

Elżbieta Rzewuska

Tadeusz Miciński wobec Wyspiańskiego

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 8, 45-62

1973

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.

Elżbieta Rzewuska

TADEUSZ MICIŃSKI WOBEC WYSPIAŃSKIEGO

Na marginesie *U wrót Hadesu* Tadeusza Micińskiego

Spośród plejady dramaturgów i ludzi teatru okresu Młodej Polski jako inspiratorzy sztuki XX-wiecznej najwięcej wagą dwaj twórcy: Wyspiański i Miciński. Miciński, nie wystawiany za życia i nieczęsto później, tylko pośrednio wywarł wpływ na kształt polskiego teatru: jako inspirator Witkacego i jako fascynacja młodszych odeń o pokolenie twórców sceny. Osterwa, Horzyca, Schiller — wszyscy oni znali go osobiście, uwielbiali i — jak wspominał Jarosław Miciński — marzyli o inscenizacjach. Częściej jednak pozostawał dla nich tylko doświadczeniem intelektualnym, którego śladów wypada szukać pośrednio.

Burzliwy temperament Micińskiego, który nie pozwalał mu pogodnie znosić doli „dramaturga nieteatralnego” skłócił go z ludźmi sceny. Wśród pisarzy czuł swą wyższość: podkpiwał z pisarstwa Rydla, protestował przeciwko werdyktom konkursów dramatycznych dających przed nim pierwszeństwo grafomanom. Inspiracji dla siebie szukał albo w tradycji romantycznej albo u współczesnych twórców obcych, u Stanisławskiego i w Hellerau. W kraju partnera — i nie tylko partnera — widział chyba jedynie w Wyspiańskim. Jego sąd o twórcy *Wyzwolenia* można uważać za wykładnik stosunku do polskiej awangardy teatralnej. Wzajemne stosunki tych pisarzy są dotąd zupełnie zaniedbanym przez badaczy tematem, który mógłby wiele wnieść do wiedzy o epoce.

Stanisław Wyspiański był starszy odeń zaledwie o cztery lata¹. Sława literacka malarza rychło zaćmiła gwiazdę Micińskiego, który do momentu śmierci rywala ogłosił jedynie *Kniazia Piatomkina* i napisał pierwszą, jeszcze nie publikowaną wersję *Bazylissy*. Wprawdzie w roku 1903 i 1904 „Ateneum” zamieściło *Noc rabinową*, ale nie było to opracowanie pełne i ostateczne. Miciński był uważany przede wszystkim za liryka; jako dramaturg Wyspiański wyprzedził go na drodze do sławy. A przecież debiutował na scenie wcześniej niż wielki współczesny, bo już w roku

1896, pisząc z Sewerem *Marcina Łubę*². Pierwsze drukowane próby dramatyczne Wyspiańskiego (a więc prócz *Daniela* i *Królowej Korony Polskiej*) pochodzą z roku 1898: to *Warszawianka* i *Legenda*. Tę sytuację maluje w swych wspomnieniach Nowaczyński:

„Przed *Weselem* traktowało się dramaturgię Wyspiańskiego z respektem acz z zastrzeżeniami a nie bez sarkazmu. I to ogólnie, niech nikt dziś nie łże, że «już wtedy». Nieprawda. Stawiało się go za Tetmajerem, Rydlem, Żuławskim, gdzieś obok Rittnera przy Micińskim.”³

Ta pierwsza oczywista dla współczesnych „równość” Wyspiańskiego i twórcy *Łuby* musiała być bardzo istotna dla ambitnego i drażliwego poety. O kontaktach osobistych obu pisarzy wiemy niestety niewiele. Przepadła istniejąca ponoć⁴, odgrzebaną na którymś z krakowskich strychów ich bogata korespondencja. Miciński mógł poznać Wyspiańskiego bardzo wcześnie, w okresie swoich krakowskich studiów w roku 1893. Prawdopodobnie spotykali się w salonach Sewerów, w których Miciński był stałym bywalcem. Później, gdy dłużej przebywał w Krakowie w latach 1898 - 1901 musiało dojść do dużej zażyłości, jeśli nie przyjaźni. Jeszcze w roku 1902 Wyspiański zdołał winietami tom wierszy Micińskiego *W mroku gwiazd*. Złośliwa karykatura Micińskiego jako Samotnika w *Wyzwoleniu* wystawionym w lutym 1903 r. dowodzi, iż już wówczas zmieniły się ich wzajemne stosunki i że Wyspiański nie aprobował upozowanego na maga poety⁵. Wydane wspomnienia i przekazy ustne, wzajemnie się potwierdzając, mówią o istniejącym między nimi konflikcie osobistym, którego natury nikt jednak nie znał bliżej. Tadeusz Hiż pisał: „nigdy nie udało mi się zbadać tajemnicy tej nieprzyjaźni, o ile wyczułem, wzajemnej”⁶. Spytany wprost, Miciński odparł: „proszę pana, to był pojedynek literacki, nawet nie bardzo szlachetny. Zadawnione porachunki osobiste”⁷.

Mimo owej waśni stosunki były podtrzymywane. Zachowany raptularz Wyspiańskiego wspomina o dwukrotnej wizycie Micińskiego w mieszkaniu malarza w kwietniu 1905 r. Cel wizyty w dniu 21 kwietnia gospodarz wyjaśnia: Miciński „czyta mi swój artykuł o teatrze”⁸. Ukazał się on jako *Teatr-Swiątynia* 4 maja 1905 r. w „Słowie Polskim”, mając być argumentem za kandydaturą Wyspiańskiego w jego zabiegach o uzyskanie dyrekcji teatru krakowskiego. Artykuł ten, opublikowany tuż przed rozwiązaniem konkursu, jest apoteozą Wyspiańskiego jako twórcy teatru monumentalnego, a przede wszystkim — nowego teatru polskiego:

„Czy będzie on mógł zrobić wszystko, aby teatr miejski stał się tym, czym Bayreuth i teatr Stanisławskięgo w Moskwie — nie wiem, lecz może zrobi pod jednym względem więcej — uderzy i zagra naszymi duszami, jak surmą wykópaną z namułu Odry i Dniepru.”⁹

Przewidywany tu „amfiteatr umarłych i żywych, wykuty wśród gór”¹⁰ bardziej niż Wyspiańskiego przypomina własne propozycje Micińskiego zawarte w *Nietocie* i późniejszych próbach dramatycznych. Wyspiański został tu więc potraktowany jako potencjalny realizator własnych marzeń i wizji poety. W tekście tym nie da się odnaleźć ani śladu osobistych żalów czy pretensji, które nie zdziwiłyby czytelnika znającego *Wyzwolenie*. Bogatym źródłem wiedzy o stosunku Micińskiego do rywala jest zachowany w rękopisie niepełny tekst dramatu *U wrót Hadesu. Misterium na tle śmierci i dzieł Stanisława Wyspiańskiego*¹¹.

