachantki, Mimalonki i Menady [...] obrzucają się kwiatami, odsłaniają fallus, całują go – wstrząsają tympanonami, uderzają tyrsami, kamienują się, rzucając muszle, rozgryzają winogrona, duszą kozła i rozrywają Bachusa”. (G. Flaubert, *Kuszenie świętego Antoniego*, w przekł. P. Śniedziewskiego, z komentarzami G. Séginger, R. Lis i R. Przybylskiego, Warszawa 2010, s. 183).

Następnie, szukając pocieszenia, bohater wyjmuje książkę do modlitw i resztę nocy spędza w postawie klęczącej, korząc się przed Bogiem: „Panie, nie obarczaj nieprawości nasze – ale pomnij na wielość miłosierdzia Twego. [...] gdy zechcesz według sprawiedliwości Swojej sądzić – Panie – a któż się przed Tobą ostoi?” (s. 187). Poczucie małości, słabości, znikomości bardzo często, zwłaszcza w średniowieczu, znajdowało wyraz w zestawianiu człowieka z robakiem i straszaniem robakami śmierci. Przykładem dzieło jednego z najwybitniejszych XIV-wiecznych kaznodziei i mistyków niemieckich, dominikanina Johannes Taulera, zatytułowane *Ustawy duchowe*. Wśród zamieszczonych tutaj modlitw jest *Modlitwa człowieka pokutującego*:

Zmiłuj się nade mną Boże podług wielkiego miłosierdzia twego [...]. Wspomnij na mnie Stwórci i Odkupicielu mój, a obacz iż niczym są dni moje, i jako wiatr żywot mój [...].

Zgrzeszyłem człowiek mizerny, upadłem ciężko, nieszczęsny. Obraziłem Cię, mój Boże, [...] nie umiłowalem Cię mój Ojczy: oto mnie masz w ręku, **robaka** nędznego [...].

Cóż Ci kto za to uczyni, gdy mię skarzesz i od łaski twojej odepchniesz? [...] Otoć się upokarzam; a wszakżeś Ty Pan, użyj nade mną łaski [...]. Jeżeli mię uderzysz, iżali powstanę? [...] Jeżeli mię zabijesz mizernego **robaka**, a któż mię ożywi? [...] Dlatego żem zgrzeszył przed Tobą, bojaźń śmierci trwoży mię [...].

Po wszystkie dni, w których teraz słabo wojuję, czekam aż przyjdzie [...] straszliwa odmiana moja! [...] O żałosna odmiana, gdy mię będzie pożerać łakomie brzydkie **robactwo**. [...]

Trapisz mię przedłużeniem łaski swojej, i potłumić mię chcesz **robaka** pod stopą twoją! Spisujesz przeciw mnie nieprawości moje, grożąc mi straszliwym sądem twoim [...]¹⁸.

Na początku drugiej wersji rękopisu *Mené – Mené – Thekel – Upharissim!*... jesteśmy świadkami nieudanej samobójczej próby, pod wpływem której w bohaterze utworu zachodzi tak poważna przemiana, jak niegdyś św. Pawła w drodze do Damaszku. Jej obrazem jest między innymi porzucona forma larwalna: „Widzę w głębi drobną kałużę krwi, wyschnięty zewłok ziemnego **czerwia**” (s. 231). Bohater dojrzał, poczuł się niewolnikiem przeznaczenia, przestał być istotą robakowatego kształtu, stał się czymś więcej niż robakiem – umarł stary człowiek, narodził się nowy.

Po tym doświadczeniu i onirycznej wizji własnego królestwa, które „nie umarło, ale śni” (s. 232), bohater zmierza w kierunku rodzinnego zamku, ale po drodze spotyka go przygoda ze zwierzętami w objęciu wiernego sługi swojego ojca, gdzie „łabędzie tylko niewzruszone dziobały w tłustym ile, wy-

¹⁸ *Jana Taulera Ustawy duchowe. Dzieło z XIV wieku*, tł. pol. przejrzał i wyd. Z. Golian, Kraków 1852, s. 361-362, 364-365.

szukując **glist**” (s. 236). To jedyny przypadek wystąpienia w powieści określenia „glista”. Po wejściu zaś do opuszczonego zamku, bohatera ogarniają wspomnienia, między innymi dotyczące jego pobytu w Warszawie. Mianem „robactwa” nazywa on rodaków żerujących na upadłej Polsce, choć obok pasożytów dostrzega także ludzi „mrówczych” (pracowitych) i ofiarnych:

W tym ogromnym grodzie, który nosi szczególne miano polskiego serca – roi się najliczniej **robactwo**, miliardami krążące po trupie Umarłej. [...]

Ta stolica nasza, która ma zepsutą tradycję czasów saskich, gdzie bohaterami były ladacznice i pijacy – ma też wielkie karty drobnego mieszczaństwa – i po dziś to podwójne oblicze ludzi ukrytych, **mrówczych** i bohaterskich, i tłum bulwarowy, wypasiony, goniący za przyjapem i zbrudzonym banknotem.

Tu rej wodzi zepsuta krew rasy mieszanej. Cyniczna, arogancka i bez twórczych zdolności. (s. 237-238)

2. Entomologiczne bestiarium

Ponieważ wspomnieliśmy już o motywie ćmy, wskaźmy następne użycia tego motywu. Jeden z początkowych fragmentów – w obydwu wersjach utworu (z niewielkimi zmianami) – przynosi obraz stworzeń, do których bohater zwraca się niczym do swoich bliskich przyjaciół. Należą do nich ćmy, nietoperze, puchacze, świerszcze¹⁹ – a więc zwierzęta nocne. Oto obie wersje:

O proszę was towarzysze moi – nic do mnie nie mówcie – wy blade **ćmy**, zrodzone w ciemności, a pożądające objąć pożarów – i wy skrytobójcze nietoperze – jak strach – zawieszające się we włosach – i wy – samotni puchacze – opłakujący coś niepojętego – nikomu – i wy **świerszczkowie** na wieczne gadulstwo skazani – nie budźcie mnie – och – bo mam sen czujny, a przebudzenie bolesne nad miarę – (s. 48)

O proszę was, towarzysze moi – wy blade **ćmy**, pożądające miłości pożarów – wy nietoperze, mordercy opalowych **muszek** – wy **świerszczkowie** – na wieczne gadulstwo skazani – nie budźcie mię – w tej jaskini pełnej uroczystego cienia.

Zielono tu jak w borze przed zachodem, zielono od bluszczów, które się pną na wejściu.

Tu skarby wyrzniętych ludów, starodawne z włosów i żył ukręcone harfy.

Spoczną – skóra polarnego niedźwiedzia wystarczy mi za łożę – nie budźcie mię – bo mam sen czujny, a przebudzenie bolesne nad miarę. (s. 232)

¹⁹ Jeśli przyjrzymy się rodzinie świerszczowatych, to zauważymy, że jej przedstawiciele prowadzą raczej nocny tryb życia i tym samym „ćwierkają” przede wszystkim wieczorem i nocą, zamieszkują przy tym wierzchnie warstwy gleby (norki ziemne), ludzkie siedziby oraz mrowiska. W Polsce najpopularniejszymi spośród gatunków są świerszcz polny (zwany czarnym) i świerszcz domowy. Niektóre źródła podają, że samce tych owadów ćwierkają od świtu do późnego wieczoru (J. Banaszak, *Przegląd systematyczny owadów*, Bydgoszcz 1994, s. 36), inne – że grają dniem i nocą (*Encyklopedia audiowizualna Britannica. Zoologia*, cz. 2, zespół aut. i tł. W. Bresiński [i in.], zespół aut. siatki hasel i przygotowania red. M. Demska, D. Nowacki, Poznań 2006, s. 111).

Wymienione stworzenia wystylizowane są na jakichś demonicznych duchowych przewodników, jakby bohater znajdował w sobie różne wcielenia swojego drugiego „ja”, w tym przypadku przeszkadzające mu w śnie albo ukierunkowujące go ku jakiemuś innemu światu niż własny. Najbardziej paradoksalne są ćmy, gdyż będąc przypisane nocy tęsknią za światłem²⁰, przy czym akcent przesunięty zostaje na miłość (przeciwieństwo śmierci), chociaż też mającą destrukcyjny charakter. Lot ku światłu zawsze kończy się dla ciem tragicznie. Władysław Sebyła, należący do grupy Kwadryga, w wierszu *Jehowa z tomu Pieśni szczurołapa* (prwdr. 1930) powiąże ćmę wprost z Lucyferem: „Wychylona z czarnej ćmy twarz Lucyfera / Śledzi cicho poplątane gwiazdne drogi”²¹. W niektórych krajach wierzono, iż pod postacią ćmy ukrywają się wiedźmy lub zmory, motyl ten może być zatem łącznikiem między światem zmarłych a światem żywych, albo symbolem znajomości innych światów. Niedaleko stąd do symboliki nietoperza. „Ponieważ nietoperze żyją w jaskiniach [...], gdzie rzekomo znajdują się przejścia do drugiego świata, uchodziły za nieśmiertelne i stały się symbolem nieśmiertelności”²². Można uznać, iż reprezentują mądrość, gdyż orientują się w ciemnościach. Jednak już od czasów starożytnych widziano w nich wcielenia złych duchów, a w średniowieczu stały się wcieleniem czarów i magii, ich skrzydła powiązane ze śmiercią i Szatanem. W locie ćmy i nietoperza jest coś chaotycznego, co pozwala łączyć te zwierzęta z tym, co niezrozumiałe i tajemnicze. W powieści Micińskiego czytamy, że nietoperze to skrytobójcy i „mordercy opalowych muszek” (swoją drogą nietoperze żywią się też ćmami), a więc narzędzia śmierci.

Podobny kompleks znaczeń wiąże się z sową, którą reprezentuje w utworze puchacz (podobnie jak nietoperz, uznawany w Biblii za zwierzę nieczyste; to ponadto symbol „grzesznika, który plami tych, wśród których przebywa”²³). Od dawna sowa była zwierzęciem lunarnym i chtonicznym, powiązaniem z przemijającym czasem i destrukcją, ptakiem zmarłych i zwiastunem śmierci: „W starożytnej Babilonii krzyk sowy w nocy rozumiano jako krzyk kobiety

²⁰ Zwyczaj kierowania się ciem do światła nie jest do dzisiaj jednoznacznie wyjaśniony. Niektórzy z badaczy twierdzą, że obiekt emitujący światło stanowi dla tych owadów punkt orientacji w przestrzeni, jak latarnia morska dla statków, a zatem stworzenia te dysponują systemem nawigacji opartym o światło i nie odróżniają światła naturalnego (księżycy, gwiazd) od sztucznego (żarówka). Zob. G. Winiarska, *Dlaczego ćmy lecą do światła?*, „Świat Nauki” 2007, nr 5, s. 88.

²¹ W. Sebyła, *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. A. Z. Makowiecki, Warszawa 1981, s. 40.

²² *Leksykon symboli*, s. 104-105. Por. P. Kowalski, dz. cyt., s. 348.

²³ S. Kobiela, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 269.

zmarłej w połogu, płaczącej po swym dziecku²⁴. Tradycja przypisuje sowie również mądrość, dar jasnowidzenia i prorocstwa oraz wiedzę tajemną, gdyż widzi, czego inni nie widzą²⁵. Jest też znakiem melancholii i milczenia. Najbardziej chyba niejednoznacznie czy rozbieżnie potraktowało sowę chrześcijaństwo: z jednej strony to symbol duchowej ciemności, atrybut heretyków i mędrców, upostaciowanie Szatana jako księcia mroku; z drugiej zaś symbol świętości, samotności, atrybut pustelników („stałem się jak sowa w ruinach”, Ps 102 [101], 7) lub Chrystusa jako światła, które rozjaśnia ciemność, czy też samotnego Chrystusa w ciemnej nocy smutku i cierpienia²⁶. W utworze Mi-cińskiego podkreśla się właśnie samotność i smutek, ale zarazem niepojętą dla innych tajemnicę²⁷.

Najciekawsze w tym gronie są świerszcze – w języku potocznym i literaturze mylone z cykadami, konikami polnymi i pasikonikami. W rzeczywistości są to nieprecyzyjne określenia czterech bardzo różnych gatunków owadów. Rodzina cykadowatych (piewikowatych) należy do rzędu pluskwiaków, zaś rodziny: szarańczowatych (np. konik pospolity, szarańcza wędrowna, skoczek zielony), pasikonikowatych (np. pasikonik zielony), świerszczowatych (np. świerszcz polny), należą do rzędu prostoskrzydłych²⁸. W efekcie utożsamiania tych stworzeń ze sobą (między innymi z uwagi na wydawanie przez nie dźwięku) mają one zbliżoną symbolikę. U jej źródeł leżą trzy fakty charakterystyczne dla cykad i świerszczy: a) narodziny z ziemi; b) wylinka, czyli kilkakrotne zrzucanie starej powłoki cielesnej; c) odżywianie się świetlistą rosą²⁹ (choć nie tylko). Pierwszy fakt przyczynił się do mitu dzieworódtwa, drugi – do mitu wiecznej młodości (idei nieśmiertelności duszy), trzeci – do mitu światła jako bożego pokarmu. Stąd bogactwo znaczeń przypisywanych cykadzie (świerszczowi) w czasach starożytnych i u Ojców Kościoła.

²⁴ W. Kopaliński, dz. cyt., s. 397. Zob. P. Kowalski, dz. cyt., s. 520-523.

²⁵ Zob. obraz sowy, jaki kreśli w swojej słynnej dwunastej *Mowie* (rozdział I) grecki filozof żyjący w Rzymie Dion Chryzostom, zwany też Dionem z Prusy (Dion z Prusy [Dion Chrysostomos], *Mowa olimpijska o religii i pięknie*, przeł. oraz wstępem i notami opatrzył M. Wojciechowski, Kraków 2006, s. 31-38).

²⁶ Zob. D. Forstner, dz. cyt., s. 247-248; W. Kopaliński, dz. cyt., s. 396; *Leksykon symboli*, s. 149.

²⁷ W jednym z fragmentów bohater drwi sobie ze złowróżbnych puszczyków i puchaczy: „Ale ja drwię z puszczyków głucho ostrzegających między ruinami. Tylko złe sumienie ma głosy – tylko stare zrujnowane budowle pełne są duchów stukających i puchaczy” (s. 94); w innym fragmencie pohukiwanie puszczyka oznajmia bliskość Szatana: „Ponury głos puszczyka zahukał... Szatanie” (s. 146).

²⁸ Zob. *Zoologia*, t. 2: *Stawonogi*, cz. 2: *Tchawkodyszne*, red. nauk. Cz. Błaszak, Warszawa 2012, s. 172-181, 241.

²⁹ To Arystoteles uważał, że cykada (jak konik polny) żywi się tylko rosą, bo nie ma ust, ale „organ podobny do języka” (J. C. Cooper, dz. cyt., s. 41).

Przez to, że larwy świerszczy rozwijają się z jajeczek złożonych w ziemi, po czym „gotowe” owady (po kilku latach) wychodzą na powierzchnię, w Chinach owad ten uchodził za symbol śmierci i zmartwychwstania. Tam też, jak i w krajach śródziemnomorskich, uznawano go za oznakę szczęścia³⁰. Podobno bywa również emblematem człowieka wychwalającego Boga (w Japonii cykanie świerszcza oznacza „intonowanie modłów przez buddyjskiego kapłana”³¹).

Arystofanes ironicznie nazywał cykadami retorów i filozofów. Linus zamieniony w świerszcza przez Jutrzenkę był bratem Orfeusza, co typologicznie wiąże świerszcze z najstarszymi poetami-filozofami i teologami objaśniającymi ludziom zasady boskiej budowy wszechświata, za pomocą śpiewu i przy akompaniamentie kitary lub formingi. Świerszcze symbolizowały wędrownych śpiewaków z epoki przedhomeryckiej, aoidów i rapsodów, starszyzną rodową, instrumenty, struny, muzykę, śpiew, pieśń i poezję.

U Platona, w warstwie pierwszej, świerszcze to symbol retorów, filozofów. Na dalszych wprowadzanych przez niego poziomach znaczeniowych symbolizują one posłańców, wysłanników (proroków) Muz [...], boskich obserwatorów i inspiratorów, uskrzydłone dusze kochanków prawdy, dusze filozofów, czyli dusze po przejściu przemiany oraz, być może, dusze tych, którym udało się wyjść z jaskini cieni i które jako wyzwolone dusze zmarłych w roli dobrych duchów opiekuńczych czuwają nad żywymi pomagając im wejść na drogę przemiany.

Dziewicze narodziny cykad symbolizowałyby w takim razie dwa typy odrodzenia: 1. ziemskie ponowne narodziny, czyli przemianę myślenia, nawrócenie (*metanoia*) 2. wyzwolenie spełnionych dusz po śmierci. Bardziej wyspecyfikowane, pochodne znaczenia symboliczne świerszcza z literatury greckiej to jasność, klarowność wypowiedzi, rozjaśniająca mowa i rada, elokwencja, inspiracja, opiewanie, dojrzałość, mądrość, wieczna młodość, oświecenie, ekstaza³².

Nic dziwnego, że archaiczny symbol wkroczył potem do ikonografii chrześcijańskiej, pozwalając widzieć w cykadzie czy świerszczu duszę błądzącą w podziemnych korytarzach albo wyzwalającą się z ciemności ziemi, budzoną przez światło i ciepło, podlegającą przemianom w dążeniu do celu, wspaniale opiewającą potęgę swoich rodziców, ducha i materii³³.

Miciński nie bez powodu używa specyficznej formy „świerszczkowie”, która może wywołać skojarzenie ze słowem „wieszczkowie”. W każdym razie

³⁰ Á. P. Chenel, A. S. Simarro, *Słownik symboli*, przeł. M. Boberska, Warszawa 2008, s. 256.

³¹ J. C. Cooper, dz. cyt., s. 268.

³² *Świerszcz i cykada. Śpiew, światło i odrodzenie* [online], Salon24 [dostęp: 2013-07-22], dostępny w Internecie: <<http://wawel.salon24.pl/488641,swierszcz-i-cykada-spiew-swiatlo-i-odrodzenie>>.

³³ Litwini okazali religijną część pasikonikom, „bowiem u sąsiadujących z Litwinami Słowian (u Białorusinów) pasikonik zdaje się być (obok m r ó w k i) jedną z postaci, pod którymi ukazuje się dusza śpiącego człowieka” (K. Moszyński, dz. cyt., s. 550).

świerszcze „gadają”, co nie musi wcale oznaczać bezsensownego i niezrozumiałego trajkotania, mówienia od rzeczy (wiązanego z symboliką świerszczy). Wszystkie zwierzęta wymienione w przytoczonych wyżej fragmentach powieści coś bohaterowi sygnalizują, objawiają, wybudzają go, ale bohater od tego chaosu czy natłoku sygnałów (związanych z miłością, śmiercią, rozpaczą, lękiem, tajemnicą) chce się uwolnić i zamknąć w sobie. Czyżby chciał odpocząć od twórczości albo zapomnieć o niebie? „Bolesne przebudzenie”, o którym mówi, można odczytać różnie, też w sensie męki twórczej, próby rejestrowania czy dekodowania dręczących sygnałów. Jednak w jednej ze scen – noc, szumiące drzewa, wirujące ćmy i odzywające się sowy (tym razem puszczyki) tworzą scenerię pracy twórczej, odpowiednio nastrajają bohatera, sprzyjają procesowi twórczemu: „[...] tu zapoznałem się z melancholią. I tu z gorączką przy świecy wśród tajemniczo szumiących drzew – gdy **ćmy** latały dokoła i puszczyki hukaly – ja pisałem swój pierwszy czarnoksięski poemat” (s. 59). Świeca od dawna symbolizuje poznanie będące celem człowieka³⁴.

Z innego fragmentu powieści (druga wersja utworu) wynika, że bohater świadomie nie chce opuścić swojej mrocznej jaskini, uznając się za pokutującą duszę, niegodną wstępu w górę: „Ach nade mną góry podniebne, a ja w jaskini błędzę przykuty łańcuchem do trumny” (s. 247). Nie chce być bożym prorokiem:

Nie bierz się być Jego prorokiem, – weźmie on anioła czystego, niezmazanego krwią, ani namiętnością, ani pychą, która się przegłąda w każdym strumieniu, słuchając co o niej szepce polny **świerszczek**. (s. 247)

Tutaj bohater ma wrażenie, że cała przyroda jest świadkiem jego nieczystości, widzi i słyszy. „Świerszczek” ponownie okazuje się owadem, który „mówi”. W tym przypadku może ujawnia tajemnicę bohatera.

Oprócz „świerszczków” są w utworze Micińskiego również „zwykłe” świerszcze, nieobarczone jakimś sensem naddanym, ale będące jednym z elementów tła sytuacyjnego (zmiana pisowni wynika być może z chęci zaznaczenia różnicy). W opisie stepu naddnieprzańskiego czytamy: „Tu i ówdzie tylko latały z szumem **czerwone świerszcze** –zaświstał chomik, i czarnym punktem na wypłwiałym gobelinie nieba migotał zaporoski orzeł” (s. 255). Oczywiście nie ma czerwonych świerszczy. Najprawdopodobniej chodzi tutaj o jakiś gatunek skoczka z rodzaju *Omocestus*, posiada on bowiem zmienne ubarwienie:

³⁴ Á. P. Chenel, A. S. Simarro, dz. cyt., s. 256. Światło to czynnik porządkujący, „który wprowadza zróżnicowanie w jednorodnym, niezróżnicowanym chaosie śmierci. Staje się wykładnikiem kreowania ludzkiego świata, oddzielonego od mrocznych zaświatów” (P. Kowalski, dz. cyt., s. 556).

od zielonego, przez szaro-brązowe do różowo-czerwonego. Wśród występujących w naszym regionie kontynentalnym interesować nas mogą trzy gatunki skoczków: *Omocestus viridulus* (skoczek zielony), *Omocestus rufipes* (*ventralis*) i *Omocestus haemorrhoidalis*. Tylko dwa ostatnie charakteryzują się czerwonym zakończeniem odwłoka. Jednak wszystkie mają zmienne ubarwienie reszty ciała. Popularnie skoczki nazywane są konikami polnymi, podobnie jak właściwe koniki z rodzaju *Chorthippus* (np. konik wąsacz). Termin „konik polny” to bowiem określenie potoczne i ogólnikowe, mogące dotyczyć różnych gatunków szarańczowatych.

W innym fragmencie tekstu wątpliwości raczej już nie ma: „Wszedłem do mego pokoju przez okno nieprzymknięte, i cisza była już wielka, **świerszcze** nuciły przy starych kominach” (s. 266). Chodzi tutaj o świerszcza domowego, żyjącego w pobliżu ludzkich siedzib i w budynkach.

Wspomniana nazwa „konik polny” pojawia się w powieści tylko raz i to w połączeniu z nazwami innych owadów. W pierwszym z trzech osobnych fragmentów, zamieszczonych przez wydawców po drugim wariancie powieści, znajdujemy scenę, w której bohater opuszcza konfesjonał, a następnie namaszczony przez spowiednika za jego radą wraca do swojego pokoju idąc przez pola, czując się jakby odrodzonym, wyprowadzonym z labiryntu bez wyjścia:

Na polach przyglądałem się skokom **koników polnych**, czarnym **karalupkom** i **mrówkom**, pasącym leniwe **mszyce** na zielono-pluszowych liściach burzanu. Słuchałem brzęku cichego **pszczoł** w zamkniętych ulach i rozmyślałem o ich przedziwnych instynktach, zbadanych przez ślepego jak Homer – Hubera³⁵. (s. 270)

Oto świat przeciwieństw, jaki duchowny każe bohaterowi przemierzyć. Z jednej strony lekkomyślne i beztroskie koniki polne³⁶ oraz leniwe, uznawane za szkodniki mszyce, z drugiej strony – pracowite i zapobiegliwe mrówki oraz pszczoły. Trudno powiedzieć, czym są „czarne karalupki” (może chodzi o karaluchy). Ponieważ bohater doświadcza wewnętrznej przemiany, wol-

³⁵ François Huber (1750–1831), szwajcarski, niewidomy pszczelarz, konstruktor pierwszego obserwacyjnego ula ramowego, wyjaśnił wiele tajników biologii pszczołej rodziny. Zob. F. Huber, *Krótko i łatwo nauka o pszczołach i ich hodowaniu...*, Poznań 1844. O Huberze wspomina z szacunkiem Maurice Maeterlinck (*Życie pszczoł*, przekł. autoryzowany F. Mirandoli, Warszawa 1958, s. 10-11).

³⁶ To znaczenia utrwalone przez polskie przekłady bajki Ezopa *Téttix kai myrmēkes* (*Cykada i mrówki*) i bajki Jeana La Fontaine’a *La Cigale et la Fourmi* (*Cykada i mrówka*), zastępujące cykadę – występującą w oryginale greckim i w wersji francuskiej – na konika polnego lub świerszcza. Tytuł *Konik polny i mrówka* zastosowali w tłumaczeniach utworu La Fontaine’a m.in. tacy tłumacze, jak Wojciech Jakubowski, Teofil Nowosielski, Franciszek Dzierżykraj-Morawski. Pierwzór Ezopa skierowany jest przeciwko beztroskiemu i swawolnemu artyście.

no przywołać inne znaczenia wspomnianych owadów. Konik polny to owad Apollina jako boga słońca, światła, prawdy, wróżb, natchnienia i muzyki, „symbol poetów, których Muza nawiedza tylko co pewien czas”³⁷, ale w symbolice chrześcijańskiej (o czym była już mowa przy okazji świerszcza) oznacza nawrócenie. Mrówkę łączy się z mądrością, gdyż „myśli” ona o przyszłości, potrafi żyć w symbiozie z mszycami (opiekując się nimi, zapewniając ochronę i w zamian korzystając z produkowanej przez nie słodkiej spadzi³⁸), a nawet przewidywać pogodę, przez co wierzono, że ma zdolności prorocze³⁹. Księga Przysłów wskazuje: „Do mrówki się udaj, leniwcze, / patrz na jej drogi – bądź mądry: / [...] Jak długo, leniwcze, chcesz leżeć? / A kiedyż ze snu powstaniesz” (Prz 6, 6.9). Dorothea Forstner przywołuje w tym kontekście praktyczne uwagi św. Augustyna z jego *Objaśnień psalmów*:

Mrówkę [...] obdarzył Bóg w instynkt tak doskonały, że prawie można go porównać z rozumem ludzkim. [...]

„Patrz na Bożą mrówkę: wstaje co dzień, biegnie do kościoła Bożego, modli się, słucha czytania, śpiewa pieśni, przemyśliwa to, co posłyszała, myśli także i sama [...]”⁴⁰.

Jeszcze większym „prestizem” cieszy się pszczoła, chociaż część znaczeń jej przypisywanych jest podobna. Przede wszystkim upatrywano w niej niewinność (z uwagi na „dziewictwo” pszczół robotnic, niepodlegających zapłodnieniu), a tym samym uważano za owada świętego, boskiego, znajdującego się pod szczególną opieką niebios, wolnego „od seksualności, która jest udziałem człowieka i jego podzielonego na liczne opozycje świata”⁴¹. Po drugie z różnych powodów była emblematem śmierci, zmartwychwstania i nieśmiertelności, a więc też znakiem nadziei. Dla myślicieli neoplatońskich symbolizowała czystą duszę ulatującą po śmierci człowieka w sfery wyższe. Być może refleksem tych przekonań stało się przekonanie funkcjonujące w folklorze nowożytnej Grecji, że dusza po śmierci ciała opuszcza je w postaci pszczoły, odwiedzając czasem kwiaty na własnym grobie.

O duszach ludzkich w kształcie p s z c z o ł y słyszymy zwłaszcza w wielu okolicach Rosji, poza tym w Bułgarii etc., i bardzo możliwe, iż cześć okazywana temu owa-

³⁷ W. Kopaliński, dz. cyt., s. 156.

³⁸ Mrówki pobudzają mszyce do wydalania spadzi, głaszcząc ich odwłoki swoimi czułkami. Często „hodują” mszyce w swoich gniazdach (zob. *Zoologia*, t. 2, cz. 2, s. 330; por. M. Maeterlinck, *Życie mrówek*, przekł. autoryzowany A. i M. Czartkowskich, Warszawa 1958, s. 91-96).

³⁹ P. Kowalski, dz. cyt., s. 329.

⁴⁰ D. Forstner, dz. cyt., s. 283.

⁴¹ P. Kowalski, dz. cyt., s. 487.

dowi (dość pospolicie zwą go przecież chłopi bożym robakiem, zabraniając zabijać, nie mówią o nim, że zdycha, tylko że ginie, umiera itp.) w p e w n e j m i e r z e na owym wierzeniu się gruntuje⁴².

Jest wreszcie pszczoła istotą „brzęczącą”, „mówiącą”, dzięki czemu stała się atrybutem proroków. Blisko stąd do widzenia w niej natchnionego, „miodo-płynnego” mówcy, myśliciela, kaznodziei, traktowania jako symbolu mądrości i poezji⁴³, a miodu jako mistycznego pokarmu, „pożywienia duchowego wzrostu”, esencji duchowego życia: „Mała jest pszczoła wśród latających stworzeń, / lecz owoc jej ma pierwszeństwo pośród słodczy” (Syr 11, 3); „Synu, jedz miód, bo jest dobry [...]. / Podobnie – wiedz – mądrość dla twej duszy, / posiadasz ją – przyszłe życie masz pewne, / nie zawiedzie cię twoja nadzieja” (Prz 24, 13–14); „Miodem najświeższym ociekają wargi twe, oblubienico” (Pnp 4, 11)⁴⁴. Niektórzy pisarze kościelni pracę pszczół porównywali z trudem mędrców przetwarzających nektar z kwiatów ksiąg biblijnych na miód świętych nauk i modlitw. W czasach wczesnochrześcijańskich miód „wraz z mlekiem podawano otrzymującym chrzest na znak stania się dziećmi Bożymi”⁴⁵. Tak jak konik polny, pszczoła wiąże się z symboliką słoneczną, ale jest istotą „oczyszczającą przez ogień i regenerującą przez miód”⁴⁶. Wśród ludu wiedza bartnicza uchodziła niemal za wiedzę tajemną. Umiejętności pszczelarza, jego „porozumiewanie się” z pszczołami sprawiały, że zarówno on, jak i jego podopieczne wydawały się postaciami niezwykłymi.

W ujęciu duchowym pszczoły, podobnie jak ptaki, są skrzydlatymi posłańcami łączącymi świat ziemski z domeną bogów. „Rozmawianie” z pszczołami o śmierci czy ważnych wydarzeniach jest starym i szeroko rozpowszechnionym zwyczajem przekazywania wiadomości duszom w zaświatach⁴⁷.

Bohater Micińskiego bartnikiem nie jest, ale pole, na które wychodzi, daje mu lekcję instynktu życiowego. Świat pełen ruchliwych owadów przypomina o życiu stanowiącym cud sam w sobie. Pozornie zwykłe pole kryje w sobie mądrość czy tajemnicę, której rozwiązania bohater wydaje się coraz bliżej. W jego przypadku droga przez ogród i pole oznacza wyjście z ciemności na słońce: „Słońce już było wysoko, gdym wszedł do pokoju mego” (s. 270). Dziwne za-

⁴² K. Moszyński, dz. cyt., s. 550.

⁴³ Pszczoły nazywano ptakami Muz, a kapłanki Apollina pszczołami (J. C. Cooper, dz. cyt., s. 217).

⁴⁴ O powiązaniu miodu z mądrością i prawdą zob. S. Kobielius, dz. cyt., s. 266; J. Prieur, *Symboli świata*, przekł. J. Kluza, Warszawa [1997], s. 65.

⁴⁵ D. Forstner, dz. cyt., s. 296.

⁴⁶ W. Kopaliński, dz. cyt., s. 341.

⁴⁷ J. C. Cooper, dz. cyt., s. 215-216.

lecenie spowiednika, żeby po powrocie do domu przeczytał sobie jakąś wesołą książkę, nawet niemoralną (w rodzaju *Dekameronu*), można zrozumieć jako radę zaakceptowania życiowych przeciwieństw: „[...] rozkazuję ci, żebyś nie brzydził się kału” (s. 270).

Bartnikiem za to można określić Kuczalskiego, wspomnianego już starego sługę ojca bohatera: „Kuczalski wybornie uprawiał jarzyny – rozumiał się na ogrodnictwie, hodował **pszczoły** – i znał wszystko, co samotnik poznać może w ciągu życia” (s. 64). Przypomina prawego mędrca: „[...] jest nie tylko służącym, ale również nauczycielem, głosem moralności i sumieniem młodego księcia”⁴⁸. Podobną postać spotykamy w opowieści-śnie przyjaciela bohatera – Kazia, „filozofa nieskończoności”. Wspomniany zostaje tutaj starzec, wybrany jako najcnotliwszy spośród kmieci i przywołany jako wzór: „Wykarczował [...] z rodziną swoją cztery włóki lasu i zasiał ów grunt, a pasiekę na dwadzieścia setek pni rozwinął” (s. 106).

W opowieści tej wydobyte zostaje jeszcze jedno znaczenie pszczoły. Porządek „społeczny” panujący w ulu pozwalał w nim upatrywać dobrze zorganizowane państwo lub królestwo – pszczoła stała się symbolem władców (królową pszczół przez dłuższy czas mylnie brano za króla). Król, bohater opowieści Kazia, posiada sprzeczne wyobrażenia o przedstawicielach poszczególnych stanów i aby utwierdzić się w przekonaniu, że każdy z nich ma swoje zasługi i w każdym istnieją ludzie szlachetni, rozkazuje kmieciom, duchownym i rycerzom wybrać po jednym z najlepszych spośród siebie, chcąc uczynić tych wybrańców narodu przewodnikami dla pozostałych, wzorem do naśladowania.

...Władcy – **trzmiele**, **osy** – duchowieństwo, **trutnie** mnichy – i jakoby niedźwiedz łapczywy niegodny monarcha, gniotąc i bijąc setkami drobny lud [...].

Ale potem zdumiałem się i myślą byłem bardzo utrapiony: bo gdyby władyka i szlachcic nie mieli na pogotowiu łuków i tęgich toporów – dziki Rusin albo Krzyżak zgnębiliby cały kraj [...]; klasztory modły ślą Panu Bodze, który za to szafuje na cały naród łaskami: duchowieństwo miłości uczy bliźniego i duszę sakramentami posila; a choć z monarchą gnuśnym źle – bez niego kraj cały byłby jak **pszczoły** bez matki – nie wiedząc, po co robić i mrąca beczynnice. (s. 104)

Osa jest symbolicznym przeciwieństwem pszczoły (podobnie jak ćma), a w systematyce zwierząt nie należy do rodziny pszczołowatych, ale osowatych (jak szerszenie). Istnieją legendy, według których Bóg lub Jezus stwarza pszczoły, a Szatan, chcąc stworzyć takie same, kreuje ich imitacje – osy⁴⁹.

⁴⁸ M. Kurkiewicz, *W labiryntach konwencji. (O prozie Tadeusza Micińskiego)*, Bydgoszcz 2004, s. 140.

⁴⁹ J. C. Cooper, dz. cyt., s. 186, 219. Por. P. Kowalski, dz. cyt., s. 485.

W zaratusztrianizmie osy łączono z Arymanem, bogiem ciemności i zniszczenia. Jeżeli u Micińskiego mianem „os” określa się duchowieństwo, a mianem „trutni” – mnichów, to oznacza degradację sługi Bożego jako kogoś powołanego do życia dla bliźnich i Boga. Duchowieństwo dokucza wypominając błędy, zamiast nauczać i nieść pomoc duchową, zaś mnisi to próżniaki żyjące z pracy innych.

Bardziej kłopotliwe jest znaczenie trzmiela. Patrząc od strony entomologicznej, należy on, jak pszczoła miodna, do rodziny pszczołowatych i jest owadem społecznym (w strukturze rodu znajduje się królowa-matka, robotnice i samce). Z powodu swojej aktywności w zapylaniu kwiatów symbolizuje pracowitość, można go też uznać za symbol określający harmonię świata przyrody (symbiozę flory i fauny). Pasożytami społecznymi trzmieli, bardzo do nich zewnętrznie podobnymi i należącymi do tej samej rodziny pszczołowatych, są trzmielce, które nie budują gniazd i nie mają kasty robotnic. Wdzierają się do gniazd trzmieli, gdzie składają jaja i stają się „częścią społeczeństwa gospodarzy”⁵⁰ (larwami trzmielców opiekują się robotnice trzmieli). Oba typy spokrewnionych owadów łatwo ze sobą pomylić. W ten sposób z trzmielami mogło związać się znaczenie „społecznych pasożytów” oraz ciemężycieli – i o taki sens prawdopodobnie chodzi w utworze Micińskiego, kiedy mowa o władkach (panach)⁵¹. W rezultacie cały omawiany fragment tekstu, w którym znajdujemy trzmielce, osy i trutnie, traktuje o ucisku społecznym, a zarazem o konieczności istnienia „pszczelej” struktury społecznej, zapewniającej porządek i bezpieczeństwo. W dramacie Williama Shakespeare’a *King Henry the Fifth* (prwdr. 1600, pol. *Król Henryk V*) ideę współdziałania, harmonii społecznej i posłuszeństwa Arcybiskup Canterbury ilustruje przykładem z życia pszczoł (akt I, sc. 2):

[...] for so work the **honey-bees**,
 Creatures that, by a rule in nature, teach
 The art of order to a peopled kingdom.
 They have a king, and officers of sorts;
 [.....]
 Others, like soldiers, armed in their stings,
 Make boot upon the summer's velvet buds;
 Which pillage they with merry march bring home
 To the tent-royal of their emperor:
 Who, busied in his majesty, surveys
 The singing masons building roofs of gold;

⁵⁰ *Zoologia*, t. 2, cz. 2, s. 338-339.

⁵¹ Głośno brzęczący trzmiel bywa kojarzony – zwłaszcza jeśli występuje w snach – z gniewem i sporami, oznacza też złośliwości ze strony kogoś z otoczenia.

The civil citizens kneading-up the honey;
 [.....]
 The sad-eyed justice, with his surly hum,
 Delivering o'er to executors pale
 The lazy yawning drone⁵².

Bohater Micińskiego w niektórych momentach sam czuje się królem, a w jednej ze scen urasta nawet do wymiaru demonicznego stwórcy własnego kosmosu, któremu bogactwo przysparzają niezliczeni poddani – niczym pszczoły należące do roju: „Królem jestem trzydziestu bilionów dusz, tworzących państwo moje, wznoszących rękoma tron mój, składających **miód** swój do ulów moich” (s. 112). W zaskakującym kontekście padają te słowa, bowiem przed wejściem do pokoju ukochanej Krzysi, będącej przeciwieństwem lucyferyczności bohatera. Ul symbolizuje dostatek materialny i bogactwo duchowe, ale Krzysia nie jest służebnicą Szatana. Można w niej widzieć pszczołę, gdyż uosabia anielskość i niewinność, czyli to, czego brakuje bohaterowi. Stąd zapewne tak bardzo pragnie on właśnie tę dziewczynę, czując się zarazem jej niegodnym, bo nieczystym. Pokoik Krzysi jest jakby jednym z uli, ale kryjącym prawdziwy skarb. Czyżby ten skarb był tylko projekcją bohatera, jego marzeniem (jak wszystko inne w tej „pasiece” wyobraźni)? Kłóci nam się tutaj to, co duchowe, z tym, co erotyczne. Miód to przecież znak rozkoszy seksualnej.

⁵² W. Shakespeare, *King Henry the Fifth*, w: *The Complete Works of William Shakespeare*, s. 488.

W tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego:

Pszczoły pracują tak; są to stworzenia,
 Które, rządzone prawami Natury,
 Uczą porządku człowiecze królestwa.
 Mają monarchę, także urzędników,
 [.....]
 Inni, żądłami zbrojni jak żołnierze,
 Łupią wiosenne aksamitne pąki
 I rażno znoszą zdobycz swą do domu,
 Aby ją złożyć w królewskim namiocie.
 On zaś dogląda, pełen majestatu,
 Swoich murarzy rozśpiewanych, którzy
 Dachy złociste wznoszą; także zwykłych
 Obywateli miód przyrządzających,
 [.....]
 Także sędziego, co brzęcząc posępnie
 Oddaje bladym katom leniwego,
 Rozziewanego **trutnia**.

(W. Shakespeare, *Dzieła. Dzieje żywota króla Henryka Piątego*, w przekł. M. Słomczyńskiego, posł. J. Kydryński, Kraków 1984, s. 24-25).

Symboliczne znaczenie pszczoły ma [...] ambiwalentny charakter – z jednej strony ich wyobrażenie wiąże się z kontekstem duchowym, z drugiej budzi skojarzenia erotyczne. Wraz z Kupidynem są gwałcicielami kwiatów i serc i ucieleśnieniem pocałunku pełnego miodnej słodyczy, lecz przebijającego serce. Symbol ten odnajdujemy w greckiej i orientalnej sztuce erotycznej. [...] Przedstawienia pszczoły nabierają znaczenia erotycznego w powiązaniu z Kamą, bogiem miłości – jako „słodki ból” zdołają cięcićwę jego łuku i towarzyszą mu całym rojem⁵³.

W podobnej roli miód występuje też w drugiej wersji utworu, ale erotyzm przybiera tutaj charakter „globalny”. Najpierw wspomina się o pasiece, w której nie słyhać pszczół, gdyż zbliża się zima, a potem o małoruskiej dziewczynie, którą bohater raptem całuje. Kochanka staje się uosobieniem ziemi, przyciągającej ducha:

Na zielonej polance [...] stały ogromne czarne kłody, niby na łapach śpiące niedźwiedzie.

Ale głucho na zimę zabite i żadna **pszczoła** nie przerywała ciszy. [...]

Prządka usłyszała me kroki [...] i wyszła na próg [...]. Przez haftowaną koszulę przeświecały do pój jej okrągłe piersi, jak kopuły srebrnej cerkiewki, fartuch szyty w tysiączne wzory – a ręka, podpierająca podbródek, była zgrabna i z długimi palcami. [...]

O ziemio, przyciągnęłaś mnie [...] twoją słodką potęgą, zacerpniętą ze słońca, które się zapaliło przed wiecznością i za wieczność lat znowu zagaśnie.

W tych piersiach ile **miodu** i ambrozji, w tych oczach ile przedświtów i zmierzchów – w tej dłoni ile magnetycznych drgnień – ja umierający księżyc – ty rozrodna – mocna – szczerza – przesłoneczniona ziemia. (s. 246-247)⁵⁴

Po raz kolejny pszczołę spotkamy w scenie umartwiania się bohatera w mrowisku, ale już bez erotycznych podtekstów. Martwe motyle i pszczoły wydają się tu jedynie elementami jesiennego pejzażu, jednak w rzeczywistości mogą ilustrować ulotność – porywa je rzeka czasu: „Strumień nurtem powolnym toczył się – niosąc listki – lub tonące **motyle i pszczoły**” (s. 265). Widać w tym bezwzględność przeznaczenia. Wymienione owady tworzą przeciwieństwo, a mimo to ich los ostateczny okazuje się taki sam: pszczoła (porządek) leci prosto, zaś motyl (swoboda) zakosami, jednak oboje osiągną cel⁵⁵ (tu – giną).

⁵³ J. C. Cooper, dz. cyt., s. 216. „Chińczycy łączyli pszczołę z beztróskim »zapyłaniem« panien” (J. Tresidder, *Słownik symboli*, tł. B. Stokłosa, Warszawa 2005, s. 175).

⁵⁴ Pszczołę uważano za istotę chthoniczną, reprezentującą pełen potencji „niezróznicowany chaos krainy śmierci”, z tego względu ma ona wiele wspólnego z zaświatami: „Budząca się wiosną pszczoła, którą w dodatku wiąże się ze sferą śmierci, jest również owadem miłości uczestniczącym w kreacji i rekreacji życia. Nie może to dziwić, ponieważ moce płodności, siły rozrodcze i uzdrowicielskie ułożone są w zaświatach, a więc tam, gdzie uchylone zostają wszelkie ograniczenia ludzkiej kondycji” (P. Kowalski, dz. cyt., s. 487).

⁵⁵ W. Kopaliński, dz. cyt., s. 237.

Panujący wokół w przyrodzie spokój bohater może też odczytywać jako obojętność przeznaczenia, obojętność także na jego wysiłki mające na celu odpokutowanie winy. Trochę trudniej zaproponować inną interpretację, ale jej całkowicie wykluczyć nie można: tonące motyle i pszczoły reprezentują to, co bohater chciałby drogą tortury w sobie ujarzmić, zabić lub z siebie wykorzenić – śmiałość instynktu życia⁵⁶. Oprócz pokuty zadaniem umartwiania się jest przecież walka z pożądlivościami i dążenie do panowania nad sobą. Bohater sam zresztą wspomina o piekle swoich żądz, które kłóci się z jego potrzebą Boga (s. 264).

Masochistyczny akt wejścia nago w mrowisko stanowi gwałt zadany przez księcia własnej naturze. To chęć zduszenia w sobie człowieka ziemskiego, którego bohater porównuje do kleszcza, i przekucia siebie „w godny Boga posąg”:

Czułem, że nie mam sił – aby dźwignąć tę małą drobną figurkę, leżącą na ziemi – [...] a ten mój mały fetysz – człowiek – który natura nosi w pyłe paznokcia swego – swoim głupim, podłym rozsądkiem wrasta się jak **kleszcz**⁵⁷ – i nie mogę go z ziemi wydobyć. (s. 264)

Walka z człowiekiem to walka z rozumem: „Uczyni, aby rozum mój nie zaprzeczał Tobie, a będę służyć Ci ze wszystkiej woli mojej – ze wszystkiego serca mego...” (s. 193). Czy nie oznacza to jednak walki z Bogiem: „Serce Cię zna i kocha Ojca Swego, ale rozum czyż nie jest także dziełem rąk Twoich” (s. 193). Kazio wyjaśni bohaterowi, że Bóg to „imię dla naszych serc, ale dla rozumu zowie się ono: Tajemnica” (s. 226). I z tą tajemnicą zmagają się Jarosław. Potrzebuje Boga, ale jego rozum go nie widzi, więc bohater swym zachowaniem prowokuje Stwórcę do ujawnienia się. Historia z mrowiskiem jest taką próbą rzucenia wyzwania Bogu. W wyrachowany sposób bohater czyni z siebie męczennika, „krzyżuje” siebie, czekając na odpowiedź Stwórcy: „[...] powiedz mi, że jestem syn Twój” (s. 266). Najpierw jednak doprowadza do walki między dwoma gatunkami mrówek, czarnych i rudych⁵⁸.

I szukałem myślą męki, która by mogła mnie uczynić samotnym i wzrok mój padł na ogromny kopiec mrowiska, wznoszący się nad rzeczką. [...]

Mrówki leniwo błąkały się – lecz ledwo rękę położyłem, wnet się zbiegły rojem czarnym [...] i szczęki straszliwe rozwierały, stojąc na tylnych łapach – i szprycowały z ust swych kwasem gryzącym [...]. Poszedłem do drugiego mrowiska – gdzie był ga-

⁵⁶ W wierzeniach ludowych martwe owady nie wróżyły niczego dobrego, a zabicie pszczoły „miało sprowadzać nieszczęścia” (P. Kowalski, dz. cyt., s. 488).

⁵⁷ Kleszcze nie należą do gromady owadów, ale pajęczaków.

⁵⁸ W Polsce żyje sześć gatunków rudych mrówek leśnych, budujących wysokie kopce, najpospolitsza jest mrówka rudnica.

tunek **mrówek rudyh**, niezmiernie dużych i silnych – położyłem kapelusz mój jasny – i cały wściekły rój przeniosłem na kopiec pierwszy. I widziałem walkę straszliwą homerycką: **mrówki rude** rzuciły się na **czarne** – szczękami krając przez pół ciała. Ale były nieliczne [...]. I **czarne** mniejsze **mrówki** okrążyły każdą **ruda** – i każda chwyciła szczękami jedną nogę – i tak po sześć rozciągnęły wszystkie **rude** – rozszarpywały, jak konie dawnych zbrodniarzy za ręce i nogi. (s. 264-265)

Bohater czuje się synem zbrodni – czy syn zbrodni może być synem Boga? Kolory czarny i rudy mają odniesienie do księgi, o której myśli Jarosław nad grobem swojej prababki, wieszającej ponoć – o czym wspomina Kuczalski – dziewczęta wiejskie nad mrowiskami: „I rozwarła się przede mną z czarnymi klamrami – na ludzkim pergaminie pisana księga – rudym pismem poblądłej krwi. Księga zbrodni rodu mojego” (s. 259). Ponieważ rude mrówki nie dały rady czarnym, bohater sam wchodzi do mrowiska czarnych mrówek, myśląc o Bogu i odkupieniu, co może jednak wydać się parodiowaniem tego, co jego prababka robiła z wieśniaczkami:

Mrówki biegały po mnie – ciągnęły za każdy włos na ciele mym – wyrywały go z korzeniami, jak drzewka z ogrodu – szczękami chwytały skórę – i odrywały ją kawałkami – potem z żywego mięsa szarpały – i ból ten nieprzeliczony zlewał się w jakiś ogień żywy, palący, przez miriady szatanów podsycany. (s. 265)

Łatwo wyśmiać tę ofiarną postawę, stąd bohater doświadcza wizji demonicznego roześmianego papieża, kuszącego powabami ziemskimi. Wychodzi jednak z tej próby zwycięsko – przyjął, że znakiem końca umartwień, a tym samym znakiem od Boga, będzie ptak, który usiądzie na jego głowie. Tak też się dzieje, tylko siada on na ramieniu: „I makolągwa szczebiocąc skakała z gałązki na gałąź – i usiadła mi na ramieniu – i świergotała – jedząc **mrówki**” (s. 266). Ostatecznie bohater nie pozbywa się mrówek dzięki ptakowi i zanurzeniu w rzece (co przypomina chrzest⁵⁹), ale poprzez kontakt z ziemią:

I szedłem – ku rzece – i wszedłem w jej wody zimne – [...] i zanurzyłem się – lecz **mrówki** nie odstąpiły mię – przywarły z całych sił szczękami.

I wyszedłszy z wody – tarzałem się po liściach suchych – i z ogromnym bólem odrywały się małe wampiry. (s. 266)

Mrówki mają tutaj, jak widać, negatywne nacechowanie, przybierając postać wysłanników piekła (bohater nazywa mrowisko „stosem czarnych piekieł” – s. 265). Tradycja zachodnia i wschodnia rzadko nadaje tym owadom ujemne cechy – wśród nich mamy egoizm, chciwość, skąpstwo, pychę poprzedzają-

⁵⁹ M. Kurkiewicz, dz. cyt., s. 141.

cą upadek. W myśli hinduistycznej nieustanna krzątanina mrówek poczytana została za przykład marności wszelkich ziemskich zabiegów i niedostrzeganie krótkotrwałości życia⁶⁰. Jednak dopiero w zaratusztrianizmie „mrówki jako »pożerające bestie« należą do Arymana, boga zła”⁶¹.

Z późniejszej rozmowy ze spowiednikiem, który najprawdopodobniej jest taką samą zjawą jak papież, tylko jemu przeciwstawną, wynika, że bohater podświadomie zawsze czuł, iż ta jego walka o czystość, prawdę i wolność (zapewne też przygoda z mrówkami) podszyta jest jakąś kpiną i niewiarą; iż w głębi ducha wciąż pozostaje niewolnikiem swojej ciemnej natury: „Umartwienia moje, modlitwy moje, łzy i pukania do drzwi, gdzie przebywa Tajemnica – maską jest zdrady, która szydzi ze wszystkiego, a gardzi sobą” (s. 268). Spowiednik okazuje się świadkiem zmagania bohatera z mrówkami: „Dał mi to widzieć Pan Bóg we śnie” (s. 268)⁶², ale nie osądza, lecz daje nadzieję.

W dziejach kultur mrowisko bywało nie tylko obrazem dobrej organizacji i roztropności⁶³. W niektórych plemionach afrykańskich ma ono związek ze stworzeniem świata, który narodził się w wyniku aktu seksualnego ziemi i nieba⁶⁴. Mrowisko skojarzono ze wzgórzem łonowym ziemi, przez co stało się symbolem płodności⁶⁵. Stąd może stojący w mrowisku bohater Micińskiego narażony zostaje na wizję lubieżnego papieża i widok kopulujących zwierząt: „Było to widowisko – pyszne andaluskie ogiery łączyły się z kłaczami” (s. 265). Papież rzuca zaś bohaterowi „daktyl i parę winnych ziarn [...] – dar ziemi” (s. 266). A zatem wejście do mrowiska jest pomysłem co najmniej kuriozalnym, gdyż bardziej oznacza zbliżenie do „Ducha natury” (orgie, okrucieństwa), niż oddalenie od niego, zaprzeczenie mu, i zbliżenie do „Ducha serca”, chociaż bohaterowi wydaje się inaczej: „[...] cały świat ujarzmiłem – a imię moje zakaz” (s. 265)⁶⁶. Książę stoi w piekle mrowiska, „wyrasta” z niego, zespala się

⁶⁰ J. Tresidder, dz. cyt., s. 134; W. Kopaliński, dz. cyt., s. 237. Por. P. Kowalski, dz. cyt., s. 328.

⁶¹ J. C. Cooper, dz. cyt., s. 166. Aryman i Ormuzd zostali bezpośrednio przywołani w powieści Micińskiego podczas refleksji bohatera wywołanych widokiem nieba (s. 52).

⁶² W dołączonym do wydania pierwszym luźnym fragmencie słowa te brzmią: „Dał mi cię widzieć Pan Bóg wczoraj nad mrowiskiem” (s. 269).

⁶³ W. Kopaliński, dz. cyt., s. 237.

⁶⁴ Książę Jarosław nazywa ziemię Ewą, a niebo – Adamem (s. 258).

⁶⁵ *Leksykon symboli*, s. 100; Á. P. Chenel, A. S. Simarro, dz. cyt., s. 156; P. Kowalski, dz. cyt., s. 329.

⁶⁶ Maria Podraza-Kwiatkowska zauważa: „[...] pęd ku wolności wszelkich [...] graniczy ze znanym [...] niebezpieczeństwem: popadnięciem w zależność od zwierzęcej strony natury. [...] Okrucieństwo zatem, podobnie jak orgie seksualne, to sfera żywiołu natury w człowieku. Tej natury, która wtargnęła do wnętrza ludzi nieskrępowanych, a zatem także nie chronionych żadnymi zakazami” (M. Podraza-Kwiatkowska, *Wieża z kości słoniowej i kazalnica, czyli między Des Esseintesem a Piotrem Skargą. (O Tadeuszu Micińskim)*, w: tejsze, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków – Wrocław 1985, s. 282-283).

ze złem, dziwiąc się jeszcze, że mrówki-wampiry, jego duchowi „krewni”, nie chcą go puścić. Wcześniej nazywa ziemię ladacznicą, a jej miasta mrowiskami: „A ty ziemio – ladacznico, [...] niechże prędeż w popiół i zgłiszcza zmienia się [...] twoje **mrowiące się** miasta” (s. 249). Jest jednak moment, w którym określeniami „mrowisko ludzkie” i „mrowie ludzkie” bohater nazywa oddanych Bogu męczenników „wszystkich stref i czasów” (s. 83), i chciałby dołączyć do tego orszaku.

Myśląc z niechęcią nie tyle o ziemi jako takiej („Ziemie kocham bezludną” – s. 244), ile o ludziach, używa jeszcze innego obrazowania, łącząc symbolikę węża i gąsienicy:

Czy w skrętach błędnych tego węża zlepieńca, który pełza, złożony z miliardów przyległych do siebie **gąsienic** – jest jeden, który by przetrwał ostatnią godzinę ziemi? Czy ze wszystkich, których urodziła śmierć – jeden choć urzeczywistni marzenie nieśmiertelności. (s. 249)

Gąsienica jako pełzająca larwa motyla (w analogii do robaka) to „niekiedy symbol nikczemności i brzydoty”⁶⁷. U Micińskiego „gąsienica gąsienic” stanowi obraz pełzającej grzesznej ludzkości. Wijący się robak, zestawiony już dawno z wężem i smokiem, szybko został utożsamiony z Szatanem, demonami i grzechem.

Zasadę zła ucieleśniają przeważnie zwierzęta pełzające [...]. W sztuce chrześcijańskiej owinięty wokół drzewa (rajski) wąż symbolizuje ludzkość w sidłach zła. [...] Wraz ze zwycięstwem zła na świecie pojawiła się śmierć. Tym sposobem węże i robaki są również symbolami śmierci [...]⁶⁸.

Gąsienica, za podstawę świata mająca tylko jedzenie, wyobraża przyziemność, materialność, żarłoczność, zniszczenie⁶⁹. To jednak nietypowy „robak”, bo zmieniający swoją postać. Ponieważ w tradycji religijnej przeobrażenie poczwarki motyla w postać dorosłą obrazuje wyjście duszy z ciała w momencie śmierci, stąd pełzająca gąsienica symbolizuje życie, poczwarka – grób, a latający motyl – ponowne narodziny lub nieśmiertelność. Na gruncie chrześcijańskim

⁶⁷ *Leksykon symboli*, s. 44. Gąsienica oznaczała też, jak szarańcza, cztery kardynalne wady: nieczystość, pychę, obżarstwo i złość (S. Kobielus, dz. cyt., s. 314).

⁶⁸ M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 247–248. W innym miejscu Manfred Lurker zaznacza: „Według starożytnych podań ludowych człowiek, powstały podobnie jak robak z ziemi, po swojej śmierci rozpadnie się pomiędzy robaki i zostanie przez nie pochłonięty. W języku symbolicznym robak i wąż utożsamiają się nawzajem” (M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tł. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 199).

⁶⁹ J. C. Cooper, dz. cyt., s. 63.

ciąg ten wygląda następująco: życie ziemskie, śmierć i zmartwychwstanie. Bohater Micińskiego nie ma żadnej pewności, czy z przebrzydłej ludzkiej gąsienicy może powstać piękny motyl, czy człowiek robak (życie obciążone cielesnością) jest w stanie pokonać swoją naturę, dostać anielskich skrzydeł i wznieść się „z przyziemnego bytowania w światłość odwiecznych przestworzy”⁷⁰.

Motyle pojawiają się w powieści kilkakrotnie, ale nie oznaczają nieśmiertelności, odrodzenia duchowego bądź dążenia ku światłu. Bywają elementami ozdobnymi. Swoimi bajecznymi kolorami podkreślają na przykład egzotyczne piękno zamku księcia (zarówno w pierwszej, jak i drugiej wersji utworu):

Zielone jaszczurki, szkarłatne **motyle** i tęczowe kolibry mrowiły się w tej roślinności. A gdy słońce zagrało na szklitych liściach, **motylach** i ptakach, zdało się, że to bujna flora indyjska otoczyła pałac radzy. (s. 55)

Roily się w tej puszczy zielone kameleony, szkarłatne **motyle**, metalicznie lśniące od azululców gryfy. (s. 236)

Widać je nie tylko na zewnątrz budynku. Powracają w opisie wnętrza pokoju japońskiego, w którym ogarniają bohatera wspomnienia o dawnej ko-chance (w Japonii motyl jest symbolem kobiety):

Jedna ściana obmalowana była rodzajem japońskich arabesk – i te japoneczki w skrętach falistych, migotliwych, niespodzianych – w gwiazdy, **motyle**, kwiaty i koła rozspływały się wśród przedziwnych barw, jakby wschodzącego słońca...

I cała Japonia stanęła mi przed oczyma – [...] i moja miła Amarylis, która mnie bardzo kochała i stroiła w **motylowe** szaty i grała na gitarze [...]. (s. 158)

W trzech przypadkach motyl został użyty w funkcji porównania mającego uwydatnić zachodzące zjawisko. Chcąc podkreślić lekkość i ciszę lotu Kazia na skonstruowanych przez niego skrzydłach, zachwycony księżę wspomina o motylu i ćmie: „[...] wprowadził skrzydła w szybki ruch i jak **motyl** lekko leciał nad ogrodem” (s. 205); „[...] swój aeroplan wystawił i położywszy się na siatce – [...] jak cichy **motyl nocny**, pofrunął w powietrze” (s. 223). Zachwyty księcia wynika prawdopodobnie stąd, że loty przyjaciela kojarzą mu się z upragnioną wolnością, pokonaniem ziemskiego ciężaru. Motyl może zresztą być symbolem ulotnego marzenia o wolności. Tuż po drugim przelocie Kazia, mającym miejsce na balu maskowym⁷¹, goście wkraczają do sali jadalnej: „Jak

⁷⁰ Cyt. za: H. Biedermann, *Leksykon symboli*, tł. J. Rubinowicz, Warszawa 2001, s. 224.

⁷¹ Orszak bachiczny („pochód korybantów, satyrów i bachantek z Bachusem na czele” – s. 212), zainscenizowany w ramach balu maskowego przygotowanego przez księcia, wywołuje dalekie skojarzenie z dworską maskaradą karnawałową, jaką znamy z pierwszego aktu drugiej części *Fausta* (prwdr. pośmiertny 1832) Johanna Wolfganga Goethego (tylko temu koro-

rój **motylów** rozsypali się goście po sali i nagle uderzyła muzyka” (s. 224). Tym razem podkreśla się barwność strojów przebierańców.

Motyl pojawia się w scenie wejścia spacerującego po ogrodzie księcia do lasu, który w swoisty sposób „przemawia” do bohatera: „[...] zaszeptały do mnie więdnącymi usty drzewa [...], samotny niebieski **motyl** fruwa, szukając ostatniego pocałunku, skrzętne dzięcioły fukają nań: stuk – stuk – leniu, ale łagodnie wilgi biorą go w obronę: chwilą żyj, chwilą żyj!” (s. 246). Motyl jest tutaj zapowiedzią miłości czekającej na księcia w lesie (naturze), przy czym w tym wypadku zespalają się ze sobą dwa znaczenia tego owada – bez troskie życie dla przyjemności (w duchu epikurejsko-horacjańskim) oraz krótkotrwałość istnienia (przemijanie czasu). Motyle skrzydła miały w mitologii greckiej zarówno Hory (uosobienia pór roku, a potem godzin), jak i Eros (bóg miłości). Spotkanie ze wspomnianą już w związku z pszczołami mieszkanką lasu, prządką, okazuje się krótkotrwałe, co tym razem zdają się przepowiadać czy wyrażać opadające jak motyle liście: „[...] usiedliśmy przytuleni do siebie, milcząc, wśród tego milczącego lasu, po którym liście fruwały, jak złote i karminowe **motyle**” (s. 247). Piękno i rozkosz są złudą (też miłość i wiara). Związek ziemi (przędka), pozostającej we władzy słońca (życia, witalności, światła, instynktu), z niebem (księżę), pozostającym we władzy księżycy (śmierci, niemocy, ciemności, rozumu)⁷², okazuje się nietrwały, jałowy, ku niczemu nie prowadzi. Bohater odrzuci miłość, nie umie pogodzić ognia z wodą (każdy rozpalony w nim płomień gaśnie, a właściwie on sam go gasi w obliczu nieskończoności): „[...] nie ma we mnie ognia nieugaszalnego, przed którym ja wędrowiec klękając bym mógł – słuchając Bożego oceanu” (s. 247).

Zwykle niedobre skojarzenia wywołuje mucha. Po raz pierwszy widzimy ją w scenie rozmowy księcia ze zjawą Wincentego, znajomego z dalekich podróży, który musi się zabić z powodu kobiety. Księżę ma wrażenie, że jego rozmówca jest marionetką w rękach Szatana Trismegisty, łowiącego „biedne mózgi”. Chcąc jakoś pomóc, słyszy polecenie Wincentego wskazującego białą ścianę: „Odpędź tę **muchę** – albo zgnieć – to jedno, co możesz zrobić dla mnie” (s. 69). Jednak mucha okazuje się przywidzeniem, bowiem na ścianie nic Jarosław nie dostrzeże. Ponieważ najbardziej rozpowszechnione jest łączenie muchy z chorobą, zarazą, nieczystością, grzechem, śmiercią i Szatanem⁷³, można

wodowi, złożonemu z faunów, Satyra, gnomów, olbrzymów i nimf, przewodzi bożek Pan). Zob. Goethe, *Faust*, cz. I i II, przeł. F. Konopka, Warszawa 1962, s. 294-298, w. 5816-5928.

⁷² O wschodzącym nad Dnieprem księżycu bohater powie: „Pałący się krwawo glob śmierci” (s. 257).

⁷³ Nie tylko w tradycji judeochrześcijańskiej panuje takie przekonanie, bowiem też staropercki Aryman jako bóg śmierci objawia się w świecie pod postacią muchy (*Leksykon symboli*,

podejrzewać, iż Wincentego uparcie przesładuje myśl o tym, co musi zrobić i co go w związku z tym czeka, czuje się opętany przez zło albo bliski szaleństwa⁷⁴. Święty Augustyn przyrównywał muchy do niepokojów ludzkich serc, wszelkich urojeń „ludzi niespokojnych”⁷⁵. Niewykluczone, że Wincenty widzi w owadzie samego siebie – małego, słabego, nieroztropnego – i nie może na to patrzeć.

W zupełnie innym znaczeniu mucha pojawia się u Micińskiego w związku z pająkiem, co ma miejsce po duchowym rozstaniu z Krzysią. Tutaj mucha wyobraża żądną wolności duszę Jarosława zaplątaną w sieć świata zmysłowego lub ziemskiego szczęścia:

Ocknąłem się – ale dzwonek jakby słyszę – to **mucha** brzęczy w łapach pająka – zapalam świecę – by ją prędko oswobodzić.

Omotana na całym ciele białymi nićmi, które ją osnuły jak żywą mumię – rozpacziwym głosem woła ratunku, którego znikąd spodziewać się nie może – rozbiłem jej trumnę, w której się dusiła i spaliłem pająka na świecy –

Tak – oby się spaliła z mora, dusząca moją duszę!... (s. 116)

Nie tylko na Dalekim Wschodzie, jak podają zwykle słowniki symboli, mucha uchodziła za obraz wędrującej i unoszącej się wciąż w przestworzach nieśmiertelnej duszy. Na całym świecie można zetknąć się z poglądem, że dusze ludzkie ukazują się w postaci owadów.

Jeśli uwzględnimy [...] nieuniknione skrzyżowanie się pomysłu lotnej duszy-oddechu, mieszającej się z powietrzem [...], z pomysłem duszy-zwierzęcia, tedy natychmiast zrozumiemy, dlaczego spośród wszelkich zwierząt przede wszystkim ptactwo oraz lotne owady (motyle, ćmy, muchy etc.) są najpospolitszymi postaciami, pod którymi ukazują się ludzkie dusze⁷⁶.

W pająku – uznawanym w Indiach za „prządkę” świata zmysłowego, tkacza pięknej iluzji, maji – Jarosław widzi upostaciowanie swojej zmory, nieodstępnego cienia odbierającego mu radość i witalność, uświadamiającego znikomość i daremność wszelkich poczynań, wprowadzającego w letarg (żywa mumia, pochowanie żywcem). Hraban (Raban) Maur, uczony czasów karolińskich, twierdził, że „pajęczyna symbolizuje udręczoną duszę oraz marność jej życia”⁷⁷.

s. 100; W. Kopaliński, dz. cyt., s. 239; J. C. Cooper, dz. cyt., s. 167; P. Kowalski, dz. cyt., s. 331).

⁷⁴ Mucha lubi przebywać „tam, gdzie przebiegają procesy gnilne, dokonują się rozkład i zniszczenie”, należy więc „do porządku zaświatowego, do mrocznego świata zmarłych” (P. Kowalski, dz. cyt., s. 330).

⁷⁵ S. Kobieliński, dz. cyt., s. 216.

⁷⁶ K. Moszyński, dz. cyt., s. 540. Por. P. Kowalski, dz. cyt., s. 330.

⁷⁷ S. Kobieliński, dz. cyt., s. 246.

W sposób przeciwny mucha i pająk są przedstawieni w scenie, w której bohater, czując się jak mnich buddyjski, oddaje się kontemplacji i zastyga w bezruchu. Leży tak długo, aż pająk zaczyna tworzyć pajęczynę między jego nosem a ścienną rzeźbą:

Było mi przyjemnie służyć osobą swoją za fundament pajęczych robót – i wdzięczny byłem, że ten mądry architekt wybrał mnie.

Nie wątpiłem, że zaufania jego nie zawiodę.

Będę piastował jego nici – aż jaka głupia **mucha** nie wpadnie. [...]

I nagle ogarnęła mnie chęć ujrzenia zachodu słońca, który musiał być piękny.

[...] Zdradzić zaufanie, czy leżeć bez ruchu aż do czasu, gdy pająk udzieli mi dymisji?

Im prędzej, tym lepiej je przerwać – raz dwa – i sznury pajęczyn naprężyły się – pająk uciekł w ciemny kącik rozety – a ja oddalałem opokę, czyli nos mój, coraz dalej.

Ale giętkie pajęczyny nie zrywały się, lecz wyciągały się coraz subtelniej i już doszedłem końca pokoju – a mój nos zawsze pozostawał w komunikacji z pająkiem.

Tak między duszami, mającymi swoje affinity, tworzą się nici sympatii, których oddalenie zerwać nie może.

Chyba brutalna ręka życia – i ona to palcem otarła nici z nosa [...]. (s. 190-191)

W tradycji indyjskiej pająk, jako budowniczy promienistej sieci, symbolizuje kosmiczny porządek, a ponieważ nitki wysnuwa z samego siebie, jego sieć może oznaczać emanację boskiego ducha, a on sam – stwórcę⁷⁸. Ponadto fakt, iż wspina się po tychże nitkach, sprawił, że „w Upaniszadach pojawia się także jako symbol duchowego samowyzwolenia”⁷⁹. Bohater Micińskiego przeżywa jakieś duchowe powinowactwo z pająkiem, odrywa się na moment od rzeczywistości zapatrzonej w górę, gdzie wspina się budowniczy sieci.

Pająk bowiem nie zamieszkuje ziemi, lecz w górze snuje z własnego materiału subtelne sieci, tak też dusza udręczona ziemskimi utrapieniami i czuwaniem, porzuca je i przez kontemplację zwraca się czystym umysłem do Boga⁸⁰.

Takie pozytywne znaczenie pająka odnajdujemy w myśli wczesnochrześcijańskiego uczonego rzymskiego, Kasjodora (właśc. Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus). W obrazie Micińskiego mucha oznacza tymczasem nieokrzesanego, natarczywego „przybysza” ze świata zmysłów, który zakłóca kontemplację.

⁷⁸ „Motyw taki odwzorowuje *imago mundi*, w którym pajęczyna przedstawia obraz »unifikacji«, scalenia przestrzeni rozpoczętego od środka [...]. W indyjskich ideach religijnych, posługując się tym właśnie obrazem, formułowano opinię, że istnieje naprawdę (tzn. w porządku *sacrum*) tylko to, co scalone” (P. Kowalski, dz. cyt., s. 412).

⁷⁹ *Leksykon symboli*, s. 115-116. „Nici pajęcze mogły być też drogą, którą można przejść ze świata śmiertelników do krainy duchów” (P. Kowalski, dz. cyt., s. 413).

⁸⁰ S. Kobieliński, dz. cyt., s. 246. Por. D. Forstner, dz. cyt., s. 289.

Jest tym, co pospolite, błahe, ograniczone. „Buddyzm dodaje, że tak jak pająk łapie w sieci muchy, tak podążający drogą, musi schwytać i zniszczyć żądze zmysłów”⁸¹. W tradycji chrześcijańskiej bzyzcąca mucha jest zresztą synonimem zmysłowości, rozpusty, chuci⁸².

Mucha i pająk „spotykają się” u Micińskiego jeszcze raz – w drugim z trzech luźnych fragmentów dołączonych do wydania utworu. Służą tutaj opisowi uosobionego fatum, występując w roli porównań charakteryzujących oczy i głos tej demonicznej postaci.

Aż nagle wzdrygnąwszy się – ujrzełszy [...] jakieś ciało nagie, pokryte włosami czarnymi i wrzodami – które dźwigało na sobie zwój łańcuchów. Oczy jego jakby **owada** – złożone z tysięcy soczewek, zdawały się być kulami czarnego azbestu – [...] nagle przytłumiły się pochodnie, [...] aż się zmroczyły zupełnie.

I wtedy oczy jego poczęły świecić straszliwym migotem – którego nie umiem porównać do niczego innego, jak do szmaragdu tarantuli, czyhającej w norze piasku na ofiarę –

I oczy te zdały się widzieć również dokładnie najdalsze ze słońc Wagi [...].

I wtędym ujrzał, że oczy te były zakryte czymś ciemnym – i że patrzymy się w nie, jak w protuberancje zaćmień słonecznych, przez dymne szkła.

A głos był jego ogłuszający, jak ryk Niagary⁸³ – to cichy, metaliczny, jak szmer złotych **muszek**⁸⁴ wążących się nieruchomo w promieniu słońca – (s. 272)

Opisana zjawia stanowi kwintesencję przeciwieństw. W zależności od oświetlenia jej oczy przypominają albo oczy owada, albo pająka, a głos jest hukem wodospadu lub szmerem muszek. Chrześcijaństwo już dawno zrównało pająka z Szatanem zastawiającym swe sieci na grzeszników⁸⁵. Skoro jednak w powieści Micińskiego zjawę określa się mianem „fatum” i przywołuje wielką tarantulę⁸⁶, to można wskazać tradycję Wielkiej Matki „w jej przerażającym aspekcie prządki losu – często ukazywano ją pod postacią ogromnego pająka, a nawet nazywano »wielkim pająkiem«, »kosmicznym pająkiem« albo »wielką prządką«. To atrybut wszystkich bóstw lunarnych. Była stwórczynią, która wyplata nić życia z własnego ciała, przyłączając wszystkich ludzi do siebie pępowiną, wiążąc ich i splatając z pajęczyną świata. W środku swej pajęczyny jest kosmicznym centrum, a wybiega-

⁸¹ J. C. Cooper, dz. cyt., s. 193.

⁸² W. Kopaliński, dz. cyt., s. 239.

⁸³ Por. użycie motywu Niagary w wizji królestwa bohatera: „Niechaj się pienią Niagary życia – i spadają z najwyższych skał” (s. 233).

⁸⁴ „Poza Polską na Białorusi witebskiej napotkano wierzenie o stadach muszek, rojących się na znacznej wysokości, jako o duszach zmarłych ludzi” (K. Moszyński, dz. cyt., s. 550).

⁸⁵ Zdaniem Marka Kurkiewicza w omawianej scenie Jarosław „staje twarzą w twarz z Szatanem, który obnaża zakłamaną duszę księcia” (M. Kurkiewicz, dz. cyt., s. 167).

⁸⁶ „W południowej Europie powszechnie wierzono, że ukąszenie tego pająka wywołuje pewien rodzaj historycznego szaleństwa” (J. C. Cooper, dz. cyt., s. 273).

jące ze środka nici mogą mieć znaczenie solarne (promienie słońca) lub lunarne, oznaczać cykl życia i śmierci albo stanowić symboliczną pajęczynę czasu⁸⁷. Książę Jarosław tkwi w takiej pajęczynie złudzeń, świecie przeciwieństw, przemienności zjawisk (słońca i księżyca, tworzenia i niszczenia, rozpacz i nadziei, śmiałości i świętości), której źródłem jest hipnotyzujący go demon – w jego oczach widzi on blask niewiadomego, ale widzenie to jest skrzywione, przydymione, bowiem we własnych oczach ma przysłowiową belkę (demon nazywa ją słomką): „Tą słomkę ja mu rzuciłem – tą pewność, że wszystko jest złudzeniem – i ten świat – i ten Bóg – i to męczeństwo i te gwiazdy – i ziemia – i miłość – i śmierć – i on sam” (s. 273).

[...] pająki, bezustannie niszcząc i budując, symbolizują nieprzerwaną inwersję utrzymującą w równowadze życie kosmosu. Tak więc symbolika pająka zakorzeniona jest głęboko w życiu ludzkim i oznacza „ciągłą ofiarę”, za której pośrednictwem człowiek bezustannie w ciągu swego życia się zmienia [...]”⁸⁸.

Bohater znajduje się w matni. Boi się niewiadomego, ale go pożąda (co stanowi chyba efekt strachu przed pustką i nudą), ciągnie go ku czemuś metafizycznemu, wobec czego intelekt pokornieje, a zarazem podejrzewa, że to złuda jak wszystko. Wpada w taką wewnętrzną sieć, której ośrodkiem jest demon-tkacz. W pajęczynie „czai się zniszczenie i agresja. Pajęczyna z pająkiem pośrodku symbolizuje [...] pochłaniający wir. Jest to prawdopodobnie symbol odczucia negatywnej strony świata, intuicji dostrzegającej zło nie tylko na obrzeżach koła przemian, ale w samym jego środku, tj. źródle”⁸⁹, czyli w sobie.

„Anonimowe” owady spotkamy w krótkiej sekwencji mającej miejsce w scenie pisania przez bohatera dramatu. Skończywszy pomyślnie fragment sztuki Jarosław wychodzi odpocząć do parku:

Liście szeleściły mi łagodnym szmerem i zdało mi się, że każdy z nich jest oddzielnym sonetem – małym skończonym poemacikiem o słońcu, o wiosennym rozlewie sił – o ptaszkach i brzęczących w letnie upały **owadach** – o kwiatach, które szybko uwiodły – ale były tak radosne... (s. 200)

Kiedy wraca, drze rękopis niezadowolony z tego, co napisał. Można podejrzewać, że to chwilowe spotkanie z naturą, która tworzy własne piękno, powoduje, że bohater zmienia zdanie na temat swojej twórczości.

⁸⁷ Tamże, s. 193. Por. J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przekł. I. Kania, Kraków 2000, s. 300; P. Kowalski, dz. cyt., s. 412.

⁸⁸ J. E. Cirlot, dz. cyt., s. 299-300.

⁸⁹ Tamże, s. 300. Wydaje się, że zamiast pajęczyny-spirali w podobnym znaczeniu może też być użyty wir wodny. Bohater wspomina, że symbolem duszy jest woda i niebo, przy czym woda „posiada tajemnicze – do dna dławiące wiry” (s. 51).

W każdej z obu wersji powieści występuje robaczek świętojański⁹⁰. Na początku pierwszej z nich bohater wyjaśnia, dlaczego stracił wiarę we wszystko i pragnie samotności. Rozczarował się będąc Faustem, ale i Prometeuszem: „[...] wydzierałem ogień niebu, aby go nieść swoim braciom – i ten ogień okazał się **robaczkiem świętojańskim**, który świeci, nie oświecając – i pali – nie rozpalając” (s. 50). Prawdy, które odkrył, nie miały wystarczającej mocy, aby zmienić ludzkie społeczeństwo. W buddyzmie świetlik „obrazuje płytką wiedzę, która nie jest zdolna rozświetlić mroków ignorancji”⁹¹.

Na początku drugiej wersji utworu robaczki świętojańskie pełnią inną rolę. W wizji ziemskiego królestwa, z którego bohater chce uciec z napotkaną zakonnica (upostaciowaniem duchowości) są określeniem szmaragdów jako ozdoby i królewskiego daru: „Krucze włosy jej, w których umieściłem **świętojańskich robaczków szmaragdy** – chciałem przycisnąć do ust – lecz mnie wstrzymała dłoń” (s. 233). Skojarzenie ze szmaragdami wynika stąd, że owady te emitują zielonkawe światło. Być może szmaragdy zostają nazwane robaczkami świętojańskimi z powodu łączenia tych stworzeń z tym, co duchowe. Czasem uważano, że świetliki reprezentują duchy żyjące po śmierci⁹². „Piękne wierzenie utożsamiające dusze ludzkie ze świetlikami [...], znane m.in. dalekim krajom egzotycznym [...], spotykamy u części Ukraińców i Małopolan [...]”⁹³. Szmaragd natomiast z powodu swej barwy wiązany był z płodnością, a więc z księżycem, wodą, deszczem, wiosną, odrodzeniem (w Egipcie stanowił klejnot Izidy, w Rzymie zaś pozostawał atrybutem Wenus⁹⁴). Ponieważ zakonnica nie pozwala bohaterowi pocałować swych włosów ze szmaragdami, stąd przywołać należy tradycję chrześcijańską, w której szmaragd „oznacza czystość, wiarę i nieśmiertelność”⁹⁵, będąc też skutecznym talizmanem przeciwko mocom piekielnym, gdyż według legend średniowiecznych pochodzi ze świata zmarłych lub piekła (wypadł z korony Lucyfera)⁹⁶.

⁹⁰ „Robaczek świętojański” to potoczna nazwa chrząszcza z rodziny świetlikowatych. Spośród trzech gatunków żyjących w Polsce najpopularniejszy jest świetlik świętojański. Światłu wytworzanemu przez te owady nie towarzyszy ciepło.

⁹¹ J. C. Cooper, dz. cyt., s. 227.

⁹² Tamże. Zob. Á. P. Chenel, A. S. Simarro, dz. cyt., s. 256.

⁹³ K. Moszyński, dz. cyt., s. 550.

⁹⁴ Szmaragd łączono zatem z miłością, a nawet wiernością, ale był on też kamieniem Saturna – stymuluje do walki ze słabościami i lenistwem natury ludzkiej, zsyła próby, które „przynoszą postęp duchowy”, udziela darów mistykom i wtajemniczonym, będąc klejnotem wybranych, a nie tłumy (zob. K. Karen, *Kamienie życia, czyli w magicznym kręgu klejnotów*, Warszawa 1991, s. 54-57).

⁹⁵ *Leksykon symboli*, s. 157. Por. D. Forstner, dz. cyt., s. 141-142.

⁹⁶ Á. P. Chenel, A. S. Simarro, dz. cyt., s. 251; H. Biedermann, dz. cyt., s. 359; J. Tresidder, dz. cyt., s. 212.

Do pozostałych owadów, jakie napotkać można w powieści Micińskiego, należą pchły, szarańcza i termyty. Pchła to synonim pogardy, „spośród wszystkich stworzeń najbardziej pozbawiona znaczenia”⁹⁷, „symbol znikomości i małości”⁹⁸. Kiedy książę Jarosław wrzuca do ognia książki, znudzony i poirytowany ich tematyką, nazywa „pchłami ziemnymi”, krwio pijcami, autorów literatury popularnej, „sprzedajnej”, „przyziemnej”, kierowanej do niewybrednego odbiorcy, który nie szuka mistycznych uniesień:

Co za bezczelność tych pismaków smarować swoje niezajmujące opowiadania, nudne samoanalizy, niedowcipne miłostki, socjalne elukubracje, lukrowane fantazje...

Pchły ziemne, żyjące na karkach głupkowatej trzody... (s. 155)

Ma przy tym świadomość, że sam też posiada w sobie coś z pasożyta: „[...] my książęta konsumujemy to, co nam zostawiła przeszłość: majątek – zdolności – rasę – ale sami nic nie tworzymy” (s. 156). Niszczenie książek to jeden z przejawów uwalniania się bohatera od „kulturalnych śmieci”⁹⁹.

O szarańczy mowa w opisie naddnieprzańskiego stepu: „[...] te dzikie pola czynią wrażenie pustki posępnej, wrogiej życiu – [...] jakaś rozpaczliwa cmentarność – [...] jakby groby otwarte – mroczą się podziemne kurytarze susłów – gdzie składa chętnie swe jajka **szarańcza**” (s. 256). Zapewne chodzi tutaj o szarańczę wędrowną, która stała się symbolem zniszczenia, a jej obraz w Apokalipsie św. Jana (Ap 9, 3–11) bywa interpretowany „jako wizja mocy demonicznych”¹⁰⁰. Powieściowy pejzaż martwego stepu ma w sobie coś demonicznego – wzmianka o szarańczy sugeruje, że w łonie życia lęgnie się śmierć, katastrofalne rozmnażanie się prowadzi do klęski. Jednak w tym samym gruncie „głęboko leżą ukryte nasiona rozmaitych roślin, które wyczekują chwili sposobnej, by wyrwać się spod ziemi i wyprzeć dawnych posiadaczy – i samym lec [...] wraz z wiosną, która jest [...] pobojuwiskiem dla żywych, a »kwietnym zamtuzem« dla mających się narodzić” (s. 256). Step zatem tylko pozornie jest martwy, kryje się w nim potencja życia i śmierci, zjawisk podanych prawu przemian. Już w pierwszej wersji utworu taki porządek świata skłonił księcia do stwierdzenia, że „w głębiach instynktu wszechżycia leży zbrodnia” (s. 50), teraz to potwierdza patrząc na polującego na stepie Kuczalskiego: „Tu łagodny buddysta zmieniać się musi w drapieżną kanię” (s. 257).

⁹⁷ J. C. Cooper, dz. cyt., s. 200.

⁹⁸ S. Kobielus, dz. cyt., s. 254. Zob. M. Solińska, *Pchła jako bohater literacki*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” 44 (2004), s. 221-240.

⁹⁹ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 275-274.

¹⁰⁰ *Leksykon symboli*, s. 155. Por. H. Biedermann, dz. cyt., s. 355; D. Forstner, dz. cyt., s. 302; S. Kobielus, dz. cyt., s. 315.

Można by to nazwać – mając w pamięci wiersz Williama Blake'a *The Tyger* (prwdr. 1794, pol. *Tygrys*) – syndromem współistnienia tygrysa i baranka¹⁰¹.

Chociaż widok nieba nad stepem wywołuje uniesienie duchowe księcia, skłania do rozważań o Bogu, „błękitnej Jeruzolimie” św. Jana czy duszy wszechświata, to jednak bohaterowi nie daje spokoju świadomość dychotomii bytu, jakiegoś pęknięcia, które nazywa „szczeliną idącą przez serce świata” (s. 258) – i nie wie, jak tę ranę wyleczyć. Dlatego wspomina o tygryscy, na którą polował, i o jadowitych węzach, potem o ludziach („Tu rządzi bankier, kurtyzana i żołnierz” – s. 258). Z wcześniejszej wypowiedzi bohatera już wiemy, że zwierzęta potrafi on zrozumieć, ale człowieka – nie: „[...] miłość żywię nawet dla tygrysów i węzów, [...] jednego tylko brata mojego człowieka kochać nie potrafię” (s. 244). W końcu wypomina Bogu niewdzięczność, marząc o odrodzonej ludzkości, ku której wcale nie zbliża działalność nawet nadgorliwych, bezkompromisowych i bogobojnych nauczycieli Ewangelii:

Stawiamy Ci kościoły, palimy świece, utrzymujemy ogromną czarną armię Jezuitów, która, jak **termity** w okręcie, podgryzła złotą nawę naszej Rzeczypospolitej – a uważa się – za ulepszającą Twoje za głupie [...] błogosławieństwa ewangeliczne. (s. 258)

Termity (nazywane niekiedy białymi robakami lub białymi mrówkami¹⁰²) odżywiają się głównie drewnem, stając się czasem poważnymi szkodnikami. Przywołane zostały w powieści, mimo że należą do owadów żyjących w klimatach tropikalnych i subtropikalnych. Bohater nie mógł jednak użyć w swoim porównaniu na przykład rodzimych korników, gdyż zależało mu na wyolbrzymieniu liczebności, a tylko termity jako owady społeczne tworzą gigantyczne kolonie z milionami „mieszkańców”.

3. Refleksje końcowe

Trzeba przyznać, że bestiariusz niewielkiego przecież utworu *Mené – Mené – Thekel – Upharisim!*... jest przebogate, a przecież ograniczyliśmy się tylko do robaków i owadów, wspominając też trochę o pajęczakach. Jeśli chodzi o robaki, to występują one w dwóch podstawowych, tradycyjnych dla nich rolach, jako robaki śmierci i robaki marności (pogardy, poniżenia, znikomości). Raz pojawia się czerw, glista i robactwo. Czerw, w sensie formy larwalnej, służy zobrazowaniu przemiany duchowej bohatera. Glista jest rozumiana dosłownie, zaś „robactwem” (w znaczeniu pasożytów) określa się rodaków żerujących na upadłej Polsce.

¹⁰¹ Na możliwość powinowactwa duchowego między Micińskim i Blake'm wskazał Marcin Bajko (*Apokalipsa, Xsiażę, Twórcą. O powieści „Mené – Mené – Thekel – Upharisim!...” Tadeusza Micińskiego*, w: *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, t. 2, pod red. K. Korotkicha i J. Ławskiego, Białystok 2007, s. 445-446).

¹⁰² J. C. Cooper, dz. cyt., s. 166.

Większość owadów podporządkowana jest zasadzie przeciwieństw, przy czym z jednej strony mamy do czynienia z opozycyjną symboliką wybranych stworzeń (konik polny – mrówka, osa – pszczoła, motyl – pszczoła), z drugiej zaś z ambiwalencją znaczeniową jednego i tego samego zwierzęcia (mrówka, mucha, pszczoła). Spotykamy zatem owady lunarne i solarne, nieczyste i czyste, jak też takie, którym tradycja nadała niejednoznaczny charakter. Wydaje się jednak, że istotniejsze jest inne rozróżnienie: 1) zwierzęta, które pomagają w obrazowaniu stanów duszy głównego bohatera; 2) zwierzęta, które służą do opisu ludzkiego społeczeństwa.

Pierwszy rodzaj tworzą owady wyrażające dążenia i nastroje księcia, ujawniające jego ciemną naturę lub ukierunkowujące na światło. Są to stworzenia lunarne (ćmy, świerszcze, robaczki świętojańskie) i solarne (koniki polne, pszczoły, motyle), ale też owady o dwuznacznej symbolice, jak mrówka, której przypisuje się mądrość życiową i demoniczną krwiożerczość, czy mucha, ukazująca pragnienie wolności księcia, ale też zagrożenie przez napierającą pospolicą, przyziemność, małość i bezmyślność. Na drugi rodzaj owadów składają się stworzenia o jednoznacznie negatywnym wydźwięku, przywołane dla oceny społeczeństwa, które porzucił książę Jarosław izolując się w swojej rodzinnej posiadłości. Większość z nich została powiązana z jakąś grupą społeczną: „błotniste komary” (tłum pochlebców), „pchły ziemne” (pisarze), „termity w okręcie” (jezuici). A w wypowiedzi przyjaciela księcia mamy jeszcze: trzmiele (panowie), osy (duchowieństwo), trutnie (mnisi). Dominują zatem pasożyty i szkodniki. Oryginalny wyjątek stanowi obraz miliarda zlepionych ze sobą gąsienic tworzących węża ludzkości. W tym przypadku chodzi o całość społeczeństwa, które w oczach księcia przypomina coś ohydneho i niezdolnego do przeobrażenia w inną formę, obarczonego swą cielesnością, niepotrafiącego oderwać się od ziemi. Przyziemne ludzkie gąsienice dalekie są według bohatera od duchowej przemiany. I można je również zaliczyć do szkodników.

W powieści odnajdziemy także owady, które użyte zostały w celu uplastycznienia jakiegoś opisu bądź podkreślenia charakteru jakiegoś zjawiska, przykładem wygląd zamku księcia (motyle), obraz stepu naddnieprzańskiego („czerwone świerszcze”, szarańcza), zachowanie konkretnej postaci, jak Kazio (motyle) czy zjawa fatum (muszki).

Ośmielamy się w związku z powyższym uznać, że utwór Micińskiego stoi pod znakiem wyobraźni zoomorficznej. Świadczą o tym nie tylko przeanalizowane motywy robaków lub owadów i pajęczaków, ale też szereg innych, nieomówionych szerzej w niniejszej pracy zwierząt, zarówno pospolicich i rodzimych, jak egzotycznych i mitycznych.

Bibliografia

- Bajko M., *Apokalipsa, Xiążę, Twórca. O powieści „Mené-Mené-Thekel Upharisim!...” Tadeusza Micińskiego*, w: *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, t. 2, pod red. K. Korotkicha i J. Ławskiego, Białystok 2007.
- Cooper J. C., *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, przeł. A. Kozłowska-Ryś i L. Ryś, Poznań 1998.
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wybór il. i komentarz T. Łozińska, Warszawa 1990.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1995.
- Kowalski P., *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007.
- Kurkiewicz M., *W labiryntach konwencji. (O prozie Tadeusza Micińskiego)*, Bydgoszcz 2004.
- Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992.
- Moszyński K., *Kultura ludowa Słowian*, t. 2: *Kultura duchowa*, cz. 1, Warszawa 1967.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Wieża z kości słoniowej i kazalnica, czyli między Des Esseintes a Piotrem Skargą. (O Tadeuszu Micińskim)*, w: *też, Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków – Wrocław 1985.
- Solińska M., *Pchła jako bohater literacki*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” 44 (2004).

Grzegorz Igliński

University of Warmia and Mazury in Olsztyn

THE WORLD OF BUGS AND INSECTS IN MENÉ-MENÉ-THEKEL UPHARISIM!... QUASI UNA PHANTASIA BY TADEUSZ MICIŃSKI

Summary

Insects and bugs can be found virtually everywhere in the works of Miciński – in the drama, the poetry, the prose, and therefore, the author of the article had to narrow the field of exploration. The posthumously published, unfinished novel *Mené-Mené-Thekel Upharisim!... Quasi una phantasia* (ed. 1931) was considered as one of the characteristic texts. The author of the article looked at both the remaining versions of the work, characterized by zoomorphic imagination. This is evidenced not only by the analyzed motives of worms or insects and arachnids, but also by a number of other not widely discussed motives of animals, both the common and native, as well as the exotic and mythical ones. Most of the insects were subordinated to the principle of opposites, while on the one hand we are dealing with oppositional symbolism of the chosen creatures (the grasshopper – the ant, the wasp – the bee, the butterfly – the bee), and on the other hand with the semantic ambivalence of one and the same animal (the ant, the fly, the bee). The article is a contribution to the analysis of Miciński's zoomorphic imagination.

