

NIEMOŻLIWOŚĆ ZJEDNOCZENIA CHRYSYUSA Z LUCYFEREM.  
MIT LUCYFERYCZNY W DRAMACIE  
*W MROKACH ZŁOTEGO PAŁACU CZYLI BAZILISSA TEOFANU*  
TADEUSZA MICIŃSKIEGO

*W mrokach złotego pałacu czyli Bazilissa Teofanu. Tragedia z dziejów Bizancjum w X wieku* to jedno z najciekawszych dzieł Tadeusza Micińskiego, choć nie zawsze doceniane przez jego współczesnych: utwór monumentalny, w nowatorski sposób operujący słowem oraz gestem, trudny i wymagający nie zachęcał do prób scenicznej interpretacji. Nie bez znaczenia jest fakt, że autor potraktował jego treść w sposób nieco instrumentalny, podporządkowany konkretnej idei, forma miała zaś służyć wyrażeniu i zrealizowaniu jego koncepcji sztuki jako rytuału, a nie celem wyłącznie artystycznym. Problem sceniczności czy zastosowania wypróbowanych przez wielkich poprzedników reguł konstruowania dramatu schodził na drugi plan: niesceniczność *W mrokach złotego pałacu...* była dla Micińskiego, w świetle jego wizji artystycznej, wręcz niemożliwa. Dlatego brak zrozumienia wśród współczesnych mu krytyków przyjmował z żalem i rozgoryczeniem<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Pierwsza, trzyaktowa wersja *Bazilissy Teofanu* powstała w roku 1907. Miciński wysłał ją na Dramatyczny Konkurs Krajowy do Lwowa, gdzie co prawda otrzymała wyróżnienie (pierwszej nagrody nie przyznano), ale nie zalecono jej wystawienia. Pochwalono utwór jako poemat, nie jako sztukę teatralną, i uznano go za niesceniczny. Autor nie zgodził się

Autor osadził swoje dzieło w Bizancjum w X wieku, jednak mimo ciągłego odwoływania się do faktów (konkretne postacie, bitwy) dramat cechuje pewna syntetyczność, pomieszanie danych i ahistoryczność. Daty wydarzeń są im przypisane na wewnętrzne potrzeby dramatu i często nie zgadzają się z autentycznymi<sup>2</sup>. Miciński wykreował w swoim dziele pewną koncepcję historiozoficzną, przedstawiając Bizancjum nie tylko jako konkretny twór posiadający udokumentowane dzieje, ale także jako symbol zamknięcia, skostnienia i zniewolenia (widząc je, jak sugeruje Franciszek Ziejka<sup>3</sup>, na płaszczyźnie synchro-, a nie diachronicznej). Jego Bizancjum jest raczej pewną uniwersalną przestrzenią i mimo iż dramaturg sięgał do opracowań historycznych, czytelnik lub widz spodziewający się dramatu politycznego z dziejów cesarstwa dozna zawodu. Sednem koncepcji Micińskiego jest bowiem uczynienie z rozgrywanej się na scenie historii swoistego misterium, w którym zniwelowany zostaje podział na widzów i aktorów, aby jednoczyć wszystkich obecnych i wskazywać im drogę do odnowy moralnej<sup>4</sup>.

Fabula dramatu nie jest jednak pozbawiona znaczenia, a jej podstawowe wątki sygnalizują najważniejsze punkty zwrotne w wizji Bazylissy (lucyferycznej bohaterki dramatu Micińskiego). Dla dalszej analizy przywoływanych wątków przydatne będzie krótkie nakreślenie losów tej kluczowej postaci. Owa piękna córka karczmarza i ladacznicy zostaje żoną Bazileusa Romana, syna cesarza Bizancjum. Jej mąż, po popełnieniu ojcobójstwa, wstępuje na tron i za namową Teofanu wysłał swoją matkę i siostry do klasztoru. Ona sama zaczyna spiskować przeciwko cesarstwu, wzywając plemiona północy, by podbiły cesarstwo. Tymczasem dowodzone przez zakochanego w Teofanu Nikefora wojska bizantyjskie prowadzą wojnę z muzułmanami. Bazylissa zostaje porwana do twierdzy

---

z tą oceną, czemu dał wyraz we wstępie do drugiej wersji. Mimo starań samego Micińskiego i przychylnych opinii takich autorów jak Witkacy czy Żeromski, sztukę udało się wystawić dopiero w 1967 roku. Zob. T. Miciński, *Kilka słów wstępnych* [do: *W mrokach złotego pałacu czyli Bazylissa Teofanu. Tragedia z dziejów Bizancjum w X wieku*], [w:] *idem, Utwory dramatyczne*, wybór i oprac. T. Wróblewska, Kraków 1978, t. 2, s. 7-9.