Pojawiający się u wrót Hadesu Wyspiański opowiada Charonowi o swym pogrzebie, na którym dawni antagoniści i wrogowie zjednoczyli się w układaniu pogrzebowych laurek. Sądzić można, że ta opowieść zawiera transpozycję własnych, świeżych jeszcze wrażeń poety z obrzędów. Tekst więc przypuszczalnie powstał już w roku 1907. Poeta nigdy nie podjął publikacji utworu. Nie wiemy o niej nawet z zapowiedzi na obwołutach, w których tak chętnie artysta powiadał o niedrukowanych i często nigdy nie ukończonych dziełach. Mogło się na to złożyć wiele przyczyn. Utwór w przeważnej części stanowi montaż cytatów z różnych tekstów autora *Wyzwolenia*, reszta zaś, pisana własnym słowem Micińskiego, podejmuje model wersyfikacyjny Wyspiańskiego. Ale ten zamiar napisania pastiszu nie powiódł się. Modernistyczna sztampa stylistyczna, rytm i rym dają w rezultacie niezamierzony efekt parodystyczny a grafomańska forma kłóci się z panegirycznym tematem. Być może Miciński odrzucił rzecz jako twór nieudany, nie jedyny zresztą w jego nierównym dorobku. Może zaś zaważył na tym osobisty charakter tekstu, nazbyt czytelny ekshibicjonizm i megalomania autora. Dla dzisiejszego czytelnika to najciekawsze zachowane wyznanie osobiste o wielkim rywalu, tekst jak żaden inny obnażający wspólnotę poglądów, inspiracje, wpływy i fascynacje dziełem Wyspiańskiego.

Podtytuł utworu wprowadzający pojęcie „misterium” wskazuje na rangę prezentowanych spraw, które traktowane są tu jako ostateczne, mają wartość bezwzględną. Ma to być sprawa podstawowa dla kultury polskiej, której symbolem staje się Wyspiański — kreator *Wyzwolenia*, *Akropolis* i *Legionu*. To pierwsze w twórczości Micińskiego misterium przedstawia Wyspiańskiego jako twórcę koncepcji narodowej wyrażającej wiarę w przyszłe zmartwychwstanie, wyzwolenie i odrodzenie Polski, wydobycie jej z bagna ideowego i duchowego. Rzecz rozgrywa się „u wrót Hadesu” i u stóp „narodowej Sfingi”, w obecności najwyższego autorytetu „Niewidzialnego”, który jest Chrystusem-Heliosem Słonecznym. „Nieboszczyk Wyspiański” — jak go z istic barokowym smakiem nazywa autor — nim przejdzie do krainy cieniów wyczarowuje swój ostatni spektakl. Pragnie w nim zawrzeć wszystkie idee przewodnie swojej dra-

maturgii. By uprawdopodobnić tę mistyfikację, Miciński niemal wyłącznie posługuje się cytatami, cytatami konstruowanymi i cytatami struktury dzieł Wyspiańskiego. Zostały one potraktowane jako tworzywo, język wypowiedzenia, nie respektuje się bowiem zupełnie pierwotnego kontekstu sytuacyjnego i celów, którym służyły. Z tych elementów konstruuje się tu nową fabułę, której zamysł świadczy o sposobie odczytywania twórczości Wyspiańskiego a zarazem eksponuje to, co w niej było szczególnie bliskie Micińskiemu.

Ma to być obraz „pradawnego Lechity”, „Polaka wyrodzonego z wielkiej rodziny Poloniuszów”¹², „polskiego Hamleta”¹³, który walczy, błądzi i ostatecznie zwycięża. Symboliczną drogę nowego bohatera do doskonałości prezentują tu działania kilku „wiodących postaci”. Rzeczywistość kreowana to starcie przeciwników wyrażających opozycyjne racje. Konflikt nie ma charakteru dramatycznego, jest zredukowany do kilku sytuacji i symbolicznych gestów teatralnych skomentowanych w wypowiedziach bohaterów. Kompozycja taka jest cytatem struktury *Wyzwolenia*. Role inscenizatora — Konrada i Reżysera pełni tu Wyspiański. Samo zaś widowisko przypomina konflikt Konrada i Geniusza. Znamienne jednak dla lubiącego komplikacje fabularne i zawilości ideowe Micińskiego — konflikt ów po każdej ze stron prezentuje nie jedna, lecz para postaci. Postawę antagonisty ideowego przyjmuje tu Szatan i Mickiewicz — oczywiście Mickiewicz jako postać literacka z *Legionu*. Protagonistą jest Wieczny Wędrowiec i Chochoł.

Miciński stworzył główne postacie misterium, mniej ważne zaś to powszechnie znani bohaterowie dramatów Wyspiańskiego. Wyraźnie widać, że jest to już ich drugie życie literackie. Są to ożywające posągi Nike, Warszawianka, Rusałki, Strzygi, Erynie, Echo, Widma, Poloniusz, Sędziowie piekielni. To także tłumy statystów w typowy dla Micińskiego sposób obdarzane mianami bohaterów Norwida i twórcy *Wesela*: Wanda i Quidam, Krasnopanie, Achilles i Hektor, Meleager, Odys. Wszystkie one pełnią funkcje greckiego chóru w transpozycji spotykanej u Wyspiańskiego: zapowiadają i oceniają sytuację, umożliwiają dialog samotnemu bohaterowi — tak jak czynią to Maski w *Wyzwoleniu*. Inspirowały nastrój i wyrażają go. Są wreszcie także projekcją psyche bohatera lub personifikacją jego trwóg jak Echo i Erynie w utworze macierzystym. Operują tekstem Wyspiańskiego, lecz często „pożyczanym” i kompilowanym z wielu ról. Kanon dzieł Wyspiańskiego stał się światem wszystkich przywołań kulturowych tekstu.

Treści ideowe, które zawiera inscenizowane przez Umarłego widowisko, to rozprawa sił aprobowanych z przewyciężanymi. Przedstawiono to w trzech kompleksach scen, które można określić jako: 1) sprawa z Mickiewiczem, 2) rozprawa Wiecznego Wędrowca z Szatanem, 3) walka i po-

jednanie Chochoła z Wiecznym Wędrowcem. Potem następuje zamknięcie widowiska i powrót z płaszczyzny „teatru w teatrze” do bram podziemnego państwa. Wszystkie przywołane postacie uczestniczą w pochodzie pogrzebowym Wyspiańskiego i głoszą apoteozę swego twórcy.

Każda z tych części prezentuje odrębny problem istotny dla stosunku poety do „czwartego wieszca”. Pierwsza partia, rozpoczynająca inscenizację „teatru w teatrze”, powtarza tekst sceny XII *Legionu*, w której Mickiewicz pełną wioślarzy łódź wiedzie na zatratę. Wprowadzone skróty nie zmieniają sensu ani wyglądu przedstawień. U Wyspiańskiego scena ta liczy 224 wersy (prócz 12 wersów didaskaliów), w *U wrót Hadesu* zawarła się w 150 wersach. Ani jedno zdanie nie zostało tu dopisane przez Micińskiego. Znacznie zmienił jednak interpunkcję, czasem wyzyskiwał jako tekst główny przypisy reżyserskie oraz wprowadził wyimek z didaskaliów *Wyzwolenia*, w którym zapowiada się ukazanie Geniusza. Fragment ten tutaj poprzedza pojawienie się Mickiewicza, co silnie podkreśla przypisywaną obu tym postaciom wspólną postawę oraz zależność od romantycznego mitu wieszca. Układ sceny, wierność propozycjom Wyspiańskiego, brak zabiegów montażowych znamiennych dla dalszych partii tekstu dowodzi, że scena ta była bardzo ważna dla autora. Reprezentuje ona ten wątek problemowy twórczości Wyspiańskiego, który Miciński uważa za charakterystyczny i doniosły, i który z entuzjazmem aprobuje. Jako fragment *Legionu* była ona związana z konkretnym problemem historycznym, tutaj odarta z kontekstu, nabiera cech uniwersalnych jako sprawa stosunku do romantyzmu w ogóle, tradycji, które przekazał pokoleniom, klęski, do której wiódł. W *U wrót Hadesu* jest pierwszym ogniwem pokazanej problematyki narodu i jego kultury.

