TADEUSZ MICIŃSKI

W MROKACH ZŁOTEGO PAŁACU CZYLI

BALLISJA TEOFANU

TEATR WSPÓŁCZESNY · SZCZECIN

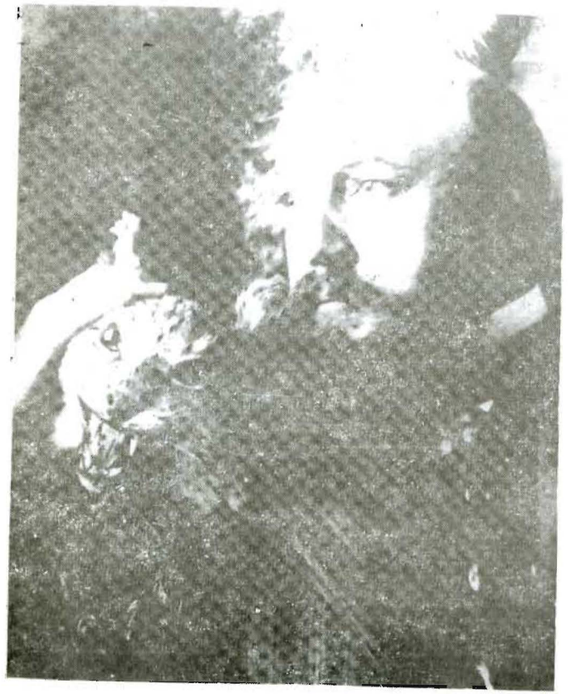
40 LAT
POLSKIEJ SCENY DRAMATYCZNEJ
W SZCZECINIE 1945—1985

dyrektor: kazimierz krzanowski
kierownik artystyczny: ryszard major
kierownik literacki: jacek kotlica

BAZYLISZA TEOFANU

reżyseria:	scenografia:	muzyka:	choreografia:
ryszard major	jan banucha	janusz stalmierski	henryk walentynowicz

TADEUSZ MICIŃSKI



MICIŃSKI TADEUSZ, ur. 9. XI. 1873 w Łodzi, zm. w lutym (?) 1918 pod Czerykowem (Białoruś), poeta, dramaturg, prozaik, publicysta. Studiował historię w Krakowie (1893—95) oraz filozofię w Lipsku, gdzie był uczniem W. Wundta i w Berlinie. W czasach studenckich należał do radykalnych organizacji młodzieżowych. W Berlinie poznał S. Przybyszewskiego i W. Lutosławskiego, który umożliwił mu pobyt w Hiszpanii 1897—98. Pobyt ten przyniósł zainteresowanie mistyką hiszpańską i polską, studia nad towiańszczyzną, Platonem i J. Fichtem, znajomość hiszpańskiego malarstwa i dramatu. Podczas bytności w Zakopanem Miciński nawiązał bliski kontakt z S. Witkiewiczem i jego otoczeniem. W czasie wojny bałkańskiej wyjechał do Sofii jako korespondent tygodnika „Świat". W 1915—18 przebywał w Moskwie i Piotrogrodzie oraz na Białorusi. Działał w Kole Literacko-Artystycznym Domu Polskiego w Moskwie oraz jako oficer oświat. w korpusie J. Dowbora-Muśnickiego. Ponadto współpracował z wychodzącą w Moskwie „Gazetą Polską" oraz czasopismami „Russkoje słowo" i „Russkije wiedomosti". W drodze powrotnej do kraju został zabity przez chłopów (wg innej wersji przez żołnierzy). Grób jego znajduje się w osadzie Małe Malynicze pod Czerykowem. Miciński debiutował 1896 r. w „Ateneum" poematem „Łazarze" o losach artysty-nędzarza, t. r. został wystawiony jego naturalistyczny dramat „Marcin Łuba" napisany wspólnie z Sewerem. W 1902 ukazał się zbiór poezji — „W mroku gwiazd" następnie fragmenty dramatu „Noc rabinowa" („Ateneum" 1903—04), dramat — „Kniaź Patiomkin" (1906), poemat prozą „Niedokonany" (powst. 1907, wyd. pośmiertne 1931), poemat polityczny „Życie nowe" (1907), poetycki traktat polityczny „Widmo Wallenroda" (1908), dramat — „W mrokach złotego pałacu, czyli Bazylissa Teofanu" (1909), powieść — „Nietota" (1910), tom opowiadań „Dęby czarnobylskie" (1911), powieść — „Xiądz Faust" (1913), fragment prozy fantastycznej „Mené-Mené-Thekel-Upharisim!" (powst. 1913—14, wyd. pośmiertne 1931), „Termopile polskie. Misterium na tle życia i śmierci ks. Józefa Poniatowskiego" („Krytyka" 1914, następnie w tomie zbiorowym „Warownia" 1916 wyst. 1970), powieść „Wita" (wyd. pośmiertne 1926). Wiele utworów pozostało dotychczas w rękopisach. Równolegle Miciński prowadził ożywioną działalność publicystyczną (część artykułów i studiów literackich w tomie „Do źródeł duszy polskiej" 1906).

Przewodnik encyklopedyczny, tom I, PWN

ARCHITEKTONIKA DRAMATÓW MICIŃSKIEGO

WILAM HORZYCA

Główną przyczyną dotychczasowego zapoznania Tadeusza Micińskiego było to, że rozporządzał on tak swoistą i odrębną techniką i formą artystyczną, iż czytelnikowi jego dzieł, mierzącego zawsze doskonałość nowości doskonałością miar tradycyjnych, brakowało jakiegokolwiek tertium comparationis, wskutek czego stawał on wobec niespotykanego dotychczas kształtu artystycznego bezradny i bezsilny. Dzięki temu narodził się frazes o „chaotyczności" Micińskiego, stosowany nie tylko tam, gdzie o tym rzeczywiście mogła być mowa, ale nawet do dzieł posiadających żelazną wprost spoistość artystyczną, jaką odznacza się np. „Kniaź Patiomkin". Ta niezdolność do orientacji w środkach artystycznych Micińskiego zaważyła szczególnie na losie jego dramatów, lekceważonych, pomijanych, przemilczanych, stosowano bowiem dla nich zasady kompozycyjne, których stosować było niepodobna dla tej prostej przyczyny, iż innym, swoistym a raczej swoiście pojętym zasadom hołdował Miciński, tworząc architekturę swych dramatów. Ponieważ dramatyczna konstrukcja Micińskiego nie odpowiadała temu, co się powszechnie przez „budowę" dramatu rozumie, przeto załatwiono się z nią jednym słowem: chaotyczna. Lecz ten pozorny chaos bynajmniej nie był bez metody i w swoim łonie krył (dla nieświadomych) jedną z najoryginalniejszych technik dramatycznych, jakie posiada nie tylko piśmiennictwo polskie, ale i wszechświatowe.

Wszystkim czytelnikom dramatów Micińskiego — bo widzów ich dotychczas nie było — przysłania wzrok zasada „akcji" w budowaniu dramatu, ta zasada, która „intrygę dramatyczną", nawiązaną w akcie pierwszym doprowadza do szczęśliwego lub mniej szczęśliwego rozwiązania w akcie trzecim czy piątym. Nie dostrzegano, iż tzw. akcja jest jednak czymś zewnętrznym, że jest tylko środkiem pomocniczym

Z pomocniczego znaczenia akcji, z doniosłości zasady architektury momentów psychicznych i z uprawnienia poety do tworzenia konstrukcji dramatycznej w myśl nakazu swej wyobraźni — zdawał sobie sprawę Miciński. Dlatego elementem i podstawą jego dramatu jest moment czy kompleks psychiczny, wyrażony czy to za pomocą dialogu, czy też pewnego gestu, posiadający swą odrębność, czyli mówiąc z grubsza, krótka scena wyrażająca pewien stan osób w dramacie działających. Elementy te grupuje on w ten sposób, że scena następna niekoniecznie musi być dalszym ciągiem „akcji" zawartej w scenie poprzedniej. Micińskiemu chodzi o nawiązanie głębszej łączności pomiędzy sceną a sceną, niż łączność akcji; chodzi mu o to, by scena następna była wewnętrznym, nie fabularnym, uzupełnieniem i wewnętrznym dalszym ciągiem scen poprzednich. Poszczególną więc scenę traktuje Miciński jak bryłę, a za pomocą rozmieszczenia tych brył, pozornie od siebie niezależnych, w istocie jednak głęboko i organicznie ze sobą związanych, uzyskuje on swe cele dramatyczne. Dlatego u Micińskiego możliwe są połączenia najzupełniej na pozór paradoksalne: dalszym ciągiem sceny jakby na wskroś realistycznej może być scena najzupełniej wizyjna i, zdawałoby się, nie mająca żadnej łączności z poprzednią, gdyż Miciński nie uznaje nakazu „rozwoju akcji", lecz tylko i wyłącznie nakaz sumienia momentów psychicznych, zdążających, by użyć wyrażenia St. Ig. Witkiewicza, w pewnym napięciu kierunkowym. Uciekając się do innego porównania, rzec by można, że Miciński traktuje tak poszczególne elementy swego dramatu, jak malarz nowoczesny traktuje płaszczyznę barwną w swych obrazach. Chodzi mu przede wszystkim o logikę elementów dramatycznych, o ich konstrukcję i o wewnętrzne zazębienie jednej sceny pierwiastkowej o drugą. W ten sposób, budując jedną scenę dramatyczną na drugiej, czy obok niej, nie oglądając się na akcję i dążąc do coraz to silniejszego nabrzmiewania wewnętrznego, buduje on akt swego dramatu. Bezkształtność, o której tyle mówiono ex re dramatów Micińskiego, jest w istocie swej tylko odrębną formą kształtowania dramatycznego. Uważny czytelnik dostrzeże bez trudu, iż ów pseudochaos scenek jest tylko swoistą architekturą, przez którą dąży poeta do stworzenia pewnego kompleksu uczuciowego, zwacego się aktem.

