

# Tadeusz Linkner

---

## "Studia o Tadeuszu Micińskim", pod red. Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1979 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 72/1, 355-361

---

1981

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

STUDIA o TADEUSZU MICIŃSKIM. Pod redakcją Marii Podrazy-  
-Kwiatkowskiej. (Kraków 1979). Wydawnictwo Literackie, ss. 456.

Książkę otwiera praca Teresy Wróblewskiej o dziejach recepcji Tadeusza Micińskiego. Jest to pierwsza całościowa krytyczna analiza głosów o Micińskim. Wróblewska dzieli recepcję Micińskiego na 3 okresy: młodopolski, międzywojenny i powojenny. Ponieważ materiał jest bardzo bogaty, autorka słusznie zastrzega, iż zajmie się przede wszystkim wypowiedziami, które się liczą, „a nie tą masą fraze-  
sów, wspominków, pochwał, nagan i wszelkich poetyczności” (s. 25).

Legenda o Micińskim — „czcieliu tajemnic” — w epoce Młodej Polski stworzyła wokół jego osoby atmosferę niezrozumienia i w efekcie doprowadziła do osamotnienia poety<sup>1</sup>. W tym okresie towarzyszyły jego twórczości najczęściej dwie skrajne opinie — apologia i szyderstwo. Do apologetów, jak pisze Wróblewska, należeli: Adolf Nowaczyński, Wilhelm Feldman (s. 8—9) i Tadeusz Nalepiński, „herold idei Micińskiego”. Zjadliwymi krytykami zaś byli: Józef Albin Herbaczewski, Stanisław Baczyński, Andrzej Niemojewski (s. 9) i także — chociaż autorka nie wspomina tego nazwiska — Leon Choromański. Taką sytuację Wróblewska tłumaczy nie tylko emocjonalną atmosferą epoki, ale, podobnie jak Jan Prokop<sup>2</sup>, „formalną odrębnością [...] dzieł Micińskiego” (s. 17), na którą składały się jaskrawy ekspresjonizm, nowatorstwo techniczne liryki, znaczna oryginalność poetycka.

W sferze recepcji młodopolskiej, recepcji zdominowanej przez atmosferę skandalu, zasługuje na uwagę opinia Stanisława Brzozowskiego. Cechuje ją ambiwalencja ocen: Brzozowski dostrzegał w utworach Micińskiego autentyczne problemy, wypowiadał się o nim często z szacunkiem i podziwem, kiedy indziej zaś z ostrą ironią (s. 14). Zaobserwowana przez Wróblewską oscylacja sądów Brzozowskiego dowodzi stałego zainteresowania tego krytyka twórczością autora *Nietoty*; współcześni mu interesowali się nim raczej okazjonalnie i rzadko było ich stać na obiektywizm.

Pisząc o okresie międzywojennym, który dla Micińskiego był czasem rehabilitacji, autorka słusznie zwraca uwagę na artykuł Jana Stura o *Kniazu Patiomkinie*, *Nietocie* i *Xiędzu Fauście*<sup>3</sup>, zastanawia się nad powinowactwami twórczymi Witkacego z Micińskim (s. 21—25), wskazuje na znaczenie sądów Józefa Czechowicza, Wilama Horzycy, Leona Schillera, Kazimierza Czachowskiego, Tadeusza Stepniewskiego i Konstantego Troczyńskiego.

Ostatnie z tych nazwisk po raz pierwszy zostało przywołane z okazji recepcji Micińskiego. Troczyńskiemu właśnie Wróblewska przyznała rolę inicjatora nowego etapu tej recepcji — „etapu autentycznie krytycznego” (s. 30). Autorka uznaje za szczególnie ważną opinię Troczyńskiego o wyjątkowo nierównym poziomie artystycznym twórczości Micińskiego. Warto przytoczyć ten fragment artykułu Troczyńskiego, aby ujawnić dyskusyjne (a pominięte przez Wróblewską) wnioski, jakie wyciągnął on ze swojej tezy:

„Trudno o twórczość bardziej chaotyczną i nierówną od dzieł Tadeusza Micińskiego. Przebiega ona od arcydzieł aż do zupełnych pomyłek. Zamiast zbioro-

<sup>1</sup> Teresa Wróblewska mówi o dwóch legendach: pierwsza traktuje o Micińskim jako „czcieliu tajemnic”, druga mówi o nim jako twórcy „niezrozumiałym” (s. 14—15).

