TEATR WYBRZEŻE

TADEUSZ MICIŃSKI

W MROKACH ZŁOTEGO PAŁACU

CZYLI

BAZYLISSA TEOFANU

TRZECIA PREMIERA 1978 ROKU
dnia 22 kwietnia
w Teatrze na Targu Węglowym
w Gdańsku

Dyrektor:
ANTONI BILICZAK

Kierownik artystyczny:
STANISŁAW HEBANOWSKI

Kierownik literacki:
WŁADYSŁAW ZAWISTOWSKI

TERESA WRÓBLEWSKA

HISTORIA, METAFIZYKA, MIT

1.

Temat jak z kronik szekspirowskich: walka o władzę, zdrada, podstęp, trzy zabójstwa trzech kolejnych cesarzy w ciągu dziesięciu lat. Ale dramaturgiczna realizacja tematu — mimo podobieństwa w kompozycji i czasem w prowadzeniu dialogu — jest diametralnie od szekspirowskiej różna. Fabuła historycznych kronik Szekspira tłumaczy się sama w sobie, wystarczy przeczytać dramat, by wiedzieć, o co w nim chodzi: kto z kim i przeciw komu intryguje, kto, kogo i dlaczego zabija. Motywacja działań postaci jest uchwytna od razu, one same — psychologicznie wielowymiarowe, zarysowane ostro. Czytając *Bazylissę Teofanu* Micińskiego mamy wrażenie oglądania chińskiego teatru cieni: na podświetlonej z tyłu zasłonie majaczą plamy postaci, widzimy ich sylwetki, rzadziej — twarze. Kształt postaci powiększony nienaturalnie — „ciała długie, kontury astralne". Kostium zdjęty z bizantyjskich mozaik. Ruchy hieratyczne, zwolnione. Język, którym postacie te mówią, jest językiem aluzyjnego i symbolicznego szyfru. Żeby ten język lepiej i pełniej zrozumieć, a także lepiej zrozumieć to, co między postaciami się dzieje, konieczne są dwa komentarze: historyczny i metafizyczny.

Historyczna akcja *Bazilissy Teofanu* rozpoczyna się sceną uroczystości żałobnych odprawianych nad trumną Konstantyna VII Porfyrogenety. Jest 11 listopada 959 roku. Konstantyn, jeden z najbardziej wykształconych bizantyńskich cesarzy, przez długie lata odsunięty od władzy przez swego teścia, Romana Lekapenosa, zmarł przed dwoma dniami. Według niektórych historyków greckich w przeniesieniu się na tamten świat dopomogła mu trucizna podana przez syna Romana z inspiracji jego żony, Teofano.

Roman objął władzę w dniu śmierci ojca i sprawował ją przez cztery lata. Wstępując na tron miał lat 20, umierając 15 marca 963 r. — 24. Słynął z urody, nazywano go „pięknym młodzieńcem". Lubił rozrywki, sport, zwłaszcza jazdę konną, rządzenie państwem nudziło go. Powierzał je też w istocie znienawidzonemu przez lud Józefowi Bringasowi, wszechwładnemu ministrowi i admirałowi floty, eunuchowi — jak wszyscy wyżsi urzędnicy Bizancjum. Sławę swego

krótkiego panowania zawdzięczał Roman II wojennym sukcesom Nikefora Fokasa, generała pochodzącego z jednego z najpotężniejszych magnackich rodów w Kapadocji, najwybitniejszego dowódcy wojskowego tych czasów, który dokonał szeregu terytorialnych podbojów na Wschodzie i jeszcze przed śmiercią Romana zdobył ogromną popularność, odzyskując dla Bizancjum Kretę z rąk Arabów (960) i zdobywając Aleppo (962). Waleczność i mądra strategia Fokasa dały mu wielki autorytet wśród żołnierzy: po śmierci Romana został on przez nich spontanicznie obwołany cesarzem (13 lipca 963 r.).

Teofano była córką karczmarza z Lakonii. Żoną Romana została w r. 956, ich małżeństwo trwało 7 lat. Naprawdę nosiła imię „Anastaso" — imię dziewcząt z ludu i służących. Po ślubie przybrała imię „Teofano" — przysługujące partycjuszkom i księżniczkom. Odznaczała się nieprzeciętną ambicją i inteligencją, pasowała do Romana urodą, nie pasowała charakterem — była bezwzględna. Za jej namową młody cesarz usunął z pałacu — po śmierci ojca — własną matkę Helenę i pięć swoich sióstr. Przedwczesna śmierć Romana była również podobno jej dziełem. Podobno, bo historyczne źródła nie są w tym punkcie zgodne. W historii Bizancjum odegrała rolę podwójną: jako matka Bazylego II Bugłarobójcy — tego samego, który się wsławił oślepieniem 15.000 bułgarskich jeńców i opinią jednego z najwybitniejszych władców bizantyjskich — oraz jako główna aktorka pałacowych przewrotów w l. 959—969.

Po śmierci Romana Teofano obejmuje władzę jako regentka. Sprawuje ją przez kilka miesięcy. W czerwcu 963 r. Józef Bringas wznieca przeciw niej powstanie. Nikefor, z którym bazilissa pertraktowała jeszcze za życia Romana, walczy w tym czasie na wschodnich kresach Cesarstwa z Arabami. Wezwany przez Teofano, 14 sierpnia 963 r. wkracza na czele armii do Konstantynopola i tłumi spisek Bringasa. W dwa dni później koronuje się, 20 września bierze ślub z Teofanu, którego nie chce mu udzielić patriarcha Polieukt. Po objęciu rządów odsuwa Bringasa, powierzając jego funkcje Bazylemu Lekapenowi, zwanemu Bazylim Bękartem, a w dramacie Micińskiego — Bazylim Eunuchem. Na ogromnie znaczące stanowisko dowódcy wojsk wschodnich, zajmowane dotychczas przez siebie, powołuje Jana Tzimiskesa (w dramacie, a często także w literaturze historycznej: Cymischesa) — swego osobistego przyjaciela, według niektórych źródeł — bliskiego kuzyna, drugiego z wielkich bizantyńskich wodzów epoki, obdarzonego ze względu na niski wzrost przydomkiem „Mały Człowiek".

Nikefor był żołnierzem i mnichem. W przeciwieństwie do Tzimiskesa był brzydki. Jego życie wypełniały dwie pasje: wojna i religia. Lata jego panowania, to lata kontynuacji prowadzonych przez niego wcześniej zaciętych walk z Arabami, które miały charakter krucjat: były „świętą wojną" chrześcijaństwa z islamem. Po dojściu do władzy Nikefor prowadził je na terenie Syrii. W osobie Sajf ad-Dauli (u Micińskiego: Seif Eddewleta) — króla Arabów i mecenasa poetów, znalazł godnego siebie przeciwnika. Ci dwaj ludzie spotykali się na polach bitew przez ponad dwadzieścia lat, dzieląc na zmianę triumfy. Ostateczne zwycięstwo przypadło obrońcy chrześcijaństwa. Odniósł je w r. 969, ostatnim roku swego panowania — podbijając centrum islamu, Antiochię, i zapewniając tym samym supremację Cesarstwa na Wschodzie. Sajf ad-Daula już tego nie dożył: umarł w r. 967, na polu bitwy, w Syrii.

Wojnie z islamem i poszerzeniu terytorium Bizancjum Nikefor podporządkował wszystko: życie prywatne i państwo. Doprowadziło go to wkrótce do osobistej tragedii, poprzedzonej utratą popularności w społeczeństwie, mającym dosyć wzrastających nakładów na wojsko. Drugą przyczyną utraty popularności Nikefora był jego stosunek do Kościoła Ten obrońca religii i mnich z usposobienia był zarazem przeciwnikiem kosztownego kościelnego ceremoniału, który nazywał „pustym, odbierającym cześć imieniu Chrystusa teatralnym przedstawieniem" oraz nasilającego się w Bizancjum monastycyzmu. Dostrzegając w wyborze kandydyci mnicha rezultat nie tyle duchowego powołania, co pragnienia łatwego próżniaczego życia, wydał jeden z najsurowszych dekretów przeciwko zakładaniu nowych klasztorów i zakonów. Nic dziwnego, że okres jego panowania był okresem ostrego konfliktu między władzą duchowną a świecką. W odpowiednim momencie konflikt ten został przez Kościół wyzyskany.

