

SABINA BRZOWSKA

TEATR HISTORII, TEATR WYOBRAŹNI
JULIUSZ SŁOWACKI – TADEUSZ MICIŃSKI

ZACIERANIE GRANIC: MIĘDZY TRADYCJĄ A NOWOCZESNOŚCIĄ

PARALELA Juliusz Słowacki – Tadeusz Miciński na trwałe weszła w krwio-
bieg polskiego literaturoznawstwa. Nie mogło stać się inaczej¹. Słowacki
wszak antycypował paradygmaty modernistycznej kultury, co w sposób
intuicyjny i spontaniczny uchwycono już u schyłku wieku XIX. Po stu po-
nad latach szukanie podobieństw pomiędzy tekstami tych autorów wciąż
wydaje się w pełni zasadne: nie jest też równoznaczne z zaniechaniem – pod
zarzutem naiwności – tropów wyznaczonych przez ekscentrycznych moder-
nistów, ani też nie wymusza polemiki z opracowaniami powstałymi w drugiej
połowie XX wieku. Oznacza raczej namierzenie nowych – krwawych, zgieł-
kliwych i rozgadanych – miejsc wspólnych w twórczości dramatycznej Sło-
wackiego i Micińskiego.

- 1 Idealizm filozoficzny, indywidualizm jako postawa życiowa, „mistycyzm jako wyraz duchowy”, zmysł historyczny, bunt wobec rzeczywistości, niezgoda na pospolitość form, zainteresowanie dla egzotyki oraz anormalności, wyzwolenie wyobraźni, kult sztuki, poszukiwanie nowych środków ekspresji pisarskiej – wszystko to w mniejszym lub większym stopniu wiąże romantyzm z modernizmem. Młoda Polska przyjęła przede wszystkim wieszcz i kapłański wizerunek Słowackiego, a przecież równie dobrze mogłaby wyeksponować dekadencją stronę jego natury: nieprzystosowanego do swej epoki *poète maudit*. Zob. m.in. S. Chwin, *Romantyczna przestrzeń wyobraźni*, Bydgoszcz 1989; H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*, Wrocław 1976; M. Głowiński, *Młodopolska lektura Słowackiego: Cezary Jellenta*, w: tegoż, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 347; J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890–1918*, Wrocław 1980; T. Weiss, *Romantyczna genealogia polskiego modernizmu. Rekonesans*, Warszawa 1974.

Fantastyka, ironia, ekspresjonizm, wielogłosowość wiążą obu pisarzy wyraźną, choć nierzadko intuicyjnie plecioną siecią zależności. Powtórzmy truizm: „matrycą kulturalną” modernizmu jest romantyzm. „Skrzydła” fantazji, świadoma gra konwencjami i rolami, historią i mitem, patosem i groteską stanowią wspólny mianownik dla obu epok. Dziś trudno również umknąć przed wszechobecnym i natrętnym zagadnieniem relacji – wiek XIX a nowoczesność: w jakim stopniu dzieła Słowackiego i Micińskiego – pomimo dzielących je lat – osadzone są w skansenie dziewiętnastowieczności, a w jakim przypisuje się im cechy utworów przekraczających próg wieku XX.

A może między jednym (nowoczesność, prezentyzm) a drugim (tradycja, źródłowe konteksty) sposobem czytania Słowackiego i Micińskiego po prostu nie ma sprzeczności? Autonomiczne, nieeksponujące nachalnie związków z dwudziestowiecznością, potraktowanie XIX wieku nie wyklucza całego spektrum uniwersalnych zagadnień: od wyobcowania jednostki i jej problemów z przemianami cywilizacyjnymi po rozrachunki z Historią². Zegar tyka, wiek XIX wabi: zmysłową wyobraźnią, nastawioną na widowiskowość przy równoczesnym niszczeniu iluzji dramatycznej, artystowską zdolnością projektowania teatralnych obrazów³ – intensywnych i ekspresjonistycznych – przy akceptacji misyjno-ideologicznych powinności literatury; uważnym podejściem do języka⁴.

Strumień światła paść winien na scenę – spektakl baśni i historii, na postać-aktora, by przede wszystkim można było uważniej wsłuchać się w potok jego słów. Na marginesie zatem pozostaną anhellizm, lucyferyzm, obrazy Boga, aktywizm ducha czy „poezjotwórczy walor» mistyki Słowackiego”⁵. Temat

2 Złożyć przecież trzeba, że każda epoka, każde pokolenie na własny sposób odczytuje określone dzieło.

3 Żywioł teatralizacji w twórczości Słowackiego jest tematem chętnie podejmowanym przez badaczy. Zob. m.in. M. Kalinowska, *Los, Miłość, Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003; A. Kowalczykowska, *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997; M. Masłowski, *Zwierciadła Kordiana. Rola i maska bohatera w dramatach Słowackiego*, Izabelin 2001; D. Ratajczakowa, *Słowacki teatralny*, w: *Słowacki współczesny*, red. M. Troszyński, Warszawa 1999; *Słowacki teatralny*, pod red. K. Kurka, Poznań 2006. Nieporównywalnie mniej – co zresztą zrozumiałe – pojawiło się opracowań poświęconych wyłącznie dramaturgii Micińskiego: E. Rzewuska, *O dramaturgii Tadeusza Micińskiego*, Wrocław 1977; M. Januszewicz, *Twórczość dramatyczna Tadeusza Micińskiego*, Zielona Góra 1990; S. Brzozowska, *Człowiek i historia w dramatach Tadeusza Micińskiego*, Opole 2009.

4 Zob. m.in. W. Szturc, *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Bydgoszcz 1996.

5 Postulat opisanie tego zjawiska wysunął Wojciech Gutowski (*Tadeusza Micińskiego dialog z „Królem-Duchem”*, w: tegoż, *Między inicjacją a nicością. Studia i szkice o literaturze modernizmu*, Bydgoszcz 2013, s. 341).

i tak nie do wyczerpania w jednym szkicu! Tym bardziej warto ruszyć zasygnalizowanymi tropami. Ale zacząć wypada od początku.

MŁODOPOLANIE O SŁOWACKIM: EKSPRESYWIZM I BIOGRAFIZM

Specyfika młodopolskiej lektury Słowackiego (również świadectw odbioru innych twórców) polegała przede wszystkim na empatycznym odtworzeniu idei, artystycznego imaginarium oraz emocji poety. Nie miała zatem ona charakteru analitycznego. Młodopolska krytyka literacka po prostu utożsamiała podmiot autorski z artefaktem⁶. Tak też czytano Słowackiego. Michał Głowiński wskazuje na książkę Cezarego Jellenty *Juliusz Słowacki dzisiaj. Szkic konturowy* (1900) jako na wyrazisty przykład reprezentatywnej lektury Słowackiego w Młodej Polsce. Stanowi ona świadectwo „preferencji, wyborów i metod” właściwych całej epoce, sam krytyk bowiem ani nie dystansował się wobec obiegowych opinii, ani nie powtarzał banałów⁷. Realizował typową dla epoki strategię, wymuszoną jednak nieumiejętnością analizy tekstu literackiego. W ówczesną kulturę literacką wpisany był osobiście pojęty biografizm. Rekonstruując biografię duchową Słowackiego, Jellenta w sposób oryginalny dopełnił formułę: pisarz-wieszcz-mystyk wątkami druidycznymi, konotującymi pojęcie aktywizmu. Ale tezy przez niego stawiane miały przecież charakter aprioryczny.

W 1900 roku na łamach „Życia” Stanisław Przybyszewski opublikował dedykowany pamięci Juliusza Słowackiego tekst pod aluzyjnym i mylącym tytułem *Apostrofa do Króla-Ducha na progu Nowego Stulecia*⁸. Nazwisko autora *Balladyny* nie pada w nim ani razu, ciąg oksymoronicznych określeń: Potępieniec i Prorok, Światłodajny i Duch ciemności, Święty i Zbrodniarz⁹ tworzy – przefiltrowany przez antropologiczno-psychologiczną świadomość epoki – opis kondycji prawdziwego artysty, rewelatora i zarazem medium tajemnic bytu, zwiastuna nowej sztuki. Artysta – według Przybyszewskiego – łączy bowiem w sobie przeciwstawne role: kreatora i pośrednika. Pisarz odwołał

6 Zob. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.

7 Zob. tenże, *Młodopolska lektura Słowackiego...*, s. 341–342.

8 Badacze literatury Młodej Polski zgodnie uznają symboliczny charakter owego tytułu, zatem nie sam Słowacki jest adresatem tekstu Przybyszewskiego. Dodać też trzeba za Głowińskim, że w pracach Przybyszewskiego o charakterze programowym najraźniej ujawniła się postawa ekspresywistyczna. Zob. G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008, s. 69–70; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia*, s. 32.

9 Zob. S. Przybyszewski, *Apostrofa do Króla-Ducha na progu Nowego Stulecia*, w: tegoż, *Na drogach duszy*, Kraków 1900, s. 126.

się do romantycznej matrycy jednostki twórczej, jaką stanowi „odwieczny Król-Duch”, przybierający postać zdeterminowanego metafizycznie geniusza. Może nim być zarówno Słowacki, jak i Fryderyk Chopin, Fryderyk Nietzsche czy sam autor. Przybyszewski zaanektował i przystosował elementy filozofii romantycznej do świadomości „człowieka końca wieku”, w ekstatycznym tonie, przekraczając granice genologiczne¹⁰, powołał patrona nowoczesnej literatury¹¹.

