

Iwona Nowak

Muzyka w dramatach Tadeusza Micińskiego

Tadeusz Miciński zasłynął w pierwszym rzędzie jako autor jedyne, wydane w 1902 roku tomu poezji *W mroku gwiazd*. Jego twórczość dramatyczna, mimo że dość obfita, nie zapewniła młodopolskiemu artyście uznania. Złożyło się na to wiele czynników i nie sposób je tu teraz wszystkie omawiać. Dość powiedzieć, że za życia poety żaden z jego dramatów nie ukazał się na deskach scenicznych (nie licząc *Marcina Łuby*, wystawionego w Krakowie w 1896 roku, dramatu jednak nie w pełni autorskiego, bo napisanego wspólnie z Sewerem Maciejewskim). Ówczesni widzowie teatralni nie mieli zatem okazji poznać tej twórczości. Jeśli zaś idzie o jej dostępność dla czytelników, sytuacja prezentowała się również nie najlepiej. W odrębnych woluminach za życia Micińskiego zostały wydane jedynie: *Kniaź Patiomkin* (1906) i *W mrokach złotego pałacu, czyli Bazylissa Teofanu* (1909). Z kolei na łamach miesięcznika „Ateneum” w latach 1903–1904 publikowano *Noc rabinową*, zaś w zbiorze *Warownia* ukazał się fragment *W nurtach Elstery* (Moskwa 1916), dołączony później do dramatu *Termopile polskie. Misterium na tle życia i śmierci ks. Józefa Poniatowskiego*¹. Pozostałe utwory przez długi czas ukryte były przed światem. W czasie zawieruchy II wojny światowej część z nich niestety zaginęła bądź uległa poważnym zniszczeniom. Na podstawie materiałów zachowanych czy też ocalonych z wojennej pożogi Teresa Wróblewska przygotowała edycję dzieł dramatycznych Micińskiego, odsłaniając w dołączonym doń komentarzu wiele frapujących faktów i jednocześnie pokazując, jak często twórczości tej brakowało zdecydowania, nadania ostatecznego szlif. Edycja przygotowana przez Wróblewską przedstawia główny zręb twórczości dramatycznej Micińskiego: od wczesnej jednoaktówki *Noc* (1896) po jedno z ostatnich dzieł młodopolskiego poety *Królewnę Orlicę* (1915–1917)². Mimo że publikacja nie objęła wszystkich zachowanych tekstów dramatycznych pisarza (m.in. nie ma w niej *U wrót Hadesu. Misterium na tle życia i śmierci Stanisława Wyspiańskiego*), to stanowi ona istotne źródło do poznania i badania tej wciąż tajemniczej i niejednoznacznej literatury. Stanowi podstawę również i moich rozważań.

Niniejszy artykuł podejmuje próbę scharakteryzowania i usystematyzowania muzycznych zjawisk bogato reprezentowanych w twórczości dramaturgicznej Tadeusza Micińskiego. W dużej mierze sprowadzają się one do poziomu tematyzowania muzyki w dziele literackim, choć nie brakuje również przykładów świadczących o muzycznych walorach samego tekstu dramatycznego.

¹ Pierwodruk: „Droga” 1927, nr 1–3, s. 40–49.

² Szczegółowe dane bibliograficzne dla poszczególnych tomów edycji dzieł dramatycznych T. Micińskiego podaję dalej, przywołując wybrane cytaty.

Tadeusz Miciński przewidział znaczny udział pierwiastka muzycznego w swoich dramatach. Uczynił go wręcz elementem składowym akcji poszczególnych utworów. Wzmianki o muzyce towarzyszącej zdarzeniom scenicznym, mniej lub bardziej precyzyjne, pojawiają się rzecz jasna w didaskaliach. Wśród ogólnych, przyznajmy szczerze, niewiele mówiących sformułowań, odnajdujemy chociażby takie jak to z *Nocy rabinowej*: „tłum cały wybiega z piskiem, wyciem, muzyką [jaką? – I. N.] – w ogniach łamiących się z mrokiem”³. Niekiedy opisy muzyki w didaskaliach są rozpoetyzowane: „muzyka tragicznie – głęboka rozlega się jakby z podziemi, złączona z ponurą symfonią burzy wstrząsającej kolumny pałacu”⁴. W akcie końcowym tegoż samego dramatu, gdy cesarzowa zwraca się ku Lucyferowi: „muzyka staje się wspaniałą, jakby na tysiąc strun grana”⁵. Niektóre odautorskie uwagi, za sprawą wskazania instrumentarium, obsady względnie gatunku muzycznego, dają nieco większe wyobrażenie o rodzaju występującej w danym dramacie muzyki. W jednej ze scen *Kniazia Patiomkina* „rozlega się muzyka – wchodzi Majtkowie [...] – jeden z nich śpiewa i gra na cymbałkach, inni na trąbach i skrzypcach – tłum zasłuchany”⁶. W *Mścicielu Wenety*, gdy Profesor Miklimburg przemawia do zebranych dostojników, „rozlega się wspaniała kantata”⁷.

Uwagi z didaskaliów wymagają niekiedy od czytelnika znajomości literatury muzycznej czy po prostu ogólnej orientacji w repertuarze muzycznym o rozmaitej proveniencji. W *Mścicielu Wenety* „Wanda gra Szopena”⁸, w *Królewnie Orlicy*⁹ „muzyka przygrywa z dalszych pokojów posępną melodię *Pieśni odwiecznych* Karłowicza”¹⁰. Z dalszego fragmentu dowiadujemy się, że to Mag Twardowski „wspaniale gra [...], tylko może zbyt dziko”¹¹. W *Termopilach* hymn *Te Deum* w staroruskiej wersji językowej – *Tiebie, Boga, chwalim* – słyszeć się daje na koniec aktu I (w jego takt wałą baterie rosyjskie, a na słowach „Świat, świat, świat” rozlega się szybka kanonada¹²). Tu także rozbrzmiewa piosenka konfederacka¹³. Miciński nie precyzuje, o jaką pieśń mogłoby chodzić. Z czasów konfederacji barskiej (1768–1772) najsilniej w tradycji zapisały się dwa utwory: jeden to *Pieśń żołnierska o N. M. Pannie*¹⁴ utrzymana w charakterze marsza,

³ T. Miciński, *Noc rabinowa*, [w:] *Utwory dramatyczne*, t. 1, wybór i oprac. T. Wróblewska, Kraków 1996, akt I, s. 32. Dalej: *Noc rabinowa*.

