

Bogdan Mazan

Uniwersytet Łódzki

Przez rozum do serca

Tadeusz Miciński, *** [*Bądź zdrowa!...*]

Rozpoznawczo: jednego wiersza... tak mało

Oto wiersz, w którym jest tak mało słów i zarazem dużo znaczeń:

Bądź zdrowa! [jak dziwnie brzmi dzwon!]

Bądź zdrowa! [lecą liście z drzewa...]

Bądź zdrowa! [miłość jest jak zgon...]

Bądź zdrowa! [wiatr złowrogi śpiewa...]

– *Już nigdy!* –

Rwie serce Twój płacz!

– *Wydarł się z piersi niespodzianie,*

– *żegnam Cię – trzeba – i Ty Boże racz –*

– *litości!...* – –

W konie!... Chryste Panie¹.

¹ T. Miciński, *W mroku gwiazd*, Kraków 1902, s. 69 (w cyklu *Już świt!*); prwdr. pt. *Pożegnanie*, „*Życie*” 1899, nr 1, s. 19. Tomik został opatrzony trzema rysunkami Stanisława Wyspiańskiego (s. 65, 97, 119). W relacji do pierwszej edycji nie przyniosło żadnych zmian staranne wydanie wiersza w zbiorze: T. Miciński, *Poezje*, wstęp pt. *Konkwistador na morzach mroku* i oprac. J. Prokop, Kraków 1980, s. 99; dalej skrócona lokalizacja przytoczeń wierszy według wydania współczesnego, z podaniem tytułu i numeru strony lub tylko numeru strony. Miciński umieścił wiersz *** [*Bądź zdrowa!...*] również w fantazji powieściowej *Mené – Mené – Thekel – Upharissim!... Quasi una phantasia*, która została opublikowana w: T. Miciński, *Pisma po-*



Do rozmyślań przydadzą się inne wiersze, nie tylko Micińskiego; jeśli jego, to przede wszystkim najbliższe kontekstowo, a więc z tomu *W mroku gwiazd*. Cel jest następujący: wyczytać z utworu jak najwięcej, wydobyć hipotetyczne powinowactwa, współbrzmienia i oddźwięki, gdyby perspektywa synestezji miała się na coś przydać. Wypadnie pokierować się osobistą, a nieprzedawnioną wówczas zasadą *self-help*², pomocą tekstów dyskursywnych, dogodnych procedur, interpretacyjnych dokonań³. Pozostanie jednak margines dla tego, co jest nacechowane niedookreślonością sensów całego zbioru *W mroku gwiazd*. Drogą do ujawniania znaczeń będzie zatem wgląd w konteksty oraz interteksty wewnętrzne (w ramach utworów Micińskiego) i zewnętrzne⁴, służące też za probierz oryginalności.

Przyda się też odczytywanie najbardziej (acz pozornie) prostomyślne, np. idące tropem nefachowego, zdaniem profesjonalistów, odbioru „nowej” poezji przez Stanisława Przybyszewskiego⁵. Postąpił on, „jak ktoś, kto słuchając utworu muzycznego, usiłuje go

śmiertne. Cykl I: *Lucyfer*, wyd. z rękopisu, red. A. Górski i Cz. Łatawiec, Warszawa 1931; w tej edycji wiersz jest na stronach 115–116, są nawiasy łukowe, nie ma słów zapisanych kursywą.

² Modernizm dziedziczył ją od pozytywistów; wtedy ukazało się najobszerniejsze, w relacji do kilku wcześniejszych (I wyd. pol. 1867), wydanie: S. Smiles, *Pomoc własna (self-help)*, wydanie nowe, pomnożone, Warszawa 1908; tutaj jest rozdział V pt. *Środki pomocnicze i wytrwałość w pracy naukowej*, s. 148–193.

³ Na przykład z dawniejszych dokonań interesująco się przedstawia debiut naukowy Andrzeja Pucia, *O problemach wypowiedzi poetyckiej Tadeusza Micińskiego na przykładzie wiersza „Bądź zdrowa!...”*, [w:] *Język artystyczny*, red. A. Wilkoń, H. Wróbel, t. 2, Katowice 1981, s. 64–77, zawierający analizę językoznawczo-stylistyczną, akcentujący w konkluzjach wielowarstwową dialogowość wiersza.

⁴ Zob. przykłady intertekstualności wewnętrznej i zewnętrznej – E. Balcerzan, *Literackość. Modele, gradacje, paradygmaty*, Toruń 2013, s. 173.

⁵ Zasadniczą jej cechą, według Przybyszewskiego, było „odtworzenie wrażeń według ich uczuciowego powinowactwa”; dlatego zamierzał „czytać w swej duszy, śledzić połączenia swych wrażeń, ich powinowactwa i najodleglejsze echa” (S. Przybyszewski, *O „nową” sztukę* [prwdr. „Życie” 1899, nr 6]; cyt. według: tenże, *Wybór pism*, oprac. T. Taborski, Wrocław 1966, s. 153–154).



streścić słowami”⁶, gdy wiersz przezeń wybrany (W. Brzozowski, *Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu*) „można próbować interpretować, nie można natomiast wytłumaczyć, »co on znaczy«”⁷. Byłoby to więc odczytywanie według zasady, co wypowiada wiersz Micińskiego słowami i znakami wszystkimi – zarówno figuratywne, jak też domyślnie; w przekładzie na język prostego komunikatu, hipotez oraz nasuwających się skojarzeń historycznych i współczesnych. Ścieżkę może nieraz otworzyć pytanie, a nie odpowiedź. Powinna ją dopełnić interpretacja.

Wypadnie zatrzymać się nad mikroelementami: wersem, pojedynczą frazą, formą zapisu czy znakiem interpunkcyjnym, od których niełatwo się w lekturze uwolnić, tak są w rozmaity sposób nacechowane. Takie mikrocząstki nieraz wiele znaczą – osobno i dla poetyckiej syntezy.

Okazjonalnie przydać się zatem może staromodna i mikrograficzna – na pochwałę powolności wobec stanowczej konstatacji – częściowa aplikacja interpretacji synchronicznej⁸: odczytywanie wiersz po wierszu, czasem z założoną niewiedzą o znaczeniach dalej w tekście zawartych, z koniecznymi jednak nawrotami.

Już tytuł zbioru poezji Micińskiego jest znamienym zrewaloryzowaniem stereotypu; Kant widział w niebie gwiazdzistym nad sobą symbol pewności, gwiazda Betlejemską wieściła narodzenie Zbawiciela; dla Micińskiego źródło wiedzy, drogowskaz, gwiazda przewodniczka łodzi – staje się źródłem niewiedzy – mroku. Wszystkie drogowskazy, którymi kierowano się dotąd, upadają⁹.

⁶ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, wyd. III poprawione, Kraków 2001, s. 221, 294.

⁷ Tamże, s. 222.

⁸ Z dużym powodzeniem dla odczytań zastosował ją do małych form Zbigniew Lisowski, wyjaśniając, że pozwala „ukazać czytelnikowi proces kształtowania się, a więc niejako »przebieg« utworu, ciąg kolejnych jego sekwencji, a także sposoby istnienia i funkcjonowania w nich poszczególnych elementów i struktur” (*Noweli-styka Stefana Żeromskiego*, Kielce [1998], s. 7).

⁹ J. Prokop, *Konkwistador...*, s. 30.



Tak zagwieżdżone domyślne niebo źle wróży, jak posępne fatum. W zbiorze jest mowa o gwiazdach wydających sąd i gasnących „z rozpacz” (*Ananke*, s. 61). Cały tom wariantowo opowiada historię o smutnym przeznaczeniu „ja” lirycznego: „mieć gwiazdy – gwiazdy rzucić – [...] to los mój – los!...” (*Kain*, s. 53).

Wspomniane tytułowe anonsy, oparte na zjawiskowym paradoksie (a literackim oksymoronie), współczesnym fizykom może kojarzyć się z wizualizacjami czarnych dziur Stephena Hawkinga¹⁰. Dlatego, że wiersz będzie odczytywany z pamięcią i wiedzą historyczną, ale dzisiaj.

Dokąd poprowadzi „fuzja horyzontów poznawczych” (dawnego i współczesnego)?¹¹ Nazbierało się dobrych i starannych rozpoznań poezji Micińskiego, jednak podległych starzającemu się nieuchronnie literaturoznawstwu. Ciągłe są otwarte, jak dawniej były, wizerunki i rysy Micińskiego z każdorazowej bieżącej (czytaj: pokoleniowej) perspektywy jednego wiersza oraz poetyki szczegółu i mikroobrazu.

Z powierzchni do hipotetycznej głębi tekstu

Pierwsze cztery wersy mogłyby składać odrębną strofę, ale nie było takiej woli Micińskiego albo wydawcy-edytora.

„Dziwnie” odzywa się tu dzwon. Wypadnie do tego wrócić, nie odchodząc od hipotetycznego całościowego sensu, z powagą zatem traktując imperatyw konieczności i rozstania zawarty dalej w wierszowym słowie *trzeba*.

W ogólniejsze zdziwienie i zainteresowanie mogą również wprowadzić, przy pierwszym wejściu, interpunkcja i typografia

¹⁰ Na przykład z filmu *Teoria wszystkiego* (*The Theory of Everything*, Anglia 2014, reż. James Marsh).

¹¹ Aspekt metodologiczny zaczerpnięty z: H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 287, 290 i in.