Próbę rzetelnego oglądu twórczości poety podjął Ignacy Matuszewski w swym studium z roku 1902 *Słowacki i nowa sztuka*¹². Wpasował on myśl romantyka w rozważania o modernistycznym kryzysie podmiotowości, w refleksję o talencie indywidualnym i w dyskurs o krystalizowaniu się nowoczesnej estetyki. Matuszewski wyeksponował oryginalność dzieła Słowackiego wynikającą z krańcowości jego artystycznych i filozoficznych wyborów. Równocześnie przyjął metodę opisu tekstu literackiego przez pryzmat osobowości jego autora:

[...] im kto silniej podporządkuje rzeczywistość swojej naturze, im więcej wleje w twórczość swoją żywiołu podmiotowego – tym większym będzie artystą. Otóż, cała twórczość Słowackiego jest jednym wielkim procesem podporządkowywania świata zewnętrznego indywidualności poety.¹³

Tym samym Matuszewski na pierwszy plan wysunął ekspresyjną funkcję sztuki. W romantycznym indywidualizmie dopatrywał się zatem nie tylko źródeł jego chorobliwie wyolbrzymionej wersji – modernistycznego egotyzmu, lecz także początków sztuki ekspresjonistycznej. Matuszewski dowodził, że subiektywizm Słowackiego nie mieści się w gorsecie polskiego romantyzmu¹⁴. Opisał proces uwalniania wyobraźni i krystalizowania się symbolizmu jako metody twórczej: „Rzeczywistość [...] była dla Słowackiego złudzeniem, a prawdy należało szukać z «tamtej strony»”¹⁵. Według krytyka w twórczości

10 *Apostrofa do Króla-Ducha* najbliższa jest prozie poetyckiej.

11 „Nowe stulecie – konstatuje Gabriela Matuszek – otwiera Przybyszewski tekstem, który w finalnym akapicie przyzywa Parakleta nowej sztuki” (G. Matuszek, dz. cyt., s. 70).

12 Należy jednak pamiętać, że książka Matuszewskiego jest traktatem z zakresu estetyki.

13 I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, Warszawa 1902, s. 54 (cytaty podaję, modernizując ortografię i interpunkcję).

14 „Gustaw-Konrad, Irydion, Waclaw, pomimo silnie wybujałego indywidualizmu, znajdują ostatecznie archimedesowy punkt oparcia n a z e w n ą t r z siebie i podają własne pragnienia pod jarzmo «kategorycznego imperatywu» obowiązków względem ogółu. Kordian, uznając prawowitość tego imperatywu, nie może jednak wyrzec się swego – ja, nie może zlać się z milionami, by «za miliony kochać» i cierpieć” (tamże, s. 48).

15 Tamże, s. 51.

Słowackiego spotkała się „nowoczesna estetyka z nowoczesną psychologią”¹⁶ i w miejscu ich spotkania należy doszukiwać się genezy wyjątkowej wyobraźni twórczej poety; dodać warto: wyobraźni przesyconej „ostrymi” efektami wizualnymi, groteską i frenezją. Matuszewski nie mógł ponadto nie zauważyć pokrewieństwa pomiędzy Słowackim a Nietzschem. Wielka popularność *Króla-Ducha* w Młodej Polsce była związana z faktem, że odczytywano go właśnie przez pryzmat oddającego niepokoję współczesności nietzscheizmu. Zresztą sam Miciński powiązał obu twórców w dedykacji do dramatu *W mrokach Złotego Pałacu, czyli Bazylissa Teofanu*: „Ludziom z tamtego brzegu: / Juliuszowi Słowackiemu (+), Fryderykowi Nietzschemu (+)”¹⁷. Dla młodopolan Słowacki był „artystą *par excellence*, ideałem twórcy w duchu wymagań nowoczesnych”¹⁸.

PARALELE ŚWIATOPOGLĄDOWE: WOKÓŁ KRÓLA-DUCHA

Paradoksalnie w XXI wieku młodopolska – czyli owiana sławą staroświecczyzny – rama retoryczna, w jaką wpisywano dzieło Słowackiego, zadziwiająco skutecznie broni się przed zarzutem anachronizmu. A przysługę wyświadczył jej współczesny mariaż literaturoznawstwa i antropologii, objawiający się pod postacią z każdym dniem ważniejszego – choć z perspektywy badacza literatury wieku XIX czasami niefrasobliwego – duszka intertekstualności, interdyscyplinarności oraz interkulturowości (czy synkretyzmu kulturowego), który skłania do wyjścia poza specjalistyczny obszar nauki, tym samym „provokuje do przekraczania granic wielu dyscyplin”¹⁹. Jellenta, Przybyszewski, Matuszewski, nie operując precyzyjną siatką pojęciową z zakresu poetyki czy historii literatury, wyekspowowali fenomen twórczej indywidualności, posługiwali się matrycą biografizmu, podjęli zagadnienie metafizycznie zdeterminowanej osobowości artysty i problem artefaktu, formułowali niejako „antropologię geniusza”. Czyżby bezwiednie pisali o „podmiocie dzieł wszystkich jednego autora”²⁰?

16 H. Floryńska, dz. cyt., s. 53.

17 Odnotowuje ten fakt Maria Podraza-Kwiatkowska (*Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 227 i n.).

18 I. Matuszewski, dz. cyt., s. 55.

19 Por. M. Popiel, *Fenomen twórczej indywidualności (między estetyką, antropologią a literaturoznawstwem)*, w: *Sztuka słowa, sztuka obrazu. Prace dla Ewy Miodońskiej-Brookes*, pod red. J. Zach i A. Ziółowicz, Kraków 2009, s. 111.

20 Zob. M. Czermińska, *Hipoteza autorstwa. (O podmiocie dzieł wszystkich jednego autora)*, w: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śniezko, Warszawa 1996, s. 79–86.

Może siła oddziaływania niezależnych i obdarzonych wyjątkową wyobraźnią artystów prowokuje do snucia refleksji o ich „życiotwórczości”, wizjonerstwie i – pojmowanej dosyć enigmatycznie, toteż być może zbyt łatwo przypisywanej – nowoczesności²¹? Ale w tym przypadku pewnie chodzi o ich swoistą paralelność: (pre)modernistyczny Słowacki i modernistyczny Miciński, poeci przełomów kulturowych, cywilizacyjnych i historycznych.

Wśród problemów, tematów i motywów wiążących Micińskiego ze Słowackim na szczycie hierarchii zainteresowań badawczych przez wiele lat pozostawało sytuowanie autora *Nietoty* w kręgu najbliższych «spadkobierców Króla-Ducha»²². Trop interpretacyjny poddał sam Miciński w tekście pod znanym tytułem *Król-Duch – Jaźń*. Szukanie zatem paralel pomiędzy artystami musiało łączyć się przede wszystkim z próbą deszyfrowania związków między poematem Słowackiego a filozofią (i historiozofią) wyłaniającą się z twórczości autora *Bazylissy*. Trajektorię interpretacji wytyczyła Halina Floryńska, poświęcając obszerny rozdział pracy omawiającej recepcję Słowackiego w modernizmie relacji Słowacki – Miciński. Zauważyła ona, że treści metafizyczne *Króla-Ducha* są „elementem – a nie argumentem tylko” filozofii Micińskiego²³. Wczytując się w całość twórczości młodopolskiego poety, autorka wychwyciła cechy różniące jego filozofię od myśli wyłaniającej się z dzieła Słowackiego. *Król-Duch* jest propozycją historiozofii, przekracza zatem ramy mitu o początkach, tworzy wartości o charakterze symbolicznym i empirycznym, ogólnym i jednostkowym; wykląda dynamiczną, progresywną i opartą na przewyciężalnym konflikcie koncepcję dziejów. U Micińskiego natomiast na plan pierwszy wysuwają się niezmiennie antynomie, w jakie uwikłana jest ludzka świadomość. Próby sprostania historii przez zaplątaną w nią jednostkę oznaczają podróż w głąb tajemnic jej własnego istnienia. Bohaterowie poematu Słowackiego – Mieczysław, Popiel, Wodan, Bolesław – dowodzą, że u źródeł twórczego czynu, przemiany świata i odkrywania

21 Szerokie pojęcie postmodernizmu, włączające w swój zakres zarówno diagnozę współczesnej kultury (wyczerpanie), jak i strategie estetyczne, może również obejmować zjawiska wcześniejsze. Zob. M. Sagoniak, *Słowacki postmodernistyczny?*, w: *Słowacki współczesny*, red. M. Troszyński, Warszawa 1999, s. 145 i n.

22 Zob. W. Gutowski, dz. cyt., s. 340–354.

23 Floryńska pisze: „*Król-Duch – Jaźń*, streszczenie i komentarz do poematu Słowackiego ujawnia podstawowe kategorie, w których Miciński interpretuje historiozofię romantyczną. Zastosowany w eseju aparat pojęciowy wymaga wyjaśnienia w całości poglądów Micińskiego, ale wydobyć go z interpretacji *Króla-Ducha* pomaga odpowiedzieć na pytanie, czego szukał pisarz w filozofii romantycznej i jakim jej elementom przypisywał obiektywną, pozaliteracką wartość” (H. Floryńska, dz. cyt., s. 92).

nowych wartości tkwić może zarówno lucyferyczny, jak i anheliczny pierwiastek. Król-Duch jest zatem wyznacznikiem postępu ludzkości. Miciński traktuje Mieczysława i Popiela nie tyle jak „dwa kolejne wcielenia ducha wiodącego”, ile jak archetypy ludzkich postaw²⁴; odsłania wady kolejnych herosów; naświetla dialektykę wpisaną w ludzki los. Przyjmuje wprawdzie pewne racje zawarte w poemacie: przede wszystkim przyznaje prymat jednostce w tworzeniu historii, uznaje czyn i cierpienie za miarę wartości indywidualum. Jednakże Micińskiego tak naprawdę nie interesują pewniki. Jego celem wydaje się samo ich poszukiwanie. „Porównując Micińskiego ze Słowackim – pisze Floryńska – powiedzieć można, że zamienił on formę dokonaną na niedokonaną; twierdzenie, że prawdę trzeba samodzielnie zdobyć i przeżyć, przekształcił w twierdzenie, że trzeba ją zdobywać i przeżywać”²⁵.

