

Jerzy Illg

Konstrukcja postaci w powieściach inicjacyjnych Tadeusza Micińskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 74/3, 101-117

1983

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.

JERZY ILLG

KONSTRUKCJA POSTACI W POWIEŚCIACH INICJACYJNYCH TADEUSZA MICIŃSKIEGO

Określenie „powieść inicjacyjna” jest propozycją terminologiczną nie stosowaną dotychczas w odniesieniu do niejednorodnych artystycznie, formalnie i gatunkowo powieści Tadeusza Micińskiego, aczkolwiek do stworzenia tego terminu przyczyniły się sugestie i ustalenia Juliana Krzyżanowskiego oraz Stanisława Pigonia.

Recenzenci, krytycy i badacze bardzo długo nie byli w stanie nie tylko dokonać opisu skomplikowanej struktury tych utworów, ale nawet wskazać czy też stworzyć formuły gatunkowej, w którą można by ją ująć. Pisano o nich jako o „rapsodiach”, „czarownych poematach” i „potwornych jasełkach”¹, to samo dzieło dla jednych mogło być „ewangelią”, dla innych „gigantycznym brulionem” albo „księgą upiornych i bezładnych snów”². Jeżeli nawet z tych tak różnych stanowisk nie kwestionowano ich powieściowości, uznawano je za „powieści metafizyczne”³ albo „mistyczne”⁴, a nawet zaliczano do „najdziwniejszych powieści, jakie świat zna”⁵.

Dopiero Julian Krzyżanowski pisząc o *Nietocie* i *Xiądzu Fauście* stwierdził, że utwory te posiadają wspólny wzorzec kompozycyjny i za-

¹ Pierwsze dwa określenia pochodzą od J. Iwaszkiewicza (Eleuter, „Wita” Tadeusza Micińskiego. „Wiadomości Literackie” 1926, nr 16, s. 5), autorem ostatniego jest J. B a n d r o w s k i („Wita”. „Polonia” 1930, nr 2112, s. 5).

² Autorami kolejnych określeń są: T. Nalepiński (*Powieść czy ewangelia*. „Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 24, s. 463), A. Grzymała-Siedlecki („Xiądz Faust”. „Museion” 1913, z. 5, s. 54), E. Czekalski („Xiądz Faust”, „Przegląd Wileński” 1913, nr 18/19, s. 9).

³ Termin ten, użyty po raz pierwszy przez T. Nalepińskiego (*Tadeusza Micińskiego „Nietota”*. (Próba wykładu). „Krytyka” 1910, t. 2, s. 319) przejęty został przez B. Danek-Wojnowską, współautorkę sylwetki Micińskiego w *Literaturze okresu Młodej Polski* (t. 2, s. 288—291. „Obraz Literatury Polskiej XIX i XX wieku”. Seria 5).

⁴ Savitri [H. Zahorska], *Mistyczna powieść „Nietota” T. Micińskiego*. „Świat” 1910, nr 33.

⁵ Nalepiński, *Tadeusza Micińskiego „Nietota”*, s. 229.

proponował konkretne rozwiązanie gatunkowej przynależności obu powieści:

Obie są „powieściami masońskimi”, jak niegdyś *Sędziwój* Dziekońskiego, ukazują tedy wtajemniczonego maga i wtajemniczanego adepta; w *Nietocie* (1910) bowiem Mag Litwor wprowadza w mroki życia młodego Ariamana, gdy znowuż Ksiądz Faust taką samą rolę odgrywa wobec zesłańca Piotra. Ta forma powieściowa z natury swej nawiązywała do tradycji powieści rezonerskiej typu *Pana Podstolego*, objąć bowiem musiała całą serię wykładów, prawd ukazywanych adeptowi przez mistrza, ujmowanych zaś w formę traktatów zniekształcających całość i rozsadzających ramy powieściowe, gdzie zagadnieniem centralnym stał się lucyferyzm i rozwój jaźni jako środek opanowania zła⁶.

Stanisław Pigoń, oddalając słusznie — jako zbyt odległą — paralelę z powieścią Krasickiego, potwierdzał i zarazem uzupełniał ustalenia Krzyżanowskiego; pisał o *Nietocie*:

w granicach powieści dydaktyczno-fantastycznej stanowi ona odmianę, którą by można nazwać powieścią masońską. Jest to powieść o inicjacji adepta w wyższe stany uduchowienia i poznania okultystycznego, ukazująca wprowadzenie na wyższy stopień wiedzy tajemnej. [...] rodzaj utworów o takiej tematyce istniał przez czas dłuższy, występuje już pod koniec wieku XVIII. Dość wspomnieć drugą część *Wilhelma Meistra* Goethego czy *Flet czarodziejski* Schikanedera—Mozarta⁷.

Ze względu na wysoki stopień umowności zawartej w określeniu „powieść masońska” — w odniesieniu do utworów powieściowych Micińskiego termin ten okazuje się mylący, a jego zakres zbyt wąski. Zda się on bowiem sugerować, iż wtajemniczenie bohaterów odbywać się będzie według określonego „klucza”, mianowicie wedle rytuałów wolnomularstwa, którego doktrynie przypadłaby w takim razie szczególna rola w ideologicznym planie utworów. Tak jednak bynajmniej nie jest⁸.

Zapewne z powodu niedostatecznej ostrości i precyzji tego terminu autorzy *Materiałów do „Słownika rodzajów literackich”* umieszczają przy nim odsyłacz: „powieść okultystyczna”. Witold Ostrowski wskazując na analogicznie skonstruowane nazwy: „powieść katolicka” czy też „powieść marksistowska”, określa tym terminem „odmianę powieści opartą na okultystycznej koncepcji rzeczywistości i poświęconą problemom wynikającym z tej koncepcji”⁹. W obrębie powieści okultystycznej mieścić się mogą różne odmiany tego podgatunku: powieść historyczna,

⁶ J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski. 1880—1918*. Wrocław 1971, s. 45—46.

⁷ S. Pigoń, *Niesamowite spotkanie literackie. Tadeusz Miciński — Wincenty Lutosławski*. W: *Miłe życia drobiazgi*. Warszawa 1964, s. 430—431.

⁸ Warto odnotować, iż znawca tej problematyki i historyk wolnomularstwa, S. Małachowski-Łempicki (*Miciński Tadeusz. „Wita”*. Powieść. „Ruch Literacki” 1931) wytykał Micińskiemu nie tylko powierzchowność „erudycji masońsko-okultystycznej”, ale także błędy rzeczowe w sposobie ujmowania historii i doktryny masonerii.

⁹ „Zagadnienia Rodzajów Literackich” t. 19 (1976), z. 2, s. 101.

przygodowa, sensacyjno-kryminalna, powieść grozy i niesamowitości — jeżeli ich problematyka ujęta jest w sposób zgodny z okultystyczną koncepcją rzeczywistości.