<sup>2</sup> Zob. J. Prokop, *Żywiol wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*. Kraków 1978.

<sup>3</sup> Znaczenie artykułu Stura uwydatniła także E. Rzewuska (*O dramaturgii Tadeusza Micińskiego*. Wrocław 1977, s. 38—41).

wego wydania dzieł należałoby raczej przedrukować na nowo te, które są arcydziełami i stanowią niezaprzeczoną wartość artystyczną. A więc zbiór liryk: *W mroku gwiazd*, dramaty: *Książę Patiomkin* i *Bazylissa Teofanu*, oraz powieści Ks. *Faust* i *Nietota*. Rękopisy niech lepiej pozostaną rękopisami, na zawsze. Nie posiadają autorskiej aprobaty do druku. Mogą to być tylko szkice, pierwsze pomysły i realizacje. Trzeba je pozostawić w archiwum, aby swą ilością i jakością nie przysłaniały tego oblicza artystycznego poety, które ukazują nam wymienione powyżej dzieła dojrzałe, za życia poety wydane, a dziś trudno czytelnikowi dostępne”<sup>4</sup>.

Troczyński uznaje więc tylko te utwory, które zostały już wydane; jest przekonany, jak możemy się zorientować z dalszej jego wypowiedzi, że stanowią one dokument najistotniejszych przemyśleń i zainteresowań Micińskiego.

Podobny — można się sprzeczać, czy słuszny — jest stosunek Wróblewskiej, edytorce najnowszego wydania dramatów Micińskiego, do brulionowych wersji *Końca Wenety* i *Stonecznego króla* (s. 73)<sup>5</sup>.

Po wojnie, a właściwie dopiero w r. 1957, zainteresowanie Micińskim rośnie wprost proporcjonalnie do upływu czasu. Wróblewska dzieli ten okres na 3 etapy: lata 1957—1967, lata 1967—1970 i po r. 1970, co uzasadnia następująco: „jeśli do roku 1967 uwaga badaczy skupiała się głównie wokół pełnej pytań i niejasności biografii pisarza oraz wokół jego liryki, to w latach 1967—1970 krąg zainteresowań badawczych poszerza się dodatkowo o dramaturgię Micińskiego [...] i o jego postawę światopoglądowo-społeczną” (s. 37).

Ponieważ omawiany szkic powstał w r. 1974, natomiast *Studia o Tadeuszu Micińskim* oddano do składania w r. 1978, autorka uzupełniła swój przegląd w *Aneksie*. Do ciekawszych z omówionych tam pozycji należy przypomniana w r. 1977 wypowiedź Ludwika Krzywickiego, który autentycznie był zainteresowany twórczością Micińskiego i wybaczał mu nawet jego „chaotyczność obrazów” (s. 63).

Na uwagę zasługuje także polemika Wróblewskiej z Haliną Floryńską, autorką książki *Spadkobiercy Króla Ducha*, polemika nie we wszystkim sprawiedliwa. Wróblewska np. zarzuca Floryńskiej, że pominęła związki Micińskiego z ideologią Zygmunta Kraszińskiego (s. 68), a przecież pominiecie to jest uzasadnione tematem pracy, traktującej, wedle brzmienia jej podtytułu, „o recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu”. Można też wątpić, czy rację ma Wróblewska w sporze o znaczenie postaci Chrystusa w filozofii Micińskiego. Floryńska mówi o nim jako „ideale i harmonii”, dla Wróblewskiej jest on „bytem tragicznie rozdartym pomiędzy swoim własnym Dobrem (miłością) i własnym Złem (statycznością) [...]” (s. 70). Gdybyśmy przyjęli koncepcję Wróblewskiej, jak wytłumaczylibyśmy rolę Lucyfera? Przecież według Micińskiego Chrystus znajduje „absolutne dopełnienie w Lucyferze”<sup>6</sup>. Dlatego Floryńska niebezpiecznie twierdzi: „Chrystus zatem i Lucyfer to jedność tragicznie rozdwojona, sprzeczność Myśli i Wiary, Woli i Miłości; jedność, która znajduje się w samotnym człowieku”<sup>7</sup>, jedność określana mianem „lucyferyzmu chrystusowego”.