Dzieło romantycznego wieszca z *Legionu* w następnej scenie *Misterium* kontynuuje Szatan, którego dokładnego odpowiednika już nie odnajdziemy w kanonie tekstów Wyspiańskiego. Tłum, zniechęcony klęską legionu, kreuje Szatana na swego wodza. Ten, porwawszy za sobą naród, chce wwieść go w „kościół umarłych”, postępując za sztandarem z napisem: „siła przed prawem”¹⁴. Idzie „pobić wieszcz Juliusza jego własną bronią”, bo „oskarżając nie nabrał nawet innej mowy, niż miał Król Duch”¹⁵.

Wypowiedzi Szatana są kontaminacją tekstów z *Króla Ducha*, rozmowy Konrada z Maskami i Eryniami, Samotnika z Echem, słów Hestii, Bolesława Śmiałego, którego prześladowuje trumna. Szatan mówi także słowami Odysa-Wygnança i Laertesa pojedynkującego się z Hamletem. Reprezentuje więc myśli wielu postaci. Łączy je bunt, poszukiwanie nowych idei i rozwiązań, jednak ciąży na nich błąd, klątwa, wina, a taka postawa w ostatecznym obrachunku jest nie do przyjęcia. Postacie, których mową posługuje się Szatan, to tylko reprezentanci idei, lecz całkowicie lekcewały się tu ich osobowość. By użyć formuły Wyspiańskiego, są

traktowane „zgodnie z tradycją teatralnych manekinów”¹⁶. Szatan ma być syntezą kreowanego przez Wyspiańskiego buntownika i „zatraceńca”¹⁷ o wielu imionach. Miciński nie interesuje się anegdotą fabularną, w jaką uwikłana była postać Bolesława, Odysa, Konrada czy Hamleta. Istotna jest tylko jej pierwotna funkcja dramatyczna i ideowa, jej znamieny stosunek do świata.

Szatan wypreparowany z dzieł Wyspiańskiego staje się tragicznym Luciferem, którego bunt w odmienny sposób i poprzez inną anegdotę historyczną przedstawiał Miciński we własnych dramatach: *Bazilissie*, *Patiomkinie*¹⁸. Poeta sprowadził do wspólnego mianownika sprawy istotne dla obu twórców, jakże przecież odmienne w konkretyzacjach, dowodząc identyczności problemów i reprezentowanych przez bohaterów postaw.

Pojawiający się w następnej scenie Wieczny Wędrowiec proponuje inne wyzwolenie niż ten nietzscheański Szatan, aprobowane przez najwyższego obserwatora — Chrystusa-Heliosa. Nowy bohater mówi o wiele mniej od swego antagonisty przejmując teksty Masek z *Wyzwolenia*, *Hamleta* w przekładzie Wyspiańskiego, Odysa, obserwatora z ostatniej sceny *Powrotu Odysa*, Harfiarza z *Akropolis*, fragmenty liryków. Jako przeciwnik Szatana jest kontrpropozycją wobec postawy bohaterów Wyspiańskiego, lecz sam także wywodzi się z jego tekstów, jest mu bliski. W walce z Szatanem interweniuje Niewidzialny rzucając młot. Jest to aluzja do *Rapsodu o Kazimierzu Wielkim*, w którym król ze swej nadobłocznej pozycji rzuca młotem w naród, by go zbudzić z martwoty. W *U wrót Hadesu* z ziemi odpowiada Wieczny Wędrowiec podejmując młot i walcząc z Szatanem. Sytuacja teatralna kontaminuje działania, gesty i dialog z pojedynku Hamleta i Laertesza ze *Studium o Hamlecie* oraz dyskurs Konrada z *Maskami*¹⁹. Wieczny Wędrowiec jest tak jak Hamlet bliski zwycięstwa. Po drugim dotknięciu mieczem usuwa się, Szatan zostaje „sam już na wielkiej pustej scenie”²⁰ i słowami Samotnika rozmawia z Echem. Po wznowionej walce i po trzecim pchnięciu żądny zemsty Szatan, szarpany przez Erynie, osłabiony, pocrzepia się ze studni Kaina. Wówczas z łuku strzela do Wiecznego Wędrowca strzałą pogardy: „mnie pokonać nie podobna — bo na twój argument z ducha — ja mam otchłań instynktów kraba i ośmiornicy”²¹. Triumfujący Zły zostaje jednak przeklęty, prześladowany przez trumnę i uwięziony przez Charonową łódź. Każda z tych sytuacji i gestów jest aluzją do dramatu Wyspiańskiego. Sensem tego starcia jest kontynuacja problematyki sceny poprzedniej, próba czynnego przewyciężenia racji, w które obdarzał swych buntowników Wyspiański.

Pierwowzorem dla takiej walki była rozprawa Konrada z Geniuszem. Słowo wspiera patetyczny gest: rytuał pojedynku, rzucanie młota, strze-

lanie z łuku, odstawiony puchar z trucizną. Nie sposób jednak przełożyć te symboliczne zachowania na konkretne, realne propozycje ideowe czy polityczne. Podobnie wyglądał wszak i „czyn”, o który wołał w *Wyzwoleniu* Konrad. Pozostał „gestem” i „wypowiedzeniem”; w tekstach Wyspiańskiego nie ma materiału na nic więcej. Ale tego nie podkreśla Miciński, bardziej od swego wielkiego kolegi odległy od realiów politycznych i konkretów. Obaj, inspirowani lekturą romantyczną, podejmują z nią polemikę wewnętrzną nie opuszczając tej samej płaszczyzny, nie zmieniając perspektywy widzenia. Pochłonięci obsesyjną myślą odnowy narodu, jako politycy na tle swoich czasów są równie staroświeccy i anachroniczni.