Chociaż sprawa ma się tak w wypadku powieści Micińskiego, jest rzeczą oczywistą, iż gdy zakres terminu „powieść masońska” okazywał się w odniesieniu do nich zbyt wąski, to z kolei znaczenie nazwy „powieść okultystyczna” jest nadmiernie pojemne i szerokie.

Wolny od owych niedogodności wydaje się termin „powieść inicjacyjna”, pod którym rozumieć będziemy odmianę gatunkową wyodrębnioną na podstawie kryteriów zarówno tematycznych jak i formalnych. Niektóre z owych kryteriów odnaleźć możemy w podanej przez Krzyżanowskiego charakterystyce powieści masońskiej. Powieść inicjacyjna opierając swą konstrukcję fabularną na schemacie wtajemniczenia przedstawia proces duchowego formowania bohatera, który dzięki przewodnictwu wtajemniczonego nauczyciela-mistrza zdobywa pełnię wiedzy o sobie i świecie niedostępną w drodze poznania rozumowego. Przebieg i następstwo wydarzeń fabularnych podporządkowane zostają celowi nadrzędnemu, jakim jest przekazanie wtajemniczanemu adeptowi — a za jego pośrednictwem także i czytelnikowi — określonych treści stanowiących przedmiot wtajemniczenia. Posiadając najczęściej charakter irracjonalny i metafizyczny treści te wyrażane są za pomocą pojęć zaczerpniętych z różnych systemów religijnych, filozofii idealistycznych i mistyki, zawierać mogą elementy doktryn ezoterycznych.

Jest zatem rzeczą oczywistą, że terminem „inicjacja” posługiwać się będziemy nie w znaczeniu metaforycznym, w jakim używany on bywa potocznie w zwrotach: inicjacja życiowa, polityczna czy też erotyczna, ale w jego znaczeniu podstawowym i pierwotnym — chodzić będzie o wtajemniczenie w sensie hermetycznym.

Formą podawczą dla przekazywanych adeptowi prawd stają się pouczenia, wykłady i przypowieści ilustrujące i objaśniające ukryty sens przygód czy epizodów z życia adepta lub mistrza. Struktura gatunkowa powieści inicjacyjnej obejmując wszystkie elementy świata przedstawionego wykorzystuje zwłaszcza kategorię przestrzeni, której ukształtowanie podkreślać ma wrażenie tajemniczości świata.

W utworach tego typu szczególne znaczenie posiada konstrukcja postaci, ponieważ bohaterowie stają się w powieści inicjacyjnej nosicielami podstawowej problematyki ideowej. Schemat fabularny wyznacza im niejako „z góry” określone miejsca i zadania; stały podział ról determinuje rodzaj zachodzących między nimi relacji, kształtuje hierarchiczny układ wzajemnych oddziaływań i zależności.

Omawiana forma powieści inicjacyjnej wywodzi się z niemieckiej powieści rozwojowej („*Entwicklungs*”- czy też „*Bildungsroman*”) mówiącej o kształtowaniu osobowości, dojrzewaniu i rozwoju bohatera. Centralnym problemem tej odmiany gatunkowej jest szeroko rozumiana kwestia poznania — poznania przez bohatera jego własnej tożsamości

i przeznaczenia, aspiracji i powinności, a także mechanizmów społecznych i praw rządzących rzeczywistością. Pełne poznanie jest równoznaczne z osiągnięciem dojrzałości i znalezieniem własnego miejsca w świecie.

W okresie modernizmu, zafascynowanego wszelkimi odmianami wiedzy hermetycznej, gnozą, spirytyzmem i demonologią, starożytnymi misteriami i wierzeniami Wschodu, w epoce, w której Kosmos, natura, a także duchowa istota człowieka uznane zostały za sferę Tajemnicy, Nieznanego — poznanie przybierało często charakter wtajemniczenia, a powieść rozwojowa przybrać mogła kształt powieści inicjacyjnej.

Analizując powieści Micińskiego, pamiętamy oczywiście tutaj o ich gatunkowym synkretyzmie i określamy je mianem powieści inicjacyjnych, ponieważ ta właśnie struktura gatunkowa odgrywa — jak się wydaje — zasadniczą rolę w kształtowaniu zarówno ich kompozycji, jak i ideologii.

Nadrzędność prezentowanych racji ideologicznych sprawia, że fabuła ma w tych utworach charakter wyraźnie pretekstowy, a bohaterowie stają się — co wytykała pisarzowi młodopolska krytyka — „beletrystycznymi plenipotentami Micińskiego”¹⁰, nie posiadają bytu autonomicznego ani jednorodnego. Niezależnie od roli, jaką przychodzi im odegrać w ceremoniale wtajemniczenia, uczestniczą oni ponadto w rozgrywającym się na kartach tych powieści metafizycznym konflikcie Dobra i Zła, sił przesądających zarówno o losie jednostek, jak i o kształcie dziejów. Biografia oraz psychika bohaterów stają się scenerią odwiecznych zmagania pierwiastka Chrystusowego z lucyferycznym, a więc miłości, pokory i wiary — z wolą mocy, głodem poznania, osamotnioną dumą buntu.

Nad „prywatną” biografią oraz indywidualnymi cechami osobowości górują rysy przeobrażające bohaterów w nosicieli określonych idei i wartości. Osadzone w konkretnym wymiarze czasoprzestrzennym (także — historycznym) indywiduum przekształca się w czytelny emblemat: uniwersalny symbol lub upersonifikowaną alegorię, ujawniając niejednokrotnie swój prototyp historyczny, mityczny bądź literacki.

Pisząc o powieściowych bohaterach Micińskiego, Elżbieta Rzewuska stwierdziła:

Nie posiadając cech indywidualnych, postacie są zwykle nie dorysowane lub przejaszkawione w swej ekspresji demonicznej lub anielskości. [...] Będąc projekcją postaw ideowych, rysowane są wedle schematów czarno-białych [...]. Bohaterowie mimo przeżyć, wpływu czasu, uczuć, jakich doznają, zupełnie się nie zmieniają¹¹.

¹⁰ Grzymała-Siedlecki, *op. cit.*, s. 48.

¹¹ E. Rzewuska, *Elementy teatralne w powieściach Tadeusza Micińskiego*. W zbiorze: *O prozie polskiej XX wieku. Materiały konferencji ogólnopolskiej w Toruniu*. Wrocław 1971, s. 52.

Ustalenia te — zwłaszcza w odniesieniu do bohaterów interesujących nas ze względu na ich udział w procesie wtajemniczenia, a więc do pierwszoplanowych postaci tych utworów — wymagają pewnych istotnych uściśleń. Oto Rzewuska kładąc nacisk na schematyczność i dezindywidualizację bohaterów sugeruje ich całkowitą statyczność i niezmiennność, czemu zresztą sama musi zaprzeczyć, przyznając, że „rozwijają się oni tylko ideowo [...]”¹².

