

**Micińskiego teatr dziwów. Groteska w Nocy rabinowej, Termopilach polskich i Królewnie Orlicy**

Sabina Brzozowska

Sabina Brzozowska

## Micińskiego teatr dziwów. Groteska w *Nocy rabinowej*, *Termopilach polskich* i *Królewnie Orlicy*

MISTRZ CEREMONII  
Publiczność, która się szanuje,  
niech do naszego teatru nie idzie!!!

(T. Miciński, *Królewna Orlica*)

Leśmian w szkicu o *Bazylissie Teofanu* trzeźwo zauważył, że artyzm Micińskiego „nie polega wcale na tzw. krystalizowaniu obrazów, lecz na ich zmąceniu”<sup>1</sup>. Słowo ma tym większą wartość,

im z zamierchlejszych pochodzi czasów, im z prastarszych wyłoni się ksiąg, aby nas oczarować zawrotnością „perspektywy w czasie” i przynaglić do wiary, iż stoimy u pierwotnych źródeł bytu, prabytu [...]. Słowa pod wpływem codziennego, machinalnego użycia [...] zatracają swoją treść pierwotną — kształt, barwę, życie<sup>2</sup>.

Poeta zaś nadaje im nowy ton i — według Leśmiana — może się tym samym ustrzec przed zarzutem nieoryginalności. Pojęcia, postaci, motywy i anegdota przybywają do utworów Micińskiego z historii i z innych tekstów kultury<sup>3</sup>. Pod piórem poety

---

<sup>1</sup> B. Leśmian, *Szkice literackie*, opr. i wst. J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 147.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 146.

<sup>3</sup> Według Wiczesława Iwanowa język jest wehikulem pamięci, ewokacją dawności i tradycji. Zob. A. Dudek, *Wizja kultury w twórczości Wiczesława Iwanowa*, Kraków 2000, s. 141–142.

„dziwaczej”, ulegają deformacjom. Pisarz inicjuje ich „flirt” z surrealizmem i groteską. Stanisław Ignacy Witkiewicz pisał:

jeden Miciński, oprócz głębokiej łączności z romantyzmem [...], wykazuje ten rzut, raczej tygrysi skok w przeszłość nowej sztuki całego świata [...]<sup>4</sup>.

Hiperbole, kontrasty kolorystyczne, oksymorony występujące na wszystkich poziomach organizacji tekstu charakteryzują właściwie całą twórczość literacką Micińskiego. Do roku 1903 w jego pisarstwie dominuje jednak tonacja serio, a język jest traktowany jako swoiste „świadczenie istnienia”<sup>5</sup>, odsłania psychomachnię umęczonej świadomości podmiotu mówiącego, a zarazem tworzy zwartą, jednorodną stylistycznie całość. W utworach poetyckich nie pojawia się jeszcze parodia i pastisz, chociaż ironia i estetyka groteski nie jest im całkiem obca.

W samodzielnym dramaturgicznym debiucie poety, w *Nocy rabinowej* (1903–1904), zarówno mit reintegracji, jak i romantyczna „rekwizytornia” stereotypów narodowych, instrumentów grozy, form artystycznych i definicji przeżywania zostały zderzone ze „światoodczuciem karnawałowym”. Ponadto *Noc rabinowa* operuje, charakterystycznymi dla późniejszych dramatów Micińskiego, odwołaniami metateatralnymi. Postrzeganie rzeczywistości, a właściwie kulturowego pejzażu Polski odbywa się zatem u autora przez pryzmat teatru, niezliczonych konwencji literackich, cytatów i fabuł. Uwikłanie kulturowe steruje sposobem widzenia rzeczy. Sugestywne, chociaż równocześnie nierzadko anachroniczne, obrazy można poddać artystycznym próbom, nasycić najdziwniejszymi skojarzeniami i wyluskać zaskakujące tony. Mają wówczas szansę stać się wehikułem nowych treści.

Początek *Nocy rabinowej* jest zarazem spektakularny i konwencjonalny:

*Wystrzał piorunu oznajmia rozpoczęcie widowiska. Widać pieniając się rzekę, błyskawice i gromy, w oddaleniu rzeźbiście oświetlony pałac i wierzyby nad drogą, pokurzone, kalekie, jak tabun żebractwa [wyróżn. S. B.]<sup>6</sup>.*

<sup>4</sup> S. I. Witkiewicz, *Formalne wartości dzieł Micińskiego*, w: idem, *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, opr. J. Leszczyński, Warszawa 1959, s. 320.

<sup>5</sup> Zob. W. Gutowski, *Kosmos udręceń, droga przekroczenia, łaska wypowiedzi. Uwagi wstępne do interpretacji cyklu poetyckiego „In loco tormentorum”*, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2004, s. 58.

<sup>6</sup> T. Miciński, *Noc rabinowa*, w: idem, *Utwory dramatyczne*, wyb. i opr. T. Wróblewska, t. 1, Kraków 1996, s. 22. Wszystkie cytaty z tekstu Micińskiego podano według tego wydania oznaczone skrótem NR i paginacją. Ponadto stosowane są skróty TP (= T. Miciński, *Termopile polskie. Misterium na tle życia i śmierci ks. Józefa Poniatowskiego*, w: idem, *Utwory dramatyczne*, op. cit., t. 3, Kraków 1980) i KO (= T. Miciński, *Mściciel Wenety, Królowa Orlica, Scena z „Hamleta”*, w: idem, *Utwory dramatyczne*, op. cit., t. 4, Kraków–Wrocław 1984).

Autor gwałtownie wprowadza odbiorcę w znaną przestrzeń romantycznej grozy. W *Nocy rabinowej* rozświetlająca mrok burza stanowi dodatkowo „mocny akcent widowiskowy”<sup>7</sup>, jako moment inicjalny dramatu może jednak zamykać przedakcyjny tok fabuły: dziewiętnastowieczną historię Poety — kreatora i wybawiciela. Akcja toczy się w nocy, podczas pełni poetyckich przywidzeń, w staroświeckiej karczmie, i rozpoczyna się stereotypowo: do karczmy Rabina przybywa bowiem Poeta, a sytuacja ta może przypominać odwiedzin Gustawa–pustelnika u Księdza<sup>8</sup>. Autor inicjuje ucieszną grę z tradycją romantyczną, jednocześnie stara się zburzyć oczekiwania odbiorców, relatywizuje postaci, sytuacje i „ograne” schematy. Uniemożliwia przez to również jednoznaczny ocenę zdarzeń. Twarz Poety jest i wesoła, i posępna. Romantyczny płaszcz i bujne kędziory zostają uzupełnione zaskakującymi akcesoriami: fletem i ogryzkiem. W jednej chwili zderzają się ze sobą romantyzm, dionizyjski klasycyzm i absurd.

