

Anna Czabanowska-Wróbel

Mityzacja baśni : baśń w twórczości Tadeusza Micińskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 85/1, 52-81

1994

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

ANNA CZABANOWSKA-WRÓBEL

MITYZACJA BAŚNI BAŚŃ W TWÓRCZOŚCI TADEUSZA MICIŃSKIEGO

Wstęp

Synkretyczny charakter wyobraźni Tadeusza Micińskiego, łączącej w całość elementy zaczerpnięte z różnych kręgów kulturowych, wypływa z przeświadczenia o głębokiej tożsamości tworzonego przez człowieka różnych epok symbolicznego języka. Pogląd ten zakłada, iż niezależnie od różnic, prawda, której poszukują wielkie mity ludzkości, jest tylko jedna. Można do niej dotrzeć różnymi drogami, a ich wspólną cechą jest połączenie w jedno pierwiastka wiary i wiedzy, racjonalnego zrozumienia i mistycznego wtajemniczenia. Erudycja religioznawcza autora *Xiędza Fausta* zaprzęgnięta jest w służbę jego ezoterycznych koncepcji, które ciągle, mimo coraz bardziej szczegółowych badań, nie chcą się do końca odsłonić, jak gdyby do ich pełnego zrozumienia potrzebny był element irracjonalnego wtajemniczenia. W badaniu dzieł literackich trudno jednak przyjąć taką wyznawczą perspektywę i jedyne, co wydaje się zadaniem wykonalnym, to odczytywanie poszczególnych utworów jako tekstów, nie zaś manifestacji światopoglądowych. Badanie baśniowej wyobraźni Micińskiego podporządkowane takiemu właśnie świadomemu ograniczeniu będzie poszukiwaniem odpowiedzi na pytanie, jak baśń funkcjonuje w konkretnych utworach, jak buduje ich strukturę i jakie przyjmuje na siebie symboliczne znaczenia. Podział na rozdziały poświęcone kolejnym utworom grozi wyciąganiem podobnych wniosków, gdy interpretacja dociera do jedności światopoglądu Micińskiego, a także wtedy, gdy powtarzają się ulubione baśniowe motywy Micińskiego, dowodzące jedności wyobraźni. Jest to cena za zachowanie integralności dzieł.

Wspólną cechą baśniowości utworów Micińskiego jest przetwarzanie wyprowadzonych z różnych kultur wątków w jednolitą mityczną strukturę (odwołuję się tu do ustaleń Wojciecha Gutowskiego, dotyczących roli mitu w twórczości Micińskiego, do prac przybliżających młodopolskie rozumienie mitu¹ oraz do poświęconych teorii mitu²).

¹ W. Gutowski, *W poszukiwaniu życia nowego. Mit a światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego*. Warszawa 1980. — E. Kuźma, *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*. Szczecin 1980. — H. Filipkowska, *Koncepcja mitu i jego związków z literaturą w krytyce literackiej Młodej Polski*. Lublin 1988. — M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*. Kraków 1975.

² E. Kuźma, *Kategoria mitu w badaniach literackich*. W zbiorze: *Nowe problemy metodologi-*

Klasyfikowanie baśniowych motywów występujących u Micińskiego według poszczególnych wątków czy regionów, z których pochodzą, jest zabiegiem niecelowym. Koloryt lokalny odgrywa tu małą rolę, a baśniowe opowieści stanowią najczęściej wielokulturową mieszankę. Również to, co nieraz zwracało uwagę badaczy: baśniowa atmosfera, nastrój cudowności, zgoda na fantastyczne przemiany bohaterów, nie wydaje się dominantą tej twórczości. Ten typ baśniowości dzieli Miciński niemal z całą Młodą Polską z jej skłonnością do porównywania snu, wyobraźni i marzenia do baśni i nadużywania epitetu „baśniowy” właśnie w znaczeniu: cudowny, niezwykły, sugerujący nieokreślone tęsknoty metafizyczne.

Niepowtarzalną i własną cechą baśni u Micińskiego jest dokonywana tu (za każdym razem w nieco inny sposób) transpozycja baśniowego wątku w mityczną strukturę utworu. Nie wymaga to od badacza tworzenia nowych konstrukcji, ale jedynie odstonięcia i omówienia tego, co wpisane w obręb utworu, bo ta przemiana baśni w mit jest zabiegiem najzupełniej świadomym, czasem nawet opatrzonym w narratorski komentarz.

Baśń u Micińskiego nie jest przypadkowym nastrojowym ornamentem (ta tendencja przeważała w pierwszym pokoleniu młodopolskim). Najbardziej nawet zaskakujące wątki pojawiają się z powodu związanych z nimi znaczeń. Odkrywały je badania ówczesnych folklorystów i ten etnograficzny kontekst jest w przypadku Micińskiego istotny (należy przy tym włączyć w krąg aprobowanych przez niego poglądów koncepcje Maxa Muellera o indoeuropejskich korzeniach folkloru³).

Omówienie różnych funkcji zmytizowanej baśniowości obejmie utwory drukowane: wiersze z tomu *W mroku gwiazd*, dramat *Noc rabinowa*, *Nietotę*, *Termopile polskie* wraz z *Witą*, potraktowane jako jedność w dwóch realizacjach: dramatycznej i powieściowej, oraz dramat *Królowna Orlica*⁴.

Baśń w poezji: pomiędzy fantasmagorią a mitem

Łatwość, z jaką dostrzegamy, że motywy baśniowe zajmują ważne miejsce w poezji Micińskiego, powinna budzić niepokój. Znaczenie baśni w jego utworach nie przypomina, mimo wielu podobieństw, tego, które nadawali jej poeci młodopolscy. Te same ulubione w epoce obrazy, jak choćby zaczarowanej królowny czy kwiatu paproci, włączone są w zupełnie nowe konteksty, trudne do rozdzielienia sploty symbolicznych obrazów, gdzie to, co baśniowe, sąsiaduje z elementami zaczerpniętymi z różnych mitologii i religii.

czne literaturoznawstwa. Kraków 1992, rozdz. *Mit jako znak bez znaczenia*, s. 76–78. Zob. też H. Markiewicz, *Literatura a mity*. „Twórczość” 1987, nr 10.

³ G. Cocchiara, *Dzieje folklorystyki w Europie*. Przełożył W. Jekiel. Wstęp i rozdział o folklorystyce polskiej napisał J. Krzyżanowski. Warszawa 1971, s. 303–321.

⁴ Do utworów T. Micińskiego odsyłają następujące skróty: DŻ = *Do źródeł duszy polskiej*. Lwów 1906; KO = *Królowna Orlica*. W: *Utwory dramatyczne*. Wybór i opracowanie T. Wróblewska. T. 4. Kraków–Wrocław 1984; N = *Nietota. Księga tajemna Tatr*. Warszawa 1910; NR = *Noc rabinowa*. „Ateneum” 1903–1904 (liczby rzymskie oznaczają kolejne części: I – 1903, t. 1, z. 3, s. 68–80; II – z. 5, s. 1–14; III – z. 6, s. 1–20; IV – t. 2, z. 11/12, s. 76–102; V – 1904, t. 1, z. 2, s. 137–160; VI – t. 2, z. 4, s. 102–121); P = *Poezje*. Opracował J. Prokop. Kraków 1980; TP = *Termopile polskie. Misterium na tle życia i śmierci ks. Józefa Poniatowskiego*. W: *Utwory dramatyczne*, t. 3, 1980; W = *Wita*. Warszawa 1930. Liczby arabskie po skrótach wskazują strony.

Baśń współlistnieje z mitem na równych prawach, ale jednak to mit, a nie baśń, stanowi wewnętrzna, ukrytą zasadę twórczości Micińskiego⁵.

Następna ważna cecha, która nakazuje ostrożność wobec baśniowości u Micińskiego, to jej nieautonomiczny charakter. Tylko czasem, jak w wierszu *Melancolia*, baśń może stanowić podstawę odczytania utworu. Najczęściej odnalezienie konkretnego motywu nie staje się niezbędną do interpretacji wskazówką i trzeba jej szukać gdzie indziej: w filozofii, historii religii, koncepcjach antropologicznych.

Rzadko baśń daje się tu odtworzyć inaczej niż w dalekich od pełni fragmentach: Miciński o wiele częściej poddaje baśń destrukcji, niż kreuje spójną opowieść. Niejednokrotnie pojawia się sugestia, jakoby wiersz odsyłał do jakiejś rozbudowanej fabuły baśniowej, tymczasem istnieje ona jedynie w tej niepełnej wersji, stwarzanej i niweczonej w obrębie jednego utworu.

Wszystkie te obserwacje skłaniają do określenia poetyckiej baśniowości Micińskiego mianem fantasmagorii. Jak pisze Pierre Brunel przytaczając poglądy Theodora Adorno:

Mit wypełniają tajemnice i *sacrum*: fantasmagoria jest czystą kreacją indywidualnej wyobraźni „dbającą o magiczne ukrycie tego, iż poczęta została w pracy”⁶.

Kategorie zastosowane do odczytania *Illuminacji* Rimbauda okazują się przydatne do interpretacji poezji Micińskiego, podobny jest tu także zaczerpnięty z mitycznego myślenia o zmierzchu bogów mechanizm konstrukcji i destrukcji. Ta ostatnia ma niejednokrotnie charakter groteskowy: elementy baśniowe służą zderzaniu ze sobą sprzecznych wartości estetycznych. Tom *W mroku gwiazd* można więc umieścić na drodze od fantasmagorii do mitu. Mamy tu poetycką, bliską halucynacji wizję świata, z bogactwem i nadmiarem mitologicznych i baśniowych obrazów, sugerowaniem spójnej opowieści i natychmiastowym demaskowaniem jej iluzyjnego charakteru. W twórczości późniejszej zwycięża mit, opowieść prawdziwa, ciągle jednak zagrożony destrukcją.

Próba stworzenia spójnego modelu baśniowości w tej poezji skazana jest na porażkę. Brak uporządkowania staje się bowiem znakiem panującego w świecie i psychice jednostki chaosu. Jednak najprostszym zabiegiem porządkującym jest wskazanie na powtarzalność tych samych baśniowych motywów. Oprócz samego słowa „baśń” i epitetów „baśniowy”, „czarodziejski”, „zaczarowany” odnajdziemy u Micińskiego baśniową królową, króla, królową, królestwo i „błatego królewicza” (P 170), kwiat paproci, chatkę na kurzej nóżce, czarodziejów (wśród nich Merlina) i czarownice, wieszczkę, bogunki, nereidy, strzygę, zmory, straszyno, wilkołaka, węże i smoki, gryfy, złote łabędzie, zaklęte skarby, zatopione miasta i dzwony, zaczarowane grotty, wyspy, lasy, ogrody, zamki i inne tajemnicze budowle, wreszcie baśniowe przedmioty: czarodziejskie geśle i harfę.

Sięgnięcie po baśniowe rekwizyty może ewokować atmosferę łagodnej idyllicznej cudowności – dla tym mocniejszego wydobycia kontrastu wobec tego, co dramatyczne i tragiczne. Taką rolę spełnia baśniowa stylizacja

⁵ Zob. Gutowski, *op. cit.*, *passim*.

⁶ T. W. Adorno, *Essai sur Wagner*. Cyt. za: P. Brunel, *Poetyka opowieści mitycznej w „Illuminacjach” Rimbauda*. Przełożyła A. Labuda. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 2, s. 230.

w ostatnim wierszu z cyklu *Akwarele*, w którym ukazana jest czarodziejska metamorfoza pejzażu:

Dotknięciem wróżki mchy szmaragdowe
mienia się w barwne perskie makaty.
Z swych grot podziemnych wyszły różowe
królowny i w perłach błyskają ich szaty. [P 132]

Wyraźnie secesyjny charakter tej stylizacji (pazie, rycerze, „króle paśowe”), kreujący baśniową idyllę, nabiera znaczenia, gdy zestawić ją z wierszami poprzedzającymi. Okazuje się wtedy, że atmosfera ta potęguje efekt bolesnej sprzeczności między tym, co upragnione, a tym, co możliwe, efekt ironii. (W poprzednim utworze „Pan Jezus [...] ma w oczach ironii błyskanie”, P 132).

Jest też u Micińskiego baśń groźna, frenetyczna, czy nawet sadystyczna, jak w wierszu *Białe róże krwi*:

Na katafalku z czarnych kamieni
leży blady królewicz
i litośnie patrzy na swą zabójczynię. [P 170]

Tu właśnie destrukcja baśni najwyraźniej towarzyszy zagładzie psychiki i świata, zniszczeniu ulega baśniowy znak pełni:

Dwie siostrzyczki moje palą kwiat paproci.
Ziemia rozpęka się w urwisko. [P 170]

Właściwa baśni prosta opozycja między dobrem a złem stanowi zasadę porządkującą świat wykreowanych w ten sposób obrazów. Chociaż najczęściej czytelnik nie może odtworzyć hipotetycznej całości, wie, jakie nacechowanie emocjonalne przypisane jest poszczególnym motywom. W wierszu *Morietur stella* dodatkowo kontrast ten wzmacnia symbolika przestrzeni:

Nade mną złote łabędzie
rozbłękitniają się w hymny –
a w głębi widzę gad zimny. [P 112]

Tak jest również w krótkim wierszu-monologu nie nazwanej nigdzie postaci:

Nade mną leci w szafir morza
obłok pojony mlekiem gór –
nade mną śpiewa ptaków chór –
motyl, kochanek lilii łoża...

A ja pod mrokiem lzy-kamienia
sączę swój dziwny jad, –
lecz śmiać się będę z przerażenia
tego, kto zerwie kwiat. [P 67]

Ludowa nazwa chowającego się pod kamieniem węża: gad, ukrywa się w wyrazistym rymie drugiej zwrotki. Całość baśniowej fabuły nie jest potrzebna, podobnie jak w innych wierszach, które sugerują uczestnictwo swych obrazów w jakiejś większej i wiecznej opowieści, nie wymagającej nawet przytaczania. Tak jest w *Lamentacjach* – monologu umarłego niesionego przez słowiańskie bogunki w głębinie baśniowego, bo troistego snu, i w sąsiadującym z tym utworem wierszu *Baśń*, szczególnie istotnym przez swój meta-literacki tytuł. Stworzony tu zarys baśni urywa się nieoczekiwanie, nim

fantastyczne postacie odegrają przeznaczoną im rolę. Mechanizm przemiany zwyczajnego pejzażu w baśniowy jest równie zaskakujący. „Tajemniczy bór” (P 75) ulega personifikacji i jako „siwy, groźny Bór” okazuje się być ojcem siedmiu córek o na poły alegorycznych, na poły symbolicznych imionach. Jak w baśni – możemy ich liczbę zredukować do jednej i nazwać imieniem ostatniej: Nieznana. Bohater wiersza zostaje zaproszony do łodzi przez „siedm królewskich cór” (P 75), które jako przybrane siostry reprezentują nie ujawnione dotąd aspekty jego osobowości. Ta podróż daje nadzieję zdobycia największych skarbów – bohater otrzymuje jako magiczną koronę kwiat paproci. „Baśń” kończy nieoczekiwanie wizją dziecka – zbawiciela ze słonecznym krzyżem zycia:

i płyną wśród skał pod mostem kamiennym –
idzie pacholę z krzyżem promiennym. [P75]

Opowiedziany językiem baśni mit obiecuje drogę zbawienia i zwycięstwo nad śmiercią, ale tytuł równocześnie przypomina, że jesteśmy tylko w świecie baśni.