⁴ Tadeusz Miciński, *W mrokach złotego pałacu, czyli Basilissa Teofanu*, [w:] *Utwory dramatyczne*, t. 2, wybór i oprac. T. Wróblewska, Kraków 1978, akt IV, s. 121. Dalej: *Basilissa Teofanu*.

⁵ Tamże, akt V, s. 174.

⁶ T. Miciński, *Książ Patiomkin*, [w:] *Utwory dramatyczne*, t. 1, dz. cyt., akt IV, s. 205. Dalej: *Książ Patiomkin*.

⁷ T. Miciński, *Mściciel Wenety*, [w:] *Utwory dramatyczne*, t. 4, wybór i oprac. T. Wróblewska, Kraków-Wrocław 1984, scena V, s. 19.

⁸ Tamże, s. 8.

⁹ T. Miciński, *Królewna Orlica*, [w:] *Utwory dramatyczne*, t. 4, dz. cyt., Sprawa I, scena 1, s. 27. Dalej: *Królewna Orlica*.

¹⁰ Miciński odwrócił tu tytuł kompozycji Mieczysława Karłowicza. Chodzi rzecz jasna o *Odwieczne pieśni*, op. 10 – trzy poematy symfoniczne z lat 1904–1906: 1. *Pieśń o wiekuistej tęsknocie*, 2. *Pieśń o miłości i śmierci*, 3. *Pieśń o wszechbycie*.

¹¹ *Królewna Orlica*, Sprawa I, scena 1, s. 27.

¹² T. Miciński, *Termopile polskie. Misterium na tle życia i śmierci* ks. Józefa Poniatowskiego, [w:] *Utwory dramatyczne*, t. 3, wybór i oprac. T. Wróblewska, Kraków 1980, akt I, cz. II, s. 58. Dalej: *Termopile polskie*.

¹³ Tamże, s. 56.

¹⁴ Inny tytuł tego utworu, na jaki natrafiłam, to *Pieśń konfederatów barskich*.

drugi z kolei to *Pieśń konfederatów barskich* zaczynająca się od słów „Stawam na placu”.

Poza didaskalią, na silną obecność pierwiastka muzycznego w dramatach Micińskiego, wskazują umuzycznione kwestie bohaterów. Niezwykle często nucą oni bądź śpiewają. W wielu przypadkach na podstawie danego tekstu, można wręcz zidentyfikować, o jakie melodie autorowi chodziło, bowiem poeta ucieka się do cytowania bądź parafrazowania szerokiego, acz znanego repertuaru wokalnego: od pieśni, śpiewów religijnych, przez te o charakterze patriotycznym, po piosenki zaczerpnięte z folkloru¹⁵.

Odwołań do śpiewów religijnych, zwłaszcza psalmowych, szczególnie dużo odnajdujemy w *Bazylissa Teofanu*. Mnisi w otwierającym dramat akcie nucą *Psalm 42*¹⁶: „jako jeleń wzywa do strumieni wód, tak dusza moja woła do Ciebie, o Panie!”¹⁷, a dalej – *Psalm 84*: „o, jako miłe są przybytki Twoje, Panie!”¹⁸. Z kolei niewolnice w akcie IV na polecenie cesarzowej intonują śpiew osnuty na fragmentach *Pieśni nad Pieśniami*: „ogrodem jesteś zaniknionym, siostró i kochanko moja!”¹⁹. W tragedii z dziejów Bizancjum pojawiają się również śpiewy przebiegające, jak choćby ten na otwarcie misterium, kiedy to „z monasteru przez uchyloną bramę dolata ponury śpiew mnichów – melodia chórem niesiona wciąż wyżej, z najgłębszego basu: Wiczny upakój”, nieco dalej monastery śpiew głosi: „Hospodynie pomiluj!”²⁰. W bizantyjskim świecie daje o sobie znać wielokulturowość i różnorodność religijna. Chrześcijaństwo jest prezentowane najsilniej, ale odzywiają się też echa kultury islamskiej. Jej obecność zaznacza się m.in. w śpiewie Arabów: „La ilah ill Allah Muhammed rasul l'Allah!”²¹. W kontekście rozgrywającego się zaś w akcie III misterium orfickiego szczególnej wymowy nabierają słowa wychodzące z ust oślepiionych Książąt będące bluźnierczą parafrazą antyfony *Salve Regina* („Witaj Królowo, Matko Miłosierdzia”):

Witaj Królowo głębin,
Matko bez miłosierdzia,
życowie goryczy,
rozpaczy nasza – witaj!²².

Bluźnierczy charakter, tyle że już fragmentarycznie, ujawnia śpiew Romana Melodosa: „O Maryjo, Maryjo! / witaj, góro święta, / po której chodzi Bóg!”²³,

¹⁵ Identyfikację niektórych cytatów i parafraz zawdzięczam T. Wróblewskiej.

¹⁶ Mnisi nucą psalm, co stoi w sprzeczności z wielowiekową tradycją liturgiczną. Psalm, ze względu na podniosły, natchniony charakter tekstu, winien być śpiewany pięknie, nabożnie i zrozumiale dla ludu.

¹⁷ *Bazylissa Teofanu*, akt I, s. 20. Por. *Psalm 42*, wersety 2 i 8, [w:] *Biblia Tysiąclecia*, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, wyd. 3 popr., Poznań-Warszawa 1990, s. 606.

¹⁸ *Bazylissa Teofanu*, akt I, s. 31. Por. *Psalm 84*, wersety 2, 3, 4, [w:] *Biblia Tysiąclecia*, dz. cyt., s. 647–648.

¹⁹ *Bazylissa Teofanu*, akt IV, s. 104. Por. *Pieśń nad Pieśniami*, rozdz. IV, wersety 12 i 16, rozdz. VI, werset 10, rozdz. VIII, werset 7, [w:] *Biblia Tysiąclecia*, dz. cyt., s. 751–752, 754, 756.

²⁰ *Bazylissa Teofanu*, akt III, s. 68 i 74.

²¹ Tamże, akt II, s. 44. T. Wróblewska wskazuje, że właściwy zapis tej frazy, będącej credo wyznawców islamu i stanowiącej nieodłączną część każdej modlitwy muzułmanina, to: „La ilaha illa-Llah wa-Muhammad rasul-Llah”. Podaje również jej tłumaczenie: „Nie ma Boga prócz Allaha, a Muhammed jest wysłannikiem Allaha” (Muhammad – właściwe imię Mahomety). Zob. *Przypisy*, [w:] *Bazylissa Teofanu*, s. 309.