<sup>4</sup> K. Troczyński, *Tadeusz Miciński. W dwudziestą rocznicę śmierci*. „Dziennik Poznański” 1937, nr 87.

<sup>5</sup> Dramaty: *Koniec Wenety* i *Stoneczny król*, zachowane w brulionowych rękopisach (Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, rkpsy 208 i 207), pominęte zostały w edycji: T. Miciński, *Utwory dramatyczne*. Wybór i opracowanie T. Wróblewska. T. 2. Kraków 1978.

<sup>6</sup> List T. Micińskiego do W. Feldmana. Bibl. Ossolineum, rkps 12281/III, k. 307.

<sup>7</sup> H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*. Wrocław 1976, s. 134.

Stanisław Eile w pracy *Antypowieść Micińskiego a estetyka młodopolska* charakteryzuje prozę powieściową Micińskiego na tle ówczesnych objawów kryzysu XIX-wiecznej powieści obyczajowo-realistycznej. Dla powieści Micińskiego znamieną jest dominacja problematyki psychologicznej, pełniąca z kolei — dzięki „lirycznemu modelowaniu przeżyć *sub specie aeternitatis*” (s. 120) — istotną rolę w jego oryginalnej historiozofii. W *Nietocie*, która przede wszystkim posłużyła Eilemu jako materiał analityczny, Miciński nie tylko burzy kanony powieści tradycyjnej, ale także atakuje czytelnika tego typu utworów (s. 102). Często przywoływany przez pisarza stereotyp Don Kichota służy obronie przed przyziemnością tradycyjnego realizmu powieściowego, jest także kluczem pozwalającym rozumieć swoistą „literackość” *Nietoty* czy *Xiędza Fausta*, wiele funkcjonujących w nich aluzji literackich (s. 106). Narracja *Nietoty* prowadzona przez dwóch narratorów jest zasadniczo odmienna od narracji powieści realistycznej: „Nie ma tu bowiem konwencji, iż świat przedstawiony jest od aktu mówienia bytowo niezależny, i dlatego można go oświetlać z takich czy innych punktów widzenia. Wbrew mylącej nazwie dwugłos obu »kronikarzy« powołuje do istnienia rzeczywistość, której fikcyjny, literacki charakter zostaje jawnie odsłonięty i potraktowany jako propozycja artystyczna” (s. 114). Kreację owej rzeczywistości fikcyjnej, owej „subiektywnej wizji”, możemy dostrzec szczególnie wyraźnie w *Xiędzu Fauście*.

Miciński posługiwał się w powieściach nie tylko konwencją poezji, ale wykonywał także konwencję dramatu. Dramatyzacja powieści, o czym Eile wspomina na marginesie swoich rozważań, przejawia się często w odwoływaniu się do aury misterium (s. 121). Można powiedzieć, iż wyraża się w tym marzenie Micińskiego o „Teatrze-Świątyni”. Tak więc powieść Micińskiego dlatego sprawia wrażenie treściowego i kompozycyjnego chaosu, że jest w istocie, abstrahując od jej wymowy historiozoficznej, krytyczną opowieścią o współczesnej technice pisarskiej i współczesnych przyzwyczajeniach czytelnicznych. Wszakże nie bez powodu Miciński pisał we wstępie do *Dębów czarnobylskich*: „Zaiste, Mości Czytelniku, nauczone Cię odrzucać wszystkie moje »tajemniczości«, ja przywykłem nie liczyć się z Twoją glebą, potrzebującą płytkiej — 4 calowej orki”<sup>8</sup>. Jego powieść integruje w sobie „lirykę z epiką; prozę z wierszem, a narrację z dramatyczną konstrukcją dialogiczną” (s. 123). „Nieład” treściowy i kompozycyjny jest zamierzony, podobnie jak zamierzony był, o czym pisze Wojciech Gutowski, „chaos” poezji Micińskiego (s. 267).

