

Teksty Drugie 1990, 5-6 , s. 201-206



CENTRUM  
HUMANISTYKI  
CYFROWEJ

# **Nad „Portretem Juliana Apostaty” Bolesława Micińskiego**

Ewa Spalińska

# Archiwalia

*Ewa Spalińska*

## Nad „Portretem Juliana Apostaty” Bolesława Micińskiego

Postać Juliana Apostaty towarzyszyła Bolesławowi Micińskiemu od wczesnej młodości. W latach szkolnych, pod wpływem lektury powieści Dymitra Mereżkowskiego, zaczął pisać dramat *Julian Apostata*, którego nigdy nie ukończył. Julian pojawia się też w *Podróżach do piekiel* (gdym eseista mówi o fenomenie *Odysei*, w *Odpowiedzi na list Francesca*), jako ten, który powracał do umarłego Cesarstwa Rzymskiego niepomny krwawej ofiary św. Pawła; na kartach notatnika, wspominany jako jeden z bohaterów powstających portretów; wreszcie w listach do przyjaciół, gdzie Julian staje się „problemem do rozwiązania” — obsesją i koniecznością. W ostatnich latach życia Julian pojawił się w szkicach do portretu, którego Miciński też nigdy nie ukończył. Podczas gdy notatki w formie planu stanowiły jedynie materiał do portretu, odczyt z 1942 roku był czymś więcej: portret z o s t a ł w y g ł o s z o n y. Jeden z uczestników spotkania, Seweryn Walfisz wspomina w tekście *Pożegnanie Bolesława Micińskiego* napisanym i odczytanym 30 czerwca 1943 roku, a więc w miesiąc po śmierci autora portretu:

Wspomnę (...) o drugiej, nie napisanej, a wygłoszonej w prywatnym kole, pracy o Julianie Odstępcy. Obszerna biografia cesarza i szeroko namalowane tło czwartego stulecia zmierzają ku wykazaniu, że słabe poczucie rzeczywistości Juliana płynące z choroby i z wykształcenia na mitach Homera, zamknęło mu oczy na decydujący triumf chrześcijaństwa i skłoniło do próby zwalczania i odrzucania czasu w płaszczyźnie czynu a nie myśli. Czynem magicznym i walką otwartą chciał Julian wstrzymać zwycięski w czasie pochód dziejów, narzucić otaczającemu

światu, nad którym panował jako cesarz, swój świat pogańskich marzeń, z Homera wzięty. W tej walce musiał Julian zginąć. Tragizm takiej walki tkwi, zdaniem autora, w okrutnych złożach naszej dzisiejszej rzeczywistości.<sup>1</sup>

Teraz, gdy pozostały już tylko szkice należy oddać głos wyobraźni czytającego, być może odnajdzie on tę nić, która „zespoliła (...) tyle tak niepodobnych sobie gestów...” Odczytanie pełnego zarysu całości z fragmentów wiąże się z uświadomieniem sobie, czym jest portret jako forma wypowiedzi w praktyce twórczej Bolesława Micińskiego i jaka jest ranga realności w biografii duchowej twórcy portretów.

Portret nie daje się ująć w ramy pojęć, bo za każdym razem kiedy powstaje musi odnaleźć szczególny rytm, który będzie określał niepowtarzalną wartość jaką jest Osoba. Ale portret jest też autoportretem, więc ożywiony obecnością piszącego nie utrwała czasu przeszłego, lecz nadaje mu wymiar terażniejszości. Wprowadza bohatera w Wieczne Teraz, wypowiada na nowo myśli umarłego. Odchodzi z naturalnego porządku czasu przenosząc się we „wspólny czas żywych i umarłych”<sup>2</sup>. Poruszając się w materii słowa, materii z góry skazanej na iluzję, w tym nierealnym świecie umownych znaków ludzkiej obecności, przywołuje Osobę „z mroków historii, która się już dokonała”.