METATEATR – POSTAWA KREATORSKA

Omawiana materia literacka jednak prowokuje, by z dużą dozą przewrotności spojrzeć na fenomen dziewiętnastowiecznego uduchowienia i wyobraźni, na teatr-widowisko historii Słowackiego i Micińskiego oraz problem jednostki twórczej i kryzysu podmiotowości. Oto Michał Masłowski w publikacji *Zwierciadła Kordiana*, dokonując prostego, ale nie banalizującego problem, zabiegu separacji Słowackiego-dramaturga od Słowackiego-poety i Słowackiego-myśliciela, zauważył, iż dialektyka, napięcie, paradoks, relatywizm, doświadczenie rozbicia i nicości oraz poszukiwanie czy wręcz wymyślanie roli stanowią ważne cechy jego twórczości. Konsekwencją tak nowoczesnego spojrzenia na rzeczywistość staje się przekonanie o potrzebie

stałej rewizji wszelkich założeń, zasad, rozwiązań; inaczej mówiąc, bardziej liczy się dynamizm wysiłku niż jego wynik; bardziej wola przewyciężenia inercji świata niż sposób i miejsce, a nawet wynik działań.²⁶

„Ontologiczna efektywność życia ziemskiego”, „afirmacja godności indywidualnej i zbiorowej”, „kreacjonizm dziejowy” i „dynamizm ducha”, wreszcie „cel ostateczny”, który „determinuje sens terażniejszości” – czytając za tytułowane *Słowacki współczesny?* zakończenie książki Masłowskiego, można odnieść wrażenie, że autor omawia dominanty twórczości Micińskiego²⁷, wpisując je w szerszą problematykę dramaturgii Młodej Polski (modernizmu),

24 Tamże, s. 98.

25 Tamże, s. 102.

26 M. Masłowski, dz. cyt., s. 223; podkr. – S.B.

27 Sam Miciński, pisząc o Słowackim, eksponował już ekspresjonistyczne cechy jego twórczości.

problematykę coraz częściej eksponowaną również w związku z twórczością Stanisława Wyspiańskiego. To zagadnienie roli, formy, gry i maski – pojmowanych archetypalnie, ale też uwikłanych w historię. A także – wśród różnorodnych odniesień estetycznych – zmysł ironii, niekojarzony wszak jednoznacznie z twórczością Micińskiego, a przecież będący znakiem rozpoznawczym autora *Lilli Wenedy* i furtką do projektowanego przez każdego twórcę „podwójnego” odbioru świata przedstawionego²⁸.

Jak tu przejąć się „rewią okropności” w świecie przedstawionym *Balladyny* (1834): serią okrutnych zbrodni, wszechobecnością śmierci, cierpienia i nieprawości, skoro wcześniej ktoś puścił do odbiorcy perskie oko. Warto zatem przypomnieć przedmowę do dramatu, najbardziej chyba znane fragmenty listu dedykacyjnego dla Zygmunta Krasieńskiego²⁹:

Wychodzi na świat Balladyna z ariostycznym uśmiechem na twarzy, obdarzona wewnętrzną siłą urągania się z tłumu ludzkiego, z porządku i z ładu, jakim się wszystko dzieje na świecie, z nieprzewidzianych owoców, które wydają drzewa ręką ludzi szczepione. Niech naprawiacz wszelkiego bezprawia Kirkor pada ofiarą swoich czystych zamiarów; niech Grabiec miłuje kuchnię Kirkora; niechaj powietrzna Goplana kocha się w rumianym chłopie, a sentymentalny Filon szuka umyślnie męczarni miłośnych i umarłej kochanki; niechaj tysiące anachronizmów przerazi śpiących w grobie historyków i kronikarzy: a jeżeli to wszystko ma wewnętrzną siłę żywota, [...] jeżeli instynkt poetyczny był lepszym od rozsądku [...]: to Balladyna wbrew rozwadze i historii zostanie królowa polską, a piorun, który spadł na jej chwilowe panowanie, błysnie i roztworzy mgłę dziejów przeszłości.³⁰

Jakby tego było mało, *Balladynę* wieńczy *Epilog*, w którym postać należąca do świata przedstawionego – historyk Wawel – prowadzi dialog z publicznością, przywołuje autora sztuki i powtarza jego twórczą intencję. „Metateatralna” rama iryzuje odcieniami ironii. Odbiorca otrzymuje instrukcję lektury.

Miciński nieokiełznaną brawurą dorównuje Słowackiemu: niestraszne mu „tysiące anachronizmów” i nieraz – zdawać by się mogło – porzuca rozsądek na rzecz „instynktu poetycznego”. *Noc rabinowa* (1903–1904) jest – jeśli można tak powiedzieć – prawdziwym „fajerwerkiem” wszelkich potworności, frenezji, baśniowej i mitycznej anormalności. Miciński jednak nasycił swój dramat chwytami, które burzą wrażenie doskonałej iluzji, odsłaniają zarówno

28 Nie powinno być nadużyciem przywołanie w tym miejscu tzw. „efektu obcości” (*Verfremdungseffekt* Bertolta Brechta) wiążącego konkretność z metaforycznością (metafizycznymi, mitycznymi, archetypalnymi symbolami).

29 Zob. m.in. W. Weintraub, „*Balladyna*”, czyli *zabawa w Szekspira*, w: tegoż, *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977, s. 204–206; A. Ziółowicz, *Dramat i romantyczne „Ja”*. *Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*, Kraków 2002, s. 121–128.

30 J. Słowacki, *Balladyna*, wstęp i oprac. M. Inglot, Wrocław 1976, s. 3; podkr. – S.B.

akt tworzenia, jak i potwierdzają artycyfjalny charakter dzieła³¹. Umowność akcji dramatycznej zostaje obnażona już w inicjalnych didaskaliach:

*Dzieje się podczas pełni poetyckich przywidzeń. Wystrzał piorunu oznajmia rozpoczęcie widowiska.*³²

Autor wprowadza w nich dwie ważne informacje: nobilituje rolę podmiotu poetyckiego jako kreatora fantastycznych światów – wyłonionych z „przywidzeń”, wyobraźni, snów – niepodlegających ani prawom logiki, ani porządkowi procesów historycznych, a także włącza informację jawnie metateatralną, potwierdzającą umowność oraz wielopoziomowość zdarzeń. Zastrzeżony tym samym zostaje konwencjonalny, odwołujący się do znanych klisz kulturowych, charakter świata przedstawionego; zasygnalizowana jest też auto-refleksyjność sztuki. Wyeksponowanie onirycznej warstwy dramatu „relatywizuje status ontyczny bohaterów”³³, kreuje kolejne poziomy rzeczywistości, budując teatr wyobraźni (teatr fantazmatyczny)³⁴. Motyw snu jest w dramacie przywołany bezpośrednio. W II akcie Poeta jako bohater moralitetowy, Człowiek, mówi:

Z a s n ą ł e m, przysiadłszy w rowie; znużony jestem, idąc przez tę puszcę ku celowi, którego nie znam – przez gęstwiny mroczne i jakby skamieniałe od zaklęcia.³⁵

Wydaje się, że pierwsza część *Nocy rabinowej* z „mocnym” wejściem Poety – będącym jednocześnie dosłowną i symboliczną ucieczką z romantycznego krajobrazu – stanowi introdukcję do kolejnych, najczęściej piekielnych przedstawień³⁶. *Emploi* Poety jest sprecyzowane: płaszcz, „ciężkie kędziory” oczy posępne, a zarazem absurdalnie przełamane: rzuca ogryzkiem, uzbrojony w bierwiono włamuje się do karczmy³⁷. Miciński, odwołując się do tradycji najistotniejszej, do romantyzmu, podsuwa odbiorcy ujawniający się zwłaszcza

31 Pamiętać jednak trzeba, że dla twórczości Micińskiego charakterystyczny jest również nonkonformizm ideowy.

32 T. Miciński, *Noc rabinowa*, w: *Utwory dramatyczne*, t. 1, wyb. i oprac. T. Wróblewska, Kraków 1996, s. 22; podkr. – S.B.

33 Zob. E. Flis-Czeriak, *Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości narodowej i religijnej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2008, s. 119.

34 Zob. K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, „Pamiętnik Literacki” 2010, z. 2, s. 117–118.

35 Zob. T. Miciński, *Noc rabinowa*, s. 46; podkr. – S.B.

36 W książce *Człowiek i historia...* piszę o „osaczeniu bohatera przez czar sztuki”, partia wstępna dramatu stanowi zarazem zamknięcie przedakcyjnego toku fabuły: dziewiętnastowiecznej historii Poety – „kreatora i wybawiciela” (S. Brzozowska, dz. cyt., s. 20).