W poezji młodopolskiej baśń jest blisko spokrewniona ze snem i marzeniem, zwłaszcza marzeniem dziecka (tak jak m.in. w poezji Leśmiana⁷), aż do całkowitego utożsamienia tych dziedzin symbolicznej wyobraźni. Powrót do dzieciństwa lub choćby tylko do dziecięcej wrażliwości dokonuje się u Micińskiego przez odwołania do baśniowej atmosfery. Tak jest w wierszu zaczynającym się od słów „W zaczarowanym lesie pełnym jaśni”, w którym czytamy:

ach serce moje drży od łez,
jak dziecię przerażone w baśni. [P 66]

Kluczem do jego interpretacji jest odrodzeńcza symbolika solarna⁸. Słońce obiecuje tu, że ofiara krótkotrwałego istnienia kwiatów nie będzie daremna.

Głębsze związki snu, baśni i dzieciństwa odnajdujemy w utworze *Zobaczylem mego ojca we śnie...* Już ta pierwsza linijka rodzi pokusę odczytań psychoanalitycznych. Tak ważne miejsce w tej poezji zajmuje (pisano o tym także z perspektywy biograficznej) archetyp matki⁹, że obraz ojca zdaje się nie stanowić dosyć wyraźnej przeciwwagi dla niepokojącego i dynamicznego pierwiastka kobiecego. Także i tu ojciec ukazany jest w oddaleniu i pomniejszeniu, uosabia on jednak te wartości, których brak zdeintegrowanej psychice (nieprzypadkowo pesymistycznej samoocenie: „życia mego zwiędło pół daremnie” <P 268> towarzyszy jako obrazowy odpowiednik zespół księżyc – woda – noc, mający zdecydowanie żeński aspekt). Ojciec, słaby i daleki, przebywa w głębinach baśniowego lasu, a zarazem w głębinach snu i śmierci, stamtąd poprzez sakralny gest podejmuje próbę scalenia psychiki syna:

⁷ M. Głowiński, *Leśmian – sen*. W: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Warszawa 1981. Zob. też A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń jako światopogląd. Baśń i baśniowość w twórczości Leśmiana*. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4.

⁸ O młodopolskim solaryzmie, w tym także u Micińskiego, pisze J. Kwiatkowski (*Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*. W zbiorze: *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*. Kraków 1977).

⁹ Zob. J. Prokop, *Żywiol wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*. Kraków 1978, rozdz. 6: *Magna Mater*. Biograficzne tło kompleksu matki przedstawia J. Tynecki (*Inicjacje mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim*. Łódź 1976).

widzę w chatce — co ma nóżkę kurzą —
mego ojca: błogosławi we śnie. [P 268]

Centralny obraz baśniowej poezji Micińskiego to motyw z czarowanej czy uwięzionej królowej i związany z tym temat walki bohatera-rycerza ze smokiem. Należy przyjąć za Janem Prokopem, że jest to „obraz wewnętrznego dramatu”: „Tylko płacąc cenę heroizmu, można zabić smoka. Tylko zabiwszy smoka i wyzwoliwszy księżniczkę, można osiągnąć pełnię osobowości”¹⁰. Trudno natomiast zaakceptować tezę, że ta symboliczna scena oznacza przezwyciężenie Wielkiej Matki¹¹. Jej sens jest bardziej wieloznaczny, bo obraz smoka nakłada się w tej twórczości na znaczenia związane z lucyferyzmem.

W wierszu *Melancholia* odnajdujemy prawzór opowieści o uwięzionej królowej, która zostaje nazwana wprost: „złotowłosa mej duszy królowa” (P 49). Mamy więc do czynienia z personifikacją duszy, a ściślej — jej najczystszej, najbardziej duchowej części. Jej wtajemniczenie, inicjacja dokonuje się w tylekroć u Micińskiego powracającej scenerii podziemi, których władcą jest „wąż kusiciel” (P 49), odsłaniający swoje oblicze Lucifera. Uwięziona przez zbójców w mrocznej grocie królowa-dusza pogrążona jest w „nocy bez końca” (P 49) i dopiero pojawienie się węża ukazuje jej drogę — w głąb, w otchłanie. Jest to droga niebezpieczna, grożąca śmiercią, ale właśnie ona zapewnia wydobycie się z grobu-więzienia, duchowe wyzwolenie. I tak się właśnie dzieje, gdy bohaterka wiersza zostaje uniesiona na skrzydłach Lucifera „nad otchłan” (P 50). Fantasmagoryczna wizja łączy się w tworzony przez Micińskiego synkretyczny mit strąconego anioła, który może prowadzić swoich wybranych przez pozorną śmierć do prawdziwej wolności duchowej.

W poezji Micińskiego królowa-dusza lub królowa-Polska (że nie należy przeciwstawiać sobie tych dwóch podstawowych alegorycznych wyjaśnień, przekonuje równanie Polska = Jaźń z *Nietoty*) jest najczęściej zaklęta, uśpiona lub umarła¹²:

Ona zaklęta — i nikt jej nie zbudzi — [P 91]

biedna królowa gnijąca wśród kęp! [P 149]

Hejnałem mógłbym zbudzić królowę i jej wojowniki —
lecz ma harfę oplotły straszne, dziwne gady,
które już znał Herakles... [P 183]

a tam w morza głębinie śni zaklęta królowa
i to morze straszne sił nie ma jej obudzić! [P 204]

Tak mi Ojczyzny mojej żal —
[.]
Była królową pośród hal
i borów. [P 253]

Niewola wewnętrzna i zewnętrzna, zniewolenie jednostki i zbiorowości odsłaniają w mitycznym myśleniu swój istotny, nierozdzielny związek. Znajdzie to później wyjaśnienie w *quasi-publicystycznym*, mityzującym rzeczywistość

¹⁰ Prokop, *op. cit.*, s. 203, 218.

¹¹ *Ibidem*, s. 222.

¹² Według Gutowskiego (*op. cit.*, s. 50): „W poezji Micińskiego elementy jałowej natury uosabia obraz martwej lub uśpionej bogini-królowej, którą należy przywrócić życiu”.

programie zawartym w zbiorze *Do źródeł duszy polskiej*. Samowyzwolenie jest warunkiem wyzwolenia Polski. W tomie *W mroku gwiazd* pozostajemy jeszcze na płaszczyźnie poszukiwania Jaźni przez jednostkę, ale wkrótce dramaty i powieści wprowadzą perspektywę zbiorowości. Tam też symbolika walki bohatera mitycznego ze smokiem i uwolnienia królowej zyska nowe znaczenia, potencjalnie zawarte w nawiązujących do baśni poetyckich obrazach.

Noc rabinowa, czyli baśń zdegradowana

Noc rabinowa, dramat opublikowany w latach 1903–1904 w „Ateneum”, odwołuje się do wielu, może nawet zbyt wielu motywów baśniowych, poprzez które prześwituje kształt dawnych wierzeń. Ze spotkania trzech kultur: chrześcijańskiej, żydowskiej i pogańskiej – litewskiej – powstaje obraz rzeczywistości, w której to, co sakralne, uległo osłabieniu, ale nie zostało całkowicie zapomniane. W fantastycznej przestrzeni dramatu unoszą się w powietrzu „młode niedolotki smoków” i bogunki, a „W dziupłach drzew przeblaskują lica starych bogów” (NR III 9). Całe to baśniowe *imaginarium* ma, w swoim groteskowym nagromadzeniu i nadmiarze, ukazywać świat zmierzający ku katastrofie, świat zdegradowanego mitu. Utwór ten jest swego rodzaju pastiszem dramatów romantycznych¹³, dodajmy: także *Wesela* Wyspiańskiego.

Udowodnienie logicznej ciągłości akcji jest zadaniem daremnym i bezcelowym. Niespójność stanowi tu zasadę odnoszącą się do postaci, przestrzeni scenicznej, czasu i akcji. Stąd szczególnie istotne jest odsłonięcie ukrytych pod maską baśniowości głębokich struktur mitycznych składających się, jak w całej twórczości Micińskiego, na trudny nieraz do zaakceptowania, jednak niesłychanie konsekwentny system poglądów.

Akcja dramatu rozgrywa się „podczas pełni poetyckich przywidzeń” (NR I 68), czyli wszędzie i nigdzie, a raczej wyłącznie w obrębie wyobraźni „ja” twórczego, które uległo rozszczepieniu na szereg niezależnych od siebie wrażeń i podejmuje wysiłek scalenia i odzyskania tożsamości. Krąg folklorystycznych odwołań związany jest z Litwą i Słowiańszczyzną (Białorusią, Ukrainą), oczywiście z milcząco przyjętym założeniem, iż dawna mitologia litewska wywodzi się wprost z praindoeuropejskiego źródła (stąd nie powinno dziwić, że *Płanetnica* pojawia się „*W szatach indyjskich kosztownych, [...] z węzami na głowie*”, NR I 77).

Oniryczny charakter *Nocy rabinowej* powoduje, że odpowiedzią na pytanie o ukryty ład utworu mogłaby być jedynie logika snu. Jednak odczytanie znaczeń motywów baśniowych tego dramatu prowadzi do hipotezy ukrytej jedności. Linearne streszczenie byłoby właśnie arbitralną interpretacją, bo narzucałoby tekstowi ten rodzaj uporządkowania, którego w nim, zgodnie z wolą autora, brak. Fragmentaryczność, niespójność, pozorna nielogiczność, wynika z onirycznej i groteskowej poetyki utworu, a ma stanowić odpowiednik rozbitej, dekadentckiej psychiki, którą, jako całość, wyraża.

Główny bohater dramatu ma kilka imion: Poeta, Xiążę, Człowiek, Wódz, i te kolejno przyjmowane na siebie role ukazują różne aspekty jego zdeinte-

¹³ Pisze o tym Gutowski (*op. cit.*, s. 62–64). Interpretacja Gutowskiego nosi tytuł: *Szopka metafizyczna*.

growanej osobowości. Jako Poeta podejmuje ironiczny dialog ze stereotypami romantycznymi i wikła się w zależność od Planetnicy, postaci, która, jak zauważa Gutowski, przypomina Dziewicę z *Nie-Boskiej komedii*¹⁴, jako Xiążę bierze na siebie winę za uwiedzenie niżej od niego stojącej w społecznej hierarchii szlachcianki Hanny, jako Człowiek pogrąża się w jałowych marzeniach i oddaje introspekcji, zatracając równocześnie swe jednostkowe cechy, wreszcie jako tożsamy z nimi wszystkimi Wódz podejmuje daremną próbę przezwyciężenia bierności, chce zdobyć się na czyn, a zarazem odzyskać swoją duchową jedność.

Przeciwnikiem tak ukształtowanego bohatera jest groteskowy Hapun, „najpodlejszy z błotnych szatanów” (NR VI 108), uosobienie zła rozumianego jako niska podłość, bezmyślność, bierność, utrata wiecznego duchowego pierwiastka, bagno współczesnego społeczeństwa. Jest to jedyny rodzaj negatywności, który u Micińskiego zawsze zasługuje na potępienie (w *Nietocie* reprezentować je będzie de Mangro), bo wzniosłe, kainowe zło ma zawsze szansę spełnienia roli twórczego, niezbędnego do rozwoju świata elementu. Hapun jest zaprzeczeniem szatana lucyferycznego, dlatego przypada mu funkcja strażnika wrogiego porządku społecznego, policjanta. W finale dramatu zwycięża, gdy w niemej scenie zasiada na tronie, przybierając postać przedpotopowego gada. Ostatnie słowa należą jednak do kogo innego, pozostaje więc nadzieja, że zamykające utwór wołanie o słońce nie pozostanie bez odpowiedzi – przecież Hapun zwyciężył jedynie w złym czasie „świata na opak”, oszukańczej nocy rabinowej. Jeśli miałyby dojść do decydującej walki oczekiwanego słonecznego boga ze smokiem Hapunem, to prawzór baśniowo-mityczny już jest w słowiańskim micie walki Peruna ze Żmijem¹⁵.

Pierwiastek żeński, ambiwalentny i niepokojący, reprezentuje Planetnica – zarazem Meduza, indyjska księżniczka i Sofia gnostyczna (z oczywistymi odwołaniami do subiektywnej lektury Słowackiego). Jedność indyjsko-kabalistycznego wizerunku niebezpiecznej dla protagonisty dramatu uwodzicielki można ocalić zaliczając ją do szeregu żeńskich personifikacji Natury¹⁶ lub, co niesprzeczne, przez odnalezienie języka, w którym pojęcia odległych od siebie kultur stapiają się w jedno:

Na tarasach ciężkie świeczniki Salomona [...]. Cysterna i siedem szafirowych sefirotów, których oczy liczniejsze niż gwiazdziste niebo pustyni. W Hekatyjskim zodiaku szafirowy Androgyn dźwiga słońce, a wąż owija mu stopy. [NR IV 97]

Komentarzem do synkretycznego sposobu ukazywania Planetnicy niech będzie uwaga Ignacego Matuszewskiego:

Jak dalece filozofia kabalistyczna przypomina systemy metafizyki indyjskiej, dowodem fakt, że zarówno neobuddyści francuscy (okultyści), jak i anglo-indyjscy (teozofowie) posługują się terminologią kabalistyczną dla oznaczenia pojęć buddystycznych i *vice versa*, głosząc przy tym absolutną identyczność obu systemów¹⁷.

¹⁴ *Ibidem*, s. 66.

¹⁵ Zob. A. Gieysztor, *Sprawca piorunów w mitologii słowiańskiej*. W zbiorze: *Ars historica. Prace z dziejów powszechnych i Polski*. Poznań 1978, s.159.

¹⁶ Gutowski, *op. cit.*, s. 64.

¹⁷ I. Matuszewski, *Diabeł w poezji*. Warszawa 1899, s. 65.

Do tej wielokulturowej mozaiki dodajmy, na prawach ciekawostki, odnotowany przez uczonego pozytywistę etnograficzny zapis na temat huculskich wierzeń dotyczących węży: „*Ne bij sofiju (gad), bo ty umre mama ridna*”. „*Sofia* — od *sofos, sapientia*” — komentuje Erazm Majewski¹⁸.