Warunkiem zaistnienia portretu jest dialog — rozmowa w tekście, która rodzi się w intymnym związku duchowym dwóch osób. Artysta stara się uchwycić wymykający się sens obecności portretowanego. Dopuszcza go do głosu, wybiera obrazy, za pomocą których z nim dialoguje, szuka wspólnych lektur — i tak powstaje rozmowa, która pokonuje czas i przestrzeń. Dialog, nie jest pozorny, przywoływana postać jest aktywna, ślady, które pozostawiła są znakami istnienia, powiązanymi niepowtarzalnym sensem wyrażającym jedność osoby. Kant i Julian to niewątpliwie figury wewnętrznego życia Micińskiego. Dialog jaki z nimi podejmuje, jest jednocześnie swoistą autoterapią, ale wolną od instrumentalnego traktowania przywoływanych postaci. Są one dla Micińskiego żywe i autonomiczne, są dla niego problemem i tajemnicą, czymś co sytuuje się poza nimi i jednocześnie wpisuje się w jego porządek duchowy. Portrecista uwikłany jest w dialektykę dystansu i wniknięcia, to hermeneuta, który po wejściu w tajemnicę osoby musi nią zawładnąć, ale nie może przekreślić jej

---

<sup>1</sup> Maszynopis tekstu Seweryna Walfisza *Pożegnanie Bolesława Micińskiego*, ze zbiorów Anny Micińskiej.

<sup>2</sup> Ryszard Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 30.

tożsamości. Gdy pragnie w tej prezentacji pozostawić swój ślad, musi uważać, aby portret nie stał się nagle autoportretem, a osoba portretowana, jedynie medium do prezentacji własnej osoby.

Droga do portretu prowadzi przez kontemplację, poddanie się obrazowi. Należy tylko uważnie patrzeć, wyzwolić się z czasu, pozbawić go siły niszczącej.

Wziąć czyjeś życie, które historia (o ile to w ogóle możliwe) już poznała, ustaliła, zamknęła w kształcie ostatecznym, i zrobić to tak, aby za jednym spojrzeniem objąć cały luk (...)³

Każdy portrecista, który wybiera drogę utożsamienia się, doświadczenia cudzej przestrzeni duchowej uświadamia sobie, że „sens jest tym, czego nie da się zobiektywizować, co leży 'pomiędzy' tym, co powiedziane, a tym, czego wiedza nie może uczynić naszą własnością”⁴. Dlatego sam tekst — świadectwo przeprowadzonej rozmowy — jest jedynie śladem, który pozostawiamy odchodząc z czasu i przestrzeni tych, którzy zostali przywołani.

Moment utożsamienia się z portretowaną postacią niesie świadomość wielości wcieleń tego samego podmiotu. Miciński przegląda się w lustrze ze skrzydłami. Profile to Kant, Julian, kto jeszcze... Podobnie Julian jest i Markiem Aureliuszem i Karakallą i Juliuszem Cezarem. Powstaje portret wielokrotny — w każdym odbiciu inny. W chwili pojawienia się lustro wygasa, kończy się jakby aktywność eseisty wykazana w rozmowach, kolejnych krokach rozumienia, lekturze tekstów. Motyw zwierciadła wchodzi już w sam obraz — zatrzymany, nieruchomy, statyczny. Miciński w i d z i, nie zaś t o r z y. Zobaczywszy może już organizować strukturę portretu.

Szkielet tworzą pojęcia, na których zbudowane są portrety — pojęcia kluczowe dla wewnętrznej biografii Micińskiego, decydujące wręcz, bo na nich oparty jest wybór postaci. Są to: rzeczywistość zastana i rzeczywistość zastępcza. Wyznaczają one podstawową alternatywę, wobec której znajduje się człowiek poszukujący swojej wizji świata. Wybór rzeczywistości zastanej pociąga za sobą zgodę na istniejący porządek uniwersum, co wyklucza twórczą ingerencję i czyni los człowieka zdany na kaprys Przypadku. Wyjście poza tę perspektywę odbioru świata oznacza odrzucenie oczywistości elementów świata zastanego i interpretację tych elementów poprzez nowy porządek, który bierze się bądź z przeszłości (Julian), bądź jest wytworem umysłu (Kant). Nie jest dziełem przypadku, że każda z tych

³ Marguerite Yourcenar, *Pamiętnik Hadriana*, Warszawa 1988, s. 280.

⁴ Michel de Certeau, *Tworzenie Historii*, „Znak” 1973, nr 233—234, s. 1435.

rzeczywistości zostaje skompromitowana jako niemożliwa wizja świata. Krytyka uderza w fikcyjność proponowanych ujęć rzeczywistości, kwestionuje ich wiarygodność.

