

Sabina Brzozowska

Książę i Wita : rodzina à rebours w "Termopilach polskich" Tadeusza Micińskiego

Prace Polonistyczne / Studies in Polish Literature 61/2, 83-92

2006

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Sabina Brzozowska

KSIAŻĘ I WITA. RODZINA À REBOURS W „TERMOPILACH POLSKICH”
TADEUSZA MICIŃSKIEGO

Autor *Bazylissy Teofanu* nie kreował w swoich dramatach bohaterów dookreślonych – postrzeganych i ocenianych tylko z jednego punktu widzenia¹. Również postaci kobiece w tekstach Tadeusza Micińskiego wykraczają poza modernistyczny stereotyp. Jego bohaterki charakteryzuje bowiem nie tylko różnorodność cech, ale przede wszystkim są one nosicielkami sprzecznych znaczeń: raz przywodzą na myśl koturnowe alegorie historiozoficznych idei, to znów zaskakują praktyczną aktywnością i żywiołowym erotyzmem. Sugestywność języka Micińskiego, kojarzona z bezkompromisowością jego poglądów, może zwodzić i prowokować do stawiania zasadniczych wniosków. Kobiety z *Termopil polskich* czy *Mściciela Wenety* nie stanowią – wbrew modernistycznej tradycji – źródła zła, nie ewokują też automatycznie pojęcia rodziny, przypominają raczej ofiary i wieszczki, owładnięte wielkimi ideami. Wchodzą one w skomplikowane i demoniczne relacje z mężczyznami, dążąc w ten sposób nie tyle do samorealizacji czy uszczęśliwienia drugiego człowieka, co próbując wypełnić zaledwie krystalizujący się mit lub desperacko powołać nową mitologię. Toteż uproszeniem byłoby postrzeganie postaci kobiecych w dramatach Micińskiego tylko przez pryzmat stereotypu *femme fatale* – a przecież musi pojawić się taka pokusa² – czy zamykanie ich w kręgu domowego ogniska. Bohaterki Micińskiego wymykają się pojęciowym szablonom. Rola kobiet i znaczenie relacji damsko-męskich w dramatach autora *Królowny Orlicy* nie były dotąd traktowane przez badaczy ja-

Sabina Brzozowska (ur 1970) – adiunkt w Katedrze Pozytywizmu i Młodej Polski Uniwersytetu Opolskiego; ważniejsze publikacje: w l. 90. recenzje dla wrocławskiej „Odry”; monografia *Klasycyzm i motywy antyczne w poezji Młodej Polski* (2000); *Czy Faun może być postacią tragiczną? Motyw Fauna-Pana w wybranych dramatach Młodej Polski*, [w:] *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice* (2005); artykuły: *Motywy antyczne w romantycznych dramatach Stanisława Wyspiańskiego*; *Tragiczne maski bohatera romantycznego w „Legionie” S. Wyspiańskiego*.

¹ Na temat „punktów widzenia” w literaturze zob.: B. Uspienski, *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, przeł. P. Fast, Katowice 1997; J. Zach-
Błońska, *Monolog różnogłosy. O dramatach współczesnych Cypriana Norwida*, Kraków 1993.

² Por.: T. Miciński, *W mrokach Złotego Pałacu czyli Bazylissa Teofanu*, [w:] *idem, Utwory dramatyczne*, t. 2, wybór i oprac. T. Wróblewska, Kraków 1979.

ko autonomiczny temat. Tym bardziej karkołomnym zadaniem może wydać się odczytanie *Termopil polskich* z takiej właśnie perspektywy.