Baśniowy świat *Nocy rabinowej* ukazuje się w takim chaotycznym nadmiarze, iż możemy potraktować całe szeregi pojawiających się i znikających bez konsekwencji bogunek, rusałek, czarownic, wilkołaków, czarodziejskich węży różnych odmian (wodnych, domowych, powietrznych, przemienionych w smoki), litewskich złych duchów: Raganów, Łaumów, krasnoludków (litewskie kauki), rajszych ptaków — jedynie jako znak chaosu panującego w zmierzającym do katastrofy świecie. Podobnie jest z tłumną obecnością na scenie wymienianych pospiesznie dawnych bożków litewskich, opiekuńczych matek lasu, pszczół, wody, duchów deszczu, wiatru i całej przyrody¹⁹. Baśń staje się niepotrzebna, zanim jeszcze dowiemy się, czym jest zdegradowana rzeczywistość dramatu. Człowiek, który w takim właśnie świecie ogłasza się królem stworzenia, jest skazany na klęskę.

Baśń straciła dawną twórczą i uzdrawiającą moc. Dwa ważne wątki, które tradycyjnie symbolizują osiągnięcie szczęścia, bogactwa, panowania nad światem, jawią się tu jako obraz niemożliwej pełni. Są to (spiecione ze sobą) motywy zdobycia kwiatu paproci i otrzymania korony króla węzów. Bogunka mówi do bohatera:

Król węzów na swej koronie przynosi ci pierścień żywy, który błyskawica rodzi w ciepłym dżdżu na starych tysiącletnich paprociach. [NR III 9]

Odnotowane przez cytowanego już Erazma Majewskiego wierzenia ludowe mówią:

Węże pilnują skarbów ukrytych i zwykle gromadami żyją. Pomiedzy nimi jest jeden, co ma koronę na głowie: kto by koronę zdjął z jego głowy, to będzie wiedział myśli wszystkich ludzi na świecie, nawet myśli wszystkich cesarzów i królów. [...] trudno to jednak chwycić tę koronę, o wiele trudniej nawet niż znaleźć kwiat paproci²⁰.

W bajce o cudownym pierścieniu wąż daje swemu wybawcy „pierścień złoty, mówiąc, iż czegokolwiek zapagnie, aby mu się przez ten pierścień stało, to się zaraz spełni”²¹. Utrata duchowych mocy ma także swój baśniowy odpowiednik. Bohater słyszy: „Twój kwiat paproci szerniał” (NR V 144).

Podstawową opozycję wykreowanej na użytek dramatu mitologii stanowi kontrast między symbolizującym życie i dobro słońcem (po litewsku — rodzaju żeńskiego) a żeńsko-męską negatywną parą reprezentowaną przez śmierć — otchłań błotną, Marunę (Marzanę, Morenę)²² i jej kochanka — Księżyc (w mitologii litewskiej bywa on traktowany jako bóg wojny²³). Ich dziećmi są gromady bogów i boginek zaludniające scenę. Odkrycie przez Wodza, że i on

¹⁸ E. Majewski, *Wąż w mowie i pojęciach ludu przeważnie polskiego*. Odbitka z „Wisły”. Warszawa 1893, s. 32.

¹⁹ Zob. A. Brückner, *Starożytna Litwa. Ludy i bogi. Szkice historyczne i mitologiczne*. Olsztyn 1984.

²⁰ Majewski, *op. cit.*, s. 53.

²¹ *Ibidem*, s. 48.

²² Zob. A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*. Warszawa 1982, s. 204–205.

²³ *Wörterbuch der Mythologie*. T. 2. Stuttgart 1973, s. 425.

jest dzieckiem tej pary, więc także bratem Płanetnicy, stanowi swoiste wyjaśnienie jego losów. Słoneczna, jasna droga, którą kroczy jego sobowtór, Arjaman, „syn słońca” (NR V 149), dla niego jest niedostępna.

Ostatnia część dramatu to obraz groteskowego zmięzchu bogów. Władający jeszcze w pałacu z mgły i pary „Pramżimas przedwieczny” (NR VI 102) wie już o swojej słabości. Na jego oczach rozpada się dawny świat. Także baśń przegrywa walkę z nową cywilizacją, święte węże ustępują miejsca „Żmijowi żelaznemu” (NR VI 102), w którym z łatwością rozpoznajemy pociąg. O tym „zmięzchu baśni” dowiaduje się stary władca od usługującego mu Licha:

Wodni króle już nie wychodzą z za morza, piosenek nie nucą [...]. Żelazny Wołk już podechł, Rozwalimur, Złomi Żaliego, Sobaka, Łoj, Gryf – nima ich [...]. Kiepski duch na świecie, już teraz i wilkołaka rzadkość napotkać” [NR VI 106]

Za zniszczenie dawnego ładu odpowiada człowiek. On to zaprzedał puszcę obcym, zniszczył siedziby świętych pszczoł i odarł z kory jabłoni życia. Nie można przywrócić harmonii między niebem a ziemią, gwarantowanej przez kosmiczne drzewo (znow ważny element litewskiej mitologii).

Jedyną postacią potraktowaną serio jest w tym groteskowym świecie Perkunatele, reprezentująca drugie pokolenie bogów, córka Pramżimasa, która, według mitycznego schematu, powinna rozpocząć walkę ze starym światem. W nowej sytuacji jest to już niepotrzebne. Gdy Pramżimas chce wręczyć jej symbole swej władzy, słyszy w odpowiedzi: „Te klucze dawno już nie zamykają nic. Świat idzie swoimi prawami” (NR VI 109). Identyfikacja postaci wprowadzonych na litewski Olimp przez Micińskiego napotyka trudności. Niezależnie od chaosu panującego w ówczesnych źródłach naukowych, którego nie przezwyciężył nawet Brückner, sam Miciński – trzeba przyjąć – narzucił swoim postaciom role, jakich dotąd nie pełniły. Paradoksalne przy tym jest, że niektóre wyobrażenia o hierarchii i przemianach litewskich bóstw zainspirowane przez wywodzącą się z romantycznej antropologii niemieckiej analogię do mitologii indyjskiej są bliskie dzisiejszym koncepcjom historyków. Henryk Łowmiański w rozprawie zatytułowanej *Elementy indoeuropejskie w religii Bałtów* wyraża przekonanie, że „U Słowian i Bałtów bóstwo niebieskie zostało całkowicie wyparte przez bóstwo burzy, które całkowicie zawładnęło niebem”²⁴. U Micińskiego Saturna-Pramżimasa zrzuca z tronu Perkunatele-Gromownica, matka nowego boga, Perkuna, ta, która według odnotowanego u Łasickiego²⁵ mitu obmywa zakurzone słońce, by wypuścić je na niebo następnego dnia. W *Fundamentach nowej Polski* czytamy:

Kulbaczy sto złotych koni słońce pod górę kamienną,
a co dnia musi ich wykuć znowu kowal Teljaweli –
i pracuje słońeczko w otchłaniach nad ziemi Gehenną –
zmożone śpi w sadzie wiśniowym: Pramatka
Ciemność nurza je w morskiej kipieli. [DŻ 165]

²⁴ H. Łowmiański, *Elementy indoeuropejskie w religii Bałtów*. W zbiorze: *Ars historica*, s. 146. Zob. też tego autora: *Religia Słowian i jej upadek*. Warszawa 1979, s. 41 (niebo, zdegradowane do roli „bóstwa nieczynnego”, ustąpiło miejsca kultowi słońca).

²⁵ Zob. Brückner, *op. cit.*, s. 110.

Ten cytat jest podwójnie ważny, bo rzuca światło na postać nietzscheańskiego buntownika, który rozbija młotem „kolumnę wiary” (NR VI 120), a zarazem starego porządku społecznego. „Człowiek nowy idzie po oślizgłych od krwi wylanej turniach” (NR VI 120) – rewolucjonista burzyciel może być wcieleniem mitycznego kowala. Według Brücknera kowal ten to „Litewski Prometeusz, słońce oswobodził”²⁶. Dla Micińskiego byłoby to wystarczające wyjaśnienie dialektyki burzenia-budowania – sprzeczność znajduje rozwiązanie na płaszczyźnie mitu.

Kolejna warstwa sensów związanych z uczestnikami akcji *Nocy rabinowej* pochodzi już wyłącznie od Micińskiego i ma stanowić ilustrację jego wizji losów cywilizacji, w tym także religii. I tu w częściowej przynajmniej rekonstrukcji tej koncepcji pomaga zestawienie scen dramatu z publicystyczno-poetyckimi tekstami *Do źródeł duszy polskiej*. Tam też wypowiedziane jest przekonanie o szczególnej bliskości Żmudzi i Indii²⁷.

Zamykający *Noc rabinową* okrzyk Perkunatele: „Słońca! – słońca! – słońca!” (NR VI 120) koresponduje z wołaniem o słońce w *Fundamentach Nowej Polski*:

A Słońca nie ma –
Słońce –
Słońce!
upaja mię jego czarodziejski dźwięk – wszędzie słońce –
tak źle! [DŻ 145]

Prawdziwe oblicze Perkunatele odsłania się stopniowo. Już przypis, którym Miciński opatruje imię swojej bohaterki: „Gromownica, święto jej w dzień Matki Boskiej Łaskawej” (NR VI 107), wskazuje trop figuratywnego podobieństwa Perkunatele do Maryi. Staje się ono czytelne, gdy „Perkunatele wyciąga zza piersi krzyż i patrzy z miłością, łyje jej zwolna spływają” (NR VI 110) i gdy rozpoznaje ją bajkowa Ropucha: „moja Pani – nie martw się – miałaś synka i tobie go zabili” (NR VI 110), wreszcie gdy sama mówi: „Wyją mi wilki w zamieciach śnieżnych – nuca mi słowiki w dzień Zwiastowania życia lepszego i odrodzeń się czasu” (NR VI 109), oraz: „Wysłuchajcie głębokich objawień nocy. W otchłaniach pełnych ognia duchowego żyje ów Nieśmiertelny i Najwyższy, któremu nie ma imienia” (NR VI 113). Solarne cechy bogini każą przypomnieć jeszcze, że litewskie słońce to żeńska Saule – dziewica-słońce i słoneczna matka²⁸.

Perkunatele zapowiada nadejście nowego boga. Rozpoznajemy w nim słonecznego Chystusa²⁹, o którym Miciński pisze: „Na fundamentach swej natury słowiańsko-indyjskiej wzniesmy Kościół Życia, gdzie idzie przez morze mroków Chrystus odziany w słońce” (DŻ 178), a nawet nazywa go wprost Perkunem-Chrystusem, gdy w *Życiu nowym* projektuje dla niego świątynię w przebudowanej i podobnej do ukrytej w puszczy osady, Warszawie³⁰.

²⁶ A. Brückner, *Mitologia słowiańska i polska*. Warszawa 1980, s. 130. Por. *Mify narodow mira*. Red. S. A. Tokariew, T. 2. Moskwa 1982, s. 304, hasło „Perkunas”.

²⁷ Sądy o jedności „indyjsko-litewskiej tradycji” wypowiedziała również E. Łuskińska w swym artykule *Genesis z ducha Ariów* („Lamus” R. III, 1911/12; cyt. za: J. Reychman, *Peleryna, ciupaga i znak tajemny*. Kraków 1976, s. 140-141).

²⁸ *Wörterbuch der Mythologie*.

²⁹ Zob. Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 298–299.

³⁰ T. Miciński, *Życie nowe*. Warszawa 1907, s. 8.

Nowy Chrystus ma niewiele wspólnego z Bogiem instytucjonalnej religii (jej obrazowym odpowiednikiem jest spróchniały krzyż). Swoją koncepcję rozwinie Miciński później, najpełniej w wizji nowego kultu w *Xiędzu Fauście*³¹.

Przywołująca słońce Perkunatele biegnie w mroki z pochodnią i kwitnącą gałęzią. Ta sama symbolika ognia i drzewa życia powraca, gdy Miciński mówi o Jaźni:

Szukaj jedynie królestwa Twojej jaźni – a reszta sama ci będzie dana przez przyrost.
[...] Nieś w ręce jednej gałąź kwitnącej jabłoni – w drugiej żagiew – Idź z radością na ucztę bohaterstwa. [DŻ 156]

Nietota – baśń jako fundament mitu

Występowanie w *Nietocie* wielu scen fantastycznych, baśniowych metafor, brak „zdroworozsądkowej” konstrukcji powieściowej przestrzeni i realistycznych portretów psychologicznych rodzi pokusę, by cały ten utwór porównać do baśni³². Pamiętamy jednak ostrzeżenie narratora, który kreując tatrzański pejzaż mówi: „Kraina nie baśni, lecz najgłębszej istotności, rozpościera się przed nami” (N 4). Jesteśmy w świecie mitu, który przekazuje Prawdę. Zestawienie powieści o tak niejednorodnej i skomplikowanej strukturze z prostotą baśni nie wniosłoby niczego do interpretacji *Nietoty*, uzupełniłoby jedynie naszą jej znajomość o katalog baśniowych motywów, *nb.* zaskakująco skromny. Natomiast opowiadanie mitycznej struktury *Nietoty* jest zabiegiem porządkującym, który wydobywa z powieściowego chaosu spójną wizję świata i człowieka³³. Związki z baśnią są tu ważne i czytelne, wykreowany bowiem na użytek powieści mit stworzony został w oparciu o jedną należącą do kręgu tatrzańskiego opowieść: baśń o królu węzów i powiązane z nią podanie o śpiących rycerzach. W dodatku tym, kto poddaje te należące do folkloru przekazy wielostronnej interpretacji, rozpatrując je z punktu widzenia religioznawstwa i antropologii, jest nie czytelnik-badacz, ale jeden z narratorów *Nietoty*. Zaproponowane tu odczytanie unika kontekstów nie proponowanych w samej powieści i ze względu na ich bogactwo raczej je redukuje, niż rozszerza.

Baśń tatrzańską o królu węzów, wprowadzoną po raz pierwszy przez Goszczyńskiego do *Sobótki*, spisał w całości Kazimierz Łapczyński i ogłosił w 1871 r. w „Kłosach”. Już po jego śmierci opublikowano ją w formie starannie wydanej książeczki, ilustrowanej przez miłośnika gór, Walerego Eliasza³⁴. Przekaz Łapczyńskiego różni od późniejszych opracowań rozbudowana ekspozycja, opowiadająca dzieje czterech pokoleń góralskiego rodu, poprzedzająca właściwą opowieść o walce Perłowica z królem węzów³⁵. Zawarty

³¹ Zob. H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*. Wrocław 1976.

³² G. Leszczyński (*Młodopolska lekcja fantazji. O przełomie antypozytywistycznym w literaturze fantastycznej dla dzieci i młodzieży*. Warszawa 1990, s. 71–72) nazywa *Nietotę* „antybaśnią” i baśnią destrukcyjną.

³³ Gutowski, *op. cit.*, s. 102–106.

³⁴ K. Łapczyński, *Baśń tatrzańska o królu węzów*. Ilustrował W. Eljasz. „Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego” 1905.

