

# **Antynomie dionizyjskości w “Bazyliście Teofanu” Tadeusza Micińskiego**

Sabina Brzozowska

SABINA BRZOZOWSKA  
(Uniwersytet Opolski)

ANTYNOMIE DIONIZYJSKOŚCI W „BAZILISSIE TEOFANU”  
TADEUSZA MICIŃSKIEGO

Kimże jestem, że jest mi dane myśleć, jak nikt inny?<sup>1</sup>

Zjawienie Boże<sup>2</sup> i Niebyt, Upiór i Madonna – Tadeusz Miciński ukazując bizantyjską cesarzową w *Bazilissie Teofanu* mnożył formuły rządzone prawami paradoksu. Można pobieżnie zawyrokować, że żywioł słów ekspresjonisty wpisał się po prostu w poetykę mówienia o Bizancjum, czyli rzeczywistości postrzeganej potocznie jako królestwo przerafinowania, okrucieństwa, rozpusty, przerostu formy nad treścią i hieratycznego ceremoniału<sup>3</sup>. Lektura dramatu podsuwa jednak głębszą konstatację. Wróćmy do tekstu:

Twoja piękność pali się jak gromnica w mroku  
[.....]  
Twarz: to Boża tajemnica! –  
To jest *Biblia – Koran* – to są *Wedy!* [M 150]<sup>4</sup>

Przytoczony fragment dowodzi, jak ogromne znaczenie ma w dramacie słowo. To ono buduje określoną wizję świata, kreuje sceniczną rzeczywistość, rozwija akcję i stanowi podstawę charakterystyki osób dramatu, a także przywołuje sytuacje pozaempiryczne. Nie tyle opiewający bazylisę kapłani Wschodu porównu-

<sup>1</sup> R. Safranski, *Nietzsche. Biografia myśli*. Przeł. D. Stroińska. Posłowie Z. Kudero-wicz. Warszawa 2003, s. 353.

<sup>2</sup> „Teofano” to imię znaczące: „*Theós*” (gr.) – Bóg, „*phainein*” (gr.) – ukazywać, świecić.

<sup>3</sup> Negatywny stereotyp Bizancjum potwierdzał J. Burckhard pisząc: „»Bizantyjski« oznacza: w życiu państwa despotyzm ze stałymi przewrotami, ucisk, prześladowania i niewolnictwo, w Kościele nieustające spory dogmatyczne z głęboko zakorzenionymi przesadami, na polu bitwy – płatni żołdacy i zniewieściali Grecy, w sztuce natomiast niewolnicze powtarzanie” (cyt. za: A. Faldy, *Malarstwo bizantyjskie*. Budapeszt–Warszawa 1984, s. 5). Zob. także F. Ziejka, *Bizancjum Tadeusza Micińskiego. „W mrokach Złotego Palacu, czyli Bazylissa Teofanu” w kontekście literatury europejskiej o tematyce bizantyjskiej*. W zb.: *Studia o Tadeuszu Micińskim*. Red. M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków 1979, s. 275. – T. Wróblewska, *Przed premierą „Bazylissy Teofanu”*. „Dialog” 1967, nr 7, s. 93.

<sup>4</sup> Skrótem M odsyłam do tekstu: T. Miciński, *W mrokach Złotego Palacu, czyli Bazylissa Teofanu. Tragedia z dziejów Bizancjum X wieku*. W: *Utwory dramatyczne*. T. 2. Wybór i oprac. T. Wróblewska. Kraków 1979. Ponadto stosuję skrót N (= F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*. Przeł. L. Staff. Kraków 2003). Liczby po skrótach wskazują strony.

ją bohaterkę do świętych ksiąg, ile ona sama staje się w ich pieśni ucieleśnieniem Słowa, pierwotności, mitu, tajemnicy, wyjścia ku transcendencji<sup>5</sup>. Bazylissa Teofanu bezpośrednio potwierdza swoją tożsamość ze Słowem, które jest obrazem nieopisanego Boga, przekazując natchnionemu poecie, Romanowi Melodosowi, własną ikonę. Wyboru adresata nie podyktował przypadek, pieśniarz – w dramacie odrzucany przez bizantyjskie duchowieństwo – stanowi ogniwo łączące sferę niebieską z ziemską, symbolizuje prawdziwą, dotykającą logosu, sztukę<sup>6</sup>. Ikona „Matki Boskiej żywej” i „piekielnej” sankcjonuje nadnaturalny status Teofanu, poprzez nią bazylissa objawia się w pięknie. Ale ikona równocześnie tworzy hieroglif tego, co ukryte. Deszyfruje „kryptogram bytu”. W scenie z Romanem Melodosem jest wizerunkiem idei i świata duchowego Teofanu. Uogólnia jej sytuację wewnętrzną. Dociera do metarzeczywistości archetypu. Dodatkowe nazwanie ikony ogranicza względność i różnorodność interpretacji<sup>7</sup>. Zintegrowanie Matki Boskiej z piekłem odsłania jedną z cech ukazanej osoby – jej objawienie jako istoty złożonej ze sprzeczności. Roman Melodos – mistyk, któremu miała objawić się Matka Boska – staje się żywym ekranem, odbijającym „prawdziwy” obraz Teofanu<sup>8</sup>. Automatycznie dokonuje ikonizacji postaci bazylissy, dostrzega groźbę tajemnic jej duszy: „Zarem oparzyła mu wargi – ognie buchnęły – rogi czarne wyrosły nad jej czołem w diademie – on idzie na pustynię, aby zbawić duszę swą – i jej! – nie, jej nie zbawi!” (M 21). Pustynia jawi się tutaj jako znak „Bożego azylu” i ocalenia duszy Romana Melodosa. Ikona Teofanu rozbija świat zewnętrznego pozoru, odkrywając życie złożone ze ścierających się, sprzecznych sił. Miciński stworzył przewrotną paralelę do filozofii Friedricha Nietzschego, w której plastyczny wizerunek – apolliniński pozór piękna i umiarkowania – jest tylko osłoną tragicznej prawdy o „tajemniczym dnie” ludzkiej istoty (zob. N 27 n.).

Postać bazylissy zarysowana jest za pomocą magicznych formuł, dzięki czemu jej doznania zyskują charakter uniwersalny, nierzadko przypominają gotowe znaki – na dowód wystarczy przywołać z dramatu kilka pisanych wielkimi literami pojęć, takich jak Miłość, Majestat, Zgon, Gehenna, Szatan. Użyty przez autora – pierwotny i rządzony prawami oksymoronu – kod oddaje odrębność i esencjonalność tytułowej bohaterki, sytuuje ją w przestrzeni granicznej między witalizmem a śmiercią, *sacrum* a przyziemnością, instynktem stadnym a intensywnym przeżyciem indywidualnym. Buduje metaforyczny odpowiednik historii ludzkości. Tym

<sup>5</sup> Zwraca uwagę na ów fragment dramatu B. L e ś m i a n, który pisze (*Szkice literackie*. Oprac., wstęp J. T r z n a d e l. Warszawa 1959, s. 146): „Nie słowo ciałem, lecz ciało staje się tutaj słowem [...]”. Na temat języka w *Bazylissie* zob. m.in. H. F l o r y Ń s k a, *Zwiastun ekspresjonizmu*. „Przełom Humanistyczny” 1968, z. 1, s. 112–118. – E. R z e w u s k a, *O dramaturgii Tadeusza Micińskiego*. Wrocław 1977.

<sup>6</sup> Miciński traktuje historię Bizancjum w sposób synchroniczny, tworzy własną koncepcję historiozoficzną, która staje się podstawą kreacji nowego ideału człowieka. Toteż w dramacie obok postaci z X wieku, kiedy to rozgrywa się akcja utworu, pojawia się postać Romana Melodosa, mnicha żyjącego w wieku VI. Roman Melodos był wybitnym poetą bizantyjskim, twórcą greckiej poezji kościelnej, opartej na rytmie i akcencie, a nie na iloczynie. Informacje historyczne i biograficzne podaje za przypisami w: M 285, 294. Zob. także m.in.: Z i e j k a, *op. cit.*, s. 291–292.

<sup>7</sup> Zob. S. B u ł g a k o w, *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*. Przeł. i oprac. H. P a p r o c k i. Bydgoszcz 2002, s. 40 n.

<sup>8</sup> Zob. L. U s p i e n s k i, *Teologia ikony*. Przeł. i oprac. M. Ż u r o w s k a. Poznań 1993, s. 128.

samym bohaterka staje się modelem, który realizuje określoną rolę o znaczeniu parabolicznym. Sama kumulacja oksymoronicznych określeń sugeruje, że jest ona parabolą człowieka dynamicznego, postawionego w sytuacji ostatecznej, w stanie buntu wobec ustalonego porządku. Autor już w tym momencie przekroczył granice „zwykłego” dramatu i wszedł w obszar misterium<sup>9</sup>.

Miciński właściwie podjął się niewykonalnego zadania, postanowił stworzyć obraz wiecznie zmagającego się ze światem, samym sobą i Bogiem – „pełnego Człowieka”, przy jednoczesnej rezygnacji z reguł poznania analitycznego i prawideł asocjacyjno-mechanistycznej psychologii<sup>10</sup>. Podążył tropem wyznaczonym przez autora *Niewczesnych rozważań*, podchwycił jego postulat poszukiwania pełni istnienia, „wyzwolin świata” i jego przemiany w scalającej i twórczej sile mitu dionizyjskiego<sup>11</sup>. Dotychczasowe badania nad dramatem Micińskiego podsuwają jednoznaczna konstatację, że u podstaw *Bazilissy* znajduje się mit, przede wszystkim mit Dionizosa, który tworzy matrycę znaczeń dla tekstu i stanowi powrót do myślenia archetypicznego i archaicznego<sup>12</sup>. Dionizos jest bogiem misteryjnym, a mit o jego cierpieniu i sile odrodzeńczej stanowi podstawę misterium. Rytualne dążenie do poznania nadmysłowych tajemnic prowadzi do zjednoczenia z bogiem poprzez ukształtowanie losu uczestników misteryjnego ceremoniału na wzór losu bóstwa i tym samym osiągnięcia przez wtajemniczanych ideału, opartego nie tyle na wiedzy, co na głębokich doznaniach i wstrząsających doświadczeniach psychicznych<sup>13</sup>.

*W mrokach Złotego Pałacu, czyli Bazilissa Teofanu* jest próbą rekonstrukcji tego, co jeden z bohaterów dramatu nazywa „Wielkie Wszystko”. „Przydybać”

<sup>9</sup> Nazwa „misterium” wywodzi się od greckiego słowa „*mysterion*” – tajemnica. Oznacza ona zjawisko religijne o charakterze parateatralnym, którego źródła sięgają starożytnych kultów agrarnych, służących celebrowaniu przemijania i odradzania się natury. Do takiej koncepcji misterium teatralno-religijnego nawiązała tragedia grecka, zwłaszcza – zdaniem F. Nietzschego – dokonania Ajschylosa i Sofoklesa. Z drugiej strony, misterium to pojęcie o charakterze genologicznym, dotyczące średniowiecznego widowiska teatralno-religijnego. W *Bazilissie Teofanu* pojęcie misterium oznacza tajemnicę, rytualne wtajemniczenie; odwołuje się do obrzędowych początków teatru. T. Miciński (*Teatr – Świątynia*. W zb.: *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski. Antologia*. Oprac. I. Sławińska, S. Kruck. Warszawa 1966, s. 195) w roku 1905, czyli w czasie, gdy napisał pierwszą wersję *Bazilissy*, skonstatował: „teatr grecki powstaje z misteriów, czyli wtajemniczeń człowieka w podziemia i głębinę duszy [...]”. Zob. M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*. Przeł. S. Tokarski. T. 1. Warszawa 1988, s. 205.