Przed poczynieniem zapowiedzianych uściśleń przytoczmy jeszcze jeden sąd, którego przyjęcie pozbawiałoby niniejsze wywody podstawowej przesłanki, jaką jest założenie możliwości rozwoju bohaterów¹³, przeobrażeń ich świadomości zachodzących wraz z kolejnymi fazami inicjacji. Stanisław Eile pisze mianowicie:

brak tu właściwie rozwoju *sensu stricto*, gdyż poszczególne przygody bohaterów to powtarzająca się rytmicznie próba dwu sił, dobra i zła, a nie ogniwo sekwencyjnego ciągu następstw¹⁴.

Mimo autonomizacji poszczególnych epizodów fabularnych i rozluźnienia łączącej je więzi przyczynowo-skutkowej nie sposób nie zauważyć, że z każdej z owych „przygód” wychodzą oni bogatsi o nowe doświadczenia, nowe argumenty poszerzające zasób ich samowiedzy. Każda kolejna „próba sił” przybliżyła moment pełnego poznania, występuje niejako w funkcji przeszkody, których cały szereg pokonać musiał doznający wtajemniczenia adept. Równocześnie powoduje ona konflikty wewnętrzne, napięcia i powikłania emocjonalne, rozpala namiętności, słowem: dynamizuje strukturę osobowości, jest współczynnikiem rozwoju.

Dlatego trudno mówić o braku indywidualnych rysów osobniczych u postaci tak skomplikowanych wewnętrznie, jak np. ksiądz Faust, Ariaman czy Wita — bohaterowie poszukujący i wątpiący, trawieni na przemian porywami ambicji, wyrzutami sumienia, metafizyczną trwogą, odczuwający raz całkowity absurd, kiedy indziej zaś niewytłumaczalną świętość istnienia.

¹² *Ibidem*, s. 52.

¹³ Badacz niemieckiej powieści rozwojowej, H. Orłowski (*Stereotyp fabularny niemieckiej „powieści rozwojowej” (Entwicklungsroman) okresu mieszczańskiego realizmu*. W zbiorze: *Poetyka i historia. Konferencja teoretycznoliteracka w Połczynie*. Wrocław 1968, s. 47), podkreśla, że zasadniczym wyznacznikiem charakterystycznej dla tego gatunku „filozofii rozwoju jest optymizm pedagogiczny, absolutna wiara w możliwości doskonalenia się jednostki”. Odnosi się to naturalnie także do powieści inicjacyjnej. Należy w tym miejscu dodać, że owa wiara w możliwość doskonalenia się człowieka i przeobrażenia duchowego ludzkości stanowi podstawowe założenie światopoglądu Micińskiego, który, podobnie jak ekspresjonści, „materialistycznej i deterministycznej koncepcji człowieka przeciwstawia [...] utopijny nakaz swobodnego i nie krępowanego rozwoju i dążenia wzwyż, zarówno po szczeblach moralności, jak i poznania” (Danek-Wojnowska, *op. cit.*, s. 289).

¹⁴ E. Eile, *Antypowieść Micińskiego a estetyka młodopolska*. W zbiorze: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, Kraków 1979, s. 122.

Celem Micińskiego nie jest oczywiście psychologizowanie; w pewnym momencie pojemność indywidualnej psychiki jego bohaterów zostaje przekroczona, jednostka staje się reprezentantem „człowieka w ogóle”, konstrukcją syntetyczną, symboliczną lub mityczną. Nie przestaje jednak równocześnie istnieć w wymiarze indywidualnej biografii, nie traci całkowicie przymiotów jednostkowych. Istotną cechą obdarzonych niejednorodnym statusem ontologicznym kreacji Micińskiego jest bowiem właśnie owo migotliwe oscylowanie między tymi dwiema sferami, dzięki czemu indywiduum, nawet poddane typizacji i schematyzacji, nie traci możliwości rozwoju, nie zastyga w formie ustalonej raz na zawsze.

O apsycho logiczności tych kreacji mówić trzeba także w tym sensie, że ani psychologiczna wiedza o człowieku, ani wymogi tzw. życiowego prawdopodobieństwa nie tłumaczą w pełni fenomenów ich psychiki, ich poczynań, uzdolnień, stanów świadomości. Rzecz w tym, iż motywacja psychologiczna została tu zastąpiona motywacją parapsychologiczną i okultystyczną, przypisującą człowiekowi ukryte moce oraz nadnaturalne sposoby poznawania i kształtowania rzeczywistości. Bohaterowie posiadają zatem dar oglądania przyszłości w mistycznych ekstazach i jasnowidzeniach, telepatycznie odczytują cudze myśli, przenikają wzrokiem ściany, posługują się hipnozą, praktykami magicznymi i spirytystycznymi.

Dostęp do tych „cudownych” umiejętności umożliwiających panowanie nad światem i ludźmi, ujarzmienie materii i przestrzeni, zapewniać ma tajemna wiedza będąca w posiadaniu iluminatów i wszechpotężnych magów. Kontakt z nimi stwarza adeptowi możliwość zerwania „zasłon Niewiadomego”, przeniknięcia Tajemnicy wszechświata i własnej psychiki, odkrycia swojej tożsamości:

spotkanie z Magiem Litworem, niewątpliwa rzeczywistość mocy proroczej i potęg telepatycznych zmusiła Ariamana do niezadawalniania się już [...] mrocznym pesymizmem. [...]

Miewał chwile jasnowidzenia, kiedy widział Jazń swą jako równą wszechbytowi. [N 240]¹⁵

W chwilach duchowego przebudzenia bohater doznaje ekstatycznych objawień:

Piotra olśniła jakby wizja — zasłonił przez chwilę twarz rękoma i z rozjaśnioną tak niezwykle, jakby przez te kilka sekund roztworzyły się okna na nieskończoność, mówił:

— Napełnia mnie całego niebo mej duszy. Gdziekolwiek spojrzę, kresu

¹⁵ W ten sposób odsyłamy do wyd.: T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*. Warszawa [1910]. W jednym wypadku (s. 108) w nawiasie kwadratowym uzupełniamy cytaty wedle pierwodruku. Skrótami literowymi posłużymy się też w odniesieniu do pozostałych powieści tego autora: XF = *Xiądz Faust*. Kraków 1913; W = *Wita*. Warszawa 1926. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

jego nie widzę. [...] i jestem pewny, że teraz Jestem. [...] nie pojmę tego, co ze mną się dzieje. [...]

Jestem uczniem Proroka... nie, jestem już tylko uczniem Najwyższego.

Nie rozumiesz mię Imogieno, nie rozumie mię nikt. Nie rozumiem sam siebie. [XF 291—293]

Słusznie zatem stwierdza Rzewuska, że bohaterowie Micińskiego „sami nie znają własnych możliwości psychicznych, nie potrafią zintelektualizować własnych uczuć, przewidzieć własnych reakcji”¹⁶. Skoro tak, to nie są również w stanie wyrazić własnych przeżyć i doznań, nie mogą nazwać własnych stanów psychicznych. Piotr przerywa opis swej wizji słowami: „nie mam innego określenia. [...] Załilknąć muszę” (XF 292—293). Podobnych wypowiedzi znaleźć można więcej. Bohaterowie zmuszeni są często deklarować z rezygnacją bądź uniesieniem: „Mówić mi coraz trudniej, chciałbym śpiewać” (XF 360), „to są rzeczy za trudne już do opowiadania” (XF 76), „Wybacz, że mówię niejasno, ale rzeczy najważniejsze muszę pozostawiać w półcieniu lub ciemności” (XF 273).