Miciński traktuje serio swego „pozytywnego” bohatera, nie traci jednak dystansu wobec własnych propozycji. Przestrożą był mu zapewne Samotnik z *Wyzwolenia*. W tekst wplata więc wypowiedzi o charakterze autotematycznym, podobne tym, jakie krytycy kierowali personalnie do niego:

„Cały ten aparat tajemniczości i wizji nastrojowo-makabrycznych — cała ta frazeologia egzotyczna, wysilona, to gzygzakowanie myśli wśród kabalistycznych urwisk i przepaści — ten romantyzm wieszczów — do duszy Słowiańskiej nie trafia, co? [...] to wszystko są strzępy i całuny zamierającej już powoli manii do majaczeń dekadencjonalnych [...] — czas najwyższy zrzucić magiczne płaszcze, pozbyć się póz pytyjskich tworząc nie dla gromadki wybranych smakoszków lub wtajemniczonych uczestników biesiady mistycznej.”²²

Dobra wiara tej wypowiedzi jest zdyskredytowana przez włożenie jej w usta postaci skompromitowanej, Poloniusza ze *Studium o Hamlecie*. Scena ta jest także zmiennym pendant do złośliwości Wyspiańskiego malującego Micińskiego w podobny sposób:

Myśli go dręczą, gubią, dławią;
Myślami tron buduje dla się;
aż w myślach z tronu w otchłań runie.²³

Rozprawa z Szatanem pointuje dyskurs ideowy utworu. Przewyciężenie nęcącej, a wiodącej ku zniszczeniu perspektywy jest charakterystyczne dla myśli Micińskiego. Zdaje on sobie sprawę, że jest to jego własna propozycja, której nie podzielał Wyspiański z natury „tragik” i pesymista. Pisał o tym Miciński omawiając witraże artysty:

„Chorobliwość nadaje większości jego dzieł znamiona trupich plam, których nie ma wyjątkowo w jego *Polonii*, które mają rację bytu w jego upiornym *Kazimierzu Wielkim*, ale które przerażają miast hartować, w większości jego utworów i dzieł.”²⁴

Wieczny Wędrowiec jest czymś więcej, niż postacią z tekstów Wyspiańskiego, prowadzi bowiem na nowe szlaki. Imię nawiązuje do średniowiecznych i romantycznych motywów Wiecznego Tułacza, spopularyzowanych

także w Młodej Polsce, zwłaszcza za sprawą literatury czeskiej. Bohater nasz nie ma jednak znamion wyrzutka wyklętego ze świata ludzi, człowieka bez nadziei ekspiacji. Istotny jest tu jedynie motyw nieustającej wędrówki, poszukiwania. To Pielgrzym z pism wielkich romantyków. Na te obrazy nakładać się może także lektura *Zaratustry* Nietzschego. Wypada także przywołać postać Maga Litwora z *Nietoty*, którego losy i cele działania są identyczne.

Trzecia scena widowiska to rozpoznanie wzajemne oraz pojednanie Wiecznego Wędrowca i Chochola. Niedawni antagoniści, skłóceni bracia, dostrzegają identyczność swych samotnych dróg. Inicjatywę przejawia Chochół — ongiś zwycięzca i uzurpator „jedynej chwały”, dziś, sterany walką, podobny „zmartwychwstałemu Łazarzowi”, „rab Losu zewnętrznego”. Idąc „ku przepaściom swym” „znika w otchłani mogilnej”²⁵. Kontynuację sprawy pozostawia skrzywdzonemu starszemu bratu „Ezawowi Słowiańskiemu” — Wiecznemu Wędrowcowi. Dialog tych dwu postaci zmontowany jest z tekstu pojednania Ezawa i Jakuba w *Akropolis* i poszerzony o partie pisane prozą — zresztą nieciekawą artystycznie.

Scena ta nic nie dodaje do propozycji ideowych zarysowanych uprzednio. Nieuchwytna jest różnica postaw Chochola i Wiecznego Wędrowca. Przy założeniu, że postacie charakteryzują się jedynie przez głoszone poglądy, są apsycho logiczne i płaskie, zdają się być rozpisaniem jednej roli na dwie. Zabieg podobny znamy z *Wyzwolenia*. Trudno jednak odnaleźć tutaj motywację podobnego podziału. Macierzysty motyw konfliktu między braćmi w *Akropolis* nie ma wiele wspólnego z podejmowaną tu problematyką narodową. Nie wyrażając swoich intencji wprost autor przekornie namawia odbiorcę do rozszyfrowania postaci prowokując wypowiedzią głupca — Poloniusza:

„Nic nie rozumiem. Gdzie ład? gdzie jasność? Kto jest Wieczny Wędrowiec? Jeśli sobowtór Chochola, czemu z nim walczyć musiał?”²⁶

Postaci te wyraźnie różni tylko biografia i wygląd, który je zdradza. Szczególnie Chochola: jest on „wyschły od cierpień — obandażowany — widać, że do ręki bezwładnej ma przypiętą tarczę — a dwoma palcami jedynie ruchomymi drugiej ręki głaszcze struny”²⁷. Taki wygląd niewątpliwie jest aluzją do poety-malarza, a przydane imię zaczerpnięte z *Wesela* nawiązuje do przekonań o pesymizmie Wyspiańskiego. Chochół jest symbolem bezradnej bierności i rezygnacji, choćby przejściowej, lecz uniemożliwiającej walkę. Wieczny Wędrowiec zaś „wlecz skrzydła pośród ostów, na skrzydłach tych są zerwane łańcuchy”²⁸. „Na kowadło uderza w strunę wielką, omszałą ze znakiem Svastiki”²⁹. Łańcuchy są rekwizytem Konrada, ale swastyka to niewątpliwie znak rozpoznawczy Micińskiego-maga. Przypomina to inny portret, ironiczny:

Włoką się za nim dziwne płaszcze
ze starych kronik, które czytał,
z orłów wypchanych pakułami
z broszur, gdzie jaką myśl zachwytał,
z strzepów szalów (niegdyś były nowe
były: purpura, jedwab, złoto),
dzisiaj w koronkę zdarte, płowe,
gdy je niejedna plama plami
świecą jak pełne gwiazd rzeszoto.³⁰

Tak więc Wieczny Wędrowiec jest magiem, na którego w plotce literackiej kreowano Micińskiego. Istotna i znacząca zdaje się być historia braci-antagonistów paralelna do wzajemnego stosunku obu pisarzy.

Dowodów na to, że scena Wiecznego Wędrowca z Chochołem miała być okazją do osobistych i poetyckich rozrachunków Micińskiego z Wyspiańskim dostarczają przede wszystkim wyznania Chochoła. Wieczny Wędrowiec ostrzegał go przed „polskim przeznaczeniem”, które sam zmógł tak, iż jest ostatecznym triumfatorzem — on pokonał Szatana. Chochoł kiedyś ranił Wędrowca „strzałą nieprawdy”, a gdy ten był zbyt poraniony, wyzyskując słabość starszego brata wziął mu pierworództwo i został „królem jedynym w Słowiańszczyźnie”³¹. Wyznaje: „prorokiem chciałem być — wsparty jeno na mym rozsądku [...] Wiodłem mój naród będąc sam, oślepiem żagwią Eryni”³². Znamienne, że jedynie w tych partiach tekstu, prócz wstępu-ramy, pojawia się własny tekst Micińskiego pisany prozą i tylko inkrustowany cytatami. Temperament ponosi autora, napięcie afektywne, towarzyszące odzwierciedlaniu osobistego konfliktu z Wyspiańskim, wyraża się użyciem przez Micińskiego własnych sformułowań.