<sup>2</sup> F. Ziejka, *Bizancjum Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979, s. 275-302.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> E. Rzewuska, *O dramaturgii Tadeusza Micińskiego*, Wrocław 1977, s. 50.

bronionej przez żołnierzy Seifa Eddewleta, gdzie zakochuje się w owym islamskim wodzu, widząc w nim siłę i odwagę. Twierdza zostaje jednak zdobyta przez Nikefora. Ten gra z Seifem w szachy o Bazylisę i wygrywa, muzułmanin zaś z rozpaczy rzuca się do krateru. Gdy ze stolicy przychodzi wiadomość, że Bazileus Roman umarł, Nikefor zostaje obwołany cesarzem i zmusza gardzącą nim Teofanu do małżeństwa. Tak kończy się akt II. W kolejnym akcja przenosi się do klasztoru w górach. Bazylissa zapada w śpiączkę i zostaje uznana za zmarłą. W pewnym momencie jej ciało znika. Następnie bohaterka zostaje odnaleziona żywa, przyznaje się do cudzołóstwa z tajemniczym Nieznany Rycerzem, którego utożsamia z Dionizosem. Nikefor skazuje ją na śmierć, jednak kiedy dowiaduje się, że Bazylissa karmi małe dziecko (najprawdopodobniej ojcem jest Seif, choć może być nim także Nieznany Rycerz – wątek ten jest stosunkowo niejasny), postanawia ją ułaskawić. Dziecko zostaje następnie zabite przez matkę bohaterki – Weilę, która z jego krwi sporządza magiczny pierścień, mający połączyć trwałą miłością Teofanu i kniazia północy. Pierścień ten dostaje się w ręce Jana Cymischesa, który z jego pomocą uwodzi Teofanu i wykorzystuje ją do swoich planów zdobycia korony cesarskiej. W konsekwencji Bazylissa po raz kolejny (tym razem bez udziału swojej woli) zdradza znenawidzonego Nikefora. W ostatnim akcie bohaterka porzuca Cymischesa, rozczarowuje się dzikością przybyłego do cesarstwa kniazia północy i ostatecznie uświadamia sobie swoją miłość do męża. Jest już jednak za późno: spiskowcom pod wodzą Cymischesa udaje się zranić Nikefora, a ten, po raz kolejny zdradzony, nie chce już uwierzyć Teofanu i umiera, nie wybaczywszy jej. Nieznany Rycerz, o którym marzy cesarzowa, okazuje się być oszustwem: to czterdziestu spiskowych przebiegających się po kolei w ten sam strój. Władzę przejmuje Jan Cymisches z Teodorą (swoją kochanką, żądną zemsty siostrą Bazileusa Romana) u boku, a Bazylissa zostaje zabrana do klasztoru. Udaje jej się jeszcze pożegnać swoje dzieci, zanim mnisi ubiorą ją w pokutniczy habit, noszony wcześniej przez dotkniętą trędem mniszkę. W ten sposób, porażką bohaterki, kończy się dramat Micińskiego.

Sama fabuła nie jest jednak najbardziej interesującym jego aspektem – jest nim koncepcja teatru autora. Specyfika omawianego utworu

zawiera się w wyeksponowaniu słowa, które kreuje, a nie tylko nazywa rzeczywistość<sup>5</sup>. Słowo wypowiedane w szczególnym czasie i w szczególnej przestrzeni (każda scena rozgrywa się w jakimś miejscu sakralnym, z jednym wyróżnionym elementem – „ołtarzem”<sup>6</sup>), dopełnione symbolicznym gestem (gesty takie pojawiają się w każdym akcie) posiada specjalną wartość, moc sprawczą. Dzięki temu na oczach widza ma się rozegrać prawdziwe misterium, scena ma się stać przestrzenią świętą. Być może dlatego Miciński był tak przeciwny ewentualnemu skracaniu swojego dramatu (dopuszczał jedynie wycięcie dialogów specjalnie przez niego zaznaczonych) – w jego utworze każdy gest, każde słowo ma szczególną wartość, a całość przedstawienia jest obrzędem. Dlatego szczegółowe, poetyckie didaskalia nabierają głębszego sensu: ważna jest i cera Teofanu, i napis na jej koronie.

Rytualny charakter spektaklu najpełniej widać w akcie III, nazwanym przez autora „Misterium”. Miciński przedstawia tu swoją wizję misterium, przywołując postać Dionizosa-Zagreusa (boga myśliwego<sup>7</sup>), któremu każe kilkakrotnie przychodzić przed sarkofag wstającej z kateleptycznego snu Bazilissy. Fascynacja modernistycznych twórców mitem Dionizosa, a raczej jego reinterpretacją w ujęciu Nietzschego, wyzwoliła tę postać z toposu radującego się życiem opoja, jak postrzegały go poprzednie epoki. Michał Głowiński zaznacza:

Dionizos jest jednocześnie bogiem radości i żaloby, narodzin i katastrofy, początku i końca, aprobaty życia i ucieczki przed nim w ponure rytuały misterium. [...] Ta syntetyczność mitu dionizyjskiego decydowała także o jego wartości dla modernistów, którzy wyrażali postawy sprzeczne, oscylujące między biegunami<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 68.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 124.

<sup>7</sup> K. Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Kraków 1997, s. 81. Autor łączy Zagreusa – łapiącego zwierzynę żywcem – z obrzędami dionizyjskimi na Krecie, których uczestnicy chwytali, rozszarpywali i jedli na surowo dzikie zwierzęta. Kerényi zwraca też uwagę na tragedię Eurypidesa *Kreterczycy*, w której pojawiają się kapłani udzielający wtajemniczenia w jaskini idyjskiej „piorunem nocnego Zagreusa” – co pozwala łączyć postać Dionizosa z porą nocną.

<sup>8</sup> M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, [w:] *idem*, *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 11–12.