Ta sama zasada obowiązuje u Micińskiego w konstrukcji całego dramatu. Rolę, którą w budowie poszczególnego aktu odgrywa scena pierwiastkowa, w konstrukcji całego dzieła odgrywa akt. I tu miarodajną jest tylko zasada wewnętrznej, a nie zewnętrznej łączności. Dlatego po akcie II-gim w „Kniaziu Patiomkinie" daje Miciński piekielną wizję Odessy, pozornie nie związaną niczym z poprzednim i następnym aktem. Lecz wizja ta potrzebna jest właśnie jako człon w rozwoju wewnętrznej akcji tego dramatu; tu spotykamy się z ową wrogą mocą Mroku, przeciwko której wyruszył ten „myślowy pancernik". Podobną rolę gra w „Bazylissie Teofanu" akt z misterium, a niewydany dramat Micińskiego, „Termopile polskie" *, teatralnie nawet oparty jest na tej technice, gdyż dramat odbywa się na dwu czy trzech kondygnacjach, co w wyższym jeszcze stopniu umożliwia sumowanie się scen. I tak właśnie można by określić zasadę techniki dramatycznej Micińskiego: polega ona na sumowaniu elementów, a nie na dedukowaniu jednej sceny z drugiej, jak to się zazwyczaj w dramatach dzieje. Trudno w tym krótkim szkicu uwydatnić wszystkie subtelności Micińskiego, jako dramatopisarza. Lecz wobec powszechnego mniemania, iż dramaty Micińskiego to tylko chaos, powstały z rozpętanej wyobraźni poety, stwierdzić należy, iż w „chaosie" owym kryje się jedna z najoryginalniejszych koncepcji dramatycznych.

Nie ulega wątpliwości, iż koncepcja ta nie powstała bez udziału i wpływu romantyków i Wyspiańskiego, lecz czyni to ją tylko tym cenniejszą, gdyż świadczy, iż odbywa się w Polsce stałe narastanie prawdziwego polskiego, z ducha i z treści, dramatu. I przyszłość wykaże, jak wielką rolę w tej pracy pokoleń odegrał zapomniany geniusz Tadeusza Micińskiego.

---

* Dramat „Termopile polskie" został opracowany przez T. Wróblewską i wydany wraz z innymi dramatami w Krakowie (Wydawnictwo Literackie w latach 1979—80).

KONSTANDINOS KAWAFIS
CZEKAJĄC NA BARBARZYŃCÓW

Na cóż czekamy, zebrani na rynku?
Dziś mają tu przyjść barbarzyńcy.
Dlaczego taka bezczynność w senacie?
Senatorowie siedzą — czemuż praw nie wydają?
Dlatego że dziś mają przyjść barbarzyńcy.
Na cóż by się zdały prawa senatorów?
Barbarzyńcy, gdy przyjdą, ustanowią prawa.

.....

Czemu dwaj konsulowie nasi i pretorzy
przywdziali haftowane togi purpurowe?
Po cóż naramiennice z tyloma ametystami
i te pierścienie z blaskiem przepysznych szmaragdów?
Czemu trzymają w rękach bezcenne swe laski,
inkrustowane srebrem i złotem kunsztownie?
Dlatego że dziś barbarzyńcy przyjść mają,
a takie rzeczy olśniewają barbarzyńców.
Dlaczego nagle budzi się taki niepokój
i zamęt? (Wszystkie twarze — jakże spoważniały!)
Czemu pustoszeją tak szybko ulice nasze i place
i wszyscy wracają do swych domów głęboko zamyśleni?
Dlatego, że noc zapadła, a barbarzyńcy nie przyszli.
Jacyś nasi, co właśnie od granicy przybyli,
mówią, że już nie ma żadnych barbarzyńców.
Bez barbarzyńców — cóż poczniemy teraz?
Ci ludzie byli jakimś rozwiązaniem.

tłum. Zygmunt Kubiak

Konstandinos Kawafis (1863—1933), wielki poeta grecki.

W MROKACH ZŁOTEGO PAŁACU

BOLESŁAW LEŚMIAN

„O głębiny ducha ludzkiego, o tajemnicę Jaźni, przejawiającej się w tych świetnych Apokaliptycznych czasach Bizancjum na szczytach jego potęgi, walczę przede wszystkim teraz jak i zawsze." Tak mówi p. Tadeusz Miciński w przedmowie do swojego dzieła pt. „W mrokach złotego pałacu, czyli Bazilissa Teofanu". W akcie piątym zaś kapłani wschodni tak opiewają piękność Bazilissy:
Twoja piękność pali się jak gromnica w mroku,
Miłość Twoja jest jak Sąd Ostateczny.
Włosy Twoje jak skorpiony i jak węże.
lub jak namiot purpurowy czciciel słońca!
Czarne tęcze Twoich brwi
nad studniami Babilonu,
nad morzem upojeń gwiazd Kanopy!
Twarz: to Boża Tajemnica!
to jest Babilia — Koran — to są Wedy!
to jest wyrok losu, pożar świata,
to jest księżyc blady na pustyni!

Nie słowo — ciałem, lecz ciało staje się tutaj słowem, którego wartość jest tym donioślejsza, im z zamierzchlejszych pochodzi czasów, im z prastarszych wyłoni się ksiąg, aby nas oczarować zawrotnością „perspektywy w czasie" i przynaglić do wiary, iż stoimy u pierwotnych źródeł bytu, prabytu, najbliżej do prawdy wiekuistej, tuż nad otchłanią, gdzie się Jaźń ludzka po raz pierwszy rodzi, kształtuje, objawia.

Są poeci, którzy posiadają duszę — wiecznie gotową do przyjęcia nagłych, niespodzianych wrażeń, dźwięków, barw i kształtów. Dusza autora Bazilissy — jest w sobie zamknięta, wybrednie i fanatycznie przepełniona wynoszonym w sobie, drogocennym materiałem ściśle określonych obrazów, słów, pojęć, tatuowania, rzekłbym, raz na zawsze w dziwaczne arabeski uprzywilejowanych rytuałów, zaklęć, herbów czarnoksięskich, pieczęci Salomonowych, hieroglifów tajemniczych. Natura jest dla niego fantastycznym ornamentem idei w niej zawartej. Samo istnienie ludzkie jest jakby sennym rytuałem, formułą zaklętą.

Nie barwę i nie kształt przywraca słowom pan Miciński, lecz ich brzmienie, ich muzykę pierwotną, ich życie dźwiękowe. Samym brzmieniem i rytmem wyrazów potrafi on odtworzyć koloryt epoki, pojętej przez niego, jako symfonia ideowa, która przebrzmiała ongi, w czasach zamierzchłych, a którą poeta słyszy jeszcze i nam, jeśli nie widzieć, to słyszeć pozwala.

Bazilissa Teofanu to raczej nie tragedia, lecz msza tragiczna, celebrowana na cześć umiłowanego bóstwa. Jej bohaterowie — to osoby do mszy służące, co niemal na pamięć znają słowa, które w tej lub innej chwili wymówić powinny. Ich czyny to właściwie czynności rytualistyczne, jakby już uprzednio umówione, ideowo spodziewane i pełne znaczeń specjalnych, prawie dogmatycznych, nie znoszących żadnej opozycji, wyłączających wszelką tolerancję. Mgliste i poszarpane, a jednocześnie potężne w swym poszarpaniu kontury tych widziadlanych postaci posiadają plastykę odrębną, plastykę tez i antytez, gestów i przeciwgestów, ciężkich snów i nagłych, jeszcze cięższych przebudzeń. Nie wcielają się one, lecz objawiają naszym oczom, nie dbając o to, czy i jak je widzimy. Mają one nadludzką zdolność nagłego rozszerzania się w nieskończoność, nagłego zolbrzymienia się w kształt lub bezkształt bogów, których same poszukują w mroku złotego pałacu...