Termopile polskie, czyli misterium na tle życia i śmierci księcia Józefa Poniatowskiego to dramat przywołujący pojęcia obrzędu, sakralności i wtajemniczenia. Akcję otwiera bowiem chwila skoku Księcia Poniatowskiego do Elstery, gdy dosięga go ostatnia kula. Tajemnicze okamgnienie między życiem a śmiercią wyznacza porządek temporalny zdarzeń utworu oraz komponuje ważne relacje przestrzenne: hierarchizuje wertykalnie poetykę opowieści. Moment pogrążenia się tytułowego bohatera w nurtach Elstery to początek Teatru Mrącej Głowy, który wiąże przeszłość z przyszłością, a zarazem moment ten jest równoznaczny z przejściem Księcia przez bramę Inferna³. W tej jednej chwili wszystko staje się teraźniejszością, ponieważ śmierć pokonuje logikę czasu linearnego. *Theatrum* historii zyskuje zaś charakter piekielny. Zejście ku otchłani otwiera nową świadomość, wypełnioną asocjacjami przeszłych zdarzeń. W *Termopilach polskich* można dostrzec pewną prawidłowość chronologiczną. Czas historyczny prologu zatytułowanego *W nurtach Elstery* jest określony precyzyjnie: 19 października 1813 roku. Ta „część okamgnienia” pomiędzy życiem a śmiercią Księcia otwiera perspektywę czasową od zjazdu w Kaniowie w roku 1787 do pobytu we Włoszech w roku 1807. Natomiast ostatni fragment, ów „ni to prolog, ni epilog”⁴ to powrót do momentu śmierci Poniatowskiego. Sam bohater występuje już w nim w sposób wieloznaczny: jako znikający w nurtach Elstery widmo⁵ i jako protagonista spektaklu. Skoncentrowanie uwagi badawczej na samej śmierci Józefa Poniatowskiego wskazuje określoną możliwość interpretacyjną: Elstera w świadomości zbiorowej może okazać się obmywającym z grzechów Styksem⁶ albo rzeką, w któ-

³ „Zniknięcie”, „zakrycie”, utopienie – to formy „zstąpienia do piekieł”, oznaczające po prostu śmierć, ale zarazem wprowadzenie w tajemną jedność życia i śmierci. Motyw zstępowania znamionuje pierwiastek dionizyjski, zakładający moment przeobstwienia, transformację jednostki i związanie jej ze wspólnotą. Zob. m.in.: M. Eliade, *Opętanie w kulcie Dionizosa*, „Dialog” 1987, z. 11–12, s. 177; M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, [w:] *idem, Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 15–16; A. Dudek, *Wizja kultury w twórczości Wiaczesława Iwanowa*, Kraków 2000, s. 136. Obraz bramy, w której spotykają się trzy fazy czasu: drogi przeszłości i przyszłości zderzają się w bramie-chwili, jest jednym z kluczowych ujęć temporalizacji w *Tako rzecze Zaratustra*. Miciński w *Termopilach* wyraźnie nawiązuje do filozofii Fryderyka Nietzschego, zwłaszcza do jego koncepcji mitu oraz pojęcia dionizyjskości.

⁴ *Termopile polskie* są utworem trudnym do interpretacji ze względu na istnienie kilku wersji dramatu oraz jego niekompletność. Teresa Wróblewska pisząc o ostatniej części tekstu (wedle odnalezionego maszynopisu) konstatuje w *Nocie wydawcy*: „Z punktu widzenia chronologii wydarzeń stanowiących historyczne podłoże poprzednich członów kopii scena o takim charakterze i treści zdaje się przynależać do epilogu dramatu. Lecz z punktu widzenia zawartych w tej scenie sformułowań [...] zdaje się ona stanowić fragment jego prologu”, zob.: T. Wróblewska, *Nota wydawcy*, [w:] T. Miciński, *Utwory dramatyczne*. t. 3: *Termopile polskie. Misterium na tle życia i śmierci ks. Józefa Poniatowskiego*, Kraków 1980, s. 261–265. Wszystkie cytaty z dramatu Micińskiego podaje za tym wydaniem.

⁵ Widmowość postaci nie tylko podkreśla jej związek ze śmiercią, ale również eksponuje chaos zewnętrznych zdarzeń, które wymagają usensownienia.

⁶ Por.: M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 291.

rej ginie „boski król”, by przywrócić życie swojej obumarłej ojczyźnie⁷. W ten sposób „wtajemniczony” – będący symbolem etycznego kodeksu narodu – nie stanie się nigdy „pobawionym mocy cieniem, który popadł w niepamięć”⁸.