37 Karczmarzem podobnie jak w *Księdzu Marku* jest Rabin, podobnie jak u Słowackiego – w karczmie odbywa się obrzęd pogrzebowy.

w czasach przełomu problem poszukiwania formy i kształtu świata – uchwytyny pod postacią synkretyzmu gatunkowego, jak i sposobów kształtowania pejzażu wewnętrznego – oraz problem zagubienia postaci w spetryfikowanej (najczęściej przez stereotyp romantyczny), zarazem chaotycznej rzeczywistości („cudza mowa”, „palimpsestowość mitologiczna”). Cytaty z kultury europejskiej współlistniają z metateatralną umownością. Oto Chór inicjuje swoistą grę – „Noc Walpurgi”:

Postawiła babka karty,
wyszły króle, damy, czarty.
Grzmi w karecie planetnica,
na noc jedną szuka fryca.
Wtem błysnęło i zagrzmiało,
już nadjeżdża martwe ciało.³⁸

Aluzje literackie, kulturowe klisze, estetyczne szablony piętrzą się w formie kolejnych spektakli, wikłając bohatera w świat iluzoryczny, sztuczny, jawnie teatralny. Proza przechodzi w wiersz. Didaskalia wyraźnie sygnalizują „zmianę dekoracji”, aranżują nową przestrzeń zdarzeń, zaznaczają cezurę: raz najbardziej konwencjonalnie – „piorunem i gromem”, to znów wjazdem i wyjazdem trumny, motywem zerwania zasłony czy gry na kryształowym flecie. Poeta i diabeł Hapun podlegają działaniom sztuki. Przyjmują różne role, zmieniają kostiumy, są przebierani. Lęk Poety przed całkowitym zagubieniem własnej roli ujawnia się w scenie intronizacji przez Wiedźmy na Heroda w groteskowych jasełkach. Poeta słyszy wówczas znamienne: „obudź się, tyś aktor”³⁹.

Wprawdzie wytwory wyobraźni teatralizują świat, tworzą kalejdoskop scen, ale w przypadku Micińskiego nie ma wątpliwości, że całością obrazów rządzą przesłanki światopoglądowe. Jest *Noc rabinowa* dramatem o wędrowce po bezdrożach dziejów, kultury i świadomości. Podlegający ciągłym transformacjom bohater – Poeta, Człowiek, Wódz – pragnie wyzwolenia, poznania, reintegracji rzeczywistości, odkupienia. Trudno zatem oprzeć się wrażeniu, że teatr wyobraźni nie tylko nie koliduje z metaforą *theatrum mundi*, ale nawet wzmacnia efekt uniwersalizacji, poetycko uogólnia opowiedziane zdarzenia, które składają się na entropiczną, niespójną całość. Świat *Nocy rabinowej* jest dialogiczny, kształtowany głównie przez język: symbole, metafory, figury retoryczne, rym i rytm⁴⁰, w mniejszym zdecydowanie stopniu przez środki inscenizacyjne.

38 T. Miciński, *Noc rabinowa*, s. 28.

39 Tamże, s. 84.

40 Zob. np. początek aktu II, wartki, rymowany dialog pomiędzy Panami najpierw ironicznie komentuje konsekwencje „nocy pełnej grozy”, następnie uwydatnia wzajemną

Jarosław Ławski w rozprawie *Teatr śmierci w „Balladynie”*. *Opanowywanie i ekspresja ironii* zauważa:

[...] pięcioaktowa „tragedia” poraża swą nadproduktywnością znaków konwencji, tak jakby Słowacki mówił: to tylko wyobraźnia, to tylko literatura. To ironiczna gra Mistrza Słowa.⁴¹

Żywioł języka decyduje niejednokrotnie o dynamice świata przedstawionego, niedocenienie językowego potencjału uniemożliwia zrozumienie epistemologicznego przesłania, wychwycenie specyfiki wykreowanych bytów – ich dysonansowości i płynności⁴². Badacze twórczości Słowackiego są zgodni: zarówno ironia autora, jak i chwytły metateatralne są źródłem dystansu wobec świata przedstawionego. Tekst zaś tworzy sensowną całość. *Noc rabinowa* Micińskiego balansuje między dystansem – wyraźnym w partiach metatekstowych i operujących groteską – a tonacją serio obecną we fragmentach lirycznych i w konkluzji utworu. W meandrycznym dramacie Micińskiego pozornie wydaje się, że świat przedstawiony „staje dęba i traci przytomność”⁴³. Jednak ogólny sens pozostaje uchwytany: transformacje bohaterów odbywają się w ramach znanych kodów kulturowych – od mesjanistyczno-ofiarnego po nietzscheański – i nie zbliżają do raju utraconego, do idealnej jedni. Na naród (i tworzące go jednostki) została rzucona kłątwa błędzenia po bezdrożach⁴⁴.

niechęć Teścia i Księcia; „TEŚĆ Milion trzykroć nowych długów? / KSIĄŻĘ Lecz dobra me pod Smoleńskiem – / TEŚĆ ...w subhastacji! / bez koni, bez pługów, / a z inwentarzem żeńskim. / KSIĄŻĘ Wypraszam sobie kuratel! / TEŚĆ Jam nie graf – no obywatel!” (tamże, s. 34). Wierszowane zaś monologi można potraktować jako autonomiczne, liryczne całości, np. monolog-modlitwę Hanny: „Oczy moje się zwróciły do wnętrza / przed ohydny dotknięciem Szatana – / broń mnie, moja Matko Przenajświętsza, / stoję w grzechu mym ukrzyżowana. / O Królowo – ma dusza zbłąkana / w gwiazdach leci i upada ciemna – / tu jest czarna świątynia Szatana, / rzeka płaczu wybucha podziemna. / O Królowo – krwawe biją dzwony – / na ich dźwiękach duch umarły wzłata – / śmierci Anioł taki upragniony, / skrzydła złote nad mym sercem spleta” (tamże, s. 85). Poetycki charakter ma „dialog”, czy raczej sekwencja monologów *Żalobnej* i *Człowieka* (zob. tamże, s. 55). Prześledzenie fragmentów lirycznych w *Nocy rabinowej* wydaje się zadaniem inspirującym i ważnym.

41 J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenie graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 380.

42 O kreacyjnej roli języka u Słowackiego zob. M. Prussak, *Horror i harmonia*, w: tejsze, *Czy jeszcze słycać głos romantyzmu?*, Warszawa 2007.

43 W ten sposób Adam Grzymała-Siedlecki odniósł się do kwestii „spójności” w *Xiędzu Fauście* (tenże, *Xiędz Faust* [recenzja], „Museion” 1913, z. 5, s. 53).

44 Zob. np. E. Flis-Czeraniak, dz. cyt. (tu rozdział: „*Noc rabinowa*”, czyli *młodopolskie „prorocstwo bezdroży*”, s. 119–147).

W TEATRZE: CZŁOWIEK WOBEC LOSU

Przywoływanie konwencji literackiej, zabawa w teatr, nie tylko unaoczniają umowność świata przedstawionego, lecz także umożliwiają wywrócenie go na nice. Tak dzieje się w *Balladynie*, ale przecież retoryka teatralna pojawia się już w pierwszym dialogu *Horsztyńskiego* (1835), naznaczając całość gorzkim, ironiczno-tragicznym piętnem:

SZCZĘSNY [...] Ojciec mój sprowadził mi dziesięciu arlekinów rewolucyjnych – otoczył mię płatniami trefnisiemi... i prawdziwie że nieraz dziecinniejąc śmieję się do rozpuku, powiązawszy te wszystkie karciane figury jedną nitką – która pociągniona nadaje skoczne ruchy i zwroty całej psiarni darmojadów...⁴⁵

Świat-teatr ze smutnymi arlekinami przywodzi na myśl szaleńczy krąg wprawiający uczestników w stan dezorientacji, zagubienia i niezdolności rozpoznania własnej roli. Obraz takiej rzeczywistości w dramacie Słowackiego jest doskonale umotywowany wydarzeniami historycznymi, na których tle rozgrywa się akcja: wybuch insurekcji na Wileńszczyźnie w momencie, gdy los kraju jest już przesądzony, wprowadza niepokojący pierwiastek daremności poczynań i chaosu, będącego efektem ludzkich przywar i sekwencji zdrad; swą niejednoznacznością zakłóca porządek wszelkich form⁴⁶. Z kart romantycznego dramatu wyłania się obraz zdeintegrowanej ludzkości, zdeformowanego i zakłamanego świata. Historia zatem zdaje się służyć dochodzeniu prawdy o kondycji człowieka, kuszonych przez różne sytuacje dziejowe, ale też po prostu będącego igraszką w rękach losu. Motywy przepełnionej rozterkami indywidualności oraz problem relatywizmu zostają w tym niedokończonym dramacie wzmocnione przez wprowadzenie przeciwstawnych i skrajnych postaw. Antagonistą Szczęsnego jest Horsztyński, „odindywidualizowane” uosobienie ojczyzny i wiary, niepodlegającego dyskusji kodeksu etycznego, realizacja martyrologicznego archetypu, znak Polski barskiej. Na drugiej szali wagi dziejów znajduje się Polska targowicka, którą personifi-

45 J. Słowacki, *Horsztyński*, wstęp i oprac. J. Ławski, Wrocław 2009, s. 6.

46 Ławski trafnie diagnozuje sposób ujęcia czasu zdarzeń: „W dramacie zderzają się więc trzy mity historyczne: insurekcji wileńskiej, konfederacji barskiej i Targowicy. Wszystkie podlegają ironicznemu przeobrażeniu. Na ich tle Szczęsny zostaje przedstawiony jako postać uniwersalna, kreacja jakby wrzucona w polski, historyczny konkret [...]. Człowiek bez historycznego doświadczenia zostaje skonfrontowany z pamięcią historyczną Horsztyńskiego, jego wewnętrznym pamiętnikiem heroicznych czynów [...]” (J. Ławski, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Horsztyński. Tragedia w pięciu aktach*, oprac. J. Ławski, Wrocław 2009, s. XLIII; zob. także: D. Ratajczakowa, „*Horsztyński*” *Słowackiego: historia, chaos, dramat*, w: tejeże, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, Wrocław 2006, s. 271).

