

JAK KOŃCZY SIĘ HISTORIA...
OBRAZ DZIEJOWEGO PRZEWROTU W *KNIAZIUI PATIOMKINIE*
TADEUSZA MICIŃSKIEGO

SABINA BRZOWSKA*

„KTO JESZCZE JEST ZA REWOLUCJĄ?”

„Człowiek bezustannie tka i pruje tkaninę społeczną, ponawia Rewolucję – «zawsze tę samą»”¹ – Maria Janion, interpretując motyw rewolucji w literaturze, eksponuje mechanizm beznadziejnej powtarzalności zdarzeń i wpisaną weń fatalną prawidłowość wywracania świata na nice. Autorka przywołuje trzy dramaty o rewolucji: *Nie-boską komedię* Krasińskiego, *Szewców* Witkacego i *Operetkę* Gombrowicza. Napięcia i ambiwalencje związane z obrazem rewolucji stanowią wspólny mianownik literatury, podejmującej problematykę historiozoficzną w sposób uniwersalny, nie skoncentrowany na „sprawie polskiej”. Maria Janion zauważa, że romantyczny obraz rewolucji nie tylko wiąże ze sobą dwie perspektywy: metafizyczną i socjologiczną, ale równocześnie kształtuje ważne dla doświadczeń XX wieku wyobrażenie tzw. rewolucji lokajskiej. Przewrót zgodny z jej schematem nie prowadzi do przywrócenia godności służbie, lecz jedynie zmierza do degradacji i zniszczenia panów. *Nie-boska komedia*, ukazując wplecionego w spiralę zbrodni człowieka, podsunęła istotną myśl: jednostka nie jest w stanie sama siebie zbawić, zaś naruszenie boskiej sankcji zdarzeń może prowadzić do katastrofy. Krasiński – jak trafnie zauważa autorka – ujawnił w swoim dramacie „moment niepewności człowieka co do istoty Boga i znaczenia własnego losu”². Poeta uchwycił antynomiczność historii: dostrzegł w niej zarówno „krwawą jatkę”, jak i patetyczną drogę ku odrodzeniu bądź ku ostatecznemu upadkowi. W polskiej tradycji literackiej *Nie-Boska komedia* stanowi wzorzec dramatu o rewolucji³.

W *Szewcach* historia ulega degradacji. Oto kołowrót dziejów wyniósł parweniuzy ponad ich dotychczasowy status, równocześnie dokonała się zagłada jed-

* Sabina Brzozowska – doktor, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego.

¹ M. Janion, *Prace wybrane*, t. 2: *Tragizm, historia, prywatność*, pod red. M. Czermińskiej, Kraków 2000, s. 364.

² *Ibidem*, s. 368.

³ Zob. M. Dybizbański, *Nie-boskość i typowość „Szewców” Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2002, z. 4, s. 127.

nostki. Witkiewicz pokazał w dramacie koniec ludzkości, eksponując nieusuwalne różnice między indywiduum a gromadą; naświetlił destrukcyjny proces automatyzacji przewrotu, odsłaniając możliwy wizerunek człowieka przyszłości – „żywego, zmechanizowanego trupa”:

SCURVY [...] Patrz: dzika, a raczej udziczona praca wydzielona jako czysty instykt pierwotny, jak instykt żarcia i płodzenia.

[...]

SZEWCY I PACHOLKI Wal, szyj, kluj, sturba jego suka; but sam w sobie!

SAJETAN But jako abso-lut!⁴

Niestabilność, ruch zjawisk, aksjologiczne pomieszanie i wrażenie nieciągłości okazują się pozorne, idealnie wpisują się bowiem w cykliczność dziejów, współtworzą sytuację „zamiany miejsc”, która bywa zwykle okupiona klęską idei. Władzy bowiem się nie przekazuje, jest ona łupem do przechwycenia, zdobycia, wyrwania. Skostnienie ideałów, rozpad znaczeń i ogólny zamęt są zobrazowane w *Szewcach* poprzez destrukcję języka: melanz filozoficznych i politycznych frazesów, obscenów i stylistycznej kakofonii. Język wydaje się prawdziwym bohaterem *Szewców*. Wyeksponowała ten fakt Anna Micińska, rozpatrując ponadczasowość dramatu:

Ktoś powiedział bowiem, że *Szewców* czytać i wystawiać należy wyłącznie w kategoriach „samej siebie kąsającej w ogon” historii. Czy przypadkiem drapieżna i groźna aktualność sztuki nie leży dziś zupełnie gdzie indziej? Nie tyle w samej „treści”, co w „formie”, która sama w sobie staje się treścią? Spróbujmy zatem spojrzeć na *Szewców* inaczej. Owa „Forma” to trzy akty nieprzerwanego, porażającego belkotu, jakim monologują, bo przecież nie porozumiewają się bohaterowie sztuki, swoistej, stworzonej przez Witkacego „nowomowy”, w której jak w roztworze informacyjnego szumu płyną skluszczone prawdy, półprawdy i kłamstwa, kalki, stereotypy i zbitki, słowa zerwane ze znaczeń i znaczenie pozostawione bez słów⁵.

Argumenty protagonistów dramatu – racje filozoficzne i historyczne – znoszą się wzajemnie. Dlatego właśnie to nie rozgadani szewcy obejmą władzę w nowym świecie. Przywłaszczają sobie niewzruszeni i prawie milczący pragmatycy. Rzeczywistość w dramacie pozbawiona jest pierwiastka duchowego. Rewolta nie posiada sankcji metafizycznej, ale objawia przynajmniej w modelowej formie koncepcję drapieżnych instyktów i groteskowych obsesji. Tymczasem prawdziwi zwycięzcy są pozbawieni nie tylko emocji, ale nawet płci. Dramat Witkiewicza kończy się Apokalipsą bez Boga⁶.

⁴ S. I. Witkiewicz, *Szewcy* [w:] tegoż, *Dzieła zebrane. Dramaty*, t. III, oprac. J. Degler, Warszawa 2004, s. 357.

⁵ A. Micińska, „*Szewcy*” dzisiaj [w:] tejże, *Istnienie poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz*, oprac. J. Degler, Wrocław 2003, s. 340.

⁶ E. Rzewuska z kolei konstatuje: „Z metafizyki pozostałoby więc u Witkiewicza tylko piekło – piekło potępienia, zniszczenia, które jednak ostatecznie jest tylko biologiczną zagładą, która może przeciąć wieczne koło udręk jednostki – indywidualności”. Zob. *Misterium i moralitet w polskim dramacie międzywojennym* [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, pod red. I. Sławińskiej i W. Kaczmarka, Lublin 1991, s. 319.

Witold Gombrowicz w odpowiedzi na zauważalną naiwność filozofii społecznego przewrotu oraz degradację form gatunkowych w sztuce dokonał karkołomnego zabiegu: zderzył „monumentalny idiotyzm operetki z monumentalnym patosem historii”⁷. Wykorzystanie ostentacyjnie infantylniej formy operetki w przedstawieniu społecznych ról deprecjonuje zarówno rewolucję, jak i skostniały układ hierarchicznych zależności. *Nie-Boska komedia* odwoływała się do patosu i frenezji, w *Szewcach* bohaterowie poszukiwali wzoru postępowania i własnego miejsca w świecie, uzasadniając w jakimś stopniu rację przewrotu. W *Operetce* rewolucja ma całkowicie nonsensowny charakter, nie opiera się ani na społecznej utopii, ani na oswojaniu przewrotu – nowej, nieznannej sytuacji. Wszak bohaterowie *Operetki* posługują się „dadaistycznym belkotem” i udają przedmioty, by ocalić życie. Rantkiem dla zmęczonej cywilizacji okazać się może „wyrafinowany infantylnizm”, powiązany u Gombrowicza z mitem młodości i odnowienia. To on ma moc uchylania fatalizmu zagłady. Jan Błoński pół żartem skonstatował, że „*Operetka* nic o historii nie mówi: mówi raczej, jak z historii uciec”⁸.