Interpretację sceny między Chochołem (Wyspiańskim) i Wiecznym Wędrowcem (Micińskim) jako osobliwej psychodramy obrazującej konflikt pisarzy potwierdzają słowa wypowiedziane przez Umarłego-Wyspiańskiego. Staje się jasne, że ich adresatem jest Miciński:

Owszem, błądząc po ciemnych wertepach Wawelu,
każdy z nas bywał zaślepion gniewem, miał strzały
przed się, (któremu Psyche bogini mieni być Apollinowymi)
Strzały furkocząc przesywają stupiomienny eter,
i oślizgując się na tłumów mokrej wielorybiej skórze
uderzają w tych braci Witezia, których on miał za wrogów!
Więc strzelał do nich jak do gwiazdnej tarczy.
Niechybnie, możni różokrzyżowcy Witezie,
Mając dziewięć komór w swym sercu, łatwiej są do ugodzenia —
dla strzał — godzących z tak wysoka...
Lub raczej łatwo jest uderzyć w serce, które idzie tuż wraz z nami.³³

Gest pojednania następuje z inicjatywy krzywdziciela — Chochoła-Wyspiańskiego, lecz dopiero u kresu jego życiowej wędrówki. Scena pojednania była projekcją marzeń o rozwiązaniu konfliktu z poetą, z którym się ongiś poróżnił i przez którego czuł się pokrzywdzony i zdradzony. Bez względu na obiektywną wartość obrazu konfliktu sytuacja prezentowana tu oddaje w pełni emocjonalny stosunek Micińskiego do twórcy *Wyzwolenia*, żal, urazę i szczerzy podziw dla jego dzieł. Jest hołdem złożonym Wyspiańskiemu, ale — jako równemu sobie nie zaś mistrzowi i przewodnikowi. Konflikt zrodziła może kpina zawarta w postaci Samotnika, może jakieś osobiste wcześniejsze starcia, których w życiu Micińskiego było wiele a i przyjaźnie Wyspiańskiego bywały równie burzliwe. Pobrzmiewa tu pogłos urażonych ambicji Micińskiego, który przecież pierwszy pisał — był starszym bratem, któremu wykradziono pierworództwo. Owa rana bolała go tym bardziej, że osobiście czuł się bliski poglądom i ideałom odtrącającego go brata. Tekst podkreśla różnicę postaw: Wyspiańskiego jako Chochoła — męczennika sprawy narodowej i czwartego wieszca — oraz własnej Micińskiego, stawiającego z większym optymizmem problemy bardziej uniwersalne i w szerszej perspektywie historycznej — Wiecznego Wędrowca, którego droga wiedzie w przyszłość.

Dramat jest niezmiernie interesującym kluczem do analizy wpływów i zależności Micińskiego od twórcy *Wyzwolenia*, próbą krytycznej oceny jego dorobku, wyboru spraw najbliższych sobie i przełożenia ich na własny język teatralny. Jest więc zbiegiem analogicznym — acz innym w formie i nieudanym artystycznie — do interwencji Wyspiańskiego w tekst *Hamleta*.

Wyspiański polskiego *Hamleta* sytuuje w innej scenerii i wpisuje we własną poetykę teatralną; podobnie postępuje Miciński. „Misterium” jest bowiem charakterystyczne dla konwencji teatralnej poety. Do jej elementów należy uniwersalność czasu i miejsca (tak w *Nocy rabinowej*, ramy *Termopilów Polskich*, jasełek w *Królewnie Orlicy*, w zakończeniu *Patiomkina*), ulubione rekwizyty (sfinga narodowa, swastyka, skrzydła), ponadczasowy i alegoryczny symbolizm postaci Szatana, Wiecznego Wędrowca, Chochoła — analogonów Lucifera, wiecznego bohatera jego dramatów. Jest tu także piętrowa komplikacja planów scenicznych. To nadrzędna płaszczyzna boga — Chrystusa; niższa — Charona i Wyspiańskiego, wreszcie „teatru w teatrze” — jak w jego rękopiśmiennych *Termopilach* i *Królewnie Orlicy*. Koncepcja zdarzeń — starcie dwu postaw, dwu racji i konieczności — charakterystyczne dla *U wrót Hadesu*, to zasada konstrukcyjna *Wyzwolenia*, *Lelewela*, *Bolesława Śmiałego*, *Legendy*, *Nocy listopadowej*. Bohater jest przede wszystkim prezydentem ideologii, przekonań, a twórca porzuca klucz psychologiczny do zrozumienia postaci. Jest to

zarazem zasada kreacyjna dramatów Micińskiego: *Nocy rabinowej*, *Patiomkina*, *Bazilissy*. Konstrukcja fabularna oddala jednak wszystkie teksty zacierając podobny szkielet. Dlatego też łatwiej dostrzec owe wspólne sposoby konstrukcji obu twórców przyglądając się niewykończonym i niedużym artystycznie szkicom. Niewątpliwie takim jest *U wrót Hadesu*. W twórczości Wyspiańskiego podobne miejsce zajmuje napisany w roku 1904 *Weimar*. Podobieństwa budowy obu tekstów są uderzające³⁴.

Określenie zasad kreacji u obu poetów nie tylko w tych tekstach jako „dramatu postaw” sprowadza ich propozycje do wspólnej podstawy. Wyspiański był malarzem. Stały schemat zdarzeń wyzyskiwał do konstrukcji plastycznej, obrazowej sytuacji, mającej oczywiste odniesienie do konkretnej rzeczywistości historycznej z jej realnym miejscem akcji, „prawdziwością” anegdoty i werystyczną ścisłością wielu szczegółów. Wyobraźnia malarza rekonstruuje sytuację związaną z przestrzenią szczególnie nacechowaną: Łazienkami, Wawelem, bronowicką chatą czy sceną krakowską.

Inaczej jest u Micińskiego. Jak bardzo niewrażliwy jest on na urodę miejsca świadczy jego stosunek do Wawelu wyrażony w *Dzwonach Wawelu*. Siedziba królów zachowuje dlań magiczną wartość, proponuje jednak taką jej przebudowę, która zniszczyłaby całkowicie jej wygląd. Natomiast tak ważne dlań motywy widowiskowe, np. Giewontu, Ornaku są zdaniem Wyspiańskiego wyświechtane i banalne³⁵. Konflikt dramatyczny u Micińskiego ma początek w spekulacji pojęciami intelektualnymi, na które nałożono wizjonerski, splątany i niezhierarchizowany ciąg obrazów ilustrujących owe abstrakcje. Prezentacja starcia dwu przeciwstawnych sił jest tu główną — i niejednokrotnie jedyłą — zasadą porządkującą bogaty materiał fabularny. Walka owa — nie tak jak u Wyspiańskiego — nie jest ostateczna i dramatycznie rozstrzygająca. To raczej epicka prezentacja antagonistycznych postaw, których rozprawa jest zaledwie przygotowywana i zapowiadana. Przyjęta tu otwarta forma dramatu wiąże się z przekonaniem o powtarzalności i wiecznym powrocie spraw mających wymiar historiozoficzny.

W niedokończonych dramatach *Veni creator* i *Noc rabinowa* ta generalna zasada zmagania sił Dobra i Zła, nie zaś perypetie fabularne, łączy całość przedstawień. W późniejszych dramatach, *Bazilissie* i *Patiomkinie*, konflikt sił etycznych został zachowany, ale ogromnie wzbogaciła się treść projektowanych tu pojęć. Rozszerzyły się one na sferę działań historiozoficznych, przekonań o roli kultury, treści i litery, buntu i rewolucji. Ale w licznych scenach historycznych *Patiomkina* nie zatracił się spór o nadawany światu sens. Ton i Szmidt to nowy Konrad i Geniusz. Knująca przeciw światu bizantyjskiej martwej kultury Teofanu, która poprzez zbrodnie idzie ku słoneczności, to widziana w innym czasie i innej aurze

sprawa Śmiałego i borykającego się z losem Odysa. Pietyzm dla historycznych przekazów w *Termopilach* pełni tylko rolę pomocniczą w układaniu mitu o wodzu — ofierze.