<sup>10</sup> Przewyciężenie mechanicyzmu psychologii asocjacyjnej oznacza zerwanie z przeświadczeniem, że czasowość świadomości sprowadza się do jej trwania w czasie. Myślenie takie koresponduje m.in. z nietzscheańską ideą wiecznego powrotu, która wyklucza możliwość mierzenia czasu. H. Buczyńska-Garewicz (*Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*. Kraków 2003, s. 27, 128) wyjaśnia: „Jedynym określeniem tego, kiedy następuje powrót wszystkiego, jest uchwycenie chwili pełnej afirmacji”.

<sup>11</sup> Niechęć do teoretycznej spekulacji i chłodnej logiki łączy Micińskiego z Nietzschem.

<sup>12</sup> Zob. m.in. E. Boniecki, „*Duch się we mnie wicherzy*”. *Tadeusz Miciński wobec zagadki człowieka*. Warszawa 2000. – M. Głowiński, *Maska Dionizosa*. W: *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchoń, labirynt*. Kraków 1994. – W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xiegi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*. Bydgoszcz 2002. – Rzewuska, *op. cit.*

<sup>13</sup> Według Arystotelesa „ci, którzy poddają się wtajemniczeniu w misteria, nie mają dowiadywać się czegokolwiek, ale doznawać, cierpieć czy też doświadczać” (cyt. za: W. Burkert, *Starożytne kultury misteryjne*. Wstęp, przekład, oprac. K. Bielański. Bydgoszcz 2001, s. 131–132). Samo życie w ten sposób staje się formą poznania. Zob. także H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*. Wrocław 1976, s. 107.

ludzkie „Wielkie Wszystko” i zamknąć w skończonej formule – to prawdopodobnie sposób dotarcia do Idei Wielkiej Syntezy, metoda odkrywania jednostkowej i społecznej prawdy o człowieku: odsłonięcie mrocznych zakamarków jego podświadomości. Punktem wyjścia w dramacie jest poszukiwanie adekwatnego języka, który w swej zmienności, wieloznaczności i dialektyce zachowa twórczą moc i będzie potwierdzał wartość rzeczy. Stworzona przez Micińskiego z językowych figur, przypominających alchemiczne formuły, postać bazylissy posiada zdolność kumulowania pierwotnych doświadczeń i absolutyzowania swej inności<sup>14</sup>. Dodajmy, że pierwotne doświadczenie ujawnia się tutaj poprzez wyeksponowanie pierwiastka zwierzęcego oraz gloryfikację natury. Zaklęciem oddającym to doświadczenie jest właśnie słowo „Dionizos”. Bazyliszę Teofanu charakteryzuje wewnętrzny dynamizm. Pogoń za stanem pełni, utożsamionym w dramacie z pragnieniem wolności, oznacza ścieranie się „ludzkiego zwierzęcia” z ogniem ducha, a Dionizosa z Chrystusem<sup>15</sup>. Tajemne zazębianie się życia, cierpienia i śmierci występuje wyraźniej w ewangeliach niż w misterium dionizyjskim, a fragment mitu o odrodzeniu Dionizosa nie zawsze ma swój odpowiednik w rytuałach misteryjnych<sup>16</sup>. To też w *Bazylissie* samo przyzywanie imienia Dionizosa prowadzi do konotacji chrześcijańskich.

Dochodzenie do prawdy poprzez poszukiwanie siły kreacyjnej w słowie, a właściwie poprzez „roztajemniczenie” słów oraz przekroczenie barier poznania dyskursywnego przywodzi na myśl założenia symbolizmu, również symbolizmu rosyjskiego. W gąszczu tropów interpretacyjnych, jakie można odnaleźć w *Bazylissie*, przywołanie filozofii symbolistów rosyjskich wydaje się tak samo uprawnione jak poszukiwanie analogii w starożytnych kultach misteryjnych, w nietzscheanizmie czy bezpośrednio w ewangelii. Spoglądając na tekst *Bazylissy* przez pryzmat słowa-klucza, jakim jest „Dionizos”, nie wyłączam po prostu pewnych zbieżności w sposobie interpretowania mitu dionizyjskiego przez wybranych symbolistów rosyjskich i przez Tadeusza Micińskiego.

Greckiego boga wprowadził do europejskiej świadomości przede wszystkim Nietzsche<sup>17</sup>. Mit dionizyjski doskonale wpisywał się w rytm zjawisk cywilizacyjnych i kulturowych przełomu XIX i XX wieku. Rozwój miast, wyraźnie zwiększająca się społeczna mobilność, zauważalna uniformizacja, standaryzacja i ko-

<sup>14</sup> O zależności między pojęciem inności a *sacrum* pisze W. Stróżewski (*O możliwości sacrum w sztuce*. W zb.: *Sacrum i sztuka*. Oprac. N. Cieślińska. Kraków 1989, s. 25). *Sacrum* często znaczy to, co inne, ale również „pierwotne doświadczenie inności może zostać zinterpretowane jako święte”. Zob. także Burkert, *op. cit.*, s. 162.

<sup>15</sup> Porównanie Teofanu do natury wydaje się dodatkowo uzasadnione myślą Nietzschego – przywołajmy głos przyrody z *Narodzin tragedii* (N 75): „Bądźcie, jak ja – wśród nieustannej zmiany zjawisk wiecznie twórcza, wiecznie do bytu zmuszająca [...]”

<sup>16</sup> Motyw duchowego odrodzenia wyraźnie zasygnalizowany jest w *Nowym Testamencie* (zob. np. *Ewangelię św. Jana*, rozdz. 3); starożytne misteria i odpowiadające im mity eksponowały motyw transformacji, pojmowanej w kategoriach biologicznych jako nowe narodziny (koźlę musiało umrzeć, aby z ziemi ponownie wyrosły winne pędy). Zob. Burkert, *op. cit.*, s. 141–143, 176 n. – H. Rahner, *Mit grecki a ewangelie*. W zb.: *Biblia dzisiaj*. Red. J. Kudasiewicz. Kraków 1969, s. 152 n. – J. G. Frazer, *Złota gałąź*. Przeł. H. Krzeczkowski. Warszawa 1996, s. 308–332. – K. Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*. Przeł. I. Kania. Kraków 1997, s. 212 n.

<sup>17</sup> Oprócz prac F. Nietzschego dla recepcji mitu dionizyjskiego znaczenie miały także opracowania F. Creuzera, J. J. Bachofena, J. Burckhardta, E. Rohdego. Zob. M. Głowiński, *op. cit.*, s. 14 n.

mercjalizacja życia codziennego tworzyły podwaliny społeczeństwa masowego i jednocześnie zatimizowanego. Toteż doświadczeniem człowieka *fin de siècle* u stało się poczucie dezintegracji i wyobcowania. Moderniści odwołali się do mitu dionizyjskiego, dostrzegając paralelę między nim a współczesnością. Analogii poszukiwali w mrocznych prapoczątkach świata antycznego i w mistycyzmie rytuałów eleuzyjskich czy dionizyjsko-orfickich, kultywowanych jeszcze w pierwszych wiekach chrześcijaństwa. To „równanie kulturowe”<sup>18</sup> miało pomóc w opisanu współczesnego chaosu, ale zarazem było sposobem na reintegrację i ocalenie „rozbitej” rzeczywistości.

Diagnoza postawiona cywilizacji przez Nietzschego opierała się na przeświadczeniu o końcu metafizyki, o wydziedziczeniu człowieka z obrzędowych źródeł przeżycia i egzystencjalnej tajemnicy<sup>19</sup>. U podstaw takiego stanu rzeczy tkwiło, według autora *Narodzin tragedii*, naiwne przekonanie o potędze teoretycznego poznania: „niewzruszona wiara, że myślenie sięga po przewodniej nici przyczynowości aż w najgłębsze przepaści istnienia i że myślenie zdolne jest nie tylko poznać istnienie, lecz nawet je poprawić [...]” (N 68). Głównym oskarżonym został Sokrates – obdarzony krytycznym umysłem antymistyk, który, zdaniem niemieckiego filozofa, przyczynił się do śmierci tragedii<sup>20</sup>. Sokrates podważył sens istnienia „kultury tragicznej” i człowieka dionizyjskiego. Ukształtował za to typ moralny człowieka zorientowanego scjentystycznie, który „w określonej wierze w możliwość zgłębienia natury rzeczy daje wiedzy i poznaniu moc powszechnego lekarstwa, a błąd pojmuje jako zło samo w sobie” (N 69). Mechanizmy pojęć, sądów, wniosków stały się szkołą cnoty i rozważań. Mądrość ustąpiła „praktycznej” i „egoistycznej” nauce, a przywiązanie do szczęścia ziemskiego i ludzenie się, że świat jest prosty, spowodowało, iż odstąpiono od wiary w wyższą przyczynowość. „*Deus ex machina* zastąpił metafizyczną pociechę” (N 78). Współczesny świat poddał się optymistycznej iluzji, a człowiek znalazł się w budowanej skrzętnie przez siebie samego pułapce. Rozpoznanie przypadkowych fragmentów rzeczywistości nie jest bowiem tożsame z odkryciem zagadek bytu, nie zbliża ani do istoty świata, ani do otchłani ludzkiego ducha. Rozum napotyka w końcu na barierę. Apologia „życia rezolutnego” i „sokratycznej uciechy” z posiadanej wiedzy stała się przyczyną „spustoszenia” europejskiej kultury, spowodowała tworzenie namiastek dawnych wiar: tzw. „czystej sztuki” i „czystego poznania”<sup>21</sup>. Tymczasem u kresu działań poznawczych jako ich konsekwencja i cel czeka – według

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 8.

<sup>19</sup> Nietzschego nie zniwelował pojęcia Boga. Pierwiastek metafizyczny krystalizuje się, według niego, w człowieku. Zob. T. Meyer, *Nietzsche und die Kunst*. Tübingen 1991, s. 616. Cyt. za: M. K o p i j, *Inspiracje nietscheańskie u Tadeusza Micińskiego*. W zb.: *Friedrich Nietzsche i pisarze polscy*. Red. W. Kunicki. Poznań 2002, s. 100.

<sup>20</sup> Realizacją artystyczną sokratyzmu była tragedia Eurypidesa. Nietzschego pisze (N 57): „I Eurypides był w pewnym znaczeniu tylko maską; przemawiającym przezeń bóstwem był nie Dionizos ani też Apollo, lecz zgoła nowo narodzony demon, zwany Sokratesem. Oto nowe przeciwieństwo: dionizyjskość i sokratyzm, i ono zgubiło dzieło sztuki tragedii greckiej”.

<sup>21</sup> E. B i e ņ k o w s k a (*Dwie twarze losu. Nietzsche i Norwid*. Warszawa 1975, s. 30, 31) następująco komentuje w oparciu o prace Nietzschego z lat 1883–1888 jego krytyczne spostrzeżenia dotyczące współczesności: „dawne namiętności usiłuje się zastąpić narkotykami [...]. Cywilizacja, która utraciła siły twórcze, przebiera się w kostiumy wszystkich epok i ludów, mizdrząc się do lustra [...]. Stąd [...] odpychający eklektyzm”.

autora *Ecce Homo* – mit. Nietzsche nie stawiał jednak na piedestale religii. Twierdził wręcz, że w czasach „martwej kalkulacji” to ona działa na mit destrukcyjnie<sup>22</sup>. Pierwoplanową rolę w procesie poznania wyznaczył sztuce. Dzięki niej człowiek dociera do jądra rzeczywistości. Ale tragiczna prawda o życiu może wywołać wstrząs. Grecy poznali ją z opowieści o królu Midasie i Sylenie, który na pytanie, co jest najlepsze dla człowieka, odpowiedział: „nie rodzić się, [...] być niczym. [...] wnet umrzeć” (N 25). Doświadczyli w ten sposób przerażenia bytem. W całej ostrości ujrzeli los Prometeusza, Edypa, Orestesa.