Takie właśnie ujęcie prezentuje Nietzsche w swoim rozróżnieniu między sztuką apollinijską i dionizyjską, analogicznym do rozróżnienia między snem a upojeniem<sup>9</sup>.

*W mrokach złotego pałacu...* daje się odczytać w kontekście nietzscheańskiej interpretacji mitu Dionizosa, dążenia do powrotu do płynności wszechrzeczy<sup>10</sup>. Celem Teofanu jest zniszczenie skostniałego świata, w którym czuje się uwięziona, świata, którego symbolem jest Bizancjum, „wielki grzech ludzkości”. Bizantyjska teokracja w dramacie Micińskiego ogranicza wolność myślenia, wbija w sztywne ramy chrześcijańskiej kultury. Teofanu działa jednak w ramach tego skostniałego świata, niszczy go, obracając przeciw niemu jego własne zasady. Przegrywa, ponieważ w miejscu zdominowanym przez spiski i intrygi zawsze wygrywają ludzie sprytni i pozbawieni skrupułów, nie zaś wielcy duchem buntownicy. Zostaje pokonana przez Jana Cymischesa, „człowieka małego”, i ubrana w pokutniczy habit – symbol wszystkiego, z czym walczyła (i czym, nawiasem mówiąc, gardził Nietzsche). W „powierzchniowej”, fabularnej warstwie dzieła taki jest właśnie powód klęski cesarzowej: Teofanu została oszukana. Zabito jej kochanka, dziecko i w końcu (za późno pokochanego) męża, jej spotkanie z Dionizosem-Zagreusem (którego bohaterka utożsamia jednocześnie z Lucyferem) okazało się być złudą, Nieznany Rycerz – oszustwem, ona sama została zdradzona przez byłego kochanka, który zaraz po uzyskaniu korony poświęcił ją, aby odzyskać zaufanie Kościoła<sup>11</sup>. Jednak w głębszej, mitycznej warstwie dzieła Teofanu przegrywa, bo przegrać musi, realizuje bowiem mit buntownika – Lucyfera, w który wpisana jest klęska<sup>12</sup>.

Lucyfer, postać od epoki romantyzmu ukochana przez literaturę jako symbol buntu przeciw despotycznej władzy i upadku spowodowanego

<sup>9</sup> F. Nietzsche, *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Kraków 2003.

<sup>10</sup> Zob. H. Filipkowska, *Koncepcje mitu i jego związków z literaturą w krytyce literackiej Młodej Polski*, Lublin 1988.

<sup>11</sup> Taki był zresztą prawdziwy powód skazania historycznej cesarzowej, zob. T. Wróblewska, *Przed prapremierą „Bazylissy Teofanu”*, „Dialog” 1967, nr 7, s. 88–99.

<sup>12</sup> Jedną z sugerowanych przez badaczy ścieżek interpretacyjnych jest spojrzenie na *W mrokach złotego pałacu...* przez pryzmat postaci Lucyfera. W niniejszym artykule zostanie przedstawiona koncepcja realizacji tego właśnie mitu w dramacie.

pragnieniem wolności, w tym wolności tworzenia i autokreacji, jest jedną z centralnych postaci w filozofii Micińskiego. Młodopolski twórca wyszedł jednak poza przedstawienie Lucyfera – artysty i wrócił do Lucyfera – buntownika, herosa o cechach prometejskich. Dla niego postać ta uosabia również tkwiące w ludzkiej duszy zło, a także pierwiastek aktywny, zmieniający świat, czyniąc to poprzez zniszczenie, wywoływanie zamętu i zaszczepianie szaleństwa. Lucyfer symbolizuje dążenie do totalnego chaosu bez możliwości zbudowania na nim nowego świata, konieczny pierwiastek naruszający kostniejące struktury, ale nie mający możliwości stworzenia czegoś nowego, gdyż jego egoizm i chęć podporządkowania świata własnej wolności uniemożliwia tworzenie. Wojciech Gutowski zaznacza, że potrafi on tworzyć tylko „nowych ludzi” na swój obraz i podobieństwo, poszukiwać we własnym wnętrzu nowej religii, która nie może posiadać bytu innego niż fantasmagoryczny<sup>13</sup>. Taki właśnie jest lucyferyczny charakter Bazylissy: dąży ona do wolności przez zniszczenie, chce zbawić świat, wprawiając go w ruch, a więc obracając jego stare struktury w ruinę. W jej osobie splata się wątek dionizyjski (negacja struktur kultury oficjalnej, ekstazy, dążenie do upłynnienia świata, uwolnienia i przebóstwienia jednostki) z lucyferycznym (pragnienie wolności, niezgoda na ludzką kondycję w jej obecnym kształcie, dążenie do uczynienia z człowieka nowego Boga, działanie przez zniszczenie i świadome cierpienie będące konsekwencją buntu).