„Boskie narzędzie, ofiara i pastwa Boża”³⁶ jak Odys może powiedzieć o sobie nie tylko bohater *Hadesu*, lecz także księżę Józef. Słoneczny król, bohater tytułowy innego dramatu, zmuszony do wyboru pomiędzy wartościami etycznymi pogaństwa i chrześcijaństwa wikła się w konflikt podobny do Bolesławowej rozterki między Królową-Żoną a Krasawicą. Cykl dramatów o Wenecji, świadczący o fascynacji historią i mitologią Słowian powtórzy i przetransponuje motyw wody — Wisły z *Legendy i Bolesława Śmiałego* zgodnie z nowymi tendencjami epoki zastępując rzekę demonizmem morza. Z punktu widzenia konstrukcji wypowiedzi szczególnie problem badawczy stawia *U wrót Hadesu*, który jest kompilacją wielu różnych tekstów Wyspiańskiego. Owe cytacje zostały porozbijane, przydzielone innym postaciom, wiodą ku odrębnemu tokowi fabularnemu. Mamy więc do czynienia z zabiegiem przypominającym montaż, powstały w wieku XX wraz z rozwojem sztuki filmowej, ale znany już wcześniej ludziom teatru.

Podobnym problemom musiał sprostać reżyser prapremierowej inscenizacji *Dziadów*, zmuszony do ingerencji w tekst Mickiewicza, który trzeba było okroić i przekomponować dostosowując go do możliwości sceny krakowskiej. Jeszcze odważniejsze są zabiegi Wyspiańskiego dokonane na *Hamlecie* w *Studium o Hamlecie*. Odrzuca on pewne partie szekspirowskiego tekstu jako niespoiste lub nieprzydatne w obrębie widowiska o „polskim Hamlecie”. *Studium* jest dla chłonnego czytelnika, jakim był Miciński, pasjonującą propozycją operacji, której wreszcie i on dokonał na cudzym tekście. Odmienność „polskiego Hamleta” od oryginału stała się pendant do studium o dramatach Wyspiańskiego, jak można by nazwać *U wrót Hadesu*. Nie mamy tu bowiem do czynienia z mechanicznym łączeniem różnych scen, lecz z demontażem całości na elementy i złożeniem jej na nowo tak, by przekazała nowe sensy będące własną interpretacją lektury. Jest to tworzenie mitu o Wyspiańskim, człowieku i twórcy, tak zbudowanego, jak wtedy rozumiano mity bohaterskie i narodowe.

U wrót Hadesu to utwór niedoskonały, mający charakter okolicznościowy. Konstrukcją przypomina powstające w owym czasie teksty pisane na zamówienie, pośpiesznie i bez troski o oryginalność³⁷. Jednakże to, co wprowadził Miciński w tym utworze, przyswoił sobie tak silnie, że później adaptuje do własnych dramatów nie dbając o pierwowzór.

Jak wielki był urok pomysłów Wyspiańskiego, świadczy tekst *Nocy rabinowej*, której tytuł nawiązuje do *Nocy listopadowej*. I tu akcja opowiada równocześnie o splecionych ze sobą losach bogów i ludzi. Wtór bogów greckich został tu zastąpiony przez areopag bóstw słowiańskich i li-

tewskich znanych współczesnym z popularnych opracowań. Płanetnica, wierzby i topielice, zmory, Weje i Wendy, Licho i inny „boski motłoch” przypomina fantastyczne kreacje o proveniencji ludowej z *Bolesława Śmiałego*, *Legendy*, *Skatki*.

Transpozycją motywu Wiecznego Wędrowca — maga jest w *Królewnie Orlicy* mędrzec — obieżyświat, różokrzyżowiec i polityk, który w inscenizowanych na scenie jasełkach gra rolę maga Twardowskiego³⁸. Skrzydłatości bohaterów patronowały Niki z *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego. Niewątpliwa jest zależność kreacji miss Alicji w *Królewnie Orlicy* od bezrękiej Nike i Muzy z *Wyzwolenia*³⁹.

Najczęściej powtarzaniem za Wyspiańskim jest motyw płynącej łodzi. Jest to bądź łódź Mickiewicza z *Legionu*, bądź skontaminowana z nią łódź Charona z *Nocy listopadowej*. Pojawia się ona po raz pierwszy w *Nocy rabinowej* wraz z przewoźnikiem wiozącym dusze zmarłych. Zakończenie czwartego aktu *Patiomkina* jest aluzją do sceny XII *Legionu*, przepisanej potem raz jeszcze w *U wrót Hadesu*. Arka Mickiewicza i Arka Patiomkina płyną na zatracenie, a łódź wiezie tajemniczy sternik⁴⁰.

Powtarzane za Wyspiańskim sceny, powielane postacie zachowują pewien element znaczeniowy przypisany im w pierwotnym tekście. Pełniąc funkcje symboliczne poprzez swą wtórność i aluzyjność prowadzą obraz w kierunku alegorii, „unieruchamiają się” ich sensory. Zawsze jest jednak zachowany pierwotny walor wizualny. W przypadku powtarzania postaci osobowość staje się zbędna i następuje redukcja do roli marionetek i manekinów o znaczącym wyglądzie, geście i wypowiedziach. Te cechy eksponowane w *Królewnie Orlicy* decydują o tym, że jasełka dają bogatszy obraz postaci — aktorów z „teatru w teatrze” niż ich prezentacja w rolach „życiowych”.

Taka tendencja jest wspólna dla teatru zachowującego konwencje symboliczne, także dla Wyspiańskiego. On jednak „kukły” — jak czasem nazywał postacie ze swoich dramatów — obdarzał niepowtarzalnym, barwnym i pomysłowym kostiumem. Nie potrafił tego zrobić Miciński w swych ostatnich jasełkowych sztukach. Starannie określając ubiór posługuje on się poetyzującymi — i stereotypowymi elementami wyglądu. Bohaterowie mają „wieńce dębowe na czołach”, „dantejskie szaty”,⁴¹ połamane skrzydła, to znów mnogość klejnotów, okrywają je egzotyczne futra i tkaniny. Pomocne są też odwołania do malarstwa i literatury przypominające już „gotowe” wyglądy. Poetyzacje, przepych i nadmiar ozdób — nie dając indywidualności — wiążą postacie z konwencjami częstokroć przez Wyspiańskiego kompromitowanymi lub odrzucanymi jako banalne. Podobny charakter mają „pożyczone” rekwizyty i gesty. Zachowując efekt wizualny i powtarzając symbolikę jako wtórne, nieoryginalne — prowadzą ku manierze. Tak stało się z młotem i wagami przypomnianymi

w *U wrót Hadesu*, a potem w *Termopilach*. W „misterium” o Wyspiańskim licznie cytowane są gesty Eryonii, Hamleta z pojedynku. We wszystkich tekstach zapala się i gasi pochodnie, gra na harfie i lutni. Owe cytacje gotowych elementów cudzej wizji teatralnej, które są charakterystyczne dla sposobu tworzenia poety, prowadzą do tych samych rezultatów, co w stylistyce: „Ewokacja znaczeń i słów najsilniejszych — pisał Kuncewicz — najjaskrawszych, największych — w istocie najbardziej ogranych i banalnych.”⁴²

Cudze obrazy, słowa, postacie są dla Micińskiego tylko tworzywem nadającym się do użycia w formie collage’u. Brak jednak widocznych zasad wyboru tych elementów, poeta nie liczy się z ich rangą i tożsamością. Z całkowitą beztroską łączy je, przerabia i kontaminuje. Są to zawsze motywy jaskrawe i efektowne, które jednak co innego muszą znaczyć w nowym kontekście. Podobnie jak z dramaturgią Wyspiańskiego, postępuje Miciński z twórczością innych współczesnych. Można więc kanon dzieł autora *Wesela* jako powszechnie znany uznać za materiał egzemplifikacyjny dla śledzenia tego ogólnego procesu.