Autor *Nietoty* nieprzypadkowo wybrał z Panteonu polskich bohaterów narodowych postać Księcia Józefa Poniatowskiego⁹. Warto jednak przypomnieć, że nie tyle cała jego biografia, co zgodna z konwencjami poetyki romantycznej, jakby wyreżyserowana i estetycznie wystudiowana „piękna śmierć” stała się katalizatorem legendy Księcia¹⁰. Zarzucany mu w czasach rozbiorów i powstania kościuszkowskiego arystokratyczny kosmopolityzm został w okresie Księstwa Warszawskiego radykalnie przedefiniowany. W ten sposób legenda bohatera mogła posłużyć się motywem przemiany grzesznika: od „salonowego Pepi” po „dziedzica tradycji hetmańskiej”¹¹. Przywołując historię Józefa Poniatowskiego Miciński wprowadził tę barwną i przecież niejednoznaczną postać w szerszy plan – w kontekst mitu odrodzenia Polski poprzez ofiarną śmierć bohatera, równocześnie autor *Bazilissy* nie zrezygnował całkowicie z wizerunku Księcia jako libertyna „spod Blachy”. Toteż z monumentalnego, historycznego tła wylaniają się w dramacie Micińskiego intrygujące postacie kobiece. Elżbieta Rzewuska trafnie zauważyła, że „rola Poniatowskiego w przeżytych przezeń epizodach narodu jest nikła i błada. Jest on jednym z wielu ogarniętych przez pochód Dionizosa, ale nie może nad nim górować”¹². Książę zatem nieczęsto wylania się z tłumu statystów i uobecnia szczególnie wyraziście. Można zauwa-

⁷ W dramacie Micińskiego zamiast „boskiego króla” występuje mityczny, legendarny bohater; jego śmierć można interpretować jako koniec epoki obumierania narodu i otwarcie perspektywy odrodzenia. W tekście Micińskiego pojawiają się jednak motyw nie znany archaicznym mitom: przekonanie o oczyszczającej mocy cierpienia. Zob. J. G. Frazer, *Złota gałąź*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1996, s. 221 i nast. Oczyszczający charakter w dramacie ma nie tylko Elstera, ale też Dniepr, który oddziela Księcia od dworu Katarzyny, i Wisła – do niej Wita wrzuca królewską koronę w czasie szturm Pragi.

⁸ Zob.: M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, przeł. S. Tokarski, t. 1, Warszawa 1988, s. 205.

⁹ W 1913 roku przypadała 150 rocznica urodzin i 100 rocznica śmierci księcia, przynosząca wzrost zainteresowania zarówno tą postacią, jak epoką. W przededniu Wielkiej Wojny na fali zainteresowania historią pojawiały się próby interpretacji przyczyn upadku Polski. Zob.: A. Grzymała-Siedlecki, *Książę Józef w nowej literaturze powieściowej*, „Museion” 1913, z. 9–10; S. Askenazy, *Książę Józef Poniatowski 1763–1813*, Warszawa-Kraków 1905. Powieść Micińskiego *Wita*, opublikowana w całości dopiero w 1926 roku, ukazywała się we fragmentach w roku 1913 w „Kurierze Porannym” pod tytułem *Książę Józef*. Por. też: J. Illg, *Mit i historia w „Wicie” Tadeusza Micińskiego*, „Ruch Literacki” 1980, z. 5, s. 331.

¹⁰ Zob.: *Ikonografia romantyczna. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk Nieborów, 26–28 czerwca 1975 r.*, pod. red. M. Poprzęckiej, Warszawa 1977, s. 254n; M. Janion, M. Żmigrodzka, *op. cit.*, s. 293; por. też: M. Kocur, *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wrocław 2005, s. 60.

¹¹ M. Janion, M. Żmigrodzka, *op. cit.*, s. 291n.

¹² E. Rzewuska, *O dramaturgii Tadeusza Micińskiego*, Wrocław 1977, s. 108. Warto w tym miejscu nadmienić, że żywioł dionizyjski śmierci odsonił „zakryte podłoże cierpienia i poznania”. W *Termopilach polskich* podłożem tym jest historia. Zob.: F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Kraków 2003, s. 29.