Keywords: zoomorphism, Miciński, novel, imagination, the subject

III.
KONTEKSTY, INTERTEKSTY



Okladka 2. wydania *Wity*, wydawnictwo „Rój”,
Warszawa 1930

Katarzyna Badowska
Uniwersytet Łódzki

EROS ET MUSICA – PIEŚŃ TRYUMFUJĄCEJ MIŁOŚCI
JAKO OPOWIEŚĆ O KLĘSCIE WYZWOLIN
Z EGZYSTENCJALNEJ PUSTKI.
PRÓBA LEKTURY PRZEZ PRYZMAT ORFIZMU

Pieśń tryumfującej miłości, wczesny poemat prozą Tadeusza Micińskiego, kwitowany na ogół przez badaczy lapidarnymi wzmiankami przy okazji większych rozpraw problemowych, okazuje się tekstem wielu niespodzianek. Pierwsza dotyczy już pierwodruku. Utwór ukazał się, jak wiadomo, w krakowskim „Życiu” – w numerze 5. z 1899 roku. Tę lokalizację wskazują zarówno „spis rzeczy” za rok 1899 pomieszczony przez redakcję w ostatnim numerze rocznika (nr 21/22 z 1 grudnia 1899 roku), jak i komentarz edytorski do zbiorowego wydania poematów Micińskiego pod redakcją Wojciecha Gutowskiego¹ oraz bibliografia zawartości „Życia” opracowana przez Grzegorza Bąbiaka².

Nie każdemu, kto sięgnie po wskazany piąty numer opatrzony datą 1 marca³, będzie jednak dane poemat Micińskiego przeczytać. Część polskich

¹ W. Gutowski, *Komentarz edytorski*, w: T. Miciński, *Poematy prozą*, Kraków 1985, s. 279-349.

² G. Bąbiak, *Bibliografia zawartości „Życia” warszawskiego i krakowskiego, „Strumienia” oraz „Chimery”*, Warszawa 2000.

³ Wojciech Gutowski w komentarzu edytorskim do opracowanego przez siebie tomu poematów Micińskiego omyłkowo podał informację, iż numer 5. wyszedł z datą 29 stycznia 1899 roku (W. Gutowski, *Komentarz edytorski*, s. 301). Lapsus ten powielali następnie inni literaturoznawcy (na przykład T. Linkner, *Tatrzańskie noce Micińskiego*, w: *Poezja i astronomia*, red. B. Burdziej i G. Halkiewicz-Sojak, Toruń 2006, s. 445), dlatego warto w tym miejscu dokonać sprostowania. 29 stycznia ukazał się 5. numer „Życia” w roku 1898, gdy pismo wychodziło jeszcze jako tygodnik.

bibliotek, w tym Biblioteka Uniwersytetu Łódzkiego, gdzie rozpoczęła kwerendę autorka niniejszego szkicu, posiada bowiem w zbiorach egzemplarze, w których zamiast *Pieśni tryumfującej miłości* wydrukowany jest na stronach 82-87 dłuższy passus z *Synagogi szatana* Stanisława Przybyszewskiego. Na podobną przeszkodę natknie się czytelnik próbujący skorzystać z wersji zdigitalizowanej przez Wojewódzką Bibliotekę Publiczną w Krakowie i jako jedynej udostępnionej online w ramach Federacji Bibliotek Cyfrowych. Poszukiwanie „Życia” z tworem Micińskiego przypomina w rezultacie loterię, nikt bowiem nie zauważył – a przynajmniej nie odnotował – iż po Polsce krążą dwie wersje numeru 5. z 1899 roku⁴.

Co jest powodem tego intrygującego zawirowania w historii XIX-wiecznej prasy? Działania cenzury. Otóż decyzją redakcji „Życia” w numerze z 1 marca ukazał się kolejny fragment *Synagogi szatana*, której druk rozpoczęto w numerze poprzednim – z 15 lutego. Kontynuacji studiów z zakresu satanizmu krakowska C.K. Prokuratoria Państwa nie zamierzała tolerować, toteż numer skonfiskowano. W trosce o czytelników, ponosząc ogromne koszty, redakcja wydała drugi nakład, na stronach 82-84 zamieszczając *Pieśń tryumfującej miłości*, co wymusiło także graficzne zmiany w rozmieszczeniu tekstów na dalszych kolumnach⁵. Po konfiskacie wszystkie „zakazane” egzemplarze powinny zostać zniszczone, najwyraźniej jednak część z nich zdążyła zostać rozesłana do prenumeratorów przed interwencją prokuratora bądź jakimś sposobem zachowała się w siedzibie redakcji przy ul. Pańskiej 11, gdzie sprzedawano pojedyncze numery „Życia”. Na decyzji zastąpienia studiów Przybyszewskiego tworem Micińskiego zapewne zaś zaważył fakt, iż poemat i tak czekał na publikację w jednym z najbliższych numerów krakowskiego dwutygodnika, był niejako „pod ręką”.

Drugą zajmującą kwestię stanowi niejasny związek *Pieśni tryumfującej miłości* z powstałą blisko dwadzieścia lat wcześniej, w roku 1881, nowelą Iwana Turgeniewa noszącą dokładnie ten sam tytuł (*Pesn' toržestvujuščej ljubvi*). Badacze – zgadzając się, iż Miciński prawdopodobnie znał prozatorską perełkę rosyjskiego pisarza⁶ – bezradnie rozkładają ręce, próbując odpowiedzieć

⁴ Wersję z poematem Micińskiego udostępnia m.in. Biblioteka Jagiellońska, a w Łodzi – Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Marszałka Józefa Piłsudskiego.

⁵ O konfiskacie redakcja informowała czytelników w specjalnych oświadczeniach zamieszczonych i w drugiej wersji numeru 5., i w numerze 6. Pismo ze zmienioną zawartością ukazało się z pewnością z opóźnieniem w stosunku do deklarowanej na winiecie daty 1 marca.

⁶ Zob. A. Semczuk, *Iwan Turgeniew*, Warszawa 1970; W. Gutowski, *Komentarz edytorski*, s. 302; W. Koschmal, *Przekształcenie noweli w poemat prozą. „Pieśń tryumfującej miłości” I. S. Turgeniewa i T. Micińskiego*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” 1990, t. XXVII, s. 171.

na pytanie, czy autor *Nietoty* zamierzenie odniósł się utworu poprzednika – tak wiele dzieł ekspresjonistyczny poemat od małej prozy inspirowanej włoskim renesansem. Jako oczywiste podobieństwo wskazać można bowiem jedynie temat: niespełniona miłość, ten jednak był wspólny dla ogromnej ilości młodopolskich dzieł. Sądzić można, że inspiracje tkwią głębiej i że Miciński czytał Turgieniewa przez Nietzschego. Bohaterowie noweli reprezentują bowiem wyróżnione przez niemieckiego filozofa przeciwstawne pierwiastki: uprawiający malarstwo Mucjusz – apolliński, pasjonujący się muzyką Fabiusz – dionizyjski⁷. Drugi z żywiołów wiąże się z dążeniem do metafizycznego poznania i mistycznego zjednoczenia ze światem, z wejrzeniem w istotę rzeczy, z uczestnictwem w doskonałości i pełni (prajedni), której gorąco pragnie i podmiot poematu Micińskiego. Co więcej, odsłania on antynomiczność rzeczywistości, zbudowanej – jak u autora *Nietoty* – na opozycjach, wśród których jedna z najbardziej ważkich dotyczy dwoistej, tytaniczno-boskiej natury człowieka, zajmującej istotne miejsce w ufundowanej na micie dionizyjskim doktrynie orfickiej⁸.

Ta zaś – i tu kolejna zagadka, jaką stawia przed czytelnikiem utwór Micińskiego – jawi się jako istotny, choć niepodsuwany przez autora explicite, trop interpretacyjny. Jeszcze ważniejszą rolę pełni sam mit o Orfeuszu, traktującym muzykę i śpiewaku, który mocą melodii próbował wyzwolić z krainy zmarłych ukochaną Eurydykę. Ma on w poemacie charakter aluzyjny i ukryty, implikowany jest przez konstrukcję i rozpoznawalną motywikę, nie oznacza natomiast przyjęcia i rekonstrukcji gotowego wątku. Buduje znaczenia odpowiadające sytuacji jednostki przełomu wieków, stając się artystyczną refleksją o potrzebie wtajemniczenia we własną podmiotowość, inicjacji w „ja” przez miłość i muzykę o charakterze dionizyjskim, wprawiającą w stan upojenia, kierującą ku temu, co nieskończone, umożliwiającą kontakt z absolutem. Być może pewną inspirację dla jego powstania stanowił *El divino Orfeo (Boski Orfeusz)* – dramat Calderona de la Barca, którego dzieła zafascynowały Micińskiego podczas pobytu w Hiszpanii w latach 1897–1898.

*

⁷ O apollińskiej sztuce plastycznej i sztuce muzyki jako sztuce Dionizosa Nietzsche pisał, jak wiadomo, w *Narodzinach tragedii*.

⁸ Przypomnijmy: Tytani rozszarpali i pożarli Zeusowego syna – małego Zagreusa, ale z uratowanego serca boskiego dziecka odrodził się drugi Zagreus, czyli Dionizos. Zeus spalił Tytanów piorunem, zaś z ich prochów stworzył rodzaj ludzki, który nosi w sobie element „tytaniczny”, zły, ale także pierwiastek boski z wchłoniętego przez Tytanów Zagreusa. Dłatego – jak uważali orficy – dobro walczy w człowieku ze złem, dusza z ciałem.

Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że inicjująca poemat Micińskiego rozpaczliwa skarga nienazwanego protagonisty zbieżna jest z doświadczeniami, jakie przypisuje człowiekowi studni, a w konsekwencji samemu sobie i gatunkowi ludzkiemu w ogóle, bohater *Tamtego człowieka*. Belmontowski nerwowiec, dostrzegając uwięziony w studziennej otchłani antropoidalny twór, rozumuje, jak pamiętamy, następująco:

Ze swojej chłodnej i ciemnej głęбини, wysoko ponad sobą, widzi on gwiazdy [...]. Widzi je – wiecznie zdążające jednym szlakiem. [...] Dostrzega niezmierność odległościowych stosunków. Uznaje majestatyczne prawo, kierujące nimi!... [...] Trzebaż zapytywać, jakie uczucia budzi ten widok w duszy człowieka studni? Na dole – tak wązko; w górze – tak przestronno!... na dole tak pochmurno; w górze – tak wesoło!... na dole – jednostajność i nuda; w górze – różnaitość i bogactwo wrażeń!... [...] Mieszkać w ciemnym i chłodnym grobie i widzieć nad sobą niedościgłe niebo! I czuć, że się z tego grobu nigdy nie wyjdzie!⁹

Zintensyfikowany proces myślowy przenosi rozważania młodego mężczyzny z poziomu ontycznego na ontologiczny, skutkując jednocześnie ważką epistemologicznie analogią: „Cały świat nasz nie jest-li tylko studnią? [...] Toć i myśmy ograniczeni i ponad nami wisi płat nieba”¹⁰. Ta gorzka konstatacja determinuje postrzeganie ludzkiej egzystencji jako otwartej co prawda na tajemnicę, lecz ujętej w karby nieprzekraczalnych granic, a przez to skażonej nieukojonym pragnieniem zaspokojenia rodzących się tęsknot duchowych i poznawczych – pragnieniem sięgnięcia nieba. Potrzeba transgresji wyrażona poprzez metaforę zawieszzonego nad głową firmamentu staje się też udziałem bohatera-narratora *Pieśni tryumfującej miłości*, rozpoczynającego swój monolog pełnym boleści wykrzyknieniem, w którym streszcza się mizéria jego kondycji zestawionej z nieskończonością kosmosu: „I tyle jedno pozostało mi szczęścia na tym bezgranicznym świecie, że mi dano czasem rozmawiać z gwiazdami!”¹¹.

Odczucie filiacji nie słabnie nawet gdy uwzględnimy, iż autora *Tamtego człowieka* interesował wpływ psychicznych aberracji na zdolność postrzegania zagadek bytu, zaś w twórczości Micińskiego gwiazdy pełniły rolę symbolu-kłucza. Idzie tu bowiem nie o płytkie podobieństwa obrazowe, lecz o motywy ważne dla modernistycznej antropologii literackiej i filozofii podmiotu – przeczuwającego istnienie podszewki bytu i cierpiącego na poczucie braku,

⁹ L. Belmont, *Tamten człowiek. Z notatek wariata*, „Tygodnik Ilustrowany” 1891, nr 84, s. 91 oraz nr 85, s. 98.

¹⁰ Tamże, nr 85, s. 99.

¹¹ T. Miciński, *Pieśń tryumfującej miłości*, w: tenże, *Poematy prozą*, dz. cyt., s. 47. Dalej skrótowa lokalizacja cytatów z poematu za tym wydaniem, z podaniem w nawiasie numeru strony.

pragnącego przełamać jałowość egzystencji, osiągnąć pełnię istnienia, wznieść się poza ograniczenia ku transcendentnemu wtajemniczeniu i inicjacji w tajemnicę. Bohatera utworu Micińskiego łączy z „człowiekiem studni” zwerbalizowana *explicite* sytuacja uwięzienia¹². Dojmująca, patrząc na skalę emocji, i zajmująca zapewne nie raz myśli udręczonego nią człowieka, o czym świadczy inicjalny parataktyczny spójnik „i”, sugerujący uprzednie już podjęcie refleksji, której kontynuację stanowi niejako treść monologu-poematu. Pierwszy werset wydaje się bowiem ciągiem dalszym, uzupełnieniem, a po części nawet podsumowaniem jakichś niewyeksplikowanych utyskiwań na egzystencję tak bardzo naznaczoną cierpieniem, że wyłączną radością pozostaje możliwość spoglądania ku gwiazdom, w których bohater pragnie widzieć nie tylko świadka niedoli, ale też towarzysza, rozmówcę, odbiorcę swego rozpaczego wyznania, co poświadcza również padająca nieco dalej apostrofa: „O gwiazdy – jedyne powiernice mojej duszy” (s. 49).

Kwestia adresata owej pełnej skarg opowieści jest chyba w ogóle bardziej interesująca, niż to się może na pozór wydawać. Lamentacja jest bowiem ustrukturyzowana w taki sposób, jakby jej odbiorcą – poza czytelnikiem rzecz jasna – miał być ktoś ze świata przedstawionego. Bohater-narrator wyraźnie stara się nadać jej formę, uładzić z myślą o słuchaczu. Jego monolog nie jest rejestrem luźnych skojarzeń ani zapisem wrywkowych, akcydentalnych wrażeń czy wspomnień przeżytych doświadczeń – jak w XIX-wiecznej prozie mogłoby przebiegać wewnętrzne wyłącznie, podświadomościowe rozliczenie z własną egzystencją. Porządek opowiadania w znacznym stopniu został przez niego uzgodniony z porządkiem fabularnym i poddany zabiegom retorycznym. Elementem retorycznej gry z odbiorcą jest i nienaturalność konstrukcji pierwszego zdania, przez użycie spójnika nacechowanego lekkim patosem i wyjaskrawiającego ból podmiotu. Wyznanie rozpoczyna bohater od określenia swojego stanu, by następnie przystąpić do zrelacjonowania niezwyklej „miłosnej przygody”, która w efekcie pogłębia alienację oraz poczucie pustki istnienia.

Silne emocje zakłócają oczywiście rytm całości, sprawiają, że składnia rwie się – zwłaszcza w drugiej części tego ekspresjonistycznego poematu, gdy czas nakreślonych wydarzeń staje się niemal tożsamy z momentem snucia opowieści, a bohaterowi coraz trudniej odróżnić jawę od nękających umysł ułudnych wizji – jednak próba ułożenia zdarzeń w sekwencje, z uwzględnieniem ich chronologii, jest uderzająca, naturalnie przy zastrzeżeniu,

¹² O różnych obliczach utraty wolności w młodopolskiej literaturze pisała Maria Podraza-Kwiatkowska w szkicu *Sytuacja uwięzienia i zdobywania wolności. O jednym z młodopolskich symboli-kluczy*, w: taż, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 8-50.

iż rzeczywistym tematem monologu jest nie jedno czy drugie zdarzenie, lecz monologujące „ja”. Artykulacja wewnętrznego doświadczenia uporządkowana pod kątem odbiorcy nie oznacza bynajmniej, że ów odbiorca istnieje. Wręcz przeciwnie – wyznaczenie trafia w próżnię. Spotyka się z absolutnym milczeniem. Nieme pozostają także gwiazdy, do których bohater kilkakrotnie kieruje swe wezwania. W rezultacie osamotniony człowiek, którego skarga nie znajduje rezonansu ani wśród ludzi, ani w bezmiarze wszechświata – może jedynie zakończyć opowieść bezsilnym: „Jak cicho...” (s. 62).

Kim jest podmiot szukający zrozumienia dla swej sytuacji? Paradoksalnie – wiadomo o nim niewiele i niemało zarazem. Z jednej strony nie jest znane nawet jego imię czy pochodzenie, a rozmyciu konkretnego sprzyja silna liryzacja i metaforyzacja opowieści, nasuwającej skojarzenia z orientalną baśnią i powiązanej z mitem orfejskim. Z drugiej jednak, wewnątrz bohatera zostaje na wskroś obnażone, świat przedstawiony jest bowiem *de facto* obrazem jego psychiki. W autodefinicji opartej na anaforze i paralelizmie składniowym mówiący przedstawia siebie jako więźnia przykutego do ściany w zatęchłych lochach, biczem zmuszanego do pracy, nigdy nie widzącego słońca i jedynie późnym wieczorem wypędzanego w kajdanach na powietrze w gronie innych dzielących ten sam los więźniów (niewolników?), z których każdy nawet podczas wspólnych chwil po zmierzchu pozostaje samotny i „w oczy towarzyszowi spojrzeć nie śmie, aby nie ujrzyć własnego odbicia” (s. 47). Poczucie osaczenia bohatera buduje Miciński piętrowo.

Zniewolenie mężczyzny nie zostało zredukowane wyłącznie do okoliczności wtrącenia go do ciemnicy i spętania łańcuchami. Stosując technikę „od szczegółu do ogółu”, przenosi pisarz uwagę czytelnika z pojedynczego lochu na scenę wokół kazamatów, na których dziedzińcu niewolnicy spędzają początek każdej nocy otoczeni wieżycami strażnic i murem z wysokich skał. A poza tymi barierami, wzniesionymi siłami człowieka, czeka już cały bezmiar osaczenia i osamotnienia niemożliwy nawet do ogarnięcia okiem: pozbawiona życia skalista pustynia oraz przestwór morza¹³. Z tego żywota-więzienia nie sposób się wydostać. Toteż położenie spycha bohatera poematu na najniższy poziom bytu, czyni zeń istotę ułomną, wyniszczoną, bliższą widmu niż człowiekowi; sprawia, że jest on „przegniły”, „zatruty”, „lichszy od pajaków”, „skąpą jałmużną księżycowych promieni jak upiór karmiony” (s. 47). Implikuje poczucie pustki i absurdu egzystencji poddanej delimitacji tak w wymiarze somatycznym, jak epistemologicznym, choć toczącej się przecież, jak zauważa narrator, w otwartym obszarze niewyczerpanych potencji – „na b e z g r a -

¹³ Obraz morza podchodzącego pod skały pisarz rozwinął w *Nietocie*.

nicznym świecie”, pod „bezkresnymi przestworzami” nieba [s. 47 i 48, podkr. – K. B.].

Zarysowane na wstępie elementy świata przedstawionego zawdzięczają wiele, jak widać, obrazowaniu gnostyckiemu. Rzeczywistość staje się dla doznającego podmiotu układem niekończących się antynomii, obejmujących wszystkie kategorie istnienia: mrok – jasność, sfera ziemska (i podziemna) – sfera astralna, zniewolenie – wolność, granice – bezkres, zamknięcie – otwarcie, małość człowieka – ogrom kosmosu. Bohater doświadcza rozdarcia świata, który nie stanowi harmonijnej jedności, lecz zawiera pierwiastki sprzeczne, stanowiące o nieustannym, nieznajdującym rozwiązania napięciu. Na nim samym również ciąży skaza niekompletności, wynikająca z niemożności zaspokojenia braku, osiągnięcia pełni istnienia, zintegrowania „ja”. Towarzyszy mu poczucie obcości, będące doznawaniem oddalenia od istoty życia, od prawdziwego świata¹⁴. Pozostaje on w fazie entropii, regresu¹⁵, marząc o wypełnieniu pustki, wykroczeniu poza wyznaczony los i przeniknięciu sfery ducha, o uformowaniu „jednostkowej, świadomej siebie odrębności”¹⁶, co przekracza już ramy gnozy a przynależy psychologii głębi. Sugestywnym wyrazem owych duchowych tęsknot są odbywające się na poziomie nieświadomości, poprzez metaforykę morską sugerujące nurzanie się w wewnętrznym *mare tenebrarum*, rojenia o sferze niebios, podczas których bohater – utraciwszy kontakt z rzeczywistością – pozostaje głuchy na wezwanie strażniczej trąbki:

Raz – gdy cienie bastionów były czarniejsze od skrzydeł kruczych – leżałem w pomroce i zapuszczałem się ci swoich szalonych marzeń w ciche odmęty niebiosów, a wśród wieczności gwiazd przepływając zapomniałem, że jakakolwiek bądź ziemia istnieje – i oto usłyszałem dopiero trąbkę trzeciej zmiany strażnicy, ocknąwszy się ujrzałem podwórze puste, a wrota kazamatów żelaznymi ryglami zasunione [s. 48; podkr. – K. B.].

Nie ma pewności, jak interpretować rozpoczynające cytowany fragment słówko „raz”. Czy występuje ono w funkcji liczebnika ograniczającego do jednego liczbę momentów utraty kontroli nad świadomością ze wzrokiem utkwionym w gwiazdy? Takie rozumienie konweniowałoby z wcześniejszym deklaratywnym zdystansowaniem się bohatera od grona tych więźniów, którzy co wieczór spoglądają w niebiosa, jakby błagając przeznaczenia o łaskę, a następnie

¹⁴ H. Jonas, *Religia gnozy*, przeł. M. Klimowicz, Kraków 1994, s. 64-82.

¹⁵ Por. W. Gutowski, *W poszukiwaniu życia nowego. Mit a światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: tenże, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002, s. 54.

¹⁶ J. Prokop, *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1978, s. 222.

płacą za swe nadzieje tym boleśniejszym rozczarowaniem. Ale może jest przeciwnie i wspomniane słowo użyte zostało jako ekwiwalent określenia „pewnego razu”, sugerującego powtarzalność owych chwil marzenia i odpływu świadomości, z których najsilniejsza nastąpiła podczas wyjątkowo czarnej nocy? To tłumaczenie znajduje z kolei uzasadnienie w osobowości bohatera – niespokojnej, poszukującej, otwartej na zagadki duszy, gotowej do modernistycznie pojętej psychomachii. Interesująca, acz przejrzysta dwuznaczność wiąże się dalej z użytym w wypowiedzi leksemem „pomroka”. Niemal całkowita ciemność, w której znajdował się bohater („leżałem w pomroce”), odnosi się tak do obszaru kazamatów, jak do jego własnej psychiki o władniętej przez mroki nieświadomego.

Nietrudno się domyślić, że mamy w poemacie do czynienia z pejzażem wewnętrznym, „topografią świata imaginowanego” – jak pięknie ujął problem Wojciech Gutowski, analizując scenerie wykreowane przez poetę w tomie *W mroku gwiazd*¹⁷, a cała opowieść to relacja z „przeżycia duchowego”, nabierająca znamion projekcji głębokich pragnień. Podobne rozwiązania pojawiały się w twórczości Micińskiego wielokrotnie, na co zwracał uwagę już Jan Prokop: „Miciński odkrywa nieprzeźroczyłość własnego wnętrza i dlatego jawi mu się ono jako przestrzeń zewnętrzna. Zawartość psyche »wyprojektowana« jest w zewnętrzny obraz przestrzeni”¹⁸. W zbudowanym na antynomiach świecie przedstawionym jedna opozycja ulega zatem zatarciu: immanentne interferuje z zewnętrznym, dając mentalny krajobraz osamotnienia, zagubienia, osaczenia, tworzony nie tylko przez zamknięte wnętrza lochu, ale i otwarte, lecz wrogie przez swą rozległość obszary rozciągające się poza murami kazamatów.

Spętany w głębi lochów zbudowanych na skalnych wykrotach, skazany na nieustającą ciemność poniżej niedoścignionego poziomu gwiazd, trwa bohater w egzystencjalnej otchłani, w nicości bytu, w stanie przypominającym śmierć za życia. Tkwi gdzieś w podziemiach istnienia, uwikłany w mrok własnego wnętrza. Pozostaje na etapie katabazy rozumianej jako próba penetracji własnej osobowości, jako spotkanie z tym, co nieświadome. Jest to więc katabaza w jej wzorcu Nervalowskim¹⁹. Od momentu rozpoznania obecności tego toposu wyrazistości nabiera wpisany w *Pieśń tryumfującej miłości* schemat mitu orfejskiego, potraktowany jednak *à rebours*, na miarę doświadczeń schyłku XIX wieku. Bezimienny bohater poematu to Orfeusz przetransponowany

¹⁷ W. Gutowski, *W mroku gwiazd. Poemat metafizycznego protestu i rozpaczliwej nadziei*, w: tenże, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej...*, s. 208.

¹⁸ J. Prokop, dz. cyt., s. 224.

¹⁹ Zob. więcej w interesującym opracowaniu Magdaleny Siwiec: *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval w kontekście epoki*, Kraków 2002.

w czasy współczesne. Sytuacja jego zniewolenia w obszarze ciemności stanowi odpowiednik zstąpienia do Hadesu, jest zejściem w egzystencjalne czeluście, w piekło wewnętrzne, będące jednakowoż miejscem wtajemniczenia.

Podobnie jak tracki śpiewak – pogrąża się on w mroku (istotna wydaje się w tym kontekście etymologia imienia mitycznego lirnika wywodzona z greckiego słowa *orphne*, czyli mrok właśnie²⁰), który umożliwia dotarcie do gnoseologicznej, metafizycznej i egzystencjalnej tajemnicy. Ciemność czyni jednostkę podobną ślepcowi – tak zresztą określa siebie na wstępie bohater poematu – lecz wyostrza jej widzenie wewnętrzne²¹. Noc rozmywa kontury tego, co znane, burzy racjonalny obraz rzeczy, otwierając na inny wymiar poznania. Podczas jej trwania człowiek zdolny jest przeniknąć najskrytsze głębie istnienia²². Leży ona u podstaw mitu genezyjskiego, istniała bowiem przed stworzeniem słońca i księżyca. Ten aspekt silnie eksponowały kosmogonie orfickie, uznające Noc za bóstwo, z którego powstały wszystkie inne, za *arché*, praprzyczynę i źródło całego wszechświata, co znalazło odzwierciedlenie w jednym z osiemdziesięciu siedmiu zachowanych do naszych czasów hymnów orfickich napisanych rzekomo przez Orfeusza i należących do kategorii *teletai*, czyli wtajemniczeń, oraz wykorzystywanych – jak sądzą badacze – w charakterze pieśni podczas praktyki kultowej. Zgodnie z jego słowami, modlący się oddawali nocy cześć jako „rodzicielce tak bogów, jak ludzi” oraz „macierzy wszytkiego”²³. Ważna zarówno dla orfików, jak i dla sensów omawianego poematu jest antynomiczność nocy: niesie ona grozę swą czernią i wiąże z podziemnym światem umarłych, a jednocześnie zawiera aspekt niebiański, uraniczny, ponieważ jedynie w mroku, na nocnym niebie, widoczne są gwiazdy²⁴. Toteż w poemacie katabaza motywuje swe przeciwieństwo: anabazę; ma być niezbędnym wstępem, krokiem na drodze do transgresji, integracji „ja”, finalnej pełni; etapem inicjacji służącej połączeniu z absolutem²⁵.

²⁰ Zob. A. Krokiewicz, *Studia orfickie*, w: tenże, *Studia orfickie. Moralność Homera i etyka Hezjoda*, Warszawa 2000, s. 65. Badacz wskazał w swym studium także inne, mniej chętnie przyjmowane przez uczonych, skojarzenia etymologiczne dotyczące imienia „Orfeusz”.

²¹ O znaczeniu motywu ślepoty pisałam w artykule „*Bo mi się wciąż zdaje, gdy spojrzę na mnie, że widzi... nawet lepiej od innych... Że mnie do dna przeziiera...*”. *Symboliczne znaczenie ślepoty w dramacie młodopolskim*, w: *Jacek Malczewski i symboliści*, red. K. Stępnik, M. Gabryś-Sławińska, Lublin 2012, s. 317-333.

²² Zob. hasło *Noc*, w: M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. bp K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 136-137.

²³ [*Hymn*] *Nocy. Kadzidło z pochodni*, w: *Hymny orfickie*, przekł. i oprac. E. Żybert, Wrocław 2012, s. 61.

²⁴ Zob. *Komentarz*, w: *Hymny orfickie*, s. 116, przypisy 88 i 92.

²⁵ Pionierskich interpretacji motywu schodzenia w głąb dokonała M. Podraza-Kwiatkowska w książce *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001, zwł. s. 170-176.

Preludium owej anabazy – której najistotniejszym elementem będzie spotkanie z księżniczką-Eurydyką – stanowi sygnalizowany we wcześniejszym cytacie z utworu imaginacyjny wlot ku niebiosom jako wyraz poczucia niespełnienia i tęsknoty. Właściwy ruch wzwyż następuje gdy bohater – nie mogąc powrócić do zamkniętych na noc kazamatów i kontemplując gwiazdy w przestworzach – podejmuje wspinaczkę na pionową skałę, jaka „odgrażała się olbrzymią maczugą niebiosom” (s. 49). Widzialny firmament jest dla mężczyzny znakiem istnienia wspanialszej rzeczywistości i wartego spenetrowania obszaru tajemnic, daje złudzenie lepszego świata, ale jednocześnie swą niedostępnością urąga ludzkiemu nieszczęściu. Dlatego na widok konstelacji zawieszanej na sklepieniu niebieskim tuż nad jego głową, bohater stwierdza: „siedem gwiazd koronowało moje czoło niewolnika” (s. 49), co jest zarazem pierwszym sygnałem chrystusowych rysów postaci.

To ważne, że bohater dostrzega nad sobą właśnie Warkocz Bereniki, związana z nim legenda aluzyjnie antycypuje bowiem rodzaj cierpienia, o jakie przyprowadzi mężczyznę wspinaczka na skałę podjęta w nadziei potwierdzenia związku z makrokosmosem. Gwiazdozbiór powstał przeciw z miłości – to przeniesione na nieboskłon włosy żyjącej w III w. p.n.e. królowej Egiptu, która ścięła je i złożyła w ofierze za szczęśliwy powrót z wojny ukochanego męża Ptolemeusza III. Dodatkowo korona z siedmiu gwiazd nasuwa skojarzenia z Koroną Północną, która dla Greków była umieszczonym na niebie złotym diademem, jaki podarował Ariadnie jej niechciany mąż Dionizos. Powstały ok. trzech tysięcy lat temu mit o córce kreteńskiego króla, która zmarła na Naksos ze złamanym przez Tezeusza sercem, uważany jest za pierwszą literacko opracowaną historię tragicznej miłości, jaka przytrafia się i bohaterowi poematu Micińskiego. Czy jednak wspomniana w opowieści liczba gwiazd ma istotnie ważkie dla interpretacji poematu znaczenie? Wiadomo, że autor *Nietoty* wielokrotnie czynił siódmkę komponentem semantycznym i kompozycyjnym swych utworów (*vide* siedem cykli tomu *W mroku gwiazd*), a mimo to trudno udzielić odpowiedzi na powyższe pytanie – także, a może przede wszystkim, ze względu na bogatą symbolikę tej liczby. Uwzględniając orfejski szyfr poematu, można przypomnieć, że Orfeusz uchodzi za konstruktora siedmiostrunowej liry, która wydawała doskonale dźwięki odpowiadające harmonii siedmiu planet. Uważano go bowiem za pierwszego w Grecji znawcę zasad astrologii, przenikającego arkana niebios dzięki wiedzy o położeniu ciał niebieskich²⁶. Znajomość nieboskłonu cechuje

²⁶ Zob. C. Rowiński, *Orfeusz i Eurydyka*, w: *Mit – człowiek – literatura. Praca zbiorowa*, red. S. Stabryła, Warszawa 1992, s. 107, 117. W charakterze ciekawostkowego appendiksu można wspomnieć o jeszcze jednym siódmkowym aspekcie losów Orfeusza: według *Georgik* Wergilego tracki śpiewak przez siedem miesięcy płakał u źródła Strymonu po tym, jak Eurydy-

również narratora, który próbuje dosięgnąć tajemnic firmamentu poprzez fizyczne się doń zbliżenie, poprzez dosłowną wspinaczkę *ad astra*:

[...] spoglądałem na gwiazdy swobodnie toczące się w bezkresnych przestworach: Orion zawieszony był właśnie na szczycie wieżycy – Aldebaran ostatnie promienie słał mi zza blanku – a siedem gwiazd królowej Bereniki prosto nad moją głową świeciło [...] (s. 48-49).

Zatem i Orfeusz, i bohater *Pieśni tryumfującej miłości* sięgają granicy świata dostępnego człowiekowi, pukają do bram nieznanego. Pierwszy schodzi do Erebu, drugi z podziemi bytu pnie się ku empireum – ze świadomością, że to wysiłek przekraczający możliwości ludzkiej kondycji, że nie sposób zdobyć pionowej skały stojącej w północnym narożniku więziennego podwórza. I rzeczywiście – wspinaczka po wąskich zrębach zostaje zahamowana na jakiejś skalnej przeszkodzie. A następnie w cudowny sposób wznowiona:

[...] po zrębach wążutkich piąłem się coraz wyżej – aż nagle uderzył głową o wykrot...

Kres tu mojej wędrówki ku gwiazdom...

Z rozpaczą przycisnąłem się do zimnej skały, jakby próbując rozeprzeć ją swoją tęsknotą –

A wtem stała się rzecz boska.

Srebrzysta melodia rozperliła się – niby słowiki w noc majową – z tajemniczych oddali płynie gondola cudownej brylantowej pieśni.

[...] nigdy potężniej huragan miłości nie uderzył w pierś niewolnika –

Wyciągnąłem ręce – i chwyciwszy jakąś wizję oparcia – rozkołysałem ciało swoje i ogromnym kręgiem je zatoczywszy – przerzuciłem w górę i czepiając się biegiem po skalistych zrębach jak łasica aż na szczyt (s. 49).

To ważny moment poematu. Nie tylko dlatego, że rozpoczyna on kluczową dla sensów utworu transgresję bohatera. Również z tego powodu, iż uprzytamnia, co jest owego doświadczenia katalizatorem. Nadludzka siła więźnia ma oto swe źródło w potędze muzyki, która – podobnie jak w micie orfejskim – posiada właściwości magiczne, silnie oddziałuje na otoczenie, łamie bariery, prowadzi poza granice widomego świata, porywa duszę, budząc w słuchaczu miłość. Ten ostatni aspekt – rolę muzyki w zbliżeniu kochanków i prowokowaniu narodzin uczucia – chętnie zresztą akcentowali autorzy schyłku XIX wieku; niezwykle ciekawe jego realizacje zaproponowali, jak wiadomo,

ka pozostała w głębinach Hadesu. Ważną funkcję pełni siódemka w kosmologii gnostyckiej, jest to bowiem liczba sfer rozciągających się wokół Ziemi i zamykających człowieka niczym w więzieniu oddzielającym od Boga. Podobnie duch człowieczy (*pneuma*) zniewolony jest przez siedem szat duszy.

Tołstoj w *Sonacie Kreutzerowskiej* oraz Przybyszewski w poemacie *Z cyklu wigilii*. U Micińskiego także idzie o wzajemną zależność miłości i muzyki, urastających do rangi sił sprawczych procesu poznania. Narrator utworu zdradza wyraźne trudności z rozpoznaniem zagadkowej, trudno uchwytniej natury owej korelacji. Charakter całego zajścia – rozlegającej się niespodzianie pieśni, która wywołuje miłosny malstrom, oraz fenomenowi nagłej nadludzkiej siły – potrafi zamknąć jedynie w ramach formuły „stała się rzecz boska”, a konstatacja ta, będąca mglistą werbalizacją olśnienia, jest niewątpliwie i wyrazem przekonania o niebiańsko-boskim pochodzeniu muzyki. Moc melodyjnych tonów potężnieje, gdy stanowią one ekspresję namiętności. Wiedział o tym Orfeusz, próbując wyblagać u Hadesa uwolnienie Eurydyki.

Miciński w intrygujący sposób odwraca sytuację mityczną: czarowne dźwięki, pozwalające bohaterowi-Orfeuszowi przekroczyć ograniczenia jego własnej kondycji i kontynuować inicjację, wydobywają się spod palców grającej na harfie²⁷ księżniczki-Eurydyki, którą bohater dostrzega nieco później, z wierzchołka skały, stojącą na tarasie otoczonego ogrodem Alkazaru, jaki autor *Nietoty* musiał oglądać podczas pobytu w Hiszpanii, być może w Granadzie lub Sewilli²⁸. W proponowanej przez Micińskiego wersji *à rebours* to Orfeusz jest więźniem podziemnej krainy mroku, wyprowadzanym ku życiu (znakiem jego piękna jest przepych pałacu i jego otoczenia: cyprysy przypo-

²⁷ Orfeusza przedstawiano najczęściej z kitarą bądź lirą. Miciński mógł wybrać harfę jako instrument utożsamiany z mistyczną drabiną do nieba, przerzucający most między światami ziemskim i niebiańskim, a także łagodzący tęsknotę i melancholię (taką moc miała harfa króla Dawida, proroka). Nie bez znaczenia wydaje się również inspiracja słynnym tryptykiem *Ogród rozkoszy ziemskich*, który mógł pisarz widzieć w Madrycie, a w którego prawym skrzydle namalował Hieronim Bosch ludzkie ciało rozpięte w kształt krzyża na strunach olbrzymiej harfy i cierpiące piekielne męki. Zdaniem Cirlota, na obrazie Boscha „harfa mogłaby [...] symbolizować bolesne, krzyżowe rozpięcie człowieka między dążeniem do świata nadprzyrodzonego a miłością, skutkiem czego całe jego ziemskie życie jest oczekiwaniem”. Ta interpretacja zadziwiająco dobrze wpisuje się w kontekst poematu, ale też *Nietoty*, gdzie na harfie gra Ariaman (*Harfa* [hasło w:] J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 156; zob. też *Harfa* [hasło w:] Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 108-109). Warto zaznaczyć, że harfa pojawia się stosunkowo często w poezji Micińskiego, m.in. lirykach *** [Kwiat purpurowy marznie w lodowni...], *** [Jam ciemny jest wśród wichrów płomieni boży...], *** [Na księżycu czarnym wiszę...], *Baśń*, *Głębiny duch*, *Zamek duszy*, *Msza żałobna*, *Reinkarnacja*, *Serenada*, *Droga Mleczna*.

²⁸ Por. Alkazar przedstawiony przez Przybyszewskiego – który razem z Micińskim był w Hiszpanii na zaproszenie Wincentego Lutosławskiego – w poemacie *Androgyne* z 1899 roku (wyd. os. 1900). Na temat pobytu Micińskiego w Hiszpanii zob. S. Pigoń, *Niesamowite spotkanie literackie. Tadeusz Miciński – Wincenty Lutosławski*, w: tenże, *Miłe życia drobiazgi*, Warszawa 1964; J. Illg, *Niesamowitego spotkania karty nieznanne. Korespondencja Tadeusza Micińskiego z Wincentym Lutosławskim*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979, s. 341-402; P. Sobolczyk, *Tadeusza Micińskiego podróż do Hiszpanii*, Toruń 2005.

minające koronki, eukaliptusy niczym srebrne anioły, palmy o liściach imitujących strusie pióra, kaktusy naprężone jak węże zasłuchane we flet zaklinacza, rodyjskie marmury, posadzka rzeźbiona w złote arabeski) potęgą muzyki tworzonej przez kochającą kobietę.

Wyciągnęła ręce na spotkanie –
 Oczy nasze stopiły się w jedno słońce upojenia – a z palców jej wybiegła skrzydlata wiekiusta – święta – niewysłowiona – pieśń tryumfującej miłości (s. 50).

Uczucie wzbudzone pieśnią ma wymiar androgyniczny. Podmiot akcentuje jedność z ukochaną, w stanie utożsamienia upatrując objawienia absolutu: „Ja – Ty – i dusza nasza – Trójca nierozdzielna [...] – Adonai!...” (s. 50). Miłosną pełnię, o której pisał w słynnych dialogach Platon, transponuje Miciński w sferę *sacrum*, widząc w niej odbicie pełni i harmonii właściwych istocie boskiej, w sposób doskonały ucieleśniającej ideę wielości w jedności (Trójca Święta). Pamiętać jednak należy i o tradycji wcześniejszej. To pierwsi orficy, stawiając Erosa w panteonie najwyższych bóstw, uprzytomnili bowiem Grekom potęgę miłości przekraczającej ramy indywidualnego bytu, pozwalającej ludziom stworzyć doskonalszą od każdego z nich całość, wzbogacić jaźń dzięki drugiej oddanej im jaźni, a przez to wstąpić na prawdziwą drogę szczęścia i swobody²⁹. Idea miłości stanowiła istotny rdzeń ich doktryny³⁰. Zapewne dlatego tak chętnie zarówno do orfejskiego mitu, jak i do filozofii starożytnych orfików nawiązywali romantycy.

Miciński u samego kresu XIX wieku splata tradycję orficką z refleksją na temat przestrzeni wewnętrznej człowieka, w której dosięga on swej istotności – stąd w wypowiedzi narratora poematu mowa o duszy jako elemencie spajającym „ja” z „ty”, wspólnym dla pierwiastka męskiego i kobiecego. Stojąca na tarasie Alkazaru kobieta jest obrazem duszy bohatera – pochodzącą z najgłębszych warstw jego nieświadomości animą (łac. dusza), z którą konfrontacja stanowi niezbędny krok na drodze indywidualizacji³¹. Świadczy o tym również intrygująca „wertykalna” strategia: bohater musi podjąć trud anabazy, by ostatecznie z wysokiego szczytu ujrzeć księżniczkę daleko w dole („a w dole głęboko u stóp moich – maurytański ogród”, s. 49) – w głębinie własnej psyche.

²⁹ Zob. A. Krokiewicz, dz. cyt., s. 50-52. Według kosmogonii orfickiej Eros wylał się ze srebrnego jaja, które złożyła Noc. To on miał wprawić w ruch cały wszechświat (zob. R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1974, s. 46).

³⁰ Obok idei związku wielości z jednością oraz idei nieśmiertelności dusz ludzkich.

³¹ Personifikacje animy pojawiają się w twórczości Micińskiego częściej – zwracali na ich obecność uwagę J. Prokop, dz. cyt., s. 156 oraz W. Gutowski we wstępie do *Wyboru poezji z 1999 roku*, przedrukowanym następnie w zbiorze poświęconych Micińskiemu rozpraw *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej*, dz. cyt., s. 220.

Rozbudzona siła uczucia generuje wyrażoną w formie symbolicznych obrazów przemianę – kolejną fazę wyniesienia, które w intymnym doświadczeniu bohatera oscyluje na granicy projektowanego planu-marzenia i realności, co znakomicie uwypukla narracja zawieszona między czasem przyszłym a teraźniejszym. Najpierw bohater obiecuje kobiecie odnowienie związku z transcendencją, powrót do astralnej ojczyzny³² sytuującej się na antypodach ziemskiej wanitatywności:

Ponad szczyty gór najwyższych wzlęcimy i stamtąd pokażę ci królestwa świata³³ – i zważymy je – a poznawszy, że są jako popiół marne – odlecimy do rodzinnej ziemi gwiazd (s. 50).

A już za chwilę, z ukochaną u boku, jak Orfeusz przekracza wszystkie formy materii, pokonuje siły natury, wznosi się ponad to, co istnieje fizycznie, przemieszcza się ponad czasem i przestrzenią, poza granicę świata. Wzlatuje, pozostawiając w dole wszelkie uraniczne modele, wyzwalając się spod ich wpływu i tym samym rzucając wyzwanie Demiurgowi:

Z bezmierną miłością trzymając ją w objęciach leciałem jak Demon ponad wszechświatami –

Jak Demon, którego niegdyś jedna kropla bólu mogła roztopić żelazo – a spojrzenie rezygnacji, rzucone w niebiosa, zatruwało je na wieki świętym wybrańcom i aniołom –

teraz – roztopiony w szczęściu – jako obłok w zorzy porannej – cichy – jako sen kwiatów lub muzyka gwiazd – radosny – jako zwiastowanie słońca w noc polarną – płynąłem w krainy marzeń, jakich nie ma na ziemi – (s. 51).

Oksymoroniczne sensory, za pomocą których podmiot próbuje wyartykułować swój stan szczęścia, bez wątpienia korespondują z powiązaną z androgynią ideą *coincidentia oppositorum*. Co ważne jednak, bohater pozostaje na pozio-

³² Przekonanie, o gnostycznej proveniencji, że człowiek (będący „iskrą światłości”) przynależy do krainy ducha i światła, do prawdziwego świata, który utracił uwięziony w materii, powtarza się w twórczości Micińskiego. Marzenie, by „wrócić do ojczyzny w niebiosach” znalazło wyraz m.in. w *Wiecznych wędrowcach*, których łączy z *Pieśnią tryumfującej miłości* podobieństwa w zakresie motywiki i obrazowania (T. Miciński, *Wieczni wędrowce*, „Chimera” 1904, t. 7, z. 19, s. 23-31).

³³ Czytelna aluzja do kuszenia Jezusa przez szatana na kamienistej Pustyni Judzkiej, przypominającej nieco scenię poematu: „Wówczas wyprowadził Go w górę, pokazał Mu w jednej chwili wszystkie królestwa świata i rzekł diabeł do Niego: »Tobie dam potęgę i wspaniałość tego wszystkiego, bo mnie są poddane i mogę je odstąpić, komu chcę. Jeśli więc upadniesz i oddasz mi pokłon, wszystko będzie Twoje«. Lecz Jezus mu odrzekł: »Napisane jest: Panu, Bogu swemu, będziesz oddawał pokłon i Jemu samemu służyć będziesz«” (Łk 4, 5-8).

mie porównań językowych oddających niewyobrażalność i skalę doznań; nie zyskuje bliskiego panteizmowi przekonania o stopieniu elementów wszechbytu w jedność. Nie integruje się z całością istnienia, lecz dystansuje odeń, szybując „ponad”. Powrót do średniowiecznego modelu uniwersum nie jest możliwy. Miłość nie scala kosmosu, którego heterogeniczność i rozpad są faktem (wielość wszechświatów, na którą wskazuje narrator), inicjuje natomiast penetrację i integrację wielowarstwowego „ja” w procesie konfrontacji z nieświadomością. Marzenie o jedności, będące sensem orfizmu³⁴, przenosi zatem Miciński w duchu *fin de siècle*’u na poziom jednostki i jej świata wewnętrznego. Dlatego komponentem pełni jest „dusza nasza”, nie zaś dusza (wszech)świata, a między tymi kategoriami w epoce intensywnych badań psychologicznych nie można już stawiać znaku równości. Nie zmienia to faktu, że miłość pozostaje w poemacie zasadą kosmiczną powiązaną z prawem harmonii, ta zaś przynależy do pola semantycznego związanego z muzyką. Wypada więc ponownie odwołać się do mitu, w którym harmonia Orfeuszowej pieśni odzwierciedlała harmonię świata, a nieco później posłużyła pitagorejczykom do opracowania koncepcji muzyki sfer, czyli muzyki płynącej z samego kosmosu, będącego źródłem najpiękniejszych tonów i doskonale zestrojonych dźwięków.

Skąd bowiem pochodzi właściwie pieśń słyszana przez bohatera? Z opowieści wynika, że wydobywa się ona spod palców księżniczki Alkazaru trzymającej w dłoniach harfę. Brak w utworze wzmianki o tym, jakoby księżniczka śpiewała, wręcz przeciwnie – podkreśla się jej milczenie, termin „pieśń” uznać więc można nie za określenie stricte genologiczne, lecz oznakę wzniosłego charakteru melodii – „srebrzystej”, „cudownej brylantowej”, zawierającej treści immanentne, a więc niepotrzebującej medium werbalnego³⁵. W przeciwieństwie do słów ograniczonych do funkcji reprezentacji sfery fenomenów, muzyka – jak twierdził Schopenhauer – jest bezpośrednią ekspresją woli, odzwierciedla sedno podmiotu i zjawisk, czystą prawdę o nich³⁶. Bohater ulega

³⁴ Tajemniczy związek wielości z jednością rozpatrywali orficy przede wszystkim na poziomie metafizyki, podkreślając związek teogonii z kosmogonią. Zwracali uwagę, że wielość wyłania się z jedności, ale po pewnym czasie do niej powraca a wszystkie rzeczy są tożsame. Na poziomie uczuć czynnikiem jednoczącym jest miłość i harmonia części tworzących całość. Ucieleśnienie marzeń o powrocie do pierwotnej jedni stanowi postać Orfeusza, który połączył różne wymiary istnienia poprzez zstąpienie do piekieł, a dzięki sile muzyki integruje wszelkie byty: bogów, ludzi, zwierzęta, rośliny. Dlatego w wierzeniach orfickich panuje zasada pojednania i zgody nie tylko między ludźmi, ale także między ludźmi a pozostałymi elementami świata (zob. A. Krokiewicz, dz. cyt., s. 41, 49; M. Siwiec, dz. cyt., s. 13).

³⁵ Pieśń jako melodia bez słów wybrzmiewała wcześniej w noweli Turgieniewa.

³⁶ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, 2 t., Warszawa 2009 (tu zwłaszcza: t. 1 – par. 52 w księdze trzeciej; t. 2 – rozdz. 39 pt. *Przyczynek do metafizyki muzyki*).

jej czarowi, ponieważ jest ona uczuciem *per se*, siłą kierującą człowiekiem na równi z popędami i emocjami, które są składową woli; oddziałuje na najgłębsze doznania, ponieważ zostaje przez duszę całkowicie rozumiana. Myśl niemieckiego filozofa – która reformatorom pokroju Wagnera pozwoliła widzieć w muzyce narzędzie *katharsis*, środek bezpośredniego odwoływania się do woli człowieka i poruszania jego istoty³⁷ – Miciński nasycy treściami metafizycznymi i psychologicznymi. Pieśń jest w poemacie nie tylko, jak mówi bohater, „niewysłowiona” (s. 50), lecz także – boska, a zatem powiązana z transcendencją i wyższym porządkiem.

Właściwa muzyka sfer pojawia się jako analogia dla stanu wewnętrznego podmiotu w szczytowym momencie anabazy. Istotne, że rozbrzmiewa ona nie w Kosmosie, lecz w narratorsze, który szybuje ponad wszechświatami szczęśliwy i cichy niczym „muzyka gwiazd”, odnalazłszy wewnętrzną harmonię (użyte porównanie świadczy o tym, że Miciński znał pitagorejską ideę przyjmującą, iż muzyka sfer pozostaje niesłyszalna dla człowieka – „cicha” – z powodu dostojności i triumfalności dźwięków, do odbioru których ludzki aparat słuchowy nie został dostrojony). Melodia ma zatem źródło w bohaterze, i to od początku, skoro poruszająca struny instrumentu księżniczka jest obrazem jego duszy. Można pokusić się o dalsze wnioski: Eurydyka-księżniczka zostaje utożsamiona z muzyką. Bohater-Orfeusz ma jej miłość tylko w pieśni, i tylko gdy rozbrzmiewa pieśń, pobudzona zostaje kreacyjna moc jego wyobraźni, którą poświadcza słowami: „i tworzyłem światy wizyj – jakich nie było nigdy w raju –” (s. 51).

Blanchot pięknie pisał w jednym z esejów: „Błąd Orfeusza zdaje się tkwić w pragnieniu widzenia i posiadania Eurydyki, podczas gdy jego jedynym przeznaczeniem jest pieśń”³⁸. Ale nie ma pieśni bez Eurydyki a Eurydyki bez pieśni, obie konotują w utworze upragnioną przez bohatera harmonię, która w świecie Greków znaczyła etymologicznie tyle, co zestrój, zjednoczenie, integralność składników, jako bogini patronowała zaś prawdziwej miłości. W poemacie Micińskiego sprzężenie zasłyszanych dźwięków z narodzinami uczucia ma więc charakter wielopłaszczyznowy i synkretyczny. Wyrazem łączy różnorodnych tradycji jest wprowadzenie do poematu hebrajskiego imienia księżniczki – Miriam. Mało prawdopodobne, by Miciński zastosował je ze względu na znaczenie („być piękną”) i pokrewieństwo z egipskim słowem *mer*, to jest miłość, bowiem jego etymologia jest niepewna i budzi

³⁷ A. Nowok, *Nadczłowiek, dramat i katharsis. O filozoficzno-estetycznych aspektach reformy opery Ryszarda Wagnera*, <http://meakultura.pl/edukatornia/nadczlowiek-dramat-i-katharsis-0-filozoficznoestetycznych-aspektach-reformy-opery-ryszarda-wagnera-520> (dostęp 10.10.2013).

³⁸ M. Blanchot, *Spojrzenie Orfeusza*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1996, nr 10, s. 37.

wątpliwości. Przypuszczalnie pisarz pragnął skierować uwagę czytelnika na starotestamentowy epizod, w którym siostra Mojżesza – ogarnięta duchem Bożym – śpiewa triumfalną pieśń chwały z powodu przejścia Izraelitów przez Morze Czerwone. Egzegeci widzą w jej pieśni najstarszy dowód biblijny mówiący o wyjściu z Egiptu, a sama Miriam zyskuje ważną rolę w ucieczce „z domu niewoli”, w drodze ku wyzwoleniu, jakie ma stać się przecież i udziałem bohatera poematu.

Będący punktem wyjścia „duchowej przygody” model romantyczny, w którym kobiecie przypada rola cicerone, zostaje jednak przez pisarza odwrócony, podobnie jak sam mit o Orfeuszu. Iluzja niezwykłego wyniesienia i miłosego spotkania pryska wraz nadejściem świtu niczym czar w baśniach. Tylko noc jest porą kontemplacji, sprzyjającą próbie przeniknięcia tajemnic. Przed wschodem słońca bohater – spełniając nieme błagania księżniczki – zsuwa się w dół, w swą otchłań. Kolejna próba wdrapania się na szczyt w celu zyskania pewności, że spojrzenie ukochanej oraz doświadczenie bezkresu nie były wyłącznie sennym mirażem bądź halucynacją więźnia, już się nie powiedzie – zakończy bolesnym upadkiem ze skały i zakuciem w łańcuchy.

Od tego momentu dramatyzm przeżyć podmiotu ulega spotęgowaniu, choć na płaszczyźnie konstrukcyjnej utworu napięcie spada po kulminacyjnym momencie anabazy. Wrzuconemu do ciemnicy mężczyźnie pozostaje ponownie los niewolnika zawieszonoego „nad bezdenną próżnią” bytu, ale już z dojmującą, przeklętą świadomością istnienia doskonalszej rzeczywistości i niedokończonej szansy wykroczenia poza ograniczenia „ja”:

[...] o czemuż – czemuż ujrzałem cię ku niedoli mojej – teraz rozbiłbym sobie czoło – o twarde kamienie – i spocząłbym –

Ale mi tęskno, tęskno – zwodnicza nadzieja szeptem mi – że cię ujrzę raz jeszcze i każe znosić te wszystkie tortury – (s. 56)

Dlatego raz po raz wzywa ukochaną, której zdobycie staje się marzeniem tożsamym z pragnieniem powrotu ku gwiazdom, jego gwarantem:

Najmilsza moja – nie opuszczaj mię [...]

Chodź do mnie –

Nie porzucaj –

[...]

Ukochanie moje – gwiazdy moje... (s. 53-54)

Cierpienia fizyczne oraz zmagania wewnętrzne wyrażone zostają przez narratorkę – w duchu epoki – w metaforyce gwałtownych zjawisk atmosferycznych:

I znowu – i znowu wyrasta błyskawica z mojej piersi – zawierucha ścierających się chmur skłębia moje serce zimnym gradem kąsane – zielone ognie łyskają się po wszystkich dolinach mego jestestwa – i góry w posadach swoich drżą... (s. 54)

Ich siła narasta, przybierając wymiar katastroficzny. Podmiot przeżywa prywatną apokalipsę, tonąc w odmętach zalewającego go *mare tenebrarum*. Natężenie lęków i emocji jest tak silne, że odzwierciedlić je może tylko narracja obfitująca w zdania eliptyczne i dramatyczne eksklamacje:

Rrrum...

Falą wzdęta się ziemia – zniknęły góry w śnieżnej powłoce piany – drzewa kora-
 lów niby gaje mimozy skurczyły się w okropnej bojaźni –
 a straszliwe piekielne morze przeleciawszy zaporę zalewa cały świat –
 Ratuj mnie – Boże – jak łania pędzę do brzegu – o Boże! –
 Zakłębiłem się w pianie ryczącej – i jako szczenię ręką olbrzyma wyrzucone lecę
 gdzieś w okropną wysokość – a potem spadam – gdzieś w wirującą przepaść –
 [...] siny potwór z okropną szybkością napływa –
 czemuż tyle męczarni, aby mnie zabić – jak smok lecący do nieba się wznosi – bia-
 łą paszczą nachyla się i za chwilę runie –
 O góry, nie przywalajcie mnie! o o o !... – (s. 55).

Miota się bohater między marzeniem o jedności rozumianej ontycznie i psychologicznie a przeczcieniem klęski tożsamej z unicestwieniem duchowym, dla plastyczności unaocznionym w wizji somatycznie, jako śmierć ciała. Ma poczucie całkowitego zdeterminowania przez okoliczności, czego wyrazem jest dwukrotne użycie w bliskim sąsiedztwie formuły „bez wyjścia” (s. 55). Jego myśli się płaczą, organizm drży z zimna, jednocześnie płonąc od gorączki. Męczyzna balansuje na granicy lęku przed końcem i pragnienia śmierci, którą przyzywa w tonie dekadencjonalnej litanii. Pojawiają się u niego pokusy masochistyczne i wampiryczne jako objawy agresji wywołanej narastającą złością i bezsilnością. Ze stanu bliskiego szaleństwa, spotęgowanego jeszcze przekazaną przez strażników wiadomością o ślubie księżniczki, ponownie – jak mu się zdaje – wrywa go pieśń, dodająca sił do zerwania kajdan i sforsowania krat. Wyswobodzenie się z celi kończy się jednak ostatecznym upadkiem w rozpościerające się w dole a niedostrzegalne urwisko – w przepaść psychiczną. W omdleniu spowodowanym uderzeniem bohater doznaje halucynacji, w których przenosi się na teren Alkazaru, podpatruje księżniczkę w towarzystwie jej oblubieńca, a następnie słucha wygrywanej przez nią na harfie pieśni weselnej, „czarodziejskiej pieśni, gwiazdami przetykanej”; w której widzi tym razem „pieśń zbezczeszczonej miłości” (s. 60).

Melodia, o której sądził, że jest kierowana do niego, przyprawia go teraz o niewyobrażalne katusze; miast wyzwać jak w micie orfejskim – niszczy.

Poszczególne dźwięki przypominają chińską torturę wodną:

[...] słucham przedziwnej melodii srebrzystych kropeł, które spadają wciąż na jedno miejsce mego mózgu –
 naprzód jako płatki róż więdnących – potem – jako srebrzyste pieniążki – potem jako ciężkie gwoździe, którymi nabijają tarcze –
 I wciąż rośnie ich moc – gradem sieką mnie i deszczem kamiennym – druzgocą mnie na wskroś [...]. (s. 60-61)

W scenie spotkania bohatera z księżniczką eksponuje Miciński motyw spojrzenia, tak istotny w micie orfejskim, ale niebagatelny i dla literatury młodopolskiej eksponującej performatywny charakter patrzenia, wskazującej na jego hipnotyczną, uwodzeniową, erotyczną moc. Kontakt wzrokowy zbliża, zadzierzga silną uczuciową więź. Czytamy o niej już u Platona. W *Fajdrosie* filozof pisze, jak to promieniująca uroda młodego chłopca uwalnia strumień drobinek, które pobudzają oczy miłującego i przenikają w głąb jego duszy. Łaskotana przez wizualne cząsteczki psyche wysyła w odpowiedzi strumień, który – niesiony przez promień wzrokowy – kieruje się ku ukochanemu obiektowi, wciska w jego oczy, dosięga duszy i ją rozpala. Eros jest zaraźliwy, a infekcja przenosi się przez wymianę spojrzeń³⁹. Wzrokowe porozumienie jest w poemacie Micińskiego, podobnie jak w greckiej koncepcji miłości, ważnym aspektem budowanej dwój-jedni (już w relacji z pierwszego kontaktu z księżniczką narrator akcentuje: „Oczy nasze stopiły się w jedno słońce upojenia” – s. 50), ale siła odrzuconego uczucia może sprawić, że wzrok pali, sprawia ból, zabija. Dlatego księżniczka łaskawie pozwala wynędziałemu intruzowi wysłuchać ślubnej pieśni, ale jedynie po zawiązaniu mu oczu:

Nogi moje obrzękły – pierś zapadła się – ręce obwisły bezwładnie – i tylko w oczach skupia się moc – palą się – czuję wulkany, jakie z nich biją. Ona mimo woli odwróciła się w moją stronę – i krzyknęła przeraźliwie.

[...]

Boję się swego wzroku – i wbijam go w ziemię, bo wzrok szaleńca może zabijać –

[...]

Spotkały się nasze wejrzenia i harfa z brzękiem upadła na marmury.

„Związać mu oczy” [...]. (s. 59-60)

Niepożądane spojrzenie będące złamaniem zakazu, wygórowanym żądaniem, niemożliwą do przezwyciężenia pokusą powiększa repertuar *loci communes* mitu orfejskiego oraz *Pieśni tryumfującej miłości*. Wyjście z piekła z (od)zyskaną Eurydyką nie udaje się ani bohaterowi mitu, ani powstałego

³⁹ F. Frontisi-Ducroux, *Oko, wzrok, spojrzenie – kilka greckich wyobrażeń*, przeł. W. Michera, „Konteksty” 2005, z. 3, s. 5-11.

prawie dwa i pół tysiąca lat później młodopolskiego poematu⁴⁰, choć – zdawałoby się – jest nadzwyczaj bliskie, niemal urzeczywistnione. Eurydyka jest przecież na wyciągnięcie ręki jako upragniony cel marzeń: Orfeusz, odwróciwszy się w kierunku ukochanej, traci ją na moment przed opuszczeniem Hadesu; nieszczęśliwy więzień, ośmieliwszy się pragnąć ujrzenia księżniczki, otrzymuje od jej dworaków cios w głowę w chwili, gdy – jak czuje – zarzuca mu ona ręce na szyję w geście duchowej doń przynależności.

I w mitologii, i u Micińskiego znajdujemy informacje o dalszych losach bohatera – osamotnionego, bolejącego nad stratą, pogrążonego w bezsilnej żałości. Bezmiennego więźnia czeka los banity na pustyni oraz poczucie wielkiego oszustwa, przekonanie, że „świata nie było i nie ma”, a jedyną rzeczywistością jest grzęzawisko, w które zapada jego „gnijąca dusza” (s. 61). O tak głębokiej rozpacz poruszająco pisał w prywatnych notatkach Gustave Moreau, który mniej więcej w tym samym czasie, kiedy Miciński tworzył swój poemat, pracował nad płótnem *Orfeusz na grobie Eurydyki*:

Dusza jest sama, utraciła wszystko, co było jej wspaniałością, jej siłą, jej słodyczą, płacze sama nad sobą, w zupełnym opuszczeniu, w niepocieszony samotności; jęczy i jej ciężka skarga jest jedynym ludzkim odgłosem w tej samotnej śmierci...⁴¹

Francuski symbolista dostrzegł w micie sens głębszy, wykraczający poza li tylko miłosną żałobę. Utratę, jakiej doświadczył Orfeusz, interpretował nie na płaszczyźnie tragedii uczuciowej, lecz w wymiarze osobowościowym. Odczytywał ją jako klęskę jednostki, której pozostaje pustka duszy. Podobny wydzwięk ma wersja Micińskiego.

Odnalezienie sensu „ja”, scalenie własnej podmiotowości i wyzwolenie z ontologicznych ograniczeń ku sferze transcendencji pozwalającej zharmonizować psychikę do stanu pełni okazuje się wyłącznie rojeniem, mirażem spragnionego umysłu, imaginacyjną ułudą. Eurydyka, będąca w poemacie *le double Orfeusza*⁴², pozostaje niezintegrowaną częścią jego osobowości, niespełnionym

⁴⁰ O Orfeuszu wspomina po raz pierwszy w VI w. p.n.e. poeta Ibikos z Region. Tracki muzyk jest przedstawiony także na metopie z tego samego stulecia należącej do skarbcza Sykionczyków w Delfach. Miłość Orfeusza i Eurydyki poświadczona jest już wyraźnie w *Alkestis* Eurypidesa, a więc w V w. p.n.e. Zob. M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, przeł. S. Tokarski, t. 2, Warszawa 2008, s. 151-152 oraz Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, wyd. II popr., Warszawa 1998, s. 355.

⁴¹ Fragment tych niepublikowanych zapisków podaje M. Poprzęcka za: J. Paladilhe, *Gustave Moreau*, Paris 1971, s. 65. M. Poprzęcka, *W stronę ukochanych cieni. Obraz Orfeusza w sztuce symbolizmu*, w: *Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*, red. S. Żerańska-Kominek, Gdańsk 2003, s. 234.

⁴² Ten inspirujący aspekt relacji kochanków eksplorował wcześniej Ballanche, którego *Orfeuszowi*

marzeniem o wykreowaniu indywidualnej jaźni, o samospelnieniu. Ekspursja poza granice dostępnego bohaterowi świata tylko przez chwilę ma znamiona przygody „ja” triumfującego. W istocie boleśnie uprzytamnia zniewolenie we własnym wnętrzu, niemożność przejścia z egzystencji-śmierci do egzystencji-życia, z piekła dezintegracji ku astralnej wolności (nad)boskich mocy. Co więcej, w rezultacie dotkliwej porażki owa doskonałość i majestatyczność *stellatum* podlega demystyfikacji. Celowość wszechświata zostaje podważona na równi z człowieczą zdolnością kreowania własnej podmiotowości. Gwiazdy, których widok motywuje do ekspansji psyche, „które mnie wzbijały – jak mówi bohater – ponad wszystkie szczyty mego więzienia” (s. 62), pozostają nieprzekraczalną granicą oddzielającą i od prawdy o „ja”, i od transcendencji: „znowu nad moją głową świecą” (s. 62). Trwają niewzruszenie, tak bezwzględne w swej constans, iż sprawiają wrażenie martwych. Ich światło zdaje się jedynie błędzącym w kosmosie echem pierwotnego blasku – budzącą nadzieję złudą, urągającą w istocie człowieczej przemijalności i metafizycznej tęsknocie. Owe gasnące gwiazdy⁴³ tworzą firmament-falsyfikat maskujący pustkę nieba, unieważniający sens ludzkiego dążenia wzwyż, uświadamiający człowiekowi egzystencjalną nicość⁴⁴:

Kto wie? Może już od wieków zamarły –
i tylko upiory ich światła błędzą po pustyniach –
kształtem złamanego krzyża urągające... (s. 62)

Nawet jeśli istnieje porządek transcendencji, to człowiek go nie rozpoznaje i nie jest jego częścią⁴⁵. Harmonia wszechświata to iluzja, skoro *stellatum* jawi się jako cmentarzysko, przestrzeń upiorów zdestruowanego uniwersum, sfera nie tylko obca, ale i groźna, przysparzająca jednostce – z natury słabej i bezradnej wobec ogromu świata – bólu i cierpienia:

O gwiazdy!
Na waszych złotych ćwiekach krzyżujecie najbiedniejsze ze stworzeń –
bo już nie ma nic biedniejszego nad Pana wszechświatów – Syna bożego –
który kona – na krzyżu – gwiazd –
Jak cicho... (s. 62)

poświęca uwagę w przywoływanej już pracy M. Siwiec (dz. cyt., s. 74-76, 133-134, 157-158 i in.).

⁴³ Ów astralistyczny symbol poezji Micińskiego analizował W. Gutowski w rozprawie „A gwiazdami osypuje Mrok...” *O symbolice uranicznej w poezji Tadeusza Micińskiego*, w: *Poezja i astronomia*, s. 431 i nast. Praca ta została przedrukowana w najnowszej książce badacza *Między inicjacją a nicością. Studia i szkice o literaturze modernizmu*, Bydgoszcz 2013.

⁴⁴ Podobne refleksje na temat sfery astralnej znajdujemy i u innych młodopolskich poetów – poświęciła im uwagę A. Wydrycka w artykule *Motywy gwiazd w liryce młodopolskiej*, w: *Poezja i astronomia*, s. 403-421.

⁴⁵ Por. uwagi W. Gutowskiego, „A gwiazdami osypuje Mrok...”, s. 428, przypis 18.

Epilog anabazy podmiotu, konstatującego finalnie: „Ale te gwiazdy [...] znowu nad moją głową świecą”, sprawia wrażenie celowo opacznej, polemicznej wersji słynnej Kantowskiej formuły o „niebie gwiazdzistym nade mną”. Zawieszony między dwiema otchłaniami: nieskończonością i nicością, mógłby raczej bohater powtórzyć za Pascalem: „Wiekuiста cisza tych nieskończonych przestrzeni przeraża mnie”. Gwiazdy nie są tu tak wyraźnie jak w innych utworach Micińskiego (np. lirykach *Ananke*, *Kaukaz*, *Księżyc wschodzi krwawo...*) znakiem nieubłaganej *Ananke*, deterministyczny wydzźwięk zostaje w poemacie wyciszony, niemniej człowiek jawi się jako pozbawiony w skali kosmicznej znaczenia⁴⁶, choć będący przecież – z racji Boskiego pomazania – „Panem wszechświatów”, dzieckiem Demiurga, wykreowanym na jego obraz i podobieństwo. Jest więc człowiek, paradoksalnie, jednocześnie najdoskonalszym i „najbiedniejszym ze stworzeń”, niezdolnym do spenetrowania bogatych pokładów własnej psyche, do realizacji duchowych tęsknot i potencji, wstrzymywany na drodze upragnionych wtajemniczeń.

Wykorzystuje Miciński utrwalony w sztuce od wieków, a myśli modernizmu bliski za sprawą dzieła Nietzschego (ukończonego w 1889 roku, o czym świadczy datowanie na tytułowej stronie rękopisu, ale wydane dopiero w roku 1908⁴⁷) – motyw *Ecce homo*. Paralele między przeżyciami bohatera a Pasją – akcentowane właściwie od początku poematu – w finale nabierają wyrazistości, układają w spójny interpretacyjnie obraz: otóż najpierw korona z gwiazd niczym korona cierniowa, później przebijający bohatera „ostry gwóźdź zwątpienia” (s. 52), poczucie bólu i osamotnienia wyrażone w formule „O Boże – Boże – czemuś mnie opuścił!...” (s. 55), wreszcie ukrzyżowanie na cwiekach gwiazd. Bohater utworu byłby zatem Orfeuszem o Chrystusowych rysach – co ciekawe, nie po raz ostatni w twórczości Micińskiego. Cecylia Suszka podobieństwa do Nazarejczyka dostrzegła w Orfeuszu ze znacznie późniejszej, niedokończonej powieści *Mené-Mené-Thekel Upharism!...* – wyszydzonym przez tłum, obrzuconym guzikami, z krwawiącymi rękami⁴⁸.

Paralela Orfeusz–Jezus tylko pozornie może budzić niezgodę czy zdziwienie. W istocie bliska była już tradycji wczesnochrześcijańskiej. W trackim śpiwaku widziano prefigurację Bożego Syna, którego przedstawiano z atrybutami

⁴⁶ Por. dotyczące poezji Tetmajera uwagi A. Wydryckiej, dz. cyt., s. 413.

⁴⁷ Wydanie polskie ukazało się w 1912 roku na podstawie wersji ocenzonej przez siostrę filozofa.

⁴⁸ Zob. C. Suszka, *W poszukiwaniu utraconej jedni. O synkretyzmie kulturowo-religijnym w twórczości Tadeusza Micińskiego*, „Ruch Literacki” 2001, z. 2, s. 175. Być może inspirację stanowił dla Micińskiego *Boski Orfeusz (El divino Orfeo, 1663)* Pedra Calderona de la Barca – alegoryczny dramat związany z liturgią święta Bożego Ciała, w którym Jezus ukryty jest pod postacią mitycznego lirnika.

Orfeusza: z lirą i w otoczeniu zwierząt (obaż mieli dar ich poskramiania); takie wizerunki Orfeusza-Chrystusa jako natchnionego śpiewaka i „dobrego pastera” były elementem malowideł katakumbowych⁴⁹. Postać Orfeusza wzbogaciła więc symbolikę przedstawień ikonograficznych, ale odegrała również rolę znacznie poważniejszą: analogie między postaciami dotyczyły podobieństwa między zjawieniem się Orfeusza na wzgórzu w Tracji do transfiguracji na górze Tabor, roli rewelatora prawd wiecznych, motywu zstąpienia do Piekieł, udziału w tajemnicy życia i śmierci, konania w umęczeniu⁵⁰, a także wspólnych elementów kultu religijnego (ofiara, oczyszczenie, łaska)⁵¹. Relacja ta inspirowała między innymi Milтона, który w napisanym w 1637 roku poemacie *Lycidas* dostrzegł w losach Orfeusza prefigurację zmartwychwstania⁵². Wybitny znawca tematu Adam Krokiewicz uważał, że wśród chrześcijan z dużym prawdopodobieństwem było wielu nawróconych orfików, a ich wierzenia oraz dawne poematy orfickie miały wpływ na powstawanie gnozy chrześcijańskiej⁵³.

W dziele Micińskiego egocentryczne równanie ja – Chrystus oddziałuje siłą obrazową, współtworząc minorową tonację. Sugeruje wagę doświadczenia podmiotu, uwzniośla je, legitymizując jego metafizyczny i transcendentny wymiar. Nie oznacza to oczywiście, iż krzyż otwiera perspektywę eschatologiczną. Wręcz przeciwnie – jest wyłącznie narzędziem bezcelowej męki, jak wcześniej pieśń Eurydyki, działająca niczym wodna tortura miast wprowadzać w porządek androgynii. Układ gwiazd przypomina wszak kształt krzyża złamanego a weselna serenada księżniczki obraca się w „pieśń zbezczeszczonej miłości”. Paralela Orfeusz – Jezus ma w poemacie sens negatywny, odwrócony. W wersji zaproponowanej przez młodopolskiego autora ani Orfeusz, ani Chrystus nie są władni, by dokonać zjednoczenia przeciwieństw (przypomnijmy, że krzyż w symbolice wyraża ideę pojednania sprzeczności⁵⁴), doprowadzić do – użycie adekwatnego w kontekście poematu, astronomicznego określenia – koniunkcji zasady duchowej i ziemskiej, wyjść z obszaru śmierci.

⁴⁹ A. Krokiewicz, dz. cyt., s. 30. Zob. też D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 340-341.

⁵⁰ Według różnych wersji mitu Orfeusz miał zostać rozszarpany przez zazdrosne trackie kobiety, na które po utracie Eurydyki nie zwracał uwagi, bądź przez menady, które rozerwały go na strzępy na rozkaz Dionizosa po tym, jak Orfeusz odwrócił się od boga i przeciwstawił składanym mu krwawym ofiarom oraz orgiom. Inny wariant podaje, iż Orfeusz zginął od Zeusowego pioruna za ujawnienie tajemnic świata zmarłych.

⁵¹ O podobieństwach postaci Orfeusza i Jezusa zob. M. Siwiec, dz. cyt., s. 130-148 (rozdz. *Religia*).

⁵² Por. C. Rowiński, dz. cyt., s. 120.

⁵³ A. Krokiewicz, dz. cyt., s. 30.

⁵⁴ Zob. *Krzyż* [hasło w:] J.E. Cirlot, dz. cyt., s. 208-209 oraz *Krzyż, Ukrzyżowanie* [hasło w:] M. Lurker, dz. cyt., s. 101-103.

Miłości wzniosłej, majestatycznej, która mogłaby być fundamentem jedności i autowtajemniczenia, miłości-sacrum z orfejskiego mitu, przeciwstawiona zostaje w poemacie miłość-profanum, odrzucona, będąca skutkiem pomyłki, a więc skalana nieautentycznością, poniżająca kochającego. Miłość triumfującą zastępuje miłość zbezczeszczona. Toteż będąca jej wyrazem pieśń jest świętokradztwem, znieważeniem rewelatorskiej, objawieńczej, sakralnej istoty muzyki, w której sens – jak się zdaje – bohater nie zaprzestaje wierzyć. Trzykrotnie powtórzony przez niego w finale przysłówek „cicho” staje się implicytywnym odzwierciedleniem tęsknoty za transgresyjną mocą wtajemniczenia przez dźwięk otwierający wrota innego świata, bezsilną skargą Orfeusza tragicznie pogrążonego w milczeniu.

*

Włączona po kilku latach do *Nietoty*, podobnie jak pierwotnie osobne poematy *Widmo przy Morskim Oku* oraz *Różany obłok*, stała się *Pieśń tryumfującej miłości* częścią symbolistyczno-metafizyczno-fantasmagorycznej opowieści o uwięzieniu duszy oraz podążaniu różnymi drogami inicjacji, zmierzaniu ku duchowej doskonałości, odrodzeniu, wewnętrznemu wyzwoleniu. Posłużyła, ważnej w kontekście całości, deziluzji wtajemniczenia na drodze miłości – będąc wyraźnie wydzielonym, opatrzonym własnym tytułem fragmentem rozdz. czwartego, stała się bowiem monologiem wewnętrznym Ariamana, obrazową ekspresją jego uczuć do Zolimy, które bohater ostatecznie postanawia pogrześć w przekonaniu, że wyśniona przez niego jest „zaprzeczeniem wszystkiego Nieba – i wstępowań!”⁵⁵, on zaś musi „widzieć w kobiecie, która niesie złudę – [...] świadomego lub nieświadomego wroga”⁵⁶.

Ambiwalentne odczucia wobec Zolimy są efektem jej zwodniczego, wiążącego w zmysłowość i upadek wpływu, przez który filtruje Ariaman koncepcję miłości jako dwój-jedni i duchowej anabazy:

[...] pisał kiedyś Prus powieść o Lalce i Wokulskim – rozumnym człowieku, który dynamitowe maszyny podkłada dla wzruszenia kobiecego pudła z kapeluszem. Garszyn mówi o wariacie, który się zakochał w czerwonym kwiatku – i ten kwiatek – ten drobiazg stał się jego Bogiem, straszliwym tyranem.

Lecz nie, miłość nie da się zlekceważyć przez lalkę, nie jest czerwonym kwiatkiem wariackiego umysłu!

Jest to najgłębsza potrzeba urzeczywistnienia.

⁵⁵ T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Kraków 2002, s. 208.

⁵⁶ Tamże, s. 94.

Wszelka moc, piękno, praca chcą się urzeczywistnić przez mediumizm tego drugiego człowieka...

Jest to problem ważniejszy niż śmierć.

Jest to problem, czy spełnić swe przeznaczenie szczęścia na ziemi – czy zamknąć się w pustyni.

Przeznaczenie – nie małżeńskiej łożnicy, lecz związania najwyższych kresów swego jestestwa z tym drugim tajemniczym tworem – by utworzyć Blask.

Miłość Ariamana była poważna, tragiczna, wzniosła i zachwytna.

Lecz nie mając oddźwięku w innej istocie, mogła stać się naraz dzika, rozpustna, zła a bezlitośnie druzgocąca wszystko, co jest Duchem⁵⁷.

Przy niełatwej próbie myślowego uporządkowania całościowych sensów *Nietoty* orfejski trop poematu czytanego wyłącznie jako powieściowy ingredient traci na wyrazistości. Trudno go dostrzec w kalejdoskopowej zmienności obrazów, wychwycić w płynności literackich konwencji i wizjonerskich projekcji, wyłuskać spośród wielości synkretycznych szyfrów, rozpoznać w gąszczu filozoficznych i religijnych wskazówek, intertekstualnych gier oraz mitologicznych kodów. W kontekście powieściowej całości jest tylko jedną więcej kulturą propozycją w natłoku innych doskonalących duchowość bądź od niej oddalających. Świadczy o tym narratorska informacja na temat Ariamana, który podczas jednego z napiętych momentów psychomachii: „Śmiał się wspaniale, zwaliwszy wszystkie zakony świata, jakie objawiał kiedykolwiek Zaratustra i Manu, Chrystus i Orfeusz...”⁵⁸. Zaledwie dwa razy pada w utworze imię trackiego lirnika, ale muzyka pozostaje w całej *Nietocie* istotnym motywem organizującym fabułę – rozbrzmiewa w kasynie zabaw, w Turowym Rogu, podczas czarnej mszy de Mangra, wśród wierzchołków gór, gdzie dochodzi do seksualnego obcowania Ariamana i Zolimy... Szczególnie interesującym kontrapunktem dla *Pieśni tryumfującej miłości* jest scena spotkania Maga Litwora i tajemniczej harfiarki wieszczącej Nowe Objawienie. Wśród pustyni skał, pod gwiazdzistym niebem, pyta ona, kiedy zwycięży Miłość. A mistrz wtajemniczenia definitywnym „nigdy!” symbolicznie składa ją w ofierze bogu Piekieł. Wczesny poemat zdradza głębokie, i rozwijające się w miarę twórczego dojrzewania pisarza, zainteresowanie muzyką, która przynależy do sfery duchowej, a nawet więcej – wyraża tajemnicę istnienia, jest kosmicznym brzmieniem bytu⁵⁹.

⁵⁷ Tamże, s. 115-116.

⁵⁸ T. Miciński, *Nietota*, s. 209.

⁵⁹ Zob. M. Jastrzębek, *Muzyka w dramatach Tadeusza Micińskiego na przykładzie „Termopili polskich. Misterium na tle życia i śmierci Księcia Józefa Poniatowskiego”*, „Folia Litteraria Polonica” 2012, z. 1, s. 161-162. Autorka pisze, że na Micińskiego wizję muzyki miały wpływ

W stosunku do edycji czasopiśmienniczej Miciński nie dokonał poważnych zmian, inkorporując poemat w obręb powieści⁶⁰. Wahał się jednak co do imienia bohaterki. W pierwodruku z „Życia” nosi ona – o czym była już mowa – imię Miriam. W odcinkowej wersji *Nietoty* drukowanej w „Sfinksie” w 1908 roku oraz w wydaniu osobnym powieści w roku 1910 podmiot nazywa ją w myślach Sawitri, obdarzając ją mianem hinduskiej księżniczki, która – jak opisuje *Mahabharata* – przywróciła do życia swego męża, zachwycając boga śmierci Jamę swoją erudycją. Byłaby ona *sui generis* żeńskim analogonem Orfeusza z tradycji greckiej, co potwierdzałoby orfejski klucz poematu. Strażnicy kazamatów mówią natomiast o niej Fenixana (Feniksana), co wskazuje na jej siły odrodzeniowe, korespondując z pojawiającym na kartach powieści motywem zmartwychwstającego ptaka, a na poziomie intertekstualnym odnosi czytelnika do *Księcia Niezlomnego* Słowackiego, czyli parafrazy dramatu Calderona de la Barca, którego twórczość zafascynowała Micińskiego podczas pobytu w Hiszpanii⁶¹.

*

Na koniec warto zadać jedną jeszcze zagadkę: na ile inspiracją do powstania poematu Micińskiego mogła być *Pieśń miłości* Jerzego Żuławskiego? Niewielki poemat (choć może właściwsze byłoby określenie: liryk) autora *Erosa i Psyche* drukowany był w wigilijnym numerze „Życia” z 1898 roku, trzy miesiące przed *Pieśnią tryumfującej miłości*. Miciński musiał go czytać. Podmiotem jest tu śpiewak, który z głębi swej duszy wydobywa dźwięki niczym ze strun harfy, aby przekonać ukochaną o sile swego uczucia. Jego serenada ma moc muzyki Orfeuszowej:

Niechaj strumienie szemrzące i rozplakane drzewa ucichną a słuchają!
[...]
Azali chcesz, a każę drzewom szumieć dla ciebie?
Azali chcesz, a uczynię ci wieniec z gwiazd i podnózek z tęczy różnobarwnej?
Co chcesz – powiedz! Ja wszystko mogę!⁶²

inscenizacje teatralne, które widział w Hellaerau w latach 1912–1913, w tym *Orfeusz* Ch.W. Glucka (tamże, s. 60).

⁶⁰ Zmiany, choć liczne, obejmują interpunkcję oraz polegają na usunięciu w wersji książkowej „stylistycznych wyznaczników emocjonalnego patosu” a wprowadzeniu leksemów rzadszych, wzmacniających ekspresyjność oraz nastrój tajemniczości i grozy; nie dotyczą istotnych kwestii interpretacyjnych. Wszystkie modyfikacje skrupulatnie zebrał W. Gutowski w *Komentarzu edytorskim* do poematów (s. 303–309).

⁶¹ Aluzję tę zauważył W. Gutowski (tenże, *Komentarz edytorski*, s. 303).

⁶² J. Żuławski, *Pieśń miłości*, „Życie” 1898, nr 49, s. 657.

W monologu śpiewaka uwypukleniu podlegają te same motywy i sytuacje, które wykorzystuje Miciński, ale w jakże odmiennym, afirmatywnym tonie:

Gwiazdy zakochały się we mnie i deszczem lecą na me czarne włosy!
 Stań przy mnie!
 Bliżej!
 [...]

Przeto powiem Ci tajemnicę!
 Złóż ręce i patrz w moje oczy!
 Ja śpiewak!
 Niebo i ziemia i cokolwiek jest – jestem Ja!
 I wszystko, co piękne, wszelki dźwięk i woń – jestem Ja!
 I ty, ciało twoje i myśl twoja – jestem Ja!
 Albowiem moja dusza czuje wszystko, a myśl moja jest jak błyskawica, ogarniająca przestwór od końca do końca!
 [...]

Rozwiąż złożone ręce i zarzuć je na moją szyję!
 Fale tych włosów zasieję gwiazdami i gwiazdy z nich scałuję!⁶³

To prawdziwie pieśń miłości triumfującej. U Micińskiego pozostaje wyłącznie cisza pod bezlitosnym niebem, które uświadamia człowiekowi jego samotność i potęguje odczucie uwięzienia w świecie pozbawionym metafizycznego uzasadnienia. Protagonista jest tu człowieczym widmem lamentującym pod upiorami gwiazd przygniatającymi jak kosmiczny los. Modernistyczna potrzeba wyrwania się z zagubienia i regresu, wydobycia z pustki, spirali cierpienia i egzystencjalnej ciemności do pełni życia podmiotowego nie zostaje spełniona. Zdezintegrowany podmiot nie odnajdzie sensu w miłości-transcendencji, bo ta przybiera znamiona tęsknoty za niemożliwym. Istota bytu, a przede wszystkim istota „ja”, pozostaje ukryta „za zasłoną Sais”.

Bibliografia

- Bąbiak G., *Bibliografia zawartości „Życia” warszawskiego i krakowskiego, „Strumienia” oraz „Chimery”*, Warszawa 2000.
 Gutowski W., *Komentarz edytorski*, w: T. Miciński, *Poematy prozą*, Kraków 1985.
 Gutowski W., *W poszukiwaniu życia nowego. Mit a światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: tenże, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002.
 Jonas H., *Religia gnozy*, przeł. M. Klimowicz, Kraków 1994.

⁶³ Tamże.

Koschmal W., *Przekształcenie noweli w poemat prozą. „Pieśń tryumfującej miłości” I. S. Turgieniewa i T. Micińskiego*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” 1990, t. XXVII.

Linkner T., *Tatrzańskie noce Micińskiego*, w: *Poezja i astronomia*, red. B. Burdziej i G. Hal-kiewicz-Sojak, Toruń 2006.

Podraza-Kwiatkowska M., *Sytuacja uwięzienia i zdobywania wolności. O jednym z młodopolskich symboli-kluczy*, w: *taż, Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.

Prokop J., *Żywiół wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1978.

Semczuk A., *Iwan Turgieniew*, Warszawa 1970.

Żuławski J., *Pieśń miłości*, „Życie” 1898, nr 49.

Katarzyna Badowska

University of Łódź

EROS ET MUSICA – PIEŚŃ TRYUMFUJĄCEJ MIŁOŚCI [THE SONG OF TRIUMPHANT LOVE] AS THE STORY OF LIBERATION FROM THE EXISTENTIAL VACUUM. A READING ATTEMPT THROUGH THE PRISM OF ORPHISM

Summary

The author of the study interprets *Pieśń tryumfującej miłości* (*The Song of Triumphant Love*), Tadeusz Miciński's early prose poem, generally only mentioned by researchers with lapidary remarks on the occasion of bigger problem discussions. The text appeared, as it is generally known, in Krakow's "Życie" ("Life") – in issue number 5 from 1899. The researcher corrects the findings about the first edition of the text. According to the researcher, Miciński's work is fundamentally pessimistic. In Miciński's text what remains is only the silence under a merciless sky, which reminds the human about his/her loneliness and intensifies the feeling of being trapped in a world without metaphysical justification. The protagonist here is the specter of a man, lamenting under the ghosts of stars, downpressing as the cosmic fate. The modernist need to break out of the confusion and regression, to break out of emptiness, from the spiral of suffering and the existential darkness into the fullness of life of the subject is not met. The disintegrated subject will not find sense in the love-transcendence, because it takes the signs of longing for the impossible. The essence of being, and above all, the essence of the "I" remains hidden "behind the veil of Sais."

Keywords: prose poem, pessimism, Tadeusz Miciński, Ivan Turgenev, the subject, love

Mateusz Antoniuk
Uniwersytet Jagielloński

**TADEUSZA MICIŃSKIEGO SYMBOLICZNA INŻYNIERIA WODNA.
WOKÓŁ ŻYCIA NOWEGO
(PROPOZYCJA LEKTURY KONTEKSTUALNEJ)**

Wstęp, czyli o porównywaniu nieporównywalnego

Życie nowe to tytuł nadany przez Micińskiego szczupłej, kilkunastostronicowej broszurze, wydanej w roku 1907. Książeczka zaczyna się pod gatunkowym znakiem dramatu czy poematu dramatycznego o fantastyczno-symbolicznym zakroju wyobraźni i patetycznej dykcji. Czytamy w didaskaliach:

Noc..., w dali majaczej gwiazdy nad Wisłą, tłum wędrowników wysuwa się z mgły, płynąc na nieznanego kształtu okrętach. Wśród ruin zamku Pralechickiego spostrzegają Widmo skrzydlate niewypowiedzianie posępne i groźne.¹

„Niewypowiedzianie posępnym i groźnym” widmem okazuje się Lucyfer, który wchodzi w dialog z Tłumem Wędrowników i wzywa do wielkiego czynu, jakim ma być duchowe przeobrażenie, osiągnięcie wolności, potęgi ducha. Tłum Wędrowników podąża za lucyferycznym wezwaniem:

myśmy męże, co szli za próg kołodziejów!
myśmy Grunwald – my Anhellich kwiecia!
Z ciemnych jaskiń idziem w Życie Nowe,
niewiedzący kto my? lecz kto wrogiem!
wszakże plemię ogromne orłowe
przysięgamy Sobie – całym Bogiem!²

¹ T. Miciński, *Życie nowe*, Warszawa 1907, s. 3.

² Tamże, s. 5.

W sukurs przychodzi jeszcze – wszak cała sprawa rozgrywa się nad Wisłą – Wanda, powtarzająca heroiczne przynaglenia Lucyfera.

Pełni zwątpienia – sercem w niemocy,
powstańcie inni, prości jak topole,
jak Noc nad wami wieczysta – głębocy –
Ziemia cała jest Polską – a zdobyć ją miejcie ze mnie Grom –
Wołę!³

Niespodziewanie wierszowany poemat dramatyczny urywa się – i *Życie nowe* przyjmuje postać publicystycznego traktatu prozą. Zachowana jednak zostaje ciągłość tematu. Tekst jest nadal patetycznym wezwaniem skierowanym do polskiego społeczeństwa, które powinno wzbudzić w sobie wolę mocy, wolę wielkości, wolę działania i osiągnąć duchową (a w konsekwencji: polityczną) wolność i potęgę. Dominującym rejestrem wypowiedzi pozostaje koturnowy patos. Owszem, do głosu dochodzi i drwina, i ironia – ale nie jest to (jak bywa u Słowackiego) ironiczność dekonstruująca wzniosłość. Ironia wycelowana zostaje w jałowość, bylejakość polskiej teraźniejszości; profetyczny patos służy kreowaniu tryumfalnej wizji polskiej przyszłości. Natchniony mówca obliuguje:

Musimy bowiem nieodwołalnie – przeobrazić naród przy pomocy istotnej i głębokiej, wiedzącej Religii.⁴

Wyznacza cele:

W strasznych antynomiach krąży Duch Polski, ten Anioł zamknięty w dziewięcym kręgu piekielnej Kainy.

Został się mu teraz już nie mesjanizm, lecz prosta misja, jaką ma słoneczny promień: wydobyć się z pramulisk wodnych wzlatującego jaszczura i przeobrazić go w Człowieka.⁵

Wreszcie zapowiada przyszłe zwycięstwo samowyzwalającego się narodu:

Milcząc, wschodzimy na wieżę, skąd zaprosimy dzwonem Zygmuntowym naród, by znakiem wiedzy rozewrzeć katakumby zamurowanych bram, idąc, – ach, jak owe 10,000 greków [sic!] wykrzykujących Thalatta Thalatta! –
ku Morzom hełmiącym się Życia Nowego.⁶

³ Tamże, s. 6.

⁴ Tamże, s. 10.

⁵ Tamże, s. 12.

⁶ Tamże, s. 15.