Sporządzenie pełnej listy zapożyczeń i trawestacji nie jest ważne dla toku rozważań. Chodzi tylko o to, by dostrzec interesujące zjawisko kulturowe, tworzenie literatury, w której nie tylko nie jest ważna, ale w ogóle kwestionowana oryginalność pomysłu, oprawy, formy. Wyraźnie zastępują je elementy gotowe. Ten tak oryginalny i współczesny sposób traktowania wszelkiego tekstu — bez względu na jego pochodzenie i przypisaną mu rangę — wiedzie ku nowej estetyce, ku ekspresjonizmowi.

Odrębnym zagadnieniem jest sprawa terminatorstwa warsztatowego autora *Patiomkina* u wielkiego inscenizatora. Odsunięty od praktyki teatralnej mógł być Miciński tylko ciekawym partnerem w ówczesnych dyskusjach o rozwiązywaniu problemów inscenizacyjnych. Potrafił on nie tylko docenić nowatorstwo Wyspiańskiego jako człowieka teatru, ale był także jego znakomitym uczniem. Od niego zdobył umiejętność teatralnej analizy tekstu, czego przykładem jest *U wrót Hadesu*. Wysnuł on najdalej idące konsekwencje z pomysłu „teatru w teatrze” jako zabiegu strukturalnego wprowadzonego w *Wyzwoleniu* i *Studium o Hamlecie*. W *Królewnie Orlicy* przedstawione plany: realny i jasełkowy tak dalece zlewają się ze sobą, że wydarzenia z piętrowej inscenizacji uprzedzają i interpretują sceny „realne”. Stają się więc czymś więcej niż „pułapka na myszy” i widowisko obnażające współczesność. „Teatr w teatrze” to miejsce narodzin mitu o polskim losie. Łączenie i komplikacja planów przedstawień to także nauka z lektury Wyspiańskiego. Za *Wyzwoleniem* Miciński chętnie naśladuje zasadę prezentacji zdarzeń poprzez epickie przedstawienie dodawanych do siebie szeregowo scen. Przede wszystkim zaś wprowadza na scenę kreatora i obserwatora przyjmującego nadrzędny punkt

widzenia przypominający rolę Konrada w *Wyzwoleniu* lub — narratora didaskaliów. Tak jest w *Termopilach* i *Patiomkinie*⁴³. W kręgu inspiracji Wyspiańskiego — choć Miciński postępuje o wiele dalej — zdaje się być także zasada podziału przestrzeni teatralnej na wiele planów pionowych lub poziomych komentujących rangę przedstawionych sytuacji (*Termopile polskie*).

W tych wszystkich zabiegach próbuje Miciński przewyciężyć rysujący się w dramacie epoki — uświadamiany także przez Wyspiańskiego — kryzys związany z zalewem treści epickich i lirycznych w teatrze dramatycznym. Próbuje znaleźć na to remedium w języku teatralnym — w reformie przestrzeni scenicznej, komplikacji planów przedstawień, hierarchizacji postaci, zapożyczaniu gotowych motywów, wyglądom, pojęć i obrazów. Jakkolwiek propozycje teatralne Micińskiego w swoim nowatorstwie częstokroć wyprzedzały dokonania twórcy *Wyzwolenia*, w historii polskiej sceny odegrał on rolę „polskiego Ezawa”, którego zaćmiła sława Jakuba — Wyspiańskiego.

Przypisy

¹ Wyspiański urodził się 15 stycznia 1869 r., Miciński 9 listopada 1873.

² Wystawiony w Miejskim Teatrze w Krakowie w 1896 r.

³ A. Nowaczyński, *Wyspiander* [w:] *Moje wspomnienia. Pamflety. Studiów i szkiców* t. 6. Warszawa 1920, s. 145 - 146. Pamięci Nowaczyńskiego niestety także nie można ufać w pełni. Żuławski był wówczas znany i ceniony jedynie jako poeta. Debiutował na scenie *Dyktatorem* dopiero w roku 1903. Ani ten, ani następny dramat, *Wianek mirtowy*, nie przyniósł mu popularności, którą osiągnął dopiero w roku 1906 *Erosem i Psyche*.

⁴ Informacja W. Borowego za ustnym pośrednictwem Jarosława Micińskiego.

⁵ Por. S. Wyspiański, *Wyzwolenie*. Oprac. A. Łempicka. Wrocław 1970, s. LXXIII - LXXXIII. (Przyp. redakcyjny); por. przyp. 18.

⁶ S. Wyspiański, *Dziela*, t. 8. *Pisma prozą*. Warszawa 1931 - 1932.

⁷ Tamże, s. 481.

⁸ *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 2. Warszawa 1972, s. 481.

⁹ Cyt. za: *Myśl teatralna Młodej Polski*. Oprac. I. Sławińska i S. Kruk. Warszawa 1966, s. 197.

¹⁰ Tamże, s. 197.

¹¹ *U wrót Hadesu. Misterium na tle śmierci i dzieł Stanisława Wyspiańskiego*. Maszynopis, BN, rkp., sygn. 8476. Zachowany tekst jest niepełny, brak kilku stron i zakończenia, które zresztą być może sprowadzało się do kilku zaledwie zdań, jeśli założyć, że utwór kiedykolwiek był ukończony. W przypisach uwzględniono paginację redakcyjną Biblioteki Narodowej.

¹² *U wrót Hadesu*, s. 2.

¹³ Tamże, s. 3.

¹⁴ Tamże, s. 12.

¹⁵ Tamże, s. 15.

¹⁶ S. Wyspiański, *Studium o Hamlecie* [w:] *Dzieła*, t. 8.

¹⁷ Sformułowanie Micińskiego z *Epilogu Kniazia Patiomkina*. Kraków 1906, s. 117.

¹⁸ O Szatanie z *U wrót Hadesu* pisała Aniela Lempicka we wstępie do *Wyzwolenia* (BN, Wrocław - Kraków 1970) identyfikując jednak tę postać jako portret samego Wyspiańskiego. Sąd taki wydaje się uproszczeniem. Zawodzi tu wiara w dosłowność i rzetelność aluzji, tak np. Szatan nazywa siebie Samotnikiem i „przywłaszcza” sporą część jego tekstu z *Wyzwolenia*. (Zob. *U wrót Hadesu*, s. 17 i in.).

¹⁹ Sytuacja pojedynku jest taka, jak w tekście *Studium o Hamlecie*. Bronią są miecze, z których jeden jest zatruty; zatruto także puchar wina przygotowany dla Wiecznego Wędrowca:

„(W. W. uderza go mieczem)

W. W.: To raz! wyraźnie zaprzeczyłeś sobie.

Sz.: Nie!