Zajęty bezustannie wojną z Arabami, pilnowaniem Bułgarii, która, podporządkowana Bizancjum, podjęła w czasie jego rządów próbę uniezależnienia się, a którą Nikefor „przywołał do porządku" wyręczając się wojskami ruskiego księcia Światosława, wreszcie kłopotami ze Światosławem, który ze sprzymierzeńca przemienił się we wroga i, złupiwszy Bułgarię, ruszył na Konstantynopol — Nikefor nie zwrócił należytej uwagi na ostrzeżenia swego brata Leona o szykujący msię na jego życie spisku, zawiązanym przez Tzimsikesa i żonę. Spisek ten istniał już prawdopodobnie w r. 967, od tego też mniej więcej czasu bazilissa była kochanką dawnego przyjaciela cesarza. W nocy z 10 na 11 grudnia 969 r., po sześciu latach panowania, Nikefor zostaje zamordowany w baszcie zamku Bukolent. Dosłownie w kilka minut później Tzimiskes koronuje się. „Nigdy zamach stanu nie miał bardziej szybkiego, bardziej piorunującego przebiegu" — pisze Gustave Schlumbeger w *Un Empereur byzantine au dixième siecle* (1890), dziele, które stanowiło podstawową lekturę Micińskiego.

Nowy cesarz zawiódł nadzieje Teofano. Kiedy Kościół (ze względów prestiżowych) zażądał jej ukarania

jako inspiratorki zabójstwa, Tzimiskes od razu się ugiął — skazał ją na wygnanie na wyspę Proti i, unikając kłopotów uzurpatora, ożenił się z siostrą pierwszego męża Teofano, Teodorą — przedstawicielką prawowitej dynastii macedońskiej. Dla zupełnego zażegnania konfliktu z Kościołem (formalnego raczej) cofnął antyklasztorny dekret Nikefora, lecz jako cesarz kontynuował dzieło jego terytorialnej ekspansji. Tak jak Nikefor z Arabami, tak on walczył z rodzącą się potęgą młodego państwa ruskiego i zlikwidował niebezpieczeństwo zagrażające Cesarstwu z tej strony. Do historii przeszedł jako jeden z najdzielniejszych cesarzy. Zmarł w r. 976 — śmiercią podobną do śmierci poprzednika — gwałtowną i tajemniczą*). Panował lat 7 .

Losy byłej bazilissy ułożyły się smutno. Z wyspy Proti uciekła po kilku miesiącach. Wykryto ją, aresztowano i wygnano na dalekie zesłanie — do Armenii. Po śmierci Tzimiskesa, a za panowania swego syna Bazylego, powróciła do pałacu, gdzie dożyła podobno późnej starości. Roli politycznej już jednak nie odegrała.

Dziesięć lat tej burzliwej historii Bizancjum X wieku (959—969), obejmujących okres od śmierci Konstantyna VII po śmierć Nikefora i wygnanie Teofano, zamknął Miciński w czterech aktach swojego dramatu. Czterech, bo jeden z aktów — akt III nazwany przez autora „Misterium" — nie ma ściśle historycznego podłoża: wyraża on treści metafizyczne i historiozoficzne utworu, stanowi uogólnienie kilku z jego tzw. „głębszych sensów". Akty pozostałe to historyczne podłoże mają i w przebiegu fabuły są historycznej prawdzie, a raczej — historycznym przekazom, wierne. Akt I kondensuje zdarzenia z lat 959—963; mieści więc w sobie pogrzeb Konstantyna VII, panowanie i śmierć Romana II, początek pertraktacji Teofano z Nikeforem. Podłoże historyczne aktu II, to walki Nikefora z Arabami prowadzone w Syrii, spontaniczne okrzyknięcie go cesarzem przez wojsko, koronacja i ślub z Teofano. Tło historyczne aktu IV, to ciąg dalszy zdobywczych wypraw Nikefora do Syrii, utrata jego popularności, metaforyczny i skrótowy obraz jego konfliktu z Kościołem. Akt V, to znów skrótowa prezentacja panowania Nikefora, aluzyjny obraz imperialnej potęgi Bizancjum, atmosfera spisku, zamach stanu — śmierć Nikefora, objęcie władzy przez Tzimiskesa, wygnanie Teofano.

Przebieg fabuły dramatu Micińskiego jest więc, jak widać, z historyczną prawdą zgodny. Odstępstw w tym zakresie jest niewiele. Najważniejsze: Kalocyr posłował do Światosława nie na rozkaz Toefano, lecz na rozkaz Nikefora, już jako cesarza, w związku z namawianiem ruskiego księcia do zaatakowania Bułgarii; Choerina nie był bratem Bazilissy; Roman Melodos nie żył w X, lecz w VI w.; ruska księżna Olga odwiedziła Bizancjum w r. 957, a więc za panowania Konstantyna VII Porfyrogenety — za panowania Nikefora na dworze cesarskim być nie mogła, bowiem zmarła w r. 969; poseł Ottona I, Lintprand, złożył wizytę w Konstantynopolu w r. 968, a nie w r. 969 .Odstępstwa inne, mniej istotne, polegają na przyporządkowaniu zdarzeń rozciągniętych w czasie jednej dacie (cały akt I jest np. określony datą: 11 listopada 959) oraz na przemieszczeniu w czasie kilku mniej znaczących faktów.

Imiona postaci dramatu są równie, jak fabuła, autentyczne, co dotyczy nie tylko osób scharakteryzowanych czy wspomnianych wyżej, lecz nawet epizodycznych (Norman Swenold, ojciec Nikefora, spiskowcy). Autentyczne są również ich sylwetki: Kalocyr był naprawdę zdrajcą, Choerina — rozpustnym mnichem, faworyzowanym przez Romana II i doprowadzającym patriarchę Polieukta do furii, Melodos — najwybitniejszym w średniowieczu poetą chrześcijańskim, którego teksty Miciński w *Bazilissie* świetnie parafrazuje, co znaczy, że je w oryginale zna. Z przekazów historycznych pochodzi część anegdot dramatu, ikonografia świątyń i kostiumów, topografia Złotego Pałacu i Konstantynopola, realia, rekwizyty, język — grecki język epoki bizantyjskiej czyli nowogrecki w w. X, odrębne cechy i słownictwo.

Z punktu widzenia wierności faktom i kulturze materialnej epoki jest *Bazilissa* dramatem niemal antykwarycznym, co świadczy o niezwykle solidnym przygotowaniu pisarza do tematu i co każe obalić jedną z jego obiegowych legend: legendę dyletantyzmu i nieuctwa, pokrywanych pozorami wiedzy czerpanej z wątpliwych źródeł.

Wkładając jednak tyle wysiłku w poznanie historii i kultury epoki Miciński nie miał na celu rekonstrukcji wybranego fragmentu dziejów. Jego obraz nie jest rekonstrukcją, lecz ekwiwalentem obrazu rzeczywistego, ukształtowanym z wiernego historycznie tworzywa. Tym tworzywem Miciński posłużył się jak tesserą. Tessera, to podstawowy budulec mozaiki, kostka z kamienia, ceramiki lub szkła. Z materiału „swojej" tessery Miciński skomponował własną bizantyjską mozaikę — o historycznym temacie, a metafizycznej probelmatyce. Metafizycznej w sensie podwójnym. Po pierwsze — w sensie stałej obecności pytania o tajemnicę istnienia, o sytuację człowieka w Bycie, o rolę ludzkiego poznania i sens egzystencji. Po drugie — w sensie zobrazowania w tej „tragedii Bizancjum z X w." świata własnych filozoficznych poglądów, rozpisanych w całej jego literaturze na jeden stały i niezmienny dramat, rozgrywający się między Chrystusem, Lucyferem i Bogiem.

*) Tak twierdzi świetny znawca epoki, Gustave Schlumberger. Wg wybitnego współczesnego historyka Bizancjum, G. Ostrogorskiego, Tzimiskes miał umrzeć na tyfus.

Tytułowa bohaterka dramatu Micińskiego zdaje się przynależeć do kręgu demonicznych kobiet, które zrodziły się z inspiracji obrazem *Salome* Gustawe'a Moreau: Salome Laforgue'a i Mallarmeego, Salome Wilde'a i Salambo Flauberta. Tak jak one, ma lodowaty uśmiech Sfinksa, tak jak one, ucieleśnia piękno, fatalizm i Zło. Lecz w przeciwieństwie do nich nie jest zmysłowa czy lubieżna, nie jest nawet erotyczna — mimo że wzbudza pożądanie w mężach, mężczyznach, kochankach. W przeciwieństwie bowiem do swoich licznych fin de siéclowych sióstr bazilissa Teofano jest zarazem posągiem i abstrakcją. I ucieleśnia inne, niż one, Zło. Bez porównania inne, znacznie głębiej rozumiane. Nie dekadenckie, nie satanicznе. Ontologiczne i, przede wszystkim, etyczne. Zło z oryginalnej metafizyki Micińskiego.