Poeta, forsując bramę karczmy, dokonuje wymiany przestrzeni literackiej grozy: romantycznego żywiołu natury na obcowanie ze zmarłymi; wpada w groteskowy słowotok:

Hej, otworzyć wrota, olbrzymy, hekatonchejry, hippomeduzy! na Pryjapa, czerwone nici piorunów przyszyją mnie do mokrego łona mamy–ziemi!  
[NR, s. 22].

Nasycony ekspresją i rubasznym wigorem monolog wprowadza pierwiastek satyry menippejskiej w romantyczno–absurdalną rzeczywistość<sup>9</sup>. Bohater działa w taki sposób, aby nie stać się więźniem artystycznych szablonów:

*rzuca ogryzek w drzewi [...] dźwiga ogromne bierviono i z rozmachu, jak taranem, wybiwszy jedną szybkę, wypycha je w głąb karczmy* [NR, s. 22].

Ta pozornie schematyczna postać paradoksalnie naświetla ogólny problem kondycji poety, który powinien nie tylko zapanować nad sprzecznościami modernizmu, nad ulegającą destrukcji rzeczywistością i powstrzymać rozpad własnej tożsamości, ale również

<sup>7</sup> D. Ratajczak, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, Wrocław 2006, s. 36.

<sup>8</sup> Wojciech Gutowski opisuje obecne w dramacie aluzje literackie, dostrzega paralelę pomiędzy *Nocą rabinową* a *Dziadami* (zwłaszcza części II i IV) oraz *Księdzem Markiem*. Zob. idem, *Wprowadzenie do Xiegi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002, s. 102–103.

<sup>9</sup> Mieczysław Jankowiak, poszukując antycznej genezy powiązań pomiędzy misterium a szopką, a tym samym źródła dramatu poetyckiego i romantycznego, stwierdza: „Takim pełnoprawnym przodkiem mogła być jedynie wspomniana satyra menippejska, łącząca te wszystkie przeciwstawne żywioły literackie i filozoficzne, pod warunkiem jednak, że satyra «menippejska» nie jest określeniem gatunkowym, lecz nazwą rodzaju świata przedstawionego, zestawiającego ambiwalentne płaszczyzny wartości ze starymi chwytami syntezy i diakrezy [...]”. (M. Jankowiak, *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem*, Bydgoszcz 1998, s. 83).

musi obronić się przed szablonami myślenia i przed kliszami tradycji. Toteż odbiorca jest świadkiem ucieczki Poety z romantycznego pejzażu. Absurdalna sytuacja stanowi źródło komizmu. Prawdziwy romantyk oddaje się bowiem uniesieniom na tle wiecznotrwałej, anonimowej i groźnej Natury<sup>10</sup>. Tymczasem bohater uprawia żonglerkę literackimi aluzjami. Mnożenie zaskakujących zwrotów akcji i uparte ponawianie prób osiągnięcia ideału ewokuje komizm, pozbawiony jednak atmosfery beztroskiej zabawy. Demontaż znanych schematów odsłania świat zmierzający ku katastrofie oraz rozbicie poetyckiej świadomości. Przekroczenie progu karczmy oznacza początek drogi, której celem powinna być reinterpretacja dawnych mitów i wierzeń, także mitu romantycznego. Jeśli jednak przyjmiemy, że działania Poety wpisują się w symbolikę inicjacji jako sposobu dochodzenia do prawdy i nadawania sensu własnemu życiu oraz sztuce, to być może *Noc rabinowa* tylko fatalistycznie potwierdza hipnotyzującą siłę romantycznej wyobraźni<sup>11</sup>.

W dramacie Micińskiego groteska łączy się z frenezją. Śmiech zaś dotyka zagadnień metafizycznych i ma charakter ambiwalentny. Bachtin przypomina:

Wszystko potencjalnie posiada swój aspekt parodystyczny, ośmieszający, bowiem wszystko odnawia się [...] poprzez unicestwienie<sup>12</sup>.

Śmiech rytualny scala szyderstwo z ekstatycznym hołdem, zespała śmierć i odrodzenie.

Wszystkie formy śmiechu rytualnego — oddajmy ponownie głos Bachtinowi — były związane z [...] symbolami siły rozrodczej<sup>13</sup>.

W *Nocy rabinowej* na plan pierwszy wysuwa się motyw śmierci i zmartwychwstania, ale towarzyszy mu wątek erotyczny. Strywializowane perypetie romansowe wtapiają się w karykaturalny taniec śmierci i odrodzenia. Diabeł, a nie artysta, wydaje się prawdziwym reżyserem dziwnego widowiska. Oto z trumny córki Rabina Lejki–Lilith „zmartwychwstaje” Hapun–czart „*w stroju na pół króla dzwonkowego i policjanta, za nim kozieł grający na dudach, karzetki* [...]” [NR, s. 27]. Konsekwencją takiego porządku rzeczy jest rzeczywistość „na opak” — pułapka na poszukiwacza sensu. Czart jest twórcą świata zdegradowanego i podporządkowanego siłom chaosu. Inicjuje on korowód błazeńskich zmartwychwstań:

<sup>10</sup> Do kanonu wiedzy o sztuce weszły obrazy Mickiewicza wspartego na skale krymskiego szczytu, Wordswortha w górach, Napoleona na koniu stojącym dęba wśród alpejskich skał, samotnika kontemplującego pejzaż. Są to po prostu wizerunki jednostki przeciwstawionej Naturze. Zob. J. Białostocki, *Symbol i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 360.

<sup>11</sup> U podstaw romantyzmu tkwi mit inicjacyjny. Zob. M. Janion, *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984, s. 12 i nast.

<sup>12</sup> M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 195.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 194.

POETA Dzieweczko wstań! [...]

*Poeta zrywa zasłonę — ukazuje się w szatach indyjskich kosztownych Płanetnica — z sinymi wężami na głowie — na tronie z pawich piór — u stóp jej lew — gdy zasłona opadła — ryknął!*

KSIĄDZ Co widzę — to jakaś potwora! [NR, s. 29]

Groteskowe zmartwychwstanie boginki chmur, ucieleśniającej dwuznaczną siłę Natury wprowadza do dramatu zarówno żywioł komiczno–erotyczny, jak i pierwiastek grozy. Poeta spotyka kobietę na miarę balladowo–baśniowej sytuacji. Utarty schemat, a tym samym przewidywalny ciąg dalszy zdarzeń, zostaje jednak wywrócony na nice, baśniowy szablon zderza się ze współczesną konwencją. Romantyczny teatr dziwów przechodzi metamorfozę, odbiorca rozpoznaje w nim piekło–kabaret. Tutaj czart gra rolę prestidigitatora, a wymarzona kochanka okazuje się młodopolską kokotą<sup>14</sup>:

PŁANETNICA Porzuciłam siostry moje  
dla ciebie, kochanku wyśniony —  
tam pałace, kwiaty, zdroje —  
a tu zimny grób i dzwony —  
miau! [...]