(słowa ujęte w kursywę, przetykające antykwę). Czytelniej, prościej (bo retorycznie) odzwierciedlił atmosferę dziwności pierwszego rodzaju (przestankowej) Kazimierz Przerwa-Tetmajer, kładąc w pokoleniowym wierszu 16 znaków zapytania, także nad przyszłością mrówki położonej na szyny¹², nadając (jak Miciński) takim sygnałom interpunkcyjnym, w rezultacie interpretacyjnym, cechy maniery lub obsesji stylistycznej. Niekoniecznie dziwnym trafem bohater liryczny wiersza Micińskiego jest w porównywalnej sytuacji. Literackie obramowanie nie retuszuje tego faktu. Artystyczny ornament raczej zdecydowanie i wieloaspektowo – a w kilku znaczących posunięciach nawet kierunkowo, tematycznie – zapracowuje na lekturowe odczucie sytuacji granicznej i w końcu tragicznej bezwyjściowości położenia.

Na tej zewnętrznej kanwie wiersza rodzi się niemało domysłów i pytań, również *à propos* braku spodziewanego detalu. Nie tylko bowiem w rozległych światach przedstawionych powieści zyskuje wymowę nieobecność jakiegoś elementu¹³. Zjawisko może dotyczyć ułamka wiersza.

Kursywa, zwłaszcza w członie: *Wydarł się z piersi niespodzianie*, wybrzmiewa jak przypis edytora tekstu, jak głos komentatora zdarzeń, jak (podobnie jest w zapisanych kursywą innych członach) autorefleksje introspektywnie uprofilowanego „ja” lirycznego do sytuacyjnego dramatu. Porównywalny charakter, zauważmy wstępnie, mają wierszowe uwagi umieszczone w nawiasach kwadratowych. Słowa zapisane kursywą można odczytywać jak didaskalia w dramacie – bo wiersz opisuje określoną rozgrywaną na bieżąco scenę – albo jak własną (podmiotu lirycznego) bądź cudzą żywą mowę. Tutaj zapis: *Wydarł się z piersi niespodzianie*, jako reakcja na płacz, stanowi subtelny wariant

¹² Zob. K. Przerwa-Tetmajer, *Koniec wieku XIX*, [w:] tegoż, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 156.

¹³ Zob. M. Vargas Llosa, *Listy do młodego pisarza*, przeł. M. Szafrńska-Brandt, Kraków 2012; rozdz. X: *Fakt ukryty*, s. 102–111.



ujęcia zachowań, sygnalizowany w wierszu otwierającym cykl *Już świt* słowami zawartymi w nawiasie kwadratowym: „[Tylko mi nie płacz – nie łam dłoni – / ze snów otrząśnij się złowrogich – (...)]” (*Już świt...*, s. 96). W *** [*Bądź zdrowa!...*] nie ma takiego pocieszenia.

Zwarta (niedokończona? urwana?) fraza *Już nigdy!* przypomina szlagwort z piosenki późniejszej w czasie, napisanej w 1930 roku (muzyka: Jerzy Petersburski; słowa: Andrzej Włast): „Już nigdy! Jak okrutnie d w a słowa te brzmią...” [podkr. B.M.]. W treści tego niezapomnianego przeboju (na sytuację rozstania) słowa piosenki są policzone, ale łyzy nieotarte. Prawdą jest też, uniwersalną, wymowa „okrutna” tego związku dwóch wyrazów. Nie sposób odmówić Micińskiemu mocy i oryginalności, chyba że popełnił tzw. dzisiaj plagiat albo „kopię przez antycypację”¹⁴. Współczesna nam kultura przekornie zachęca do ostrożności w stosowaniu tak dużego i kategorycznego kwantyfikatora¹⁵.

Leksem „nigdy” miał wtedy silną wieloaspektową wymowę realną¹⁶. Małe słówko „już” przysporzyło stanowczości. Może również, jeśli spojrzeć od strony technicznej na sam warsztat literacki, dostarczyło tzw. waty poetyckiej dla zachowania rytmu. W zespole *Już nigdy!* wybrzmiewa to dramatycznie, nawet (niestety) melodramatycznie. „Nigdy” to z osobistego, subiektywnego punktu widzenia – jak w wierszu Micińskiego – stwierdzenie (jak przysięga) rozpaczliwego żalu. Rodzaj wiedzy czy przekonania lirycznej osoby (lub domniemanego „ty”), że nie ujrzy już żegnanej osoby,

¹⁴ Wykład na ten temat, nawiązujący do funkcjonującego w literaturze pojęcia „plagiatu przez antycypację”, wygłosił niedawno (Muzeum Sztuki w Łodzi 21 IV 2016) dr hab. prof. UG Tomasz Swoboda.

¹⁵ Zob.: *Nigdy nie mów nigdy* (*Never Say Never Again*, Wlk. Bryt., USA, RFN 1983, reż. Irvin Kershner, odcinek przygód Bonda); *Nigdylandia* (*Neverwas*, Kanada, USA 2005, reż. Joshua Michael Stern); *Nigdy nie mów nigdy* (Polska 2009, reż. Wojciech Pacyna).

¹⁶ Zob. *Nigdy*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz [i in.], t. 3, Warszawa 1904, s. 389: „w żadnym czasie, ani razu, w żadnym razie, za nic”.



bo wyjazd ocaleniem się nie zakończy. To (przed)wczesny, maksymalnie zwieźły treściowo finał tego, co zostanie dalej powiedziane.

Już nigdy! – tak mocne dramatyczne odczucie, oddane w dwóch wyrazach, gdy mógł jeden wystarczyć, a potem kilkakrotnie potwierdzana autentyczność przeżycia, zjawiska, sytuacji tekstowej, tym wyraźniej mogą jednak ujawniać – na prawach bumerangu psychologicznego (powtarzanie czegoś wywołuje chęć odrzucenia) – konstrukcyjną i mentalną „nieprawdę” o zdarzeniu, jego fikcję, przestylizowanie. Ogólniejsze cechy pewnej chropowatości poezjowania Micińskiego tu się odezwały, szkodząc jednak niewiele.

Przy tym małe słówko „już”, zależnie od pozycji w wersie, wiele czasem u Micińskiego znaczy. W analizowanym ujęciu wybrzmiewa równie mocno jak ostatni wyraz w innym wierszu, tak zakończonym: „płynę – szukam jej – / nie odnajdę już” (***) [*Na księżycu czarnym wiszę...*], s. 59).

Częsty, jak na mikroformę, wielokropek sygnalizuje niewypowiedziane wprost (jako tabu językowe, po części związane z cenzurą) ciągi dalsze: nostalgiczne, złowrogie, konieczne. Nawet miłość tego nie przytłumia, a ile skrytego bólu jej wyznanie i przeżywanie tu mieści, na tle przecież konwencji. Nasuwają się bowiem same przykre odniesienia, że są to: prawie oświadczyzny przed rychłą zgubą; wybuch uczuć umarłych w zarodku (bo to definitywne pożegnanie, a w perspektywie jest najpewniej śmierć dla odjeżdżającego); chłodna (wyziębła z konieczności?) konstatacja miłosna z tragicznością wprawdzie uzasadnioną, ale z boku patrząc, zatrącającą o banalny paradoks albo o oczywistość, co uogólnił Tetmajer, pisząc (niezbyt oryginalnie w relacji do wiersza Adama Asnyka *Wszystko przemija, nawet ból i troski...*): „Wszystko umiera z smutkiem i żałobą...”¹⁷. Domniemany młody wiek bohatera lirycznego z *** [*Bądź zdrowa!...*] usprawiedliwia żalłość przeogromną i żalobną grandilokwencję. Miarą dla cudzego przeżywania rozpaczy nie

¹⁷ K. Przerwa-Tetmajer, *** [*Wszystko umiera z smutkiem i żałobą...*], [w:] tegoż, *Poezje*, s. 38.



może być jednak zdystansowanie wieku dojrzałego. Należałoby tu raczej przekroczyć empatię (współodczuwanie), bierną w istocie, w stronę aktywniejszego i wyrozumiałego współczucia. Młodzieńiec tak myśli i czuje, bo inaczej nie umie, a teraz kończy się dla niego cały ziemski świat. Poza tym wiadomo, jak restrykcyjna jest niewyraźność w słowie dla oddania przeżyć niepowtarzalnych.

Nie tylko słowa, lecz także znaki tworzą tu nastrój. „Dziwnie” zrazu wyglądają zdania/frazy umieszczone w nawiasach kwadratowych. Kto tak wiersze pisze?¹⁸ Tego rodzaju znaki, w poezji z reguły mało atrakcyjne pod względem wizualnym¹⁹, służą dziś zwykle do obramowania miejsc na wstawki odautorskie oraz oznaczenie skrótów i objaśnień w cytacie, treści szersze w relacji do objętych nawiasem okrągłym, zapis fonetyczny, dane bibliograficzne cytatu lub źródła przywołanego w tekście²⁰. Nasza rzeczowa informacja ma uwypuklić pragmatyczną różnicę. Znane były w tamtej epoce stwierdzenia, że „nawiasowe zdania i uwagi” są dla autora „omal ważniejsze niż sam tekst”²¹ albo że: „Język nasz wymaga stałej korektury, będącej za nawiasem każdego słowa”²². Jaką właściwie perspektywę czytelniczą otwierał na przełomie XIX/XX wieku nawias, np. z punktu widzenia różnego rodzaju kompendiów? Zdaje się, że bagatelizującą (w świetle definicji): „para łuków, klamer lub linii wyginanych, którymi się odgradza zdanie, objaśnienie uboczne [...], przen. zdanie uboczne”²³; „wtrącenie; tak się nazywa wzmianka w mowie lub piś-

¹⁸ Chyba że w konwencji żartobliwej (zob. L. Sowiński, *Wierszyk z nawiasami*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, Kraków [1922], s. 135–136).

¹⁹ Jeśli nie mamy tu do czynienia z liberaturą, czyli czymś znaczeniowo szerszym aniżeli nawet literatura wizualna – zob. A. Przybyszewska, *Liberackość dzieła literackiego*, Łódź 2015, s. 85.