Literatura analizująca rewolucję podjęła próbę zdiagnozowania rzeczywistości – coraz bardziej niepojętej i wymykającej się racjonalnym sądom. Jednak dopiero w XX wieku na dobre rozpoczął się proces wypłukiwania metafizyki z historii, wyłączenia z niej motywacji Boskiej, która nadawała sens ludzkiemu działaniu oraz porządkowała sferę aksjologii:

SAJETAN TEMPE Czy już ten przeklęty brak idei będzie trwać do końca istnienia? To straszne, ta pustka i ta masa nieprzebrana pracy realnej przed nami – pracy nie prześwietlonej żadnym, nawet najmniejszym, pojęciowym złudzeniem! Wicie, co wam powiem? – to jest wprost straszliwe: lepiej było szewcem śmierdzącym być i idejki mieć [...]”⁹.

Pomiędzy opisami romantycznego teatru rewolucji a Witkacowską bezwzględnością w negowaniu wszelkich utopii społecznych powstała w literaturze polskiej luka. Pisarze II połowy XIX wieku i przełomu wieków XIX i XX przemilczeli temat rewolucji socjalnej. Klęski kolejnych powstań, zwłaszcza katastrofa powstania styczniowego, dosyć skutecznie uodporniły twórców na problematykę ponadnarodowych ruchów politycznych. Bohdan Cywiński, komentując postyczniową sytuację, napisał: „Wszelka myśl polityczna na pewien czas zamarła, społeczeństwo było zbyt zbolełe, by szukać jakichkolwiek nowych dróg”¹⁰. Historiozoficzne dywagacje o charakterze uniwersalnym nie mogły zatem znaleźć się w centrum uwagi. Dopiero rok 1905 zmusił pisarzy do zobrazowania kolejnego oblicza dziejów.

⁷ M. Janion, *op. cit.*, s. 375.

⁸ J. Błoński, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 1994, s. 195.

⁹ S. I. Witkiewicz, *op. cit.*, s. 366. Zresztą już w *Kurce Wodnej* (1921) pada kwestia: „Dostawnie nic nie czuję, ani złego, ani dobrego [...]. Syn mój się zabił. Nerwy nie wytrzymały. Trudno. Cóż tam słyhać?”; S. I. Witkiewicz, *Kurka Wodna* [w:] tegoż, *Dzieła zebrane. Dramaty*, t. II, oprac. J. Degler, Warszawa 1998, s. 344.

¹⁰ B. Cywiński, *Baśń niepodległa, czyli w stronę politologii kultury. Wykłady witebskie*, Warszawa 2006, s. 138.

Literatura podejmująca zagadnienie rewolucji społecznej, uniezależniona od problematyki narodowej, dawała szansę myślenia kategoriami uniwersalnymi poprzez ujawnianie projektów reformy społeczno-etycznej o zasięgu ogólnoludzkim lub manifestację niemocy i lęków jednostki wobec współczesności. Topika rewolucyjna sugerowała istnienie pod powierzchnią krwawych wydarzeń nadrzędnego celu – wolnego i sprawiedliwego społeczeństwa przyszłości, jednak dialogiczność literatury, zakładająca przecież konfrontowanie ze sobą znoszących się wzajemnie przesłanek oraz zestawianie racji uniwersalnych z partykularnymi, obnażała ciemne strony społecznej rewolty. Temat rewolucji jest zdeterminowany ściśle określoną problematyką: zderza prowidencjalizm z poglądami o autonomicznym charakterze procesów historycznych, „czas święty” z „czasem świeckim”, „człowieka społecznego” z mitem, jednostkę z tłumem, dezorganizację i chaos z perspektywą odnowy rzeczywistości; umożliwia również wyjście poza dziejowy konkret w ahistoryczną próżnię¹¹. Wydaje się bowiem, że rewolucja przynależy do tego typu wydarzeń historycznych, które wymykają się zwykłej chronologii; objawia się ona jako szablon-znak, syntetyzujący historię ze światopoglądem mitycznym, ale też ewokujący pojęcie końca dziejów¹².

Rok 1905 nie dał się zamknąć w ramach literatury realistycznej. Wraz z nowymi doświadczeniami społecznymi, z odkryciem nieznanego, odbiegającego od normy zachowań, z obserwacją mechanizmów rządzących tłumem do literatury wkroczyły tendencje ekspresjonistyczne. W artystycznym obrazie „nowego świata” pojawiła się estetyka dysonansu, antytezy, kontrastu, groteski. Jedno wydaje się pewne: temat rewolucji, poddając w wątpliwość tradycyjny układ hierarchii, utrwalił pierwiastek irracjonalności w literaturze.

„KTO MA SUMIENIE – TEN MUSI ZWARIOWAĆ...”

Pierwszym polskim dramatem po *Nie-boskiej komedii*, który podjął problematykę rewolucyjną jest *Książ Patiomkin* (1906) Tadeusza Micińskiego. Akcja dramatu rozpoczyna się w piekle, u podstawy osi świata: pod pomostem pancernika, gdzie „błyszczą stalowe kotły, wrą tłoki” (s. 143)¹³, panuje mrok przesywany przeraźliwą jasnością z otwieranych pieców. Didaskalia otwierające drugi akt również zawierają informację o przestrzeni, ale tym razem „wierzchołek głównego masztu jarzy się czerwoną lampą. Z wieży opancerzonej mrocznieją gigantyczne armaty” (s. 157). Trzy kondygnacje w dramacie – maszynownia, główny pokład i maszt – narzucają skojarzenia z trójkondygnacyjną sceną misterium, przejmują

¹¹ Otwierając np. nowe możliwości dla tradycji misterium i moralitetu.

¹² Zob. W. Toporow, *O kosmologicznych źródłach wczesnohistorycznych opisów* [w:] J. Łotman, B. Uspienski, *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus i M. R. Mayenowa, Warszawa 1977, s. 130.