²² Tamże, akt III, s. 80.

rozpoznany jako parafraza hymnu *Akathistos* autorstwa historycznego Melodosa²⁴.

Na tym eksploracja religijno-muzycznych wątków się nie kończy. W jednoaktowym dramacie *Romans siedmiu braci śpiących w Chinach* Miciński przywołuje w śpiewie pensjonariuszy domu wariatów wielkopostną pieśń *Dobranoc, Głowo święta*²⁵:

Dobranoc, głowo święta Jezusa Dobrego,
coś była przebita do mózgu samego —
dobranoc, kwiecie różany —
dobranoc, Jezu kochany —
dobranoc²⁶.

Pieśni patriotyczne są licznie reprezentowane w *Termopilach polskich*, co nie powinno dziwić, zważywszy na temat dramatu. W kwestie bohaterów wpisane są jednak tylko niektóre z nich, jak *Mazurek Dąbrowskiego*, powracający kilkakrotnie w toku utworu, śpiewany przez żołnierzy, pod koniec dramatu ze zmienionymi słowami:

Marsz, marsz Poniatowski —
z ziemi pruskiej do krakowskiej,
za twoim przewodem —
złączym się z narodem!²⁷.

W śpiewanym przez rozentuzjasmowany tłum mieszkańców Warszawy dwuwerszu: „Wiwat, krzyczcie wszystkie stany — / wiwat, Król nasz ukochany...”²⁸ daje rozpoznać się *Polonez Trzeciego Maja*.

Cytaty czy też parafrazy pieśni popularnych bądź ludowych stanowią odrębną grupę. W *Nocy rabinowej* Poeta nuci: „te brzóz kilka — ten bieg wody — / jak mi wiele przypomina!...”²⁹. Jest to prawie dokładne przytoczenie dwóch początkowych wersów piosenki Ludwika Kropińskiego, pisarza polskiego doby sentymentalizmu i klasycyzmu³⁰. Nieco dalej Poeta nuci inną piosenkę, w pierwszej chwili kojarzącą się z wierszem z tomu *W mroku gwiazd* (z cyklu *Wpółśród raj*)³¹:

²³ Tamże, akt I, s. 19.

²⁴ Zob. *Przypisy*, [w:] *Bazylissa Teofanu*, s. 294–295. T. Wróblewska podaje fragmenty hymnu Melodosa: „Witaj, pełna wiary / w sprawy milczenia godne. / Witaj, któraś przedsmakiem / cudów Chrystusowych”.

²⁵ T. Miciński, *Romans siedmiu braci śpiących w Chinach*, [w:] *Utwory dramatyczne*, t. 1, dz. cyt., s. 266.

²⁶ W śpiewnikach kościelnych nieco inne słowa: „Dobranoc, Głowo święta Jezusa mojego, / Która była zraniona do mózgu samego” (por. ks. J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, wyd. XL popr., Kraków 2009, s. 118).

²⁷ *Termopile polskie*, s. 235.

²⁸ Tamże, akt II, cz. I, s. 79.

²⁹ *Noc rabinowa*, akt I, s. 25.

³⁰ Dzięki T. Wróblewskiej (zob. *Przypisy*, [w:] *Noc rabinowa*, s. 349) dotarłam do wydania utworów Kropińskiego i do tekstu cytowanej powyżej pieśni, której pierwsza strofa brzmi: „Te brzóz kilka, bieg tej wody, / Jak mi wiele przypomina! / Tu przeskakałem wiek młody, / Tu niegdyś była Emina” (*Różne pisma Ludwika Kropińskiego byłego generała wojsk polskich i wielu towarzyszy uczonych członka...*, Lwów–Stanisławów–Tarnów, 1844, s. 59).

³¹ „Stoi kamień na kamieniu — i jeszcze kamień — / a ty się, serce, na smoka zamień. / — Cze-mu, więźniu, płaczesz — do swej wioski wrócisz! / — Idź swą drogą, Panie, bo się nie zasmucisz. (T. Miciński, *Poezje*, oprac. J. Prokop, Kraków 1984, s. 128).

Stoi kamień na kamieniu i jeszcze kamień —
 a ty się serce na smoka zamień,
 płyną łzy po kratkach, kiedy, więźniu, wrócisz?
 idź swą drogą, panie, bo się nie zasmucisz.
 Mogłbym w trumnę składać i podnosić z trumny,
 bo z mego serca jestem dzisiaj dumny³²,

ale tak naprawdę mającą swój pierwowzór w ludowej piosence mazurskiej:

Kamień na kamieniu,
 na kamieniu kamień,
 a na tym kamieniu
 jeszcze jeden kamień³³.

W akcie V Boginie skupione wokół Matki Boskiej prawdopodobnie śpiewają (brak uwagi w didaskaliach) fragment litewskiej ludowej piosenki weselnej: „Ko ludi, seseli, ko ludi? / Ko ludi, lelijeli, ko ludi?”³⁴. W tłumaczeniu podanym przez Micińskiego: „Czego się smucisz, siostrzyczko, czego się smucisz? Czego się smucisz, lilijko, czego się smucisz?”³⁵. Tożsame tłumaczenie tego tekstu znajdujemy w dziewiętnastowiecznej pracy Ludwika Adama Jucewicza poświęconej folklorowi litewskiemu³⁶. Poeta zapewne więc czerpał z tego źródła.

Tę samą piosenkę, w nieco innym brzmieniu, przytoczył także Oskar Kolberg:

Ko lúdi, seseréli, ko lúdi?
 Tu užaugaj pas močutes,
 krovej krautūžius tarp sesėlu,
 ko ludi?³⁷.

W cz. II aktu II *Termopil polskich* Sievers na nutę *Fijoleczka* znanego u nas głównie z incipitu: „A jak będzie słońce i pogoda” śpiewa zupełnie inny tekst, lecz także znaczący w przeddzień Targowicy: „bendzemy tu obszar zemi smykać, obszar zemi smykać — / bendzemy se nach Berlin pomykać — ”³⁸. Buchholtz, padając mu w objęcia, dośpiewuje:

Będziemy tu bunte Veilchen sadzić —
 bunte Veilchen sadzić —
 Będziemy se mój Schwarztödchen radzić...³⁹.

³² *Noc rabinowa*, akt I, s. 29.