Nie ma wątpliwości, że poznanie potrzebuje sztuki<sup>23</sup>. Nie wypełnia ona jednak do końca swego zadania wobec człowieka, nie wyzwala go od lęków. W *Narodzinach tragedii* Nietzsche konstatuje: „z pierwotnego tytanicznego szeregu bóstw grozy, dzięki apollinijskiemu dążeniu do piękna, rozwinął się [...] olimpijski szereg bóstw radości [...]” (N 26). Okazało się, iż „prawdziwe jestestwo i prajedno, jako wiecznie cierpiące i pełne sprzeczności, potrzebuje też do swego ustawicznego wyzwolenia [...] rozkosznego pozoru [...]” (N 28). Rola ukoiciela przypadła więc Apollinowi. Grecki bóg-wróż stał się najdoskonalszym obrazem *principii individuationis*: „Tak to wyrywa nas żywioł apollinijski z ogólności dionizyjskiej i budzi nasz zachwyty dla jednostek [...]” (N 93)<sup>24</sup> – konkluduje Nietzsche. Wbrew pozorom nie ma sprzeczności między tragicznym poznaniem a złudzeniem. Przeciwnie – są wszak częściami całości, toteż Apollo stanowi konieczne dopełnienie Dionizosa, „apollinijskim zobrazowaniem dionizyjskiej prawdy” okazuje się zaś po prostu antyczna tragedia. Nietzsche usakralił sztukę, odkrył w niej narzędzie dekonstrukcji poglądu teoretycznego, zakwestionował zasadę indywidualizacji, która uniemożliwia spoglądanie na postaci w sposób uniwersalny – jako na „odwieczny typ”, a nie na konkretny przypadek. Sztuka powinna przewycięzać rzeczywistość i jednoczyć indywidualium z prabytem. Nietzsche wywiódł genezę tragedii z przełamującego izolację jednostki dytyrambicznego chóru satyrów.

Filozof stwierdza w *Narodzinach tragedii*:

Wzruszenie dionizyjskie może udzielić całemu tłumowi tej zdolności artystycznej widzenia się w otoczeniu takiego roju duchów, z którym wewnątrz czuje się jednym. Ten proces chóru tragicznego jest prazjawiskiem dramatycznym: widzieć przed sobą samego siebie zmienionym i teraz działać, jak gdyby weszło się rzeczywiście w inne ciało [...]; tu już ustaje indywidualium skutkiem wejścia w obcą naturę. A nadto zjawisko to występuje epidemicznie: cała gromada czuje się w ten sposób oczarowana. [...] Dziewice, które z gałęziami wawrzynu w dłoni dążą uroczyscie do świątyni Apollina, [...] pozostają, czym są [...]; chór dytyrambiczny jest chórem odmieńców, którzy zgoła zapomnieli o swej obywatelskiej przeszłości [...]; stali się beczasowymi, poza wszelką społeczną sferą żyjącymi sługami swego boga. [N 42, 43]

Prawzór człowieka stanowił lustrzane odbicie satyra, zachwyconego bliskością boga i znającego wszechpotęgę przyrody.

Dionizos – przywódca „marzycielskiego orszaku” z *Narodzin tragedii* – stał się znakiem wyzwolenia z „pęt indywidualnych” i został odczytany jako bóg jed-

<sup>22</sup> Mimo że mit jest „koniecznym założeniem każdej religii” i jest niezbędny człowiekowi. Zob. N 80.

<sup>23</sup> Zob. M. P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*. Kraków 1997, s. 338.

<sup>24</sup> Nietzsche pomija fakt, iż Apollina i Dionizosa łączą wspólne źródła kultu delfickiego. Sztuka wieszczona, *apogeeum* kultu Apollina rodzi się z „manii” (gr. *mania*), czyli z szaleństwa, z mistycznego uniesienia. Zob. G. Colli, *Po Nietzschem*. Wstęp, przekład S. Kasprzyśiak. Kraków 1994, s. 41–42.

nolitej, sankcjonowanej rytuałem, zbiorowości. Kumulujący energię tłum ilustrował aktywizm i żywiołowość, a zarazem ekstazę i szaleństwo. Stwarzał szanse przekroczenia granic własnego „ja”. Wyjście poza immanencję „ja” otwierało możliwość pierwotnego pojmowania świata i odnalezienia więzi z całością bytu. Zjednoczenie gromady w ramach obrzędu miało wymiar odrodzeniowy, zakładało istnienie pierwiastka orgiastycznego, który, z jednej strony, odzwierciedlał chaos bytu, przede wszystkim jednak stanowił rekonstrukcję aktu stworzenia<sup>25</sup>. Dzięki mitowi dionizyjskiemu dokonana się nobilitacja zbiorowości. Toteż w pierwszej dekadzie XX wieku uległa reinterpretacji prosta opozycja: samotna, wrażliwa jednostka kontra bezduszna i bezrozumna gromada. Oto siłą mistycznego utożsamienia tłum przeistoczył się w jedno chóralne ciało: Dionizosa<sup>26</sup>, a obrzęd stał się sposobem wyrażania zbiorowej woli, dążeniem do ładu świata.

Cierpienie misteryjnego Dionizosa – rozdartego na kawałki, umierającego i tajemniczo się odradzającego – oddaje nie tylko los świata podzielonego na atomy, ale przede wszystkim ukazuje narodziny sakralnego rytuału wokół wydarzenia męki i ofiary. Tym samym staje się aktem dającym początek kulturze. Z inspiracji nietzscheanizmem i filozofią dionizyjską ukształtował się w pierwszych latach wieku XX rosyjski symbolizm<sup>27</sup>. Maria Cymborska-Leboda konstatuje:

To właśnie mit Dionizosa odsłonił w rosyjskim symbolizmie swój „istotowo-syntetyczny” charakter. Stał się archetypem: dawcą sensu i „formy” ożywiającej kulturę. Jako „kwintesencja symboli” wyrażał uniwersalne znaczenie antropologiczne oraz widzianą poprzez ów uniwersalizm współczesną sytuację człowieka, z którą identyfikowało się zbiorowe „my” symbolistów [...] <sup>28</sup>.

Dialog kultur w ujęciu symbolistów nie tylko obejmował zderzenie dawności ze współczesnością, ale również kontaminował Północ z Południem, a przede wszystkim Wschód z Zachodem. Kluczowe stały się więc pojęcia jedności, całości i pełni oraz racje eksponujące podobieństwa, a nie różnice pomiędzy odmiennymi kulturami i systemami religijnymi<sup>29</sup>. Podstawową rolę odegrał mit pojmowany jako skondensowany obraz świata oraz przeświadczenie o nieuniknionym tragicznie istnieniu, ale też o wyjątkowym znaczeniu „ponadindywidualizmu”, tworzącego fundament moralności. A zatem mistyczna afirmacja jednostki jest możliwa tylko w ramach żywej wspólnoty. Stąd już krok do chrześcijańskiej interpretacji mitu dionizyjskiego i przeświadczenia o ożywym wpływie nieascetycznego i wolnego od formalizmu ducha pogańskiego na religię chrześcijańską. Nietzsche zawładnął wyobraźnią Europejczyka odsłaniając tajemniczą twarz boga upojenia i obfitości. O wielkim zainteresowaniu Dionizosem przesądziło odkrycie w nim pierwiastka ducho-

<sup>25</sup> W ten sposób mogło dojść do rehabilitacji pojęcia materii, ludzkiej seksualności i ciała.

<sup>26</sup> Zob. Głowiński, *op. cit.*, s. 24.

<sup>27</sup> Jak wielkie było oddziaływanie mitu dionizyjskiego na symbolistów rosyjskich, świadczą słowa S. Goroddeckiego: „Wszyscy byli kapłanami Dionizosa” (cyt. za: M. Cymborska-Leboda, *Twórczość w kręgu mitu. Myśl estetyczno-filozoficzna i poetyka gatunków dramatycznych symbolistów rosyjskich*. Lublin 1997, s. 16). Nawiązania do mitu decydowały o „prawdziwości” symbolizmu. Relację: symbolizm rosyjski a dionizyjskość – omawia także Głowiński w *Masce Dionizosa*.

<sup>28</sup> Cymborska-Leboda, *op. cit.*, s. 16.

<sup>29</sup> Zob. m.in. A. Dudek, *Wizja kultury w twórczości Władysława Iwanowa*. Kraków 2000, s. 59–66 (rozdz. *Wszelchność*).



wego. Symboliści rosyjscy – zwłaszcza Władimir Iwanow – nadając szczególne znaczenie symbolowi ofiarnej śmierci, wyeksponowali eschatologiczny wymiar kultu Dionizosa. Zbliżyli się tym samym do idei orfizmu<sup>30</sup>.

Według orfików ekstaza wspólnego tańca była formą uwolnienia z cielesności, „wystąpienia” duszy, czyli *de facto* komunikowała o jej nieśmiertelności. Jednostka dotykała całości bytu. Dokonywało się symboliczne rozdzielanie dopełniających się pierwiastków: ciężącego ku cielesności (tytanicznego) i dionizyjskiego (duchowego); powtórzenie historii rozszarpania przez Tytanów i odrodzenia Dionizosa Zegreusa. Misteria jednak były „zbyt kruche”, by mogły przetrwać jako religie<sup>31</sup>. Szczególną moc zyskało samo pojęcie ofiary. Odkryto zbawczy charakter cierpienia. Mit Dionizosa stał się prefiguracją „prawdy chrześcijaństwa”<sup>32</sup>, sam Dionizos zaś – nieodstępnym cieniem Chrystusa. Zrozumienie, akceptacja i przyjęcie prawdy zawartej w tym micie otwierało perspektywę odrodzenia człowieka.

W *Bazylissie Teofanu* odnaleźć można nieomal wszystkie elementy złożonej, postrzeganej przez pryzmat mitów antyku, nietszcheanizmu i symbolizmu, religii dionizyjskiej: dążenie do syntezy różnych systemów kulturowych, kategorie pełni i całości, dotyczące tutaj nie tylko problematyki chaosu świata, ale i samej definicji człowieka, która zbudowana została wokół szeroko rozumianej, nie odzęgającej się także od pojęcia *Übermensch*’a, dionizyjskości<sup>33</sup>. W dramacie Micińskiego wszechobecnemu imieniu Dionizosa towarzyszy kult orgiastyczny i ekstaza, stanowiące metaforę czy wręcz maskę przeżyć grupowych i jednostkowych.

Teofanu, a właściwie Anastaso, była córką szynkarza z Lakedemonu, która poprzez małżeństwo z Romanem, synem Konstantyna VII Porfirogenety, została w X wieku cesarzową Bizancjum<sup>34</sup>. W dramacie Micińskiego pojawia się ona po raz pierwszy w kościele Myriandron na ceremonii pogrzebowej Autokratora Konstantyna<sup>35</sup>. Jarzące się światła, „refleksy mozaik, lustra kryształów, tarcze złot”

<sup>30</sup> Co nie znaczy, że można postawić znak równości pomiędzy orfizmem a symbolizmem rosyjskim. W micie Orfeusza następuje połączenie kreacji artystycznej, śmierci i zmartwychwstania: utracone życie może być odnowione przez sztukę. Jednocześnie, zwłaszcza w romantycznej tradycji literackiej, Orfeusz jest figurą zjednoczenia tego, co rozdzielone. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1994, s. 175. – M. Siwiec, *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval w kontekście epoki*. Kraków 2002, s. 13. O orfizmie zob. m.in. A. Krokiewicz, *Studia orfickie*. Warszawa 1947. – T. Zieliński, *Religia starożytnej Grecji. Zarys ogólny. Religia hellenizmu*. Wrocław 1991, s. 102–104.