Porwę cię nad gór krawędzie  
do błękitnych grot. [...]  
tułam się w obłędzie  
gruu! cocotte! [NR, s. 30]

Oboje — Poeta i Płanetnica–Kokota — dostają od czarta „nominację na wesółych kochanków” [NR, s. 31]<sup>15</sup>. Próba uwznioślenia miłości przez artystę musi zakończyć się fiaskiem i ośmieszeniem:

HAPUN Pobłogosław, patre, ich potomstwo zaludni ziemię nowym gantunkiem, który ubawi niebiosa [NR, s. 31].

Uwieńczeniem ziemskiej miłości jest śmiertelne dotknięcie Natury. „Dziady niedowiarków” przekształcają się w dramacie w błazeńską noc Walpurgii, zdarzenia ulegają hiperbolizacji, stają się coraz bardziej zagęszczone i demoniczne, jarmarczny język

<sup>14</sup> Utożsamienie piekła i kabaretu pojawi się u Witkacego w *Sonacie Belzebuba*.

<sup>15</sup> Dramat w krzywym zwierciadle pokazuje spotkanie Poety z Dziewicą (Boga z Królową?), tym samym akt, który mógłby być zinterpretowany jako mistyczne zaślubiny (*hieros gamos*), zostaje na przelomie wieków XIX i XX ośmieszony, odsłania pustkę i anachroniczność „mitycznego” sposobu myślenia. Jednocześnie wskazuje na tkwiącą w micie potencjalność, zdolność do mutowania i tworzenia nowych jakości, kontaminujących romantyzm z groteską i surrealizmem oraz próbujących związać dawność z nowoczesnością.

zaś oddaje obraz „dołu materialno–cielesnego”<sup>16</sup>, pojawiają się klątwy, obelgi i zaklęcia, sprowadzające kolejne epizody do wymiaru ziemskiego i trywialnego. Zderzenie poetyczności z wulgarnością posiada zatem siłę niweczącą, strąca w dół:

LEŚNA MATKA W imię Rzyci  
zamieniam was  
w czarcie łajno, w ciemny głąz!  
Kici — cici — kici! [NR, s. 69]

Połączenie widowiska z konceptami językowymi<sup>17</sup> z pewnością wzmacnia efekt karnawalizacji. W *Nocy rabinowej* rubaszna cielesność i potworność przenikają się jednak z dekoratywnością i abstrakcją. Na scenie dochodzi do prawdziwej erupcji fantastycznych kształtów. Wydaje się, że Miciński przez nieprawdopodobne obrazy oddaje niesamowitość i nieprzewidywalność samego bytu:

*Na potwornym łbie Mamuta z czterema nogami — stoi czerwony upiór. Oczodoły rozżarzone fosforycznym migotem. Ponury złoty blask. Maszkary stłoczone w walce śmiertelnej i lubieżnych uściskach — wydzierają sobie dary Hapuna, który jest bożyszczem o muóstwie wymion i rąk* [NR, s. 42].

*Maszkary tańcząc fandango, zbliżają się do siebie w dzikim, namiętym podrygu — jedna z nich gra na skrzypcach melodię barbarzyńską [...] Ciało na łożu zrywa się — i [...] jednym rzutem jest już na środku sypialni, błyskając kindżatem. Zmory rozskakują — i szydząc z rozumu, chowają się za tapety [...]* [NR, s. 45].

*Księżyc [...] biegnie, roztrącając chmury — niski — kwadratowy — niewyraźny — z upiornie jarzącą się czaszką* [NR, s. 70].

*Z kąta wyłazi Licho — z rogami, nogi indyjskie, łapouchy, ciągnie wołową skórę* [NR, s. 112].

Charakterystyczne dla groteski powiązanie szpetoty i komizmu, grozy i błazeństwa, demonizmu i rubasznosci odsłania absurdalność istnienia. Wzniosłe idee Poety ścierają się z przyziemną, a zarazem niezwykłą i koszmarną rzeczywistością. Ucieczka w widowisko, mnożenie efektów metateatralnych: od teatru romantycznego i nawiązań do baśni, poprzez chwytty kabaretowe aż po konwencję jasełkową — sugestywnie obrazują zmagania twórcze,

<sup>16</sup> Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’ego a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tł. A. i A. Goreniewie, opr. S. Balbus, Kraków 1975, s. 79.

<sup>17</sup> Czart demontuje nie tylko schematy literackich — balladowych, baśniowych, mitycznych — zachowań, ale także obnaża mechanizmy językowe: „zaklinam cię na wszelką mysz urodzoną z góry, [...] opowiem tysiąc i jedną noc z koncylium trydenckiego. [...] ja, stary pustelnik, wiem, gdzie raki zimują [...]” [NR, s. 30].

obnażają iluzję momentu kreacji i w sposób najbardziej wyrazisty pokazują bezradność Poety wierzącego w ład świata i sztuki. Wystawienie spektaklu–jasełek wydaje się kulminacją aktu degradowania sztuki, pojętej jako bezmyślne powtarzanie literackich klisz:

WIEDŹMY Mamy króla — jest Herodes.  
POETA–HERODES [...]  
Przed ranem zamkną mnie w domu furiatów. [...]  
RABIN Rycerzu — wieszczu — obudź się, tyś aktor,  
co gra za mały pieniądz tak wielką komedię — [NR, s. 83, 84]

Teatr w teatrze ujawnia daremność gestów Poety oraz uludę sztuki, baśni i mitu. Rzeczywistość, w której obraca się bohater, naznaczona jest zarówno piętnem metamorfozy, jak i niepokojącej cykliczności; toczy się po głębokich koleinach tradycji, ale pokazuje też swoje nieznanne i wykrzywione w grymasach oblicze.

W kolejnych dramatach Miciński obnaża przede wszystkim złudny charakter historii, konsekwentnie jednak prowadzi odbiorcę przez gąszcz obrzędów, magii, społecznych klisz i stereotypów. Funduje prawdziwy spektakl nicości.