Bazilissa Teofanu staje się chwilami i we własnych i w cudzych oczach — to Mroczną Weroniką, to Marią-Medea, to Lucyferem. A nie są to porównania, bo nie masz porównań w tej krainie cudów i przeobrażeń! A raczej każde porównanie — jest już prawdą, dowodem, wykryciem tajemnicy, objawieniem.

Nie z samego bowiem utworu, lecz skądinąd wiemy, kto był Dionizos i jaka stąd jego rola w dramacie p. Micińskiego. Mamy przeto pozorne i ułudne wrażenie, iż autor, w chwili gdy tworzył, nie był zupełnie, absolutnie samotny... Wrażenie, powtarzam, ułudne i pozorne, gdyż p. Miciński, jak się nam zdaje, należy do owych nienasyconych Duchów, którym sama sztuka już nie wystarcza. Pożąda on wykrycia samej prawdy, odsłonienia Tajemnicy bytu, zajrzenia w samo oblicze, w same oczy Bogu, ukrytemu w niebiosach! Niebo lub piekło ma jeszcze wartość dla niego! Ziemia — jest słabością bogów albo ludzi!

Bazilissa Teofanu opętana chwilami nędznym urokiem ziemi, miłością ku Marnemu, które się wcieliło w postać Cymischesa, kreatury ziemskiej, niegodnej boskości samej Bazilissy, tak woła, stojąc „przy jarzącym się ołtarzu, który rozświetla głąb morza i odrzwia wielkiej bramy z brązu":
Teraz jestem znowu wolna Walkiria,
Jak niegdyś —
gdy z ciemności niebytu
raz pierwszy ujrzałem się: Jaźń —
i zaślubiłam się z Wolą na wieki.

Tak mówi Bazilissa, a właściwie Jaźń ludzka w osobie potężnej władczyni Bizancjum. Wyrok nieznany rozkazał jej przyjść na ziemię, dotknął ją „obłędem miłości ku Marnemu", lecz pamięć dawnych bytów, gdy była Jaźnią Woli poślubioną, idzie w ślad za nią, niepokojąc jej ciało i duszę. Żaden kochanek ziemski wystarczyć jej nie może. Jeden jest tylko godny jej prawowity oblubieniec — Dionizos, wola, wszechświat, tajemnica... Pomimo upadków, pomimo miłostek ziemskich — pozostaje wierną do końca swemu bogu.

I gdy Cymisches tron zdobywa i zdetronizowaną Bazilissę każde zamknąć na wieki w klasztorze, na kresach państwa „ukazuje się dwoje pacholąt za kratami".

PACHOLĘTA: Mamo, gdzie Ty idziesz? nie opuszczaj nas!

Teraz nastała chwila, gdy oblubieniec przyjdzie i pozbawioną tronów ziemskich obdarzy tronem niebieskim. Gdy mnisi zarzucają Bazilissie kaptur, słychać nagle „Głośny, żałobny śpiew chóru. Kiedy przechodzą swym konduktem, straszniejszym niż pogrzeb, z mroku wyłania się ciemne widmo — w widmie tym o potwornych, nieludzkich kształtach, świeci para magnetycznych oczu. Krzyż mroczniejeje. Widmo ogarnia Teofanu..." Widmo? Tak, to Dionizos porwał swoją oblubienicę, aby ją wyzwolić z pęt ziemskich, aby jej przywrócić dawną boskość i potęgę!

Tak się kończy niezwykły dramat p. Micińskiego. Duch poety, po przeczytanym już dramacie, wciąż jeszcze ukazuje nam skrzydła, które się widzą naszym oczom — niby czarnozłote, w nieskończoność rozpostarte.

„Kurier Warszawski", 1909, nr 158

FORMALNE WARTOŚCI DZIEŁ MICIŃSKIEGO

S. WITKIEWICZ

Nie będąc żadnym autorytetem i „mogołem" i nie mając jeszcze za sobą zamierzonej dużej pracy o Micińskim, opatrzonej dowodami twierdzeń i zawierającej szczegółową analizę formalną jego dzieł, puszczać się na kilkusetwierszowe ogólnie ckliwe o nim dywagacje i gołosłowne nad nim zachwyty lub wspomnienia osobiste — byłoby rzeczą niestosowną.

Spróbuję ograniczyć się więc do zaznaczenia nowych wartości formalnych, które są według mnie właściwościami poezji i dramatów Micińskiego, a także istotnym punktem wyjścia całej oryginalnej najnowszej sztuki polskiej.

Korzeniami wrośnięty w daleką przeszłość i tradycję, koroną swą wystrzela Miciński ponad wszystko nawet, co przyszło po nim, i może będzie jeszcze przez długie wieki tak górować nad wszystkim siłą i jakością swego geniuszu, dopóki nowa sztuka nie wyda równych mu tytanów. Podkreślam tu to, że nie chodzi jedynie o potęgę jego talentu, tylko o nowość nawet w stosunku do przyszłości, o nieznane obszary przezeń odkryte. Niejeden z artystów dzisiejszego pokolenia będzie musiał przyznać, że nawet niezależnie zdobywając jakiś biegun lub Ewerest, znajduje tam już zatknięty sztandar Micińskiego. Gdyby termin ten nie był ohydnie zużyty i nadużyty, nazwałbym Micińskiego pierwszym futurystą polskim.

Chcę tu jednak zaznaczyć, że Miciński był przede wszystkim artystą, i że wszystkie jego zainteresowania były dlań, nieświadomie, tylko motorem jego artystycznej maszyny. Miał niesłychanie ostry i oryginalny intelekt, którego nie używał dla ostatecznego rozjaśnienia pojęciowego pozornych mroków swego filozoficznego poglądu i zbudowania ścisłego systemu, ponieważ instynktem artysty czuł, że właśnie system ten w formie mglawicowej, niesprecyzowanej jest dlań źródłem twórczości, skondensowaną wybuchową siłą dla jego artystycznych koncepcji, możnością nadawania dynamicznych napięć poszczególnym jej częściom.

Określenie stopnia „wielkości" dzieł sztuki jest nawet subiektywne i trudne (obiektywnego określenia nie ma i być nie może) z tego powodu, że implikuje pojęcie proporcji różnych i różnorodnych elementów. Próby ujęcia istoty dzieła sztuki, jego miary i choćby przybliżonego, mglistego jego miejsca w hierarchii dzieł, miały zawsze wadę jednostronności. Przyjąwszy jako dogmat pierwotny, nie dający się udowodnić, że zasadniczą wartością dzieła jest przede wszystkim jego czysta forma, tzn. konstrukcja, możemy powiedzieć, że o stopniu wielkości stanowić będzie proporcja następujących danych:

a) stopnia natężenia jakości formalnej, jedności w stosunku do komplikacji wielkości, która to jedność jest bezpośrednim wyrazem jedności osobowości, dającej się określić w systemie psychologicznym jako jakość formalna całego trwania danego indywiduum; b) talentu, czyli danych czysto zmysłowych; c) bogactwa świata uczuć, myśli i wyobrażeń jako materiału — i to w poezji i teatrze materiału czysto artystycznego, na tle czysto formalnej wartości elementu znaczeniowego pojęć i formalnej wartości akcji; d) miary w kontroli intelektu. Wszystkie te właściwości posiadał Miciński w maksymalnych ich natężeniach, a mimo to ten straszliwy kłąb sprzecznych potęg, które składają się na dzieło sztuki, był u niego w sumie doskonale i sprawnie działającym systemem, kierowanym jedynie twórczą wolą, a nie żadnymi względami ubocznymi.

Jakościowa analiza wykracza poza ramy tego artykułu. W sztukach złożonych, jak poezja i teatr, sytuacja komplikuje się o tyle, że musimy jeszcze przyjąć stopień doskonałości syntezy elementów tych sztuk, jakimi są: dźwięki, obrazy wyobrażone i znaczenia pojęć w pierwszym wypadku, i to samo plus obrazy rzeczywiste i działania osób — w drugim. Syntezy tych oddzielnych elementów, w których elementy te giną jako takie, nazwałem jakościami poetyckimi i teatralnymi.