²⁰ Zob. *Wielki słownik ortograficzny PWN z zasadami pisowni i interpunkcji*, oprac. E. Polański, wyd. IV poprawione i uzupełnione, Warszawa 2016, s. 148–149.

²¹ Zob. K. Irzykowski, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, oprac. A. Budrecka, Wrocław 1981, s. 352.

²² E. Renan, *Dialogi*, Warszawa [1913], s. 105.

²³ *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz [i in.], t. 3, Warszawa 1904, s. 202.



mie, niekoniecznie do rzeczy należąca”²⁴. Podobny wniosek nasuwa się z poszukiwań dyktowanych praktycyzmem i głębiej zakorzenionych w przeszłości epoki²⁵.

Tymczasem w tych spopolitowanych, ale na chwilę niezwykłych ramach pojawiają się w wierszu Micińskiego treści nie do zlekceważenia, służące spotęgowanemu wyrażeniu przykrego, posępnego, rozpaczliwego nastroju. Ściśnięte nawiasem znaczą jakby więcej aniżeli z natury. Miciński nieraz stosował taki interpunkcyjny zabieg, ale nigdy z podobną intensywnością (powtarzalnością) na tak krótkim odcinku. Nawias, choć może wyglądać tu na marnieryczny, nie jest więc więzieniem ani pomniejszycielem znaczeń. W poezji słowa jakoby więcej niż w prozie znaczą, są relatywnie bardziej autonomiczne i nieprzekładalne na język dyskursywny; wiedzieli i wiedzą to literaturoznawcy obficie z wierszy cytujący²⁶.

W *** [Bądź zdrowa!...] nawias okazuje się dobrym miejscem na zapis zjawisk niekoniecznie współtowarzyszących na prawach suwerena. Dzwony i przyroda raczej wtrącają się (jak przystało na typowe nawiasowe wstawki) do słów pożegnania i akcji wewnętrznej, duchowej. Przy tym spychają (pozornie?) na margines (w podświadomość?) – liczbą identycznej formy zapisu – jakby wypowiedziane słowa: „miłość jest jak zgon...”, których przecież, choć brzmią tak zwyczajnie (są też wymuszone przez rym), zapo-

²⁴ Nawias, [hasło w:] *Encyklopedia powszechna S. Orgelbranda*, t. 10, Warszawa 1901, s. 430.

²⁵ Zob. A. Małecki, *Gramatyka języka polskiego. Szkolna*, wyd. IX, przerobione i pomnożone, Lwów 1903, s. 254–255: „W nawiasie zamykamy zdania tak zwane nawiasowe albo też słowa pojedyncze, które nie należą bezpośrednio do składu zdania, tylko służyć mają za dopełnienie lub wyjaśnienie czegośkolwiek takiego, co samo przez się mogłoby nie być dostatecznie zrozumiałym dla czytelnika”. Zob. też J. Muczkowski, *Gramatyka języka polskiego*, wyd. IV przerobione, Petersburg 1860, s. 297: „Nawiasem nazywamy klamry, czyli znaki zamykające wyraz albo zdanie tworzące myśl bez naruszenia związku mowy opuścić się mogącą, jako oddzielną od myśli okresu, wśród którego się mieści i do jakiego objaśnienia mu służy”.

²⁶ Zob. J. Witan, *Wierny mąż języka (O trudnej sztuce cytatu słów kilka)*, „Przegląd Humanistyczny” 1977, nr 1, s. 83.



mniej nie sposób. Nawias artystycznie neutralizuje lub uniezwykła zjawisko i samo stwierdzenie, zależnie od indywidualnych odczuć odbiorcy. To jednak więcej niż wprost mówić o miłości dożgonnej czy przeżywanej jak śmiertelna choroba. Miciński bywał konsekwentny w określaniu, jakie miłość przyzywa pojęcia, kiedy pisał: „– – Miłość – / – i drugie niezgłębione słowo: / Śmierć” (*Zamek duszy*, s. 90). W *** [*Bądź zdrowa!...*] poeta wyróżnia się lakonicznością na tle rozwlekłych młodopolskich wierszy miłosnych²⁷.

Jak się rzekło, nawias formalnie i czasem estetycznie ogranicza i nawet deprecjonuje treść, ale w poezji – zdarza się – że ją wizualnym podkreśleniem uwyrażnia, rozjaśnia w cieniu, jakby na prawach klasycznej zależności poprzez negację. Poprzez rutynowe ograniczenie, niekonwencjonalnie zastosowane, tworzy i nagłasza nową informację.

Tak może być z dźwiękiem opatrzonym mglistym określeniem „jak dziwnie”. Zaimek przysłowny „jak” inicjuje i natęża nutę niedowierzania i niepokoju, dopełnioną i zarazem (nie)dookreśloną przez człon następny. Alternatywne ujęcie z języka nieliterackiego, bardziej potocznego: „tak dziwnie”, byłoby w tym miejscu dość banalną konstatacją. Natomiast zapis „jak dziwnie” poprzez każdy element wytwarza szczególny nastrój. Retorycznie – gdyby został potraktowany jako zapytanie pozbawione interpunkcyjnego znaku – stawia otwartą kwestię wyjaśnienia przyczyn. Wypracowana prostota, stwarzająca pozór spontaniczności, czasem przemawia najsilniej.

Nieraz są wspomniane w wierszach Micińskiego dzwony, jednak inaczej aniżeli teraz. Warto ich dźwięki i *entourage* przypomnieć, by zobaczyć, jak „dziwny jest ten świat” dźwięków u poety. Inni twórcy epoki nie stronili od podobnych efektów. Wyrazisty motyw dzwonu, z nacechowaniem autobiograficznym i potencjalną obecnością kościoła lub cmentarza, wystąpił w wierszu Marii Konopnickiej *Dzwony* [inc. *A gdy skołał w czarnej chacie...*]²⁸.

²⁷ M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 53.

²⁸ Prwdr. [1882]; *Poezje. Seria trzecia*, Warszawa 1887, przedr. pt. *Twarde dzwony*, „Goniec i Iskra” 1893, nr 1, s. 6; *Poezje*, oprac. J. Czubek, wstęp H. Sienkiewicz,



Dzwon brzmiący „dziwnie”, nietypowo, inaczej niż zwykle, paralelnie złowieszczo i uprzedzająco semantycznie do odzewu przyrody, nie przepowiada dobrych zdarzeń. Zaciemnia i zagęszcza sprawę okoliczności; suponuje coś nieoczekiwanego. W gamie dźwięków dzwonów na świecie dziwność nie jest raczej zakodowana²⁹. Może ją wywołać co najwyżej jakiś defekt techniczny albo nastrój nadawcy czy odbiorcy – tutaj, w wierszu, wkomponowany mentalnie właśnie w dźwięk i pejzaż (w poetyce *paysage mental*), zdeterminowany niejasną sytuacją. O odczytaniach decyduje więc nastrój. Nie ma jednak u Micińskiego tajemniczości, jaka przykładowo roztacza się wokół Bractwa Wielkiego Dzwonu w *Pałubie* Rzykowskiego.

Miciński nie nadużywał epitetu „dziwny” ani silniejszego wydźwiękiem rymu: dzwon–zgon³⁰. Tom *W mroku gwiazd* przyniósł jedynie w *Nokturnie* słyszalny „dziwny śpiew” (s. 83).

W wierszach Micińskiego dzwony zwykle biją (czasem „głucho”, jako „popękane”, *** [*Duch mój zamieszkał wyludnione miasta...*], s. 88), dzwonią lub grają (albo: zagrać nie mogą, *Wiatr halny*, s. 279), niekiedy grają „dumnie” (*Witeź Włost*, s. 165), a czasem „łkają” (*Głębiny duch*, s. 82), jęczą „rozbite” (Zofia Casanova (z hiszp.) *Skargi*, s. 102), a bardziej oryginalnie: odzywają się w sercu „jakby echo” (***) [*W moim sercu baśni o jutrzence...*], s. 79). Patrząc z perspektywy literackiej urody, można rzec, iż w wier-

wydanie zupełne krytyczne, t. 3, Warszawa [1915–1916], s. 45–47. Podając ten przykład, zwraca się uwagę na kontekstowe i semantyczne uwarunkowania motywu i samego leksemu, gdyż jak słusznie zauważył Tadeusz Budrewicz, który prześledził cytaty wierszowe ze słowem-kluczem „dzwon”, pole semantyczne tego słowa „wskazuje kulturę religijną, głównie jednak określa temat śmierci widziany w perspektywie społecznej” (T. Budrewicz, *Wierszobranie (druga połowa XIX wieku)*, Kraków 2016, s. 32).

²⁹ Słuchałem muzyki dzwonów, różnej wielkości i konfiguracji, w pekińskiej Świątyni Wielkiego Dzwonu; notabene, w poezji Micińskiego nieraz pojawia się koloryt dalekowschodni. Dla przybysza z innej kultury były one egzotyczne, ale nie „dziwne”.

³⁰ Poza wierszem *** [*Bądź zdrowa!...*] tylko raz spotykamy rym: dzwon–zgon (Zofia Casanova (z hiszp.) *Skargi*, s. 102) oraz: dzwonu–zgonu (*Wiatr halny*, s. 295–296).



szu *** [*Bądź zdrowa!...*] Miciński był – nie tylko teraz – „dziwnie dokładny”³¹.