Ta szczególna bezradność wobec własnej psychiki i często ujawniana „niemożność artykulacji” jej zawartości ma swoje źródło w nieprzekładalności na język dyskursywny treści wszelakich doświadczeń mistycznych¹⁷, w braku pojęciowych odpowiedników dla treści nieświadomych i nadmysłowych odsłanianych w trakcie wizji, mediumicznego transu, a także w snach, które bywają objawieniami „szalonej piękności i niebosiężnej grozy” (XF 161). Zgodnie bowiem z przeświadczeniami modernistów — a później również ekspresjonistów — jedynie poznanie intuicyjne czy też transcendentne umożliwia pełny i prawdziwy ogląd istoty rzeczy. Dlatego książd Faust obejmując duchowe przewodnictwo nad Piotrem uprzedza go: „weź pochodnię intuicji, gdyż bez niej będziemy roztrącać się w mroku o rzeczy Niewyraźalne” (XF 49).

Owe „rzeczy najważniejsze” a „Niewyraźalne” pogrążone są w mroku, albowiem świat i człowiek, Bóg i przeznaczenie, życie i śmierć stanowią sferę niedostępną rozumowi Tajemnicy. Przekonanie to formułowane jest tutaj na różne sposoby, do niego dają się sprowadzić liczne wypowiedzi postaci powieściowych:

Jeżelibyście przekroili serce me, ujrzycie w nim tajemnicę — imię Nie-nazwanego Ducha. Misterium przenika jestestwo me [...]. [XF 355]

Życie moje i cel mój są dla mnie sfinksową zagadką, której ja, drugi Edyp, rozwiązać nie będę się kusił. [XF 106]

Stoję pod drzewem Niewiadomości, przykuty łańcuchem do ramion krzyża, który nie wiem kogo ma zbawić? [N 35]

¹⁶ Rzewuska, *op. cit.*, s. 52.

¹⁷ Wyraźny jest tutaj wpływ idei W. Jamesa, którego głośna książka *Doświadczenie religijne* ukazała się w przekładzie polskim J. Hempła w roku 1911. Miciński często powołuje się na Jamesa i cytuje nawet *in extenso* fragmenty jego dzieła w *Xiędzu Fauście* (np. XF 247).

Tajemniczość rozłoczona nade mną, jako Ocean nad gałązką koralu, który się rozwija według nie znanych sobie praw i pod ciśnieniem ogromu, którego nigdy macką nie obejmie. [XF 106]

Niepoznawalność świata, a przede wszystkim własnej ukrytej natury stanowi dla człowieka wyzwanie — jego podstawowym obowiązkiem i koniecznością jest zrozumienie sensu swojego życia, wydobyć się z symbolicznego labiryntu ignorancji równoznaczne z wewnętrznym przeobrażeniem i zdobyciem „niezniszczalnej wiedzy” (N 49). Poniższe wyznanie bohatera *Nietoty*, Ariamana, znamienne świadczy o determinacji w podejmowaniu tych wysiłków:

Muszę wiedzieć na koniec!

Muszę znaleźć nareszcie moje rozwiązanie bytu:

muszę zrozumieć, czy jestem z tych cieni, które niszczy Król Wężów w swych potwornych jeziorach, czy jestem nieśmiertelny — czy osiągnę Purana Bhagawat!? [N 16]

Poszukiwanie owych „pewności najwyższych” prowadzi bohaterów przez kolejne stopnie i bramy wtajemniczenia — które stają się w ten sposób głównym ośrodkiem kompozycyjnym, ukrytym „koścem” fabuły powieści inicjacyjnej.

Przytoczone powyżej cytaty unaocznily, że wszechobecność pierwiastka Tajemnicy, przenikającego wszystkie sfery powieściowego *uniwersum* pociąga za sobą uprzywilejowanie środków artystycznych, które pozwalają przynajmniej przybliżyć i zasugerować treści „niewyraźalne”. Szczególną rolę odgrywają tu zatem wszelkie pośrednie formy wyrazu: symbol, alegoria, mit, parabola, a także aluzja kulturowa i literacka. Środki te wykorzystywane są również przy konstruowaniu postaci, które poddane zostają alegoryzacji, mitologizacji, przeobrażają się w ponadludzkie symbole i obrastają w dodatkowe znaczenia. Bohater swoją biografią powtarza los wykradających boskie tajemnice buntowników: Prometeusza i Lucyfera, staje się „drugim Edypem”, zgłębiającym labirynt Tezeuszem czy też pierwszym człowiekiem, stojącym pod „drzewem Niewiadomości”. Postać określa ją i zarazem typizują liczne odwołania kulturowe — o Ariamianie mówi np. narrator: „ten Lohengrin [Don Kichot] i Faust w jednej osobie [...]” (N 239); Mag Litwor z kolei to „polski Zarathustra” (N 235) i „Noe współczesnego potopu” (N 268).

Owe analogie i odwołania służą nie tylko wewnętrznej, ale i zewnętrznej charakterystyce postaci. Na widok księdza Fausta Piotr odnosi wrażenie, jak gdyby pojawił się przed nim „jakiś Arianin dawny”:

Było coś jakby ze *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła w tej czaszce z głębokimi cieniami. Na wygolonej twarzy starca świeciły ametystowe oczy, wcale nie księżę, ale srogie, jasnowidzące [...].

Twarz uderzała nadmiarem treści duchowej, wydawała się monstrualna ze swą kopułą wielką czoła i rozwianymi włosami, z cięciem przez twarz, które zmiażdżyło dolny kawałek czoła i przegubie nosa — takie lico w snach swych obchodził dokoła Rembrandt, lecz nie ujął nigdy! [XF 25—26]

Opis ten dowodzi, że na dobrą sprawę trudno tu mówić o charakterystyce „zewnątrznej”, gdyż wygląd bohatera każdorazowo służy ujawnieniu jego wnętrza, upodabnia go do przywoływanych pierwowzorów, jest znaczący. Dotyczy to wszystkich elementów opisu, a przede wszystkim twarzy, która zawsze „uderza nadmiarem treści”.