Życie nowe, hybrydyczny tekst z roku 1907, utwór z pewnością nienależący do najcenniejszych literackich osiągnięć młodopolskiego poety, pisarza, dramaturga, łatwo zlekceważyć. Wczesny czytelnik broszury, Wacław Borowy, w wersach i akapitach *Życia nowego* odczuł nade wszystko „przedenerwowanie”, „pozę modernistycznej dostojności”, „estetyczny snobizm”, „manierę”, a zarazem „niekonsekwencję”⁷. Czytelnicy późniejsi, dysponujący perspektywą historycznoliterackiego oddalenia, okazali się wszakże łaskawszy, bardziej empatyczni i skłonni do poważniejszego traktowania „dramato-traktatu”. Znamienna jest tu postawa Jana Prokopa, który, kreśląc obraz przemian zachodzących w polskiej literaturze u progu XX wieku, wyraźnie dowartościował broszurę Micińskiego. W proponowanej przez badacza narracji *Życie nowe* potraktowane zostaje jako tekst nie wybitny z pewnością, ale ciekawy i symptomatyczny. Najkrócej mówiąc, broszura z roku 1907 stała się jednym z punktów tworzących linię heroiczno-utopijnego witalizmu, linię, która wiedzie od antydekadencjnych, odrodzeńczych akcentów Młodej Polski do pierwszych, entuzjastyczno-aktywistycznych wystąpień skamandrytów i futurystów u progu odzyskanej niepodległości. Znakomite studium Jana Prokopa ukazało się w roku 1970, kiedy w polskiej historii literatury pojęcie „modernizmu” nie było jeszcze używane dla określenia „długiej ciągłości”, *continuum* literacko-kulturowego, otwierającego się około (symbolicznego, rzecz jasna) roku 1910 i penetrującego głąb stulecia XX. Przekładając terminologię lat siedemdziesiątych na dzisiejszy uzus pojęciowy, dawną obserwację Jana Prokopa można jednak ująć w następującej formule: *Życie nowe* jest tekstem o tyle istotnym, że pozwalającym się wpisać w jedną z (niekoniecznie głównych, lecz wyrazistych) linii polskiego modernizmu.

Tak oto, ciekawie, układają się dzieje recepcji ekscentrycznej broszury Tadeusza Micińskiego: od roku 1922 i uznania za przebrzmiały wyraz „modernistycznej maniery”, do perspektywy współczesnej i dowartościowania jako przejawu „modernizmu w Polsce”. Co oczywiste, słowa „modernizm” i „modernistyczny” mają tu za każdym razem gruntownie odmienne znaczenie... Moim zamiarem nie jest wszakże odczytywanie *Życia nowego* „w linii modernizmu”. Nie podejmuję także próby czytania dziełka w kontekście – całościowo ujmowanej – poetyki, wyobraźni czy wizji świata stworzonej przez autora *Bazyliissy Teofanu*. Takie komentarze zostały już zresztą poczynione przez znawców dzieła Micińskiego – w dalszym wywodzie będę się do nich odwoływał. Jednak centrum własnej lektury inaczej tu konfiguruję.

⁷ Zob. W. Borowy, *Wisła w poezji polskiej w: tegoż Studia i szkice literackie*, t. 1, Warszawa 1983, s. 485-486. Szkic Borowego powstał w początkach lat dwudziestych ubiegłego wieku, po raz pierwszy ukazał się drukiem w roku 1922.

Pomysł na czytanie *Życia nowego*, jaki chcę przetestować i zaproponować, zdać się może w pierwszej chwili nie mniej ekscentryczny i inkongruentny niż samo *Życie nowe*. Próbuję bowiem czytać tekst Micińskiego w polu zestawienia z *Jądrem ciemności* Josepha Conrada, nowelą powstałą w roku 1899, opublikowaną (w postaci książkowej) trzy lata później, w roku 1902. Osobliwa juxtapozycja: drugorzędna (bądź, co bądź, także w skali twórczości Micińskiego) broszura *versus* nowela należąca do kanonu europejskiej prozy modernistycznej. Marginalny (mimo wszystko) tekst literatury polskiej i centralny tekst literatury angielskiej. Utwór o statusie historycznoliterackiego *curiosum* (w najlepszym razie kuriozalnego egzemplum) oraz utwór będący ciągłym wyzwaniem dla lekturowych praktyk dekonstrukcyjnych, postkolonialnych, genderowych, psychoanalitycznych, antropologicznych⁸.

Cóż właściwie, prócz pewnej chronologicznej bliskości, mogą mieć wspólnego tak różne, tak nieprzystawalne, zjawiska?

A jednak: właśnie porównawczą lekturę nieporównywalnych utworów spróbuję tu zainscenizować. Tym, co mnie interesuje, tym, co zamierzam pokazać, jest występowanie w obu – całkowicie różnych – tekstach podobnego składnika. Składnikiem tym będzie symboliczny opis rzeki, która, dzięki retorycznym grom języka, staje się (mniej lub bardziej wieloznacznym) znakiem.

Tamiza Conrada...

Narracja *Jądra ciemności* zawiązuje się u ujścia Tamizy do Morza Północnego. Nellie, „a cruising yawl” (czyli, jak proponują polscy tłumacze *Heart of Darkness*, „wycieczkowy jacht”, „jol wycieczkowy” czy też „jol krążowniczy”) płynie pracowicie w kierunku otwartych wód morskich. Zapada zmierzch, na pokładzie spotyka się pięciu uczestników rejsu, pięciu ludzi, połączonych „więzią morza”: narrator opowieści, Dyrektor Kompanii, prawnik, rachmistrz oraz Marlow. Ten ostatni już za chwilę przejmie kompetencje narratorskie, zacznie snuć opowieść w opowieści i wyobrażona akcja przeniesie się nad rzekę Kongo. Nim to jednak nastąpi, pierwszy, „zewnątrzny” narrator noweli wygłosi wzniosłą pochwałę Tamizy.

⁸ Dobrym podsumowaniem wielowątkowej „historii czytania” Conradowskiej noweli jest trzyczęściowa amerykańska publikacja krytyczna, zawierająca: tekst utworu, studium na temat historycznoliterackiego kontekstu jego powstania oraz omówienie recepcji wraz z reprezentatywną antologią współczesnych komentarzy literaturoznawczych; zob. J. Conrad, *Heart of Darkness*, edited by R.C. Murfin, New York 1989. Por. także Ch. Achebe, *An Image of Africa: Racism in Conrad's "Heart of Darkness"*, w: *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, red. V.B. Leitch, New York – London 2001; T. Kunz, *Granice przedstawialności doświadczenia. Narracja jako terapia (na przykładzie „Jądra ciemności” Josepha Conrada)*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012.

The old river in its broad reach rested unruffled at the decline of day, after ages of good service done to the race that peopled its banks, spread out in the tranquil dignity of a waterway leading to the uttermost ends of the earth. We looked at the venerable stream not in the vivid flush of a short day that comes and departs for ever, but in the august **light** of abiding memories. And indeed nothing is easier for a man who has, as the phrase goes, „followed the sea” with reverence and affection, than to evoke the great spirit of the past upon the lower reaches of the Thames. The tidal current runs to and fro in its unceasing service, crowded with memories of men and ships it had borne to the rest of home or to the battles of the sea. It had known and served all the men of whom the nation is proud, from Sir Francis Drake to Sir John Franklin, knights all, titled and untitled -- the great knights-errant of the sea. It had borne all the ships whose names are like jewels **flashing** in the night of time, from the **Golden Hind** returning with her round flanks full of treasure, to be visited by the Queen’s Highness and thus pass out of the gigantic tale, to the Erebus and Terror, bound on other conquests -- and that never returned. It had known the ships and the men. They had sailed from Deptford, from Greenwich, from Erith -- the adventurers and the settlers; kings’ ships and the ships of men on `Change; captains, admirals, the dark “interlopers” of the Eastern trade, and the commissioned “generals” of East India fleets. Hunters for **gold** or pursuers of fame, they all had gone out on that stream, bearing the sword, and often the torch, messengers of the might within the land, bearers of a **spark** from the **sacred fire**. What greatness had not floated on the ebb of that river into the mystery of an unknown earth! ... The dreams of men, the seed of commonwealths, the germs of empires.

The sun set; the dusk fell on the stream, and **lights** began to appear along the shore. The Chapman **lighthouse**, a three-legged thing erect on a mud-flat, **shone** strongly. **Lights** of ships moved in the fairway -- a great stir of **lights** going up and going down. And farther west on the upper reaches the place of the monstrous town was still marked ominously on the sky, a brooding gloom in sunshine, a lurid glare under the stars.⁹

[oznaczenia za pomocą czcionki podkreślonej i pogrubionej – M. A.]

Semiotyczny, alegoryczny charakter przytoczonego passusu jest oczywisty. Tamiza staje się tu znakiem historycznej i terażniejszej wielkości monarchii, państwa, narodu, zyskuje status czytelnego emblematu. Pochwała Tamizy to pochwała narodowego ducha zdobywczości, przedsiębiorczości, siły – ducha, do-
dajmy, który panuje nad materią, przekształca świat stosunków jak najbardziej cielesnych, fizycznych (czyli: politycznych, ekonomicznych, społecznych).

Ale w tym wspaniałym fragmencie modernistycznej prozy dzieje się jednak coś więcej jeszcze, coś znacznie ciekawszego. Mówiąc krótko: opis „najbardziej angielskiej”, „najbardziej brytyjskiej” rzeki, skonstruowany nad podziw precyzyjnie przez pisarza i posłusznie wypowiedziany przez nadrzęd-

⁹ J. Conrad, *Heart of Darkness*, edited by R.C. Murfin, New York 1989, s. 18-19.

nego narratora noweli, posiada podwójne, ambiwalentne działanie – równocześnie ustanawia i kwestionuje dyskurs imperialny. W warstwie deklaracji do głosu dochodzi gloryfikacja, a nawet sakralizacja misji Brytyjczyków i ich monarchii: kolejne pokolenia „żeglarzy Tamizy” tworzą cywilizacyjne, kulturowe wartości i niosą je w świat, ku najdalszym krańcom ziemi. W głębszych strukturach wypowiedzi, w strefie gier metaforycznych, tekst dokonuje jednak subtelnej „zdrady” swego oficjalnego, eksplikowanego przesłania. Przyjrzymy się temu procesowi z większą dozą uwagi.

Dominującym konceptem cytowanego opisu jest alegoryczna funkcjonalizacja sfery „światła” (ciąg wyrazów oznaczonych wyżej podkreśleniem i pogrubieniem czcionki, związanych z jasnością, błyszczeniem: „light”, „flashing”, „golden”, „gold”, „spark”, „sacred fire”, „lighthouse”, „shone”). Dodatkowym wzmocnieniem tego zabiegu jest wyraźnie kontrastowe przywołanie sfery „ciemności”: imiona okrętów są jak „jewels flashing **in the night**”. Zarysowująca się w tym miejscu opozycja w prosty sposób organizuje historiozoficzny i polityczny dyskurs narratora: cywilizacyjna działalność Brytyjczyków przepracowuje rzeczywistość tak, jak światło przenika ciemność. Conrad posługuje się zatem najbardziej spetryfikowanym, typowym repertuarem kolonialnej topiki, właściwej oficjalnym wystąpieniom późnego XIX wieku – artykułom dziennikarzy, oświadczeniom władców i polityków.

Ostatnie zdanie cytowanego passusu wprowadza jednak moment lingwistycznego zakłócenia. Przytaczam ją raz jeszcze:

And farther west on the upper reaches the place on the monstrous town was still marked ominously on the sky, a brooding gloom in sunshine, a lurid glare under the stars.

Fraza mówiąca o mroku (*gloom*) lęgnącym się (*brooding*) w świetle słonecznym (*in sunshine*) niespodziewanie odwraca schemat wcześniej funkcjonujący i zakładający, że to światło rozprasza ciemność – tutaj mowa jest wyraźnie o ciemności mającej swoje miejsce wewnątrz światła. Dalej, określenie blasku (*glare*) za pomocą przymiotnika „ponury” (*lurid*) zakłóca konsekwentnie, jak dotąd, podtrzymywaną pozytywną waloryzację „jasności”. Te dwa działania – umieszczenie ciemności wewnątrz światła i dopuszczenie „negatywnego” epitetu do opisu tego, co jasne – znajdują ukoronowanie w intrygującej paronomazji: „a brooding gloom” – „a lurid glare”. Z dość pojemnego dykjonarza określeń dla ciemności, mroku oraz dla jasności, blasku Conrad wybiera akurat te dwa warianty – i chyba nie przypadkowo. Brzmieniowe podobieństwo (aliteracja *gloom* / *glare*) może wszak sugerować bliskość, komunikację dwu, zdawało się, antypodalnych zjawisk. Tym bardziej, że efektowi

brzmieniowego ujednoczenia sprzyja dodatkowo silna w tym passusie instrumentacja samogłoskowa (szereg *brooding – gloom – lurid*), uczulająca na foniczne powinowactwa z wyboru¹⁰.

To, co dzieje się w – uważnie odczytanym – akapicie o Tamizie, można zatem opisać z pomocą (swobodnie parafrazowanej, częściowo redefiniowanej) terminologii dekonstrukcjonizmu, języka „szkoły z Yale”. Moglibyśmy mianowicie powiedzieć: na *theatrum* tekstu Conrad inscenizuje efektowne rozsunęcia między konstatywnym i retorycznym aspektem wypowiedzi. Z tym wszelako zastrzeżeniem, że autorowi przypadaby tu właśnie w udziale rola świadomego inscenizatora, nie zaś „pierwszego poruszydca”, który wprawia w ruch nieprzewidywalny w swych działaniach mechanizm języka. Pod wpływem intencjonalnych, starannie obmyślanych ruchów prozatorski hymn na cześć wielkiej brytyjskiej rzeki, oparty na kolonialnej dystynkcji „jasność” (cywilizacja) / „ciemność” (świat poddawany działalności cywilizacyjnej), domknięty zostaje brawurową figurą relatywizacji, osłabienia, figurą, która implikuje wymiennosc pozycji, nieostrość granic, poznawczą konfuzję. Jeśli alegoria brytyjskiego kolonializmu i imperializmu staje się problematyczna językowo, nie w pełni wydolna, nie do końca sprawna retorycznie, to co począć z legitymizowaną przez nią praktyką? Kwestię tę podejmuje w istocie Conradowska nowela – na sposób, jak sądzę, niekonkluzywny¹¹.

Niezmiernie ciekawa jest historia polskich przekładów zdania puentującego akapit o Tamizie. Język polski nie ofiarowuje satysfakcjonującego ekwiwalentu dla pary *gloom – glare*, nie sposób w nim odtworzyć efektu znaczeniowego przeciwieństwa i brzmieniowej korespondencji. Tłumacze sięgali w tej sytuacji po różne rozwiązania. W klasycznym tłumaczeniu Anieli Zagórskiej (1930) fraza „a brooding gloom in sunshine, a lurid glare under the stars” przyjmuje postać „posępny mrokiem w słońcu, upiornym blaskiem pod gwiazdami”¹². Jako słaby ślad czy odbicie brzmieniowych napięć

¹⁰ Przeprowadzony wyżej *close reading* jest, jak sądzę, w pełni zgodny w swoich konkluzjach z bardziej ogólnymi tezami i obserwacjami światowej krytyki conradowskiej, dotyczącymi wymowy, konstrukcji i poetyki całego utworu. Por. W. Y. Tyndall, *Obrona Marlowa*, tłum. E. Krasnowolska, w: *Conrad w oczach krytyki światowej*, wyboru dokonał Z. Najder, Warszawa 1974, s. 430-431 (tu uwagi o „przemieszaniu światła z mrokiem”, „dwuznaczności ciemności i światła”); por. także I. Watt, *Conrad w wieku dziewiętnastym*, tłum. M. Boduszyńska-Borowikowa, Gdańsk 1984, s. 242-243 (tu uwagi o „symbolicznym dualizmie powieści” i jego zakłócaniu).

¹¹ Spory o interpretację *Jądra ciemności* (i szerzej: prozy Conrada) w kontekście postkolonializmu omawia W. Krajka w książce: *Joseph Conrad. Konteksty kulturowe*, Lublin 1995, s. 10-43.

¹² J. Conrad, *Jądro ciemności*, tłum. A. Zagórska.

oryginału można tu ostatecznie usłyszeć (przy pewnym nakładzie dobrej woli) instrumentację spółgłoskową: sekwencja trzykrotnie powtarzanego dźwięku „s” łączy przymiotnik o negatywnej waloryzacji oraz rzeczowniki ze sfery „jasności”. Jesteśmy tu jednak daleko od semantyczno-artykulacyjnych gier tekstu oryginalnego.

Inne polskie przekłady to oddalenie zdają się jeszcze zwiększać. W formule Jędrzeja Polaka (2009) – „miasto ciągle odznaczało się złowrogo na niebie mrokiem rozpostartym nad słońcem, trupa poświatą pod gwiazdami”¹³ – trudno już dosłuchać się jakichkolwiek brzmieniowych sygnałów pokrewieństwa między sferami „światła” i „ciemności”. Z kolei w translatorskiej wizji Ireneusza Sochy mowa jest o „legowisku miejskiego potwora”, które odznacza się na niebie „ponurym cieniem za dnia, migotliwym blaskiem w nocy”¹⁴. Tu zatem nie tylko znika gra paronomazji, ale też znacznemu zatarciu ulega negatywne wartościowanie sfery światła („migotliwość” blasku może co najwyżej sugerować jego słabość, efemeryczność, bezradność wobec nocnego mroku, nie zaś przynależność do sfery zła i grozy).

Spieszę z wyjaśnieniem: nie próbuję tu uprawiać krytyki przekładu – ani w potocznym sensie słowa „krytyka” (wykazywanie słabości), ani w jego sensie naukowym (profesjonalny dyskurs analityczny). Kompetencje translatoLOGA i conradysty nie są moimi kompetencjami, usiłuję jedynie obserwować to, co znika lub podlega przekształceniom w procesie przekładu. Z tego też punktu widzenia za najciekawsze, najbardziej spektakularne tłumaczenie byłbym skłonny uznać translację Barbary Koc (pierwsza publikacja – 2000). Oryginalny *passus* „a brooding gloom in sunshine, a lurid glare under the stars” przyjmuje tu postać zaskakującą: „posępna skaza w blasku słońca i krwawa jaskrawość w mroku gwiazd”¹⁵. Przekład ten, jak łatwo usłyszeć, operuje silnie wyczuwalnymi efektami instrumentacyjnymi (wyraźne nagromadzenie głosek „s” oraz „r”), lecz to nie one przecież kumulują subwersyjny potencjał języka. Zamiast oryginalnej aliteracji, sugerującej ukryte podobieństwo wewnątrz oficjalnej antynomii (*gloom* – *glare*), pojawia się oksymoron, figura swoistej samolikwidacji dyskursu: „mrok gwiazd”. Światło nie wchodzi tu zatem w podejrzanе brzmieniowe pokrewieństwo z ciemnością, lecz po prostu – staje się ciemne. Oryginał na poziomie swych gier językowych mógł wywoływać pewien niepokój – czy istotnie światło (cywilizacja, kultura) różni się tak bardzo od ciemności (tego, co uważa się za nie-cywilizację,

¹³ J. Conrad, *Jądro ciemności*, z angielskiego przełożył J. Polak, posłowiem opatrzył P. Czaplinski, Poznań 2009, s. 8.

¹⁴ J. Conrad, *Jądro ciemności*, przełożył I. Socha, oprac. A. Borowczak, Kraków 2009, s. 6.

¹⁵ J. Conrad, *Jądro ciemności*, przekład z angielskiego B. Koc, Warszawa 2008, s. 12.

nie-kulturę)? Przekład jest bardziej zdecydowany, wprowadza retoryczną inscenizację niemożliwości: nie da się oddzielić jasności od mroku, cywilizacji i kultury od dzikości i pierwotności.

Skąd jednak zaczerpnęła ów koncept Barbara Koc? Trudno nie pomyśleć w tym miejscu o jednym źródle inspiracji. Formuła „w mroku gwiazd” to przecież dokładne, wierne powtórzenie tytułu, jaki Tadeusz Miciński nadał tomikowi swoich wierszy, ogłoszonemu, ni mniej ni więcej, w roku 1902 – a więc w roku książkowej publikacji *Haert of darkness!* Wolno chyba zakładać, że tłumaczka miała tę okoliczność na względzie i świadomie dokonała operacji o charakterze intertekstualnym. Jeśli domysł ów jest słuszny, mamy tu do czynienia nie tylko z ciekawą koincydencją, ale też intrygującym przemieszczeniem. Tytułowa fraza Micińskiego, wyjęta z kontekstu specyficznej poetyki i wyobraźni młodopolskiego poety, zaczyna „pracować”, „działać” w ramach innego paktu stylistycznego, w odmiennym, na nowo określonym, interesie semantycznym.

Nieoczekiwane spotkanie narracji Josepha Conrada i oksymoronu Tadeusza Micińskiego (albo inaczej: zaskakujące nałożenie się młodopolskiego tomu ezoterycznych wierszy na angielską nowelę) przypomina o tym jednak, co interesuje mnie najbardziej. O zestawieniu *Heart of Darkness* z *Życiem nowym*.

I Wisła Micińskiego

Obraz Wisły pojawia się, jak już wspomniano, w pierwszej, poetycko-dramatycznej części *Życia nowego* – jest to wówczas Wisła nocna i, chyba, podkrakowska (przemawia za tym choćby motyw Wandy). Znacznie ciekawiej polska rzeka zobrazowana jednak zostanie w drugiej, prozatorsko-publicystycznej części utworu. Tutaj jest to już bez wątpienia Wisła mazowiecka i, ściślej, płynąca przez Warszawę.

W łódce na Wiśle... prąd unosi – Olbrzymie łąchy piaszczyste, jak Sachary [sic!] – las Marymonckich topól – fale cicho szeleszczą, tworząc ciemno-zielone rzeki i jeziora między złotawymi mieliznami. Myśl chciałaby rozszerzyć się, jak ta Wisła niezmiernem rozlewiskiem, chciałaby płynąć z wysokich gór, zmierzać ku dalekiemu morzu – w majestacie swej najgłębszej prawdy.

Lecz powietrze drży niepokojem.

Mimo święta Matki Boski Zielnej, rozlega się naraz kilka fałszywych orkiestr, kilkakaset trąb, kilkanaście rzeżgoce bębnow, jakby mocne klaskanie z bata wystrzały karabinowe i co pewien czas, niby zapadanie sklepień – głuchy ryk armat.

Napoleon w czasie bitew, w huku bijących baterij, mógł zachować spokój myśli – ale i On nie mógłby, gdy harmonia nadwiślańska rzępoli, gwar głosów jakichś zakazanych figur i wstrętnych drących się dzieci – szum idącego ze spacerowiczami parostatku –

skowronki nuć w powietrzu, lokomotywy niedaleko gwizdzą, turkocą bryki i wozy ładowne –

i znowu trzaskanie karabinów na mustrze –

i ta Wisła, nagle ukazująca się nie w modrem srebrze oddali –

ale tuż u stóp – niosąca męty kanałów miejskich...

I otóż jesteśmy, Miłościwi Panowie, w warunkach najgorszych, tj. istnie warszawskich, i mamy teraz, niegdzieindziej, a tu właśnie, mówić, o Życiu Nowem.

O ileż wspanialej i łatwiej byłoby unosić się mocnymi skrzydłami nad dzikością cudownie harmonijnych przepaści Tatr, które jak srebrne widma Walkirij rozwierają myśli-skrzydła ogromne, przeczyste! (...)

Tu szemrzą tylko cichutkie brudno-zielonawe fale – okropna kakofonia, o której mi nie wolno mówić – i gwar rodzimej zgnilizny¹⁶.

Jak w przypadku Tamizy Conrada, tak i w przypadku Wisły Micińskiego, alegoryczność opisu „narodowej rzeki” ma charakter nader ewidentny. Także i tutaj problemem nie jest wszak ostatecznie wygląd Wisły, ale przeszłość i terażniejszość nadwiślańskiego społeczeństwa. Także tutaj rzeka staje się emblematem, figurą historiozoficznego dyskursu.

Nadwiślański pejzaż przygnębia, zniechęca do działania, myślenia, tworzenia każdego, kto nad brzegami brudnej rzeki próbuje wybić się ponad przeciętność i wyrwać z marazmu – samego siebie oraz innych. Nad Wisłą nie jest możliwa wielkość, energia, działanie, czyn, nawet geniusz ludzkości, geniusz historii nie potrafiłby być wielkim w tej depresyjnej dolinie małości. Myśliciel, który chce kierować do swoich rodaków orędzie energii, wyzwolenia, siły musi zmagać się z obezwładniającym klimatem miasta i rzeki. Taką jest prawda o Wiśle, czy raczej: taką prawdę o Polakach odsłania Wisła zmieniona w znak.

Cytowany fragment przynosi jedno, szczególnie interesujące wyrażenie: „Wisła ukazująca się nie w modrym srebrze oddali – ale tuż u stóp – niosąca męty kanałów miejskich”. Jest w tym zdaniu niedwuznaczna operacja likwidatorska. „Modra” (a także „modrooka”) i „srebrna” to, wolno powiedzieć, dwa epitety stałe, służące opisowi wiślanego nurtu w dziewiętnastowiecznej liryce pejzażowej, dwa przymiotniki najlepiej osadzone w jej języku. Wpływowym promotorem epitetów „modra”, „modrooka” był nade wszystko Teofil Lenartowicz¹⁷, co zresztą wychwyciła krytyka młodopolska i to w czasie bliskim powstaniu *Życia nowego*¹⁸. Piewca mazowieckiego, nadwiślańskiego

¹⁶ T. Miciński, *Życie nowe*, dz. cyt., s. 6-7.

¹⁷ Por. takie utwory, jak na przykład *Galary* 1842, *Szopka* 1849, *Jak to na Mazowszu* 1858, *Matko! moja matko* oraz *Wanda* 1876.

¹⁸ Ledwie dwa lata przed publikacją *Życia nowego*, w roku 1905 ukazuje się studium *Liryka Teofila Lenartowicza*, którego autor, Jan Kasprówicz, zwraca uwagę na nadmiernie rozrzućną

krajobrazu nie stronił także od określenia „srebrna”, by wspomnieć taki chociażby dwuwiers: „I po cóż ta Wisła srebrne toczy fale / aby w niej swe konie pławili Moskale?”

Zachwycający się Wisłą poeci-poprzednicy Tadeusza Micińskiego pisali nader chętnie o „wiślanej toni” srebrnej lub modrej, ale bodaj żaden z nich nie łączył tych określeń w jedną zbitkę wyrazową. „Modre srebro oddali” – to się przecież wyklucza na poziomie realistycznej motywacji, nic nie może być równocześnie i modre i srebrne. Autor *Nietoty* popada w tym miejscu w katachrezę – czyżby świadomie? Wewnętrznie sprzeczne połączenie słowne nie musi być przejawem językowej nieuwagi, ale wybiegiem ironicznym, swoistym „językowym sabotażem”. W wyrażeniu „modre srebro oddali” dwie najlepiej ustabilizowane, najbardziej charakterystyczne predylekcje leksykalne wiślanej liryki pejzażowej, łączą się w sposób nonsensowny, tworząc określenie niczego nie określające, wyzute z mocy referencyjnych. Zamieniają się w nazwanie, którego przedmiot jest – niemożliwy. Czyżby była to dyskretna uwaga Micińskiego: Wisła, o której pisał Lenartowicz (i inni chwalczy nadwiślańskiego pejzażu, a imię ich legion), Wisła sielska, czysta, nie istnieje, jest fikcją zautomatyzowanego języka, zużytą kliszą stylistyczną i niczym więcej?

Niewykluczone, że zbyt już gorliwie dopatruję się tu wyrafinowanej intencji autorskiej. Nawet jeśli tak jest, nie ulega wątpliwości, że zastąpienie „modrego srebra” barwą miejskich ścieków jest ze strony Micińskiego silnym gestem sprzeciwu, wymierzonym w dziewiętnastowieczne kanony wiślanej estetyki poetyckiej. Autor *Życia nowego* najwyraźniej chce mówić o Wiśle brzydkiej, mętnej, brudnej, najwyraźniej uznaje, że tak właśnie ujrzana polska rzeka – nie modrooka i nie srebrna – posłużyć może za zwierciadło, odbijające kryzys życia zbiorowego w jego wymiarze politycznym, społecznym, intelektualnym, duchowym.

Aliści – jak podpowiada sam tytuł broszurki – *Życie nowe* nie miało być w zamierzeniu autora wyłącznie pesymistyczną diagnozą stawianą wespół z pewnością. Utwór powinien wybrzmieć jak wezwanie do zbiorowego wyzwolenia wielkiej duchowej energii, faktycznie przekształcającej polską rzeczywistość u progu nowego wieku. Aby tak się stało, wyobrażenia Micińskiego musiały zrobić coś z sepną, brudną i leniwą Wisłą.

Obmywamy się w bagnie – jeden za drugim wchodzimy do obyczajowej kąpieli, jeden drugiemu zostawia w spuściznie swój brud.

Trzeba Morza, które by mogło nie zbrukać się i w zamian kąpiących nie brudzić.

Trzeba Polsce Morza takiego!

(...)

Gdyby można Warszawę zmieniać jak we śnie, należałoby zostawić tylko fabryki, kościół św. Krzyża, uliczkę św. Jana, Zamek, posąg Kopernika, zagęszcie wspaniałych topól w Łazienkach.

Na miejscu domów bez stylu i zaludnionych jakimś niedorzecznym mrowiem – wybudować Propileje bogów, olbrzymie Uniwersytety, nieprzebyte wspaniałe hale targowe, – mnóstwo małych domków w zielonej puszczy dębów i jodeł, a pośrodku wielką świątynię Perkuna – Chrystusa.

Wisłę zaś pogłębić tak, aby nadzieźdzały wielkie morskie okręty. Cytadelę zmienili-bysmy na Gościnny Dwór dla ruskich kupców.¹⁹

Jak zauważa Wojciech Gutowski, cała niemalże twórczość Tadeusza Micińskiego (zarówno poetycka, dramatyczna, jak i prozatorska) naznaczona jest charakterystyczną dwuznacznością symboliki architektonicznej: symboliczna budowla może tu być zarówno znakiem „uwięzienia” czy „śmierci”, jak i „odrodzenia” czy „reintegracji”. Tej zasadniczej ambiwalencji odpowiada podwójność imaginacyjnego gestu – z jednej strony „burzenie”, z drugiej zaś „budowanie” okazuje się czynnością nader często wykonywaną w planie obrazowania utworów Micińskiego.²⁰ W cytowanym passusie z *Życia nowego* obie symboliki przestrzeni (negatywna i pozytywna), a także oba symboliczne gesty (burzycielski i kreatorski) spotykają się w jednym obrazie. Zburzenie „miasta małości” (choć, warto zauważyć, nie całkowite, ocalające to, co w substancji miejskiej godne zachowania) i zbudowanie „miasta wielkości” staje się, nomen omen, „wielką metaforą”. „Poeta w języku architektury wyrażał stany negatywne, dezintegrację osobowości, klęskę narodu, kryzys kultury, ale też odrodzenie, przemianę, utopijne ideały” – stwierdza Wojciech Gutowski, charakteryzując tropy i toposy przestrzennej wyobraźni Tadeusza Micińskiego²¹. O samym zaś passusie z *Życia nowego* badacz stwierdza, iż zawarty w nim został obraz symbolicznej przemiany „gnijącej”, „mulistej” czy „bagiennej” Warszawy w „syntezę spirytualizacji i witalności” „garden city”, „miasto-ogród”²².

Dodajmy do tej obserwacji: i miasto-port. Inżynieria wodna uprawiana przez autora *Bazyliisy Teofanu* jest, tak samo jak jego inżynieria miejska, praktyką symboliczną. Jest językiem, za pomocą którego próbuje się tu wyrażać (cokolwiek ogólnikową, to inna kwestia) ideę odrodzenia „polskiej duszy”,

¹⁹ T. Miciński, *Życie nowe*, dz. cyt., s. 7-8.

²⁰ Por. W. Gutowski, *Burzyciel świątyni i budowniczy nadgwiezdnych miast. O symbolice architektonicznej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: tegoż: *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002, s. 295.

²¹ Tamże, s. 312.

²² Tamże, s. 323.

duchowej przemiany, promieniującej na całość narodowej egzystencji, także w jej materialnych wymiarach. Warszawa staje się portem – i nie jakimś żalonym portem rzeczonym, lecz, *par excellence*, morskim, oceanicznym. Wisła zaś zyskuje rangę szlaku żeglugi wielkiej. Te symboliczne operacje na przestrzeni wiążą się ściśle z wyraźną skłonnością wyobraźni Tadeusza Micińskiego – mam tu na myśli pozytywną fascynację otwartym morzem, zwłaszcza zaś Morzem Bałtyckim.

Bałtyk to (...) mityczny rezerwuar sił witalnych, mogących zapewnić odrodzenie narodu. Wisła wskazuje swym ujściem drogę ku morzu, które oświetlone blaskami jutrzynki aż nadto wyraźnie ujawnia witalne możliwości mającego się spełnić odrodzenia ojczyzny i narodu.²³

– powiada Tadeusz Linkner, wytrawny znawca morsko-bałtyckich inklinacji Micińskiego²⁴. Zdanie to, wypowiedziane w trybie ogólnej charakterystyki, odnoszące się do szerszego spectrum tekstów, sprawdza się znakomicie jako interpretacja *Życia nowego*. Morze, które kilkakrotnie pojawia się w broszurze z 1907 roku – za każdym razem jako upragniony cel polskich dążeń – nie ma nic wspólnego ze (znanym chociażby z tomu *W mroku gwiazd*) *mare tenebrarum*. To raczej symboliczna ewokacja wolności, swobody, słonecznej potęgi – Morze Bałtyckie z *Nietoty* lub *Fundamentów Nowej Polski*²⁵.

Ustalenia Wojciecha Gutowskiego i Tadeusza Linknera pozwalają zrozumieć lepiej gramatykę i retorykę symbolicznego języka, za pomocą którego autor *Życia nowego* usiłuje zapowiedzieć (a także, może przede wszystkim, przynaglić) odrodziczą przemianę „polskiej duszy”. Można oczywiście powiedzieć: dziwaczny to język. Wizja Warszawy, zarazem metropolii i wielkiego, morskiego portu położonego w samym środku lądu, w sercu nowoczesnego, tętniącego życiem (gospodarczym, religijnym, ideowym) kraju, przyjmuje formę niezamierzenie groteskową, komiczną. Można jednak powiedzieć inaczej: dziwaczność tego języka, osobliwość wyobraźni, odzwierciedla pozycję, z jakiej przemawiał Tadeusz Miciński.

Inkongruentna, ciężająca ku grotesce była sytuacja autora *Życia nowego*, próbującego łączyć różne role. Hermetyczny poeta-dekadent, szukający inspi-

²³ T. Linkner, *Z mare tenebrarum na słoneczny Hel. W kręgu myśli bałtycko-pomorskiej Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 1987, s. 30.

²⁴ Por. także T. Linkner, *Zanim skończyło się maskaradą. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 2003 (zwłaszcza s. 108-219).

²⁵ Por. T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Kraków 2002, s. 30 (motyw echa bałtyckich fal słyszalnych w podziemiach Giewontu); por. także T. Miciński, *Fundamenty Nowej Polski*, w: *Do źródeł duszy polskiej*, Lwów 1906, s. 179 (motyw Polski opartej o granice Bałtyku).

racji w wielokulturowych tradycjach teozoficznych i okultystycznych, a równocześnie narodowy prorok-reformator, konstruujący polityczny program dla swoich współczesnych, dziedzic romantyzmu, a zarazem piewca rodzącej się nowoczesności, mistyk i inżynier wodny – oto połączenie, w którym próbował się definiować Tadeusz Miciński. Połączenie wcale nie mniej karkołomne niż oceaniczny port na Mazowszu²⁶.

Wisła, która chce być Tamizą

Intencja przyświecająca mojej próbie komparatystycznego czytania *Jądra ciemności* i *Życia nowego* stała się już chyba w pełni jasna. Tym, co zaciekawia mnie w podjętym zestawieniu, jest nieoczekiwane spotkanie dwu, zarazem podobnych i różnych, strategii symbolizacyjnych. Nie chodzi tu jedynie o najbardziej ogólną, oczywistą analogię: zarówno Tamiza Conrada, jak i Wisła Micińskiego jest figurą diagnozującą duchowo-fizyczną kondycję społeczeństwa czy narodu. Na uwagę zasługuje coś więcej jeszcze: stopień dokładności, poziom szczegółowości, do jakiego doprowadzić można to, pozornie bezproduktywne, porównanie. Istotnie bowiem: Tamiza Conrada i Wisła Micińskiego, zobaczone obok siebie, okazują się idealnie przeciwstawne, odległe – ale na sposób biegunowy właśnie.

Po Tamizie pływają wielkie okręty, nośniki kulturowej misji przedsiębiorczego narodu kupców i zdobywców; po Wiśle płynie spacerowy parostatek, wiozący filistrów i ich „wstrętne dzieci” na niedzielną wycieczkę. Tamiza jest rzeką wielkości, śmiałych marzeń; Wisła jest rzeką małości, miałkiej egzystencji. Ujście Tamizy pod Londynem to miejsce, w którym zaczyna się historia, postęp, rozwój; Wisła pod Warszawą, z dala od morza, współtworzy krajobraz bezdziejowości, inercji, stagnacji. Można powiedzieć: Tamiza jest wszystkim tym, czym nie jest Wisła, wszystko czego brakuje Wiśle, posiada Tamiza. Kontynuujmy porównanie. Symboliczna wizja Micińskiego z roku 1907 projektuje przemianę Wisły w to właśnie, czym jest Tamiza Conrada z roku 1902. Pogłębienie wiślanego koryta, otwarcie rzeki dla oceanicznej żeglugi stanowi próbę wyrównania deficytu, próbę zainscenizowania ogromnej przemiany narodowej egzystencji.

Czy autor *Życia nowego* znał *Jądro ciemności* (choćby z omówień, „z drugiej ręki”)? Około roku 1907 Joseph Conrad nie był w Polsce autorem przemilczanym. Łatwo wskazać konkretne wyznaczniki „nadwiślańskiego” rozgłosu

²⁶ Podążam tu za sposobem przedstawienia Micińskiego w klasycznym szkicu Marii Podrazy-Kwiatkowskiej *Wieża z kości słoniowej i kazalnica, czyli między Des Esseintes'em a Piotrem Skargą. (O Tadeuszu Micińskim)*, w: tejsze, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.

angielskiego pisarza, takie jak krytyczne wystąpienie Elizy Orzeszkowej, dotyczące moralnych aspektów dobrowolnej emigracji Korzeniowskiego (1897) czy polski przekład *Lorda Jima* z roku 1904, sporządzony przez Emilię Węśławską i podany do druku w warszawskiej serii Biblioteka Dzieł Wyborowych. Wśród wybitnych czytelników Conrada z początku XX wieku odnajdujemy, oczywiście, Stanisława Brzozowskiego, tak żywo zainteresowanego dawniejszą i współczesną literaturą angielską²⁷. A warto dodać, że sam Joseph Conrad w roku 1902 zobowiązał angielskiego wydawcę, aby ten przesłał tomik świeżo opublikowanych opowiadań (zawierający, między innymi, *Heart of Darkness*) do redakcji „Chimery” (której zresztą pisarz nie ceniał)²⁸.

Ostatecznie jednak nie chcę tu formułować domysłów na temat ewentualnego zaznajomienia się Micińskiego z nowelą Conrada. Tym bardziej – nie próbuję nawet rozważać hipotezy „wpływu” czy „aluzji”. Wszystko, co chciałem uczynić, zawiera się w figurze porównania dwu niemal współczesnych sobie aktów wyobraźni – z których jeden wykonany został przez „polskiego pisarza angielskiego”, drugi przez „poetę-okultystę”, „poetę-mistagoga”, pragnącego odgrywać rolę „polskiego wieszczka”.

Gdy myślę o tym zestawieniu, przychodzi mi na myśl inna juxtapozycja, zapisana w *Pamiętniku* Stanisława Brzozowskiego pod datą 19 XII 1910 (a więc trzy lata po publikacji *Życia nowego*).

Democratic Vistas Whitmana – przynębnienie gniecej duszę przy czytaniu. Gdzie miejsce dla nas, dla Polski, w tych perspektywach, gdzie pewność i wreszcie: gdzie potrzeba samej tej pewności. List Whimana do rosyjskiego tłumacza, poczucie powinowactwa dwu ogromnych przyszłości. Smutek! smutek! (...) Trzeba myśleć, trzeba przekonywać siebie, trzeba przypominać, że Polska to także warunek nie upośledzonej przyszłości 20 milionów, które miały lub będą miały nieszczęście urodzić się Polakami. Ale to już inna perspektywa. Nie ma tu miejsca na oceaniczną bezbojaźliwość – przeciskać się trzeba szczelinami. (...) Kasprowicz i Whitman – istotnie to określają. Biedny, oślepy słończnik i szeroka, żywa, nieogarniona, widząca dusza oceanu w wicherze i słońcu. Biedny oślepy słończnik!²⁹

Czy ta zaprojektowana przez Brzozowskiego lektura porównawcza nie przypomina po części lektury, jaką tu rozważam, proponuję?

Opisać Tamizę i w ten sposób podstawić imperialnej świadomości lustro, które odbija moc i chwałę heroicznej cywilizacji (a potem uważnie badać jego zwiastujące pęknięcie rysy, niepokojące zakłócenia obrazu) – takiego zadania

²⁷ Por. S. Brzozowski, *Pamiętnik*, wstęp M. Wyka, oprac. M. Urbanowski, Wrocław 2007, s. 179-180 (zapisy z roku 1911 na temat *Lorda Jima*).

²⁸ Zob. S. Zabierowski, *Autor-rodak. Pisarze polscy wobec Conrada*, Katowice 1988, s. 28-29.

²⁹ S. Brzozowski, dz. cyt., s. 22-23.

można było się podjąć u progu XX wieku, o ile było się Polakiem, potomkiem sybirskich zesłańców, który wyrwał się z prawideł nadwiślańskiego losu i został, najpierw, brytyjskim marynarzem, potem zaś wybitnym pisarzem angielskim.

Opisać Wisłę i stworzyć z niej lustro dla świadomości polskiej, świadomości społeczeństwa podbitego przez imperium, wybijającego się aktem woli na mentalną (a w konsekwencji polityczną) niepodległość – taką partię postanowił rozegrać poeta i prozaik, który za młodu, w latach swojej uniwersyteckiej edukacji, pisał rozprawkę o zamierzchłych dziejach polskiej marynarki wojennej³⁰, który krążył między dekadencją „wieżą z kości słoniowej” i narodowo-społeczną „kazalnica”. W roku 1907 jego orędzie wyzwolenia zabrzmiało tak:

Zamiast krzyża mogilnego stawiamy praindyjski – lecz i tatrzański, monolit Swastiki, dający widzieć ze swego wierzchołka duchowe gwiazdy – i co większa, mierzyć je.

Gdyż Swastika – stanowi miarę wszechrzeczy. Ogień Świąty – miłość i zrozumienie – czyli zupełny Człowiek.

[Jeżeli zwątpimy już we wszelką objatę słów – wyjdźmy na te ławice piasku nad Wisłą, patrzmy w dalekie modre przestworza, rozpajani do ekstazy słońcem – na kurhanie różowych wniebowziętych ostów – rano, o świcie – – i słuchajmy, jak tam umierają!...]

Zwycięży Wisła!...]

(...)

Milcząc, wschodzimy na wieżę, skąd zaprosimy dzwonem Zygmuntowym naród, by znakiem wiedzy rozewrzeć katakumby zamurowanych bram, idąc, – ach, jak owe 10,000 greków [sic!] wykrzykujących Thalatta Thalatta! –

ku Morzom hełmiącym się Życia Nowego.³¹

(Ironiczny) Appendix

Porównawczą, wycinkową lekturę nowelistycznego arcydzieła Josepha Conrada oraz poetycko-prozatorskiej broszury Tadeusza Micińskiego można już uznać za działanie dopełnione, zamknięte. Zamiar został zrealizowany, komparatystyczna intuicja – wyrażona i sprecyzowana. Jeśli nie kończę jeszcze w tym miejscu swojego artykułu, to dlatego wyłącznie, iż ulegam pokusie appendixu. Będzie miał on charakter ironiczny, nie z tej jednak przyczyny, iż ja sam chcę się ironicznie odnosić do tekstu Micińskiego. Ironia jest tu raczej efektem nieoczekiwanych spięć między tekstami, a także spięcia tekstu z poza-tekstem. I, sprzedając fakty: jest to zdecydowanie „ciemna” ironia.

Jedenaście lat po publikacji *Życia nowego* nad Wisłą odtworzone zostało – dawno już wymazane z map, długo nieistniejące – państwo. Wkrótce to odtworzo-

³⁰ Tadeusz Miciński w okresie swoich studiów na Uniwersytecie Jagiellońskim przygotowywał rozprawkę pt. *Marynarka w Polsce* (tekst niezachowany); por. T. Linkner, *Z mare tenebrarum na słoneczny Hel...*, dz. cyt., s. 9-10.

³¹ T. Miciński, dz. cyt., s. 12-15.

ne państwo musiało stoczyć decydującą bitwę, zwaną później „bitwą warszawską” albo „cudem nad Wisłą”. Zwyciężając, zdołało ocalić, zdołało prolongować swe efemeryczne istnienie. Autor broszury z roku 1907 wydarzeń tych już nie oglądał, zginął w roku 1918, jak wielokrotnie podkreślano: w drodze do odradzającego się kraju. Łatwo wyobrazić sobie taki odbiór, taki styl recepcji, w którym *Życie nowe* jawi się jako nie tylko patetyczna, ale także spełniona zapowiedź odzyskanej i obronionej niepodległości. „Zwycięży Wisła!” i „Morze Życia Nowego” – w formułach tych można by wówczas zobaczyć nie tylko artykulacje historiozoficznego, politycznego optymizmu, lecz również obietnicę, która została spełniona.

Ale obietnice – zwłaszcza obietnice literatury, symbolu, wyobraźni – rzadko spełniają się tak, jak miały zostać spełnione. Dalsza historia nadwiślańskiego kraju toczyła się już wedle innych, mniej świetlanych, prorocत्व i przeczuc. A jeśli koniecznie zechcemy przymierzać historię do wizji, wypadnie stwierdzić, że w przypadku *Życia nowego* wizja była uporczywie przedrzeźniana przez historię.

Warszawa ze swoimi „domami bez stylu”, miasto „zaludnione jakimś niedorzecznym mrowiem”, rzeczywiście została zburzona i wyludniona. Ale operacja ta nie ocaliła, jak chciał Miciński, „kościół św. Krzyża” czy „uliczki św. Jana”, ani też nie przygotowała gruntu dla „miasta-ogrodu”, „miasta portu”. W urbanistycznym fantazmacie Micińskiego idealną metropolię zamieszkuje „inna rasa – rządzona prawami surowymi jak śmierć i radosnymi jak zorza (...) coś z Normanów – i coś z tych wyróżnionych plemion Wenedów, Lutyków, Wilków”³². Z oczyszczonej, przeobrażonej przestrzeni znikają geszefciarscy Żydzi, którzy przeobrażają się w dostojnych Hebrajczyków (dokładnie passus ów brzmi: „a zamiast rozkisłych bajorów żydowskich – kolonia Hebrajczyków”³³). Nie trzeba dopowiadać, jaka różnica, jakie przemieszczenie zaszło tutaj pomiędzy metaforą a historią... Dalej, „swastyka”, którą Miciński ozdabiał pierwszą oraz ostatnią stronę swego dziełka i którą przyzywał jako symbol „nowego życia”, emblemat „miłości i zrozumienia”, znak „praindyjski” i „tatrzański” (sic!), także miała się wkrótce zmaterializować – w ramach innej wszelako semiotyki. I faktycznie stała się przy tym (kolejne piętro ironii!) znakiem „tatrzańskim” – ogromna, drewniana swastyka hitlerowska zawisła w latach okupacji na ścianie Mnicha, kulturowo zmityzowanego szczytu polskich Tatr³⁴.

³² Tamże, s. 9.

³³ Tamże.

³⁴ Swastyka ta została zawieszona na stalowych linach przez niemiecką straż graniczną w roku 1941. Inna sprawa, że symbol okupanta nie utrzymał się tam długo. W roku 1942 taternicy Czesław Łapiński i Kazimierz Paszucha, podczas wspinaczki w ścianie Mnicha poluzowali zaczepy, w konsekwencji czego swastyka runęła – Niemcy nie podjęli starań o jej ponowne zawieszenie (zob. B. Chwaściński, *Z dziejów taternictwa. O górach i ludziach*, Warszawa 1979, s. 234).

Z perspektywy ustanawianej przez historię ekscentryczna „semiomachia” Tadeusza Micińskiego wydaje się walką przegraną³⁵. Co prawda, Wisłę i Warszawę udało się opisać w kategoriach heroiczno-witalistycznej, spirytualno-ekonomicznej retoryki, ale rzeczywistość nie poddała się projektowanej w ten sposób przemianie. Znaki, jakimi operował młodopolski reformator i mistagog, otrzymywały inne znaczenia. Poeci XX wieku, spoglądający na Wisłę już po *Życiu nowym*, nadal (tak jak Miciński) widzieli w niej rzekę posępną, leniwą, gnuśną, rzekę-alegorię zbiorowego nieszczęścia. Zarazem jednak (inaczej niż Miciński) mniej byli skłonni podejmować retoryczną grę z motywem wiślanym, grę, której stawką byłaby optymistyczna projekcja, pocieszająca antycypacja. Na pewno rezygnował z takiej gry Miłosz, gdy w roku 1940 pisał:

Wisło, rymem polotnym tyle opiewana,
W koliach lamp, w żagli kwiatkach, uśmiechach i pianach,
Modrooka Wiselko! Ukaż się – prawdziwa.
Niech twoja woda żadnej goryczy nie zmywa
I pamięć niechaj da – nie zapomnienie.
Choć inaczej o tobie pomników kamienie
Mówią, wiemy czym jesteś: straszną pustą rzeką,
Po równinach rozlaną, patrzącą od wieków
Na kraj krzywdy i żalu.³⁶

Na pewno rezygnował też z niej Herbert, kiedy pod koniec lat sześćdziesiątych publikował (od dawna już szkicowany w brulionach) czterowiersz:

Rów którym płynie mętna rzeka
nazywam Wisłą. Ciężko wyznaczyć
na taką miłość nas skazali
taką przebodli nas ojczyznę.³⁷

Wreszcie daleki od optymistycznej „semiologii Wisły” okazywał się Różewicz, gdy już na progu XXI wieku pisał:

³⁵ Kapitałne pojęcie „semiomachii” („walki znaków”) wprowadził do opisu symbolizacyjnych strategii Tadeusza Micińskiego Wojciech Gutowski; *notabene*, uczynił to na marginesie lektury *Życia nowego*. Por. W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej*, dz. cyt., s. 323. Formułę tę podejmuję w nieco zmienionym znaczeniu; badacz rozumiał przez „semiomachię” nade wszystko walkę (napięcia) między znakami (wewnątrz tekstu Micińskiego), w moim wywodzie idzie raczej o „walkę znakami”, próbę przeobrażenia rzeczywistości za pomocą symboliczno-alegorycznego dyskursu.

³⁶ C. Miłosz, *Rzeka*, wiersz z tomu *Ocalenie* (1945).

³⁷ Z. Herbert, *Prolog*, wiersz z tomu *Napis* (1969).

niedaleko brudnego koryta
 rzeki Wisły
 pasło się stado świń i wieprzy
 pospołu z dziećmi Apollina³⁸

Polacy nie zamieszkali w imaginacyjnym i realnym uniwersum *Życia nowego*. W pierwszych latach XX wieku o kształcie nadchodzącego czasu mówiło jasniej *Jądro ciemności* wraz ze swoją sławną konkluzją: „Horror, horror”³⁹.

Bibliografia

- Achebe Ch., *An Image of Africa: Racism in Conrad's "Heart of Darkness"*, w: *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, red. V.B. Leitch, New York – London 2001.
- Borowy W., *Wisła w poezji polskiej w: tegoż Studia i szkice literackie*, t. 1, Warszawa 1983.
- Conrad J., *Heart of Darkness*, edited by R.C. Murfin, New York 1989.
- Conrad J., *Jądro ciemności*, przekład z angielskiego B. Koc, Warszawa 2008,
- Conrad J., *Jądro ciemności*, przełożył I. Socha, oprac. A. Borowczak, Kraków 2009.
- Conrad J., *Jądro ciemności*, z angielskiego przełożył J. Polak, posłowiem opatrzył P. Czaplinski, Poznań 2009.
- Kunz T., *Granice przedstawialności doświadczenia. Narracja jako terapia (na przykładzie „Jądra ciemności” Josepha Conrada)*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012.
- Linkner T., *Z mare tenebrarum na słoneczny Hel. W kręgu myśli bałtycko-pomorskiej Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 1987.
- Linkner T., *Zanim skończyło się maskaradę. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 2003.
- Miciński T., *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Kraków 2002.
- Miciński T., *Życie nowe*, Warszawa 1907.

Mateusz Antoniuk
Jagiellonian University

TADEUSZ MICIŃSKI'S SYMBOLIC WATER ENGINEERING AROUND ŻYCIE NOWE (THE NEW LIFE) – A PROPOSAL OF A CONTEXTUAL READING

Summary

Tadeusz Miciński's *Życie Nowe (The New Life)*, a hybrid text from 1907, does not belong to the most valuable literary achievements of the Young Poland's poet, writer, and playwright,

³⁸ T. Różewicz, *biedny poeta Stachura* (wiersz z tomu *Wyjście*, 2004).

³⁹ Tak również, jako dzieło symbolicznie otwierające XX wiek, odbiera *Heart of Darkness* Czesław Miłosz w *Traktacie poetyckim*: „Głos ostrzeżenia, dla tych, co słyszeli, / ukrył w powiastce znad tej rzeki Kongo: / Cywilizator, oszalały Kurtz, / Miał kość słoniową ze śladami krwi, / Na memoriale o świątkach kultury / Pisał »ohyda«, a więc już wstępował / W dwudziesty wiek.”

and it is easy to be disregarded. An early reader of the brochure, Waclaw Borowy, felt that the verses and paragraphs of *Zycie Nowe* are characterized, above all, by “overwrought”, “pose of modernist grandeur,” “aesthetic snobbery”, “a manner”, and also “inconsistencies”. The author of the paper tries to read Miciński’s text in the field of comparison with *The Heart of Darkness* by Joseph Conrad, a novella created in 1899, published (in a book form) three years later, in 1902. But what, apart from a certain chronological proximity, may these so different, so incongruous phenomena have in common?

And yet, the researcher tries to stage here a comparative reading of the two incomparable works. What interests him, what he is going to show, is the presence of a similar component in both – completely different – texts. This component will be a symbolic description of the river, which, thanks to rhetorical language games, becomes a more or less ambiguous sign.

Keywords: Tadeusz Miciński, Joseph Conrad, water, river, comparative reading

Jolanta Wróbel-Best

Houston Community College, Stany Zjednoczone

**W KRĘGU INTERTEKSTUALNOŚCI EPOKI:
NIETOTA TADEUSZA MICIŃSKIEGO
I WIELKI GATSBY F. SCOTTA FITZGERALDA**

Things fall apart, the centre cannot hold.

W. B. Yeats (*The Second Coming*, 1919)

Modernistyczny duch epoki

Początek dwudziestego wieku przynosi zasadnicze zmiany w powieści. Zauważa się zależność pomiędzy polityką, ludzką egzystencją i literaturą. Literatura pokazuje świadomość człowieka i jego miejsce w świecie. Indywidualne istnienie zostaje gwałtownie zderzone w opisie literackim z realiami życia społecznego oraz narastającym poczuciem alienacji i sceptycyzmu. Wczesna powieść modernistyczna okresu 1900–1929, by posłużyć się typologią Northona, charakteryzuje się eksperymentalną formą, aluzyjnością przekazu oraz nastawieniem na ujawnienie „strumienia świadomości” bohatera¹.

Próby połączenia *Nietoty*, *Księgi tajemnej Tatr* i utworu *Wielki Gatsby* Fitzgeralda mogą wydawać się ryzykowne. Obie powieści są odległe pod względem historycznym i tematycznym. Analiza obu utworów ujawnia jednak istniejące między nimi podobieństwa. Odkrywa ona też pokrewne wyznaczniki ducha epoki, które wpływały (na różnych kontynentach) na tworzenie się „wyobraźni modernistycznej”². Oba utwory proponu-

¹ S. Greenblatt (Editor), *The Northon Anthology of English Literature*, 8th Edition, New York, London 1999.

² Ch.A. Riley, *Aristocracy and the Modern Imagination* (tu: Chapter 3 *Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss*), Hanover (NH) 2001. Zobacz także: U. Seshagiri, *Race and the Modernist Imagination*, Ithaca (Cornell University Press) 2010.

ją uniwersalny plan zdarzeń, wymykający się interpretacjom sensu stricto realistycznym lub historycznym. Są to powieści o powikłanym planie semantycznym, wprowadzające opis stanów podświadomości oraz technikę wewnętrznego „strumienia świadomości”³. *Nietota* reprezentuje powieść metafizyczną, symboliczną, autobiograficzną, historyczno-polityczną i obyczajową.... Maria Podraza-Kwiatkowska nazywa *Nietotę* także powieścią inicjacyjną⁴, a Wojciech Gutowski dopowiada, że to ponadto „mitopowieść, czyli powieść, której konstrukcja jest oparta na strukturze mitu(ów)”⁵. Już sam podtytuł *Nietoty* (Księga tajemna Tatr) wskazuje na „szczególny gatunek piśmiennictwa, na pograniczu literatury i ‘księgi świętej’”⁶. Powieść Micińskiego nie definiuje się jednoznacznie, ale odsyła do zasady palimpsestu. Budowa palimpsestowa jest silnie zarysowana w *Nietocie*. Elementy autobiograficzne i symboliczno-mityczne łączą się w niej z ewokacjami czarnej mszy, opisami sztuki Wschodu, motywami religijnymi, fantastyką, powieścią grozy lub narracją typu sterne’owskiego...⁷

Można ponadto powiedzieć, że w tej powieści o Polsce i jaźni dominuje zasada mitu lucyferycznego. Zostaje on rozpisany na opozycję mroku i światła, Lucyfera i Chrystusa oraz pogłębia rzeczywistość w *Nietocie*⁸. Powieść zapowiada styl ekspresjonistyczny Romana Jaworskiego i „muszkieterów” polskiej awangardy: Stanisława Ignacego Witkiewicza, Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza⁹. Synkretyzm kulturowy współistnieje tu z niejed-

³ Nowy rodzaj narracji pojawia się w powieści *Ulisses* Jamesa Joyce’a (1922). Autor wprowadza technikę „strumienia świadomości”, eksperymenty formalne oraz artystycznie przetworzone zasady psychoanalizy Sigmunda Freuda.

⁴ M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Kraków 1992, s. 259.

⁵ Dziękuję Profesorowi Wojciechowi Gutowskiemu za cenne wskazówki i życzliwe dopowiedzenia, związane z powstawaniem tego artykułu. Książki Marii Podraza-Kwiatkowskiej i Wojciecha Gutowskiego są rodzajem „mistrzowskiego przekazu”, źródłem inspiracji oraz budowania intelektualnego sensu.

⁶ Posłużmy się określeniami Wojciecha Gutowskiego.

⁷ M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, dz. cyt., s. 259-261. O *Nietocie* napisano wiele rozpraw, włączając analizy W. Gutowskiego, *Z próżni nieba ku religii życia*, Kraków 2001 lub A. Czabanowskiej-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski* (osobny rozdział), Kraków 1996. Do fundamentalnych studiów o twórczości Tadeusza Micińskiego, należy zaliczyć następujące pozycje: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, M. Podraza-Kwiatkowska (red.), Kraków 1979; W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002; W. Gutowski, *Między inicjacją a nicością. Studia i szkice o literaturze modernizmu*, Bydgoszcz 2013.

⁸ O „tęsknocie Lucyfera” erudycyjnie pisze Wojciech Gutowski, w: W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia*, Kraków 2001, s. 288-311.

⁹ M. Goddard, *Gombrowicz, Polish Modernism, and the Subversion of Form*, Purdue University Press 2010.

nolitym stylem artystycznym a proza łączy się z poezją¹⁰, tworząc kształt struktury otwartej¹¹.

W powieści *Wielki Gatsby* podobnie widzimy głęboką, symboliczną waloryzację rzeczywistości. Pojawia się tu zafascynowanie mitem przyszłości („American Dream”), obsesja cywilizacyjnym rozwojem i „szaloną nauką”, symbolizowaną przez hydroplan Gatsby’ego¹². Fitzgerald pokazuje ważny dla Amerykanów okres „Jazz Age” w całym jego powikłaniu. Powieść uosabia także amerykański „styl modernistyczny”, którego zasady autor poznał w Europie. Został on przeniesiony przez Fitzgeralda z Paryża do Ameryki i opiera się na podobnych eksperymentach literackich. Nazywa nową wyobraźnię i nowego narratora („unreliable narrator”), na którego wiedzy nie do końca można polegać, bo jest ona subiektywna i jednostronna. Wydarzenia u Fitzgeralda (podobnie jak i w *Nietocie*) poddane są modyfikacji i tracą racjonalny, obiektywny status.

Gatsby symbolizuje świat fantazji, odrealnienia i marzeń, który paradoksalnie waloryzuje całą rzeczywistość. Można wręcz powiedzieć, że Fitzgerald wprowadza obrazy rodem z wyobraźni El Greca. Artysta ten często patronował przemianom modernistycznym i wpłynął na rozwój europejskiego symbolizmu oraz ekspresjonizmu¹³. El Greco łączy w sobie fantasmagoryjne kolory, formy, wydłużone linie postaci, elementy bizantyńskie i włoski manieryzm, dynamicznie zapowiadając założenia surrealizmu. Zauważmy, że El Greco i jego fantastyczne kolory/formy patronują bohaterom Fitzgeralda. Nick Carraway bezpośrednio przywołuje obrazy El Greca w rozdziale IX powieści, ale do tego jeszcze wrócimy. Wyobraźnia rodem z El Greca, deformacja zjawisk i symbolizacja przekazu (np. oryginalne operowanie interpunkcją) powodują, że Fit-

¹⁰ Włączane do *Nietoty* wiersze zachowują swoją formę graficzną, w odróżnieniu od powieści *Mene-Mene-Thekel-Upharism!... Quasi una phantasia* Micińskiego, gdzie mamy do czynienia z wtopieniem się wiersza (np. *Już świt*) w tkankę prozy poetyckiej. Zobacz: M. Podraza-Kwiatkowska, *Labirynty – Kładki – Drogowskazy. Szkice o literaturze od Wyspiańskiego do Gombrowicza* [roz. *Misterium wschodzącego słońca Tadeusza Micińskiego. (O wierszu *Już świt*...)*], Kraków 2011, s. 141.

¹¹ „Żywią słoneczna” Tadeusza Micińskiego była kontynuacją *Nietoty*. Temat tego, zaginionego, utworu dotyczył wojen bałkańskich. Omówienie *Nietoty* zostało dokonane na łamach „Krytyki” w 1910 roku. Patrz: T. Nalepiński, *Tadeusza Micińskiego „N”*. (*Próba wykładu*), „Krytyka” 1910, t. 2, z. 4-5.

¹² Książę Hubert podróżuje w *Nietocie* samolotem. Ponadto, samolot/hydroplan Gatsby’ego można porównywać z symbolem skrzydeł u Micińskiego. Zobacz: M. Podraza-Kwiatkowska, *Sytuacja uwięzienia i zdobywania wolności. O jednym z młodopolskich symboli-kluczy*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 3, s. 52.

¹³ M. Scholz-Hansel, B. Wismer (eds.), *El Greco and Modernism*, Hatje Cantz Verlag (Germany) 2012.

zgerald zdecydowanie odchodzi od tradycyjnych wyznaczników rzeczywistości i prawdy w powieści *Wielki Gatsby*¹⁴. Deformacja ta nie okazuje się może, aż tak „fantastyczna”, jak w *Nietocie* Micińskiego. Fitzgerald proponuje jednak podobne zabiegi (dostosowane do kolorytu amerykańskiego) symbolizacji, odrealnienia, sparodiowania, nakładania się motywów, paradoksalności i umitycznienia elementów świata przedstawionego powieści. Czytelnik ma niekiedy wręcz pewność, że Fitzgerald jakby „znał i czytał” dzieło Micińskiego lub zapoznał się gdzieś z podobnym do autora *Nietoty* stylem i obrazowaniem....

Modernistyczna przemiana świadomości i sztuki dynamicznie obejmowała kraje europejskie, a szczególnie Francję. Symboliści francuscy (Charles Baudelaire i inni poeci) zapowiadali nową estetykę, która szybko została entuzjastycznie przyjęta. Nowy styl modernistyczny przeniesiono o wiele później i do Ameryki. Doświadczenia pierwszej wojny światowej (1914–1918) uwarunkowały rozwój świadomości modernistycznej w literaturze amerykańskiej. Fitzgerald mistrzowsko pokazuje owe uwarunkowania. Powieść *Wielki Gatsby* to dzieło definiujące Amerykę. Akcja w utworze jest usytuowana po „wielkiej wojnie”. Opisuje ona pesymistyczne nastroje, zanik wartości i rozpad społeczeństwa. Rozkład społeczny jest symbolizowany przez obraz „doliny prochów” lub („valley of ashes”). Motyw ten ewokuje biedę, rozpacz i nowe, przemysłowe społeczeństwo, dążące do materializmu. Opis przypomina także *Ziemię jałową* (*The Waste Land*, 1922) T. S. Eliota, który to z kolei nawiązuje do biblijnego obrazowania pustyni, kamieni i niszczącej wszystko suszy. Fitzgerald świadomie wprowadza eksperymenty modernistyczne, poznane w Paryżu. Należy wyróżnić tu: operowanie przedmiotem, ożywianie obiektów i nadawanie im walorów emocjonalnych lub malarskich. Fitzgerald zna wyznaczniki europejskiego modernizmu¹⁵.

Paradygmat myślenia modernistycznego

Nietota Micińskiego i powieść *Wielki Gatsby* Fitzgeralda to znakomite utwory literackie. Potwierdzają one, że linia rozwoju powieści modernistycznej w Europie i Ameryce Północnej była ambitna i podobna, mimo odmiennych uwarunkowań. *Nietota* nie mogła być popularna za granicą, bo została napisana w języku polskim. Wytwory literatury polskiej i myśli nie były w czasach Miciń-

¹⁴ The Literature Network. *Modernism*. Zobacz: The Literature Network

¹⁵ K. Parkinson, *T. S. Fitzgerald. The Great Gatsby*, dz. cyt., s. 18. Autorka pisze o autorze *Tender Is the Night*: „it is consciously experimental work by one of the young postwar generation of American writers, who visited Europe and were aware of new literary ideas and achievements associated with **Modernism**” (podkreślenie – J.W.-B.).

skiego promowane¹⁶. Odzwierciedla ona jednak niezwykle silnie modernistyczną estetykę i wyobraźnię, która wcześniej (przed rokiem 1910) podbiła zachodnie kraje Europy i o wiele później Amerykę. Modernizm przejawiał się inaczej w różnych krajach, ale posiadał stałe, „powracające symbole” lub cechy uniwersalne.

Do wspólnych, niektórych, cech konstrukcyjnych *Nietoty* i powieści *Wielki Gatsby* należy zaliczyć: podobną eksperymentyzację w zakresie gatunku i formy literackiej, zasadniczą modyfikację funkcji narratora, odejście od ustalonych wartości i wyznaczników powieści realistycznej, ewolucyjną (rozpisaną na „maski”) koncepcję bohatera, akcentowanie świata wewnętrznego bohaterów oraz próby opisywania ich podświadomości, wpływy nietzscheańskie, nastawienie feministyczne i zaznaczenie postaci kobiecej, negacja absolutystycznego pojęcia prawdy i religii, pokazywanie rozkładu społecznego (rewolucji lub wojny) i egzystencjalnej alienacji człowieka oraz tworzenie nowego mitu lub metafizyki narodowej...

Podkreślmy, iż artykuł nie pretenduje do skrupulatnego opisanie wszystkich paraleli tematycznych i konstrukcyjnych obu utworów. Chodzi w nim raczej o uchwycenie istotnych „punktów znaczących”, które łączą oba utwory na zasadzie szczególnego podobieństwa. Zakładają one tym samym intertekstualność epoki (1900–1929), która ujawniała się jako wpływ dzieł modernizmu europejskiego na kształtowanie się modernizmu amerykańskiego. Paryż okazywał się tutaj tym miejscem literackich połączeń i wpływów¹⁷. Wydaje się, iż *Nietota* i *Wielki Gatsby* przynależą do tego samego (szeroko rozumianego i różnie ewokowanego) paradygmatu „myślenia modernistycznego”, ale zarazem go przekraczają.....

„Stracone Pokolenie” Amerykanów w Paryżu

Nazwa „Stracone Pokolenie” (Lost Generation) określa grupę amerykańskich pisarzy i artystów, utożsamianych z modernizmem w Ameryce Północnej. Nazwa pochodzi od Gertrudy Stein, która w ten sposób zdefiniowała stracone złudzenia grupy pisarzy, żyjących w Paryżu w latach dwudziestych XX wieku¹⁸. Przyjechali oni do Paryża, aby odnaleźć sens egzystencji, zagubione po „wielkiej wojnie” wartości, wyleczyć się z solipsyzmu i uciec od amery-

¹⁶ Andrzej Nowicki w posłowie do *Nietoty* pisze: „Wyprzedzała swój czas, a ponieważ nigdy nie potrafiliśmy promować wytworów polskiej myśli i pracy, więc innym – zachodnim ekspresjonistom, surrealistom, czy wreszcie realistom magicznym – przypadły laury, które powinny zdobyć skronie Micińskiego”. Cyt. za: T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Warszawa 2004, s. 389.

¹⁷ M. Bradbury, H. Temperley (eds.), *Introduction to American Studies*, Longman 1981, s. 199.

¹⁸ Gertruda Stein: „A lost generation of men and women adrift in a chaotic hell of their own solipsism.” Cyt. za: M. Bradbury, H. Temperley (eds.), dz. cyt., s. 199.

kańskiej industrializacji. Do grupy zalicza się między innymi: Gertrudę Stein, Ernesta Hemingwaya, F. Scotta Fitzgeralda i Johna Dos Passosa. Utwory zainspirowane przez doświadczenie tego okresu paryskiego to *Great Gatsby* (1925) Fitzgeralda, *The Sun Also Rises* (1926) Hemingwaya lub też późniejszy utwór *The Big Money* (1936) Dos Passosa. Ostatnia książka Fitzgeralda, należąca do tego okresu, to *Tender Is the Night* (1934). *The Sun Also Rises* (1926) Hemingwaya zalicza się natomiast do wczesnej, modernistycznej powieści, opisującej artystyczną, paryską „Dzielnicę Łacińską”. Hemingway nie zgadza się w niej z tezą, że „stracone pokolenie” jest słabe. Styl powieści zostaje podpowiedziany przez wielki styl Biblii, poezję Walta Whitmana i wyrafinowanego modernistycznie autora oraz wydawcę, jakim był Ezra Pound. Fitzgerald doradza Hemingwayowi luźną strukturę narracji i Hemingway przyjmuje ostatecznie metodę „parataxis” opartą na krótkich, związanych zdaniach¹⁹. Wszystkie te zabiegi prowadzą do zasadniczej zmiany optyki opisu. Rzeczywistość zewnętrzna i prawda nie są możliwe do opisanego, bo nie wiadomo czym jest istota świata. Centrum nie istnieje dla „Straconego Pokolenia”, a więc tylko ironia, skrót myślowy, subiektywizacja i wiązka percepcji wiodą do chwilowych definicji.

Ujmując ogólnie, modernistyczny styl „Straconego Pokolenia” Amerykanów zwraca się w kierunku świata wewnętrznego, świadomości i podświadomości. Jest budowany na zasadzie fragmentyzacji lub luźnego „collage’u”, w którym niedopowiedzenie werbalne łączy się z nastrojowością i sentymentalizmem. Pisarze przedstawiają krajobraz literacki ze szczególnym, malarzskim nasyceniem koloru, który odbiega od realistycznych wyznaczników. I tak, proza Hemingwaya bywa niekiedy zestawiana z obrazami Paula Cezanne’a²⁰. Sceny i obrazy nie zależą w niej od głównego narratora, bo jego funkcja zostaje zdegradowana. Narracja przesuwana jest raczej wraz z narratorem na zasadzie „jakby kalejdoskopu.” Fitzgerald odchodzi od realizmu i tworzy jego przeciwieństwo – „counter-realism”. Symbolem takiego stylu jest El Greco, który zostaje świadomie wprowadzony do powieści Fitzgeralda²¹. Nick Carraway ocenia, po śmierci Gatsby’ego, wschodnie wybrzeże Ameryki, przywołując właśnie malarstwo El Greca²². Luźne, surrealistyczne

¹⁹ H. Bloom, *Ernest Hemingway’s ‘The Sun Also Rises’ (Modern Critical Interpretations)*, New York (NY) 1987, s. 7-8.

²⁰ R. Berman, *Translating Modernism: Fitzgerald and Hemingway*, Tuscaloosa (AL) 2009.

²¹ K. Eble, *The Great Gatsby*, w: *College Literature* 1974, Vol.1, No. 1, s. 34-47.

²² Zauważmy, że o wiele wcześniej i Stanisław Przybyszewski akcentuje malarstwo Theotokopulusa Greka (El Greca – J. W. B.) w *Powrotnej fali* i łączy je z „wartościami estetycznie ostrymi” ekspresjonizmu. Zob. *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*, wybór tekstów i wstęp J. Ratajczak, Poznań 1987, s. 46-47. Podają za: M. Podraza-Kwiatkowska, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 236.

obrazy postrzeganych wydarzeń korespondują tu z pamięcią bohatera, która podobnie pokazuje brak ścisłych połączeń, dowolne asocjacje i zdeformowane, oniryczne odtworzenie prawdy. Przywołajmy ten subiektywny i paradoksalny sposób opisu świata przez Fitzgeralda:

Nawet kiedy Wschód ekscytował mnie najbardziej, (...) nawet wtedy miał dla mnie w sobie coś wynaturzonego. Szczególnie West Egg pojawia się wciąż w moich co bardziej dziwnych snach. Widzę to miejsce jak w nocnych scenach *El Greca* [podkr. –J. W.-B.): sto domów, zwyczajnych i groteskowych zarazem, kulących się pod posępnym nawisem nieba i matowym księżycem. Na pierwszym planie czterech uroczystych mężczyzn we frakach idzie chodnikiem z noszami, na których leży pijana kobieta w białej sukni wieczorowej. Na jej dłoni, zwieszającej się z boku, migocą chłodno klejnoty. Mężczyźni z powagą kierują się z noszami do jakiegoś domu – ale nie do tego, co trzeba. Nikt jednak nie wie, jak kobieta się nazywa, i nikogo to nie obchodzi²³.

W powieści *Wielki Gatsby* narracja jest ponadto budowana przy pomocy ciągu luźnie połączonych „towarzyskich spotkań” pojmowanych jako „social occasions”²⁴. Punkty odniesienia narracji układają się równolegle lub kontrastowo w stosunku do siebie. Narracja Fitzgeralda nie posiada głównego centrum obserwacji, ale rozwija się płynnie i jakby w ruchu dodawania. Narrator proponuje perspektywiczną ocenę wydarzeń, a to przywołuje ustalenia niemieckiego perspektywizmu²⁵. Dodatkowo mamy u Fitzgeralda motyw „narracji w narracji”, która wprowadza wątki metapowieściowe. Nick Carraway zostaje poproszony przez swego lekarza o napisanie książki, porządkującej jego przeżycia. Píše ją więc, tworząc tym samym jakby drugą i poboczną narrację. Czas wydarzeń (mierzony powrotem bohatera z Nowego Jorku na tereny „Middle West” Ameryki) określa się jako jesień 1922 roku. *Wielki Gatsby* posługuje się niezwykle selektywnym użyciem czasu jako elementu konstruującego narrację²⁶. Czas jest potrzebny na opisanie emocji głównego bohatera

²³ F.S. Fitzgerald, *Wielki Gatsby*, dz. cyt., s. 211.

²⁴ K. Parkinson, *F. Scott Fitzgerald. The Great Gatsby*, London (Penguin Critical Studies) 1988, s. 27.

²⁵ F. Nietzsche jest także twórcą perspektywizmu filozoficznego. Neguje on możliwość uzyskania absolutnej wiedzy (np. reprezentowanej przez Idee Platona) i twierdzi, że wiedza zależy głównie od perspektywy poznającego podmiotu. Fitzgerald był zainteresowany filozofią Nietzschego, a szczególnie jego poglądami na etykę, wyrażonymi w *Genealogii moralności*. O zagadnieniu niemieckiego w twórczości Micińskiego wiele pisano. Zobacz: W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xiegi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002, s. 26-27, 180-182, 215-216; A. Czabanowska-Wróbel, *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice* (roz. „Czarodziejska góra” Stanisława Brzozowskiego. O dialogu „Fryderyk Nietzsche”), Kraków 2013, s. 129-140 i inni.

²⁶ W powieści *Wielki Gatsby* akcentuje się: „the selective use of time as a narrative device”, w: K. Parkinson, *F. Scott Fitzgerald. The Great Gatsby*, dz. cyt., s. 32.

(Gatsby'ego) oraz zaznaczanie uczuciowo zabarwionych odpowiedzi Nicka. Czas nie mierzy zewnętrznych zdarzeń, ale opisuje psychologiczne i zinteryoryzowane stany bohaterów. Fitzgerald osłabia znaczenie zewnętrznych wydarzeń, dokonujących się na przestrzeni lata roku 1922, aby skupić się na niezwykle skondensowanym świecie wewnętrznych przeżyć bohaterów. Zabieg subiektywizacji i selektywności czasu zostaje wyraźnie pokazany w rozdziale czwartym książki. Nick robi tu katalog gości Gatsby'ego, a ten rejestr wprowadza i „mieści niezliczone rebusy i aluzje”:²⁷

Któregoś dnia wpisałem w puste kratki terminarz nazwiska tych, którzy owego lata bywali w domu Gatsby'ego. Dziś jest to stary, przetarty na zgięciach terminarz z nagłówkiem: 'Plan zadań na dzień 5 lipca 1922 roku.' Ale wciąż mogę odczytać poszarzałe nazwiska, a moje ogólne dywagacje nie dałyby wam takiego jak one pojęcia o ludziach, którzy cieszyli się gościnnością Gatsby'ego i składali mu ten subtelny hold, że nie mieli o nim najmniejszego pojęcia. Z East Egg przybywali zatem Chesterowie Becker, Leechowie i niejaki Bunsen, którego znałem z Yale, i doktor Webster Civet, który zeszłego lata utopił się w stanie Maine. I.... [lista rozwija się – J. W.-B.]. Wszyscy ci ludzie bywali tamtego lata w domu Gatsby'ego.

Dodajmy, że Nowy Jork²⁸ jest wyobrażony kreatywnie. Przypomina wręcz Paryż Baudelaire'a – ten „Paris Spleen”²⁹. Jest to centrum amerykańskiego stylu, drapaczy chmur, sztuki, bogactwa, rozrywek, ale i świata przestępczego. Szczegóły ulic, samochodów, mostów i innych elementów architektonicznych określają czas miasta na lata dwudzieste XX wieku. Budując obraz nowojorskiej metropolii, Fitzgerald podkreśla jej tajemniczość, magiczność, a nawet grozę. Ujęcie takie pojawia się w rozdziale pierwszym i drugim powieści, które antycypują istnienie „ukrytych” warstw Nowego Jorku. Symboliczną przestrzenią staje się Long Island, ta „niespokojna wyspa, która rozciąga się na wschód od Nowego Jorku i na której między innymi osobliwościami krajobrazu istnieją dwie niezwykle formacje skalne”³⁰. Zapowiada ona wprowadzenie (jakby inicjację) do jednej z „najdziwaczniejszych społeczności Ameryki Północnej”³¹.

Zauważmy, że i Miciński operuje motywem miasta. Jest to jednak inne miasto – a raczej „nadgwiazdne miasto” – z wiersza *Ananke*, pochodzącego

²⁷ F. S. Fitzgerald, *Wielki Gatsby*, przełożył Jacek Dehnel, Kraków 2013, s. 76-78 (przypis 1). Zobacz też: F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, New York (NY) 2004, s. 61-62.

²⁸ Motyw miasta u Fitzgeralda to osobne zagadnienie. Zobacz: Stephen L. Tanner, *Fitzgerald's Lost City*, *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 1981, Vol. 35, No. 1, ss. 55-62.

²⁹ Ch. Baudelaire, *Paris Spleen*, trans. Keith Waldrop, Middleton (Wesleyan University Press) 2009.

³⁰ F. S. Fitzgerald, *Wielki Gatsby*, dz. cyt. s. 11.

³¹ Tamże, s. 11.

z wczesnego tomu *W mroku gwiazd* (1902). Podmiot liryczny stwierdza w nim prometejsko:

Ja budowniczy nadgwiezdnych miast
szydę z rozpaczny gasnących gwiazd.³²

„Nadgwiezdne miasta” wprowadzają waloryzację odrodzieńczą. Nie są to „budowle – zużyte formy”, ale kształty wytworzone inaczej, duchowo i na nowo. Symbolika architektoniczna zostaje tu połączona (podobnie jak u Juliusza Słowackiego) z problematyką rozwijającej się jaźni/ducha, o czym interesująco pisze Wojciech Gutowski³³. „Nadgwiezdne miasta” nazywają stan duszy podmiotu lirycznego, posługując się wyobrażeniem architektonicznym. Motyw ten wprowadza zarazem w gest „kreatywnej konstrukcji” podmiotu lirycznego, która zostaje nadbudowana na „dekonstrukcji” starego porządku i wewnętrznego zniewolenia. Przypomnijmy, że tom poezji *W mroku gwiazd* akcentuje obrazy zniewolenia, deterministyczne zależności oraz zinterioryzowany, nietzscheański sposób ich przewycięzania. „Nadgwiezdne miasta” wiodą ponadto w kierunku uniwersalnego motywu „góry”, który bywa utożsamiany z najwyższym porządkiem aksjologicznym.

Zauważmy, że Miciński odchodzi w swojej twórczości od motywów urbanistycznych i proponuje „mitologię antyurbanistyczną”, wedle której miasto jest waloryzowane negatywnie jako pozbawiona fundamentów „bagienna” struktura³⁴. Wyobraźnia autora *Nietoty* ostatecznie zmierza w stronę idealnego „miasta-ogrodu”, podkreślającego (według Gutowskiego) harmonijne relacje pomiędzy duchowością człowieka a witalnością natury. Ta idea „miasta-ogrodu” antycypuje z kolei ogólną zasadę „państwa-ogrodu”, która wiedzie do uniwersalnego pojęcia życia, rozumianego przez Micińskiego też jako „świątynia życia”³⁵.

W stronę Witkacego lub francusko-amerykańska recepcja Micińskiego

Zrozumienie *Nietoty* może być pogłębione przez lekturę dzieł Witkacego. Tajemnica istnienia, metafizyka narodu polskiego, pytania o sztukę i cywilizację to główne zagadnienia, pojawiające się u obu pisarzy. Dodajmy, że podobne motywy (tajemnica świata, mit narodowy, egzystencjalne ujęcie rzeczywistości,

³² T. Miciński, wiersz *Ananke* (z tomu *W mroku gwiazd*, 1902), w: T. Miciński, *Poezje*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej i J. Kwiatkowskiego, opr. J. Prokop, Kraków 1980, s. 61.

³³ W. Gutowski, *Burzyciel świątyń i budowniczy nadgwiezdnych miast. O symbolice architektonicznej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: *Wprowadzenie do Xiggi Tajemnej...*, dz. cyt.

³⁴ Tamże, s. 320.

³⁵ Tamże, s. 323.

wartość indywidualizmu, paradoksalność opisów w stylu El Greca) występują u Fitzgeralda. *Nietota* wykazuje podobieństwo z „powieściami-workami” Witkacego, a zwłaszcza z *Pożegnaniem jesieni* (1927)³⁶ lub młodzieńczą powieścią, pisaną w 1910/11 roku i znaną jako *622 upadki Bunga, czyli demoniczna kobieta*. Powieść ta nie była wydana za życia pisarza. Postaci kobiece³⁷ Witkacego mają w sobie cechy demonicznych kobiet rodem z Micińskiego. Przywołajmy tu osobowość Zolimy lub księżniczki Meduzy, pozostających w bliskim kręgu Ariamana³⁸. Meduza, w opisie Micińskiego, to nieziemska kobieta:

[...] o jasnych, lecz z cieniem szmaragdu włosach, z cery i oczu wyglądająca na Kreolkę (...). Oczy nalane fosforyzującym mrokiem tak świeciły, iż przez swą nadzwyczajność nasuwały myśl o krajach nieziemskich. To, co się zdało koliaż ze szmaragdów – były to wężyki uśpione na głowie Meduzy.³⁹

Powstaje pytanie: na ile Witkacy mógł przenieść swoją fascynację stylem Micińskiego i do Paryża? Obfita korespondencja artysty z iluminarzami epoki i żoną (Jadwigą z Unrugów-Witkiewiczową) wciąż ukrywa wiele szczegółów⁴⁰. Obraz Witkacego: *Pocałunek mongolskiego księcia w lodowej pustyni* (1915), uważa się za malarski przykład potwierdzający fascynację artysty twórczością Micińskiego. Sam pomysł na jego tytuł został zaczerpnięty z pism Micińskiego⁴¹. Na ile mógł Fitzgerald słyszeć o Witkacym, przebywając w Paryżu i pisząc swą powieść o Gatsby? Pisarz wiele czytał, mieszkając w 1924 roku w Paryżu. Znał *Ziemię jałową* T.S. Eliota (1922), *Ulissesa* Jamesa Joyce’a (1922)⁴² a także *Zmierzch Zachodu*, napisany przez Oswalda Spenglera podczas wojny 1914 roku (1918–1922)⁴³.

³⁶ A. Czabanowska-Wróbel, *Iskra nad Mrokiem*, „Dekada Literacka” 1997, nr 4 (128).

³⁷ O metafizyce kobiecości w literaturze polskiej pisze Jarosław Ławski, zob. *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003.

³⁸ A. Klim, *Od nimfomanki do kobiety metafizycznie fatalnej. Obraz płci pięknej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: D. Adamowicz, J. Anisimovets, O. Taranek (red.), *Gorsza kobieta. Dyskursy inności, samotności, szaleństwa*, Wrocław 2008.

³⁹ T. Miciński, *Nietota*, Kraków 2002, dz. cyt., s. 312.

⁴⁰ S. I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*. Tom XIX: *Listy do żony (1923–1927)*, przygotowała do druku A. Micińska, oprac. J. Degler, Warszawa 2005; S. I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*, Tom XX: *Listy do żony (1928–1931)*, przygotowała do druku A. Micińska, oprac. J. Degler, Warszawa 2007; S. I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*, Tom XXI: *Listy do żony (1932–35)*, przygotowała do druku A. Micińska, oprac. J. Degler, Warszawa 2010.

⁴¹ A. Żakiewicz, *Witkacy a Rosja*, w: *Warszawa – Moskwa / Moskwa – Warszawa 1900–2000* (katalog wystawy), „Zachęta” Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa/grudzień/ 2004.).

⁴² K. Parkinson, *F. S. Fitzgerald. Great Gatsby*, dz. cyt., s. 20–21.

⁴³ Zobacz: R. Lehan, *F. S. Fitzgerald and Romantic Destiny*, w: *Twentieth Century Literature* 1980, Vol. 26, No. 2 (F. S. Fitzgerald Issue published by Hofstra University).

Przypuszcza się, że Witkacy mógł być znany w Paryżu w latach dwudziestych XX wieku jako autor *Szalonej lokomotywy* (1923). Ekspertyza Janusza Deglera, wydawcy listów Witkacego, byłaby niezwykle pomocna w opracowaniu tego zagadnienia. Kolejne zainteresowanie twórczością Witkacego pojawia się we francuskiej stolicy w latach sześćdziesiątych XX wieku. *Szalona lokomotywa* należy do tego samego przedziału czasowego, co *Ziemia jałowa* Eliota, *Ulisses* Joyce'a lub *Zmierzch Zachodu* Spenglera. Oryginalny, polski rękopis sztuki został zagubiony. Wydano ją w Polsce dopiero w roku 1962, korzystając z wcześniej istniejącego (właśnie francuskiego) tłumaczenia utworu. Uważa się, że Jadwiga Strzałkowska, znajoma Witkacego, dokonała przekładu *Szalonej lokomotywy* na język francuski⁴⁴.

Witkacy pozostawał pod szczególnym wpływem Micińskiego przez całe życie. Cztery lata przed śmiercią, w roku 1935, dedykuje on swoją książkę (*Teatr. Wstęp do teorii czystej formy w teatrze o twórczości reżysera i aktorów dokumenty do historii walki o czystą formę w teatrze. Dodatek: o naszym futuryzmie; 1923*)⁴⁵ Jerzemu Mieczysławowi Rytardowi (1899–1970), znawcy problematyki podhalańskiej i tatrzańskiej. Witkacy ręcznie pisze słowa dedykacji, wspominającej Tadeusza Micińskiego: „Nigdy już-i Ty Boże racz-w-konie, Chryste Panie! Miciński, Trudno, Mieciovie nic wam nie odpowie w tym pustym grobie w o sobie. Wasz do zagwzdżanej śmierci Vitcatius 1935.II”⁴⁶.

Tekst dedykacji wymaga osobnej interpretacji. O ile nam wiadomo, dedykacja ta (odnaleziona przypadkowo w Bostonie, USA, w 2013 roku) nie była dotychczas publikowana. Czy Fitzgerald mógł rzeczywiście zapoznać się z twórczością Witkacego i stylem Micińskiego, przenoszonym przez autora *Szalonej lokomotywy*? Pytanie jest zarazem pytaniem o „intertekstualność epoki” początków XX wieku. Pierwsza połowa XX wieku przynosi ożywienie artystyczne i ruch idei literackich, które przenikają granice krajów i kontynentów (Europa – Ameryka Północna)⁴⁷. Czy i *Nietota* Micińskiego mogła być przedmiotem debat (toczonych głównie wokół powstałej *Szalonej lokomotywy* Witkacego) w ar-

⁴⁴ J. R. Kowalczyk, *Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy)*, Culture.pl, wrzesień 2013. Zobacz: <http://culture.pl/pl/tworca/stanislaw-ignacy-witkiewicz-witkacy>.

⁴⁵ S. I. Witkiewicz, *Teatr. Wstęp do czystej formy w teatrze*, Kraków 1923.

Książka znajduje się obecnie w zbiorach prywatnych w USA. Została ona wystawiona do sprzedaży przez księgarnię antykwaryczną, podczas konferencji ASEEEES w Bostonie, w listopadzie 2013 roku.

⁴⁶ Catalog of Fine Arts & Rare Books, ASEEEES Convention, Boston 2013.

⁴⁷ Daniel Gerould zaczął tłumaczyć utwory Witkacego w USA około 1968 roku. Zobacz: *Witkacy, The madman and the nun, and other plays*, translated & edited by Daniel C. Gerould and C. S. Durer, with a foreword by Jan Kott, University of Washington Press, Seattle (WA) 1968. Dziękuję dr Yukio Nakano, z University of Tokyo, za tę uwagę.

tystycznej „Dzielnicy Łacińskiej” Paryża? Na ile Fitzgerald mógł poznać *Szaloną lokomotywę* w Paryżu? Pytania nie przynoszą pełnych odpowiedzi. Sokrates potwierdza jednak w *Menonie* Platona, że nie ma poznania bez paradoksu: szukać wiedzy to absurd, ponieważ albo już wiesz i wtedy nie ma czego szukać, albo nie wiesz, czego szukasz, a wtedy trudno oczekiwać, że to znajdziesz⁴⁸.

Nietzscheańskie obrazowanie i autoteliczność literatury

Zarówno *Nietota*, jak i *Wielki Gatsby* zawierają elementy nietzscheańskie. Struktura *Nietoty* przywołuje nietzscheańską zasadę bytu – stawania się. Można powiedzieć, że artystyczna forma *Nietoty* sama w sobie się staje i symultanicznie rozwija przed oczami czytelnika⁴⁹. Koncepcja antropologiczna powieści zakłada ciągły rozwój bohatera, ewolucyjne przewyciężanie jednostkowej jaźni oraz dążenie (wniebowstępowanie) w kierunku nadczłowieka. Ariaman jest jedną z istotnych figur w procesie duchowej emanacji Micińskiego. Podobną rolę odgrywa Mag Litwor, Mędrzec Zmierzchoświt i Król Włast. Ariaman symbolizuje ponadto nietzscheański „most”, łączący człowieka z nadczłowiekiem. W powieści pojawia się też nietzscheański motyw tańca. W wierszu *Migocą złote pomarańcze* (napisanym w 1903 roku, a później włączonym do *Nietoty*⁵⁰) mamy obraz:

Migocą złote pomarańcze
w odludnym czarnym salonie –
Ty upiór – rządzisz na tronie –
Z miesiącem wchodzę ja i – tańczę.⁵¹

Taniec podobnie zapowiada ontologiczną koncepcję bytu – stawania się. Jest znakiem nietzscheańskiego witalizmu, akcentującego siłę, ewolucję ducha i nową kulturę⁵². Staje się potwierdzeniem dynamicznej kultury dionizyjskiej,

⁴⁸ M. Polany pisze o paradoksie poznania w *Menonie* Platona: „to search for the solution of a problem is an absurdity; for either you know what you are looking for, and then there is no problem; or you do not know what you are looking for, and then you cannot expect to find anything.” Cyt. za: *The Tacit Dimension*, Chicago 1966, s. 22.