³³ Podane za: J. Przyboś, *Jabłoneczka. Antologia polskiej pieśni ludowej*, Warszawa 1953, s. 301. Zob. też *Przypisy*, [w:] *Noc rabinowa*, s. 351.

³⁴ *Noc rabinowa*, akt V, s. 111.

³⁵ Tamże.

³⁶ [L. A. Jucewicz], *Litwa pod względem starożytnych zabytków, obyczajów i zwyczajów skreślona przez Ludwika z Pokiewia*, Wilno 1846, s. 275. Dalsze wersy tej pieśni: „Tu užangaj pas matuszesz / Krowej krajteli tarp sesėlu, / Ko ludi?” („Ty wyrosłaś u matki, / Składałaś płótno między siostrami, / Czego się smucisz?”).

³⁷ O. Kolberg, *Litwa*, [w:] *Dziela wszystkie*, t. 53, Warszawa-Kraków 1966, s. 276–277. Tłum. polskie: „Czemużeś smutna, siostrzyczko czemu? / Tyś się chowała u matuli, / trzymałaś wiano między siostrzyczkami, / czego smutna?” (tamże).

³⁸ *Termopile polskie*, akt II, cz. II, s. 88.

³⁹ Tamże. Bunte Veilchen — barwne fiołki, Schwarztödchen — czarne śmierciątko.

O niebywalej erudycji muzycznej Micińskiego świadczą wreszcie wtrącone w teksty dramatów napomknienia o utworach muzycznych. W czasie obrad sejmiku w Grodnie (*Termopile polskie*) Ritter von Totenweide przytacza pieśń śpiewaną jakoby o polskim królu w Dreźnie *O, mein lieber Augustin*⁴⁰. *De facto* chodzi tu o popularną pieśń niemiecką z XVII w., której pierwsza strofa brzmi:

O, du lieber Augustin, Augustin, Augustin!
O, du lieber Augustin, Alles ist hin.
Das Geld ist hin, das Weib ist hin,
das Geld ist hin, das Weib ist hin:
o, du lieber Augustin. Alles ist hin!⁴¹.

Z kolei Nimfy na dworze króla Augusta w czasie walk toczonych w Warszawie (tenże sam dramat)⁴² tylko wspominają, bo na pewno nie śpiewają, arię z *Il matrimonio segreto* (*Potajemne małżeństwo*) Domenico Cimarosy, opery grywanej z powodzeniem w XVIII wieku w Polsce. Mogłaby to być, jak sugeruje Teresa Wróblewska⁴³, aria tenorowa *Pria che spunti il ciel* (*Nim dzień zaświta*).

W *Kniaziu Patiomkinie*⁴⁴ Lejtenant Szmidt, nazywając siebie „prawym Hi-perborejczykiem”, wypowiada słowa: „chłyszczu, chłyszczu – Christa iszczu!”. Słowa te pochodzą z pieśni wykonywanej przez członków prawosławnej sekty chłystów podczas ich zebrań. Tekst strofy w oryginale brzmi:

Chłyszczu, chłyszczu, Christa iszczu,
Snidi k nam Christie, co siedmago niebiesie,
Pochodi s nami Christie, wo swiatom wokругu,
Sokati c niebiesie
Sudar' Duch Swiatyj⁴⁵.

Miciński niejednokrotnie zdradza swą znajomość zwyczajów ludowych, spostrzeżenie to tyczy się zwłaszcza *Nocy rabinowej*. Tu we fragmencie wypowiedzianym przez Księżyc mowa jest o tańcu kukułki („chłopcy na taniec się zeszli Giaguży”⁴⁶), czyli o popularnej na Litwie zabawie wielkanocnej⁴⁷.

⁴⁰ Tamże, akt II, cz. I, s. 121.

⁴¹ Franz M. Böhme, *Geschichte des Tanzes im Deutschland*, t. II, Musikbeilagen, Leipzig 1886, s. 139. W tłumaczeniu podanym za T. Wróblewską: „O, mój drogi Augustynie, wszystko minie, wszystko minie” (*Przypisy*, [w:] *Termopile polskie*, s. 457).

⁴² *Termopile polskie*, akt II, cz. III, s. 127.

⁴³ *Przypisy*, [w:] *Termopile polskie*, s. 460.

⁴⁴ *Kniaź Patiomkin*, akt II, s. 161.

⁴⁵ Tekst ten, jak i jego dalsze tłumaczenie, cyt. za: T. Wróblewska, *Przypisy*, [w:] *Kniaź Patiomkin*, s. 517: „Chłoszczę, chłoszczę, szukam Chrystusa, / Zstąp do nas Panie, z siódmego nieba, / Zbliż się do nas, Chryste, w świętym kole, / Zejdź z niebios, Panie Duchu Święty”.

⁴⁶ *Noc rabinowa*, akt II b/IV, s. 72.

⁴⁷ Kukulką, według jednego z litewskich podań, nazwana została siostra, „która trzech braci ukochanych straciła w wojnie Kiejstuta z Krzyżakami i tak bardzo nad tym rozpacziała, iż bogowie, ulitowawszy się, zamienili ją w ptaka” (O. Kolberg, *Litwa*, dz. cyt., s. 369). Zabawa upamiętniająca tę historię odbywa się w trzecim dniu po Wielkanocy: „schodzą się chłopaki do jednego domu, śpiewają pieśni, a potem najpiękniejszą dziewczynę sadzają na środku izby z zawiązanymi oczyma. Zatem młodzież płci obojej, pobrawszy się za ręce płasa chwilę około siedzącej, a wtedy z kolei każdy z chłopaków zbliża się ku niej i mówi: Królowo kukulko, kuku! kuku! Jam twój braciszek,

Wróćmy jednak jeszcze do problemu umuzycznienia kwestii poszczególnych postaci dramatów. Otóż poza wspomnianymi cytatami bądź parafrazami mniej bądź bardziej znanych pieśni i piosenek, odnajdujemy całe mnóstwo – w zamyśle Micińskiego – muzycznych fragmentów, najczęściej przeznaczonych do śpiewania. Nie wiemy jednak, na jakie melodie. Muzyczność owych fragmentów bierze się z poetyckiego kształtowania tekstu, z określonego typu wersyfikacji, zastosowania powtórzeń, rymów, zabiegów dźwiękonaśladowczych itp. Przykładów można by podać wiele. Przytoczę tylko kilka.