Miciński wybiera wśród wielu cech Juliana te, które mają najmniejszy związek z jego życiem publicznym. Będzie to chwiejność i niepewność, w przeciwieństwie do pojęć organizujących *Portret Kanta*, które pochodzą ze świata rozumu i są świadomym wyborem woli filozofa, te narzucone zostają przez dyspozycje psychiczne Cesarza Odstępcy, które kierują go ku emocjonalnej a nie intelektualnej lekturze świata. Chwiejność postawy, czy chwiejność sądów bierze się nie — jak u Kanta — z przyjętego apriorycznie założenia względności obrazu rzeczywistości, nie z analizowania i porządkowania świata, lecz jest wynikiem jego przeżywania.

Julian czyta Homera jak Biblię, Platon nie jest dla niego propozycją, jest koniecznością. Nie przykłada Platona do obrazu świata zastanego, odczuwa świat Platonem, czyta Platonem. Burzy więc rzeczywistość zastaną, odrzucając jej realność, nie akcentuje obrazu, który implikowany jest przez świat zjawisk. A zatem cierpi na niedowład rzeczywistości i wyrównuje ten niedowład gestami. Tak rodzi się przymus udawania, czyli teatralizacji życia. Ale to, co teatralne w oczach świata — gesty, słowa, ruchy — jest rzeczywiste w świecie Juliana. Prawdą jego spektaklu są misteria pogańskie, które wskrzesza przez powtarzalność gestów, wierząc jak aktor i kapłan zarazem, że ich uporczywa obecność uruchomi możliwość powrotu żywego kultu. Że słowo stanie się ciałem. Widownią tych ceremoniałów są korowody prostytutek i żebraków. To nie teatr — mówi Julian — uspokójcie się. Bogowie nie lubią oklasków. Oplacany motłoch w tym samym momencie przestaje być podekscytowaną publicznością, zmieniając się w usługnych aktorów. Zgromadzeni wokół ołtarza naśladują jego gesty — tak jak on naśladował ich gesty w kościele, który teraz nazywa kostnicą. Rozpoczyna się dramatyczna walka między odchodzącym pogaństwem, a młodym chrześcijaństwem, które skutecznie wypiera stare kultury. Miejscem tych zmagañ jest steatralizowana przestrzeń, która nie może stać się świątynią, bo nie sposób przewyciężyć dwoistości ról osób udających tylko uczestnictwo w odprawianym kulcie. Tak jak przekupieni przez Juliana włóczędzy kalają świętość wygasłego ołtarza zapomnianych bogów, tak Julian w kościele zmienia przez swoją obecność mszę w spektakl teatralny. Jednak oklaski, które są natrętnie powracającym motywem, choć drażnią uszy Juliana, nie odbierają mu wiary w cudowną moc powtarzalności. Miciński szuka Juliana prawdziwego, uwolnionego od napięć jakie zgotowała mu władza, od hysterii, w którą popadł jako

niespełniony w kulcie wyznawca pogańskich bogów. Ma być to cesarz ukazany w sytuacji intymnej, osobistej, niczym się wśród innych nie wyróżniającej. Oto Julian pisze list do swojego przyjaciela Euagriosia. Miciński nie daje nam gotowego obrazu. Zapowiada pojawienie się Juliana. Fragmentaryczność tekstu wywołuje uczucie niespełnienia. Forma ta, będąca dziełem przypadku organizuje odczuwanie czytelnika. Brak ram portretu prowadzi tu jednak paradoksalnie do przeżycia osoby Juliana. Jest to możliwe dzięki równorzędności wariantów tekstu, które współistnieją symultanicznie. Dzięki temu Julian Apostata wraca w powtarzającym się obrazie, który nigdy się nie zmaterializował, a jednak wszystko jest dane równocześnie, bo i błękit wody, i lazur nieba, i smuga światła, i postać pisząca list do przyjaciela, retora Euagriosia. Obraz pojawia się i znika w wyobraźni czytającego, zawsze tylko zapowiadany. Julian jest nie do uchwycenia — wielość profilów — wielość szkiców.