<sup>31</sup> Zob. Burkert, *op. cit.*, s. 195.

<sup>32</sup> Symboliści rosyjscy, zwłaszcza W. Iwanow, wyeksponowali w micie dionizyjskim motyw cierpienia, ofiary i „triumfującego powrotu”. Zob. W. Iwanow, *Poezje*. Oprac., wstęp S. Pollak. Warszawa 1985, s. 9. – Cymborska-Leboda, *op. cit.*, s. 250–269. Pamiętajmy jednak, że motyw ten nie zawsze odgrywał najistotniejszą rolę w misterium dionizyjskim. Odtwarzanie śmierci i zmartwychwstania boga związane było z cyklicznością procesów przyrody, nie antycypowało pojawienia się doskonalszej jakości – życia nowego.

<sup>33</sup> Zob. Głowiński, *op. cit.*, s. 25–26.

<sup>34</sup> Informacje podaję za przypisami w: M 283–284. Zob. także m.in.: Ziejka, *op. cit.*, s. 289–292. – H. W. Haussig, *Historia kultury bizantyjskiej*. Przeł. T. Zabłudowski. Warszawa 1980, s. 322.

<sup>35</sup> Nazwą „Myriandron” Bizantyjczycy określali potocznie kościół Świętych Apostołów. Była to jedna z najwspanialszych świątyń Konstantynopola, a zarazem zbiorowy grobowiec cesarzy, cesarzowych i dostojników. Obraz wnętrza kościoła w dramacie Micińskiego nie jest kopią kościoła Myriandron ani żadnej konkretnej świątyni bizantyjskiej; „jest wizją oddającą istotę bizantyjskiej sztuki sakralnej, jej ikonografii, teologii i liturgii” (T. Wróblewska, przypisy w: M 286).

oraz ewokujący aurę śmierci sarkofag tworzą dla niej tło. W koronie cesarzowej widnieją mistyczne słowa Jezusa: „Pokój wam! ja jestem światłość świata”, narzucające sposób postrzegania Teofanu w nimbie chwały Bożej<sup>36</sup>. Ale ów niebiański kontekst ujmując cesarżową również w perspektywie wspólnoty, eksponuje jej odnowicielskie i zbawcze ambicje. Królowanie zawiera w sobie myśl o boskości. W przypadku Teofanu chodzi też o królowanie ostateczne i spełnienie egzystencjalnej misji: przemianę człowieka, przywrócenie mu stanu szczęśliwości, powołanie Niebieskiej Jeruzalem tu i teraz. Przypomnijmy, że Nowa Jeruzalem – miasto nieśmiertelnych – nie potrzebuje światła z zewnątrz, bo oświetla ją chwała Boga<sup>37</sup>. Światło stanowi „absolutną metaforę” boskości, jest „ikoną” boskiej energii<sup>38</sup>. Jednak symbolikę światła interpretować można na dwa sposoby: z jednej strony, wiąże się je z jasnością oraz poznaniem szczegółów składających się na obraz ziemskiej rzeczywistości. Z drugiej strony, światło to blask, który – sięgnijmy do szkiców Siergieja Awierincewa – „zachwyca duszę, wprowadza umysł w uniesienie i oślepia oczy”<sup>39</sup>. Może być siłą niszcząca jak płomień. Światło rozsiewane przez bizantyjskie „tarcze złot” nie jest radosną przejrzystością, lecz „ciężkim” blaskiem, utożsamianym z chwałą. Nieprzenikliwy złoty blask implikuje pojęcie mroku, „ciemności Boskiej” jako – co wydaje się tylko w pierwszym momencie paradoksem – synonimu Boskiego światła<sup>40</sup>. Nieopozycyjna jedność blasku i mroku jest komunikatem o niemożności intelektualnego kontemplowania Boga; znakiem „świętej nieświadomości”<sup>41</sup>.

Symbolika złota posiada wspólny mianownik z symboliką solarną: stanowi go idea „świętego króla”, który zapewnia poddanym nadejście „złotego wieku” czy „królestwa Słońca”. Według filozoficznych koncepcji Micińskiego słońce symbolizuje idealne uniwersum. W *Bazylissie Teofanu* twórczą energią, dążącą do owego uniwersum, jest tytułowa bohaterka. Złoto i drogocenne kamienie jednocześnie deifikują i odrealniają postać cesarzowej. Ich blask raz łączy ją z obszarem idealnym, to znów z lustrzaną przestrzenią sztuczności, migawkowo zatrzymującą postać w bezruchu. Lustra i gładkie, połyskliwe mozaiki odbijają oraz zwielokrotniają postać bazylissy. „Tworzą” kopie Teofanu, „wciągając” jej sylwetkę w „sztuczną naturę” wystroju świątyni. Toteż cesarżowa balansuje między idealnym uniwersum a bizantyjskim światem realnym, który przypomina steatralizowaną przestrzeń – magiczne zwierciadło rzeczywistości<sup>42</sup>.

<sup>36</sup> P. Florenski (*Ikonostas i inne szkice*. Przeł. Z. Podgórzec. Wstęp J. Nowosielski. Posłowie W. Panas. Kraków 1984, s. 207) pisze: „Bóg jest światłością – nie należy tego rozumieć w znaczeniu moralnym, lecz jako osąd odbioru duchowego, a konkretniej – odbioru chwały Bożej”.

<sup>37</sup> Zob. *Apokalipsa św. Jana* 21, 23.

<sup>38</sup> Zob. S. Awierincew, *Na skrzyżowaniu tradycji*. (*Szkice o literaturze i kulturze wczesnobizantyjskiej*). Przeł., wstęp, noty biogr. D. Ulicka. Warszawa 1988, s. 184.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 186–187.

<sup>40</sup> Zob. *ibidem*, s. 186, 188. Konkretyzacją „przejrzystej jasności” i „ciężkiego blasku” w kościelnej sztuce są szkło witraży kościołów Zachodu i złoto jako tło mozaik w sztuce Bizancjum. Nowotestamentowa wizja Niebieskiej Jeruzalem jest źródłem obu sposobów rozumienia światła. Można dodać, że tak jak światło stanowi ikonę boskiej energii, tak złoto jest ikoną światła.

<sup>41</sup> Zob. Dionizy Areopagita, *O Imionach Bożych*. W: *Pisma teologiczne, imiona Boskie, teologia mistyczna*. Przeł. E. Bulhak. Kraków 1997, s. 110.

<sup>42</sup> Na rolę zwierciadła w *Bazylissie Teofanu* zwróciła uwagę J. Wróbel w pracy *Misteria czasu. Problematyka temporalna Tadeusza Micińskiego* (Kraków 1999, s. 64–95).

Świątynia stanowi ziemski archetyp Niebieskiej Jeruzalem. Jest ona zarazem wizerunkiem wszechświata, odtwarzającym jego matematyczną strukturę<sup>43</sup>. Błyszczące wewnątrz kościoła Myriandron wiernie rekonstruuje biblijną symbolikę świętych kamieni. Motyw zbudowanej na fundamencie drogocennych kruszców Niebieskiej rzeczywistości uzupełniają wizje bestii z księgi Ezechiela. Obrazy implikujące biblijne asocjacje zdają się wchłaniać w siebie uobecnione plastycznie ślady innych kultur: egipskiej, greckiej, celtyckiej. Ale najwyższą sferę owego uniwersum tworzą złoto i „morze kryształu”, będące odwołaniem do hołdu składanego paschalnemu Barankowi w *Apokalipsie*. Hymn monachów nad trumną Konstantyna jednoznacznie przywodzi na myśl archetyp odrodzenia. Światła i synkretyczna gra obrazów, witraży i mozaik współtworzą aurę Boskości, są widowym znakiem Piękna, potencjalnej odnowy świata<sup>44</sup>.

Teofanu, zwłaszcza w akcie I, w kościele Myriandron i w scenach w Złotym Pałacu wydaje się wznosić ponad rzeczywistością, jest jakby zawieszona między nadaną i ceremonialną boskością władców, pragnieniem odnalezienia Boga w człowieku a otchłanią ludzkiej niemożności. Raz – pochylając się nad sarkofagiem bądź przywołując postać Dionizosa czy motyw zstępowania do piekieł – zwraca się ku światu chthonicznemu, to znów, wstępując na tron, pozornie wznosi się ku górze. Oscyluje między boskim mrokiem a oślepiającym światłem. Wszakże ciemność i jasność tworzą dopełniającą się całość: w harmonijnej koincydencji mogą definiować kategorię boskości. Jednak uobecniają nie tylko ideę „rajskiego” dualizmu, ale również burzącą pierwotny porządek binarną opozycję, która oznacza zerwanie ontologicznej ciągłości, rozłam, podział, grę przeciwieństw, afirmację i negację, dobro i zło. Opisują głębię ludzkiej duszy. Mrok Złotego Pałacu odzwierciedla świat wewnętrzny bazylissy. Tylko w najgłębszym zakamarku duszy, w owej „wewnętrznej twierdzy”, może zdarzyć się coś najbardziej niezwykłego: spotkanie z Absolutem, Bogiem, wymarżonym przez Teofanu Dionizosem<sup>45</sup>. Bazileus Nikefor potwierdza psychiczny charakter bizantyjskich przestrzeni w dramacie: „Grzechem staje się wola, która nie wychodzi ze Złotego Pałacu marzeń” (M 112).

Na opozycji góry i dołu, dnia i nocy, światła i ciemności oparta jest poetyka misterium. Toteż przestrzeń w dramacie Micińskiego nie jest tylko sztafajem, ale współtworzy wizję człowieka-boga: „Spójrz w Twoją duszę – jest w niej światło i ciemność, otchłani i gwiazdy, zwierzę na czterech nogach i Cherubim z skrzydłami bez liczby – wszystko to zwie się w Tobie – Człowiek!” (M 83) – mówi do Teofanu Roman Melodos. Ruch wertykalny opisuje wedle symbolistów istotę aksjologicznego przeżycia, zdolność do duchowej przemiany, podkreśla twórcze możliwości człowieka. W istocie rekonstruuje labirynt wewnętrznych doznań i wahań bazylissy, po-

<sup>43</sup> Zob. J. H a n i, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*. Przeł. A. Q. L a v i q u e. Kraków 1998, s. 34.

<sup>44</sup> W literaturze mistycznej świątynia czy miasto pojmowane jako „święte centrum”, wypełnione światłem, błyszczące klejnotami są przedstawione jako trudny do osiągnięcia ideał, cel wędrówki. Zob. W. G u t o w s k i, *Chaos czy ład? (Symbolika reintegracji we wczesnej twórczości Tadeusza Micińskiego)*. W zb.: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, s. 244–245. W *Bazylissie Teofanu* „święte centrum” jest przestrzenią zastaną, miejscem świętości skodyfikowanej i nieautentycznej, stanowi zatem punkt wyjścia w poszukiwaniu doskonałości. Jest ideałem, lecz *à rebours*.