Zło, to główna kategoria tej metafizyki, opartej na przekonaniu o fundamentalnym, antynomicznym rozdarciu całego Bytu, odczuwanym przez pisarza, zwłaszcza w początkowym okresie twórczości, jako rozdarcie tragiczne. Sięga ono zasady Bytu, obejmuje człowieka, wszechświat, świat. To znaczy, że Bóg w metafizyce Micińskiego, nie jest Dobrem, lecz nie jest także czystym złem — jest tak samo jak cały Byt, podzielony antagonistycznie na Dobro i Zło. Lecz ani Dobro, ani Zło nie są — jako wartości samoistne — w koncepcji Micińskiego bezwzględne, przeciwnie, są ze sobą zmieszane. I nie są też przez niego jednoznacznie wartościowane: Zło jako Dobro, Dobro jako Zło. To znaczy, że Dobro jest i Dobrem i Złem, Zło — również, albo, mówiąc inaczej: że Dobro ma „swoje" Zło, a Zło — swoje „Dobro". Dobro Zła Miciński widział wyraźniej. Ideę swojego Zła ucieleśnił w Lucyferze, ideę Dobra — w Chrystusie.

Lucyfer, to dla Micińskiego przede wszystkim symbol ludzkiej wolności, a wolność tę Miciński zawsze traktował jako Dobro najwyższe. Lucyfer stanowił dla niego czynnik aktywny i dynamiczny, a więc twórczy, bo przynoszący światu przemianę i ruch — a do zmiany świata Miciński ustawicznie dążył. Zarazem Lucyfer, który miał odwagę zbuntować się przeciw Bogu (anioł upadły chrześcijańskiej teologii), a który — według Kabały, na której Miciński m. in. się oparł — został przez Boga skazany za ten bunt na wieczną wędrówkę w kosmosie i na ziemi w poszukiwaniu prawdy o przedstworzennych tajemnicach Bytu — stanowił dla pisarza symbol mądrości, wiedzy, odwagi i prometeistycznego, dumnego wysiłku. Dlatego Miciński, pisząc słowo „Lucyfer", posługiwał się na ogół transkrypcją łacińską: „Lucifer" (niosący światło). Dlatego też mówił o nim: „Ten, który idzie wbrew Boga", „Lucyfer — Twórca Wolny", „posąg Mrocznej Nieugaszonej Energii", „Wieczny Energeta", „Ten, co za miliony walczy — Duch Piorunowładny, Lucifer, Światowid, Agni — Niezależny od ludzkich kiepskich przemyśleń i niewiar".

Toteż wszystko, co w swych intencjach jest twórcze, co chce cokolwiek zmienić w świecie, choćby ta zmiana miała się dokonać poprzez generalne zniszczenie świata, będzie przez Micińskiego zawsze kojarzone z elementem lucyferycznym. Pierwiastek lucyferyczny decyduje o postępie, pierwiastek chrystusowy — symbol Dobra, pokory i ofiary, jest elementem statycznym. Ale Chrystus strzeże ludzkiego charakteru świata, a naturalnym kierunkiem nieskrępowanej działalności Lucyfera byłyby destrukcja i zniszczenie. Stąd — ostateczne udoskonalenie świata widział Miciński w dokonywającej się poprzez walkę Dobra i Zła syntezie tych dwóch elementów, co wyrażał paradoksalnym na pozór postulatem zespolenia Lucyfera z Chrystsuem i hasłem „lucyferyzmu chrystusowego". Dopiero to zespolenia miało doprowadzić do harmonii świata, do wyeliminowania wszystkich antynomii — w zasadzie Bytu, w świecie, w człowieku.

Właściwa problematyka *Bazilissy Teofanu* obraca się w kręgu tych właśnie idei i koncepcji. Całą złożoną symbolikę Lucyfera ucieleśnił Miciński w Teofanu — „Groźnej Nosicielce Światła.". Ale uczynił ją nie tylko reprezentantką lucyferycznego pierwiastka. Uczynił ją — w równym stopniu — wyrazicielką tych myśli i wartości, jakie przejął od autora *Zmeirzchu bożyszcz* i może przede wszystkim — *Ecce Homo*. To skojarzenie Lucyfera z Nietzschem jest zresztą dla Micińskiego niesłychanie znamienne. Bo zbuntowana, lucyferyczna „istotność" z Kabały, dążąca do rozwikłania ontologicznej tajemnicy Boga i zajęcia boskiego tronu, kojarzyła się Micińskiemu bardzo często z nietzscheńskim żądaniem pełnej egzystencjalnej samowiedzy jednostki i postulatem postawienia człowieka w centrum świata. Z drugiej zaś strony — obecne w Lucyferze pierwiastki destrukcyjne, związane z tendencją do nieograniczonego żadną normą świata, łączył Miciński — zwłaszcza w pierwszej fazie twórczości, którą obejmują lata 1896—1906 — z destrukcyjnymi konsekwencjami tych filozoficznych twierdzeń Nietzschego, które dotyczyły elitarnego indywidualizmu.

Teofanu reprezentuje w dramacie Micińskiego tę właśnie znamienną dla niego pojęciową zbitkę: Lucyfer — Nietzsche. Skupia w sobie wszystkie — dobre i złe (w rozumieniu pisarza) — cechy Lucyfera i nadczłowieka zarazem. Towarzyszy jej z jednej strony Choerina, z drugiej — Jan Tzimiskes, wyraziciele dwóch odrębnych, nie zespolonych ze sobą aspektów lucyferycznego ducha ciemności: pierwszy uosabia lucyferyczną świadomość — bez woli jej urzeczywistnienia, a więc bez lucyferycznego aktywizmu, drugi uosabia aktywizm — bez lucyferycznej świadomości i wiedzy. Ideowym przeciwnikiem bazilissy jest Ni-

kefor — symbol Chrystusa pojętego nie tyle jako personifikacja Dobra, co jako personifikacja chrześcijańskiej ascezy. Po tej samej stronie znajduje się Melodos — symbol toczonej w łonie chrześcijaństwa „walki duszy z ortodoksją", uosobienie mistycznej koncepcji zespolenia człowieka i Boga, dokonującego się poza murami wszystkich oficjalnych kościołów. Św. Atanazy i Patriarcha — to w tym układzie personifikacje ortodoksji religijnej i zinstytucjonalizowanego Kościoła. Tego Kościoła, z którym Miciński przez całe swe życie i na każdej stronie *Bazilissy* wiedzie spór. Spór o pojmowanie boskiej transcendencji i o rolę człowieka w świecie. Spór, w którym argumentów dostarczyła mu właśnie myśl gnozy wschodniej i antychrześcijańska kampania Nietzschego jako autora *Antychrysta*.

W tym sporze z Bogiem ortodoksyjnej teologii, walczącej w Bizancjum z tradycją schrystianizowanej myśli greckiej, Teofano, Choerina, Melodos i Nikefor stoją po jednej i tej samej stronie. Nikefor i Melodos-Orfeusz odrzucają oficjalną religię w imię mistyczno-chrześcijańskiej idei Chrystusa (Nikefor: „Gdzie jest duch, tam nie ma zakonu"; „Mam już swoją komunię miłości i nie dbam o twoją komunię śmierci"). Pierwszy z nich zostanie za to przez Kościół oślepiony, a drugi — wyklęty. Nikefor zresztą, pod wpływem bazilissy, odrzuci później nie tylko Kościół, ale odrzuci też Boga. Stanie się to wówczas, kiedy przekona się o całkowitym opuszczeniu człowieka, kiedy zrozumie, że każde ludzkie cierpienie odbija się własnym tylko echem od „maski nieruchomej nieba". Choerina odrzuca religię i Boga bez wahań — w imię prawdy i w imię życia. Życia przede wszystkim, bo życie, samo życie, Choerina, który jest mnichem, kocha ze wszystkiego najmocniej. Tak dalece, że dla życia zrezygnuje z prawdy. Pozostanie w Kościele, z którego bezustannie szydzi, będzie sprzedawał relikwie i tył na prebendach. Dlatego zyska w końcu pogardę Teofanu.