Funkcję typizującą, przeobrażającą bohaterów w nosicieli określonych znaczeń i idei, pełnią także ich imiona, które przeważnie zawierają mniej lub bardziej ukrytą aluzję, a czasem stanowią wręcz czytelne *nomina dicendi*. Tak jest w wypadku tytułowego bohatera *Xiędza Fausta*, którego imię w sposób oczywisty wskazuje zarówno na jego mityczny prototyp, jak i na określone przymioty wewnętrzne — pragnienie poznania, poświęcenie się pracy mającej na celu uszczęśliwienie ludzkości, kontakt z mocami nadnaturalnymi, *etc.*

Imię Piotra staje się znaczące dzięki całemu szeregowi zastosowanych przez pisarza zabiegów. Pierwszym z nich jest osadzenie akcji w czasie nocy wigilijnej, nocy Bożego Narodzenia, poprzedzającej zarazem ofiarę i śmierć księdza. Wraz z wypowiedzianymi przezeń słowami: „Bóg się narodził” — przeobrażony już wewnętrznie więzień, z którego spadają kajdany, znika z oczu zahipnotyzowanych żandarmów, by kontynuować pracę księdza, nieść w ciemnościach „Lampę dla narodu” (XF 359), przygotowując go do duchowego odrodzenia i odzyskania niepodległości.

Piotr (noszący konspiracyjny pseudonim Skała) ma zatem być ową ewangeliczną opoką, na której jego mistrz buduje swoje wielkie dzieło¹⁸. Aby nie było wątpliwości — padają tu słowa: „*Tu est Petra* [...]. Musimy zbudować w sobie każdy świątynię” (XF 211). Wcześniej natomiast, kiedy o świcie pieje kur, wciąż jeszcze szukający prawdy i ogarnięty nagłym zwątpieniem uczeń przeciwstawia się nauczycielowi — przypominając sobie jak gdyby: „Kiedy kur pieje, Piotr zapiera się swego Ducha — nie wiecież?” (XF 173). Dodać należy, że także cudowny sposób uwolnienia więźnia stanowi bezpośrednią transpozycję dwukrotnego uwolnienia Piotra przez anioła¹⁹.

Należy zauważyć, że obdarzenie bohatera misją służącą interesom zbiorowości oraz posługiwanie się symboliką religijną, motywami ofiary i odkupienia — to zabiegi stosowane z upodobaniem przez ekspresjonistów, zwłaszcza reprezentujących aktywistyczny odłam tego kierunku²⁰.

¹⁸ Owe symboliczne znaczenia rozszyfrowali już pierwsi recenzenci. Z. Dębicki („*Xiądz Faust*”, „*Kurier Warszawski*” 1913, nr 99, s. 3—4) pisał np., że o ile ksiądz Faust „jest symbolem tego nieśmiertelnego dążenia naprzód, tego szukania opoki, na której może być zbudowane jutro”, o tyle „Piotr (opoka) [to] symbol jutra, które dziś jeszcze dzwoni kajdanami, ale przez tajemnicę przerodzenia wewnętrznego, dokonanego w ciągu jednej nocy, urasta do oczekującej go pracy”.

¹⁹ *Dzieje Apostolskie* 5, 17—24; 12, 6—10.

²⁰ Zob. uwagi, a także bogaty wykaz literatury przedmiotu zawarte w pracy K. Jakowskiej *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce. Wokół „Soli ziemi”* (Wrocław 1977, s. 165—166).

Ukształtowanie postaci Piotra ilustruje zarazem jeden ze stosowanych przez Micińskiego sposobów mitologizacji świata przedstawionego. Tworzące fabułę wydarzenia, rozgrywają się „tu i teraz”, ale równocześnie osadzone są w innym, szczególnym wymiarze — w czasie mitycznym i świętym. Mówi się tutaj, że noc ta „wyda owoc”: „Duch ma się dziś narodzić” (XF 245). Wcielający się w postaci znane z mitologicznych przekazów i podań bohaterowie Micińskiego często powtarzają gesty i czynności wykonane niegdyś, „*in illo tempore*”. Los ich staje się repliką żywotów bogów lub herosów ²¹.

Z innym sposobem wykorzystania związanych z imieniem znaczeń mamy do czynienia w wypadku wtajemniczonej już towarzyszkii księdza Fausta, Imogieny, która uzupełnia i objaśnia Piotrowi sens nauki mistrza. Imię bohaterki przejęte zostało z *Cymbelina* Szekspira. Cóż może łączyć je obie? Okazuje się, że w biografii obu bohaterek decydujące znaczenie ma przeżycie identycznego epizodu. Obie bowiem ratuje przed wymuszonym na nich zamążpójściem pozorna śmierć. Pograżone w le-targu uznane zostają za zmarłe, a następnie realizować będą swoje prawdziwe przeznaczenie. O ile jednak w dramacie Szekspira motyw ten odgrywa rolę konwencjonalnej perypetii fabularnej, o tyle u Micińskiego funkcja jego ulega znamienemu przekształceniu, ujawniając zarazem głębszy sens zastosowanej aluzji literackiej. Imogiena umiera tu bowiem dla świata, by narodzić się do żywota duchowego, wypełnionego kontemplacją i wolnym metafizycznym czynem. Spełnia tym samym jeden z podstawowych warunków inicjacji — zacytowany zresztą w powieści: „»Umrzyj i stań się« mówiła maksyma wtajemniczonych” (XF 253). Tak ukształtowana, bohaterka ta staje się nie tylko symbolem miłości mistycznej, ale wchodzi niejako w rolę wyznaczaną kobiecie-kapłance w starożytnych misteriach — archetypową rolę duchowej przewodniczki. Nieprzypadkowo ksiądz przedstawiając Piotrowi Imogienę mianuje ją „Inspiratorką zakończenia naszej nocy” (XF 155).

Znaczenie imienia bohatera bywa niekiedy bezpośrednio wytłumaczone w powieści, co również stanowić może jeden z etapów inicjacji. Mag Litwor swą pierwszą naukę udzielaną Ariamanowi zamyka „wyłożeniem” jego imienia — w języku starożytnych mieszkańców Indii miało ono znaczyć: „Człowiek, który wierzy” (N 131).

Imię Wity, rozszyfrowane przez księcia Józefa, wciągnięte zostaje z kolei w grę słów: Witosława — Wita — Vita, i dodatkowo skojarzone z dantejską *Vita Nuova* (W 41). Nadrzędne, symboliczne znaczenie tej

²¹ Nieomal wzorcowo ilustruje tę zasadę mitycznej powracalności czasu treść „jasnowidzenia” księcia Józefa w *Wicie*: „Kiedy spojrziałem het, w legiony rzymskie — ujrzałem się w borach Germanii, niosącym złote orły ze znakami Senatu. Czas nie przemija, tylko się zataja. A teraz... będę wojsk Imperatorem — jeśli nie zwyciężę — zginie Polska” (W 341).

postaci najlepiej ujawnia wyznanie skierowane przez nią do księcia Józefa:

jestem — Wiosenną Polską — Życiem Nowym. [...] Wiedz — iż jestem i zawsze w Polsce będę [...]. Teraz mnie szukaj — po całej tej Polsce zmienionej w moczar krwawy i bolesny. [...] Szukaj mnie — lub raczej własnej prawdy. [W 342]

Postać Wity, mimo konkretnej i osadzonej w historii biografii, staje się zatem wielkim symbolem narodowego zmartwychwstania, „wieczno-trwałej, odrodzencej mocy, [...] żywej duszy Polski”²². Kreacja ta służy pisarzowi do wyrażenia własnych koncepcji historiozoficznych i mesjanistycznych, których sens staje się jasny po odczytaniu figuralnego, parabolicznego znaczenia kulminacyjnej sceny ukrzyżowania Wity. Miciński posługuje się tutaj bardzo szczególnym wariantem zabiegu często stosowanego w powieściach historycznych, polegającego na zasugerowaniu analogii pomiędzy losem bohatera a położeniem narodu. Wita staje się w ten sposób personifikacją ukrzyżowanej przez zaborców ojczyzny, przy czym ową śmierć rozpatrywać należy nie tyle w kategoriach kłeski, co ofiary ocalającej reprezentowane przez nią wartości.