<sup>45</sup> Postrzeganie duszy jako wewnętrznej budowli, zamku, twierdzy pojawiało się w pismach m.in. Teresy od Jezusa (z Avili) czy u Mistraza Eckharta. Miciński tłumaczył pisma Teresy z Avili. Na podobieństwa motywów wskazuje M. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a w podręczniku *Literatura Młodej Polski* (Warszawa 1992, s. 164).

trzebę osiągnięcia ideału. W Bizancjum kojarzone z ideą boskości pojęcia władzy i państwa znalazły się w sposób naturalny w więzach ortodoksji i uległy petryfikacji. Cesarstwo wszak istnieje z woli Boga i opiera się na łasce Niebios: po co wprowadzać jakiegokolwiek zmiany?<sup>46</sup> Idea paralelizmu monarchy i Boga nie zakładała automatycznie sakralizacji osoby cesarza ani tym bardziej nie obdarzała go „mesjanistyczną rolą”, przyznawała mu jednak szczególny charyzmat, dzięki czemu bazileus mógł być traktowany jak osoba nadprzyrodzona, której czyny nie podlegają ludzkiemu sądowi. Był pomazańcem Bożym<sup>47</sup>. Charyzmatyczny charakter imperatora przejawiał się w rozbudowanych ceremoniach dworskich<sup>48</sup>. Toteż w przestrzeni Bizancjum nie może się dokonać restytucja kosmicznej harmonii. Teofanu, chcąc zrewolucjonizować swoje królestwo i odnowić pojęcie „człowieka”, musi utrzymać władzę, a ta narzuca udział w mistyfikacji ceremoniału i wymusza poddanie się panującym w państwie, zniechęconym mechanizmom; implikuje konieczność dopuszczania się zbrodni, odrzucenia ludzkich norm i poświęcenia siebie, czyli ustanowienia indywiduum jako jedynego probierza wartości. Radykalne, oczyszczające działania – odrodzenie przez ofiarę i krew – wydają się możliwe i skuteczne tylko o tyle, o ile wykorzystają obowiązujące, oparte na teokracji, formalizmie i „teologii imperialnej” zasady<sup>49</sup>. Bohaterka uczestniczy w dialektycznym misterium władzy i człowieczeństwa, w którym tak naprawdę nie może – choć taka jest jej intencja – zwyciężyć odnowione, prawdziwe Życie. Afirmacja życia stawia bazylissę w sytuacji tragicznej. Tylko wzniesienie się ponad profanicznym „dołem” daje szansę osiągnięcia pełni, ale droga ku owej pełni wiedzie przez destrukcję.

Brat Teofanu, Choerina, reprezentujący w dramacie pierwiastek zniszczenia, powiada: „My oba węże, tylko że Ty wznosisz się do księżycy, ja pełzam wśród zadżumionej, przemierzłej, realnej ojczyzny”. Równocześnie zauważa, że „wielkość ma w sobie coś kłócącego się z pojęciem życia” (M 131), i jednoznacznie utożsamia ją z władzą. Zgodnie z zasadą analogii odpowiednikiem „góry”, boskości, nieba w makrokosmosie jest królewski tron w rzeczywistości ziemskiej. W architekturze bizantyjskich pałaców cesarskich sala tronowa stanowiła wzór dla chrześcijańskiej bazyliki, przeznaczonemu na tron miejscu w apsydzie odpowiadało miejsce na ołtarz w bazylice<sup>50</sup>. W Złotym Pałacu tron stanowi centrum przestrzeni. Przyjrzyjmy się imponującej ewokacji Micińskiego:

<sup>46</sup> Zob. *Bizancjum. Wstęp do cywilizacji wschodniorzymskiej*. Oprac. N. H. Baynes, H. S. L. B. Moss. Przeł. E. Zwołski. Warszawa 1964, s. 9, 119–126.

<sup>47</sup> „*Basileús*” (gr.) – król, wódz, władca, cesarz. W Bizancjum nazwa „*basileus*” była przyjmowana jako określenie funkcji najwyższego władcy (metaforycznie mogła być odnoszona do Boga). Bizantyjski bazileus występował jako prawny następca rzymskich imperatorów. „*Basilissa*” (gr.) – królowa, żona archonta-króla. Zob. *Słownik grecko-polski*. Red. Z. Abramowiczówna. T. 1. Warszawa 1958, s. 418, 419. – *Księga imion świętych*. Oprac. H. Fros, F. Sowa. T. 1. Kraków 1997, s. 375, 379. – A. Uspienski, W. M. Żywow, *Car i Bóg. Semiotyczne aspekty sakralizacji monarchy w Rosji*. Przeł., wstęp H. Paprocki. Warszawa 1992, s. 20.

<sup>48</sup> Uspienski, Żywow, *op. cit.*, s. 14 n. W przypisach (s. 121) autorzy podkreślają istotny fakt: otóż „wiele zewnętrznych oznak charyzmatu cesarza powstało nie w rezultacie przeniesienia na imperatora ceremoniału cerkiewnego, ale w rezultacie odwrotnego procesu – rozwój liturgii w IV–V wieku w dużym stopniu polegał na przenoszeniu do cerkwi zwyczajów dworu bizantyjskiego”.

<sup>49</sup> Zob. Gutowski, *Wprowadzenie do Xiegi Tajemnej*, s. 114.

<sup>50</sup> Hauszig (*op. cit.*, s. 207–208) zastrzega jednak: „Jeżeli w epoce Konstantyna pałac cesarski był wzorem dla budowli kościelnych, to dla czasów Justyniana i jego [...] następców można chyba to zestawienie odwrócić [...]. Złota Sala Tronowa była jeszcze w X wieku punktem centralnym cesarskiego zespołu pałacowego [...]”.

Nad tronem krąg zodiakalny iskrzy od całej Golkondy kamieni. Te siedem lamp złotych na łańcuchach – są to planety okrążające tron bazileusa – Na ścianie [...] oglądać możecie wspaniałe, groźne wizje Apokalipsy: piekło idące za śmiercią! siedmiogłowa hydra zwycięża świętych! [...] Anioł otchłani z łańcuchem!... [M 137]

Ponad tronem bazileusów znajduje się „zodiakalne, wklęsłe lustro”. Wyobrażenie zodiaku materializuje cykl niebieski, Objawienie naturalne Boga w czasie i przestrzeni. Bóg zaś, jako Słowo Wieczne i Słońce Sprawiedliwości, spoczywa na tronie<sup>51</sup>. Rozpoznawalny Król-Bóg z *Apokalipsy* daje gotowy obraz chwały, stanowi w *Bazilissie* punkt odniesienia dla wizerunków nadczłowieka, który albo stanie się Bogiem, albo – jak to obrazowo uchwycił Rüdiger Safranski – „runie w banalność”<sup>52</sup>. Autor *Nietoty* przetwarza świat konkretnych kultów religijnych. W opowieści o istocie afirmującej Życie i pragnącej przebóstwić doczesność Bóg staje się po prostu bogiem nowej, synkretycznej religii.

W dramacie Micińskiego intronizacja, wstąpienie na tron zapowiada upadek: „Ty z tronu się oślizgniesz po krwawym dywanie naszych łez” (M 33) – prorokuje księżniczka Teodora. Otoczenie odbiera Teofanu przez pryzmat wertykalnego ruchu: od wyniesienia-ubóstwienia po stracenie-nienawiść. Bazileus Roman wyznaje „Wszystko, co uczyniłem dla Ciebie, jest tak mało! [...], abyś czuła się już tu na ziemi wniebowziętą!” (M 29). Wódz Arabów, Seif Eddewlet, deklaruje: „Całe moje królestwo oddam za Medynę, a Medynę za Ciebie” (M 48). Lud jednak nienawidzi trucieli, kobiety-upiorka i bluźniercy. Sama Teofanu nie ma wątpliwości, że „każde wstąpienie na tron jest procesją żywych trupów w ciemne mury klasztoru” (M 30), czyli implikuje sytuację poświęcenia – ofiary na ołtarzu władzy.

W dramacie Micińskiego bazilissa dysponuje kobiecym urokiem i wewnętrzną energią, pozwalającą jej manipulować otoczeniem. Bazileus Roman przyznaje: „jestem dziecko drżące przed tajemniczą grozą Twojej duszy – otrułem ojca jako Twój niewolnik, chociaż mi słowem jednym nie rozkazałaś” (M 17). Bazilissa sama sankcjonuje ów czyn, posługując się etyką „poza dobrem i złem”: „To była hekatomba najwyższa miłości, do której się wzniosło serce Romana” (M 162). Również na rozkaz Teofanu cesarz zesłał do klasztoru swoich pięć siostr i oddał z pałacu matkę. Po tajemniczej i przedwczesnej śmierci Romana II bazilissa została żoną bizantyjskiego wodza, Nikefora Fokasa, który w końcu padł ofiarą pałacowego spisku i zdrady Teofanu, wówczas już kochanki Jana Cymischesa. W tekście Micińskiego wyreżyserowany przez Teofanu spektakl – zdawać by się mogło – „banalnych” pałacowych zbrodni ma głębsze uzasadnienie. Wróćmy do Nietzschego. Potrzeba odnowy bezpośrednio wiąże się z kryzysem cywilizacji. Zakrzepłe życie Bizancjum jest odbiciem owego kryzysu, a Teofanu poprzez destrukcję podejmuje próby roszadzenia zastanego porządku i stworzenia rzeczywistości nawiązującej do nietzscheańskiego ideału jedności z uniwersum. Jest królową-wizjonerką, a równocześnie – co tylko z pozoru wydaje się wzajemnie wykluczać – istotą występłą, w sposób bezwzględny osiągającą doraźne cele. Teofanu aktem woli pokonuje przeszkody leżące na drodze do osiągnięcia celu nadrzędnego, jakim jest „przeczarowanie” świata. Stwarza ona po prostu rzeczywistość na miarę własnej woli i niszczy wszystko, co uważa za niegodne. Wywalcza sobie przestrzeń działa-

<sup>51</sup> Zob. Hani, *op. cit.*, s. 88–89.

<sup>52</sup> Safranski, *op. cit.*, s. 312.

nia, „potęgując się do tytaniczności” (N 48). W *Narodzinach tragedii* Nietzsche jasno stwierdza: „co najlepszego i największego stać się może udziałem ludzkości, to zdobywa ona przez występki [...]” (N 48), ale jednocześnie zastrzega, że ceną owej zdrożności jest cierpienie. Śmiała jednostka, dążąc do totalnego poznania istoty świata i ustanawiając nowe wartości, popełnia występki nawet wobec natury<sup>53</sup>.

Immoralizm bazilissy kłóci się z ideą boskości jako nośnikiem dobra, tym samym filozofia tekstu Micińskiego, nawiązując do myśli autora *Zaratustry*, znacznie odbiega od konstruktu filozoficznego rosyjskich symbolistów. W dramacie Micińskiego Teofanu jest przedstawiona jako pośredniczka między człowiekiem a naturą. Bazileus Nikefor nazywa ją wprost Przyrodą. Zostaje więc cesarzowa utożsamiona z siłami wegetacji; zresztą sama kobiecość sytuuje ją po stronie nieświadomych instynktów, ziemi, ale i obietnicy nieskrępowanych rozkoszy. Jej biologizm ma jednak wymiar kulturowy. Kobieta to symbol oznaczający zdolność pośredniczenia między teraźniejszością a światem nadzmysłowym i mityczną przeszłością<sup>54</sup>. Teofanu jest ponadto córką Hellady, pojmowanej w opozycji do świata chrześcijańskiego – w perspektywie bezmiar wolności, witalizmu i ekstazy: „Matka nasza jest żywołem genialnym, tułającą się bachantką bez umarłego dawno Dionizosa” (M 26) – podkreśla bazilissa. W dramacie Micińskiego wielokrotnie sygnalizowany jest związek bazilissy z Dionizosem: „Ty jesteś znowu na tej ziemi Dionizos kobiecy” (M 59) – konstatuje Choerina. Równocześnie Miciński wprowadził do dramatu symbolikę wegetatywną: „Moje serce jest rolą, którą Ty zasiej w smocze zęby” (M 91) – zwraca się Teofanu do Jana Cymischesa; pojawia się w tekście motyw kwiatów jako cecha solarnego i agrarnego bóstwa<sup>55</sup>. W ten sposób Teofanu wiąże ze sobą pojęcia obfitości oraz płodności. Jej władza – królewskość i boskość – mogłaby tym samym stać się gwarantem porządku i kosmicznej harmonii, co dodatkowo potwierdzają liczne porównania bazilissy do Słońca.