Dla Teofanu oficjalna religia, to „trucizna ducha", „robactwo, które zjadło Helladę". Ale zanegowanie samej idei boskiej transcendencji i czystej idei Chrystusa jest w jej przypadku wynikiem ciągnących się poprzez cały dramat duchowych rozterek i zmagań. Odrzucając bowiem zdecydowanie Boga teologii i dogmat Bazilissa zastanawia jednak się nad tym, nad czym przez całe życie zastanawiał się Miciński. Nad rozumieniem Boga jako instynktu etycznego dobra, drzemiącego w człowieku, jako czegoś w rodzaju moralnego postulatu Kanta. Ostatecznie wszystkie te koncepcje boskości Bazilissa odrzuca. Tocząca się w jej duszy walka pomiędzy wartościami lucyferyzmu a wartościami chrześcijaństwa kończy się w rezultacie apologią lucyferyzmu i samookreślenie siebie jako „Madonny Piekieł". Madonny, która „ponurą ortodoksję, cienistą i tyrańską" — bo tak właśnie chrześcijaństwo nazywa — chce zastąpił religią nową i własną. Religią „radosnej ziemi" i „Żywego Słońca".

Teofanu walczy z Kościołem w imię człowieka, którego chce postawić w miejsce wszystkich umarłych bożyszcz. Jest za człowiekiem przeciw Bogu, za życiem przeciw śmierci, za Dionizosem przeciw Ukrzyżowanemu. A jednocześnie — ma bardzo ostrą świadomość metafizycznej samotności jednostki: „Jestem sama. Jaźń w pustyni, kuszona przez Nicość" — i nieodwołalnego kresu jej egzystencji: „Niech będą pochwalone nocne godziny — kiedy człowiek jest sam — w otchłani strachu i męczarni — i jak Demon — zamyśla się nad światem — w którym musi zginąć..."

Teofanu mówi tak, jakby czytała nie tylko Kierkegaarda i gnostyków, lecz także egzystencjalistów, i w sferze etyki indywidualnej (nie w sferze historiozofii) wybiera bliskie już im rozwiązania, wyprowadzone w pierwszym rzędzie z Nietzschego. Wybiera ideał nadczłowieczeństwa, który rozumie jako hasło „wyjścia ponad człowieka", jak postulat jednostkowego heroizmu: „Bo kiedy bóstwo wstępuje w człowieka — to tylko miraż, większa jest rzecz, kiedy człowiek staje się Bogiem, największa — kiedy jest aż do głębin — sobą". I jeszcze: „Człowiekiem jest ten, kto znalazł swe dopełnienie".

Teofanu żąda od człowieka ciągłego przekraczania horyzontów, których granice zakreśla egzystencja ludzi przeciętnych, nazywanych przez nią „antropoidami". Gardzi wszystkim, co tchórzliwe i marne, nienawidzi litości, kompromisu, pokory, nie chce upokarzających człowieka pojęć grzechu i łaski. Wielbi odwagę, inteligencję, dociekliwość poznawczą i przede wszystkim — bunt. Bunt podejmowany w imię pełnej, nieskrępowanej wolności jednostki, od zrozumienia której zależy wszelki projektujący przyszłość twórczy czyn. Ten swój program (określony w dramacie w terminach teozoficznych jako „wtajemniczanie" w prawdziwą „wiedzę") wyrazi najpełniej w jednej z końcowych scen, w słowach skierowanych do ruskiego księcia Światosława, któremu „czarne ihumeny" chcą narzucić chrześcijaństwo: Utwórz moc własną! Zniwecz na zawsze to, co jest u twego narodu strachem przed Niewiadomym. Okaż mi Twojego Wolnego Człowieka!"

Savitri, autorka jednej z trzech recenzji, jakie w roku 1909 o dramacie Macińskiego napisano, nazwała Teofanu „wolną duszą ludzkości". Wilhelm Feldman w roku 1911 dostrzegł w niej sprzeciw wobec wszelkiej przymusowości i hierarchii, wobec wszystkich pozaosobowych, determinujących z góry ludzkie życie sił. I obecność tego właśnie sprzeciwu podyktowała chyba Brzozowskiemu słowa, które zanotował w wydanym już po jego śmierci *Pamiętniku*: „Pomimo wszystko, co mam do zarzucenia Micińskiemu, jest wprost coś żałosnego w tym, że w tym samym cza-

sie, obok takiej Teofano, może ukazywać się Sułkowski". Sądem tym Brzozowski odwoływał (pośmiertnie) krytyczną opinię o dramacie zamieszczoną w *Legendzie Młodej Polski*.

W postaci Teofanu zawarł Miciński całą skalę swoich lucyferycznych wartości i całą sumę nietzscheńskich odkryć. Dał jej dumę, odwagę, szlachetność, inteligencję i czystość ostatecznych celów. Ale dał jej także okrucieństwo i zwyrodniałą nieomal zbrodniczość. Bo do „odrodzenia świata", do religii boskości człowieka i antychrześcijańskiej pełni, radosnej, dionizyjskiej religii „Żywego Słońca", przeciwstawnej „mrocznemu krzyżowi chrześcijaństwa" — Teofanu dąży „przez coraz większą tragedię", przez zabójstwa, zniszczenie i krew. Wierzy w katarktyczny sens ofiary krwi składanej na ołtarzu przyszłości nawet wówczas, kiedy jest to krew niewinna. Wyznając tę wiarę, zdradza znajomość i akceptację poglądów Słowackiego z Króla Ducha. Jako wyrazicielka tych poglądów i, zarazem, kobieca inkarnacja Zaratustry, uosabiającego ideał wielkości dionizyjskiej jednostki, uznaje — w całej rozciągłości — prawo celu bez reszty uświęcającego środki. Scena „tańca 40 bram", odbywającego się podczas bankietu (w akcie V), ma tu znaczenie wymownego symbolu i aluzji: tańcem uczył „schodzący z góry" Zaratustra. Bazilissa „uczy tańcem" zabijania. Bez skrupułów, dla przyszłych „słonecznych" celów. „Przez coraz większą tragedię" pragnie odrodzić świat.

Niszczyć, aby odrodzić. Odrodzić świat, to zniszczyć Bizancjum, bo Bizancjum jest w dramacie metaforą świata. Siłę, mogącą zniszczyć i odrodzić Bizancjum-świat widzi Bazliissa w prymitywnych, nieokrzesanych „Rossach". Mogącą zniszczyć, bo są oni prężną, rodzącą się dopiero i żądną ekspansji potęgą. Mogącą odrodzić, bo są potęgą „barbarzyńską", nie tkniętą jeszcze cywilizacją, nie skażoną dekadencją, kulturalnie młodszą. Przeciwstawienie Bizancjum, „barbarzyńskich Rossów", to przeciwstawienie państwa dopiero powstającego państwu trawionemu od wewnątrz rozpadem, noszącemu znamiona niedalekiego schyłku, choć na zewnątrz wciąż jeszcze świetnemu, a zarazem przeciwstawienie starszości i młodszości kulturalnej. Przeciwstawienie to jest często spotykane w symbolizmie rosyjskim — tyle że tam mówiono nie o „Rossach", a o „Scytach", i nie o Bizancjum, a o Europie, zaś opozycję Europa—Scytowie interpretowano dwojako: widziano w Scytach nie tylko siłę odrodzeńczą *(Scytowie* A. Błoka), lecz także siłę ciemną, zagrażającą Europie (Władimir Sołowiow). Miciński, umiejscawiając w Rossach nadzieję Teofano na zniszczenie Bizancjum, przypisywał „barbarzyńcom" moc odnowicielską.