kuje ojciec Szczęsnego, Hetman – zdrajca powieszony w końcu na wileńskiej latarni. To jednak nie wszystko: na oczach Szczęsnego kształtuje się trzecia koncepcja polityczna doby stanisławowskiej: Polska rewolucyjna, reprezentowana przez Nieznajomego⁴⁷. Role zostały precyzyjnie rozdane. Tymczasem Szczęsny Kossakowski „kwestionuje przejrzystość podziałów, w które wierzyły poprzednie stulecia i z których wiek XIX uczynił narodowy dogmat”⁴⁸, jest typem człowieka nowożytnego, toteż poddaje się próbom wielu masek: libertyna, racjonalisty, cynika, magnata, romantyka – by ostatecznie pozostać w zawieszaniu i odsłonić niepewność życiowych wyborów. Bohater ten – problem krystalizowania się osobowości nowożytnej uniwersalizuje Ławski – „urodził się w świecie, gdzie wolno stać się każdym, lecz w końcu nikim nie można być w pełni”⁴⁹. Słowacki nie pozostawia w *Horsztyńskim* wątpliwości: historią władza traf i „pusty śmiech”. Metateatralne sygnały skontaminowane z motywem gry w karty: „*Odkrywa się głęb teatru – ogromna sala – zegarowa – wieża w głębi.... stoliki zakryte zielonym suknem*”⁵⁰ – zacierają granice między życiem a teatrem. A przecież topos teatru-świata – krotochwili, komedii, dramatu, tragedii, wyboru określonej roli – powinien gwarantować przewidywalność i uporządkowanie. Tymczasem – jak słusznie zauważa Ławski: „Brak w dziele metafory scalającej świat, na przykład teatru w teatrze”⁵¹.

Paradoksalnie próbę scalenia, zrozumienia, uporządkowania historii za pomocą tradycyjnego chwytu teatru w teatrze podjął Miciński w *Królewnie Orlicy* (1915–1917), w dramacie, którego akcja rozgrywa się w zamkniętej przestrzeni książęcego pałacu⁵², na linii frontu Wielkiej Wojny, w czasie nocy wigilijnej. *Emploi* postaci jest dookreślone: „Kuzyn Twardowski napisał dla małego grona groteskową krytykę naszej słabości narodowej”⁵³. Towarzyska zabawa w teatr – jak chyba każde rozbicie iluzji teatralnej – z jednej strony dodaje dramatowi lekkości i finezji, tworząc przy okazji wrażenie nietypowej dla twórczości Micińskiego jasności przekazu, z drugiej zaś odsłania

47 Zob. J. Maciejewski, *funkcja „hamletyzmu” w „Horsztyńskim” Juliusza Słowackiego*, w: *Literatura, komparatystyka, folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*, red. M. Bokszczanin, S. Frybes, E. Jankowski, Warszawa 1968, s. 356–357.

48 D. Ratajczakowa, dz. cyt., s. 287.

49 J. Ławski, *Wstęp*, s. CVII.

50 J. Słowacki, *Horsztyński*, s. 149.

51 Tamże, s. LXXVIII; podkr. – S.B.

52 Zamknięta przestrzeń domu występuje m.in. w *Horsztyńskim*, *Mazepie*, *Beniowskim*, *Zawiszy Czarnym*. Zob. m.in.: A. Kowalczykowa, *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997, s. 199–201.

53 T. Miciński, *Królewna Orlica. Misterium-jasełka*, w: tegoż, *Utwory dramatyczne*, t. 4, wyb. i oprac. T. Wróblewska, Kraków–Wrocław 1984, s. 32.

interpretacyjny potencjał ukryty w przemysłnym splocie bufonady, misterium i tragedii. W *Królewnie Orlicy* wystwienie spektaklu poprzedzają zabiegi przywodzące na myśl przygotowania do *Polski współczesnej w Wyzwoleniu* Wyspiańskiego, widowiskowa scenografia zongluje estetykami, podpowiada interpretacyjne kierunki:

Akcja [...] rozdziela się na realizm sali, na groteskę jasełkową wież – i na głęboką wizyjność kondygnacji. Na frontonie gwiazda Magów [...]. 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 [...].

Między wieżami [...] salon zmieniony w grootę skalistą monumentalną [...]. Z jednej strony tron, z drugiej leżą olbrzymy [...] – występuje to hełm gigantyczny, to wielki tęb (maska), to ramiona jak brama [...].⁵⁴

Od początku nie ma wątpliwości, że wystawienie jasełek w teatrze domowym u księcia Ramułta stanowić ma rozrachunek z przeszłością i narodowymi kliszami: domownicy grają *de facto* siebie, ale groteskowo zdeformowanych, poddanych rabelaisowskiej hiperbolizacji. W menipejską atmosferę przenika jednak nuta niepokoju, wszak kulminacją zdarzeń teatralnych ma być zejście Królowny Orlicy do krainy Kajzera Wężów. A czas – Diabeł cofa wskazówki zegara – złowieszczo zawraca, naznaczając zdarzenia determinizmem. Motyw misteryjnego zejścia, zaślubin-ofiary, artystycznie wiąże porządek historyczny z planem mitycznym, stanowi też czytelne odwołanie do katabazy Kore z *Nocy listopadowej*, w założeniu zatem jego celem wydaje się usensownienie narodowej, przesyconej martyrologią, historii. Miciński uruchamia przewidywalny ciąg zdarzeń, zongluje konwencjonalnymi rolami: to najrdzenniejsze polskie postacie⁵⁵, w końcu rozsadza domowy teatrzyk, bezpośrednio wprowadzając doń żywioł historii. W momencie symbolicznego zejścia Orlicy w otchłań, na scenę wkracza pruski oficer von Henne, rzeczywisty wysłannik „Kajzera”, i aresztuje aktorkę:

MAJOR VON HENNE [...] Niedaleko zatrzymał się ktoś bardzo bliski kajzera Wężów... a może i on sam? Tedy panna Orlica objaśni mu bliżej treść mitu o narodzinach Dzieciątka. [...] Mit wasz doskonale ułożony – przynajmniej wiemy, jaką drogą będzie najbliższemu do Kronprinca! tam, zdaje się, jest wieża diabła – ha, ha!⁵⁶

Sztuka okazała się prawdą: „Słowo staje się Verbum, ciałem w wizji”⁵⁷, a historia genialną materią dla sztuki. Ale co z tego? Teatr w teatrze, machina

54 Tamże, s. 32–33.

55 L. Schiller, *Na progu nowego teatru 1908–1924*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1978, s. 73.

56 T. Miciński, *Królowna Orlica*, s. 48.

57 Tamże, s. 33.

mająca scalić i wyjaśnić świat, jedynie potwierdził dysonansowość i absurdalność rzeczywistości⁵⁸. Ani pułapka na myszy nie zadziałała, ani nie zaprzeczono względności rzeczy. Miciński odsłonił proces rozbicia formy i pozorności ludzkich zachowań.

O ile *Królowna Orlica* zdaje się być odpowiedzią na pytanie, co by było, gdyby Słowacki wprowadził do *Horsztyńskiego* chwyt teatru w teatrze, o tyle *Książę Patiomkin* (1906) skupia uwagę na dwudziestowiecznym wcieleniu Szczęsnego, „polskiego Hamleta”. Jarosław Maciejewski opisał splot zewnętrznych i wewnętrznych, społecznych i intymnych konfliktów, w jakie uwikłany jest Szczęsny Kossakowski. W uderzająco podobnej sytuacji znajduje się Lejtenant Szmidt z dramatu Micińskiego. Niezdecydowany inteligent: „jest oczekiwaniem życie tylko na coś ogromnego. W braku – choćby tylko na śmierć”⁵⁹, w samym sercu rewolucji poddany zostaje próbom wielu ról. Pozostaje rozdarty pomiędzy opartą na aktywizmie i destrukcji lucyferyczną koncepcją człowieczeństwa, reprezentowaną przez demonicznego Wilhelma Tona, ideą „świętego prostaczka” Mitienki, a kuszącą wizją przywództwa rewolucji, którą przed nim otwierają Majtkowie: „bądź naszym Czerwonym Admirałem”⁶⁰. Antynomie rozumu, serca oraz obowiązku niwelowane są przez ogień obecnej w dramacie ironii⁶¹. Ale „błyskotliwa kpina” nie jest domeną jedynie lucyferycznego Tona, równie sprawnie posługuje się nią Szmidt, który nie potrafi jednoznacznie wybrać swojej roli, sam demistyfikuje doraźne wybory: maska *jurowidego* obnaża jego hipokryzję, lucyferyczne ambicje stoją w sprzeczności z idealistycznymi próbami odrodzenia człowieczeństwa, samo przywództwo rewolucji nie zaspokaja potrzeb duchowych. Sytuację Szmidta – podobnie jak Szczęsnego – dodatkowo komplikują nieudane relacje z kobietami. Trudno wobec tych faktów oprzeć się interpretacyjnej brawurze i nie wskazać systemu paralel łączących dramaty Słowackiego z *Kniaziem Patiomkinem*: Szczęsny – Lejtenant Szmidt, Hetman Kossakowski – Wilhelm Ton, Horsztyński – Mitienko, Nieznajomy (insurekcja) – Marynarze (rewolucja). Dramat o rewolucji 1905 roku pokazuje – w sposób dynamiczny, balansujący na granicy groteski – dialog „zmagających się prawd” oraz sprzężony z dezintegracją kultury rozpad ludzkiej osobowości. Ciągła autokreacja, stwarzanie pozorów