Podtytuł dramatu *Termopile polskie. Misterium na tle życia i śmierci Księcia Józefa Poniatowskiego* (1913) niesie informację metateatralną. Poeta jednak buduje w dramacie nie tylko wielopiętrową przestrzeń misteryjną — egzemplifikację doświadczeń granicznych i spraw ostatecznych — ale również obnaża teatralne mechanizmy działania historii, poddając je deprecjacji. W *Termopilach polskich* feeria niezwykłych obrazów odzwierciedla świat wartości zdegradowanych:

*Na kondygnacji najniższej z wolna rozchyła się brama Sfingi — opisuje tę przestrzeń Miciński. — Widać tam świątynie masonów. Kolumnada wspaniałej, z bajecznym przepychem urządzonej oranżerii. Kultura mięsza się z Azją. W odbiciu geometrycznym kul kryształowych, luster i lamp — widać w oddali bal — tańczące figury, maski, stoliki ze złotem i karciarzy [...]. W urnach z malachitu i lapis-lazuli dymią wonności [...]. Ołtarz — na którym jako święta — jest Katarzyna w postaci Cerery z rogami obfitości. Celebryje mszę Książę Patiomkin — w szlafroku czarnym, w czapie kozackiej — [...] twarz piękna, choć komediancka [...] Katarzyna nachylona nad trumną faworyta Łanskoja. Ubrana w modry akşamit, z żelazną koroną, w pasie z rubinów. Ogon jej sphywa, trzymany przez sześciu małych Murzynków [TP, s. 24–25].*

W tanatycznej obrzędowości Greków sfiga (sfinks) była strażniczką krainy zmarłych, patronowała zwłaszcza samotnym podróżnikom<sup>18</sup>. Przebranie protagonistów

<sup>18</sup> Zob. M. Dybizbański, W. Szturc, *Mitoznawstwo porównawcze*, Kraków 2006, s. 19.



zdarzeń — Katarzyna jako Cerera, Patiomkin jako kapłan (czarnoksiężnik) w szlafroku, błazeńsko celebrujący mszę — w powiązaniu z symboliką śmierci tworzy wieloznaczne odniesienia. Maską przynależy do świata karnawału, oznacza dobrowolne i radosne odrzucenie własnej tożsamości. W archaicznym świętowaniu sygnalizowała przeistoczenie się uczestnika rytuału w bóstwo bądź w zwierzę–toteum. Kultura nowożytna, eksponując przede wszystkim dwa znaczenia maski: światowe (bal) i sceniczne (*commedia dell'arte*), zachowała łączność zarówno z tradycją antyczną, jak i z obrzędowością archaiczną. Unieważnieniu natomiast uległ sens metafizyczny maski. W XIX wieku maska zaczęła pełnić mroczną i niepokojącą funkcję. Stała się zasłoną nicości. Intelktualna pustka, poczucie odrętwienia i wyalienowania — podobnie jak niepołamowana radość w kulturze jarmarcznej — znalazły wyraz w masce, przebraniu, teatralizacji. Szalona maskarada, ucieczka w mistyfikację i kreacja sztucznej rzeczywistości praw umownych nie wyrażały jednak strachu przed skonkretyzowanym „potworem”, ale najbardziej podstawowy i abstrakcyjny lęk przed samym życiem. Maski mogły symbolizować grozę, tajemnicę i zakłamanie świata oraz uzmysławiać niepoznawalność ludzkiej psychiki, ale opisują one również proces odczłowieczania, uprzedmiotowienia jednostki, metamorfozę bohatera w marionetkę na scenie historii.

W *Termopilach* zainicjowana przez Patiomkina ceremonia przypomina zarazem komediodramat pożądania i zazdrości oraz upiorny taniec śmierci. Wypłukana z wartości, trywialna i złudna rzeczywistość ma charakter infernalny. Przesycona jest kamuflowanym okrucieństwem. Miciński ukazał Katarzynę zgodnie z najpopularniejszym stereotypem, jawi się ona w dramacie jako nienasycona Mesalina. Motorem działań dworu jest rozwiązość carycy. Do oblicza Katarzyny przyłgnęła maska napiętnowana jednym grymasem. W nienaturalnej przestrzeni wirujących figur, stolików, kryształowych kul i zwierciadeł przewrotnie zostaje potwierdzona jej kondycja:

*Księżę, w zwierciadle, z którego tylko ramy zostały — widzi Faunicę, która mu podaje winogrod na swej piersi [TP, s. 29].*

Groźna imperatorowa budzi litość i uśmiech:

KATARZYNA Ja sobą nie władnę... lekarze mówią, że to Satyriasis czy Nimfomania — lecz po co mi nazwa choroby na to, co mi daje tyle — mój Aliosza... Wszakże nam na tronie nic, nic nie pozostało już innego [...] [TP, s. 36].

Bezradna, niezdolna do wyrażenia myśli, zmanipulowana przez Patiomkina bardziej przypomina największą marionetkę (nadmarionetkę?) na balu niż władczynię państwa. Katarzyna II została poddana na przemian wyniesieniu i poniżeniu, ale przede wszystkim nieświadomie uczestniczy w zaaranżowanej przez Patiomkina grze, przypominającej ambiwalentny rytuał „intronizacji–detronizacji”. Uwikłany w tryby tego

mechanizmu „wybraniec” nierzadko ginie<sup>19</sup>. Konwencjonalne i oficjalne przyzywanie Katarzyny (Semiramida Północy, „wielka jak firmament”, Matuszka) tworzy w dramacie pozorną zasłonę dla karykaturalnego wizerunku kobiety niepewnej siebie, ovladniętej namiętnościami i podporządkowanej reżyserowi–komediantowi:

KATARZYNA Kto mi otruł Łanskoj? Taki był cich, uśmiechnięt *Knäblein* (płacze). Mówią, że go otruł ktoś bliski mnie — lecz komu on mógł zaważać i sztorować?

KNIAŻ PATIOMKIN Najjaśniejsza z bogiń — Łanskoj umarł na wy-czerpanie.

KATARZYNA *Mein Herz ist verdorren* — jak roślina na Saharze bez dżdżu... Widma mię otaczają... *Du schmeisst mich* w objęcia, aby mnie wyrwać z nich [...]. Komu mnie oddacie teraz? [TP, s. 25–26].

„Groteskowa destrukcja wypowiedzi”<sup>20</sup> Katarzyny współtworzy deziluzję rzeczywistości, uzupełnia obraz regresu, jednocześnie dowodzi świadomości językowej Tadeusza Micińskiego. Ekspozujące komunikacyjny szum wypowiedzi stanowią integralną całość z przenicowaną rzeczywistością i są skutecznym narzędziem wyrażania woli. Portret carycy symbolizuje względność wszelkiej hierarchii, podkreśla karnawalizację zdarzeń. Łączenie się balu i pogrzebu, lupanaru i świątyni, wojny i komedii dodatkowo potwierdza wrażenie chaosu, pogłębia je przenikający sytuację żywioł maskarady oraz zwielokrotnienia i zafalszowania odbijanej w lustrach rzeczywistości. Geometryczne figury, mogące odzwierciedlać kosmiczny porządek, pełnią funkcję błyskotek, które nie kryją już żadnych znaczeń. Dewaluacji uległy emblematy masonerii, stając się rekwizytem w zainscenizowanym rytuale i znakiem aksjologicznego kryzysu<sup>21</sup>. Mistrz ceremonii — „rosyjski Hamlet”<sup>22</sup> w improwizowanym spektaklu intryg, stracił i niby tak sobie, demaskuje kształtującą się dopiero religię racjonalizmu.