żyć, iż dzieje się to wówczas, gdy wywołują go pragnienia kobiet. Postacie kobiece: Wita, Tamara, Kalina, a nawet Katarzyna II, wprowadzają uzupełniające się treści symboliczne. Wiążąc różne formy zmysłowości z nadzmysłowym marzeniem i utopijnymi pragnieniami, współtworzą one mit o Polsce. W niniejszym szkicu skoncentruję się na przesłedzeniu skomplikowanej relacji, jaka wiąże Księcia Józefa Poniatowskiego z Witą, utożsamianą w dramacie z szeroko pojętą polskością¹³.

Prolog dramatu to spektakl śmierci. Otwiera go obraz kobiety czuwającej przy konającym przybranym synu¹⁴. Grupę tę uzupełnia Książę Józef – prawdopodobnie ojciec młodzieńca. Miciński stworzył w *Prologu* przewrotny i makabryczny obraz rodziny, w którym bezpieczną ostoję domu zastąpiło pole bitwy w warunkach osaczenia. Losy protagonistów są przesądzone. Śmierć Witolda, wystylizowanego na niewinnego i odważnego efebą, stanowi niepokojący akord w *Prologu* dramatu. Może ona ilustrować kres wzniosłej idei odrodzenia ojczyzny. Wprowadzając do tekstu, a jednocześnie od razu unicestwiająco tego owiniętego w chorągiew chłopca – przedstawiciela kolejnego pokolenia, Miciński zasugerował niemożność czy wręcz nieprawdopodobieństwo zawarte w mesjańskiej wykładni dziejów. W scenie śmierci młodzieńca paradoksalną rolę odgrywa Wita. Najprościej można by orzec, że reprezentuje ona symbolicznie Ojczyznę. Matka Polka błagająca Opatrzność o wybawienie dla syna, by w końcu uznać konieczność jego ofiary wpisuje się w XIX-wieczny etos narodowy. Jednak polska Pieta jest postacią jednowymiarową, naczłoną dumą, patosem i cierpiętnictwem. Wita rozbija ten stereotyp. Pragnąc ratunku dla syna żąda od Opatrzności nieziszczalnego cudu. Konsekwencją jej tragedii staje się sąd nad rzeczywistością i bezradnym Bogiem. Wita w *Prologu* oznajmia: „chcę wiarę i Kościół, i wszelką nadzieję opuścić [...]. Chrystus miał czas tu przyjść i okazać się czymś więcej niż umęczonym marzycielem” [15–16]. Bohaterka dopuszcza się więc błuznierstwa. Wita wzywa Lucyfera, który pragnie życia w Kosmosie „bez miary – bez wagi”, tym samym neguje ona istnienie historycznego porządku z przypisaną mu celowością i wyższym sensem.

Wita również ponagla Księcia Józefa do skoku:

Niech każdy czyni swoje do końca [...]. Ujrzym się kiedyś na strasznych pustyniach
Lucifera za lat tysiące – lub za okamgnienie. [14–15]

Prologu Termopil polskich nie kończy wszak scena rzucającego się konno do rzeki Księcia. Kulminację tej części dramatu stanowi spektakularne samozniszczenie Wity, która wysadza się w powietrze. Analizując czynniki sprawcze działań bohaterów można dojść do wniosku, że protagoniści dramatu przynależą do różnych porządków: Wita i młodzieniec wpisują się w porządek mitologii, natomiast Książę Józef działa zgodnie

¹³ Jednoznaczne utożsamienie Wity z Polską wydaje się uproszczeniem. W dramacie Micińskiego nie występuje zobiektywizowana perspektywa: postacie są postrzegane i opisywane przez inne postacie. Por.: B. Uspiński, *op. cit.*, s. 124–177.

¹⁴ W dramacie nie ma rozstrzygnięcia, czym synem jest Witold; z pewnością jest „duchowym” dzieckiem Wity, ale biologicznie może być synem Ukrainki Kaliny.

z kodeksem honorowym, co sam potwierdza kilkakrotnie powtarzając: „Trzeba umrzeć mężnie”¹⁵. W przestrzeń mitu próbuje wprowadzić Księcia Poniatowskiego Wita.