58 Teatralne zstąpienie do piekieł Królowny Orlicy uruchamia prawdziwą feerię komicznych i groteskowych obrazów.

59 T. Miciński, *Książę Patiomkin*, w: *Utwory dramatyczne*, t. 1, s. 158.

60 Tamże, s. 165.

61 W pracy Marii Kalinowskiej czytamy: „Romantycy podejrzewali, że ironia jest tworem szatana, to szatan bowiem wynalazł wielość wszechrzeczy i wieloznaczność języka” (M. Kalinowska, dz. cyt., s. 47).

gotowości do podjęcia czynu, poddawanie się schematom działań pasujących do roli szlacheckiego męża najprawdopodobniej doprowadziły do porażki Szmida⁶². Źródła oraz artystycznych realizacji motywu histrionizmu jako formy poszukiwań własnego tonu (czyli nie tylko negatywnie waloryzowanej nieautentyczności kultury) można doszukiwać się i w aktualizującym mity literackie dramacie romantycznym, i w powieści polifonicznej, czy w filozofii dialogu. Charakterystyczne dla nowożytnego sposobu przeżywania utknięcie w stanie nieokreśloności, zawieszenia, ciągłej błazenady unieważnia sensowność wszelkich działań, odzwierciedla poczucie relatywizmu, pod znakiem zapytania stawia kwestię jednostkowej tożsamości: „ja, błazen Twój – cień mam spełniać dla Ciebie, widza, rolę największego iluzjonisty tej krainy?”⁶³. Wydaje się, że Słowacki i Miciński, nawet żonglując teatralnymi marionetkami czy karcianymi figurami, toczą dynamiczny dialog o kondycji nowożytnego (ale też nowoczesnego) człowieka i jego sytuacji w świecie.

WIDOWISKO I MISTERIUM – OSWAJANIE HISTORII

Teatralność u Słowackiego jest zjawiskiem wielowymiarowym: od teatralnej metafory, poprzez refleksje metateatralne, po szeroko pojmowaną widowiskowość. Wyrasta ona ze specyfiki dziewiętnastowiecznej kultury. Jak pisze Michał Masłowski:

Estetyka XIX-wiecznego teatru romantycznego jest bardzo odległa od naszych współczesnych gustów. Lubowano się w iluzjonistycznej wystawności – co dziś jest znakiem złego smaku, szukano efektów nieraz naturalistycznych – co dziś zdecydowanie razi, starano się widza olśnić [...] przytłoczyć samą często zewnętrzną tylko formą – co dziś określa się jako komercjalizm.⁶⁴

Forma jednak stanowi wehikuł głębszych – symbolicznych, epistemologicznych – treści. Czasami, zdawać by się mogło, kamuflowanych. Plan inscenizacji wyraźnie odsłania się w *Mazepie* (1836), już w I akcie za spojrzeniem romantyka przenikamy w baśniową przestrzeń barokowego „ogrodu rozkoszy”: „Ludzie wyjmują ścianę w głębi teatru, / pokazuje się ogród iluminowany”⁶⁵ – informują didaskalia. „Polonez wychodzi do ogrodu”, „wchodzi z ogrodu”⁶⁶. Sarmacka wystawność, czarodziejska feeria barw dowodzą potęgi spetryfikowanych form, obnażają obeszładniającą siłę zbiorowych

62 To zagadnienie omawiam szerzej w pracy *Człowiek i historia...*, s. 62–75.

63 T. Miciński, *Kniaź Patiomkin*, s. 160.

64 M. Masłowski, dz. cyt., s. 141.

65 J. Słowacki, *Mazepa*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, pod red. J. Krzyżanowskiego, Wrocław 1990, t. 4, s. 257.

66 Tamże, s. 258.

zachowań⁶⁷. Ale są też wyrazem barokowych fascynacji Słowackiego, oksymoronicznymi połączeniami zabawy i katastrofy, rozkoszy i śmierci. Badacze twórczości Słowackiego zwrócili uwagę na hybrydyczność stylistyczną dramatu, w którym spotykają się konwencje „komedii obyczajowej, a nawet farsy, i tragedii”⁶⁸, teatralna deziluzja nie tylko obrazuje złudność i zwodniczość otaczającego bohaterów świata, lecz także – co wydaje się szczególnie istotne w zestawieniu z twórczością Micińskiego – stanowi przekonujący dowód obecności w dramacie zdystansowanego podmiotu autorskiego⁶⁹. Ali na Kowalczykowa, pisząc o oryginalności układu kompozycyjnego *Mazepy*, wygrywającego atmosferę teatralności, stawia ważne pytanie: „Dlaczego Słowacki, pisząc świetny utwór sceniczny, mistrzowsko kształtując napięcie emocji, zarazem tak niefrasobliwie je rozbijał?”⁷⁰. Pisarz kształtuje fascynujący, barwny świat, ludzkie charaktery, „szyderstwa losu”, a zarazem „jakby chroni odbiorcę przed naiwną bezpośredniością przeżycia”⁷¹. W ten sposób uobecnia się autor ze swą wizją sceniczną, demonstruje zmienność punktów widzenia, możliwość ustawienia bohatera (*Mazepy*) w roli pośrednika między światem dzieła a odbiorcą; wreszcie, igrając kompozycją pokazuje, że tragizm opowiedzianych zdarzeń dotyczyć może struktury świata.

Rzeczywistość zbudowana ze sprzecznych komponentów, rozgadana wielością estetyk, a zarazem jawnie poskramiana przez instancję autorską, przerywającą na bohaterów ogląd zdarzeń, wyłania się z *Termopil polskich* (1913–1914) Tadeusza Micińskiego. Wyobrażenia sceniczna Micińskiego uruchamia oksymoroniczne sekwencje obrazów uporządkowanych według założonego w *Prologu* klucza:

*Wyobrażam tu scenę jako dwie, trzy lub więcej kondygnacji, reprezentujących jednocześnie i związanie wypadków lub też stopnie wyżyn duchowych. Bohater sceniczny może wstępować lub schodzić, zależnie od poziomu morza swej duszy.*⁷²

Zamysł kondygnacyjnej, nawiązującej do chrześcijańskich misterii, sceny mógł Miciński wywieść z Lekcji XVI Mickiewicza, ale wydaje się, że silniejszą inspiracją była dla niego podróż do Hellerau nieopodal Drezna, gdzie

67 Zob. M. Masłowski, dz. cyt., s. 144.

68 Zob. A. Ziółowicz, dz. cyt., s. 220.

69 Tamże, s. 224.

70 A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 186.

71 Tamże.

72 T. Miciński, *Termopile polskie. Misterium na tle życia i śmierci ks. Józefa Poniatowskiego*, w: tegoż, *Utwory dramatyczne*, t. 3, wyb. i oprac. T. Wróblewska, Kraków 1980, s. 7. Pamiętać trzeba, że *Termopile polskie* to tekst nieukończony, zrekonstruowany pieczołowicie przez Teresę Wróblewską.

zetknął się z artystycznymi eksperymentami Émile'a Jaquesa-Dalcroze'a⁷³ i scenografią Adolpha Appii. W Hellerau wielkie wrażenie zrobiła na nim inscenizacja *Zwiastowania* Paula Claudela, a szczególną uwagę przykuła trójkondygnacyjna scena. Wertykalny układ sceny stanowi podpowiedź sposobu interpretacji ukazanych zdarzeń-obrazów. A sama historia i narosła wokół niej legenda są gwarancją widowiskowości kolejnych odsłon dramatu. Akcja dramatu nie ma charakteru chronologicznego, układa się asocjacyjnie. Czas historyczny prologu zatytułowanego *W nurtach Elstery* jest określony precyzyjnie: 19 października 1813 roku. Ta „część okamgnienia” pomiędzy życiem a śmiercią księcia Józefa Poniatowskiego otwiera perspektywę czasową od zjazdu w Kaniowie w roku 1787 do pobytu we Włoszech w 1807 roku. Natomiast ostatni fragment, ów „ni to prolog, ni epilog”⁷⁴ to powrót do momentu śmierci Poniatowskiego. Akt samopoznania Księcia: rozbitcie na podmiot poznający i przedmiot poznania ma charakter jawnie metatekstowy. Przemysł(a)na gra efektami wizualnymi i językiem poetyckim dramatu stanowi wyraźną instrukcję odbioru. *Termopile polskie* operują przepychem barw i światła, odkrywają przed odbiorcą – najeżony przeciw dwuznacznościami – „ogród rozkoszy” ziemskich. Epizod włoski księcia jest efektownie obramowany:

*Rozwiera się głęb sceny i widać plac miasteczka, trattorię. Księżę i Wita zasiadają w gąszczu kwiecia glicynij. [...] Rybacze barki w oddali jako punkty brylantowe.*⁷⁵

W teatralny sztafaż wpisane zostały wydarzenia historyczne ewokujące odrodzenie i nastrój przepełniony nadzieją:

*Amfiteatr Wenecji, pełen jarzących światła. Na okręt idą przez pomost legionści polscy, śpiew daleki. [...] Na wspaniałych schodach, zwanych Scala d'Oro, stoi Księżę wyżej, w dole Wita. Schody pełne są kwitnących migdałów – znak Karnawału.*⁷⁶

73 Teorie szwajcarskiego pedagoga i kompozytora stały się podstawą systemu gimnastyki rytmicznej opartej na połączeniu ćwiczeń z zakresu plastyki ciała z muzyką. Szerzej na ten temat oraz o wpływie Wsiewołoda Meyerholda na twórczość Micińskiego piszę w pracy *Człowiek i historia...*, s. 126–128.