W odgrywanych jasełkach, nawiązujących do legendy o królu Wyporku (*Królewna Orlica*), Wielkoludy nucą:

Była to, była, święta Helina –
 Była to, była, święta Helina –
 święta Helina!
 Co poszła szukać Bożego Syna –
 [idem!]
 Szła i znalazła łączkę zielonom –
 [idem]
 A na tej łączce troje Żydowiąt –
 [idem]
 Nie wyście to, Żydzi, Boga męczyli?
 Oj, nie my, nie my – są więksi, starsi!
 [idem]
 Co przy tym byli.
 Szła i znalazła górę wysoką –
 [idem]
 A na tej górze klasztor fundują!
 [idem]
 A w tym klasztorze trzy groby stoją...⁴⁸.

Pieśń ta kształtowana jest na wzór pieśni ludowej. Zwracają tu przede wszystkim uwagę paralelizmy składniowe i zasada implikacji, jakże typowa dla tekstów ludowych.

W *Nocy rabinowej* kozieł (prawdopodobnie na dudach, co wynikałoby z didaskaliów) i karzełki **grają** [podkr. – I. N.] marsza żydowskiego. Owa rubaszna muzyka, czy właściwie odpowiadający jej tekst, z racji użytych środków językowych, przypomina wypowiedzianie zaklęcia, może wyliczanki:

MUZYKA
 (wesolo)
 Rydy-rydy-rydy-rydy
 cymes-pimes-dymes-gaj –
 (smutno)
 rachcia-pachcia-machcia-graj.

kuku! kuku! Ona musi po głosie go odgadnąć i nazwać po imieniu, a gdy trzech takim sposobem odgadnie, ma prawo odwiązać sobie oczy i cały dzień z tymi trzema tylko tańczy. Przy pożegnaniu daje im pasy swojej roboty, a oni nawzajem robią jej upominki odtąd nazywają się braćmi i siostrą” (tamże). Zob też. [L. A. Jucewicz], *Litwa pod względem...*, dz. cyt., s. 58–59.

⁴⁸ *Królewna Orlica*, Sprawa I, scena 3, s. 43.

CHÓR

Poszła Lejcia do boru –
 ti dy rydy-rydy-graj.
 Zrobiła figurkę sporu –
 ti dy rydy-rydy-skacz!
 I wykuła lalki oczy,
 a kawalir krwią się moczy,
 ti dy rydy-rydy-hoc!⁴⁹.

Równie istotnym zagadnieniem dla podjętego w niniejszym artykule tematu jest kwestia obecności tańca w dramatach Micińskiego. W misterium o Księciu Józefie, w tle celebrowanej przez Patiomkina mszy widać bal – tańczące figury, maski. Książ wraz z towarzystwem wesoło się zabawia, urządzając orszak karawanów, które, mają być ciągnięte przez Żydów, śpiewających jednocześnie majufes⁵⁰, część ze zgromadzonych tańczy trepaka⁵¹. Trepara tańczą również kozacy w obozie Suworowa (kilkudziesięciu jęgrów tnie „dokoła wielkoruski taniec”⁵²). Z kolei na sejmie w Grodnie Sievers zarządza, by zagrano poloneza, a potem kamarinskaja „dla równowagi”⁵³. Do tańca zebranych wówczas posłów zachęca diabeł Krakremija: „tańczmy, tańczmy – depcąc tych, co w dole!”⁵⁴. Śpiew i taniec towarzyszy również zabawie zbuntowanej załogi pancernika Patiomkin. Majtkowie wykrzykują: „ura – my już na pełnym morzu – chodź bałałajka – Przynieś tu wiadro wódki – hej – trepara – kamarinskoja – my już ludzie wolni”⁵⁵. Oprócz nich tańczy gruby feldfelbel Żurawliow, a muzyka rozbrzmiewa wówczas w rytmie polki⁵⁶.

Taniec staje się elementem odgrywanych w dworku Księcia Ramułta jasełek: tłum Wilkołaków, Furii i Wiedźm „zawodzi potwornym tańcem”⁵⁷. Wpisuje się w zagadkowy świat *Nocy rabinowej*, jak choćby w akcie III, kiedy to w scenerii mrocznej komnaty trzy „maskary, tańcząc fandango, zbliżają się do siebie w dzikim namiętym podrygu – jedna z nich gra na skrzypcach melodię barbarzyńską – ostrą – szarpiącą, jak pocałunki na plecach Skrwawionej”⁵⁸. Zresztą w baśniowo-onirycznej scenerii tego wczesnego dramatu Micińskiego wiele jest takich fantastycznych wizji tanecznych.

Taniec włączony jest także do tajemniczych obrzędów. W orfickich misteriach aktu III *Bazylissy Teofanu* tańczą półzwierzęce postacie, „tłumy mistów w tanecznym bachicznym Katodos” podążają ku otchłani wiedzione przez Romana Melodosa⁵⁹. Obraz dionizyjskiego korowodu nakreślony został przez Micińskiego także w *Termopilach*:

⁴⁹ *Noc rabinowa*, akt I, s. 27.

⁵⁰ Majufes to pieśń wykonywana podczas niektórych obrzędów religijnych i zwyczajowych, z początkowymi słowami biblijnej *Pieśni nad pieśniami*: „Jakżeś piękna”. Zob. *Przypisy*, [w:] *Termopile polskie*, s. 411.

⁵¹ *Termopile polskie*, akt I, cz. I, s. 37 i 39.

⁵² Tamże, akt II, cz. IV, s. 170.

⁵³ Tamże, akt II, cz. III, s. 119.

⁵⁴ Tamże, s. 121.

⁵⁵ *Książ Patiomkin*, akt IV, s. 229.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ *Królowna Orlica*, Sprawa I, scena 3, s. 39.

⁵⁸ *Noc rabinowa*, akt III, s. 45.

⁵⁹ *Bazylissa Teofanu*, akt III, s. 99.

już tańczą w maskach kobiety i z kapeluszami na bakier zarzuconymi mężczyźni.
[...] Tłum śmieje się i radośnie tańczy, przebrany za kozły, bachantki”⁶⁰.

Muzykanci grający na mandolinach, kastanietach i gitarach siedzą gdzieś na wozie sycylijskim, ciągnionym przez muła. W tym korowodzie biorą udział także książę Józef i Wita. Do ich uszu docierają dźwięki taranteli, będące w mniemaniu Wity „szatańską muzyką”.

Niektóre taneczne ustępów zdradzają cechy rytuału. Tak jest w jednej ze scen dramatu *Termopile*, gdy tańczy Tamara:

[...] zatańczę Pieśń Ginących –
jak w świątyni diabłów –
u tatarskich chanów –
nad Morzem Czarnym jest tan...⁶¹.