⁴⁹ Andrzej Nowicki pisze o *Nietocie*: „Jeśli przeczyta się ją tylko raz i zbyt szybko, może sprawić wrażenie nagromadzenia osób o dziwnych imionach, niesamowitych zdarzeń, przeplatanych zagadkowymi wierszami i wypowiedzeniami. Wiemy jednak, że mamy przed sobą książkę nowoczesną, bliską zapewne magicznemu realizmowi pisarzy południowoamerykańskich – trudno, aż uwierzyć, że została napisana blisko sto lat temu”. w: T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Warszawa 2004, s. 389.

⁵⁰ Wiersz *Migocą złote pomarańcze* (z cyklu *Kaukaz*) został opublikowany w „Ateneum” w 1903 roku i włączony do *Nietoty* w 1910 roku.

⁵¹ T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Kraków 2002, s. 134.

⁵² F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra* (1883-85; wyd. polskie 1905).

opisanej w *Narodzinach tragedii*⁵³. Symbolicznie ewokowany taniec w *Nietocie* nie tylko nawiązuje do nietzscheańskiej koncepcji kultury wysokiej, pełnej woli mocy, ale wiedzie on do oryginalnej „filozofii rytmu” Tadeusza Micińskiego. Koncepcja życia-rytmu zbliża Micińskiego również do Bergsona⁵⁴. Miciński zakłada, że wielki „Rytm Życia” ujawnia się najpełniej w odnalezieniu harmonii, istniejącej pomiędzy wszechświatem a naturą ludzką⁵⁵. Rozwój świata i człowieka dokonuje się, gdy „symetryczność owego układu zostaje odczytana i zachowana. Uniwersalny rytm życia wyraża się wtedy jako kierunek wewnętrznego dążenia, a człowiek rytmu staje się – „człowiekiem życia wewnętrznego”⁵⁶.

Rozdział trzeci książki Fitzgeralda bezpośrednio nawiązuje do motywu nietzscheańskiego. Proponuje on ponadto synkretyczne połączenie rewii, wodewilu, jazzu (tej kultury „niskiej”) oraz muzyki poważnej. Autor przywołuje postać Frisco (a właściwie Louisa Wilsona Josepha, 1889–1958, amerykańskiego tancerza wodewilowego) oraz Gildy Gray (a właściwie Marianny Michalskiej, 1901–1959, pochodzącej z Krakowa amerykańskiej tancerki i aktorki), która tańczyła w słynnej *Ziegfeld Follies* na Broadwayu. Muzyka poważna jest zaś przywołana przez dzieło tajemniczego – Tostoffa! Wprowadźmy krótki opis koncertu w willi Gatsby’ego:

Rozległ się łoskot bębna i ponad eholalią ogrodu rozbrzmiał głos szefa orkiestry. – Panie i panowie-zakrzyknął. – Na prośbę pana Gatsby’ego odegramy dla państwa najnowsze dzieło Vladimira Tostoffa, które w maju przyjęto z taką uwagą w Carnegie Hall. Jeśli czytali państwo gazety, to wiedzą, że dzieło to wywołało ogromną sensację. – Muzyk uśmiechnął się z jowialną wyższością i dodał: – Też mi sensacja! – na co wszyscy się roześmieli. – Utwór ten znany jest – zakończył gromko – jako Jazzowa historia świata według Vladimira Tostoffa⁵⁷.

Darrel Mansell dowodzi, że fikcyjna *Jazzowa historia świata* Tostoffa to w rzeczywistości poemat symfoniczny *Also Sprach Zarathustra* Richarda Straussa, skomponowany w 1896 roku i nawiązujący do traktatu filozoficznego Nietzschego⁵⁸. Fitzgerald posługuje się nazwiskiem Leo Episteina

⁵³ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii* (1872; wyd. polskie 1907).

⁵⁴ J. Wróbel-Best, *Misteria Czasu. Problematyka temporalna Tadeusza Micińskiego*, Kraków 2012, s. 119.

⁵⁵ T. Miciński, *Znaczenie rytmu*, „Kurier Warszawski” 1911, nr 287-288, s. 2 i n.

⁵⁶ J. Wróbel-Best, *Motyw tańca w wierszu ‘Migocą złote pomarańcze’ Tadeusza Micińskiego*, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka i M. Stali, Kraków 2004, s. 391.

⁵⁷ F. S. Fitzgerald, *Wielki Gatsby*, dz. cyt., s. 63.

⁵⁸ D. Mansell, Darrel. *The Jazz History of the World*, w: *The Great Gatsby. English Language Notes* 25 (Dec. 1987): s. 57-62. Powtórzone w: *Twentieth-Century Literary Criticism*. Ed. L. Pa-

we wcześniejszym manuskrypcie, ale ostatecznie zostaje ono zmienione na Tostoffa. Przyпуска się, że Strauss odegrał swoje dzieło w Nowym Jorku w listopadzie 1922 roku. Część dziewięta utworu przywołuje obraz walca wiedeńskiego a muzyczna całość mówi o dziejach ludzkości. Utwór Straussa zostaje pokazany w „przeróbce jazzowej” w książce Fitzgeralda. Takie „jazzowanie” muzyki klasycznej było popularne w Ameryce. Zaznaczało popularyzację kultury wysokiej, kojarzonej ze „starą Europą”⁵⁹. Akcentowało też muzykę amerykańskich Murzynów obecną w „Jazz Age”. Takie zderzenie wysokiego i niskiego stylu daje się oczywiście odczytywać jako walkę elementu apolińskiego z dionizyjским, znaną z *Narodzin tragedii* (1872) Nietzschego. Zauważmy, że i wątki freudowskie pojawiają się w powieści Fitzgeralda, wprowadzając możliwość interpretacji psychoanalitycznej⁶⁰. Miciński antycypuje Freuda, ale pierwsze wydanie *Wstępu do psychoanalizy* jest późniejsze (1917).

Ogólnie ujmując, nietzscheańskie motywy współlistnieją u Fitzgeralda z mitem amerykańskim, mającym zawsze integralne znaczenie. Synekretyzm filozoficzno-religijny i inklinacje filozoficzne (włączając poglądy Nietzschego i Bergsona) wiodą Micińskiego w stronę historiozofii i metafizyki⁶¹. Sprawa Polski (szukanie „źródeł duszy polskiej”) jest tutaj istotnym elementem. Podkreślimy, że rozbudowane wątki intertekstualne (widoczne u obu pisarzy) nie osłabiają wartości autotelicznej literatury. Autoteliczność należy tu rozumieć jako: „wartość uniwersalnego rytmu i tej »wewnętrznej dialektyki«, która istnieje niezależnie od wprowadzonych zapożyczeń, programów lub manifestów literackich⁶². *Nietota* i *Wielki Gatsby* skupiają uwagę czytelnika na samych właściwościach języka poetyckiego i pokazują jego piękno. Tylko wielcy pisarze definiują świat – w geście piękna:

Gatsby wierzył w zielone światło, w orgiastyczną przyszłość, która rok po roku umyka przed nami. Wówczas nas ominęła, ale to nieważne – jutro pobiegniemy prędzej, dalej wyrzucimy ramiona... I pewnego pięknego poranka – Wiosłujmy więc dalej, na przekór nurtowi...⁶³

vlovski, Detroit 2005, Vol. 157; *Literature Resource Center*. Web., 17 Feb. 2011. Zobacz też: F. S. Fitzgerald, *Wielki Gatsby*, dz. cyt., s. 63 (przypis tłumacza).

⁵⁹ Tamże, s. 65.

⁶⁰ A. M. Gholipour, B. M. Sanahmadi, *A Psychological Attitude to Great Gatsby*, w: *International Journal of Humanities and Management Sciences (IJHMS)* 2013, Vol. 1, Issue 1.

⁶¹ J. Ławski, *Wyobraźnia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na Pustyni”*, Białystok 1995.

⁶² J. Kwiatkowski, *Literatura dwudziestolecia*, Warszawa 1990.

⁶³ F. S. Fitzgerald, *Wielki Gatsby*, dz. cyt., s. 216.

Miciński także przywołuje uniwersalne (choć zarazem polskie) tematy:

Ariaman schodził wąwozem ku światu obleganemu przez Króla Wężów. Wiedział, iż na wszystkich z wyżyn spogląda Wielki Duch Tatr i kreśli na skałach runy, które za wieki znajdą wryte ręką Niedokonanego, jako ostateczny Rozwoju Zakon. W głębokiej tragicznej radości szedł, myśląc, iż wszystkiemu przyświeca Mrok Niewyraźalny Wiedzący, wszystko ludzkie istnienie płonie iskierką, chcąc się zmienić w Wolę Olbrzyma⁶⁴.

Mit Polski i Ameryki

Wiadomości o wojnie rosyjsko-japońskiej ujawniają historyczny czas w powieści. Jest to rok 1904, przed rewolucją 1905 roku i przed pierwszą wojną światową, której zakończenie przyniesie Polsce niepodległość. Miciński palimpsestycznie wprowadza obrazy „wielu Polsk” i przypomina też przeszłość Polski zaborowej (na przykład Świętochna, córka księcia Zyndrama, jest towarzysko izolowana po poślubieniu hrabiego Wallensztajna-Sazonowa, kapitana gwardii rosyjskiej), ale pisarzowi chodzi o głębszy obraz. Wraca tu niepostrzeżenie dramatyczna wizyjność *Wesela* (1901) Stanisława Wyspiańskiego i symboliczny układ scen, które w dramacie Wyspiańskiego diagnozują sytuację duchową Polski. Autor *Nietoty* podobnie skupia się na problemie wolności i zniewolenia. Kategorie te przyjmują optykę silnie zinterioryzowaną, ekspresjonistycznie/surrealistycznie zabarwioną, ale i moralizującą:

„Szerokie, zamiejskie błonia, Wilanów, wspaniałe drzewa Łazienek, tym więcej dały mi uczuć kontrast kłamstwa dusz. Kłamstwo jest takim tynkiem obyczajowym i myślowym obecnej Polski, że nawet genialni lekarze, matematycy, biologowie poddają się atmosferze zatęchłej, politykującej z Rzymem. Atmosfera mdłej bigoterii...”⁶⁵.

Zauważmy, że Miciński-pisarz współlistnieje w utworze z Micińskim-filozofem, który rozwija swoje „uzasadnienie metafizyki moralności” i wolności narodowej. Wiadomo, że Miciński znał Kanta⁶⁶, choć nie wiadomo jak go czytał. Konstrukcja pytań autora (związanych z narodowym obowiązkiem, odnowieniem i ideą wolności) przypomina uporczywie kantowską zasadę poznawania na planie zjawiskowym/fenomenalnym i noumenalnym. Zauważmy, że tylko noumenalny poziom „rzeczy samych w sobie” prowadzi do rozwiązań⁶⁷. Miciński podobnie definicyjnie dotyka „rzeczy samych w sobie”. Sugestia ta nie oznacza, że należy czytać pisma Kanta, aby zrozumieć Micińskiego,

⁶⁴ T. Miciński, *Nietota*, dz. cyt., s. 346.

⁶⁵ Tamże, s. 318.

⁶⁶ A. Nowicki, *Tadeusza Micińskiego subiektywizacja i pluralizacja lucyferyzmu*, dz. cyt., s. 369.

⁶⁷ I. Kant, *Groundwork of the Metaphysics of Morals*, Cambridge (UK) 1997.

który przecież wprowadza w świat estetyki literackiej. Miciński jest jednakże i filozofem, a to nie ułatwia życia badaczom literatury...

Problem Polski w *Nietocie* jest kontynuacją rozważań publicystycznych Micińskiego, widocznych już we wcześniejszym tekście *Do źródeł duszy polskiej* (1906). Autor interesuje się głęboką warstwą „duszy polskiej” i umownie traktuje prawdę historyczną. Przetwarza ją w historiozoficzne teorie i mity, służące pokazaniu degeneracji narodu lub postulatów odnowy moralnej. Funkcję symbolu odrodzeniowego pełni w *Nietocie* zamek Krzyżtopór. Ewokuje on siłę narodu i skupia synkretycznie połączone mity i teorie. Mówi on Polsce, bo Miciński „z architektonicznej osobliwości uczynił duchową stolicę Polski”⁶⁸.

Tematem zasadniczym utworu Fitzgeralda staje się definicja amerykańskiej tożsamości. Życie i osiągnięcia Gatsby’ego są usytuowane w centrum amerykańskiej rzeczywistości, historii i tradycji. Jest on „amerykański” w swoich wyborach, a założenia „amerykańskiego marzenia” (słynnego American Dream) określają jego egzystencję. Powieść miała pierwotnie nosić tytuł „Under the Red, White, and Blue”⁶⁹. Życie Gatsby’ego zostaje opisane na kształt „nowoczesnego mitu”. Bohater reprezentuje amerykańskie wartości, wywodzące się z etyki purytańskiej. Są to: optymizm, wiara w pracę, przedsiębiorczość i wewnętrzny wysiłek, rozwój indywidualizmu, zdobywanie przestrzeni życiowej, konieczność materialnej niezależności oraz wysokie aspiracje. Benjamin Franklin zalicza wewnętrzny wysiłek (*self-help*) i samowystarczalność do amerykańskich cnót kardynalnych⁷⁰. Gatsby zakłada w pełnym sprzeczności przekonaniu, że wielkie marzenia i materialne bogactwo muszą iść ze sobą w parze. Zauważmy, że Gatsby posiada też cechy dandysa, wywiedzione z kultury wiktoriańskiej⁷¹. W przeszłości prezentował on siebie dandysowsko na scenach Europy:

„Potem żyłem jak młody radża we wszystkich stolicach Europy – w Paryżu, Wenecji, Rzymie-kolekcjonując klejnoty, polując na grubego zwierzka, malując nieco (...) i próbując zapomnieć o pewnym bardzo smutnym zdarzeniu z mojej przeszłości”⁷².

⁶⁸ W. Gutowski, *Burzyciel świętyń i budowniczy nadgwiezdnych miast*, w: *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, s. 305.

⁶⁹ K. Anderson, (10 November 12, 2010). *American Icons: The Great Gatsby*, w: *Studio 360*. 14:26. Retrieved 22 May 2013. (He said: He went through many many titles, uh, including *Under the Red, White, and Blue* and *Trimalchio and Gold-hatted Gatsby*).

⁷⁰ B. Franklin, *Poor Richard’s Almanac*, 1759.

⁷¹ Zob. Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, Gdańsk 1998. Zobacz także: M. Podraza-Kwiatkowska, *Wieża z kości słoniowej i kazalnica czyli między des Esseintesem a Piotrem Skargą (O Tadeuszu Micińskim)*, w: *Somnambulicy, dekadenci, herosi*, Kraków – Wrocław 1985; D. M. Osiński, *Dandysa dziewiętnastowieczny tekst o ciele. Przyczynek do teorii cielesności dandysa*, w: „Tekstualia. Palimpsesty Literackie, Naukowe, Artystyczne”, 3(34) 2013.

⁷² F. S. Fitzgerald, *Wielki Gatsby*, dz. cyt., s. 81.

Mit Ameryki u Fitzgeralda jest budowany przez łączenie wielu elementów, włączając historię, tradycję, psychologię oraz idealizm. Gatsby uosabia ważną część tego mitu, reprezentując „młodość” i „przyszłość” narodu. Tom Buchanan oraz Meyer Wolfsheim (noszący w koszuli zapinki z ludzkich zębów i podobny w wyrazie do barona de Mangro/Wincentego Lutosławskiego z *Nietoty*) należą już do przeszłości. Fitzgerald pokazuje amerykański „frontier” i wielkie możliwości oferowane przez olbrzymi, nieoswojony kraj⁷³. Zauważmy, że Nick i Gatsby dualistycznie (jakby przy użyciu masek) reprezentują różne strony tego samego mitu. Tożsamość Gatsby’ego jest budowana głównie na idealizmie i marzeniu. Wierzy on w niezniszczalny ideał, którego symbolem staje się Daisy Buchanan. Jest on jednak postacią tragiczną. Dążąc do ideału niezniszczalnego piękna, dotyka „ziemi jałowej”, „doliny prochów” oraz „brudnych źródeł” – swojego bogactwa...

Trawnik i podjazd były wówczas zatłoczone [w domu Gatsby’ego – J. W.-B.], pełne twarzy tych, którzy pomawiali go o zepsucie- a on stał na tych schodach, skrywając swój niedający się zbrukać sen, i machał im na pożegnanie...⁷⁴.

Zaprzeczeniem Gatsby’ego będzie Dan Cody. Cody jest utożsamiany z pokusami materializmu, bogactwa i sukcesu. Nie ma w nim nic z marzenia i idealizmu. Gatsby wierzy zaś, że bogactwo i sława są tylko drogą do zrealizowania marzeń i osiągnięcia wyidealizowanego „ja”. Zdobywaniu bogactwa towarzyszy mu jednak relatywizm moralny. Gatsby pozwala sobie na korupcję zasad, osłabiając przez to siłę marzenia. Nick okazuje się jego dopełnieniem i drugim (etycznym) „ja”. Fitzgerald pokazuje proces wewnętrznego dojrzewania Nicka. Podróż na wschodnie wybrzeże Ameryki to dla niego szkoła dojrzewania i wyborów. Nick wyjeżdża ostatecznie z Nowego Jorku, aby uwolnić się od traumatycznych przeżyć i odnaleźć siebie samego. Fitzgerald rozpisuje mit wielkiego „amerykańskiego marzenia” na współlistniejące antytezy: Gatsby’ego i Nicka. Carraway dopełnia osobowość Gatsby’ego i to właśnie on definiuje mityczny „American Dream”:

Ostatniej nocy, spakowawszy kufer i sprzedawszy dostawcy warzyw mój samochód, raz jeszcze poszedłem spojrzeć na tę gigantyczną, niespójną parodię domu [Gatsby’ego – J. W.-B.]. Na białych stopniach odcinało się w świetle księżycy wulgarnie słowo nagryzmołone przez jakiegoś chłopca kawałkiem cegły (...). I w miarę jak księżyc wznosił się coraz wyżej, widmowe domy zaczęły się rozpyływać, aż stopniowo ujrzałem tu starą wyspę, która rozkwitła niegdyś przed oczami holenderskich żeglarzy – świeża, zielona pierś nowego świata. Porastające ją drzewa, które z czasem ustąpiły

⁷³ H. N. Smith, *Virgin Land: the American West as Symbol and Myth*, London 1970.

⁷⁴ F. S. Fitzgerald, *Wielki Gatsby*, s. 186.

miejsca domowi Gatsby'ego, swymi szeptami stręczyły niegdyś ostatnie i największe z ludzkich marzeń; przez ulotny magiczny moment człowiek zapewne wstrzymał oddech w obecności tego kontynentu przymuszony do estetycznej kontemplacji, której nie rozumiał...⁷⁵.

Nick jest bohaterem, odkrywającym prawdę o życiu Gatsby'ego. Posiada on coś z bohaterów Josepha Conrada, pod którego wpływem Fitzgerald pozostawał⁷⁶. Nick łączy w sobie cechy uczestnika i obserwatora. Fitzgerald pokazuje przez tę dialogiczność struktury [Gatsby – Nick], że umiejętność marzenia jest największym skarbem człowieka. Materializm jednak zabija marzenie. *Wielki Gatsby* nie jest powieścią o bogactwie lub hedonizmie epoki. Akcent pada w niej na moralne zagubienie po wojnie oraz siłę człowieka, powstającego z chaosu. Jednocześnie jest to powieść (podobnie jak *Nietota* Mi-cińskiego) głęboko dotykająca spraw narodowych. Wiąże się nierozzerwalnie z „amerykańskim mitem”, akcentującym dylematy egzystencji i wielkie aspiracje człowieka (Gatsby) oraz marzenia o odkryciu, rozwoju i szczególnej roli Ameryki...⁷⁷

Intertekstualność epoki

Nic nie zostało powiedziane, co nie zostało powiedziane wcześniej
Terencjusz⁷⁸

Intertekstualność oznacza badanie relacji, istniejących pomiędzy tekstami. Teoria ta zakłada, że istnienie i odczytanie tekstu literackiego zależy od innych tekstów. Określone, ustabilizowane teksty stają się więc inspiracją do tworzenia lub interpretacji innych utworów. Intertekstualność może być sygnalizowana w utworze przez „anomalie” (pojawiające się miejsca niejasne, niespójne tematycznie lub nie pasujące do całości układu), „presupozycje” (wnoszące ukryty kontekst i zespół sądów jak w przypadku parodii) i „atrybucje” (tworzące w danym tekście właściwości przynależne innym tekstom)⁷⁹.

Obie powieści spełniają ten wymóg intertekstualności. Oba utwory posiadają miejsca niejasne, niespójne tematycznie i rządzące się regułami palimpsestu. Są one wielowarstwowe i wprowadzają motywy z innych utworów,

⁷⁵ Tamże, s. 215-216.

⁷⁶ K. Parkinson, *F.S. Fitzgerald. The Great Gatsby*, s. 21.

⁷⁷ *Encyclopedia Britannica*, Edition 1995, s. 805.

⁷⁸ Cyt. za: H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, w: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*, Warszawa 1989.

⁷⁹ R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy*, w: *Tekstowy świat*, Warszawa 1995.

zmieniając lub pogłębiając ich funkcje: na przykład utwór *Jedyny i jego własność* Maxa Stirnera jest wspominany kilkakrotnie w *Nietocie*. Imię „Ariaman” nawiązuje do tej lektury i oznacza u Micińskiego „człowieka, który jest oparty na sobie.” Sporządzenie rejestru wszystkich tytułów i pisarzy wspominanych przez Micińskiego jest trudne. Uważa się, że autor *Nietoty* wymienia w swoich utworach przeszło stu filozofów i uczonych. Popatrzmy na niektóre wpływy:

Z drugiej połowy XIX wieku i pierwszych kilkunastu lat XX wieku – Herbert Spencer, Friedrich Nietzsche, Ernst Haeckel, Wilhelm Wundt, Richard Avenarius, Georg Simmel, Hans Driesch, Georges Sorel, Henri Bergson i William James.

Ze świata nauki – Archimedes, Kopernik, Kepler, Galileusz, Heweliusz, Newton, Laplace, Lalande, Darwin, Lyell, Crookes, Mendelejev, Lugeon, Charcot, Ostwald, Edison, Poincare i Maria Skłodowska-Curie. Z wybitnych religioznawców – Dupuis, Renan, Cumont, Harnack, Reinach, Frazer.

Osobą najczęściej przywoływaną jest Voltaire [*Wita* – J. W.-B.], a najwięcej miejsca poświęca Miciński referowaniu poglądów Machiavellego [*Wita, Nietota, Xiądz Faust* – J. W.-B.]. Jeśli chodzi o pozytywne emocjonalne zaangażowanie, filozofem wyraźnie wyróżnionym jest Nietzsche...⁸⁰.

Zauważmy, że Miciński wprowadza także postaci-maski (Kaina, Witezia Własta, Bolesława Śmiałego, Meduzy, Tezeusza...), które tworzą coś na kształt „podmiotu granicznego” i „indywidualizują żywioł wyobraźni, transformują psychiczną energię”⁸¹. Mogą one być jednocześnie rozpatrywane jako rodzaj „gry intertekstualnej” toczonej za pomocą alternatywnych motywów i symboli, które zostają zapożyczone z innych utworów lub kultur. Taka „gra intertekstualna” przemienia jednostkowe sensory w wymiar uniwersalny, pokazując jednocześnie sposób łączenia się różnych wpływów, narracji i tradycji kulturowych.

U Fitzgeralda elementy intertekstualności to nawiązania do literatur krajów europejskich: narracja w stylu Conrada (właściwie Józefa Teodora Konrada Korzeniowskiego) i Joyce’a oraz aluzje do T. S. Eliota, którego *Ziemia jałowa* staje się przedmiotem badań modernistów i postmodernistów⁸². Odniesienia do stylu i pisarzy europejskich wydają się być czymś więcej, niż tylko erudycją i zapleczem intelektualnym autora powieści *Wielki Gatsby*. Wprowadzone bowiem przez Fitzgeralda motywy funkcjonują niezależnie od autora, tworząc wartość

⁸⁰ A. Nowicki, *Tadeusza Micińskiego subiektywizacja i pluralizacja lucyferyzmu*, w: *Nietota*, Warszawa 2004, s. 369.

⁸¹ A. Jarmuszkiewicz, „Homo multiplex”: upleciony ze sprzeczności. Podmiot graniczny w poezji Tadeusza Micińskiego, (cz. II), w: „Podteksty”, Nr 1/19/2010.

⁸² H. Bloom (ed.), *T.S. Eliot’s ‘The Waste Land’. Updated Edition*, New York (Columbia University Press), 2007.

samą w sobie: polifonię jakości estetycznych, która staje się zarazem wyrazem autonomii dzieła literackiego⁸³. Symboliczne zestawienia (na przykład: „ziemia jałowa” Eliota i „dolina popiołów” Fitzgeralda) przenikają się wzajemnie a zależność pomiędzy tekstami modyfikuje znaczenie pierwotnie wprowadzonego określenia. Mamy tutaj do czynienia z opalizacją znaczeniową i nawarstwianiem się tradycji literackich, reprezentowanych przez różne dzieła⁸⁴.

Zauważmy też, że obie powieści posiadają elementy ambiwalencji, parodii lub ironii. Nawiązują one wprost do prototypów literackich poprzez akcentowanie ich tytułów lub korzystanie z parafrazy cytatów w ich treści⁸⁵. Powiedzieliśmy wcześniej że elementy intertekstualności u Fitzgeralda to widoczne/udowodnione przez badaczy paralele tekstowe i nawiązania do tradycji europejskiego modernizmu, poznawanego we Francji w 1924 roku. Obecność głębokich, podobnych (choć nie identycznych) wątków tematycznych i konstrukcyjnych w *Nietocie* oraz powieści *Wielki Gatsby* każe zadać pytanie o ewentualny wpływ Micińskiego na Fitzgeralda. Na ile mógł Fitzgerald poznać (pośrednio lub bezpośrednio) utwory Micińskiego oraz styl modernizmu polskiego?

Jest wysoce prawdopodobne, że Fitzgerald mógł czytać lub znać ze słyszenia utwory Witkacego (choćby *Szaloną lokomotywę*), przebywając w Paryżu w 1924 roku. Jeśli Witkacy jest tym pomostem, pozwalającym głębiej zrozumieć Micińskiego (o czym się otwarcie pisze), to przedstawiona supozycja o paralelach tekstowych pomiędzy Fitzgeraldem (*Wielki Gatsby*, 1925) a Micińskim (*Nietota*, 1910) wydaje się wielce uzasadniona.

Podsumujmy, intertekstualność epoki lat 1900–1929 (rozumiana jako tekstowe paralele tematyczne, dominujące zależności literackie lub przeniesienie stylu literackiego z jednego utworu do drugiego) pokazuje istotny wpływ dzieł modernizmu europejskiego na kształtowanie się modernizmu amerykańskiego, reprezentowanego także przez powieść *Wielki Gatsby* Fitzgeralda. Analizując konglomerat tych wpływów, należy zadać dodatkowo pytanie o wpływ Micińskiego (przenoszony przez Witkacego) na pisarzy amerykańskich „Straconego Pokolenia”, włączając Fitzgeralda.

Jeśli uznamy intertekstualność za wyznacznik literatury postmodernistycznej⁸⁶, to musimy także przyznać, że oba utwory antycypują jakby założenia „literatury postmodernistycznej”. Literatura postmodernistyczna podobnie wprowadza psychologizację, badanie podświadomości i fragmentyzację świata, posługiwanie się paradoksem, ironią lub pastiszem, zanegowanie

⁸³ R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, Warszawa 1976.

⁸⁴ D. Caselli, *Beckett's Dantes: Intertextuality in the Fiction and Criticism*, Manchester 2006.

⁸⁵ H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, dz. cyt.

⁸⁶ R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy*, dz. cyt.

podziału na „wysoki” i „niski” styl artystyczny oraz nowy typ narratora („questionable narrator”)⁸⁷. Jest ona odejściem od założeń racjonalizmu i osłabia wiarygodność lub jednoznaczność autora. Uważa się, że elementy „postmodernistyczne” pojawiają się już w utworach Augusta Strindberga⁸⁸, który (podobnie jak Luigi Pirandello i Bertold Brecht) wpłynął na późniejsze, formalne ustalenia estetyki postmodernistycznej.

Nie oznacza to jednak, że *Nietota* Micińskiego i powieść *Wielki Gatsby* Fitzgeralda są utworami postmodernistycznymi. Obie powieści pokazują świat w aksjologicznym nacechowaniu i zderzeniu wartości. Podkreślają one duchowość, elementy idealizmu, wartości szeroko rozumianej transcendencji (Absolut, Bóg, Natura), które zaprzeczają założeniom postmodernizmu. Wydaje się, że główna różnica pomiędzy modernizmem i postmodernizmem sprowadza się do umiejętności opanowania estetycznego „chaosu”. Modernistyczne problemy chaosu, fragmentyzacji świata i subiektywizacji bohatera są rozwiązywane (lub mogą być rozwiązane) w literaturze modernizmu w geście kreacji i artystycznej wyobraźni. Literatura postmodernistyczna zakłada zaś, że chaos jest nierozwiązywalny. Artysta okazuje się „impotentem”, uwikłanym w jałowe igraszki z chaosem, którego nie da się już opanować lub twórczo przetworzyć...⁸⁹

Nietota Micińskiego i *Wielki Gatsby* Fitzgeralda to arcydzieła literackie. Przekraczają one paradygmat modernistyczny i prekursorsko otwierają horyzonty nowoczesności⁹⁰. Utwory te są wciąż intrygujące i znaczeniowo nośne w odbiorze czytelnika XXI wieku⁹¹.

⁸⁷ P. Crowther, *Critical Aesthetics and Postmodernism*, Oxford University Press 1996.

⁸⁸ Poul Houe, Sven Hakon Rossel and Göran Stockenström, (red.) *August Strindberg and the Other: New Critical Approaches*, Amsterdam and New York (Rodopi) 2002. [Internationalen Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 63.], p. 187.

⁸⁹ E. A. Grosz, *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*, New York (Columbia University Press) 2008.

⁹⁰ T. S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, 3rd Edition, Chicago (IL) 1996.

⁹¹ Warto zauważyć, że twórczość Tadeusza Micińskiego jest obecnie popularna wśród japońskich slawistów (między innymi z University of Tokyo), którzy próbują nawet tłumaczyć wiersze autora *W mroku gwiazd*. Autorka artykułu poznała takich badaczy, występujących z odczytami o Tadeuszu Micińskim i literaturze polskiej, na konferencjach stowarzyszenia ASEES w USA.

Bibliografia

- Fitzgerald F. S., *Wielki Gatsby*, przełożył Jacek Dehnel, Kraków 2013.
- Fitzgerald F.S., *The Great Gatsby*, New York (NY) 2004.
- Goddard M., *Gombrowicz, Polish Modernism, and the Subversion of Form*, Purdue University Press 2010.
- Greenblatt S. (Editor), *The Norton Anthology of English Literature*, 8th Edition, New York, London 1999.
- Gutowski W., *Między inicjacją a nicością. Studia i szkice o literaturze modernizmu*, Bydgoszcz 2013.
- Gutowski W., *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002.
- Gutowski W., *Z próżni nieba ku religii życia*, Kraków 2001.
- Miciński T., *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Warszawa 2004.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Literatura Młodej Polski*, Kraków 1992.
- Riley Ch. A., *Aristocracy and the Modern Imagination* (tu: Chapter 3 *Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss*), Hanover (NH) 2001.
- Seshagiri U., *Race and the Modernist Imagination*, Ithaca (Cornell University Press) 2010.
- Tanner S. L., *Fitzgerald's Lost City*, *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 1981, Vol. 35, No. 1
- Wróbel-Best J., *Misteria Czasu. Problematyka temporalna Tadeusza Micińskiego*, Kraków 2012.

Jolanta Wróbel-Best

Houston Community College, United States

IN THE CIRCLE OF THE INTERTEXTUALITY OF THE EPOCH: NIETOTA BY TADEUSZ MICIŃSKI AND THE GREAT GATSBY BY F. SCOTT FITZGERALD

Summary

The article is an attempt of comparing two novels: a Polish and an American one – *Nietota. Księga tajemna Tatr* (*Nietota. The Book of Tatra Mystery*) and Fitzgerald's book *The Great Gatsby*. This type of comparison may seem risky, although there are good reasons for taking such an attempt. The early modernist novel from the period of 1900-1929 is characterized by an experimental form, the allusiveness of the word and the focus on disclosing the „stream of consciousness” of the character. Both novels are historically and thematically distant. The analysis of both texts, however, reveals similarities between them. It also discovers similar determinants of the spirit of the epoch, which influenced (on different continents) the creation of a „modernist imagination.” Both books offer a universal course of events, escaping the strict sense realistic or historical interpretations. These are novels with a complicated semantic course, introducing a description of states of subconsciousness and the technique of internal „stream of consciousness”. *Nietota* represents a metaphysical, symbolic, autobiographical, historical-political and moral novel. Maria Podraza-Kwiatkowska calls *Nietota* an initiatory novel, while Wojciech Gutowski adds that it is also a „mythical novel, that is, a novel, with its construction based on the structure of the myth(s).” Even the subtitle of *Nietota* (*The Book of Tatra Mystery*) indicates a „special genre of literature, on the border between literature and a ‚holy book.” Miciński's

novel does not define itself explicitly, but it refers to the rule of palimpsest. The palimpsest structure is strongly outlined in *Nietota*. Autobiographical, symbolic and mythical elements are combined with recollections of the black mass, descriptions of oriental art, religious motifs, fantasy, a horror novel or a type of narrative used in Laurence's and Sterne's work. In the novel *The Great Gatsby*, similarly, we see a deep, symbolic valorization of reality. Here comes a fascination with the myth of the future („The American Dream”), as well as obsession with civilizational development and „mad science”, symbolized by Gatsby's seaplane. Fitzgerald shows an important period for the Americans, of the „Jazz Age” in all its complication. The novel embodies also the American „modernist style”, the principles of which the author got to know in Europe.

Keywords: American prose, modernism, novel, Tadeusz Miciński, Francis Scott Fitzgerald



Francis Scott Fitzgerald (1896–1940),
autor *Wielkiego Gatsby'ego* (*The Great Gatsby*, 1925)

Wojciech Gruchała

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Krośnie

POLACY, MY LUBIM GROTESKI

Nietota bezpośrednio po opublikowaniu w postaci książkowej w 1910 roku została zrecenzowana zaledwie pięć razy¹. Pięć głosów krytycznych to bardzo niewiele, nawet w zestawieniu z reakcją na inne dzieła tego samego autora – *W mroku gwiazd* omówiło jedenastu recenzentów, a *Kniazia Patiomkina* czterem. Dla porównania: *Ozimina* Wacława Berenta była omawiana więcej niż dwadzieścia razy, a lekturę debiutanckiej *Komediantki* Władysława Reymonta poświadczyło kilkunastu znawców. Znacząca wydaje się nie tylko liczba, ale i dominujący ton niezrozumienia. Anonimowy recenzent „Kroniki Powszechnej” twierdził, że *Nietotę można czytać jak się komu podoba: od początku, od końca, ze środka, z góry, z dołu, na prawo, na lewo... Skutek będzie zawsze ten sam: nic się nie rozumie*. Stanisław Sierosławski lekturę powieści podsumował wyznaniem, że książki tej nie rozumie i wcale się tego nie wstydzi. Anna Zahorska mówi wręcz o *nieporozumieniu ogromnym między nim [Micińskim] a czytelnikami*. Dalej zaś stwierdza: *Miciński jest tego zdania, że książkę pisze się dla siebie. Jest to błąd. [...] Autor nie kocha i lekceważy czytelnika, czytelnik irytuje się, zatrzymując w połowie przetwarzania się wrażenia w dzieło sztuki*.² Rzut oka na recenzje nie wyczerpuje oczywi-

¹ Recenzentami byli: H. Kamiński („Trybuna” 1910, nr 17); T. Nalepiński („Krytyka” 1910, t. 2, s. 227-236, 309-319; oraz „Literatura i Sztuka” dodatek do „Nowej Gazety” 1910 nr 24-26); S. Sieroszewski („Literatura i Sztuka” dodatek do „Dziennika Poznańskiego” 1910, nr 36, „Gazeta Warszawska” 1910 nr 245 przedrukowała fragmenty tej recenzji); H. Zahorska („Świat” 1910 nr 33); oraz anonimowy recenzent „Kroniki Powszechnej” (1910 nr 1). Wszystkie cytaty z tych właśnie źródeł.

² Trzeba oddać sprawiedliwość Zahorskiej, która zachowała sporą życzliwość wobec autora *Xiędza Fausta* i wyrażała przywiązanie do innej poetyki wypowiedzi artystycznej, jasno określając perspektywę estetyczną swego sądu krytycznego.

ście problemu recepcji *Nietoty*, jednak oprócz trudności z wnikiem w sens dzieła, która mogła opóźnić moment wejścia w publiczny dialog z autorem, ujawnia także całkiem świadomą decyzję odrzucenia powieści.

Decyzję tę dyktował взгляд na moment historyczny, w który wpisywała się publikacja *Nietoty*. Jak pisał Karol Irzykowski w 1908 roku: *rozpoczęła się nagonka na dekadentów, urządzana przez eksdekadentów*³. Kwestia społeczna stała się w centrum zainteresowania sztuki wraz ze świadomością, że pojawiła się nowa potęga: proletariatus. I to właśnie w imię nowoczesności przez nią przynieszonej wypowiadał się Henryk S. Kamiński, recenzując dla „Trybuny” najnowszą powieść Micińskiego. Nietypowa to zresztą recenzja, bo w formie dialogu między Poetycznym, który broni *powrotnej fali mistycyzmu*, a Prozaicznym, któremu przypada ostatnie słowo: *Tylko mistyczna maszyna Micińskiego wymierzona jest przeciw nam; chce zabić nasze poczucie rzeczywistości, naszą wiarę w siebie. Gnijące idee i klasy wydzielają specjalny trujący gaz – mistycyzm. Ale nas zatruć nie uda się wam. Gnijcie zdrowi! Nietota, karłowata roślina tatrzańska, charakteryzuje tylko was*. Po potężnym wzburzeniu wywołanym zdarzeniami 1905, w oczekiwaniu na rozwój wypadków, które – co wiemy dziś – doprowadziły do pierwszej wojny światowej, *Nietotę* przemilczano lub odrzucono jako plód mistycyzmu i dekadentyzmu, zrodzony w oderwaniu od zdarzeń, których dziejowe znaczenie wyczuwano, które w wymiarze społecznym stawały się apelem o zaangażowanie. Tymczasem powieść Micińskiego zasługuje na miano *książki o życiu Polski współczesnej*⁴, jak nazwał ją jedyny z recenzentów, który wziął Micińskiego w obronę. *Nietota* podejmuje wyzwanie momentu dziejowego zarówno poprzez odniesienia do konkretnych wydarzeń z niemal publicystycznym temperamentem, jak i przez włączenie się w refleksję nad kondycją narodu w przełomowym momencie dziejów. Niniejszy szkic stanowi próbę odczytania tego wymiaru *Nietoty*.

Lekturę tę zacznę od przywołania sądu Wojciecha Gutowskiego, który podkreślał podwójność roli artysty-podmiotu mówiącego w dziełach Micińskiego. W tym rozdwojeniu poecie-wizjonerowi patronuje Juliusz Słowacki, zaś Adam Mickiewicz czuwa nad pisarzem-ideologiem⁵, który upraszczającym językiem, posługując się stereotypami, stara się odpowiedzieć możliwie jasno na pytania o kondycję Polski. Mickiewiczowski autorytet spaja dyrek-

³ K. Irzykowski, *Dwie rewolucje*, w: tegoż, *Czyn i słowo. Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*, Kraków 1980, s. 217.

⁴ T. Nalepiński, dz. cyt., s. 229.

⁵ Patrz: W. Gutowski, *Inspiracje i repetycje. Adam Mickiewicz w lekturze Tadeusza Micińskiego*, w: tegoż, *Wprowadzenie do Xigi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002, s. 329-344.

tywę ideologiczną z pragmatyką polityczną, co owocuje nastawieniem na perswazyjność o różnym natężeniu: od subtelnej aluzji do zawierającej silną ocenę etyczną groteski.⁶ Autor *Dziadów* staje się więc patronem refleksji nad współczesnością narodu i dlatego stanie się on moim przewodnikiem.

Autorytet mickiewiczowski przybiera kilka różnych form. Wyjściowym punktem jest autorytet fałszywy, przejawiający się w pozbawionym głębokiej treści nawyku powtarzania romantycznych formuł, emfaticznego cytowania dzieł, podkreślania wielkości. Działalność brązownicza i próżne hołdownictwo kulminuje w scenie nawiązującej do wzniesienia pomnika wieszczka w Warszawie w 1898 roku:

Kiedy przyjdzie coś zrobić dla narodu, a choćby jakiś zamek dziejowy odnowić – zawsze wysuną się „bumagi” urzędowe, ludzie obcy duchowi narodowemu lub ci, którym żyłki w mózgu już pękają od starczej sklerozy.

Już tak urządzili Mickiewicza.

Śmieli się do rozpuku w naszej magnaterii, że na rynku aż było słyhać – niektórzy dostawali ataku furii i rozpisywali listy, by ratować dzieło narodowe.

Mędrzec Zmierzchoświt odpisał, by posąg zwalono; przerazili się – uznali, że w każdej sprawie musi być kompromis.

Zaczęli poprawiać – i stoi taki idol z brązu, trzymając się za miejsce wątrobiane. (324)⁷

Mickiewicz „urządzony” to wieszcz, którego statua nic nie znaczy, którą w geście znanym z dramatów narodowych Wyspiańskiego, należałoby zburzyć i na nowych podstawach postawić ponownie.

Rady takiej udziela mędrzec Zmierzchoświt.

Mędrzec Zmierzchoświt jest jednym z ostatnich przedstawicieli tych w Polsce, którzy uważają się jednocześnie za przynależnego Litwy i Polski. Bałtyk i Tatry połączył tak w swej duszy, iż zdało się mu, że morze północy rozbija swe fale o groźne fortece naszych gór. Między tymi dwoma kresami Polski widział naród, jakby jedną duszę, nie rozdzielał Żydów ni Litwinów, Polaków ni Rusinów, ponad rasowymi waśniami, ponad

⁶ Obserwacja Gutowskiego bardzo ciekawie naświetla problem rozumienia powieści Micińskiego przez recenzenta „Trybuny”, wyrażającego przewrót w stosunku do tradycji romantycznej słowami Prozaicznego. Polemizuje on z Poetyckim, dla którego mistycznym wyrazicielem i twórcą idei polski niepodległej jest Adam Mickiewicz *budujący Polskę rządem dusz*. Zaś dla Prozaicznego wieszcz był tylko poetą marzenia, które, w braku innych możliwości, dawało przynajmniej schronienie przed zdradą i podłością. Współcześni zaś mają inny wybór – *drogę realną, ideę, która dźwiga w górę milion rąk, szerniających od pracy*.

⁷ Wszystkie cytaty oznaczone w nawiasie pochodzą z edycji: T. Miciński. *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Kraków 2002.

partyjnymi obrachunkami – jeden wieki Znicz wszystkich miał oświecać, rozgrzewać i wskazywać wszystkim drogę: była to Mickiewiczowska idea wolności wewnętrznej, wiodąca do rozerwania olbrzymich krat życia zewnętrznego. (242)

Dla mędrca postać wieszczka łączy się z ideą wyzwolenia duchowego, która ludzi o różnym pochodzeniu etnicznym spaja przeciw zniewoleniu zewnętrznemu. Tworzy się w ten sposób niezwyciężona forteca, o którą rozbija się *północne morze* – symbol imperialnej Rosji przejęty z wiersza Puszkina.

Przeciwnikiem Zmierzchoświta jest baron de Mangro, który *chce się stać jedynym i niepodzielnym władcą Polski*. Jego program wygłaszany w kontekście ożywionych oczekiwań Polaków w przededniu pierwszej wojny światowej kształtuje się w opozycji do idei Mickiewicza:

Polskę tworzę nowoczesną i silną: „podłą, karczemną, chytrą, pełzającą” – powiedziałby pan Mickiewicz. Ale trawiącą, odpowiadam, zamykając dyskusję. (266-267)

Konflikt Polski z ducha i Polski trawiącej należy uznać za główny wątek współczesnej warstwy powieści. Postać barona de Mangro Rabsztyńskiego – pominię tu już w wielu opracowaniach opisaną biografie – ucieleśnia wszelkie postacie zmaterializowania i wyzysku, jakie Miciński zdołał zaobserwować w Polsce, ale jej znaczenie wykracza ponad pouczenia moralne ku krytyce projektu społecznej modernizacji opartej o kult zdolności adaptacyjnych jako gwaranta sukcesu. Podejmując ten temat muszę zastrzec, że dalsze analizy obarczone są ryzykiem nadinterpretacji i niedoczytania zarazem, które wynika z publicystycznej aktualności, ale i ogólnikowości. Warto jednak pokusić się o – mówiąc kategoriami Stanisława Brzozowskiego – portret psychiki nowoczesnej, której fenomenem jest Mangro.

Doskonałą charakterystykę tej postaci można znaleźć na początku powieści:

Był to zwyczajny człowiek.

Trochę więcej, czy trochę mniej podły – co to znaczy?

Jedna z tych bestii, które, jeśli mają kaczy dziób naiwności, to w tyle kryją jadowity szpon znęcania się nad wszystkim, co nie jest kaczodziobem.

Jedno z tych zwierząt stadnych, które żyją z wzajemnego oszustwa: zawsze chciwe, choćby miało pałace, zawsze spekulujące na tym, że ktoś inny ma zasady wzniosłe i według nich postąpi, ono zaś ma frazesy – kto wie? może jeszcze wyżej podlicytowane, ale uważa za swój wyjątkowy rozum, żeby w życiowej tak zwanej walce – iść drogą geszefu i żuizerstwa, wie bowiem, że wśród równego sobie stada, po niewymownie oplakanej śmierci, będzie nazywało się nieboszczykiem, tj. niebo ziszczającym.

Kiedy Chrystus nauczał: „Kochaj bliźniego, jak siebie” – kaczodziób oznajmi: kochaj więcej siebie, bo myśląc, że on jest tym jedynym bliźnim, lęka się wszelkiego

ograniczenia zakonu dobra w zastosowaniu do swego ja. Tak przemyskając w masce religii i etyki, dążeń społecznych i narodowych lub choćby w imię postępu i socjalizmu – kaczodziób postara się wybić naprzód – jako prorok wilczoprosięcego stada.

Taki Mangro dziś jest zwykłym wyjcem opinii publicznej, jutro będzie przewodcą partii, luminarzem stowarzyszeń i salonów, obejmie katedrę, meeting, kazalnicy lub dom gry. (40-41)

Cynizm i konformizm Mangra czyni go człowiekiem ironicznym, który wszelkiej gorliwości przeciwstawia pragmatyczny egoizm i zdolność mimikry, zaś połączenie cech kapitalistycznego wyzyskiwacza z trybunem ludowym przekonuje, że problematyka związana z tą postacią przekracza ramy konfliktów społeczeństwa feudalnego przeniesionych w zindustrializowaną rzeczywistość wieku XX mocą publicystycznego chwytu. Bowiem na poziomie języka czytelnik obcuje tu z retorycznymi sztuczkami pisarza-ideologa, który nie waha się połączeń intelektualnie wątpliwych, upraszczających, jednak mających swe uzasadnienie na poziomie metaforycznych odczytań procesów dziejowych i aspektów moralnych życia społecznego.

Paradoksalnie, posiadacz i wyzyskiwacz Mangro oraz jego współpracownicy książę Zyndram de Grabie Wrzodobolski oraz książę Hubert reprezentują magnaterię, której Miciński nie szczędzi mocnych słów, nazywając ją wprost Hańbą Narodu (324) i oskarżając o kultywowanie polityki zdrady zapoczątkowanej w akcie Targosicy. Jednak ich sposoby działania wydają się całkiem nowoczesne – postępy w podporządkowywaniu sobie Polski baron czyni na drodze ekonomicznej oraz dokonując aktów moralnego psucia narodu przy pomocy mediów. Aby przejąć kontrolę nad całymi Tatrami Mangro podszywa się pod Rabsztyńskiego, serią podstępów zagarnia ziemie, kopalnie, stanowiska, by w końcu pokonać Oleśnickiego, zapanować nad mieszkańcami ostoi polskości, a garstkę nieugiętych wypchnąć poza margines społeczny. Liczne opisy machinacji ekonomicznych de Mangra stanowią znakomitą karykaturę zjawisk związanych z industrializacją Polski i wprowadzaniem w kraju wczesnych faz kapitalizmu⁸. Szafując aystokratycznymi etykietami Miciński przywołuje tu negatywny stereotyp magnata-zdrajcy, wyjaskrawia go przypomnieniem rachunku krzywd zaciągniętego w ramach stosunków ziemiaństwa i wsi polskiej. Sięga więc wpieryw po języki i obrazy czerpane z bardzo różnych tradycji, ale zasadniczo przypomnienia te służyć mają krytyce współczesnych relacji ekonomicznych i społecznych.

⁸ Można tu z resztą wskazywać na autentyczne sytuacje – jak choćby zależność Oleśnickiego (jako postaci literackiej) od bulwersującej historii S. Szczepanowskiego. Pisałem na ten temat szerzej w artykule *Stanisław Szczepanowski jako bohater literacki* (w: *Literackie Krosno*, red. J. Kułakowska-Lis, G. Przebinda, Krosno 2016, s. 119-147.)

Jednocześnie jest przecież coś parweniuszowskiego w tej postaci, której instynkty stadne, działanie zgodnie z pulsem życia publicznego ułatwiają karierę w każdej sferze życia. Dary te – w życiu nigdy nie spotykane w tym nasileniu – wytrącają tę postać literacką poza realistyczną ramę, dając jej znamiona alegorii kariery i materializmu. W tym znaczeniu staje się ona reprezentantką nowoczesnego świata konsumpcji, bożyszczą ludzi zewnątrzsterownych, doskonałym reprezentantem podświadomości miejskiego tłumu, a zarazem manipulującym masami koryfeuszem opinii i kontrolnym nerwem społecznych nastrojów.

Mangro wszędzie znajduje posłuch, wszędzie pod nogi sypią mu się zaszczyty i honory – wszędzie poza Turowym Rogiem. Jest to jednak ostatni bastion, a chęć zdobycia go motywuje postępowanie de Mangra. Drogą do osiągnięcia tego celu jest rozciągnięcie wpływu nad społeczeństwem w taki sposób, aby zniszczyć ideę Polski z ducha. Pierwszym krokiem na tej drodze jest podsycanie narodowych przywar, których katalogi Miciński tworzy sumując zarzuty wielokrotnie podnoszone przez pokolenia autorów wzywających do naprawy Rzeczypospolitej:

Karczem było w Peritempie mistyczne 44 i baron de Mangro chętnie popierał ten narodowy przemysł, skutecznie walcząc z Żydami. Toteż górale przepijali rocznie większą część swych dochodów na gościach, tj. zdrowie, kultura i przyszłość narodu oddawane były propinacjom. (201);

To już nie z epopei litewskiej: głupi, głupi – starego Macieja, co nie ugiął się przed Pocijem – lecz: podli, nikczemni, w swych balach, w Świętopietrzach, w swych karcianych popisach, w swym sknerstwie na cele istotnego dobra, – w swym porywie do ogarniania władzy nad narodem – a gdy mają władzę, marnują bez myśli! Ambicjusze na krótką metę! Gubiący przyszłość – Targowiczanie! (278)

Pokonanie idei wymaga jednak przede wszystkim unieszkodliwienia tej części społeczeństwa, która ją kultywuje i działa pod wpływem niesionych przez nią wartości, dlatego głównym obiektem działań barona staje się inteligencja, której słabe strony Mangro wykorzystuje bezwzględnie. Po pierwsze jako ten, który zrozumiał prawo życia: *nie trzeba się nigdy poniżać aż do tych, którzy mają bezczelność być niezależnymi od Wielkiej Kultury bogactw i użycia. Mimo to, najlepszy most, po którym się dochodzi na wszystkie brzegi, jest most z ludzi serca.* (265-266). Szlachetni, ale naiwni, wpadają w pułapki barona, ulegając wpływowi jego manipulacji, inni zaś czynią to z próżności, podziwiając dar Mangra *do zamieniania wszystkiego w geszeft, ale i w literaturę* (43):

Baron de Mangro stał się bożyszczem intelektualnego świata.

Do ludzi wykształconych na agnostycyzmie Hercena, Spencera i Feuerbacha –

mówił o powadze religii, jako jedynej, która chłopa, robotnika i nawet inteligencję utrzyma w warunkach taniego producenta.

I ludzie, wykształceni na agnostycyzmie, patrioci ogólnie szanowani – przyklaskiwali de Mangrze.

Do księży mówił o władzy Synodu i papieżu, jako osi, dokoła której musi organizować się świat; mówił o bankructwie nauki i o tym, że mędrzec jest niczym wobec św. Alojzego Gonzagi; mówił o środkach rozszerzenia dochodów z monasterów i parafii – i trafiał też nienajgorszej.

Do rewolucjonistów (bo i z tymi nawiązał szerokie stosunki) miał język twardy Niszczyciela.

Widywał się z nimi potajemnie, udzielał chętnie dużych sum na tajemnicze zamachy, znał Azarjewa i wiedział, że w rewolucji najłatwiej wypłynąć temu, co siedzi naraz w biurze śledczym i przy drukarni potajemnej. (276-277)

Do tradycyjnych oznak narodowego upadku dołącza nowy symptom, tym jednak razem związany z małością mieszczańskiego salonu, który stał się ośrodkiem ogłupionej opinii publicznej. Ariaman mówi wręcz o zastępowaniu Polski panią Dulską (130). Wątek ten komplikuje nawiązanie do sceny salonu warszawskiego, która w arcydramacie Mickiewicza najpełniej należy do realistyczno-społecznego wymiaru dzieła. Sądzę, że jej odległym echem jest prowadzona w Turowym Rogu rozmowa panów Huraganowicza, Zimorodka i Mogilnickiego z Ariamanem, w której tle trwa wiec Maga Litwora. Konserwatywne towarzystwo, opierając się na rozsądku, widząc tylko okoliczności materialne, wyklada program polityki realnej, zalecając na koniec Kronikarzowi oraz Ariamanowi, by pohamowali imaginację i zajęli się czymś na serio: np. założyli cukrownię. (126) Jednocześnie niezwykle ciekawie ujęty jest masowy charakter społeczeństwa początku XX wieku. De Mangro poszerza swoje władztwo manipulując opinią publiczną za pomocą prasy i poprzez wpływ na elity. Czasopisma o groteskowych tytułach: „Sak chrześcijański”, „Zgaszenie narodowe”, „Róg katolicki” (320) pomagają kolportować oczerniające Oleśnickiego kłamstwa de Mangra, za którymi podążają ludzie wiedzeni najlżejszym podmuchem (329):

W Polsce: jak niepogoda w Tatrach łatwo odmieniają się ludzie, a jak lawina od byle muśnięcia, spada potężnie szarym gradem kamieni.

Nie mówią w oczy.

Wszędzie spotka się węgożowate omijanie kwestii.

Z pajęczych, a duszących nici usnują zakrzepłą na szyję gargotę.

Jest to psychologia tłumu nieszczęśliwego i zdeprawowanego; również i psychologia ludzi, którzy wszyscy uważają się za wodzów, nie radują się tym, iż Sprawa coś

zyska, zajęci jedynie, iż przez nich – przez to najmilsze własne ego – powinien pójść wielki rum Zygmuntańskiego dzwonu.

Polonus Polono lupus?

To byłoby przynajmniej wojownicze groźne. (329)

Kto życie pojmował, jako Natchniony Obowiązek, chciał czynić ludziom dobrze, lecz szukał wyżyny –

temu ludziska nie przebaczą.

Gdyby [Zmierczoświt] siał tani frazes patriotyczny; gdyby jak Harpagon rozparł się na worze cekinów, mając dla innych tylko – sznur; gdyby wyrozumiałym był dla własnej i dla innych ludzi marnostek – gdyby natomiast nie miał tej siły fatalnej, która niewolnika przedzierzga w człowieka – byłby gościem iluminowanym we wszystkich 6 stolicach kraju. (330)

Na obraz społeczeństwa pod zaborami składają się stadność odruchów, chwiejność osądów, tchórzeństwo przed podjęciem kwestii istotnych, egoizm jednostek nie czujących związku ze wspólnotą. Ten kraj to bagno, w którym ludzie toną w błocie, wciskają pod powierzchnię pragnących się szlachetnie wzniesić, wywyższają się podłością i – paradoksalnie – przeciętnością. Pod tym publicystycznym w tonie opisem mogłoby się podpisać wielu krytyków Polski przełomu wieków.

Ten satyryczny opis Polski ma jednak i drugie dno. Kronikarz Turowego Rogu nazywa Polskę: bagnem dla małego robactwa (42) bagnem, w którym broi Diabeł (80), moczarem potargowickim (242). Mnożąc podobne określenia: bagno, błoto, moczar, grzęzawisko Miciński nawiązuje do romantycznej idei zniechęconej skorupy kryjącej żywą lawę, który to obraz po klęsce powstania listopadowego pomagał zrozumieć dialektykę zrywu i stagnacji po stłumieniu rebelii, a także wskazywał inne możliwości działania, gdy czyn zawodzi. Ten wątek metaforyczny, w warunkach ostrej cenzury przewencyjnej, nader często podejmowali pisarze Młodej Polski. Koncentrując się na utworach związanych z rokiem 1905 konieczne należy pomyśleć o *Oziminie*, w której poszukiwanie żywego ducha narodu wyraża się poprzez kosmiczny rytm misterium odradzania się powierzchni ziemi i przechowywania tajemnicy ducha narodu w skarbcach bibliotek i sercach ludzi podziemnych.⁹ Trzeba też w tym kontekście przemyśleć gorycz Brzozowskiego, który każe bohaterowi *Płomieni* pożegnać się z ideą Polski właśnie pod wpływem odkrycia, że jest tylko ta skorupa, życie małostkowe, wszemłojalne, zdzieciniałe, a pod nią nie tylko nie czai się

⁹ U Berenta wątek ten znalazł kulminację w cyklu *Opowieści biograficznych*. Mam tu na myśli szczegółowo opisane przez W. Boleckiego dążenie do dotknięcia biosu dziejów, ich żywej tkanki, zanurzenia się w nurcie żywej historii. Patrz: W. Bolecki, *Historia i biografia – „Opowieści biograficzne”* Wacława Berenta, Wrocław 1978.

spisek przeciw gnębiicielom, ale wręcz zalega zgnilizna i serwilizm. I oczywiście obsesja błota u Żeromskiego¹⁰, który już w opowiadaniach stworzył hermetyczny kod opisujący degenerację społeczeństwa pod wpływem przedłużającego się życia w kłęsce i biedzie, czego obrazem były tonące w błocie miasteczka prowincjonalne i wsie, zaś w *Wiernej rzece* i *Urodzie życia* powiełał gest wydobywania i chowania znaków polskości: odkopywania prochów ojca w powstańczej mogi-
le, topienia dokumentów rządu narodowego w nurcie rzeki.¹¹

Czas akcji przypada na moment, kiedy lawa wypływa na powierzchnię – *Nietota* jest powieścią współczesną także i w tym sensie, że odnosi się do bardzo niedawnych wydarzeń politycznych. Wymiar czasowy budują aluzje do wojny rosyjsko-japońskiej, nadania konstytucji i manifestacji robotniczych. Od owej warstwy dokumentalnej czy symptomatycznej istotniejszym się wydaje wpływ zdarzeń realnych na metaforyczną akcję powieści. I tam właśnie pojawia się nadzieja – wbrew zakusom Mangra i Zyndrama zgryźliwie komentujących ożywienie mas:

- Jakże książę pan znajduje powietrze w tej przybrudnej stolicy króla Stasia?
- Dżuma, kochany baronie, bakcyl wolnomyślny tego łajdaka Oleśnickiego i tych jakobinów z Turowego Rogu!... (319)

Ten parodiujący salonowe przywitanie magnatów urywek wprost nazywa stosunek materialistów do zrywu narodowo-społecznego, jednocześnie nie zacierając w nim wagę samego zdarzenia, które Mag Litwor umieszcza w planie profetycznym, wieszcząc: *zbliża się chwila wyzwania*. (113) Aby moment ten przybliżyć Mag wyrusza na wallenrodyczną misję na wschód, zaś Ariaman udaje się nad Amur by *oddać się duchowemu przeżyciu grozy* (148). Poszukujący, nieśmiały, błędzący Ariaman bez wskazującego drogę Litwora *utracił zupełnie wiarę w możliwość wielkich gór dla narodu*. (148) Zapewne nie bez wpływu na to były obserwacje czynione w kraju, gdzie salonowi statyści naśmiewają się z Japończyków rzucających wyzwanie rosyjskiej potędze (129) czy sposób, w jaki rodacy korzystają z wolności konstytucyjnych dni, urządzając bale i rewie (323). Mimo tych okoliczności Mag stawia przed nim i innymi mieszkańcami Turowego Rogu najistotniejsze zadanie:

¹⁰ Tego sformułowania użył Andrzej Mencwel w szkicu wstępnym do książki: *Przedwiośnie czy potop? Studium postaw polskich w XX wieku*, Warszawa 1997, s. 6.

¹¹ W. Gutowski w szkicu *Burzyciel świętyń i budowniczy nadgwiezdnych miast* (w tegoż, *Wprowadzenie do Xiegi tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002, s. 291-327) również łączy powracające obrazy błota z Imperium poprzez antyurbanistyczny motyw Petersburga – miasta na bagnie. Wskazuje jednocześnie na związek tego motywu z nastawieniem antymieszkańskim (moczar geszefciarstwa) i wilgocią rozkładu – podtekstem nekrofilskim.

Tocząca się obecnie wojna z Japonią nie jest w stanie sama przez się roztworzyć zarzewiałych bram Wysokiej egzystencji Polskiej. Jest to praca, zmuszająca nas wszystkich odsłonić przed każdym jego własne przeznaczenie. Krzyż musimy wynieść z podziemi Wawelu i postawić go teraz wśród żywego zielonego lasu. Nasze dusze musimy otoczyć lasem żywych prawd, wyrosłych z surowej, lecz bujnej ziemi! (221)

Jednak Mag wie, że *Polska jeszcze musi przebyć jakieś okropne piekło – okres władania Mangra i obłąkanego Mnicha – zanim narodzi się w niej nowy zamysł dla istotnej prawdy.* – – – (221) Zanim więc nastanie *chwila wyzwania* upaść musi czyn 1905 roku, nadejść czas najgorszy, w którym zagrożone będą najtajniejsze głębie duszy ludzkiej, w których mógłby schronienia szukać duch. Moment ten już nadszedł – zdaje się mówić komentujący stan społeczeństwa narrator-ideolog:

Lecz teraz są jeszcze straszniejsze czasy. W dogorywającej rewolucji poszukiwał winowajców nie tylko rząd, ale i ludzie rewolucyjni między sobą. Walcząc z potwornością zdrady, rewidowali już każdego. Szpikulcem żelaznym przebijali mu jego świat myśli tajemnych. Im ktoś był niedostępniejszy takim oględzinom, tym stawał się bardziej podejrzany. (330)

Czy rozpoczyna się w ten sposób lekcja cierpienia, które prowadzi ku odkupieniu win? Wskazują na to dwa miejsca na mapie Prateru: mury Cytadeli – przeradzające się w Colosseum miejsce kaźni Okrzei – oraz Syberia, z którą graniczą turnie, której świadomość do Turowego Rogu znad Leny wnoszą Wieszcza Mara i Zmierzchoświt.

Romantycy widzieli w kaźni Sybiru figuralne miejsce wypełnienia Golgoty, a tym samym zapowiedź odrodzenia narodu. Jednocześnie na dalekiej północy realizowały się postulaty moralnego życia, dźwigania obowiązku cierpienia we wspólnocie. Tę symboliczną wizję ponawiały, ale i reinterpretowały doświadczenia drugiej połowy wieku XIX. Podkreślano wówczas demokratyczny charakter życia zesłańców, którzy bez względu na zajmowane w kraju stanowisko społeczne otrzymywali jednakowe porcje żywnościowe, a zdolność przetrwania w trudnych warunkach była podstawowym wyznacznikiem wartości człowieka. Zarazem brak utrwalonych tradycją koterii wpłynął na przyspieszenie przemian demokratycznych i wzmocnienie ducha solidarności wspólnotowej. Tradycja zesłańcza zyskała więc i drugie oblicze: Syberia stała się miejscem pracy intelektualnej i rozwoju handlu, lepszym od Polski, gdyż w walce o przetrwanie i w wytężonej pracy badawczej nie ciążyły zaszczości klasowe lub polityczne powiązania.¹²

¹² Por. H. M. Małgowska, *O czym nie chciał mówić Pan Wokulski?*, w: *Nowe stulecie trójcy po-*

Miciński zdecydowanie przychyła się ku ujęciu romantycznemu. Zarówno symbolika Koloseum jak i Syberii nawiązuje w *Nietocie* do idei ofiary, która gładzi winy świata. Podwójna obecność lodowej północy na zewnątrz Tatr i w samej chacie Turowego Rogu wpisana jest w mistyczny plan dziejów Polski, jaki snuje Mag Litwor. Patronem jego prorocstwa jest Adam Mickiewicz, a nie Juliusz Słowacki, który polemizując z autorem *Dziadów* w *Anhellim* stawiał kwestię okaleczenia i złamania narodu na drodze katorgi. Dla Micińskiego doświadczenie północy jest najwznioślejszym uniwersytem, zaś wracający zwycięsko z tej próby do Turowego Rogu nazwani są *najlepszą częścią ojczyzny* (19). We wskazanych tu miejscach myśl o cierpieniu narodu wiąże się z mistycznym odczytaniem planu historii.

Jednocześnie w monologu Konrada – Trismegisty w kuźni pod Ornakiem odrzucone zostają wszelkie sakralizacje historii, w jej miejsce Konrad-Lucyfer tworzy nowe wartości, buduje mistykę walki i przekraczania granic.¹³ Ponadto doświadczenie więzienia nad Ładogą sprawia, że odrzucone zostaje też cierpienie nie znające swego sensu – rosyjska mistyka cierpienia. W ten sposób w utworze Micińskiego idea boskiego planu w historii zostaje potwierdzona i zakwestionowana, przez co powstaje przestrzeń myśli i wyboru.

Oscylacji tej poddany jest też motyw Wallenroda, którego romantyczna realizacja znajduje w *Nietocie* zrozumienie i wyraz, lecz i przewyciężenie¹⁴. Uwagi Wojciecha Gutowskiego i Elżbiety Flis-Czeraniak chciałbym szczególnie odnieść do dwóch fragmentów powieści. Oto pierwszy z nich:

Będziesz musiał uzbroić się w miecz, tajony przez Króla Wężów, ażeby bronić Turowego Rogu, który prawdopodobnie będzie zwyciężony i zniweczony.

W Polsce ludzie najlepsi są bezbronni: w swej szarej mogile wytwornego *laissez faire* – gotowi zaprzepaścić wszystko, co im się powierzy w najgłębszej wierze – iż Oni zwyciężą.

Czy myślisz, że który z nich ręką by ruszył na obronę moją przed Mangrem? nie – bo to jest ich kanon, że miłość jest świętym tabu... i oni nie śmiały zedrzyć nikomu maski, nawet Mangrze... Oni, nasi ukochani święci – nie uratują nikogo... bo nie można uratować nikogo, nie mieszając się do jego spraw. (335)

wieściopisarzy, red. A. Makowiecki, Warszawa 1992, s. 85-93. Oraz Z. Trojanowiczowa, *Sybir romantyków*, Kraków 1992. Co ciekawe ten pozytywistyczny mit sybiru utrwałała też literatura popularna – np. *Anima vilis* Rodziewiczówny.

¹³ Patrz, W. Gutowski, *Inspiracje i repetycje*, dz. cyt.

¹⁴ Obszernie na ten temat pisał Gutowski (dz. cyt.) wskazując na twórczy i etyczny wymiar działań Maga Litwora, który łączy w sobie cechy Wallenroda (odwołanie do postaci Janczewskiego z opowieści Jana Sobolewskiego w *Dziadów* części trzeciej oraz życiorysu Jana Witkiewicza) z mocą Króla Ducha tworzącego żywołowo z intencją etycznego czynu. Postaci Wallenroda w twórczości Micińskiego poświęciła pracę monograficzną Elżbieta Flis-Czeraniak (*Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości narodowej i religijnej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2008).

Przekonuje on, że przywołując motyw Wallenroda Miciński miał pełną świadomość ryzyka związanego z posługiwaniem się fałszem jako orężem słusznej sprawy. Maską Wallenroda mogła też skrywać zwyczajnego kolaranta i zdrajcę. Wówczas mit tajemniczego mściciela paraliżuje działanie jednostek mogących zedrzyć tę fałszywą maskę. Niemożliwość demaskatorskiego czynu, jedna z odsłon słabości skazującej na fałsz, sprawia, że marstwa powierzchnia wciąż skrywa żywą lawę. Stąd uwaga druga, demaskująca kompensacyjny, czyli nie zdążający do czynu, wymiar wallenrodycznej zemsty, a zarazem wyznaczająca inny wymiar działania:

Bezsilni w walce, tworzymy marzenia wielkiej zemsty. Tymczasem inną jest droga!
 – Kilka osób pochodzenia żydowskiego – którzy wzięli na siebie zbyt trudne zadanie
 zrobienia Polski społeczeństwem o wiedzy współczesnej, a nie bagienią Głodomorią
 Ariamana chcą ze sobą w pracy zjednoczyć.

Ariaman wiedział, iż trzeba przesiał zboże polskiego myślenia, lecz zbyt olbrzymie wirchy rozsunął przed nim nieminiony już nigdy ból. (331)

Doga wielkiej zemsty, droga destrukcji Wallenroda może zostać zastąpiona przez nowoczesną myśl, owo *przesianie zboża*, czy jak mówił Zmierzchoświt *czynienie poręb, aby niszczyć starzejące się zwały postępu* (317). To modernizacyjne działanie – inne niż kapitalistyczna nowoczesność Mangra – w połączeniu z ciągłym czuwaniem nad żywotnością myśli wskazuje na program inteligentki Micińskiego, a więc problem do tej pory nierozwikłany wobec wyraźnie krytycznej postawy autora *Xiędza Fausa* wobec salonów, a jednocześnie stale korespondującej z lucyferycznym wątkiem jego pisarstwa.

Historia jako przestrzeń poszukiwania sensu i pole działania myśli zde-rzona jest z porażającą Ariamana ilością bólu i ślepego okrucieństwa, które czynią z dziejów przestrzeń chaosu i realizacji biologicznych mechanizmów walki o przeżycie. Dlatego Ariaman lęka się o przetrwanie tego, co najcenniejsze: *Kochał przyszły świt! Kochał nade wszystko to nasienie Życia Wzniosłej Polski, a przerażała go myśl – iż bóg pozorów przeżarł i to ostatnie ziarno.* (331) W chwili jego upadku lęk ten wydaje się ziszczać. Klęska Ariamana z rąk tłumu ukazana jest jako wydarzenie rewolucyjne, bunt mas w imię rzeczywistości materialnej, najpełniejsza realizacja walki o byt przeciw baśni i doskonaleniu Jaźni. Powstać ma *niebywale mężny prometeiczno-robotniczy świat.* (340) Tak przynajmniej przedstawia to sługa Mangra, który mówi wszystko, czego wymaga nastrój tłumu. W imię tego kłamstwa rewolucja materialistyczna może ostatecznie pogrzebać ducha, czyn obrócić przeciw Jaźni narodu.

Miciński stawia tu diagnozę współczesności – sąd, który wpisuje się w sam środek sporu o Polskę po 1905 roku jako wyraz ostrożności i przestroga przed

pochopnym działaniem. Moment jeszcze nie nadszedł zdaje się mówić mag Młodej Polski. Podobna myśl wieńczy recenzję Nalepińskiego, który uderza w ton profetyczny, zapowiadając, że gwałtowny nurt zerwie tamę i wstrząśnie mostem, który ciągnie się – jako przestrzeń wyboru – między Ariamanem, a więc walką o duszę, a Mangrem – duszy zaprzepaszczaniem.

Póki naród trwa w niepewności Mahatma *będzie się tułał jak zwierz*. Wyrażony w ten sposób pesymizm Micińskiego wpisuje się w nastrój roku 1910, kiedy dawno już opadła początkowa ekscytacja i zgasły nadzieje wywołane ugodową polityką administracji carskiej dyktowane trudnościami na froncie wewnętrznym i zewnętrznym. Następowały kolejne lata triumfu nacjonalistycznej reakcji zmierzającej po 1906 roku do stopniowego wycofania reform konstytucyjnych. Na tym tle pojawienie się Maga Litwora wywołanego bluźnierczymi słowami Mangra: *Turowy Róg non existet!* (344) to próba oszukania logiki dziejów przez ukazanie się zjawy niczym *deus ex machina* – to cudowne, ale sztuczne wywinięcie się z okropnych kleszczy rzeczywistości. Tej rzeczywistości, której opisowi patronuje Mickiewicz – poeta sceny salonu warszawskiego, a nie wizjoner misji narodu. To wciąż Mickiewicz zdruzgotany klęską powstania, powoli przygotowujący się do wniesienia gmachu narodowego przeznaczenia i ofiary.¹⁵

Jest to też Mickiewicz sybirskich wtajemniczeń i prac, który widzi zagrożenie ze strony materialistycznej ekspansji niemoralnych Niemiec, a o Rosji jeszcze nie potrafi orzec, czyja ręka zostawi ślad na jej wciąż białej karcie.¹⁶ Przedstawione tu analizy wskazują, że tak jak piszący *Dziady* drezdeńskie Mickiewicz nie dysponował jeszcze odpowiedzią na pytanie o rolę Rosji, tak samo Miciński był wciąż w trakcie jej formułowania. Późniejsze wypadki życiowe sprawiły, że zapewne nigdy nie poznamy owoców jego pobytu w Moskwie, a tym samym temat ten pozostanie (*nomen omen*) białą kartą.

W *Nietocie* podstawowym mechanizmem reinterpretacji i aktualizacji mickiewiczowskiego archetektu sceny salonowej jest przeniesienie proble-

¹⁵ O ewolucji poglądów Mickiewicza na sprawę narodu: S. Pigoń, *Dramat polsko-rosyjski w ujęciu Mickiewicza*, w: tegoż, *Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*, Kraków 1960, s. 210-224. Ta dynamika dotyczy też obecnego w całym piśarstwie Micińskiego wątku Walenroda, który znamionuje czas rozpacz i utraty wiary w możliwość zwycięstwa w walce.

¹⁶ Cenne uwagi na temat słowiańszczyzny i Rosji zawiera rozprawa Marcina Bajko pod tytułem *Heroiczna Apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego* (Białystok 2012.) Wiele uwagi temu zagadnieniu poświęcili uczestnicy sesji naukowej zorganizowanej w 2014 roku przez Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego i Akademię Pomorską w Słupsku. Głosy uczestników: Elżbiety Flis-Czerniak, Marcina Bajki, Heleny Nielepko i Elżbiety Mikiciuk zawiera tom *Między rusofobią a rusofilią. Poglądy, postawy i realizacje w literaturze polskiej od XIX do XX wieku*, red. S. Karpowicz-Słowikowska, E. Mikiciuk, T. Sucharski, Gdańsk 2016.

matyki społecznej w krainę groteski. Polska Mangra siedząca przy stoliku to *realny śmiech wnętrzości i jurna moc kpienia ze siebie i ze wszystkich* (340), to owo zyskujące poklask *Ogłupiajmy się, życie jest iluzjonem* (302). Jeśli po 1905 roku kultura przeżyła wstrząs zmuszający do ponownego rozpatrzenia znaczenia słowa „czyn”, a co za tym idzie, związku ducha, kultury i materialnej rzeczywistości¹⁷, to po pięciu latach Miciński z całą stanowczością stwierdzał:

[Ariaman czekający na tortury Mangra w podziemiach krzysztoporskich] Zaczął się przyglądać wotom zatopionych okrętów i zauważył, iż one musiały tonąć zawsze od braku równowagi między Ziemią a Duszą, dzięki której większość marzeń kończyła się na gestach. Ziemia i Dusza polska były to dwie rozbieżne, których punkt spotkania następował w miejscu Niemożności, w Dolinie Absurdu. (342)

Polska stała się kpiną ze wszystkiego, co kiedyś było wielkie, wszędzie rozlega się nieprzyjemny śmiech wnętrzości. W salonie otwiera się przed Ariamanem *Dolina Absurdu*.

Dzięki wysiłkowi i wytrwałości wielu badaczy tej rzeczywiście trudnej w lekturze twórczości dziś czytelnik znajduje się w o wiele korzystniejszej sytuacji niż reagujący na bieżąco recenzenci. Rozszyfrowując intertekstualne, groteskowe, mitologiczne i historiozoficzne aspekty dzieła Micińskiego ustawiliśmy schody, po których można przejść przez mur niezrozumienia. Ten dobrze wykorzystany czas stworzył jednak dystans, z którego czytelnik traci społeczny wydźwięk tych utworów. Niniejszy szkic jest próbą nawiązania do tej perspektywy – wycinkową i wymagającą dalszych badań.

Bibliografia

- Bajko M., *Heroiczna Apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego*, Białystok 2012.
- Bolecki W., *Historia i biografia – „Opowieści biograficzne” Wacława Berenta*, Wrocław 1978.
- Flis-Czerniak E., *Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości narodowej i religijnej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2008.
- Gutowski W., *Inspiracje i repetycje. Adam Mickiewicz w lekturze Tadeusza Micińskiego*, w: tegoż, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002.
- Małgowska H. M., *O czym nie chciał mówić Pan Wokulski?*, w: *Nowe stulecie trójcy powieściopisarzy*, red. A. Makowiecki, Warszawa 1992.
- Mencwel A., *Przedwiośnie czy potop? Studium postaw polskich w XX wieku*, Warszawa 1997.

¹⁷ W skrócie można tu mówić o naporze wyznawców rzeczywistości i czynu dyskredytujących „nagie dusze” i „sztukę dla sztuki”.

Miciński T., *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Kraków 2002.

Między rusofobią a rusofilią. Poglądy, postawy i realizacje w literaturze polskiej od XIX i XX wieku, red. S. Karpowicz-Słowikowska, E. Mikiciuk, T. Sucharski, Gdańsk 2016.

Pigoń S., *Dramat polsko-rosyjski w ujęciu Mickiewicza*, w: tegoż, *Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*, Kraków 1960.

Trojanowiczowa Z., *Sybir romantyków*, Kraków 1992.

Wojciech Gruchała

State Higher Vocational School in Krosno

POLES, WE LIKE GROTESQUE

Summary

The author of the essay analyzes the issue of grotesque and satire in *Nietota. Księga tajemna Tatr* (*Nietota. The Book of Tatra Mystery*) by Tadeusz Miciński (1910). *Nietota* was reviewed only five times immediately after the publication in book form in 1910, while for example *W mroku gwiazd* (*In the Twilight of the Stars*) was discussed by eleven reviewers, whereas *Książę Potemkin* (*Prince Potemkin*) – by fourteen. Among the undoubtedly important reasons, the simplest one stands out – the difficulty in understanding the meaning of the novel.

An anonymous reviewer from “Kronika Powszechna” (“The Universal Chronicle”) claimed that “*Nietota* can be read as one likes, from the beginning, from the end, from the center, top, bottom, right, left... The result is always the same: one cannot understand it”. Stanisław Sierosławski summarized the reading of the novel with a confession that he does not understand this book and he is not ashamed of it. Anna Zahorska even talks about a “huge misunderstanding between him [Miciński] and the readers.” And further states: “Miciński is of the opinion that one writes a book for oneself. This is a mistake. (...). The author does not love the reader and neglects him/her, the reader gets irritated, stopping in the middle of processing the impression to a work of art.” The position is illustrated with examples of fragments, which do not align with each other – another thing is that Zahorska, unlike the previously mentioned reviewers, retained considerable kindness towards the author of *Monk Faust* and on this occasion she manifested attachment to another type of poetics of artistic expression. Whatever the motives of these reviewers, it should be noted that in 1910, stating the lack of understanding had extra significance. As indicated by the author of the article, problems with understanding the novel were associated with its grotesque aesthetics.

Keywords: Tadeusz Miciński, *Nietota*, grotesque, reception, modernism.



Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Kompozycja z pięcioma postaciami*
[z *Nietoty* T. Micińskiego],
ok. 1911, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Warszawie

Edward Jakiel

Uniwersytet Gdański

BIBLIA W XIĘDZU FAUŚCIE TADEUSZA MICIŃSKIEGO: OD ALUZJI DO KREACJI. I: W KRĘGU PRZYTOCZEŃ

Introdukcja

Czytanie *Biblii* przez Tadeusza Micińskiego było lekturą twórczą, pozbawioną znamion poprawności teologicznej, poszukującą w Księdze nie soteriologicznie zorientowanej Dobrej Nowiny, ale dobrej nowiny wpisanej w egzystencjalny i historyczny porządek rzeczy, zwłaszcza silnie ujawniający się w „chorobie na Polskę” oraz alternatywnej wobec katolicyzmu (a szerzej chrześcijaństwa) syntezy religijnej. Niniejsza propozycja obejmuje jedynie pierwszą część rozważań nad obecnością *Biblii* w *Xiędzu Fauście*, skupioną na fragmentach stanowiących przytoczenia lub jako takie w tkance powieściowej funkcjonujące, bez uwzględnienia kontekstów tak młodopolskich lektur i re-lektur Księgi, o czym tak wiele już pisano¹, jak też całej twórczości Micińskiego. Po tej analizie powinno nastąpić integralne zinterpretowanie aluzji biblijnych, by wreszcie przejść do interpretacji kreacji, wyrosłych na treściach biblijnych i z tej materii zbudowanych, do których zachęca Jarosław Ławski, między innymi zwracając uwagę na swego rodzaju teologiczny zmysł Miciń-

¹ Wymieńmy choćby same pozycje książkowe, dotyczące ściśle problematyki biblijnej w epoce: *Dramat biblijny Młodej Polski*, red. S. Kruk, Wrocław 1992; W. Kaczmarek, *Złamane pieczęcie Księgi. Inspiracje biblijne w dramaturgii Młodej Polski*, Lublin 1999; D. Trzeźniowski, *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863–1918)*, Lublin 2005; G. Legutko, *Sacrum w oczach rewolucjonisty. O „Marii Magdaleny” Gustawa Daniłowskiego*, Kielce 2005; E. Jakiel, *Młodopolskie portrety biblijne. Wybrane zagadnienia i kreacje*, Gdańsk 2007; W. Kaczmarek, *Od kontestacji do relacji. Człowiek wobec Boga w dramacie Młodej Polski*, Lublin 2007; *Biblia w literaturze polskiej. Romantyzm – Pozytywizm – Młoda Polska*, red. E. Jakiel, J. Mosakowski, Gdańsk 2012.

skiego, jego intuicję odczytania eschatonu w kompleksie staro- i nowotestamentowych aluzji i kreacji:

w *Xiędzu Fauście* rozpoznajemy i ewangelistę, i Jana Chrzciciela, i trzeciego Maga (Melchiora?), i jednego z ojców „nowego Boga”. Wszystko dzieje się równocześnie w Betlejem i w świecie Apokalipsy, Chrystusowego uduchowienia i lucyferycznego zniszczenia starego świata. Mesjasz Micińskiego rodzi się wśród błyskawic apokaliptycznych, choć ewangeliczne symbole zła, antychrysta, bestii, szatana – są tu częścią planu przemiany świata, która ma być nie cudem paruzji czy apokastazy, ale czynem, pracą, wiedzą. Wybór i kontaminację mitem bożonarodzeniowego i apokaliptycznego uzupełnia u Micińskiego mitem adwentystyczny, zielonoświątkowy, symbolika wiecznika².

Wtedy dopiero też przyjdzie odpowiedni czas na wnioski i syntezę, w których się zawrze uogólniony pogląd na temat biblijnych aspektów twórczości Tadeusza Micińskiego, wciągając do tego oglądu sumarycznego także twórczość publicystyczną i krytyczną. Tak zaplanowane prace badawcze pozwolą ostatecznie sformułować miejsce Micińskiego w młodopolskim, literackim i światopoglądowym, dialogu polemicznym z dziedzictwem biblijnym. Bo też w *Xiędzu Fauście* wątki biblijne są niezwykle rozległe, na co zwraca uwagę Ławski, konstatując:

W tekście *Xiędza Fausta* roi się od sygnałów wskazujących, iż pisze poprzez powieść, pisze powieścią jakąś nową dobrą nowinę, ewangelię współczesności. Jest ona zarazem: translacją wyższego rzędu zinterpretowanych całkowicie ewangelii kanonicznych, ich duchowym, znarratywowanym i supramorficznym przeobrażeniem duchowym, jest apokryfem czy pseudoepigrafem. Cały ten trop jest tak kuszący, iż prędzej czy później musiał zostać wykorzystany³.

W tym zaś miejscu niech wolno będzie wyrazić jedynie uogólnionych kilka sądów.

W dorobku literackim Micińskiego nie ma utworów tematycznie biblijnych, utworów prozą czy dramatów opartych na narracji biblijnej i w jej realiach umieszczonych. Autor *Niedokonanego* czytał jednakże i znał *Biblię*, jak pozwala na to znajomość jego dzieł, dość dobrze i swobodnie z niej czerpał. Ale u pisarza tego najważniejsza jest rzecz wyobraźni. To właśnie tam „pulso-

² J. Ławski, *Erudycja – indywidualizacja – inicjacja. O „Xiędzu Fauście” Tadeusza Micińskiego*, w: *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2003, s.184-185.

³ J. Ławski, *Ukrzyżowanie Prometeusza. Przemiany mitu w „Xiędzu Fauście” Tadeusza Micińskiego*, w: *Ateny. Rzym. Bizancjum. Mity śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2008, s. 786.

wały” biblijne obrazy, narracje, postaci. I tylko poprzez swego rodzaju eksplozje wizji pojawiały się u niego zaskakujące nierzadko kreacje nowych sensów, symboli o niebagatelnym znaczeniu, na nowo odczytujące to, co biblijne. Jego synkretyczny zmysł objawiał się różnorodnością tworców jego imaginarium. Mówił wieloma „językami” jednocześnie, przeplatając w swym dyskursie artystycznym różnorodne kody. Przykładem tego szczególnym jest *W mroku gwiazd*, którego interpretację jako traktatu meta-biblijnego należy podjąć w pierwszej kolejności⁴, zaraz po syntezie biblijnego potencjału *Xiędza Fausta*. Przejdźmy więc do tej powieści.

Wprowadzając Piotra do pomieszczeń Fausta, czytelnik oczyma bohatera postrzega okazałą bibliotekę kapłana – erudyty. To ona stanowi centrum życia księdza Fausta. Zrazu też następuje zwięzła charakterystyka księgozbioru. A co szczególne, o ile wszystkie księgi znajdują się, jak wolno wnioskować, na półkach, albo są przynajmniej poukładane wedle jakiegoś klucza czytelniczo – badawczego, o tyle *Biblia* jest jedyną otwartą księgą. To ją zauważy kontestator chrześcijaństwa – więzień Piotr (*V. Wtajemniczenie Mitry*)⁵. Ten drobiazg jest wielce znaczący. Z całym swym „laboratorium metafizyczno-scjencycznym” Faust tkwi głęboko w tradycji judeochrześcijańskiej i to *Biblia* właśnie, a nie inne teksty kultury stają się odniesieniem dla wszelkich poszukiwań mędrca – kapłana. Jeśli cokolwiek się weryfikuje w jego „laboratorium”, do czegoś odnosi, to właśnie jest tym *Biblia* – Księga otwarta, cokolwiek to jej otwarcie by miało znaczyć.

Biblia w *Xiędzu Fauście* Tadeusza Micińskiego istnieje na różnych poziomach dzieła i w różnej formie przejawia się jej obecność. Pisarz nie tylko czyni tu wiele aluzji do Księgi, co też wprowadza bezpośrednio w formie cytatu lub parafrazy odpowiednie fragmenty, wybrane i najczęściej przetworzone lekcje tekstów kanonicznych⁶. Od nich rozpoczynamy te uwagi o biblijności tej

⁴ Wśród edytorów jedynie W. Gutowski w przypisach zwraca uwagę na bogactwo biblijnych odniesień w poezji Micińskiego. Nie ma jednak jak dotąd całościowego ujęcia potencjału biblijnego w poezji pisarza, chociaż drobne i rozproszone uwagi na ten temat znajdziemy w wielu publikacjach na temat poezji Micińskiego, jak choćby cenna pozycja, jaką jest zbiór studiów *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka i M. Stali (Kraków 2004).

⁵ Zob. T. Miciński, *Xiędz Faust*, opracowanie tekstu, przypisy i posłowie W. Gutowski, Kraków 2008, s. 24-25. Wszystkie cytaty z tego wydania; w nawiasie podawać będę tytuł rozdziału i stronę.

⁶ Osobną sprawę stanowią konteksty apokryficzne w przedmiotowej powieści. Na tym etapie badań niech dość będzie jedynie zauważyć, że ten wątek wymaga gruntownego przebadania. Ta polifoniczna powieść, literacka „symfonia” jeśli nie w zakresie analogii obrazów, to w zakresie analogii wizji i ujmowania niektórych tematów zbliża się do wyobraźni apokryficznej. I nie mówię tego w jakimś przenośnym znaczeniu. Zbadanie apokryficzności jako metody,

powieści, gdyż stanowią one najżywotniejszy obraz dialogu dzieła z tradycją biblijną. Nie będą niniejsze uwagi w żadnej mierze izolować cytacji biblijnych od innych odniesień do Księgi, ale wprowadzą w analizę zagadnienia biblijności *Xiędza Fausta* od najważniejszej, w mojej ocenie, strony.

Wśród kilkunastu fragmentów, sygnowanych jako cytaty biblijne, znajdują się na ogół teksty sapientyczne. Pewnego rodzaju przekroczeniem „rygoru” mądrościowego statusu cytacji biblijnej jest obecność *Pieśni nad Pieśniami*. Dobór dwóch jej fragmentów, wprowadzonych na zasadzie cytatu w powieści, ma zasadniczo cechy poetyckiego zobrazowania. Nie ma natomiast cytacji biblijnych narracji historycznych⁷, których wiele znajdziemy w aluzjach i odniesieniach biblijnych. Tam bowiem zdarzenia, sytuacje, a nawet fakty uznawane za prawdy tzw. historii biblijnej są często obecne i stanowią pewną ich część. Ze *Starego Testamentu*, oprócz wspomnianego poematu liryki miłosnej, Miciński przywołał pojedyncze zdania z kilku proroków. Z kilkunastu przytoczeń *Nowego Testamentu* najwięcej będzie tekstów ewangelicznych, a szczególnie Jana, synoptycy będą słabiej obecni.

Do tkanki swego dzieła, powieści *Xiędz Faust*, Miciński wprowadza teksty biblijne różnorodnie. Zaznaczyć jednak trzeba, że przejście od cytacji do aluzji, by dojść do zabiegów kreacyjnych, nie jest w przypadku dzieła, jakim jest ta powieść, sprawą łatwą do sprecyzowania i jednoznaczną. Nieostre są bowiem granice pomiędzy tym, co zdaje się być przytoczeniem, choćby na zasadzie *dicta*, a tym, co jest aluzją. Nie ułatwia tego rozróżnienia i rozpoznania ani

stylu i apokryficzności jako treści zapewne pozwolą odkryć w *Xiędzu Fauście* jeszcze niejedno. Potrzebę zbadania tego aspektu wyraził zresztą J. Ławski w cytowanej pracy *Ukrzyżowanie Prometeusza*. Studium biblijnego profilu *Xiędza Fausta* implikuje nie tylko potrzebę zbadania zagadnień apokryficznych (apokryficzności jako takiej) w tym utworze, ale też inne, pokrewne, a wynikające z tematu biblijnego wątki. Oprócz teodycei multikulturowej, odczytywanej przez Micińskiego synkretycznie, refleksji badawczej wymagają uszczegółowione wątki. Z metodologicznych należałoby się zastanowić nad sensownością i, ewentualną, nośnością treści *Xiędza Fausta* jako *locus theologicus* – w ścisłym odniesieniu do teologii chrześcijańskich, współczesnych Micińskiemu. Merytorycznym zaś zagadnieniem, jaki pojawia się jako zadanie badawcze w kontekście analiz biblijności przedmiotowego dzieła, jest eklezjologia oraz liturgia. Lektura tylko tej jednej powieści dostarcza niezwykle bogatego materiału na wskazane tematy. W *Xiędzu Fauście* Miciński zdradza swą niezwykle intuicję liturgiczną. Oprócz misteriów pogańskich, o których tak wiele w twórczości tego autora pisał Tadeusz Linkner, znajdujemy niezwykle ciekawe odniesienia liturgiczne i to zarówno w stosunku do samego *actio* liturgicznego, jak też do *pia exercitia*. Wskazane tu wątki problemowo – metodologiczne tworzą olbrzymią sieć znaczeń, jakie odczytane systematycznie i skrupulatnie w *Xiędzu Fauście*, pozwolą, niekoniecznie tylko w perspektywie tego akurat dzieła, zbadać je w całej spuściźnie Micińskiego.