Miciński był tym wielkim chemikiem, umiejącym łączyć wymienione wyżej heterogeniczne pierwiastki poezji w absolutne syntezy, tzn. był wielkim poetą — jest to definicja — z dodatkiem harmonii elementów ogólnych dla każdej sztuki, wymienionych poprzednio, i metafizycznego tła całej psychiki. Wiersze jego to nie są tylko preteksty dla wyładowania nagromadzonych uczuć ani też wypracowanie rymowane na zadany sobie temat, tzw. „poezja intelektualistyczna", ani nie są to wywleczone z pierwszej strofki „kawałki", które w pierwotnej koncepcji jako całości nigdy nie istniały, w których „myśl" przechodzi w połowie wiersza, i nagle bezsensowny artystycznie początek staje się dla niej wstępem. Są to jakby pod szalonym ciśnieniem, w żarze nie do zniesienia powstałe straszliwe wybuchowe związki chemiczne — wybuch ich, to odpowiednia, nie bebechowa ich deklamacja: absolutne połączenie pierwiastków, a nie tylko zaznaczona możliwość tego faktu, jaką jest napisany wiersz. Zauważyć trzeba, że w wierszach w czystej formie innych autorów zwykle przeważają pewne pierwiastki: np. u Rytarda — obrazy, u Tuwima — dźwięki, u Peipera — strona znaczeniowa („Żywe linie"), przy czym, mimo tej przewagi, nie mamy w wierszach poetów tych samych wizji wzrokowych w pierwszym wypadku, ani pseudomuzycznego bełkotu dadaistów — w drugim, ani bezobrazowego i bezdźwięcznego zestawienia pojęć — w trzecim. Jeden pierwiastek przeważa, ale zlewa się chemicznie czy raczej amalgamuje się z innymi doskonale. U Micińskiego piekielne napięcie jedności osobowości i wyrosłe na tym tle natężenie do ostatnich granic poczucie tajemnicy istnienia, dziwności i dziwaczności bytu daje tę jedność całego poematu, jedność, która istniała w mgławicowej przestrzennej koncepcji przed jego napisaniem. Pisanie nie jest tu improwizacją, a raczej konsolidacją w czasie czegoś już w całości poprzednio istniejącego. Tak samo słuchanie jest całkowaniem płynących chwil wypełnionych miazgą poetyckich jakości, w całość, która w przeszłości przestrzennie krzepnie. Obrazy, dźwięki i znaczenia zdają się walczyć o pierwszeństwo z dziką furią, splatając się w te nie dające się zanalizować, materializujące się tylko w chwili syntezy, jakości poetyckie, które są tak rzeczywiste, mimo ich lotności, jak czyste dźwięki lub kolory.

Przechodząc do twórczości scenicznej Micińskiego, uważam, że jest to (pomijając „Kniazia Patiomkina") obok Wyspiańskiego jedyny polski geniusz sceniczny naszej epoki od czasów Słowackiego, z tym samym wypiętrzeniem się w daleką przyszłość jak w poezji. Tylko o ile Wyspiański jest twórcą scenicznym o wybitnej przewadze obrazu, o tyle u Micińskiego słowo, istotny element teatru, występuje, w absolutnym związku z akcją, na plan pierwszy. Pozorne załamanie się konstrukcji, podobnie jak pozorne opuszczenia się w wierszach, stają się na tle zrozumienia całości koniecznościami pierwersyjnymi w znaczeniu czysto formalnym. Przez to właśnie, że Miciński nie mieszcząc się w dawnych szablonach form miał odwagę na pewną artystyczną perwersję, stał się łącznikiem między dawną wielką sztuką a przyszłością ponad jałową epoką bezdusznego realizmu. Bo zdaje się jest faktem już niezaprzeczalnym, że wielkość w sztuce tylko za cenę perwersji dziś osiągnąć można. Stare formy przeżyły się i zdegenerowały w realizmie; można je zapełnić nowym farszem, ale nowej formy przez to się nie stworzy. O ile dramaty Wyspiańskiego mają konstrukcję jasną i prostą na pierwszy rzut oka i są dość łatwo sprowadzalne do form dawnych przy pozornych, raczej ornamentacyjnych dziwnościach, o tyle sama miazga, sam rdzeń, z którego powstała zabójczo zawiła konstrukcja „Bazylissy Teofanu", jest już skłębiony i splątany. W samym zarodku tego dzieła, w jego przestrzennej, graficznej wizji pierwotnej (nie ma kompozycji w czasie bez przestrzennego substratu) musiała być już straszliwa komplikacja czasowego rozwinięcia. Zaznaczam to właśnie, że nie jest to nadziewanie dawnej formy nowym farszem, tylko że wszystko — i farsz, i forma — są absalutnie oryginalne, że powstały razem z pierwotnej mglawicy — w jednym akcie twórczym. Dzieła Micińskiego nie są to grzecznie ułożone zabawki z klocków — to są spiętrzone w zawiłych wybuchach piramidy, mające zastygnięty w ich konstrukcjach pęd, siłę i zawikłanie erupcji pierwotnej. Mogą one stanowić podstawę do niebywałej twórczości dla prawdziwie twórczego reżysera. Wersja „Bazylissy" trzyaktowa, nie wydana, jest według mnie scenicznie lepsza, więcej zwarta i teatralnie łatwiejsza. To są dzieła, w których reżyser i aktorzy, wraz z dekoratorami, ci główni twórcy tego, co się dzieje na scenie, mają pretekst do pokazania swej chemii związków jakości teatralnych. Ale u nas na wszystko było miejsce: na Aszantki, i Panów posłów, Ewy, Przechodnie i Malowane żony, ba! nawet na Tumory — nie było miejsca dla Micińskiego. Nieobliczalna jest zasługa Teatru im. Bogusławskiego, że zechciał ruszyć tak trudną i dużo mniej wdzięczną machinę od „Bazylissy", jak „Patiomkin". Miejmy nadzieję, że i tamto dzieło, będące może jednym z tych, które dają nam prawo bytu na tej planecie, zostanie też tam wystawione.

TADEUSZ MICIŃSKI · W MROKACH ZŁOTEGO PAŁACU
CZYLI BAZYLISSA TEOFANU

reżyseria: ryszard major | scenografia: jan banucha | muzyka: janusz stalmierski | choreografia: henryk walentynowicz

Basileus Roman	ANDRZEJ SŁABIAK
Światosław	BARBARA KOMOROWSKA
Bazylissa Teofanu	MARTA GREY
Despotis Helena	DANUTA STENKA
Zoe	ANNA JANUSZEWSKA
Teodora	EWA WROŃSKA
Anna	IWONA RULEWICZ
Agata	* * *
Teofano	URSZULA NOWACKA
Przeorysza	MICHAŁ LEKSZYCKI
Patriarcha	
Krateros	
Archierej	JERZY ERNZ
Cezar Fokas	
Wielki Eunuch Bringas	
Balantes	CEZARY KAZIMIERSKI

Kalocyr	HENRYK WROŻYŃSKI
Norman	
Nieznany Rycerz	JACEK ZAWADZKI
Choerina	TADEUSZ ZAPAŚNIK
Melodos	MIROSŁAW GAWĘDA
Nikefor	JACEK POLACZEK
Święty Atanazy	JACEK PIĄTKOWSKI
Król Seif Eddaulet	
Akypotheodoros	ZBIGNIEW WITKOWSKI
Jan Cymisches	ADAM ZYCH
Bazyli Eunuch Lekapen	MIECZYSŁAW FRANASZEK
Welia	BOLESŁAWA FAFIŃSKA
Widmo Dżumy	JOLANTA KOZAK
Bojan	JERZY WĄSOWICZ
Zwonimir	JACEK KATARZYŃSKI (adept)

Asystent reżysera: **JACEK POLACZEK**

Kierownictwo muzyczne: **RYSZARD HANDKE**

„W mrokach złotego pałacu czyli Bazylissa Teofanu"

Tragedia z dziejów Bizancjum X wieku (wersja teatralna)

W spektaklu przewidziano przerwę

Inspicjent: **KRYSTYNA ZGUD-BIKART**

Sufler: **MAŁGORZATA GAWROŃSKA**

PRZED PREMIERĄ BAZYLISSY TEOFANU

TERESA WRÓBLEWSKA

Sytuacja Tadeusza Micińskiego w literaturze polskiej przypomina dziś w pewnym stopniu sytuację Witkacego sprzed kilkunastu lat. O Witkacym także się wówczas więcej mówiło niż pisało, a mówiła się, że jest prekursorski, nowatorski, odkrywczy. Tylko że legendę niezwykłości fenomenu Witkacego można było dość łatwo sprawdzić. Można było sięgnąć po książki mało znane, ale jednak dostępne, po recenzje z przedstawień jego sztuk, które parokrotnie, jeszcze za życia autora, były wystawiane na scenie, po pisma polemistów Witkacego, polemistów tej miary co Irzykowski i Chwistek.

Z Micińskim sprawa ma się niestety inaczej. Ilekroć mówi się dzisiaj o dalekich źródłach nowej sztuki polskiej, tylekroć wymienia się jednym tchem wiersze Micińskiego, dramaty Micińskiego, powieści Micińskiego...