¹³ T. Miciński, *Książ Patiomkin* [w:] tegoż, *Utwory dramatyczne*, t. I, wybór i oprac. T. Wróblewska, Kraków 1996. Wszystkie cytaty z tekstu Micińskiego podaję według tego wydania. W nawiasie wskazuję numery stronic.

funkcje strukturalne fabuły, wyznaczają kierunek działań bohaterów. Podział na dół i górę odpowiada również kolumnie kosmosu – *axis mundi*. Wertykalna oś świata, będąc symboliczną strukturą przestrzeni, wyznacza miejsca nagrody i kary. „I na tej osi – wyjaśnia Jan Kott – odbywa się mediacja między górą a dołem. I walka dołu z górą”¹⁴. Przestrzeń marynarzy zostaje określona wprost „płonącą, rozżarzoną czeluścią”. Punktem wyjścia dramatu jest zatem ukazanie przestrzeni infernalnej, z której jedyna droga wiedzie ku górze. Nie ma w tekście, poprzedzającym tę sytuację, momentu zstąpienia bądź strącenia do piekieł ani informacji o grzechu „potępieńców”. Miciński odslania po prostu system represji i mechanizmy dehumanizacji: „My dla nich nie ludzie – też zgniłe mięso” (s. 145). Stłoczenie w rozpalonej czeluści oznaczać może również kumulację energii oraz początek przeobrażenia się bohaterów i zbiorowości. Warto dodać, że rozpalony piec – zwłaszcza w dziełach alchemicznych – jest znakiem dojrzewania duchowego¹⁵. Ogień posiada magiczne właściwości: oczyszcza, niszczy moce zła i dodaje siłę, sugeruje pragnienie unicestwienia czasu i rozpoczęcia wszystkiego od początku¹⁶. Demiurgiczność ognia potwierdzają w dramacie odwołania do piorunów i błyskawic, stanowiących wedle wierzeń pierwotnych wyobrażenia słońca¹⁷. W ten sposób Miciński zmetaforyzował ognisty żywioł rewolucji jako konieczny etap przeobrażenia zbiorowości i pojedynczego człowieka. Nabrzmiąta sytuacja grożąca nieokreślonym wybuchem nasuwa myśl o końcu historii, zagładzie starego świata i towarzyszącemu apokalipsie wystąpieniu fałszywych proroków.

Axis mundi wskazuje na dominację wertykalności w świecie przedstawionym dramatu, jak i opisuje możliwość ewolucji duchowej postaci: Wilhelma Tona, Lejtenanta Szmidta, uwięzionych pod pokładem marynarzy. Modernistyczna gra parą *sacrum–profanum* steruje interpretacją tekstu. Motyw wędrówki z otchłani zła ku wielorako rozumianemu wybawieniu, opozycje góra–dół i światło–mrok wpisują się w poetykę misterium. Według mitycznego schematu przeciwko carowi, określonego w dramacie jako „krwawe sołnyszko” (s. 152) powinni wystąpić z podziemi – gdzie „ukryty jest piorun” – nowi Prometeje, mesjasze, „antychrysty”, wtajemniczeni, aby odmienić los uciśnionych. Ale obok aluzji do rytuału pojawia się w dramacie naturalistyczny opis i rubaszny dowcip, które rozbijają spójność patetyczno-mistycznego przekazu.

Interesującą, a zarazem prowokującą do polemiki propozycją badawczą wydaje się spojrzenie na pisarstwo autora *Nietoty* przez pryzmat gestu „jurodiwego”. Paweł Próchniak przekonuje: „W takiej optyce to, co absurdatne nabiera niepojętego sensu. To, co jawi się (postaciuje) jako absurd, dla Micińskiego jest teatralizacją «opozycji» leżących u fundamentów świata (egzystencji) [...]. Jurodiwy burząc buduje, przecząc potwierdza. Błuzni, żeby wielbić. Rani, by ochra-

¹⁴ J. Kott, *Zjanie bogów i inne eseje*, Kraków 1999, s. 21.

¹⁵ Zob. J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 310.

¹⁶ W *Patiomkinie*, gdy bunt zamiera, gasi się pochodnie. Zauważa to E. Rzewuska. Zob. także, *op. cit.*, s. 132.

¹⁷ Zob. J. Cirlot, *op. cit.*, s. 282.

niać¹⁸. Przypomnijmy jednak, że współczesnych czytelników od Micińskiego najbardziej odstręczył język: nieprecyzyjny, nasycony do granic rozsądku wieloznacznością, operujący egzotycznie brzmiącymi nazwami, nierzadko będący głównie ornamentem dla płochliwych myśli¹⁹. Pisarz nie respektował przyzwyczajzeń odbiorcy, przełamał paradygmat dotychczasowych konwencji, a tym samym jego utwory rozsadały obowiązujące w ówczesnej kulturze literackiej ramy „rozumiałości” i „czytelności”. Konkluzja Włodzimierza Boleckiego, dotycząca stylu odbioru powieści autora *Termopil*, dotyczy również twórczości dramatycznej Micińskiego. Nie tylko zatem proza, ale również jego dramat inicjuje „w komunikacji literackiej ważną dla dwudziestolecia normę odbioru literatury – stwierdzeniu, że utwór jest niezrozumiały, że trudno określić jego cel i sens artystyczny, towarzyszy przyznanie mu wartości estetycznej. «Nie rozumiem, ale akceptuję» – oto norma lektury, jakiej nie znała komunikacja literacka projektowana przez konwencje realizmu i naturalizmu [...]”²⁰. Młoda Polska stopniowo dorastała do takiego typu recepcji dzieła sztuki. Ponadto w dramatach Micińskiego występuje przecież nie tylko typowa dla gatunku wielogłosowość, ale i dyskursywność, pojmowana jako „monolog różnogłosy”²¹. Dynamiczny teatr słowa: ową bitwę sprzecznych racji należy traktować jako próbę docierania do istoty rzeczywistości. Wydaje się zatem, że rządzące dramatami zasady wymykają się efektownej definicji „jurodstwa”²². Sygnały niemożności – to „burzące budowanie” – kryją się natomiast w samym języku. Wielotonacyjne wypowiedzi pozwalają naświetlić skrajne bieguny poruszanej problematyki, wydobywają pewną ostateczność ze słów i zachowań człowieka. Kreacje pojedynczych postaci wnoszą do tekstu napięcie, tworzą przekaz niejednoznaczny, dopełniający się w dysputach²³. Autor dramatu kreuje wielki, niemożliwy do rozstrzygnięcia dialog, który obejmuje prawdy wewnętrzne, decy-

¹⁸ P. Próchniak „*Książ Patiomkin*” Tadeusza Micińskiego. *Notatki na marginesach*, „Kresy” 1998, z. 3, s. 241.

¹⁹ O tym, że twórczość Micińskiego budziła skrajnie silne emocje świadczy fakt, iż można w niej wskazać punkt kulminacyjny negatywnej recepcji. Jest nim *Nietota* (1910). W wypowiedziach polemistów autora pojawiła się wówczas szydercza tonacja: „pisarz chaosu i absurdu”; pisarz, który „bredzi, majaczy, pluje słowami, płaśa taniec św. Wita”, „mystyfikator”, szarlatan”, „Magik Mistyfikacji”. Zob. T. Wróblewska, *Nota wydawcy: „Romans Siedmiu Braci Śpiących w Chinach”* [w:] T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, t. 1, Kraków 1996, s. 565–566 oraz *Recepcja, czyli nieporozumienia i mistyfikacje* [w:] *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1979, s. 16.

²⁰ W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982, s. 18.

²¹ Zob. J. Zach-Błońska, *Monolog różnogłosy. O dramatach współczesnych Cypriana Norwida*, Kraków 1993.

²² *Jurodiwyj* (cs. – „prosty”, „głupi”) to prostaczek Boży, który świadomie odrzuca rozum i „mądrość tego świata”, stając się „głupim dla Chrystusa”. Tworzy on jedną z kategorii świętych prawosławnych – szaleńca Bożego. Zob. C. Wodziński, *Św. Idiota. Projekt antropologii apofatycznej*, Gdańsk 2000; E. Przybył, *Prawosławie*, Kraków 2006, s. 207.