Uzasadnienie, jakie dla idei odrodzenia przez śmierć znajdował w *Królu Duchu* i w swoiście już interpretowanym przez siebie nietzscheanizmie Micińskiemu

TADEUSZ MICIŃSKI

W MROKACH ZŁOTEGO PAŁACU

CZYLI

BAZYLISSA TEOFANU

ADAPTACJA I REŻYSERIA:
STANISŁAW HEBANOWSKI

SCENOGRAFIA:
MARIAN KOŁODZIEJ

MUZYKA:
JERZY SATANOWSKI

UKŁAD PANTOMIMY:
PRZEMYSŁAW ŚLIWA

ASYSTENT REŻYSERA: WALDEMAR GAJEWSKI

INSPICJENT: Michał Hajduk

SUFLER: Renata Pilawska

Obsada:

BAZYLISSA TEOFANU	**Halina Winiarska**
BAZYLEUS ROMAN	**Jerzy Kiszkis**
DESPOTIS HELENA	**Kira Pepłowska**
TEODORA	**Halina Słojewska**
AGATA	**Elżbieta Goetel**
ZOE	**Teresa Iżewska**
PRZEORYSZA	**Barbara Patorska**
PATRIARCHA	**Stanisław Dąbrowski**
WIELKI EUNUCH BRINGAS	**Tadeusz Gwiazdowski**
KALOCYR	**Jan Sieradziński**
NORMAN	**Ryszard Jaśniewicz** / **Sławomir Lewandowski**
CHOERINA	**Józef Onyszkiewicz**
RUMBAMBAROPULUS	**Jerzy Dąbkowski**
MISTYK MELODOS	**Edward Ożana**
NIKEFOR	**Krzysztof Gordon**
ŚW. ATANAZY	**Lech Grzmociński**
SEIF EDEWLET	**Florian Staniewski**
AL MUTENABBI, poeta arabski	**Wiesław Nowicki**
JAN CYMISCHES	**Stanisław Michalski**
BAZYLI EUNUCH	**Zenon Burzyński**
WELIA, matka Teofanu	**Irena Maślińska**
KRATEROS, ojciec Teofanu	**Henryk Sakowicz**
KUMERA ILADY	**Wanda Neumann**
KUBIKULARIOS	**Andrzej Nowiński**
BALANTES (spiskowcy)	**Jerzy Łapiński**
TEODOROS (spiskowcy)	**Ryszard Moskaluk**
ŚWIATOSŁAW, kniaź ruski	**Andrzej Blumenfeld**
ŻOŁNIERZ	**Andrzej Szaciłło**
MNICH	**Waldemar Gajewski**

oraz

słuchacze Studium Aktorskiego przy Teatrze „Wybrzeże"

Lidia Bartnik, Teresa Filarska, Lidia Janus, Anna Szymańska, Iwona Świętochowska, Teresa Todynek, Joanna Tomasik, Jarosław Bielski, Krzysztof Biliczak, Henryk Frelich, Jacek Gierczak, Mirosław Godek, Włodzimierz Kubat, Wojciech Osełko, Mariusz Pujszo, Aleksander Podolak, Stanisław Świder.

aktualna obsada na tablicy w hallu

nie wystarczały. Poszukiwał ich głębiej, w mitach. Znalazł — w dwóch mitach przedhomeryckich: w micie Dionizosa-Zagreusa i w micie Persefony, obydwu na przełomie stuleci zaktualizowanych. Zwłaszcza pierwszy mit zrobił wówczas karierę — dzięki *Narodzinom tragedii* Nietzschego. W oparciu o misteria, w których treść obu mitów odgrywano, zbudował Miciński akt III dramatu, nazwany przez siebie „Misterium" i istotnie będący misterium — w kilku znaczeniach i sensach.

Na pierwszy rzut oka sens tego aktu jest zupełnie niejasny: Bazilissa gdzieś przepada, Nikefor jej poszukuje ,a następnie odnajduje w lesie; jeszcze potem Bazilissę układają w sarkofagu i mają pogrzebać, do czego jednak nie dochodzi: na scenie szaleją mniszki w bachicznym tańcu, biczując się i śpiewając o kochankach na przemian, potem pojawia się na chwilę Dionizos-Zagreus, a Melodos przekształca się w Orfeusza i Chrystusa zarazem i przewodzi całej tej dziwnej uroczystości, odbywającej przy udziale dwóch chórów: chóru „Katodos", schodzącego do podziemi, i chóru „Anodos", wychodzącego na powierzchnię .Otóż sens tych działań i zachowań stanie się uchwytny, jeśli podłożymy pod nie dwa wymienione mity: mit Dionizosa-Zagreusa i Persefony-Demeter.

Dionizos-Zagreus, to nie znany powszechnie Dionizos-Bakchus, bóg radości i wina, wesoły pijak, lecz Dionizos inny, zwany pierwszym. Dionizos-Bakchus, to Dionizos drugi. Pierwszy był synem Zeusa i Persefony, drugi Zeusa i Semele. Pierwszy został rozszarpany i pożarty przez Tytanów: Atena uratowała jego serce, które połknął Zeus; wkrótce miał z Semele drugiego Dionizosa — wesołego pijaka, Bakchusa.

Imię pierwszego Dionizosa: „Zagreus", oznacza dosłownie „Arcyłowcę" albo „Łowcę dusz", co dało podstawę do wiązania Zagreusa z Hadesem jako panem podziemi. Heraklit obu bogów wręcz utożsamiał.

Dioniozs-Zagreus był otoczony mistycznym kultem przez wyznawców orfizmu, nurtu religijno-filozoficznego, wywodzącego się od mistycznego śpiewaka trackiego Orfeusza, który kult ten zapoczątkował. Od imienia Orfeusza pochodzi też nazwa misteriów poświęconych Dionizosowi-Zagreusowi: orfickie. Miały one charakter orgiastyczny: ich uczestnicy jedli surowe mięso i pili zwierzęcą krew, a w okresie późniejszym wprowadzili element rozwiązłości, co spowodowało zakaz ich obchodu (186 p.n.e.). Od tej pory misteria te odbywały się w najgłębszej tajemnicy.

Treścią misteriów orfickich — jak w ogóle wszystkich misteriów — był „święty dramat" — widowisko zwąizane z tym epizodem życia bóstwa, który był najważniejszy i który stanowił podstawę kultu. Treścią „świętego dramatu" misterium orfickiego była więc okrutna śmierć Dionizosa-Zagreusa i jego ponowne odżycie, w innym wcieleniu, w drugim Dionizosie. Sensem — związek pogrzebu i zmartwychwstania, katastrofy i regeneracji. Istotą — kult idei życia odradzającego się poprzez śmierć.

Treść dramatu odgrywanego w misteriach eleuzyńskich, poświęconych kultowi Persefony-Demeter, jest znana: zejście Persefony do królestwa Hadesa, wędrówka Demeter w poszukiwaniu córki, powrót Persefony na ziemię, dający początek wegetacji roślinnej. Mit ten wyraża przemienność pór roku, a zarazem cykliczność zamierania życia i odradzania się życia. W swym sensie podstawowym jest więc mitowi orfickiemu podobny. Nic też dziwnego, że misteria eleuzyńskie i orfickie niekiedy łączono i obchodzono wspólnie.

Miciński w akcie III również je złączył. Treści obu misteriów nie ujawnił wprost, nie przedstawił zwartej fabuły żadnego ze „świętych dramatów". Charakter swojego misterium zdradził tylko aluzjami — zawartymi w sformułowaniach i w sytuacjach scenicznych. Nie ulega jednak wątpliwości, że są to aluzje do mitów i misteriów scharakteryzowanych wyżej. Te dwa misteryjne wzory, na których się oparł, wzbogacił o element trzeci: o misterium chrześcijańskie, nadając tym samym własnemu „Misterium" charakter wybitnie synkretyczny.

Misteria chrześcijańskie przedstawiały — w najogólniejszym sensie — walkę o duszę bohatera. Tutaj o duszę bohatera — Bazylissy toczy się walka wielostronna: między Dobrem i Złem (w rozumieniu Micińskiego), między Lucyferem i chrystusowością, między chrześcijaństwem a pogaństwem. Nie chrześcijaństwem zinstytucjonalizowanym i nie ascetycznym — te dwa chrześcijaństwa Bazilissa przecież z góry przekreśla. Chodzi tu o chrześcijaństwo inne, „przemienione" — zwrócone ku życiu doczesnemu, doceniające wartość tego życia. Reprezentuje je w akcie III Melodos, występujący tu w podwójnej roli — Orfeusza i Chrystusa zarazem. Chrystus-Orfeusz, to symbol bardzo znaczący i bardzo w stylu epoki, choć w takiej właśnie postaci pojawia się tylko u Micińskiego. Chrystus-Orfeusz, to pokusa chrześcijaństwa, które byłoby możliwe do zaakceptowania przez Bazilissę-Lucyfera. Dlatego ma ona wobec tego chrześcijaństwa trochę sympatii. Lecz ostatecznie je także odrzuca — w imię jawnej identyfikacji z Lucyferem i afirmacji pogańskiego Dionizosa, którego szuka, którego nie znajduje i z którym wreszcie się utożsamia jako „Dionizos Kobiecy".

Sens „Misterium" zobrazowanego w akcie III jest więc wieloznaczny. Istotą tego misterium jest jednak aktualizacji dwóch mitów opartych na idei odrodzenia przez śmierć — głównej idei historiozoficznej *Bazilissy*.