³⁵ Zob. *Słownik folkloru polskiego*. Pod redakcją J. Krzyżanowskiego. Warszawa 1965, s. 212: „Baśń łączy w niezgrabną całość dzieje pierwszych osadników w Pieninach z przygodami Perłowica, czystego młodzieńca”.

tu materiał folklorystyczny zainspirował zupełnie inne, nie związane z Tatrami utwory literackie; epizod spotkania założyciela rodu, Szymka, z siwobrodym dziadkiem, leśnym królem, ma swe echa m.in. w *Zaczarowanym kole* Lucjana Rydla³⁶. Opowieść Łapczyńskiego rozgrywa się kolejno w Krakowie, okolicach Starego Sącza i Szczawnicy, wreszcie, w miarę jak „lud przysuwa się ku Tatrom”³⁷, przenosi się w góry. Ta nietypowa dla baśni kompozycja ilustrować ma dzieje stopniowego zasiedlania Podhala przez przybyłych z nizin osadników. Tak szerokiej wersji nie powtarza już powołujący się na Łapczyńskiego Tetmajer, który w *Bajecznym świecie Tatr* pomija całą przedakcję. Jeszcze i w tej wersji duże znaczenie ma zdobywanie w walce ze złowieszczym królem węzów nowych terenów i nadawanie przez człowieka nazw topograficznych. Tetmajer opowiada baśń stosując w dialogach gwarę góralską i równocześnie wprowadzając komentarz z perspektywy kogoś obdarzonego kulturą literacką i zdystansowanego wobec folkloru, np.:

Poszedł na siodełko, a maczużka dała się podnieść jak pióro. Zaraz się tedy zabrał i w Tatry poszedł. Tu jest śliczna myśl: jak tylko idąc przez puszcę, dał się ogarnąć trwodze, smutkowi i żalowi, zaraz osika zaczynała ciążyć³⁸.

Podstawowe elementy baśni³⁹ to: 1) opowieść o nękającym ludzi olbrzymim wężu w złotej (diamentowej) koronie na głowie, którego wysłannicy, czarni rycerze, rabują wsie i porywają dla swego władcy dziewczęta; 2) dzieje cudownych narodzin Perłowica, którego matka, za radą tajemniczego wędrowca, spożywa mającą leczyć bezpłodność perłę; 3) młodość herosa, pragnącego uratować ludzi przed potworem i dzięki modlitwie uzyskującego pomoc białej lilii, której ślubuje wierność; 4) broń bohatera, osikowa paliczka, której nie potrafi wyrwać z ziemi do chwili osiągnięcia wystarczającej do walki dojrzałości – motyw ten można by nazwać motywem Ekskalibura (kilka daremnych prób, stopniowe zdobywanie siły, kolejne prośby o pomoc zwrócone do lilii – przyrzeczenie małżeństwa); 5) początek walki ze złem, pokonanie strażnika gór, człowieka-smoka, Wołoszyna, którego trup zamienia się w skałę, innych potworów (tu dowolna liczba powtarzających się sekwencji, np. zwycięstwo nad zamienionym również w górę Mnichem); 6) decydująca walka z królem węzów, przewyciężenie niebezpiecznych pokus („Synu ukochany, córkę oddam ci za żonę”⁴⁰) i zwycięstwo – wygnanie potwora i czarnych rycerzy do podziemnych jaskiń); 7) wstąpienie Perłowica do klasztoru i małżeństwo z lilią (epizod często opuszczany); spokojna śmierć bogobojnych rodziców bohatera (u Łapczyńskiego istnieje zawarte w poprzedzających właściwą baśń dziejach góralskiego rodu dodatkowe uzasadnienie tego, że to właśnie Perłowic mógł zdobyć niedostępne dotąd Tatry: pochodzi on w prostej linii od pszczelarza Szymka, któremu kiedyś leśny król nadał przywilej korzystania z miodu).

I dla Łapczyńskiego, i dla Tetmajera stanowi pewną trudność pogodzenie

³⁶ Zob. J. Krzyżanowski, *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Wyd. 2, rozszerzone. Warszawa 1977, s. 806.

³⁷ Łapczyński, *op. cit.*, s. 2–19.

³⁸ K. Tetmajer, *Bajeczny świat Tatr*. Warszawa 1906, s. 25.

³⁹ J. Krzyżanowski inaczej wyodrębnia poszczególne elementy baśni w swej pracy *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym* (Wrocław 1962 <T 678>).

⁴⁰ Łapczyński, *op. cit.*, s. 32.

opowieści o czarnych rycerzach ze znaną legendą o śpiącym w Tatrach wojsku⁴¹. Łapczyński próbuje pogodzić obie wersje.

oj bieda, że tych rycerzy zdążył padalec skałą zawalić, byłby ich pewno Perłowic razem ze wszystkimi paczwami do piekła wysciągał; a tak zostali na podłonecznym świecie — i kto potrafi skałę odwalić, to mu znowu będą służyć, jak kiedyś królowi węzów. Nie wiecznie jednakże, bo napisano, że jak przyjdzie taki, co potrafi zdjąć urok i obudzić śpiących rycerzy i ich konie, to znowu na świecie sprawiedliwość jak za Wyporka nastanie⁴².

Tetmajer zdecydowanie rozdziela dwa wyobrażenia:

O rycerzach śpiących, czyli zaśpionych, mówiąc po góralsku, w Tatrach mamy dwa pojęcia: jedno, że trapiłi oni z rozkazu króla węzów ludność podgóorską, drugie — ogólnie dziś i jedynie znane, że wstaną oni kiedyś ze snu, będzie wielka wojna, [...] i wtedy nastanie „powszechna sprawiedliwość na świecie”⁴³.

Szeroko znany w folklorze motyw śpiących rycerzy⁴⁴ literatura młodopolska włączyła do swych najistotniejszych patriotycznych, odrodzieńczych mitów. Zagadnienie to omawia szczegółowo Franciszek Ziejka⁴⁵, który podkreśla symboliczny sens odnoszący się do ludu, oczekującego na przebudzenie świadomości społecznej i narodowej (najlepszym przykładem takiego ujęcia jest opowiadanie *Śpiący rycerze* z tomu Tetmajera *Na Skalnym Podhalu*).

Na tle poprzedników opracowana przez Jana Kasprowicza wersja baśni o królu węzów zwraca uwagę, mimo zachowania kolorytu góralskiego, uniwersalnym charakterem swojego przesłania: nacisk położony jest tu na walkę uosobionego w czystym młodzieńcu dobra z siłami zła, reprezentowanymi przez węża i smoka. Już tytuł utworu Kasprowicza akcentuje najważniejsze wartości takiego alegoryzującego odczytania: *O królu węzów i walecznym a czystym młodzieńcu Perłowicu. W usta ludowego gawędziarza, Tomka Gadei, wkłada Kasprowicz sąd o ludziach z dawnych czasów i ich sile wypływającej z niewinności. Imię pogromcy smoków i potworów nie ma tu związku z okolicznościami jego poczęcia, ale z cechami moralnymi: „chłopaczek, którego zwano Perłowicem, ponieważ duszę miał czystą jak perła”⁴⁶. Również znana z pierwotnej wersji bajki lilia, która udziela pomocy bohaterowi, wypowiada zachętę do wytrwania w czystości i niewinności. Uzbrowiony siłą dobra Perłowic: „ma się zmagać z śmiertelnym nieprzyjacielem świata”⁴⁷ i odrzuca jego pokusy. Wreszcie w zakończeniu, gdy wdzięczni za obronę ludzie chcą uczynić go królem, odmawia, wskazując na przyczynę swego zwycięstwa:*

⁴¹ Krzyżanowski (*Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*) umieszcza bajkę o Perłowicu wśród baśni magicznych, w dziale *Nadludzka potęga lub wiedza* (T 678), podobnie jak inne związane z czarodziejskimi węzami baśnie (T 672, Król węzów). Przy takiej klasyfikacji związku z konkretnym regionem tracą znaczenie (inaczej jest z umieszczonymi wśród podań legendami o Janosiku, zbójnikach w Tatrach i o śpiących rycerzach <T 8256>). Zob. dyskusję z proponowaną przez Krzyżanowskiego definicją podania: J. Hajduk-Nijakowska, *Temat śpiącego wojska w folklorze polskim. Próba typologii*. Opole 1980, rozdz. 1: *U źródeł podania* rozdz. 2: *Miejsce podania w świadomości naukowej folklorystów*.

⁴² Łapczyński, *op. cit.*, s. 33.

⁴³ Tetmajer, *op. cit.*, s. 25.

⁴⁴ Hajduk-Nijakowska, *op. cit.*

⁴⁵ F. Ziejka, *Złota legenda chłopów polskich*. Warszawa 1984, rozdz. 1: *Śpiący rycerze*. Zob. też J. Majda, *Młodopolskie Tatry literackie*. Kraków 1989, s. 242–259.

⁴⁶ J. Kasprowicz, *Dzieła*. Pod redakcją S. Kołaczekowskiego. T. 17. Kraków 1930, s. 133.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 135.

nie mnie się należy podzięka, jeno cudownemu kwiatu lilii, który mi świętą powierzył tajemnicę, jak się cudotwórczą zyskuje potęgę, jak się świat wybawia od złego⁴⁸.

Kasprowiczowska interpretacja baśni idzie wyraźnie w kierunku figuratywnych sensów podpowiadanych przez chrześcijańską symbolikę perły i lilii⁴⁹ i nabiera charakteru religijnej alegorii. Zaakcentowane tu znaczenia są bardzo odległe od transpozycji baśni, jakiej dokona Miciński — jej podstawą będzie inna aksjologia.

Tadeusz Miciński znał, oprócz legendy spisanej przez Łapczyńskiego, także narosłe wokół niej interpretacje, pochodzące z kręgu szalonego etnografa zakopiańskiego, Jana Grzegorzewskiego⁵⁰.

Cytowane przez Jana Reychmana notatki Grzegorzewskiego warto tu zacytować jako swoiste ostrzeżenie przed metodą synkretycznej interpretacji baśni i mitów, niestety bardzo bliskiej myśleniu Micińskiego:

Metamorfozy trackie w tatrzaństwie. [...] Epopeja tatrzańska (o królu Wyporku i królu węzów) z posuwaniem się czuch białych w głąb Tatr oraz pochod szczepów trackich z północy na południe. [...] Śpiący rycerze. Król leśny. Kult Dionizosa i Orfeusza a ślady mazdeizmu.

Według Grzegorzewskiego:

Najwspanialsza epopeja tatrzańska o królu węzów znakomicie uwieczniła w pamięci ludowej to stopniowe od północy posuwanie się białej czuchy i zawładnięcie przez nią obszarów karpackich w posiadanie⁵¹.

Motyw Króla Węzów⁵² stanowi swego rodzaju ramę *Nietoty*. Pierwsze zdania powieści opisują jego tatrzańską krainę: „Mroczne fortece pradawnych Tatr, na których wygrzewa się Król Węzów [...]. W dziedzictwo jego idziemy” (N 3). W zakończeniu bohater, który dostąpił już wtajemniczenia, opuszcza góry: „Ariaman schodził wąwozem ku światu obleganemu przez Króla Węzów” (N 487). Baśń staje się mitem współtworzącym strukturę powieści, a na dodatek zostaje nazwana mitem i poddana wielowarstwowej interpretacji.

Podstawową opozycję znaczeniową wprowadza już pierwszy fragment, w którym pojawiają się słowa wyjaśnione dopiero wtedy, gdy Ariaman pozna tajemnicę Króla Węzów: „Król Węzów — to piorun i słońce dla jednych, to Życie lub Zły Duch Mściciel dla tych, co go mają już w sobie” (N 3). Podobnie objawia się on po raz pierwszy Ariamanowi:

Ujrzałem na chmurnym niebie wijący się Piorun — Króla Węzów: miał koronę z ognia, która mieniła miliardami klejnotów nad mrocznym wąwozem w lesie, płomieniała uroczytym, dumnym szczęściem. Trwał on na wirkach sam [...] jak gdyby wyklętym, tak wyklętym był gościem na zbyt ubogiej ziemi! Któż wie dlaczego upadł z niebiosów? lub jeśli ojczyzną jego są podziemia — dlaczego wyblęsnął z nich? [N 11]

Dopiero na płaszczyźnie mitu wyjaśnia się pozorna sprzeczność i odsłania podwójna natura Króla Węzów: chthoniczna (jego dziedziną są pieczary, cze-

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Warszawa 1990, s. 187–189 i 290–292. — J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*. Paris 1982, hasła: „Lis”, s. 577–578; „Perle”, s. 741–744.

⁵⁰ Pisze o tym w związku z *Nietotą* Reychman (*op. cit.*).

⁵¹ *Ibidem*, s. 55.

⁵² Zob. Gutowski, *op. cit.*, s. 90: „Król Węzów jest niewątpliwie mitycznym obrazem niezróżnicowanej podświadomości Ariamana, choć taka interpretacja nie wystarcza”. Zob. też Chevalier, Gheerbrant, *op. cit.*, hasła: „Dragon”, s. 366–369; „Ourobouros”, s. 716; „Serpent”, s. 867–879.

luście, jaskinie, wnętrze gór) i uraniczna zarazem (ukazuje się na niebie, a jego atrybutem jest ognisty piorun). Uruchomiony zostaje cały arsenał mitologiczno-religijnych porównań zaczerpniętych z najróżniejszych kultur od hinduskiej do prasłowiańskiej. Wśród nich szczególne znaczenie ma, traktowana jako źródło pozostałych, kultura starożytnych Indii⁵³. I tu nie dziwią liczne zestawienia z Sziwą (np. w pierwszym opisie Ariamana: „Tak wyglądali Węże, synowie Króla Wężów w Himalajach boga Sziwy” (N 5), natomiast zaskakiwać mogą porównania do Kriszny⁵⁴. Ta pozorna niekonsekwencja nie jest wcale łatwym szafowaniem boskimi imionami i prowadzi do odkrycia dwiostego charakteru tatrzańskigo władcy. Takie właśnie myślenie przeciwieństwami nie do pogodzenia w języku pojęciowym jest możliwe w myśleniu mitem. Ignacy Matuszewski starając się uprzystępnąć hinduskie rozumienie dobra i zła opowiadał o walce bóstw:

Bóg święty (Bagawad), Wisznu, walczy pod postacią Kryszny z bogiem wielkim (Maha-dewa), Siwą; ziemia skarży się na to przed Brahmą, który godzi potężnych przeciwników: „Jaki cel ma twoja walka z Kryszną – rzekł Brahma do Rudry (epitet Siwy)? – Czyż nie wiesz, że Kryszna jest drugim tobą? I wtedy Rudra uznał swą tożsamość z Kryszną i Brahmą; i praojciec światów oraz dwa bóstwa, będące wrogami przez chwilę, zlewają się w jedno, Hari-Hara, formę odwieczną, nie mającą początku, środka ani końca⁵⁵.