²³ Rację ma W. Gutowski, pisząc: „Im wyraźniej dominuje styl wysoki, sakralny styl wizji sennej, tym mniejsza swoboda postaci, i odwrotnie: im większa ich autonomia, tym bardziej zróżnico-

zje życiowe bohaterów i – stanowiące tło duchowych zmagani – sprawy dziejowe. Różne poglądy irytują zmiennymi odcieniami. „Widnokrag” pisarza krzyżuje się z punktami widzenia postaci, a idee stają się „żywym wydarzeniem”, rozgrywającym się pomiędzy różnymi „świadomościami-osobami”²⁴.

W *Kniaziu Patiomkinie* Miciński odwołuje się do myśli Nietzschego, według której chrześcijaństwo jest religią jednostek słabych i nietwórczych oraz – co szczególnie istotne dla autora – jednostek bezradnych wobec chaosu historii. Lucyferyczny Wilhelm Tona ma w dramacie swojego antagonistę. Jest nim Lejtenant Szmidt, sam siebie – zdecydowanie na wyrost – nazywający „jurodiwym” – „świętym głuptakiem”. Antagonizm tych postaci ujawnia się już w pierwszym dialogu aktu II. Szmidt reprezentuje typ nieskłonny do działania marzyciela: „Oto jedyna rzecz, której zazdroścę: skrzydeł” (s. 157), natomiast odpowiedź Tona wskazuje na jego aktywizm i zdolność urzeczywistniania pragnień: „Latałem na mej maszynie [...]. Było to nie wniebowzięcie, lecz dumne, wspaniałe Wniebowstępowanie” (s. 157). Tych kilka słów może dowodzić samowiedzy bohaterów, która warunkuje ich biografie i wskazuje typową dla każdego z nich postawę: pokorę i bunt. „Prawda świadomości” jest bowiem nieodłączna od „prawdy o świecie”, życie tworzy zaś spójną całość ze światopoglądem²⁵. Zdolność do poznania „głębin własnej natury” świadczy o wewnętrznej integralności człowieka. Szmidt jest postacią rozbitą, przyznaje, że nie przybył na „Kniazia Patiomkina”, by zbuntować załogę i objąć dowództwo. Oddaje siebie i Rosję we władanie Wilhelma Tona. Rewolucja powinna obudzić „Wolnego Człowieka”. Szmidt odkrywa w Tonie uosobienie wolności; wie zatem, że podejmując za jego namową rewolucyjne działania, sam stanie się tylko błaznem w „Teatrum śmiechu niewesołego” (s. 160), ma świadomość, że nie będzie ani Iwanem Carewiczem dla Rusi, ani Czerwonym Admirałem dla załogi. Może najwyżej przyjąć rolę wodza i stać się „iluzjonistą” w teatrze historii wobec niewzruszonego widza Wilhelma Tona. Kuszenie Szmidta: „Bądź na trzy dni wielkim człowiekiem” (s. 164), powinno wyzwolić w nim potrzebę czynu. Jednak prowokuje go ono przede wszystkim do poszukiwania uzasadnień rewolucji w duchu chrześcijańskiej pokory. Miciński scenę kuszenia potraktował przewrotnie. Spiętrzył w niej szereg pozornie kolidujących ze sobą znaczeń. Nasyconą prawie histerycznymi emocjami sytuację opisał w sensy balansujące na granicy błuźnierstwa i mistycyzmu:

LEJTENANT SZMIDT [...] Masz tu jako wyraz mej adoracji – flakonik perfum [...]. A teraz Cię żegnam – jak Magdalena. (*nachyla się i konwulsyjnie zębami ściska twarz Wilhelma Tona*)

WILHELM TON [...] kąsając mnie – pomyśl, że jestem tylko czasowo mięsem, wstrzymanym od rozkładu.

wany język wypowiedzi”. Tenże, *Wprowadzenie do Xiegi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002, s. 102.

²⁴ Zob. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 108–109, 134 i nast.

²⁵ M. Bachtin, *op. cit.*, s. 121–122.

LEJTENANT SZMIDT (z ustami zbrczonymi krwią) Daruj mi – nie mogłem nie upić się krwią – eucharystią Twoją. A teraz jestem, napiwszy się krwi, prawy Hyperborejczyk: «chłyszczu, chłyszczu – Christa iszczu» (s. 160–161).

W przypisach do dramatu Wróblewska proponuje przekonującą interpretację tej sceny. Badaczka łączy ze sobą kilka kodów kulturowych. Najłatwiej uchwytna wydaje się paralela pomiędzy szokującym gestem Szmidta a rytuałem eucharystycznym. Lejtenant bierze komunię z ciała i krwi Tona. Alogiczne z punktu widzenia ogólnej symboliki dramatu odwrócenie ról bohaterów można wyjaśnić za pomocą parareligijnych poglądów autora. Otóż, ani Chrystus, ani Lucyfer – zgodnie z wykładnią poglądów Micińskiego – nie reprezentują wartości jednoznacznych oraz nie są w stanie samodzielnie i sensownie działać w świecie. Chrystus i Lucyfer muszą się wzajemnie dopełnić. Chrystusowa idea dobra zaanektowana przez Lucyfera może zniwelować jego instynkt zniszczenia i posępny indywidualizm. Lucyfer w zamian oferuje energię, bezkompromisowość i zdolność postrzegania tragicznych kolizji, które wpisane są w ludzką egzystencję i w historię. Niepokojąca atmosfera tej sceny, ewokowana przez konwulsyjne zachowania pary protagonistów: przemieszanie mistycyzmu z okrucieństwem, idealizmu z barbarzyństwem, znajduje swe źródła w tradycji sekt rosyjskiego prawosławia. Na taki układ odniesienia wskazuje bezpośrednio sam Miciński, przywołując fragment chłystowskiej pieśni. Zachowanie Szmidta ma na celu nie tyle udostownienie symboliki chrześcijańskiego obrzędu, ile odniesienie do krwawych praktyk sekty chłystów, przyjmujących na swój sposób ciało i krew Chrystusa²⁶. Szmidt w ten sposób balansuje na granicy szaleństwa, a idee zyskują perwersyjne odzwierciedlenie. „Mistyczny pokarm” okazuje się „żywą materią istnienia”²⁷. Wilhelm Ton zaszczepia w inteligencje, kreującym się na świętego prostaczka, potrzebę dogłębnej autoanalizy. Jego prowokacje odsłaniają słabość Szmidta, który zdaje się odrzucać rozum: „W takie czasy, aby zostawać człowiekiem należy zdradzać Rozum – a zostając wiernym Rozumowi – służymy Bestii” (s. 161). Prawdę o rzeczywistości doczesnej i chrześcijańskie dobro dzieli przepaść. Nie obejmując dowództwa na pancerniku i odmawiając pomocy zrewoltowanej Odessie, Szmidt uwiarygodnia swoją postawę. Gdy ludność Odessy oczekuje zdecydowanej reakcji, Szmidt mówi: „Unikajmy walki bratobójczej – ogłosimy Zgromadzenie Ustawodawcze!” (s. 219). Zachowuje się więc zgodnie z chrześcijańską ideą, którą przywołuje Ryszard Przybylski w swoim studium o twórczości Dostojewskiego, że „postępować w myśl przykazań Boga to postępować właśnie wbrew rozumowi, «głupio»”²⁸. Szmidt jednak sam demistyfikuje własne wybory, posługując się

²⁶ T. Wróblewska omawia drastyczne obrzędy sekty chłystów, polegające na dosłownym przyjmowaniu komunii z ciała „bogurodzicy” oraz komunii z ciała i krwi zrodzonego przez nią dziecka – „Chrystusa”. Zob. T. Wróblewska, *Przypisy do: T. Miciński, Książ Piatomkin*, s. 518–519.