Maria Podraza-Kwiatkowska w rozprawie *Wieża z kości słoniowej i kazałnica, czyli między Des Esseintesem a Piotrem Skargą* charakteryzuje bohatera powieści Micińskiego. Analiza powieści *Mené-Mené-Thekel-Upharim!*... pozwoliła badaczce odnaleźć w postaci Jarosława rzadko spotykany w naszej prozie młodopolskiej stereotyp dekadenta-dandysa. Zgodnie z tym wzorcem Jarosław, bogaty potomek starego rodu, swoje życie stylizuje na kształt kreacji artystycznej, odrzuca popoliłość, współczesną sobie cywilizację i kulturę. Tendencje anarchistyczne, występujące wraz ze znamieną dla Micińskiego obsesją okrucieństwa, są w tym ujęciu objawem pierwiastka zwierzęcego istoty ludzkiej, a jednocześnie wyrazem tragedii wewnętrznej bohatera (s. 136—145).

Jednakże Miciński nie odtwarza czystego wzorca dandysa; zainteresowany ciągle integracją skrajnych przeciwieństw głosi pochwałę sprzecznej z dekadentem sybarytyzmem „tężyzny ducha i ciała”. Ponadto w tym samym utworze obok stereotypu dandysa funkcjonuje także przeciwstawny mu ideał „Pana Podstolego” (s. 147 n.), ideał gospodarności i pracy narodowej, bliski koncepcjom Stanisława Brzozowskiego.

<sup>8</sup> T. Miciński, *Od autora*. W: *Dęby czarnobylskie*. Warszawa 1911, s. 3.

Taka właśnie sytuacja pozwala nam dostrzec jakby dwie twarze Micińskiego: oblicze „skrajnego pesymisty” i oblicze społecznika, patrioty.

Niczym Piotr Skarga, pragnie on być wychowawcą narodu, a jednocześnie, niczym Des Esseintes-Jarosław, opanowany jest pesymistycznym indywidualizmem (s. 151—153).

Tak więc i w charakterystyce bohaterów wyraziła się zasada łączenia skrajnych przeciwieństw, zasada, którą dobrze pokazała Floryńska, posługując się formułą samego Micińskiego — „lucyferyzm chrystusowy”<sup>9</sup>. Postawa to znamienna nie tylko dla utworów dojrzałych. Już w młodzieńczej rozprawce zatytułowanej *Rubens. Szekspir malarstwa* (1894—1895) możemy zaobserwować tę tendencję: „Zjawił się wreszcie człowiek, który umiał połączyć urok, harmonię, uczucie uduchowione mistrzów włoskich z siłą męską, narodowym smakiem, świetnym kolorytem i realizmem scen życiowych malarstwa flamandzkiego. Było to zgodzenie przymiotów, dotąd tworzących z sobą dysharmonię, było to znalezienie złotego środka, w którym leży prawda i piękno”<sup>10</sup>.

Zbigniew Kuderowicz w pracy *Historia i wartości integrujące. Koncepcje historyzoficzne w publicystyce Tadeusza Micińskiego* zajmuje się szczególnie artykułami z tomu *Do źródeł duszy polskiej i Walką o Chrystusa*.

W *Nowym życiu* Miciński bardzo krytycznie oceniał współczesne mu społeczeństwo, a szczególnie kulturę mieszczańską (na co zwrócił uwagę chociażby Jan Prokop<sup>11</sup>). Historię interpretował jako bezustanną walkę lucyferyzmu i jaźni natchnionej. „Przyczyn zła szuka więc Miciński w życiu, czyli w trwałych, pozahistorycznych właściwościach ludzkiego istnienia, a nie na płaszczyźnie historycznej czy społecznej” (s. 169). Z takiego rozumienia dziejów wynikał „optymizm tragiczny” Micińskiego, jego wiara w możliwość zbudowania „fundamentów nowej Polski”, w odrodzenie ludzkości. Tę postawę dobrze charakteryzuje przytoczony przez Kuderowicza optymistyczny finał *Straceńców* (s. 177).