⁷ Pomijając tu wypowiedź Imogeny (s. 89), w której mamy przerobiony fragment Mk 16, dotyczący sytuacji u grobu Chrystusa w poranek wielkanocny oraz cytat z Sdz 16.

warstwa słowna, ani warstwa odczytywanych sensów. Sposoby bowiem translokacji hipertekstu biblijnego do tkanki dyskursu powieściowego (najczęściej w takich sytuacjach o zmarginalizowanych cechach poetyckich, a zmaksymalizowanych cechach perswazji światopoglądowej) są różne i bogaty jest w ich rezultacie repertuar form obecności Księgi w utworze Micińskiego. Nierzadko w powieści tej zaciera się granica między dosłownym przytoczeniem, cytatem, a trawestacją, między aluzją a interpretacją lub kreacją nowych sensów odczytywanych w hipertekście biblijnym.

Przytaczając jakiś fragment biblijny, najczęściej Miciński decydował się zastosować cudzysłów. Tak sygnalizowane polskojęzyczne cytacje wprowadzały inne dzieło do tkanki powieściowej, nie ujawniając na ogół wprost proveniencji przytaczanego fragmentu. Inaczej wprowadził cytaty ze starotestamentowych proroków. I tak informuje o dwóch prorokach mniejszych: Joelu i Habakuku, których słowa z ksiąg kanonicznych przytacza. Podobnie uczynił z Ezechielem, z którego kilka wersów zamieścił Miciński na zakończenie jedenastego rozdziału (*Więzienie*, s. 195). Inaczej wprowadzone zostaną pozostałe cytaty opatrzone cudzysłowem. Wpisane składniowo jako mowa niezależna, w zasadzie jedynie poprzez cudzysłów są rozpoznawalne jako przytoczenia, a wkomponowane w toki narracji są ich integralnymi częściami. Miciński używał też cudzysłowu niejako na wyrost, oznaczając nim tekst, który trudno zakwalifikować jako cytat. Tak jest w przypadku wypowiedzi Imogeny o odwaleniu kamienia z grobu (X. *Zniszczenie Mesyny*, s. 89), gdzie w zasadzie w cudzysłowie jest daleko idąca przeróbka Mk 16,3. Podobnie jest w przypadku określenia, jakiego użył w powieści narrator, nazywając Piotra promieniem, który „w ciemnościach nie ginie”, co jest zresztą interesującym przetworzeniem J1,5.

Bez jakiegokolwiek wprowadzenia, czy zasygnalizowania autorstwa (poza cudzysłowem, rzecz jasna) wprowadził Miciński w rozdziale *Wielka pustynia* cytaty z *Księgi Sędziów*, *Listu do Hebrajczyków* i *Księgi Hioba*. Wkomponował tym samym przytoczenia biblijnie niemal niezauważalnie w tok wypowiedzi, demaskując ich odrębność jedynie poprzez użycie znaku cudzysłowu. Inaczej jednak niż dotychczasowe cytacje wpisał przytoczenia trzech pozostałych perykop biblijnych, sygnowanych cudzysłowem. I tak fragment *Pieśni nad Pieśniami* w rozdziale *Wędrówka magów* jest znaczącym elementem kazania. Jest ten ustęp odpowiednim argumentem – przykładem. Faust bowiem wykorzystał fragment tej księgi do literackiego zobrazowania jednego wątku. Użył go jako kaznodzieja jednak, a nie jako homileta, nie rozwinął bowiem, zawartego w przytaczanym fragmencie, sensu teologicznego. Z kolei inny fragment tej księgi stał się elementem autoprezentacji Imogeny w szesnastym rozdziale

Do źródeł Ariów. Miciński przytoczył też fragment biblijny, a konkretnie logiony z szóstego rozdziału *Ewangelii według św. Jana* w rozdziale *Bitwa pojęć* (s. 173), przenosząc postać Jezusa w inne, umetaforycznione miejsce, dostosowane do retoryki narracji, w jakiej się te przytoczenia znalazły. Co więcej, dokonał przy tym Miciński czegoś, co można by nazwać neokontekstualizacją. Toteż ich obecność tu jest celowym zabiegiem retorycznym, demaskującym wprawdzie jakąś rzeczywistość powieściową, ale nie mającym swego teologicznego i soteryjnego znaczenia. Wydaje się, iż takie zabiegi Micińskiego podkreślają charakter *Xiędza Fausta* jako powieści-rozprawy.

Wiele innych przytoczeń biblijnych Miciński nie sygnował cudzysłowem, zacierając granice odrębności i świadomie czyniąc wątki biblijne (podobnie jak w odwołaniach i aluzjach) jako składowe świata powieściowego. I tak sformułowanie wyrosłe z Wj 3,19 i Koh 3,19, jakie przywołuje, oczywiście w przeróbce, w rozdziale *Bitwa pojęć* (s. 168) wprowadza na innej zasadzie, korzystając z leksykalnych wskaźników. Innym sposobem sygnowania jest kursywa (np. Ap 9,1-2; Dz 17,28). Z kolei w cytatach mieszanych, polsko – łacińskich, mamy i kursywę i cudzysłów. Można więc powiedzieć o jakiegoś rodzaju dbałości nie tylko redaktorów *editio ultima*, ale i samego autora. Miciński wykorzystał też Ps 91, nie sygnalizując ani odpowiednim syntaktycznym wprowadzeniem, ani innym graficznym lub interpunkcyjnym oznaczeniem. Mógł niezawodnie tak uczynić, ze względu na wielką popularność tego *Psalmu*. Jego incipit w przekładzie Jana Kochanowskiego był (jest?) łatwo rozpoznawalny i często używany był we współczesnej Micińskiemu pobożności (co tym bardziej czyniło go popularnym) jako pieśń przygodna⁸. Brak z kolei cudzysłowu w przytoczeniu fragmentu J 1 (*Żelazny krzyż*, s. 186) wynika z faktu, że jest to odpowiednia przeróbka, w której tekst kanoniczny jest dalece przetworzony.

Stopień wierności cytowań biblijnych u Micińskiego daleki jest od wzorowego. Odnosi się nieodparte wrażenie, że cytaty wprowadzał z pamięci. Były to swego rodzaju *dicta*, których zgodność z dostępnymi podówczas wydaniem *Pisma Świętego* daleki jest od poprawności. Niedokładność przytoczeń, celowa lub nie, zdaje się sugerować, że Miciński tworzy jakiś rodzaj nowych agraf, będących pewnego rodzaju odmianą apokryfizacji, o której tu już wspominałem. Ale co bodaj najbardziej charakterystyczne, zwłaszcza dla przytoczeń nowotestamentowych, mamy tu najczęściej do czynienia z sermocinatio, skrzętnie wykorzystywane nie dla celów ściśle retorycznych, lecz perswazyjnych.

⁸ Przykładem jest choćby *Śpiewnik kościelny* ks. Jana Siedleckiego, albo dziesiątki antologii pieśni, edytowanych osobno albo wraz z innymi modlitwami w setkach modlitewników, jakie pod koniec XIX i na początku XX wieku funkcjonowały w obiegu (środowiska katolickie i protestanckie).

Księga w Księdze

Wśród wielu cech charakteryzujących obecność *Biblii* w analizowanej powieści na czoło wysuwa się metoda przedmiotowej inskrypcji tekstów kanonicznych w tok dyskursu filozoficznego najczęściej lub w ogóle dyskursu ideowego o wyraźnym charakterze sympozjonu lub wykładu (choć i inne formy są tutaj spotykane). Szczególnie bogaty jest tu rozdział dziewiętnasty, zatytułowany *Bitwa pojęć* oraz dwudziesty trzeci – *Wielka pustynia*⁹. W niektórych partiach tych rozdziałów mamy do czynienia z kanonadą przytoczeń. W pierwszym z wymienionych są to logiony. Ich leksykalne przekształcenia każą je zaliczyć raczej do daleko idących przeróbek, świadomych zniekształceń, ale w zakresie przekazywanych sensów pozostają one na ogół wierne kanonicznym przekładom perykop, o ile nie wykraczają poza dosłowność. W drugim zaś są to odpowiednie fragmenty różnych pism kanonicznych. Perykopy biblijne służą najczęściej określonym celom perswazyjnym, stanowiąc swego rodzaju argumenty, chociaż częściej używa ich pisarz w celach egzemplifikacyjnych. Logiony *Ewangelii* kanonicznych lub inne cytacje służą też zobrazowaniu jakiegoś ściśle określonego stanowiska, tezy. Są tym samym tłem dla głównego toku myśli.

W *Xiędzu Fauście* współwystępuje wiele tekstów kultury, które autor odpowiednio ze sobą splótł i wykorzystał w różnych ujęciach i konfiguracjach. Daje to w efekcie multikulturowy dyskurs. *Biblia* jest tylko jednym z nich, a do tego w szacie interpretacyjnej, a nie w bezpośredniej ekspresji jako Słowo Boże. Nie ma bowiem takich sytuacji, w których odgrywałaby ona centralną pozycję, stała się przedmiotem rozważań i kontemplacji, filologiczno-filozoficznych dociekań, antropologicznych i teodycelanych analiz. Podobnie jak inne teksty dziedzictwa światowej kultury, treści biblijne (obrazy, sytuacje, słowa itd.) są jednym z wielu w polifonii powieściowej akcentów – ale ani jedynym, ani centralnym, zawsze tylko jednym z wielu, co zresztą dowodzą prace wszystkich badaczy twórczości Tadeusza Micińskiego. W analizowanym utworze Miciński zamieścił kilkanaście cytatów biblijnych. Stanowią one drobną część nawiązań i aluzji biblijnych oraz kreacji zbudowanych na materiale biblijnym, jakie w *Xiędzu Fauście* odnajdujemy. Wśród nich są mniej więcej po równo przytoczenia ze *Starego* i *Nowego Testamentu*.

⁹ Trzeba przy tym pamiętać, że poszczególne rozdziały *Xiędza Fausta* nie są autonomicznymi, odrębnymi całością, ale są powiązane z innymi na różnych poziomach i w różny sposób. W. Gutowski dowiódł tego między innymi w artykule o cyklu narracyjnym, w którym zauważa, że po dwunastym rozdziale: „puls narracji komplikuje się. W tkance narracyjnej powieści przeplatają się co najmniej dwa ściegi: sekwencje opowieści księdza i opowieści Piotra (oraz potencjalna, nierozwinięta sekwencja Imogeny)”. W. Gutowski, *Cykle narracyjne w „Xiędzu Fauście” Tadeusza Micińskiego*, w: *Cykl i powieść*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, K. Sokołowska, Białystok 2004, s. 156-157.

Przytoczenia starotestamentowe

Wśród przytoczeń starotestamentowych aż trzy razy sięgnął Miciński po *Pieśń nad Pieśniami*, którą niezmiennie interpretowano w środowiskach katolickich (za tradycją patrystyczną zresztą) jako poetycki obraz miłości Chrystusa do Kościoła¹⁰. Miciński przytoczył fragmenty rozdziałów czwartego, siódmego i ósmego, odpowiednio dozując zarówno nasycenie erotyczno-zmysłowe, jak też metafizyczno-teologiczne. Opierał się przy tym na edycji polskiej w przekładzie Wujkowym¹¹ i Wulgacie. Pierwszy z fragmentów został wkomponowany w misterną konstrukcję jednego z wielu, następujących po sobie obrazów w *Bezalielu*. Przetworzone sekwencje z *Pieśni nad Pieśniami* zamykają erotyczną wizję więźnia – Piotra, ubogacając je poetyckim zobrazowaniem i sygnalizując, jak się wydaje, symboliczne tej wizji znaczenie (mandragora):

Powiodłem wzrok na me tragiczne szczęście (nie była to tragedia: było to coś więcej), na śpiącą królownę moją – której szukałem od dawna w labiryntach tego więzienia.

Byłże to sen? Zapewne narkozą kwiatów odurzona, zapadła w letarg, leżała naga na bezcennych kaszmirach – oglądałem jej cudne, wyrzeźbione dłutem Praksytelesa kształty.

Rozplotłem ogniste Miedziano-brązowe jej włosy, strojąc je w fioletowy kwiat mandragory. Tulilem do oczu swych ten las płomieniejący (*coma capitis Tui sicut purpura, Cant 7 v. 5*) – czułem, że serce me dźwięczy jak kaskada odmarzających wód.

Kiedy rozkwitły kwiatem granatu jej usta – położyłem się obok, zrzuciwszy misterna koltczugę chroniącą mnie od nagłych pchnięć (XII. *Msza więźnia*, s. 113).

Miciński skrócił i przekształcił gramatycznie Pnp 7,5, który to wers pełny brzmi:

Caput tuum ut Carmelus, et comae capitii tui, sicut purpura regis vincta canalibus¹².

¹⁰ We wstępie do tej książki Menochiusz przypominał: „Tak więc *Pieśń nad Pieśniami* usiłuje wyrazić i przedstawić odwieczną i nieskończoną miłość Syna Bożego ku swemu Kościołowi”. Cyt. za wydaniem: *Biblia łacińsko-polska czyli Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Podług textu łacińskiego Wulgaty i przekładu polskiego X. Jakóba Wujka T.J. z komentarzem Menochiusza T.J. przełożona na język polski*, t. 1-4, Wilno 1861-1862. Cytując to wydanie, będę stosował skrót: Wujek, M, podając tom (rzymską cyfrą) i stronę (arabską cyfrą) w przypadku przywoływania komentarza Menochiusza lub Wujka.

¹¹ O ile nie zaznaczono inaczej, cytaty w przekładzie Wujka za wydaniem: *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka*. Transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy ks. Janusz Frankowski, wyd. 5, Warszawa 2000. Dalej cytując to wydanie, stosować będę skrót: Wujek, B, podając najpierw sigła książki biblijnej.

¹² Cytaty z Wulgaty wedle krytycznego wydania: *Biblia Sacra iuxta vulgatum versionem*, oprac. B. Fischer OSB, I. Gribomont OSB, H.F.D. Sparks, W. Thiele, sprawdził R. Weber OSB, wyd. 3 popr., Stuttgart 1983. Dalej skrót BS.

O pięknie włosów kobiecych przez pryzmat stylistyki i obrazowości Pnp mowa jest w opisie wygłędu Miry (VIII. *Wiedźma ukraińska*, s. 55). Jej włosy „były jak las, jak puszcza i jeszcze jak namioty króla Salomona”, co jest do pewnego stopnia aluzją do Pnp 1,4 (wedle numeracji Wujkowej).

Zamiast więc ‘warkoczy’ (comae), zapisał ‘warkocz’ (coma), co oczywiście nie ma większego znaczenia, ale wyrugował z tego obrazu dwa, w pewnym sensie nobilitujące metafory porównawcze, opiewające warkocze umiłowanej z tej księgi. Usunął pisarz królewskość purpury, do której porównuje je autor biblijny. Skrócił też ciąg metaforyczny, pomijając porównanie głowy kochanki do przepięknej góry Karmel (pasma górskiego i wyniosłej góry, stanowiącej poetycki obraz w tym wersie *Pieśni nad Pieśniami*¹³). Jednym słowem, Miciński wzbogacił wprawdzie poetyckość zmysłowego opisu wymagowanej kochanki – widzianej zresztą przez bohaterkę analizowanej powieści, Imogenę – ale z powodów trudnych do uzasadnienia jednocześnie ten ubogacający ją obraz, czyli element biblijny, paradoksalnie zubożył. Wykorzystał jednak inne, bliskie temu obrazowi elementy erotyczne z tego rozdziału cytowanej księgi biblijnej. Wcześniej bowiem, nim przytoczył przeróbkę łacińskiej wersji fragmentu *Pieśni nad Pieśniami*, wpisał Miciński w erotyczną wizję Piotra obraz przyozdobienia włosów kochanki w kwiat mandragory. O ile ma tu swe znaczenie kolor kwiatu i sam gest, semantycznie przecież nośny, o tyle mandragora jako taka jest w biblijnym świecie starotestamentowym lekiem na bezpłodność (zob. Rdz 30,14n).

Wpinając we włosy kochanki kwiat tej rośliny, Piotr czyni znaczący gest dopełniający erotyczność wymiarem płodności. A po cytowanym fragmencie domknął sekwencję obrazów metaforą kwitnienia ust kwiatem granatu. To odwołanie do Pnp 7,12 (wedle numeracji Wujka) wprowadza nowe obszary skojarzeń i kolejny obraz – wizję przeerotyzowanej przestrzeni winnic, wyrażającej jakiś rodzaj pełni, której wyrazem są dojrzałe grona. Ale w ujęciu Micińskiego nie dojdzie tu do zjednoczenia duchowo-cieleśnego kochanków, a erotyka tego fragmentu nie wypełni się jakimś rysem realizacji mitu miłości hedonistyczno-metafizycznej. Piotr odejdzie w sen i otworzą się przed nim kolejne wizje. Mamy więc rodzaj niedopełnienia erotycznego i metafizycznego. Przytoczenia biblijne ten obraz odpowiednio nasyciły, tym bardziej potęgując jakiegoś rodzaju dramatyzm sytuacji tak nagle urwanej.

W pozornie tylko erotycznej sytuacji wkomponowany zostanie inny fragment *Pieśni nad Pieśniami* w wypowiedzi Imogeny. Jest to intymna scena, w której Imogena jest sam na sam z Piotrem i objawia mu swą duchowość i zmysłowość. W charakterystyczny dla Micińskiego sposób będzie to odsłanianie się Imogeny dokonywać w zsynkretyzowanych obrazach. Jawić się ona

¹³ Ma też ona swoje znaczenie geopolityczne i *Biblia* wielokrotnie o niej wspomina, zob. np. Joz 12,22; 1 Krl 18,19n, a także symboliczne w prorocत्वach, zob. np. Am 1,2; Na 1,4.

będzie jako „wizja bogini przed Samjasi'm” (s. 148) i w kolejnej odsłonie mówić o sobie będzie obrazami zaczerpniętymi z *Biblii*:

Jestem pokorną, jak kwiat modrej gencjany – szaleńczą i dumną jak burza piorunowa wśród oceanu. Czysta i bezwstydną – „jestem ogrodem zamkniętym, źródłem zapieczętowanym. Jestem sad malogranatów z owocem jabłek z drzewa Cyprysów i Nardu. Przyłóż mię, jako pieczęć, do serca twego: bo mocna jest jako śmierć miłość, twarda jak piekło rzewliwość, pochodnie miłości – to pochodnie ognia i płomieniów” – Złą jestem jak nigdy dobro nie bywa tak wielkie – i tak dobrą jak Anioły, co stoją u grobu zmartwychwstającego Chrystusa (XVI. *Do źródeł Ariów*, s. 149).

Miciński przełamuje tu chrześcijańską egzegezę cytowanego fragmentu, wytyczając mu konkretne znaczenia i zamykając je w obszarach, których religijna, teologiczna wykładnia nie może zaakceptować. Do tego, cytując z *Pieśni nad Pieśniami* połączył z innym obrazem, zaczerpniętym z różnych ksiąg kanonicznych. Oksymoroniczna autoangelizacja Imogeny, odwołująca się do przekazów starotestamentowych z *Księgi Rodzaju* i relacji synoptycznych¹⁴, wnosi nowy element do tego, jaki daje przytoczony fragment z *Pieśni nad Pieśniami*. Ograniczmy się jednak do uwag na temat fragmentu z ostatnio wymienionej księgi. Miciński znów nie przytacza dokładnie fragmentu, ale go modyfikuje i skraca. Modyfikacja zaś obejmuje zarówno leksykę, jak też ingeruje w gramatyczną strukturę. Ta ostatnio wspomniana zmiana wynika z kontekstu powieściowego. Miciński po prostu dostosował składnię do sytuacji, w której, nie tak jak w *Pieśni nad Pieśniami*, wypowiedź jest pierwszoosobowa. Imogena mówi o sobie, wykorzystując tekst kanoniczny. Ponadto Miciński połączył tu w jedno odrębne fragmenty tej księgi, czyli Pnp 4,12-13 i 8,6, które w Wujkowym przekładzie brzmią:

Ogród zamknięty, siostra moja, oblubienica.
 Ogród zamknięty, źródło zapieczętowane.
 Szczepy twoje sad malogranatów
 z owocami jabłek cyprysu z nardem.
 Przyłóż mnie jako pieczęć do serca twego,
 jako pieczęć do ramienia twego:
 bo mocna jest jako śmierć miłość,
 twarda jako piekło rzewliwość,
 pochodnie jej
 pochodnie ognia i Pomieniów (Wujek. B)

W świetle powyższego zestawienia można nawet zaryzykować stwierdzenie, że Miciński zaproponował tu autorski, artystyczny przekład, niepodobny

¹⁴ Zob. Mk 16,1-7; Mt 28,1-7; Łk 24,1-7.

ani do Wujka, ani do jeszcze bardziej podówczas archaicznej językowo translacji protestanckiej, popularnej berlinki, znanej z różnych wznowień w XIX wieku¹⁵. Miciński przełamał tu tradycję egzegetyczną, nadając tych znamion swej bohaterce, które od dawien dawna przypisane są w egzegezie tego fragmentu Bogu. Tak więc ogród i zamknięte źródło to w interpretacji chrześcijańskiej odpowiednio Kościół i Chrystus, co zaznacza Menochiusz¹⁶ w cytowanych już wcześniej jego komentarzach. Co więcej:

Jest rzeczą niezwykłą, że Synagoga i Kościół są zgodne co do religijnej interpretacji: Pnp opiewa miłość Pana do swego ludu¹⁷.

Wplecenie cytatu z *Pieśni nad Pieśniami* w wypowiedź autokreacyjną Imogeny świadczy o ważnym zabiegu Micińskiego – nasyceniu bohaterki pierwiastkiem boskim. Bo chociaż pisarz złamał egzegetyczny klucz interpretacji teodycelanej przedmiotowego fragmentu, to nie ma podstaw twierdzić, by go nie znał. Raczej, co jestem skłonny uznać, w pełni świadomy tej interpretacji dokonał zabiegu deifikacji Imogeny. Jest ona uczniem Fausta o wyraźnym profilu deicznym, jest prze-bóstwiona. Może to jest właśnie warunkiem spełnienia swego posłannictwa jako ucznia księdza Fausta? Jest ona już nie tylko czymś cudownym, tajemniczym i rozkosznym, ale też jawi się jako alternatywna postać chrystyczno-eklezjalna, co w interpretacji tego fragmentu *Pieśni nad Pieśniami* utrwała chrześcijańska tradycja i kultura¹⁸. Jakkolwiek interpretować ten zabieg pisarza, mamy tu do czynienia z wielce charakterystycznym dla Micińskiego kreowaniem *novum*, które świadomie wytwarza nieodczytane dotąd sensy i otwiera perspektywy nieprzewidywa-

¹⁵ W wersji tej Pnp 4,12-13 i 8,6 brzmi:

„Ogrodem zacknionym jesteś siostrzo moja, oblubienico moja, zrzędo zacknione, zdroj zapieczętowany. Szczepki twoje są sadem jabłek granatowych z owocem wdzięcznym cyprysu i szpikandru. Przyłóż mię jako pieczęć na serce swoje, jako sygnet do ramienia swego, albowiem miłość mocna jest jako śmierć, twarda jako grób zawistna miłość; węgle jej jako węgle ogniste, i jako płomień gwałtowny”.

Cyt. według wydania: *Biblia to jest wszystko Pismo Święte Starego i Nowego Przymierza według edycji Biblii Gdańskiej w roku 1632 wydanej ułożone a teraz dla pożytku zborów polskich protestanckich podług Biblii Królewieckiej w roku 1738 wydanej na nowo przedrukowane*, Berlin 1810.

¹⁶ Zob. Wujek. M, II, 903.

¹⁷ R. E. Murphy O Carm., *Pieśń nad Pieśniami. Komentarz*, w: *Katolicki komentarz biblijny*, red. naukowa wyd. pol. ks. W. Chrostowski, wyd. 2, Warszawa 2004, s. 548.

¹⁸ Zawsze w tradycji chrześcijańskiej będzie to odnoszenie do interpretacji teologicznej (chrystologiczno-eklezjalnej) i poetycko-mitycznej (raju). Zob. uwagi na temat symboliki florystycznej w: D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990 (lub wyd. późniejsze).

ne dotąd. Tak w pewnym sensie przebóstwiona Imogena jest więc w jakiejś mierze bliźniaczą postacią Piotra, miłośnicą z *Pieśni nad Pieśniami*, gotową z Piotrem – kochankiem z tejże księgi do realizacji wizji księdza Fausta, chociaż teza ta wymaga jeszcze interpretacyjnego namysłu. Ale trudno zaprzeczyć temu, co w rezultacie przytoczenie fragmentu *Pieśni nad Pieśniami* i jego inkorporacji w wypowiedź Imogeny daje w kreacyjnych światach *Xiędza Fausta*.

Trzeci raz przytoczył Miciński *Pieśń nad Pieśniami* w dwudziestym czwartym rozdziale – *Wędrówce Magów*. Tym razem powrócił do cytowanego wcześniej nie w pełni wersu 6 z ósmego rozdziału. Konkretnie zaś, aktualizując formy gramatyczne zapisu, Miciński przytoczył Pnp 8,6-7a, 9. Pomiął przy tym fragment (dygresyjny zresztą) wersu siódmego i cały wers ósmy, przez co cytat stracił swój kontekst sytuacyjny, został wyizolowany z tkanki biblijnej i został odniesiony do zgoła innej rzeczywistości. Posługuje się nim w powieści ksiądz Faust w swej ostatniej mowie – „kazaniu” do zgromadzenia liturgicznego¹⁹. A fragment biblijny posłużył za kaznodziejskie *exemplum*, mające obrazować siłę związku człowieka z ojczystą ziemią (wers 6-7a), od której rozpoczął swe wystąpienie ksiądz Faust, i jednocześnie wprowadzić (wers 9) w proklamowaną w dalszej części tzw. kazania ideę Świątyni, którą trzeba budować „na tej ziemi realnej, szumiącej Bałtyku falami, złocistej od zbóż, zielonej od bezmiernego milczenia lasu” (s. 228). Nie przywołał Miciński w tym miejscu Faustowskiego kazania żadnego z biblijnych przymierzy i obietnic Boga, pozostał wierny miłosnemu poematowi, upatrując w nim nadzieję odrodzenia i „życia nowego”. Dyktat *Pieśni nad Pieśniami* w sygnalizowanej ledwo wizji nowej rzeczywistości religijnej jest tu znamienny.

Tytułowa postać przedmiotowej powieści jest postacią złożoną. Marek Kurkiewicz konkludował, że wiele jest jego „ról”, o których pisał, że tworzą misterną kompilację²⁰. Bez względu jednak na tę jego wielowymiarowość, a zwłaszcza faustyzm bohater Micińskiego jest księdzem, którego obowiązuje modlitwa brewiarzowa. W kreacji tej postaci Miciński zupełnie ten aspekt pominął, a życie modlitwne Fausta w zasadzie niemal nie istnieje, co oczywiście

¹⁹ Zagadnienie liturgiczności tego zgromadzenia pozostawmy dalszym pracom nad liturgicznymi motywami u Micińskiego, tu niech dość będzie stwierdzić, że ma ono takie znamiona liturgicznego *actio* w symbolicznym wymiarze, więc nie ze względu na obecność w nim jakiegoś elementu rytu, lecz dokonującego się *praxis* Transcendencji rozumianej też w wymiarze lucyferycznym (zamiast lub obok?) *praxis* Boga.

²⁰ Zob. M. Kurkiewicz, *W labiryntach konwencji. O prozie Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2004, s. 80.

wynika z innych powodów, o których nie ma potrzeby tu wspominać. Jakakolwiek jednakże jest ta wykreowana, dynamiczna postać Fausta w jego osobniczym języku nie istnieje żaden ślad obcowania tej postaci z *Psaljami*. A to one przecież wypełniały (i wypełniają) *Breviarum Romanum*, którego siedem godzin kanonicznych w obowiązku miał odmawiać podówczas każdy, posiadający święcenia wyższe.

Zastanawiająca jest ta absencja wyobraźni, obrazowania psalmicznego, albo choćby stylizacji leksykalnej i formalnej w wypowiedziach księdza Fausta. Odpowiedź, że był to ksiądz – lucyferysta, wyznający i głoszący alternatywną soteriologię, odrzucający fundamentalne dogmaty Kościoła, dokonujący śmiałych transgresji chrześcijaństwa nie daje satysfakcji poznawczej. Niewytłumaczalne wydaje się to, że nie ma w jego języku śladów piękna liturgii godzin. Drobne wzmianki o śpiewie w kościele Ps 50 (s. 97), użycie określenia z Ps 83,7 (s. 114) i pośrednie wskazanie poprzez przekazy ewangeliczne recytowania na krzyżu przez konającego Jezusa Ps 22,2 – nie przesądzają o niczym. Bogactwo i piękno tej księgi starotestamentowej, bodaj najżywotniejszej w kulturze chrześcijańskiej na wszystkich kontynentach, nie istnieje w *Xiędzu Fauście*. Raz tylko, ironicznie zresztą, przytoczył Miciński Ps 91. Kiedy ksiądz Faust wprowadzał Piotra do klasztoru pocysterskiego, w którym mieszkał, posłużył się dwoma wersami z tego *Psalmu*:

Kto się w opiekę odda Panu swemu, ten na smokach jeździć będzie (IV. *Któż ten znów?* s. 23)²¹.

Miałby to być rodzaj pocieszenia więźnia, dodania mu otuchy, pokrzepienia, na które on zresztą od razu odparł księdzu: „Raczej tego smoki same poniosą” (tamże, s. 23).

²¹ Podobnie jak w innych przypadkach i tym razem Miciński nie przytoczył literalnie, raczej było to dokonane z pamięci, emendacje bowiem, jakie zauważamy w przytoczeniu powieściowym w zasadzie nie mają jakiegoś większego znaczenia, gdyż zamiast „i na ogromnym smoku” – jak u Kochanowskiego, w powieści Micińskiego mamy „na smokach”. Wśród licznych wznowień *Psalterza Dawidów*, w czasach Micińskiego pojawiła się edycja *Psalterz Dawidowy przekładania Jana Kochanowskiego z przedmową Bronisława Chlebowskiego* (Warszawa 1897). Zdecydowanie nie odpowiada temu przekładowi *Psalterz Dawidowy przełożony wierszem polskim* Kazimierza Bujnickiego. Już po edycji *Xiędza Fausta* ukazał się przekład *Psalmów* Józefa Jankowskiego, który z kolei uważał, że przekład Kochanowskiego „jest raczej dowolnem snuciem na temat psalmów Dawidowych, niż wiernym ich przekładem” Cyt. za: J. Jankowski, *Psalmy dawidowe, które najprzedniejsze, na nowo przełożone...*, rkps. BN, sygn. 5086 III, k. 2. Zdaje się, że te kwestie translatorskie Micińskiego w najmniejszym stopniu nie interesowały, sądząc oczywiście po incydentalnym charakterze obecności *Psalmów* w powieści.

Z mądrościowego²² kanonu starotestamentowego Miciński sięgnął też po jedną z najmłodszych – *Księgę Hioba*. Raz tylko, jeden, wielce zresztą przez pisarza przekształcony wers się pojawił w rozdziale XXIII *Wielka pustynia*. Epizodycznie pojawiła się ta przeróbka, a właściwiej będzie powiedzieć wariacja zapisana w cudzysłowie na temat Hi 40,13. „Monolog” Widma/Demona kończy fragment, do którego skomponowania użył Miciński materii wspomnianego wersu. Z wersji Wujkowej ten fragment (opisu Behemota) brzmi:

Kości jego jako piszczele miedziane,
Chrzątki jego jako blachy żelazne

(Wujek. B).

A w przekładzie protestanckim, cytowanej wcześniej berlińskiej edycji *Biblii*:

Kości jego jako trąby miedziane,
Gnaty jego jako drąg żelazny.

U Micińskiego piszczele/trąby zamienione zostaną na ‘flety’ (w *Biblii Tysiąclecia* są ‘rury’), co bliższe jest wersji łacińskiej – „Ossa eius velut fistule aeris” (BS). Odniesienie tego określenia do wewnętrznego, jak się wydaje monologu Fausta, celebrowanego jako wypowiedź Demona, albo też Widma, nasycy dramatyzm sceny, nadając jej też wymiar metafizyczny. Wewnętrzna walka Fausta przekroczy w tym momencie granice hamletyzmu, wkraczając w rzeczywistość bezpośredniego doświadczenia osobowego Nieznanego. Użycie fragmentu opisu biblijnej bestii zdaje się potęgować poczucie grozy, niepewności, rozszerza spectrum tego, czego doświadcza książd Faust. Nie ma jednak dowodów, by twierdzić, że za pomocą tego bestiarycznego motywu Faust wkracza w jakiś wymiar apokaliptyczno-eschatyczny, a przynajmniej nie w tym momencie powieści.

W analizowanej powieści odnajdujemy ślady lektury pism prorockich. Obok Ezechiela i Daniela, Miciński wkomponował w tkanę powieściową także cytaty z dwóch proroków mniejszych – Joela i Habakuka. Podobnie jak w przypadku innych ksiąg biblijnych i tu mamy do czynienia z incydentalnymi przypadkami. Bohaterowie wszak *Xiędza Fausta* nie podejmują z treściami, ideami, przekazami przytoczonych ksiąg lub ich fragmentów jakiegoś dialogu, gdyż nie po to je Miciński przytoczył. Chodziło raczej pisarzowi, jak można to odczytać z powieści, o nasycenie wypowiedzi nowymi kontekstami i tym samym o wprowadzenie do *Xiędza Fausta* kolejnych motywów.

²² Nie licząc może wzmianki Piotra w jego wielkim traktacie religijnym o marności człowieka (XIX. *Bitwa pojęć*, s. 168), które osadzonej jest – jak się zdaje – w Koheletowskim wanitaty-zmie (ale bez koherencji z innymi księgami biblijnymi *Starego Testamentu*).

Wymienionych tu mniejszych proroków przytoczył Miciński w wypowiedzi Imogeny w jej wystąpieniu na sympozjone, jak śmiało można określić dziewiętnasty rozdział, zatytułowany *Bitwa pojęć*. Oto jej wypowiedź, która przerywa dłuższą tyradę Piotra, zakończoną dysjunkcyjną konstatacją, przedstawiającą perspektywę wyboru w iście Nietzscheańskim duchu. Imogena niejako *ad vocem* wyraża swoją uwagę w dłuższej przeciw dyspucie z Piotrem:

– Węgiel jest martwy, ale puszcze w nas żyją. Wejźmy w te puszcze, rozewrzyjmy Sezamy najgłębszych głosów w nas – rzekła namiętnie Imogena.

– Bądźmy jak mędrzy i zarazem jak prorocy. Jeśli rzekniemy za Joelem, że „smęci się ziemia, zepsowana jest pszenica, zawstydziło się wino, zemdlą oliwa – winnica zawstydziła się, a figa zemdlą... i zawstydziło się wesele w synach człowieczych” – toć musimy dodać zaraz z Habakukiem: „Bóg Pan jest moc moja i po wysokościach moich poprowadzi mię – Zwycięzcę – psalmy śpiewającego” (XIX. *Bitwa pojęć*, s. 168-169).

Tu znów mamy do czynienia z niedokładną i rozfragmentaryzowaną cytacją. Imogena przytacza z pierwszego rozdziału *Proroctwa Joela* niepełny wers 10 i 12, a z *Proroctwa Habakuka*²³ niepełny, ostatni wers tej księgi (3,19). Miciński nie tylko opuścił ornamentacyjno-poetyckie obrazowanie w tych cytacjach, ale też odpowiednio poddał korekcie ten ustęp z Habakuka pod względem gramatycznym. W polemiczną i broniącą „Religii Życia” i chrystologicznego profilu swego światopoglądu religijnego wypowiedź Imogeny pisarz wkomponował cytaty prorockich ksiąg nie po to, by wesprzeć erystycznie argumenty „asystentki” Fausta w „sporze” z Piotrem. Oba bowiem fragmenty stanowią swego rodzaju obiegi zamknięty; zestawione ze sobą współtworzą sens anagogeniczny, jednoznacznie podsuwający wizję antropologiczną i eschatyczną pewnego rodzaju zwycięstwa. Przytoczone tu zdanie z Habakuka (wyrosłe zresztą z zasadniczej tezy, zawartej w Hb 2,4) nie przeciwstawia się wizji klęsk i zagłady kraju, jaką rozciąga na początku swego proroctwa Joel, ale wieńczy je nadzieją, tak często kończącą prorockie przepowiadanie, albo obecne jest w wielu innych tekstach biblijnych, by przypomnieć tylko Ps 23,4.

Zastanawiające jest, dlaczego wykorzystał Miciński dwóch proroków, podczas gdy w każdym z nich z osobna znajdujemy zarówno wizję klęski, albo, ogólnie, wizję udręczenia człowieka, jak też w obu odnajdziemy pewnego rodzaju doksologię i nadzieję zwycięstwa? Czemu Miciński nie wczytał się tylko w Habakuka, którego liturgiczne ‘biada’ rozpoczynają ekspresję niezwykle trudnej sytuacji człowieka przeżywającego głęboki, wielopoziomowy kryzys? Można postawić pytanie, dlaczego nie rozpoczęła Imogena Habakukową skargą:

²³ Tytuły wedle przekładu Wujkowego, na ogół stosuje się w tytule określenie ‘księga’.

„Dokądże, Panie, wołać będę, a nie wysłuchasz? Krzyżeć będę ktobie gwałt cierpiąc, a nie wybawisz?” (Hb 1,2. Wujek. B)? Oczywiście i zadowalającej odpowiedzi trudno udzielić, ale wydaje się słuszne, że za Joelem Imogena rozciąga wizję kryzysu, która dotyka nie tylko człowieka, ale całą zjawiskową rzeczywistość. Rozszerza więc tym samym rozmiar klęski, by tym silniej, w jakimś mocniejszym kontraście wskazać nadzieję, jaka dana jest tylko człowiekowi, co zresztą jest jakimś rodzajem antycypacji polemicznej z wątkiem panteistycznym, który się jeszcze w tej dyskusji Piotra z Imogena – obu „nefilim” pojawi.

Wyrażenie z księgi prorockiej pojawi się też w ciągu wizji Piotra w *Bezalielu*. Łacińskojęzyczne przytoczenie z Dn12,3 jest jednym z wielu wersów biblijnych, jakie w tym przenicowanym językiem i stylizacją biblijną fragmente powieści zostaną przez Micińskiego zamieszczone. Tu właśnie Piotr, rozciągając wizję i przywołując obrazy, posługuje się cytatami biblijnymi. Potęgują one dramaturgię, czynią z wypowiedzi rodzaj narracji gotyckiej. Ale nie tylko funkcje poetycką pełnią cytacje biblijne w tej samodzielnej części *Xiędza Fausta*. Sygnalizują one, na zasadzie aluzji i wtrąceń inne jeszcze „tematy – morza”, jakie otwiera (inicjuje ledwo) w swej perspektywie wizyjna narracja Piotra. Nie inaczej jest z przekształconym wersem prorocstwa Danielowego. Pojawia się on w ciągu obrazowań biblijnych oraz wyobrażeń zaczerpniętych z Kabały i Talmudu²⁴. Piotr – więzień, wspominając, że człowiek, rodząc się, rozpoczyna swe życie w „Dolinie Łez”, jednocześnie przypominał i powtórzył za Danielem:

Et intelligentes fulgebunt sicut splendor firmamenti – pojmujący rozbłąsną jak majestat firmamentu (XII. Msza więźnia, s. 114).

W przekładach kanonicznych wers ten (Dn 12,3) brzmi:

A którzy uczeni będą, świecić będą jako światłość utwierdzenia; a którzy ku sprawiedliwości uprawiają wielu, jako gwiazdy na wieki wieczne (Wujek. B).

qui autem docti fuerint fulgebunt quasi splendor firmamenti et qui ad iustitiam erudiunt multum quasi stellae in perpetuas aeternitates (BS).

Tak więc Miciński nie tylko skrócił biblijny wers, ale tak go przekształcił, że nadał mu charakter maksymy. Uczynił więc zeń sermocinatio. Tym samym *Biblia* jawi się w świetle tak zastosowanej cytacji w *Xiędzu Fauście* jako jedna z wielu (obok Wedy, Kabały, Talmudu...) Ksiąg – skarbnic mądrości, wiedzy i stanowiąca punkt wyjścia dla poszukiwań i inicjacji. Trzeba jednakże przyznać, że pisarz wydobyl sens dosłowny wersu biblijnego, za pomocą którego nędzy ludzkiego życia w „Dolinie Łez” podsunął nadzieję

²⁴ Zob. cenne dla interpretacji uwagi Wojciecha Gutowskiego w *Przypisach*, s. 369.

splendoru dla wybranych. I nie chodzi tu w niej o biblijną wizję zbawienia, ale o „inicjację mistyka”.

Tekst biblijny stanie się też w narracji powieściowego studium „doskonałym wypełnieniem”, zwieńczeniem i uzupełnieniem, niemalże poetyckim, uwzniośleniem i zobrazowaniem, egzemplifikacją treści, jej intertekstualnym wydźwiękiem. Wszystkie, użyte tu określenia przybliżają do uchwycenia celowości dłuższego (w porównaniu do innych) przytoczenia biblijnego. Chodzi o „koronkowy” układ cytacji z Ezechiela w zakończeniu rozdziału XXI *Więzienie*²⁵. Wiążąc fragment ten z rzeczywistością powieściową, zauważa się jego rolę zwieńczenia. Zbiega się on doskonale z postulatem Imogeny, która po lekturze listu Anatola stwierdziła, że list ten jest jeszcze jednym dowodem,

[...] że należy utworzyć religię – z popiołów martwego kultu wziąć żywą iskrę. Nie odpowiadają nam już naiwne pojęcia pierwszych wieków chrześcijaństwa (XXI. *Więzienie*, s. 193).

Nadto, zdaje się przytoczenie z Ezechiela dopełniać tak w wymiarze poetyckim, jak też ideowym wizję mistyczną Piotra:

Napełnia mnie całego niebo mojej duszy. Gdziekolwiek spojrzę, kresu jego nie widzę. Jeśli umrzeć mam, radość mię porywa, jakbym szedł na wesele do wielkiego króla. W najgłębszej ciszy patrzę na burzę, która nadciąga – teraz widzę – i jestem pewny, że teraz Jestem (tamże, s. 193-194).

I wreszcie trzec i poziom domknięcia i dopełnienia: poetyckiego tym razem – motyw dzwonu. Ten symbol przesącza poezję młodopolską, jest jakby witrażem symbolicznych wariantów, sensów, treści poszukiwanych i odnajdowanych. Przytoczenia z Ezechiela są więc zwieńczeniem tych trzech wątków. Trzy sensory zamknięte w skrzętnie zestawionych fragmentach prorockiej księgi wyznaczają tym samym nowe horyzonty *sacrum*, które ma się ziścić:

1. w wymiarze nowego „kultu”;
2. poprzez nieodwracalne „działanie” miecza i unicestwienie przeciwników;
3. poprzez skarcenie „proroka”.

Zgodnie z popularnym rozumieniem prorokowania (zawężonym do wizji przyszłości, z pominięciem podstawowego celu powołania prorockiego, jakim jest nawracanie, albo przynajmniej nawoływanie do powrotu do przy-

²⁵ Rezygnuję tu z przytaczania całego fragmentu (s. 195), Jak też zbyt obszernych fragmentów z Ezechiela. Dla zrozumienia istoty dokonanych tu transgresji i przekształceń, należy całościowo ująć dwa rozdziały, tj. Ez 20-21. Przytoczenie to zresztą wymaga osobnego studium interpretacyjnego. Tu podaję tylko kilka uwag.

kazań i prawa Jahwe) przytoczenie wybranych, skróconych i przedstawionych fragmentów z *Księgi Ezechiela* ma na celu rozciągnięcie wizji przyszłości nowej, stworzonej przez uczniów Fausta – Imogenę i Piotra rzeczywistości religijnej, opatrzonej absurdalnym bądź co bądź (trudno udawać, że król nie jest nagi) teologicznie konceptem lucyferyzmu chrystusowego²⁶. Projektowana przez Imogenę i Piotra nowa rzeczywistość religijna ma mieć swój nowy kult, nową, świętą górę. To biblijne zobrazowanie odwołuje się więc do religijnego doświadczenia czytelnika i jego wyobraźni oraz doświadczenia lekturowego *Biblii*. Nie jest jednak w tej powieści ani skonkretyzowane, ani dopowiedziane. *Xiądz Faust* tę rzeczywistość dopiero zapowiada i w tym celu posługuje się tekstem Ezechielowym. Podobnie jak każdy przewrót religijny, nową rzeczywistość stworzą „miecz”, działania radykalne i nieodwracalne; zdecydowane i rewolucyjne. W optyce starotestamentowej będzie to miecz wyniszczenia wrogów, którzy nie uznają Jahwe. Ma to pewnego rodzaju przełożenie: nowotestamentowy radykalizm mesjańskich, ostatecznych czasów, wyrażone w logionie „Przyszedłem rzucić ogień na ziemię i jakże bardzo pragnę, żeby on już zapłonął” (Łk 12,49)²⁷.

I wreszcie trzeci aspekt sprawy – skarcenie proroka. Korzystając z Ezechiela, Miciński zapowiada mesjański trop, który wyraził się w cierpiącym słudze u Deutreo-Izajasza. Odrzuconym i niezrozumiałym będzie tu najpierw Faust. Wizjoner nowej rzeczywistości religijnej, jej przepowiedacz, zwiastun, musi, jak każdy prorok, którego przepowiadanie obnaża nędzę współczesnych, ponieść klęskę w wymiarze doczesnym. Posługując się przetworzonym przytoczeniem z Ezechiela, Miciński taką sytuację sugeruje. Nie bezpośrednio więc w kreacji świata wyobrażanego lub przedstawianego, lecz poprzez przytoczenie biblijne prorockiej księgi pisarz generuje idee własnej powieści.

Nie zapominajmy jednak, że ta sensowna triada powieściowa odbyła się „kosztem” kanonicznego tekstu. Neokontekstualizacja przytoczeń z Ezechiela wymusiła przekształcenia, przedstawienia i kastrację lekcji z tej księgi prorockiej. Dotyczy to wszystkich trzech „zadań”. Zatrzymując się tylko przy pierwszym z nich, zauważmy, że jest o tyle istotna, bo usuwająca w niebyt sens wersów Eze-

²⁶ Absurdalność i konceptualizm tej koncepcji z punktu widzenia teologii chrześcijańskiej, a której to koncepcji filozoficzne źródła są rozpoznawalne (pisano o tym wiele, na przykład H. Floryńska, W. Gutowski, T. Linkner), w niczym nie umniejsza jej roli jako idei religijno-filozoficznej w środowisku modernistycznym. Co więcej, okazuje się przecież ona spójna z całą, chociaż niejednorodną wyobraźnią i projekcją (wizją przyszłości) religijną *Xiądza Fausta*. Koncepcja ta zyskałaby zapewne na intelektualnej „atrakcyjności”, gdyby wraz z nią znalazły się w modernizmie (filozoficznym i literackim) odpowiadające jej nurty myślowe, ujawniające ideę lucyferyzmu chrystusowego w szerszym kontekście metafizycznym i epistemologicznym w szczególności.

²⁷ Cyt. za *Biblią Tysiąclecia*, wyd. 3.

chielowych, zapowiadających kult prawdziwego Boga na górze świętej. Zamiast niego ma się ziszczyć bliżej nie skonkretyzowany kult (quasi-kult?). Nie ma jednak ani nazwanych tych, którzy kult będą sprawować, co jest przecież dla tekstu biblijnego bardzo ważne, ani podmiot tegoż kultu. Pozorna „egzegeza” Micińskiego odkrywa tak naprawdę specyficzny rodzaj obcowania pisarza z *Biblią* – sporządzania na tyle nowego, że odrębnego jej odczytania²⁸. Instrumentalne zaś wykorzystanie swobodnie zestawionych wersów z Ezechiela pozwala sądzić, że materia biblijna nie jest dla pisarza (przynajmniej na tym etapie rozważań biblijnego profilu jego spuścizny) partnerem w dyskusji. Jest raczej czymś między zbiornikiem argumentacji, a kulturowym tłem. Dopiero, co uprzedzająco trzeba tu skonstatować, dalsze badania nad kompleksem aluzyjnym i nawiązaniami biblijnymi w *Xiędzu Fauście* pozwolą odkryć szerszy horyzont kulturowego zaplecza, jakim jest *Biblia* w spuściznie literackiej Micińskiego. Podobnie dzieje się z pozostałymi „zadaniami” ziszczenia nowej rzeczywistości religijnej.

Przytoczenia nowotestamentowe

Z *Nowego Testamentu* Miciński najchętniej sięgał po Janową *Ewangelię*, przytaczając w jeden miejscu jej wersy²⁹ i raz podsuwając swego rodzaju

²⁸ W świetle takich zabiegów nie dziwi konstatacja Tadeusza Nalepińskiego o „nowej Ewangelii”, podejmującej do pewnego stopnia ideę pisarza. Zob. ciekawe na ten temat uwagi W. Gutowskiego w pracy *Synteza – niedokonanie – „skok w przyszłość”... O Xiędzu Fauście Tadeusza Micińskiego*, będącej posłowiem do cytowanej tu edycji *Xiędza Fausta* (s. 519). Zob. przypis nr 3.

²⁹ W rozdziale V. *Wtajemniczenia Mitry* Piotr „pomyślał” o sobie, iż jest promieniem, który – jak zaznaczył to Miciński w cudzysłowie – „W ciemnościach nie ginie” (s. 26). Ustęp ten można ewentualnie uznać za jakiś rodzaj aluzji do J 1,5. Jednakże Piotr jako „promień” różni się od biblijnego oryginału greckiego, gdzie jest „to fos en te scotia fainei”, przełożone przez św. Hieronima jako: „lux in tenebris lucet”. Luxatyczność tego bohatera, w jego autookreśleniu nie wkracza w sens Logosu jako światłości, o czym warto pamiętać w ewentualnej interpretacyjnej syntezie tej postaci. Zamieszczony zaś w cudzysłowie zwrot „w ciemnościach nie ginie” można uznać za rodzaj aluzji do drugiej części wersu: „et tenebrae eam non comprehenderunt”, co Wujek przetłumaczył jako: „a ciemności jej nie ogarnęły”, ale nie wydaje mi się, by był to rodzaj zmodyfikowanego przytoczenia. Warto też przy tej okazji się zastanowić, czy substytucja ‘promienia’ zamiast ‘światłości’ ma ścisły związek z kreacją Piotra, który nie wchodzi w rolę Logosu (ani mesjańską, ani ściśle odnoszącą się do aspektu trynitarnego). Warto się zastanowić, jak w ogóle w kontekście tego ustępu powieści, odnieść Piotra do Chrystusa. W komentarzach biblijnych podkreślano, że Chrystus jest tą światłością, a jak, za innymi autorami, pisał w głosie do J 1,5 Joseph Franz von Allio „Ludzie jej, to jest, Syna Bożego, nie przyjęli, odrzucili, wzgardzili”. Zob. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu według tekstu łacińskiego Wulgaty przekład X. Jakóba Wujka zatwierdzony przez Stolicę Apostolską* – kilka wydań w dwutomowej edycji w drugiej połowie XIX w z ilustracjami Gustawa Doré.

Przy tej okazji dodajmy, że w *Xiędzu Fauście* mamy też do czynienia z takim zabiegiem, gdzie bazując na obrazie biblijnej wizji (Ap 9,1-2) i wykorzystując niektóre z niej wyrazy, stworzył Miciński określenie: foramen Abyssi magna, jako metaforę świata – więzienia (s. 114).

nową wersję fragmentu *Prologu* oraz czyniąc wiele odniesień, aluzji i stylizacji, o których mowa będzie w następnych studiach. Nie gdzie indziej jak w *Bitwie pojęć* wykorzystał pisarz dwa fragmenty z szóstego rozdziału tejże *Ewangelii*. Znalazły się one w finałowym wstąpieniu Imogeny w przywołanym rozdziale. Mamy tam fragmenty J 6,60 i 6,67. Ale nim pojawią się te fragmenty biblijne w *Xiędzu Fauście*, najpierw Imogena przywoła inny fragment z Mt 25, wyrażając przy tym „prywatną” teologię wolności i tworząc, *volens volens*, swoisty teologumenon teistyczny (nie pierwszy i nie jedyny zresztą w tej powieści).

Wtem zaczęto czytać ewangelię o zakopanym talencie³⁰. Radość buchnęła w mej duszy śmiałością. Nie wolno ze strachu przed Wielkim Duchem zakopywać talentu. Dziesięć z niego zrobić potrzeba. Bać się Ducha nie wolno. Tego Wielkiego Ducha, który się zwie życiem³¹. Jakaś zawrotna wolność pierś mą podnosiła do bólu.

A na rozstajnych drogach stał Chrystus – tam – patrzy na tych, którzy odchodzą, bo wiem „twardą jest Jego mowa”. Stoi i pyta: „zali i Ty odejdziesz?” (XIX. *Bitwa pojęć*, s. 173).

Obserwujemy tu typowy dla Micińskiego zabieg neokontekstualizacji. Polega on na wyjęciu cytatu (przeróbki lub imitacji) i wstawieniu w inny kontekst, co oczywiście pociągało za sobą zmianę sensu cytowanej lekcji. Tym razem jednak nie wpisał Miciński cytowanych ustępów biblijnych w jakiś kontekst ograniczony do konkretnej, powieściowej sytuacji, ale zuniwersalizował go i nadał sens ogólny, retoryczny, skierowany nie tylko do Imogeny (w sytuacji jej rozpoznawania Chrystusa), ale do każdego i w każdej, niezależnej od biblijnego nauczania o „Chlebie żywym”, sytuacji. Imogena proklamować będzie, że nie porzuci Chrystusa (jakkolwiek pojmowanego przez nią³²), będzie wierna Duchowi i temu, o którym wie, że żyje. Ten zespół deklaracji i konstatacji Imogeny, opartych na materii biblijnej (logion, sytuacja, przypowieści) stawia ją w roli, której bardzo blisko do Marii Magdaleny – tej autentycznej *apostola apostolorum*, a nie tej, wyimaginowanej i powielanej przez młodopolan³³ za niepoprawną historycznie tradycją *Złotej legendy*.

³⁰ Przypowieść ta znajduje się jedynie u Mateusza w rozdziale 25.

³¹ Aluzja też do J 11,25, ale bez idei zmartwychwstania, co szczególnie.

³² Chrystologia trzech postaci tej powieści: Fausta – Piotra – Imogeny wymaga jeszcze wnikliwego namysłu. Można ją wpisać w jakiegoś rodzaju epifanię Trzech Króli, których transpozycją są wymienieni bohaterowie, a co sugerował w cytowanym tu studium J. Ławski. Na tym etapie trudno przesądzać, jaka ona będzie. Jedno wydaje się już wiadome, że chrystologia(e) mogą stanowić summę przemyśleń Micińskiego w tym zakresie i, co raczej jest tu hipotezą, stanowić jakiś rodzaj zwrotu ku chrystologii post-chrześcijańskiej.

³³ Gdzie, tworząc postać magdaleniczną, kompiluje się ją z czterech: Marii z Betanii, Marii Magdaleny, Jawnogrzesznicy i Kobiety Cudzołożnej. Zob. Cz. Bosak, *Słownik-konkordancja osób Nowego Testamentu* i inne konkordancje osób nowotestamentowych.

W rozdziale dwudziestym, zatytułowanym *Żelazny Krzyż*, mamy fragment wypowiedzi księdza Fausta w czasie spirytualistycznego doświadczenia z Imogoną, w którego trakcie szepcze on:

A Życie było w Słowie i Życie było Światłem dla ludzi. Światłość była na świecie i świat przez nią stworzony; ale świat jej nie poznał (XX. *Żelazny Krzyż*, s. 186).

Niejednoznaczna ta lekcja z *Xiędza Fausta* stawia trudności co do jej klasyfikacji. Czy to jest jeszcze cytat, czy przeróbka, a może nawet wariacja na wybrany wątek Janowego *Prologu*. Cytowany fragment niejako wikła interpretatora powieści w problem egzegetyczny, który może poprowadzić interpretacje niekoniecznie we właściwym kierunku.

Zacznijmy od stwierdzenia, że te słowa księdza Fausta są w zasadzie w pewnego rodzaju próżni. Nie kieruje ich Faust do nikogo, szepce po cichu, a w toku narracji zostały one zamieszczone w prezentacji seansu spirytystycznego. Mają jednak ścisły związek z tym, co narrator przedstawia tuż przed przytoczeniem słów Fausta. A tam

Świadoma swej mocy dusza Imogeny nabierała wyglądu bogini Żywii, wychodzącej z podziemia Śmierci i Mroku (tamże, s. 186).

Dlatego też Faust szepce o życiu i światłości, świadomie wykorzystując w tym celu materię biblijną i mit słowiański jednej z najważniejszych bogiń czerwonego królestwa³⁴.

Powróćmy jeszcze na chwilę do wypowiedzi Fausta. Ponad wszelką wątpliwość materiałem bazowym dla cytowanego zdania jest wers czwarty i dziesiąty *Prologu*. Nie można wykluczyć, że oprócz roli nawiązania do tematu Żywii, do której upodabniała się dusza Imogeny, fragment ten mógł być czymś w rodzaju egzorcyzmu. W jego trakcie wszak odczytywano perykopy ewangeliczne, co miało zaznaczyć obecność Chrystusa w czynnościach egzorcystycznych. Problem tylko w tym, że to nie jest żaden kanoniczny (prawnie więc usankcjonowany) przekład. Miciński podsunął tu swoją wersję, dopasowując ją do dziejącej się rzeczywistości powieściowego świata przedstawionego. A szczególnym zabiegiem, który spowodował odchylenie od kanonicznego przekładu, jest zabieg eksplicytacji, a zatem wprowadzenie informacji semantycznych, które, swoją drogą, uczyniły te zdania intelegibilnymi. Gdyby bowiem posłużył się Miciński bezpośrednio cytatem z *Wujka* lub *Wulgaty*, to nie były by te zdania zrozumiałe bez kontekstu. W pierwszym zdaniu ekspli-

³⁴ Zob. T. Linkner, *Słowiańskie bogi i demony. Z rękopisu Bronisława Trentowskiego*, Gdańsk 1998, s. 42-44.

kacja, wprowadzając ‘Życie’ oraz ‘Słowo’³⁵, rozjaśniła przekazywany sens, chociaż jednocześnie uniejednoznaczniała go, odrywając od tego, co najistotniejsze w tekście kanonicznym – Logosu. Zamknęła w ogólnej formule. Inaczej stało się w zdaniu drugim, gdzie wprowadzenie ‘światłości’ nadało zdaniu podmiot gramatyczny, a nie tylko logiczny, konkretyzując i odnosząc do światłości przedwiecznej. Miciński wierny jest też tradycji biblijnego przekładu, używając określenia świat, w rozumieniu tego, jako wszechprzeźrzeni i ludzkości³⁶.

Jak jednak ta ‘światłość’ ma się do rzeczywistości powieściowej, sytuacji, w której ciało astralne Imogeny jest wizualizowane jako Niepokalana, przedstawiana w ikonografii katolickiej, jako depcząca bestia? Skłonny byłbym twierdzić, że można odnieść Janową ‘światłość’ do Imogeny w tym znaczeniu, że jest ona zapowiedzią, jutrzenką, transmisją lucyferyczną, zwiastującą dopiero to, ku czemu jest przeznaczona przez Fausta. Stawiam jednak takie odczytanie jako hipotezę. *Xiądz Faust* jest przecież powieścią niedokończenia i jednocześnie powieścią otwarcia. W kreacji Imogeny, wpisanej w kontekst Janowego *Prologu*, ten charakter przedmiotowego dzieła Micińskiego szczególnie się uwidacznia.

W *Xiądzu Fauście* Miciński posłużył się cytatem nowotestamentowym jako twierdzeniem, mającym swe naukowe rozwinięcie. Tak stało się z Dz 17,28 (pierwszą jego częścią), który jest wyimkiem z mowy św. Pawła na Areopagu. Stwierdza w nim Apostoł, że w Bogu „żyjemy, ruszamy się i jesteśmy”. Pisarz przywołał te słowa w łacińskim brzmieniu, uznając, że są one zbieżne z poglądami współczesnej mu nauki. Tym samym ten drobny epizod biblijny stał się jednym z wielu wyrazów prób pogodzenia nauki z wiarą, która stanowi jeden z ważniejszych celów (?) księdza Fausta. Toteż skonstatował:

Dlatego Feschner psychofizjolog potwierdzał zdanie Pawła świętego:
In Deo vivimus, movemur et sumus (XXII. *Życie twórcze*, s. 199).

Ryzykownie dość, by nie powiedzieć, że dopuszczając się eisegezy, Miciński przypisał Pawłowi z Tarsu zbieżność z panpsychizmem Gustawa Teodora Fechnera. To niewątpliwe nadużycie interpretacyjne, intuicyjnie bardziej niż rzeczowo wprowadza pewne podobieństwo, upatrując w nim rodzaj właśnie domniemanego potwierdzenia przez dziewiętnastowieczną naukę poglądów

³⁵ Jednocześnie wpisał się Miciński takim zabiegiem w tradycję egzegetyczną obecną np. we współczesnym przekładzie *Biblii Tysiąclecia*. Zob. ks. St. Mędała CM, *Ewangelia według świętego Jana rozdziały 1-12. Wstęp, przekład oryginału, komentarz*, Częstochowa 2008, cz. 1, s. 260.

³⁶ Ważne i interesujące rozwiązanie podsuwa hermeneutyka inicjacji stosowana przez Bogusława Górkę. Zob. pierwsze ze studiów, *Nieprzekładalność Janowego Prologu (1,1-18)?*, zawarte w książce Profesora *Reinterpretacja źródeł chrześcijaństwa*, Kraków 2013.

religijnych. Na podstawie tego drobnego stwierdzenia trudno jednoznacznie określić, czy Miciński znał oraz odnalazł związek idei uczonego, zawarte np. w: *In Sachen der Psychophysik* (1877) Fechnera czy *Książeczce o życiu pośmiertnym* (1907) z cytowaną myślą Pawła. Na pewno jest to przytoczenie wyrazem przekonania, czy też znajdowania przez księdza Fausta dowodów na zgodność nauki z ówczesną wiarą, czy też szerzej, światopoglądem religijnym chrześcijan³⁷.

Incydentalnie pojawi się w przedmiotowej powieści Micińskiego jeden jeszcze przerobiony cytat biblijny³⁸. Imogena w czasie przedzierania się w Mesynie użyła słów zbliżonych do Mk 16,3 – „Odwalić musimy kamień z grobu” (X. *Zniszczenie Mesyny*, s. 89). O ile w narracji ewangelicznej idące do grobu Chrystusa niewiasty same siebie pytają, kto im ów kamień odwali, o tyle tu, Imogena sugeruje, że dokonać trzeba czegoś istotnego. Słowa te zresztą „poddziały” instruktazowo:

Dzięki symbolizmowi tych słów ujrzałem w wizji wewnętrznej wszystko urządzenie mechanizmu wieżowego – podszedłem do epitafium wmurowanego w ścianę – rozchyliłem je i nacisnąwszy gwóźdź – kratę od kondygnacji górnej podniosłem (tamże, s. 89).

Czy jednak rzeczywiście uzasadnione było tu użycie materii biblijnej? Chyba raczej mamy do czynienia z nadużyciem, zbędnym, niepotrzebnie obciążającym tekst i sugerującym symboliczne znaczenia, których nie posiada. Mógłby to być jedynie zabieg ironiczny, oparty na stylizacji biblijnej.

³⁷ Pisałem nieco o tym w kontekście obecności *Biblii* w dziewiętnastowiecznym dyskursie światopoglądowym (*Młodopolskie portrety...*, s. 86-91) oraz w kontekście sporu między modernizmem a katolicyzmem (*Krytyka – konfrontacja – dialog? Środowiska katolickie wobec modernizmu na łamach „Ateneum Kapłańskiego” 1909–1914 na tle ówczesnego polskiego piśmiennictwa światopoglądowego*, w: *Konfrontacja i dialog w tekstach kultury polskiej*, red. S. Szykiewicz, B. Wałęciuk-Dejneka, T. Rokosz, Siedlce 2011).

³⁸ Raczej nieświadome jest stwierdzenie „Chrystus umarł za was” (s. 96), jako element pouczenia okradających ofiary mesyńskiego katekizmu, nawiązujące do Rz 5,6 i 5,8 („Chrystus umarł za nas”). Interesujące jest biblijne zakorzenienie imienia bohatera powieści – Piotra. Trzykrotnie (!) Miciński użył określenia ‘tu es Petra’. Ciekawy to zabieg. Po wyznaniu wiary w Bóstwo Chrystusa Apostoł usłyszał słowa (Mt 16,18): „beatus es Simon Bar Iona quia tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam et portae inferni non praevalent adversam meam” (cyt. wg BS). Wujek, klucząc między użyciem rzeczownika pospolitego rodzaju żeńskiego ‘petra’ (skała), a imieniem własnym rodzaju męskiego ‘Petrus’ – wybrał to pierwsze („iżes ty jest opoka i na tej opoce”). Tymczasem Miciński skrzyżował oba kierunki translacji, używając w rezultacie jako imię własne rzeczownik rodzaju żeńskiego ‘Petra’. Świadczy to o swobodnym postępowaniu z biblijną materią słowną, poszukiwaniu nowych rozwiązań. Szukanie sensów nowych, nowych odczytań dziedzictwa Księgi dokonuje się, jak widać na tym przykładzie, także w taki sposób, niewykluczone, że posiadający znamiona ironii.

Dialog międzytestamentalny

W zakresie przytoczeń biblijnych mamy też do czynienia w *Xiędzu Fausta* z przejawem połączenia obu tradycji testamentalnych. Nie uczynił tu czegoś Miciński zgodnie z np. katolicką egzegezą, ale spiął oba testamentalne przekazy. A przypomnijmy tylko, że chrześcijańska interpretacja *Pisma Świętego* opiera się na jednym, za to fundamentalnym stanowisku, wedle którego *Stary Testament* wypełnia się, w *Nowym Testamencie*³⁹. Znamiennym wyrazem tego fundamentalnego dla chrześcijan stanowiska jest rzeczowy pogląd meşjanicznych Żydów, których przekonaniu dał wyraz David H. Stern, pisząc we *Wprowadzeniu do przekładu Nowego Testamentu*:

Obie części Biblii – i *Tanach*, i Nowy Testament – omawiają analogiczną problematykę, wzajemnie się uzupełniając. [...] Nowy Testament, opisując dalszy bieg historii zbawienia, rozpoczętej w *Tanach* na mocy przymierzy zawartych z Noachem, Awrahamem, Moszem i Dawidem, przedstawia sam siebie jako „nowe przymierze”, które Bóg obiecał zawrzeć „z domem Izraela i domem J’hudy” (Jr 31,30-34), ukazuje też Jezusa jako tego, który jest uwieńczeniem ustrojów opartych na królach, prorokach, kapłanach i ofiarach, opisanych w *Tanach*, i który sam jest sumą, istotą *Tory*. Stąd też Nowy Testament odłączony od Starego byłby herezją, a Stary Testament odłączony od Nowego byłby niepełny. Dwa Testamenty – jedna Biblia⁴⁰.

W przypadku analizowanego dzieła Micińskiego chodzi o temat kapłanski, a przynajmniej jeden jego wątek. Miciński zacytował Sdz 16,27. Posłużył się tym cytatem, konkretyzując sytuację ostatecznej, heroicznej walki, jaką podjął Samson. Bo to od niego właśnie rozpocznie Miciński w jednym z trzech najbardziej „biblijnych” rozdziałów *Xiędza Fausta*, tj. dwudziestego trzeciego – *Wielkiej pustyni*, kreację (kolejny jej etap) tytułowej postaci, jako swoistego „arcykapłana”. Kreując nowy rodzaj, chociaż może lepiej będzie powiedzieć, typ „arcykapłana”, Miciński wpisał w jego teologiczno-ontyczny szkielet jednakowoż równoważne pierwiastki, konstytuujące go. Książd Faust dopełniał się w tym ujęciu jako Samson – Izajasz. Spięcia tych obu postaci dokonał Miciński, odwołując się do heroizmu, odwagi i mitycznie zobrazowanej siły Samsona. Dlatego najpierw, mimo swej słabości fizycznej, książd

³⁹ Pomijając w tym momencie wielowiekowe dyskusje i spory między katolicyzmem, prawosławiem i protestantyzmem na temat ksiąg i ich fragmentów deuterokanonicznych obu tradycji testamentalnych, w tym sporu terminologicznego co do takich określeń jak ‘deuterokanoniczny’ – ‘pseudoepigrafi’ – ‘apokryf’.

⁴⁰ D. H. Stern, *Wprowadzenie, do: Komentarz żydowski do Nowego Testamentu*. Przekładu Nowego Testamentu dokonał i komentarzem opatrzył David H. Stern, przeł. pol. R. Popowski SDB (Nowy Testament), A. Czwojdrak (marginalia i komentarze), red. naukowa wyd. pol. ks. K. Chrostowski, Warszawa 2008, s. XIX.

Faust zostanie porównany do niego, a potem do Izajasza. To do Iz 6,6-7⁴¹, jak dokładnie zaznaczył W. Gutowski⁴², odwołał się Miciński. W rezultacie za pomocą porównania wykreował Fausta⁴³, księdza Fausta, jako postać osadzoną w starotestamentowej optyce heroizmu historycznego (Samson) i prorockiego (Izajasz). Połączenie to rzeczywiście nie spotykane w egzegezie chrześcijańskiej czy rabinistycznej tradycji, niemniej w pełni tu uzasadnione i racjonalnie skonstruowane:

Otarł pianę w kątach ust, które były gorejące jako węgle w trybularzu, jako wargi proroka, dotknięte przez płomień Anioła (XXIII *Wielka pustynia*, s. 208).

Stanie się taka starotestamentowej proveniencji konstrukcja kapłańska przedmiotem dalszego dopowiedzenia Micińskiego, który odwołał się do argumentacji nowotestamentowej. W dalszej partii przywoływanej sceny z dwudziestego trzeciego rozdziału *Xiędza Fausta* Miciński skonstatował:

Muzyka rozsadziła sklepienia kościelne. Nie więziło jej posłuszeństwo Ojcu Świętemu w Rzymie ani nawet słowom Chrystusa. W nagości żelaznej, górujące nad bezczelnością wydarzeń, płynie duch księdza. Jest zaiste kapłanem przedwiecznym, „bez rodu, nie mając ani początku dniów, ani końca żywota, a przypodobany Synowi Bożemu” – upomniał się o tę prawdę obiecaną, dzięki której „kapłan trwa na wieki” (Tamże, s. 208).

Zaczerpnął Miciński tę argumentację z deutero-Pawłowego *Listu do Hebrajczyków*. W rezultacie status teologiczno-ontyczny kapłaństwa Fausta za autorem wspomnianego *Listu* oparł na wzorcu Melchizedeka, chociaż jego imienia tu nie przytoczył. Czyżby celowo pominął je, by nie piętrzyć nadanych imion? Nie wydaje się taka odpowiedź zadowolająca. Bo dopiero co wymienił z imienia Samsona. Jakkolwiek się działo, w mojej ocenie, nie brak imienia Malki-Cedeka (Sedeka⁴⁴), króla Jerozolimy⁴⁵, nie jest problemem. Miciński ucieka od konkretyzacji historycznej, by zuniwersalizować kapłaństwo Fausta, odcinając ją od starotestamentowych korzeni historycznych, ale jed-

⁴¹ Dokładnie chodzi o 6,6-7a z opuszczeniem istotnego fragmentu o oczyszczeniu proroka z ciężaru grzechu. W Wujkowym przekładzie brzmią one: „I przyleciał do mnie jeden z Serafim, a w ręce jego kamyk, który był wziął kleszczami z ołtarza. I dotknął się ust moich” (Wujek, B).

⁴² Zob. W. Gutowski, *Przypisy*, s. 435.

⁴³ Kwestię tę szczególnie przedstawił Tadeusz Linkner w swej książce *Zanim skończyło się maskaradą. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego* (Gdańsk 2003), rozdział: *Wigilijna noc lucyferycznego Fausta*.

⁴⁴ Zob. M. L. Liverani, *Nie tylko Biblia. Historia starożytnego Izraela*, przeł. J. Puchalski, Warszawa 2001, s. 110. Liverani, podobnie za większością biblistów, uznaje historyczność tej postaci.

⁴⁵ Zob. Rdz 14,17-20.

nocześnie zachowując jej biblijny rodowód. Tyle tylko, że nie będzie to już kapłan dziedziczący jakąś określoną tradycję, ale kapłan wysublimowanej idei, osadzonej w tradycji religijnej jako takiej. Zaznaczmy, że Miciński skrócił nieco cytaty i podzielił na dwie, osobne części cytowany wers, pomijając przy tym poprzedzające je, gdzie wprost jest mowa o Melchizedeku. W przekładzie Wujkowym cytowany przez Micińskiego wers brzmi tak:

bez ojca, bez matki, bez wyliczenia rodu, nie mając ani początku dniów, ani końca żywota, a przypodobany Synowi Bożemu, trwa kapłanem na wieki (Hbr 7,3. Wujek, B).

Brak lekcji „bez ojca, bez matki” ograniczył Miciński obrazowość biblijną, wyrażającą brak rodu, podkreślił za to ponadczasowość, trwałość i wieczność kapłaństwa Fausta. Tym samym szedł niejako za autorem cytowanego fragmentu, który dokonał poniekąd zrównania Melchizedeka (odwiecznego) z Jezusem – Synem Bożym (Słowem Przedwiecznym)⁴⁶, co zresztą oddaje przekład Wujkowy. „Poprawia” go dopiero komentarz Menochiusza, który Miciński mógł znać, a w którym odwołuje się do przekładu syryjskiego („na podobieństwo Synowi Bożemu”⁴⁷). Nie przywołał też w tym miejscu pisarz fragmentu z powszechnie znanego (śpiewanego np. w czasie niedzielnych nieźporów i upowszechniony w innych praktykach religijnych w przekładzie Jana Kochanowskiego) *Psalmu 110* (wers 4), w którym jest mowa o kapłaństwie na wzór Melchizedeka. Nie jest wykluczone, że Miciński świadomie to uczynił, odcinając się od egzegetyczno-historycznego⁴⁸ nachylenia, jakie niesie ze sobą związanie odwieczności kapłaństwa Fausta z Melchizedekiem. Zapewne chciał go uwolnić od tego balastu, pozostawił jednak w kontekście osoby Syna Bożego, co tym bardziej „nobiletowało” religijny charakter kapłaństwa Fausta, nadając mu głębszego, chociaż pozbawionego soteriologiczno-eschatycznego znaczenia w wymiarze teologicznym. Zrównuje jednakże kapłaństwo Faustowskie z kapłaństwem odwiecznym Chrystusa. Kapłan – Faust osiągał w tym więc wymiarze jakąś pełnię swego kapłaństwa, sankcjonowanego przedwiecznością – przynależną Słowu, które było u Boga (zob. J 1,1).

Na tym etapie powieści mamy więc zapowiedź jakiegoś rodzaju przebóstwienia (chrystyzacji) Fausta, objawiające się w scenie jego śmierci – przebo-

⁴⁶ Typologia Melchizedek-Jezus stwarza problemy, których autor *Listu do Hebrajczyków* sobie nie uświadamiał. Zob. J. A. Fitzmyer, *List do Hebrajczyków*, w: *Katolicki komentarz biblijny*, red. naukowa polskiego wydania ks. W. Chrostowski, wyd. 2, Warszawa 2004, s. 1478.

⁴⁷ Zob. Wujek, M, IV 681. Nie wdając się w problem filologiczny, ks. Wujek od razu posługiwał się figuratywną interpretacją Melchizedeka jako zapowiedzi Chrystusa. Zob. tamże, IV 684.

⁴⁸ Zauważmy, że Melchizedeka spozstrzegł Miciński w *Xiędzu Fauście* rzeczywiście jako „wskaźnik” prehistoryczności, jak ujmuje to w drugim rozdziale – *Maleficium beneficii* (s. 9).

gatej w symboliczne znaczenia i wiążącej w sobie różnorodne sensory religijne, o czym Gutowski pisał (zastrzegając, że nie objaśnia całego bogactwa obrazu śmierci Fausta) między innymi:

W akcie zgonu pojawia się jakby odpowiedź Transcendencji, która w symbolicznie świetlistego miecza nawiązuje do obrazu apokaliptycznego Chrystusa [...] i mianuje księdza nosicielem boskości (oczywiste znaczenie monstrancji). Zarazem ów chrystocentryczny wizerunek przenika się z wizją prasłowiańskiego boga życia [...]. Konający ksiądz staje się epifanią kreatywnej synkretycznej boskości, która scala też – w wertykalnie ujętej polaryzacji – żywioł solarny i akwaticzny, zenit i głębię⁴⁹.

Uwagi końcowe

W *Xiędzu Fauście* Miciński nie podjął jakiegoś tematu biblijnego jako takiego. Pisarz nie poświęcił tu ani jednego rozdziału, by zaangażować faustowskiego bohatera i jego uczniów w rozprawę z tym dziedzictwem kulturowym, ale skorzystał z bardzo szerokiego wachlarza cytatów i uczynił dziesiątki aluzji do Księgi, nasycając powieściowy dyskurs wieloma odkrywczymi myślami. Cytaty i aluzje biblijne w tej powieści pojawiają się przy tym dwojako: albo jako osobne, jakby wedle techniki staccato obecne w narracji powieściowej, albo tworzą zwartą grupę, spójny ciąg, współtworząc jeden mikrotemat, wątek lub obraz.

Nie ulega wątpliwości, że obecność cytacji i odmianek tekstów kanonicznych, do których te uwagi się ograniczają, w przedmiotowej powieści Micińskiego otwiera nowe perspektywy interpretacyjne. Jestem zdania, że dalsze studia nad tematem mogą dać nowe jeszcze odkrycia interpretacyjne. Spostrzeżenia tu poczynione uzmysławiają w każdym bądź razie, że parce nad biblijnością *Xiędza Fausta* stwarzają możliwości nowych, dotąd nie podejmowanych odczytań dzieła.

Taki a nie inny kształt i zakres przytoczeń biblijnych pozwala zauważyć, że Miciński, jako autor *Xiędza Fausta*, jest tu bardziej „eseistą” niż „hermeneutą”; myślicielem swobodnie łączącym ze sobą i zestawiającym fragmenty ksiąg biblijnych, niż analitykiem z pasją egzegety konfrontującym przekaz biblijny z różnorodnymi poglądami, postawami i poszukiwaniami własnymi i cudzymi. Analiza cytacji upoważnia do stwierdzenia, że instrumentalne i swobodne „buszowanie” w biblijnych księgach pozwala wprawdzie w powieści odnaleźć rewelacyjne odkrycia i interpretacje Micińskiego, ale nie daje podstaw do stwierdzenia, że podejmuje on samodzielny jakiś temat biblijny – czy to teologiczny, czy to egzystencjalny.

⁴⁹ W. Gutowski, *Ostatnia noc Wielkiego Mędrca. Finał biografii księdza Fausta*, w: *Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, red. S. Kruk, E. Flis-Czerniak, Lublin 2006, s. 409-410.

Jeśli odnosić przytoczenia biblijne w *Xiędzu Fauście* do klasycznego trójpodziału noematycznego, to zaznaczyć trzeba, że Miciński nie stawia siebie w roli ani heurysty, ani proforysty. Na pierwszy zaś plan cytacji biblijnych wysuwa się zdecydowanie sens anagogiczny, w swoistym jednakże odczytaniu. Nie chodzić tu bowiem będzie o zorientowaną soteryjnie wizję, ale o nową jakość bytowania, „życie nowe”, którego bardziej zapowiedź niż wizję *sensu stricto* podsuwają zastosowania biblijnej materii w powieści. Wspierane to jest przez odczytania alegoryczne, nowej chrystoquasidogmatyki, wypełniającej w ostateczności tezę lucyferyzmu chrystusowego, od lat dojrzewającą w umyśle Pisarza. Nieobecny jest w zasadzie typologiczny wymiar sensów przytoczeń biblijnych.

Neokontekstualizacja znamionuje wszystkie w zasadzie przytoczenia biblijne. Miciński z właściwą sobie swobodą instrumentalnie wykorzystywał lekcje z kart ksiąg biblijnych, by wpisać je w określone, nowe konteksty znaczeniowe, jakie nadawały im różne sytuacje w powieści: sympozjonalne, monologu wewnętrznego itd.

Przytoczenia biblijne w *Xiędzu Fauście* nie mają raczej zastosowania jako argumenty objaśniająco-inicjacyjne „Pisma Świętego”, nie są w tej powieści czymś sakralnym, natchnionym, profetycznym, nie są Dobrą Nowiną, ale jednym z wielu tekstów światowego dziedzictwa duchowego, filozoficznego. Jeśli już je klasyfikować w jakimś wymiarze sakralnym, to są to przytoczenia „pisma świętego chrześcijan”, które dla dziedzictwa ludzkiego ducha są tylko cennym dziedzictwem, ale ani jedynym, ani najważniejszym. No bo też żadne z przytoczeń nie ma charakteru *lectio divina*.

Na koniec zaznaczymy, że w *Xiędzu Fauście* Miciński nie podjął dialogu z tradycją biblijną, ale *Biblię* wpisał w swoją kreację wizji „Christus verus Luciferus”, posiłkując się zwielokrotnioną aluzją do wielu jej ksiąg. Na poziomie jednakże cytatów, do których ograniczyłem w niniejszym szkicu swoje uwagi, obecność *Pisma Świętego* wskazuje na przypadkowość doboru materii biblijnej, incydentalne jej uobecnienia i wykorzystania epizodyczne. W zasadzie rodzą się pytania: czemu służyły przytoczenia biblijne? Czy rzeczywiście bez nich *Xiędz Faust* jako przekaz idei i treści, jako powieść – rozprawa i powieść-inicjacja byłby uboższy? Czy musiały zaistnieć cytaty w wypowiedziach postaci? Czemu one tak naprawdę służą? Czy tylko są po to, by ubogacić konsept erystyczny w polemice ze schyłkowym stadium współczesnej pisarzowi kultury? Czy może raczej biblijne przytoczenia są wyrazem multikulturowości powieściowej dysertacji autora *Niedokonanego*?

Te pytania stawiam na końcu nie po to, by zakwestionować dotychczasową robotę nad przedmiotowym dziełem, ale by nakłonić do powrotu do tej

powieści i raz jeszcze, z innej perspektywy przeanalizować biblijny profil tego dzieła. Niech więc pozostaną one jako wstęp do drugiej części analiz tego, co biblijne w *Xiędzu Fauście* Tadeusza Micińskiego.

Bibliografia

Biblia w literaturze polskiej. Romantyzm – Pozytywizm – Młoda Polska, red. E. Jakiel, J. Mosakowski, Gdańsk 2012.

Forstner D. OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.

Gutowski W., *Ostatnia noc Wielkiego Mędrca. Finał biografii księdza Fausta*, w: *Dojrzenie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, red. S. Kruk, E. Flis-Czerniak, Lublin 2006.

Jakiel E., *Młodopolskie portrety biblijne. Wybrane zagadnienia i kreacje*, Gdańsk 2007.

Kaczmarek W., *Od kontestacji do relacji. Człowiek wobec Boga w dramacie Młodej Polski*, Lublin 2007.

Kaczmarek W., *Złamane pieczęcie Księgi. Inspiracje biblijne w dramaturgii Młodej Polski*, Lublin 1999.

Kurkiewicz M., *W labiryntach konwencji. O prozie Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2004.

Legutko G., *Sacrum w oczach rewolucjonisty. O „Marii Magdaleny” Gustawa Daniłowskiego*, Kielce 2005.

Ławski J., *Erudycja – indywidualizacja – inicjacja. O „Xiędzu Fauście” Tadeusza Micińskiego*, w: *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2003.

Miciński T., *Xiędz Faust*, opracowanie tekstu, przypisy i posłowie W. Gutowski, Kraków 2008.

Trzeźniowski D., *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863– 1918)*, Lublin 2005.

Edward Jakiel

University of Gdansk

THE BIBLE IN MONK FAUST (XIĘDZ FAUST) BY TADEUSZ MICIŃSKI: FROM ALLUSION TO CREATION. I: IN THE CIRCLE OF CITATIONS

Summary

In *Monk Faust [Xiędz Faust]* from 1913, as argued by the author of the study, Miciński has not taken the biblical subject as such. The writer has not used a single chapter to engage the Faustian character and his students in dissecting this cultural heritage, but has benefited from a very wide range of quotations, and made dozens of allusions to the book, saturating the fictional discourse with many revelatory thoughts. Biblical quotations and allusions in the novel appear in two ways: either separately, as though present in the narrative of the novel according to the staccato technique, or by forming a compact group, a coherent sequence, contributing to one micro-theme, thread or picture. Miciński, as the author of *Monk Faust*, is here more of an “essayist” than a “hermeneut”; more of a free thinker, connecting casually with each other fragments of Biblical books and juxtaposing them, than an analyst who would – with exegetic

passion – confront the biblical message with a variety of views, attitudes and the searches of his own and of other people's. An analysis of the citations allows one to state that the instrumental and casual "sifting" in the biblical books allows one to find Miciński's sensational discoveries and interpretations in the novel, but it does not give grounds to conclude that he undertakes an independent biblical theme – whether theological or existential.

Keywords: novel, quotations, the Bible, *Monk Faust*, metamorphosis, Tadeusz Miciński

Piotr Sobolczyk

Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

MICIŃSKI I CERVANTES O KRYZYSACH SWOICH EPOK

Oto dwie bardzo odmienne sytuacje historyczne i polityczne, w których można dostrzec różne postacie kryzysu¹. Moja ich prezentacja, ze względu na konieczność syntezy i skrótu, a także profesję literaturoznawcy, nie historyka, zakoduje je w postaci bliskiej alegorii. Ale postrzeganie sytuacji historycznej jako / p o p r z e z / alegorię jest bliższe spojrzeniu pisarza; spojrzeniu, które funduje dzieło literackie².

Hiszpania Cervantesa to potęga, jedna z najważniejszych w ówczesnym świecie Zachodu (nie tylko Europie, ponieważ to Hiszpania właśnie poszerzyła kulturę Zachodu o obszary Ameryki Południowej). Potęga, która przypisuje swoją pozycję odzyskanej jedności: ziemi i wiary, po zjednoczeniu prowincji i zwycięskiej wojnie z Maurami, następnie wygnaniu Żydów i – pomiędzy pierwszą a drugą częścią *Don Kichota* – w 1609, wygnaniu Morysków. Jedność religii czyni z Hiszpanii bastion kontrreformacji, Święte Oficjum strzeże przed herezją. Ten imperialny triumf monizmu ma jednak także inne aspekty: kryzys gospodarczy za panowania Filipa III i dewaluacja pieniądza; upadek finansowy części szlachty, a także biedotę ogromnej części niższych warstw społeczeństwa i powstanie marginesu społecznego, które przedstawiają pikareski; klęska Niezwycięzonej Armady; wypieranie każdej myśli zdolnej

¹ Jest to polska i nieco zmieniona wersja referatu *Miciński and Cervantes on the crisis of their epochs* wygłoszonego w Lizbonie 27 IV 2007 na kongresie *Iberian and Slavonic Cultures in Contact and Comparison: Towards Crisis and Prosperity*.

² Por. H. White, *Tropologia, dyskurs i rodzaje ludzkiej świadomości*, przeł. A. Marciniak, w: *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. E. Domańskiej i M. Wilczyńskiego, Kraków 2000. White nie używa tropu alegorii, ale myślę, że byłaby ona bliska jego rozumieniu metafory.

odmienić sytuację w kraju jako niekatolickiej; wypieranie „niekatolickich” źródeł kultury hiszpańskiej, żydowskiego i arabskiego, które nie tylko w planie ekonomicznym doprowadziło do późniejszej ruiny kraju (już po śmierci Cervantesa)³. To pęknięcie mogło dostrzec oko pisarza – ale, pomimo krytycznej oceny, nie mogło opisać go wprost. Ze względu na cenzurę. Religijną⁴. Stąd ów swoisty splot melancholii i ironii, jaki przenika *Don Kichota*.⁵

W pierwszych latach dwudziestego wieku, gdy Tadeusz Miciński pisze swoją *Nietotę*, Polska od ponad stu lat nie istnieje jako państwo. Dziewiętnastowieczne procesy gospodarczo-polityczne, w wyniku których rodzi się tzw. „nowoczesne” pojęcie narodu oraz gospodarka rynkowa, Polskę omijają. Wielokulturowość wydaje się skompromitowana, ponieważ oznacza kolonialny triumf któregoś z mocarstw zaborczych: pruskiego, rosyjskiego lub austriackiego, nad kulturą polską, choć nie w tym samym stopniu w różnych zaborach. Jedność, zjednoczenie są więc kategoriami pożądanymi, gdyż zachodzi obawa utraty tego, co wspólne społeczeństwu polskiemu pod różnymi dominacjami, zwłaszcza w wypadku ewentualnego powstania suwerennej państwowości. Kształt tego przyszłego państwa jest dyskutowany, ale jedna koncepcja z tych debat inteligencji się nie wyłania. Wydaje się jednak, że lepiej nie podkreślać różnic, lepiej pozorować jedność, by łatwiej osiągnąć wspólnie zwycięstwo.

Bastionem mogącym połączyć rozmaite subkultury polskie wydaje się, oprócz języka, religia – tu rodzi się pojmowanie religii katolickiej jako nośnika tożsamości narodowej, z czego wynika, że krytykowanie jej – „zamachy” na nią – są działaniem na szkodę państwa polskiego. Już po śmierci Micińskiego, gdy państwo polskie powstanie, okaże się, że pomimo naturalnego zamarcia „państwowotwórczej” roli katolicyzmu, jej „tożsamościotwórcza” rola nie ustanie; nie raz się to okaże. Swoje heterodoksyjne spojrzenie na sprawę polską Miciński musi konfrontować również z cenzurą jako instytucją – cenzurą państwową, tępiącą przede wszystkim treści „antypaństwowe” (gdzie jako „państwo” rozumie się kolonizatora, choć różne były stopnie swobód w różnych zaborach), a także z cenzurą recepcji wśród innych Polaków, broniących Idealnej Jedyności przed zarysowaniem. Stąd swoisty splot ironii, sarkazmu i idealizmu bez melancholii, jaki przenika *Nietotę*.

³ Por. też: C. Fuentes, *Cervantes czyli krytyka sztuki czytania*, przeł. J. Petry-Mroczkowska, Kraków 1981, s. 35-36, 67.

⁴ Też o ukrytych aluzjach stawił Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid 1987. Por. też S. de Madariaga, *Don Quixote. An introductory essay in psychology*, London 1961, s. 10-34.

⁵ Por. A. Melberg, *Imitación Cervantesa*, w: *Teorie Mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002, s. 91-97.

Trzy więc są zasadnicze aspekty obu tych literackich obrazów kryzysu: różnice historyczno-polityczne (początek upadku i schyłek upadku, droga ku odrodzeniu), różnica cenzury i wreszcie różnica samej postawy obu pisarzy do obserwowanych sytuacji – u Cervantesa melancholijna rezygnacja, u Micińskiego idealistyczny aktywizm.

Należałoby tu upomnieć się jeszcze o różnicę artystyczną, historyczno-literacką. Jest oczywista. Zarazem artystycznie, od strony formalnej, *Nietota* Micińskiego jest – by się tak wyrazić – w architekstualnym planie swoistą parafrazą *Don Kichota*, nawiązuje formalny dialog z tą techniką powieściową, przefiltrowaną oczywiście przez świadomość literacką współczesną Micińskiemu i zarazem dotychczasowe odczytania powieści Cervantesa, z których Miciński upodobał sobie szczególnie odczytanie romantyczne (w duchu ironii romantycznej). Aspektami formalnymi zajmowałem się jednak już wcześniej i dość szczegółowo⁶. Z tą różnicą wiąże się różnica, by tak rzec, „poetyki cenzury”, czyli cenzury wewnętrznej, jaką sam autor sobie narzuca podczas pisania, znając aktualne uwarunkowania i środki ich wymijania.

Różne aspekty tych różnic doskonale widać, gdy porównamy dedykacje obu powieści, różnice te niejako kumulują się w nich. Miciński swoją powieść otwiera krótkim *Poświęcam Rozwojowi Świata*⁷. Rozwój Świata jest tu rozumiany po indyjsku jako rozwój duchowy, otwarcie się na wewnętrzną prawdę, oświecenie, *moksza*, czyli wyzwolenie z koła wcieleń i cierpień, przywrócenie kosmicznego ładu. Ale zarazem ma znaczenie kosmiczno-polityczne: oznacza wyzwolenie Ducha Polski, w planie czysto politycznym – powstanie państwa polskiego, w planie kosmicznym – bezkrawe i czysto duchowe przywrócenie równowagi świata, naruszonej przez tych, którzy Ducha Polski uwięzili. Jest to w zasadzie bliższe późniejszej od Micińskiego, ale zrealizowanej nie tylko na papierze, wizji Mahatmy Gandhiego. Dedykacja Micińskiego ujawnia więc ów aktywistyczny idealizm pozbawiony melancholii, a także mówi wprost, że w chwili obecnej rozwój jest bardzo potrzebny. Jakże inaczej Cervantes, zmuszony dedykować dzieło księciu de Béjar, prosi go o ochronę i uprzedza ewentualne zarzuty niewskazanych po imieniu – czy funkcji społecznej – „ignorantów”:

suplico le reciba agradablemente en su protección, para que a su sombra, aunque desnudo de aquel precioso ornamento de elegancia y erudición de que suelen andar vestidas las obras que se componen en las casas de los hombres que saben, ose parecer

⁶ P. Sobolczyk, „Cervantesowska” *Nietota*, w: tegoż, *Tadeusza Micińskiego podróż do Hiszpanii*, Toruń 2005, s. 107-139.

⁷ T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Kraków 2002, s. 5.