Motywy solarne stanowią atrybut króla-mediatora, łączącego niebo i ziemię, współtworzą też mit reintegracji. Bóstwem solarnym jest Dionizos<sup>56</sup>. Solaryzm Teofanu („żywe Słońce”) ma w tekście swą antytezę – Bizancjum („martwe Słońce”). Chcąc pokonać bizantyjską ortodoksję bazilissa odsłania jedną z masek Dionizosa. Wskazuje na tę interpretację mitu dionizyjskiego, która wiąże go z kultem solarnego króla, ale zarazem nie spełnia podstawowego kryterium, decydującego o tym, że mit mógłby się wypełnić. Teofanu jest kobietą – nosicielką przedwiecznych tajemnic, wciąż szukającą uzupełnienia, czyli króla-mężczyzny<sup>57</sup>. Tymcza-

<sup>53</sup> Najtragiczniejszym przykładem „przeciwnaturalnej zdrożności” są losy Edypa. Postać tę Nietzsche interpretował jako jedną z masek Dionizosa. Zob. N 46.

<sup>54</sup> Zob. G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*. Przeł. C. Rowiński. Warszawa 1986, s. 47 n.

<sup>55</sup> Zob. mit o Kadmosie w: R. Graves, *Mity greckie*. Przeł. H. Krzeczowski. Wstęp A. Krawczuk. Warszawa 1982, s. 175.

<sup>56</sup> Podobnie jak Apollo, Attis, Mitra czy Herkules. Motyw słońca bywa kontaminowany z elementem heroicznym, ale jest również symbolem władzy cesarskiej. Cesarz bizantyjski posiadał ten sam atrybut co bóg Słońce: aureolę. Kontaminacja motywów dionizyjskich i kultu solarnego króla pojawia się u W. Iwanowa w dramacie *Tantal* oraz w misterium F. Sołoguba *Liturgia mnie*. Król słoneczny jest „figurą boga zwyciężającego chaos”. Zob. Cymborska-Leboda, *op. cit.*, s. 164. – Frazer, *op. cit.*, s. 152, 300–301. – Haussig, *op. cit.*, s. 193. – Burkert, *op. cit.*, s. 149.

<sup>57</sup> Kobiecość ewokuje kategorię bierności, zachowawczości, czyli wola działania bazilissy jest cechą męską. U Iwanowa czytamy: „*żenszczina nositielnica kulta*”. Teofanu jednak podkreśla swą kobiecość, jak i konieczność posiadania męskiego partnera. Zob. Cymborska-Leboda, *op. cit.*, s. 215.

sem nie jest w stanie jej dorównać ani Roman II, ani Nikefor Fokas, ani Seif Eddewlet. Przechytrza ją Jan Cymisches, natomiast Nieznany Rycerz okazuje się mrzonką. Teofanu pragnie więc zjednoczenia z samym Dionizosem. Choć bazilissa jest postrzegana jako solarny bogocząłowiek, a zarazem sama pozuje na wojownika i słonecznego króla – wszak przebiera się w zbroję herosa i deklaruje: „Kiedy mnie już wszystko opuszcza, On (Helios) jest zawsze ze mną” (M 114) – to archetyp odrodzenia pozostaje w sferze złudzeń i fantazji cesarzowej, która nie spotyka godnego siebie partnera. Kontaminująca pojęcie płodności ze światem chtonicznym kobiecość nie stanowi jednak zapory definitywnie wykluczającej spełnienie owego mitu<sup>58</sup>. Na przeszkodzie stoi przede wszystkim koincydencja immoralizmu i mistyfikacji, dialektyczna migotliwość idei, które przekształcają się w swoje przeciwieństwa.

Okrucieństwo jest wpisane w porządek natury. Otchłań podświadomości obejmuje zwierzęce instynkty i biologiczną aktywność. Przyroda funduje człowiekowi odwieczne misterium płodności i śmierci, daje lekcję determinizmu. Teofanu wyuczyła się tej lekcji na pamięć, nie przekreśliła swych związków z naturą. Ale tak naprawdę bohaterkę dramatu Micińskiego fascynują niezgłębione fundamenty istnienia. Motywacje zbrodni Teofanu nie mają więc charakteru biologicznego, są wyzwaniem rzuconym panującemu porządkowi i Bogu. To bynajmniej nie ludzkie zwierzę ukrywające się pod maską Dionizosa ani też nie kolejny w dziejach ludzkości sadystyczny despotą dopuszcza się zbrodniczych czynów, ale człowiek świadomie zrywający z Chrystusem. Moment odrzucenia Chrystusa rozpoczyna misterium życia bazilissy, zbrodnie są jego kulminacją. Świadome czynienie zła staje się momentem inicjacji, mającym otwierać drogę ku metafizycznej wolności. Czyżby zatem prawda o człowieku i świecie odsłaniała się za sprawą rozumu i racjonalnej akceptacji zbrodni jako środka prowadzącego do określonego celu?

Życie-misterium bazilissy Teofanu polega na intensyfikacji woli i dążeniu do poznania „grozy jednostkowego istnienia”, owej mrocznej i wolnej od mistyfikujących wpływów kultury strony swojego „ja”. Takie poznanie siebie stanowi podstawowy warunek człowieczeństwa. Uwolnienie zwierzęcych instynktów jest sposobem odkrywania wewnętrznej prawdy o samym sobie, ale jednocześnie uzmysławia istnienie wyższych uczuć, a także metafizycznych i etycznych postulatów. Sfera świadomości, wiążąca intuicję, zmysły, rozum i wolę, została w *Bazilissie Teofanu* określona mianem Jaźni. Wiedza, która krystalizuje się w przeżyciu zła, jest wiedzą tragiczną, samo pragnienie jej zgłębienia czyni z bohaterki ofiarę, która poprzez swoje czyny i uporczywe potwierdzanie swego boskiego statusu skazuje siebie na totalną alienację i odpersonifikowanie: „Jestem sama [...]. Jaźń w pustyni, kuszona przez Nicość” (M 174). Samotność daje początek przeżyciu metafizycznemu. „Lot z głową pogrążoną w dół” (M 59) ku wnętrzu ziemi to symboliczna podróż na spotkanie z Dionizosem, postrzeganym jako „Bóg Hadesu”. Dla Teofanu ruch w dół stanowi bezwzględny imperatyw: „Trzeba wciąż głębiej iść – do piekła!” (M 120). Jednak samo pojęcie Jaźni implikuje dodatkowy sens. Halina Floryńska w pracy *Spadkobiercy Króla Ducha* konstatuje: „W przeżyciu Jaźni znosi się przeciwstawienie indywiduum i bytu; Jaźń odczuwa się jako tożsama z Jaźnią Kosmiczną”<sup>59</sup>. W przy-

<sup>58</sup> Zob. mit Wielkiej Macierzy, Demeter, Izdy.

<sup>59</sup> Floryńska, *Spadkobiercy Króla Ducha*, s. 125. Człowiek-Jaźń pojawia się także w inicjacyjnych powieściach Micińskiego. Jest wcieleniem herosa dążącego do etycznej i witalnej odno-

padku bazylissy Jaźń jest siedliskiem zmagania, które przekształcają synkretyzm osobowości i wewnętrzny chaos w jedność i kosmos. Stwierdzenie to przemawia za ponadindywidualnym charakterem przeżyć i ofiary bazylissy. Dowodzi, że jej celem jest autentyczne odrodzenie człowieczeństwa i odnowa świata, osiągnięcie ideału Wielkiej Syntezy.

Teofanu dąży do spotkania z Dionizosem, poszukuje go w zakamarkach swej podświadomości. Dostrzega w tym najbardziej ziemskim spośród bogów odzwierciedlenie prawdy o sobie: „Kiedy bóstwo wstępuje w człowieka, to tylko miraż; większa jest rzecz, kiedy człowiek staje się bogiem! największa, kiedy jest do głębin sobą [...]” (M 26). Świat Jaźni przynależy do rzeczywistości dionizyjskiej. Wyeksponowana w dramacie Micińskiego wertykalna kinetyka, odtwarzająca też i pęd ku zniszczeniu, ma poprzedzać moment zjednoczenia Teofanu z Dionizosem. „Zaślubiny” bazylissy z bogiem są bowiem koniecznym warunkiem reintegracji, a także szansą na prawdziwe przeżycie metafizyczne i – tym samym – usankcjonowaniem pełni człowieczeństwa. Wszak „człowiekiem jest ten, co znalazł swoje dopełnienie” (M 83). Stan „dopełnienia”, czyli integralności, można osiągnąć poprzez Miłość<sup>60</sup>. Tymczasem największym grzechem bazylissy jest miłość do „marnego człowieka”. Teofanu ucieka zatem w iluzję o mistycznym zjednoczeniu z Dionizosem, a zarazem stara się powtórzyć boskie doświadczenie. Archetyp odrodzenia implikuje stały model działania, podporządkowany rytualnej kinetyce: po zstąpieniu, czyli poniesieniu ofiary, tj. symbolicznej śmierci, przychodzi moment wznoszenia się, a więc zmartwychwstania, pozytywnej aksjologicznie kreatywności. Symbolika zmartwychwstania stanowi wyraz przekonania o możliwym i uwarunkowanym metafizycznie postępie ludzkości. Bazylissa wypełnia tylko pierwszą część swojego misterium-życia<sup>61</sup>.

Teofanu jest jednostką wybitną, która jednak przecenia swą moc. Aktywizm bazylissy oddaje antynomiczność i złożoność świata wewnętrznego „solarnego tytana”, a zarazem tragizm istoty, która uwierzyła w prometejską cnotę „aktywnego grzechu”. Bohaterka raz ogłasza: „Teraz jestem potwór zrodzony przez Noc: Madonna Piekieł. Krew, morderstwo i bestialskie żądze...” (M 110), to znów składa obietnicę: „biorę na siebie wszelkie odkupienie zła” (M 142); wskazuje bezpośrednio na ofiarną, naznaczoną cierpieniem kondycję władcy i bogocześnika. Odrzuca tradycyjne systemy religijne, uznając je za rodzaj niewoli. Przybiera pro-

wy świata. Zob. np. powieść *Xiądz Faust*. Penetracja podświadomości w poezji wyraźnie opiera się na motywie schodzenia w głąb – do grot, krypt, sarkofagów, kraterów *etc.* Problem podświadomości konotuje występowanie pierwiastka mistycznego (jednostkowa dusza – absolut). Zob. E. Kuźma, *Oksymoron jako gest semantyczny*. W zb.: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, s. 202. – T. Linkner, *Zanim skończyło się maskaradę. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*. Gdańsk 2003, s. 227 n. – Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, s. 171 n.

<sup>60</sup> Sam Dionizos nie będąc ani kobietą, ani mężczyzną (albo zarówno jednym, jak i drugim) wcielał ideę pełni. W znaczeniu platońskim był Erosem-mediatorom, bóstwem o podwójnym obliczu. W dramacie Micińskiego miłość zostaje nazwana „tylko tęsknotą, / aby się stać Jednym” (s. 47).

<sup>61</sup> W dramacie Micińskiego model odrodzenia, „unifikacji” jednostki, czyli stawania się samym sobą, odwołuje się do symboliki inicjacyjnej, seksualnej i kosmologicznej. Powiązanie symboliki śmierci-odrodzenia z erotyzmem (symboliką falliczną) tworzy semantykę misterium w jego postaci przedchrześcijańskiej i parateatralnej. Zob. M. Eliade: *Sacrum – mit – historia. Wybór esejów*. Wybór, wstęp M. Czerwiński. Przeł. A. Tatarskiewicz. Warszawa 1993, s. 219–220; *Historia wierzeń i idei religijnych*, s. 208. – Cymborska-Leboda, *op. cit.*, s. 226.



metejskie pozy<sup>62</sup>. Ucieczka od zła, którego symbolem jest Bizancjum, ewokuje przejście w sferę *sacrum*, pojmowaną jako domena boga Dionizosa. W dramacie Micińskiego sakralność ma jednak charakter teatralny, sztuczny, zafalszowany, a bohaterka zdaje się wciąż miotać u bram metafizyki niezależnie od samotnego przekraczania kolejnych granic i autentycznego odsłaniania tajemnic swej podświadomości, pomimo odkrycia w sobie pierwiastków bóstwa solarnego i bóstwa chtonicznego.