74 Wróblewska, pisząc w *Nocie wydawcy* o ostatniej części tekstu (wedle odnalezionego maszynopisu), konstatuje: „Z punktu widzenia chronologii wydarzeń stanowiących historyczne podłoże poprzednich członów kopii scena o takim charakterze i treści zdaje się przynależać do epilogu dramatu. Lecz z punktu widzenia zawartych w tej scenie sformułowań [...] zdaje się ona stanowić fragment jego prologu” (T. Wróblewska, *Nota wydawcy*, w: T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, t. 3, s. 261–265).

75 T. Miciński, *Termopile polskie*, s. 199.

76 Tamże, s. 221–222.

Ale przecież całość tych zdarzeń usytuowana została na niższych kondygnacjach sceny, oznaczona pieczęcią karnawału sugerującą destrukcyjną funkcję masek jako zastygłych form. Potwierdzać tę tezę zdaje się sam Miciński, wprowadzając do tekstu obraz dworu Semiramidy Północy jako przestrzeni szalonej maskarady, mistyfikacji i sztucznej rzeczywistości. Katarzyna II została ukazana zgodnie z najpopularniejszym stereotypem, jawi się ona w dramacie jako nienasycona Messalina. Nienaturalny świat wirujących figur, stolików, kryształowych kul i zwierciadeł przewrotnie potwierdza jej naturę:

*Książę, w zwierciadle, z którego tylko ramy zostały – widzi Faunicę, która mu podaje winogrod na swej piersi.*⁷⁷

Caryca Katarzyna uczestniczy w grze zaaranżowanej przez Patiomkina, zawiadackiego wodzireja w przebraniu czarnoksiężnika, a przypominającej ambiwalentny rytuał „intronizacji-detronizacji”⁷⁸. Portret carycy symbolizuje względność wszelkiej hierarchii. Kontaminacja balu i pogrzebu, lupanaru i świątyni, wojny i komedii potwierdza wrażenie chaosu. Oszłamiająco na uczestników (i odbiorców dramatu) działają zwielokrotnienia i zafałszowania odbijanej w lustrach rzeczywistości. Cała bowiem kraina Katarzyny opanowana jest przez żywioł widowiska. Patiomkin, sam siebie nazywający „rosyjskim Hamletem”, powiada wszak: „życie samo przekształcam w formę teatru, a historię w igrzysko”⁷⁹. Ale za teatralnością zdarzeń kryje się aksjologiczna pustka, która w diabelski sposób oddziałuje na bohaterów⁸⁰. Maskarada, widowisko, błazenada obrazują z jednej strony chaotyczno-tragiczny „świat na opak”, uzmysławiając degrengoladę i brak wiary w wyższy sens wszelkiego działania, z drugiej zaś stan zerwania hamulców obyczajowych, wszechogarniające podniecenie. Bohaterowie wkraczają w czarodziejskie krainy bezmyślnej ułudy. „Niefrasobliwe” scenerie „jak z obrazów Watteau” tylko z pozoru wydają się niewinne. W *Termopilach polskich* oznaczają „re-

77 Tamże, s. 29.

78 O symbiozie „kultury śmiechu” z przemocą pisze Siergiej Awierincew. Autor 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 (zob. S. Awierincew, *Bachtin, śmiech i kultura chrześcijańska*, przeł. R. Mazurkiewicz, „Znak” 1994, nr 9, s. 94–95).

79 T. Miciński, *Termopile polskie*, s. 25.

80 W XIX wieku maska zaczęła pełnić niepokojącą funkcję. Stała się zasłoną nicości. Intelektualna pustka, poczucie odrętwienia i wyalienowania – podobnie jak niepoznaczona radość w kulturze jarmarcznej – znalazły formę wyrazu w masce, przebraniu, teatralizacji. Maski mogą symbolizować zakłamanie świata oraz niepoznawalność ludzkiej psychiki, ale opisują również proces odczłowieczania, uprzedmiotowienia jednostki, metamorfozę bohatera w marionetkę na scenie historii.

giony dolne”, terytoria zła czy „stany instynktu”. Miciński nie pozostawia wątpliwości, że to *civitas diaboli*⁸¹.

Zarówno postać Mazepy, jak i księcia Józefa można by potraktować jako gotowe schematy biograficzne opatrzone wyjątkowo malowniczymi, obrosłymi legendą epizodami, które narzucają się wręcz jako punkty kulminacyjne dramatu. Wyobraźnię odbiorcy rozpała zarówno galop Mazepy przez step, porównany wszak przez Wiktora Hugo do losów artysty porwanego przez Geniusza ku krainie ideałów⁸², jak i śmierć księcia Poniatowskiego w nurtach Elstery⁸³. A jednak i Słowacki, i Miciński skupili się na wewnętrznej przemianie bohaterów, na ujawnianiu działań podmiotu autorskiego i tworzeniu uniwersalnego przekazu o prawach rządzących jednostką (ewolucja), historią (wielość punktów widzenia) i teatrem (widowiskowość). Miciński wpiął dzieje narodu i losy bohaterów w porządek misterium, wystawił zadziwiający Teatr Mrącej Głowy: „[...] wszystko jest szalonym pędem myśli w głowie Tonącego Księcia. I jak we śnie wizje mają charakter niezwykle plastyczny w ciągu niewielu sekund – tak i tu akcja rozgrywa się w okamgnieniach”⁸⁴, potwierdzając tym samym swój status ekspresjonisty, a zarazem spadkobiercy Słowackiego. Śniąca, płonąca, szalejąca „głowa autora” w utworze literackim jest znakiem procesu kreacji, w teatrze głowy rozegrać się może spektakl umowności. Marta Piwińska nieco asekuracyjnie, ale i tak przekonująco snuje myśl o anatomii romantycznego „człowieka wewnętrznego”. Pójdźmy jej tropem: temat głowy w twórczości Słowackiego „dopowiedziany przez listy, wskazuje, gdzie odniósł on wewnętrzną ranę”⁸⁵. Dramaty, które

się grają w głowie, we śnie bądź na scenie przed oczyma duszy [...] grają się [...] w wyobraźni autora, który jest zarazem bohaterem tych dramatów, a to «się granie» ma własny rozpęd, który przypomina napór wyobrażeń, jaki Słowacki opisał w listach dedykacyjnych dla Krasieńskiego.⁸⁶

81 Dodajmy: najniższa kondygnacja w dramacie jest przestrzenią fałszu, sztuczności, przemocy, strywalizowanego rytuału i demonstracyjnego kosmopolityzmu. Na ten temat szerzej piszę w pracy *Człowiek i historia...*, s. 143–150.

82 Zob. A. Ziółowicz, dz. cyt., s. 223.

83 Nie tyle cała biografia księcia, co zgodna z konwencjami poetyki romantycznej, jakby wyreżyserowana i estetycznie wystudiowana „piękna śmierć”, stała się katalizatorem jego legendy. Zob. m.in. *Ikonografia romantyczna. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk Nieborów, 26–28 czerwca 1975 r.*, pod. red. M. Poprzęckiej, Warszawa 1977, s. 254 i n.; M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 293.

84 T. Miciński, *Termopile polskie*, s. 7.

85 M. Piwińska, *Słowacki ekspresjonistyczny*, w: *Słowacki współczesny*, s. 117.

86 Tamże, s. 122.

Być może Teatr Mrącej Głowy Micińskiego potraktować można jako próbę poszukiwań nowej wykładni dziejów, wiążącej albo raczej gmatwującej w labiryncie myśli i wyobraźni różne systemy i mitologie. Mity w synkretycznym wymieszaniu składają się na sensowną całość, ale przecież równie dobrze mogą się wzajemnie znosić, pokazując, że sens jednostkowego życia oraz historii narodów bywa nieuchwytny i oscyluje między różnymi punktami widzenia. Niepokojąca wymowa *Prologu Termopil polskich* – w którym ginie nie tylko książę Poniatowski, ale również tajemniczy efeb, Witold, co ilustrować może kres idei odrodzenia, oraz Wita, balansujące na granicy bluźnierstwa wcielenie Ojczyzny – rzutuje na interpretację całego tekstu, obwarowuje go posępnym, fatalistycznym przesłaniem, sugerującym, że obraz splotu życia i historii to prawdopodobnie tylko gra literackich konwencji, teatralnych *clichés*, krwawa maskarada. A pod kostiumem, gestem, maską nierzadko czai się pustka. Być może dramat, operujący teatralną deziluzją oraz poetyką misterium, jest próbą odpowiedzi na pytania, czy i jak można tę pustkę wypełnić mitem.