Odrodzenie może się dokonać poprzez obudzenie jaźni i poprzez nową religię. Kuderowicz odwołuje się tu do oryginalnie rozumianej przez Micińskiego mistyki, mistyki realizowanej poprzez aktywność, nie zaś poprzez pokorę i bierną kontemplację. „Mistyizm Micińskiego okazuje się przezyciężeniem alternatywy: nauka pozytywna — zdogmatyzowana religia, a zarazem stanowi program doskonalenia ludzkiego życia [...]” (s. 181). Właśnie taka tematyka została wyraźnie zarysowana w *Walce o Chrystusa*.

Lucyferyzm, zagadnienie jaźni, mistyka, szeroko omówione przez Kuderowicza, w historiozofii Micińskiego były podporządkowane nadrzédnemu systemowi wartości, systemowi, „który piętnuje wszelką dezintegrację i konfliktowość, wszelkie antagonizmy i przeciwstawności, natomiast apoteozuje to wszystko, co integruje i jednoczy [...]” (s. 186). I z tego punktu widzenia Miciński oceniał także rewolucję: rewolucję społecznej przeciwstawiał rewolucję moralną, rewolucję ducha, i za nią się ostatecznie opowiadał — więc i tutaj dostrzega Kuderowicz owo dążenie do integracji przeciwieństw.

W pracy *Oksymoron jako gest semantyczny w twórczości Tadeusza Micińskiego*<sup>12</sup> Erazm Kuźma dowodzi, „że podstawową regułą organizującą na wszyst-

<sup>9</sup> H. Floryńska zatyłowała swoją rozprawę: „Lucyferyzm Chrystusowy” *T. Micińskiego (1873—1918)* („Euhemer” 1976, nr 3).

<sup>10</sup> T. Miciński, *Rubens. Szekspir malarstwa*. Bibl. Narodowa, rkps 7248.

<sup>11</sup> Zob. Prokop, *op. cit.*, rozdz. *Artysta na rynku*.

<sup>12</sup> Wróblewska w szkicu inicjującym omawiany tom rozpraw o Micińskim słusznie zauważyła, że artykuł E. Kuźmy *Tadeusz Miciński — poeta oksymoronu* („Poezja” 1974, nr 5) nie został doceniony, a na pewno przeoczony w pracy Prokopa *Żywioł wyzwolony* (s. 78). Dlatego dobrze się złożyło, że artykuł ten

kich płaszczyznach twórczość Micińskiego jest oksymoron” (s. 197). W sformułowaniu tego założenia pomogła mu wiedza o zainteresowaniach Micińskiego monizmem, a mianowicie filozofią Wschodu, filozofią Platona, Plotyna czy Heraklita, i spojrzenie na twórczość pisarza właśnie z perspektywy jego monistycznych ambicji.

„Uniwersum pisarskie” Micińskiego funkcjonuje w układzie wertykalnym góra—dół (s. 201). Wobec psychologicznej motywacji tej symboliki jaźń, jako sfera usytuowana najniżej, ma charakter wewnętrznie sprzeczny i narzuca tym samym tworzenie innych struktur oksymoronicznych. „Generuje ona struktury oksymoroniczne wyższego rzędu” (s. 203), zatem Kuźma rozpatruje zjawisko oksymoronu na płaszczyźnie fonologicznej, w słownictwie poetyckim i frazeologii, w konstrukcjach składniowych, w sferze obrazowania poetyckiego i w sferze przestrzeni; pokazuje, jak zasadzie oksymoronu podporządkowuje się bohatera, narrację, ciągi fabularne i kategorie estetyczne. Tylko jedna idea wyjęta jest spod praw tego „uniwersum” oksymoronicznego, a mianowicie idea ojczyzny (s. 223), której wizja towarzyszy twórcy w całym jego piarstwie.