W *Termopilach polskich Prolog* – wszak wstęp do Teatru Mrącej Głowy – jednocześnie domyka wciąż żywe i dyskutowane koncepcje historyozoficzne. Operując symbolicznymi obrazami rewiduje on historię i staje się jednoznacznie pesymistycznym komentarzem do polskiej, romantycznej interpretacji dziejów. Śmierć trójki bohaterów tworzy katastroficzny kontekst dla teatru historii. Książę Józef wypełnia rycerski obowiązek. Ale przecież ginie Wita, która ma rysy Matki Ojczyzny, oraz umiera niewinny młodzieniec, uosabiający być może próbę mesjanizmu w zaraniu; mesjanizmu, który wedle zaproponowanej przez Micińskiego w *Prologu* diagnozy, nie ma szans na powodzenie. W tej sytuacji Teatr Mrącej Głowy okazać się może formą poszukiwań nowej wykładni dziejów, wiążącej, a może raczej gmatwującej, różne systemy i mitologie? Mity w synkretycznym wymieszaniu mogą stworzyć spójną całość, ale równie dobrze mogą się wzajemnie znosić pokazując, że sens jednostkowego życia oraz historii narodów bywa nieuchwytny i oscyluje między różnymi punktami widzenia.

Historia w dramacie Micińskiego rozgrywa się na trzech kondygnacjach¹⁶. W *Uwadze dla teatrów* Miciński wyjaśnia: „Bohater sceniczny może wstępować lub schodzić, zależnie od poziomu morza swej duszy” [7]. Co oznaczają trzy kondygnacje teatralnej scenografii, podpowiada w tekście dramatu Wita: „Z trzech pięter składa się człowiek: ze zwierzęcia, z rozumu i z dajmona” [233-234]. Akt samopoznania i dekodowania znaków historii ma w wypadku Księcia i Wity charakter jawnie metatekstowy. Podział na kondygnacje może odpowiadać zhierarchizowanym stanom ducha ludzkiego: instynktowi, świadomości kulturalno-obywatelskiej i nadświadomości (prometeizmowi)¹⁷, ale także rozmaitym sposobom postrzegania i uczestniczenia w historii oraz różnym stopniom identyfikacji z narodem i pojmowania jego interesów. Podmiotowa egzystencja staje się tym samym jedynie przyczynkiem do interpretacji losu narodów. Wita pojawia się na wszystkich stopniach kondygnacji. Jako „Heroina narodowa” bezskutecznie próbuje zjednoczyć polską zbiorowość, jej słowa giną wśród zanarchizowanych okrzyków niezbornego tłumu; wiarygodnie występuje też w roli siostry miłosierdzia, stwierdzającej bez skrępow: „Życie jest jedno, od kału do gwiazd” [157]. Wita uczestniczy w bitwach i balach, jest misjonarką wzniosłych idei i flirtującą kobietą.

W *Prologu* Książę nazywa Witę ukochaną żoną, świętą, „eucharystią życia” [14-15]. W Teatrze Mrącej Głowy staje się ona jego przewodniczką po piekielnych kręgach historii. Książę zstępuje w tę przestrzeń niczym senna zjawa: „Pono człowiek po śmierci nie może naraz oprzytomnieć [...]. Jestem bez wątpienia zbłąkany w mroku” [20 i 21].

¹⁵ Książę bezpośrednio przywołuje pojęcie honoru: „Bóg mi powierzył honor Polaków”, „Honor jest dziś zawołaniem polskiego żołnierza” [14].

¹⁶ Historia jawi się w *Termopilach* jako całość złożona z interpretowanej przez aktualne konflikty przeszłości, z chaosu współczesnych zdarzeń oraz z przyszłości pojmowanej jako realne zadanie do wykonania. Por.: H. Floryńska, *Metafizyka heroizmu. Koncepcje genezyjskie i historyozofia Juliusza Słowackiego*, „Studia Filozoficzne” 1972, z. 10, s. 83.

¹⁷ Por.: A. Ziółowicz, „Misteria polskie”. *Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Kraków 1996, s. 109.