<sup>19</sup> Zob. S. Awierincew, *Bachtin, śmiech i kultura chrześcijańska*, tł. R. Mazurkiewicz, „Znak” 1994, nr 9. Śmierć pojawia się bowiem u praźródeł wszelkiej „karnawalizacji”. Autor przypomina o symbiozie „kultury śmiechu” z przemocą, przywołuje charakterystyczne przykłady z historii Rosji. Według niego Iwan Groźny „z pełną znajomością rzeczy” aranżował rytuały „intronizacji–detronizacji” swych ofiar; jego naśladowcą w wieku XX był Stalin (*ibidem*, s. 94–95).

<sup>20</sup> Zob. W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1, s. 91–92. W Młodej Polsce pojawiły się wyznaczniki groteskowości na poziomie wypowiedzi, kwestionujące reguły komunikatu językowego.

<sup>21</sup> Światopoglądowa rewolucja XVIII w. pozbawiła treści czy wręcz zburzyła znaczenie dawnych rytuałów. Spekulatywne wolnomularstwo było etapem tradycji ezoterycznej, sięgającej czasów antycznych. Tradycja ta kształtowała się w opozycji wobec religijnej ortodoksji. Osiemnastowieczne wolnomularstwo miało zaspokajać metafizyczne potrzeby człowieka oraz jego tęsknotę za rytuałem. Zob. T. Cegielski, *Sekrety masonów. Pierwszy stopień wtajemniczenia*, Warszawa 1992, s. 80–81; T. Nasierowski, *Wolnomularstwo bez tajemnic*, Warszawa 1996, s. 15–33.

<sup>22</sup> Książę Patiomkin sam siebie nazywa rosyjskim Hamletem (zob. TP, s. 38).

Dwór Katarzyny „przynależy do mocy chaosu”<sup>23</sup>. Dla zorganizowanych społeczności walka z takim wrogiem zyskuje wymiar metafizyczny<sup>24</sup>, ma uchronić bohaterów zdarzeń przed ubezwłasnowolnieniem i przekształceniem ich w marionetki, poruszające się po królestwie z dekoracji. Cała kraina Katarzyny opanowana jest bowiem przez żywioł widowiska. Przytoczmy najbardziej sugestywne cytaty:

FITZHERBERT Widziałem z bliska teatralne miasta, wojska na pokaz i lud wygłodniały. Na drogach stawiają jak statystów w balecie — wyróżnionych, z wstęgami tańczących chłopów... [TP, s. 31].

KATARZYNA Czyś nie zrobił marnego teatru tu, z całej tej krainy, gdzie stoją fasady, a nie ma domów! założyłeś angielskie ogrody i spędzasz bydło z okolicy — aby mnie oczarować dobrobytem.

PATIOMKIN Wszystko co ogromne — się spełni i jeszcze daleko więcej... Zali nie rozszerzyłem Monarchii aż do stóp Kaukazu? [...] czy nie drżą przed nami ci wszyscy ambasadorowie — no, drżycie!... [wyróżn. S. B.]

KATARZYNA A ten Gustaw — [...] śmie nazywać mnie starą kobietą! Ja pójdę z flotą do Sztokholmu. Ja — napiszę na niego straszną komedię i zaproszę cały Petersburg, i każe się śmiać... [wyróżn. S. B.] [TP, s. 35].

Groźby Katarzyny mają błazeński charakter. Caryca chce skazać Petersburg na trudną do wytrzymania torturę — śmiech na rozkaz<sup>25</sup>. Z kolei „rosyjski Hamlet” raz precyzyjnie określa swoją rolę na arenie historii i tworzy nihilistyczny koncept sensu dziejów:

A nadto życie samo przekształcam w formę teatru, a historię w igrzysko [TP, s. 25] —

<sup>23</sup> Mircea Eliade konstatuje: „Jeśli «nasz świat» istotnie jest kosmosem, wszelki atak z zewnątrz grozi mu przeistoczeniem w chaos. A skoro kładąc podwaliny pod «nasz świat» naśladowano wzorcowe dzieło bogów, kosmogonię — przeciwnicy świat ów atakujący są utożsamiani z nieprzyjaciółmi bogów, demonami [...]. Wrogowie przynależą do mocy chaosu” — idem, *Sacrum — mit — historia. Wybór esejów*, wyb. i wst. M. Czerwiński, tł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993, s. 74.

<sup>24</sup> Jej celem jest przywrócenie kosmicznego ładu, przypomina więc zmagania boga (kosmosu) ze smokiem (chaosem). Galera Katarzyny II może przywołać na myśl smoka: „Gigantyczny Sfinks napływa na tę ziemię polską” — zauważa Król, z kolei Kiliński przypomina: „Krakus wytepił smoka nad Wisłą przy pomocy szewca [...]” [TP, s. 53 i 139].

<sup>25</sup> Według Bachtina śmiech jest przejściem od „określonego” zniewolenia do „określonej” wolności. Nie jest zatem wolnością samą w sobie, ale ma właściwości wyzwalające. Empiria nie skłania jednak do utożsamienia śmiechu z wolnością. Konkretnie doświadczenie śmiechu wiąże się ze stanem zniewolenia chociażby jego „mechanicznością”. Katarzyna nie tylko groteskowo chce zniewolić lud Petersburga, ale w gruncie rzeczy skazuje go na „ogłupienie”. Zob. S. Awierincew, *Bachtin, śmiech i kultura chrześcijańska*, op. cit., s. 88.

to znów gra rolę zawadiackiego wodzireja wydarzeń:

KNIAŻ PATIOMKIN Jak bawić się — to wszystkim! [TP, s. 36]  
Kto nie ma piórka pawiego, niech je sobie przypnie. Wszyscy z ruska  
po krakowsku! [TP, s. 38]

[...] o nuda, nuda — choćby zwalić niebo na głowę [TP, s. 38].

Za teatralnością zdarzeń kryje się aksjologiczna pustka, która w diabelski sposób działa na bohaterów. Zdezorientowany i zagubiony Stanisław August Poniatowski snuje nonsensowne marzenia:

gdybym królem Feaków, nie tej nieszczęsnej, a milej sercu memu narodowości był, jak nieśmiertelne sprawowałbym rządy [...]. Kraj zamieniłbym w ogród. Wszystkie drogi zasadziłbym różami i lewkoniami [...]. W sztucznych ruinach zasiadałyby grupy — jak z obrazów Watteau i Boucher... [TP, s. 43].