²⁷ Zob. P. Próchniak, *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2006, s. 382–385.

²⁸ R. Przybylski, *Dostojewski i „przeklęte problemy”. Od „Biednych ludzi” do „Zbrodni i kary”*, Warszawa 1964, s. 251.

ironią: „(do siebie) Tak jakbym nędzarzowi choremu zapisał maderę i bażanty!” (s. 219). Ironia i kpina są dziełem rozumu, zdolnym – według Dostojewskiego – wyśmiać wszystkie wartości. „Opartej na rozumie cywilizacji nowożytnej grozi więc śmierć w błyskotliwej kpinie”²⁹. Szmidt zdjął nie pasującą do niego maskę „świętego głuptaka”, przyjęte przez niego założenia są bowiem przemyślanym postulatem moralnym, wymuszającym określone zachowania: „muszę mówić: ani jednej kropli krwi więcej” (s. 219). Być może są zasadą usprawiedliwiającą niezdolność do podjęcia decyzji? Nie tylko więc Ton jest antagonistą Szmidta, drugi przeciwnik kryje się w jego wnętrzu. W dramacie toczy się dialog „zmagających się prawd”, w wypowiedziach Szmidta pobrzmiwają różne głosy, różne oceny i ujęcia zaistniałej sytuacji. Szmidt jest uwikłany równocześnie w skończoność i nieskończoność. W owym splocie ujawnia się tragiczna antynomia życia i idei oraz rozpad ludzkiej osobowości. Przyjęta przez Szmidta rola „błazna” w „teatrze śmiechu” uwięziła go w sytuacji bez wyjścia. W Polsce idea jednostkowego bohatera wplątano w dzieje polityczne tworzyła socjo-polityczny mit³⁰. Miciński podjął zagadnienie miejsca wyjątkowej jednostki w literaturze. Jego bohater przechodzi metafizyczno-polityczną próbę, by stać się kimś. Szmidt do końca pozostaje marzycielem.

Postawy uczestników zdarzeń w *Kniaziu Patiomkinie* są spolaryzowane w sposób charakterystyczny dla twórczości Micińskiego wokół dwóch biegunów: Chrystusa i Lucyfera. Autor, tworząc uwikłaną w dialektykę i antynomie rzeczywistość rozumu i miłości, powołał kolejne literackie wcielenie hrabiego Henryka. Obok Szmidta ustawił postać uzurpującą sobie cechy totalnego buntownika – Wilhelma Tona: „Ja – i Bóg? Inaczej postaw – Bóg – albo ja” (s. 158). Ton przyjmuje postawę proroka nihilizmu, który dostrzega przede wszystkim absurdalną stronę istnienia i wyłącza siebie z „ludzkiego stada” poza nawias norm i powinności. Jego inność raz budzi podszytą łękiem agresję marynarzy, to znów niesie im nadzieję na wyzwolenie. Ton neguje moralny porządek świata, u podstaw jego gniewu tkwi „romantyczne” przekonanie, że niesprawiedliwy Bóg jest twórcą zła. Tragiczne antynomie wiedzy i wiary, rozumu i intuicji, determinizmu i wolności, materii i ducha stawiają jednostkę w sytuacji bez wyjścia, uświadamiają nierozstrzygalność podstawowych zagadnień egzystencjalnych. „Piekło wiedzy ludzkiej” wyklucza „prawdy wiary”. Świadomość Tona ogniskuje „prometejskie” doświadczenia wieku XIX, które ewoluowały ku nihilizmowi i lucyferyzmowi. Jego „smętne oblicze duchów myślących” jest nawiązaniem do „Piękności męskiej [...] w rodzaju miltonowskim”³¹. Szmidt widzi w nim wybrańca: „[...] Ty bądź istotnym Pontifex Maximus Wschodu”, odkrywa też, że „drugi Chrystus nie potrzebuje konać na Golgocie, lecz musi tylko straszliwie przemyśleć –” (s. 158, 159). Bohater staje

²⁹ *Ibidem*, s. 250–251.

³⁰ Zob. J. Ziomek, *Deformacja, rzeczywistość i „Szewcy”* [w:] *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego. Wrocław 1972, s. 120.

³¹ Zob. M. Janion, *Prace wybrane*, t. 1: *Gorączka romantyczna*, pod red. M. Czerwińskiej, Kraków 2000, s. 211–212.

się Mesjaszem *à rebours*. Swoiste kuszenie Tona przez znaki transcendencji kończy się fiaskiem. „Zbawca” Ton gasi ludzką energię, odrzuca chrześcijaństwo. Jego: „Never more” – aluzja do *Kruka* Allana Edgara Poe – wiąże się z motywem ukrzyżowania. Niepokojący obraz kruka na krzyżu przywodzi na myśl dziewiętnastowieczny zwyczaj krzyżowania kruków i gawronów, co miało chronić przed wpływem złych mocy³². *Never more* Tona potwierdza jego demoniczną kondycję, wizja ukrzyżowania Tona jest tożsama ze zniszczeniem zła, ukrzyżowaniem samego diabła (s. 168).

Wyrozumowane poczucie nicości Ton definiuje w rozprawie „o tworzeniu się kryształków śniegu” (s. 159). A dodajmy, że wizję piekielnych otchłani uzupełniają w dramacie obrazy przestrzeni skutych lodem. Wspomnieniami marynarzy rządzą „śnieżne pola” (s. 148) – martwota białych pejzaży wpisuje się w symbolikę piekielnego uwięzienia, pogłębia wrażenie beznadziejności i bliskość śmierci. Lód i żar współtworzą obraz inferna³³. Ton proponuje, godne nadcłowieka, wyjście z krainy cierpienia. Ma nim być zbiorowe samobójstwo załogi „Patiomkina”. Ton, podobnie jak Byronowski Kain czy „zbójca” Franciszek Moore, przywłaszcza sobie Boski atrybut: prawo odbierania życia³⁴. Negacja absolutna stanowi zwieńczenie procesu poznania ludzkiej niedoli. Postawa oschłego i przepelnionego pogardą bóstwa ujawnia się również poprzez okrutne doświadczenie ludzi. Wydaje się zatem, że postać Tona jest nie tylko kolejnym nawiązaniem do motywu upadłego anioła czy Zbawiciela, ale kumuluje również cechy Boga Ojca z misterium Byrona, a nawet Boga – antagonisty Konrada – „zimnego kalkulatora” zbrodni na ludzkości. Lucyfer i Bóg w jednej postaci tworzą tragiczno-surrealistyczną antynomię. Uspokojenie torturowanej sprzecznościami duszy oznaczać może tylko jej unicestwienie. Maria Janion, opisując nowożytnych buntowników, snuje niepokojącą myśl: „Więc nie istnieć – nie być, zniszczyć tak denerwującą obietnicę nieśmiertelności”³⁵. Tonowi nie udało się zaszczepić swojego programu załodze. Fiasko demonicznego przedsięwzięcia popchnęło go w stronę anarchii i dezorganizacji. Logika i pycha odebrały jego ideom sens metafizyczny. Tadeusz Miciński unicestwił Tona w momencie wybuchu rewolucji, wyłączył go z rzeczywistej akcji i z planu historycznego. Ujawnił tym samym własny punkt widzenia. Trafnie komentuje ten fragment dramatu Teresa Wróblewska: „W tym intelekcie dumnym i pysznym, ascetycznym i sterylnie wyziębionym, całkowicie odhumanizowanym i – mówiąc po mannowsku – bezkrwistym, dostrzegł [Miciński – S. B.] jedno z największych niebezpieczeństw zagrażających ludzkości, niebezpieczeństwo społecznego – także – nihilizmu”³⁶.