Symbolem ukrytych sił narodu i wszystkich jego szlachetnych dążeń, duchowym „wodzem ojczyzny” (N 56), co „jak zwornik w kościele gotyckim [...] wiąże i wzmacnia te rozstrzelone elementy, które tworzą naród” (N 401), jest Mag Litwor — jedna z najbardziej fantastycznych kreacji Micińskiego²³. Należy on do rasy nieśmiertelnych i wszechmocnych magów, wtajemniczonych u stóp Himalajów w prastarą mądrość

²² R. Bergel, *Polska Darczanka*. „Głos Narodu” 1926, nr 199, s. 2.

²³ Również imię tej postaci okazuje się znaczące, aczkolwiek jego sens został ukryty w sposób wyjątkowo staranny. Pochodzi ono (podobnie jak tytuł powieści) od mającej rodowód jeszcze prasłowiański nazwy tatrzańskiej rośliny: arcydzięgiel litwor. Dawnym Słowianom znane były właściwości lecznicze tej rośliny, którą — jak podaje *Lexicon Latino-Polonicum* J. Mączyńskiego — opatrywano także nazwą: „Ducha św. korzenie”. Jej określenie łacińskie (*Archangelica officinalis*) można przetłumaczyć jako: „przeciwstawiający się anielskości” (dosłownie: „archanielskości”). Jeżeli pod ową anielskością rozumieć będziemy oderwaną od życia mistykę, przed którą przestrzegają swych uczniów zarówno Mag Litwor, jak i ksiądz Faust, przykład ten będzie kolejnym świadectwem, iż utwory Micińskiego bynajmniej nie są tak chaotyczne i nieprzemysłane, jak zwykło się sądzić, a realizowane w nich koncepcje myślowe podporządkowywać mogą sobie nawet mikroelementy struktury powieściowej.

Odczytanie (a nawet dostrzeżenie) zaszyfrowanych w podobny sposób sensów ideowych nie było naturalnie rzeczą łatwą. Dowodem jest fakt, iż powyższe znaczenie imienia Maga Litwora odkrył dotychczas jeden jedyny krytyk — J. Świerzowicz (*Problem bytu Polski w „Oziminie” Wacława Berenta i „Nietocie” Tadeusza Micińskiego*. „Zarzewie” 1912. Cyt. z przedruku w: *Szkice literackie. Seria pierwsza*. Warszawa 1936, s. 57), który po jego objaśnieniu stwierdzał słusznie: „W samej więc nazwie zaznaczony [został] symbol oderwania się od wszelkich zaświatowych, mistycznych poglądów, symbol oparcia się na ziemi, [...] liczenia się tylko z rzeczywistością”.

mahatmów, jest mistrzem białej magii unicestwiającym zakusy zła i posiadającym dar widzenia „odległych celów ludzkości” (N 392).

Ponieważ synkretyczna gatunkowo *Nietota* jest m. in. także powieścią „z kluczem”, eteryczna postać Maga Litwora posiada równocześnie pierwowzór całkowicie realny. W pewnych scenach powieści występuje on bowiem jako Jan Witoldowicz, co w oczywisty sposób kojarzy się ze znaną z licznych przekazów tajemniczą postacią Jana Witkiewicza — zesłańca, a następnie carskiego dowódcy wojskowego w dalekiej Azji i jednocześnie emisariusza, zamordowanego w Petersburgu.

Uznany za „Mesjasza Wschodu” (N 159), dążył on do osłabienia i zgubienia Rosji przez wciągnięcie jej w konflikt z potęgą militarną Anglii na stepach dalekiego Afganistanu²⁴. Dało to asumpt do określenia jego literackiej inkarnacji mianem „nie znanego ogółowi, istotnego i zapewne jedyne go Wallenroda” (N 350). Przy opowieści o jego losach narrator umieszcza przypis „Historyczne”, podkreślając w ten sposób nie tylko autentyczność postaci, ale także jej znaczenie jako medium, za pomocą którego pisarz przekazuje swoje koncepcje historiozoficzne (dotyczące zwłaszcza dziejowej roli Słowiańszczyzny) oraz formułuje aktualne poglądy polityczne. Należy bowiem pamiętać, że ujawniane stosunkowo często tło historyczne powieści stanowi wojna rosyjsko-japońska z r. 1904 oraz wydarzenia wstrząsające imperium rosyjskim w rok później.

Nie są to jednak jeszcze wszystkie cechy składające się na status tego bohatera. Największa niespodzianka oczekuje czytelnika na ostatniej karcie powieści. Torturowany przez swego prześladowcę, Mangra, Ariaman uwolniony zostaje przez Maga Litwora i gdy wyciąga rękę pragnąc dotknąć mistrza, dłoń jego napotyka próżnię. Przekonuje się, że Mag „był [...] tylko potężną emanacją jego własnej woli” (N 486).

Zarówno *Nietota*, jak i *Xiądz Faust* kończą się zatem w sposób niezwykły; pisarz pragnąc zapewnić zwycięstwo postulowanym ideom ucieka się do rozwiązań nadnaturalnych i fantastycznych. Przypomina to zabiegi ekspresjonistów (Franka, Rubinera, Ulitza i innych) w podobny sposób zamykających swe utwory nierealnym *happy end*'em, co zdaniem badaczy świadczyć ma o bezradności i utopijności proponowanych przez nich komuniozoficznych haseł powszechnej miłości, odnowy moralnej i braterstwa przeobrażonej duchowo ludzkości²⁵.

Miciński, podobnie jak ekspresjoniści, wydaje się znacznie bardziej interesujący i osiąga zdecydowanie większą siłę wyrazu nie wtedy, gdy idealizuje rzeczywistość, lecz gdy ukazuje jej wymiar demoniczny. Obraz

²⁴ O. J. Witkiewiczu pisali m. in.: M. Brensztejn (*Bracia czarni*. „Biblioteka Warszawska” 1906, t. 2, s. 560—564), M. A. Babachodżajew (*Bor'ba Afgani-stana za niezawisimost' 1838—1842*. Moskwa 1960), J. Reychman (*Peleryna, ciupaga i znak tajemny*. Kraków 1971).

²⁵ Zob. Jakowska, *op. cit.*, s. 93.