Po raz pierwszy pokazał na scenie Micińskiego Leon Schiller 6 marca 1925 roku w Teatrze im. Bogusławskiego w Warszawie. Była to słynna inscenizacja „Kniazia Patiomkina" (1906) w scenografii A. Z. Pronaszków, inscenizacja, która wywołała duże, choć krótkotrwałe zainteresowanie nieżyjącym już od lat siedmiu autorem i sporo politycznej wrzawy. Schiller cenił Micińskiego jako dramatopisarza bardzo wysoko, chciał włączyć jego sztuki w stały repertuar narodowego teatru, po sukcesie „Kniazia" nosił się jeszcze z zamiarem wystawienia „Bazylissy", w której widział „nową formę polskiej dramatyki monumentalnej" i która urzekła go rozmachem scenicznej inwencji. Miał podobno już nawet — o czym parokrotnie wspomina — całkowicie gotową dramatyzację tej sztuki i entuzjastyczną zgodę Karola Szymanowskiego na skomponowanie jej oprawy muzycznej. (Szymanowski był także autorem muzyki do V aktu „Kniazia" i do wielu liryków Micińskiego). Ale tych swoich planów Schiller nie zdołał wyprowadzić poza sferę marzeń ani w dwudziestoleciu, ani też w latach swojej późniejszej działalności. Podobnie jak Witkacy, który też marzył o wystawieniu „Bazylissy" i namawiał na to Wiercińskiego w roku 1927. Podobnie, jak Wilam Horzyca, który przez całe życie nosił się z takim marzeniem. Urzeczywistnił je dopiero Okopiński swoim poznańskim spektaklem (opracowanie tekstu: Stanisław Hebanowski).*

Od czasu napisania pierwszej wersji „Bazylissy Teofanu" mija w tym roku dokładnie 60 lat. Pierwszej — bo Miciński napisał ich dwie. Wersja pierwsza pochodzi z roku 1907, jest dramatem trzyaktowym, bardziej zwartym pod względem przebiegu samej akcji od drugiej, ale znacznie mniej, niż ona, ciekawym pod względem plastyki wizji scenicznej. Rękopis tej wersji dochował się do dzisiaj w stanie nieomal idealnym (co niewielu rękopisom Micińskiego przypadło w udziale), w grubym zeszycie o twardych czarnych okładkach. To ten właśnie zeszyt wysłał Miciński pod godłem Słowianin na Dramatyczny Konkurs Krajowy do Lwowa w roku 1907. Nagrody nie otrzymał, nie otrzymał jej wówczas zresztą nikt, chociaż komisja konkursowa jednogłośnie stwierdziła, że spośród nadesłanych był to utwór najwybitniejszy. Wybitny — ale jako „poemat", „gobelin dramatyczny i fresk", ale nie jako dramat. W odpowiedzi na zarzut niesceniczności swej sztuki jeszcze bardziej tę śmiałą inicjatywę spotęgował. Rozbudował widowiskową stronę dramatu, rozszerzył jego warstwę ikonograficzno-muzyczną, wzmógł przepych niezwykłej ornamentyki wnętrz pałaców i kościołów Konstantynopola, w dialogi włączył hymny i liturgiczne pieśni, epickie opisy, czysto filozoficzne dysputy, ogromne monologi wewnętrzne i wiersze. Wprowadził szereg wątków i postaci druplanowych, pierwotny akt końcowy rozbił na dwa osobne, dopisał w końcu cały nowy akt trzeci, najwspanialszy, wyodrębniony w dramacie jako Misterium, w którym złączył ze sobą w jedną całość tradycję misteriów chrześcijańskich z tradycją wciąż jeszcze w początkach chrześcijaństwa żywotnych misteriów dionizyjsko-orfickich, misteriów obrzędu i orgii. Dał dzieło, w którym rozmach jego wyobraźni poetyckiej, plastycznej i muzycznej osiągnął swój szczyt, ale przez którego zawiłą symbolikę religijną, mitologiczną[1] i filozoficzną, przez warstwy kilku piętrowych metafor i pojęciowych zbitek niełatwo jest przedzierać się nawet dzisiaj. Dzieło, które jest jedną z najbardziej twórczych podniet dla scenografa w dorobku polskiego dramatu, ale które jest też zarazem jednym z najbardziej hieroglificznych, najtrudniejszych — obok „Nietoty" „Księgi tajemnej Tatr" — do rozszyfrowania utworów Micińskiego.

* Prapremiera miała miejsce w Teatrze Polskim w Poznaniu w 1967 r.

Bazylissa rozpoczyna się sceną uroczystości żałobnych odprawianych nad trumną Autokratora Konstantyna VII Porfyrogenety. Jest 11 listopada 959 roku. Konstantyn, jeden z najbardziej wykształconych władców bizantyjskich, zmarł — jak podają historyczne źródła — 9 listopada tegoż roku, pozostawiając na tronie swego syna Romana. W roku 956 młody książę poślubił „z własnej skłonności" niezwykle piękną i ogromnie ambitną córkę karczmarza Anastazję, która później, już jako cesarzowa, przybrała imię Teofanu i która miała wkrótce odegrać znaczną rolę w historii bizantyjskiego imperium.

To ona właśnie jest centralną postacią dramatu. Roman uległ jej wpływom tak dalece, że zgodził się — na jej żądanie — usunąć z pałacu własną matkę Helenę i zamknąć w klasztorze pięć swoich sióstr. Za jego rządów całą administracją bizantyjską kierował znienawidzony przez lud eunuch — jak wszyscy prawie wysocy urzędnicy Bizancjum — Józef Bringas. Sławę swego krótkiego panowania zawdzięcza Roman II Nikeforowi Fokasowi, generałowi z Azji, najwybitniejszemu dowódcy wojskowemu tych czasów, który dokonał szeregu terytorialnych podbojów, a w wyprawie przeciwko wojskom Saif-ad-Daulaha (u Micińskiego: Seif Eddewleta) odniósł wielkie zwycięstwo nad Arabami, usuwając w ten sposób największe niebezpieczeństwo grożące Bizancjum i otwierając drogę na wschód. Waleczność i mądra strategia Fokasa dały mu wielki autorytet wśród żołnierzy: po śmierci Romana został on przez nich spontanicznie obwołany cesarzem.

Śmierć Romana II (15 marca 963) oddała władzę w ręce Bazylissy, panującej w imieniu swych nieletnich synów. Inteligentna i młoda cesarzowa doskonale zdawała sobie sprawę, że nie uda się jej tej władzy utrzymać. Krzyżując plany Bringasa, który wzniecił przeciw niej powstanie, oddała rękę znacznie od siebie starszemu Nikeforowi Fokasowi. Uroczysta koronacja Nikefora miała miejsce 16 sierpnia 963 i ona to właśnie stanowi historycznie wierne tło aktu drugiego. Nikefor odsunął od udziału w rządach Bringasa, a jego funkcję powierzył Bazylemu Eunuchowi. Na stanowisko naczelnego dowódcy wojsk wschodnich powołał Jana Tzimiskesa (u Micińskiego: Cymischesa), drugiego z wielkich wodzów epoki.

Nikefor miał w swoim życiu dwie ogromne pasje: wojnę i religię chrześcijańską. Ale traktując wojnę jako misję religijną i w imię religii dokonując coraz dalszych podbojów, był zarazem bardzo zdecydowanym przeciwnikiem kościelnej ortodoksji. Wydał jeden z najsurowszych dekretów przeciwko zakładaniu nowych klasztorów i zakonów, i bardzo ostro przeciwstawiał się kosztownym kościelnym ceremoniom, które nazywał „pustym, odbierającym cześć imieniu Chrystusa teatralnym przedstawieniem..." Toteż okres jego panowania był zarazem epoką gwałtownego konfliktu pomiędzy władzą kościelną a świecką, co znalazło tak mocny oddźwięk w dramacie Micińskiego. Nikefor ugruntował polityczną i terytorialną pozycję Bizancjum. Ale podboje na Wschodzie już mu nie wystarczały: zapragnął sięgnąć po Bułgarię i wszedł w tym celu w porozumienie z ruskim Swiatosławem i jego matką Olgą, która po nawróceniu się na chrześcijaństwo zaczęła zakładać w Bułgarii sekty „bogomiłów". Szybko się jednak zorientował, że ma do czynienia nie ze sprzymierzeńcem, lecz z nową rodzącą się potęgą, która zechce zagarnąć dla siebie nie tylko Bułgarię, lecz także i sam Konstantynopol.