Nastrój lekko się zmienia i czyni bardziej zrozumiałą naturalną biologiczną okolicznością, stanem natury (jesieni³²); albo delikatnie się zasmuca. Kolejne nawiasowe zdanie jakby wyzwala się z interpunkcyjnej obręczy, bo samo śpiewa delikatną, ściszoną inicjalną instrumentacją głoskową: *leca liście...* Ciąg dalszy tego zwrotu, przekształcającego się u innego poety w rozpędnik zdaniowy, mógł sobie czytelnik ówczesny sam w duszy dośpiewać, zwłaszcza znający choćby pierwszą zwrotkę z Wincentego Pola *Pieśni Janusza* (zbioru powstałego w czasie i tuż po upadku powstania listopadowego):

Leci liście z drzewa,
Co wyrosło wolne;
Znad mogiły śpiewa
Jakieś ptaszę polne:³³

Muzykę do wiersza Pola skomponował w 1836 roku Fryderyk Chopin oraz jeden autor nieznany. Miciński stosuje formę *leca* w miejsce *leci*³⁴; inaczej mielibyśmy „cytat bez cudzysłowu”³⁵. Od-

³¹ Ujęcie pożyczone od: S. Pinker, *Piękny styl. Przewodnik człowieka myślącego po sztuce pisania XXI wieku*, przeł. A. Nowak-Młynikowska, Sopot 2016, s. 55.

³² Może to być jednak jesień/starość przedwczesna, duchowa.

³³ W. Pol, *Śpiew z mogiły*, [w:] tegoż, *Pieśni Janusza i poezje wybrane*, oprac. M. Romankówna, Kraków 1949, s. 30. Ta strofa ma dzisiaj rangę skrzydlatych słów – zob. H. Markiewicz, A. Romanowski, *Skrzydlate słowa. Wielki słownik cytatów polskich i obcych*, wyd. nowe popr. i rozszerz., Kraków 2005, s. 331.

³⁴ Podobnie jak Bolesław Prus w *Omyłce* (1888), który niezbyt dokładnie przytoczył dwie pierwsze zwrotki z pieśni Pola (zob. B. Prus, *Wybór nowel*, posłowie J. Kulczycka-Saloni, Warszawa 1963, s. 232) oraz Eliza Orzeszkowa, która w nieco zmienionej formie kilkakrotnie przypomniła początek wiersza Pola w swej arcypowieści (E. Orzeszkowa, *Nad Niemnem*, oprac. J. Bachórz, Wrocław 1996, t. 2, s. 42, 89; t. 3, s. 415).

³⁵ Zob. W. Benjamin, *Pasaże*, red. R. Tiedeman, przeł. I. Kania, posłowie Z. Bauman, Kraków 2005, s. 503.



dźwięki danego motywu bądź samej skrzydlatej frazy były w epoce rozmaite, także różnogatunkowe³⁶. W przypadku wiersza Micińskiego nasuwają się domysły, że chodzi o wierszową, zdarzeniową i uzgodnioną (do rymu) funkcjonalność, zarazem prawie naśladowczą imitację zasłuchania w wiersz lub pieśń. A może jest to perseweracja symboliczna lub usymboliczniona z racji szczególnego zapisu w wielokrotnym ciągu nawiasów, których tekstowa multiplikacja wchodzi w werbalnie niewysłowioną, wieloznaczną alchemię słowa.

W fantazji powieściowej Micińskiego³⁷ nawiązanie do wiersza Pola uwidocznia się relatywnie słabiej. Wycisza się bowiem poprzez ukonkretniające zdanie, które poprzedza wiersz *** [*Bądź zdrowa!*...]: „Płyną echa dzwonów po skoszonych polach na Anioł Pański – cichy wiatr żałośnie potrząsa suchymi liśćmi”³⁸.

Niecodziennym, niełatwym do zapomnienia dźwiękom dzwonu niejako wtóruje (w wersji dalszym) przyroda – w porównywalnej tonacji: niezwykłości, wewnętrznej przekory, zdarzeniowej lub ironicznej sprzeczności, gdyby chodziło o ironię losu i natury. „Złowrogi wiatr” nie wieje, nie dmie, lecz „śpiewa”, konotując bez afirmacji domysł: może to jest „ostatni śpiew” (*Templariusz*, s. 116). Podobnie, uruchamiając podteksty, „śpiewa” muzycznym głosem stłumionym cały wiersz: tkliwie (zwłaszcza repetycjami „Bądź zdrowa!”), ale i sardonicznie. (Rozedrgana, zróżnicowana melika tego wiersza warta jest osobnej analizy). Koncepcję podmiotu w poezji Micińskiego uznać bowiem można za „dość wczesne ucieleśnienie cech modernistycznej ironii”³⁹. W tomie potwierdza się to również, subtelnie albo podświadomie, słowami: „Pan Jezus

³⁶ Zob. np. J. Gnatowski, *Jak liście z drzew strącone... Pastel sceniczny w 1 akcie*, Lwów 1911.

³⁷ Zob. przypis 1.

³⁸ T. Miciński, *Pisma pośmiertne...*, s. 115.

³⁹ R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 103.



furte ozwał – ma zranione / czoło, lecz w oczach ironii błyskanie” (*Akwarele*, s. 132).

Na pochwałę powolności w czytaniu wiersza warto też przypomnieć, czerpiąc ze wskazań dla potocznej świadomości epoki, funkcję myślnika, którego:

właściwym przeznaczeniem [...] jest okazać na piśmie, że gdyby się to zdanie ustnie mówiło, nastąpiłaby w tym miejscu pauza, tj. chwila zastanowienia, namysłu. [...] Prócz tego kładziemy myślnik dla okazania, że mówiący z jakiegokolwiek przyczyny zatrzymuje się i waha w mówieniu, nim dopowie reszty; albo też wcale jej nie dopowiedziawszy, nagle przechodzi do czego innego⁴⁰.

Wtedy, w powyższym subkontekście aktów mowy oraz mentalnego i decyzyjnego kołowrotu, w jaki uwikłany jest podmiot liryczny, nabiera wyważonej, taktownej mocy obramowane myślnikami słowo *trzeba*, na dodatek jakby przychodzące skądinąd (bo zapisane kursywą): przytoczone z czegoś, za kimś, wywołane wewnętrznym nakazem, może czymś delikatnym przypomnieniem (bo nie ma kategorię: musisz) o nadrzędności obowiązku. *Trzeba* jest tutaj samo w sobie i dzięki interpunkcji nośnikiem przeznaczenia i zapowiedzią dalszej „akcji”, zatrzymującej się, milnącej, wahlowej, zmieniającej temat, wysuniętej na koniec w nieodgadnioną przyszłość. Nie musi pochodzić od lirycznego „ty”. Może je wygłaszać „ja” liryczne – jak w wierszu *Przed burzą*, w którym porównywalna treść nakazuje zwyciężanie (zob. dalej). Nie tylko interpunkcyjna maniera epoki tu się uwidocznia. Myślnik (półpauza), na teraz zdublowany, warto zachować, nie bacząc na rygory edytorskie w modernizacji pisowni. Bo to jest multiplikacja charakterystyczna dla świadomości i ekspresji literackiej tamtej epoki, zgodna z domniemaną intencją autora. Wtedy jeszcze w zakresie interpunkcji „norma dominująca i regulująca system był intencjonalny strumień głosu – słyszenie, a nie widzenie tekstu,

⁴⁰ A. Małecki, dz. cyt., s. 353–354.



ekspresja, a nie logika”; zdarzały się też „systemy interpunkcyjne indywidualne”⁴¹.

Zwraca uwagę błaganie: – *litości!*... –

Nad kim? Nad nim (patrząc z perspektywy postronnego obserwatora), nad ukochaną – w nagłych okolicznościach oddalającą się bezpowrotnie – czy raczej samozwrotnie: nade mną (personą liryczną), bo mogę bądź muszę zginąć tam, gdzie się udaję. Znaki interpunkcyjne wydłużają i wzmacniają tę chwilę, przecież zdecydowanie przerwana, zawieszona w nieokreśloności. Jednowyrazowa prośba o litość mówi, zdaje się, więcej (przynajmniej w wierszu) niż błagalna erupcja słów.

„W konie!.. Chryste Panie”. Dlaczego wezwaniu Chrystusa nie towarzyszy, jak w mobilizacji do wsiadanego, wykrzyknik? Skąd się wzięło nagłe dramacie wyciszenie (rezygnacyjne ukojenie?) – powtórne (po słowach: *i Ty Boże racz*) zawierzenie Najwyższemu, najbardziej właściwe spodziewanej chwili ostatniej, kończeniu rachunku ze światem ziemskim? Czy to jest powtórne upraszanie o litość na dalszy los niepewny, kamuflowane trudną dzielnością, wymuszoną i nadrzędną kategorycznością pożegnania, wołą odjazdu? Pragnącym pociechy, a wyczulonym na literackie oddźwięki, mogą się nasunąć na myśl słowa romantyka: „Jedźmy, nikt nie woła!”⁴². Tutaj jednak woła, przyzywa, wita i najbardziej się nawarstwia na całą chwilę – Chrystus.

W wierszu Bolesława Leśmiana obrazy ukochanej postaci i kwiatu jakby się nakładają z punktu widzenia odchodzącego w dal⁴³. W utworze Micińskiego podmiot liryczny i tragiczny widzi być może prospektywnie w słowach „Chryste Panie” swój koniec. Czy to synteza doznań?

⁴¹ R. Loth, *Podstawowe problemy tekstologii i edytorstwa naukowego*, Warszawa 2006, s. 108–109.

⁴² A. Mickiewicz, *Stepy akermiańskie*, [w:] tegoż, *Dzieła*, komitet red. J. Krzyżanowski [i in.], t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1955, s. 259.

⁴³ Zob. B. Leśmian, *Odjazd*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010, s. 139.