Metamorfozy Króla Wężów, porównywanego i do Proteusza, alchemicznego symbolu przemiany, i do Hermesa Trismegistosa, dokonują się stopniowo, w miarę wtajemniczania się Ariamana. Sytuacja wyjściowa ukazuje Króla Wężów jako złowieszczonego demona, „więziela” śpiących rycerzy, których przełożonym jest mistrz duchowy Ariamana, Mag Litwor (N 11). Patriotyczna symbolika tego obrazu jest wyrazista. Bohater przyjmuje na siebie rolę walczącego ze smokiem Perłowica. Jednak droga wytyczona przez baśń nie jest dla niego dostępna, Ariamanowi brak atrybutu Perłowica i Parsifala (bo i z nim bywa porównywany): czystości. Zło traktowane jako zmaza uniemożliwia pokonanie smoka. Wina za to zostaje zrzucona na Mangra – fałszywego nauczyciela Ariamana, jedyną w powieści postać wyłącznie negatywną. On to wplątał bohatera w małżeństwo, odrywając go w ten sposób od jego prawdziwego powołania, jakim ma być odkrywanie Jaźni. Wyzwolenie z zależności od Mangra nada z kolei Ariamanowi cechy demoniczne: podeptane zostaną więzi rodzinne i odrzucone powinności religijne. Gdy Ariaman staje się na chwilę Perłowicem, jego sobowtór bierze na siebie rolę jego negatywnej repliki – Janosika. Książę Hubert mówi: „A ty masz skrzydła białe Perłowicza – tyś jest witeziem, który zmógł niegdyś Króla Wężów w Tatrach. Dziś ty się tułasz... jam twój brat – i jam jest twój wróg Janosik” (N 142). W przytoczonym cytacie uderza wieczność mitycznego czasu: wydarzenia dokonały się w baśniowej przeszłości i uaktualniają się w czasie teraźniejszym.

Zanim, poprzez kolejne wtajemniczenia, Ariaman dostąpił zrozumienia, skazany jest na domysły co do wyznaczonych mu przez mit zadań. Trudność sprawia mu zintegrowanie wartości traktowanych jako sprzeczne:

⁵³ Tuczyński, *Motywy indyjskie w literaturze Młodej Polski*. Warszawa 1981, s. 159–163.

⁵⁴ Do Kriszny porównuje Króla Wężów Łuskińska w swoim (inspirowanym przez Micińskiego) szkicu *Genesis z ducha Ariów*.

⁵⁵ Matuszewski, *op. cit.*, s. 17–18.

W Ariamanie tętniły wulkany, które były pod jaskinią Króla Wężów. Nie mógł pogodzić w sobie tych promieni, którymi przeświecał go Mag Litwor, z tymi potwornymi zadumami i widokiem na nicosć świata, które mu wpoił Król Wężów. [N 162]

Wskazówka, jakiej udziela mu Mag Litwor, odśłania tajemnicę.

Dokąd chcesz Ariamanie? Wybierzesz naturalnie strony najdalsze, nie byłbyś miał inaczej w sobie krwi z Króla Wężów. Więc idź za natchnieniem i szukaj swych dróg sam. Zdumiał się tej rewelacji Ariaman o powinowactwie z Królem Wężów, lecz milczał. [N 185]

Wreszcie wyjaśnienia Litwora odnoszące się do wiedzy indyjskiej rzucają światło na istotę mitycznej postaci:

Ten mistrz zwany tam pod Hiamwatem Kriszną, w Tatrach tu Królem Wężów, na równinach Iranu Zaratusztrą, w świątyniach myśli europejskiej Luciferem prowadzi zawsze ścieżyną samotną, na której wszechświaty ludzkie spotykają się ze sobą. [N 318]

Mag Litwor, pozorny przeciwnik i więzień Króla Wężów, ujawnia swoją z nim tożsamość, pragnący walki z podziemnym władcą Ariaman staje się na wyższym etapie wewnętrznego rozwoju jego (Króla Wężów a zarazem Litwora) rodzonym synem.

Walka z niedoskonałym, grzesznym światem dopuszcza zaakceptowanie twórczego, niszczącego pierwiastka. Na widok karczmy i awanturującej się przed nią prostytutki, która jest obrazem upadku i upodlenia społeczeństwa, rodzi się w Ariamanie pragnienie zniszczenia: „Króla Wężów tu trzeba, jego potwornych żelaznych pierścieni, żeby to plugastwo ludzkie kopytami tratować” (N 282)⁵⁶.

Król Wężów, porównywany do Sziwy, jest tym, który niszczy istnienie (N 278), dokonuje destrukcji kolejnych niedoskonałych światów, i Ariaman stopniowo dochodzi do uznania konieczności tych procesów. Jego ostatecznym celem jest przecież duchowe wyzwolenie.

Język mitu zastosowany w *Nietocie* stosunkowo łatwo można przełożyć na języki bliskich Micińskiemu systemów filozoficznych i religijnych. Symboliczna opowieść o poszukiwaniu Jaźni daje się wyrazić w pojęciach mistycznego Słowackiego, Nietzschego i Bergsona, tradycji hinduistycznej, wreszcie okultyzmu i gnozy. Za każdym razem uderza zbieżność wniosków a równocześnie niepełność każdej z dróg interpretacyjnych.

Dostrzeżone przez badaczy podobieństwo między psychologią Junga a koncepcjami Micińskiego⁵⁷ zachęca do wyrażenia za pomocą tej terminologii zagadnień związanych z psychiką jednostkową. W takim ujęciu opowieść o wtajemniczeniach Ariamana okazuje się rozpisaniem na głosy procesem indywidualizacji, w którym bohaterowi przypadła rola poznającego „ja”, świadomości⁵⁸. Wiek Ariamana i moment, w którym go poznajemy, wskazują, że nie mamy tu do czynienia z klasycznym *Bildungsroman*, opisującym proces dojrzewania, lecz z historią kryzysu drugiej połowy życia, kiedy *ego* wyrusza na poszukiwanie jaźni. Dochodzi wówczas do niebezpiecznej dezinte-

⁵⁶ Zob. T. Miciński, *Straceńcy*. DŻ 7, 17: „Ogień tylko oczyścić może – ogień-zbawiciel, który już nieraz podpalał stęchłe i zimne rudery i nieraz roztrzaskiwał błędne koło Saturna na promienne jutrzeńkowe królestwa. [...] A choćby się miał zapaść świat pod nami – z nieśmiertelnej tajemnicy utworzy się drugi – świetniejszy”.

⁵⁷ Zob. Prokop, *op. cit.*

⁵⁸ Zob. J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*. Warszawa 1993. – J. Prokopiuk, wstęp w: C. G. Jung, *Archetypy i symbole*. Warszawa 1976.

gracji psychiki, scalonej już raz we wczesnej młodości, ale jednocześnie zarysowuje się szansa osiągnięcia pełni i odnalezienia jaźni. Po zamknięciu za sobą dotychczasowego życia Ariaman odczuwa, że „zaiste, był teraz synem Króla Wężów” (N 285); „Król Wężów napoił już ze swego rogu, napełnił mu płuca wichrem z Atlantyckich rozchybotañ wodnych; władnął teraz Jaźnią, jak mityczny heroj” (N 291). Posługiwanie się przeze mnie językiem Junga nie ma być wyrazem przekonania o prawomocności tej teorii w każdym przypadku. U Micińskiego przyczyny analogii sięgają głęboko: do podzielanych z Jungiem zainteresowań ezoteryzmem, alchemią, gnozą, a także mitem i baśnią.

Przypomnijmy definicję Jaźni u Micińskiego zaproponowaną przez Halinę Floryńską:

Jest to duchowa istota człowieka — dlatego najbliższa. Nie ujawnia się bezpośrednio w świadomości indywidualnej — dlatego najdalsza. Jest wieczna i niezmienna, stanowi stały punkt odniesienia dla osobowości.

Nadświadomość — to właściwe życie Jaźni; pierwiastka duchowego, nieśmiertelnego, ponad uwarunkowaniami umysłu.

W przeżyciu Jaźni znosi się przeciwstawienie indywiduum i bytu: Jaźń odczuwa się jako tożsamą z Jaźnią kosmiczną⁵⁹.

Na płaszczyźnie psychologicznej symbol Króla Wężów obrazowo dowodzi, że zejście w niebezpieczne głębiny nieświadomego umożliwia dotarcie do nadświadomości. Przeciwnik z poprzedniego etapu okazuje się tym, kto do walki zachęcał⁶⁰. Tę samą tajemnicę dopowiadały współczesne Micińskiemu interpretacje mito- i religioznawcze⁶¹. Przyczyna wielości języków, jakimi można mówić o *Nietocie*, tkwi w samej powieści, największy kłopot sprawia ich hierarchizacja, zwłaszcza że to, co chcielibyśmy traktować jako obciążone najistotniejszymi znaczeniami, bywa ośmieszane i deprecjonowane w groteskowych komentarzach kronikarza piekielnego *Nietoty*.

Mimo tych zastrzeżeń wydaje się jednak, że płaszczyzna psychologicznej interpretacji symboliki Króla Wężów nie wystarcza. Wyprowadzone stąd wnioski mają zyskiwać potwierdzenie na znacznie istotniejszym poziomie. Historia Ariamana opowiada o rzeczywistym duchowym wtajemniczeniu, w którego wyniku bohater osiąga stan wyzwolenia podobny do tego, co filozofia hinduska określa terminem „*moksza*”. Jak pisze Andrzej Ługowski:

moksza polega na odkryciu (w sobie samym) absolutu w jego projekcji indywidualnej tzn. własnej jaźni (atman = niem. Selbst, ang. self) jako jedynej prawdziwego bytu (sat) i uświadomienie sobie identyczności tegoż z jego projekcją uniwersalną — brahmanem. Dokonuje się to za pomocą poznania wyzwalającego [...]. Wyzwolenie może się dokonać już za życia; człowiek, który go dostąpił [...] („za życia wyzwolony”); jest to swoisty „nadczyłowiek” — nic go nie może skalać, ani oczyścić, znajduje się poza dobrem i złem; [...] już się nie odradza⁶².

Pouczony przez Maga Litwora, który studiował przecież jogę w Indiach, o drodze prowadzącej do wyzwolenia, Ariaman przyjmuje także naukę Króla Wężów, przybliżającego mu prawdę o wielokształtności i zróżnicowaniu życia. Mangro, o którym wiemy, że dźwiga na sobie „odwieczne góry win — Karmę

⁵⁹ Floryńska, *op. cit.*, s. 95, 124, 125.

⁶⁰ Zob. S. Schneider, *Król Wężów. Studium etnologiczne*. „Lud” t. 16 (1910), z. 1.

⁶¹ Cocchiara, *op. cit.*, s. 303–478. Zob. też: *Dzieje folklorystyki polskiej 1864–1918*. Pod redakcją H. Kapełuś i J. Krzyżanowskiego. Warszawa 1982.

⁶² *Mały słownik klasycznej myśli indyjskiej*. Warszawa 1992, s. 62–63.

z innych wcieleń” (N 397), proponował błędną drogę pozornej ascezy. Przewodziła ona do najcięższego (jedyne?) grzechu, jakim jest, by posłużyć się pojęciem Słowackiego zastosowanym przez Halinę Floryńską do poglądów Micińskiego: „»zleniwienie ducha«, powstrzymujące energię życiową w statycznej formie”⁶³. Wina Mangra staje się tym większa, że wyzwolenie Jaźni jest w *Nietocie* tożsame z wyzwoleniem Polski, traktowanej właśnie jako Jaźń („czy taka Polska, jest to Jaźń lub raczej Gnoza wewnętrzna” — pyta Ariaman, N 21). W symbolice baśniowej zniewolonej Polsce odpowiadają obrazy uwięzionej przez smoka królowy, którą pragnie uwolnić bohater.

Etyka, jaką przekazuje Ariamanowi Mag Litwor w swoim lucyferycznym wcieleniu, może zostać utożsamiona z tą, której w *Bhagawadgicie* Krysna naucza Ardżunę⁶⁴ (*nb.* Bhagawadgita stanowi lekturę innej postaci Micińskiego — tytułowej bohaterki powieści *Wita*). Droga Ariamana to tzw. joga czynu, który to czyn musi zostać podjęty mimo moralnych zastrzeżeń, jakie wywołuje. Krysna rozprasza wątpliwości Ardżuny co do udziału w bratobójczej wojnie. Na tym etapie niedoskonałego świata walka i działanie są koniecznością, jednak trzeba zawsze pamiętać, że istotne czyny rozgrywają się gdzie indziej — w sferze Jaźni. W przeciwieństwie do Mangra, symbolizującego bagno współczesności, Zolima, z jej demonicznym obliczem Meduzy, nie stanowi dla Ariamana prawdziwego zagrożenia. Jako córka Króla Wężów, niemal rozpoznana przez bohatera w anamnezie („Przypomina teraz: w grocie Króla Wężów znał już Zolimę — zwała się — nie pomni”, N 290), stanie się jego siostrzaną kochanką, dopełnieniem przemienionej osobowości. Dla lucyferycznego sobowtóra Ariamana, księcia Huberta, córką Króla Wężów będzie ukazana jak Meduza i „wcielenie indyjskiej Afrodyty” (N 438) pani Kaliruga, w której imieniu jest echo najgroźniejszego z imion małżonki Siwy, a także aluzja do najgorszego z eonów, w jakim żyjemy do dziś, kalijugi, kiedy to światem rządzi fałsz i zdrada, a celem ludzkiego działania jest dobrobyt materialny (w symbolice gry w kości tej najgorszej erze odpowiada jedno oczko — tzw. oko węża)⁶⁵.

Hierogamiczny związek Ariamana i Zolimy dokonuje się poprzez akt seksualny, którego opis wprowadza mityczną perspektywę obietnicy „Będzicie jako bogowie”.

Legł obok niej i patrzył w jezioro, gdzie działy się mity. Uczuł jej usta, całunku nie oddał wzajemnie. Wziął ją tak zimno, jak wąż łączący się z wężycą. Księżyc złączył się z chmurą. [...] Kiedy Ona wyteżyła się w ekstazie, gigantyczna postać Króla Wężów zabłysła wśród gór, przechyliła swą koronę nad falujące lasu wierchołki. Ariaman wyrzekł głośno [...] — Niechaj będzie Demonem na wieki wieków — to, co się z nas teraz narodzi. — [N 294]⁶⁶.

Kosmogoniczna para kochanków ukazana jest w zgodzie z wizją znaną z *Listu do Rembowskiemu* Juliusza Słowackiego. Zły duch — wąż, zachęca Ewę do sięgnięcia po potęgę tworzenia:

⁶³ Floryńska, *op. cit.*, s. 146.

⁶⁴ *Bhagawadgita, czyli Pieśń Pana*. Przekład z sanskrytu i przypisy J. Sachse. Wstęp H. Wałkowska. Wrocław 1988. BN II 224.

⁶⁵ *Mały słownik klasycznej myśli indyjskiej*, s. 47.