Król przypomina papierową marionetkę–wycinankę. W feerię pulsujących barw Miciński wpisał płaską postać. W niemrawych pozach, gestach i wygłaszanych przez króla monologach zamknął całą treść romantycznego, czyli jednoznacznie krytycznego przekazu o Stanisławie Augustie Poniatowskim. Królewskie rojenia odzwierciedlają makabryczny kołowrót snu i rzeczywistości, opisują uwalnianie się od presji świata realnego i potrzebę obmytej z głębszych znaczeń pięknej pozy, kosmopolitycznej dekoracyjności. Jego dezorientacja, bierność, infantylizm zostały w dramacie przerysowane, ukazane w sposób karykaturalny. Trafnie komentuje sytuację kraju i królewską kondycję Książę Poniatowski:

Z krainy wielkiej mego snu cóż zostało? — Szalety, pasterki i król dzwonekowy polski, wyglądający jak z kart do gry Willinka. Gorszym król takim jest w chwilach niebezpieczeństwa niżeli Iwan Groźny, co miałby odwagę tygrysa [...] [TP, s. 40].

Maskarada, widowisko, błazenada obrazują chaotyczno–tragiczny „świat na opak”, uzmysławiając degrengoladę i brak wiary w wyższy sens racjonalnego działania. Bohaterowie balansują na krawędzi codziennego bytowania i bezmyślnej ułudy. W *Termopilach polskich* „regiony dolne”, terytoria zła czy „stany instynktu” są kreatorami „niefrasobliwych” scenerii „jak z obrazów Watteau”, które tylko z pozoru wydają się niewinne. Miciński nie pozostawia jednak wątpliwości, że to *civitas diaboli*.

Bohaterowie *Królewny Orlicy* (1915–1917) są — podobnie jak większość postaci z dramatów Micińskiego — uwikłani w historię i w teatr. Funkcjonują w rzeczywistości symbolicznie wyolbrzymionej, udiwnionej i subiektywnej. Tym razem to Polska w pigułce, a zarazem Polska w krzywym zwierciadle:

GOŚĆ 3 A cóż u łaskawego księcia dobrodzieja w domu?

KSIAŻĘ RAMUŁT [...] Zawsze idzie ta gra w *Rouge et Noir*... Dom zmienia się w lazaret lub w miejsce piorunowe, dla tego czy innego sztabu. Wpadają strzelcy Piłsudskiego, potem Austriacy, potem Niemcy [...] — Niemcy uchodzą, wpadają kozacy, czerkiesi, dragoni rosyjscy, artyleria generała Iwanowa lub Dmitriewa, i znów *da capo* Niemcy, Austriacy, honwedzi, legioniści [...] W ogrodzie naszym ustawili Niemcy swe baterie... [KO, s. 27].

Utożsamiając dom z terenem bitwy, autor eliminuje dychotomię między sferą prywatną a publiczną, podsuwa tym samym odbiorcy międzytekstowe odczytanie dramatu<sup>26</sup>. Dostrzec można w nim odniesienie do zmetaforyzowanej i nasyconej aurą niepokoju przestrzeni w *Warszawiance* Wyspiańskiego, a także do *Oziminy* Berenta. Trudno oprzeć się jednak wrażeniu, że prawdziwą ramę dla *Królewny Orlicy* tworzą dramaty Wyspiańskiego: *Wesele* i *Wyzwolenie*. Zasygnalizowana w podtytule formuła genologiczna „misterium–jasełka” potwierdza krzyżowanie się w dramacie różnych zasad estetyczno–filozoficznych: gorzko–satyrycznej szopki oraz misterium narodowego z motywem ofiarnego zejścia do podziemi tytułowej bohaterki. Całość zaś — podobnie jak w *Weselu* — jest zamknięta w ściśle określonej przestrzeni. W *Królewni Orlicy* misterium i szopka współgrają ze sobą, przenikają się wzajemnie już w planie realnym; są sposobem komunikowania się ze światem: misterium jako nośnik najwyższych wartości i mit teatralny, szopka natomiast jako kontynuacja ludowej i sarmackiej kultury śmiechu. Wyspiański zarówno w *Weselu*, jak i w *Wyzwoleniu* w sposób nowatorski zamknął ową antynomię w ramach jednego tekstu; dzięki temu chwytowi pomnożył znaczenia, spiętrzył różnorodność nastrojów i wyłuskał ironię z zabsolutyzowanych prawd ogólnych, traktując ją jako korektę nadmiernego patosu. Miciński także niweluje sprzeczność pomiędzy tymi formami. Ostentacyjnie wprowadza informacje metateatralne, przydając im rys humorystycznego, który równocześnie nie przekreśla grozy sytuacji:

LENA Okropne zmartwienie! major von Henne z oficerami chcą być u nas na jasełkach [...].

KSIĄDZ BENEDYKT Jezus, Maria, Józef! był to napis na szablach polskich — więcej nic nie powiem! idźmy na te okropne jasełka. Ja będę jedynie czuwał, żeby wszystko złe szło na tę lewą stronę. Co dobre — ku wieży Anielskiej. Ciemne instynkty w dół. Jasne zaś natchnienia na górną kondygnację! [KO, s. 32]

<sup>26</sup> Przeistoczenie przestrzeni prywatnej w arenę wydarzeń historycznych dokonuje się ponadto w *Wiernej rzecz* Stefana Żeromskiego, a także w *Panu Tadeuszu* czy w *Nad Niemnem*. Zob. A. Zioliwicz, „Misteria polskie”. Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim, Kraków 1996, s. 129.

Wystawienie jasełek w teatrze domowym stanowi lustrzane odbicie sytuacji mieszkańców, a także jest odzwierciedleniem życia narodowego:

LENA (*do wchodzącej Miss Alicji, jako Muzy*) Treść tych jasełek nie nadaje się bynajmniej dla obcych. Kuzyn Twardowski napisał dla małego grona groteskową krytykę naszej słabości narodowej.