Metafizyczne poznanie jest atrybutem człowieka integralnego. Miciński ukazał bazylisę Teofanu jako postać w ruchu, osobę dążącą i niedokonaną. Cesarzowa podkreśla swą wewnętrzną dynamikę: „Rozmawiasz z posągiem, który się sam stwarza” (M 93), „zagroza mi los wieży Babel: / nikt mię nie zechce – ukończy” (M 83), „Nie mam granic” (M 92). Ale to niedokonanie może charakteryzować człowieka bezgranicznie wolnego, który sam dla siebie stanowi zadanie i wyzwanie<sup>63</sup>. Cesarzowa wciela ideę nadczłowieka wierząc, że uda jej się mocą własnej wolności stworzyć Królestwo Boże na ziemi i doprowadzić do przywrócenia pierwotnej jedności. Jej sumienie jest faktem autonomicznym, bazylissa przezwycięża stadną moralność, gardzi tłumem. Niczym nie krępowana wolność w życiu doczesnym nie implikuje jednak osiągnięcia wolności metafizycznej. Tym bardziej że wolność bazylissy wydaje się pozorna, przypomina niezrealizowany do końca projekt wartości absolutnej. Bohaterka dramatu Micińskiego podlega różnym determinizmom. Determinuje ją biologia, jej pogarda wobec Chrystusa podszyta jest fascynacją, przejawiającą się w masochistycznym przywoływaniu motywu krzyża i ukrzyżowania. Teofanu nie zdradza bezpośrednio, czy ma jasną świadomość, że to Chrystus jest idealnym objawieniem miłości, w imię której poszedł na śmierć, ale wyznając miłość Janowi Cymischesowi nie apoteozuje ziemskiego wymiaru uczucia: „wierzę Chrystusowi i Tobie [...]. Kładąc się z Tobą w łóżu mym, będę słuchała twego serca – jakby rytmicznej spowiedzi wszechświata” (M 113–114). Źródło pełnej wolności widzi jednak w Dionizosie. W nim realizuje się misterium przyrody i on jest emanacją Woli. Chrystus zaś, odsłaniając twarz cierpiącego i upokorzonego człowieka, odebrał wartość ziemskiemu światu na rzecz enigmatycznego Królestwa Niebieskiego. Tragedia bazylissy rozgrywa się między Chrystusem a Dionizosem. Teofanu wyraźnie w opozycji do Nazarejczyka poszukuje formuły wolności i zbawienia, wiedząc zarazem, że to Dionizos „w ekstazie pogrąży naraz miłości i zła d y” (M 82; podkreśl. S. B.). Metafizyczne poznanie i uzyskanie pełni są nieosiągalnymi celami w dionizyjskim życiu-misterium. Doczesna wolność realizuje się w dążeniu. Być może, zjednoczenie z Dionizosem – osiągnięcie metafizycznej wolności i wypełnienie mitu reintegracji – dokona się poprzez prawdziwy rytuał-misterium.

Tadeusz Miciński podporządkował scenografię *Bazylissy Teofanu* estetyce „mozaik Wschodu”, zlekceważył perspektywę, wyolbrzymił i zhieratyzował postaci władców, którzy nie wtapiają się w ornament, a swą nieruchomością kontrastują z ruchomym tłumem-tłem. Odwołując się do sztuki bizantyjskiej stworzył rzeczywistość umowną. Akcja całego dramatu rozgrywa się w przestrzeni sakral-

<sup>62</sup> Według Nietzschego (N 47) Prometeusz jest jedną z masek Dionizosa. Zarówno Nietzsche, jak i Iwanow dostrzegli w bohaterze dionizyjskim odzwierciedlenie losów człowieka tragicznego. Zob. Cymborska-Leboda, *op. cit.*, s. 206.

<sup>63</sup> Zob. Boniecki, *op. cit.*, s. 26.

nej (kościół Myriandrion, kaplica zamku Hades, kapliczka Priapa, Złoty Pałac kontynuujący funkcje świątyni jako przybytku władzy)<sup>64</sup>, która poprzez działania bohaterów raz po raz traci walor świętości. Staje się jednak obrazem dualnego charakteru świata. Bizantyjskie widowisko ceremoniału, zbrodni i duchowych cierpień jest odzwierciedleniem ludzkiej rzeczywistości. Steatralizowaną cywilizacją rządzi gest, kostium, rola. Machiną teatralizującą ludzką rzeczywistość jest historia, zmuszająca indywidualium do powtarzania uniwersalnych gestów i nakładania masek zaklamujących osobową prawdę. Basilissa realizuje wzorzec bizantyjskiej cesarzowej i kobiety fatalnej. Jej wola samopoznania poprzez demaskowanie fałszu kultury i zdzieranie – zastępujących, ale i reprezentujących wewnętrzną prawdę – masek stanowi próbę wzniesienia się ponad historię. Toteż basilissa wypełnia rolę, a jednocześnie nie ukrywa swojego „ja”. Objawianie subiektywnych prawd staje się równoznaczne z odkrywaniem uniwersalnego porządku świata. Życie Teofanu, zgodnie z jej intencją, podlega regułom rządzącym poetyką misterium. Ale tak naprawdę cała rzeczywistość basilissy przypomina teatr, w którym warunki gry ściśle określiła historia. Tak oto bohaterka dramatu Micińskiego znalazła się w „pułapce na myszy” – jej los stał się syntetycznym obrazem Bizancjum, miasta przepychu i zbrodni. Uwolnić się z owej matni można tylko w jeden sposób: poprzez unieważnienie historii, zanegowanie czasu linearnego, ucieczkę w przeżycie mistyczne<sup>65</sup>.

Poddanie się ustalonym rytuałowi odnawia wiarę w uporządkowanie i jedność systemu kosmologicznego i sfery *profanum*. Ma moc przełamywania chaosu. Misteryjne odwołanie się do świata bogów jest zatem sposobem scalania sprzeczności<sup>66</sup>. Bohaterowie *Bazilissy Teofanu* mają świadomość panowania porządku nadprzyrodzonego i podwójnej – ludzkiej i Boskiej – motywacji wielu zdarzeń. Centralna postać dramatu, cesarzowa bizantyjska Teofanu, została przedstawiona w sytuacji buntu i odrzucenia Chrystusa. Tym samym mit chrześcijański zyskał taką samą rangę jak mit dionizyjski<sup>67</sup>. Rozpoczęcie obrzędu misterium w dramacie Micińskiego oznacza początek świadomego dochodzenia do prawdy, która jednak jest odmiennie definiowana przez różne postaci dramatu i wobec której bohaterowie mają sprzeczne oczekiwania.

Basilissa nie uczestniczy w początkowej fazie misterium. Otoczony tłumem bazileus Nikefor odmawia modlitwy za zmarłych, także za Teofanu, która zapadła w przypominający śmierć letarg. Nieobecna na sarkofagu cesarzowa pobudza wyobraźnię tłumu: „Umarła była, a jako u świętej ciało nie podlegało zepsuciu” (M 69) – głoszą zebrani. Jednak wiara w świętość Teofanu zostaje szybko podważona, kontrpunktem jest opowieść o posepnym „łowcy dusz”, Dionizosie Zegreusie. W czasie rytuału tłum poddaje się mistyfikacyjnym działaniom hierofantów: raz słuchając bazileusa Nikefora, to znów przełożonego klasztoru Wszegarda ba-

<sup>64</sup> Zob. Rzewuska, *op. cit.*, s. 125.

<sup>65</sup> Gutowski w przywoływanym tu już artykule *Chaos czy ład?* (s. 229) stawia trafną tezę: „mistycyzm [jest] najradzykalniejszą postacią wyemancypowania ludzkiej świadomości spod praw życia historycznego”.

<sup>66</sup> Zob. R. Tutak, *Przeciwstawienie: teatr a rytuał*. „Dialog” 1978, z. 9, s. 119.

<sup>67</sup> W chrześcijańskim misterium centralną pozycję zajmuje Jezus Chrystus. Zob. m.in. A. Zioliowicz, *„Misteria polskie”. Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*. Kraków 1996, s. 13.

lansuje między wiarą w „kochającą Chrystusa” cesarzową a przekonaniem o jej demonicznym wcieleniu jako bogini nagłego zgonu. Dopiero pojawienie się Teofanu rozpoczyna właściwą liturgię. Schodząca do grotty Marii Medei bohaterka „z pękiem dzikich kwiatów nad głową” przypomina Persefonę<sup>68</sup>. Złożenie jej w trumnie tuż „nad wejściem do piekieł” i skazanie na śmierć ma sugerować wtajemniczaniem, co jest nadrzędnym celem rytuału – ratowanie duszy kobiecego Dionizosa i potencjalne zwycięstwo Chrystusa nad złem. Ale w tymże misterium Chrystus jest „urzędnikiem państwowym”, znakiem oficjalnej religii ortodoksyjnej<sup>69</sup>, ofiara Teofanu przywodzi zaś na myśl zwykłą egzekucję. Przed strąceniem w otchłań ratuje bazylisę wieść o jej macierzyństwie, które ujawnia ukryty, nieskończony i odnowiony wymiar życia. W misterium zabrakło obrzędowego pojednania, postaci nie tworzą jednolitej i połączonej mistyczną więzi społeczności, widać między nimi wyraźny rozdźwięk. Dla niektórych uczestników poszukiwania religijne nie stanowią motywacji rytualnych gestów. Cynicznie zakładają oni maski uczniów Orfeusza. Charakteryzuje ich intelektualna kontrola nad sytuacją oraz metatekstowa świadomość<sup>70</sup>. Poprzez misterium mogą preparować „prawdę” dla tłumu<sup>71</sup>. Pozbawieni są dionizyjskiego ducha. Jednak bazylissa Teofanu nie bierze udziału w dionizyjskiej maskaradzie, lecz naprawdę uczestniczy w tajemnicy misterium.

Ucharakteryzowany na Chrystusa Roman Melodos jako dionizyjski prorok-Orfeusz wiedzy misteryjny orszak, korowód Miłości i Śmierci<sup>72</sup>. Przywołanie postaci trackiego herosa niesie ze sobą kilka znaczeń: jest on równocześnie kapłanem, poetą-magiem i ideałem kochanka. Ucieleśnia powrót do mitycznej jedności, połączenie tego, co materialne, spirytualne i kosmiczne. Jego zejście do piekieł wyraża dążenie do ukrytych prawd, symbolizuje zdolność mediacji między światem żywych a światem umarłych, a zarazem idealizuje miłość, która staje się stopniem wtajemniczenia<sup>73</sup>. Orfeusz jest jedną z figur Dionizosa i jego *alter ego*<sup>74</sup>. Wyraźnie zasygnalizowany pierwiastek orficki rytuału odzwierciedla zatem sens działań cesarzowej.

W misterium liturgiczne pieśni sublimują się w obrazy świata nadzmysłowego, starają się opisać istotę niepokojącej magii Teofanu: *coincidenta oppositorum*. Sama bazylissa w swym symbolicznym grobie odkrywa zapowiedź nowego istnienia i perspektywę wolności. Toteż sarkofag staje się również kolebką, a postać bazylissy kumuluje w sobie jednocześnie cechy Persefony i Zegreusa. Teofanu

<sup>68</sup> Według religii orfickiej Persefona urodziła Dionizosa w jaskini. Tam też został on intronizowany na króla świata, a następnie zamordowany i poćwiartowany przez Tytanów. Zabójstwo było warunkiem ponownego ożywienia. Zob. K e r e n y i, *op. cit.*, s. 265–226.