⁶⁶ Jak pisze W. Gutowski (*Nagie dusze i maski. <O młodopolskich mitach miłości>*). Kraków 1992, s. 203–204): „Wzorcowe przykłady sakralizacji stosunku seksualnego łatwo odnaleźć w twórczości T. Micińskiego. Naturalną witalność kochanków przesłania mityczny kostium. *Coitus Zolimy i Ariamana (Nietota)*, pozbawiony radości, czułości czy nawet wyszukanej perwersji, przypomina ponure, odprawiane niby w somnambulicznym transie, bolesne misterium”.

gdy zaś w błyskawicy... o ciele jakoby spiorunowanym zapomniawszy, duchami się czystemi uczujecie, wtenczas ja trzeci — duch węża — bezcielesną siłą moją piorunową uderzę i dopełnię Trójcy, która tu na świecie, Boga nie potrzebując — siłę Bożą tworzącą zastąpi — i twórczości globowej berło przy człowieku utrzyma.

Stało się i Ewa usłuchała doradcy. — Nie w świetle, ale w ogniu splomienily się trzy duchy globowe i dopełniel trójcy, duch węża, wyszedł w ciele Kaima⁶⁷.

Jako anarchistka — Zolima powołuje się na legendę Króla Wężów i głosi, że „nienawiść jest piękną cywilizacyjną siłą” (N 388). Wówczas to przypomina postać z obrazu Muncha, tu zinterpretowaną jako „Madonna demoniczna wiedzy: Xiężniczka Meduza...” (N 388). Jednak ta właśnie para zostaje w powieści zaliczona do „rodu błędzących Dzieci Bożych” (N 397).

Osobnym zagadnieniem jest funkcjonowanie w *Nietocie* pojęć takich, jak „bajka”, „baśń”, „mit”. Nie są one stosowane konsekwentnie, jednak wydaje się, że istotna różnica semantyczna dotyczy opozycji między błąhą, zwykle przeznaczoną dla dzieci, bajką, a baśnią, która jest blisko spokrewniona z opowieścią prawdziwą — mitem. Gdy wnuczek prosi Sabałę: „Dziadku, napowiedzcie bajkę” (N 320), oczekuje tylko zajmującej historii. Gdy do prośby dziecka dołącza się Wieszczyca Mara, Sabała mówi już nie bajkę, ale „baśń” (N 320) „o zaśnionym wojsku”. Właśnie wyobraźnia wieszczki Mary przekształca ją w symboliczną wizję „Zaśnionej Duszy narodu” (N 324), w której zwyczajny góralski kowal zamienia się w świętego Kowala z solarnego odrodzencego mitu (pod Ornakiem znajduje się kuźnia słońca, które w podziemiach odradza się ze słabego zimowego w wiosenne), a zarazem w bohatera polskiej, patriotycznej mitologii⁶⁸. Nie będzie mnożeniem ponad potrzebę kontekstów, gdy przypomnimy, że ten „prosty — i słoneczny” (N 325) bohater to także Bergsonowski *homo faber*. Również dla Ariamana podanie o śpiących rycerzach jest mitem. Sam mówi o tęsknocie „za mitycznym światem Ornakowego wojska” (N 11).

Bajki ludowe opowiadane w sposób naiwny oczekują na słuchaczy, którzy, jak Ariaman, odkryją ich poetycki sens. Gandara mówi baśń o pokutującym zbójniku: „I był taki gazda, co syćko zabijał: barany, owce, woły, ludzi, syćko zadziobywał. (Tu Ariaman miał widzenie olbrzymiego, czarnego, skrzydlatego człowieka, który syćko zadziobywał!...)” (N 212).

Lekceważenie dla bajki przeciwstawionej baśni wyraża się w wielokrotnym ironicznym porównywaniu Ariamana do „królewicza Tatr” (N 84), a nawet (to głos piekielnego kronikarza) „królewicza — władcy mistycznych bredów” (N 78). Komentarz narratora wprowadza dystans wobec pseudopoetyckiej, zbanalizowanej metaforyki: „ale dlaczego komplementujemy bohatera tym arcyniepochlebny tytułem [...]. I do tego królewiczem — Tatr? alboż mówimy tu przypowieść dla dzieci?” (N 84). Miano „Królewicza (zostańmy już dla zabawności przy tej nazwie)” (N 85) to w realnym świecie, w którym rządzą zasady pozytywistycznego zdrowego rozsądku, okazja do drwin z marzycielstwa Ariamana. Jak mówi pan Huraganowicz:

⁶⁷ J. Słowacki, *Krąg pism mistycznych*. Opracowała A. Kowalczykowska. Wrocław 1982, s. 275. BN I 245. Zob. S. Schneider, *Bóg domowy. Z ludowych wierzeń u Słowackiego*. „Lud” t. 16 (1910), z. 1, s. 158.

⁶⁸ Kwiatkowski, *op. cit.*

Ponieważ w Tatrach nie ma Króla Wężów – bo co innego jest ludowy folklor, a co innego człowiek wzięty na plecy i wstrząśniony przez Darwina, Edisona, i nawet Zolę: [...] ze skał Giewonta wyleźć nie mógł żaden tutejszy Maghus – więc pan Ariaman musi być lunatykiem, rycerzem o smutnej twarzy swoistego wyrobu. [N 174]

Ironiczny konflikt między prawdą rozumu a prawdą mitu nie może zostać rozstrzygnięty na poziomie narracji, w której trwa rozpisana na głosy walka światopoglądów i poetyk. Jeden tylko z możliwych sposobów lektury, traktujący *Nietotę* nie tyle jako amorficzną powieść, ale jako klucz do wtajemniczenia duchowego, pozwala zaakceptować fantastyczną wizję świata: „Ota- czający Kosmos był zaiste wielki, groźny: lasy tajemniczyły się odwiecznymi legendami o zbójcach, strachach i Królu Wężów” (N 87). Przekształcenie tatrzańskiego pejzażu w mityczny dokonuje się zawsze za sprawą baśniowej metaforyki, lub choćby epitetu „baśniowy”⁶⁹. Tak np. potok „zdaje się być żywą czarnoksięską baśnią wśród mroczni lasu” (N 153), a krokusy są „jak w baśni wyrastające jeszcze pod śniegiem delikatne księżniczki” (N 161). Z kolei jawor „Miał w sobie coś z Mitu” (N 156), a słońce nad górami to „prastary mityczny bóg Światowid” (N 297). „Tylko mityczny?” – powątpiewa narrator. Wszystkie te obrazy odsyłają do mitologii Tatr, którą tworzy stop podań góralskich z mitologią słowiańską, germańską i panteonem indyjskim. W podziemiach Giewontu ukryty jest dwór Indry, wywodzący się „z tej krainy, która była krainą baśni” (N 44).

Ten krąg folklorystycznych i religioznawczych odwołań nie wyczerpuje zasobu kultur, do których Miciński sięga po inspiracje baśniowe. Zwracają uwagę częste wzmianki o *Baśniach z tysiąca i jednej nocy*, przywoływanych jako całość dla zasugerowania nastroju cudowności. Baśń o „Demonie [...] zamkniętym w urnie, rzuconym na dno morza” (N 19), który zniecierpliwiony zbyt długim uwięzieniem obiecuje śmierć swemu wybawcy, ma w komentarzu narratora interpretację zgodną z psychoanalitycznymi odczytaniem⁷⁰: „Biada rybakowi, który nie w porę wyłowi takiego geniusza! biada – kto zbyt późno wyzwoli samego siebie” (N 19). Rybak Ariaman porównywany jest też do schodzącego w podziemia Aladyna (N 146) i Sindbada żeglarsza (zamknięty w więzieniu Ariaman przebywa, dzięki ćwiczeniom jogi, ogromne przestrzenie):

Księżyc, niby Mag Litwor – Hermes Trismegistos wiódł go w tę przepaść, z której mógł już dotykać duszy wszechświata, lecąc jak Sindbad żeglarz na Niezmiernym ptaku Roku. [N 367]⁷¹.

W chwili swego ostatecznego wyzwolenia Ariaman odkrywa głęboką jedność tego, co dotychczas odbierał jako sprzeczne, a co w języku baśni jest dialektyką walki ze smokiem – Królem Wężów, i zdobyciem przez herosa cech pokonanego przeciwnika. Jedyny istotny cel – „znaleźć Jazń swą” (N 318) – został osiągnięty. Następuje wewnętrzna integracja, pogodzenie jasnej sfery

⁶⁹ Majda, *op. cit.*, s. 150–156, 231–241. Zob. też J. Kolbuszewski, *Tatry w literaturze polskiej 1805–1939*. Kraków 1982.

⁷⁰ Zob. C. G. Jung, *Fenomenologia ducha w baśniach*. W: *Archetypy i symbole*. – B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*. Przełożyła i przedmową opatrzyła D. Danek. T. 1–2. Warszawa 1985.

⁷¹ Chevalier, Gheerbrant, *op. cit.*, hasło: „Rokh”, s. 821–822.

nadświadomości i ciemnej – nieświadomości⁷². Gdy widmo Maga Litwora uwalnia Ariamana z pułapki Mangra, bohater spostrzega, że nauczyciel jest jedynie „emanacją jego własnej woli i niewiadomej mocy” (N 486). Mityczna opowieść dopełnia się, ale się nie kończy, wyzwolony bohater może wyruszyć na nową walkę z Królem Wężów.

Na prawach uogólnienia warto przywołać tu gnostyczny *Hymn o Perle*, który dziś znamy w przekładzie Czesława Miłosza. Bohater wyrusza ze swej ojczyzny, Wschodu, z misją zdobycia bezcennej perły: „Zstąpisz do Egiptu i przyniesiesz Perłę, która leży pośrodku morza owinięta cielskiem zięjącego smoka”⁷³. Zwalcza wiele pokus, wśród nich te, które symbolizuje skupiony na doczesności Egipt. Zwycięża smoka i powraca z perłą jako prawowity władca, syn Króla.

Baśń i historia. *Termopile polskie* i *Wita*

KSIAŻĘ JÓZEF: [...] Ktoś ty – czyś jest snem? nad jakim żyjesz jeziorem, znanym tylko w bajce o czarnoksiężnikach?

WITA: Zgadłeś – jam córa złego czarnoksiężnika. Lecz jestem – Wiosenną Polską – Życiem Nowym. Imię me – Witosława. [TP 20]

Ten sam dialog Księcia Józefa i Wity pojawia się, z niewielką tylko różnicą (jestem – byłam)⁷⁴, w dramacie *Termopile polskie* i w powieści *Wita*. Baśniowa atmosfera towarzyszy postaci, która jest zarazem realną młodą dziewczyną, alegorią zagrożonej niewolą Polski, symbolem najwyższych wartości duchowych – odradzającej się Jaźni⁷⁵. Kreacja Wity w obu utworach spełnia tę samą rolę, jednak w powieści jej genealogia i sylwetka jest potraktowana szerzej. Poznajemy szczegółowo jej związek ze znanym już z *Nietoty* dziedzictwem Włostowiczów, tatrzańskim zamkiem. Tożsamość bohaterów, czasu historycznych wydarzeń, najistotniejszych elementów akcji i symboliki uprawnia do potraktowania *Termopil polskich* i *Wity* jako próby odnalezienia kształtu tej samej opowieści mitycznej w dwóch różnych rodzajach literackich. Ta perspektywa nie grozi jaskrawymi uproszczeniami właśnie przy badaniu wątków baśniowych i pozwala odtworzyć zaczerpnięte z baśniowej wyobraźni wizję dziejów Polski i historię personifikacji jej duszy – Wity. Oba utwory łączy także podobne spojrzenie na związki mitu i historii.

Poglądy o mitycznych korzeniach baśni ludowych dzielają, za romantykami, bohaterowie dramatu i powieści oraz jej narrator. Warto przytoczyć tu często cytowane zdanie Józefa Ignacego Kraszewskiego:

Podania ludu są to mythy, często symbola głębokich pomysłów, które ubrane w szaty skromnej powieści chodzą hieroglifami rzadko pojętymi, podawanymi z ust do ust, jak zabawne bajki⁷⁶.

⁷² Do użycia tych terminów uprawnia schemat osobowości znany z didaskaliów *Termopil polskich*. Kolejne „stopnie wyżyn duchowych” to: „stany instynktu, świadomości kulturalno-obywatelskiej i prometeizmu – czyli nadświadomości” (TP 7).

⁷³ Cz. Miłosz, *Hymn o Perle*. Kraków–Wrocław 1983, s. 7.

⁷⁴ TP 20: „jam córa złego czarnoksiężnika”; W 342: „ja byłam córą złego czarnoksiężnika”.

⁷⁵ Zob. Gutowski, *W poszukiwaniu życia nowego*, s. 88, 101.

⁷⁶ J. I. Kraszewski, *Studia literackie*. Wilno 1842, s. 93–94. Cyt. za: Krzyżanowski, *Paralele*, s. 20.

W scenie z *Termopil polskich* rozgrywającej się na Placu Zamkowym tłum odkrywa w Wicie bohaterkę zbiorowego marzenia, układając jej losy według baśniowych wzorów: „I gonili cię w Tatry. Tam pono zbudziłaś Rycerzy Śpiących — a Król Wężów idzie z swymi wojskami na pomoc nam”. Wita komentuje to zgodnie z koncepcją pierwotności symbolicznego języka i teoriami o genezie religii: „Widzę, że lud jest zawsze dzieckiem — i mędrcom zarazem. Tworzy mit, a w nim jest jego własna głębia. Tak otchłań nicości nad sobą zapełniamy Bogiem” (TP 135). Do samego zaś ludu kieruje agitującą patriotyczną przemowę używając właśnie baśniowego języka. Słów tych nie nazywa poezją („Nie będę mówiła poezją do was — chcę — aby myśli me były proste, a ciężkie jak te głazy, z których jest złożona kolumna Zygmunta”, TP 135), bo stają się one natychmiast czynem i rzeczywistością.

WITA: [...] Król Wężów w górach niebosiężnych żądał ofiary dla siebie — ofiary bez liczby i sprawdzenia.

[...] Powiedz mi, ojczyzny mój — Królu Wężów — czy nie mówię prawdy?

TŁUM: W chmurze rozedrgały błyskawice — to Wąż z koroną! Patrzcie, nad dachami łysnęły śnieżne wirchy Tatr. [TP 135]

Wówczas dokonuje się drugie rozpoznanie: „LUD: To Królowa Orlica” (TP 136). Wita zostaje utożsamiona z postacią duchowej władczyni Polski, wykreowanej przez Micińskiego samodzielnie, choć w związku z koncepcjami zaczerpniętymi z *Króla-Ducha* i w zgodzie z regułami rządzącymi baśnią⁷⁷.

Do metaforyki baśniowej odwoła się Wita w swojej apologii ludu traktowanego jako wartościowa, nieskażona część upadającego narodu: „Dąb walący się — pod swymi korzeniami ukrywał bajeczny skarb. Jest to — lud” (TP 183).