³² Zob. P. Próchniak, *Pęknięty płomień*, s. 342–343.

³³ Powiązanie żaru i lodu pojawia się również w innych tekstach autora, m.in. „Piekielny tortur chłód” w wierszu *Madonna Dolorosa*, „sen wieszcy z lodów i ognia” w *Nocy rabinowej*.

³⁴ T. Wróblewska wskazuje na bezpośrednią analogię z *Biesami* Dostojewskiego. Por. tejsze, „*Książ Patiomkin*” i *antynomie*, s. 96.

³⁵ M. Janion, *Prace wybrane*, t. 1: *Gorączka romantyczna*, op. cit., s. 216.

³⁶ T. Wróblewska, „*Książ Patiomkin*” i *antynomie*, „Dialog” 1968, z. 3, s. 99–100.

Miciński genezę rewolucji obwarował sankcjami religijnymi, wprowadził pierwiastki mityczne, a równocześnie przedstawił racje społeczne. Dla marynarzy rewolucja to „dzieło ważne – święte”, mające od momentu zarzewia w „cerkwi-kotłowni” cechy liturgii: „W imię Ojca i Syna i Świętego Ducha. Stąd wyjdzie grzmot na całą Rosję” (s. 156), „Boże, nie śmiemy iść przed Twą Wielką Chwałą z rękami we krwi [...], wiedz Ty nas, myślami dobrymi napełnij [...]. Dołoj Car! Dołoj Boh! Dołoj wsia matuszka Rassija” (s. 184). Na „świętej Rusi” może rozpocząć się dzieło odnowy rzeczywistości. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że w wygłosie aktu drugiego pobrzmiewa nutka ironii. Oto marynarze modlą się o Wielkiego Nauczyciela, zaczynają wierzyć w możliwość przywrócenia rajskiej powszechnej wolności: „Wszystkich wyzwolimy – Amen” (s. 184), jednocześnie początkom rebelii patronuje duch Wilhelma Tona – nihilisty, a jedyną osobą, która może objąć w takiej sytuacji przywództwo okazuje zmagający się sam ze sobą inteligent – Lejtenant Szmidt.

„JA WIDZIAŁEM TEJ NOCY WILKOŁAKA!”

W *Kniazii Patiomkinie* wybuch rewolucji można utożsamić z rozpętaniami chaosu. Zrewoltowany i anarchistyczny tłum ma twarz mieszkańca śmietnika i ulicznicy. „Śmietnikowy Prometeusz” posiada wszelkie cechy *jurodiwego*, wybrał wszak los „najgorszego z najgorszych”:

TLUM [...] Zakopał się w śmieciach – nie wyłazi – tam zjada i tam trawi – glisty z nim i białe robactwo.

Postać ta – „człowiek rozkładowy” – tworzy centrum wspólnoty, określonej mianem „robaczywego pokolenia”. Filozofia negacji skontaminowana ze zbrutalizowaną, cielesną retoryką odzwierciedla rzeczywistość atrofii. Zarzewiem rewolucji – przypomnijmy – jest problem zgniłego mięsa, którym dowództwo chce nakarmić marynarzy, widok gnijących połci towarzyszy też scenie kuszenia Szmidta. Wedle tego poglądu zanurzenie w biologii, w materii – w „mięsie życia” – stanowić może stopień w procesie humanizacji. Deifikacja zaś, podobnie jak upodlenie, wydaje się tylko pośrednim etapem na drodze ku pełnemu człowieczeństwu. Droga do odrodzenia wiedzie przez zniszczenie. Mieszkaniec Śmietnika po prostu wie, że w procesie odnowy człowieka i świata konieczne jest dotarcie do samego dna istnienia. Rewolucja przypomina tym samym demoniczną ucztę i taniec śmierci, raz układający się w formę konduktu, to znów w orgię. Chaos rewolucyjnych wydarzeń, totalne rozprzężenie obyczajów zyskują w dramacie uzasadnienie: „Wyście nigdy ludźmi nie byli” – rzuca oskarżenie *jurodiwy* (s. 193). Stwierdzenie to działa jak prowokacja: „[...] no – to nam wszystko wolno – bo my nie ludzie? Pokażemy –” (s. 193)³⁷. Rolę mistrzyni rewolucyjnej ceremonii musi

³⁷ Uderzająco podobna retoryka pojawia się w *Szewcach*. Sajatjan Tempe mówi: [...] Czy my jesteśmy ludzie? Może ludzie to tylko oni – a my tylko bydłce ścierwa, z takim wicie, Panie

przyjąć kobieta³⁸. „Bezwstydną niewiastą” zaistniała w tradycji jako konieczny element rewolucyjnej ikonografii. Boginię Wolności zwykło się przedstawiać jako młodą, nierzadko uzbrojoną, olbrzymkę w czapce frygijskiej. Najsłynniejszym przedstawieniem kobiety-rewolucjonistki jest obraz Eugene’a Delacroix *Wolność prowadząca lud na barykady*. Jego sukces wynikał z połączenia aluzji alegorycznej z realizmem, ukazującym dzięk i naznaczoną seksualnością siłę ludu. Oderwanie od alegorycznego schematyzmu zadecydowało o atrakcyjności tego obrazu. Gest uwodzicielski dziewczyny – zaproszenie do rewolucji – pozostał w europejskiej wyobraźni. Utrwalił się również stereotyp odbierający kobietom uczestniczącym w społecznych przewrotach motywacje polityczne i społeczne; ich celem miało być rozpętanie ludowych saturnaliów, ekstazy, orgia i ogólna prostytucja³⁹. W *Kniaziu* rola ta przypadła Madonnie Syfilitycznej: lubieżnej, okrutnej, burzącej zastany porządek społeczny bachantce XX wieku. Jej świtę tworzą „bosiaki” – lumpenproletariat, złodzieje i nędzarze. Groteskowo wyolbrzymiona postać ulicznicy pogłębia wrażenie chaosu, otaczający ją z płonącymi żagwiami żebracy wydają się karykaturą uczestników mrocznych misteriów⁴⁰. Cała sytuacja tworzy jednocześnie aluzję do krwawych rytuałów sekt:

BRODIAGI Ty jesteś Carica! masz – pij krew – w tym kielichu szampańskim – rozkroiłem serce pięknego chłopczyka – u tych książąt tam na piętze – pij, Carica.

Święty, epifenomenami, by się jeszcze gorzej męczyć i na ich uciechę skowycić. Hej! Hej!”
S. I. Witkiewicz, *Szewcy*, s. 305.