MISS ALICJA Teraz już nie da się nic zmienić ani cofnąć. Liczmy na to, że mityczna szata uchroni to misterium od zrozumienia! My same jednak musimy w nim grać — tak, aby Polacy mogli wszystko zrozumieć [...] [KO, s. 32]

Akcja dramatu płynnie przechodzi w jasełkowy spektakl — rozdziela się na realizm sali, na groteskę jasełkowych wież i na głęboką wizyjność kondygnacji. Książę Ramułt zaś przeistacza się z widza w aktora, w postać nieudolnego Króla Wyporka: „No, to zaczynajcie, siadam na tron” [KO, s. 32]. Towarzyska „zabawa” w teatr — szopka i misterium — potwierdza nieustanną ambiwalencję poetyki wzniosłej i tonacji groteskowo-satyrycznej. Przełamanie czasu historycznego oznacza tutaj jego degradację, ośmieszenie:

*Na frontonie gwiazda Magów rozjarza się modrym blaskiem. Z boku jej wieże dwie: na Mariackiej Anioł gra na złotym rogu pobudkę, w drugiej, o stylu babilońsko-pruskim, Diabeł cofa wskazówkę zegaru w tył na to miejsce, gdzie napisano: Jaskiniowcy* [KO, s. 33].

Obraz manipulującego przy czasie diabła kontrastuje z drugim planem scenografii patriotycznych jasełek: „monumentalną grotą, niezmienioną — jak dopowiada autor — przez całe misterium” [KO, s. 33]. Przygotowania do spektaklu wydają się parodią prób do „Polski współczesnej” w *Wyzwoleniu*. Wprawdzie Miciński nie zastosował chwytu próby teatralnej, ale granica między poszczególnymi planami i tak jest płynna. W zainscenizowany moment zejścia Królowny Orlicy do krainy Kajzera Wężów wkracza historia, poprzedzona groteskową introdukcją:

WESOŁEK Grajmy dalej! Czuję natchnienie! Hocus — pocus — focus — krokus — Amen! Słuchajcie! co za potworne uderzenie! [...]

GŁOS ZA SCENĄ To ja, Wojna!

*Wjeżdża na wole tragikomiczna postać z mieczem, niesie też gwiazdę z jasełkami.*

WOJNA (*dama z brodą, srogiego wyglądu, Herkulesowe bary. Chrząka. Głos przepity*) Otwórzcie wrota dla Tragedii,

która na czarnym wjechała bawole

wziąć wasze dusze — i bez intermedii

znieść je nad Styks, nad Marnę czy na czyste pole...

WESOŁEK Po prostu mówiąc, wychodzi na moje: trzeba robić cośkolwiek, choćby za przeproszeniem, najgłupszy teatr, aby nasz ksiązę nie dostał fijołka. Tedy weź nas, szanowna Wojno, w swe posiadanie, każ innym wystąpić w roli archaniołów i bydlątek [KO, s. 44].

Ofiara Orlicy, przypominająca zejście Kore do Hadesu, przekracza ramy teatralnej sceny. Lena–Orlica zostaje aresztowana przez niemieckich oficerów–widzów. Granica między historią, teatrem a baśnią ulega całkowitemu zatarciu:

KRÓL (*do Miss Alicji*) Czemu tak przekręcacie tekst... skąd się tu wzięli oficerowie? to przestaje być zabawą!

MISS ALICJA Lena porwana! zrozumiej, ksiązę!

*Ksiązę Ramułt przeciera oczy, nie zdając sobie sprawy [...]. Wchodzą ambasador Twardowski i Włastówna — ubrani do jasełek za Maga Twardowskiego i Wąlgierię Burzanę* [KO, s. 49].

Osoby sztuki wewnętrznej są potraktowane szkicowo, „jedynie charakterystycznie, jak figury w kartach” [KO, s. 33] i podzielone na dwie kategorie: postaci traktowane serio (Mag Twardowski, Muza, Królowna Orlica, Komtur) i półserio (Król, Wesołek, Ksiądz Benedykt), ponadto łącznikiem między sztuką wewnętrzną a zewnętrzną jest aktywny sufler, szereg wypowiedzi dowodzących świadomości metateatralnej bohaterów oraz wzmianki o kondycji intelektualnej odbiorców przedstawienia. Dramat eksploatuje, a równocześnie wyjaskrawia stereotypowe chwytły: od teatru w teatrze począwszy, przez satyryczną szopkę, aż po konwencję baśniową i jej groteskowe odwrócenie; pojawiają się w nim bohaterowie pozytywni i negatywni, wątki narodowe i komediowe.

Nagromadzenie hiperboli w jasełkach nie tylko niewiele ma wspólnego z młodopolskim typem ekspresyjności, ale wręcz przezwycięża modernistyczną estetykę i przypomina styl Rabelais’go<sup>27</sup>. Oto zamieszkiwane przez Wielkoludów jasełkowe państwo Króla Wyporka uległo spustoszeniu, Kanclerz zatem postanawia wystawić rachunek Opatrzności za poniesione klęski. Wydaje się, że Miciński dokonuje w jasełkach–misterium rozrachunku z przeszłością, mając świadomość, iż bezkrytyczne rozczulanie się nad nią prowadzić może do katastrofy. Introdukcja jasełek wprowadza odbiorcę w świat baśniowo–groteskowy, który można odczytać jako ironiczny komentarz do hi-

<sup>27</sup> Michał Głowiński zauważa, iż dwa wzorce hiperboliczności (Rabelais’go i modernistycznej) „nałożyły się na siebie, mimo że, gdy się je bierze w izolacji, znajdują się na pozycjach krańcowo odległych. Ta jedność stylistycznych przeciwieństw jest zjawiskiem charakterystycznym [...] dla Witkacego w szczególności”. *Twórczość Micińskiego poprzedziła obecność tego zjawiska w literaturze dwudziestolecia*. Zob. M. Głowiński, *Witkacy jako pantagruelista*, w: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1972, s. 64.

storii. Przejaskrawione i zdeformowane wizje wpisują się w mentalny portret Polaka, korespondują z właściwościami ludzkiej natury. Groteskowa rzeczywistość Wyporkowego państwa staje się rozpoznawalna: wszakże kwestie brzmią tak, „aby Polacy wszystko mogli zrozumieć”. Miciński podsuwa odbiorcom krzywe zwierciadło, posługuje się trawestacją, sięga po enumerację. Jasełkowe postaci z pasją przekupnia wymieniają narodowe klęski, w absurdalny sposób przywołują baśniowe schematy, ośmieszają patos narodowych obchodów i kult bohaterów. Widzowie jasełek oglądają popisy narodowych przywar, wpisane w relacje z pół bitewnych, w farsę wzajemnych oskarżeń czy w wizerunek sejmu węzełkowego:

WIELKOLUDY (*razem*) Było to o świecie — wieczorem — w południe — gdyśmy na Magórze — nad Niemnem — pod Trembowłą — w Mezo Laborez — nad rzeką Aa. — w dolinie B. — na płaskowzgórzu K. K. — milcz! — nie zamilknę!

GŁOSY ZA SCENĄ Ależ dostojny Turoniu! ustąp mi słowa, Sulisławie! — cofnij się, Spytku! — czemuż mi w ziobra pchasz swój jęzor, złośliwy panie Niemyjkiewiczu?