Lucyferowi przeciwstawiony jest pierwiastek chrystusowy – statyczny, uosabiający dobro, pokorę i ofiarę. Paradoksalna synteza tych dwóch sił miała przynieść światu harmonię: przez zanurzenie Lucyfera w Emmanuelu świat miał dostąpić reintegracji, pełnego zjednoczenia ducha i materii<sup>14</sup>. Ów mit reintegracji zostaje przez Micińskiego w *Bazylissie Teofanu* uznany za niemożliwy do zrealizowania, a zjednoczenie Chrystusa z Lucyferem – za akt nie do spełnienia. Autor daje temu wyraz, ukazując związek dwóch głównych postaci dramatu: Bazylissy i Nikefora. Zbawczy czyn Chrystusa jest nieskuteczny, gdyż

<sup>13</sup> W. Gutowski, *Wprowadzenie do Księgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

patrzy on na świat z góry, nie dostrzegając jego prawdziwego oblicza: okrutnego, bezsensownego, rządzonego ślełą wolą cyklu narodzin i destrukcji, świata, który – jak zauważa Halina Floryńska-Lalewicz – w żadnym sensie nie może być boski<sup>15</sup>. Lucyfer odrzuca Chrystusa, ponieważ nie zgadza się na jego fałszywy obraz świata i gotów jest przyjąć życie z jego okrucieństwem, samodzielnie wyznaczając granice swoich możliwości. Tylko droga przez cierpienie prowadzi bowiem według Micińskiego do pełni człowieczeństwa. Mimo to zło także przegrywa, gdyż w rzeczywistości Lucyfer i Chrystus to „tragicznie rozdwojona jedność”<sup>16</sup>, Bóg w świecie i Bóg poza światem, rzeczywistość i postulat realizacji najwyższych wartości, które w realnym świecie nie mogą zaistnieć.

Miciński przejmuje i reinterpretuje ideę Lucyfera, pojmując ją jako mit, który urzeczywistniają konkretne postacie utworu<sup>17</sup>. Warto przywołać tu ideę wiecznego powrotu Eliadego, gdyż, jak się zdaje, koncepcja *W mrokach złotego pałacu...* opierała się właśnie na ciągłym powtarzaniu mitu, z tym że w tym wypadku jest ono jednocześnie jego uwspółcześnieniem<sup>18</sup>. Powtórzenie to ma się spełniać na dwóch poziomach: z jednej strony w kolejnych przedstawieniach sztuki (które miały być czymś w rodzaju rytuału), z drugiej – na płaszczyźnie fabularnej w konkretnych postaciach utworu. W tym drugim sensie rozgrywa się w rzeczywistości „mitycznej” związek Teofanu i Nikefora.

Bizancjum, z którym walczy Bazilissa, jest siedliskiem zastanych form, metaforą skostnienia, martwoty i ideowej pustki, w której wszelka żywa wiara musi zostać unicestwiona. Taka koncepcja cesarstwa, „grzechu ludzkości”, koresponduje z młodopolskim sporem wokół religii: sporem

<sup>15</sup> H. Floryńska-Lalewicz, „Lucyferyzm chrystusowy” Tadeusza Micińskiego, „Euhemer – Przegląd Religioznawczy” 1976, nr 3, s. 51–61.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 59.

<sup>17</sup> Rozważania na temat pojmowania mitu przez Micińskiego, czy też przez modernistów w ogóle, nie mieszczą się w ramach niniejszego artykułu. Warto jednak zaznaczyć, że jest to specyficzne, sięgające romantyzmu i przejęte przez Nietzschego pojmowanie mitu jako pierwotnej poezji i wyrazu wewnętrznego doświadczenia. Taka interpretacja jest de facto bardziej pewną kreacją niż analizą zjawiska. Moderniści rozumieali mit jako literaturę i w takim znaczeniu słowo to jest używane w tym artykule.

<sup>18</sup> Por. M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1998.

obiektywizmu (prawdy wiary należy przyswajać rozumowo, nie uczuciowo, gdyż uczucie prowadzi do zanegowania przyjętych dogmatów, na których powinna opierać się wiara) z koncepcją „religii Jaźni”, w której podmiot twórczy znajduje przedmiot doświadczenia religijnego w samym sobie, a jego wyobraźnia pozwalająca dotrzeć do wnętrza nie może być skrepowana dogmatami i martwymi tekstami oficjalnej religii. Miciński opowiadał się za tą drugą ideą, lecz w jego utworach przestrzeń wewnętrzna podmiotu zawiera tylko „diaboliczny fantazmat”<sup>19</sup>, własnego, odzierającego z sensu potwora. Wydaje się, że właśnie z takich przeczuć bierze się niszczycielski pęd i nieustanne cierpienie bohaterki, a negacja oficjalnych dogmatów implikuje jej walkę z państwem, które je podtrzymuje. Jej bunt koresponduje z buntem Lucyfera.

Badacze twórczości Micińskiego zwracają uwagę na lucyferyczny charakter Teofanu i jej przeciwstawienie Chrystusowi. Teresa Wróblewska dostrzega idee Lucyfera i Chrystusa w *Bazilissie* i *Nikeforze*<sup>20</sup>. Dzieli ona postacie dramatu według dwóch kluczy: 1. postaci lucyferyczne (Teofanu, Choerina, Cymisches) i chrystusowe (Nikefor, Melodos); 2. postaci walczące z tradycją sztywną ortodoksji chrześcijańskiej (Teofanu, Nikefor, Choerina, Melodos) i jej obrońcy (św. Atanazy, Patriarcha). Często jednak badacze nie doceniają podobieństwa Teofanu do Matki Boskiej. Bohaterka jest jakby jej odwróceniem (zamiast Maryją Dziewicą nazywa się Afrodytą Niewinną), „Matką bez miłosierdzia”<sup>21</sup> (s. 80). Jej paradoksalna niewinność (którą bohaterka często podkreśla), a jednocześnie macierzyństwo są odwołaniem do Matki Boskiej (która w utworze pojawia się nader często)<sup>22</sup> – dziewicy, która urodziła syna – a Bazilissa jako jej odwrócenie nawiązuje do Afrodyty, Salome<sup>23</sup> i Medei. W ten

<sup>19</sup> W. Gutowski, *Fantazmat religijny w literaturze Młodej Polski*, [w:] *Mit, Eros, Sacrum: sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999, s. 133–154.