„Bądź zdrowa!” . Jest to zwrot bodaj najważniejszy w wierszu Micińskiego, poprzez powtarzanie – patetyczny, oratorski. Czy perseweracja oznacza udrękę miłosnego niewysłowienia, ostatni stłumiony wyraz uczuć, niewyraźność i spontaniczność, i pośpiech (konieczny jest szybki odjazd)? Zabrakło (światłomiej?) zróżnicowanych, adekwatnych do okoliczności słów. Powtarzanie „bądź zdrowa!” spowalnia niedługą chwilę pożegnania. Nie to samo słyszy się, co w słowach: „zdrowia życzę” albo w junackim: „bywaj zdrowa”. Według skali uczuć i znaczeń fraza mówiłaby nawet przyjaźnie, tkliwie, gdyby nie okoliczności. One sprawiają, że człowiek idący prawdopodobnie na śmierć pozdrawia ukochaną.

„Bądź zdrowa!” . Łatwo było wówczas to powiedzieć. Konwencjonalnie, np. w submisji listu czy przy towarzyskiej sposobności. Z epistolografii i beletrystyki, także arcydzielnej, wypłynęła z piśmiennictwa pierwszej i drugiej połowy XIX wieku fala ujęć z tym zwrotem (także w wersji: „bądź zdrow”), dzisiaj staromodnym, traktowanym nawet prześmiewczo, zgoła trywialnie⁴⁴. Rzadko był urozmaicany dodatkami. Jako niezbędnik, wprost komunał, towarzyszył codzienności, familiarności, dygresjom, parafrazom, ale i bojowym wezwaniom, np. wielokroć w *Trylogii* Henryka Sienkiewicza, którego twórczość i pozycja środowiskowa miały dla modernistów duże znaczenie⁴⁵. Poezja modernistyczna wniosła niemało przykładów posłużenia się tym zwrotem⁴⁶. Interteksty, wskazujące na realne i hipotetyczne inspiracje Micińskiego, nie-raz oscylują między niezwykłością, egzotykiem, erudycyjnym wyrafinowaniem a powszedniością. Są bowiem w jego poezji zarówno „płaczące brzozy” (*Nokturn*, s. 83), podobnie co u Tetma-

⁴⁴ Zob. <https://www.facebook.com/uczuciowopoetycko/posts/17413097328...> [dostęp 23.07.2016].

⁴⁵ Podkreśla się to również w kontekstowych odniesieniach do Micińskiego – zob. np.: J. Prokop, *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1978, s. 24; S. Eile, *Antypowieść Micińskiego a estetyka młodopolska*, [w:] *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979, s. 122.

⁴⁶ Kilka podaje Andrzej Puc, dz. cyt., s. 69–70.



jera⁴⁷ naśladowącego Konopnicką, jak i prehistoryczne stworzenia – mastodonty (*Głębiny duch*, 80), jak u Tetmajera, wywołującego impresjonistycznie (w konwencji niespodzianki) te potwory⁴⁸. Tak tworzona atmosferę niezwykłości przenikają szarość, upoetyczniona prostota i mistyczny cud stworzenia.

Zwrot „bądź zdrowa!” stosowany był również wtedy na spointowanie końca życiowych okoliczności. Takiemu krańcowemu pesymistycznemu rozumieniu, jakie zawładnię całym wierszem Micińskiego, przytwierdzało ważne kompendium epoki⁴⁹.

W poezji najbardziej oryginalnie postąpili, używając tej frazy, twórcy romantyczni. Cyprian Norwid odarł z potencjalnej czułości kowoci zwiyczajowy kontekst pożegnania, pisząc: „*Bądź zdrowa! – tak ponury Bajron żegnał żonę, / Tak i niejeden luby swą niestał*”⁵⁰. W miarę tradycyjnie, ale wykorzystując mowę kwiatów, rozczulał się pożegnaniem ukochanej bohater Adama Mickiewicza (*Dziady. Część IV*), któremu „listka połowa” przypominała „ostatnie: bądź zdrowa!”⁵¹. Juliusz Słowacki w dwóch strofach kończących *IV Pieśń w Beniowskim* zilustrował różne dramatyczne i życiowe okoliczności rozstania (widoczne również w wierszu Micińskiego), powtarzając frazę:

⁴⁷ Zob. K. Tetmajer, *Brzozy* [1891], [w:] tegoż, *Poezje*, s. 61.

⁴⁸ Zob. K. Tetmajer, *Mastodonty* [1897 {1896}], [w:] tegoż, *Poezje*, s. 400.

⁴⁹ Zob. *Zdrowy, Zdrow* [hasło w:] *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz [i in.], t. 8, Warszawa 1927, s. 420: „1. cieszący się zdrowiem, nie chory; Bądź zdrow=żegnaj cię, [...] już po wszystkim, już przepadło, już kłamka zapadła”. Por. *Bądź zdrow/Bądźcie zdrowi*, [hasło w:] M. Marcjanik, *Słownik językowego savoir-vivre’u*, Warszawa 2014, s. 284–285: „forma życzeń wypowiedzianych w sytuacji żegnania się rozmówców; jeżeli nie wystąpi razem z formą pożegnania, wówczas pełni funkcję pożegnania; odczuwana dziś jako przestarzała, częściej używana przez ludzi starszego pokolenia lub do ludzi starszego pokolenia adresowana”. Dlatego, dodajmy, dzisiaj łatwiej jest usłyszeć jakąś parafrazę dawnego zwrotu, np. P.T. Felis, *Bądź pozdrowione kino, wołają bracia Coen*, „Gazeta Wyborcza” 2016, 12 lutego, s. 16.

⁵⁰ C.K. Norwid, *Dzieła zebrane*, t. 1: *Wiersze*, oprac. W. Gomułicki, Warszawa 1996, s. 148 (podkr. – C. N.).

⁵¹ A. Mickiewicz, *Dzieła. Utwory dramatyczne*, komitet red. J. Krzyżanowski [i in.] t. 3, Warszawa 1955, s. 78.



Bądź zdrowa – odejść nie mogę, choć słyszę
 Wołające mnie duchy w inną stronę;
 [.....]
 Bądź zdrowa! drugi raz cud się powtórzy –
 Martwy, odemknę ci w grobie ramiona,
 [.....]
 Już pożegnałem cię – jeszcze bądź zdrowa!⁵²

Szerszą treść nadano temu zwrotowi w intymistyce epoki; Henryk Sienkiewicz w liście do Jadwigi Janczewskiej z 9 października 1886: „[...] bądź zdrowa, silna i wesoła”⁵³ i nieco podobnie Stefan Żeromski w *Dziennikach* (mimo że był to wyraz rozpaczliwego zerwania z kochanką): „Bądź zdrowa, dobra i piękna!”⁵⁴. Tom *W mroku gwiazd* przyniósł zaś ujęcie pośrednio spersonalizowane: fraza „bądź zdrowa” (poprzedzona słowami: „t r z e b a zwyciężać... zwyciężać...”, podkr. – B.M.) kończy wiersz, którego „ty” lirycznym jest kobieta o imieniu Lenka (*Przed burzą*, s. 100–101). Podmiot liryczny zgłasza tu „dziwną obawę” i „dziwną pewność” (s. 100); określa swe słowa „ciemnymi”. Wspomniane imię nie musi się jednak łączyć z anonimową, potencjalną adresatką w wierszu *** [*Bądź zdrowa!...*].

Komu kluczowe frazy wydadzą się nazbyt powszednie w poezji, choć powtarzane nabierają „dziwnej” dramatycznej mocy, niech zauważy, iż na taką okoliczność Miciński zabezpieczył się, niejako autotematycznie, pisząc w wierszu wyżej przywołanym: „Wszelka tragedia swą banalność wlecze” (*Przed burzą*, s. 100). Jeśli się zatem przyjmie, że wiersz *** [*Bądź zdrowa!...*] jest przeniknięty stroniącym od wyszukanego wysłowienia tragizmem, bólem

⁵² J. Słowacki, *Dzieła*, t. 3: *Poematy*. Beniowski, oprac. J. Pelc, Wrocław 1952, s. 100–101.

⁵³ H. Sienkiewicz, *Listy*, oprac. M. Bokszczanin, t. II, cz. 1, Warszawa 1996, s. 176.

⁵⁴ S. Żeromski, *Dzienniki*, oprac. J. Kądziała, wyd. II uzupełnione, t. 3, Warszawa 1964, s. 180 [zapis z 13 II 1887].



i przymusem, to częściową, hipotetyczną, zamgloną odpowiedź na pytanie, jakie przeżycia duchowe można kojarzyć z personą liryczną, przynosi wspomniany wyżej wiersz *Przed burzą*, jedyny w tomie ponawiający frazę „bądź zdrowa”. Byłoby to zarazem jedyne w tomie szersze otwarcie się w ramach zasadniczego motywu:

Mej duszy osnowa,
którą ci składałam na wieczność:
był ból i była konieczność
i Kain i grzech i Jehowa

(*Przed burzą*, s. 100, podkr. – B.M.)

Takie niespodziewane próby otwarcia się w głąb wystąpiły w epoce, choć nie musiały wiele wyjaśniać. Tetmajer w jednym z listów charakteryzował siebie jako człowieka, w którym „siedzi i poeta, i Europa, i Azja!”⁵⁵.

Wracamy do:

[...] i Ty Boże *racz* ⁵⁶ –
– *litości!* ... – –

Zwraca uwagę urwana fraza modlitewna zawarta domyślnie w słowie *racz*, upowszechnionym w piśmiennictwie o treści religijnej. Mogą tu się kryć zarówno stłumione, jak i reprezentatywne echa najbardziej popularnej i zaczytanej literatury tamtych dni. Wczucie się w potęgowany nastrój i wsłuchanie w słowa jakby drugiej zwrotki *** [*Bądź zdrowa!*...] pozwala czasem dostrzec i usłyszeć więcej, aniżeli poeta zapisał. Esencjonalność, która może rozkwitać, to przecież naturalna, genetyczna cecha dobrej poezji.