WALIGÓRA Oskarżam cię, Wyrwidębie, że leżałeś pod niemieckim dębem, życząc, aby dynie rosły wysoko...

WYRWIDĄB A ty, Waligóro, może lepiej zachowałeś się, ciągnąc zdobycz do słowiańskiej wspólnoty?

WALIGÓRA Kto może mi zabronić? — u nas w Polsce, jak kto chce [...].

MISTRZ CEREMONII Mości olbrzymy, zachowujcie ład, jak to jest zwyczajem parlamentarnym, że nie gada nikt, dopóki nie wyciągnie węzelka. [...]

MISTRZ CEREMONII Wypadł los Twardosza na Twardoszyńie, dwóch półkul śpiewaka...

TWARDOSZ (*śpiewa*) Tra-le-fa-do-ge-więc o Polsce mówić mogę! [KO, s. 36]

Wyrażenie specyfiki, ale i historycznego ciężaru działań bohaterów ma widowiskowy i żywiołowy charakter. W świat zdetronizowanej powagi ingeruje jednak rzeczywistość. Królowna Orlica naprawdę ponosi ofiarę. „Słowo staje się Verbum, ciałem w wizji” [KO, s. 33]. Przedstawienie karnawałowego obrazu polskości uruchomiło płaszczyznę mityczną. W dramacie jasełkowa trywialność spotyka się z tragizmem historii. Współlistnienie przeciwstawnych tonów: żartu i powagi, odzwierciedla dialektykę sytuacji bohaterów, ale także ilustruje antynomiczność życia narodowego Polaków. Szopkowe, ludyczne akcenty przenikają do historii, mieszając się ze skomplikowaną tematyką tradycji historycznej, stereotypów narodowych, predyspozycji psychicznych jednostki i zbiorowości. Równocześnie ukazują one brak spójności i rozpad formy



w strukturze narodowego bytu<sup>28</sup>. Niespełnienie, powtarzalność zdarzeń, niemożność osiągnięcia stabilizacji zostają odzwierciedlone za pomocą groteski. Czas akcji w dramacie — Boże Narodzenie — autor powiązał ze skarykaturowaną ideą wiecznego powrotu. Oto przy akompaniamencie *Pieśni odwiecznych* Karłowicza w ironiczny sposób odzwierciedlona zostaje cykliczność zdarzeń: *da capo*. Biezące wypadki wpisują się w kontekst historycznych prawidłowości, a bohaterowie przyjmują rzeczywistość bez resentymentu i narzekań. Zgodnie z regułami groteski przełomowy i kryzysowy moment w życiu społeczeństwa połączył się ze świętem<sup>29</sup>, symbolizującym początek zmagania i niekończącą się wymiar ludzkiego dramatu.

Badacze zajmujący się twórczością Micińskiego pomijali bądź jedynie sygnalizowali obecność groteski w jego tekstach literackich. Forma dzieła jest jednak w sposób nierozzerwalny związana z jego treścią. Dzieło sztuki składa się z wielu różnych elementów formalnych, a jego zadaniem jest mierzenie się z Tajemnicą Istnienia<sup>30</sup>. Micińskiemu zarzucano stylistyczną niespójność, chaos i rozrzutność obrazowania, posądzano o grafomanię<sup>31</sup>. Istnieje jednak drugi biegun recepcji, odbiór otwarty na nowoczesność. Witkacy dostrzegł w jego dziełach pierwiastek samowystarczalności: zdolność

rozszerzenia możliwości poetyckich aż do najdzikszych skojarzeń dla celów czysto artystycznych, a przy tym [...] głębokie tło metafizycznych przeżyć, tło nieskończoności, tajemnicy [...]<sup>32</sup>.

Miciński rejestrował rozpad jedności świata, który zaowocował dezintegracją języka, wyalienowaniem jednostki, odsłonięciem demonizmu kultury oraz zanikiem ludzkiej orientacji w otaczającej rzeczywistości. Równocześnie jednak poeta był uzależniony od mitu narodowego, historii i tradycji literackiej. Nie mieszcząc się w dawnych szablach form, dopuścił się — według Witkacego — pewnej perwersji:

stał się łącznikiem między dawną wielką sztuką a przyszłością, ponad jałową epoką bezdusznego realizmu<sup>33</sup>.

<sup>28</sup> Zob. A. Zioliłowicz, „*Misteria polskie*”..., op. cit., s. 133.

<sup>29</sup> Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'ego*..., op. cit., s. 66.

<sup>30</sup> Zob. M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 311.

<sup>31</sup> O tym, że twórczość Micińskiego budziła skrajnie silne emocje, świadczy fakt, iż można w niej wskazać punkt kulminacyjny negatywnej recepcji. Jest nim *Nietota* (1910). W wypowiedziach polemistów autora pojawiła się wówczas szydercza tonacja: „pisarz chaosu i absurdu”; pisarz, który „bredzi, majaczy, pluje słowami, płaśa taniec św. Wita”, „mystyfikador”, „szarlatan”, „Magik Mistyficiński”. Zob. T. Wróblewska, *Nota wydawcy: „Romans Siedmiu Braci Śpiących w Chinach”*, w: T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, t. 1, Kraków 1996, s. 565–566.

<sup>32</sup> S. I. Witkiewicz, *Formalne wartości dzieł Micińskiego*, op. cit., s. 320.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 323.

Zasadą pisarską Micińskiego stało się, jak się wydaje, dialektyczne powiązanie onirycznej wizyjności z zaskakującym konkretem, fantastyki z patosem, mitu i historii z groteską. Całość naznaczona jest poczuciem kryzysu i „cudzymi słowami”. Michał Paweł Markowski pisze:

trzy rozumienia grafomanii — kryzysowość, cudzysłowowość oraz monstrualność — ocalają Witkacego jako pisarza, pozbawiają jego pisarstwo naiwnej bezpośredniości i wpisują go w nurt krytycznej literatury nowoczesnej [...] <sup>34</sup>.

Wydaje się, że sam Witkacy mógłby napisać w ten sposób o autorze *Bazylissy*. Micińskiego teatr dziwów przypomina nieco sadystyczną firmę portretową. Poeta bowiem chłonął dziwaczność i potworność bytu; studiując ludzkie zachowania w momentach przełomowych, utrwalił ich groteskową niezmiennność w potrzebie ciągłego stawania się: w cyklicznym dojrzewaniu do ofiary i w ciągłym odkrywaniu na nowo jej ambiwalencji. Estetyka jego dramatów jest zatem ściśle związana z ontologią.

---

<sup>34</sup> M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna...*, op. cit., s. 392.