Bezustannie zajęty walkami i poszerzaniem terytorium Bizancjum Fokas nie zauważył skierowanych przeciwko sobie pałacowych intryg. W nocy z 10 na 11 grudnia 969 roku padł ofiarą zamachu stanu i zdrady (tło aktu IV i V), którą zgotowała mu własna żona. Bazylissa była już wówczas kochanką Jana Tzimiskesa, tego, któremu Fokas powierzył wysokie stanowisko dowódcy i uważał za osobistego przyjaciela. Z uwagi na niski wzrost Tzimiskesa zwano „Małym Człowiekiem" (ten epitet Miciński również wiernie powtórzył). Dosłownie w kilka minut po dokonaniu morderstwa Tzimiskes koronował się jako Basileus Wschodu w wielkiej sali Chrysolition Swiętego Pałacu. „Nigdy zamach stanu nie miał bardziej szybkiego, bardziej piorunującego przebiegu" — pisze Gustave Schlumberger, wybitny bizantolog, na którego właśnie Miciński we wstępie się powołał. Nowy cesarz nie spełnił oczekiwań i nadziei Teofanu. Kiedy Kościół (ze względów prestiżowych) zażądał ukarania współmorderczyni jako głównej inspiratorki zabójstwa, Tzimiskes od razu się ugiął. Poświęcił kochankę kościołowi, a sam, chcąc uniknąć kłopotów uzurpatora, ożenił się z siostrą pierwszego męża Teofanu, Teodorą — przedstawicielką prawowitej dynastii macedońskiej. Dla zupełnego zażegnania konfliktu z kościołem cofnął antyklasztorny dekret Nikefora, ale w dalszym ciągu kontynuował dzieło jego terytorialnej ekspansji.

Dziesięć lat tej burzliwej historii Bizancjum X wieku (959—969) zamknął Miciński w pięciu aktach swojego dra-

1 — Bazylissę należałoby koniecznie czytać z przypisami wyjaśniającymi zawarte w niej symbole i aluzje do odległych mitów. W akcie trzecim np. Nikefor mówi: „Widziałem sam cień Zagreusa", na co Teofanu: „Widzisz, jakiś ty dobry — tak, to był Dionizos...". Dialog ten staje się zrozumiały dopiero poprzez odniesienie do orfickiego podania o Dionizosie.

matu. Zadziwia tu dość szczegółowa wierność wobec dat i wobec historycznych wydarzeń.

Bizancjum — imperium, które ufundowało swą wielkość na zdobycznych podbojach terytorialnych i którego oszałamiający przepych w końcu X wieku nosił już wszystkie znamiona późniejszego schyłku, Bizancjum — państwo hieratycznie sztywnego ceremoniału, w którym zobaczył Miciński symbol wszelkiej przymusowości i ortodoksji, Bizancjum — teren od wieków walczącej ze sobą schrystianizowanej myśli greckiej i religii rzymsko-katolickiej, organizm bezustannie wstrząsany od wewnątrz kontrowersjami na tle religijnym, wzniecanymi przez coraz to nowe, tępione przez oficjalny kościół za herezję sekty monofizytów, ariuszy i nestorianów — to Bizancjum stało się dla Micińskiego symbolem współczesnego mu, rozdzieranego sprzecznościami świata, którego krach wielokrotnie i w różny sposób przepowiadał, a zarazem — doskonałym pretekstem do zademonstrowania nurtujących go od początku twórczości filozoficznych konfliktów. Bo w historyczny dramat i walki o władzę pomiędzy Nikeforem, Teofanu i Tzimiskesem, a jednocześnie — pomiędzy kościołem i państwem, wpisał Miciński swą wielką metafizyczną tragedię i ona właśnie ma tu zdecydowanie centralne znaczenie.

Metafizyczną w sensie podwójnym. Po pierwsze — w sensie stałej obecności pytania o grozę istnienia, o sytuację człowieka wobec bytu, o rolę ludzkiego poznania i sens egzystencji. Po drugie — w sensie zobrazowania w tej „tragedii Bizancjum X wieku" świata własnych, oryginalnych filozoficznych poglądów, do których doszedł już wcześniej i które w Bazylissie tylko dalej rozwijał.
Poglądy te stanowią trudny do uporządkowania i opisu system, w którym krzyżują się wpływy filozofii perskiej, neoplatonizmu, gnostycyzmu, hinduizmu, mistyki renesansowej (zwłaszcza Jakuba Boehme) i hiszpańskiej, a z drugiej strony — wpływy Bergsona, Fichtego, Dostojewskiego, Abramowskiego, antropozofii Rudolfa Steinera i Nietzschego. Ale niewątpliwie centralną pozycję zajmują w tych poglądach dwie sprawy: teoria lucyferyzmu i recepcja filozofii autora „Zaratustry". Z Nietzschego, któremu właśnie „Bazylissę" poświęcił, ale z którym też zarazem przez całe życie namiętnie polemizował, zaczerpnął Miciński przede wszystkim przekonanie o śmierci Boga, apoteozę jednostki, oraz ideał autonomii i wolności człowieka, i ideał ten uczynił podstawowym składnikiem swego pozytywnego programu. Teorię lucyferyzmu natomiast ukształtował tylko częściowo pod wpływem Przybyszewskiego, w znacznie większym jednakże stopniu doszedł do niej samodzielnie, poprzez nawiązanie do niesłychanie odległych tradycji filozoficznych, a mianowicie do kabały, manicheizmu i różnych systemów myśli gnostycznej, którą zainteresował się poprzez pisma mistyczne Słowackiego.

W oparciu o różnorodne tradycje ukształtował Miciński swoją kosmogonię, swój obraz świata jako żywiołu, w którym zmagają się ze sobą dwie sprzeczne, wrogie, bezustannie i — co bardzo ważne — odwiecznie walczące ze sobą królestwa i siły: królestwo światła i ciemności, materii i ducha, Boga i Szatana, dobra i zła. Ale szatan nie był w koncepcji Micińskiego traktowany jako zło bezwzględne i na tym właśnie polega cała oryginalność i całe skomplikowanie jego teorii. Szatan stanowił. dla niego (w przeciwieństwie np. do Baudelaire'a) gwarancję ludzkiej wolności, a wolność tę Miciński zawsze traktował jako dobro najwyższe. Jednocześnie — szatan stanowił według niego czynnik aktywny i dynamiczny, a więc twórczy, bo przynoszący światu ruch i przemianę, a do zmiany świata Miciński ustawicznie dążył. W dodatku — szatan, który miał odwagę zbuntować się przeciwko Bogu i który według kabały był skazany przez Boga za ten bunt na wieczną wędrówkę w kosmosie i na ziemi w poszukiwaniu prawdy o przedstworzennych tajemnicach świata — stanowił dla Micińskiego 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, Swiatowid, Agni — Niezależny od ludzkich kiepskich przemyśleń i niewiar".

Właściwa problematyka Bazylissy 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 „Zmierzchu bożyszcz" i może przede wszystkim — „Ecce Homo". To skojarzenie Lucyfera z Nietzschem jest zresztą dla Micińskiego niesłychanie znamienne. Bo zbuntowana, lucyferyczna istność z kabały, dążąca do rozwikłania tajemnicy mądrości bożej i do zajęcia boskiego tron, kojarzyła się Micińskiemu bardzo często z nietscheańskim żądaniem pełnej egzystencjalnej samowiedzy jednostki i z postulatem pozostawienia człowieka w centrum świata. Z drugiej zaś strony — obecnie w Lucyferze pierwiastki destrukcyjne związane z żądzą samozniszczenia i zagłady świata, będzie zawsze łączył Miciński bezpośrednio z destrukcyjnymi konsekwencjami niektórych filozoficznych twierdzeń Nietzschego.

Bazylissa reprezentuje w dramacie Micińskiego najpełniej tę właśnie znamienną dla niego pojęciową zbitkę: Lucyfer — Nietzsche. Skupia ona w sobie wszystkie — dobre i złe — (w rozumieniu Micińskiego) cechy Lucyfera i cechy nadczłowieka zarazem. Towarzyszy jej z jednej strony Choerina, z drugiej — Jan Tzimiskes, wyraziciele tylko destrukcyjnych, nietwórczych sił lucyferycznego ducha ciemności. Ideowym przeciwnikiem Bazylissy jest Nikefor — symbol najmniej w dramacie sprecyzowanej idei chrystusowej. Po tej samej stronie znajduje się Melodos — symbol toczonej w łonie chrześcijaństwa „walki dusz z ortodoksją", uosobienie mistycznej koncepcji zespolenia człowieka i Boga, zespolenia, dokonującego się poza murami wszystkich oficjalnych kościołów. Św. Anastazy i Patriarcha — to w tym układzie personifikacje ortodoksji religijnej i wpływów łacińskiego kościoła. Tego kościoła, z którym Miciński przez całe swe życie i na każdej stronie „Bazylissy" wiedzie swój sarkastyczny i namiętny spór. Spór o pojmowanie boskiej transcendencji i o rolę człowieka w świecie. Spór, w którym argumentów dostaczyła mu właśnie myśl gnozy wchodniej i antychrześcijańska kampania Nietzschego jako autora Antychrysta.