³⁸ Zarówno w misteriach eleuzyjskich, jak i dionizyjskich ważną – jeśli nie pierwszoplanową – rolę odgrywały kobiety. Dodajmy, że imię Persefona wywodzi się z dwóch słów: *phero* i *phonos* – „ta, która przynosi zagładę”. Zob. K. Kerényi, *Eleusis. Archetypowy obraz matki i córki*, przeł. I. Kania, Kraków 2004 i tenże. *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Kraków 1997, s. 293; R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczowski, wstępem opatrzył A. Krawczuk, Warszawa 1982, s. 94, 106–108. Warto w tym miejscu przywołać jeszcze jeden tekst. S. Brzozowski w *Płomieniach* (1907) ukazał transgresywny charakter rewolucjonistki, oddając jej głos odsłonił motywację tkwiącą u źródeł kobiecego okrucieństwa. Przywołajmy monolog Katii: „My jesteśmy kapłanki tej bogini Hekate, której imię ze strachem wymawiali starożytni. [...] ona wymaga zemsty tak strasznej, jak straszna jest ta ohyda, którą noc spełnia nad człowiekiem. Krwi potrzeba. To tylko czujemy my, kobiety [...]”. Motyw przemiany Katii zostaje w powieści ukazany bezpośrednio: „Katia obecna niepodobna była do tej, którąśmy znali. [...] wyrosła w wyniosłą, olbrzymią postać kobiety mścicielki.

Widziałem ją, jak na czele tłumu kobiet szła na szturm jakiegoś klasztoru: pierwsza szła w szeregu, z pochodnią w ręku [...].

Miasteczko było w ręku ludu, a ludem rządziła Katia” (podkreśl. S.B.). S. Brzozowski, *Płomienie*, Warszawa 2007, s. 181.

³⁹ Zob. M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006, s. 28. Autorka zrekonstruowała spójny obraz kobiecości skontaminowanej z rewolucją. Rewolucyjna kobieta występuje na arenie zdarzeń historycznych w *aura hysterica*. Mężczyzna wpisuje się w wypadki dziejowe, żyje w Historii. Kobieta zaś przynależy do Natury.

⁴⁰ Warto dodać, że w starożytności misteria cieszyły się szczególną popularnością wśród ubogich warstw społecznych, brali w nich udział również niewolnicy. Szaleńcza ekstaza uwalniała bowiem od własnej kondycji społecznej, niosła pociechę poprzez możliwość odtwarzania swoich pragnień. Zob. m.in. J. Wierusz Kowalski, *Dramat a kult*, Warszawa 1987, s. 88–89.

W tekście kilkakrotnie powtarza się motyw żeru, spożywania, czy to w kontekście społecznym – marynarze „Patiomkina” są zmuszeni posilać się zepsutym mięsem – czy to w warstwie symbolicznej, którą najtrafniej ujmuje Mitienko: „Gdzie będą trupy, tam zbiorą się i orłowie” (s. 150). Ów niepokojący motyw mógłby otwierać perspektywę eschatologiczną, wówczas krwawe, rewolucyjne gody tworzyłyby paralełę do uczyty Baranka. Miciński wyraźnie sygnalizuje taką możliwość interpretacji, podważa ją jednak obrazami rzeczywistości.

„Nieokrzesany” obrzęd wyraża tęsknotę za utraconą, idealną jednością. Lektura *Narodzin tragedii* podsuwa myśl o paraleli pomiędzy misterium dionizyjskim a rewolucją. Dionizyjski taniec, oddalając od społecznych zasad, zbliża do chaotycznej i biologicznej strony rzeczywistości⁴¹, oznacza spontaniczność, anarchię, bunt, zanik społecznych norm i afirmację istnienia: zarówno rozkoszy, jak i zniszczenia i bólu. Postać Dionizosa neguje racjonalizm w ocenie historii, symbolizuje zdolność odrodzenia, cykliczność życia i śmierci. W dionizyjskich orgiach Fryderyk Nietzsche dostrzegł „uroczystość wyzwolin świata i dni przemienienia”⁴². Zauważmy, że działanie „marzycielskiego orszaku” nie wyklucza znaczenia woli. Przełamanie *principii individuationis*⁴³, odważne wyjście poza złudną przestrzeń łagodnego pozoru i stawienie czoła okrucieństwu codzienności to efekty misteryjnego wtajemniczenia, uwarunkowanego bezgranicznym poddaniem się potędze muzyki i tańca. Warto odnotować, że filozof obłąd dionizyjski rozpatrywał nie jako zjawisko charakterystyczne dla kultury greckiej, ale dostrzegał w nim przykład obrzędu, który występuje generalnie wśród ludów pierwotnych; nietzscheańska fascynacja Dionizosem wskazuje na zainteresowanie mentalnością pierwotną⁴⁴.

Żywiotowe misteria przybierały formę kontestacji dominującego porządku. Podobieństwo, dające się uchwycić pomiędzy misterium dionizyjskim a literackim obrazem rewolucji, opiera się na motywie restytucji pierwotnego świata, do którego dochodzi się poprzez afirmację natury, immoralizmu i poprzez wyzwolenie się jednostki z sieci tradycyjnych obowiązków. Pogwałcenie obowiązujących norm prowadzi do rozpadu świata i zatracenia tożsamości przez uczestników. Ekscentryczne, niestosowne zachowania uwalniają człowieka od poczucia determinizmu, stanowią wyraz afirmacji życia, ale jednocześnie są formą negacji zarówno bytu realnego, jak i jego pochwały. Dionizyjskie świętowanie, ujęte w ramy symbolicznego przedstawienia, staje się obrazem rzeczywistości skarnawalizowanej.

⁴¹ Zob. Z. Kaźmierczak, *Friedrich Nietzsche jako odnowiciel umysłowości pierwotnej. Analiza w kontekście fenomenologii Gerardusa van der Leeuwa*, Kraków 2000, s. 175.

⁴² F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, posłowie T. Macios, Kraków 2003, s. 24.

⁴³ *Principium individuationis* oznacza po prostu skupienie się na indywidualności, tymczasem żywiol dionizyjski rozmywa granice jednostki. Zob. F. Nietzsche, *op. cit.*, s. 20–21 i nast. oraz m.in. R. Safranski, *Nietzsche. Biografia myśli*, przeł. D. Stroińska, posłowiem opatrzył Z. Kudero-wicz, Warszawa 2003, s. 63.

⁴⁴ Zob. Z. Kaźmierczak, *op. cit.*, s. 176–177.

Bachiczne orgie przekształciły się w średniowieczu w przedstawienia jarmarczne, w których satyra zastąpił diabeł. Bachtin podkreśla wręcz, że misterium było zmodyfikowanym w średniowieczu wariantem menippe⁴⁵. „Spektakl” dionizyj-ski oraz jego późniejsze transformacje eksponują gromadny i publiczny charakter egzystencji. Życie uwolnione ze społecznych więzów ujawnia swoją zwierzęcą i wulgarną stronę. Karnawałowa kontestacja może w końcu sprawiać wrażenie totalnego absurdu, zrodzić poczucie grozy. W *Kniaziu Patiomkinie* zrewoltowanemu tłumowi nie chodzi ani o Królestwo Boże, ani o reintegrację rzeczywistości czy osiągnięcie idealnej wspólnoty. Bogocześnictwo, idea prometeizmu, odzyskanie godności w świecie doczesnym wydają się projektami niemożliwymi do realizacji przez bezmyślną tłuszcę.