świata zdeformowany jest wówczas przez dostrzegane w naturze i człowieku, w historii i aktualnej rzeczywistości społecznej — Zło. Ucieleśnia je frapująca postać zbrodniczego i występnego Wielkiego Kofty, bohatera *Wity*. Jest on typowym bohaterem lucyferycznym, buntownikiem łamiącym wszelkie ludzkie i boskie prawa w celu osiągnięcia pełni wiedzy i takiej potęgi, która umożliwi panowanie nad rzeczywistością i oddziaływanie na bieg dziejów.

Konstrukcja tej postaci jest w jeszcze wyższym stopniu skomplikowana i syntetyczna aniżeli w wypadku Maga Litwora. Podobnie jak Imogiena, to również postać „zapożyczona” z innego utworu, a mianowicie z awanturycznej powieści Aleksandra Dumasa *Józef Balsamo* dostarczającej *Wicie* gotowych schematów, rekwizytów i motywów fabularnych. W powieści Micińskiego, której akcja podejmuje temat rozbiorów i przyczyn upadku Polski, ten mistrz masonerii posiadający wpływ na decyzje carycy Katarzyny odgrywa rolę „Króla Ducha” Rosji, będąc zarazem inkarnacją Piotra Wielkiego i autentycznym wcieleniem Antychrysta. Na taką konstrukcję bohatera wpłynęły zapewne rozwiązania fabularne i koncepcje historiozoficzne Dmitrija Mierieżkowskiego, ale nie były to inspiracje jedyne.

W postaci Wielkiego Kofty nie sposób nie dostrzec także rysów dostarczonych przez inne pierwowzory filozoficzno-literackie: stojącego „poza dobrem i złem” Nietzscheańskiego nadczłowieka oraz wywodzącego się z XVIII-wiecznej powieści gotyckiej konwencjonalnego „łotra”, którego wyższe stadium rozwojowe stanowili osamotnieni buntownicy Byrona²⁶. Postać ta stanowi ponadto uosobienie podstawowych cech, jakie powinny być udziałem doskonałego machiavellowskiego „księcia”, to zaś z kolei miano koresponduje tu z tytułem „Księcia ciemności”.

Na niezwykle status ontologiczny bohatera złożyło się zatem około dziesięciu (!) różnorodnych klisz, ustawicznie przeświecających jedna spod drugiej i umożliwiających interpretację tej postaci jedynie w kategoriach wieloznacznego i uniwersalnego symbolu. Jako taki, bohater ten wyposażony został w równie uniwersalną i pojemną biografię, która polega na przemierzaniu wszystkich możliwych kręgów piekielnych inicjacji, poszukiwania po całym świecie sposobności do wyzwania niebios i poddania się próbie Zła. Posłuchajmy jedynie krótkiego fragmentu jego życiorysu:

walczyłem w Ameryce przeciw zbuntowanym marzycielom, Waszyngtonowi i Kościuszce; wyjechałem na Wschód jako przedstawiciel Kompanii Indyjskiej i gnębiłem tamtejszą ludność. Wydarłem Ormianom na torturach wiedzę o czarnym bogu Szowie — — — W łóżach masonskich Szkocji zdobyłem naczelną miejscę. Na karnawale weneckim zapoznałem się ze słynnym Casanovą — szalałem w buduarach margrabin, w klasztorach i spelunkach portowych

²⁶ Zob. A. M. Rustowski, *Angielska powieść gotycka doby wiktoriańskiej*. Katowice 1977, s. 42.

Genui, Aleksandrii, Kadyksu i Plymouthu. Z powodu okropnego wyuzdania i choroby groził mi obłąd... [...] rozwinąłem swą karierę w Moskwie. [W 139—140]

Tę listę zbrodni, a także wtajemniczeń w misteria najprzeróżniejszych kultów i religii (zob. też W 258) można by kontynuować jeszcze dość długo, otrzymując nieprawdopodobny wręcz wachlarz ról. Składają się one na biografię, którą Halina Floryńska określiła mianem „biografii heroicznej”, będącej drogą do „wiedzy o »Przeznaczeniu człowieka«”, gdyż:

Przejście przez piekło własnej świadomości i piekło świata jest niezbędne dla spełnienia „pierwszego warunku człowieczeństwa” — poznania samego siebie²⁷.

Tak pojmowana biografia jest więc równoznaczna z totalną inicjacją, gdyż celem każdego wtajemniczenia jest przecież m. in. odkrycie własnej tożsamości — wszystko jedno, czy cel ten nazwiemy za modernistami objawieniem ludzkiej jaźni, czy też określimy np. Jungowskim terminem indywiduacji²⁸.

Podobnie niezwykłych, choć może nie tak demonicznych biografii znajdujemy w tej twórczości znacznie więcej. Krytyka często wytykała niesłychany „uniwersalizm” księdza Fausta, Ariamana i innych bohaterów Micińskiego, którzy

żyją z rozpiętą samowolą bezkarności; są sobą, gdy chcą — stają się naraz Himalajami lub, powiedzmy, Sabałą, Hannibalem, wieżą Eiffla albo jeziorem Genezareth, gdy im się spodoba²⁹.

Posługując się banalnymi kryteriami życiowego prawdopodobieństwa i motywacji realistycznej nie umiano dostrzec roli, jaką ustrukturyrowane symbolicznie lub mitycznie postacie pełnić miały w formułowaniu ponadfabularnych sensów ideowych utworu. „Nadludźcy” i „heroiczni” bohaterowie powieści Micińskiego będąc — jak już powiedziano — czytelnymi emblematami pojęć abstrakcyjnych, nosicielami wartości etycznych oraz idei religijnych i historiozoficznych, stawali się nie tyle uczestnikami, co raczej argumentami w wielkiej dyskusji, jaka toczy się na kartach wszystkich jego dzieł. Dyskusji dotyczącej metafizycznych aspektów ludzkiej egzystencji i podstawowych zagadnień bytu narodowego, sensu dziejów i ukrytych sił rządzących historią oraz człowiekiem.

Całokształt zapatrywań Micińskiego na wszystkie z wymienionych kwestii zostaje tu rozpisany na głosy, za pośrednictwem „bohaterów-ar-

²⁷ H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*. Wrocław 1976, s.107—108.

²⁸ A. Moreno (*Jung, bogowie i człowiek współczesny*. Przełożył B. Ławicki. Warszawa 1973, s. 40) definiując i analizując proces indywiduacji pisze: „Jest to zadanie heroiczne, a często tragiczne; porównać je można z torturą inicjacji”.

²⁹ Grzymała-Siedlecki, *op. cit.*, s. 48.

gumentów” pisarz formułuje własne niepokoje i wątpliwości, usiłuje dociec prawd niepodważalnych, które nie są bynajmniej dane z góry czy przyjęte *a priori*. Dzieło staje się więc poszukiwaniem, próbą przeniknięcia Tajemnicy Istnienia. Kreacje postaci stanowią bezpośrednią transpozycję przeżyć pisarza, natomiast uosabiane przez bohaterów treści ideowe stają się budulcem konstruowanego przez autora metafizycznego i zarazem dialektycznego systemu myślowego.