⁵⁵ *Listy Kazimierza Tetmajera do Konstantego Górskiego*, oprac. M. Karmańska-Libersbach, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 1, s. 148 [list z 12 III {18}96].

⁵⁶ Z podstawowych konotacji leksemu, zakodowanych w świadomości epoki – zob. *Raczyć*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz [i in.], t. 5, Warszawa 1912, s. 460; pierwszoplanowe cytaty ilustrują tu odwoływanie się do wszechmocy i łaski Boga.



Wierzącemu chciałoby się w pierwszej chwili dopowiedzieć do wierszowego słowa *racz*: wysłuchać prośby/modlitwy, okazać miłosierdzie. W tym błagalno-wyznawczym toku jest jeszcze, wyodrębniony akapitowo, nagłośniony (wykrzyknikiem), niedomknięty (wielokropkiem) i mający trwać w czasie (poprzez podwojony myślnik) leksem *litości*, jako hipotetycznie część dalsza tej konkretnej, a może skądś zasłyszanej modlitwy. Oczywiścieścią lekturową były dla wielu osób w tamtej dobie modlitewniki, znaną historykom literatury, choć krótko wzmiankowaną z racji swej powszechności, czytelniczej dostępności⁵⁷. W wierszu Micińskiego uniezwykła się w tym punkcie powszedniość wiary, prostomyślniej religii serca głoszącej cześć, uwielbienie, wnoszącej prośbę na rozmaite potrzeby; nawet podróży, gdyby nagły wyjazd osoby lirycznej z wiersza Micińskiego chciało się pomieścić w takich ogólnych ramach. Według obszernego i najbardziej wówczas popularnego modlitewnika⁵⁸ dalsze lub uprzednie treści wobec słowa „racz”, adresowane do Boga, odpowiadające w mniejszym lub większym stopniu kondycji duchowej „ja” lirycznego w *** [*Bądź zdrowa!...*], a więc ogarniające wołanie o litość, tak przykładowo brzmiały: „mi gotować szczęśliwość wiekuistą” (s. 19); „dać [...] zdrowie, błogosławieństwo Twoje przenaјświętsze!” (s. 20); „Ojczy mój litościwy [...] „Boże! Jezu [...] przez wszystkie litości Twoje,” (s. 200); „nasze sprawy uprzedzać łaską Twoją i dopomagać w ich wykonaniu” (s. 215); „przyjąć prośby nasze” (s. 246); „prowadzić szczęśliwie i łaskawie” (*Modlitwa przed podróżą*, s. 467); „wysłuchać, miłosierny [...] prośby i błagania moje” (s. 469). Wiersz nie precyzuje, zgodnie z oczekiwaniem

⁵⁷ Piotr Chmielowski rozważał kwestię: „[...] tymczasem liczyć się trzeba ze stanem istniejącym. Z tego atoli wychodząc punktu widzenia, mógłby mi ktoś powiedzieć, że poczynniejszymi jeszcze od beletrystyki są niektóre działy literatury teologicznej (modlitewniki, żywoty świętych itp.), a ja o nich w *Zarysie* swoim nie wspominam” (*Zarys literatury polskiej z ostatnich lat dwudziestu*, Warszawa 1886, s. XII).

⁵⁸ *Książka do nabożeństwa dla wszystkich katolików ułożona podług książki wydanej z polecenia Najprzewielebniejszego Arcybiskupa Dunina*, wydanie nowe, Częstochowa 1886; dalej lokalizacja skrócona, liczba w nawiasie wskazuje stronę.



wobec poezji opartej na przemilczeniach, do czego odnosi się słowo *racz*. Opatrzność wie najlepiej, czego człowiek potrzebuje. Wystarczy *racz* jako krzyk, wołanie o pomoc osłabionego na tę chwilę rozmówcy. Forma bowiem osobistego zwrotu *i Ty Boże*, uprzedzająca prośbę (*racz*), wyznacza płaszczyznę ostatniego odwołania, bliskość *sacrum*, intymność i personalność załączkowej modlitwy. (Spójnik *i* może sygnalizować, że ze strony lirycznego „ty”/domyślnej ukochanej nie ma na teraz żadnej pociechy). Niewyartykułowana wprost prośba jest sygnalizowana kontekstem, okolicznościami, fatum. Czy jej spełnienie nastąpi? Ostatnie słowa wiersza: „Chryste Panie” wyrażają przypuszczalnie zgodę z wolą Boga, potrzebę bóstwa. Równie realna (w sensie: hipotetyczna) jest trwożliwa obawa, że pomyślne spełnienie nie nastąpi.

i Ty Boże – rozpoczynający tę frazę spójnik być może został wtrącony dla różnych względów, np. rytmicznych. Gdyby jednak chciało się doszukiwać w innych wierszach tomu analogii, odnoszących się do wiary czy modlitwy, słowem, oddających stosunek do Boga, znalazłby się taki ekwiwalent – w rozwinięciu dość (nie)oczekiwany – fatyczny i zarazem autocharakteryzujący podmiot: „i dzisiaj wierzę – / lecz Bóg mój nie jest już Bogiem zbawienia –” (*Wodne lilie*, s. 156)⁵⁹.

– „żegnam Cię”. Jeśli jest to w dalszym ciągu ekspresja „ja” lirycznego (w ramach rozmowy z sobą), to słowo „żegnam”, choć ocieplone zaimkiem osobowym, wybrzmiewa – w relacji do „bądź zdrowa!” – dość chłodno i w rezultacie rezygnacyjnie. Uczucie i wzruszenie zostały dostrojone do końcowych wydarzeń.

Nasuwiają się jeszcze pytania o podmiotowość w związku ze słowami:

⁵⁹ Zastanawiając się nad poetycką postawą religijną Micińskiego – zob. jednak opinię Marii Podrazy-Kwiatkowskiej: „Bóg, nazywany przez Micińskiego różnie: raz »mściwy«, raz »miłosierny«, raz odrzucany, raz upragniony, ciągle jest – obok Chrystusa – w tej poezji obecny. To właśnie Miciński, poeta obdarzony twórczą wyobraźnią, tworzy najbardziej oryginalne obrazy Boga, obdarzając Go niezwykłą scenérią” (*Wolność i transcendencja. Studia i eseje Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 119).

– Już nigdy! –
 [.....]
 – Wydarł się z piersi niespodzianie,
 – żegnam Cię – trzeba – i Ty Boże racz –
 – litości!... – –

Cały ten fragment może być hipotetycznie lub alternatywnie przypisany uwyraźnionemu „ty” lirycznemu, jako w dialogu słowom drugiej osoby – żegnanej właśnie. Kwestia wyłącznej bądź dominującej jednej podmiotowości albo dwudzielnej (przefiltrowanej przez dominujące narracyjnie „ja”, które inicjuje i zamyka przekaz) wyglądać może na otwartą. Także bowiem liryczne „ty”, wznoszące się słowem do Boga, bywa w poezji Micińskiego zawładnięte przez „ja” (*Twojego serca dzwonią mi pacierze*, s. 319). Sprawy podmiotowości nie są proste ani jednoznaczne w jego wierszach. Interpretatorzy na przykładach różnych utworów zauważają, że „ja” liryczne pełni w twórczości poety „wyraźną funkcję demiurga, jest absolutnym kreatorem rzeczywistości”⁶⁰. Natomiast: kim dokładniej jest „ja”, może pozostawać zagadką. Miciński bynajmniej nie ułatwia domysłów ani odpowiedzi, pisząc: „Kto jestem? wie tylko ten, / który wie, że mnie wcale nie ma” (*Niewiadomy głos*., s. 218)⁶¹. Jakkolwiek prowadzony monolog nie wyklucza suponowanego tu odczucia. Romantyk kierowałby na nie słowami: „Monolog nawet jest rozmową ze sobą albo duchem rzeczy”⁶².

⁶⁰ H. Floryńska, *Tadeusz Miciński: „Migocą złote pomarańcze”*, [w:] *Czytamy wiersze*, red. J. Maciejewski, Warszawa 1973, s. 5; cyt. za: P. Śliwiński, *Kwadratura wiersza*, [w:] *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, red. A. Czabanowska [i in.], Kraków 2004, s. 237.

⁶¹ Por. M. Konopnicka, *Imagina* [1912], wstęp A. Kamieńska, Warszawa 1980, s. 179: „i Ten mnie zna, co bezsenne noce / I bezsłoneczne dni na ziemi liczy”. Fragmenty tego poematu były wcześniej drukowane w kilku czasopismach w latach 1884–1890, 1911.

⁶² C. Norwid, *Milczenie*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomułicki, t. 6: *Proza. Część pierwsza*, Warszawa 1971, s. 232.