Tamara tuż potem rzuca się w ogień, a tymczasem muzyka wojskowa gra taniec ze świątyni Olafa Trygvasona. Zresztą w *Termopilach* ruch i gest mają szczególnie istotne znaczenie, ale to już wątek zasługujący na osobne rozwinięcie. Taniec w przywołanych przykładach z jednej więc strony sprzyja upustowi radości, z drugiej zaś jest wyrazem namiętności, ekstazy, stopniem na drodze wtajemniczenia w misterium.

Osobnego rozpatrzenia wymaga kwestia instrumentarium muzycznego. Przyznać trzeba, że Miciński bogato instrumentuje swoje dramaty i to instrumentowanie jest u niego świadome, w wielu sytuacjach zgodne z wymową, charakterem danej sceny czy po prostu z tematem dzieła. W wybranych utworach dominują wręcz brzmienia określonych grup instrumentów. W *Bazylissie* mamy muzykę organów (co nie dziwi zważywszy na obfitość scen liturgicznych), rozlega się tu także brzmienie syring, aulosów (u Micińskiego: „aulów”), kitar, cytr, lir, harf i cymbałów (u Micińskiego: „kymbałów”) – zatem instrumentów nieodłącznie kojarzonych z wschodnim kręgiem kulturowym. Dla odmiany w *Nocy rabinowej* instrumentarium odpowiada ludowej aurze dzieła. Słysząc więc obok fletów, harf czy skrzypiec, dudy, bębny, zapewne także ligawkę ukreconą przez Diabła oraz trąbę litewską Sutartiniem⁶², zwiastującą przybycie Ariamana, syna Słońca.

Niekiedy instrumenty jako atrybuty wybranych postaci stają się nośnikami konkretnych znaczeń. Kryształowy flet, który ma przy sobie Poeta w *Nocy rabinowej* czy harfa nieodłącznie towarzysząca Romanowi Melodosowi (*Bazylissa Teofanu*), to, najogólniej mówiąc, symbole poetyckości. Obaj bohaterowie są przecież poetami. Patrząc jednak wnikliwiej, można zwłaszcza w owym kryształowym flecie dostrzec symbol moralnego ładu i harmonii, odrodzeńczych sił tkwiących *de facto* w idealizowanej przez Micińskiego naturze⁶³. Znamienne

⁶⁰ *Termopile polskie*, Intermezzo, s. 200.

⁶¹ Tamże, akt II, cz. IV, s. 179.

⁶² L. A. Jucewicz podaje nazwę: sutartinej (*Litwa pod względem...*, dz. cyt., s. 200).

⁶³ E. Flis-Czeraniak, *Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości narodowej i religijnej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2008, s. 125–126. Autorka zwraca uwagę na zestawienie przez Micińskiego fletu – instrumentu o fallicznym kształcie (uchodzącego za atrybut lubieżnych satyrów) z kryształem – symbolem nieskazitelności, przez co pierwotna, erotyczna symbolika przedmiotu zostaje zniesiona.

jest, że gdy Poeta zaczyna grać na flecie, „schodzą się zwierzęta leśne, orły [...], jelenie”, a nawet „potworna żaba”⁶⁴. Harfa, w wypowiedzi Margrafa skojarzona z ludem Wenedów⁶⁵, może również rodzić konotacje z symboliką czystości moralnej⁶⁶. Dla porządku dodać jeszcze trzeba, że instrumenty dęte – wszelkiego rodzaju trąbki, rogi podobnie jak w tradycji, tak i w dramatach Micińskiego, pełnią funkcje sygnałowe⁶⁷.

Warstwę brzmieniową dramatów dopełniają liczne efekty akustyczne: ryki, świsty, huki, warczenie kół, dudnienie kopyt, szczęk pałasy, wybuchy, wrzaski, wreszcie – najrozmaitsze odgłosy przyrody (huk piorunów, wycie psów, wycie wichru, w *Nocy rabinowej* ciekawie zresztą podkreślone przez Micińskiego powtórzoną literą *ü*). W tym tyglu brzmień wyróżniają się dzwony, które słyhać zawsze w jakimś kluczowym dla akcji momencie. W *Termopilach* biją one ponuro przed wizją Sejmu Milczącego w Grodnie, potężnie u św. Jana w czasie wydarzeń majowych. Słyhać je w czasie szturm Pragi. Ich dźwięk rozlega się w wielce wymownej niemej scenie, kiedy to Wita zdejmuje z głowy Stanisława Augusta koronę i wrzuca ją do Wisły. Zakłębem dzwonów, czyli samym wspomnieniem o nich, wyzywa Księżę Józef Chór Targowiczan dusze potępione w Epilogu⁶⁸.

Omawiana dotychczas muzyka, w rozmaitych swoich konkretyzacjach, w zamyśle młodopolskiego artysty, miała być muzyką wpisującą się w akcję sceniczną, innymi słowy – muzyką sceny. Wypada wszak zauważyć, że Miciński raz jeden przedstawił pomysł na muzykę do dramatu, którą dziś określilibyśmy jako muzykę ilustracyjną, muzykę, jaka zwykle powstaje na zamówienie przy okazji różnych inscenizacji. W *Uwadze dla teatrów*, poprzedzającej właściwy tekst *Termopil polskich*, artysta pisał:

Dopóki dramat nie będzie miał własnej muzyki instrumentalnej, niech orkiestra gra całość lub główne motywy: przed Prologiem – Polonez Ogińskiego, marsze żałobne, Beethovena i Mendelssohna; przed I aktem – *Pastoralną*, w II – *Appassionatę*, w Intermezzo – Symfonię Karola Szymanowskiego, w III – *Walkirie* Wagnera⁶⁹.

Część z sugerowanych przez autora *Termopil* utworów można dość szybko zidentyfikować. Wiadomo więc, że przed Prologiem winien zabrzmieć Polonez „Pożegnanie Ojczyzny” Michała Kleofasa Ogińskiego, przed I aktem – VI *Symfonia* F-dur, op. 68 *Pastoralna* Ludwiga van Beethovena (zapewne we fragmentach), w II akcie – *Sonata* f-moll, op. 57 *Appassionata* Beethovena, w III zaś – muzyka z dramatu muzycznego *Walkiria* Richarda Wagnera (czyli cz. II tetralogii *Pierścień Nibelunga*, tu także pewnie we fragmencie, przypuszczalnie tym najlepiej znanym, czyli *Cwałowaniu Walkirii* z III aktu). Wątpliwości nasuwają się co

⁶⁴ *Noc rabinowa*, akt II b/IV, s. 80.