W. W.: Niechaj sędziowie rozstrzygną — dotknięcie było jawne.

Sz.: Dotknięta tylko miłość dla tego co jest.

W. W.: Tam? (Ukazuje czeluść piekielną pełną zgaszonych gwiazd)

Sz.: Nie we mnie.

W. W.: A!

Sz.: A przeze mnie prowadzi!

W. W.: ?

Sz.: Nienawiść ku temu, co jest tam (ukazuje za sobą niebo).

W.W.: Zmieńmy teraz według zwyczaju rycerskiej walki stanowiska”.

(*U wrót Hadesu*, s. 15)

U Wyspiańskiego podobnie rozmawia także Konrad z Maską 7:

„Konrad: Miłość do tego co jest...

Maska 7: Tam

Konrad: Nie — We mnie!

Maska 7: A!

Konrad: A prze mnie tak i pcha, i prowadzi...

Maska 7: ?

Konrad: Nienawiść ku temu, CO JEST TAM”

(*Wyzwolenie*, a. II, w. 375 - 380).

²⁰ *U wrót Hadesu*, s. 16 — oczywista trawestacja tekstu Konrada (*Wyzwolenie*, a. III, w 670).

²¹ Tamże, s. 20.

²² Tamże, s. 33.

²³ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, didaskalia o Samotniku, a. I, scena 10, w. 829 - 831.

²⁴ T. Miciński, *Dzwony Wawelu*, „Przegląd Narodowy” 1912, II, nr 1, s. 470.

²⁵ *U wrót Hadesu*, s. 30 - 32 *passim*.

²⁶ Tamże, s. 33.

²⁷ Tamże, s. 27.

²⁸ Tamże, s. 14.

²⁹ Tamże, s. 14.

³⁰ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, a. I, scena 10, s. 836 - 844.

³¹ *U wrót Hadesu*, s. 26.

³² Tamże, s. 27.

³³ Tamże, s. 3.

³⁴ Goethego w nieodłącznej asyście Mefista odwiedza zapowiedziany przez Odyńca

Konrad. Jest to postać przypominająca Konrada z *Wyzwolenia* — przecież tu prezentująca racje i uczucia wielkiego polskiego romantyka. Rozmowa Mefista i Konrada, dwu kreacji literackich, reprezentatywnych dla odmiennych postaw ideowych, staje się konfrontacją światopoglądów. Jest ona bardziej sterylna, niż gdyby przyszło mówić wprost ich kreatorom, Goethemu i Mickiewiczowi. Osoby historyczne stanowią tylko krąg przywołań interpretacyjnych nie ingerując w prezentację „sprawy”.

Utwór Wyspiańskiego nawiązuje tematycznie do wydarzenia historycznego, tj. wizyty Mickiewicza u Goethego, tak jak *U wrót Hadesu* przypomina o pogrzebie Wyspiańskiego. Przyporządkowany jest także podobnym celom — określenia postaw ideowych i operuje analogicznym schematem konstrukcyjnym. Kreuje podobny typ postaci: symbolicznych, lecz zbliżonych do alegorii eksponujących znamienne wygląd i podobny gest.

Wszystko to może dowodzić umiejętności pastiszowych Micińskiego, które wyzyskał do imitacji konstrukcji całego utworu. Autor *Bazylissy* mógł bowiem znać tekst *Weimaru*. Niemalże w tym samym czasie, bo w początku 1905 r. był u poety, który, przy istniejącym obyczaju wspólnej głośnej lektury tekstów cudzych i własnych, mógł mu przedstawić swój szkic dramatyczny. Nie jest to jednak istotne. Te marginalne dla twórczości obu poetów dziełka obnażają podobne zasady kreacyjne dobitniej, niż można to wysledzić, porównując utwory udane artystycznie. Podobieństwa i identyczne ograniczenia pomnaża szata językowa: Wyspiański pisał *Weimar* po niemiecku, Miciński zaś operował „cudzym słowem”.

³⁵ Miciński głosi, iż „widomym symbolem życia wewnętrznego [narodu — E.R.] musi być Wawel (*Dzwony Wawelu*, s. 470). Lecz jest on dla niego pojęciem, nie obrazem. Opisując „swój” Wawel nie interesuje się realiami. Tutaj chce stworzyć muzeum historyczne ilustrujące historię Polski scenami z przeszłości: „Oberammergau polskie — jasełka, czy dramat raczej, sądząc z powagi” (tamże, s. 528). Proponuje także dobudować siedmiokondygnacyjną wieżę o czterech bramach z tronem-Gigantem „Słowiańskiego Prometeja” pośrodku. Zawarte tu materiały oddawałyby w przyszłości potęgę techniki współczesnego człowieka.

Pomysł ten wizjonersko zaprezentowany i traktowany serio, zdumiewa niewrażliwością jego autora na walory architektoniczne zamku i nieumiejętnością obserwacji zewnętrznych konkretów. Sama ich obecność staje się tylko okazją do kreowania subiektywnych wizji — w tym przypadku — o niezamierzonym efekcie groteskowym.

Do ulubionych motywów przestrzennych poety należą Tatry a szczególnie Ornak i Giewont jako symboliczne leże śpiących rycerzy. Kontrastuje to znamienne z pomysłami Wyspiańskiego, który proponował usunięcie Giewontu „dla przerwania powodzi sonetów o nim”, a „cała... zakopiańszczyzna była w stanie doprowadzić do przemiłej pasji i sypania jadowitościami” (Nowaczyński, *op. cit.*, s. 154 *passim*).

³⁶ Tamże, s. 23.

³⁷ Np. J. Kasprówicz *Baśń nocy świętojańskiej* napisana w 1900 r.

³⁸ „Pod szerokim płaszczem” ukrywa on skrzydła, twarz jego „widać niejasno z długą czarną brodą” a wreszcie ukazuje się „w przestworzu ciemnym... jako Wieczny Wędrowiec osypany gwiazdowym pyłem” (*Królewna Orlica*, BN, rkp. sygn. 7902 Akc. s. 15 - 27).

³⁹ Miss Alicja okaleczona „niby posąg z krwawiącymi ramionami biegną” (*Królewna Orlica*, s. 7) a „teraz jest istną Muzą polską — bez czynu a w marzeniach” (tamże, s. 7).

⁴⁰ „Majtkowie: przy sterze — Nieznajomy — prowadzi nasz pancernik w otchłań

niewiadomą” (*Patiomkin*, s. 108). W *Legionie* natomiast: „Wśród łun pożaru widać Tanatos, jak kieruje sterem Korabiu” (*Legion*, scena 12).

⁴¹ *U wrót Hadesu*, s. 36.

⁴² P. Kuncewicz, „O liryce T. Micińskiego”, *Przegląd Humanistyczny* 1958, nr 2.

⁴³ Z tej perspektywy widziane są losy księcia Józefa przez tłum potępieńców, w niektórych wersjach tekstu tę samą nadrzędną pozycję zajmuje Tytan Historii lub Tytan Ciemności. W innych utworach to np. „Głos z powietrza”. Interwencję sił nadprzyrodzonych w podobnej formie i funkcji pełnią w *Kniaziu Patiomkinie* wizje Nieznajomego, Kogoś Czarnego, Ukrzyżowanego itp.