Są w *** [*Bądź zdrowa!...*] określone, choć nieprzesadzające przesłanki (kursywa⁶³, bardziej czuły okazjonalnie ton) za werbalnym uaktywnieniem się „ty” lirycznego. Przy założeniu, że są to jedynie przejawy głosu wewnętrznego i że po drugiej stronie panuje cisza, poprzez milczenie otwierają się interpretacyjne perspektywy, umożliwiające sięganie do niewyrażalnej głębi zjawisk. Początkowe słowa tego fragmentu: – *Wydarł się z piersi niespodzianie*, brzmiałyby jednak „dziwnie” (jak dzwon), nienaturalne, gdyby miały stanowić głos „ty” lirycznego. Bardziej nadają się na refleksję, komentarz, ulirycznione patetyczne didaskalia. Czyniłoby to podmiot liryczny, oscylujący zarazem w stronę „figury autora”, głównym nadawcą i odbiorcą wspomnianych słów. To byłby główny kompozytor duchowy tekstu, zrodzonego z nagłości, nieodwracalności epifenomenu pożegnania i determinizmu obowiązku, co podkreśla – choćby pochodzące od kogokolwiek – słówko *trzeba*, nacechowane formalnie, wyróżnione leksykalną prostotą i stonowaną koniecznością, także poprzez otoczenie myślnikami. Zatem możliwe jest, że: „bądź zdrowa!” i żegnam Cię, ujęte w uniwersalizującym przekładzie na kartezjańskie *cogito*, dawałoby dalej nie *ergo*, lecz parafrazujące *et* i takie sensy/wykładnie: myślę, jestem i czuję – „ja” na pierwszym planie ciągle obecny i zagarniający całe pole semantyczne należące do lirycznego „ty”. Domniemany, relatywnie suwerenny (poprzez zapisanie kursywą) głos kobiety byłby na tle innych wierszy Micińskiego wyjątkowy. Na porządku dziennym jest w takim przypadku raczej wymowna cisza, zdawkowy albo ledwie słyszalny głos „ty” lirycznego, kwitowany słowami: „Milczysz? wciąż milczysz...” (*Przed burzą*, s. 100)⁶⁴;

⁶³ Analiza tego aspektu (włączająca całą kwestię cytowań, zapisu cudzego głosu itp.) pokazuje, że trudno w jej ramach o jednoznaczne rozstrzygnięcia, zatem pozostają doraźne opcje i wybory. Inne głosy (nienależące do centralnego podmiotu) zapisuje Miciński rozmaicie: bez cudzysłowu, z cudzysłowem, najrzadziej kursywą.

⁶⁴ W tym wierszu bliskim w czymś zasadniczym utworowi *** [*Bądź zdrowa!...*] (zob. wcześniej).



„Ona tylko raz – / mój Boże – / szepnęła moje imię – ” (***) [*Jaki lekki – zwinny...*], s. 136).

Wypada wrócić do frazy: „W konie!.. Chryste Panie”, teraz z czytelnicznym naciskiem na człon pierwszy, wskazujący najpowszechniejszy wówczas pojazd rekreacyjny, komunikacyjny i bojowy. Przytoczona fraza była dawniej tak samo tradycyjnie swojska i bliska uczuciowo co zwrot „bądź zdrowa”. (Już w pierwszej części epopei historycznej Sienkiewicza bohaterowie tak się właśnie jak w wierszu Micińskiego przynaglają i żegnają, utrwalając tradycję sarmacką⁶⁵). Nie zdezaktualizowały się jeszcze wtedy słowa: „Koń, jaki jest, każdy widzi”⁶⁶. Pojawiający się więc nieraz w wierszach Micińskiego koń, jako „dziki” (*Lecę wśród złotych pszenic*, s. 196) albo „biały” (*Różany obłok*, s. 209), niekiedy zwany emfatycznie „rumakiem” (*Noc majowa*, s. 127, 130) czy po prostu rozpędzany „w cwał” (*Widma*, s. 87), nie potrzebował wielu dodatkowych objaśnień. Nie budził tak niezwykłych skojarzeń jak pierwsze samochody, które poruszały wyobraźnię, ale i rodziły złowieszczy niepokój; mogły być bowiem odbierane jako zoomorficzne ciała obce, nieprzyjazne człowiekowi, jeśli sięgały szybkością konia w galopie⁶⁷.

W *** [*Bądź zdrowa!...*] Miciński, dość wyjątkowo, nie szukał niecodziennych słów. W typowym słownikowym przykładzie z epoki znajdujemy ujęcie zrazu bardzo podobne, w końcu jednak przede wszystkim użytkowe: „W konie na rany Chrystusa, bo wil-

⁶⁵ Zob. H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*, t. 1, Warszawa 1966, s. 223, 258, 301, t. 2, s. 259, 273–274, 279, 281; *Pan Wołodyjowski*, Warszawa 1966, s. 268. Są też w *Trylogii* różne warianty tytułowej frazy z wiersza Micińskiego – zob. *Ogniem i mieczem*, t. 1, s. 257: „Bądźże zdrów”, t. 2, s. 373: „Bądźcie zdrowi!”; *Potop*, t. 1, Warszawa 1966, s. 425: „Bądźże zdrowa!”; *Pan Wołodyjowski*, s. 381: „Bądź zdrowa!”, s. 364: „Bywaj zdrowa”, a fraza „Bądź zdrowa!” wystąpiła także wielokrotnie w innych pismach Sienkiewicza.

⁶⁶ B. Chmielowski, *Nowe Ateny...* [1745–1746], wybór i oprac. M. Hanczakowski, Kraków 2003, s. 84.

⁶⁷ Zob. W. Berent, *Próchno*, oprac. J. Paszek, Wrocław 1979, s. 105: „z niecierpliwym warczeniem potwornego żuka przeleciał jak strzała dygoczący automobil”.



ki tuż. Zakomenderował: »W konie!«⁶⁸. Fraza Micińskiego – jak inne krótka, urwana, nasycona milczeniem – przypomina na wierszowym tle, gdyby chciało się czytelnikowi nią zaambarasować, a nawet zachwycić, słowa Zenona Przesmyckiego sformułowane na kanwie dramatów Maurice’a Maeterlincka i rozważań Marie-Jean Guyau. Dotyczyły one środka ukazującego „instynktowe wydobywanie się na jaw najwewnętrzniejszej, najbardziej ukrytej części istoty człowieczej”, a miał nim być: „język prosty, urwany, złożony ze zdań krótkich, przerywanych pauzami i milczeniem, ze słów sąsiadujący z krzykiem, który daje się odnaleźć we wszystkich prawie językach ludzkich”⁶⁹.

W wierszu Micińskiego nie jest jednak reaktywowany animizm pierwotny, lecz raczej liryzm biologiczny ze schyłku witalności. Słowa ostatnie, pozornie dwukierunkowe: „W konie!... Chryste Panie” są jak silne zwroty skierowane w niepewność drogi i drobinę nadziei albo od razu mierzą w jeden cel: (poza)ziemski.

Poszukiwanie syntezy

Można pokusić się o próbę opisania tekstowego mikroświata, uchwycenia sensu globalnego w mikrokosmosie literackiego zdarzenia. Nie musi być ona jednoznaczna; opcję wybiera określający się człowiek.

1. Złudę poetyzowania uzmysławia wersja sceptyczna, rzeczowa, tak spragmatyzowana jak w pomysłach interpretacyjno-językowych Stefana Themersona. Przychodzą na myśl jego eksplikacje semantyczne, zlogicyzowane protokolarne zapisy, przynoszące

⁶⁸ Koń, [hasło w:] *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz [i in.], t. 2, Warszawa 1902, s. 460. Jest to w członie pierwszym ujęcie podobne do zakończenia wiersza Micińskiego.

⁶⁹ Z. Przesmycki (Miriam), *Maurycy Maeterlinck...*, „Świat” 1891; cyt wg *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniewska, t. 1, Kraków 1967, s. 359–360.



translacje rozmaitych tekstów na „Poezję Semantyczną”, która „obnaża wiersz i pokazuje lingwistyczną rzeczywistość, jaka się pod nim kryje”, nie uwzględnia zaś „miejsca na hipnozę rytmu i rymu”⁷⁰. Taka wersja, przeformułowana całościowo na sprozaizowany *du lyrisk*, byłaby bezwiednie ironiczna, odzierająca z patosu, powściągliwie obnażająca tragizm. Powstałby zreifikowany komunikat, zapisany w poetyce deziluzji, takiej mniej więcej treści:

– Żegnam Cię tradycyjnie, przy czym wiele wskazuje (poręczeniem jest sekwencja zjawisk i doznań: uczuciowo-egzystencjalnych, dźwiękowych, przyrodniczych, kulturowych), że na zawsze, polecając się Bogu. Mówię o tym „ja”, z konieczności lub obowiązku dosiadający w pośpiechu konia, oraz spiętrzona niesamowitość sytuacji: „dziwne” dźwięki dzwonu (skąd w ogóle on się wziął? przyniosła go poezja?); niepodziwiany nastrój jesieni, liści opadłych; złowrogie podmuchy wiatru, jak na ironię losu śpiewne⁷¹. Twój (ukochanej) faktyczny lub domniemany głos jest ciepły, ufny, wyznawczy, jednak potwierdza najgorsze przypuszczenia.

2. W imieniu zdystansowanego *vox populi* można by wiersz nazwać resentymentalnym, zmitologizowanym (poprzez mitologię miłości i czynu/obowiązku), naznaczonym hipertrofią uczuć⁷². Współczesny spontaniczny *vox populi* wyrażałyby liczne od-dźwięki na forach internetowych. Nie pojawiają się tu same katagoryczne stwierdzenia cech oczywistych w rodzaju: „Wiersz Micińskiego jest najpiękniejszym utworem miłosnym, jaki kiedy-

⁷⁰ S. Themerson, *Generał Piesć i inne opowiadania*, Warszawa 1980, s. 101–102. Zob. jego „przekład” piosenki *Jak to na wojence ładnie*, tamże, s. 81–82. Do podobnego rezultatu prowadzą badania Anny Wierzbickiej, *Język – umysł – kultura*, wybór red. J. Bartmiński, Warszawa 1999, pokazujące użyteczność objaśniania pokrewnego definicjom w języku elementarnych pojęć semantycznych.

⁷¹ Chyba że leksem „śpiewa”, podobnie jak słowo „zgon”, został wymuszony – do rymu. Nie ma bowiem w poezji Micińskiego w rymowaniu nieprzewidywalności, jak np. w poezji Leśmiana.