<sup>20</sup> T. Wróblewska, *op. cit.*

<sup>21</sup> Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: T. Miciński, *W mrokach złotego pałacu czyli Bazilissa Teofanu. Tragedia z dziejów Bizancjum X wieku*, [w:] *Utwory dramatyczne*, wybór i oprac. T. Wróblewska, Kraków 1978, t. 2.

<sup>22</sup> Cały akt I rozgrywa się w kościele Myriandrión, przy czym w didaskaliach zwrócona jest uwaga na obraz Matki Bożej Hyperagii.

<sup>23</sup> Bazileus Roman mówi do niej: „żał mi, że nie żyję w czasach świętego Jana, gdy można było ofiarować jego głowę na tacy”, s. 29.



sposób można interpretować pojawianie się w dramacie ikon Bazylissy i stosunek Romana Melodosa do bohaterki. Poeta – mistyk, nawiązujący w swoich pieśniach do Maryi do dyskursu miłosnego, utożsamia ją z Teofanu, której ikonę całuje. Cesarzowa jest nazywana „Madonną piekiel”. Wymienione wyżej określenia potwierdzają antynomiczny charakter bohaterki, który wpisuje się w konstrukcję całego, zbudowanego na przeciwieństwach dramatu.

BAZILEUS ROMAN: Teofanu, zamiast ikony Matki Boskiej dajesz mu własną!

BAZILISSA TEOFANU: Matkę Boską żywą –

BAZILEUS ROMAN: ... piekielną! (s. 21)

Wydaje się, że we wspomnianym akcie III („Misterium”) odbywa się swoista psychomachia, walka o Teofanu, którą jednak wygrywa zło. Od tej chwili wciela ona w siebie pierwiastek lucyferyczny, dopiero wtedy zatem można mówić o niej jako o niszczącej sile zła, która w starciu między górą a dołem, Katodosem i Anodosem wybiera jednak zło i zostaje „królową głębin” (s. 80). Od tej pory jej związek z Nikeforem staje się niemożliwy – odrzucenie go okazuje się koniecznością. Aby to jednak wyjaśnić, trzeba sięgnąć do historii tych dwojga bohaterów, która jak cały dramat rozgrywa się niejako na dwóch płaszczyznach: „realistycznej” (na której mieści się konkretna historia z dziejów Bizancjum, a także stosunek dwojga ludzi będących u władzy) oraz „nadprzyrodzonej” (na której, zgodnie z regułami dramatu Micińskiego, postacie wcielają idee i realizują „mityczne” scenariusze, niosące ze sobą określone przeznaczenie).

Podporządkowanie fabuły „wyższym” regułom nie neguje pewnego realizmu i często (choć nie zawsze) logicznego układu wydarzeń: mimo niespójności i epizodyczności fabuły oraz niejednokrotnie nielogiczności działań głównej bohaterki dzieje Bazylissy w większej ich części dają się ułożyć w pewien ciąg przyczynowo-skutkowy bez odwoływania się do ponadludzkiej rzeczywistości. Na tym poziomie należy uwzględnić rolę słowa, które ukazuje stosunek bohaterów do rzeczywistości, nazywa ją i interpretuje, nadając sens akcji. W porządku nadprzyrodzonym całość przedstawionej historii nabiera nowych znaczeń i nie układa się liniowo,

lecz widzowi pokazuje się kilka odsłon tej samej relacji, zakończonej klęską obu stron. Z tej perspektywy wydarzenia w dramacie układają się w pewne powtarzalne struktury i możliwym staje się zrozumienie całości dzieła. Tu także ważne jest słowo, ale tym razem ma ono funkcję kreacyjną, konstruuującą rzeczywistość.

Istotną rolę na obu wyżej wymienionych planach pełni także seksualność. Bohaterka ma być wcieleniem kobiecości, a jej siła wyraża się w erotyzmie. Basilissa uosabia pewną ideę, a stykający się z nią mężczyźni zostają urzeczeni jej mocą i charakterem jej wizji, jednak na planie „realistycznym” wyraża się to w fizycznym pożądaniu, jakiemu ulegają Nikefor, Seif Eddewlet, Światosław czy Bazileus Roman (odrzucony przez nią jako człowiek słaby i opętany wyrzutami sumienia). Gra w szachy o Teofanu między Seifem i Nikeforem nie jest grą o kobietę, lecz o bycie urzeczonym pewną nieokiełznaną mocą. Basilissa sama znajduje kochanków, a jej związki za każdym razem mają tragiczne zakończenie. W opinii Gutowskiego Teofanu jako uosobienie sił żeńskich, by zrealizować mit, musi najpierw znaleźć męskiego partnera (którego ostatecznie nie znajduje). Wydaje się jednak, że problem jest głębszy – Basilissa szuka partnera równego sobie, idealnego boga – stwórcy, który razem z nią wkroczy w epokę „Żywego Słońca”. Jej tragedia polega na tym, że nie rozpoznaje go w Nikeforze i dając się oszukiwać czterdziestu spiskowym, zostaje zaczarowana przez Jana Cymischesa. W ten sposób spełnia się wpisana według Micińskiego w mit lucyferyczny niemożność zespolenia Chrystusa z Lucyferem. Tym samym nie może zaistnieć harmonia na świecie i nie mogą powstać nowi, „słoneczni” ludzie<sup>24</sup>. Mimo iż oboje: Basilissa i Nikefor, tak naprawdę walczą z Bizancjum jako stagnacją i skostnieniem, nie łączą swoich sił i przegrywają. Triumfuje oficjalny dogmatyzm, który uosabia św. Atanazy.