⁶⁵ Tamże, akt V, s. 108.

⁶⁶ T. Wróblewska słusznie zauważa, że Miciński odwołuje się w kwestii Margrafa do Wenedów z *Lilly Wenedy* Juliusza Słowackiego, „wyidealizowanych protoplastów najlepszej części narodu polskiego”. Ich godłem jest właśnie harfa (*Przypisy*, [w:] *Noc rabinowa*, s. 396).

⁶⁷ Dźwięk trąbki jako sygnał do boju (np. *Kniaź Piatomkin*, akt IV).

⁶⁸ Symbolika dzwonów wydaje się ważna także w poezji Micińskiego i jego powieści *Xiędz Faust* (zob. E. Flis-Czeriak, *Syndrom Wallenroda*, dz. cyt., s. 87).

⁶⁹ *Uwaga dla teatrów*, [w:] *Termopile polskie*, s. 8.

do pozostałych utworów. W twórczości Beethovena odnaleźć możemy bowiem dwa marsze żałobne: jeden z *III Symfonii Es-dur*, op. 55 *Eroiki* stanowiący jej cz. II (*Marcia funebre*), drugi — z *Sonaty As-dur*, op. 26 nr 12, będący jej cz. III (*Marcia funebre sulla morte d'un eroe*). O który Micińskiemu chodziło, niestety nie wiemy. Podobny problem dotyczy wyboru marsza żałobnego z twórczości Felixa Mendelssohna. Czy może chodzi tu o krótki marszowy epizod z muzyki do *Snu nocy letniej* (oczywiście epizod żałobny, a nie weselny), a może o krótką miniaturę fortepianową *Trauermarsch*, op. 62 nr 3 z jednego ze zbiorów *Pieśni bez słów*, a może o *Trauermarsch a-moll*, op. 103 *für das Begräbniss des Freundes*? Jednoznacznej odpowiedzi nie jesteśmy w stanie podać. Zagadką okazuje się wreszcie, którą z symfonii Karola Szymanowskiego miał na myśli Miciński. W grę wchodziłyby trzy symfonie: *I f-moll*, op. 15, *II B-dur*, op. 19 z 1909–1910 i *III (Pieśń o nocy)*. Wątpliwe jest, by Miciński myślał o *I Symfonii* — wczesnym dziele orkiestrowym Szymanowskiego (z lat 1906–1907), które za życia kompozytora nie zostało wydane i które wykonywano bardzo rzadko. Mało prawdopodobne wydaje się również, by poecie chodziło o *III Symfonię*, komponowaną w latach 1914–1916, a zatem późniejszą od dramatu⁷⁰ i tematycznie od niego raczej odległą. Pozostaje więc *II Symfonia* — a dokładnie jej część druga, najbardziej odpowiadająca wyrazowo treści Intermezzo. Na jej trop naprowadzają także słowa wypowiedziane przez księcia Józefa: „menueta tańczmy lub gawota”⁷¹. Właśnie w części drugiej wspomnianej *Symfonii*, ukształtowanej jako temat z wariacjami, motyw tematu, w wariacjach czwartej i piątej, zostaje przetworzony w dawne tańce — gawot i menuet. Nie sposób wreszcie w tym kontekście nie wspomnieć o prawdopodobnych konotacjach dzieła Szymanowskiego z *Popiołami* Stefana Żeromskiego⁷².

Znamienne jest, że w osobie Szymanowskiego widział Miciński realizatora muzyki do *Termopil*. W liście pisanym do kompozytora z 7 I 1914 czytamy:

Wydaję tragedię z czasów upadku Polski i Napoleona. Są tam ogromne horyzonty i wiele postaci, a głównie Xiążę Józef i Wita Rzewuska — pragnąłbym przesłać Panu w rękopisie maszynowym b. dobrym — tylko odbiorę z teatru. Zależy mi na tym w największym stopniu, aby największy twórca muzyczny w Polsce zechciał to ze mną przeżyć, a może — odezwie się Pan muzycznie⁷³.

Szymanowski ostatecznie muzyki do *Termopil* nie skomponował. Niemniej do twórczości Micińskiego żywił szczególne upodobanie i wielokrotnie w swych kompozycjach do niej nawiązywał⁷⁴.

⁷⁰ Dramat pisany 1913/1914.

⁷¹ *Termopile polskie*, Intermezzo, s. 205.

⁷² Według hipotezy Ludwika Fischera druga część *II Symfonii* mogła powstać z inspiracji rozdziałem „Noc i poranek” z II tomu *Popiołów* (zob. L. Finscher, *Symphonie, Literatur und Philosophie. Zur 2. Symphonie Karol Szymanowskis*, [w:] *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte. Ästhetik. Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus*, Laaber 1988, s. 651–658). Omówienie tego problemu znaleźć można także w: R. Pawlukiewicz, *Symfonie pierwszego okresu twórczości Karola Szymanowskiego*, praca magisterska, Instytut Muzykologii UW 2007, s. 36–37.

⁷³ Tadeusz Miciński do Karola Szymanowskiego, Zakopane 7 I 1914, [w:] K. Szymanowski. *Korespondencja*, t. 1: 1903–1919, oprac. T. Chylińska, Kraków 1982, s. 408.

⁷⁴ Np. *Cztery pieśni*, op. 11; *Sześć pieśni*, op. 20; muzyka do V aktu *Kniazia Patiomkina*.