W tym sporze z Bogiem katolickiej teologii, walczącej w Bizancjum z tradycją schrystianizowanej myśli helleńskiej — Teofanu, Choerina, Melodos i Nikefor stoją po jednej i tej samej stronie. Nikefor i Melodos-Orfeusz odrzucają oficjalną religię w imię półchrześcijańskiej, półpogańskiej 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 Bazylissy, odrzuci później nie tylko kościół, ale odrzuci też zdecydowanie i 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 rezygnuje 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 idei Chrystusa jest w jej przypadku wynikiem bezustannych, ciągnących się poprzez cały dramat wewnętrznych rozterek, duchowych przełomów i zmagań. Odrzucając bowiem zdecydowanie Boga teologii i dogmatu Bazylissa zastanawia się nad tym, nad czym przez całe życie zastanawiał się Miciński. Nad zrozumieniem Boga jako instynktu etycznego dobra, drzemiącego w człowieku, jako czegoś w rodzaju moralnego postulatu Kanta. Ostatecznie jednak wszystkie te koncepcje boskości Bazylissa zaneguje. Walka o zwycięstwo dobra w jej duszy, o wyzwolenia jej z zasięgu władzy Lucyfera, tak świetnie pod względem artystycznym zobrazowana w Misterium aktu III, kończy się w rezultacie zwycięstwem „Madonny piekieł". Madonny, która zamiast „ponurej ortodoksji cienistej i tyrańskiej" — bo tak właśnie chrześcijaństwo nazywa — chce ustanowić religię nową i własną. Religię „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 Apollinowi. I jednocześnie — ma bardzo ostrą świadomość metafizycznej samotności („Jestem sama. Jaźń w pustyni kuszona przez Nicość"). Ta świadomość napełnia ją grozą, ale nie jest powodem rozpaczy, lecz chłodnej refleksji i dumy: „Niech będą pochwalone nocne godziny — kiedy człowiek jest sam — w otchłani strachu i męczarni — jak Demon — zamyśla się nad światem — w którym musi zginąć..."

Teofanu mówi tak, jakby czytała Kierkegaarda i gnostyków jednocześnie, ale wybiera rozwiązanie Nietzschego. Wybiera ideał nadczłowieczeństwa, który rozumie hasło „wyjście ponad człowieka", jako postulat — „człowieczeństwa": „Bo kiedy bóstwo wstępuje w człowieka — to tylko miraż, większa jest rzecz, kiedy człowiek staje się Bogiem, największa — kiedy jest aż do głębi — sobą". I jeszcze: „Człowiekiem jest ten, kto znalazł swe dopełnienie".

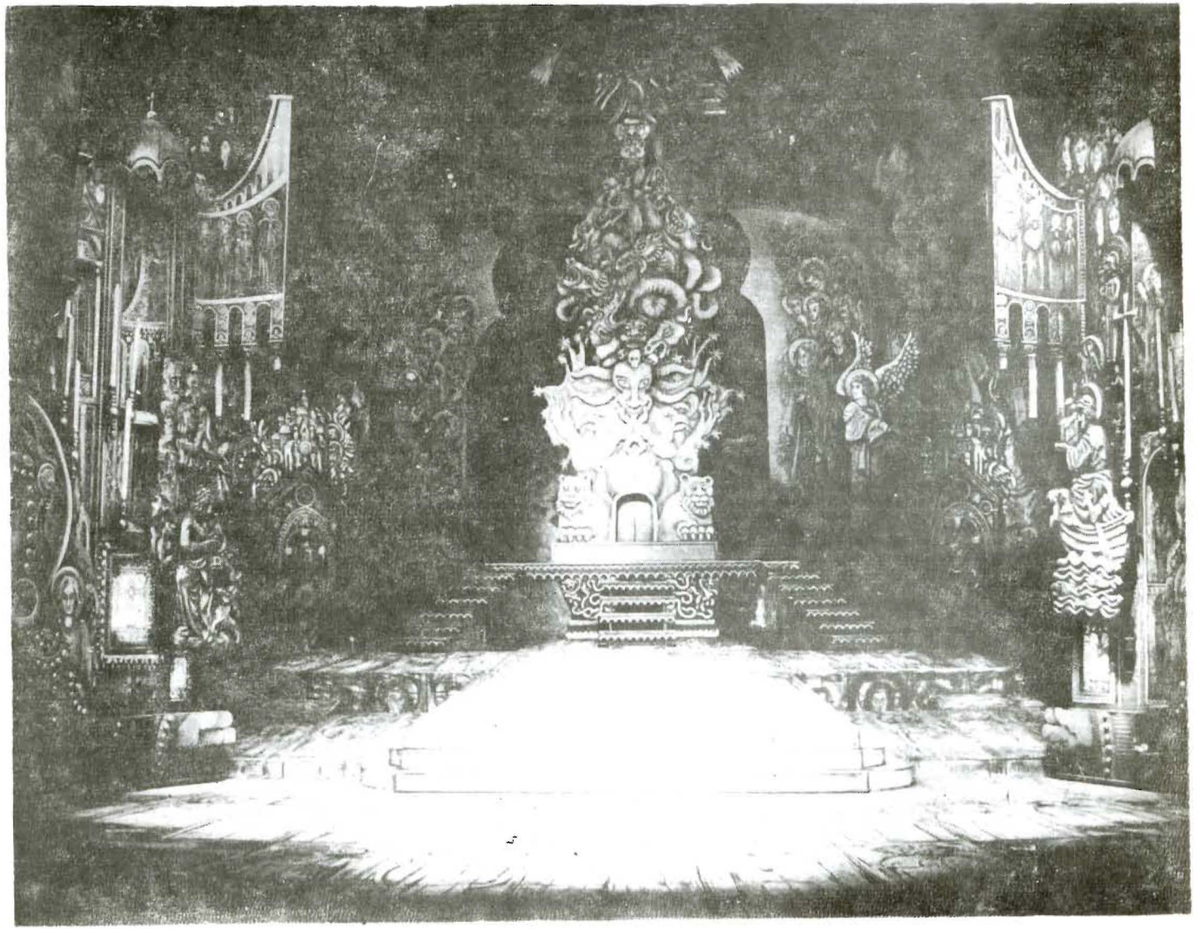
Teofanu żąda od człowieka ciągłego przekraczania horyzontów, których granice zakreśla egzystencja ludzi przeciętnych, nazywanych przez nią „antropoidami". Gardzi wszystkim, co tchórzliwe i marne, nienawidzi litości, kompromisu i pokory, nie chce znać upokarzających człowieka pojęć grzechu i łaski. Wielbi odwagę, inteligencję, dociekliwość poznawczą i przed 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 „wtajemniczenie" w prawdziwą „wiedzę") wyrazi chyba najpełniej w jednej z końcowych scen, kiedy mówi 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!".

„Bazylissie" dał Miciński zakończenie bardzo w swej wymowie niejednoznaczne. Bo dramat ten kończy się obiektywnie zwycięstwem zła. Zła w samej Teofanu, bo ostatecznie nie przeszkadza zabójstwu Nikefora, i zła ortodoksji, która ją za życia zabija. Ale sama idea Bazylissy nie ginie — ginie tylko jednostka, która wypełniła swoją metafizyczną i historyczną misję, misję odkupienia świata poprzez własną mękę i krew innych. Zanim jednak Teofanu narzucą kajdany pokuty, zdąży ona jeszcze ideał „rozsłonecznionego życia" przekazać swym niepełnoletnim synom, którzy mają przyszłość świata tworzyć. Zakończenie to płynie bardzo wyraźnie z ducha romantycznej historiozofii. Jest optymistyczne i pesymistyczne zarazem. I bardzo dla Micińskiego typowe. Bo Miciński nigdy — wbrew najczarniejszym katastroficznym wizjom, jakich pełno w jego twórczości — nie przestał wierzyć w możliwość innego świata, respektującego prawo pełnej wolności jednostki. Ale realizację tego świata przesuwał zawsze w nieokreślony czas następnych pokoleń.

INSCENIZACJE „BAZYLISSY TEOFANU" W POLSCE

TEATR POLSKI w Poznaniu
Opracowanie tekstu St. Hebanowski, reżyseria M. Okopiński, scenografia Z. Bednarowicz, muzyka R. Gardo.
Bazylissa Teofanu — D. Balicka
Prapremiera 8. 09. 1967.