<sup>24</sup> Kategoria „ludzi słonecznych” odnosi się z jednej strony do obecnej u Micińskiego symboliki słońca i gwiazd (w których „mroku” kryje się Lucyfer, pragnąc spotkania ze słońcem, ale nie mogąc go urzeczywistnić. Rasa „ludzi słonecznych” mogłaby powstać tylko przez osiągnięcie kosmicznej harmonii, przez którą Teofanu musiałaby wyjść z nocy, czego pragnie, ale co jednocześnie odrzuca), z drugiej do wydarzeń rzeczywistych: autor zajął się tworzeniem Zakonu Braci Słonecznych, z regułą własnego pomysłu. Zob. T. Linker, *Zanim skończyło się maskaradą*, Gdańsk 2003.

Kluczową kwestią wydaje się być odrzucenie męża przez Bazylisę. Białe małżeństwo Teofanu i Nikefora jest symbolem niemożności ich zjednoczenia. Uniemożliwia także posiadanie wspólnego potomstwa. Pożądanie Nikefora i nieprzyjęcie jego miłości przez Bazylisę przekłada się na pragnienie zrealizowania marzenia o reintegracji i zbawienia Lucyfera. Wszystko, co Teofanu tworzy sama, jest ułomne lub skazane na zniszczenie (jak jej dziecko pozbawione ojca). Wciąż próbuje ona szukać partnera, nie widząc go obok. Nikefor natomiast chce zabić w niej jej własne zło i cierpienie, co wyraża się w jego miłości, a raczej – obsesji. Oboje się mylą, interpretując charakter swojego uczucia. Owocuje to rozminięciem się i grą miłość – nienawiść, w której Bazylissa nienawidzi Nikefora, a kiedy uświadamia sobie, że to on jest jej idealnym ukochanym, jest za późno. Misterium zostało już spełnione, w cesarzowej wygrywa nieodwołalnie pierwiastek zniszczenia, a poprzednie oszustwa nie pozwalają jej uratować wiary Nikefora w jej niewinność. Niespełnienie nie jest tu wyłącznie niemożnością zrealizowania popędu – jest nieuchronną klęską w osiągnięciu jedności ze swoim dopełnieniem.

Z faktu, iż pożądanie seksualne ma wyrażać wyższą ideę zjednoczenia, wynika niemożliwość gwałtu. Zakończenie aktu II, w którym Nikefor rozdziera mieczem szaty Bazylissy, jest bardziej obnażeniem jej myśli niż ciała. Bohaterka nie boi się tej konfrontacji, rzuca wodzowi wyzwanie. Stąd jego przestrach i końcowe okrycie Teofanu płaszczem:

NIKEFOR: Nie! nikomu z tych, co żyją – i nikomu z tych, co umarli,  
nie rozewrzyj bram spiszowych myśli Twej, unoszącej się nad głębinami  
świata, na wieki umarłego. (s. 66)

Oddanie cielesne jest w dramacie oddaniem duszy i myśli, dlatego Bazylissa patrzy na duchową wielkość mężczyzn i nie trafiają do niej zaloty ludzi niskich i podłych, jak Jan Cymisches, który wykorzystuje bohaterkę do celów politycznych.

Wydaje się, że jednym z powodów rozminięcia się Teofanu i Nikefora jest ich różne rozumienie reintegracji. Bazylissa, jako postać niszcząca i pograżająca w chaosie, a jednocześnie żywioł kobiecy, szuka swojego dopełnienia – kogoś, kto stworzy z nią nowy świat poprzez całkowite roztopienie istniejących struktur, a jednocześnie będzie męskim partnerem.

Jej rozumienie zjednoczenia poprzez akt seksualny zmierza zatem raczej w stronę orgii, natomiast Nikefor dąży do intymnego związku dwojga ludzi. Teofanu pragnie kochanka – Dionizosa (i pada ofiarą własnych marzeń, nieświadomie spędzając każdą noc z innym mężczyzną), z którym wejdzie w nowy świat, jej mąż zaś chce mieć ją dla siebie, oddzielając swoją misję wobec ojczyzny i swój stosunek do żony.