<sup>69</sup> Zob. Z i e j k a, *op. cit.*, s. 296.

<sup>70</sup> Wszegard mówi: „Zamiast Misterium powinien tu się odbyć trybunał religijny”; Choerina: „Monarchosie – dozwól [...], aby [...] mogło tu przyjść inne, Satyrowe Misterium” (M 71); bazileus Nikefor: „Teraz Misterium skończone” (M 81).

<sup>71</sup> Misterium staje się pretekstem do manipulacji i próbą skompromitowania bazylissy. Przykłady można mnożyć: księżniczka Teodora w przebraniu bazylissy spotyka się z uwięzionym Cymischem; sam Jan Cymisches ma odegrać rolę Dionizosa przed Teofanu. Bazileus Nikefor mówi: „(do siebie) [...] Cymisches źle zamknięty, tu korzysta z wyjścia, a zbroja jego tu wisi jako wotum. / (głośno) Widziałem sam cień Zegreusa” (M 82).

<sup>72</sup> Orfeusz to według tradycji literackiej poprzednik kapłanów Chrystusa. Zob. S i w i e c, *op. cit.*, s. 131.

<sup>73</sup> *Ibidem*, s. 12–14.

<sup>74</sup> Zob. J. K o t t, *Zjádanie bogów. I nowe eseje*. Kraków 1999, s. 198.

podobnie jak Persefona traci swoje dziecko, odkrywając prawdziwą otchłań cierpienia. Basilissa wszak pragnie być Wiedzącą, dąży do rozpoznania tragicznych i mrocznych zagadek życia. Jest gotowa skazać siebie na „boskie współ-cierpienie”. Bohaterka dramatu Micińskiego w trakcie misterium spotyka Dionizosa. Moment epifanii, a zarazem przemiany ontologicznej Teofanu symbolizuje „słup tęczowych ogni” (M 94)<sup>75</sup>. Ale jej misterium to subiektywna kreacja, będąca dla innych wciąż tylko okazją do szalbierstwa<sup>76</sup>. W obrzędzie tym doświadczenie boskiego objawienia i zbliżenie do transcendentnego wymiaru życia przenikają się z ziemską intrygą. Misterium staje się polem paradoksalnej walki między tajemną i nieczystą siłą, uosobioną przez lucyferyczną postać Teofanu, a profanicznym złem, reprezentowanym przez te postaci, które nie podporządkowały się „likwidującym” linearny czas mechanizmom mitu i są dalej nieciekawymi prawdy o sobie samych marionetkami historii. Misterium bazylissy kończy się jej porażką w czasie historycznym.

Badacze zajmujący się twórczością Micińskiego, podkreślając nadczłowieczeństwo, lucyferyzm i dionizyjskość bazylissy Teofanu, eksponowali również bezskuteczność jej działań<sup>77</sup>. Basilissa bowiem próbuje odnowić mityczną jedność świata, pragnie dociec ludzkich prawd i powołać jakiś spójny wymiar aksjologiczny – tajemniczą religię „wspólnej drogi ku szczęściu”, poddając się jednocześnie dionizyjsko rozpętanym namiętnościom. „Słoneczny król” raz po raz odsłania swą siłą fatalną i okazuje się niszczącym bogiem-płomieniem, który w swej misji wobec ludzkości neguje gotowe systemy religijne i kulturowe; staje się centrum chaosu.

Zdolność przeobrażenia, kontaktu z naturą i z własnym, głębokim „ja” tworzą ludzkie oblicze Teofanu, na które Bizancjum jako „środowisko dziejowo znieruchomiałej kultury” nakłada maski – znaki petryfikacji, fałszu, zaprzeczenia witalizmu i radości. Teofanu skupia w sobie mity różnych kultur, tworząc uniwersalną, wychodzącą ponad *principii individuationis*, historię człowieczeństwa. Jako Dionizos i Chrystus, Afrodyta i Persefona jest nośnikiem ścierających się wartości i budzących tęsknotę form idealnych. W końcu staje się tym, czym pragnie być: mitem-syntezą, opowieścią o bóstwie, które w poszukiwaniu doskonałości ewoluuje, rozdziela się na wiele zmiennych postaci, stanów i własności; urządza i porządkuje świat<sup>78</sup>. Basilissa uosabia jednak niedokończoną historię Dionizosa: bez perspektywy odrodzenia i możliwości zrekonstruowania idealnego uniwersum. Słowo „Dionizos” samo w sobie nie posiada mocy zaklęcia. Jest znakiem wśród wielu znaków. W *Narodzinach tragedii* Nietzsche wysunął obiecującą tezę, iż powrót do pierwotnej Jedni jest możliwy poprzez wspólny obrzęd. W *Bazylissie Teofanu* nawet próby porozumienia i nazywania rzeczy kończą się fiaskiem. Logos, Wielkie Wszystko, ikona, mit – powinny zaświadczać o jedności świata zmysłowego i nadzmysłowego, a nie pośredniczyć czy tylko oznaczać. Tymczasem Słowo przestało być rzeczywistością, zerwała się więź między znaczącym i znaczo-

<sup>75</sup> W tradycji antycznej ognistą epifanią było ukazanie się Zeusa nimfie Semele. Właśnie z Semele narodził się drugi Dionizos (pierwszy to rozszarpany przez Tytanów Zegreus – syn Persefony), zwany w tradycji rzymskiej Bakchusem. W misterium Bielego *Prszedszyj* motyw epifanii tworzą obłok i słup ognisty, będące asocjacją do biblijnego słupa ognia i obłoku, które prowadziły Mojżesza na pustyni. Zob. C y m b o r s k a - L e b o d a, *op. cit.*, s. 115.

<sup>76</sup> Eksponuje ten wątek R z e w u s k a (*op. cit.*, s. 143).

<sup>77</sup> Zob. np. przywołane tu prace Floryńskiej, Gutowskiego i Rzewuskiej.

<sup>78</sup> Zob. K o t t, *op. cit.*, s. 199–200.

nym<sup>79</sup>. Świat utracił metafizyczną podstawę, człowiekowi pozostał labirynt pojęć, znaków, systemów i teorii. Utożsamiana przez kapłanów Wschodu z Logosem, bazylissa wyraża tęsknotę za pierwotnym porządkiem, powiada: „Do kwiatu ginącego mówię: zwiędnij!” (M 21). Chce, aby Słowo stało się rzeczywistością. Bohaterka nie potrafi jednak wcielić wizji ze Złotego Pałacu swych marzeń. Obnażając najniższe instynkty, wnikając w najgłębsze pokłady podświadomości, odkrywa praobraz człowieka, ale nie uświęcony pierwotną boskością. Dążenie i działania Teofanu polegają na zdzieraniu zasłon i masek. Za kurtyną pozoru znajdują się jednakże kolejne warstwy oślepiających, odbijających i deformujących rzeczywistość „tarcz złot”, luster i mozaik. Postrzegane przez ten pryzmat postaci (przedstawiciele dworu, pospólstwo, przybysze z obcych krain) symbolizują świat zdeintegrowanych wartości. Bizancjum jako cywilizacyjne centrum i spadkobierca starożytnej Grecji jest jednocześnie figurą aksjologicznego spustoszenia i strukturą likwidującą metafizykę. W tej przestrzeni nawet misterium podlega prawom schematyzacji. Słowo zaś staje się „organem” – zamkniętej na byt – świadomości. Samo życie bazylissy przywodzi na myśl misteryjny rytuał. W jego plan wpisują się podstawowe ludzkie doświadczenia, takie jak miłość, macierzyństwo, śmierć, cierpienie i walka z przeciwnościami<sup>80</sup>. Ale także przekraczanie granic moralnych i działania destrukcyjne. Proklamowanie tu i teraz władzy bogoc człowieka nie sakralizuje teatralnej przestrzeni Bizancjum, chociaż niweluje kategorie przeszłości i przyszłości. Natomiast obrzędowość, wtajemniczenie, wizyjność misterium w połączeniu z orgiastyczną błazenadą, wyzwoleniem najniższych instynktów i grą pozorów tworzą karykaturę *sacrum*. W „skończonej” rzeczywistości Bizancjum Teofanu prezentuje kreatywność, „nieskończony”, „niedokonany” charakter. Bohaterka dramatu ma świadomość iluzoryczności swych poczynań. Gra w tragedii ambiwalencji i antynomii: jest wolna i zniewolona, królewska i upiorna. Kondycję bazylissy ujmują też słowa Nieznanego Rycerza z misterium:

Kamienne nieme Sfinksy! Z wielkiej ponurej terasy  
na smutną ziemię patrzę, pełną wesolych miłostek,  
[ . . . . . ]  
[...] Tysiąckroć rozwiążę  
zagadkę duszy – Edyp!... ten mroczny przejdę mostek,  
aż w śmierci otchłań – tam idąc, zobaczę z gór – thalassę! [M 98]

Morze to rezerwar możliwości i nadziei. W *Bazylissie* na okrętach przybywa żywioł słowiański ze Światosławem, który dostrzega w Teofanu „jedyną duszę” wśród ludzi. Być może, to on przeciwstawi się ortodoksji, podejmie dzieło odnowy świata<sup>81</sup>, scali synkretyczną rzeczywistość i ożywi skostniałą ludzkość. Natomiast pragnienie poznania jest wpisane w kondycję każdego człowieka: to wędrówka po labiryncie krzywych zwierciadeł, błądzenie w lesie znaków.

<sup>79</sup> P. Florenski mówi o „upadku w semiotykę”, ale „rajska presemiotyka” jest stale przypomniana w religii. Zob. W. P a n a s, *Postowie*. W: F l o r e n s k i, *op. cit.*, s. 212, 216.

<sup>80</sup> Życie jako uwznioślające materię misterium pojawia się także w powieściach Micińskiego. Na ten temat zob. J. I l l g, *Przestrzeń inicjacji w powieściach Tadeusza Micińskiego*. W zb.: *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*. Red. M. Stala, F. Ziejka. Kraków 2001, s. 278 n.

<sup>81</sup> Tezę taką postawił Z i e j k a (*op. cit.*, s. 300). Wizja Słowian, zdolnych do zjednoczenia zatomizowanej rzeczywistości, pojawia się już w myśli W. Sołowiowa.

DIONYSIAN ANTINOMIES IN TADEUSZ MICIŃSKI'S  
“IN THE DUSK OF A GOLDEN PALACE, OR BAZILISSA TEOFANU”

The main figure of Tadeusz Miciński's drama *In the Dusk of a Golden Palace, or Basilissa Teofanu* is a 10th century Byzantine empress. In the drama she appears for the first time in the church of Myriandrion – presented as a synthesis of Byzantine sacred art, Byzantine theology and liturgy. Basilissa's aim is reintegration of the reality contaminated with artificiality. Teofanu believes that she is an embodiment of the Word, of the primeval, and of a myth. She is portrayed with the use of magic spells, due to which sensations are given a universal character, and she is situated between vitalism and death, between the sacred and the profane. As Dionysus and Christ, Aphrodite and Persephone, Teofanu is a carrier of ideal forms which cause yearning. Her life reminds of a subtle ritual into which basic human experience and transcending moral barriers such as promiscuity, violence, ability to homicide are plotted. Revealing the basic instincts, she builds a pre-picture of a man that is not honored with primary divinity. The key-word of the drama is the proper name Dionysus: Teofanu personifies the unfinished story of Dionysus, without a perspective of being reborn and the possibility of reconstructing the ideal universe. Her proclaiming of a god-man power fails to lead to the change of reality. Byzantium remains a figure of axiological devastation while basilissa embodies imperfection, unappreciation, and destruction.