Trudno odnaleźć tę twarz w gąszczu szczerzniej zieleni w spelzłym tle, które znaczą plamy na lustrze, które zbyt wiele wchłonęło: Sofoklesa, Fedona, Cezara. (...) Niekończoność profilów odbitych w chwiejnych skrzydłach lustra. (...) Postarajmy się go odnaleźć prawdziwego w ciągu dwudziestu minut przynajmniej i tak poza mgłą historii, poza żółkniejącym pokostem, który powlekł jego twarz na historycznym płótnie, postarajmy się odnaleźć tę więź, która zespoliła w nim tyle tak do siebie niepodobnych godzin, tyle tak niepodobnych sobie gestów, które wiążą postać Juliana. Tak w jednym błysku światła, które przebija mgłę postarajmy się zrozumieć Cesarza Odstępcę.

Błysk ten można inaczej nzwąć epifanią, „nagłą manifestacją duchowości”. Ten rodzaj olśnienia daje „poczucie radykalnej bliskości Innego, istotnego kontaktu z tym, co ‚niedosiężne’, obecności sacrum czy ‚źródłowego sensu’<sup>5</sup>. Tym, co ten „błysk” przyciemnia czy wręcz uniemożliwia jest historia, która powleka twarz pokostem zapomnienia i czyni ludzi podobnymi sobie, zupełnie jak fakty, które pozbawione szczególnego powiązania mogą być elementami każdego życia. Historia jest zbiorem faktów, człowiek, „Istnienie Poszczególne” jest określonym tych faktów związaniem. Nagle poczucie obecności nie bierze się ze znajomości faktów, lecz ze szczególnego ujęcia, odczucia związania wyrażającego się w nigdy niezaspokojonym pragnieniu objęcia całej istoty. To dążenie do uchwycenia wymykającej się postaci, uchwycenia właśnie, a nie opisania, jest bolesnym doświadczeniem cudzej obecności:

<sup>5</sup> Ryszard Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, s. 46, Por. także, J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, w: *Poznanie Miłosza*, Kraków 1985.

Wchłonąć tę twarz, ale równocześnie mieć ją na tle wszystkich gałęzi wiosennych, murów, fal, w płaszczu, w śmiechu, w cofnięciu jej o piętnaście lat, w posunięciu naprzód o trzydzieści lat<sup>6</sup>.

Zagadkowy, nie do objęcia, czy uchwycenia byt Innego, przywołany nie refleksją, ale w błysku olśnienia, odnaleziony w gąszczu lat przeżytych, drzew spróchniałych, skostniałych społeczeństw, deszczów, które przeszły, mgły, która nie nadeszła, czcionek i zwietrzałych stron — wymyka się, i to musi pozostać jego istotą.

*Portret Juliana Apostaty* miał być zbudowany na jednej scenie, która może być rozumiana jako niepowtarzalny moment w życiu Apostaty, moment wyzwolenia z ciężaru gry aktorskiej, a przez to budzący wieczną tęsknotę i daremne pragnienie powrotu. Młodzieńcze życie Cesarza nacechowane było lękiem i niepewnością. Dojrzałe — lękiem i determinacją. Gdyby starać się nadać temu realny wymiar obrazu, to zarówno w scenach z życia dziecięcego, jak i w scenach z życia dojrzałego, nie odnaleźlibyśmy Juliana, który w pierwszym przypadku sam byłby obserwatorem, w drugim zaś marionetką poruszającą się w sztucznych dekoracjach.

Scena pisania listu to jedyne zdarzenie, w którym Julian w zgodzie z naturą, samotny i odarty z maski dostojeństwa, czy z grymasu lęku, daje się odnaleźć zarówno dla siebie jak i dla nas. Julian unieruchomiony, nie usiłujący wielością gestów przykryć pustki i absurdu, odnajduje wymiar autentycznego życia. Zarówno wszystko co przed (lęk przed światem) jak i po (budowanie, lepienie świata z poetyckich wizji Homera) nie może pomóc w zrozumieniu Juliana. Gdyby to, co „po”, ujęć w obrazy znalazłyby się na nich Apostata, ale zawsze w kapłańskich szatach czy surowym odzieniu żołnierza. I zawsze w sztucznych dekoracjach. Dlatego zielony wawóz i postać Juliana pochylona nad listem, wolna od uwikłań i okoliczności jest wieczna. I ten właśnie obraz stara się wyzwolić w naszej wyobraźni Bolesław Miciński.

---

<sup>6</sup> Cz. Miłosz, *Essey*, w: *Poezje*, Kraków 1985, t. II, s. 47.