Nie Micińskiego. Istotą historiozoficznej myśli Micińskiego była idea wynikająca wprost z jego meta-

fizyki: idea odrodzenia świata poprzez syntezę lucyferyzmu (zapewniającego światu rozwój i umożliwiającego postęp) i chrystusowości (jako zasady powstrzymującej nieograniczony rozlew krwi w imię przyszłości). Ta idea jest w dramacie wyrażona poprzez wzajemny stosunek bazilissy i Nikefora.

Na pierwszy rzut oka — znowu — jest to stosunek paradoksalny: oparty na ciągłej dialektyce wzajemnej afirmacji i negacji, sympatii i nienawiści, przywiązania i wstrętu. Uderza w tym stosunku jakaś magnetyczna grawitacja obu postaci wokół siebie, próba zrozumienia (zwłaszcza ze strony Nikefora) wzajemnych racji, postaw, prawd, a wreszcie — niemożliwość zgody. Historiozoficzna metafizyka Micińskiego ten stosunek wyjaśnia: to ilustracja postulatu zespolenia Lucyfera z Chrystusem, zespolenia obu antagonistycznych zasad w drodze syntezy. Od zespolenia tego miało zależeć, jak mówiłam, rozwiązanie wszystkich antynomii Bytu: człowieka, świata, Boga i historii. Nie miało się ono dokonać od razu, miało być długim procesem, wynikiem szeregu prób. Myśl ta jest podstawą całej niemal — powieściowej i dramaturgicznej — literatury Micińskiego. Jest obecna także w *Bazilissie*.

W dramacie tym pojednanie Lucyfera i Chrystusa okazuje się niemożliwe. Lucyfer Chrystusa chrześcijańskiej ascezy, a zarazem przywódcę „świętej wojny" chrześcijaństwa z islamem — zabija. W przyszłości próba jednak będzie podjęta ponownie i rozwiązana w *Księdzu Fauście* (powieść z r. 1913). W dramacie z r. 1909 bohaterka przekazuje swe ideały synom, w nadziei, że będą o nie walczyć dalej. Na swojej drodze spotykają znowu Chrystusa. Walka, spór i próba syntezy odbędą się więc jeszcze raz.

3.

Wydana w r. 1909 *Bazilissa Teofanu* nie doczekała się, jak dotąd, całościowego analitycznego studium, choć ma na swoim koncie liczne i znaczące komplementy. Znaczące, bo wyszły one spod piór twórców wybitnych. Prawdziwy hołd złożył *Bazilissie* Witkacy, widząc w niej realizację swojej koncepcji Czystej Formy w teatrze i pisząc, że „należy ona do tych nielicznych dzieł, które dają nam prawo bytu na tej planecie". Sąd ten powtarzał przy różnych okazjach, wielokrotnie. Wysoko cenił dramat Leon Schiller, czego dowodem sporo wzmianek w jego teatralnej publicystyce oraz fakt, że po swojej inscenizacji *Kniazia Patiomkina* (1925), stanowiącej według wielu opinii najwybitniejsze dzieło sceniczne tego reżysera, projektował wystawienie *Bazilissy* przy udziale Karola Szymanowskiego jako autora muzyki planowanego spektaklu. Z zamiarem wystawienia dramatu nosił się zresztą także i Witkacy, miał go podobno robić wespół z Wiercińskim, w r. 1927. Niezwykle wysoką ocenę *Bazilissy* i podstawowych dramatów Micińskiego dał Wiliam Horzyca. Wyraził ją w artykule nie figurującym w bibliografii Micińskiego i dotychczas z jego okazji nie cytowanym: opinię tę, wartą zapamiętania, przytaczam tu po raz pierwszy:

„(...) u Okrągłego Stołu wielkich romantyków zasiadła nowa trójca pisarzy dramatycznych z autorem *Nocy listopadowej* na czele: to Żeromski z *Różą*, Kasprowicz z *Marchołtem*, a nade wszystko Miciński z *Kniaziem Patiomkinem*, *Bazilissą* i *Termopilami polskimi*".

Wszystkie te opinie i sądy nie zachęciły jednak — ani przed II wojną, ani po niej — do głębszego zainteresowania się dramatem jako obiektem przyzwoitej, nie impresyjnej, analizy historyczno-literackiej i formalnej, ani też do szerszego zainteresowania się nim ze strony teatrów. Wyjątkiem jest tutaj Stanisław Hebanowski, inicjator prapremiery dramatu w Teatrze Polskim w Poznaniu w r. 1967, wyreżyserowanej przez Marka Okopińskiego i zarazem reżyser przedstawienia obecnego w Teatrze „Wybrzeże", które jest drugim wystawieniem tej sztuki w ogóle, a czwartym w szczupłej historii inscenizacji sztuk Micińskiego w Polsce: do historii tej należy bowiem jeszcze wspomniana wyżej inscenizacja *Kniazia Patiomkina* w Teatrze im. Bogusławskiego, w reżyserii Leona Schillera, oraz realizacja *Termopil polskich* — dramatu nie publikowanego i przez historię literatury zapomnianego zupełnie, zaadoptowanego dla sceny przez Stanisława Hebanowskiego na podstawie tekstu opracowanego przez niżej podpisaną, a wyreżyserowanego przez Marka Okopińskiego w r. 1970. Na listę inscenizacji dramatów Micińskiego trzeba jeszcze wpisać przedstawienie *Romansu Siedmiu Braci Śpiących* w teatrze studenckim w Nowym Jorku w r. 1976, w przekładzie Daniela Geroulda, znakomitego tłumacza Witkacego.

Brakowi szerszego i, podkreślam, poważniejszego zainteresowania się *Bazilissą* ze strony historyków literatury i reżyserów teatralnych nie można się właściwie dziwić — dramat ten nie należy z pewnością do najłatwiejszych. Ustalenie np. najprostszych spraw z zakresu historii Bizancjum wymaga w końcu czytania (rzetelnego) licznych obcojęzycznych źródeł, o ile nie ma się ochoty na stwierdzenie w stylu Elżbiety Rzewuskiej, autorki pracy o dramaturgii Micińskiego wydanej ostatnio (Ossolineum, 1977), zapewniającej nas, że „w dramacie anachronicznie występują obok siebie zdarzenia odległe w czasie", bądź że Miciński czerpał swą wiedzę z historyków greckich — bezpośrednio — i nie podającej na tę tezę dowodów innych poza wymienieniem nazwisk co każe wykluczyć z góry przypuszczenie, iż Autorka wymienione prace czytała w oryginale (greckim lub łacińskim). A historia Bizancjum, to bardzo przecież wąski i najmniej

atrakcyjny wycinek problematyki badawczej tego dramatu.

Nic zatem dziwnego, że *Bazilissa Teofanu* historyków literatury odstrasza. I że wysiłek pokazania tego dramatu na scenie może podjąć tylko ktoś, kto nie uzależnia nakładu własnej ciężkiej pracy od łatwego i powierzchownego sukcesu. Bo inscenizacja *Bazilissy* wymaga rzeczywiście wyjątkowego trudu. Z dwóch względów zasadniczych. Po pierwsze z racji hermetyczności jej aluzyjno-symbolicznego języka, niewątpliwe utrudniającego bezpośrednią percepcję. Po drugie — z racji jej swoistej kompozycji i konstrukcji. O pierwszej z tych spraw mówiłam obszerniej. Kilka słów dotyczących drugiej.

Akcja dramatu biegnie dwoma planami: historycznym i metafizycznym, ale plan historyczny jest pretekstowy wobec metafizycznego, który ma tu znaczenie zasadnicze. Akcja metafizyczna rozgrywa się głównie w słowach, rzadziej — w działaniach. Żeby uruchomić drugi plan akcji, Miciński zatrzymuje plan pierwszy, to znaczy — akcję historyczną, czyli działania mające motywację realną, konstruujące wątek walki o władzę. W dodatku to, co się dzieje w planie historycznym, jest najczęściej przekazywane w słowach, relacjonowane — a w słowach (głównie) „dzieje się" także akcja metafizyczna. Łącznie z hieratyzacją i spowolnieniem gustu i ruchu daje to dramat wybitnie statyczny, co dla teatru nie jest łatwe, a z punktu widzenia sukcesu mierzonego ilością widzów — ryzykowne: widz woli teatr akcji wartkiej. Statyczność dramatu Micińskiego może przywodzić na myśl Maeterlincka lub Becketta — żaden z nich nie pisał jednak tak długich, jak *Bazilissa*, sztuk i tak w swych znaczeniach powikłanych.