Piszący o twórczości autora *Nietoty* podkreślali niejednokrotnie swowisty „wewnętrzny autobiografizm” jego dzieł, które

mają tylko jednego jedyne i zawsze stałego bohatera: samego Micińskiego. [...] trzeba się z tym pogodzić, że powieść [...] Micińskiego to tylko forma pozoru, którą on podejmuje dla przeprowadzenia wielkiej dysertacji z samym sobą⁸⁰.

Rzutuje to na kształt fabularny tych powieści, formę narracji i sam sposób prezentowania postaci, określa rolę wyznaczoną wirtualnemu odbiorcy, a przede wszystkim przedstawiony wyżej status ontologiczny bohaterów charakteryzujący się szczególną syntetycznością i poliwalencją. W warstwie narracji następuje mianowicie zatarcie granic między opowiadaniem dotyczącym zewnętrznych zdarzeń, „obiektywną” prezentacją bohatera, a subiektywną refleksją i ekspresją na wskroś liryczną. Mamy tu do czynienia z charakterystycznym dla ekspresjonizmu zabiegiem polegającym na zdeterminowaniu formy utworu i obrazu kreowanego świata przez subiektywne treści przeżywającego podmiotu. Zgodnie z tą zasadą — jak pisze Bożena Danek-Wojnowska —

struktura kompozycyjna bohaterów Micińskiego przedstawia się jako [...] swowista i ruchliwa maska, pod której postacią autor przeżywa samego siebie i z własnego losu usiłuje wydobyć najbardziej powszechne i stałe wyznaczniki ludzkiego losu w ogólności⁸¹.

Jak zaznaczono na wstępie — fabuła powieści Micińskiego oparta została na schemacie wtajemniczenia. Przeprowadzona na ich kartach konfrontacja idei, poszukiwanie trwałych wartości i rozwiązań sprawia, że „klasyczna” niejako relacja mistrz—uczeń zostaje poddana znamiennej transformacji. Floryńska zestawiając tę podstawową sytuację fabularną z kształtem dialogów Słowackiego zauważa słusznie, że o ile w *Wykładzie nauki* „mistrz jest absolutnie dojrzały duchowo i swoją pełną wiedzę powoli odsłania uczniowi”, o tyle

Stosunek między uczniem a nauczycielem w *Księdzu Fauście*, *Nietocie* jest wybitnie dialektyczny.

Ostateczne pewności kształtują się w nieustannej polemice; prawdy nauczyciela, nim zostaną przyjęte, są podważane, sprawdzane według kryteriów zdroworozsądkowych, emocjonalnych i naukowych. Wiedza jest tu o wiele bardziej tworzona niż odkrywana, wysiłek ucznia niewspółmiernie większy,

⁸⁰ *Ibidem*, s. 47—48.

⁸¹ Danek-Wojnowska, *op. cit.*, s. 290; zob. także s. 284—289.

adept nie jest bowiem „otwarty” na naukę, lecz programowo nieufny i wątpiący. [...] Sam nauczyciel też nie jest monolitycznie niezmienny: on również kształtuje się w polemice, ujawnia te same wahania i wątpliwości, które posiada uczeń. Ostateczne zwycięstwo jest zwycięstwem i osiągnięciem ich obu³².

Zwycięstwo to poprzedzone jest nie tylko wspólnymi wysiłkami, ale także „bitwą pojęć” (tytuł kluczowego rozdziału *Xiędza Fausta*), przybierającą momentami charakter do tego stopnia dramatyczny, że zarówno Piotr, jak i Ariaman dopuszczają się (nieudanych zresztą) zamachów na życie swych przewodników (N 358; XF 265—266).

Momentami partnerskiej, ale przecież ukształtowanej przez cały czas hierarchicznie relacji mistrz—uczeń odpowiada organizacja porozumienia nadawcy i odbiorcy. Projektowana rola czytelnika jest tu niesłychanie istotna, narrator usiłuje oddziaływać nań odwołując się do jego wyobraźni, intuicji, emocji i intelektu. Temu celowi podporządkowany jest nie tylko styl, metaforyzacja języka, emocjonalnie ukształtowana składania oraz częste akcentowanie płaszczyzny narracji. Wypróbowanymi sposobami nawiązywania kontaktu z odbiorcą są kierowane doń aluzje mitologiczne i biblijne, nawiązania do faktów kulturowych i historycznych, aktualnych wydarzeń politycznych, a także osiągnięć współczesnej wiedzy i myśli filozoficznej³³.

Podobną funkcję pełnią również częste wzmianki i uwagi o charakterze autotematycznym. Szczególnie interesujących przykładów dostarcza tu *Nietota*. Oto w jaki sposób narrator zapowiada przytoczenie w tekście zapisków Ariamana:

Mrok z nich bije. I może czasem światło. Allah Kehrim — Bóg jest miłosierny. Niech każdemu, kto wart jest, da wiedzę, fantazję, imaginację, natchnienie tudzież intuicję.

Bowiem pismo nasze jest szyfrowane i sympatetyczne — widzialnym staje się tylko pod skalpe[le]m myśli — i od wpływu Ognia. [N 188]

W innym miejscu narrator wtrąca: „Rozewrzeć trza inny wzrok w sobie, aby to wszystko widzieć [...]” (N 400—401). Łatwo zauważyć, że wypowiedzi te nie tylko określają istotę samego przekazu, postulują warunki i sposób czytania, ale także projektują wirtualnego odbiorcę („Każdy, kto wart jest” — a zatem, kto może być partnerem narratora). Związana jest z tym swoista „dwukierunkowość” owych przekazów: treści należące do świata przedstawionego, odnoszące się doń komentarze narratora czy też wskazówki i pouczenia udzielane uczniom przez mistrzów są równocześnie — niejako „ponad głowami” bohaterów — adresowane do czytelnika.

Mamy tu zatem do czynienia ze szczególnego rodzaju aktem komunikacji literackiej: utwory przedstawiające proces wtajemniczenia wy-

³² Floryńska, *op. cit.*, s. 113—114.

³³ S. Wysłouch, *Strategia narratora i odbiorcy w powieści ekspresjonistycznej*. „Twórczość” 1975, z. 5, s. 102—103.

stępujących w nich postaci służyć mają zarazem inicjacji odbiorcy. Z funkcją poznawczą tych dzieł została ściśle powiązana ich funkcja konatywna. Wtajemniczony bohater stanowi nie tylko *alter ego* narratora, ale jest jednocześnie obrazem wpisanego w tekst — czytelnika, któremu mają być przekazane określone treści. Kreacja postaci staje się w ten sposób jednym z podstawowych środków autorskiej perswazji, co pozostaje w związku z „interwencyjną” rolą, jaką Miciński wyznaczał swoim utworom zarówno publicystycznym, dramatycznym, jak i epickim.