W kluczowym III akcie ma miejsce wcielenie przez Bazylisę mitu lucyferycznego i nałożenie na nią tragicznego przeznaczenia. Mimo iż w II akcie odrzucony Nikefor pojmuje ją za żonę w ramach aktu zemsty i oświadcza, iż „nie będzie jego żoną z ciała” (s. 57), kiedy sługa wmawia mu, że Bazylissa zdradza go z więźniem, wpada w furję. Po zakończeniu misterium Nikefor, reprezentujący pierwiastek chrystusowy, nie może zbawić żony. Zaraz po misterium ma miejsce scena kuszenia: cesarz najpierw grozi, następnie kusi Teofanu, obiecując jej powrót do Bizancjum, oddanie pałacu pod jej rozkazy oraz – co najbardziej zaskakujące – uwolnienie od samego siebie. Wszystko to za jedną noc z Teofanu. Rolę owej nocy artykułuje wprost: „Mogliśmy być ludźmi – Adamem i Hewą!” (s. 83) – krzyczy w końcu. Ludźmi pierwszymi, nowymi rodzicami. Ona jednak odmawia. Jest to interesujące odwrócenie kuszenia Chrystusa na pustyni – kuszenie Szatana. Bazylissa odpowiada:

BAZYLISSA TEOFANU: Człowiekiem jest ten, kto znalazł swoje dopełnienie. Żegnam Cię, Nikeforze!

Bycie człowiekiem to dla Teofanu o wiele więcej niż bycie Bogiem.

Spotkania Bazylissy z Dionizosem-Lucyferem-Nieznany Rycerzem w grotcie Marii Medei pełnią w misterium rolę analogiczną do zaślubin żony archona basileusa (najwyższego urzędnika religijnego Aten) z Dionizosem w misteriach antycznych<sup>25</sup>. W ten sposób Teofanu bierze udział w rozgrywających się w akcie III dionizyjskich misteriach, mimo iż jej kochanek okazuje się być oszustem (a raczej jej kochankowie oszustami). Roman Melodos<sup>26</sup> na próżno usiłuje nakłonić ją do przychyłności Nikeforowi. Nie rozpoznaje ona czterdziestu spiskowych w Nieznany

<sup>25</sup> Zob. K. Kerényi, *op. cit.*, s. 246.

<sup>26</sup> Do tego bohatera odnoszą się słowa: „idzie na pustynię, aby zbawić duszę swą – i jej! – nie, jej nie zbawi!” (s. 21), które określają jego stosunek do Bazylissy.

Rycerzu i ma zginąć z rozkazu męża, przed czym ratuje ją tylko fakt, iż karmi niemowlę. Ono samo staje się częścią owych misteriów: zostaje zabite przez matkę bohaterki, Weilę. Jest to powtórzenie zabicia małego Dionizosa. Dziecko Bazylissy jest dzieckiem – ofiarą, a jej matka staje się Ino, mamką boga, prawzorem kobiety dionizyjskiej. Wszak w archaicznych kultach czcicielki tego bóstwa były jednocześnie jego dręczycielkami<sup>27</sup>. To mityczne odniesienie może tłumaczyć dziwną reakcję Bazylissy na wieść o śmierci dziecka:

BAZYLISSA TEOFANU: Kto widział dziecko me?! Zastałam w grocie  
tylko garść kostek i  
krwi – –  
Kto je zabił? Kto inny miał prawo uczynić to niżli ja? (s. 97)

Weila, przyjmując rolę Ino, odebrała ją tym samym Teofanu. Dokonała morderstwa dla swych własnych celów (które jednak się nie powiodły). W tym momencie Teofanu zostaje otoczona kręgiem ognia i przychodzi do niej Nieznany Rycerz. Motyw Nieznanego, ważny w twórczości Micińskiego, pełni w utworze doniosłą rolę. Bohaterka dąży ku Nieznanemu (przeciwieństwu określoności skostniałej kultury Bizancjum) i zakochuje się w Nikeforze w momencie, kiedy ten ujawnia, że walczy właśnie dla Nieznanego.

Ciągła gra między Nikeforem i Teofanu, gra przyciągania się i odpychania, miłości i nienawiści, ma obrazować dialektykę Lucyfera i Chystusa, ideę ich syntezy, która ostatecznie okazuje się niemożliwa. Miciński swoje metafizyczne przemyślenia przenosi na płaszczyznę ludzką, ideom chrystologicznym nadaje postać męską, a lucyferycznym – kobiecą. Bohaterka przez cały czas szuka swojego dopełnienia i znajduje je poniewczasie, a jej natura jest zdolna tylko do niszczenia, egoistycznego dążenia do wolności i potęgowania własnego bólu. W ten sposób nie wprowadzi świata w epokę „Żywego Słońca” (choć jej synowie nadal będą próbowali to zrobić).

Kiedy Teofanu wyznaje miłość Nikeforowi, jest za późno – ich szczęście jest krótkie. Bazylissie w tańcu czterdziestu bram nie udaje

<sup>27</sup> K. Kerényi, *op. cit.*, s. 246..

się zabić wszystkich spiskowych, a wciąż targany wątpliwościami co do niej Nikefor, widząc ją wpuszczającą morderców (w dramacie nie jest sprecyzowana odpowiedź na pytanie, czy zrobiła to celowo, czy też z naiwności; logika wcielenia Lucyfera przemawia jednak za pierwszą możliwością), traci wiarę i, umierając, na wszystkie jej zaklęcia odpowiada „kłamiesz!”. Zakończenie jest niejednoznaczne: pytanie, czy śmierć Nikefora jest spowodowana raną, czy też brakiem wiary w obietnicę Bazylissy, że utrzyma go przy życiu swoją mocą, i czy ów brak wiary jest przyczyną śmierci od rany, czy też to Teofanu wydaje na męża ostateczny wyrok, każąc ściąć mu głowę – pozostaje bez odpowiedzi. W świetle całego dramatu wydaje się, iż wypowiediane przez Teofanu słowa: „Uwierz w płomienną Jeruzalem mojego serca!” (s. 170) wyrażają kolejne niemożliwe do spełnienia marzenie.