*seguramente en el juicio de algunos que, no conteniéndose en los límites de su ignorancia, suelen condenar con más rigor y menos justicia los trabajos ajenos...*⁸

Tradycyjny topos afektowanej skromności⁹ wydaje się tutaj przenikać jednak zawaalowana osobista myśl o niepożądanym odbiorze, zarzutach, kłopotach autora. Miciński w dedykacji nie wyraża lęków – tylko nadzieję, zaś same tego rodzaju metaliterackie obawy wyśmiewa ustami jednego z narratorów, kronikarza „Nietoty”:

Tym wstępem kronikarz „Nietoty” ma nadzieję zaskarbić sobie względy poważnej części naszych czytelników, bo daje dowód, iż umie malować nasze stosunki obyczajowe i nie zawsze lata w mistycznych zachłaniach. Tak, to tak – nareszcie można było przy pewnej wrodzonej inteligencji odgadnąć, jak się robi u nas powieść – ale już Jadwiga królowa pytała: „któż biednym zapłaci ich łzy?” I któż kronikarzowi zapłaci jego autoznudzenie? (...) Ale cóż, jeśli bez tych zasług obywatelskich byłby to poemat, a nie powieść! Ucieszą się nareszcie nasi Arabowie, gdyż to będzie kasza, a nie diamenty – zaiste chwalebne wyzbycie się impertynenckiej pozy: być wzniosłym!¹⁰

To jest oczywiście Cervantesowskie z ducha ze względu na rozszczepienie narracji, ze względu na łączenie perspektywy wzniosłej i przyziemnej, ze względu przede wszystkim na polemikę literacką w powieści. Ale Cervantes nigdy nie daje ostentacyjnie do zrozumienia czytelnikom, że mu na nich nie zależy, że nie zależy mu na szerokiej publiczności, podobaniu się. *Nietota* to „księga tajemna” i przeznaczona dla wtajemniczonych, autotematyczna ironia (ale nie obawy) Micińskiego dotyczy kwestii formalnych. Cervantes obawiał się raczej nieodpowiedniego (wedle politycznych standardów) zrozumienia jego intencji, dlatego intencje swe chował za tyłoma maskami, tyłoma pryzmatami ironii, w aluzjach, niedopowiedzeniach, rozszczepianiu punktów widzenia¹¹, by zawsze dawało się wybronić: „niewłaściwy pogląd jest w cudzysłowie”.

Dlatego w następującym po dedykacji prologu Cervantes ironicznie nie uchybia obowiązkowi rozpoczęcia swojej powieści *como Dios manda* (sonety, łacińskie sentencje), referując rzekomą rozmowę z cynicznym przyjacielem, studzącym rewolucyjne zapąły Cervantesa i zwracającym uwagę na ryzyko niedopuszczenia powieści do druku¹². Oto ironia jako podwójność głosu

⁸ M. de Cervantes Saavedra, *Obras completas. Don Quijote de la Mancha. Las doce Novelas Ejemplares*, Madrid 2003, s. 1.

⁹ E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 1997, s. 90-92.

¹⁰ T. Miciński, dz. cyt, s. 52.

¹¹ Por. J. I. Ferreras, *La estructura paródica del Quijote*, Madrid 1982.

¹² Por. *Procurad también que leyendo vuestra historia el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie*,

pozwala we w miarę bezpieczny sposób powiedzieć coś od siebie nie wprost, wyśmiać rytuały jednocześnie je powtarzając, ale zarazem podszyta jest melancholią. Ironii Cervantesa towarzyszy melancholia, że rzeczoną ironią trzeba się nieustannie posługiwać. Obaj pisarze mają świadomość, że zrozumie ich niewielu, ale wyciągają z tego odmienne wnioski.

Miciński wie, że zrażać będzie jego forma (również ironiczna, ale podobna z metody do Cervantesowskiej, zaś odmienna w obranym celu), ale i hermetyczna treść – przesłanie dla Świata ku jego rozwojowi, jakkolwiek wypowiedziane wprost. Oddając światu pierwszą część przygód *Don Kichota* Cervantes chyba nie był pewny, jak (jak bardzo powszechnie) zostanie odebrana ich forma, natomiast żywił słuszne obawy co do treści, przyjął więc zasadę opowiadania historii tak, aby była uchwytna na prostym poziomie odbioru, zaś to, co hermetyczne – nie tylko w sensie politycznym, ale także filozoficznym, metaliterackim – ma się pojawiać niejako „mimochodem”. Stąd też zapewne różnica w recepcji obu tych powieści, sława Cervantesa i pobłażliwość wobec Micińskiego.

Porównajmy obie powieści pod kątem wprowadzania wątków kryzysu czy wręcz krytyki swoich czasów. Polska współczesna jest wielokrotnie określana w *Nietocie* jako „bagnó”¹³, „moczar”¹⁴, czy wręcz, najbardziej bodaj drastycznie – jako „pluskiewnik”¹⁵. W terminach historycznych – jako „nieustająca Targowica”¹⁶. Przedstawiciel tej „złej” Polski, Targowicy, nosi znamienne nazwisko Zyndram de Grabie Wrzodobolski, zresztą autor dzieła o sytuacji Polski (narrator ocenia je jako „puste frazesy”)¹⁷. Z rozsianych po *Nietocie* diagnoz można by wręcz ułożyć małą antologię aforyzmów o Polakach, na przykład: „Serdeczna bowiem dzisiejsza Polska urządza zjadliwą nagonkę na takiego demoralizatora, który nie ma za sobą finansów, prasy i – policji.”¹⁸; „W Polsce można dziś okraść kasę, a za miesiąc wrócić z podróży i chodzić po salonach, jako aferzysta zdolny, wybitny kandydat na dyrektora towarzystwa dobro-

ni el prudente deje de alabarla. M. Cervantes, dz. cyt., s. 5. Wskazówki takie Miciński łamie ostentacyjnie. Cervantes, jeśli narusza, to tak mieszając możliwe wyobrażenia czytelników, że ostatecznie nie mogą już wiedzieć, czy „mogą się obrazić”.

¹³ Por. Miciński, dz. cyt., s. 296 – obraz „księży stojących na straży Bagna”.

¹⁴ Tamże, s. 279: „niechaj was morze uświęci, kryjąc moczar ohydny waszych kiepskich geszefców, moczar, gdzie nie ma już czci, nie ma już instynktu dla Prawd”. „Moczar” pojawia się też w wielu innych miejscach.

¹⁵ Tamże, s. 278: „Mickiewicza „Kocham za miliony...” to był inny kraj, zresztą, wtedy żył Bóg w sumieniach. Teraz tu jest pluskiewnik, Polska, oblepiona brunatnym habitem moralnego robactwa, zjadana żywcem...”

¹⁶ Tamże, s. 313.

¹⁷ Por. prezentację postaci na s. 314-318.

¹⁸ Tamże, s. 222.

czynnego, teatru Wenus lub instytucji patriotycznej¹⁹; „Głupi, podle głupi są w tym narodzie ludzie.”²⁰; „W Polsce: jak niepogoda w tatrach łatwo odmieniają się ludzie, a jak lawina od byle muśnięcia, spada potężnie szarym gradem kamieni”²¹. Itd.

Wprost i zjadliwie o najgorsze zbrodnie duchowe na narodzie oskarżony jest katolicyzm, jezuita zwłaszcza²², krytykowana jest także Rosja, zwłaszcza w rozdziale *Więzienie nad Ładogą* (choć jest też kontrprzykład nielegalnego bractwa w Rosji, które kieruje się szlachetnymi celami). Tak dobitnych ocen w *Don Kichocie* oczywiście nie znajdziemy. Także z tego względu, że inaczej wówczas wyglądały wyobrażenia o naturze dzieła sztuki literackiej. W czasach Micińskiego wprawdzie tak explicity wprowadzanie – tak to trzeba nazwać – publicystyki wciąż było dysonansem, ale zdarzało się, stanowiło element poszerzania możliwości gatunkowych powieści, a Miciński swoją „powieść-worek” widział właśnie jako splot metafizyki i publicystyki, a także śladów wielkiej ilości gatunków prozatorskich. U Cervantesa zaś wszystko *implicite*. Przywołam jeden przykład, ale zasadniczy. Sądzę, że do najbardziej dla Cervantesa przykrych czy bolesnych doświadczeń politycznych tych czasów należało wygnanie Morysków w 1609 roku²³. Jak wiadomo, *Don Kichota* nie napisał Cervantes, tylko Cide Hamete Benegeli, Arab, a tłumaczył dla narratora – inny Arab. Jeszcze w pierwszej części przy okazji rękopisu powiada się:

*Si a ésta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por ser tan nusteros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado.*²⁴

Obecność Benegeligo nasila się jeszcze w części drugiej, pisanej już po edykcji o wygnaniu Morysków, gdzie dochodzi do tego „prawdziwe” kłamstwo Avellanedy, autora fałszywej kontynuacji pierwszej części *Don Kichota*. Z pozoru uwagi o kłamliwych Arabach mają więc tak eksplicytny charakter jak u Micińskiego, wyrażają dosyć powszechne odczucia. Ale przecież – i tu działa Cervantesowska ironia – to Arab właśnie jest autorem tego dzieła o najprawowitszych Hiszpanach! Literatura jest kłamstwem, ale także zamie-

¹⁹ Tamże, s. 223.

²⁰ Tamże, s. 322.

²¹ Tamże, s. 329.

²² Por. tamże, s. 202, 216 i in.

²³ Aluzje do tego wydarzenia są czynione także w niektórych *Nowelach przykładowych*, które pochodziły z różnych lat, zostały przez autora złożone do druku w 1612 i ukazały się w 1613.

²⁴ M. Cervantes, dz. cyt., s. 38.

rzeniem Cervantesa, im większe więc kłamstwo, tym lepsza literatura²⁵. Tu rysuje się w zasadzie minitraktat historycznoliteracki o źródłach prozy hiszpańskiej, o wpływie Arabów na literaturę hiszpańską, mam na myśli znaną relację *Libro de buen amor* prałata z Hity i *Naszyjnik gołębic* Ibn Hazma, ale też wpływ poezji arabskiej na lirykę trubadurów i koncepcję miłości dworskiej. (Dulcynea jest także wytworem tej tradycji, pośrednio więc – kultury arabskiej). Tradycji wypieranej.

Po drugie, zabieg ten pokazuje sytuację przechrztów w Hiszpanii – jak wiadomo, wiele dzieł ówczesnej literatury hiszpańskiej tworzyli „nawróceni” Żydzi i Arabowie, a pisali – jak Benengeli u Cervantesa – o „czystych” Hiszpanach; o innych nie mogli. Niektórzy badacze uważają, że Cervantes pod maską arabskiego historyka wypowiada się na temat swojego żydowskiego pochodzenia (pochodzenie Cervantesa, hiszpańskie, żydowskie czy arabskie, o ile wiem, nie zostało przez badaczy rozstrzygnięte); z całą pewnością jednak z melancholią opisuje sytuację w ówczesnej Hiszpanii. Po trzecie, Benengeli jako kłamca literacki góruje *de facto* nad Avellanedą, którego tożsamość wprawdzie nie jest znana (badacze przypuszczają, że był to żołnierz i pisarz Jerónimo de Pasamonte, znany Cervantesowi i sportretowany w pierwszej części powieści jako Ginés de Pasamonte, w drugiej jako Maese Pedro), ale zasugerowana jest jako „czysto hiszpańska”; Avellaneda jest kłamcą złym i fałszywym, złodziejem i oszustem, który próbował oszukać „prawowitą Hiszpanię”. „Prawdę” (czyli „kłamstwo”)²⁶ o Don Kichocie powiada bowiem tylko kłamliwy historyk arabski, Cide Hamete Benengeli²⁷.

Na głębszym poziomie różnicę, o której tu mówię, świetnie widać w kluczowych dla obu powieści figurach. Figurach Rycerzy. *Nietota* dzieje się w Tatrach, w dwóch przestrzeniach Tatr, z których jedna jest dostępna tylko wtajemniczonym. „Niewtajemniczeni”, jak profesor Rufin Zawirro, postrzegają Tatry – powiedzmy – realistycznie:

²⁵ W drugim tomie na początku rozdziału czterdziestego znajduje się również cokolwiek ironiczna pochwała Benengelego, por. M. Cervantes, dz. cyt., s. 457: *real y verdaderamente, todos los que gustan de semejantes historias como ésta deben de mostrarse agradecidos a Cide Hamete, su autor primero, por la curiosidad que tuvo en contarnos las semínimas della, sin dejar cosa, por menuda que fuese, que no la sacase a luz distintamente. Pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las tácitas, aclara las dudas, resuelve los argumentos,; finalmente, los átomos del más curioso deseo manifiesta. Oh autor celeberrimo!*

²⁶ Por. też C. Fuentes, dz. cyt., s. 85-86.

²⁷ Jego imię chyba też nieprzypadkiem kojarzy się z „Cid”, Cydem. Jak wiadomo, imię „Cyd” powstało ze zhispanizowanego słowa arabskiego „Siddi”, „pan”, i stało się symbolem kultury hiszpańskiej.

– Tatry są małe, to jest maleństwo, rzekł: szerokość od jeziora Szczyrbskiego do Murzasichla wynosi ledwo 17 kilometrów, długość od Siwego wirchu po Żdziarski wąwóz – 52 km. Tatry sterczą jak wyspa spośród stężalych fal wzburzonego oceanu, gdyż dokoła falują z północy Beskidy, z południa Niżne Tatry i pasmo Uhrońskie, z zachodu Mała Fatra i Wiatrne Hale, ze schodu zaś Pieniny.

Od tych mniejszych gór Tatry oddzielone są przez niziny, na których płyną 4 rzeki – zupełnie jak w raju – Dunajec i Orawa z północy, Wąg i Poprad z południa.²⁸

„Wtajemniczeni” natomiast wiedzą, że Tatry są tak naprawdę wysokie jak Himalaje, zajmują duży obszar i otoczone są prawdziwym morzem (nie morzem innych pasm, ani też rzekami). „W te mroczne Tatry nie z czasów dzisiejszych, lecz takie, jak oglądałby jasnovidzący: Tatry – Himalaje”²⁹ Stąd cała ta (o)powieść jest ni mniej, ni więcej, tylko „jakąś Mahabharatą Tatr!”³⁰. Jest to zatem przestrzeń m i t y c z n a , z której może odrodzić się Polska. W istocie Miciński tworzy tutaj coś, co ma być m i t e m ³¹, nawiązując do tatrzańskiej legendy, ale dodając od siebie bardzo osobliwą interpretację. Otóż to dopiero w modernizmie pojawił się pogląd, że centrum (duchowym), sercem Polski, mogą być Tatry. Bardziej tradycyjnie był to na przykład Wawel (tak dla Wyspiańskiego).³² Miciński podchwytuje tę ideę, ale mityzuje i umiścza ją na swój własny sposób (choć w zgodzie z niektórymi tendencjami wśród ówczesnych modernistycznych fanatyków Zakopanego): oto Tatry są żywym świadectwem prawdziwej natury słowiańskiej, czyli – indyjskiej (dowodzi tego choćby symbol swastyki), Słowianie to prawdziwi Ariowie, tylko w innych miejscach kraju świadomość ta została wyparta czy zapomniana. (Przy dużym udziale chrześcijaństwa, do którego Miciński ma o to pretensję, zaś prasłowiańska religia była swoistą odmianą hinduizmu). Dlatego to tutaj muszą się zwrócić ci, którzy pragną odrodzenia Polski i Rozwoju Świata:

²⁸ Miciński, dz. cyt., s. 117.

²⁹ Tamże, s. 7.

³⁰ Tamże, s. 23.

³¹ O roli mitu zob. W. Gutowski, *W poszukiwaniu Życia Nowego. Mit a światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Warszawa 1980, zwł. s. 88-119. Por. też o związkach baśni i mitu w *Nietocie A. Czabanowska-Wróbel, Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 173-186.

³² Wywołując *zaśnioną Duszę Narodu* i ducha Juliusza Słowackiego, Miciński w rozdziale *Wielka Noc u Świętego Jana* każe mu powiedzieć: „Umarli, którzy nie chcecie być ze mną na Wawelu! (...) Idę. I wielki ból mi pierś mą opancerza – na myśl, że idę sam – bez narodu – w wąwozach Golgoty... Lecz słońca wszedł blask wieczny w me serce – tajemniczy, złoty”. Tamże, s. 289-290. Słowacki jest więc jednym z duchów, które mają pociągnąć naród, patronem Litwora (jako emanacja psychiczna?). Właściwszym niż Wawel dla niego miejscem są Tatry, nie leżenie w grobie, a chodzenie rozumiane jako działanie.

Alchemicy i kruszarze tak Tatry odkryli, jak wielkie bezmiary nowej prawdy odkrył Kopernik, jak wielkie królestwo założył jedyny Król, który był w dawnej Polsce, Chrobry, jak przed wielkimi otchłaniami moczaru jeszcze niesformowanego ostrzegął Modrzewski.

Moczar w końcu zwyciężył. I wtedy Sybir staje się dla nas największym z Uniwersytetów, jakim jest Boleść. Wzmacnia nam dusze. Lecz kiedy ludzie zażądali już lotów i wirchów orlego życia – zjawily się Tatry, w które wprowadził Polskę – król Włast. Krainy te były czymś w rodzaju Odzyskanego Raju. Tu bowiem człowiek może wrócić do swego jestestwa i zrozumieć się, jako władca przepaści swego przeznaczenia³³

– opowiada Mędrzec Zmierzchoświt, czyli w „kluczu” Stanisław Witkiewicz. Znaczące jest tu przywołanie nazwisk świątłych postaci polskiego średniowiecza i renesansu, gdyż to te epoki stanowią tutaj właśnie mit – mit najlepszej Polski. Skonfrontowany on został z mitem Syberii, tworząc znaną strukturę stanu mitycznego i katody, zarysowującej konieczność i perspektywę anody, albo inaczej strukturę Raj – Raj Utracony – perspektywa Raju Odzyskanego, do którego to mitu wprost nawiązuje Zmierzchoświt. Kluczowe jest tu również odwołanie do tatrzańskiej legendy o śpiących rycerzach i jej hinduska reinterpretacja. Oto popularne streszczenie tej legendy:

W Tatrach, w podziemnych korytarzach Giewontu jest zakłete wojsko. Tak od wieków mówi się na Podhalu, Orawie i Spiszu. Również na Słowacji powiadają, że w Giewoncie śpi zakłete wojsko, a jeden, co go nazywają królem, czuwa nad nimi. Jego podobizna jest wryta w skalnym bloku góry. Patrzy na świat i ludzi, potem wchodzi do podziemnych, skalnych korytarzy i rozmawia ze swoimi rycerzami o tym, co słyhać pod Giewontem. Czasem ubiera się w strój wędrowca i chodzi po Podhalu, rozmawia z ludźmi, a potem wraca do swego wojska. Ludzie gadają, że jeśli na świecie więcej będzie niesprawiedliwości, zła i ludzkiej krzywdy to rycerze wstaną i ruszą w świat. Złych ludzi ukarzą i zaprowadzą sprawiedliwość. Niektórzy gadają, że wówczas będzie i koniec świata, ale w to górale nie wierzą.³⁴

³³ Tamże, s. 219. Oraz: „Ponieważ więc jedynym ich terenem działania miały pozostać Tatry, poczęto zbierać całą wiedzę dotyczącą tych gór, z których miało odrodzenie zejść na Polskę”. Tamże, s. 117.

³⁴ *Legendsy spod Giewontu*, opr. S. Kałamacki, Zakopane [2000], s. 10. Por. też wersję słowacką: *Vysoko nad Zakopaným stojí hrdý štít, spod ktorého po každej búrke vyteká kalná voda. Ten štít od nepamäti nazývajú Giewont. na jeho bielu stenu treba tri razy zabúchat`, potom tri razy zadupat`, tri razy zapískat` a povedat` heslo. Vtedy sa stena otvorí a zjaví sa obrovské siene. V nich odpočívajú slávne pluhý Boleslava Chrabrého. Rytieri tam stoja vo vyrovnanych šikoch, každý jednou rukou drži koňa za ohlávku a druhú má položenú na meči. Ticho je, slovka nepočut`. Rytieri driemu. Drime aj král` Boleslav Chrabrý. (...) Vojsko Boleslava Chrabrého čaká a čaká... Ale raz, keď sa strhne taká búrka, že hromy budú sedem dní a noci do skál trieskat`, spozná král`, že je čas pomôcť` pol`skému národu. Vtedy rytieri poskaču na kone, vyrazia z giewontských siení a na kopytách roznesú tých, čo by skúsili rozvrátiť` to, čo Boleslav Chrabrý pred stovkami rokov založil.* Zob. A. Marec, *Zakliaty krd v Tatrách. legendy, báje a povesti z Tatier*, Martin 1993, s. 53 i 54. Na temat obecności tego podania w literaturze Młodej Polski zob.

W *Nietocie* legendę tę, w nieco innym wariantcie, gdyż zakłęte wojsko śpi tam nie w Giewoncie, a w Ornaku, opowiada w rozdziale *W kuźni pod Ornakiem* góral Sabala, postać w tamtych czasach autentyczna, ale obrośnięta za życia legendą. Oczywiście, zdaniem Micińskiego, rozpoznającego kryzys w świecie, dotykający szczególnie także Polskę, czas przebudzenia rycerzy nastąpił. Idea mitycznej czy wyższej siły (bądź bóstwa), które w krytycznych momentach może pojawić się, zstąpić na ziemię i ingerować, kojarzy się Micińskiemu z postacią Kriszny, *awatary* boga Wisznu, który zstępuje pod tą postacią na świat zawsze wtedy, gdy jego ingerencja jest niezbędna. To właśnie Kriszna jest patronem *karmajogi*, jogi czynu, której uczy Ardzunę³⁵. W *Nietocie* wiele mówi się o Krisznie, w rozdziale *Mare Tenebrarum* Ariaman z Magiem Litworem dyskutują, czy biografia Chrystusa została skonstruowana na bazie mitu o Krisznie, Mag Litwor twierdzi, że Chrystus był jednym z wcieleń Buddy, znanym w Tybecie pod imieniem Issa. Krótko mówiąc: tradycyjny tatrzański mit-symbol śpiącego wojska dla Micińskiego oznacza Krisznę, który czeka, by pojawić się w świecie i przywrócić porządek, ściślej, zapewne owym Kriszną jest król wojska, czyli Bolesław Chrobry, zaś jego rycerze – to jogini. Ale to nie jedyna reinterpretacja Micińskiego. Otóż owi rycerze, Chrobry i wszyscy „wtajemniczeni”, którzy „jasnowidzą” prawdziwą naturę Tatr i rozumieją, że Polska i świat potrzebują przemiany, są w *Nietocie* Don Kichotami³⁶. Pozostali natomiast Sanczo Pansami.

Miciński bowiem – i jest to spadek po romantycznej interpretacji – dokonuje ostrej polaryzacji: Don Kichotowie są wtajemniczonymi, oświeconymi joginami, Pansowie nie dostrzegają prawdy. Innymi słowy, to po stronie Don Kichota zostaje przypisana prawda. Otóż w tej mierze Miciński różni się od Cervantesa, który jako autor (i żaden przezeń wykreowany narrator) nigdzie nie powiada, kto miał rację, czy Don Kichote, czy Sanczo, co prowadzi do wniosku, że nie wiadomo, co jest prawdą³⁷. Myśl, że prawda jest względna, perspektywiczna należała właśnie do tych treści, które mogły narażać Cervantesa na przykrości, wiadomo bowiem, że jedyną prawdę posiadał kościół i z naznaczenia boskiego król; ponieważ jednak pisarz posłużył się swoją obronną ironią i dał wybór pomiędzy prawdą szaleńca albo prawdą prostaka, w istocie wydawać by się mogło, że prawdy nie znał żaden z nich, tylko właśnie instancja trzecia, kościół. Oznacza to, że nawet jeśli Miciński r o z u m i a ł, że Cervan-

F. Ziejka, *Śpiący rycerze*, w: tegoż, *Złota legenda chłopów polskich*, Warszawa 1984, s. 29-75.

³⁵ Por. M. Eliade, *Patańdzali i joga*, przeł. I. Kania, Warszawa 2004, s. 118-123.

³⁶ Prześledziłem to utożsamienie w swoim esej, dz. cyt.

³⁷ Por. Madariaga, dz. cyt.; D. Alonso, *Sancho-Quijote; Sancho-Sancho*, w: *Del siglo de oro a este siglo de siglas*, Madrid 1968, s. 9-19.

tes mówi „ja nie wiem” – i tak mówi jego narrator – to nie jest to zgodne ze światopoglądem Micińskiego (który mówi „ja wiem”) i światopoglądem, który chciałby za pomocą swojego dzieła przekazać. Albo też tak: również w odniesieniu do wykreowanego przez Cervantesa świata – o pozorach „katolickiego”, w gruncie rzeczy przede wszystkim świeckiego, pozbawionego Transcendencji w sensie religijnym – mógłby Miciński powiedzieć „ja nie wiem”.

I dodałby: ale to nie wyczerpuje obrazu świata, w świecie działają siły tajemne, których po prostu w książce Cervantesa b r a k. I także z tego względu, być może, chciał napisać swojego *Don Kichota*.

W *Don Kichocie* taką przestrzeń mityczną otwiera mit o Złotym Wieku³⁸. Ale otwiera tylko dla samej postaci Don Kichota, nie zaś dla całej powieści. Ta różnica jest niezwykle istotna i będzie miała dalsze konsekwencje. Po raz pierwszy Don Kichote opowiada o Złotym Wieku w rozdziale XI napotkanym podczas wędrówek koziażom tuż po tym, jak objaśnia Sanczowi, że przy stole są równi, gdyż *de la caballería andante se puede decir lo mesmo que del amor se dice: que todas las cosas iguala*. Aby uzasadnić to przekonanie – *implicite* skądinąd niezgodne z panującym wówczas w Hiszpanii feudalizmem, a więc „politycznie niepoprawne” – przywołuje mityczną opowieść:

*Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes: a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce sazonado fruto. Las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia, saborsas y transparentes aguas les ofrecían. (...) Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia (...). Entonces sí que andaban las simples y hermosas zagalejas de valle en valle y de otero en otero, en trenza y en cabello, sin más vestidos de aquellos que eran menester para cubrir honestamente lo que la honestidad quiere y ha querido siempre que se cubra, y no eran sus adornos de los que ahora se usan, a quien la púrpura de Tiro y la por tantos modos martirizada seda encarecen, sino de algunas hojas verdes de lampazos y yedra, entretejidas, con lo que quizá iban tan pomposas y compuestas como van agora nuestras cortesanas con las raras y peregrinas invenciones que la curiosidad ociosa les ha mostrado. (...) La justicia se estaba en sus propios terminos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interes, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen. La ley del encaje aun no se había asentado en el entendimiento del juez, porque entonces no había que juzgar ni quien fuese juzgado.*³⁹

³⁸ Por. też o Złotym Wieku Fuentes, dz. cyt., s. 91-97.

³⁹ Cervantes, dz. cyt., s. 42-44.

I tak dalej, padnie jeszcze określenie *estos nuestros detestables siglos*. W co najmniej równym stopniu jest to pochwała Złotego Wieku, jak i krytyczna ocena czasów współczesnych, a może wręcz z wychyleniem ku przewadze krytycyzmu. Także w aspekcie politycznym (czerwień, dla niepoznaki atrybuowana „kobietom z dworu”, bo „cortesana” to słowo dwuznaczne – „kurtyzana” i „dwórka” – jest symbolem władzy królewskiej, która została tutaj przy użyciu skomplikowanego zabiegu językowego i metaforycznego „sprostytuowana”), także w aspekcie osobistym (wątek sądowy). Zarysowana zatem zostaje perspektywa podobna, jaką opisałem wyżej u Micińskiego: Złoty Wiek – katoda, upadek w Wiek Żelaza.

Czy jest jednak, podobnie jak u Micińskiego, nadzieja, perspektywa anody, Raju Odzyskanego? W rozdziale XX Don Kichote w rozmowie z Sanczem wraca do mitu o Złotym Wieku. O ile w rozdziale XI dominowało melancholijne wspomnienie, identyfikacja z ideałami dawnymi – ze świadomością, że są minione, zamknięte, tu nagle Don Kichote jak gdyby odkrywa swoje właściwie przeznaczenie. Musi przełamać swoją melancholię, zdobyć się na aktywizm, jest w jakimś sensie wybrany: musi przywrócić Złoty Wiek⁴⁰:

*Sancho amigo, has de saber que yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse. Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos. Yo soy, digo otra vez, quien ha de resucitar los de la Tabla Redonda, los Doce de Francia y los Nueve de la Fama, y el que ha de poner en olvido los Platires, los Tablantes, Olivantes y Tirantes, los Febos y Belianises (...).*⁴¹

A więc: przywrócić Mit, dać mu nowe życie. U Micińskiego odpowiednikiem Rycerzy Okrągłego Stołu jest śpiące wojsko Chrobrego. Źródło także jest podobne, w pierwszym przypadku powieści rycerskie, w drugim – legendy góralskie. Różnica zasadnicza polega na stosunku narratorów do tego projektu. Cervantes i jego nadrzędna instancja narracyjna po prostu nie wierzą w ten projekt, mają świadomość jego utopijności, choć pięknej i zabawnej. Stąd bierze się ów splot ironii i melancholii, są to zabawne przygody z góry przegranego projektu. Nadrzędny narrator u Micińskiego sam jest „wtajemniczony” i sam jest „Don Kichotem” – wierzy w możliwość przywrócenia mitycznej płaszczyzny, odzyskanie raj. Zwróćmy uwagę: u Cervantesa Don Kichote jest jeden⁴².

⁴⁰ Podążam tu za znakomitą interpretacją Melberga, dz. cyt., s. 67-70.

⁴¹ Tamże, s. 84.

⁴² Dlatego też może przypominać Chrystusa. Podkreślał to M. de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, ed. A. Navarro, Madrid 2000, zwł. s. 167-174. Zob. też J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*, Madrid 1976, s. 37.

U Micińskiego ludzie dzielą się na dwa zwalczające się obozy Sanczów, tych, którzy szkodzą Polsce, jak baron de Mangro zwłaszcza, lub szkodzą nieświadomie swoją głupotą bez zła w jego metafizycznej postaci, oraz Don Kichotowie, tacy jak Mag Litwor i Ariaman⁴³. (Oczywiście, są też postaci nienależące do tych dóch grup, a służące dobru, jak np. wspomniany prof. Rufin Zawirro, który ma szlachetne intencje, ale cokolwiek pozytywistyczne przekonania, nie jest więc zdolny przyjąć metafizycznej prawdy).

To oznacza zasadniczą różnicę antropologiczną: u Cervantesa nie może być dwóch Don Kichotów, ani dwóch Sanczów, właściwie każda postać jest indywidualna, jest jednostką. Wynika to z późnoreniesansowego erazmianizmu i humanizmu Cervantesa. U Micińskiego ludzie mogą być jednostkami, ale nie ci, którzy reprezentują Polskę upadłą, nazwaną w kilku miejscach, jak wskazywałem, „bagnem”, oni sami zaś „wilczo-prosięcym stadem”. Dlatego stapiają się w grupę „Sanczów”. Wtajemniczeni zaś są indywidualistami, muszą nimi być, tego wymaga droga Karmy, by wstąpić na jednostkową, gnostycką drogę rozwoju duchowego; jednakże poznanie ostatecznej prawdy metafizycznej ich niejako zrównuje, tak jak Atman roztapia się w Brahmanie. Osiągana jest jedyność w takim rozumieniu, jak w sanskryckim słowie *kajwalia* (o którym mówi czwarta część *Jogasutr* Patańdzalego)⁴⁴. Antropologia Micińskiego jest tutaj indyjska – najgłębsze poznanie powoduje zniknięcie podmiotu, pojmowanego jako „jednostkowe ja”. W tym sensie wszyscy, którzy działają, reprezentują najwyższe poznanie, czynią to samo, nie mogą czynić nic innego. Dlatego wszystkich ich można określić jednym mianem, Don Kichotów na przykład. Ponadto światopogląd Cervantesa jest konsekwentnie humanistyczny, także w sensie – świecki. Nie ma *de facto* postaci nadprzyrodzonych. U Micińskiego natomiast są, po stronie „donkichotycznej”, na przykład Mag Litwor, rodzaj człowieka-boga czy też „dziwanmukty”, wyzwolonego za życia, a może Kriszna jako *awatara* Wisznu, zarazem wysłaniec Chrobrego...

Z tą różnicą antropologiczną związana jest również różnica formalna. Różnica w przedstawianiu płaszczyzny mitycznej. Można to określić również jako różnicę *mimesis*. U Cervantesa o Złotym Wieku tylko się mówi, narrator referuje słowa bohatera, ale nie przedstawia tej mitycznej krainy. Oczywiście

⁴³ Magdalena Popiel pisze: „Dzieło Cervantesa pokazało Micińskiemu (...) jak stworzyć bohatera, który byłby ukazany jako awanturник przestworzy, a zarazem jako postać literacka, jako przedmiot wtajemniczenia w Słowo, a zarazem przez słowo wykreowany”. Też, *Wzniosła groteska. „Nietota” Tadeusza Micińskiego*, w: *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 2003, s. 255.

⁴⁴ Por. *Klasyczna joga indyjska. Jogasutry przypisywane Patańdzalemu i Jogabhaszja czyli komentarz do jogasutr przypisywany Wjasie*, przeł. i wstęp L. Cyboran, Warszawa 1986.

ze względów światopoglądowych: nie wierzy w możliwość powrotu, co więcej, dozwala na zrównanie mitu z fikcją (literacką). Narrator Micińskiego nie ma problemu z reprezentacją płaszczyzny mitycznej, ona jest, tak samo jak Tatrę są Himalajami. Rozdział drugi *Nietoty* nosi tytuł *W podziemiach Giewontu* i poświęcony jest wprowadzeniu do powieściowego świata postaci Maga Litwora, będącego właśnie na pograniczu światów. W pierwszej scenie Litwor przybywa pod Giewont. Tam dokonuje się znana w mitoznawstwie „próba progowa”, dająca zresztą wyobrażenie o synkretycznej wyobraźni Micińskiego. Oto Giewont okazuje się jak piramida egipska, bo dostępu do jaskini ze śpiącymi rycerzami broni Sfinks, zadający *quasi*-zagadkę. Owa zagadka w zasadzie przypomina raczej nawiązanie duchowego porozumienia z Magiem Litworem na płaszczyźnie indyjskich pojęć filozoficznych i wyobrażeń religijnych. Litwor zostaje wpuszczony. Podziemia Giewontu – *serce Polski* – według Micińskiego okazują się dużo szersze niż według tradycyjnej góralskiej legendy, także w wersji „napowiadanej” przez Sabalę: jest to całe miasto (jedno ze 127 miast „cyklopejskiego pochodzenia” w Europie, twierdzi narrator) znajdują się tam między innymi posąg Światowida i bogini Żywie, składający im hołd Teuton i Hunn, postaci z prasłowiańskiego panteonu. Tam Mag odkrywa swoje przeznaczenie, zapisane runami:

Zasiadam między olbrzymimi bogami mogilnej i żywej otchłani. Posiadłem swe serce. Zapatrzony w światło, wchodzę, przez bramy tajemniczego Miasta, w którym mieszkańcy mnie oczyszczą – dosięgam mego przybytku z pomocą istot, które tam są. Tajemnica moich zaklęć magicznych wraca mi wspomnienie. Mnie – który już byłem nicością. Przetrwam. Wracają mi wesele serca i spokój. Przybywam, objawiam się, mając oczy zamknięte na słońce. Przybywam na ziemię w żądanej epoce dla wszystkich kultur na ziemi, odkąd istnieje przez rozkaz świętego Bóstwa.⁴⁵

W dalszej jaskini Mag znajduje złote posągi „Tatrzańskich Rycerzy” oraz „wyraźne z Indii przyniesione pomniki Ariów”⁴⁶. Sama nazwa „Giewont” zostaje objaśniona jako słowiański wariant zendyjskiego „Giwant”. Po wyjściu z podziemi – i kolejnej „próbie” grożącej śmiercią – Mag napotyka na złe widma, do których zwraca się ze słowami:

Przysięgam wam, którzy kolwiek Polskę zabijacie, iż nigdy ani głoska jedna powierzoną wam nie zostanie. Możecie wątpić, wahać się, zaprzeczać, szydzić, przechodzić w milczeniu – nie obejdzie mnie to bynamniej. Ja wiem! I jeżeli wyszedłem z grobów Tatr, to przeto, iż posiadałem zaklęcia, które mnie wiodły przez mury i bezdenie, przez zamazłe lodowce i ogień podziemnych lawospadów. I jeżeli nie oniemia-

⁴⁵ T. Miciński, dz. cyt., s. 33.

⁴⁶ Tamże, s. 35.

łem z radości, pojawiwszy niezniszczalną wiedzę, to – iż piękność objawień graniczyła z najstraszliwszą grozą. Były to posągi z ożywionych światel, góry objawień na górach tajemnic, tysiąclecia i miliony lat, narzucone, jak liście dorbne, więdzące wśród wąwozów wieczności. – – – –⁴⁷

W ten sposób Mag zostaje „wtajemniczony” w swoje zadanie, staje się niejako wysłannikiem Podziemi Giewontu do „naziemia”⁴⁸. Miciński podejmuje więc klasyczną strukturę mitu o wtajemniczeniu jako zstąpieniu do podziemi czy piekieł – znaną z *Gilgamesza* czy greckiego mitu o Orfeuszu. Przewartościowanie polega na tym, że inicjacja ta nie ma na celu indywidualnego rozwoju, ten bowiem się dokonał już wcześniej, był w a r u n k i e m wstąpienia w Podziemia Giewontu; a także na tym, że to, co tradycyjnie w mitach oznaczało krainę umarłych, tutaj jest krainą narodzin nowego życia. Tylko z pozoru paradoksalnie, jeśli wziąć pod uwagę indyjską tradycję postrzegania śmierci jako narodzin nowego życia, odradzania, w tym obrzędy „rodzenia samego siebie” (takie misterium na polecenie Maga wykonuje zresztą później Ariaman). Być może Miciński udosłownił tu Mickiewiczowską metaforę „nasz naród jak lawa”. Przedstawiając naocznie czytelnikowi ten mit, Miciński nie porzuca jednak perspektywy, powiedzmy, realistycznej, miesza obie; w *Don Kichocie* jedynym, który miesza te płaszczyzny, mityczną – więc epicką, jest tytułowy bohater. *Mimesis* u Micińskiego zrównuje tradycyjną grecką *mimesis* typu homeryckiego z *mimesis* typu Petroniuszowskiego *Satyriconu*; przekładając to na język czasów Cervantesa, zrównuje *mimesis* powieści rycerskich i romansów pasterskich z *mimesis* pikareski.

U Cervantesa jest inaczej, nie ma zrównania, jest wątpliwość i dwutorowość: może ta perspektywa, może tamta, raz ta, raz tamta, dla jednego ta, dla drugiego tamta; ale nie obie na raz. U Cervantesa one się zbiegają równoprawnie⁴⁹, u Micińskiego perspektywa mityczna czy metafizyczna jest zawsze obecna, niejako podszywa tę „ziemską”, jest jej ostateczną sankcją, tylko niektórzy o tym nie wiedzą. Wiedzą „wtajemniczeni”. Błędny rycerz Cervantesa jest jeden, jego wędrowni jednak nie mają zaplanowanej trasy, są „b ł ę d n e”; napotykanne osoby mogą wchodzić w kichotowską grę, „zarazę mimetyczną”, jak

⁴⁷ Tamże, s. 39.

⁴⁸ W rozdziale *Mare tenebrarum*, płynąc łódką przez morze wokół Ornaku, Mag pokazuje Ariamanowi „wejście do polskiego Inferna” (tamże, s. 79), wchodzi ponownie do jaskiń, spotykają Kopernika (pracującego nad dziełem o Państwie Lucyfera), Modrzewskiego, Kochanowskich, Orzechowskiego i in., w tym „wielki tłum niekatolików – a najlepszych Polaków” (s. 80), s u b s t a n c j ę narodu, „sól tej ziemi”. Tu dokonuje się jeden z etapów inicjacji Ariamana.

⁴⁹ Por. też F. Martínez-Bonati, *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá de Henares 1995.

ją nazywa Arne Melberg⁵⁰, ale jest to rodzaj maskarady, która bawi, lecz może skrywa nicość. Droga Maga Litwora, a następnie Ariamana, jest precyzyjnie określona – to droga wyznaczana przez mit, a zapowiada wyjście całego mitycznego wojska z podziemi, pociągnięcie narodu.⁵¹ Nie jest więc „błędna”.

*

W swojej reinterpretacji i parafrazie *Don Kichota* Micińskiemu zatem bliżej jest do samego Don Kichota niż do Cervantesa – a tym samym bliżej mu do Miguela de Unamuno, który chciał bronić i ocalić Don Kichota przed Cervantesem⁵². Cervantes ponosi porażkę – głosi ta interpretacja – ponieważ umiał stworzyć genialną postać, a nie umiał jej uwierzyć. Rzecz można też odwrócić. Oto kichotowski projekt Micińskiego nie spełnił się: Polska odzyskała niepodległość, ale zupełnie inaczej, niż wyśnił to pisarz, ani nie wróciła do prasłowiańskich korzeni, ani nie porzuciła katolickiego jarzma, ani nie stała się, jak dotąd, ani trochę indyjska. I tu mógłby gorzko się uśmiechnąć Cervantes: nie udało się, choć wyglądało tak pięknie...

Oba te spojrzenia oznaczają jednakże prawdziwy triumf literatury.

Bibliografia

- Castro A., *El pensamiento de Cervantes*, Madrid 1987.
 Cervantes M. Saavedra de, *Obras completas. Don Quijote de la Mancha. Las doce Novelas Ejemplares*, Madrid 2003.
 Curtius E. R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 1997.
 Eliade M., *Patańdzali i joga*, przeł. I. Kania, Warszawa 2004.
 Fuentes C., *Cervantes czyli krytyka sztuki czytania*, przeł. J. Petry-Mroczkowska, Kraków 1981.
 Madariaga S. de, *Don Quixote. An introductory essay in psychology*, London 1961.
 Melberg A., *Imitación Cervantesa*, w: *Teorie Mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2000.
 Miciński T., *Nietota. Księga Tajemna Tatr*, Kraków 2002.
 Sobolczyk P., „Cervantesowska” *Nietota*, w: tegoż, *Tadeusza Micińskiego podróż do Hiszpanii*, Toruń 2005.

⁵⁰ Melberg, dz. cyt., s. 98-101.

⁵¹ Mówi Litwor do Ariamana: „Pamiętaj, Ariamane, że musisz teraz całą duszę swą wyteńczyć, by osiągnąć Odrodzenia. (...) Dzwon mój może każdej nocy uderzyć. Jeśli odejdę – a Ty nie pochwyisz żagwi płonącej bez dymu – biada Polsce! biada i duszy Twojej, witeziu!” Tamże, s. 106.

⁵² M. de Unamuno, *El sepulcro de Don Quijote*, w: *Vida de Don Quijote y Sancho*, dz. cyt., s. 143.

White H., *Tropologia, dyskurs i rodzaje ludzkiej świadomości*, przeł. A. Marciniak, w: *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. E. Domańskiej i M. Wilczyńskiego, Kraków 2000.
Ziejka F., *Śpiący rycerze*, w: tegoż, *Złota legenda chłopów polskich*, Warszawa 1984.

Piotr Sobolczyk

The Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences

MICIŃSKI AND CERVANTES ABOUT THE CRISES OF THEIR EPOCHS

Summary

The researcher confronts in his study two visions of a cultural crisis in an era, when Cervantes created in Spain and Tadeusz Miciński in Poland. Here are two very different historical and political situations, in which one can see various forms of crisis. Cervantes' Spain is a power, one of the most important ones in the contemporary Western world. It is a power, which attributes its position to the regained unity of land and faith, after the unification of the provinces and the victorious war against the Moors, then exiling the Jews and – between the first and the second part of *Don Quixote* – in 1609, exiling The Moriscos. The unity of religion makes Spain a bastion of the Counter-Reformation, while the Holy Office guards against heresy. This triumph, however, has other aspects: the economic crisis during the reign of Philip III and the devaluation of money; the financial collapse of a part of the nobility, as well as poverty of a large part of the lower strata of society and the rise of social margins; the defeat of the Invincible Armada; the displacement of every thought capable of changing the situation in the country as being non-Catholic. In the early years of the twentieth century, when Tadeusz Miciński wrote his *Nietota*, Poland had not existed as a state for over a hundred years. Nineteenth-century economic and political processes, which result in the birth of the so-called “modern” concept of the nation and the market economy, bypass Poland. Multiculturalism seems to be discredited, because it means the triumph of one of the colonial partitioning powers: the Prussian, the Russian or the Austrian empire, over the Polish culture. As the researcher concludes: In his reinterpretation and paraphrasing of *Don Quixote* Miciński is closer to the *Don Quixote* himself than to Cervantes – and thus closer to Miguel de Unamuno, who wanted to defend and save *Don Quixote* from Cervantes. Cervantes is defeated – says this interpretation – because he could create a brilliant character, but could not believe him. This can also be reversed. Here, Miciński's *Don Quixote* project has not been fulfilled: Poland regained its independence, but quite differently than the writer had dreamed it, and it did not return to its Slavic roots, nor abandoned the Catholic yoke, neither did it become Indian.

Keywords: Cervantes, Tadeusz Miciński, Spain, Poland, crisis



Miguel de Cervantes y Saavedra (1547–1616),
autor *Don Kichota*
(*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 1605–1615)

Anna Sobiecka

Akademia Pomorska w Słupsku

TADEUSZA MICIŃSKIEGO MYŚLENIE TEATREM

Zagadnienia związane z teatralnym myśleniem Tadeusza Micińskiego stawały się już przedmiotem obserwacji, głównie za sprawą prac poświęconych jego dramaturgii, by wspomnieć te najważniejsze autorstwa Elżbiety Rzewuskiej, Wojciecha Gutowskiego, Tadeusza Linknera, Agnieszki Ziółowicz, Pawła Próchniaka i Sabiny Brzozowskiej¹. Tymczasem elementy swojej teorii dramatu i teatru autora *Termopól polskich* obecne są także w jego wypowiedziach publicystycznych, przede wszystkim zaś w cyklu zatytułowanym *W poszukiwaniu życia nowego* z warszawskiego „Tygodnika Ilustrowanego” z lat 1910–1913² oraz w niezwykle interesującym artykule *Znaczenie rytmu*, opublikowanym na łamach „Kuriera Warszawskiego” w 1911 roku³.

Wypowiedzi publicystyczne Micińskiego zdradzają – z jednej strony – fascynację zasadami rytmiki opracowanymi przez szwajcarskiego pedagoga

¹ Por. E. Rzewuska, *O dramaturgii Tadeusza Micińskiego*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1977; W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xiegi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002; A. Ziółowicz, „Misteria polskie”. *Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Kraków 1996; P. Próchniak, *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2006; S. Brzozowska, *Człowiek i historia w dramatach Tadeusza Micińskiego*, Opole 2009; T. Linkner, *Zanim skończyło się maskaradą. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 2013 oraz tenże, *Miciński o rytmie i tańcu*, w: *Taniec w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, pod red. S. Karpowicz-Słowikowskiej i E. Mikiciuk, Gdańsk 2012.

² Cykl obejmuje następujące teksty Micińskiego: *W poszukiwaniu życia nowego. Miasto-Ogród*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 45, *W poszukiwaniu życia nowego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 1 i 2 oraz pozostałe artykuły związane z fascynacją teatrem w Hellerau, tj. *Życie i twórczość w Hellerau*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 30 oraz *Misterium Zwiastowania*, „Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 46.

³ T. Miciński, *Znaczenie rytmu*, „Kurier Warszawski” 1911, nr 287–288.

i kompozytora Emila Jaques'a-Dalcroze'a oraz nowoczesną ideą Miasta-Ogrodu, powstającego w Hellerau⁴, z drugiej – stają się elementem antynaturalistycznego programu teatralnego, realizowanego najpełniej w dramaturgii. Niniejszy tekst zaprezentuje dwie płaszczyzny teatralnego myślenia Tadeusza Micińskiego – uwagi skupione wokół szeroko definiowanych zjawisk i zagadnień teatralnych, w tym postulaty dotyczące reformy teatru początku XX stulecia oraz spostrzeżenia obejmujące analizę przedstawień teatralnych.

Myślenie teatrem

W 1905 roku Tadeusz Miciński publikuje w „Słowie Polskim” artykuł *Teatr-Świątynia*⁵. Jest już autorem *Nocy rabinowej* (1903) i *Bazyliissy Teofanu* (1904). Ma za sobą teatralne premiery *Marcina Łuby* w Krakowie, Warszawie, Lublinie i Łodzi. Miciński, podobnie jak inni młodopolscy dramaturdzy, między innymi: Maciej Szukiewicz, Lucjan Rydel, Stanisław Przybyszewski, Gabriela Zapolska, popiera kandydaturę Stanisława Wyspiańskiego w jego staraniach o dzierżawę Teatru Miejskiego w Krakowie. Jednakże w *Teatrze-Świątyni* nie chodzi jedynie o osobę Wyspiańskiego jako optymalnego następcy Józefa Kotarbińskiego na stanowisku dyrektora teatru krakowskiego. Wypowiedź Micińskiego zdradza jego fascynację ideą teatru ogromnego, teatru czynu, teatru, który będzie gotowy do przemiany polskiego narodu:

Teatr bierze pan Wyspiański i utworzy narodową świątynię. Ambo meliores: lecz doprawdy, cobym dał – żeby widzieć ten wielki, narodowy eksperyment nie już wielkiego malarza i poety, lecz wielki charakter z płomieniem tragicznej myśli o Polsce na czele teatru. (...) Z jego teatru będziemy się rozchodzić ku milczeniu, zapelnionym przez echo twórczych słów – z których, jak z ziarna pod wpływem kropli, będą się naradzać czyny⁶.

Słowa te współbrzmiały wyraźnie z treścią poetyckiego listu Stanisława Wyspiańskiego z 1904 roku adresowanego do Adama Chmiela:

I ciągle widzę ich twarze,/ ustawnie w oczy ich patrzę –/
ich nie ma – myślę i marzę,/ widzę ich w duszy teatrze.
Teatr mój widzę ogromny,/ wielkie powietrzne przestrzenie,
ludzie je pełnią i cienie,/ja jestem grze ich przytomny.

⁴ Wcześniej o fascynacji Micińskiego Hellerau pisali Irena Sławińska oraz Tadeusz Linkner, Por. I. Sławińska, *Miciński i Hellerau*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1979 oraz T. Linkner, *Miciński o rytmie i tańcu*, dz. cyt. s. 252-260.

⁵ T. Miciński, *Teatr-Świątynia*, w: *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, wybór I. Sławińska i S. Kruk, wstęp I. Sławińska, Warszawa 1966, s. 194-198. Pierwodruk „Słowo Polskie” 1905, nr 207.

⁶ Tamże, s. 197.

Ich sztuka jest sztuką moją,/ melodię słyszę choralną,
jak rosną w burzę nawalną,/ w gromy i wichry się zbroją?⁷

Teatr przemiany – w rozumieniu Tadeusza Micińskiego – pozostaje w opozycji do teatru rozrywki, który jedynie bawi, „coś opowiada, czymś drażni lub śmieszy, a czasem udaje zgryźliwą powagę; lecz oto kurtyna zapada i długi antrakt okazuje, że to wszystko są kpiny”⁸. Na przełomie 1908 i 1909 roku powstaje misterium osnute na tle życia i śmierci księcia Józefa Poniatowskiego *Termopile polskie*, do których Miciński włącza nieco później *Uwagę dla teatrów*⁹, gdzie dość szczegółowo precyzuje wymogi inscenizacyjne swojego dramatu. Miciński skupia się na czterech zagadnieniach – wyglądzie sceny (uwagi scenograficzne), konstrukcji psychologicznej głównego bohatera dramatu, grze aktorskiej oraz warstwie muzycznej realizacji.

„Wyobrażam tu scenę jako dwie, trzy lub więcej kondygnacji, reprezentujących jednoczesność i związanie wypadków lub też stopnie wyżyn duchowych. Bohater sceniczny może wstępować lub schodzić, zależnie od poziomu morza w swej duszy”¹⁰ – pisze Miciński, charakteryzując postać księcia Poniatowskiego, głównej *dramatis personae* *Termopil*. Zaburzenie chronologii wydarzeń oraz porządku przyczynowo-skutkowego akcji dramatycznej rzutuje na koncepcję bohatera. Dramat staje się „szalonym pędem myśli w głowie Tonącego Księcia”, a on sam stanem swojej „nadświadomości”, która buduje „historiozofię wkraczającą w misterium”. Aktorów grających w przedstawieniu Miciński przestrzega, by pamiętali, iż ich gra „winna mieć w sobie coś z liturgii, coś – z gestów i słów do wojska przed bojem”. Gra aktorska powinna być zarazem oparta na zachowaniu rytmu „nawet jeśli maluje się najgłębszą rozterkę i burzę”. Ubogą dekorację ma wspomagać kolejny istotny element przedstawienia – jego warstwa muzyczna, budująca odpowiedni rytm i nastrój:

Muzyka mroku i jasności stopniowanych, tęczyowy chromatyzm barw – słowem, koncert światła – zastąpi kosztowny naturalizm Stanisławskiego, a przewyższy w walorach Artyzmu. Dopóki dramat nie będzie miał własnej muzyki instrumentalnej, niech orkiestra gra całość lub główne motywy: przed *Prologiem* – *Polonez* Ogińskiego, mar-

⁷ S. Wyspiański, *I ciągle widzę ich twarze*, w: *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, dz. cyt., s. 192.

⁸ T. Miciński, *Teatr-Świątynia*, dz. cyt., s. 196.

⁹ Jak przekonuje Teresa Wróblewska, powstanie *Uwagi dla teatrów*, podobnie jak *Prologu* dramatu, powinno być datowane prawdopodobnie na rok 1913, analogicznie jak wspomnianej już wcześniej recenzji *Misterium Zwiastowania* Paula Claudela z „Tygodnika Ilustrowanego” (1913, nr 46), co wydają się potwierdzać kolejne przeróbki i redakcje *Termopil*. Por. T. Miciński, *Termopile polskie. Misterium na tle życia i śmierci ks. Józefa Poniatowskiego*, w: tegoż, *Utwory dramatyczne*, t. 3, wybór i opracowanie T. Wróblewska, Kraków 1980, s. 294-297 [nota wydawcy].

¹⁰ T. Miciński, *Uwaga dla teatrów*, w: tegoż, *Termopile polskie*, dz. cyt., s. 7.

sze żałobne, Beethovena i Mendelssohna; przed I aktem – *Pastoralną*, w II – *Appassionatę*, w Intermezzo – Symfonię Karola Szymanowskiego, w III – *Walkirie* Wagnera¹¹.

Synteza słowa dramatycznego oraz światła, muzyki i rytmu zaproponowana przez Tadeusza Micińskiego staje się niezwykle bliska koncepcji teatru totalnego Edwarda Gordona Craiga, wyrażonej w jego *Sztuce teatru* (1905). Budowana w ten sposób inscenizacja, wspomagana ekspresyjną grą aktorską, wyczuloną na stany nadświadomości osób dramatu, prowadzi do zerwania z kosztownym, jak podkreśla Miciński, naturalizmem stylu Konstantego Stanisławskiego, otwierając teatr i dramat początku XX wieku na antynaturalizm i awangardę. Co ważne, koncepcja Micińskiego zakłada potrzebę odrębnego opracowania warstwy muzycznej teatralnej realizacji, czyniąc z niej ważny aspekt przedstawienia. Muzyka – w jego zamyśle – ma bowiem dopełniać słowo dramatyczne i ułatwiać jego percepcję wizualną oraz sensoryczną.

W kolejnych latach zagadnienie rytmu oraz „muzyczności”, obecnych tak w tekście dramatycznym, jak i później w przedstawieniu teatralnym, będzie powracało w wypowiedziach publicystycznych Tadeusza Micińskiego. Można nawet zaryzykować twierdzenie, iż kategoria „muzyczności”¹² stanie się niezwykle ważna dla właściwego zrozumienia dramaturgii autora *Bazyliissy Teofanu*, zwłaszcza, gdy „muzyczność” w dramacie będziemy rozumieli jako specyficzną odmianę tekstu, posługującego się określoną „strategią muzyczną” (cechy poetyki dramatu), mającą przełożenie zarówno na sposób jego percepcji, jak i interpretacji¹³.

Miciński, jak przekonuje Irena Sławińska, zainteresował się zagadnie-

¹¹ Tamże, s. 8.

¹² „Muzyczność” dzieła literackiego pozostaje kategorią stosunkowo dobrze rozpoznaną dzięki, między innymi, pracom Michała Głowińskiego, Marii Podrazy-Kwiatkowskiej i Andrzeja Hejmeja. „Muzyczność” dramatu/ „muzyczność” w dramacie nadal wymaga doprecyzowania. Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*, „Teksty” 1980, nr 2; M. Głowiński, *Muzyka w powieści*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002; A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.

¹³ Hejmej wyróżnia trzy typy/płaszczyzny obecności muzyki w tekście literackim: językową (głównie instrumentacja dźwiękowa i prozodia), tematyczną (stematyzowanie muzyki, jak i wszelkie sposoby prezentowania różnych aspektów dramatu muzycznego w utworze literackim) oraz konstrukcyjną (interpretacja form i technik muzycznych obecnych w dziele literackim). Por. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, dz. cyt., s. 60-61. W przypadku dramatu kategoria „muzyczności” będzie odnosiła się przede wszystkim do określonych cech poetyki dramatu, które wstępnie można nazwać „strategią muzyczną”, mającą wpływ na interpretację tekstu. Strategia ta będzie obejmowała zarówno „umuzycznienie” stylu i języka, jak i „słyszalność” wszystkich elementów strukturalnych dramatu. Zagadnienie to z pewnością wymaga dalszych dookreśleń. W niniejszym tekście jest zaledwie sygnalizowane.

niami kształcenia rytmu oraz wyobraźni dźwiękowej prawdopodobnie pod wpływem kolejnych wizyt w Hellerau i w Instytucie Emila Jaques'a-Dalcroze'a, ale także na skutek osobistych kontaktów z rodziną Dohrnów, a przede wszystkim z Anną Baranowską-Dohrnową¹⁴. Instytut Dalcroze'a położony był w miejscowości Hellerau, zaledwie 6 km od Drezna, gdzie powstała fabryka i osiedle mieszkalne dla robotników i inteligencji, połączone koleją elektryczną z Dreznem. Koncepcja nowoczesnego miasta-ogrodu była wspólną inicjatywą grupy ludzi: stolarza Carla Schmidta, malarza i teatralnego dekoratora Saltzmanna oraz braci Dohrnów – Haralda i Wolfa. W samym Instytucie miała urzeczywistnić się idea szwajcarskiego nauczyciela gimnastyki rytmicznej Dalcroze'a, którą Miciński postrzegał następująco:

Trzymanie rąk, głowy, nóg wyraża tu nie tylko rytm, ale i nastrój słyszanej muzyki. (...) Jego idea [Dalcroze'a – dop. A. S.] – utworzenie harmonii fizyczno-psychicznej przez wzmoczenie woli, przez dionizyjskie tempo życia, wpojone wraz z muzyką aż do fibrów jestestwa ludzkiego; tu owa idea, pochwycona przez potężne ręce, zaczyna się urzeczywistniać w nowym wychowaniu dzieci, w nowym odrodzeniu starczych przez rytm oddechu i ruchów, przez rytm woli; zmierza ku doskonałemu kontrapunktowi twórczości, przez pobudzenie nieświadomych potęg w człowieku¹⁵.

Metoda stosowana w instytucie miała stanowić element pedagogiczno-wychowawczych zajęć obowiązkowych dla słuchaczy, głównie dzieci od szóstego roku życia, ale zarazem adresowana była także do wszystkich zainteresowanych nowoczesnymi formami kształcenia poczucia rytmu, w tym do ludzi teatru. Jak pisał Miciński:

Metoda wyrabia nie tancerzy, ale zmysł muzyczny. Scena, jako sztuka ruchu i trzymania się, oczywiście tu olbrzymio zyskuje, lecz to jest tylko uboczne zastosowanie. Indywidualność każdego nie tylko zachowuje się, lecz jest rozwijana. (...) Wpływ na wolę i wychowanie ciała jest tu nadzwyczajny. Jest to specyficzny prąd – coś z antycznej harmonii, zbudzonej do nowego życia. (...) W Hellerau bowiem sztuka, jako wychowawczyni naszych zmysłów, zajęła miejsce centralne. Artysta tu współdziała z technikiem i kupcem i tak tworzy się naturalny, nieskończenie żywny stosunek sztuki i życia. Dla cywilizacji przybył nowy zdecydowany czynnik¹⁶.

Kolejna relacja Tadeusza Micińskiego z kilkutygodniowego pobytu w Hellerau przynosi nie tylko komentarze zdradzające wszechstronną orientację dramaturga w popularnych na początku XX wieku ideach architektonicznych, związanych z postępowaniem cywilizacyjnym i koniecznością

¹⁴ Por. I. Sławińska, *Miciński i Hellerau*, dz. cyt., s. 304-307 oraz T. Linkner, *Miciński o rytmie i tańcu*, dz. cyt. s. 251-252.

¹⁵ T. Miciński, *W poszukiwaniu życia nowego. Miasto-Ogród*, dz. cyt., s. 910.

¹⁶ Tamże, s. 909.

budowania tanich, funkcjonalnych, a zarazem trwałych budynków, ale także istotne spostrzeżenia związane z teatralnym myśleniem autora *Teatru-Świątyni*. Fascynacja nowoczesną koncepcją architektoniczno-urbanistyczną niemieckich projektantów (choćby *Sztuka stosowana i architektura* Hermanna Muthesiusa), podporządkowaną wygodzie i użyteczności człowieka, zostaje zestawiona z obrazem niefunkcjonalnego miasta Warszawy, które jawi się Micińskiemu jako miejsce, w którym nie da się żyć i z którego ucieka każdy, kto tylko może¹⁷. Przejawem nowoczesności Hellerau pozostaje dla Micińskiego posiadanie własnej sceny teatralnej, a zarazem teatru-instytucji, kształtującej postawy narodowe (nawiązania do tekstu *Teatr-Świątynia*). Koncepcja przedstawień w Hellerau określona zostaje mianem „rozwarcia okien na nieskończoność” i scharakteryzowana następująco:

W warunkach najprostszych przedstawienia będą uroczystością, w której rytm, gra światła i cieni, dekoracje proste a wspaniałe: skał, obłoków, lasu, morza, zachodów i brzasków, mroki i mistycznych tęsknot księżycy – będą tłem, na którym wypowiedzieć się ma dramat człowieka na ziemi. Radość czynu i walki, smutek zatraty siebie, wola stanowiąca swe przeznaczenie – oto zadania dla współczesnych Ajschylosów, gardzących łechtaniem snobów, którzy idą na tragedię, aby strawić majoneza z sarny, i nie mających nic prócz splunięcia dla ziemi, będącej, według Momberta, – „świętym gruntem tragedii”. (...) Wszystko stało się przedmiotem sensacji dla Moba lub Snoba, jeśli w najlepszym razie, nie dla afektowanego filistra. Przed „wielką publicznością” wystawione dzieło natchnienia stanie się towarem rozrywki; opinia będzie podyktowana przez zblazowanych habitues lub w najlepszym razie przez krytycznych rutynistów. I właśnie ci wytworni smakosze są najgrubszymi tępicielami smaku, którzy nas podjudzają od jednej orgii artystycznej do drugiej...¹⁸.

Miciński wyraża tym samym tęsknotę współczesnego człowieka, a zarazem widza teatralnego, którego niedościgłym marzeniem pozostaje wspomnienie odległych czasów, kiedy teatr kojarzony był nie tylko z codzienną przyjemnością i rozrywką, ale rodzajem wspólnotowego święta. Autor *Bazylissy Teofanu* ma świadomość, że czasy postrzegania teatru w kategoriach „rzadkiego święta radości” dawno już minęły i nawet Młoda Polska nie potrafi na razie tego zmienić. Współczesny bywalec teatrów, typowy filister, nastawiony jest przede wszystkim na zabawę i tanią sensację, podsyconą dodatkowo przez krytykę teatralną. Dlatego Miciński postuluje konieczność zmian nie tylko w samym teatrze, ale także w zasadach organizowania życia teatralnego. Konieczne zmiany oznaczają, między innymi, powrót do prostoty środków

¹⁷ T. Miciński, *W poszukiwaniu życia nowego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 1, s. 8.

¹⁸ Tamże, s. 8.

teatralnego wyrazu na płaszczyźnie dekoracji, gry światła i cieni, ilustrujących przeżycia bohaterów, a także nowy sposób odczytania kategorii rytmu scenicznego, które to zagadnienie Miciński rozwinie szczegółowo w artykule *Znaczenie rytmu*.

Publicystyczny cykl *W poszukiwaniu życia nowego* zdradza jeszcze jedną fascynację Tadeusza Micińskiego. Narodziny kultury masowej pociągną, jego zdaniem, nieodwracalne zmiany w sposobie postrzegania świata i człowieka, w sposobie definiowania kultury oraz sztuki w zmieniającej się rzeczywistości¹⁹. Nowoczesne rozumienie przemian społeczno-kulturowych doprowadzi Micińskiego do akceptacji procesu tworzenia się kultury masowej (na przykładzie Niemiec), w obliczu której pisarz będzie postulował konieczność łączenia wysiłku religijnego oraz społecznego w celu stworzenia podstaw nowoczesnego życia społecznego. W procesie, jak określa go Miciński, „pogłębiania życia o prawdę kosmosu i człowieka” nie może zabraknąć wymiaru religijnego, którego przejawem mogą stawać się także przedstawienia teatralne, jak na przykład nabożeństwa pasyjne oglądane przez Micińskiego w Oberammergau. Teatr jako forma współczesnej religii ma być zarazem wołaniem o głębokie przemyślenie i zdefiniowanie na nowo człowieczeństwa oraz miejsca człowieka w świecie:

Kiedyż w Polsce zbudzi się czyn? Kiedyż nareszcie nasza „wielka publiczność” zrozumie, że prawdziwą twórczość nie wolno traktować jako popisy tanie saltimbanków, gdyż w twórczości przemawia najgłębszy duch narodu, jakby odwieczna Sybilla, która swe proroctwa pisała na liściach drzew, wiedząc, iż wiatr je zanieśnie tylko tym, którym się one należą! Przewartościować należy śpiesznie a potężnie to, czym jesteśmy, ku wybraniu wyżyny, na której jeszcze być możemy, mimo wszystko!²⁰

Odejście od duchowości jest traktowane przez Micińskiego jako najważniejszy i zarazem najbardziej dotkliwy błąd współczesności²¹. Utrata życiowej równowagi oznacza, między innymi, zanik równomiernego rozwoju życia duchowego i fizycznego. „Życie we wszystkich jego przejawach” staje się dla Micińskiego odpowiednikiem życiowej równowagi duchowo-fizycznej:

Nie składa się życie tylko z pierwiastków materialnych, naród nie może żyć tylko chlebem. Jeśli materializm dziejowy słusznie wykazuje 99 składników, to pozostaje owa setna. I tą setną jest czynnik nieważki – imponderabilis, owo Ponad ludzkości w formie heroizmu i prometeizmu, owo przetwarzanie „zjadaczy chleba” w istoty skrzydlate, pęd ku uduchowieniu pracy, ewolucja twórcza, a mówiąc w znaczeniu do-

¹⁹ Por. T. Miciński, *W poszukiwaniu życia nowego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 2, s. 26-27.

²⁰ Tamże, s. 27.

²¹ Miciński pisze o tym przy okazji relacjonowania wydarzeń z olimpiady 1912 roku. Por. T. Miciński, *V Olimpiada*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 31, s. 670-671.

tąd mało przyjętym – jest to Religia. (...) Religią nazwiemy wszelki wysiłek ku udostojnieniu życia, ku nadaniu owemu Radium, czynnikowi świetlnemu – znaczenia wodzowego. I wtedy słowa Chrystusa o tem, iż jednego tylko potrzeba, staną się zrozumiałe. Bo jeśli to jedno jest potężne i prawdziwe, reszta będzie zbawiona²².

Myślenie o zagadnieniach rytmu scenicznego Tadeusz Miciński rozwija w kolejnym tekście opublikowanym w 1911 roku, który można uznać za wezwanie do dyskusji o konieczności przemian teatru początku XX wieku. *Znaczenie rytmu* przynosi konkluzje natury kulturoznawczej, w które Miciński wpisuje, jego zdaniem, podstawowe kategorie rytmu i rytmiczności. Współczesnego człowieka i jego tęsknoty dramaturg porównuje do wszechświata pogrążonego w chaosie, z którego może go wyzwolić jedynie poczucie rytmu – moralnego, fizjologicznego, rytmu natury i pracy. Punktem wyjścia rozważań okazuje się jednakże nie rytm muzyczny, ale indywidualny rytm „człowieka życia wewnętrznego”, wpisany w rytm natury i wszechświata:

Otóż, wsłuchawszy się w ten rytm wszechświata, odnajdziemy łatwo prawo i dla nas samych. Jest ono równoznaczne z tym wspaniałym zastosowaniem się ptaka w locie do prądów powietrznych i wyzyskaniem ich. Rytmiczny krok nie męczy; rytmiczna praca sprawia zadowolenie, choćby była nużąca i żmudna; rytmiczna moralność nie dławi się od formuł, umie miłować, zwyciężać, nawet zabijać – ale zawsze w imię tej najwyższej grzywy fal, w których najsilniej odbija się słońce. (...) Każde swe najgłębsze, choćby najdziksze przeżycie – przeżywamy w rytmie²³.

Wszechświat odbija się w każdym człowieku, obdarzając go zarówno siłami witalnymi, jak i psychicznymi, które Miciński określa mianem „słonecznego żywiołu”. Dopiero tak ukształtowany „człowiek życia wewnętrznego” potrafi odpowiedzieć na dary wszechświata i natury, w tym także Rytm Życia, postrzegany jako warunek konieczny rozwoju człowieka²⁴. Wpisana w poczucie rytmiczności powtarzalność oraz automatyzacja ruchów pozostają kategoriami zaczerpniętymi przez Micińskiego z pism Jaques’a-Dalcroze’a, którego postulat rozwijania rytmu muzycznego zaważył na dokonaniach Instytutu w Hellerau. Jak stwierdza Dalcroze: „Celem nauki rytmiki jest więc uporządkowanie naturalnych rytmów ciała oraz, dzięki ich automatyzacji, wytworzenie w mózgu określonych obrazów rytmicznych”²⁵. Za Dalcrozem Miciński przejmie rozróżnienie rytmu zewnętrznego, obejmującego gest, ruch sceniczny i mimikę oraz rytmu wewnętrznego, określanego jako ruch mogący

²² Tamże, s. 670.

²³ T. Miciński, *Znaczenie rytmu*, „Kurier Warszawski” 1911, nr 287, s. 2.

²⁴ Tamże, s. 2-3.

²⁵ E. Jaques-Dalcroze, *Pisma wybrane*, tłum. M. Bogdan, B. Wakar, Warszawa 1992, s. 68.

przekształcać uczucia i emocje, a także postrzeganie ludzkiego ciała jako instrumentu podatnego na rytm (podobieństwo do koncepcji Adolphe'a Appii). Zdaniem Micińskiego wrażliwość na rytm powinna stać się umiejętnością szczególnie przydatną w edukacji ludzi teatru:

Edukacja rytmiczna potrzebna jest przede wszystkim ludziom teatru, aby podając się jej stwierdzili, iż bez tej edukacji nie są w stanie wyrażać muzyki rytmicznie w sposób zadowalający. (...) Nauka rytmu będzie stanowiła także program kształcenia dyrygentów, reżyserów teatralnych oraz tych kompozytorów piszących opery, którzy odczuwają potrzebę poznania różnorodnych możliwości tego tak ekspresyjnego instrumentu, jakim jest ciało człowieka, i to jeszcze zanim rozpoczną oni komponowanie muzyki przeznaczonej do interpretacji za pomocą ruchu ciała²⁶.

Miciński zgadza się z Dalcrozem, iż rytm muzyczny jest niezwykle ważnym tworzywem przedstawienia teatralnego, co podkreślał już w *Uwadze dla teatrów*, wskazując na konieczność opracowania odrębnej warstwy instrumentalnej do *Termopii*²⁷. Równoważnym elementem budowania muzyczności tak tekstu dramatycznego, jak i przedstawienia, staje się dla Micińskiego ciało-instrument aktora, niezwykle podatne na ruch sceniczny oraz tworzywo muzyczne:

Znaki muzyczne stają się przestrzennymi – ciało nasze bowiem jest najbardziej giętkim instrumentem. Żaden instrument nie zmienia się tak łatwo i nie ma tylu środków dla wyrażenia, jak ciało²⁸.

Nowoczesne podejście do zagadnień ruchu scenicznego, opartego na powtarzalnym rytmie muzycznym oraz postrzeganie ciała aktora jako żywego i plastycznego instrumentu, podatnego na różnorodne impulsy, stają się, zdaniem Micińskiego, pierwszymi sygnałami koniecznej reformy teatru. Dramatopisarz mówi o niej zarówno w kontekście prac Emila Jaques'a-Dalcroze'a, ale także koncepcji innego szwajcarskiego teoretyka teatru i scenografa Adolphe'a Appii. Appia, opisując operowe inscenizacje Wilhelma Richarda Wagnera, dochodzi do wniosku, że zrytmizowana przestrzeń sceniczna powinna być dziełem „sztuki żywej”, zaś muzyka obecna w przedstawieniu może być postrzegana jako łącznik łączący scenę z publicznością. Muzyka bowiem

²⁶ Tamże, s. 68-69.

²⁷ Analizując motyw tańca w wierszu Micińskiego *Migocą złote pomarańcze*, Jolanta Wróbel-Best mówi nawet o swoistej filozofii tańca autora *Znaczenia rytmu*. Por. J. Wróbel-Best, *Motyw tańca w wierszu „Migocą złote pomarańcze” Tadeusza Micińskiego*, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka i M. Stali, Kraków 2004, s. 391.

²⁸ T. Miciński, *Znaczenie rytmu*, dz. cyt., nr 288, s. 2.

może przekazywać widzowi emocje twórcy. Sztuka aktorska, definiowana przez Appię przede wszystkim poprzez ruch, moderuje przestrzeń sceniczną, otwierając ją zarazem na widza – czynnego współuczestnika przedstawienia. Podobnie postrzega zadania nowego teatru i nowej sztuki Miciński, kontrastując nieuchronną przyszłość sztuki teatru ze stanem obecnym:

Aktor dzisiejszy postawiony jest między martwymi dekoracjami i w niemożności stopienia się z muzyką. Zostaje mu oplakana rola niewolnika – skrępowanego w jego rytmicznym rozwoju. Widz jest bierny. Teatr rozwinięty na gimnastyce rytmicznej będzie miał publiczność podobną do antycznego Chóru – stanowiącą rytmiczny zespół ze sceną; zamiast martwych dekoracji, światło zaludni przestrzeń jasnościami, ruchomymi cieniami lub barwnymi drgającymi błyskawicami. W jego twórczej atmosferze skąpane ciała – owładną muzyką przestrzeni²⁹.

Myślenie przedstawieniem

Spostrzeżenia obejmujące analizę przedstawień teatralnych pojawiają się w kilku wspomnianych już wcześniej wypowiedziach publicystycznych Tadeusza Micińskiego, choć w jego teatralnym myśleniu szczególne miejsce zajmują omówienia dwóch przedstawień oglądanych w czasie pobytu w Hellerau – impresjonistycznego *Orfeusza* Christopha Willibalda Glucka³⁰ oraz *Misterium Zwiastowania* Paula Claudela³¹.

Miciński zauważa, iż kolejne akty *Orfeusza* przenoszą widzów-słuchaczy tego przedstawienia w coraz odleglejsze zakątki wszechświata, budując iluzję teatralną opartą w głównej mierze na wrażeniowości doznań. Przedstawienie jawi się w związku z tym jako wielopoziomowy znak teatralny odbierany różnymi zmysłami – pozostaje zarazem widziany i słyszany. Początek *Orfeusza* symbolizuje zachód Słońca, któremu towarzyszą określone zachowania – ćwiczenia słuchaczy Instytutu Dalcroze’a, maszerujących rytmicznie, w takt mówienia – niby śpiewania. Nakładanie się doznań wzrokowych i słuchowych potęguje zjawisko percepcji, nazwane przez Micińskiego „polirytmią widowiska”. W dalszej kolejności inscenizacji następują muzyczno-rytmiczne ćwiczenia grupowe, wywołujące skojarzenia pogańskich obrządków, połączonych z „doskonaleniem duchowości”:

I kiedy mrok zaległ sałę w znak, że ćwiczenia skończone i nastaje pauza – budzi się dziwniej pewności uczucie, że Religia nie jest wymysłem i formą historyczną, ale jest to najgłębsze z uczuć naszych – adoracja, najgłębsze z wrażeń – rytmiczność. Wszyst-

²⁹ Tamże, s. 3.

³⁰ Por. T. Miciński, *Życie i twórczość w Hellerau*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 30, s. 628-629.

³¹ Por. T. Miciński, *Misterium Zwiastowania*, „Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 46, s. 907.

kie te rytmy zawarte są w ciele ludzkim – i kto chce ujrzeć ożywioną Galateę, niech patrzy na rytmiczny taniec wielu ciał (...)»³².

Kolejne akty *Orfeusza*, porównane przez Micińskiego do sensorycznych obrazów plastycznych, prowadzą do jego nietypowej kulminacji, odbywającej się w plenerze, w zupełnej ciemności, której towarzyszy śpiew, wyciskający łyzy:

Na trzeci akt *Orfeusza* idziemy w pola zbożne... Staje się świt... Mgły, jak jeziora, legły wśród lasów... Budzą się ptaki, nastrój z obrazów Chełmońskiego. Młodzi opowiadają swe troski i walki domowe, gdy rodzice ich się wyparli – opowieści i legendy hiszpańskie czy arabskie zaczynają się snuć na cześć tego srebrzystego księżyca, który tak cudnie gaśnie w głębinach wschodzącego dnia³³.

Odmienne wrażenia towarzyszą Micińskiemu podczas oglądania *Misterium Zwiastowania* Claudela, przedstawienia „chłodno”, a nawet „wrogo” przyjętego przez publiczność oraz krytykę. Pisarz ma świadomość, iż uczestniczy nie tylko w ciekawym teatralnym eksperymencie, ale także ogląda przedstawienie, będące praktyczną realizacją koncepcji nowego monumentalnego teatru:

Misterium zaczyna się. Jestem najsceptycznie usposobiony – i względem ludzkości i względem jej dzisiejszych misteriów... Ale przedstawienie bierze mnie za serce od razu! Treść głęboko patetyczna. Wykonanie – to wielka próba nowego teatru, nowej sztuki.

Trzy kondygnacje na scenie o różnych oświetleniach wyrażają odrębne atmosfery duchowe, w których znajdują się osoby misterium. Uproszczenie form i tonacje światła dają przedziwny wyraz stanom nieskończoności. Kominiek z jarzeniem szpizowo-złotem, z linią poziomą wygląda, jak morze przed świtem – jak roztopiona lava... Szaty proste, ale jak na posągach. Gotycki łuk prześwieca na kondygnacji najwyższej.

Przedstawienie najbardziej pouczające – i najbardziej wstrząsające, jakie przeżyłem. Mimo tego, że było tylko dwóch aktorów doskonałych: Wiolena i Ojciec. Ale muzyka głębi czyniła z miernot kariatydy dla Nadzmysłowego. Mamy tu dowód ostateczny, na jak mylnej drodze są dyrektorzy teatru, którzy wprowadzają kosztowny naturalizm, dając tandetę duchową³⁴.

Ten dłuższy cytat dowodzi doskonałego zmysłu i wyczucia teatralnego, którymi obdarzony był Tadeusz Miciński. Od nowoczesnego teatru pisarz oczekuje nie tylko „rozwarcia okna na nieskończoność”, wyrażania emocji i przeżyć współczesnego człowieka-Ajschylosa, zamkniętego w jego „dramacie na ziemi”, ale także – a może przede wszystkim – wyrażania emocji mogących przemieniać, zamkniętych w nietypowej „polirytmii widowiska”.

³² T. Miciński, *Życie i twórczość w Hellerau*, dz. cyt., s. 628

³³ Tamże, s. 629.

³⁴ T. Miciński, *Misterium Zwiastowania*, dz. cyt., s. 907.

Miciński podziwia nowoczesne rozwiązania scenograficzne, zabudowę sceniczną adekwatną dla misteriów (scena trójkondygnacyjna), próby włączenia w przedstawienie efektów świetlnych i muzycznych oraz ich semantyczne nacechowanie. Wszystkie wymienione elementy prowadzą do końcowej konkluzji o śmierci naturalizmu w teatrze:

W każdym razie dokonana jest innowacja kapitalna: zerwanie z naturalizmem, zdobycie bajecznie prostych, prawdziwie głębokich środków na wyrażenie najistotniejszych treści życia duchowego: przez Światło barwne i Rytm, przez Melodię i skupienie myśli wypływamy aż na wielki ocean królewskiego majestatu Słów twórczych³⁵.

W recenzji – datowanej na 19 października 1913 roku – Miciński przytacza również słowa reżysera *Zwiastowania* Wolfa Dohrna, wyjaśniającego istotę nowoczesnego teatru monumentalnego, czyli takiego, który usiłuje „dla najsilniejszej treści znaleźć najkrótsze wyrażenie” – „odpowiadającą prawu formę”. Należy pamiętać, iż na gruncie polskiego teatru słowa te przypominane są tuż po otwarciu Teatru Polskiego w Warszawie i głośnej na owe czasy inscenizacji *Irydiona* Zygmunta Krasińskiego w reżyserii Arnolda Szyfmana, ze scenografią Karola Frycza i muzyką Ludomira Różyckiego (premiera inaugurująca działalność Teatru Polskiego z 29 stycznia 1913 roku). Działalność Teatru Polskiego Arnolda Szyfmana postrzegana jest dzisiaj jako jeden z pierwszych przejawów wkraczania na rodzime sceny zarówno koncepcji teatru monumentalnego, jak i postulatów reformy teatru przełomu XIX i XX wieku. W polskim teatrze zmieniono wówczas sposób postrzegania scenografii teatralnej oraz muzyki scenicznej, jako elementów korespondujących z treścią inscenizacji. Na gruncie sztuki aktorskiej wprowadzono zasadę zespołowości i nieustannego doskonalenia techniki aktorskiej. Zrezygnowano z aktorskiego *emploi* i wprowadzono system wielokrotnych prób analitycznych, czytanych i sytuacyjnych. Nade wszystko wzmocniono pozycję reżysera-inscenizatora – koordynatora działań scenicznych³⁶.

W tym kontekście słowa Tadeusza Micińskiego można postrzegać jako propozycję adresowaną do dyrektorów i kierowników teatrów, jako przemyślany program dalszego „zrywania z naturalizmem” i tworzenia na gruncie polskiego teatru monumentalnego stylu inscenizacji.

³⁵ Tamże, s. 907.

³⁶ Edward Krasiński, monografista Teatru Polskiego, używa nawet określenia „cud nad Wisłą”, związanego z powstaniem nowej teatralnej placówki w Warszawie. Por. E. Krasiński, *Teatr Polski Arnolda Szyfmana 1913–1939*, Warszawa 1991, s. 83.

Próba podsumowania

W przypadku Tadeusza Micińskiego postulowana przez niego koncepcja nowoczesnego teatru szła w parze z przemianami sztuki dramatycznej, co ujawnia wyraźnie struktura dramatów powstałych po 1909 roku, przede wszystkim zaś *Termopile polskie*³⁷. Przemiany struktury dramatycznej, widoczne chociażby w zastosowanej przez Micińskiego poetyce misterium, pojawieniu się scen symultanicznych tak w wymiarze wertrykalnym, jak i horyzontalnym, nowoczesnym potraktowaniu rytmu jako tła dramatu, problematyki światła oraz elementów muzycznych w dramacie, układzie scen zbiorowych i zorganizowaniu zbiorowych wypowiedzi chóru, z pewnością wymagają odrębnego i znacznie pełniejszego omówienia.

Cytowana już wcześniej *Uwaga dla teatrów* przynosi kluczowe dla teatralnego myślenia Micińskiego pojęcie teatru „liturgii”, obejmującego syntezę słowa dramatycznego, światła, dekoracji scenicznych, a także muzyki i rytmu scenicznego jako tła dramatu (rodzaj dramatu muzycznego). Wymienione kategorie wpisują się także w zaproponowaną przez autora *Termopil* koncepcję teatru „przemiany”, który w XX wieku zyska dwie istotne możliwości rozwiązań tak teoretycznych, jak i praktycznych. Pierwszą stanie się koncepcja teatru monumentalnego Leona Schillera i Wilama Horzycy, drugą – idea teatru laboratorium Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego. Istotę polskiego „teatru przemiany” doprecyzuje znacznie później Dariusz Kosiński³⁸. W nurcie tym umieści teatralne myślenie Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Stanisława Wyspiańskiego, a nade wszystko Juliusza Osterwy i Jerzego Grotowskiego. Micińskiego pominięto w swoich rozważaniach, choć jak się wydaje niesłusznie. Bowiem zdefiniowany przez Kosińskiego teatr przemiany:

(...) zbliża się do religii, a jednym z jego najważniejszych celów jest bezpośrednio doświadczenie *numinosum*, ale mówienie o nim jako o „misterium” odczuwam jako uproszczenie i ułatwienie, wiodące niemal odruchowo do lekceważenia słowa „teatr”. Tymczasem cechą charakterystyczną dla opisywanej tradycji jest właśnie konsekwentne zachowywane nastawienie pragmatyczne, niemal empiryczne, przejawiające się w tym, że przestrzeń realizacji poszczególnych projektów jest doświadczeniem, a nie wiara, podstawowe zaś narzędzie to czynienie, a nie wyznawanie³⁹.

³⁷ Wpływ inspiracji Hellerau na ostatnie teksty dramatyczne Micińskiego (*Koniec Wenety, Mściciel Wenety, Królowa Orlica*) szczegółowo rejestruje Irena Sławińska. Por. I. Sławińska, *Miciński i Hellerau*, dz. cyt., s. 313-316.

³⁸ Por. D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007.

³⁹ Tamże, s. 11.

Młodopolska batalia o teatr, używając sformułowania Ireny Sławińskiej⁴⁰, zainicjuje rozwój oryginalnej polskiej myśli teatralnej, w której Tadeusz Miciński, ze swoją – jeszcze może nie do końca doprecyzowaną – koncepcją teatru liturgii i przemiany, powinien znaleźć należne mu miejsce. Micińskiego od początku fascynowała idea teatru czynu i teatru przemiany, którego źródeł doszukiwał się w twórczości dramatycznej Stanisława Wyspiańskiego, czemu dał wyraz w *Teatrze-Świątyni*. W *Uwadze dla teatrów* jego koncepcja historyzoficzna „wkroczyła w ramy misterium”, celowo zastępując, ale zarazem przekraczając teatralny naturalizm modelu Konstantego Stanisławskiego. Gra, która „winna mieć w sobie coś z liturgii” oraz zrytmizowany ruch Wielkiego Rytmu (do czego przekonywał Miciński zarówno w *Znaczeniu rytmu*, ale także w powieści *Wita*), stanowiły wyznaczniki poetyki nowego dramatu-misterium, wpisującego się w koncepcję teatru przemiany opartego na „polirytmii widowiska”. Jak przekonuje Sabina Brzozowska, fascynacja Micińskiego kategorią rytmu w dramacie miała swoje źródła także w znajomości teatru rosyjskiego, głównie prac Wsiewołoda Meyerholda, dla którego rytm był również jednym z istotnych wyznaczników antynaturalistycznej koncepcji przedstawienia teatralnego⁴¹.

Dlatego tym bardziej trudno zgodzić się ze stereotypowymi ustaleniami, iż Miciński pisał jedynie dla „nowego teatru przyszłości” i nie proponował konkretnych rozwiązań scenicznych⁴².

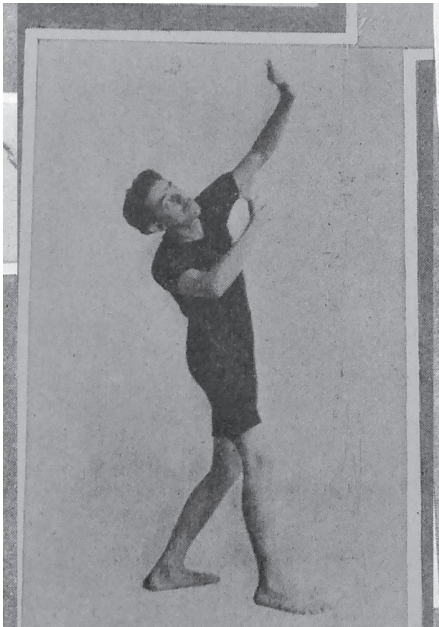
⁴⁰ Por. *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, dz. cyt.

⁴¹ Por. S. Brzozowska, *Człowiek i historia w dramatach Tadeusza Micińskiego*, dz. cyt., s. 127.

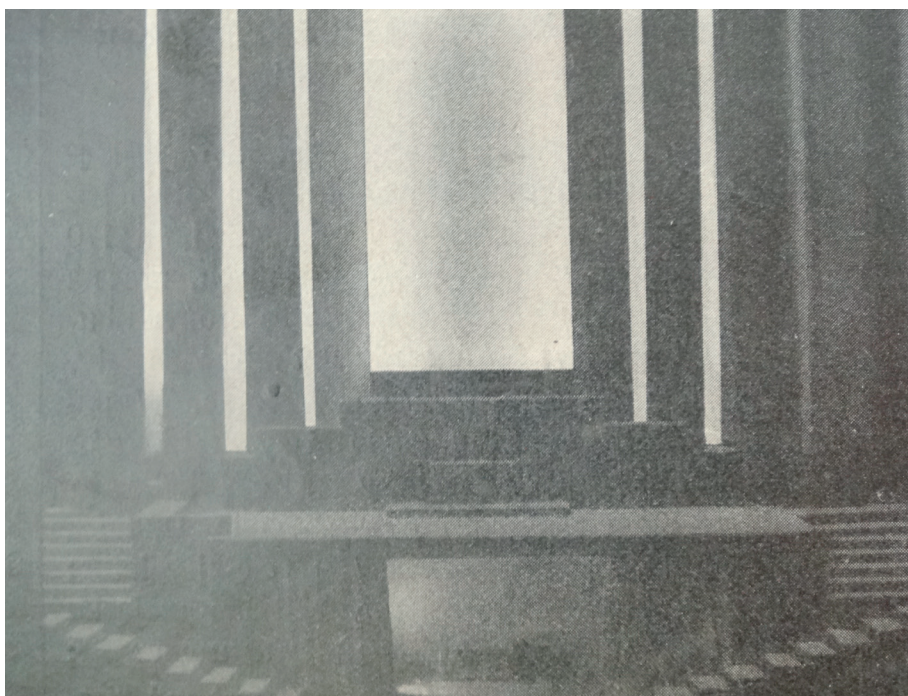
⁴² Por. E. Rzewuska, *O dramaturgii Tadeusza Micińskiego*, dz. cyt., s. 212.



T. Miciński, *W poszukiwaniu życia nowego. Miasto-Ogród*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 45, s. 909 [ćwiczenia słuchaczy Instytutu w Hellerau, kanon ruchów na 4/4 taktu]



T. Miciński, *W poszukiwaniu życia nowego. Miasto-Ogród*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 45, s. 909 [ćwiczenia słuchaczy Instytutu w Hellerau, kanon ruchów na 4/4 taktu]



T. Miciński, *Misterium Zwiastowania*, „Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 46, s. 907 [na górze – widok sceny zbiorowej, aktorzy ustawieni za ołtarzem; na dole – widok ogólny dekoracji kondygnacyjnych i wejść na scenę].

Bibliografia

- Brzozowska S., *Człowiek i historia w dramatach Tadeusza Micińskiego*, Opole 2009.
- Gutowski W., *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002.
- Dalcroze-Jaques E., *Pisma wybrane*, tłum. M. Bogdan, B. Wakar, Warszawa 1992.
- Miciński T., *Misterium Zwiastowania*, „Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 46.
- Miciński T., *W poszukiwaniu życia nowego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 1 i 2
- Miciński T., *W poszukiwaniu życia nowego. Miasto-Ogród*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 45.
- Miciński T., *Życie i twórczość w Hellerau*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 30.
- Próchniak P., *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2006.
- Rzewuska E., *O dramaturgii Tadeusza Micińskiego*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1977.
- Sławińska I., *Miciński i Hellerau*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1979.
- Wróbel-Best J., *Motyw tańca w wierszu „Migocą złote pomarańcze” Tadeusza Micińskiego*, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka i M. Stali, Kraków 2004.
- Ziołowicz A., *„Misteria polskie”. Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Kraków 1996.

Anna Sobiecka

Pomeranian Academy in Słupsk

TADEUSZ MICIŃSKI'S THINKING THROUGH THE THEATRE

Summary

As the author argues, elements of the theory of drama and theater are present in the journalistic statements of the author of *Termopile polskie* (*The Polish Thermopylae*), above all in the series entitled *W poszukiwaniu życia nowego* (*In Search of a New Life*) from the Warsaw “Tygodnik Ilustrowany” (“Illustrated Weekly”) from 1910-1913, and in a very interesting article *Znaczenie rytmu* (*The Importance of Rhythm*), published in “Kurier Warszawski” (“Warsaw Courier”) in 1911. Miciński’s journalistic statements reveal – on the one hand – his fascination with the principles of rhythm developed by the Swiss educator and composer Emile Jaques-Dalcroze and the modern idea of a garden city, being created in Hellerau. On the other hand, these statements become a part of the anti-naturalistic theater program, realized most fully in drama. In the case of Tadeusz Miciński, the concept he postulated regarding modern theater went hand in hand with the changes in drama art, which is clearly revealed by the structure of dramas created after 1909, first and foremost of *Termopile polskie*. Transformations of the dramatic structure, visible in the poetics of mystery applied by Miciński, in the appearance of simultaneous scenes, both in the vertical and horizontal dimension, in the modern treatment of rhythm as the background of the drama, in the issues of light and musical elements in the drama, in the composition of group scenes and the organization of collective expressions of the choir, require a separate and much fuller discussion.