W *Uwadze dla teatrów* Miciński odwołał się właściwie do kanonu literatury muzycznej, repertuaru dobrze znanego, może poza *Symfonią* Szymanowskiego, ówczesnemu melomanowi czy widzowi teatralnemu. Wydaje się, że poeta przy doborze muzyki kierował się przede wszystkim pokrewieństwem jej nastroju, charakteru z aurą wydarzeń poszczególnych fragmentów dramatu. I tak np. elegijny *Polonez Pożegnanie ojczyzny* koresponduje z wymową Prologu. Wykorzystanie utworu Ogińskiego w inscenizacji dramatu wydaje się zasadne, zważywszy również na fakt, że był on popularny wśród paryskiej emigracji właśnie po upadku Konfederacji Barskiej i pierwszym rozbiórze Polski. Niewykluczone, że Miciński liczył na to, że utwory znane, wprowadzone w kontekst wydarzeń misterium o księciu Józefie, wywołają w odbiorcach pożądane skojarzenia, a może też zyskają nowe znaczenie. Przykładowo *Symfonia Pastoralna* w zestawieniu z treścią aktu I dramatu (Zjazd w Kaniowie) mogłaby pełnić funkcję aluzyjnego, acz kontrastującego tła⁷⁵. Z drugiej strony pamiętać trzeba, że sugerowana przez dramaturpę muzyka miała być jedynie tymczasowa. Micińskiemu marzyło się przecież, by do *Termopil* powstała osobna oprawa muzyczna. Warto wreszcie zastanowić się, na ile pomysły Micińskiego miały szansę być w ogóle zrealizowane. Gdyby nawet założyć, że w inscenizacji *Termopil* pojawia się, obok i tak już przebogatej muzyki sceny, muzyka do dramatu, wedle sugestii z *Uwagi dla teatrów*, powstałby wówczas rodzaj jakiejś rozbudowanej hybrydy, trudnej i chyba jednak nie do końca czytelnej w odbiorze.

Na koniec kilka refleksji i słowo podsumowania. Znajomość literatury muzycznej prezentowana przez Micińskiego na kartach jego dramatów wzbudza nieklamany podziw. W dużej mierze była ona owocem czytania i wnikliwych studiów, jakie zwykł poeta czynić przystępując do pisania kolejnych dramatów. Nim powstała *Noc rabinowa*, pisarz przestudiował kilka znaczących dzieł z zakresu etnografii⁷⁶, w tym niewykluczone, że sięgnął po pracę Aleksieja Iwanowicza Sobolewskiego (*Belorusskie narodnye pesni*)⁷⁷. By nadać pełny kształt *Kniazowi*, włączył do dramatu szereg piosenek, śpiewanych w czasie rewolucji roku 1905, dziś niestety trudnych do zidentyfikowania, gdyż, jak pisał sam Miciński, „przerobionych z ulicznych świstków”⁷⁸.

Nie bez znaczenia była również znajomość Micińskiego z przedstawicielami ówczesnej elity artystycznej, z Szymanowskim na czele, elity, która upodobała sobie szczególnie Tatry i Zakopane, i tam często się spotykała. Wypada także uwzględnić w tych rozważaniach wpływ idei miasta-ogrodu Hellerau

⁷⁵ Taką opinię wyraża T. Wróblewska (zob. *Przypisy*, [w:] *Termopile polskie*, s. 389).

⁷⁶ Zdaniem T. Wróblewskiej (zob. *Przypisy*, [w:] *Noc rabinowa*, s. 337–338) były to: Teodora Narbutta, *Dzieje starożytnego narodu litewskiego*, t. 1: *Mitologia litewska*, Wilno 1835; Adama Naruszewicza, *Mytologia słowiańska*, [w:] *Historia narodu polskiego*, t. 2, Lipsk 1836; Ludwika Adama Jucewicza, *Wspomnienia Żmudzi*, Wilno 1842; tegoż, *Litwa pod względem starożytnych zabytków, obyczajów i zwyczajów skreślona*, Wilno 1846; Józefa Ignacego Kraszewskiego, *Litwa. Starożytne dzieje, ustawy, język, wiara, pieśni, przysłowia, podania*, t. 1, Warszawa 1847, t. 2, Warszawa 1850 oraz tegoż, *Wspomnienia Wotymia, Polesia i Litwy*, t. 1–2, Wilno 1840. Wszystkie te prace pochodzą z XIX wieku. Co do wiarygodności owych źródeł zaistniały wątpliwości jeszcze pod koniec stulecia. Folklor białoruski Miciński mógł poznać bezpośrednio, gdy przebywał u przyjaciół na kresach wschodnich, mógł też poznać go z dzieła Michała Fedorowskiego, *Łud białoruski na Rusi Litewskiej. Materiały do etnografii słowiańskiej*, t. 1, Kraków 1897, t. 2, Kraków 1902, t. 3, Kraków 1903.

⁷⁷ J. Tynecki, *Inicjacje mistyka. Rzec o Tadeuszu Micińskim*, Łódź 1976, s. 183.

⁷⁸ *Kniaz Patiomkin*, Epilog, s. 240.

i działającego tam Instytutu Jaquesa-Dalcroze'a, którego koryfeuszami byli niewątpliwie ów szwajcarski pedagog, wynalazca gimnastyki rytmicznej, jak również współpracujący z nim Adolphe Appia i Paul Claudel. Kwestia muzyczno-teatralnych inspiracji Micińskiego wymaga niewątpliwie rozwinięcia. Tu ją jedynie sygnalizuję.

Z powyższych rozważań wyłania się obraz dramatopisarstwa silnie uwikłanego w muzyczny pejzaż, traktującego muzykę jak istotny element inscenizacji, obok słowa, gestu czy światła. Muzyka nie tylko współtworzy nastrój, lecz także staje się elementem kompozycyjnym, determinuje ruch sceniczny. Wydaje się, że im późniejszy dramat, tym większa świadomość Micińskiego co do rangi muzyki w przedstawieniu, większa także świadomość wagi gestu i ruchu. Niezmiennie zdaje się towarzyszyć poecie myśl, wyrażona przez niego w słynnym już artykule-manifeście, myśl głosząca, że teatr może być świątynią, może stać się misterium (z niego wszak wzięło swój początek), w którym dzięki współgrze muzyki, słowa i tańca człowiek zostaje wtajemniczony „w głębiny i podziemia duszy”⁷⁹.

Summary

Iwona Nowak

Music in Tadeusz Miciński's drama

The article presents a wealth of musical phenomena in Tadeusz Miciński's dramas. It attempts to characterize and systematize them on basis of such pieces as *Książę Piatomkin*, *Noc rabinowa*, *W mrokach złotego pałacu*, czyli *Bazylissa Teofanu* or *Termopile polskie*.

Tadeusz Miciński predicted a significant share of the musical element in his dramas. He often precisely indicated, what kind of music should appear in them. The issue of music citations and references given by the Young Poland's author directly or hidden, requiring identification is the main subject of discussion. Equally important seems to be the question of the function and importance of music in Miciński's dramas as well as the problem of musical fascination and inspiration in the poet's writing.

⁷⁹ T. Miciński, *Teatr-Świątynia*, „Słowo Polskie” 1905, nr 207; przedruk w: *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, wybór: I. Sławińska, S. Kruk, Warszawa 1966, s. 195.