Szczególnie interesujące są rozważania Kuźmy na temat specyficznego kształtowania przez Micińskiego przestrzeni poetyckiej. Jej wertykalizm sprawia, że w tej twórczości brak właściwie nie tylko czasu linearnego, ale także czasu sferycznego i tym samym przyporządkowanych mu oksymoronów, np. wieczność—chwila. Dlatego tak często wędrówka bohaterów Micińskiego nie jest drogą do celu, lecz błędzeniem (s. 210—211).

Równie ciekawe są uwagi Kuźmy o motywie lustra, o funkcji lustrzanego odbicia postaci: „Cała twórczość Micińskiego jest jakby systemem odbić jednego podmiotu [...]” (s. 216). Można to kojarzyć z nieskończoną lucyferyczną wędrówką bohatera ku doskonałości.

Kuźma do tego stopnia jest konsekwentny, że koncepcji oksymoronu skłonny jest podporządkować nawet opinie swych poprzedników o twórczości autora *Nietoty* (s. 223). Można tylko dodać, że im są one bardziej skrajne, tym silniej uwydatnia się właściwa tej twórczości zasada *coincidentia oppositorum*.

Z kwestią oksymoronu współbrzmij artykuł Wojciecha Gutowskiego *Chaos czy ład? (Symbolika reintegracji we wczesnej twórczości Tadeusza Micińskiego)*. Dylemat sformułowany w tytule autor rozważa na materiale wierszy, poematu *Niedokonany, Dębów czarnobylskich* i młodzieńczego dramatu *Veni Creator albo Walka Dusz*. Rozpatruje w tych utworach „znaczenie symboli ruchu reintegrującego” (s. 233), a więc ruchu prowadzącego ku odrodzeniu. Wszelkim przemieszczeniom się bohatera — horyzontalnym i wertykalnym — towarzyszy charakterystyczny pejzaż, który jest wyrazem jego sytuacji psychicznej. (W tym miejscu Gutowski zbliża się do analogicznych rozważań Prokopa w *Zywiote wyzwolonym* czy Podrazy-Kwiatkowskiej w *Symbolizmie i symbolice w poezji Młodej Polski*). Rozpatrując psychomachię podmiotu na płaszczyźnie psychologii głębi Junga, Gutowski dochodzi do wniosku, iż wzorzec reintegracyjny jest wyraźniejszy w *Veni Creator* niż w cyklu *W mroku gwiazd* — w dramacie niż w poezji (s. 255). Wniosek ten można by prawdopodobnie rozszerzyć, gdyby przeanalizować pod tym kątem wcześniejszy jednoaktowy dramat *Noc*, gdzie wspomniana kwestia jest szczególnie czytelna.

Ostatecznie analiza symboliki ruchu nie prowadzi Gutowskiego do odkrycia ładu we wczesnej twórczości Micińskiego: „Poeta, przekazując autentyczny obraz »pejzaży intymnych«, nie mógł zamknąć wędrówki efektownym finałem, mistycznym *happy end*’em. Pokazał syzyfowy wysiłek wyobraźni, próbującej rozszyfro-

---

włączono, oczywiście w formie znacznie poszerzonej, do *Studiów o Tadeuszu Micińskim*.

wać własne hieroglify, wyobraźni wyzwolonej z krępujących schematów »zamkniętej kultury«, lecz zagubionej w mrokach nieświadomego» (s. 267).

Napięcie pomiędzy przeciwieństwami było tak przemożne, że musiało ujawnić się w chaosie, ale w chaosie funkcjonalnym, nie zaś bezsensownym. Najkrócej i jednocześnie najsugestywniej ujął tę kwestię Prokop w tytule swojej pracy — *Żywiół wyzwolony*.

Twórczość Micińskiego, nie tylko młodzieńcza, również i późniejsza, jest stale ponawianym wysiłkiem ujarzmania owego „żywiółu”. Już w publicystyce, jak zwrócił uwagę Gutowski (także Kuderowicz), dążenie do reintegracji przejawia się w idei katastrofizmu chiliastycznego, natomiast w *Xiędzu Fauście* wyraża się w koncepcji „lucyferyzmu chrystusowego”.