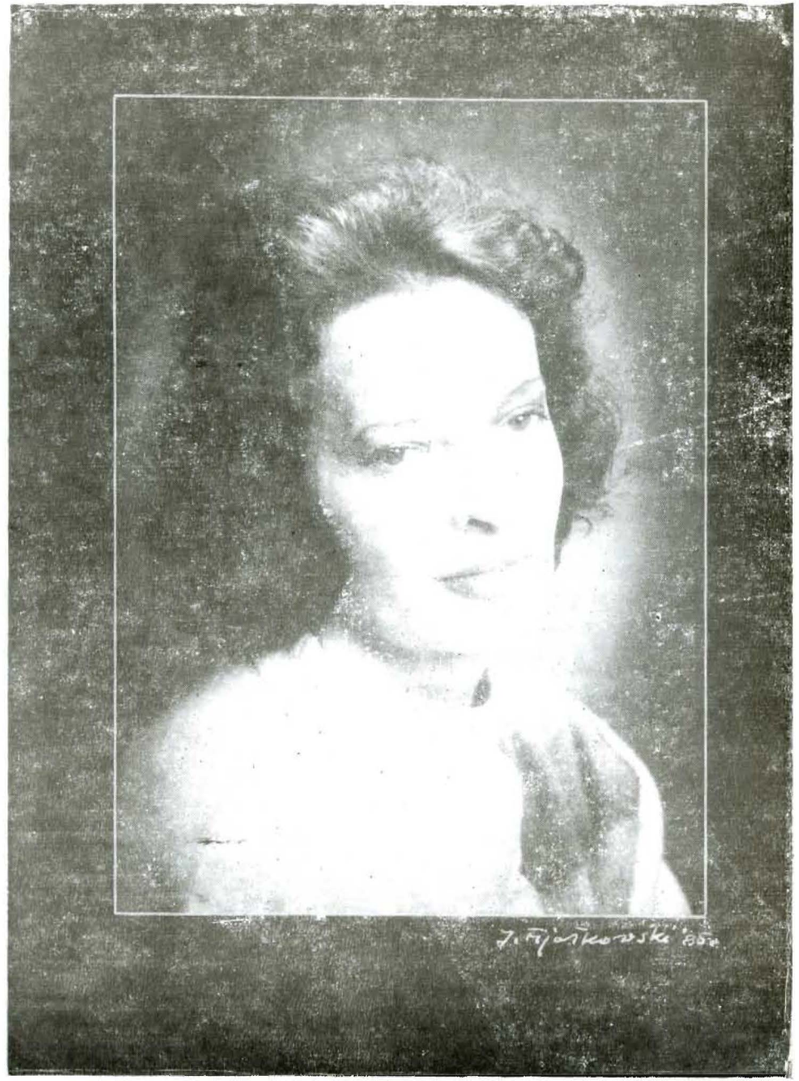
TEATR WYBRZEŻE w Gdańsku
Adaptacja i reżyseria St. Hebanowski, scenografia M. Kołodziej, muzyka J. Satanowski, układ pantomimy P. Sliwa.
Bazylissa Teofanu — H. Winiarska.
Premiera 22. 04. 1978.



BARBARA KOMOROWSKA

Ukończyła wydział aktorski Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej i Filmowej w Łodzi. Karierę zawodową rozpoczęła w ówczesnym Teatrze Ziemi Opolskiej, grając w objeździe niezliczoną ilość ról, przeważnie pierwszoplanowych. Wszechstronność zainteresowań i doskonałe warunki aparycyjne — zwróciły uwagę krytyki i życzliwość widowni. Do Szczecina sprowadził aktorkę Józef Gruda, wybitny reżyser i inscenizator, dyrektor Państwowych Teatrów Dramatycznych.

Wielce owocna i twórcza współpraca z tym reżyserem trwała trzy sezony. Ważniejsze role: postać tytułowa w „Świętej Joannie" Bernarda Shawa, Hermia w „Śnie nocy letniej" Szekspira, Rosa w „Lato i dym" Tennessee Williamsa, Rózia w „Dożywociu" Fredry, Siostra Ratched w „Locie nad kukułczym gniazdem" Dale Wassermana, Olga w „Trzech siostrach" Czechowa, Pani w „Pokojówkach" Jeana Geneta, Proktorowa w „Czarownicach z Salem" Arthura Millera, Hrabina Karska w „Wysockim" Władysława Zawistowskiego.



Pierwszą realizację sceniczną w Sali Bogusława Zamku Książąt Pomorskich była wystawiona **31. X. 70** bajka dla dzieci pt. **„DREWNIACZEK"** autorstwa L. Świerzawskiego napisana w oparciu o bajkę „Pinocio" Collodiego. Reżyseria — E. Kołogórska, scen. — M. Treutler, choreografia B. Bittnerówna, muzyka — E. Miller.

Następne realizacje w Sali Bogusława:

15. I. 1971 — W. Szekspir — **„HAMLET"**, przekład — J. Sito, reż. J. Gruda, scen. — Maksymilian Szoc, plastyka ruchu — W. Wilhelm, konsultacja wok. — R. Krebsówna.

20. IV. 1971 — P. Corneille — **„CYD"**, przekład: J. A. Morsztyn; St. Wyspiański, układ tekstu i reż. J. Gruda, scen. J. Banucha.

22. I. 1972 — G. B. Shaw — **„ŚWIĘTA JOANNA"**, przekład: F. Sobieniowski, opracowanie tekstu i reż. — J. Gruda, scen. J. Banucha.

2. VII. 1972 — W. Szekspir — **„SEN NOCY LETNIEJ"**, przekład: St. Koźmian, inscenizacja i reż. J. Gruda, scen. — J. Banucha.

20. XII. 1975 — St. Wyspiański — **„WARSZAWIANKA"**, reż. W. Laskowska, scen. — M. Treutler, muz. Z. Karnecki.

28. X. 1976 — F. Wolf — **„MARYNARZE Z CATTARO"**, przekład R. Szydłowski, reż. R. Rosiński, scen. B. Jankowska.

27. VII. 1977 — J. Słowacki — **„KSIĄŻĘ NIEZŁOMNY"** wg Calderona de la Barca, reż. B. Cybulski, scen. M. Jarnuszkiewicz, muz. S. Syrewicz.

3. XI. 1977 — Sofokles — **„ANTYGONA"**, przekład: St. Hebanowski, reż. J. Bukowski, scen. J. Banucha, muz. P. Moss.

6. X. 1979 — C. K. Norwid — **„ŹRÓDŁO"** wg „Zwolona", „Wandy", „Krakusa" adapt. i reż. — H. Baranowski, aranż. plast. przestrzeni — A. Woroniec, scen. H. Treutler, muz. A. Bieżan.

6. III. 1981 — J. Kochanowski — **„ODPRAWA POSŁÓW GRECKICH"** reż. B. Ford-Hanaoka, aranż. scenograficzna przestrzeni — R. Grajewski, kostiumy — B. Jankowska, muz. A. Trzaskowski.

3. XII. 1982 — W. Szekspir — **„MIARKA ZA MIARKĘ"** przekład M. Słomczyński, reż. I. Wollen, scen. G. Fołtyn-Kasprzak, R. Melliwa, kost. — G. Fołtyn-Kasprzak, muz. — H. Małecki, plastyka ruchu — T. Gołębiowski.

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik techniczny
WŁODZIMIERZ BOJAKOWSKI

Główny elektryk
ANDRZEJ OLENDEREK

Operator świateł
JAN ADAMOWICZ

Akustycy
RYSZARD SZWED
ANDRZEJ BANAŚ

Brygadier sceny
BRUNON MELKIS
ANDRZEJ MISZKURKA

Pracownia malarska
TERESA KNYPIŃSKA

Pracownia perukarska
RENATA SZWED
MAŁGORZATA LASECKA

Pracownia krawiecka
ANASTAZJA PAKUŁA
WACŁAW POCZOPKO

Pracownia ślusarska
JAN BURAK
SŁAWOMIR ŚWIRSKI

Rekwizytorki
KRYSTYNA ZAJDZIŃSKA
GRAŻYNA KOPER

Garderobiane
WERONIKA CHUDZIK
KRYSTYNA STOROŻYŃSKA

Pracownia tapicerska
STANISŁAW FALKOWSKI

Pracownia stolarska
WITOLD LUBIEJEWSKI

WYDAWCA:
TEATR WSPÓŁCZESNY w SZCZECINIE 70-500 SZCZECIN, WAŁY CHROBREGO 3
centrala tel. 430-40, sekretariat 454-14

Redakcja programu — HELENA KWIATKOWSKA
Opracowanie graficzne — TOMASZ BOGUSŁAWSKI
Opracowanie techniczne — WACŁAW KASNER

SZGraf. zam. 668/11.20/85/II 2000 egz. J-6/434

Cena zł 40,—

BIEŁĄCY REPERTUAR

T. Różewicz
BIAŁE MAŁŻEŃSTWO

F. Dostojewski
SEN

P. Shaffer
AMADEUSZ

S. I. Witkiewicz
MATKA

S. Mrożek
POLICJA

A. Jarry
UBU KRÓL

M. de Ghelderode
ESKURIAL

A. Gelman
SAMI, ZE WSZYSTKIMI