Za pomocą języka baśni porozumiewa się z tłumem lirnik, który przekłada konkretną sytuację polityczną na obrazy znane nam z baśni o królu wężów w wersji Łapczyńskiego: „Tu król Wyporek rządzi nad słabym gęsioludem” (TP 68), i uzyskuje natychmiastowy odzew: „TŁUM: Niech król Wyporek nie rządzi nad słabym gęsioludem” (TP 68). Z dystansem wobec baśniowego języka użyje tej samej metaforyki Stanisław August: „Nie będę królem z bajki o toruńskim pierniku” (TP 69). W kwestiach ludu baśń i rzeczywistość przenikają się nawzajem, jak na potwierdzenie tezy o człowieku pierwotnym⁷⁸. Wyobrażenia wiążące się z ważnymi podaniami historycznymi⁷⁹ o Wandzie i Krakusie mieszają się z przekazami o postaciach historycznych (królowa Jadwiga) i ludowymi wierzeniami:

TŁUM: Jako Krakus wytepił smoka, który zaszedł nad Wisłę, tak my obłędzimy tu Igelströma i wszystkie jego bagnety, ostrym językiem żmij szczerzące się przeciw nam”. [TP 138]

CHŁOP 2: Ino, że w chmurze czasem siedzi Płanetnik i pierun trzyma w garści.

CHŁOP 3: To Moskal jest Płanetnikiem. [TP 162]

Tatrzańscy śpiący rycerze ozywają nie tylko w patriotycznych nadziejach ludu, ale także na ukraińskim stepie. Polscy i kozacy żołnierze dowodzeni

⁷⁷ Pisze o tym Wróblewska (ed. cit.) w przypisach do *Termopil polskich* (s. 462) i *Królowny Orlicy* (s. 168).

⁷⁸ Zob. M. Głowiński, *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*. W: *Zaświat przedstawiony*. — Filipkowska, op. cit., rozdz. *Poeta jako człowiek pierwotny*, s. 109–116.

⁷⁹ Na temat baśniowych pradziejów narodu w literaturze Młodej Polski pisze J. Maślanka a (*Literatura a dzieje bajeczne*. Warszawa 1990, s. 345–424).

przez starców bez wieku, na czele z Mohortem, zamieniają się w postaci fantastyczne: „Bajecznie rycerski był ten hufiec – nie stosujący się do taktyki i uzbrojeń nowoczesnych, jakby wyszły z jakiejś groty w Ornaku...” (W 198) W takiej scenerii może pojawić się i tajemniczo zniknąć ślepy lirnik, bajarz i wróżbita, wygłaszający prorocтва o upadku Polski. Na poziomie obdarzonych erudycją postaci i powieściowego narratora prostota alegorii baśniowych ustępuje miejsca obcym już ludowemu myśleniu wieloznacznym symbolom-mitom⁸⁰ i tu Wita-Orlica porównywana jest do słowiańskiej słonecznej Żywii, egipskiej Izydy, biblijnych Debory i Judyty, Walkirii, królowej Amazonek, Ifigenii, Andromedy, „wiosennej Khory” (TP 224), co więcej, staje się nimi, uruchamiając odpowiednie elementy fabuł mitycznych. Dlatego raz może być skazana na ofiarę, raz ofiarowuje się dobrowolnie w misterium⁸¹. Może jak Perłowic walczyć z Królem Wężów, może, jako jego córka, przywoływać go na pomoc. Współczesne Micińskiemu koncepcje mitycznego herosa potwierdzają, że inwencja mitotwórcza autora *Nietoty* nie odbiegała od akceptowanych wówczas założeń naukowych⁸². Wrażenie chaosu wywołują jedynie nie spotykane nigdzie nagromadzenia wątków i splatanie z sobą języka mitów pochodzących z różnych kręgów kulturowych. Gdy w powieści *Wita* tytułowa bohaterka przybiera rysy Persefony, pozostałe postacie włączają się w krąg symboliki eleuzyjskiej i tak np. zacna pani Katarzyna, matka ziemiańskiego rodu, okazuje się „w istocie – Demetrą” (W 111). Ze zgiełku różnorodnych mitologicznych skojarzeń przeziera też oblicze Arżanowa jako bezpłodnego Plutona.

Podobnie jak wielkie boginie Wita ma też ciemny, związany ze śmiercią aspekt – wtedy porównuje samą siebie do „indyjskiej Kali” (TP 224). Mityczne myślenie przeciwieństwami nie wyłącza nawet Wity, choć przecież w jej przypadku znaczenia dodatnie zdecydowanie przeważają. Ta, która jest po prostu Życiem, nie może być tylko alegorią dobra. Jako córka Króla Wężów ma w sobie także pierwiastki demoniczne. To w istocie wiosenna, słoneczna Kora, a więc także podziemna, zimowa Persefona⁸³.

Etnograficzne źródła baśniowych obrazów to folklor tatrzański, ukraiński i w jednym ważnym epizodzie *Wity* kultura pogańskiej Litwy. Kontekst mitograficznych porównań to z kolei mitologia grecka, z uprzywilejowaną rolą mitów eleuzyjskich, tradycja judeochrześcijańska, religia starożytnych Indii, Persji, Egiptu, wyprowadzana z aryjskich źródeł religia prasłowiańska, wreszcie krąg legend germańskich i celtyckich (porównanie „jasnych” postaci herosów do Parsifala).

Baśniowy król wężów ujawnia swoje potrójne folklorystyczne pochodzenie jakby na potwierdzenie jedności wyobrażeń narodów dawnej Rzeczypospolitej:

⁸⁰ Podraza-Kwiatkowska, *op. cit.*, rozdz. *Symbol-mity*, s. 173–176.

⁸¹ Jak pisze Wróblewska: „Motyw ofiary, na którą królowna Orlica zostaje wybrana, zaczerpnął Miciński z greckiego mitu o Andromedzie; skontaminował ten motyw z motywem ofiary dobrowolnej z legendy o królu wężów, w związku z czym królowna Orlica raz jest na ofiarę skazana, innym razem – ponosi ją lub chce ponieść dobrowolnie” (TP, s. 462).

⁸² Filipkowska, *op. cit.*, rozdz. *Ewolucjonistyczno-etnologiczne teorie mitu*.

⁸³ Zob. J. Nowakowski, *Persefona i Charon*. W zbiorze: *Młodopolski świat wyobraźni*. Zob. też D. Dutsch, *Demeter i Persefona*. W zbiorze: *Mit – człowiek – literatura*. Wstęp S. Stabryła. Warszawa 1992.

to ukraiński „król węzów stepowych”, nieprzypadkowo porównany do pioruna (W 5), Czarny Wąż, którego czci litewska szlachcianka (rozdział powieści zatytułowany *Kapłanka Węzów*), wreszcie najsilniej powiązany z głównymi bohaterami wąż z tatrzańskiej legendy, równocześnie złowieszczy i przynoszący nadzieję (więzi śpiących rycerzy i przewodzi im), chtoniczny i uraniczny, podobny zarówno do Sziwy, jak i do prasłowiańskiego Zasoba (to także wąż⁸⁴), przeciwnik, czasem zaś sojusznik bohaterów, a także ich mityczny przodek.

Nadrzędny charakter źródła polskiej mitologii przyznaje Miciński właśnie górom: „Wolność tu – powietrze impregnowane mitem – kolebka polskich Walgerii, skrzydatego Perłowicza i zbójników” (W 132). W poetyckim opisie Tatr konsekwentnie baśniowe obrazowanie splata się z kontekstami różnych kultur:

Miasto demonów o zmierzchu, straszliwa Apokalipsa w burzy, mit o słonecznym Królu Węzów za południa – góry te stają się o wschodzie słońca istnym rajem z ametystowymi wieżycami nad modrą genezyjską głębią mgieł. [...] Teraz, jesienią, Tatry zdają się jednym wielkim namiotem bajecznego króla. [...] Marzyciel widzi bogunki tęczowopióre w jeziorach... [...] złociste litaury napowietrznych wojsk – a tu najbliżej na pajęczynach zawieszone, przez Krasnoludków poruszane miłosne kwiaty szklane... [...] Tam ciągną się też pieczary, o których wieczorem przy kołowrotku snuje się tyle legend... Nieprzebrane skarby złota lśnią w jednym z lochów podziemnych. Bazyliiszek ich strzeże. [W 131–134]

Tatrzański zamek Krzyżtoporski, znany już z *Nietoty*, to siedziba tajemniczego rodu Włastowiczów, sprawującego w sposób ukryty duchowe rządy w Polsce. Wita z powieści odkrywa, że jest tylko wychowanką „złego czarnoksiężnika”, Rzewuskiego, a naprawdę córką Włastowicza. Jest więc także przyrodnią siostrą lucyferycznego Arżanowa. Tatarsko-polski mieszaniec wybiera z tatrzańskiej mitologii symbol potęgi, mądrości i demonizmu:

Nie znalazłem nietoty, znalazłem Króla Węzów – jego konterfekt pozostał w moim nieprzystępnym sercu, żywiącym bezlitosną wrogość dla wszystkiego, co słabe – i wierzące. [W 139]

W rozdziale *Wity Zamek nad przepaścią* baśniowy Król Węzów najwyraźniej może zrównany jest z Luciferem, a bohater określa samego siebie: „Jestem myślicielem i synem Życia... potomkiem Króla Węzów...” (W 137).

Dla Arżanowa, Wielkiego Kofty, czciela Lucifera, a zarazem kapłana Sziwy i bogini Kali, Wita – Królowna – Dusza jest niezbędna jako dopełnienie, osobowości i mitu: „Nie mając przy sobie tej, która będzie mą Izydą, Dziokondą i Heleną – nie będę mógł stać się Ozirsem, Lionardem da Vinci, Faustem” (W 257). Ale tajemnica demonizmu Arżanowa kryje się właśnie w niemożności takiego dopełnienia. Ujawnia ją stopniowo językiem odległych aluzji: „Nie oświadczam się z miłością. Jestem lodowcem wystygłym” (W 193). Dla niego Wita jest w istocie „na progu dwóch płci – Androgynem” (W 258), „młodym Dionizosem” (W 194) i dlatego (a nie dla naiwnej politycznie intrygi oczarowania Katarzyny Wielkiej) każe jej przywdziać szaty greckiego markiza (*nb.* androgyniczny charakter Wity potwierdza też epizod z wyznaniem uczuć do niej ze strony kobiety i słowa z listu księcia Józefa do Karola de Ligne o widzianym we śnie tajemniczym greckim młodzieńcu). „Maska Dionizosa”,

⁸⁴ Węza – boga domowego, nazywa Zasobem także Słowacki. Zob. Schneider, *Bóg domowy*.

by użyć sformułowania Michała Głowińskiego⁸⁵, jest tą, która najpełniej oddaje rolę wyznaczoną bohaterce mitycznej z dramatu i powieści. Kobiecość Wity jest wydana na pohańbienie, zanim jeszcze w zakończeniu powieści jej ciało skazane zostanie na sadystycznie wyreżyserowaną przez Arżanowa mękę krzyża (w dramacie *Wielki Kofta* ma wobec niej podobne zamiary: „Bóg węzów rozraduje się tą męką”, TP 22).

Związana nicią pokrewieństwa Wita nie bez trudu odrzuciła pokusy Arżanowa – czciciela Lucifera i Sziwy („wszystko nieświadome w niej, cały okultystyczny podkład jej duszy grawituje w stronę d’Arżanowa”, W 251). O wiele łatwiej przyszło jej to w rozmowie z kapłanką Węzów, która usiłowała ją przekonać:

Świat nie jest dobry... Świat może jeno stać się rozumny [...]. Sziwa w Azji wielki przeciwnik Agniego. Rozum w Europie – przeciwnik Baranka. [W 73]

Poddaj serce władzy Czarnego Węża. [W 72]

Ostrzeżona, że upadek Polski jest nieuchronny i jej ofiara go nie powstrzyma, Wita mimo wszystko wybiera drogę miłości i dobra. Jej własna religia opiera się na odkryciu, iż „światem rządzi Wielki Rytm liczby i mocy. Ten Rytm opanować i władać nim musi Miłująca Dusza” (W 76).

Wita – Persefona i kobiece wcielenie Dionizosa, jeszcze raz odwołuje się do baśni, gdy objaśnia księciu Józefowi sens swego powołania i tajemnicę misterium:

Lecz ja zejść muszę w podziemia tych,
co nędza szarpie, nim zamęczy, tych, którzy umrą,
nim Świętojański zabłyśnie Cud-kwiecie. [TP 224]

Baśniowość służy budowaniu narodowego, odrodzencego mitu i dlatego bohaterka dramatu i powieści może powiedzieć o sobie: „Jam Iskra nad Mrokiem” (TP 153).

***Królewna Orlica* – od baśniowej groteski do misterium**

Królewna Orlica, dramat o podtytule sygnalizującym jego podwójną gatunkową przynależność: „misterium-jasełka”, uwikłany jest w splot problemów związanych z nie publikowanymi jeszcze (*Żar Ptak*) lub zaginionymi (*W katedrze Ornaku*) utworami Micińskiego. Zagadnienia związane z różnymi wersjami i wariantami omawia szczegółowo edytorka dramatów Micińskiego, Teresa Wróblewska. Tu podstawą interpretacji jest jedynie tekst *Królewny Orlicy*, a informacje o kształcie spokrewnionego z nim utworu o tym samym podtytule, wieloczęściowego dzieła *W katedrze Ornaku*, stanowią jedynie potwierdzenie rangi baśni o Królu Węzów i śpiących rycerzach w wyobraźni Micińskiego.

Jednak krytyczne uwagi tak oddanego Micińskiemu badacza, jakim był Czesław Łatawiec, dotyczące misterium *W katedrze Ornaku*, mogą stosować się także do *Królewny Orlicy*:

Odczuwa się właśnie brak przepracowania intelektualnego, obmyślenia wszystkich szczegółów, przez co nie ma należytego ustosunkowania drugorzędnych wartości do zasad-

⁸⁵ M. Głowiński, *Maska Dionizosa*. W zbiorze: *Młodopolski świat wyobraźni*.

nicznych, tworzących rdzeń utworu. [...] Poważniejszą przyczyną pewnej bladoci ideowej misterium jest jednak to, że idee tu wypowiedziane znalazły już gdzie indziej swój wyraz szerszy, [...] w potężnym poemacie, jakim jest *Nietota*⁸⁶.

Zawarte w *Królewnie Orlicy* odwołania do baśni o Królu Wężów w jej najszerszej, znanej z przekazu Łapczyńskiego wersji i do powiązanego z nimi w całość podania o śpiących rycerzach pozbawione są już tak istotnej dla *Nietoty* wieloznaczności. Król Wężów jest w jasełkowym alegorycznym ujęciu Kajzerem Wężów, na planie mitycznym utożsamionym z biblijnym wężem z rajskiego ogrodu i germańskim Wotanem. Służący mu Czarni Rycerze przyjmują na siebie role pruskich żołnierzy. Królowa Orlica to alegoria oczekującej wyzwolenia Polski. Poglądy polityczne Micińskiego zdobywają w pisanim podczas wojny utworze znaczenie pierwszoplanowe i nakazują wydobyć ze stworzonej wcześniej mitycznej opowieści (jest ona przecież milcząco istniejącym w dziele kontekstem) jedynie aktualnie potrzebne pierwiastki.