Barokowej proveniencji koncept teatru w teatrze płynnie przenikający się z obrzędem i poetyką misterium występuje u Słowackiego⁸⁷. W *Księdzu Marku* teatr śmierci i aluzyjna gra formami, świętość i groza współtworzą piramidę sensów. Odsloną teatru śmierci jest przestrzeń karczmy, do której wdziera się Kossakowski:

*Bije w drzwi szablą – i brama się odmyka,
ze środka rozepchnięta...
w bramie pokazuje się JUDYTA
w worku szarym ubrana, z bosymi nogami.*⁸⁸

Badacze zgodnie dostrzegają w tej scenie początek świętego teatru, w którym rytuał porządkuje sens życia i śmierci, a Judyta wchodzi w starotestamentową rolę⁸⁹. Jest tą Judytą: i zdrażczynią (wprowadza Rosjan do miasta), i lucyferyczną wybawicielką (podpala szpital, by zarazić dżumą zwycięzców); komplementarnie uzupełnia postać księdza Marka reprezentującego raz starotestamentową surowość, to znów, ujęte w barokowe ramy wartości Nowego Testamentu, ale przede wszystkim, będącego wcieleniem mocy profetycznych i zdolności przemiany ducha. To on, surowy kaznodzieja stojący niczym Bóg w majestacie, zapowiada sąd nad winnymi wobec ojczyzny, by w końcu

87 Zob. M. Piwińska, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Ksiądz Marek*, oprac. M. Piwińska, Wrocław 1991, s. c i n.

88 J. Słowacki, *Ksiądz Marek*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 5, s. 58.

89 Zob. m.in.: M. Piwińska, *Wstęp*; M. Masłowski, dz. cyt.

złożyć siebie w Chrystusowej ofierze; dramat staje się swoistym aktem wiary, teatr odkrywa „cuda i sensy”⁹⁰. Symbolem zła w dramacie jest dżuma. Zarażenie śmiercią sprawia, że świat wreszcie wypada z formy. Ekspansja potworności wymusza odrzucenie starych i poszukiwanie nowych form. Sztuczność zatem, czyli gra aluzjami artystycznymi, w tym teatrem w teatrze, służy rozpoznaniu „świętego przekazu”, paradoksalnie staje się synonimem prawdy⁹¹:

*PUŁAWSKI odkrywa namiotu skrzydło
i pokazuje się plac pełny żołnierstwa,
chorych szpitalnych.
Niektórzy leżą prawie nadzy na tapczanach,
trupom podobni. W środku motłochu
na rusztowaniu z łóżek szpitalnych,
stoi KSIĄDZ MAREK z krzyżem,
w podartym i pokrwawionym habicie.*⁹²

Ekspozycja teatralności poboju, cierpienia i szpetoty w funkcji sądu nad społeczeństwem i historią zdaje się stanowić wehikuł znaczeń w *Termopilach polskich*. Scena pod Maciejowicami to przestrzeń choroby i bólu, nie tylko fizycznego, ale również duchowego. Miciński igra dwuznacznościami:

LEKARZ Co, boli? A pewnie – już nożem odwaliłem całe mięso, a teraz pijuję kości.
GRENADIER Nóż mnie nie boli.

[...]

LEKARZ A co, piła gorsza?

GRENADIER Nie, do stu fur siodeł, beczek, batalionów – furda nóż i głupstwo piła. Syknąłem – bo [...] Książca obgadujecie w Warszawie, Kościuszkę w obozie – no ktoś zostanie przed narodem jako Wódz?!⁹³

O ile w *Księżdzu Marku* sztuczność łączy się z obrazowaniem naturalistycznym, o tyle w *Termopilach polskich* dominuje żywioł groteski. Historia ujęta raz w konwencji groteskowej, to znów farsowej, czy też jako teatrzyk okropności z arsenałem skatologicznych akcesoriów, albo jako domena absurdu – może oznaczać wykluczenie czuwającego nad światem Boga z jej porządku. Ale pamiętamy przecież, że *Termopile polskie* iryzują wielością sposobów ideowej percepcji rzeczywistości⁹⁴. W Teatrze Mrącej Głowy w jednakowym stopniu od Książca-aktora, jak i od widzów – w tym również od Książca-

90 Zob. A. Ziółowicz, dz. cyt.

91 M. Piwińska, *Wstęp*, s. CI.

92 J. Słowacki, *Książdz Marek*, s. 91.

93 T. Miciński, *Termopile polskie*, s. 158.

94 Zob. B. Uspienski, *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, przeł. P. Fast, Katowice 1997, s. 18 i n.

-widza – zależy, co tak naprawdę ujrzą. Czy patetyczną tragedię-misterium będącą próbą dotknięcia metafizycznej zagadki istnienia czy teatr-igrzysko, redukujące historię do ekscytujących, zmysłowych, hiperbolicznych obrazów?

ZACIERANIE GRANIC RAZ JESZCZE: WYOBRAŹNIA I HISTORIA

Dramaty Słowackiego przywołują momenty okrutne i krwawe w dziejach. *Sen srebrny Salomei* (1844) zdaje się być mrocznym rewersem *Księdza Marka*, pokazuje pozbawione wzniosłych celów i wszelkiej nadziei, patologiczne oblicze historii, nasuwa konkluzję: świat „wytracony z równowagi przez wydarzenia chłopskiego buntu”⁹⁵ nie ma szans na normalność. Idee postępu, cierpienia i ofiary z *Księdza Marka* w następnym dramacie Słowackiego przeszły weryfikację, swoistą próbę „zbezczeszczenia” przez perwersyjne obrazy politycznego, religijnego i społecznego konfliktu między chłopstwem a szlachtą w roku 1768 na Kresach. Wizyjność dramatu zaś nie stała się gwarantem obecności instancji boskiej w świecie przedstawionym, ale siłą dezorientującą odbiorcę wielością wersji postrzegania tego samego zdarzenia. W ten sposób tworzy Słowacki złudę obiektywizmu, zanurzając równocześnie historię w makabrycznych majakach. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że to Historia podsuwa obrazy „teatrom głowy” i zastawia okrutne pułapki na próbującego ją zrozumieć człowieka.

Zarówno wspomniane teksty Słowackiego, jak i Micińskiego są jednocześnie próbą rozpoznania i próbą ekspresji⁹⁶ momentów dziejowych, przefiltrowanych przez meandryczną, ale i nasyconą erudycją wyobraźnię. Jak w „płonącej głowie”. Można by domknąć niniejszy szkic zestawieniem pokrewnych estetycznie, frenetycznych scen, katalogiem tytułów tutaj niewspomnianych, bądź powtórzeniem wydestylowanych przez badaczy z tekstów obu poetów historiozoficznych diagnoz. Możliwości jest wiele. Ale można też uwolnić wyobraźnię, zainicjować grę, której reguły nie są ograniczone metodologicznymi obwarowaniami, pójść tropem młodopolskiego „życiopisania” bądź nowoczesnej interdyscyplinarności. Przecież nigdy nie wiadomo, gdzie kończy się historia, a zaczyna literatura. Spróbujmy: oto obrazy koliszczyzny ze *Snu srebrnego*, odrealnione przez dystans czasowy oraz doprowadzoną do absurdu skalę okrucieństwa, stają się makabrycznym lustrem zdarzenia już chyba nie tak odległego. Rok 1918 stanowi przecież umowne, symboliczne domknięcie wieku XIX.

95 A. Kowalczykowa, *Wstęp*, w: *Sen srebrny Salomei. Romans dramatyczny w pięciu aktach*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 2009, s. xx.

96 Zob. M. Piwińska, *Słowacki ekspresjonistyczny*, s. 116.

Akt ostatni: Wielka Wojna, rewolucja bolszewicka, Ultima Thule Kresów i przewrotna pułapka Historii. Oficer oświatowy w Korpusie Dowbora-Muśnickiego, Tadeusz Miciński, w drodze z Moskwy do kraju, na wieść o śmiertelnej chorobie krewnej żony, Marii Dohrn-Baranowskiej, odłącza się od grupy uchodźców. Towarzyszy przyjaciółce rodziny do końca. Nawet po jej śmierci pozostaje w Wydrance, miejscu specyficznym, prawie „eksterytorialnym” za sprawą obecności sporej grupy Polaków, co prawdopodobnie wstrzymywało, jak sugeruje Jerzy Tynecki „wiry rewolucji chłopskiej, która nawet bolszewikom groziła anarchistyczną kontrrewolucją”⁹⁷. Czy mogły nie wciągnąć poety fermenty polityczne? To pytanie retoryczne:

[...] w Wydrance potrzebowano choć namiastki przywódcy duchowego: Miciński ze swoim mistycyzmem, nastęrczał się w sam raz. Jego lęk przed aresztowaniem wpływał jednak z sugestii otoczenia, bo opuściwszy Wydrankę, zgłosił się przecież w Czeczersku do władz bolszewickich z prośbą o podwodę.⁹⁸

Miciński został zamordowany w okolicach Czerykowa na terenie Białorusi. Okoliczności jego śmierci nie zostały dotąd wyjaśnione.



ABSTRACT

THE THEATRE OF HISTORY, THE THEATRE OF IMAGINATION JULIUSZ SŁOWACKI – TADEUSZ MICIŃSKI

This paper is an attempt to present the parallels between Słowacki's and Miciński's dramatic works, with an emphasis on the domains that have not yet been compared. It juxtaposes the following aspects: spectacularity, theatricality, and the presence and functioning of meta-theatrical gags. The anticipatory character of Słowacki's works with respect to the paradigms of modernist culture was noticed as early as by the end of the 19th century. In the 21st century, the search for similarities between these two authors' texts is still justifiable, yet it neither implies abandoning the tropes outlined by the modernists, nor forces polemics with studies developed in the second part of the 20th century. Rather, it leads to a conclusion of blurring the borderline between the 19th century (tradition) and modernity (presentism). The perception of both writers through the prism of their dramatic works and theatrical gags highlights the parallels: the romantic (pre)modernist Słowacki and the modernist Miciński, the poets of the cultural, civilization, and historical turning points.

KEYWORDS

Juliusz Słowacki, Tadeusz Miciński, history, imagination, theatre, drama, role

97 J. Tynecki, *Inicjacje mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim*, Łódź 1976, s. 315.

98 Tamże.