Witkacy miał pewność, że rewolucje to „bezosobowe bestie”; wiedział również, że rzeczywistość społeczna XX wieku położy kres metafizyce. Miciński stoi u progu tych prawd. Racje metafizyczne, kulturowe i społeczne wirują w jego dramacie w jakimś karkołomnym tańcu. Poeta zmagają się z niemożnością sprowadzenia świata do rozumnej zasady. W *Kniaziu Patiomkinie* raz próbuje on usensownić rewolucję, wskazuje przemawiające za nią racjonalne przesłanki, buduje kreacje bohaterów – postaci drugoplanowych – marzących o wyrwaniu się z ogłupiającego inferna i snujących naiwne wizje swoich małych, prywatnych Arkadii, to znów trywializuje działania bohaterów i obnaża wulgarną stronę rewolty. Nośnikiem szaleństwa i niedorzeczności jest przecież sama rewolta, w której można dostrzec aluzję do rytuałów charakterystycznych dla kultur pierwotnych. Rozpęta-niu instynktów nie towarzyszy jednak wyzwolenie magicznej mocy. Nie dokonuje się oczekiwany wzlot ku górze, pojmowany jako misteryjne zmartwychwstanie; wyjście marynarzy z maszynowni otwiera możliwość udziału w rewolucji, która okazuje się powrotem do chaosu. Toteż wynurzenie się z przestrzeni inferna i udział w „rewolucyjnym tańcu” implikują automatycznie motyw spadania i regresu. Ekstatyczny ruch wyraża utratę transcendentnego sensu. Na początku aktu IV rewolucyjny wir zostaje plastycznie i sugestywnie skomentowany, a jego groza i groteskowość wyolbrzymione, uzyskuje on swoje karykaturalne odbicie: widmo Nieznajomego, tajemnego Łowcy Duszy, nawiedza Lejtenanta Szmidta:

Nieznajomemu odchylają się szczęki i widać język czarny, wirujący. Lejtenant Szmidt podchodzi trzęsąc się i palcem próbuje dotknąć umarłego. I wtedy staje się rzecz dziwna: Nieznajomy w spokojnym lodowym tańcu, wirując dookoła masztów i armat, wciąż szybciej i szaleniej – znika w mroku – tylko błysnienie nagle – Lejtenant Szmidt jakby się zbudził (s. 204).

Przybycie widma zamordowanego Tona i jego obłądny tan mogą ironicznie i groteskowo obrazować ideę wiecznego powrotu. Uczestnicy zdarzeń zostają uwięzieni w kole niemożności. Historia nie poddaje się regułom misterium, ale poszukiwanie w historii pierwiastka sakralnego stanowi próbę jej usensownienia.

Miciński odtwarza agonię idei społecznych i mistycznych. Być może w samym punkcie wyjścia dramatu znalazło się przeświadczenie o już wszechobecnym albo

⁴⁵ Zob. M. Bachtin, *op. cit.*, s. 224.

nadciągającym kryzysie egzystencjalnym i aksjologicznym, a zwrot ku aktualnemu tematowi miał zaprzeczyć katastroficznym intuicjom. Zderzenie absurdu z groteską w opisie rewolucyjnej rzeczywistości pozwala zdiagnozować zaistniałą sytuację w sposób jednoznaczny. Wydarzenia rewolucyjne jednocześnie odsłaniają absurd świata i są jego konsekwencją. Pisarz – choć nieobce mu są rozwiązania formalne bliskie dwudziestowiecznej awangardzie: groteska, poetyka absurdu, chwyt metafizyczny – próbuje wskrzesić bohaterów wieku XIX. Obdarzony świadomością językową, poszukujący więzi między znaczącym a znaczoną, a zarazem zdolny do całkowitej deformacji świata przedstawionego autor *Nietoty* przyznaje się do swoich marzeń o nadczłowieku, a tym samym potwierdza swoją więź z przeszłością. Postacie Micińskiego jeszcze przeżywają prywatne misteria, jeszcze wierzą w Boga i w swój wpływ na bieg zdarzeń. Witkacy ostatecznie domknął wiek XIX. Ale dotarł też do bieguny pesymizmu:

Salwa maszynowego karabinu.

OJCIEC O, słyszycie? Czyż moglibyśmy co innego robić, jak nie grać w karty? I tak wszystko przepadło.

[...]

WIDMOWER *drżącym, trochę płaczącym głosem*

Dwa kiery. Świat się wali.

Stabsze czerwone błyskawice i zaraz potem dwa huk dalsze pękających pocisków.

TYPOWICZ Pas⁴⁶.

Miciński w *Fundamentach nowej Polski* pisał:

Świstki rewolucyjne są z ducha materialistyczne, ideowo mętne, etycznie niskie.

Wiemy, że socjalizm jest ideą sprawiedliwości społecznej i stając w katerycznej sprzeczności do warstw, które żyły pozorami chrześcijaństwa i świeciły pokostem kultury – socjalizm zdiera maskę z tych układnych drapieżników – lecz sam nie jest zdolny nad mrokiem duszy ludzkiej zaświecić gwiazd [...]. Tłumy idą, giną bohatersko, znoszą głód i nędzę miesiącami w strejkach – lecz w duszach ich coraz mroczniejsz⁴⁷.

W tymże artykule znajduje się – najczęściej przywoływana przez badaczy – antyrewolucyjna tyrada:

„Rewolucja jest karczemną zwadą, jeśli nie jest bohaterstwem – ma nad sobą piwniczny pułap – jeśli nie ma odwiecznych menhirów i dolmenów – to jest kamiennych ołtarzy i kolumn dla Wiecznego Ognia”⁴⁸.

Chłodny pragmatyzm przywódców czy zwierzące okrucieństwo mas realizują różne warianty walki o byt. Wydaje się, że jedyną rewolucją, która ma zawsze sens jest ferment wewnętrzny, niezgoda na duchową hibernację.

⁴⁶ S. I. Witkiewicz, *Kurka Wodna*, s. 345–346.

⁴⁷ T. Miciński, *Do źródeł duszy polskiej*, Warszawa 1936, s. 47.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 56.

Sabina Brzozowska

'THAT'S HOW HISTORY ENDS...':
A PORTRAIT OF A HISTORICAL BREAKTHROUGH IN
TOMASZ MICIŃSKI'S *COUNT POTEKIN*

Summary

This article traces the mechanism of the elimination of metaphysics from fictional representations of the historical process. In the Polish tradition Zygmunt Krasiński's *Un-Divine Comedy* (1835) established itself as the archetypal drama about the revolution. Its pre-eminence was not undermined until the 20th century, when history as chaos, stripped of any providential design, made its appearance in Polish literature. Tomasz Miciński's *Count Potemkin* comes somewhere in between Krasiński's lofty philosophical drama and the earthy, pessimistic vision of historical change in the absurdist plays of Stanisław Ignacy Witkiewicz. In his play Miciński inscribes the revolutionary goings-on into the structure of a three-tier medieval stage. As a result the characters have to move along a vertical axis – they emerge from the depth of evil, or literally the engine room of a ship, and strive upwards, towards redemption. Moreover, the revolutionary frenzy and turmoil is made to resemble the Dionysian ecstasy. The wild rite symbolizes both a nostalgic desire for perfect unity and an uninhibited display of the animal urge. In the course of the action the mob becomes polarized between two leaders, one resembling Christ, the other Lucifer. The conclusion that can be drawn from this spectacle is as follows: history does not conform to the pattern of providential plays, yet the very search for such a pattern is a noteworthy attempt at saving it from meaninglessness.