Oryginalny charakter ponownego opracowania tych samych wątków baśniowych polega na ujęciu ich w podwójny cudzysłów: jasełkowej szopki i groteskowej deformacji. Zastosowany w dramacie chwyt teatru w teatrze pozwala na równoczesne wprowadzenie trzech planów: realistycznego (przygotowania do jasełkowej inscenizacji w znajdującym się w centrum działań wojennych dworze), baśniowo-groteskowego (w amatorskim spektaklu) i wpływającego ze zderzenia obydwu – misteryjno-mitycznego.

Postacie z zagrożonego wojną dworu przygotowują się do odegrania w jasełkach ról, które wypływają z pełnionych przez nie funkcji społecznych, ale także z ich mitycznych genealogii. Gospodarz, książę Ramułt, zapewniający schronienie uciekinierom z różnych części Polski, będzie nieudolnym władcą baśniowego Krakowa, Wyporkiem, jego córka Lena – tytułową królową. Sprzyjający Niemcom Twardowski zamieni się w faustycznego Maga Twardowskiego, bo ten był jego antenatem. Z kolei o Włastównie, która będzie Walkirią-Walgierią, dowiadujemy się, że „Walgierz Udały był jej przodkiem” (KO 31).

Obraz „Polski współczesnej” w widowisku zawdzięcza swoje groteskowe pomysły baśni zapisanej przez Łapczyńskiego. Stamtąd pochodzi zarówno imię króla, jak i fantastyczny (sprowadzony przez Micińskiego do absurdu) zwyczaj „rozszerzania granic Państwa biciem w dzwony” (KO 34). Ale jasełka drwią także z samej baśni, która jest ośrodkiem kreowanej przez autora *Nietoty* polskiej i tatrzańskiej mitologii. Rymowana parafraza *Nowych Aten* mówi tu „O Diablu, abo diablów mnóstwie, pań pięknych wyborze, kwestii cudnych wiele, o Węża Czarnego Gomorze, [...] O Tatrach, Ornaku i Rycerzach Śpiących, którzy śpią pośród jodeł także nie szumiących” (KO 37).

Groteska zderzy się z tragizmem, gdy Lena-Orlica zostanie w czasie trwania przedstawienia uprowadzona przez Niemców. Dla aktorów przejście od teatralnej fikcji do rzeczywistości będzie bolesnym wtajemniczeniem w okrucieństwo historii i w prawdę mitu, który lekkomyślnie obudzili inscenizując baśń o Królu Wężów. Akcja dramatu przenosi się na płaszczyznę mityczną:

⁸⁶ Cz. Rutyna [Cz. Latawiec], *Poeta Ornaku*. (Rzecz o misterium T. Micińskiego „W katedrze Ornaku”, nie wydanym, a znanym autorowi z rękopisu). „Nowe Wici” 1926, nry 2–3. Cyt. za: T. Wróblewska, *Nota wydawcy*. KO 124.

Lena jest istotnie uwięzioną przez Króla Wężów Polską. Przestrzeń dworu i przedstawienia ustępują miejsca kreowanemu fantastycznie pejzażowi: możliwe jest nagle przeniesienie bohaterów na Syberię (w sprawie II), a zapewne i w inne miejsca, choćby do podziemi, w których więziona jest Orlica (jak w znanym ze streszczenia misterium *W katedrze Ornaku*).

Inscenizowany w pałacu Ramułta spektakl ma podwójny wymiar: „Tedy pokażmy księciu jego nieszczęście zmniejszone w jasełka, a naszą nadzieję spotęgowaną w Misterium” (KO 44). Ekspresjonistycznie zderzone są tu elementy niskie, nawet farsowe z patosem mitu. Didaskalia wprowadzają rozróżnienie postaci, które mają być traktowane szkicowo, „jak figury w kartach” (KO 33), postaci traktowanych serio i półserio. Na dodatek przedstawienie ma dwa typy odbiorców: aktorzy dowiadują się, że oglądać ich będą także niemieccy oficerowie. Jak mówi Alicja: „Liczymy na to, że mityczna szata uchroni to misterium od zrozumienia” (KO 32). Z kolei uproszczona jasełkowa konwencja adresowana jest do Włościan, w stosunku do których widowisko ma spełniać rolę patriotycznej agitacji.

Pogwałcenie przez Niemców gościnności domu Ramułta i aresztowanie Leny-Orlicy wkracza w akcję odgrywanego spektaklu i dramatycznie zmienia jego charakter: „to będzie dalszy ciąg zabawnego misterium” (KO 48) – mówi major von Henne. Lena korzysta również z podsuniętego przez teatr języka: „tragedia nasza niech się rozwija, musimy ją zakończyć – w Katedrze Ornaku!” Major odpowiada jej: „Mit wasz doskonale ułożony” (KO 48), i projektuje rozwój akcji dramatu według prawzoru baśniowego.

Jednoznaczne powiązanie fantastycznego węża z wrogimi Niemcami wymaga rezygnacji z lucyferycznej ambiwalencji symbolu zastosowanej w *Nietocie*. Ideologiczna wykładnia nowych poglądów, włożona w usta wojewody-Szama-na w rozgrywającej się na Syberii „sprawie II” Orlicy brzmi niemal jak odwołanie indyjskiej i nietzscheańskiej wizji z *Nietoty*, a przynajmniej jak dostrzeżenie niebezpieczeństw budzenia aryjskich mitów:

Wężowy władca podjudził swój wielki naród na drogę obłędu Kainowego. Niemcy chcą rządzić światem. Zmierzając do Indii, muszą rozgnieść Polskę. [...] Widzę cię, Kajzerze! w jaskiniach szykujesz tytaniczne narzędzia rabunku i zagłady. [...] Polska wypowiada się przeciw Wotanowi. [KO 62]⁸⁷

Postacią, która ma dokonać przewartościowania swego dotychczasowego stosunku do Króla Wężów uosabiającego Niemcy, a zarazem nietzscheańską filozofię życia, jest Twardowski, ukazany w „sprawie I” jako zwolennik orientacji proniemieckiej, w „sprawie II” rzucony na Syberię. Obdarzony rysami „wiecznego wędrowca” (KO 55), „podobny z pośępnoci do kapłana Sziwy” (KO 56), ma już za sobą wtajemniczenia „w górach Nepalu” (KO 54), gdzie przebywał jako angielski pełnomocnik. Jak postać faustyczna jest Twardowski poszukiwaczem Wiedzy stanowiącej opozycję do wiary religijnej. Wreszcie zgodnie z duchem polskiej baśni jest szlacheckim indywidualistą. Jako alchemik łatwo nabiera rysów lucyferycznych i demonicznych, zwłasz-

⁸⁷ Dla Cz. Latawca: „Król Wężów, jak wiemy, reprezentuje naukę Pełni Życia, tężyny i bezgranicznego egoizmu, nietzscheanizmu, zasady którego zostały wykorzystane przez Niemcy do stworzenia potęgi wszechświatowej, która ogromem swym pragnie zgnieść kraj Króla Ducha” (KO, 126).

cza skontrastowany z idylliczną, „przeanieloną” zbiorowością zesłańców, którym przewodzi Wojewoda — Szaman. Na Syberii Twardowski pozna swego anhelicznego sobowtóra, Jana, którego wybierze Nike tego dramatu, Walgieria. Także i w scenach syberyjskich wzniosłość romantycznych tyrad kontrastowana jest z drastycznie obniżonym tonem dialogu Twardowskiego z Walgierią. Niektóre cytaty brzmią jak autoparodia (Walgieria Burzana: „Polsce wytkniem nowy tor! Mag Twardowski: Mówiłaś wciąż: never more” (KO 51) — to z jasełek, a z części drugiej: „Magu bądź za bohatera! Wybacz — śpieszę do Kajzera” (KO 70). To degradacja misterium do szopki, więc tak jak kiedyś w *Nocy rabinowej* — katastroficzna wizja czasu wyklucza tragedię. Znacznie bliżej stąd do Witkacego, choćby z *Sonaty Belzebuba* niż do *Wyzwolenia* (aluzje do dramatów Wyspiańskiego i nawiązania do twórczości romantyków, zwłaszcza Słowackiego, to osobny temat).

Baśniowa królowna z poezji Micińskiego została w *Królewnie Orlicy* utożsamiona z Polską. Nie przeszkadza to jednak, by w mitycznej strukturze dramatu odgrywała rolę słonecznej bogini, utożsamianej ze słowiańską Żywią i osobą „tak ukochanej przez lud nasz Królowej Niebiosów” (KO 55). Bohaterka zstępuje do podziemi jak Kora i krąg symboliki eleuzyjskiej dyskretnie sygnalizowany (księżna matka mówi na wieść o porwaniu Leny: „we mnie budzi się słowiańska Hekate”, KO 52) dużo wyjaśnia z projektowanej wizji wojennego dramatu. W zakończeniu „sprawy I” Twardowski przyjmuje, że konsekwencją udziału w misterium (ofiara dokonała się realnie, granice między sztuką a rzeczywistością zostały przełamane) będzie przyjęcie na siebie ról wyznaczonych przez Muzę:

Idźmy w nadludzka rzeczywistość jako postaci nadludzi. [...] Rzucam na wszystkich magiczny czar — nie istniejemy już jako osoby, niech wciela się w nas potworne symbole męczeństwa Polski i wszechświatowej Wojny! [KO 54]

Przedrukowany w edycji Teresy Wróblewskiej plan cyklu *W katedrze Ornaku* zawierał także punkt: „Zbudzenie rycerzy w Ornaku i państwo Króla Ducha” (KO 121). Wywiedzione z baśni misterium nie zostało dopełnione. Baśń posłużyła w *Królewnie Orlicy* do ukazania społeczeństwa polskiego podczas pierwszej wojny w groteskowej deformacji, ale nie do wykreowania w pełni odrodzeniowego mitu.

Zakończenie

W twórczości Tadeusza Micińskiego baśń pełni rolę tworzywa kreowanego przez poetę mitu. Baśń, obok motywów zaczerpniętych z mitologii różnych kręgów kulturowych (Indii i Persji, Grecji, narodów celtyckich i germańskich, Litwy i Słowiańszczyzny), składa się na swoisty konglomerat wyobrażeń odsyłający do — ukrytej za tą wieloimienną wizją — jedności światopoglądu.

Począwszy od tomu *W mroku gwiazd*, w którym motywy baśniowe mają funkcje nastrojotwórczą i ważniejszą od niej symboliczną, baśń towarzyszy wyobraźni Micińskiego. W poezji baśń znajduje się dopiero na drodze od fantasmagorii do mitu. Jego podstawą będzie obraz uwięzionej przez smoka Królowy — Duszy, a zarazem Polski. W dramacie *Noc rabinowa* groteskowo przetworzone obrazy baśniowe służą kreowaniu „świata na opak”, w którym to, co niskie, zderza się ze wzniosłością. Upadkowi wartości odpowiada tu

chaos, zmierzch bogów i baśni, która, zdegradowana, przegrywa walkę z wrogim człowiekowi czasem schyłku.

Pełna kreacja wywiedziona z baśni mitologii pojawia się w *Nietocie*. Właśnie tu tatrzańska opowieść o królu węzów wraz z podaniem o śpiących rycerzach, stanowi podstawę mitu, który tworzy strukturę tej powieści. Obraz Króla Węzów wspiera się na odwołaniach do wielu kultur. Walkę z nim, której konsekwencją jest przejęcie cech pokonanego przeciwnika, interpretuje narrator *Nietoty* zgodnie z ówczesnymi koncepcjami etnograficznymi. Mit zostaje także, co stanowi o destrukcyjnym charakterze powieści, opatrzony ironicznymi komentarzami innego narratora i ulega groteskowemu metamorfozom.

Król Węzów to prawdziwy symbol, łączący w jedno sprzeczne znaczenia: życia i śmierci, ducha i materii, dobra i zła. Dlatego może być porównywany równocześnie do niszczącego kolejne światy Sziwy i do wskazującego drogę doskonalenia wewnętrznego Kryszny. To symbol potwierdzający swe sensy na płaszczyźnie jednostkowego doświadczenia bohaterów, gdy odpowiada poszukiwaniu tożsamości, jak i w dziedzinie życia zbiorowego; wówczas pomaga zrozumieć drogę duchowego wyzwolenia Polski. Za każdym razem symbol ten obrazowo wtajemnicza w prawdę, że zstąpienie w głąb może prowadzić ku górze, pozorna śmierć jest niezbędna do pełnego zmartwychwstania, a zło stanowi konieczny składnik dziejów niedoskonałego świata. Ariaman jest przeciwnikiem Króla Węzów, Perłowicem, po wtajemniczeniu staje się jego synem. Duchowy przewodnik, Mag Litwor, pozornie więzień tatrzańskiego smoka, ujawnia swoją z nim tożsamość. Nadświadomość czerpie z nieświadomości. Król Węzów to symbol lucyferyczny, który wiele mówi o centralnym dla Micińskiego zagadnieniu.

W dramacie i powieści z czasów upadku Rzeczypospolitej, *Termopilach polskich* i *Wicie*, Król Węzów, nie tracąc rysów lucyferycznych, pełni rolę mitu narodowego. Potomkami Króla Węzów są tu zarówno dusza narodu Wita, jak i jej demoniczny przeciwnik, przyrodni brat Arżanow. Każde z nich inaczej czerpie ze swego dziedzictwa. Dla Wity baśniowy przodek uosabia tajemnicę życia jako walki przeciwieństw, Arżanow wydobywa z symbolu skrajnie negatywne, niszczące pierwiastki. Losy ginącej Polski wpisują się w dialektyczną walkę dobra i zła i zyskują poprzez mit obietnicę zmartwychwstania.

W dramacie *Królowna Orlica* baśń tworzy alegoryczną wykładnię losów oczekującej na wyzwolenie Polski. Tu nietzscheański Król Węzów staje się wyłącznie Kajzerem Węzów. Inscenizowane w czasie wielkiej wojny patriotyczne jasełka niepostrzeżenie zmieniają się w misterium, gdy w przedstawienie włącza się Historia. Tu otwiera się droga misteryjnej ofiary i odrodzenia, którą dziś znamy jedynie fragmentarycznie. Plan Micińskiego jednoznacznie wskazuje, że zakończeniem polskiego mitu miało być obudzenie śpiących pod Ornakiem rycerzy – duchowe i narodowe wyzwolenie.

Wyobrażenia Micińskiego czerpie z baśni przede wszystkim śmiałość myślenia uniwersalnymi symbolicznymi obrazami. Baśń, traktowana serio bądź groteskowo zdeformowana, staje się kanwą mitu. Gdy mit ten zostanie przemyślany do końca i wyrażony we własnym języku, jak w *Xiędzu Fauście*, baśń przestanie być Micińskiemu potrzebna.