Pozornie wygrywa zło, w samej Teofanu (która, odrzucona przez Nikefora stanie się „Upiorną Wampirzycą”) i zło w formie skostniałej kościelnej kultury. Rząd dusz przejmuje św. Atanazy, przegrywa zaś szukający nieznanego Nikefor, przegrywa oślepiiony śpiewak – mistyk Roman Melodos. Przegrywa także sama Teofanu.

Jednak pozostanie ona wierna swojej idei (co przypomina zarówno cień okrywający ją na samym końcu dramatu, jak i zakończenie misterium aktu III), którą przejmą jej synowie. W tym przywiązaniu do swoich dzieci wobec przegranej i czekającej ją kary Teofanu staje się niezrozumiałym dla Atanazego uosobieniem kobiecych i dionizyjskich sił natury. Jej klęska nie jest zatem klęską całkowitą. Jest to o tyle zrozumiałe, że mit, aby był żywy, musi być realizowany. Kolejne wcielenia Lucyfera będą uaktualniać jego bunt.

Pozostaje zatem pytanie: czy Teofanu przyjęła na siebie rolę postaci realizującej mit świadoma związanej z tym nieuchronnej klęski? Wydaje się, że nie do końca. Jej bunt jest także buntem przeciwko porządkowi mitu, nadzieją na wygraną (inaczej wysiłek byłby bezsensowny). Paradoksalnie, jej początkowa wiara stanowi również część mitycznego scenariusza, w który Teofanu precyzyjnie się wciela. Kiedy już wie, że jej Lucyfer przegra, koncentruje się na pielęgnowaniu własnego bólu i sianiu zniszczenia. Śmierć dziecka może oprócz wszystkich

swoich znaczeń symbolizować także śmierć wiary w realizację idei słonecznego świata. Pod tym względem znów najważniejsze sensy zamykają się w samym akcie III: Teofanu budzi się jako wcielenie Lucyfera (przyjmuje na siebie mit), a na końcu dowiaduje się o śmierci dziecka. Dziecko Bazylissy i Nikefora, które mogłoby dać początek „ludziom słonecznym”, nie mogło się według Micińskiego narodzić. Nikefor umiera i w ten sposób zespolenie Chrystusa z Lucyferem ostatecznie staje się niemożliwe.

## Bibliografia

### Podmiotowa

Miciński T., *W mrokach złotego pałacu czyli Bazylissa Teofanu. Tragedia z dziejów Bizancjum X wieku*, [w:] *Utwory dramatyczne*, wybór i oprac. T. Wróblewska, Kraków 1978, t. 2.

### Przedmiotowa

Balcerzan E., *Bazylissa Teofanu w mroku gwiazd*, [w:] *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, Warszawa 1971, s. 75–82.

Brzozowska S., *Antynomie dionizyjskości w „Bazylisse Teofanu” Tadeusza Micińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 1, s. 71–91.

Eliade M., *Dionizos czyli błogostan odnaleziony*, [w:] *Historia wierzeń i idei religijnych*, przeł. S. Tokarski, Warszawa 1988, t. 1, s. 249–259.

Eliade M., *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1998.

Filipkowska H., *Koncepcje mitu i jego związków z literaturą w krytyce literackiej Młodej Polski*, Lublin 1988.

Floryńska-Lalewicz H., „Lucyferyzm chrystusowy” Tadeusza Micińskiego, „Euhemer – Przegląd Religioznawczy” 1976, nr 3, s. 51–61.

Głowiński M., *Maska Dionizosa*, [w:] *idem, Mity przebrane*, Kraków 1990.

Gutowski W., *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002.

Gutowski W., *Fantazmat religijny w literaturze Młodej Polski*, [w:] *Mit, Eros, Sacrum: sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999.

Kerényi K., *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Kraków 1997.

Linker T., *Zanim skończyło się maskaradą*, Gdańsk 2003.

Nietzsche F., *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Kraków 2003.

Rudwin M., *Diabeł w legendzie i literaturze*, przeł. J. Illg, Kraków 1999.

Rzewuska E., *O dramaturgii Tadeusza Micińskiego*, Wrocław 1977.

Wróblewska T., *Przed prapremierą „Bazilissy Teofanu”*, „Dialog” 1967, nr 7, s. 88–99.

Ziejka F., *Bizancjum Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979, s. 275–302.

**Justyna Cierpisz** – studentka religioznawstwa i komparatystyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się wybranymi teoriami z zakresu językoznawstwa, badaniami dotyczącymi odmiennych stanów świadomości oraz polską literaturą współczesną (ze szczególnym uwzględnieniem prozy Jacka Dukaja). Obecnie przygotowuje pracę magisterską na temat procesów metaforyzacji w szamanizmie i mistyce.