Franciszek Ziejka (*Bizancjum Tadeusza Micińskiego. „W mrokach Złotego Pałacu, czyli Basilissa Teofanu” w kontekście literatury europejskiej o tematyce bizantyjskiej*) omawiając współczesną Micińskiemu wiedzę o Bizancjum oraz literackie świadectwa zainteresowań epoki jego historią dowodzi, że poeta korzystał głównie z dzieł Gustave’a Schlumbergera o Niceforze Fokasie (s. 289), ale fakty historyczne traktował swobodnie, podporządkowując je idei historiozoficznej dramatu (s. 291—292). Dlatego Miciński łączy w *Bazylissie Teofanu* odległe chronologicznie wydarzenia i postacie historyczne oraz daje synchroniczny obraz średnio-wiecznego Bizancjum<sup>13</sup>. Charakterystyka głównej bohaterki jest oryginalną kreacją Micińskiego. Ukształtowana została zgodnie z jego koncepcją lucyferyzmu jako dążenia człowieka do poznania prawdy o sobie samym.

Irena Sławińska w artykule *Miciński i Hellerau* ujawnia niektóre biograficzne reminiscencje w twórczości Micińskiego. Na podstawie relacji o jego koneksjach z rodziną Dohrnów tworzy pewne zarysy genezy dramatu *Koniec Wenety* (s. 313—316). Charakteryzując środowisko Hellerau, Sławińska zwraca uwagę na tamtejsze doświadczenia teatralne Micińskiego, a więc na nowe rozumienie przez niego roli dekoracji scenicznej, muzyki, światła i gestyki postaci (s. 320). Szczególne znaczenie dla dramaturgii Micińskiego miała inscenizacja *Zwiastowania* Claudela w Hellerau. Zdradza to w ostatnich jego dramatach, *Królowna Orlica* i *Termopile polskie*, typ przestrzeni scenicznej, zwłaszcza jej kondygnacyjność.

Idea Dalcroze’a pobudziła Micińskiego do rozważań nad rolą muzyki i rytmu w dramacie, a trafiła na podatny grunt, jako że Miciński już w pierwszych utworach, np. w *Nocy* (1896)<sup>14</sup>, zdradzał zainteresowanie tą problematyką. Można nawet powiedzieć, iż w tym dramacie mamy jeden z ciekawszych w naszej literaturze przykładów terapii psychicznej bohatera za pomocą muzyki i śpiewu. W jednym z tekstów publicystycznych Miciński tak mówił o roli rytmu: „Rytmiczny krok nie męczy; rytmiczna praca sprawia zadowolenie, choćby była nużąca i żmudna; rytmiczna moralność nie dławi się od formuł, umie miłować, zwyciężać, nawet zabijać — ale zawsze w imię tej najwyższej grzywy fal, w których najsilniej odbija się słońce”<sup>15</sup>.

Jeżeli mowa o zainteresowaniach Micińskiego muzyką i rytmem, to trzeba pamiętać, że mogły się one rozbudzić już w okresie studiów berlińskich, kiedy to poeta mieszkał w sublokatorskim pokoju z Adamem Wieniawskim, studentem Hochschule für Musik, a potem dzięki kontaktom z mieszkającym wówczas w Ber-

<sup>13</sup> Zaobserwowała to także T. Wróblewska (przypisy do: T. Miciński, *W mrokach Pałacu czyli Basilissa Teofanu*. W: *Utwory dramatyczne*, t. 2, s. 277): „Konfrontacja materiału dostarczonego przez przypisy z potoczną wiedzą o Tadeuszu Micińskim pozwala obalić przynajmniej dwie z dotyczących pisarza legend: legendę o fantastyczności jego literatury i legendę jego dyletantyzmu”.

<sup>14</sup> Bibl. Narodowa, rkps II 6193, k. 5.

<sup>15</sup> T. Miciński, *Znaczenie rytmu*. „Kurier Warszawski” 1911, nr 287.

linie Stanisławem Przybyszewskim<sup>16</sup>. Znanе są również jego późniejsze kontakty z kompozytorami współczesnymi, których wspomniаł we wstępie do *Bazylissy Teofanu*<sup>17</sup>.