Wydarzenia są historyczne, ale nie mają ostro zarysowanych konturów, wskutek czego jedne przepływają w drugie, tworząc pasmo o niewyodrębnionych segmentach i zacierając, zamazując fabułę. Sceny zestawione są luźno, komponowane świadomie w opozycji do zasady przyczyno-skutkowego następstwa, przemawiając aluzją werbalną lub sytuacyjną. Postacie pozbawione zupełnie wielowymiarowości psychologicznej, poprzekształcane w abstrakcje, symbole. A wszystko to pokazane na prawdziwie bizantyjskim tle: tle wspaniałych wielobarwnych mozaik pokrywających ściany świątyń, tle słynnej sakralnej architektury, tle uginającego się od przepychu pałacu cesarzy, pełnego luster, rzeźb, kryształów, mówiących posągów i ruchomych, wykonanych z drogich kamieni, drzew.

Teatr w ten dramat wpisany, to teatr sensu stricto metafizyczny, lecz nie — jak u Becketta choćby — kameralny. Metafizyczny teatr *Bazilissy* operuje scenami z udziałem tłumów, które podziwiał u Micińskiego Leon Schiller. I operuje także muzyką grecko-wschodniej liturgii oraz chóralną obrzędową pieśnią, wziętą również z grecko-wschodniego Kościoła. „A to mi poszło taką groźną ciemną mozajkową kopułą" — pisał Miciński do Miriama w r. 1905, zaraz po ukończeniu pierwszej redakcji dramatu. Pod tą kopułą rozgrywa się dramat przemieniony w płynny obraz odrealnionego snu.

Jak to wszystko skonkretyzować scenicznie?

Nie, *Bazilissa* nie jest dramatem dla teatru łatwym, jest jednym z najtrudniejszych, jakie mamy, jej inscenizacja wymaga ogromnego wysiłku i inwencji: reżysera, scenografa, aktorów. Czy warto dzisiaj ten wysiłek podejmować — i po co?

Na pewno warto. I na pewno nie po to, by wywoływać z przeszłości obraz „historycznej tragedii". Ani nie po to, by aktualizować wiarę autora w odnowicielską siłę młodszego cywilizacyjnie „barbarzyństwa" — tę wiarę trudno by było dzisiaj z autorem nam dzielić, należy ona do historii modernistycznej epoki. Do tej epoki należy również część oryginalnej metafizyki pisarza — jej wysoce abstrakcyjna spekulacja. Nie należy jednak jeszcze do historii jej część inna. Ta, która podyktowała Witkacemu słowa o cechującym literaturę Micińskiego — w tym przede wszystkim Bazilissę — „poczuciu grozy istnienia, dziwności i dziwaczności bytu", a którą dzisiaj odczytujemy jako egzystencjalistyczną. I nie należy jeszcze do historii główna wartość buntu Teofano — jej sprzeciw wobec wszelkich determinujących z góry ludzkie życie sił, pogarda dla duchowego kompromisu, hasło wolności i pełnej niezależności jednostki, zawarte w słowach skierowanych do ruskiego księcia Światosława: „Okaż mi Twojego Wolnego Człowieka".

TERESA WRÓBLEWSKA

OD REŻYSERA

(ZE STANISŁAWEM HEBANOWSKIM ROZMAWIA WŁADYSŁAW ZAWISTOWSKI)

W.Z.: W roku 1970 wystawił Pan wespół z reżyserem Markiem Okopińskim *Termopile polskie* Micińskiego, była to zresztą prapremiera tej sztuki. Dziś, po dziesięciu latach od poznańskiego spektaklu *W mrokach złotego pałacu czyli Bazylissy Teofanu* powraca Pan znów do tej sztuki. Skąd to zainteresowanie pisarzem właściwie na codzień zapomnianym?

S.H.: Do Micińskiego trafiłem dzięki jego wielkiemu entuzjaście — Wilamowi Horzycy, któremu również zawdzięczam pierwsze wiadomości i zainteresowanie *Bazylissą*. Moja poznańska adaptacja i reżyseria Marka Okopińskiego poszła zresztą za sugestiami Horzycy, zgodnymi z tym co mówi w swym ważnym dla recepcji Micińskiego eseju Herbert Sand, który pisał o *Bazylissie* jako o odpowiedniku *Akropolis* Wyspiańskiego. Obie te sztuki mówią bowiem o formie buntu przeciwko zakrzepłej formie jaką jest Bizancjum, jaką jest również Wawel. Od inscenizacji poznańskiej minęło dziesięć lat; świat się zmienił, zmienił się również znacznie nasz stosunek do Micińskiego, wokół którego wciąż rośnie zainteresowanie. Może w tej chwili trzeba raczej podkreślić pewne elementy niepokoju, wrzenia istniejące w tym tekście. Wszyscy piszą, że jest on bardzo statyczny, koturnowy, tymczasem mnie się wydaje, że pod tą statyczną warstwą wierzchnią tekstu istnieje ciągłe wrzenie wewnętrzne, widoczne szczególnie, gdy spojrzeć na sztukę przez pryzmat jej tytułowej bohaterki. Bazylissa nie jest wcale postacią jednoznaczną — i wtedy, gdy jest „nawiedzona przez Lucyfera", i wtedy, gdy — w partiach realistycznych — jest córką karczmarza. Ogromnie ważną sprawą jest rozgraniczenie w *Bazylissie* dwóch zasadniczych wątków. Jeden, to wątek szekspirowski, wątek dramy królewskiej, rodem po trosze z „Kronik", drugi — nurt filozoficzny. To nie jest tylko problem buntu czystego lucyferyzmu, ale wręcz negacji całego, zastygniętego w pewnej formie świata. Tragizm sztuki leży w tym, że Bazylissa nie może zwyciężyć, musi ulec, dlatego, że „dotknęła ziemi", że została przez ziemię zbrudzona. A każdy człowiek — wie o tym najlepiej Choerina — istniejąc na ziemi musi się liczyć z warunkami ziemi. Bunt Bazylissy nie może się spełnić, zrealizować, ponieważ żyjąc na ziemi nie obliczyła ona możliwości walki na ziemi. Określa to trafnie Choerina mówiąc:

„Kiedy ją przywali góra, ona ugnie się aby górę podnieść aż do gwiazd. Znajdzie jednak małą garść prawdy, która jej złamie krzyże".

Tv „małą garść prawdy" reprezentuje w sztuce nie tylko Teodora (następczyni i oponentka Bazylissy), ale zespół warunków i zasad świata, w którym żyła.

W.Z.: Wydaje się, że w pańskiej adaptacji na drugi plan schodzi ten wątek, który nazwaliśmy „szekspirowskim" ,cała historiozofia władzy, siatka dworskich intryg, w których udział Teofanu jest przecież niebagatelny. W ten sposób cały rozwój fabularny dramatu schodzi również na drugi plan...

S.H.: To prawda. Obawiałem się trochę, że gdyby bardziej podkreślić ten właśnie wątek, powstał by z tego „komiks historyczny". Szekspir lepiej znał prawa rządzące królewskimi dworami, tymczasem w takiej interpretacji Miciński okazałby się wtórnym wobec Szekspira, jeśli zaś już mówić o zależnościach Micińskiego, to raczej od Słowackiego i Wyspiańskiego. Chodziło mi również o to, by pokazać jakim prekursorem jest Miciński wobec filozofii, jakiej znać nie mógł, to jest wobec egzystencjalizmu. Kiedy Bazylissa mówi: „Jestem sama, jaźń w pustyni Kuszona przez nicość", to słyszymy zdanie, które mógłby w zasadzie sformułować Camus.

W.Z.: Niezwykła samotność Bazylissy wobec tego mechanizmu, który na samotność nie pozostawia miejsca, sytuuje ją chyba właśnie w tym wymiarze, który nadali literaturze egzystencjaliści...

S.H.: Na pewno. Chodziło mi i o to, by pokazać, że na początku XX wieku, w Polsce, żył człowiek tą swoją polskością nawiedzony, a równocześnie myślący kategoriami europejskimi. To charakterystyczne połączenie. Sand pisał, że Bazylissa jest bardzo polska, że to nowy Konrad i polski Prometeusz, który musi w „skorupę Wawelu" uderzać — motyw, który powróci potem raz jeszcze w wierszu Lechonia, gdzie „trzeba pomniki zburzyć", by „Polskę obudzić". Miciński chciał obudzić Polskę przez walkę nie z „czerepem rubasznym", ale z czerepem całej naszej tradycji, chciał wyzwolić jednostkę od piętna zastrygłego czasu.