Keywords: theater, mystery, Tadeusz Miciński, journalism, drama

Metoda E. Jaques-Dalcroze'a

Z 4-ma rycinami.

Przedmowa T. MICIŃSKIEGO.



WARSZAWA, _____1912.
Nakładem Księgarni i Składu Nut
St. Sadowskiego, Złota 1.

Karta tytułowa broszury *Metoda E. Jaques-Dalcroze'a*
(Warszawa 1912), z przedmową Tadeusza Micińskiego

Dariusz Kulesza

Uniwersytet w Białymstoku

ZNANY NIEOBECNY. POWOJENNA RECEPCJA PROZY TADEUSZA MICIŃSKIEGO¹

Jednym z uzasadnień standardowego zachowania literaturoznawczego, jakim jest prezentowanie stanu badań czy szerzej: recepcji dzieł twórcy, ewentualnie twórców, bywa wskazywanie nieporozumień, które wokół omawianego dorobku narosły. Klasycznym przykładem podobnej postawy jest pierwszy

¹ W 2011 roku Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika opublikowało książkę Krzysztofa Ćwiklińskiego *Znani i nieobecni. Studia i szkice o Andrzeju Bobkowskim i innych pisarzach emigracyjnych*. Dziękuję Autorowi za możliwość posłużenia się podobnym tytułem.

Zanim w zakończeniu tego tekstu do tytułu wrócę, chciałbym wyjaśnić, że określenie „powojenna recepcja” dotyczy nie tylko lat 1944–1989, ale także okresu po 1989 roku. Piszę o tym, ponieważ zasadne wydaje mi się rozgraniczanie polskiej literatury powojennej (1944–1989) i polskiej literatury współczesnej, identyfikowanej z okresem po ostatnim przełomie historycznoliterackim, czyli po 1989 roku. Rozróżnienie to staje się mniej istotne z punktu widzenia prezentacji recepcji prozy Micińskiego po II wojnie światowej, dlatego w podtytule zrezygnowałem z formuły *Powojenna i współczesna recepcja prozy Tadeusza Micińskiego* na rzecz sformułowania krótszego i wystarczająco moim zdaniem czytelnego. Podjąłem taką decyzję mimo tego, że będę prezentował głównie publikacje wydane po roku 1989, do książek wcześniejszych sięgając głównie po to, by wyznaczyć punkt odniesienia dla tych, którzy o prozie Micińskiego piszą współcześnie.

Z uwag wstępnych ostatnia: nastawiając się na recepcję prozy, nie jestem w stanie wyeliminować ze swojego tekstu omówień innych literackich wypowiedzi autora *W mroku gwiazd*. Na pytanie „dlaczego proza?”, odpowiedź wydaje się prosta: „Recepcja twórczości Micińskiego to obszar wyjątkowo niejednorodny: inaczej odbierano poezję, dramat, inaczej prozę. Najkrócej rzecz ujmując: od debiutu (*W mroku gwiazd*) uznano wyjątkowość talentu poetyckiego, rychło rozpoznano nowatorstwo dramaturgii, jej prekursorstwo wobec dwudziestowiecznych awangard teatralnych, a współcześnie, dzięki edycji dramatów przygotowanej przez

rozdział książki *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, napisanej przez Stanisława Barańczaka, zatytułowany *Nieporozumienia*². Jedno z najważniejszych omówień recepcji twórczości Tadeusza Micińskiego, otwierające *Posłowie* krytycznej edycji *Xiędza Fausta*, nosi tytuł *Próby lektury – w labiryncie nieporozumień*³. Jego autorem jest Wojciech Gutowski, badacz bez którego nie można sobie dzisiaj wyobrazić czytania dzieł jednego z najważniejszych twórców Młodej Polski.

Nieporozumienia i porządek recepcji

Szukanie nieporozumień narosłych wokół dorobku Micińskiego może przynieść spektakularne rezultaty, ale nie w tym rzecz, by przywoływać dyskusje wynikające z ocen prozy autora *Nietoty* zapisane przez Michała Głowińskiego w jego *Powieści młodopolskiej*. Także kategoria „powieść worek”, wprowadzona m.in.⁴ w odniesieniu do tekstów Micińskiego przez Włodzimierza Boleckiego, byłaby dobrą okazją do wywoływania przebrzmiałych sporów, gdyby omawianie powojennej recepcji prozy autora *Wity* nastawione było na

T. Wróblewską i wybitnym inscenizacjom pozycja Micińskiego dramaturga wydaje się niepodważalna. Natomiast proza nadal pozostaje w »stanie podejrzenia«. Tym bardziej warto przyrzeć się najważniejszym próbom lektury, przewartościowań, reinterpretacji”. W. Gutowski, *Posłowie: Synteza – niedokonanie – „skok w przyszłość” – O „Xiędzu Fauście” Tadeusza Micińskiego*, w: T. Miciński, *Xiędz Faust*, opracowanie tekstu, przypisy i posłowie Wojciech Gutowski, Kraków 2008, s. 461-462. Pozostaje mi tylko dodać, że cytując Wojciecha Gutowskiego, z powodów praktycznych: lekturowo-edytorskich, pominąłem pięć przypisów, którymi opatrzony jest przywołany przeze mnie fragment.

² Zob. S. Barańczak, *Nieporozumienia*, w: tegoż, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, London 1984.

³ Zob. W. Gutowski, *Próby lektury – w labiryncie nieporozumień*, w: T. Miciński, *Xiędz Faust*, dz. cyt.

⁴ M.in., ponieważ o „powieści worku” Bolecki pisze w związku z prozą Micińskiego, ale także Jaworskiego i Witkacego, używając tej kategorii wobec *Ferdydurke* Gombrowicza. Zob. rozdział pierwszy i część pierwszą rozdziału drugiego monografii W. Boleckiego, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym: Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, wyd. 2 poprawione i zmienione, Kraków 1996. Wydanie pierwsze z 1982 roku nosi nieco inny tytuł, ograniczony do formuły *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, a najważniejsza różnica między edycjami polega na tym, że wydanie drugie opatrzone zostało dodatkowym wstępem przywołującym kategorię postmodernizmu konfrontowaną z poetyckością. Otworzyło to książkę na perspektywę inną niż konwencjonalna historia literatury polskiej, czego objawem i konsekwencją było akcentowane przez Boleckiego w drugim wydaniu rozróżnienie określeń Młoda Polska i modernizm. „Termin modernizm stosuję zatem na oznaczenie nurtu, którego początki sięgają, co prawda, epoki Młodej Polski, ale który – w moim przekonaniu – trwa nadal w historii literatury”. (W. Bolecki, *Wstęp do drugiego wydania: Poetyckość a postmodernizm*, w: tegoż, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym...*, wyd. 2, dz. cyt., s. 25.) To z kolei miało wpływ na sposób prezentowania prozy wyeksponowanych w podtytule pisarzy (Gombrowicz, Witkacy, Schulz), na uruchomienie wobec nich perspektywy „pierwszych polskich postmodernistów”. Tamże, s. 17.

kreowanie wymagowanych sensacji. Z drugiej jednak strony czy największego wpływu na recepcję – zaryzykuję – nie tylko prozy Micińskiego, ale każdej twórczości literackiej, nie mają sądy, nawet kontestowane, literaturoznawców najwyżej cenionych w środowisku, zwłaszcza gdy ci, tak jak Bolecki, a przede wszystkim Głowiński, decydują do dzisiaj o obrazie powieści młodopolskiej, a więc także – więcej niż pośrednio – o najbardziej dostępnym, profesjonalnym wyobrażeniu na temat *Nietoty* czy *Xiędza Fausta*? O recepcji spersonalizowanej i zhierarchizowanej w ten sposób współdecydują opinie zapisane w wielkich syntezach historycznoliterackich, głównie tych, które tworzą takie serie jak „Dzieje literatury polskiej” czy „Wielka Historia Literatury Polskiej”⁵.

⁵ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, seria „Dzieje literatury polskiej”. [oraz] A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1994, seria „Wielka Historia Literatury Polskiej” (w artykule tym korzystam z wyd. 9 – 3 dodruk: Warszawa 2011). Już tutaj warto dodać, że Artur Hutnikiewicz jako badacz Młodej Polski nie poświęcił zbyt wiele uwagi twórczości Micińskiego. (Pozostawał jednak patronem zainteresowania Micińskim Wojciecha Gutowskiego. Ślady tej opieki zawierają obie publikacje profesora związanego z UKW, wymienione w przypisie 18.) Natomiast Maria Podraza-Kwiatkowska należy/należała do tych historyków literatury, których zasługi w komentowaniu dorobku autora *Wity* trudne są do przecenienia. Wystarczy jeden, przełomowy tytuł: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podraza-Kwiatkowskiej, Kraków 1979.

Nie ulega wątpliwości, że informację o historycznoliterackich syntezach Młodej Polski należy uzupełnić przynajmniej trzema pozycjami. 1. *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1: *Młoda Polska*, redaktorzy tomu: J. Kwiatkowski, Z. Żabicki, Warszawa 1965. 2. J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890-1918*, Wrocław 1971. (W artykule tym korzystam z trzeciego wydania tej monografii, z 1980 roku.) 3. *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1-3, zespolony redakcyjny: K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1967-1973. W pierwszej z nich Miciński bywa jedynie wspomniany. Najobszerniej przez Jana Prokopa, jako poeta, w rozdziale zatytułowanym *O pierwszych polskich ekspresjonistach*. W drugiej Julian Krzyżanowski uwzględniła ezoteryczną odrębność twórczości Micińskiego, opisując ją na jedenastu stronicach jako kontynuowaną (pogrzebaną?) przez adeptów, którzy „przeszli przez najniższe zaledwie stopnie wtajemniczenia poetyckiego, przyswajając sobie jedynie gesty mistrza w postaci ich najprostszej” (J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890-1918*, wyd. 3, Wrocław 1980, s. 49.) Nie zmienia to jednak faktu, że właśnie z Krzyżanowskim (za sprawą Hutnikiewicza) kojarzona jest opinia określająca Micińskiego jako drugiego, obok Przybyszewskiego, wielkiego, młodopolskiego poszukiwacza absolutu. (Krzyżanowski umieścił Micińskiego w drugim rozdziale *Neoromantyzmu: Poszukiwacze absolutu*, ale to Hutnikiewicz napisał o nim: „Był drugim wielkim magiem literatury młodopolskiej, »poszukiwaczem absolutu«, jak go określił Krzyżanowski, drugim obok Przybyszewskiego, choć go w tym zakresie przewyższał, bo Przybyszewski (...) żywił swą twórczość naturalistycznie nieomal traktowaną materią własnego życia, gdy Miciński wywodził ją przede wszystkim ze swej oszałamiającej erudycji ezoterycznej”. (A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, wyd. 9, Warszawa 2011, s. 214.) Trzecia, trzytomowa *Literatura okresu Młodej Polski*, osobne miejsce poświęca Tadeuszowi Micińskiemu wyłącznie w tomie drugim, poświęconym młodopolskiemu dramatowi i teatrowi.

Proponowane tu, potrójne, historycznoliterackie uzupełnienie potwierdza cytowaną w przypisie pierwszym opinię Wojciecha Gutowskiego, w której Miciński to wyjątkowy poeta

Dopełniają ją krytyczne wydania prozatorskich utworów Tadeusza Micińskiego. Dopiero za tym potrójnym pierwszym szeregiem stoi armia, w każdym razie co najmniej pluton badaczy, bez których nawet najwięksi historycy literatury i edytorzy – w związku z Micińskim – nie mieliby o czym pisać.

Powojenna recepcja prozy autora *Wity* może stać się opowieścią rozpiasaną na trzy etapy, na trzy nazwiska. Najpierw to, co w uzasadniony sposób, z punktu widzenia strukturalistycznie praktykowanej poetyki historycznej, krytyczne, czyli Michał Głowiński i jego fundamentalna monografia o młodopolskiej powieści⁶. Potem historycznoliteracka próba nadania kształtu chaosowi powieściowemu Micińskiego, czyli Włodzimierz Bolecki. Wreszcie Wojciech Gutowski, czyli patron wielu, którzy uwzględniając krytyczne oceny prozy autora *Xiędza Fausta*, zapisane w syntetycznych diagnozach wymienionych (i niewymienionych) badaczy, starają się zrozumieć tę twórczość, szukając jej immanentnego sensu.

Głowiński i punkt wyjścia

Nie ma nic dziwnego w tym, że Michał Głowiński opisując w studium z poetyki historycznej powieść młodopolską, a w konsekwencji także *Nietotę* i – przede wszystkim – *Xiędza Fausta*⁷ zarzucał prozie Micińskiego chaos,

i ceniony dramaturg, ale nie dość rozpoznany prozaik. Sąd ten obecny jest w *Młodej Polsce* Artura Hutnikiewicza, gdzie autor *Nietoty* to przede wszystkim dramaturg (także poeta). By nie cytować zbyt wiele, przywołam jeden symptomatyczny fragment młodopolskiej syntezy: „Twórczość prozatorską uprawiał też na marginesie swego dramatopisarstwa Tadeusz Rittner”. (A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, dz. cyt., s. 314.) Tak zaczyna się pierwszy akapit następujący po krótkiej, dwustronicowej prezentacji prozy Micińskiego. Jeszcze mniej miejsca poświęcił Hutnikiewicz zwartej prezentacji poezji autora *W mroku gwiazd*, ale sam dramat zajął w jego monografii co najmniej dwa razy więcej miejsca.

Wspominając o najważniejszych syntezach młodopolskiej literatury, o książkach mających szczególnie duży udział w kształtowaniu wyobrażeń na temat neoromantyzmu, pamiętając o znaczeniu *Powieści młodopolskiej* Głowińskiego, nie chcę zrezygnować z przypomnienia o tym, że Miciński – mimo kilkunastokrotnego wywołania nazwiska – jest praktycznie nieobecny jako samoistny i ważny twórca w książce Ryszarda Nycza *Język modernizmu*, trudnej do pominięcia przy omawianiu literaturoznawczej wiedzy na temat Młodej Polski nawet wówczas, gdy traktuje się ją przede wszystkim z punktu widzenia więcej niż historycznoliterackiej dialektyki między tym, co modernistyczne i tym, co bywa kojarzone z postmodernizmem. Zob. R. Nycz, *Język modernizmu*, wyd. 2, Wrocław 2002.

⁶ Zob. W. Gutowski, *Próba lektury*, dz. cyt., s. 461. Nie bez znaczenia jest fakt, że najwybitniejszy wśród żyjących specjalistów zajmujących się twórczością Micińskiego, tak jak i inni badacze tego dorobku, polemizując z Michałem Głowińskim w sprawie ogólnej oceny prozy autora *Nietoty*, niezmiennie i wysoko cenią książkę, w której ocena ta została opublikowana.

⁷ Zob. M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997, s. 267. Pierwodruk: 1969. Edycja, na którą się powołuję to *Prac wybranych Michała Głowińskiego* pod redakcją Ryszarda Nycza t. 1. Rozpoczynający się na wskazanej stronie przypis czwarty zawiera

a mówiąc dokładniej porażkę w tworzeniu zamierzonych dzieł. Założenie wstępne przyjęte przez Głowińskiego nie budzi dziś kontrowersji. Można je sprowadzić do nieortodoksyjnie strukturalistycznej tezy, że Miciński pracując zwłaszcza nad *Xiędzem Faustem* chciał napisać powieść. Z perspektywy specjalisty od poetyki historycznej gatunek ten nie jest workiem czy wiecznie niegotową formą. Jest genologiczną strukturą posiadającą zarówno cechy konstytutywne, inwariantne jak i drugorzędne, zmienne. Jeśli ktoś próbuje napisać powieść, o czym – jak w wypadku Micińskiego – może świadczyć fabularność powstającego dzieła czy zastosowana (przede wszystkim w *Nietocie*, ale także w *Xiędzu Fauście*) konwencja powieści z kluczem, a napisany i opublikowany utwór nie daje się obronić jako koherentna całość, poddająca się warunkowanej historycznie i genologicznie, strukturalistycznej analizie, powstaje problem. Albo powieść worek, ale to już Bolecki.

Michał Głowiński opisał *Nietotę* i *Xiędza Fausta* jako dzieła nieudane, bo jak udana może być powieść, w której za rozkład narracji odpowiada swobodne przechodzenie „od prozy do wiersza”⁸, co nie byłoby problemem wówczas, gdyby tego rodzaju zachowanie, typowe dla Młodej Polski, będące konsekwencją poetyzowania prozy, poddane zostało regułom stosowanym w innych utworach epoki, gdzie zazwyczaj – zdaniem Głowińskiego:

owe spoetyzowane epizody nie były przypisywane jednoznacznie ani bohaterowi, ani narratorowi, znajdowały się więc pomiędzy ich językami, wiążąc się z mową pozornie zależną. Miciński zaś wcale nie dba o tę pozycję pośrednią, z równą swobodą może przepisać tekst poetycki bądź narratorowi, bądź bohaterowi⁹.

Uwagi te giną, a w każdym razie upodrzędniają się wobec zarzutu zasadniczego. Brzmi on następująco: „Rozkład narracji, nie podporządkowanej żadnej idei naczelnej i dalekiej od jakiegokolwiek konsekwencji, oddziałał także na konstrukcję świata przedstawionego, przede wszystkim fabuły”¹⁰. Oczywiście nie o fabułę w tym cytacie chodzi, ale o sformułowanie, na które każdy miłośnik Micińskiego „musi” zareagować, o związane z rozkładem narracji słowa dotyczące braku idei naczelnej i jakiegokolwiek konsekwencji.

Mógłbym napisać, że strukturalistyczna miara nie pozwoliła Głowińskiemu wskazać idei uzasadniającej dezintegrację narracji w powieściach Micińskiego. Tego rodzaju uproszczenie wydaje mi się jednak niestosowne. Moim zdaniem Michał Głowiński pozostając wierny swojej metodzie,

ra wyjaśnienie, dlaczego przedmiotem analizy Głowińskiego są wyłącznie *Nietota* i *Xiędz Faust*.

⁸ Tamże, s. 271.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże, s. 272.

nie mógł sformułować innej diagnozy, ponieważ uchylenie się od niej wymagało genologicznej projekcji w stronę gatunku nowego, nowej powieści, a przecież Miciński chciał napisać powieść o tyle tradycyjną, o ile tworząc ją był skazany na korzystanie z cech i konwencji, które jako powieściowe były rozpoznawane i dostępne na początku XX wieku (w pozostającej jeszcze pod zaborami Polsce). Nowego rodzaju powieści z próz Micińskiego nie udało się wyprowadzić do dzisiaj. W każdym razie ani na bazie *Nietoty*, ani z *Xiędza Fausta* nie powstała powieść na tyle nowa, by można było jednoznacznie to potwierdzić, korzystając z klasycznej genologii, poetyki historycznej, a nawet ze strukturalizmu odwołującego się do poststrukturalistycznych sposobów lektury. Tym cenniejsze może wydawać się to, co dla rozpoznania tożsamości próz Tadeusza Micińskiego zrobił Włodzimierz Bolecki. Nie bagatelizowałbym jednak i tego, co w tej samej sprawie uczynił Marek Kurkiewicz, jeden z poświęconych Micińskiemu uczniów Wojciecha Gutowskiego.

Bolecki i Basilissa Teofanu

Najpierw niezbędne wyjaśnienie. Włodzimierz Bolecki pisze o prozie Micińskiego, a konkretnie o dwóch jego powieściach: *Nietocie* i *Xiędzu Fauście* – tych samych, które komentował Głowiński, chociaż wybranych z innego powodu – w książce, przywoływanej już, podejmującej temat literatury dwudziestolecia międzywojennego. Nie była to konsekwencja tego, że *Wita* oraz *Mené-Mené Thekel Upharisim!... Quasi una phantasia*, teksty, które albo powieścią są (*Wita*), albo jako powieść bywają traktowane (*Mené-Mené Thekel Upharisim!...¹¹*), zostały w takiej postaci, w jakiej pozostawił je Miciński, opublikowane w międzywojniu, czyli po tragicznej śmierci ich autora w 1918 roku. Bolecki pisząc o prozie Micińskiego przypomina, jak wielkie znaczenie miała ona dla Witkacego¹² i o tym, że Witkacy nie traktował powieści jako przynależnej do „dziedziny zjawisk artystycznych”¹³, porównując ją do worka.

W ten sposób w opowieści o powojennej recepcji prozy Tadeusza Micińskiego pojawia się symptomatyczny etap drugi, naturalny jak etap pierwszy, w którym powieści naszego bohatera zostały rozpoznane jako nieudane, co najłatwiej kojarzyć z diagnozą Michała Głowińskiego, bo pozwala to uniknąć masowego cytowania innych, przywoływanych przez większość badaczy

¹¹ Zob. np. J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890-1918*, dz. cyt., s. 48.

¹² „Pamiętać (...) należy, że Witkacy swój ideał prozy chętnie identyfikował z powieściami Micińskiego”. W. Boleckiego, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym: Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni*, dz. cyt., s. 28.

¹³ Tamże.

komentatorów, wypowiadających się negatywnie o twórczości Micińskiego, począwszy od Młodej Polski po lata powojenne. Negatywnie, tylko mniej opiniotwórczo niż Głowiński, czyli w sposób łatwiejszy do zbagatelizowania. Ale jak zbagatelizować sytuację, kiedy sam Miciński, i to we wprowadzeniu do jednego ze swoich najważniejszych dramatów, pisze:

Niewytrawna krytyka oraz niedbałość publiczna zagłuszyły mój utwór dramatyczny *Kniaź Patiomkin*, poezje *W Mroku Gwiazd* po siedmiu latach nie pokryły nawet kosztów wydania autorskiego, podczas gdy bredy, purchawkowe a pieprzne, rozrzucone są przez Wydawców w dziesiątkach tysięcy¹⁴.

Jeszcze bardziej dramatycznie brzmią cytowane przez autora, kierowane do niego prośby w rodzaju: „Proszę, niech Pan nie kładzie mego imienia na książce”¹⁵. Jakby nawet współpracownicy Micińskiego – chodzi o kompozytorów – nie chcieli ujawniać swoich związków z pisarzem, który nieco dalej, nauczony przykrym doświadczeniem, zastrzega:

Może i tę Wizję [dramat *W mrokach złotego pałacu czyli Bazylissa Teofanu* – uzup. D.K.] zasłonią znowu chmury milczeń lub odpowie im grad napaści za to, że biorę obcy temat, że pozuję na Maga, że piszę niezrozumiale – („vox populi” odczułem istotnie czasem jako „nux vomica”)¹⁶.

Głowiński w najbardziej profesjonalny sposób zapisał to, co strukturalistycznie zorientowane literaturoznawstwo posługujące się poetyką historyczną może mieć za złe powieściom Micińskiego. Jego diagnoza kumuluje w sobie i neutralizuje krytyczne opinie formułowane wobec *Nietoty* i *Xiędza Fausta*. Kumuluje nie dlatego, że zawiera je wszystkie w sobie, bo nie zawiera, ale dlatego, że stoi za nią niekwestionowany autorytet badacza, jego metody i jego dzieła: *Powieści młodopolskiej*, książki wielokrotnie wznawianej, cenionej także wśród tych, którzy zapisane w niej oceny dzieł Micińskiego kontestują, najważniejszej monografii dotyczącej prozy przełomu XIX i XX wieku. Natomiast dokonana przez Głowińskiego neutralizacja zarzutów wobec autora *Dębów czarnobylskich* wynika stąd, że pamięć historycznoliteracka, ta najtrwalsza, tworzona jest nie przez „niewytrawną krytykę” czy „niedbałość publiczną”, nie przez reakcje pierwsze i przygodne, odczytania okazjonalne i personalnie zdeterminowane, ale przez wielkie, konsekwent-

¹⁴ T. Miciński, *Kilka słów wstępnych*, w: tegoż, *W mrokach złotego pałacu czyli Bazylissa Teofanu. Tragedia z dziejów Bizancjum X wieku*, w: tegoż, *Utwory dramatyczne*, t. 2, wybór i oprac. T. Wróblewska, Kraków 1979, s. 7.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże, s. 9.

nie budowane syntezy, nawet jeśli zawarte w nich, szczegółowe sądy dezaktualizują się z czasem.

Bolecki zrobił krok dalej. Dostrzegł wpływ prozy Micińskiego na Witkacego: postać równie niekonwencjonalną, a znacznie trwalej zapisaną w historii polskiej literatury niż młodopolski lucyferolog. Wyeksponowanie tej zależności pozwoliło mu, oczywiście za Witkacym, sformułować diagnozę genologiczną o historycznoliterackim charakterze¹⁷, nadającą prozom Micińskiego nie tyle kształt, ile pojemną formułę „powieści worka”. Jest w tym określeniu potencja wskazywania tego, co awangardowe i poetyckie, tego, co pojemne do tego stopnia, że wymykające się jednoznacznym konturom i regułom. W końcu ta genologiczna historia rozgrywa się poza „dziedziną zjawisk artystycznych”. Za to bardzo blisko powieści Tadeusza Micińskiego.

Gutowski i zakon Micińskiego

Jedna z najważniejszych autorskich monografii poświęconych Micińskiemu nosi tytuł *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej*¹⁸. Drugi jej rozdział zatytułowano *Chaos czy ład? Symbolika reintegracji we wczesnej twórczości Tadeusza Micińskiego*. Przypominam o tym tekście teraz, chociaż chciałem przywołać go wcześniej, gdy relacjonowałem zarzut chaosu stawiany przez Głowińskiego *Nietocie* i *Xiędzu Faustowi*. Sprawa jest aktualna, ponieważ sposób, w jaki Gutowski pisze o „wczesnym Micińskim”, dużo mówi i o chaosie tej twórczości, nie tylko wczesnej, i o jej workowatym kształcie, decydującym nie tylko o stanie prozy. A wszystko w refleksji kogoś, kogo krytykiem Micińskiego nazwać trudno:

Autor *W mroku gwiazd* już we wczesnym okresie podjął jedno z najtrudniejszych zadań: skomplikowanej psychomachii starał się nadać kształt poetyckiej dyskusji, prowadzonej między „symbolicznymi wcieleniami” przywołanymi z róż-

¹⁷ W końcu nie bez przyczyny zarówno *Powieść młodopolska* Głowińskiego, jak i drugie wydanie *Poetyckiego modelu prozy...* Boleckiego mają ten sam podtytuł: *studium z poetyki historycznej*.

¹⁸ Zob. W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002. We wstępie autor zastrzega, że jego książka monografią nie jest, z czym należy się zgodzić o tyle, o ile nie jest to publikacja ogarniająca całość życia i twórczości Micińskiego (takiej do tej pory nie ma). Z drugiej jednak strony *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej* monografią jest: jako rzecz dotycząca nie tylko wyłącznie Micińskiego, ale także tego, co w jego spuściźnie szczególnie ważne. Terminologicznym kompromisem mogłaby być kategoria protomonografii, opracowania, które monografię poprzedza, umożliwiając jej przygotowanie, tak jak to ma miejsce w przypadku protosyntezy historycznoliterackich, kategorii wprowadzonej przez W. Gutowskiego.

Pozostaje jeszcze dodać, że w 1980 roku Wojciech Gutowski opublikował pracę zatytułowaną *W poszukiwaniu życia nowego. Mit a światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego*, która jest zaczątkiem późniejszego o 22 lata *Wprowadzenia...*

nych kręgów kulturowych. Kalejdoskop ruchliwych, wzajemnie zwalczających się masek ukazywał totalność dezintegracji. Równocześnie Miciński usiłował stopić różnorodne głosy w jednolitą narrację mityczną, która miała być żywym, przekonującym wzorem odrodzenia dla człowieka, stojącego na kulturowym rozdrożu. Jednakże napięcie przeciwieństw nie przerodziło się w *harmonia discordantium*. O ile na szczyblu prostej metafory tworzył się wyraźnie czytelny oksymoron, to na tle szerszej sytuacji lirycznej metafora eksplodowała rozdarciem, podkreślając nieprzewidywalność antynomii¹⁹.

Trudno o pełniejszy opis fenomenu twórczości Tadeusza Micińskiego w ogóle. I to wydaje mi się w tym cytacie ważniejsze niż odnajdywanie w nim diagnoz Głowińskiego czy Boleckiego. Wojciech Gutowski pisze zarówno o chaosie, jak i o twórczości możliwej do traktowania w kategoriach worka. Oczywiście, w wypadku jego refleksji to, co do podobnych konkluzji mogłoby doprowadzić, przedstawione zostało z perspektywy dramatu twórcy i jego dorobku, dramatu ciężącego ku tragedii i dlatego skutecznego w określaniu tożsamości tego, co należy nazwać dziełem Tadeusza Micińskiego. Dramatyczne jest podjęcie jednego „z najtrudniejszych zadań”, które polega na uczynieniu literackiego dzieła sztuki, niezależnie od jego genologicznej przynależności, miejscem walki dobra i zła o duszę człowieka. Miejscem? Literackie dzieło sztuki, a dokładniej: każda (ponad)ludzka aktywność spełniająca się w literaturze jest nie tyle miejscem psychomachii, ile psychomachia stanowi miejsca tego, czyli literatury istotę, jego jedyne rzeczywiste uzasadnienie. Miciński nie tylko gra o najwyższą stawkę: o duszę każdego z nas, ale jego działanie posiada absolutnie powszechny, uniwersalny charakter, ponieważ dotyczy człowieka nie tylko w jego wymiarze indywidualny (czego nie da się ograniczyć do Nietzscheańskiej indywiduacji), ale także z punktu widzenia jego/naszej wielokulturowej tożsamości. Tragedia dochodzi w tym dramacie do głosu wówczas, gdy ujawnia się to, co nieuchronne: wielość „symbolicznych wcieleń” walcząc o duszę każdego z nas, w praktyce prowadzi walkę między sobą. I nie ma żadnej synkretycznej, mitycznej narracji, która tej totalnej dezintegracji potrafiłaby zapobiec.

Przy czym nie zamierzam ukrywać, że o ile to, co dramatyczne i pozytywne, bo dotyczące projektu realizowanego w dziełach Micińskiego, wydaje mi się czytelne i uzasadnione, o tyle to, co tragiczne budzi moje wątpliwości. Nie chodzi wyłącznie o to, czy dobrze interpretuję tezy Wojciecha Gutowskiego. Nawet jeśli się mylę, pozostaje problem zasadniczy: dlaczego Micińskiemu

¹⁹ W. Gutowski, *Chaos czy ład? Symbolika reintegracji we wczesnej twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: tegoż, *Wprowadzenie do Xiegi Tajemnej*, dz. cyt., s. 47.

się nie udało, dlaczego jego psychomachia nie okazała się skuteczna. Trudno przecież uniknąć takiej tezy, jeśli weźmie się pod uwagę nie najważniejsze, a w każdym razie nieadekwatne wobec zamierzonych celów, miejsce dorobku Micińskiego w historii polskiej literatury²⁰.

Jeśli wystarczającym wyjaśnieniem niepowodzenia autora *Nauczycielki* ma być to, o czym za Wojciechem Gutowskim napisałem, należy wyjaśnić, czy „totalność dezintegracji” dotyczy immanentnych elementów świata przedstawionego utworów Micińskiego czy ich religijno-światopoglądowych desygnatów, odpowiedzialnych za psychomachie rozgrywane we wszystkich kręgach kulturowych? Innymi słowy, przesadzając nieco: czy totalny zamysł Tadeusza Micińskiego musiał paść ofiarą „symbolicznych wcieleń”, które niezgodne są do zgodnego współwystępowania także w czasoprzestrzeni dzieła literackiego, czy winny jest raczej Miciński, któremu zabrakło talentu (bo przecież nie wiedzy), by ten mitologiczno-sakralny żywioł opanować?

Postawione pytania powinny irytować, ponieważ w trudny do akceptacji sposób mieszają dwa porządki: literacki i religijno-kulturowy. Nie ulega wątpliwości, że Miciński sam praktykował tego rodzaju synkretyzm, ale przypominam o tym, co oczywiste, by nie zapomnieć o tym, co konieczne: dzieło Micińskiego, jego zakres i zamysł, nie mieści się w standardowym traktowaniu literatury; jego rozległość i wpisane weń znaczenie nie tylko rozsadzają ujmowaną strukturalistycznie poetykę historyczną, ale także nie mieszczą się w żadnym quasi-gatunkowym worku. Wobec tej twórczości niewystarczające jest nawet pytanie o to, jak przywoływane w niej wielokulturowe znaki o religijno-światopoglądowym charakterze mają się wobec wewnętrznej koherencji tworzących ją dzieł? Dorobek Micińskiego wymaga pytań i uzasadnień inne-

²⁰ Biorąc pod uwagę nikły rezonans społeczny twórczości Micińskiego, trudno pisać o oddziaływaniu jego dorobku na świadomość Polaków, a tym bardziej na przedstawicieli innych kultur. Z drugiej jednak strony nie ma powodu ukrywać, że ci, którzy twórczością Micińskiego się zajmują, robią to m.in. po to, by trafiła ona jeśli nie pod strzechy, to przynajmniej do szkolnych programów, stając się dostępną nie tylko w Bibliotece Narodowej, ale także w bibliotekach osiedlowych. W sprawie „ekspansji” zagranicznej przypomnę jedynie, że Miciński zabiegał m.in. o to, by jego dzieła tłumaczono na inne języki. Świadczy o tym np. wywołana przeze mnie historia dramatu *Bazylissa Teofanu*, który miał być przełożony na język rosyjski, francuski i niemiecki. (Zob. T. Miciński, *Kilka słów wstępnych*, dz. cyt., s. 8.) Z planów tych najprawdopodobniej nic nie wyszło. Zob. T. Wróblewska, *Nota wydawcy*, w: T. Miciński, *W mrokach złotego pałacu czyli Bazylissa Teofanu*, dz. cyt., s. 187-188.

Osobną sprawą jest międzynarodowy wymiar twórczości autora *Niedokonanego*, rozpoznawany w takich książkach jak praca Piotra Sobolczyka *Tadeusza Micińskiego podróż do Hiszpanii* (Toruń 2005), gdzie fakty z biografii pisarza wykorzystywane są jako punkt wyjścia do wypraw w jego utwory, których wiarygodność potwierdza autor kompetentny w zakresie języka i hiszpańskiej kultury.

go rodzaju. Niemożliwych do dostrzeżenia przez tych, którzy widzą go jako część gatunkowej czy nawet historycznoliterackiej historii. Miciński wymaga wyznawców, a w każdym razie badaczy skupionych na nim i na jego spuściźnie. Tylko taka postawa, niemająca nic wspólnego z wyrzeczeniem się analityczno-interpretacyjnego krytycyzmu, pozwala przezwyciężyć marginalizowanie młodopolskiego maga, spychanie go na margines historycznoliterackich zainteresowań literaturą polską przełomu XIX i XX wieku. Najskuteczniej realizuje ją dzisiaj Wojciech Gutowski, ale etap trzeci zmagania się literaturoznawców z prozą Micińskiego, zdeterminowany przez poszukiwanie jej immanentnych uzasadnień, przedstawię, korzystając z książki jego ucznia, symptomatycznej ze względu na to, jak ci, którzy autora *Xiędza Fausta* cenią, starają się jego pisanie zrozumieć. Najpierw jednak konieczne przygotowanie.

Protomonografie i narzędzia

Jaki sens można nadać prozie Tadeusza Micińskiego? Jaka formuła pasuje do jej ezoterycznego charakteru? Niektóre odpowiedzi narzucają się same, chociaż ich oczywistość powinna niepokoić, bo przecież chodzi o Micińskiego, a w związku z nim reguła „najprostsze rozwiązanie jest najlepsze”, nie tyle, że nie musi, ale nawet nie powinna się sprawdzać. Ujmując rzecz bardziej poważnie i konkretnie, należy wskazać takie prace jak recenzowany przez Wojciecha Gutowskiego *Syndrom Wallenroda* Elżbiety Flis-Czerniak²¹, publikację sięgającą po problemy *świadomości narodowej i religijnej w twórczości Tadeusza Micińskiego* jako kwestie szczególnie ważne ze względu na to, by dzieło autora *Widma Wallenroda* zrozumieć. Nie ulega bowiem wątpliwości, że z jednej strony naród, czyli uwikłana w „młyn dziejowy” Polska, a z drugiej najszerzej: kulturowo i cywilizacyjnie rozumiana problematyka religijna stanowią o fenomenie tego, co Miciński, konfrontowany przez autorkę z Nietzschem oraz wywodzonym z miłości lucyferyzmem, jako poeta, prozaik i dramaturg napisał.

Książka Flis-Czerniak jest typem monografii albo raczej protomonografii²², która posługując się określoną, narodową i religijną problematyką, czyta nie tylko wybrane dzieła Micińskiego reprezentujące każdy z literackich rodzajów. Ambicja autorki sięga dalej, ponieważ jej partykularny wybór, dotyczący zarówno tematów, jak i tekstów, ma wskazać zweryfikowany przez nią w proponowanych analizach klucz do rozpoznania tajemnicy, jaką dzieło Tadeusza Micińskiego wciąż pozostaje.

²¹ Zob. E. Flis-Czerniak, *Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości narodowej i religijnej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2008.

²² Zob. przypis 18.

Inne próby całościowego ujmowania tego, co autor *W mroku gwiazd* pozostawił, reprezentują prace Tadeusza Linknera i Pawła Próchniaka. Pierwszy z wymienionych, niemal rówieśnik Wojciecha Gutowskiego, w książce *Zanim skończyło się maskaradą. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*²³ równie wstrzemięźliwie jak autor *Wprowadzenia do Xięgi Tajemnej* odnosi się do monograficznego charakteru swojego opracowania (stąd jej protomonograficzny charakter). Z drugiej jednak strony tak układa opowieść o wybranych dziełach swojego bohatera, by te nie tylko pozwoliły mu opisać się w sposób oryginalny, jako dokonana przy pomocy wybranych nowel z tomu *Dęby Czarnobyłskie* anamnetyczna, genetycznie platońska *próba refolkloryzacji* Pomorza Zachodniego, ale także ujawniły dzieje całej twórczości Micińskiego, zakodowane w tym, co symptomatycznie wydarzyło się między niedebutanckimi przecież *Dębami czarnobyłskimi* oraz opublikowaną dopiero po śmierci pisarza, niedokończoną powieść *Mené-Mené Thekel Upharisim!... Quasi una phantasia*.

Protomonograficzna propozycja młodszego badacza: Pawła Próchniaka²⁴, też szuka całości w tym, co arbitralnie z dorobku Micińskiego wybrane, a w konsekwencji nieuchronnie partykularne. Tym razem opowieść skupia się na tym, co apofatyczne, bo przecież nie wydaje się prawdopodobne, by o fundamentalnie nieortodoksyjnej propozycjach religijnych autora *Xiędza Fausta* można było pisać, nie uwzględniając teologii tego typu. Próchniak odwołuje się do niej, rozpoznając wyobraźnię Micińskiego jako apofatyczną. Dzięki temu oswaja nieco chrystolucyferyczne napięcie, bez którego religijnie spersonalizowany światopogląd pisarza nie istnieje. Pozostaje jeszcze dodać, że opowieść Pawła Próchniaka o apofatycznej wyobraźni Tadeusza Micińskiego została umieszczona w całościowym kontekście, inicjowanym przez interpretację *Nauczycielki*, a spełnionym w rozdziale ostatnim, poświęconym *Nietocie*.

Książki Elżbiety Flis-Czeraniak, Tadeusza Linknera czy Pawła Próchniaka – jako protomonografie – skutecznie przygotowują powstanie monografii twórczości Tadeusza Micińskiego, w partykularny sposób realizując ambicje całościowego ujmowania tego dorobku. Ich autorzy sięgają albo po problematykę rozpoznaną przez nich jako najważniejsza w dziełach pisarza (Flis-Czeraniak), albo tak opowiadają o wybranych zagadnieniach, by ich relacja przybrała kształt całościowej opowieści o tym, co Miciński od prozatorskich początków po ostatnią, niedokończoną powieść napisał (Linkner), albo eksponują jedną kategorię, jedną poznawczą perspektywę, która ich zdaniem prowadzi do rozpoznania tego, co w tekstach Micińskiego najistotniejsze (Próchniak).

²³ Zob. T. Linkner, *Zanim skończyło się maskaradą. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 2003.

²⁴ Zob. P. Próchniak, *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2008.

Obok wymienionych w charakterze symptomatycznych przykładów protomonografii wciąż pojawiają się poświęcone Micińskiemu publikacje, zwracające uwagę wyeksponowanym pomysłem analityczno-interpretacyjnym: narzędziem lektury, często spektakularnym, niekiedy spodziewanym, z reguły jednak raczej przygotowującym do czytania tego, co Miciński napisał, niż finalizującym dekodowanie jego dzieł. Prace te mają charakter rozbudowanych przypisów, cennych, z punktu widzenia recepcji dzieł autora *Nietoty*. Dwa typowe przykłady tego rodzaju opracowań to *Elementy Kabały żydowskiej w twórczości Tadeusza Micińskiego* Renaty Stańczak²⁵ oraz *Tatry huczą gnozą! O prozie w twórczości prozatorskiej Tadeusza Micińskiego* Krystyny Bezubik²⁶. Pierwszą z wymienionych pozycji surowo, nie bez przyczyny, potraktował w recenzji Marcin Bajko²⁷. Druga może być typowym potwierdzeniem zapisanej na początku tego fragmentu sugestii, że są formuły, kategorie i związane z nimi sposoby analizy oraz interpretacji, które wydają się wręcz konieczne do zastosowania wobec tekstów Micińskiego. Czy nie należy do nich gnoza? Oczywiście tak, potwierdzają to opinie, które Bezubik cytuje. Jest wśród nich fragment *Legendy Młodej Polski* Brzozowskiego:

Odnaleźć w swem życiu znaczenie, to znaczy wejść w pakt z chaosem, rozpląnąć się w nim: los odwieczny wszystkich gnostyków, (i u gnostyków też trzeba szukać klucza do psychologii Micińskiego), którzy zawsze przeciwstawiając woli świat, włączają tę wolę jako bierne uczucie, jako intelektualny moment do swego systemu²⁸.

Chodzi w nim raczej o klucz do psychologii Micińskiego niż do jego twórczości, ale ewentualne wątpliwości związane z tym rozróżnieniem trudno obronić wobec opinii Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, zrelacjonowanej przez autorkę książki w sposób następujący: „analizując popularne w epoce modernizmu motywy i symbole uwięzienia twierdzi [M. Podraza-Kwiatkowska

²⁵ Zob. R. Stańczak, *Elementy Kabały żydowskiej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Warszawa 2009.

²⁶ Zob. K. Bezubik, *Tatry huczą gnozą! O prozie w twórczości prozatorskiej Tadeusza Micińskiego*, Kraków 2013.

²⁷ Zob. M. Bajko, [rec. R. Stańczak, *Elementy Kabały żydowskiej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2009], w: „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, Warszawa 2011.

²⁸ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studya o strukturze duszy kulturalnej*, Kraków – Wrocław 1983, s. 469. K. Bezubik cytując ten fragment, powołuje się na edycję *Legendy...* z 1997 roku, ale jest to zapewne literówka. Najprawdopodobniej (choć stronicie się nie zgadzają) chodziło autorce o wydanie z roku 1937 (zob. S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski...*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, pod red. A. Górskiego i S. Kołaczковского, t. 8, oprac. K. Irzykowski, Warszawa 1937, s. 311) modyfikujące pisownię oryginału, którego reprintem posłużyłem się w opisywanym tu cytacie. Zob. K. Bezubik, *Tatry huczą gnozą!*, dz. cyt., s. 17-18.

– uzupeł. D.K.], że Miciński był poetą najbardziej zbliżonym do gnozy²⁹ lub wobec cytatu z artykułu Jana Tomkowskiego:

O gnostyckim charakterze koncepcji Micińskiego przesądza ustanowienie osobliwej relacji między Bogiem Ojcem i Chrystusem. Doskonała harmonia, o której wspominają księgi Nowego Testamentu, załamuje się w toku wywodów gnostyckich herezjarchów. Podobnie u Micińskiego rozum domaga się wyjaśnienia, i uznawszy za absolutną sytuację, w której niewinny – w dodatku z woli własnego ojca – cierpi i umiera za całą ludzkość. Jednakże za tym pytaniem intelektu kryje się znów inspiracja demona³⁰.

Ale i tak najciekawsze w podoktoratowej książce Krystyny Bezubik wydaje mi się zdanie: „Gnoza w powieściach Micińskiego zaczyna się od kobiety”³¹. Zdanie niepozbawione uzasadnienia, które wygląda następująco:

W *Xiędzu Fauście* spotkanie z kobiecym diabłem czy też zdemonizowaną Boginią rozpoczyna duchową drogę bohatera, przyczynia się do przemiany Apolinarego w księdza. Ariaman [najważniejsza postać *Nietoty* – uzupeł. D.K.] na początku inicjacji wysłuchuje przemowy Litwora o konieczności czczenia kobiet, gdyż one są „boską świątynią” pozwalającą mężczyźnie osiągnąć „doskonałe szczęście”. Miłość umożliwia Jarosławowi [protagoniście z *Mené-Mené Thekel Upharisim!... Quasi una phantasia* – uzupeł. D. K.] odkrycie najlepszych pokładów swojej duszy i zbliżenie się do Stwórcy³².

Z autorką dobrze przygotowaną do lekturowego posługiwania się gnozą nie zamierzam polemizować w „kwestiach feministycznych”, wskazując chociażby problem niejednoznacznego charakteru miłości księcia Jarosława. Poświęcam tyle miejsca jej książce, ponieważ moim zdaniem gnoza jest najlepszym przykładem narzędzia niebezpiecznego, które nie tylko narzuca się samo, ale przede wszystkim prowadzi w ślepy zaułek, jeśli determinuje lekturę dzieł Micińskiego. Dzieje się tak dlatego, że bardzo łatwo z religijnie motywowanego, ontologicznego porządku rzeczywistości, który miał służyć czytelnikowi, gnoza staje się hegemonem jego lektury, decydującym nie tyle o tym, jak się czyta, ile o naturze tego, co mam się do przeczytania. Gnoza stwarza to, co powinna wyjaśniać. Jej sprawcza nadaktywność wobec tekstu literackiego podporządkowuje sobie nie tylko to, co jest czytane, ale także tego, kto czyta. Zapanowanie nad gnozą wymaga wiedzy i doświadczenia, to oczywiste. Wi-

²⁹ K. Bezubik, *Tatry huczą gnozą!*, dz. cyt., s. 20.

³⁰ J. Tomkowski, *Świat gnozy Tadeusza Micińskiego*, w: *Młoda Polska. Legendy i światopoglądy*, red. T. Bujnicki, J. Illg, Katowice 1993, s. 68. Cyt. za: K. Bezubik, *Tatry huczą gnozą!*, dz. cyt., s. 18.

³¹ K. Bezubik, *Tatry huczą gnozą!*, dz. cyt., s. 61.

³² Tamże, s. 61-61.

dać to zwłaszcza wtedy, gdy po tego rodzaju narzędzie sięgają badacze młodzi. Oraz wówczas, gdy rzecz dotyczy pisarstwa tak osobnego i w swej totalności do tego stopnia złożonego, że musi ono wymagać narzędzi nie tyle typowych czy spodziewanych, ile adekwatnych, czyli polimorficznych.

Różnica między stosowanymi wobec utworów Micińskiego gnozą i Kabałą polega na tym, że w drugim wypadku istnieje jeszcze większe prawdopodobieństwo narażenia lektury na przyczynkarski charakter, cenniejszy z punktu widzenia pożytku, jaki daje zastosowanie oryginalnego narzędzia, ale nie dość użytecznej z perspektywy rozpoznawania tajemnicy, jaką twórczość Tadeusza Micińskiego – jako całość – jest. Nie zmienia tego faktu ani to, jak bardzo kabalistycznej lektury wymaga *Wita*,³³ ani nawet to, jak sprawnie wybranym przez siebie instrumentarium posługuje się Renata Stańczak. Wszak najcenniejsze – także w czytaniu dzieł Micińskiego – jest to, co ogarniając całość, rozpoznaje jej sens.

Na przykład Marek Kurkiewicz i inicjacja

Fundamenty pod powojenne i współczesne, literaturoznawczo wiarygodne oraz istotne z punktu widzenia literackiej komunikacji społecznej czytanie Micińskiego położyli Michał Głowiński i Włodzimierz Bolecki. Niezależnie od zasług Artura Hutnikiewicza, a zwłaszcza Marii Podrazy-Kwiatkowskiej – autorów najważniejszych syntez Młodej Polski, epoki, bez której nie byłoby *Xiędza Fausta* czy *Nietoty*, epoki, która bez tych powieści byłaby inna – na fundamencie ufundowanym przez *Powieść młodopolską* i (paradoksalnie nie-co) *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, najważniejszym budowniczym okazał się Wojciech Gutowski. I to nie tylko jako autor *Wprowadzenia do Xięgi Tajemnej* czy nawet kanonicznego, po prostu wzorcowego, kilkakrotnie już przeze mnie cytowanego opracowania *Xiędza Fausta*³⁴. Gu-

³³ Dwa przykładowe cytaty potwierdzające „kabalistyczny” charakter *Wity*. Cytat pierwszy: „Hetman Rzewuski – kabalista – poszukiwacz, jeden z bohaterów powieści *Wita* wypowiada następujące słowa: »Jedna litera uroniona być nie może, dopóki istnieje świat: tak mówi Kabała, a tam zważone wszystko« (229)”. R. Stańczak, *Elementy Kabały żydowskiej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, dz. cyt., s. 21. Cytat drugi: „Wita uświadamia sobie, że »światem rządzi Wielki Rytm liczby i mocy« (W 76). »Ten Rytm opanować i władać nim musi Miłująca Dusza« (tamże) – mówi bohaterka powieści Micińskiego”. Tamże, s. 112. W nawiasach autorka podaje stronicę *Wity* według jej drugiego wydania, „Roju” z 1930 roku. Wydanie pierwsze, z 1926 roku przygotowało Towarzystwo Wydawnicze Waław Czarski i S-ka.

³⁴ Kanoniczność tego wydania polega m.in. na tym, że W. Gutowski zawarł w nim odwołujące się do najcelniejszych omówień tego typu, podzielone na cztery okresy sprawozdanie dotyczące recepcji więcej niż tylko prozy Micińskiego. Moje pisanie na ten sam temat ma charakter przyczynkarski.

towski buduje gmach czytania poezji i prozy³⁵ Tadeusza Micińskiego jako najbardziej wpływowy interpretator i edytor³⁶, ale także jako ktoś, kto ten gmach spaja, zapewniając mu lepsze (określenie z *Miazgi* Jerzego Andrzejewskiego). Trudno bowiem znaleźć poświęconą Micińskiemu publikację, zwłaszcza książkową, literaturoznawczą, w której Wojciech Gutowski nie byłby obecny jako promotor czy recenzent, bo poświęconej autorowi *Wity* (proto)monografii pozbawionej cytatów z Gutowskiego po prostu brak³⁷.

Mimo to, opowiadając powojenną, a zwłaszcza współczesną historię czytania prozy Tadeusza Micińskiego, historię po Głowińskim i po Boleckim,

³⁵ Zwłaszcza prozy, ale także poezji, ponieważ tak jak wzorem w zakresie edycji prozy Micińskiego jest przygotowane przez W. Gutowskiego wydanie *Xiędza Fausta* (w sprawie poezji zob. przypis następny), tak nie ulega wątpliwości, że najważniejsze opracowania dramatów autora *Królowny Orlicy* zostały przygotowane przez kilkakrotnie już w tym tekście wymienianą Teresę Wróblewską. W przypadku obojga edytorów na szczególne docenienie zasługuje erudycyjna, skrupulatnie eksploatowana kompetencja, pozwalająca swobodnie poruszać się w gąszczu znaczeń oraz transdyscyplinarnych odniesień, hermetyzujących twórczość Tadeusza Micińskiego. Przy czym Gutowski w większym stopniu przekracza to konieczne zatrudnienie w stronę interpretowania opracowywanych utworów. T. Wróblewska w większym stopniu skazana na niekończące się ustalenia dotyczące dramaturgicznych tekstów i ich losów, nieco mniej uwagi może poświęcić interpretowaniu ich. Bez jej edytorskiego wysiłku musiała sobie radzić Elżbieta Rzewuska, autorka monografii *O dramaturgii Tadeusza Micińskiego* (Wrocław 1977), ale już praca Marii Januszewicz (*Twórczość dramatyczna Tadeusza Micińskiego*, Zielona Góra 1990), przynajmniej częściowo, a książka Saby Brzozowskiej (*Człowiek i historia w dramatach Tadeusza Micińskiego*, Opole 2009) bez jakichkolwiek ograniczeń mogła powstać dzięki pomocy więcej niż edytorskich ustaleń Teresy Wróblewskiej. Zob. T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, t. 1-4, wybór i oprac. T. Wróblewska, Kraków 1978-1996.

³⁶ Do najważniejszych, wymienianych już elementów „Micińskiego gmachu”, ufundowanych przez Wojciecha Gutowskiego, dodam dwa. 1. T. Miciński, *Poematy prozą*, oprac. W. Gutowski, Kraków 1985. 2. T. Miciński, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. W. Gutowski, Kraków 1999. Pozycja druga została wydana w ramach redagowanej przez J. Błońskiego *Biblioteki Polskiej*.

³⁷ O pozycji W. Gutowskiego jako arbitra w sprawach dotyczących Micińskiego może także świadczyć fakt, że to jego opinie decydują o ocenie publikacji poświęconych autorowi *Nietoty*. Nie zawsze są to opinie pozytywne, a ponieważ przywoływanie ich może wiązać się z dyskomfortem, pozwolę sobie na jeden tylko przykład: zamieszczoną w „Ruchu Literackim” (2003, z. 6) recenzję pracy Sławomira Sobieraja, zatytułowanej *Alchemia wyobraźni. Rezonans twórczości Tadeusza Micińskiego w poezji międzywojennej* (Siedlce 2002). Dla równowagi: Gutowski potrafi też, co prawda rzadko, chwalić tych, którzy o Micińskim piszą. Spektakularnym przykładem może być ocena, której początek przytoczę: „Niewątpliwie największe znaczenie dla nowego odczytania i umiejscowienia *Xiędza Fausta* na mapie literatury XX wieku ma (...) obszerny artykuł Jarosława Ławskiego (*Erudycja – indywidualizacja – inicjacja. O „Xiędzu Fauście” Tadeusza Micińskiego*), będący poszerzoną wersją referatu wygłoszonego na konferencji naukowej *Powieść inicjacyjna* (2001)”. W. Gutowski, *Próby lektury...*, dz. cyt., s. 471-472. Zob. też J. Ławski, *Ukrzyżowanie Prometeusza. Przemiany mitów w „Xiędzu Fauście” Tadeusza Micińskiego*, w: *Ateny Rzym Bizancjum. Mity śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, pod red. J. Ławskiego i K. Korotkicha, Białystok 2008, s. 713-794.

chcę się odwołać nie do tego, co napisał Gutowski, ale do tego, co wyszło spod pióra jego ucznia. Zamiast „mimo to” mógłbym więc skorzystać z formuły „właśnie dlatego”, ale nie to jest najważniejsze.

Wspominałem o tym, że dotycząca próz Micińskiego diagnoza Głowińskiego zapisana w *Powieści młodopolskiej* kumuluje, ale także neutralizuje krytyczne opinie formułowane wobec *Nietoty* i *Xiędza Fausta*. W związku z Boleckiem zwróciłem uwagę na pełnioną przez niego rolę tego, kto prozom autora *Wity* nadaje podwójne znaczenie: najpierw wpisując je – jako inspirowane – w historycznoliteracki porządek literatury polskiej, w dwudziestolecie międzywojenne, a potem rozpoznając w nich, albo nawet nadając im – za Witkacym – awangardowo nieokreślony kształt lub genologiczną niemal formę/formułę/postać worka. Teraz przyszedł czas na to, by w worku tym (z tym workiem?) zrobić porządek.

Metod jest co najmniej kilka. Zacząć należy od tego, co oczywiste i konieczne, co z dramatami Micińskiego zrobiła Teresa Wróblewska, a z jego prozą (modelowa lektura *Xiędza Fausta* raz jeszcze) Wojciech Gutowski: najpierw badania zmierzające do ustalenia obowiązującej wersji tekstu i zapisanych w nim, możliwych do rozpoznania na leksykalnym poziomie znaczeń, na podstawie których proponowane są rozwiązania analityczno-interpretacyjne. Standard. Oczywiście wszystko w kontekście całej twórczości Micińskiego, jej recepcji i determinant epoki. Ale to dopiero początek. Potem może pojawić się projekt lektury: wielkiej, absolutnej. Takiej, jaką wobec *Xiędza Fausta* postuluje Jarosław Ławski³⁸. Ale i to mało. Zwłaszcza jeśli pojawia się ewentualność porządkowania worka.

Marek Kurkiewicz, uczeń Wojciecha Gutowskiego, autor napisanej na podstawie doktoratu książki *W labiryntach konwencji (o prozie Tadeusza Micińskiego)*³⁹ nie rozwiązuje problemu lektury próz autora *Nietoty*, ale wskazuje sposób, w jaki warto się z nimi zmagać. Pomysł wydaje się prosty. I formuły worka dotyczący. Kurkiewicz heterogeniczność powieści Micińskiego porządkuje według jednego słowa: inicjacja. Upraszczając, a może nawet modyfikując nieco jego propozycję, chodzi o to, by przyjąć, że młodopolski powieściopisarz bez żadnych ograniczeń sięga po wszelkie dostępne konwencje związane z uprawianiem prozy, podporządkowując swój wybór specyfice rozwiązań inicjacyjnych, konstytutywnych dla *Nietoty*, *Xiędza Fausta* oraz niedokończonej powieści *Mené-Mené-Thekel Upharisim!... Quasi una phantasia*⁴⁰. Moja modyfikacja polega na tym, że Kurkiewicz analizując wymienione dzieła skupia się

³⁸ Zob. przypis poprzedni.

³⁹ Zob. M. Kurkiewicz, *W labiryntach konwencji (o prozie Tadeusza Micińskiego)*, Bydgoszcz 2004.

⁴⁰ Właśnie o tych dziełach Kurkiewicz pisze w swojej monografii (zob. przypis poprzedni).

na tym, by ustalić ich okolożenologiczną tożsamość, rozpoznając je przede wszystkim jako powieściowe *silva rerum* (*Nietota*) czy „oryginalny pamiętnik artysty”⁴¹ (*Mené-Mené-Thekel Upharisim!...*). Wbrew deklaracjom zapisanym w *Zakończeniu*⁴², tylko *Xiędz Fausta* opisany został w sposób uwzględniający (wystarczająco?) związek między tym, co inicjacyjne i tym, co jako genologiczne, dotyczy konwencji, będących tworzywem powieści Micińskiego. W najmniejszym stopniu nie chodzi mi jednak o polemikę z bliskim mi autorem. Chciałbym tylko wyeksponować nie dość wykorzystaną w jego książce regułę czytania powieści autora *Wity*.

Najpierw niekontrowersyjne już założenie mówiące o tym, że inicjacyjność determinuje wszystkie powieściowe dzieła Tadeusza Micińskiego: *Nietotę*, *Xiędza Fausta*, *Witę* oraz *Mené-Mené-Thekel Upharisim!...* *Quasi una phantasia*. Dopiero potem wynikający z założenia plan działania, sprowadzający się do tego, by każdą z powieści zanalizować jako „melanż konwencji” dobranych ze względu na realizowaną w niej, partykularną wersję inicjacyjności. Pytanie zasadnicze: czy tak prosta reguła lektury wystarczy, by nie tylko uporządkować „workowatą” tożsamość (zawartość) próz Micińskiego, ale także by prozy te skutecznie (wystarczająco wiarygodnie) zanalizować i zinterpretować? Poza tym pozostaje jeszcze kwestia niepowieściowych próz autora *Dębów czarnobylskich* czy *Walki o Chrystusa*.

Rozstrzygającą odpowiedzią na pytanie pierwsze, zasadnicze, powinna być lektura każdej z powieści Tadeusza Micińskiego według zaproponowanej za Markiem Kurkiewiczem, przyjmijmy: inicjacyjnej reguły. Do podjęcia tego wysiłku i ryzyka skłania mnie to, że nie tylko powieści, ale całą twórczość autora *Wity* warto czytać jako jedno: typowo młodopolskie i partykularnie Micińskie wezwanie do więcej niż Nietzscheańskiej indywiduacji, która staje się prawdopodobna jedynie wówczas, gdy towarzyszyć jej będzie – bo nie tylko poprzedzać – inicjacja, rozumiana inaczej niż incydentalnie, traktowana jako permanentny proces, wymagający aktów heroicznych: wyborów, zwrotów i przewartościowań, postawy wolnej od gwarancji powodzenia mierzonego czasem doczesnych satysfakcji, ale za to konfrontującej nasze istnienie z Bytem Świętym, Nieprzemijającym.

Ujmę to inaczej. Moim zadaniem nie jest w tym tekście rozstrzygnięcie, jakiej inicjacji (jakiego wtajemniczenia), gdzie, kiedy i pod czym wpływem

⁴¹ M. Kurkiewicz, *W labiryntach konwencji...*, dz. cyt., s. 135.

⁴² „Niesamowity melanż konwencji, jakimi są powieści Micińskiego, strukturalnie lewituje ku Witkacowskiej »powieści-workowi«, jednakże nigdy tam nie dociera. Tym, co sprawia, iż jego tekstów nie można określić tym mianem, jest ich spójność tematyczna, właśnie ezoteryczna struktura powieści inicjacyjnej”. Tamże, s. 172.

doświadczył lub nie Ariaman z *Nietoty*, Piotr (a może raczej hrabia Apolinary) z *Xiędza Fausta*, ksiązę Jarosław z *Mené-Mené-Thekel Upharisim!...* czy Wito-sława z wydanej dopiero po śmierci Micińskiego *Wity*. Diagnozując recepcję prozy autora *Dębów Czarnobylskich* staram się jedynie zasugerować, że najlepszym do tej pory pomysłem na oswojenie: uzasadnienie i opisanie tak heterogenicznej, że aż „workowatej” tożsamości powieści Tadeusza Micińskiego jest zastosowanie wobec nich kategorii inicjacyjności.

Wymaga to jasnego doprecyzowania, z jaką postacią inicjacji począwszy od *Nietoty*, a skończywszy na *Wicie* mamy do czynienia. Niezbędne jest też sprawdzenie tego, w jakim stopniu inicjacja potrafi być użyteczna najpierw przy lekturze *Dębów czarnobylskich* (warto wiedzieć, na ile i czy w ogóle to właśnie ją zapisuje w swoim dzienniku „pozytywistyczna” Amelia) oraz wobec publicystyki Micińskiego (o ile na przykład polemiczna wobec książki Niemojewskiego *Walka o Chrystusa* publicystką jest). Nie widzę powodów do rezygnacji z konfrontowania tego, co inicjacyjne z tomem *W mroku gwiazd* czy dramatami. Inicjacja może stać się kluczem nie tylko do twórczości autora *Nauczycielki*, ale także do niego samego⁴³. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że i czytelnicy dorobku młodopolskiego twórcy mogą (powinni?) być traktowani jako ci, którzy bez odpowiedniej (przynajmniej historycznoliterackiej i religijnej) inicjacji nie są w stanie przekroczyć progu *Nietoty* czy *Xiędza Fausta*.

A skoro o historycznoliterackiej inicjacji mowa, nie należy zapominać o tym, co tak podstawowe, że aż łatwe do pominięcia. Młoda Polska rzeczywistość była epoką przełomu wieków i związanej z tym dekadencji. Modernistyczne przerażenie stanem świata i kondycją ludzką, zapisane szczególnie przejmująco, już po śmierci Tadeusza Micińskiego, w *Jałowej ziemi* T. S. Eliota i w jego *Wydrążonych ludziach* nie było obce ani autorowi *W mroku gwiazd*, ani innym neoromantycznym twórcom. Neoromantycznym, ponieważ nie do zbagatelizowania pozostaje związek między romantycznym mesjanizmem i tyrteizmem oraz młodopolską konfrontacją z polskim społeczeństwem wciąż żyjącym pod zaborami. Jasny cel wieszczów: odwołując się do wielkiej, heroicznej przeszłości i do trwale zapisanych w ludowej pamięci moralnych reguł, odbudować Polskę, wpisując jej dramatyczne losy w chrześcijański porządek

⁴³ Zob. M. Czermińska, *Hipoteza autorstwa (O podmiocie dzieł wszystkich jednego autora)*, w: *Ja, autor. O sytuacji podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa 1996. [ale także] J. Tynecki, *Inicjacje mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim*, Łódź 1976. A skoro pozwoliłem sobie na sięgnięcie po tę historyczną pozycję, chciałbym dołączyć do jej adresu symptomatyczną opinię: „Jerzy Tynecki, autor znakomitej pod względem opracowania źródeł, a tak kontrowersyjnej we wnioskach książki o Micińskim – *Inicjacje mistyka*”. J. Sosnowski, *Ruchy endekoidalne? Miciński w latach wojny światowej*, w: *Kategoria narodu w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wirgowa, A. Z. Makowiecki, Warszawa 1993, s. 119.

Męki i Zmartwychwstania – dał nam nie tylko wielką literaturę, ale także określił nowe ramy narodowej świadomości. Przecież wszyscy jesteśmy rodem z Soplicowa. Neoromantycy – nie wiem, czy wbrew pozorom (jakim?), czy paradoksalnie (?) – ale znaleźli się w gorszej sytuacji. Ich literatura powstawała nie tylko po klęsce Listopadowego i Styczniowego Powstania, ale także po pozytywizmie i w konfrontacji z procesami modernizacyjnymi, bo industrializacja oraz urbanizacja nie dokonywały się wyłącznie poza granicami dawnej, pierwszej Rzeczypospolitej. Dlatego Miciński polskich filistrów z przełomu wieków, polskich wydrążonych ludzi, nie mógł napełniać wyłącznie materiałem romantycznej proweniencji, a jeśli materiał ten w jego prozie się pojawiał, tak jak w *Xiędzu Fauście*, nie nadawał się do bezkrytycznego zastosowania. Miciński już przed *Nietotą* wiedział, że czas rozpadu i chaosu, w którym pograża się nieistniejąca na mapach Polska⁴⁴, wymaga nie tylko, a nawet nie tyle mesjanistycznej ofiary czy tyrtęjskiego heroizmu, ale wiedzy, nowej: możliwej do rozpisania na powszechną, kulturoznawczą głównie encyklopedię, ale skumulowanej w tym, co religijne, a zatem takiej, która zakłada ludzkie działanie nastawione na poszukiwanie i na konfrontowanie się z sacrum, czyli transcendentnie motywowanym sensem, niemożliwym do zamknięcia w jakimkolwiek instytucjonalnym Kościele, chociaż warto pamiętać, że ta kosmiczna, historiozoficzna religia miała też charakter „partykularny”, (pan)słowiański, a nawet słowianofilski, czego najlepszym przykładem wydaje się *Wita*.

Reasumując, świat, który Miciński znał, wzywał do sprzeciwu, na którym nie można było poprzestać. Stąd zapisana głównie w powieściach młodopolskiego maga propozycja nie tyle naprawy świata, ile ocalenia godności pod jego gruzami. Propozycja podwójnie inicjacyjna. Inicjacja pierwsza ma charakter poznawczy i dotyczy rozpoznania tego, jaki świat jest. Konsekwencją tego doświadczenia bywa u Micińskiego postawa uczestniczenia w złu, co daje się rozpoznać w sposobie funkcjonowania księcia Jarosława z *Mené-Mené-Thekel Upharisim!...* Inicjacja druga wydaje się ważniejsza, ponieważ wiąże się ze sposobem reagowania na stan świata poprzez wtajemniczenie w porządek, który znany nam świat przekracza. Porządek ten potrafi rzeczywistość zmieniać, ale trafniejsze będzie mówienie o nim jako tym, który – w odróżnieniu od tego, co nazywałem światem – jest Rzeczywistością. Prawdziwą. A uczestniczenie w niej stanowi warty każdej ofiary cel ludzkiej egzystencji. Przy czym Święty i Uniwersalny charakter tego, co

⁴⁴ Oczywiście rozpad i chaos mają w twórczości Tadeusza Micińskiego przekraczający polską miarę zarówno wymiar kosmiczny, jak i historiozoficzny: rozpoznawany pod postacią porwaczącej w historii reguły ludzkiej beznadności wobec dziejowych wyzwań, reguły krystalizującej się tragicznie (dramat!) zwłaszcza w momentach przełomowych.

Rzeczywiste wolny jest od kwantyfikatora abstrakcyjności. Miarę konkretności może wyznaczać – zuniwersalizowane – kryterium geograficzno-kulturowe (himalajskie Tatry z *Nietoty*), albo niewolne od poprzedniego, kryterium historyczno-narodowe zastosowane przez Micińskiego przy konstruowaniu świata przedstawionego *Wity*. Nie pozostaje zatem nic innego, jak za sprawą powieści autora *Xiędza Fausta* doświadczyć inicjacyjnego wtajemniczenia w Rzeczywistość, stanowiącą nie tylko alternatywę dla upadającego świata, ale także zaczyn nowej religii, nowego sensu, zdolnego ocalić osobę, naród i świat.

Marcin Bajko i nowy początek?

Szukanie jednej, najbardziej nawet pojemnej formuły użytecznej przy lekturze twórczości Tadeusza Micińskiego, musi wydawać się aż nazbyt ryzykowne. Nie przeczę. Trudno mi jednak zrezygnować z takiego przeglądu publikacji na temat tego, co Miciński napisał, który byłby wolny od poszukiwania przynajmniej szansy na dotarcie do dwóch punktów docelowych: kategorii całości i sensu. Interesuje mnie całość dorobku Tadeusza Micińskiego (do której kluczem jest jego proza) oraz sens, możliwy do rozpoznania w związku z nią. Tego rodzaju oczekiwania w konfrontacji z dziełami autora *Wity* mogą wydawać się nieuzasadnione jako niemożliwe (?) do realizacji, ale kategoria inicjacji zdaje się temu przeczyć. Dlatego tak ważne jest dla mnie to, co w tej sprawie zapowiedział i napisał w swojej książce Marek Kurkiewicz.

Dodatkowym argumentem potwierdzającym moje nadzieje na całość i sens, na zasadność poszukiwania ich w związku z Micińskim, jest to, co z badaniem jego twórczości dzieje się teraz, w drugim dziesięcioleciu XXI wieku. Chodzi mi zwłaszcza o prace dotyczące publicystyki autora *Walki o Chrystusa*, realizowane między innymi w ramach grantu, kierowanego przez Marcina Bajkę z Uniwersytetu w Białymstoku.

Celem projektu jest publikacja w 4. tomach poezji, esejów i publicystyki Micińskiego. Z pewnością zasługuje on na uwagę jako publicysta i działacz społeczny, a nie jedynie autor *W mroku gwiazd*, dramaturg czy powieściopisarz. Wydanie – do dziś skazanych na zapomnienie – tekstów lirycznych, eseistycznych i publicystycznych odśloni nową twarzą tego czołowego pisarza epoki Młodej Polski.

Wczesną wiosną 2018 roku przypada setna rocznica śmierci pisarza. Projekt edycji jego *Pism rozproszonych* doskonale wpisze się w obchody tej rocznicy⁴⁵.

⁴⁵ <http://wschodzachod.uwb.edu.pl/edycja-krytyczna-pism-rozproszonych-tadeusza-micinskiego/> ostatni dostęp: 23.08.2016.

Marcin Bajko, spadkobierca najcenniejszej, wciąż kształtowanej, a już kanonicznej tradycji badania dorobku Tadeusza Micińskiego wyznaczonej przez Wojciecha Gutowskiego i Jarosława Ławskiego, przygotował pierwsze od pierwodruku, krytyczne wydanie *Walki o Chrystusa*⁴⁶. Opublikował poświęconą autorowi *Nietoty* monografię, zatytułowaną *Heroiczna apokalipsa*⁴⁷. W roku 2015, w ramach kolekcji „Biblioteka Tradycji” krakowskiego wydawnictwa Collegium Columbinum, ukazał się jego praca *Sny niezwykle o Polsce i o Europie. Diagnoza kultury w pismach Tadeusza Micińskiego u progu Pierwszej Wojny Światowej*⁴⁸.

Można przyjąć, że na początku XX wieku, wraz z narastaniem wojennego zagrożenia w Europie i na świecie, Miciński porzucił swoją ezoteryczną wyobraźnię, by wcielić się w rolę narodowego, słowiańskiego ideologa o ambicjach już nie tyle panreligijnych, ile politycznych. Ja wolę jednak perspektywę inną, biorącą pod uwagę związek zmian zachodzących w pismach Tadeusza Micińskiego przed oraz w trakcie I wojny światowej z tym, co autor manifestu *Ku czemu Polska idzie?* pisał wcześniej, począwszy od *Nauczycielki* czy tomiku *W mroku gwiazd*. Zakładam, że Miciński jako publicysta – niezależnie od kontekstowej, współczesnej wątlności tego słowa wobec jego tekstów publikowanych na łamach „Kuriera Warszawskiego”, „Tygodnika Ilustrowanego”, „Przeglądu Narodowego” czy „Świata” – z równą konsekwencją upominał się o nową, młodą Polskę, nową Europę i nowy świat, jak robił to Miciński rozpoznawany i opisywany w roli ezoterycznego, panreligijnego, młodopolskiego maga, poszukującego absolutu. Utwierdza mnie w tym założeniu Bajko, pisząc w zakończeniu swojej pracy o snach niezwykłych Micińskiego na temat tego, co najważniejsze, człowieczego uniwersum⁴⁹, w którym „cały Naród polski zrzeszy się w mocny bojowy wysiłek o nowe Niebiosa i nową Ziemię dla wszystkich. Zaś o wolną twórczą Polskę dla siebie”⁵⁰. A gdyby fragment ten wydawał się komuś mało „Miciński”, pozostaje nie tylko w synkretycznym duchu *Nietoty* dodać za Marcinem Bajką:

Ku czemu Polska idzie kończy się wzniosłym „pozdrowieniem”, a właściwie buddyjską, sześciosylabową mantrą *bodhisattwy*, istoty miłosiernej i doskonałej, bliskiej osiągnięcia pełnego oświecenia, która w następnym wcieleniu stanie się buddą⁵¹.

⁴⁶ Zob. T. Miciński, *Walka o Chrystusa*, wstęp, oprac. tekstu i przypisy M. Bajko, Białystok 2011.

⁴⁷ Zob. M. Bajko, *Heroiczna apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego*, Białystok 2012.

⁴⁸ Zob. M. Bajko, *Sny niezwykle o Polsce i o Europie. Diagnoza kultury w pismach Tadeusza Micińskiego u progu Pierwszej Wojny Światowej*, Kraków 2015.

⁴⁹ Zob. M. Bajko, *To, co najważniejsze. Człowiecze uniwersum*, w: tegoż, *Sny niezwykle...*, dz. cyt.

⁵⁰ T. Miciński, *Ku czemu Polska idzie?*, w: *Miasto świętego Jana. Zeszyt zbiorowy*, Moskwa 1916, s. 44. Cyt. za: M. Bajko, *Sny niezwykle...*, dz. cyt., s. 271.

⁵¹ M. Bajko, *Sny niezwykle...*, dz. cyt., s. 272. Cytat ten opatrzony jest przez M. Bajkę następują-

Z natury rzeczy dyskursywny charakter publicystycznych wypowiedzi Tadeusza Micińskiego daje szansę zastosowania ich przy lekturze jego tekstów beletrystycznych, hermetycznych do dzisiaj dla zbyt wielu czytelników. Bo przecież nie warto pomijać dorobku artysty, który z oszałamiającą, ezoteryczną erudycją (określenie Artura Hutnikiewicza) tak konsekwentnie, ze względu na każdego z ludzi, upominał się o kondycję Polski, Europy i świata, o kondycję całego kosmosu. Nie ma żadnej gwarancji na to, że dzięki badaniu jego publicystyki walka o Micińskiego zakończy się powodzeniem, ale szansa na nowy początek, na nową lekturę dzieł autora *Wity* wydaje się zbyt duża, by można było z niej zrezygnować. Za jej sprawą Miciński, rozpoznawany powszechnie jako twórca tak bardzo odrębny i osobny, że aż niekomunikatywny, stać się może nie tylko znany, ale także obecny, i to nie tylko na pomijającym lub doceniającym go marginesie wielkich, historycznoliterackich syntez czy w centrum opracowań entuzjastów jego dorobku, ale także w powszechnej świadomości osób zajmujących się literaturą polską. Na umieszczenie któregoś z dzieł Tadeusza Micińskiego wśród lektur szkolnych przyjdzie nam jeszcze bardzo długo poczekać. Tam pozostaje on i nieobecny, i nieznan⁵².

Aneks

W 2003 roku Jerzy Sosnowski opublikował powieść *Prąd zatokowy*⁵³. Pojawia się w niej postać Kazimierza Grabowskiego, w której łatwo rozpoznać rysy Tadeusza Micińskiego. Jakby tego było mało, Sosnowski proponuje w swojej książce „uwspółcześnioną wersję utworu (...) *Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni*”⁵⁴, najważniejszego poematu prozą, jaki Miciński pozostawił. Kazimierzowi Grabowskiemu towarzyszą w powieści m.in. Eryk Falk oraz profesor Władysław Tarnowski, czyli Stanisław Przybyszewski i Wincenty Lutosławski. Całość, wykorzystująca nie tylko autentyczne postaci, ale także autentyczne wydarzenia (pobyt Micińskiego i Przybyszewskiego z żonami w Hiszpanii, w majątku żony Lutosławskiego⁵⁵) jest czymś w rodzaju psychomachii nawiązującej do konfrontacji Naphty i Settembriniego, ale tym razem spór idzie o Grabowskiego, czyli o autora *Nietoty*.

cym przypisem: K. Banek, *Historia religii. Religie niechrześcijańskie*, Kraków 2007, s. 180-181.

⁵² W licealnym spisie lektur (zakres podstawowy) znajduje się pozycja określona jako wybór poezji młodopolskiej.

⁵³ Zob. J. Sosnowski, *Prąd zatokowy*, Warszawa 2003.

⁵⁴ J. Sosnowski, *Od autora*, w: tamże, s. 403.

⁵⁵ W powieści Hiszpanię zastępuje Bretania. Wszystko po to, by przywołując okoliczności i konsekwencje powstania wiersza Słowackiego *Do pastereczki siedzącej na druidów kamieniach w Pornic nad oceanem*, wyeksponować związek między mistycznym okresem jego twórczości i literackim dorobkiem Grabowskiego (Micińskiego) oraz Falka (Przybyszewskiego).

Przypominam tę powieść, ponieważ powojenna, a zwłaszcza współczesna recepcja twórczości Tadeusza Micińskiego powinna uwzględnić nie tylko prace literaturoznawcze, ale także obecność młodopolskiego twórcy i jego dzieła w kulturze⁵⁶, a zwłaszcza w literaturze. Wydaje się to niemal tak samo ważne jak pamięć o śladach, które Miciński pozostawił w muzyce Karola Szymanowskiego czy 622 *upadkach Bunga*. W wypadku Jerzego Sosnowskiego argumentem dodatkowym jest to, że o Micińskim pisał on nie tylko jako beletrysta, ale także jako literaturoznawca. Więcej: w jednej ze swoich analityczno-interpretacyjnych wypowiedzi powołał się na *Prąd zatokowy*⁵⁷. Dużo ważniejsze jest to, że Sosnowski, autor magisterium poświęconego Micińskiemu i entuzjasta jego twórczości, zwłaszcza *Nietoty*⁵⁸, opublikował więcej niż tekst w rodzaju *Ruchy endekoidalne? Miciński w latach wojny światowej*, przyczynkarski, niezbyt mieszczący się w książce, w jakiej go pomieszczono⁵⁹. Jerzy Sosnowski miał (ma?) pomysł na Micińskiego i potrafił o nim napisać. Zapowiedzią był artykuł *Monte Carlo nad Dnieprem*⁶⁰, spełnieniem wspomniane już *Mediacje Tadeusza Micińskiego*⁶¹.

Najcenniejsza w lekturze Sosnowskiego jest synteza, całość zbudowana wokół tytułowych mediacji. Miciński autora *Prądu zatokowego* nie jest tym,

⁵⁶ Teksty Micińskiego wykorzystywali na swoich płytach tacy wykonawcy jak Marek Grechuta czy Grzegorz Turnau. Nie ma też powodu, by pomijać zainteresowanie nią praktykowane w naszym kraju przez przedstawicieli takich gatunków muzyki jak thrash, heavy, black czy death metal.

⁵⁷ Chodzi o interpretację *Niedokonanego*. Zob. J. Sosnowski, *Pisanie Niespełnionego*, w: tegoż, *Czekanie cudu*, Warszawa 2008.

⁵⁸ Zob. *Nie chciałbym być Katonem. Jerzy Sosnowski rozmawia z Kazimierzem Malinowskim o fantastyce, kontrkulturze, Micińskim i Andrzeju Walczaku*, „Lampa” 2005, nr 11, s. 30-31. W przywołanym wywiadzie, na wskazanych stronicach, Sosnowski mówi o źródłach swojej fascynacji Młodą Polską, Micińskim i *Nietotą*. Jego artykuły poświęcone wyłącznie powieściopodobnej *Nietocie* (zob. J. Sosnowski, *Mediacje Tadeusza Micińskiego*, w: tegoż, *Czekanie cudu*, dz. cyt., s. 214), której wersja książkowa, w odróżnieniu od fragmentów drukowanych na łamach „Sfinks”, „nie jest powieścią” (tamże, s. 224) to tekst *Powrót Arjamana* („Miesięcznik Literacki” 1988, nr 5) oraz *Słowa i Światy (o języku „Nietoty” Tadeusza Micińskiego)*, w: *Koncepcje słowa*, pod red. naukową E. Czuplejowicz i E. Kasperskiego, Warszawa 1991.

⁵⁹ Zob. J. Sosnowski, *Ruchy endekoidalne?...*, dz. cyt. Barbara Szydłowska-Cegłowa recenzując książkę, w której umieszczono artykuł Sosnowskiego, nawet o nim nie wspominała. (Zob. B. Szydłowska-Cegłowa, *Naród u Słowian*, „Spraw Narodowościowych” 1995, z. 2.) Recenzent „Pamiętnika Słowiańskiego” przywołał go w swoim omówieniu wyłącznie jako tekst otwierający cykl referatów niepodległościowych (?). Zob. L. Miodyński, *Kategoria narodu w kulturach słowiańskich*, pod red. Teresy Dąbek-Wirgowej i Andrzeja Z. Makowieckiego, Warszawa 1993, Uniwersytet Warszawski – Wydział Polonistyki, ss. 182, s. 150.

⁶⁰ Zob. J. Sosnowski, *Monte Carlo nad Dnieprem*, w: tegoż, *Śmierć czarownicy! Szkice o literaturze i wątpleniu*, Warszawa 1993. Przedruk w: tegoż, *Czekanie cudu*, dz. cyt.

⁶¹ Zob. J. Sosnowski, *Mediacje Tadeusza Micińskiego*, w: tamże.

który burzy równowagę kosmosu, Polski czy osoby ludzkiej, nie jest tym, kto brak tej równowagi po prostu opisuje. Miciński Jerzego Sosnowskiego świadomy tego, co po jego śmierci wróci echem jako demuzykalizacja czy wynikająca z niej wieloaspektowa dekonstrukcja, doświadczający wyjątkowo intensywnie rozpadu rzeczywistości wydanej antytetycznym żywiołom, rozpadu definiującego kondycję świata i człowieka na przełomie XIX i XX wieku, konsekwentnie szukał sposobów, by tę anihilującą katastrofę oswoić. Podjął się tego zadania jako mediator między tym, co wydawało się niemożliwe do pogodzenia. Budował ład godząc Chrystusa z Lucyferem w świadomym swej wielkości i śmieszności (Nad)człowieku. Wszystkie religie świata zlewał w mityczne Indie: „kolebkę ludzkości”⁶². Marzył o „integralnej rewolucji moralno-społecznej”⁶³, fundującej socjalistyczno-kapłańskie mocarstwo azjatycko-europejskie. Pisząc, ocalając, mediując, zdawał sobie sprawę, że cel, który sobie wyznaczył, jest w takim samym stopniu konieczny, co nieosiągalny. Ale nie zrezygnował.

Chciałoby się napisać, że i ci, którzy dzieła Tadeusza Micińskiego czytają, zrezygnować nie powinni, ale nie wydaje mi się stosowne zestawianie jego wysiłków z pracą usiłujących zrozumieć go literaturoznawców.

Bibliografia

Bajko M., *R. Stańczak, Elementy Kabały żydowskiej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2009, w: „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, Warszawa 2011.

Bajko M., *Sny niezwykle o Polsce i o Europie. Diagnoza kultury w pismach Tadeusza Micińskiego u progu Pierwszej Wojny Światowej*, Kraków 2015.

Bezubik K., *Tatry huczą gnozą! O prozie w twórczości prozatorskiej Tadeusza Micińskiego*, Kraków 2013.

Bolecki W., *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym: Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, wyd. 2 poprawione i zmienione, Kraków 1996.

Brzozowska S., *Człowiek i historia w dramatach Tadeusza Micińskiego*, Opole 2009.

Czermińska M., *Hipoteza autorstwa. (O podmiocie dzieł wszystkich jednego autora)*, w: *Ja, autor. O sytuacji podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa 1996.

Flis-Czeriak E., *Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości narodowej i religijnej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2008.

Głowiński M., *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997. Pierwodruk: 1969.

Gutowski W., *W poszukiwaniu życia nowego. Mit a światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Warszawa, Poznań 1980.

Gutowski W., *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002.

Januszewicz M., *Twórczość dramatyczna Tadeusza Micińskiego*, Zielona Góra 1990.

⁶² Tamże, s. 220.

⁶³ Tamże, s. 237.

- Kurkiewicz M., *W labiryntach konwencji (o prozie Tadeusza Micińskiego)*, Bydgoszcz 2004.
- Linkner T., *Zanim skończyło się maskaradą. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 2003.
- Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1-3, zespół redakcyjny: K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1967-1973.539
- Ławski J., *Ukrzyżowanie Prometeusza. Przemiany mitów w „Xiędzu Fauście” Tadeusza Micińskiego*, w: *Ateny Rzym Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, pod red. J. Ławskiego i K. Korotkicha, Białystok 2008.
- Miciński T., *Poematy prozą*, oprac. W. Gutowski, Kraków 1985.
- Miciński T., *Utwory dramatyczne*, t. 1-4, wybór i oprac. T. Wróblewska, Kraków 1978-1996.
- Miciński T., *Walka o Chrystusa*, wstęp, oprac. tekstu i przypisy M. Bajko, Białystok 2011.
- Miciński T., *Wybór poezji*, wstęp i oprac. W. Gutowski, Kraków 1999.
- Miciński T., *Xiędz Faust*, opracowanie tekstu, przypisy i posłowie W. Gutowski, Kraków 2008.
- Nycz R., *Język modernizmu*, wyd. 2, Wrocław 2002.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992.
- Próchniak P., *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2008.
- Rzewuska E., *O dramaturgii Tadeusza Micińskiego*, Wrocław 1977.
- Sobieraj S., *Alchemia wyobraźni. Rezonans twórczości Tadeusza Micińskiego w poezji międzywojennej*, Siedlce 2002.
- Sobolczyk P., *Tadeusza Micińskiego podróż do Hiszpanii*, Toruń 2005.
- Sosnowski J., *Czekanie cudu*, Warszawa 2008.
- Sosnowski J., *Ruchy endekoidalne? Miciński w latach wojny światowej*, w: *Kategoria narodu w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wirgowa, A. Z. Makowiecki, Warszawa 1993.
- Stańczak R., *Elementy Kabaly żydowskiej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Warszawa 2009.
- Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podraży-Kwiatkowskiej, Kraków 1979.
- Tomkowski J., *Świat gnozy Tadeusza Micińskiego*, w: *Młoda Polska. Legendy i światopoglądy*, red. T. Bujnicki, J. Ilg, Katowice 1993.
- Tynecki J., *Inicjacje mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim*, Łódź 1976.

Dariusz Kulesza

University of Białystok

THE KNOWN ABSENT: THE POST-WAR RECEPTION OF TADEUSZ MICIŃSKI'S PROSE

Summary

The article, in line with its title, shows the post-war reception of Tadeusz Miciński's prose. The starting point for the author is the work of Michał Głowiński and Włodzimierz Bolecki, recording the "deficiencies" of *Nietota* and *Monk Faust* (Głowiński), but also their importance for *the poetic model of prose in the interwar period* (Bolecki). Against this background, supplemented with historical and literary syntheses regarding the Young Poland, the achievements of the most important experts on Miciński's prose are presented, with Wojciech Gutowski on top of the list. Firstly, proto-monographs are discussed (Flis-Czerniak, Linker, Próchniak), and then works proposing analytical and interpretive tools which are most appropriate or not effective enough regarding *Wita* or *Mené-Mené Thekel Upharisim!...* The ending point of the article is research done by Gutowski's students (Marek Kurkiewicz) and coworkers (Jarosław Ławski

and Marcin Bajko), defining the most promising perspectives of reading Miciński. The paper is completed with an epilogue, documenting one example of contemporary fascination with the author of *Niedokonany* (*The Imperfective*) of a more than scientific character.

Keywords: Tadeusz Miciński, prose, *Monk Faust*, *Nietota*, post-war reception



TADEUSZ MICIŃSKI.

NIETOTA.

POWIEŚĆ Z TAJEMNEJ KSIĘGI TATR.

VIII. W kuźni pod Ornakiem.

Stary Oreł, Sabala, kosił siano przy księżycu — wszyscy jego domowi też się uwijają — baba i synowie.

Wnuczek ciągnie Sabalę za cugę.

— Dziadku, napowiedzcie nam bajkę.

— He he-cekaj! w samą kwilę trafiłeś, kiedy muse odpykać habrykę we fajce. —

Jak na ten raz idzie Wieszczożka Mara. Usłyszawszy, o co Jędrus molestuje, i ona przyłącza swą prośbę, której nigdy nie prociwił się Sabala.

(Mówi Baśń, usiadłszy na kopie; synowie i maleńka, nizka jego żona z wolna zaszłuchują się, wsparci na grabiach i kosiskach).

Fragment *Nietoty* drukowany w „Sfinksie” w 1909 roku

BIBLIOGRAFIA (WYBÓR)

I. Dzieła Tadeusza Micińskiego

a) Książki, druki zwarte

- *Dęby czarnobylskie*, Warszawa 1911.
- *Do źródeł duszy polskiej*, Lwów 1906.
- *Mené–Mené–Thekel Upharisim!... Quasi una phantasia*, w: *Pisma pośmiertne*, pod red. A. Górskiego i Cz. Latawca, Warszawa 1931.
- *Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni*, w: *Pisma pośmiertne*, Warszawa 1931 (wyd. II: *Poematy prozą*, oprac. W. Gutowski, Kraków 1985. Wyd. III: J. Ławski, *Wyobraźnia lucyferyczna*, Białystok 1995).
- *Nietota. Księga tajemna Tatr*, 1910 (wyd. II Kraków 2002, wyd. III Warszawa 2004).
- *Poematy prozą*, opr. W. Gutowski, Kraków 1985.
- *Poezje*, opr. J. Prokop, Kraków 1980.
- *Utwory dramatyczne*, t. 1–4, wybór i oprac. T. Wróblewska, Kraków 1978–1996.
- *Walka o Chrystusa*, wstęp, oprac. tekstu i przypisy M. Bajko, Białystok 2011 (pierwodruk: Warszawa 1911).
- *Wita*, Warszawa 1926 (wyd. II 1930).
- *Współczesna młodzież polska. Odczyt*, Kraków 1897.
- *Wybór poezji*, wstęp i oprac. W. Gutowski, Kraków 2001.
- *Xiądz Faust*, oprac. tekstu, przypisy i posłowie W. Gutowski, Kraków 2008 (pierwodruk: Kraków 1913).
- *Życie Nowe*, Warszawa 1907.

b) artykuły, szkice, korespondencja

- *Baltazarowe widmo przed Rosją*, „Polskie Siły Zbrojne” 1917, nr 3.
- *Białe Noce*. (*Wspomnienia z pobytu w Dumie*), „Ludzkość” 1907 (nr 28, 30, 32, 36, 38, 40, 42, 48).
- *Dzwony Wawelu*, „Przegląd Narodowy” 1912, nr 5, 6.
- *Forteca marmurów*, „Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 7–9.
- *Historyczny dzień*, „Polskie Siły Zbrojne” 1917, nr 9–10.
- *Instytut Dalcroza w Hellerau*, „Kurier Warszawski” 1912, nr 193.