Teresa Chylińska omawia twórcze powiązania Karоła Szymanowskiego z autorem *W mroku gwiazd*. Świadczą о nich pieśni Szymanowskiego z op. 11 i 20 do wierszy Micińskiego, świadczy III symfonia *Pieśń о nocy* do tekstu Mowlany Dżalaliddina Rumiego w przekładzie Micińskiego, świadczą też wzmianki w listach Szymanowskiego przytoczone w rozprawie. Również genezę *Króla Rogera* Chylińska łączy z zainteresowaniem Szymanowskiego twórczością autora *Bazylissy Teofanu*, mianowicie dostrzega w librecie opery pewne reminiscencje z tego dramatu (s. 336).

Najwięcej wiadomości biograficznych przynosi rozprawa Jerzego Illga: *Niesamowitego spotkania karty nieznane. Korespondencja Tadeusza Micińskiego z Wincentym Lutosławskim*, nawiązująca tytułem do artykułu Stanisława Pigońa *Niesamowite spotkanie literackie. Tadeusz Miciński — Wincenty Lutosławski*. Okazją do odsłonięcia nieznanych „kart” tego „niesamowitego spotkania” było odnalezienie przez Illga 26 listów Micińskiego do Wincentego Lutosławskiego. Ponieważ pochodzą one z lat 1897—1914, Illg na ich podstawie mógł nie tylko odtworzyć nieznane szczegóły z życia Micińskiego, zwłaszcza dotyczące jego spotkania z Lutosławskim w Mera, ale przede wszystkim przeanalizować ewolucję wzajemnej ich przyjaźni. Tak więc ostatni pobyt Micińskiego u Lutosławskiego w Mera (gościł tam dwukrotnie) nie doprowadził wcale, jak przypuszczał Pigoń, do zerwania przyjacielskich stosunków poety z autorem *Logiki Platona*. Stosunki te zepsuły się później, a „Jądro antagonizmu stanowił nie tyle krytyczny moment, co proces krystalizowania się silnych i odmiennych indywidualności [...]” (s. 347).

Zamieszczona obok rozprawy odnaleziona korespondencja jest doskonałym źródłem informacji о mało znanym okresie studiów Micińskiego w Lipsku i Berlinie, о jego pobycie w Raperswilu (pomiędzy podróżami do Mera), gdzie zaczął pisać dramat *Walka dusz*, а także о zainteresowaniach poety Platonem, których widowym znakiem jest zachowana w rękopisie rozprawa *Nieśmiertelność duszy u Platona*<sup>18</sup>.

*Studia о Tadeuszu Micińskim* kończy dwugłos Władysława Dulęby i Ewy Nowakowskiej, poświęcony pracy translatorskiej Micińskiego — przekładowi 27 gazelów Dżalaluddina Rumiego. Jest to przekład pośredni, oparty na niemieckim Josepha von Hammera. Dulęba przedstawił 3 wersje 10 tekstów (co do których nie kwestionuje się autorstwa Rumiego): sporządzony przez siebie dosłowny przekład oryginału perskiego, tłumaczenie Hammera i tłumaczenie Micińskiego. Natomiast Nowakowska przydaje komentarz do owej parafrazy Micińskiego, bo tylko tak można nazwać jego wersję. Zaobserwowane przez badaczkę zmiany interpretacyjne i odstępstwa okazują się świadomym zabiegiem poety. Są typowe i charakterystyczne dla jego własnej twórczości (s. 438). Tak więc raz jeszcze ujawniła się indywidualność twórcza Micińskiego.

Tadeusz Linkner

<sup>16</sup> Zob. J. Tynecki, *Inicjacje mistyka. Rzecz о Tadeuszu Micińskim*. Łódź 1976, s. 83, 247.

<sup>17</sup> T. Miciński, *Kilka słów wstępnych*. [Do *Bazylissy Teofanu*]. W: *Utwory dramatyczne*, t. 2, s. 7.

<sup>18</sup> Bibl. Narodowa, rkps 7247.