Wita—Beatrycze—Persefona wydaje się silniejsza od Księcia, charakteryzuje ją historyczna samoświadomość. Wyznacza ona Poniatowskiemu zadania do wypełnienia, przyjmuje rolę wieszczki:

Wiedz jeno – iż jestem i zawsze w Polsce będę. Wiedz nadto, iż beze mnie dokonasz tylko części swoich przeznaczeń – na Termopilach polskich będziesz pół Leonidem, a wpół – Alcybiadesem. Teraz mnie szukaj po całej Polsce, zmienionej w moczar krwawy i bolesny [...]. Szukaj mnie – lub raczej własnej prawdy! Bądź Rycerzem Światła. [20]

Pogoń za Witą staje się warunkiem przemiany Księcia. Stwierdza on: „Serce me zmienia się w drogocenną czarę ze szmaragdu, na której ty wyryłaś swe imię pochodnią Persefony”¹⁸ [21], a zatem – według Księcia Józefa – tylko z Witą może on przełamać potęgę ciemności, natomiast ich wspólne zejście do piekła historii powinno otworzyć możliwość odnowienia rzeczywistości. Mityczne wzorce podpowiadają, że odkupienie musi być poprzedzone cierpieniem i śmiercią. Śmierć jest po prostu wpisana w symbolikę odkupienia.

Spróbujmy spojrzeć na *Termopile* jako na misterium Wity kapłanki, która poszukuje partnera-króla, mogącego dokonać reintegracji rzeczywistości¹⁹. Wyznacza mu ona funkcję „nosiela mocy”. Poniatowski stara się wypełnić swą rolę. Ale w istocie Wita jest osobą bardziej aktywną i podlegającą przemianom. Książę goni za nią w poszukiwaniu erotycznej satysfakcji, jednak Wicie również trudno odzegnać się od ziemskiej miłości, toteż balansuje ona na granicy różnych wyborów: „Dlaczego błądzę z tobą po zamierzchłych światach, / dlaczego serc obojga odczytuję runy?” [198], „We mnie miłość i zgon mieszają się już ze sobą” [199]²⁰.

¹⁸ Szmaragdy były symbolem upadłej ludzkości, ozdoba głowy Lucyfera. Po upadku Lucyfera stały się atrybutem Graala. Por.: W. Szturc, *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Kraków 1997, s. 115. Szerzej na temat św. Graala zob.: J. Gąssowski, *Mitologia Celtów*, Warszawa 1978.

¹⁹ Tą właściwością Wita przypomina Bazylisę. Niejednoznaczność postaci Wity jest zasugerowana jej imieniem. Łacińskiemu słowu *vita* odpowiadają dwa pojęcia greckie: *bios* i *zoë*. *Bios* oznacza życie konkretne, które nie wyklucza śmierci, natomiast *zoë* to życie w wymiarze absolutnym, niezniszczalne i bez właściwości. Plotyn nazwał *zoë* „czasem duszy”, w którym przechodzi ona z jednego *bios* do drugiego. Wita w dramacie Micińskiego wyraża oba te pojęcia. Zob.: K. Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Kraków 1997, s. 15–20.

²⁰ Na symboliczno-alegoryczny charakter postaci Wity zwróciło uwagę wielu badaczy. Zob.: W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xiegi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002, s. 137; E. Rzewuska, *op. cit.*, s. 112 i 115. Jeśli na plan pierwszy wysuniemy taki wniosek, wówczas zupełnie innego znaczenia nabierze miłosny związek Wity i księcia: oznaczać będzie próbę osiągnięcia jedności z narodem, stopienia się z nim, współodczuwania, wspólnego rozpoznawania własnej sytuacji. Książę tym samym włącza siebie w pochod Dionizosa. Jego uczucia wpisują się w uczucia zbiorowości. Należy jednak zauważyć, że dla Księcia istotne jest samo doświadczenie erotyczne, tęsknota za kobiecością.