⁷² Wymienione cechy, gdyby dodać do nich „deformację rzeczywistości”, miałyby zadawnione rodzinne zakorzenienie biograficzne i mogłyby charakteryzować całą twórczość Micińskiego – zob. J. Tynecki, *Inicjacje mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim*, Łódź 1976, s. 89, 96.



kolwiek napisano”⁷³. Ciekawe bywają dowody na sugestywność utworu (wskazanie na natrętnie się kołaczące „pożegnalne inkantacje”; skojarzenia z „nieistniejącym filmem”, koncertem Piotra Czajkowskiego), rozpoczynające się asekuracyjnie: „Ja właściwie nie jestem pewien, czy lubię ten wiersz”⁷⁴.

3. Wersja współczulna, bliska piszącemu te słowa (na zasadzie: przez rozum do serca). Oparta na wierze w zasadność, jedyność, prawdziwość, szczerość, nieudawaną, lecz zadaną do wzruszeń i namysłu prostotę wszystkich chwytów i słów; jak również na przekonaniu o niepełnej wyrażalności sytuacji granicznej, o niemożności wysłowienia się inaczej albo celniej. Wiersz jawiłby się wtedy jako osobiste, quasi-dokumentacyjne, spazmatyczne ujęcie chwili.

W tym przypadku najważniejsza byłaby transmisja wrażeń osoby lirycznej. To, co jest przyrodzoną, wyjątkową cechą człowieka: samowiedza, wiersz Micińskiego w natężeniu ujawnia, uwyraźnia, uplastycznia, z prozy życia przeistacza w poetycki zapis momentalny.

Konsekwencją samoświadomości istoty ludzkiej jest to, że wszystko, co czyni, wyłania z własnego wnętrza i wszystko do niego odnosi.

Przejawia się to także w tym, iż zawsze mam [ja człowiek – przyp. B.M.] wrażenie, że znajduję się w środku własnego horyzontu. Wszystkie linie mojego widzenia zbiegają się ku mnie, jako do swojego ośrodka. Stąd u człowieka silne poczucie ja⁷⁵.

Silna jest właśnie w *** [Bądź zdrowa!...] ekspresja wewnętrznej, samoświadomego „ja”, uzasadniona przepaścistą granicznością sytuacji, realizowana w różnych perspektywach,

⁷³ Zob. <https://poema.pl/publikacja/334-tadeusz-micinski-badz-zdrowa> [dostęp 03.10.2015].

⁷⁴ Zob. <http://www.jerzysosnowski.pl?p=248> [dostęp 03.10.2015].

⁷⁵ Ks. M. Heller, *Ze środka swojego horyzontu*, [w:] tegoż, *Zakład o życie wieczne i inne kazania krótkie*, Kraków 2016, s. 143.



z horyzontalnym ogniskowym centrum, kumulującym wszystkie linie – doznania.

W wierszu Micińskiego ze „środka własnego horyzontu” jest przekazywany następujący komunikat:

Ja słyszę rozmaite dźwięki artefaktów (dzwonu) i przyrody (wiatru), rozpoznając ich szczególną, zwłaszcza posępną barwę (dziwność, złowrogą śpiewność). Widzę i słyszę żegnaną osobę, opadające liście, rozdzielający płacz; znam z lektur lub pieśni pokolenia wiersz rozpoczynający się słowami: „Leci liście z drzewa...”. Przeżywam wielką miłość, snuję nad nią refleksję, tłumioną, przecież rozpaczliwą. Modłę się, rozmawiam z Bogiem: wyznawczo, jak suweren (osobowa forma zwrotu: *i Ty Boże*), pokutniczo, błagalnie, a choćby jedynie jako słuchacz wznoszonej modlitwy, nadal jednak dominując w sytuacji. Zasłyszanyymi słowy, także literackiego komunału, sobie rozkazuję („W konie!...”) i – prawdopodobnie – wybiegam, odjeżdżam, za chwilę, natychmiast.

Tymczasem patrzącemu z boku na sytuację komentatorowi zdarzeń (sobowtórówi, wyosobnionej bądź zdeintegrowanej części „ja”), implikowanemu przez tekst⁷⁶, może nasunąć się taka myśl: – To „ja” jest (nad)wrażliwe, zakochane śmiertelnie (z różnymi, również dosłownymi wykładniami tego leksemu), uduchowione (zarówno umocowane, jak roztrzęsione) poprzez wiarę, przy tym zdeterminowane do czynu, który zerwie więzi ze światem.

Wymowne jest werbalne milczenie drugiej strony: osobowej i mistycznej. Alternatywne byłoby znaczące włączenie się w rozmowę żegnanej osoby. Może to być również dialog z nieobecnymi i niewidzialnymi albo rozmowa z sobą (*soliloquium*), forma wewnętrznej walki z osobistą rozpaczą, misją, wiarą, „z myślą [...] własną, / by ujrzeć ją dla siebie jasną”, jak czytamy w kultowym dramacie z tamtej epoki⁷⁷. W innym wierszu Micińskiego powiada

⁷⁶ Na przykład poprzez zapisane kursywą słowa: *Wydarł się z piersi niespodzianie*.

⁷⁷ Zob. S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, red. zespołowa pod kierunkiem L. Płoszewskiego, t. 5: *Wyzwolenie*, Kraków 1959, s. 56. Artur Hutnikiewicz dostrzegł w *** [*Bądź zdrowa!...*] „nową, wyprzedzającą przyszłość [nadrealizm] orientację



się o podmiocie lirycznym, że kryje w sobie piekielnego „skrytego człowieka” (*Inferno*, s. 60). Bezpośrednio przed wierszem *** [*Bądź zdrowa!...*] jest zaś w tomie utwór (*** [*Płyną ciche, srebrne łzy...*], s. 98), relacjonujący jakoby rozmowę z własną duszą, przytaczający (w zapisie antykwą) jej słowa.

Każde wystąpienie zwrotu „bądź zdrowa!” można również teoretycznie pomieścić w strukturze wspomnienia. Wszystkie bowiem te wyrazy, myśli i doznania wybiegają, jak się zdaje, z jednego centralnego ośrodka i do niego powracają; wszystkie jego dotyczą. Może się tu zatem wyrażać uczucie do nieobecnej, jakaś „tęsknota do niewidzialnej kochanki” (*** [*Moja tęsknota...*], s. 155).

Migawkowy, z wtrąceniami (spoetyzowanymi przez treść, spopolitowanymi poprzez formę) zapis jest świadomie tak objętościowo niewielki, bo przynaglony chwilą musi wszystko zamknąć kondensacyjnie. Oznacza spontaniczny akt wyboru, dobrowolny. (Bez)względna nakazowość wynika jedynie, domyślnie, z przymusu dziejów, z jakiegoś nieosobistego, np. narodowego obowiązku.

Miciński sięga może bezgraniczności, zarówno w słowach prostych, wyzwolonych, jak i ograniczonych nawiasem bądź ściszonych wielokropkiem lub inną formą interpunkcji. Im bliżej wierszowego końca, tym bardziej sensy i ujęcia – także urwane – nabierają otwartości. To nic nadzwyczajnego, bo taka ekspresja duchowości, choć nie dość jasno nam się przedstawia, wynika z materii słów: „Najwyraźniej ludzkie słowo, wbrew wszelkim oczekiwaniom, ma wewnętrzną moc przekazywania tego, co nieskończone”⁷⁸.

Siłą wiersza jest emocjonalna dynamika skondensowana w esencjonalnej treści i – paradoksalnie – stłumiona wytworność

poetycką”, ujawniającą się w „oryginalnej, dramatycznej kompozycji, będącej jak gdyby stenograficznym zapisem świadomych i podświadomych stanów duszy wypowiadającego się w tym wierszu podmiotu, chaosu myśli, popłochu uczuć, pojawiających się i momentalnie gasnących na jakichś obrzeżach świadomości” (*Młoda Polska*, Warszawa 1994, s. 160–161).

⁷⁸ W. Stinissen, *Dziś jest dzień Pański*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Poznań 1998, s. 201. Autor (1927–2013) był karmelitą i doktorem teologii.



formy, skupienie się na jednym wybuchu uczuć z trudem kielżnym; ekstrakt egzystencjalnej i eschatologicznej ciszy ponawianej wielokropkiem w miejscach kamuflowanej postarzałej młodzieńczości pokoleniowej oraz sygnalizowanego rychłego końca nawet życia; ekspresja niewymownej ciszy po wszystkim, co było wcześniej, komenderującej (tylko sobie?): „W konie!...”. W milczeniu, ale i w sytuacji nagłej bądź nagle udzielającej się otwartości wobec siebie i wzajem, następuje niecodzienne spotkanie: „ja” i „ty/Ty”, w rozmowie z sobą (albo z ukochaną), w świetle wiary i kontekście modlitwy, której frazy tu wybrzmiewają. Wrażenie na postronnym może to czynić niezwykle, gasząc półuśmiech ukontentowania nad lapidarną wymowną formacją. Na inne odczucia, nienazwane, brak wyrazu. Rozumiał to ówczesny recenzent tomu, pisząc: „Są dzieła sztuki, które tylko od wewnątrz, ze strony duszy, co je stworzyła, odczuć i zrozumieć można: poezja Micińskiego należy do tego rzędu właśnie”⁷⁹.

A personalna zagadkowość pozostaje. Spoza oscylującego podmiotu wiersza wyłania się bowiem – hipotetycznie, niejednoznacznie, mgliście – „figura autora” jako stająca się, konstruowana⁸⁰.

⁷⁹ W. J. [W. Jabłonowski], *Tadeusz Miciński. W mroku gwiazd*, „Ateneum” 1903, z. 1, s. 102.

⁸⁰ Teoretyczne i praktyczne aspekty tego zagadnienia są omawiane w pierwszej części książki *Rzeczywistość i zapis. Problemy badania tekstów w naukach społecznych i humanistycznych*, red. W. Doliński [i in.], Łódź 2016.