- *Korespondencja Tadeusza Micińskiego*, opracowanie T. Wróblewska, „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 11.
- *Ku czemu Polska idzie?*, w: *Miasto świętego Jana. Zeszyt zbiorowy*, Moskwa 1916.
- *Ku świętyni*, „Kurier Warszawski” 1913, nr 113.
- *Kwiat dobroci kobiecej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 5.
- *List do współrodaków*, „Kurier Poranny” 1915, nr 7.
- *Listy Tadeusza Micińskiego do Wincentego Lutosławskiego z lat 1897–1914*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979.
- *Misterium Zwiastowania*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 42.
- *Mowa Tadeusza Micińskiego na wiecu Tatarów*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1917, nr 159.
- *Niemiec i Rosjanin*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 16.
- *O spuściźnie duchowej*, „Życie” 1899, nr 7.
- *Tatarzy w Moskwie*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1917, nr 158.
- *Teatr świątynia*, „Słowo Polskie”, 1905, nr 207.
- *Tężyzna narodu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 24.
- *Trawki z okopów*, „Polskie Siły Zbrojne” 1917, nr 1–2.
- *Trzeci Maj*, „Głos Polski” 1917, nr 19–20, 21.
- *V Olimpiada*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 32.
- *Virtuti Militari*, „Nowa Gazeta” 1914, nr 512.
- *W głębinach narodu*, „Echo Polskie” 1915, nr 3.
- *W poszukiwaniu życia nowego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 45; 1911,
- *Wielki uniwersytet cierpienia*, „Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 44.
- *Z życia pułków polskich*, „Polskie Siły Zbrojne” 1917, nr 9–10.
- *Złota Praga*, „Świat” 1912, nr 30.
- *Znaczenie rytmu*, „Kurier Warszawski” 1911, nr 287, 288.
- *Życie i twórczość w Hellerau*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 30.

II. Literatura przedmiotu

- Bajko M., „*Sny niezwykle o Polsce i o Europie*”. *Diagnoza kultury w pismach Tadeusza Micińskiego w progu Pierwszej Wojny Światowej*, Kraków 2015.
- Bajko M., *Heroiczna Apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego*, Białystok 2012.
- *Biblia w literaturze polskiej. Romantyzm – Pozytywizm – Młoda Polska*, red. E. Jakiel, J. Mosakowski, Gdańsk 2012.

- Bolecki W., *Historia i biografia – „Opowieści biograficzne” Wacława Berenta*, Wrocław 1978.
- Bolecki W., *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym: Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, wyd. 2 poprawione i zmienione, Kraków 1996.
- Boniecki E., „*Duch się we mnie wicherzy*”. *Tadeusz Miciński wobec zagadki człowieka*, Warszawa 2000.
- Brzozowska S., *Człowiek i historia w dramatach Tadeusza Micińskiego*, Opole 2009.
- Cervantes M. Saavedra de, *Obras completas. Don Quijote de la Mancha. Las doce Novelas Ejemplares*, Madrid 2003.
- Conrad J., *Heart of Darkness*, edited by R.C. Murfin, New York 1989.
- Czabanowska-Wróbel A., *Dziwne płaszcze Micińskiego*, „Teksty Drugie” 3 (111) 2008.
- Czarnowski B., *Ze wspomnień o Tadeuszu Micińskim*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1935, nr 77.
- *Czytać Tadeusza Micińskiego. Studia*, red. A. Czyż, M. Pliszka, S. Sobieraj, Siedlce 2016.
- Dalcroze Jaques-E., *Pisma wybrane*, tłum. M. Bogdan, B. Wakar, Warszawa 1992.
- Danek-Wojnowska B., Kłossowicz J., *Tadeusz Miciński*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, Seria V: *Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka [et al.], t. 2, Warszawa 1967.
- Dębicki Z., *Portrety, Seria II*, Warszawa 1928.
- Dowbor-Muśnicki J., *Moje wspomnienia*. Warszawa 2014.
- Eile S., *Antypowieść Micińskiego a estetyka młodopolska*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1979.
- Filipkowska H., *Tułacze i wędrowcy*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977.
- Flis-Czerniak E., „*Polskość jest wyznaniem*” – *Miciński w przededniu i w dobie wielkiej wojny*, w: *Pierwsza wojna światowa w literaturze polskiej i obcej. Wybrane zagadnienia*, red. E. Łoch i K. Stępnik, Lublin 1999.
- Flis-Czerniak E., *Mag Litwor, Król-Duch i joga, czyli o „Nietocie” Tadeusza Micińskiego i wiedzy tajemnej Wschodu*, w: *Czytać Tadeusza Micińskiego. Studia*, pod red. A. Czyży, M. Pliszki, S. Sobieraja, Siedlce 2016.
- Flis-Czerniak E., *Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości narodowej i religijnej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2008.
- Floryńska H., *Spadkobiercy Króla Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*, Wrocław 1976.

- Forstner D. OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.
- Fuentes C., *Cervantes czyli krytyka sztuki czytania*, przeł. J. Petry-Mroczkowska, Kraków 1981.
- Głowiński M., *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997. Pierwodruk: 1969.
- Gmys M., *Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk*, Poznań 2012.
- Gutowski W., *Cykle narracyjne w „Xiędzu Fauście” Tadeusza Micińskiego*, w: *Cykl i powieść*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, K. Sokołowska, Białystok 2004.
- Gutowski W., *Inna siłaczka? Wokół „Nauczycielki” Stefana Żeromskiego*, „Ruch Literacki”, 2005, nr 1.
- Gutowski W., *Komentarz edytorski*, w: T. Miciński, *Poematy prozą*, Kraków 1985.
- Gutowski W., *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008.
- Gutowski W., *Między inicjacją a nicością. Studia szkice o literaturze modernizmu*, Bydgoszcz 2013.
- Gutowski W., *Nagie dusze i maski. Młodopolskie mity o miłości*, Kraków 1992.
- Gutowski W., *Ostatnia noc Wielkiego Mędrca. Finał biografii księdza Fausta*, w: *Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, red. S. Kruk, E. Flis-Czeraniak, Lublin 2006.
- Gutowski W., *Pasje wyobraźni. Szkice o literaturze romantyzmu i Młodej Polski*, Toruń 1991.
- Gutowski W., *Symbolika Wawelu w twórczości Tadeusza Micińskiego*, „Ruch Literacki” 1992, z. 6.
- Gutowski W., *Tadeusza Micińskiego zmagania z prozą*, w: *Czytać Tadeusza Micińskiego. Studia*, red. A. Czyż, M. Pliszka, S. Sobieraj, Siedlce 2016.
- Gutowski W., *W poszukiwaniu życia nowego. Mit a światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Warszawa, Poznań 1980.
- Gutowski W., *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002.
- Gutowski W., *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001.
- Illg J., *Elementy gotycyzmu w powieściach Tadeusza Micińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1979.
- Illg J., *Niesamowitego spotkania karty nieznanne. Korespondencja Tadeusza Micińskiego z Wincentym Lutosławskim*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1979.
- Jagła D., *Tadeusza Micińskiego droga do Polski*, „Didaskalia” 1997, nr 19/20.

-
- Jakiel E., *Młodopolskie portrety biblijne. Wybrane zagadnienia i kreacje*, Gdańsk 2007.
 - Januszewicz M., *Twórczość dramatyczna Tadeusza Micińskiego*, Zielona Góra 1990.
 - Kaczmarek W., *Od kontestacji do relacji. Człowiek wobec Boga w dramacie Młodej Polski*, Lublin 2007.
 - Kaczmarek W., *Złamane pieczęcie Księgi. Inspiracje biblijne w dramaturgii Młodej Polski*, Lublin 1999.
 - Klim A., *Od nimfomanki do kobiety metafizycznie fatalnej. Obraz płci pięknej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: „Gorsza” kobieta. Dyskursy inności, samotności, szaleństwa, pod. red. D. Adamowicz, Y. Anisimovets, O. Taranek, Wrocław 2008.
 - *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX. Tom VIII*, pod red. A. Żarnowskiej i A. Szwarca, Warszawa 2004.
 - *Kobieta i praca. Wiek XIX i XX. Tom VI*, zbiór studiów pod red. A. Żarnowskiej i A. Szwarca, Warszawa 2000.
 - Koschmal W., *Przekształcenie noweli w poemat prozą. „Pieśń tryumfującej miłości” I. S. Turgeniewa i T. Micińskiego*, „Rocznik Komisji Historyczno-literackiej” 1990, t. XXVII.
 - Kurkiewicz M., „Dęby czarnobylskie” Tadeusza Micińskiego, „Ruch Literacki” 2001, nr 4.
 - Kurkiewicz M., *Symbole, narracje, eschatologie... Studia o literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Toruń 2007.
 - Kurkiewicz M., *Hipnoza, telepatia, prekognicja, koncepcje sobowótrowe, czyli fenomeny spirytystyczne i/lub parapsychologiczne w „Xiędzu Fauście” Tadeusza Micińskiego*, w: *Modernizm. Zapowiedzi – Krystalizacje – Kontynuacje*, red. A. Grzelak, M. Kurkiewicz, P. Siemaszko, Bydgoszcz 2009.
 - Kurkiewicz M., *W labiryntach konwencji (o prozie Tadeusza Micińskiego)*, Bydgoszcz 2004.
 - Kuźma E., *Oksymoron jako gest semantyczny w twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1979.
 - Kwiatkowski J., *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977.
 - Linkner T., *Tatrzańskie noce Micińskiego*, w: *Poezja i astronomia*, red. B. Burdziej i G. Halkiewicz-Sojak, Toruń 2006, s. 445.
 - Linkner T., *Wojenne reportaże Micińskiego z roku 1917* „Prace Literackie” LV, Wrocław 2015.
 - Linkner T., *Z juveniliów Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 2016.

- Linkner T., *Z mare tenebrarum na słoneczny Hel. W kręgu myśli bałtycko-pomorskiej Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 1987.
- Linkner T., *Zanim skończyło się maskaradą. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 2003.
- *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1-3, zespół redakcyjny: K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1967-1973.
- Ławski J., „Pszemica i kół”. Wyobrażenia poetycka Tadeusza Micińskiego w latach „Wielkiej Wojny”, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka, M. Stali, Kraków 2004.
- Ławski J., *Erudycja – indywidualizacja – inicjacja. O „Xiędzu Fauście” Tadeusza Micińskiego*, w: *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2003.
- Ławski J., *Nieznany rosyjski artykuł Tadeusza Micińskiego o Henryku Sienkiewiczu*, „Bibliotekarz Podlaski” nr 1/2016 (XXXII).
- Ławski J., *Ukrzyżowanie Prometeusza. Przemiany mitów w „Xiędzu Fauście” Tadeusza Micińskiego* w: *Ateny – Rzym – Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, pod red. J. Ławskiego i K. Korotkicha, Białystok 2008.
- Ławski J., *Wyobrażenia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”*, Białystok 1995,
- Maciejewska I., *Rewolucja i niepodległość. Z dziejów literatury polskiej lat 1905-1920*, Kielce 1991.
- Markiewicz H., *Młoda Polska a dziedzictwo pozytywizmu*, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 2.
- Matuszek G., *Kultura contra natura? O mizoginizmie minionego fin de siècle’u*, w: *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001.
- Mencwel A., *Przedwiośnie czy potop? Studium postaw polskich w XX wieku*, Warszawa 1997.
- Miciński J., *Wspomnienie o Tadeuszu Micińskim*, „Tęcza” 1934, nr 3.
- Miodowski A., *Sprawozdanie z I Ogólnego Zjazdu Delegatów Wojskowych Polaków w Rosji (7.06 – 22.06. 1917 r.)*, „Studia Podlaskie” t. X, Białystok 2000.
- *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel, T. Linkner, Gdańsk 2016
- Nycz R., *Język modernizmu*, wyd. 2, Wrocław 2002.
- Okulicz-Kozaryn R., *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Ćiułlionisa wobec Młodej Polski*, Poznań 2007.
- Pigoń S., *Niesamowite spotkanie literackie. Tadeusz Miciński – Wincenty Lutosławski*, w: tegoż, *Miłe życia drobiazgi. Pokłosie*, Warszawa 1964.

- Pilch U.M., *Kto jestem? O podmiocie w poetyckim dwugłosie. Słowacki – Miciński*, Kraków 2010.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1995.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Wieża z kości słoniowej i kazalnica czyli między des Esseintesem a Piotrem Skargą*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. tejże, Kraków 1979.
- Popiel M., *Monolog i milczenie. Glosa do estetyki modernizmu*, w: *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998.
- Popiel M., *Wzniosła groteska. „Nietota” Tadeusza Micińskiego*, w: *taż, Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999.
- Prokop J., *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1978.
- Próchniak P., *„Nietota” Tadeusza Micińskiego. Notatki na marginesach*, w: *Wśród tułaczy i wędrowców. Studia młodopolskie*, red. S. Fita, J. A. Malik, Lublin 2001.
- Próchniak P., *„Sprawa czysta, jak iza”. O „Nauczycielce” Tadeusza Micińskiego*, w: *Prus i inni. Prace ofiarowane Prof. S. Ficie*, red. J. A. Malik, E. Paczoska, Lublin 2003.
- Próchniak P., *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2006.
- *Przełom antypozytywistyczny w świadomości kulturowej końca XIX wieku*, pod. red. T. Bujnickiego i J. Maciejewskiego, Wrocław 1986.
- Rabski W., *Ostatnia rozmowa z Tadeuszem Micińskim*, „Kurier Warszawski” 1925, nr 65.
- Rzewuska E., *Elementy teatralne w powieściach Tadeusza Micińskiego*, w: *O prozie polskiej XX wieku. Materiały konferencji ogólnopolskiej w Toruniu (XI 1968)*, red. A. Hutnikiewicz, H. Zaworska, Wrocław 1971.
- Rzewuska E., *O dramaturgii Tadeusza Micińskiego*, Wrocław 1977.
- Sadlik M., *„Konfesje samotnych”. W kręgu prozy spowiedniczej 1884–1914*, Kraków 2004.
- Sławińska I., *Miciński i Hellerau*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1979.
- Sobieraj S., *Alchemia wyobraźni. Rezonans twórczości Tadeusza Micińskiego w poezji międzywojennej*, Siedlce 2002.

- Sobolczyk P., *Tadeusza Micińskiego podróż do Hiszpanii*, Toruń 2005.
- Sosnowski J., *Playa de Mera. Jeszcze o „niesamowitym spotkaniu literackim”*, „Kresy. Kwartalnik Literacki” 1998, nr 1.
- Sosnowski J., *Ruchy endekoidalne? Miciński w latach wojny światowej*, w: *Kategoria narodu w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wirgowa, A. Z. Makowiecki, Warszawa 1993.
- *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1979.
- Suszka C., *W poszukiwaniu utraconej jedni: o synkryzmie kulturowo-religijnym w twórczości Tadeusza Micińskiego*, „Ruch Literacki” 2001.
- Trzaskowski Z., *Transcendentne misterium życia w twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań* pod red. S. Fity, Lublin 1993.
- Trześniowski D., *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863–1918)*, Lublin 2005.
- Tuczynski J., *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, Warszawa 1981.
- Tynecki J., *Inicjacje mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim*, Łódź 1976.
- Waligóra J., *O milczeniu w dramacie Młodej Polski – wstępne rozpoznanie zagadnienia*, w: *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001.
- Wasilewski Z., *Tadeusz Miciński i jego los*, „Gazeta Warszawska” 1925, nr 74-75.
- Weiss T., *Przełom antypozytywistyczny w Polsce w latach 1880–1890*, Kraków 1966.
- Wróbel-Best J., *Misteria Czasu. Problematyka temporalna Tadeusza Micińskiego*, Kraków 2012.
- Wróblewska T., *Recepcja czyli nieporozumienia i mistyfikacje*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1979.
- Wydrycka A., *Zapomniane teksty Micińskiego*, „Ruch Literacki” 1989, z. 4-5.
- Zabawa K., *„Kalejdoskop myśli – wrażeń i obrazów” – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 2000.
- Zahorska A., *Ofiara bolszewizmu. Wspomnienie pośmiertne o Tadeuszu Micińskim*, „Przegląd Wieczorny” 1922, nr 229.
- Ziejka F., *Śpiący rycerze*, w: tegoż, *Złota legenda chłopów polskich*, Warszawa 1984.
- Ziółowicz A., *„Misteria polskie”. Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Kraków 1996.
- Zrębowicz R., *Ze wspomnień o Tadeuszu Micińskim*, „Rzeczpospolita” 1925, nr 64.

NOTY O AUTORACH

MATEUSZ ANTONIUK, dr, asystent w Katedrze Edytorstwa i Nauk Pomocniczych na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowania badawcze: historia literatury polskiej XX wieku, krytyka genetyczna i badania materialnych świadectw procesu twórczego, archiwa pisarzy oraz materialność tekstu literackiego. Współredaktor tomu: (wraz z J. Zach oraz D. Jarząbek-Wasyl) E. Miodońska-Brookes *Tutaj, czyli W Krakowie. Rozmowy o domu i uniwersytecie* (Kraków 2013). Autor książek: „*Kultura małomówna*” Stanisława Lacka. *W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia* (S. Lack, S. Wyspiański, M. Komornicka, T. Miciński, J. Wroczyński) (Kraków 2006); *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta (do 1957 roku)* (Kraków 2009) oraz *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza: próby czytania* (Kraków 2015). Stypendysta *Milosz Czesław Fellowship* (2014).

KATARZYNA BADOWSKA, dr, adiunkt w Katedrze Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. Zainteresowania badawcze: literatura Młodej Polski (w kontekście europejskim) z jej nowatorskimi rozwiązaniami, przede wszystkim w obszarze prozy; problematyka nowoczesnej podmiotowości jako temat literatury przełomu XIX i XX wieku oraz problematyka modernistycznego erotyzmu. Redaktorka tomów: (z A. Janiak-Staszek) *Ulica – zaułek – bruk. Z problematyki miasta w literaturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku* (Łódź 2013) oraz *Przekleństwo i harmonia nieskończonego. Z zagadnień literatury Młodej Polski i epok późniejszych* (Łódź 2014). Autorka monografii: „*Godzina cudu*”. *Miłość i erotyzm w twórczości Stanisława Przybyszewskiego* (Łódź 2011).

MARCIN BAJKO, dr, adiunkt Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Zainteresowania badawcze: pisarstwo Tadeusza Micińskiego w kontekście literatury romantycznej i młodopolskiej; twórczość Juliusza Słowackiego, Seweryna Goszczyńskiego, „czarny romantyzm”; Wschód i Zachód w literaturze modernizmu, mitologie, religie. Napisał doktorat o twórczości Tadeusza Micińskiego. Edytor jego polemicznego pisma *Walka o Chrystusa* (1911), wydane po stu latach (Białystok 2011). Autor monografii: *Heroiczna Apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego* (Białystok 2012). Ostatnio wydał książkę: „*Sny niezwykle o Polsce i o Europie*”. *Diagnoza kultury w pismach Tadeusza Micińskiego u progu Pierwszej Wojny Światowej* (Kraków 2015).

SABINA BRZOWSKA-DYBIZBAŃSKA, dr hab., prof. Uniwersytetu Opolskiego, kierownik studiów doktoranckich (językoznawstwo, kulturoznawstwo, literaturoznawstwo) na Wydziale Filologicznym UO, Collegium Maius. Zainteresowania badawcze: literatura (i kultura) drugiej połowy XIX wieku oraz pierwszych dekad wieku XX; dramat, teatr. Redaktorka tomu: (wraz z A. Mazur) *Literackie zmierzchy dziewiętnastowieczności* (Opole 2013). Autorka monografii: *Klasycyzm i motywy antyczne w poezji Młodej Polski* (Opole 2000) oraz *Człowiek i historia w dramatach Tadeusza Micińskiego* (Opole 2009).

ELŻBIETA FLIS-CZERNAK, dr hab., adiunkt w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Zainteresowania badawcze: przemiany prozy fabularnej pozytywizmu i Młodej Polski, poezja okresu modernizmu, literatura pozytywizmu i Młodej Polski wobec tradycji romantycznej, jak również związki literatury polskiej z kulturą rosyjską. Współredaktorka tomów: (z S. Krukiem) *Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej* (Lublin 2006), a także (z E. Łoch, G. Wallnerem i D. Piechotą) *Starość i inne problemy egzystencjalne w badaniach interdyscyplinarnych*, seria: *Między literaturą a medycyną*, cz. VIII (Lublin 2014). Autorka monografii: *Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości narodowej i religijnej w twórczości Tadeusza Micińskiego* (Lublin 2008) oraz *Błędni rycerze i nauczyciele rozumności. Dialogi z romantyzmem w literaturze polskiej lat 1864–1918* (Lublin 2015).

WOJCIECH GRUCHAŁA, dr, pracownik Wyższej Szkoły Zawodowej im. Stanisława Pigonia w Krośnie. Absolwent polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Praca magisterska poświęcona twórczości Waława Berenta została wyróżniona na ogólnopolskim Konkursie o Nagrodę im. Czesława Zgorzelskiego w Lublinie i opublikowana pod tytułem *Architekt prozy. Retoryczna analiza stylu wybranych powieści Waława Berenta* (Kraków 2007). Rozprawa doktorska poświęcona Rosji jako tematowi literackiemu w powieści polskiej w Naukowej Serii Wydawniczej „Przełomy/Pogranicza” (Białystok 2016). Zainteresowania badawcze związane są z poetyką oraz stylistyką literatury polskiej przełomu XIX i XX wieku. Publikował wiersze w „Tygodniku Powszechnym”, „Dekadzie Literackiej” i „Pograniczach”.

WOJCIECH GUTOWSKI, prof. zw. dr hab., prof. em. Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, badacz literatury okresu Młodej Polski oraz literatury XX wieku i Romantyzmu. Wieloletni kierownik i inicjator powstania Katedry Literatury Polskiej XIX i XX Wieku w Instytucie Filologii Polskiej

i Kulturoznawstwa UKW. Autor licznych studiów, szkiców, artykułów i monografii. Opublikował m.in.: *W poszukiwaniu życia nowego. Mit a światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego* (Warszawa 1980), *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku* (Toruń 1994), *Konstelacja Przybyszewskiego* (Toruń 2008), jak również *Między inicjacją a nicością. Studia i szkice o literaturze modernizmu* (Bydgoszcz 2013). Edytor utworów Tadeusza Micińskiego, w tym krytycznej edycji powieści *Xiądz Faust*, wznowionej po prawie stu latach (Kraków 2008).

GRZEGORZ IGLIŃSKI, dr hab., prof. Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, pracownik Instytutu Polonistyki i Logopedii na Wydziale Humanistycznym UWM. Zainteresowania badawcze: literatura modernistyczna przełomu XIX i XX wieku, twórczość Jana Kasprowicza, a także wątki mityczne w polskiej literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku na tle europejskim. Redaktor tomów: *Fascynacje, inspiracje, koncepcje. Romantyczne, pozytywistyczne i młodopolskie obszary wartości i znaczeń* (Warszawa 2008), jak również *Jego świat. 150-lecie urodzin Jana Kasprowicza* (Olsztyn 2011). Autor książek: *Magia serca i słowa w modernistycznych snach i wizjach* (Warszawa 2005) oraz *Antyk, chrześcijaństwo, poezja. Rozważania o twórczości Jana Kasprowicza* (Olsztyn 2014).

EDWARD JAKIEL, dr hab., prof. Uniwersytetu Gdańskiego, dyrektor Instytutu Filologii Polskiej UG. Założyciel i kierownik tamtejszej Pracowni Badań nad Biblią i Religią w Literaturze Polskiej XIX i Początku XX w., przekształconej w Pracownię Badań nad Biblią w Literaturze Polskiej i Polskim Filmie. Prowadzi badania nad obecnością Biblii w literaturze polskiej, problematyką religijną w literaturze polskiej XIX i XX wieku, religijną literaturą użytkową. Współredaktor tomów: (z J. Mosakowskim) *Biblia w literaturze polskiej. Romantyzm – Pozytywizm – Młoda Polska* (Gdańsk 2013), jak też (z T. Linknerem) *Młoda Polska w najnowszych badaniach* (Gdańsk 2016). Autor książek: *Młodopolskie portrety biblijne. Wybrane zagadnienia i kreacje* (Gdańsk–Sopot 2007) oraz *W służbie katechezy. Teksty literackie w periodykach religijnych 1890–1918 w kontekście Młodej Polski* (Gdańsk–Sopot 2010). Członek Stowarzyszenia imienia Romana Brandstaettera i Towarzystwa Miłośników Języka Polskiego.

WOJCIECH KOWALEWSKI, mgr, instruktor w Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej w Krakowie. Zagadnienia badawcze: mistyka i okultyzm; twórczość Edgara Allana Poe'go, Charlesa Baudelaire'a, Jorisa Karla Huysmansa oraz Tadeusza Micińskiego. Autor wielu artykułów, w tym: *U progu Małopolskiej*

Biblioteki Cyfrowej (2007) oraz *Digitalizacja starych gazet w Małopolskiej Bibliotece Cyfrowej* (2013). Napisał pracę monograficzną na temat twórczości Micińskiego na przykładzie jego niedokończonego dzieła: *Mene-Mene-Thekel Upharisim!... Quasi una phantasia*.

DARIUSZ KULESZA, dr hab., prof. Uniwersytetu w Białymstoku, kierownik Zakładu Literatury Międzywojennej i Współczesnej w Instytucie Filologii Polskiej UwB. Zainteresowania badawcze: literatura chrześcijańska, literatura powojenna, literacki Białystok oraz epepeja. Współautor *Słownika poetów polskich* (Białystok 1997). Autor takich książek, jak: *Tragedia ukrzyżowana (Dramaty chrześcijańskie R. Brandstaettera i J. Zawieyskiego)*, Białystok 1999) oraz *W poszukiwaniu istoty rzeczy. Studia i portrety*, Białystok 2015). Redaktor i współautor tomu *Tradycja i przyszłość genologii* (Białystok 2013). Współredaktor czterech monografii naukowych dotyczących cyklu, cykliczności oraz literatury religijnej. Ostatnio wydał rozprawę: *Epepeja. Mysliwski, Herbert, Mrożek* (Białystok 2016).

MAREK KURKIEWICZ, dr hab., adiunkt w Pracowni Najnowszej Literatury Polskiej i Krytyki Literackiej w Instytucie Filologii Polskiej i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Zainteresowania badawcze: literatura Młodej Polski, twórczość Tadeusza Micińskiego, literatura międzywojenna i współczesna, biografie polskich twórców literatury XX wieku, a także dziennikarstwo w nowych mediach. Współredaktor tomów: (z A. Grzelak i P. Siemaszko) *Modernizm. Zapowiedzi – Krystalizacje – Kontynuacje* (Bydgoszcz 2009), jak również (z R. Mielhorskim) *Krytyka po przełomie. Wybrane problemy z dwudziestopięciolecia 1989–2014* (Bydgoszcz 2016). Autor książek: *W labiryntach konwencji. O prozie Tadeusza Micińskiego* (Bydgoszcz 2004) oraz *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski* (Bydgoszcz 2013).

JAROSŁAW ŁAWSKI, prof. zw. dr hab., dziekan Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku; badacz wyobraźni poetyckiej, twórca i kierownik Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” w Instytucie Filologii Polskiej UwB. Zainteresowania badawcze: faustyzm i bizantyzm w literaturze polskiej, interpretacje Romantyzmu, Młoda Polska, polsko-wschodniosłowiańskie związki literackie oraz Czesław Miłosz. Redaktor naczelny Naukowych Serii Wydawniczych „Czarny Romantyzm”, „Przełomy/Pogranicza” oraz „Colloquia Orientalia Bialostocensia”. Autor wielu książek, w tym: *Wyobraźnia licyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie*

Chrystusa Pana na pustyni” (Białystok 1995) oraz *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia* (Białystok 2010). Ostatnio wydał: *Miłosz: „Kroniki” istnienia. Sylwy interpretacyjne* (Białystok 2014). Członek Komitetu Nauk o Literaturze PAN.

ANNA MARTENS, dr, adiunkt w Katedrze Mediów, Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej w Wyższej Szkole Informatyki i Zarządzania z siedzibą w Rzeszowie, pełnomocnik Prorektora ds. Nauczania ds. studentów uzdolnionych; literaturoznawczyni. Zainteresowania badawcze: literatura porównawcza, kulturowe wymiary dyskursu, komunikacja społeczna i nowe media, użytkowanie i konsumpcja mediów, metodologia badań medioznawczych, jak też dyskurs mniejszości. Autorka wielu artykułów, w tym: *Formy i normy – język komunikacji internetowej. Rozważania wstępne* (2012), *Rozmyślenia o ojczyznach i tożsamości* (2015) oraz (wraz z I. Leonowicz-Bukałą) *Polska dla Polaków? Rozważania na przykładzie polskiego dyskursu o Ukraińcach w sieci* (2016).

ANNA PEKANIEC, dr, asystent w Katedrze Krytyki Współczesnej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego; historyczka i krytyczka literatury. Prowadzi zajęcia oraz warsztaty krytyczne skoncentrowane wokół zagadnień związanych z szeroko pojętym autobiografizmem, historią literatury kobiet i literaturą polską po roku 1989. Autorka wielu artykułów, w tym: *Odcienie szarości. Portret Jarosława Iwaszkiewicza* (2011), *Literatura dokumentu osobistego kobiet. Ewolucja teorii, zmiany praktyk lekturowych* (2014), jak również *Kobieta – miasto – wojna. Dwie narracje autobiograficzne z przemyskiej twierdzy (1914–1915)* (2015). Wydała książkę: *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobięca literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej* (Kraków 2013).

URSZULA M. PILCH, dr, adiunkt w Katedrze Historii Literatury Pozytywnemu i Młodej Polski na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książek: *Język czterech żywiołów. Kreacje obrazów w liryce Juliusza Słowackiego* (Kraków 2006) oraz *Kto jestem? O podmiocie w poetyckim dwugłosie. Juliusz Słowacki i Tadeusz Miciński* (Kraków 2010). Współredaktorka tomu: (wraz z A. Czabanowską-Wróbel) *Młodopolski witalizm. Modernistyczne witalizmy* (Kraków 2016). Wybrane nagrody i wyróżnienia: Indywidualna Nagroda Rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego III stopnia, Nagroda im. Marty i Konrada Górskich (2011), dwukrotna Laureatka stypendium Ministra Edukacji Narodowej i Sportu, jak również laureatka stypendium z Funduszu im. Stanisława Estreichera.

ANNA SOBIECKA, dr hab., prof. Akademii Pomorskiej w Słupsku, pracownik Zakładu Teorii Literatury i Badań Kulturowych oraz koordynator Pracowni Dokumentacji Teatru w Słupsku w Instytucie Polonistyki Akademii Pomorskiej w Słupsku. Zainteresowania badawcze: literaturoznawstwo, teatrologia, historia teatru i dramatu polskiego drugiej połowy XIX wieku, dzieje teatru w Słupsku oraz działania teatrów lokalnych, a także współczesne zjawiska teatralne w perspektywie transkulturowej. Redaktorka tomów: *Teatr w Słupsku. Przedstawienia* (Słupsk 2014) oraz *Szekspir(y) Żurowskiego* (Słupsk 2014). Autorka książek: *Michał Bałucki i teatr. Wybrane problemy i aspekty* (Słupsk 2006), jak również *Teatr w Słupsku. Instytucja artystyczna* (Słupsk 2012).

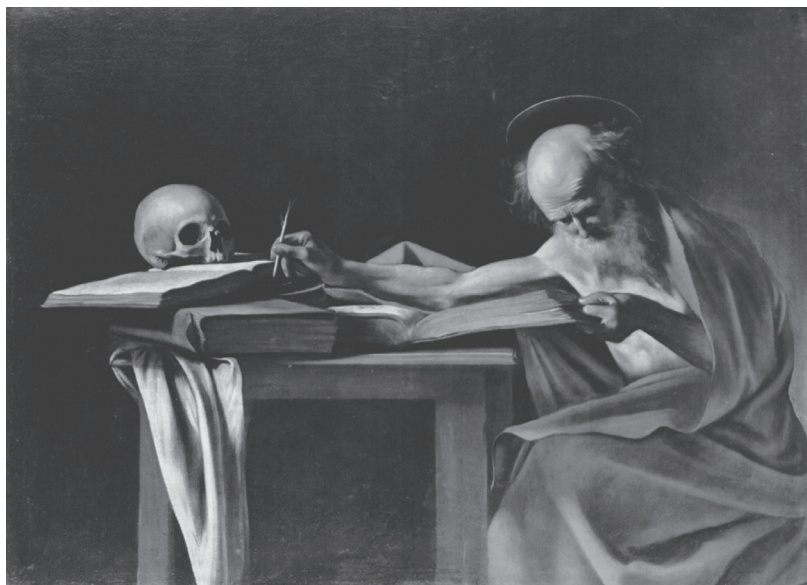
PIOTR SOBOLCZYK, dr nauk humanistycznych, absolwent polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pracownik Instytutu Badań Literackich PAN w Warszawie. Pisarz, poeta. Autor 5 tomów wierszy i 2 książek prozatorskich oraz rozprawy pt. *Tadeusza Micińskiego podróż do Hiszpanii* (Toruń 2005). Tłumacz literatury hiszpańskiej, angielskiej i francuskiej. Czynny krytyk literacki. Laureat stypendiów MEN, Prezydenta Miasta Krakowa, Fundacji Estreicherów, Fundacji na rzecz Nauki Polskiej (dwukrotnie), Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz nagrody Narodowego Centrum Kultury za doktorat z zakresu kulturoznawstwa. Ostatnio wydał: *Queerowe subwersje. Polska literatura homotekstualna i zmiana społeczna* (Warszawa 2015) oraz *Polish queer modernism* (Frankfurt nad Menem 2015).

JOLANTA WRÓBEL-BEST, dr, pochodzi z Białegostoku. Ukończyła filologię polską i filozofię na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Obecnie mieszka i pracuje w Teksasie w Stanach Zjednoczonych. Zainteresowania badawcze: hermeneutyka, fenomenologia egzystencjalna, literatura europejska, translacja oraz slawistyka. Autorka książki: *Misteria czasu. Problematyka temporalna Tadeusza Micińskiego* (Kraków 1999; wyd. 2: Kraków 2012).

ANNA WYDRYCKA, dr hab., adiunkt w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Badaczka literatury Młodej Polski, zwłaszcza poezji, krytyki i nurtu kobiecego. Autorka monografii „...Rymów gałązeczki skrzydlate...”. *W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej* (Białystok 1998). We własnym zakresie wydała między innymi opracowanie *Poezje Marceliny Kulikowskiej* (Białystok 2001). Ostatnio opublikowała monografię: *Między bios a zoé. Poetycka antropologia w liryce Młodej Polski. Interpretacje* (Białystok 2012). Należy do Rady Redakcyjnej Serii Naukowej Przełomy/Pogranicza oraz do Rady Naukowej cyklu

międzynarodowych konferencji *Sybir. Wysiedlenia – Losy – Świadectwa*. Jest członkiem Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza, Wspólnoty Polskiej oraz Międzynarodowego Stowarzyszenia Białostoczan.

Opracował: Michał Siedlecki



Caravaggio, Św. *Hieronim* piszący, 1605-1606

THE PROSE OF TADEUSZ MICIŃSKI. STUDIES. INTRODUCTION BY JAROSŁAW ŁAWSKI. EDITED BY MARCIN BAJKO, WOJCIECH GUTOWSKI, JAROSŁAW ŁAWSKI. SCHOLARLY PUBLISHING PROJECT – SERIES ‘WATERSHEDS/BORDERLANDS’. CHAIR IN PHILOLOGICAL STUDIES ‘EAST – WEST’, THE UNIVERSITY OF BIAŁYSTOK. BIAŁYSTOK 2017.

Summary

Tadeusz Miciński (1873–1918) was a renowned writer of Polish modernism – a poet, playwright, journalist, novelist, and literary critic. In 1902 he published his only volume of poetry, *In the Twilight of Stars*. Some occasional verse was included in his 1910 novel, *Nietota. The Book of Tatra Mystery*. Between 1903 -1909 he travelled to St. Petersburg, Rome, Hellerau near Dresden, and in 1912 he was appointed a correspondent at the Olympic Games in Stockholm. He published *Prince Potemkin* (1906), a drama on the mutiny on a Russian battleship; a collection literary sketches *To the Origins of the Polish Soul* (1906); *In the Golden Palace's Darkness, or Basilissa of Theophan* (1909); a collection of short stories, *The Oaks of Chernobyl* (1911); and *Priest Faust*, a novel (1913). After the outbreak of WW I, he resided in Polesie, where, as an Austrian citizen, he was interned. Later, he lived in Kaluga and, subsequently, in Warsaw. In 1915, he moved with his family to Moscow, where he served as an educational officer in general J. Dowbor-Muśnicki's army corps. In 1918 (February or March), during his way back to Poland, Miciński was probably killed in the vicinity of Czechersk.

Miciński was misunderstood by his contemporaries. His lyrics novels, dramas, essays, and articles galvanized and divided the public. For some he was a mystic, for some – a hack. A significant part of his achievement was published posthumously: the 1907 prose poem *Unfulfilled* (1931), as well as the novels *Mené-Mené-Thekel Upharisim! Quasi una phantasia...* (1931) and *Wita* (1926). In the twentieth century his significance was rising constantly, and today his works are commented by notable scholars: Czesław Łatawiec, Wojciech Gutowski, Maria Podraza-Kwiatkowska, Jan Prokop, Jerzy Illg, Teresa Wróblewska, to name but a few. Contemporary critics emphasize the aesthetic innovation of his work (grotesque, tragi-grotesque, absurd), its symbolic depth (e.g. his proclivity to oxymoron), and erudition, which, contrary to what his enemies claimed before 1918, was not ‘chaotic’. His most important novels, *Nietota* (1910) and *Priest Faust* (1913), as well as poetry, prose poems and dramas have been republished in critical editions. In 2016, Chair in Philological Studies ‘East–West’, the University of Białystok, initiated a four-volume

edition of Miciński's *Miscellaneous Works*, which was possible by the grant of the National Program for the Development of the Humanities for the years 2016 – 2019, headed by Marcin Bajko, PhD. The present volume is published as part of the aforementioned project. The idea to re-interpret Miciński's prose was conceived in 2013, the year of the centenary of *Priest Faust's* publication. The project was entitled "Tadeusz Miciński's Prose. New Horizons of Interpretation". The papers from 2013 to 2015 were then supplemented by those written from 2015 to 2017, and the whole collection thus created covered the following issues:

- *Priest Faust* – its idea and aesthetics. Interpretive proposals,
- Miciński's novels – their form, language, and ideas,
- Intertextuality, grotesque, sublime (and other) in Miciński's novels,
- Paintings, music, sculpture, and film as contexts for his novels,
- Poetic prose – its aesthetic shape (interpretive proposals),
- Miciński's correspondence,
- Miciński's essays,
- Articles and manifestos – their formal and ideological stance,
- Miciński's prose against the backdrop of European and American prose at the turn of the 19th century,
- Philosophical, theological and theosophical contexts of his oeuvre,
- Intra-generic interpretations (drama-novel, novella-novel, etc.),
- The imaginarium of Miciński's prose,
- The rendition of other cultures and literatures in Miciński's prose,
- Woman, man, child, crowd, individual – figures of human being in Miciński's works,
- Self-referentiality in his prose writings,
- Modes of language expression in Miciński's prose.

The present volume has been edited by Marcin Bajko, PhD, head of the grant (the University of Białystok); Professor Wojciech Gutowski, the most accomplished researcher in Miciński's works (Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz); and Professor Jarosław Ławski, who initiated the project and wrote 'Introduction' to the volume (Chair in Philological Studies 'East-West', the University of Białystok). The volume is divided into three parts: I. The Rudiments, II. Interpretations, III. Contexts, Intertexts, and is supplemented by an index of names and titles. 2017 will see the publication of the first volume of Tadeusz Miciński's *Miscellaneous Works*. The remaining ones will be published in 2018 and 2019, respectively. In 2018 there will be the centenary of Miciński's death, which will provide the opportunity to organize a special seminar session dedicated to the writer.

INDEKS NAZWISK

A

Abramowski Edward – 218,
Achebe Chinua – 410, 425,
Adamczyk Zdzisław Jerzy – 7,
Adamowicz Daria – 229, 237, 436,
565,
Allioli Joseph Franz von – 485,
Alonso Dámaso – 506,
Altenberg Herman – 238,
Anderson Kurt – 442,
Andrzej Bobola, św. – 150,
Andrzejewski Jerzy – 548,
Anioł Słazak (Angelus Silesius) – 217,
Anisimovets Yulia – 229, 237, 436, 565,
Antoni z Padwy, św. – 4, 348,
Antoniuk Mateusz – 10, 12, 290, 294-
295, 300-301, 306, **(407-426)**,
Appia Adolphe – 523,
Araszkiewicz Feliks – 236-237,
Archimedes – 445,
Arcybuszew Jurij Konstantynowicz – 8,
Ariosto Ludovico – 274,
Aronowicz Maciej – 20,
Arystofanes – 353,
Arystoteles – 352,
Augustyn z Hippony, św. – 356, 368,
Avenarius Richard – 445,

B

Babiański Aleksander – 176-177, 192,
Bachelard Gaston – 80,
Bachórz Józef – 7,
Badowska Katarzyna – 10, 12, **(379-
406)**,
Bajko Marcin – 4-6, 9, 11, 19, 21-22,
26, 29, 31, 34, 41, 82, 97, **(129-162)**,

171, 206, 211, 216, 221, 374, 376,
463-464, 545, 553-554, 557-559, 561-
562, 569-570,
Balbierz Jan – 498, 512,
Ballanche Pierre-Simon – 398-399,
Banaszak Józef – 350,
Bandrowski Jerzy – 270-271, 274,
276, 282,
Banek Kazimierz – 555,
Baranowska-Dohrnowa Anna – 519,
Baranowski Jerzy – 242,
Barańczak Stanisław – 534,
Bartosiniński Jan – 109, 113,
Bartoszyński Kazimierz – 272,
Batory Stefan, król Polski – 156,
Baudelaire Charles – 323, 430, 434, 442,
Baykowski Karol – 105-106,
Bąbiak Grzegorz – 290, 379, 405,
Beckett Samuel – 446,
Beethoven Ludwig van – 518,
Bejska Apolonia – 345,
Bellinger Gerhard J. – 301,
Belmont Leo (właśc. Blumental Le-
opold) – 382,
Bem Jakub – 217,
Berent Wacław – 48, 248, 451, 458,
464, 562,
Bergson Henri – 74, 102, 439, 445,
Berman Ronald – 432,
Bethmann-Hollweg Theobald von –
176, 178, 181-182,
Bezubik Krystyna – 545-546, 557,
Biedermann Hans – 366, 372-373,
Biegeleisen Henryk – 317,
Bielyj Andriej – 24, 40,
Bieńkowski Zbigniew – 323,

- Bierdiajew Mikołaj – 131,
 Biernacki Andrzej – 244,
 Bizan Marian – 110,
 Blake William – 374,
 Blanchot Maurice – 394,
 Bloom Harold – 432, 445,
 Błaszak Czesław – 352,
 Błęszyński Tomasz – 117,
 Błoński Jan – 548,
 Boberska Marta – 353,
 Bobkowski Andrzej – 533,
 Boccaccio Giovanni – 358,
 Bodo Eugeniusz – 277,
 Boduszyńska-Borowikowa Maria – 413,
 Bogdan Magdalena – 522, 531, 563,
 Bolecki Włodzimierz – 208, 221,
 273-275, 286, 303, 306, 458, 464, 534,
 536-538, 540-541, 547-548, 557-558,
 562-563, 567,
 Bolesław I Chrobry, król Polski – 156,
 185, 505-506, 508,
 Bolesław II Szczodry (Śmiały), król
 Polski – 445,
 Boniecki Edward – 102, 110, 127, 563,
 Borgia Cesare – 158,
 Borkowska Grażyna – 7, 247, 249,
 Borowczak Alina – 414, 425,
 Borowska Sylwia – 170,
 Borowski Andrzej – 500, 512,
 Borowy Wacław – 409, 417, 425-426,
 Boruciński Michał – 16,
 Bosak Czesław – 486,
 Bosch Hieronim – 390,
 Böcklin Arnold – 4,
 Bradbury Malcolm – 431,
 Branicki Aleksander – 318,
 Branicki Franciszek Ksawery – 145, 189,
 Brecht Bertold – 447,
 Bresziński Wojciech – 350,
 Brzozowska Sabina – 10, 12, 21, **(269-
 287)**, 515, 528, 531, 548, 557, 563,
 Brzozowski Jerzy – 323,
 Brzozowski Stanisław – 25-26, 218,
 421, 433, 458, 545,
 Buber Martin – 25,
 Bujak Franciszek – 103,
 Bujnicki Kazimierz – 479,
 Bujnicki Tadeusz – 243, 268, 546,
 558, 567,
 Bujwidowa Kazimiera – 257,
 Bukowski Ignacy – 50,
 Burdziej Bogdan – 7, 379, 406, 565,
 Burne-Jones Edward – 275,
 Buryła Sławomir – 7,
 Burzka-Janik Małgorzata – 4,
 Byron George Gordon – 274,
- C**
 Calderón de la Barca Pedro – 38, 381,
 400, 404,
 Carducci Giosuè – 24,
 Carm O. – 477,
 Casanova Zofia – 114,
 Caselli Daniela – 446,
 Castro Américo – 498, 512,
 Cervantes y Saavedra Miguel de – 10,
 13, 126, **(497-513)**, 514, 563-564,
 Charcot Jean-Martin – 445,
 Chełmoński Józef – 140, 525,
 Chenel Pascual Alvaro – 353-354,
 364, 372,
 Chevalier Jean – 34, 170-171,
 Chlebowski Bronisław – 479,
 Chmiel Adam – 516,
 Chmielowski Piotr – 22, 241,
 Chrostowski Waldemar, ks. – 477,
 490, 492,

- Chwaściński Bolesław – 423,
 Chylińska Teresa – 213,
 Cichowicz Stanisław – 37,
 Cieszkowski August – 110,
 Cirlot Juan-Eduardo – 371, 390, 401,
 Ciwkacz Olga – 23,
 Claudel Paul – 517, 524-525,
 Clausewitz Carl von – 178,
 Conrad Joseph – 410-416, 420-422,
 425-426, 444-445, 563,
 Cooper Jean C. – 347, 352-353, 357-
 358, 361, 365, 368, 370, 372-374, 376,
 Courtenay Baudouin Jan Niecisław
 de – 115,
 Craig Edward Gordon – 518,
 Crookes William – 445,
 Crowther Paul – 447,
 Csáth Géza – 24,
 Cumont Franz – 445,
 Curtius Ernst Robert – 500, 512,
 Cyboran Leon – 509,
 Cywiński Stanisław – 275,
 Czabanowska-Wróbel Anna – 26, 95,
 108, 129, 157, 162, 172, 206, 212, 218,
 229, 237, 263-264, 271, 286, 334, 428,
 433, 436, 439, 469, 504, 523, 531, 563,
 566,
 Czachowski Kazimierz – 116, 241-
 242, 244, 270-271, 276,
 Czaplejewicz Eugeniusz – 556,
 Czapliński Przemysław – 414, 425,
 Czapska Maria – 260,
 Czarnowski B. – 164, 206, 563,
 Czarski Wacław – 547,
 Czartkowska Maria – 356,
 Czartkowski Adam – 356,
 Czermińska Małgorzata – 7, 246,
 267, 551, 557,
 Czerwiński Grzegorz – 26, 29, 136,
 Czwojdrak Aleksandra – 490,
 Czyż Antoni – 22, 31, 82, 119, 127,
 563-564,
Ć
 Ćwikliński Krzysztof – 533,
Č
 Čiurlionis Konstantinas Mikalojus –
 103, 127, 131, 566,
D
 Danek-Wojnowska Bożena – 130,
 312-313, 338, 340, 563,
 Daniłowski Gustaw – 467, 495,
 Dante Alighieri – 138,
 Darwin Charles – 445,
 Daszyńska Zofia – 110,
 Daumer Georg Friedrich – 264-265,
 Dawid, król Izraela – 390,
 Dąbek-Wigrowa Teresa – 151, 551,
 556, 558, 568,
 Dąbrowski Jan Henryk – 131, 214,
 Dąmbska Izydora – 293, 298-299,
 305-306,
 Degler Janusz – 291, 436-437,
 Dehnel Jacek – 434, 448, 563,
 Demska Marzena – 350,
 Dębicki Zdzisław – 163, 206, 563,
 Dickstein-Wieleżyńska Julia – 24,
 Dion Chryzostom – 352,
 Dmowski Roman – 152,
 Dobkowski Mariusz – 57,
 Doboszevska Alina – 107,
 Dobrowolska Maria – 242,
 Doering Mariusz – 24,
 Dohrn Harald – 519,
 Dohrn Wolf – 519, 526,
 Domańska Ewa – 497, 513,

Donne John – 219,
 Dopart Bogusław – 213, 278,
 Doré Gustaw – 485,
 Dos Passos John – 432,
 Dowbor-Muśnicki Józef – 137, 143,
 168, 206, 563,
 Driesch Hans – 445,
 Drucki-Lubecki S. – 176, 181,
 Dudek Andrzej – 338,
 Dumas Aleksander (ojciec) – 54, 274,
 Dupuis Charles – 445,
 Durer Christopher S. – 437,
 Dynowska Wanda – 120,
 Dzierżykraj-Morawski Franciszek –
 355,
 Dzierżyński Feliks – 150-151,

E

Eble Kenneth – 432,
 Edison Thomas Alva – 445,
 Eile Stanisław – 23, 269, 286, 312,
 340, 563,
 El Greco (właśc. Domenikos Theoto-
 kopulos) – 429, 432, 436,
 Eliade Mircea – 264, 398, 506, 512,
 Eliot Thomas Stearns – 430, 436-437,
 445, 551,
 Eurypides – 398,
 Ezop – 355,

F

Faryna-Paszkiewicz Hanna – 23,
 Fechner Gustaw Teodor – 488,
 Feldman Wilhelm – 26, 152, 241,
 Ferreras Juan Ignacio – 500,
 Fetterley Judith – 243,
 Filip III Habsburg, król Hiszpanii –
 497,
 Filipiak Izabela – 23,

Filipkowska Hanna – 89, 100, 563,
 Fischer Bonifatius, OSB – 474,
 Fita Stanisław – 31, 80, 82, 239, 268,
 290, 306, 567-568,
 Fitzgerald Francis Scott – 10, 12, 24,
 (427-449), 450, 563,
 Fitzmyer Joseph A. – 492,
 Flaubert Gustave – 348,
 Flawiusz Józef – 159,
 Flis-Czerniak Elżbieta – 9, 11, 27,
 29, 87, 100, (101-128), 133-135, 141,
 151, 162, 170, 221, 277, 281, 283-284,
 290, 301, 461, 463-464, 493, 495, 543-
 544, 557-558, 563-564,
 Floryńska Halina – 105-106, 172,
 206, 331, 336-337, 340, 484, 563,
 Forstner Dorothea, OSB – 346, 352,
 356-357, 369, 372-373, 376, 401, 477,
 495, 564,
 Franciszek z Asyżu, św. – 348,
 Franklin Benjamin – 442,
 Frazer James George – 445,
 Freud Sigmund – 428, 440,
 Friese Hainz-Gerhard – 220,
 Frontisi-Ducroux Françoise – 397,
 Frycz Karol – 526,
 Fryde Ludwig – 244,
 Fryderyk II Wielki, król Prus – 161,
 182,
 Fuentes Carlos – 498, 503, 507, 512,
 564,
 Fuller William C. – 150,

G

Gabryś Monika – 134, 162, 387,
 Galas Stanisław – 142,
 Galileusz – 445,
 Galle Henryk – 290,
 Gandhi Mahatma – 499,

- Garbo Greta – 277,
 Garewicz Jan – 393,
 Genowefa z Paryża, św. – 301,
 Gerould Daniel C. – 437,
 Gheerbrant Alain – 34, 170-171,
 Gholipour Mojtaba A. – 440,
 Gish Lilian – 277,
 Gloger Zygmunt – 22,
 Gluck Christoph Willibald – 404, 524,
 Głowiński Michał – 7, 27, 221, 245,
 309, 518, 535-541, 547-549, 557-558,
 564,
 Gmys Marcin – 213, 564
 Goddard Michael – 428, 448,
 Goethe Johann Wolfgang von – 58,
 366-367,
 Gold A. – 339,
 Goldsteyn Maria – 258,
 Golian Zygmunt – 349,
 Gołuchowski Agenor Romuald – 189,
 Gombrowicz Witold – 95, 273, 428-
 429, 534, 538, 557, 563,
 Goszczyński Seweryn – 269,
 Goya y Lucientes Francisco de – 348,
 Górka Bogusław – 488,
 Górnicka-Boratyńska Aneta – 248,
 252, 257, 261,
 Górski Artur – 45, 110, 118, 133, 152,
 313, 342, 545, 561,
 Górski Konstanty Marian Maria – 240,
 Grabiński Stefan – 27, 266,
 Grabski Stanisław – 152,
 Grabski Władysław – 152,
 Graczyk Ewa – 23,
 Graves Robert – 391,
 Grechuta Marek – 556,
 Greenblatt Stephen – 427, 448,
 Greń Zygmunt – 244,
 Gribomont Iohanne, OSB – 474,
 Grigorova Margreta – 7,
 Grosz Elizabeth A. – 447,
 Grotowski Jerzy – 527,
 Gruchała Wojciech – 10, 12, (451-465),
 Grzegołowska Helena – 256,
 Grzelak Agnieszka – 294, 306, 565,
 Grzymała-Siedlecki Adam – 241-
 242, 290,
 Guczkow Aleksander – 165, 180,
 Gutowski Wojciech – 4-5, 9, 17, 19,
 24-27, 29, (31-83), 85-86, 88, 90-91,
 93, 95-96, 98-100, 108, 119, 123-125,
 127, 140-141, 156, 171, 206, 208, 217,
 221, 225, 228, 237, 239-240, 249, 254,
 262-263, 265, 267, 273, 280-281, 284,
 286, 289, 293-294, 301, 306, 312, 326,
 332-333, 379-380, 385-386, 391, 399,
 404-405, 418-419, 424, 428, 433, 435,
 442, 448, 452-453, 459, 461, 464, 468-
 469, 473, 483-485, 491, 493, 495, 504,
 515, 531, 534-536, 538, 540-544, 547-
 549, 557-558, 561, 564, 566, 569-570,
 Guze Joanna – 442,
- H**
- Haeckel Ernst – 445,
 Halkiewicz-Sojak Grażyna – 379,
 406, 565,
 Handke Kwiryna – 291, 297-298, 305,
 Hansson Ola – 44,
 Harnack Adolf – 445,
 Hatje Gerd – 429,
 Hejmej Andrzej – 518,
 Hemingway Ernest – 432,
 Hennel Roman – 113,
 Henryk V Lancaster, król Anglii –
 359-360,
 Herbaczewski Józef Albin – 26, 103-
 104, 152, 207,

Herbert Zbigniew – 424, 534,
 Heweliusz Jan – 445,
 Hezjod z Beocji – 387,
 Hindenburg Paul von – 176,
 Hoene-Wroński Józef – 110,
 Hoff Jadwiga – 227,
 Hoffmanowa Klementyna z Tańskich
 – 233, 261,
 Homer (Homeros) – 173, 291-292,
 304-305, 387,
 Horney Karen – 256,
 Horzyca Wilam – 527,
 Houe Poul – 447,
 Huber François – 355,
 Hutnikiewicz Artur – 130, 290, 307, 310,
 340, 535-536, 547, 555, 558, 566-567,
 Huysmans Joris-Karl – 328,

I

Ibikos z Region – 398,
 Igliński Grzegorz – 10, 12, **(341-376)**,
 Illg Jerzy – 17, 31, 61, 66, 82, 102, 110-
 111, 114, 117, 127, 215, 269, 272-273,
 286, 311, 314, 319, 326, 332, 334-335,
 337, 340, 390, 546, 558, 564, 569,
 Ingarden Roman – 446,
 Inglot Mieczysław – 94, 272,
 Irzykowski Karol – 243, 452, 545,
 Iwan IV Groźny, car Rosji – 156,
 Iwaszkiewicz Jarosław (Eleuter) – 30,
 269-271, 274, 276-278, 285,

J

Jachimowski Tadeusz – 149,
 Jagła Danuta – 151, 162, 564,
 Jakiel Edward – 10, 12, 136, 140,
(467-496), 562, 564,
 Jakowska Krystyna – 7, 59, 97, 293,
 306, 473, 564,

Jakóbczyk Jan – 48, 134,
 Jakub Wujek, SJ – 474, 477, 480-481,
 485,
 Jakubowa Natalia – 152,
 Jakubowicz Jan – 211,
 Jakubowski August Antoni – 213,
 Jakubowski Wojciech – 355,
 James Henry – 24,
 James William – 24, 102, 445,
 Jan Chrzyciel, św., prorok – 149, 468,
 Jan Ewangelista, św. – 302, 418, 485,
 504, 562,
 Janicka Anna – 4, 23, 25-26, 29, 211,
 243,
 Janion Maria – 264-265, 270, 272,
 Jankowiak Mieczysław – 91,
 Jankowski Józef – 479,
 Janusz Bohdan – 212,
 Januszewicz Maria – 557, 565,
 Jaques-Dalcroze Émile – 516, 519,
 522-524, 531-532, 561, 563,
 Jarmuszkiewicz Anna – 445,
 Jarosław I Mądry, wielki książę Rusi
 Kijowskiej – 156,
 Jasińczyk J. – 166,
 Jasińska-Wojtkowska Maria – 42,
 Jastrząbek Martyna – 403-404,
 Jaworski Roman – 208, 243, 272, 428,
 534,
 Jaworski Wit – 106, 109, 124,
 Jaźwiński Bolesław – 165-166, 168,
 Jean-Paul (właśc. Richter Johann
 Paul Friedrich) – 97,
 Jerochina Olga Wiktorowna – 130,
 Jezus Chrystus – 19, 21, 26, 43, 54-56,
 60, 63, 67-69, 71-81, 91, 95, 100, 106,
 108, 110, 122-123, 126-127, 135, 140,
 149-150, 155-156, 159-160, 183-185,
 211, 214, 221, 290, 299, 302-306, 337,

342, 345, 348-349, 352, 357, 368, 372,
374-375, 392, 395, 400-401, 403, 418,
428, 437, 440, 454, 457, 467-496, 504,
506, 511, 513, 522, 546, 550-553, 555,
557, 561-562, 565-566, 568,
Jeżewski Krzysztof – 212,
Jocz Artur – 57,
Jokiel Irena – 7,
Jonas Hans – 385, 405,
Joseph Louis Wilson – 439,
Joyce James – 428, 436-437,
Jung Carl Gustav – 57,

K

Kaczmarek Wojciech – 467, 495, 565,
Kaczorowska Zofia – 265,
Kalinowska Maria – 4,
Kalinowski Wojciech – 27,
Kallee Karolina – 24,
Kałamacki Stanisław – 505,
Kamieński Henryk S. – 451-452,
Kania Ireneusz – 371, 390, 506, 512,
Kant Immanuel – 400, 441,
Karen Krzysztof – 372,
Karpowicz-Słowikowska Sylwia –
463, 465, 515,
Kasjodor – 369,
Kasperski Edward – 556,
Kasprowicz Jan – 23, 416-417, 421,
Katarzyna II Wielka, cesarzowa Rosji
– 54, 56, 272, 281,
Kazimierz III Wielki, król Polski –
31, 176, 289, 307, 570,
Kaźmierczak Zbigniew – 4,
Kaźmierczyk Zbigniew – 7,
Kaźmierski Tadeusz – 166,
Kelles-Krauze Kazimierz – 258,
Kepler Johannes – 445,
Kiereński Aleksander – 147-148, 150,

164-165, 181, 189, 193,
Kisielewska z Krzymuskich Julia
(pseud. J. Oksza) – 152
Kirchner Hanna – 23, 259,
Kitchener Horatio – 131,
Kittel Maja – 150,
Kleiner Juliusz – 160,
Klim Aleksandra – 229, 237, 436, 565,
Klimowicz Marek – 385, 405,
Klinger Max – 339,
Kluza Joanna – 357,
Kłosińska Krystyna – 243, 251, 266,
Kłossowicz Jan – 130, 313, 563,
Kobielus Stanisław, ks. – 351, 357,
365, 368-369, 373,
Kobierzyki Tadeusz – 291,
Koc Barbara – 414-415, 425,
Kochanowicz Ignacy – 124,
Kochanowski Jan – 479, 511,
Kochanowski Marek – 97,
Kolbuszowski Jacek – 263,
Kończkowski Stefan – 545,
Komornicka Maria – 23,
Konopacki Artur – 136,
Konopka Feliks – 58, 367,
Konopnicka Maria – 131, 214, 243,
Konstantyn I Wielki, cesarz rzymski
– 160,
Kopaliński Władysław – 346, 352,
356-357, 361, 364, 368, 370, 376, 390,
Kopernik Mikołaj – 113, 171, 185,
445, 511, 533,
Korotkich Krzysztof – 4, 18, 20, 32,
82, 97, 374, 376, 468, 548, 558, 566,
Kosacz Larysa – zob. Łesia Ukrainka
Koschmal Walter – 380, 406, 565,
Kosiński Dariusz – 527,
Kostkiewiczowa Teresa – 278,
Kostrzewski Roman – 20,

- Kościuszko Tadeusz – 115, 142, 145, 149,
 Kotarbiński Józef – 516,
 Kott Jan – 437,
 Kowalczyk Janusz R. – 437,
 Kowalczyk Alina – 7, 316,
 Kowalewski Wojciech – 10, 12, (309-340),
 Kowalski Piotr – 346, 352, 356, 358, 361, 364, 368-369, 371, 376,
 Kozak Tomasz – 34,
 Kozikowski Edward – 137, 240,
 Kozłowska-Ryś Anna – 347, 376,
 Krajewska Anna – 291,
 Krajka Wiesław – 413,
 Kralkowska-Gątkowska Krystyna – 48,
 Kramsztyk Stefan – 166-167,
 Krasieński Edward – 526,
 Krasieński Zygmunt – 97, 104, 114, 121, 145-146, 219, 269, 436, 526,
 Kraskowska Ewa – 249-250,
 Krasnowolska Ewa – 413,
 Krawczuk Aleksander – 50,
 Krokiewicz Adam – 387, 391, 393, 401,
 Kruk Stefan – 467, 493, 495, 516, 564,
 Krukowska Halina – 4,
 Krupiński Apolinary – 170,
 Krzeczkowski Henryk – 391,
 Krzemień-Ojak Sław – 211,
 Krzyżanowski Julian – 535, 538,
 Kubiak Zygmunt – 398,
 Kuhn Thomas S. – 447,
 Kukielko Dariusz – 4,
 Kulesza Dariusz – 4, 11, 13, 59, 97, 293, 306, 473, (533-559), 564,
 Kułakowska-Lis Joanna – 455,
 Kunz Tomasz – 410, 425,
 Kurkiewicz Marek – 10, 12, 53, 55, 82, 92, 115-116, 246, 268, (289-307), 478, 495, 538, 547, 549-550, 553, 558, 565,
 Kuźma Erazm – 23, 90-91, 100, 303, 306, 319-320, 565, 567,
 Kwiatkowski Jerzy – 139, 162, 435, 440, 535, 565,
 Kydryński Juliusz – 343, 360,
- L**
- Lack Stanisław – 290, 295, 306,
 La Fontaine Jean de – 355,
 Lamarck Jean-Baptiste – 341,
 Lange Antoni – 117, 219,
 Lalande Jérôme – 445,
 Laplace Pierre Simon de – 445,
 Latawiec Czesław – 17, 27, 45, 95, 207, 313, 321-322, 342, 561, 569,
 Lebioda Dariusz Tomasz – 124,
 Lechoń Jan – 218,
 Lednicki Aleksander – 165,
 Legutko Grażyna – 467, 495,
 Lehan Richard – 436,
 Leitch Vincent B. – 410, 425,
 Lenartowicz Teofil – 107, 416-417,
 Lenin Włodzimierz – 150,
 Leonardo da Vinci – 55,
 Leończuk Jan – 7,
 Leopardi Giacomo – 24,
 Lermontow Michaił – 323, 338-339,
 Leśmian Bolesław – 345,
 Leśniewska Maria – 323,
 Lewinson Paweł – 192-193,
 Lewis Clive Staples – 33,
 Lichański Jakub Zdzisław – 95,
 Liebert Jerzy – 290,
 Limanowski Mieczysław – 527,
 Linkner Tadeusz – 4, 101, 120-121, 127, 136, 143, 162, 215-216, 226, 228, 234, 237, 239, 245, 248, 263, 268, 379, 406, 419, 422, 425, 484, 487, 515-516,

519, 544, 558, 565-566,
 Linneusz Karol – 341,
 Lipiński Wacław – 164, 206,
 Lis Renata – 348,
 Lisak Agnieszka – 229-233, 237,
 Liverani Mario – 491,
 London Jack – 131,
 Löw Ryszard – 7,
 Lugeon Jean – 445,
 Lurker Manfred – 365, 387, 401,
 Lutosławski Wincenty – 9, 11, **(101-128)**, 160, 215, 218, 390, 555, 562, 566,
 Lwow Gieorgij, książę – 164,
 Lyell Charles – 445,

Ł

Łapiński Czesław – 423,
 Ławski Jarosław – 4-6, 9, 11, **(17-29)**,
 32, 55, 58, 82, 95-97, 100, 125, 129,
 132, 134, 157, 162, 172, 206, **(207-221)**,
 270-271, 275, 286, 290, 306,
 374, 376, 436, 440, 467-468, 470, 495,
 548-549, 558, 561, 566, 569-570,
 Łazarz Hrebeljanović (Lazar), książę
 Serbii – 156,
 Łempicka Aniela – 104-105, 107,
 Łesia Ukrainka – 24,
 Łoch Eugenia – 133-134, 162, 563,
 Łozińska Tamara – 346, 376,
 Łukasz Ewangelista, św. – 476,

M

Machiavelli Niccolò – 158, 189, 445,
 Maciejewska Irena – 137, 152, 162, 566,
 Maciejewski Janusz – 243, 268, 567,
 Maciejowski-Sewer Ignacy – 105,
 111, 113,
 Madariaga Salvador de – 498, 506,
 512,

Maeterlinck Marice – 65, 305, 355-356,
 Majda Jan – 263,
 Makowiecki Andrzej Zdzisław – 151,
 351, 460-461, 464, 551, 556, 558, 568,
 Maksencjusz, cesarz rzymski – 160,
 Malczewski Antoni – 269, 275, 436,
 Malewski Karol Jacek – 136-137,
 Malik Jakub A. – 80, 239, 268, 290,
 306, 567,
 Malinowski Kazimierz – 556,
 Maliutina Natalia – 7,
 Mallarmé Stephané – 289, 292,
 Małachowski-Łempicki Stanisław –
 273,
 Małecka Mariola – 152,
 Małgowska Hanna Maria – 460, 464,
 Mann Tomasz – 50,
 Mansell Darrel – 439,
 Marciniak Arkadiusz – 497, 513,
 Marciniak Przemysław – 18,
 Marcińczyk Jan – 163,
 Marec Anton – 505,
 Marek Ewangelista, św. – 470, 476, 489,
 Maria z Nazaretu, matka Jezusa
 Chrystusa – 60, 185, 415, 562,
 Markiewicz Henryk – 103, 243, 266,
 268, 444, 446, 566,
 Markowski Michał Paweł – 394,
 Marks Karol – 178,
 Martens Anna – 9, 12, **(225-237)**,
 Martinez-Bonati Felix – 511,
 Maszewski Adam – 338-339,
 Matejko Jan – 140, 173, 275,
 Mateusz Ewangelista, św. – 476, 486,
 489,
 Matuszek Gabriela – 7, 44, 249, 268,
 566,
 Mazan Bogdan – 315,

- Mazanowa Danuta – 315,
 Mazur Aneta – 273, 286,
 Mąkowski Czesław – 338-339,
 Melberg Arne – 498, 508, 512,
 Mencwel Andrzej – 459, 464, 566,
 Mendelejew Dmitrij Iwanowicz – 45,
 445,
 Mendelssohn-Bartholdy Felix – 518,
 Menochiusz Giovanni, SJ – 474, 492,
 Metternich Klemens Lothar von –
 189,
 Meyerhold Wsiewołod – 528,
 Męczkowska Teodora – 257,
 Mędała Stanisław, CM – 488,
 Michalska Julia – 317,
 Michalska Marianna – 439,
 Michera Wojciech – 397,
 Micińska Anna – 436,
 Micińska Magdalena – 142,
 Miciński Jarosław Tadeusz – 163,
 206, 321,
 Miciński Tadeusz – (5-570),
 Mickiewicz Adam – 22, 112-114, 121,
 125-126, 133, 145-147, 156, 158, 160,
 173, 181, 209, 217, 245, 277, 281, 436,
 452-453, 461-465, 527, 557,
 Miecznikow Ilja – 131,
 Mikiciuk Elżbieta – 463, 465, 515,
 Mikołaj II Aleksandrowicz Roma-
 now, cesarz Rosji – 164,
 Mikos Michael J. – 7,
 Milieski Ksawery – 207, 220-221,
 Millett Kate – 243,
 Milton John – 138, 401,
 Miłosz Czesław – 290, 424-425,
 Miodowski Adam – 151, 164-165,
 206, 566,
 Miodyński Lech – 556,
 Mirabeau Honoré Gabriel de – 145,
 Mirandola Franciszek – 355,
 Mitosek Zofia – 95,
 Modrzewski Andrzej Frycz – 511,
 Modzelewska Ewa – 213,
 Mojżesz, prorok – 69, 184, 395,
 Moreau Gustave – 398,
 Mosakowski Janusz – 140, 467, 495, 562,
 Moszyński Kazimierz – 346, 357,
 368, 370, 372, 376,
 Mrożek Sławomir – 50,
 Mróz Tomasz – 112, 115-116, 124,
 Murad I, sułtan – 156,
 Murawjow Michaił – 176,
 Murfin Ross C. – 410-411, 425, 563,
 Murphy Roland E. – 477,
 Musijenko Swietłana – 7, 20,
 Muthesius Hermann – 520,
- N**
- Najder Zdzisław – 413,
 Nakano Yukio – 437,
 Nalepiński Tadeusz – 152, 429, 451-
 452, 485,
 Nałkowska Zofia – 23, 243, 259,
 Napoleon Bonaparte, cesarz Francu-
 zów – 169, 173, 186, 189, 257, 415,
 Nasiłowska Anna – 249,
 Navarro Alberto – 508,
 Nawrocka Ewa – 7,
 Nawrocki Władysław – 338,
 Nerval Gérard de – 386,
 Newton Isaac – 445,
 Niciński Konrad – 134-135, 162,
 Nielepko Helena – 20, 463,
 Niemojewski Andrzej – 19, 152, 159,
 Niesiołowski Andrzej – 106,
 Nietresta-Zatoń Agnieszka – 4, 97,
 Nietzsche Friedrich – 87, 100, 125,
 381, 400, 433, 438-440, 445, 481,

- Niklewska Jolanta – 252-254,
 Norwid Cyprian Kamil – 145-146,
 289, 292,
 Nowacki Dariusz – 350,
 Nowakowska Ewa – 213,
 Nowicki Andrzej – 19, 431, 438, 441,
 445,
 Nowodworski Franciszek – 182,
 Nowok Agnieszka – 394,
 Nowosielski Teofil – 355,
 Nycz Ryszard – 410, 425, 444, 446,
 536, 558, 566,
- O**
- Obertyńska Maria – 212,
 Ochab Maria – 37,
 Ochorowicz Julian – 218,
 Odrzywolski Kazimierz – 111, 113,
 Oesterreicher-Mollwo Marianne –
 346, 376,
 Ogiński Michał Kleofas – 517,
 Okulicz-Kozaryn Radosław – 103,
 127, 566,
 Olszewska Maria Jolanta – 7, 290,
 Ortega y Gasset José – 508,
 Orwell George – 49,
 Orzechowski Stanisław, ks. – 511,
 Orzeszkowa Eliza – 22, 232, 234, 243-
 245, 421,
 Osiński Dawid Maria – 22, 442,
 Ostapowicz Gustaw – 143, 149,
 Osterwa Juliusz – 527,
 Ostrowski Witold – 33,
 Ostwald Wilhelm – 445,
 Owczarz Ewa – 58, 468, 495, 566,
- P**
- Pachciarek Paweł – 346, 376, 401,
 477, 495, 564,
 Paczoska Ewa – 7, 80, 239, 243, 268,
 273, 286, 567,
 Paladilhe Jean – 398,
 Paprocki Henryk, ks. – 131,
 Parkinson Kathleen – 430, 433, 436,
 444,
 Partyka Jacek – 4,
 Pascal Blaise – 400,
 Paszek Jerzy – 7, 273,
 Paszucha Kazimierz – 423,
 Patryk, św. – 55,
 Pavlovski Linda – 439-440,
 Paweł z Tarsu, św. – 488,
 Peiper Tadeusz – 290,
 Pekaniec Anna – 10, 12, **(239-268)**,
 Perutz Leo – 274,
 Perzyński Włodzimierz – 243,
 Peszyńska Wanda – 114,
 Petry-Mroczkowska Joanna – 498,
 512, 564,
 Piechal Marian – 323,
 Piekara Magdalena – 48,
 Pietrow-Ennker Bianka – 261,
 Pigoń Stanisław – 102-103, 105, 107,
 111-112, 115-116, 126-128, 240, 268,
 390, 463, 465, 566,
 Pilch Urszula M. – 9, 11, 23, **(85-
 100)**, 566,
 Piłsudski Józef, marszałek Polski –
 152, 170, 178, 180, 183, 189-190, 380,
 Piotr I Wielki, car Rosji – 40,
 Pirandello Luigi – 447,
 Platon – 105, 107, 110-112, 118, 122,
 291, 334, 353, 433, 438,
 Pliszka Marcin – 22, 31, 82, 119, 127,
 563-564,
 Płoszewski Leon – 109,
 Podraza-Kwiatkowska Maria – 17,
 29, 31, 37, 82, 89-91, 93, 95, 99-100,

102, 107, 127, 134, 139, 141, 162, 213, 226, 237, 248-249, 255, 261, 268-269, 273, 286, 290, 306, 312, 314, 318, 327-330, 332-334, 337, 340, 364, 373, 376, 383, 387, 390, 406, 420, 428-429, 432, 435, 442, 448, 516, 518, 531, 535, 545-547, 558, 562-569,
 Poe Edgar Allan – 24, 312, 344-345,
 Poincaré Henri – 445,
 Polak Jędrzej – 414, 425,
 Polanyi Michael – 438,
 Pollak Seweryn – 40,
 Poniatowski Józef, książę – 43, 158, 403, 517,
 Poniatowski Stanisław August, król Polski – 272,
 Popiel Magdalena – 7, 23, 58, 66, 74, 82, 208-209, 303, 306, 509, 567,
 Popowski Remigiusz – 490,
 Poprzęcka Maria – 398,
 Potocki Jan – 25,
 Potocki Stanisław Kostka – 25,
 Potocki Szcześny – 189,
 Pound Ezra – 432,
 Prieur Jean – 357,
 Prokop Jan – 19, 28-29, 208, 321, 346, 385-386, 406, 409, 435, 535, 567, 569,
 Prokopiuk Jerzy – 346, 376,
 Proust Marcel – 298,
 Próchniak Paweł – 21, 26-27, 29, 95-100, 108, 129, 157, 162, 172, 206, 212, 221, 225-226, 228-229, 236-237, 239-240, 261, 268, 271, 286, 290, 292, 306, 439, 469, 515, 523, 531, 544, 558, 566-567,
 Prus Bolesław – 25, 80, 210, 243, 248, 264, 266, 460,
 Prussak Maria – 108,
 Puchalska Mirosława – 130,

Przebinda Grzegorz – 455,
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz – 240, 272,
 Przesmycki Zenon (ps. Miriam) – 65,
 Przybylski Ryszard – 94, 348,
 Przybyszewska Stanisława – 23,
 Przybyszewski Stanisław – 24, 26, 32, 44, 90, 133, 218, 248, 295, 380, 390, 432, 516, 535, 555, 564,
 Puchalska Mirosława – 535, 566,
 Puchalski Jakub – 491,
 Pułaski Kazimierz – 145,
 Puszkina Aleksander – 454,

R

Rabski Władysław – 163, 206, 567,
 Radyszewski Rościsław – 7,
 Ramakriszna Szri – 119,
 Ratajczak Józef – 432,
 Ratajska Krystyna – 113,
 Rāmacharaka Yogi – 117, 119, 126,
 Reinach Salomon – 445,
 Renan Ernest – 445,
 Rettinger Mieczysław – 277-278, 284, 286,
 Reymont Władysław Stanisław – 243, 272, 451,
 Riabuszyński Paweł Pawłowicz – 130,
 Ribot Alexandre – 180,
 Ricoeur Paul – 37,
 Riley Charles A. – 427, 448,
 Rilke Rainer Maria – 219,
 Rittner Tadeusz – 243,
 Ritz German – 7,
 Robespierre Maximilien de – 158,
 Rodenbach Georges – 234,
 Rokosz Tomasz – 489,
 Romaniuk Kazimierz, bp – 365, 387,
 Romanow Mikołaj Mikołajewicz,

- wielki książę – 157, 180,
 Rosner Katarzyna – 252,
 Rossel Sven Hakon – 447,
 Rowiński Cezary – 388, 401,
 Rozanow Wasilij – 24,
 Rózewicz Tadeusz – 290, 424-425,
 Różycki Ludomir – 526,
 Rubinowicz Jan – 366,
 Rumi Dżalaluddin – 213,
 Rusek Iwona E. – 4, 26, 29,
 Rybicka Elżbieta – 50-51,
 Rydel Lucjan – 516,
 Rydlowa Maria – 104,
 Rygier Leon – 259,
 Ryś Leszek – 347, 376,
 Rytard Jerzy Mieczysław – 437,
 Rzewuska Elżbieta – 289-290, 306-307, 310-312, 340, 515, 528, 531, 548, 558, 567,
 Rzewuski Seweryn – 145,
 Rzewuski Wacław Seweryn (Emir) – 72,
- S**
- Sadlik Magdalena – 239, 268, 567,
 Sadowski Stanisław – 16,
 Saganiak Magdalena – 7,
 Santarcangeli Paolo – 50,
 Schiller Leon – 527,
 Schmidt Carl – 519,
 Scholz-Hansel Michael – 429,
 Schopenhauer Arthur – 393-394,
 Schulz Bruno – 272-273, 428, 534, 538, 557, 563,
 Schuré Édouard – 74,
 Sebyła Władysław – 351,
 Semczuk Antoni – 265, 380, 406,
 Sennewald Gustaw – 233,
 Seshagiri Urmila – 427, 448,
 Settembrini Luigi – 555,
 Séginger Gisèle – 348,
 Shevchenko Irena – 132,
 Showalter Elaine – 261,
 Siedlecki Jan, ks. – 472,
 Siedlecki Michał – 4,
 Siegień Bazyli – 4,
 Siemaszko Piotr – 294, 306, 565,
 Sienkiewicz Barbara – 57,
 Sienkiewicz Henryk – 23, 25, 131-132, 162, 210, 243, 245, 269, 315, 566,
 Sieroszewski S. – 451,
 Sikorska Liliana – 249,
 Simarro Alfonso Serrano – 353-354, 364, 372,
 Simmel Georg – 445,
 Sinko Tadeusz – 104, 106, 270-271, 276, 278,
 Siwiec Magdalena – 386, 393, 399, 401,
 Skarga Piotr – 17, 107, 213, 318, 364, 420, 442, 567,
 Skąpski Franciszek – 175-176, 190, 192,
 Skłodowska-Curie Maria – 101, 128, 445,
 Skreczko Adam, ks. – 7,
 Skwarczyńska Stefania – 61, 303-304,
 Sławińska Irena – 516, 518-519, 527, 531, 567,
 Sławiński Janusz – 293, 309,
 Słomczyński Maciej – 343, 360,
 Słowacki Juliusz – 22-23, 38, 40, 47, 61, 87, 94, 100, 105, 110-111, 121, 125, 133, 138, 145-146, 154, 158, 160-161, 170-173, 206, 211, 217, 234, 245, 269, 272, 274, 277, 312, 315-317, 331, 336, 340, 386, 404, 408, 452, 461, 504, 527, 563, 566,
 Smith Henry Nash – 443,
 Smolarska Jadwiga – 277,

Snopek Jerzy – 7,
 Sobiecka Anna – 10, 13, (515-531),
 Sobieraj Sławomir – 22, 27, 31, 82,
 119, 127, 548, 558, 563-564, 567,
 Sobieraj Tomasz – 25,
 Sobolczyk Piotr – 10, 13, 126, 128,
 390, (497-513), 542, 558, 567,
 Socha Ireneusz – 414, 425,
 Sokołowska Katarzyna – 59, 293, 306,
 473, 564,
 Sokołowski Mikołaj – 55,
 Sokrates – 127, 334, 438,
 Solińska Małgorzata – 373, 376,
 Sołogub Fiodor – 24,
 Sonahmadi Mina – 440,
 Sorel Georges – 445,
 Sosnowski Jerzy – 95, 102, 128, 151,
 303, 551, 555-556, 558, 567-568,
 Sosnowski Mirosław – 23,
 Sparks Hedley Frederick Davis – 474,
 Spencer Herbert – 445,
 Spengler Oswald – 436-437,
 Stabrowski Kazimierz – 131,
 Stabryła Stanisław – 388,
 Stachura Edward – 425,
 Stala Marian – 26, 31, 82, 95, 129,
 157, 162, 172, 206, 212, 219, 249, 262,
 268, 271, 286, 290, 306, 314, 340, 439,
 469, 523, 531, 566,
 Stanisław Kostka, św. – 220,
 Stanisławski Konstantin – 517-518, 528,
 Stańczak Renata – 545, 547, 557-558,
 Stein Gertruda – 431-432,
 Stern David H. – 490,
 Stevenson Robert Louis – 126,
 Stępnik Krzysztof – 134, 154, 162,
 387, 563,
 Stirner Max – 445,
 Stockenström Göran – 447,

Stokłosa Bożenna – 361,
 Strauss Richard – 427, 439-440, 448,
 Strindberg August – 447,
 Strug Andrzej – 27,
 Struve Henryk – 109,
 Strzałkowska Jadwiga – 437,
 Sucharski Tadeusz – 463, 465,
 Suchorzewski Jan – 189,
 Suszka Cecylia – 331, 340, 400, 568,
 Syrokomla Władysław – 107,
 Szaruga Leszek – 291,
 Szczepanowski Stanisław – 111, 113,
 455,
 Szekspir William – 167, 178, 342-
 344, 359-360,
 Szelański Adam – 152,
 Szołochow Michaił Aleksandrowicz
 – 130,
 Szturc Włodzimierz – 7,
 Szukiewicz Maciej – 516,
 Szwarc Andrzej – 227, 230, 237, 252,
 254, 257, 261, 565,
 Szydłowska-Ceglowa Barbara – 556,
 Szyfman Arnold – 526,
 Szymanowski Karol – 213, 518, 556,
 Szymańska-Kumaniecka Janina – 301,
 Szynekiewicz Sławoj – 489,

Ś

Śniedziwski Piotr – 289, 291-292, 348,
 Śnieżko Dariusz – 551, 557,
 Świętochowski Aleksander – 22,

T

Talleyrand-Périgord Charles-Mauri-
 ce de – 189,
 Tanner Stephen L. – 434, 448,
 Taranek Olga – 229, 237, 436, 565,
 Tarnawski Apolinary – 117,

Tasso Torquato – 274,
 Tauler Johannes, OP – 349,
 Temperley Howard – 431,
 Terencjusz – 444,
 Teresa z Lisieux, św. – 329,
 Tetmajer Włodzimierz – 105,
 Thiele Walter – 474,
 Tindall William York – 413,
 Tokarczuk Olga – 243,
 Tokarski Stanisław – 398,
 Tołstoj Lew – 390,
 Tomkowicz Stanisław – 240-242, 244,
 253,
 Tomkowski Jan – 546, 558,
 Towiański Andrzej – 105-106, 109-
 110, 113, 126,
 Trentowski Bronisław – 487,
 Tresidder Jack – 361, 364, 372,
 Trojanowiczowa Zofia – 461, 465,
 Trzaskowski Zbigniew, ks. – 31, 62,
 67, 82, 568,
 Trzeźniowski Dariusz – 467, 495, 568,
 Tuczyński Jan – 117, 121, 125, 128, 568,
 Turgieniew Iwan – 264-265, 380-381,
 393, 406, 565,
 Turnau Grzegorz – 556,
 Turzyński Ryszard – 346, 376, 401,
 477, 495, 564,
 Tynecki Jerzy – 23, 130, 134, 151,
 162, 225, 237, 242, 253, 264-265, 551,
 558, 568,

U

Unamuno Miguel de – 508, 512-513,
 Urbanowski Maciej – 421,

V

Valentino Rudolf – 277,
 Verhaeren Émil – 131,

Vico Giambattista – 211,
 Voltaire (właśc. François-Marie Aro-
 uet) – 445,

W

Wagner Richard – 394, 518,
 Wakar Barbara – 522, 531, 563,
 Walas Teresa – 282, 286, 410, 425,
 Walczak Andrzej – 556,
 Walczewska Sławomira – 248, 257,
 Waldrop Keith – 434,
 Wałęciuk-Dejneka Beata – 489,
 Waligóra Jerzy – 290, 306, 568,
 Wasilewski Zygmunt – 163, 166, 168,
 172, 206, 568,
 Watt Ian – 413,
 Wąchocka Ewa – 292, 294-296, 303,
 305,
 Weber Robert, OSB – 474,
 Weiss Tomasz – 110, 113, 243, 268,
 568,
 Wergiliusz – 388-389,
 Węsławska Emilia – 421,
 White Hayden – 497, 513,
 Whitman Walt – 421, 432,
 Wielopolska Maria Jehanne – 23,
 Wielopolski Zygmunt – 158,
 Wilczyński Marek – 497, 513,
 Wilhelm II Hohenzollern, cesarz
 Niemiec i król Prus – 140,
 Wincenty à Paulo, św. – 116,
 Winiarska Grażyna – 351,
 Wismer Beat – 429,
 Witkiewicz Stanisław Ignacy (Wit-
 kacy) – 116, 134, 152, 208, 234, 272-
 273, 283, 428, 435-437, 446, 466, 534,
 538, 556, 563,
 Witkiewiczowa Jadwiga z Unrugów
 – 436,

- Wiwekananda Swami – 119-121, 230,
 Wodziński Cezary – 37,
 Wojciechowski Konstanty – 244,
 Wojciechowski Michał – 352,
 Wojnakowski Ryszard – 365,
 Wolska Maria – 105, 113,
 Wolski Waław – 105,
 Wołk Marcin – 50,
 Woroniecki Edward – 291,
 Wróbel-Best Jolanta – 10, 12, 24, 96,
 (427-449), 523, 531, 568,
 Wróblewska Teresa – 19-20, 33, 125,
 226, 228, 237, 273, 286, 517, 534, 539,
 542, 548-549, 558, 561, 568-569,
 Wundt Wilhelm – 445,
 Wybicki Józef – 131,
 Wydrycka Anna – 4, 9, 11, 19, 28-29,
 131-132, 139, 152, 162, (163-206),
 207, 399-400, 568,
 Wyka Kazimierz – 130, 313, 340, 535,
 558, 563, 566,
 Wyka Marta – 421,
 Wyrzykowski Stanisław – 345,
 Wyspiański Stanisław – 95, 104-108,
 110, 113, 133, 140, 218, 429, 441,
 516-517, 527,
- Y**
- Yeats William Butler – 427,
- Z**
- Zabawa Krystyna – 87, 90, 92-93,
 100, 568,
 Zabielski Łukasz – 4, 211,
 Zabierowski Stefan – 421,
 Zabojecka Maria – 243,
 Zaborowski Robert – 291-292, 298,
 304-305,
 Zacharkiewicz Konstanty – 84,
 Zacharska Jadwiga – 227, 252, 254, 266,
 Zagórska Aniela – 413,
 Zahorska Anna – 28-29, 164, 206-
 207, 451, 465, 568,
 Zakrzewska Wanda – 346, 376, 401,
 477, 495, 564,
 Zamoyski Władysław – 116,
 Zapolska Gabriela – 23, 232, 242-
 243, 251, 255, 260, 264, 266, 457, 516,
 Zarebianka Zofia – 7,
 Zawadzka Anna – 22,
 Zawadzki Andrzej – 141,
 Zawisza Czarny z Garbowa – 138,
 Zaworska Helena – 290, 307, 310,
 340, 567,
 Zdziechowski Marian – 38,
 Zgorzelski Czesław – 94, 217,
 Ziejka Franciszek – 18, 31, 82, 249, 268,
 290, 306, 314, 340, 506, 513, 566, 568,
 Ziółowicz Agnieszka – 515, 531, 568,
 Zmorski Roman – 131, 217-218,
 Zrębowicz Roman – 163, 206, 568,
- Ż**
- Żabicki Zbigniew – 535,
 Żakiewicz Anna – 436,
 Żarnowska Anna – 227, 230, 237,
 252, 254, 257-258, 261, 565,
 Żeleński-Boy Tadeusz – 103, 109,
 113, 290,
 Żerańska-Kominek Sławomira – 398,
 Żeromski Stefan – 26, 29, 140, 152,
 218, 225-227, 234, 239, 243, 245, 248,
 260, 264-267, 272-273, 459, 564,
 Żmigrodzka Maria – 270, 272,
 Żmijewska Eugenia – 243, 245, 264, 266,
 Żuk Ihar Wasiliewicz – 7,
 Żuławski Jerzy – 404, 406,
 Żybert Emilia – 387,

NAUKOWY PROJEKT WYDAWNICZY
– SERIA „PRZEŁOMY / POGRANICZA”
TOMY WYDANE W NPW– SERII „PRZEŁOMY/POGRANICZA

- I. *Piękno Juliusza Słowackiego*, Seria I, *Principia*, red. Jarosław Ławski, Krzysztof Korotkich, Marcin Bajko, Białystok 2012
- II. Barbara Olech, *Harmonia, liryzm, trwoga. Studia o twórczości Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 2012
- III. Marcin Bajko, *Heroiczna apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego*, Białystok 2012
- IV. *Pogranicza, cezury, zmiernicy Czesława Miłosza*, red. Anna Janicka, Krzysztof Korotkich, Jarosław Ławski, Białystok 2012
- V. Anna Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok 2013 [wydanie II: 2015]
- VI. *Żeromski. Tradycja i eksperyment*, wstęp Jarosław Ławski, red. Anna Janicka, Alina Kowalczykova, Grzegorz Kowalski, Białystok – Rapperswil 2013
- VII. *Piękno Juliusza Słowackiego*, tom II: *Universum*, red. Jarosław Ławski, Grzegorz Kowalski, Łukasz Zabielski, Białystok 2013
- VIII. Ryszard Löw, *Literackie podsumowania polsko hebrajskie i polsko-izraelskie*, red. Jarosław Ławski, Michał Siedlecki, posłowie Barbara Olech, Białystok 2014
- IX. Alina Kowalczykova, *Wokół romantyzmu. Estetyka – polityka – historia*, T. I: *Pisma rozproszone i zarzucone*, red. Anna Janicka, Grzegorz Kowalski, Białystok 2014
- X. *Żeromski. Piękno i wolność*, idea i układ Jarosław Ławski, red. Anna Janicka, Iwona E. Rusek, Grzegorz Czerwiński, Białystok – Rapperswil 2014-2015
- XI. Dariusz Kulesza, *W poszukiwaniu istoty rzeczy. Studia i portrety*, Białystok 2015
- XII. Jarosław Poliszczuk, *Ukraińskie rozstaje. Studia*, red. i opr. Michał Siedlecki, Jarosław Ławski, 2015
- XIII. *Kraszewski i wiek XIX*, idea i wstęp Jarosław Ławski, red. Anna Janicka, Krzysztof Czajkowski, Paweł Kuciński, Białystok – Rapperswil 2014-2015
- XIV. *Kraszewski i nowożytność*, idea i układ Jarosław Ławski, red. Anna Janicka, Krzysztof Czajkowski, Łukasz Zabielski, Białystok 2014-2015
- XV. *Piękno Juliusza Słowackiego*, tom III: *Metemorphosis*, red. Jarosław Ławski, Anna Janicka, Łukasz Zabielski, Białystok 2015
- XVI. Jarosław Ławski, *Miłosz: „Kroniki” istnienia. Sylwy*, Białystok 2014.

- XVII.** Gabriela Zapolska, *Kwiat śmierci. Powieść kryminalna ze stosunków krakowskich dwóch tomach*, red. i wstęp Anna Janicka, opr. i posłowie Paulina Kowalczyk, Białystok 2015
- XVIII.** Michał Siedlecki, *Mysłiwski metafizyczny. Rozważania o „Widnokregu” i „Traktacie o łuskaniu fasoli”*, Białystok 2015
- XIX.** *Pozytywiści warszawscy: „Przegląd Tygodniowy” 1866-1876*, Seria I: *Studia, rewizje, konteksty*, red. Anna Janicka, Białystok 2015
- XX.** Halina Krukowska, *„Pan Tadeusz” jako poezja czysta. Studia i szkice o Mickiewiczu*, Białystok 2016
- XXI.** Wojciech Kalinowski, *Hypnos fiction. Nowelistyka Stefana Grabińskiego*, Białystok 2016
- XXII.** Wojciech Gruchała, *W brzuchu wieloryba. Obraz Rosji w prozie modernizmu*, Białystok 2016
- XXIII.** Grażyna Dawidowicz, *Cena życia. Rzecz o Sarze Nomberg-Przytyk*, Białystok 2016
- XXIV.** Anna Zahorska, *Poezje zebrane*, wstęp i opr. Anna Wydrycka, Białystok 2016
- XXV.** Alina Kowalczykova, *Wobec współczesności. Tematy poważne i mniej serio*, T. II: *Pisma rozproszone i zarzucone*, red. i opr. tekstu Anna Janicka i Grzegorz Kowalski, Białystok 2016
- XXVI.** *Proza Tadeusza Micińskiego. Studia*, wstęp Jarosław Ławski, redakcja Marcin Bajko, Wojciech Gutowski, Jarosław Ławski, Białystok 2017

UKAŻĄ SIĘ W SERII MIĘDZY INNYMI:

XXVII-XXVIII. *Przemiany formuły emancypacji kobiet od XVIII wieku do XX-lecia międzywojennego*, Białystok 2016

[Tytuły zapowiedzianych tomów w wersji roboczej.]