W.Z.: I może właśnie dlatego prekursora w Micińskim widział i nawet za mistrza duchowego uważał — Witkacy. Ten Witkacy, który w swoich dramatach obserwuje generalny, wszechogarniający rozpad form?

S.H.: Wiąże się z tym jeszcze jedna sprawa. Aktorzy muszą pracować na jakichś trwałych przesłankach, muszą mieć pewne uzasadnienie psychologiczne swoich działań. Tymczasem o te przesłanki niezwykle trudno, bohaterowie sami sobie co chwilę przeczą. Dlaczego? Witkacy uchwycił to moim zdaniem znakomicie — Micińskiemu chodziło o to, żeby pokazać dziwność istnienia, żeby nagle człowiek zdał sobie sprawę z tego, jak bardzo nasze bytowanie zależne

jest od snów, majaków; tak bardzo, że nagle życie samo może wydać się snem. Nie tylko koszmarem, ale i spełnieniem jakichś marzeń. Bo te sny Micińskiego są bardzo szerokie — od grozy istnienia, aż do wielkich znaków, do marzeń, jakie sobie ludzkość wymyśliła. Wiadomo, że jednostka jest skazana na zagładę, ale u Micińskiego istnieją pewne możliwości wglądu w wieczną tajemnicę. Jest to bardzo skomplikowane — już takie misterium zarazem dionizyjskie i chrześcijańskie, zrealizowane jest w imię pewnego synkretyzmu, którym Miciński operuje. Choć w ogóle myślenie Micińskiego jest bardziej chrześcijańskie niż greckie. To już tylko marzenie o Dionizosie, który przecież nie może się zrealizować, jak nie mógł Julian Apostata zawrócić świata do pogaństwa.

W.Z.: Mówiliśmy wcześniej o poetyce Micińskiego. No właśnie, wielu historyków literatury, czy krytyków owej epoki, odsądza Micińskiego od czci i wiary za jego język, za jego (można spotkać takie sformułowania) nieomalże grafomański styl. Dotyczy to przede wszystkim wierszy, jako że dramaty są właściwie nieznane.

S.H.: Wydaje mi się, że u Micińskiego obok znakomitych wierszy znajdziemy również utwory słabe, a w prozie, choćby w powieści *Wita* jest rzeczywiście dużo fragmentów na pograniczu grafomanii, ale znów pamiętajmy, że Miciński pisał bardzo dużo, i że w tym pisaniu było wiele z tego, co znów mogłoby się Witkacemu podobać, tej écriture automatique, którą proponują surrealiści. Zasada ta kazała nie racjonalizować wszystkiego tego co jest materią utworu literackiego, ale pisać swobodnym potokiem myśli, skojarzeń, marzeń, bo w tym potoku wydostaje się więcej z człowieka, niż wtedy, kiedy ratio przepuszcza jakieś słowo przez filtr naszego mózgu. Przypomina to również monologi Joyce'a, które jednak były mocno selekcjonowane, natomiast w pisarstwie Micińskiego wiele jest emocjonalizmu bez selekcji rozumowej, co mu zresztą niczego nie ujmuje.

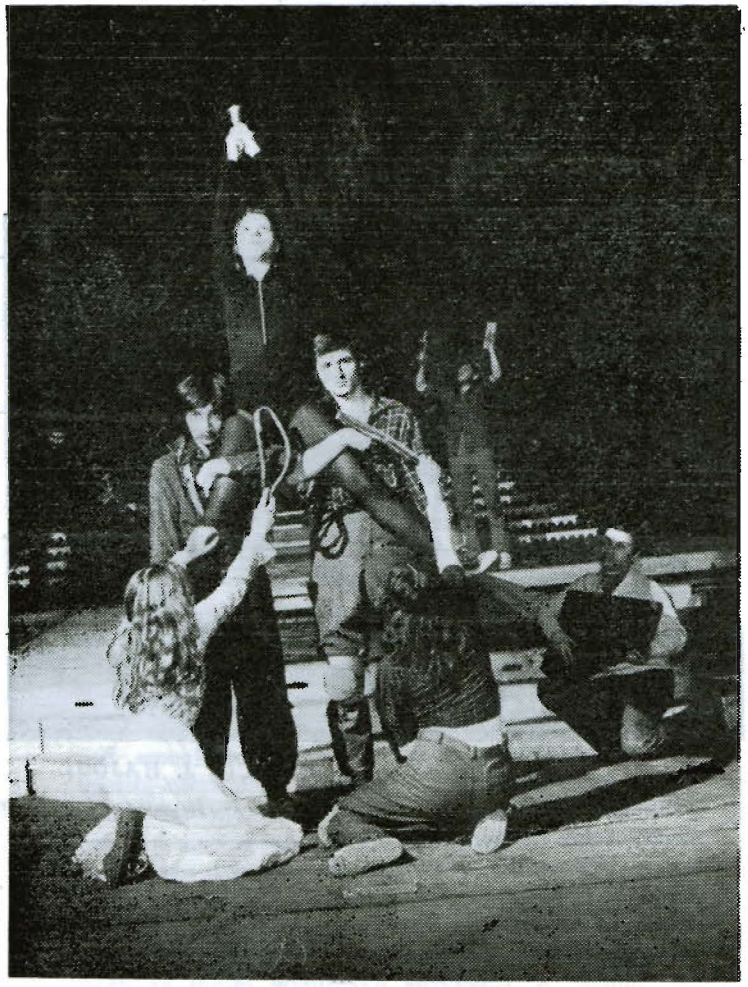
W.Z.: Czy nie sądzi pan, że w naszym myśleniu o polskim modernizmie kryje się generalny fałsz. Głównych jego twórców umieszczamy przeważnie w innych porządkach znaczeń, tak jak Wyspiańskiego, którego raczej dopisujemy do linii wielkich romantów, niż umieszczamy w modernizmie, twórców uważanych za mniej wybitnych spychamy w otchłań zapomnienia, przydając im niepochlebne epitety. Modernizm — nigdy do końca nie przeżyty w naszej świadomości, jest jakby pustym miejscem w naszym systemie myślenia o tradycji, nawet jeśli w tej chwili odkrywamy go na nowo i powracamy — jak do Micińskiego — do poszczególnych twórców.

S.H.: Dwudziestolecie międzywojenne przekreśliło cały dorobek polskiego modernizmu — taka była postawa skamandrytów, futurystów, awangardy. Ocalał Wyspiański, którego jednak, ma pan rację, wpisano na listę wielkich romantyków, skreślając z niej równocześnie Micińskiego. A przecież, jeśli sięgamy po niego dzisiaj, jeśli go wystawiamy, to nie tylko dlatego, by przypomnieć pisarza, który był prekursorem myśli egzystencjalnej, sprawą ważniejszą są oczywiste walory sceniczne *Bazylissy* i liczne, olśniewające piękności kwestie słowne. Jest to po prostu wielka literatura.

Na próbie „Bazilissy Teofanu"

ZDJĘCIE J. HAJDUL

Na próbie „Bazilissy Teofanu"



ZDJĘCIE J. HAJDUL

Brygadier sceny:

Franciszek Pińkowski

Światło:

Tomasz Gewartowski
Zdzisław Wett

Rekwizytor:

Krystyna Laskowska

Kierownik techniczny:

Stanisław Matysik

Główny elektryk:

Bronisław Gruca

Elektroakustyk:

Edmund Orent

Kierownik pracowni krawieckiej:

Regina Darłak
Tomasz Szwajkowski

Kierownik pracowni stolarskiej:

Zygmunt Lubocki

Kierownik pracowni malarskiej:

Edmund Nowakowski

Kierownik pracowni tapicerskiej:

Czesław Okrój

Kierownik pracowni perukarskiej:

Danuta Taraszkiewicz

Kierownik pracowni szewskiej:

Jerzy Kilanowski

Kierownik pracowni modelatorskiej:

Marian Kujawski

Kierownik pracowni mechaniczno-ślusarskiej:

Eugeniusz Parcheta

Główny rekwizytor:

Stefania Kujawska

Kierownicy administracyjni scen:

Stanisława Staszak (Gdańsk)
Izabela Penkala (Sopot)

ZGGdy-1007. 2000. — R-2

Cena 10.— zł