W *Termopilach polskich* miłość jest jedną z form poznania²¹ i dochodzenia do historycznych prawd. A zatem wola powrotu do jedności i zbawienia indywiduum, wiara w re-integrację świata oraz wtajemniczenie w zagadki historiozofii mają swe źródła w dionizyjskiej energii erotycznej, a miłość staje się pomostem pomiędzy życiem a śmiercią. Tym samym postać Wity może przywołać na myśl pojęcie ofiary: kobieta skazuje siebie na bezcielesność, przeanielenie i zamknięcie w klatce narodowej symboliki. Jednak w nieobliczalnym tyglu polskiej historii uosobienie „Matki Ojczyzny” działa uwodzicielsko: „Ty [...] życzysz mi tronu wielkiego i miłości – [...], / a sama odchodzisz – skarży się Książę – [...] / porzucasz w mym upojeniu bachicznym” [224]. Książę Poniatowski podąża za ideałem, wabi go czarodziejska siła poezji, ale kondycja Wity jest naznaczona: „Bo wszyscy, którzy mię żądali, musieli zejść w podziemia – przestrzega bohaterka. / Jestem, jak indyjska Kali, po tamtej stronie Zgonu. / I tam już idę drogą światła – w dal – ku Chrystusowi” [224]. „Śmierć” kochanki, wybór „mnisiej furteczy” oznacza powołanie ideału, ale i petryfikację, równoznaczną z oddaniem podmiotowości. Toteż pytanie Księcia: „Czemuż Wita jest tak niedostępna?” [23] ma charakter czysto retoryczny. Wita bowiem jasno definiuje dwuznaczność swojej sytuacji: „Wypełniać zaczęę swą misję [...]. Kochanka umarła – naradza się – Życie Narodu!” [58].

W *Termopilach polskich* na straży mitu, tradycji i tożsamości narodowej stoi kobieta. Jest ona świadoma roli Księcia Józefa na arenie historii. Wita posiada „klucze Zamczyska Duszy Polskiej” [152]. Niczym mroczna Parka przędzie ona nici przeznaczeń, snuje wymykający się rozumowemu poznaniu dramat-wizję, wieszczy upadek Polski. Nie tyle przywołując, co niepokojąco odwracając fatalne *Fares! Thekel! Mene!* [151], eksponuje katastrofizm polskiej sytuacji. Ukazanie tkwiącej w narodzie słabości: „zważono cię na wadze i okazałeś się zbyt lekki”²² definitywnie wszak nie przekreśla szansy na odrodzenie, ale inicjalne *Fares* – „rozdzielone jest królestwo twoje” – antycypuje być może stulecie zniewolenia. W *Termopilach polskich* bachiczne szaleństwo historii wpisuje się w schemat uczt Baltazara. Wita zaś dysponuje mądrością mitu. Wie, że „krwawa obiata” może być środkiem wiodącym do celu – czyli zbawienia, tożsamego z odnowieniem narodu i odkryciem sensu dziejów. Ale w niedokończony tekst *Termopil polskich* wpisana jest fatalistyczna świadomość, iż Bóg mógł opuścić historię, a wówczas wszelkie poświęcenie staje się daremnym gestem. Jednak ów dziejowy katastrofizm nie ma wpływu na działania bohaterów zdarzeń. Wita w dramacie Micińskiego próbuje wciągnąć Księcia na wyżyny misteryjnego teatru głębi. Oboje zdają się móżolnie dopasowywać do narzuconego przez narodowe mity schematu, posługując się patosem, mityczną maską, rekwyzytem, gestem.

stąd silna fascynacja Ukrainką Kaliną oraz dreszcze niepokoju związane z Rosjanką Tamarą – typem kusicielki.

²¹ Eros to symbol poznania. Poznanie symboliczne ma cechy miłosnego zjednoczenia przedmiotu i podmiotu poznania. Mit dionizyjski zakłada też, iż miłość jest doświadczeniem granicznym, wiążącym Erosa z Thanatosem. Zob.: A. Dudek, *op. cit.*, s. 117; K. Kerényi, *op. cit.*, s. 293.

²² Zob.: Cz. Bosak, *Postacie Biblii. Słownik – konkordacja*, t. 2, Pelplin 2001, s. 456; W. Kopaliniński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, wyd. dowolne.

Ściągnięty w alegorię obraz dochodzenia do „Ducha Prawdy” oddaje w *Termopilach polskich Intermezzo*²³. W zmysłowym włoskim pejzażu Miciński inicjuje maskaradę-misterium. Przypomnijmy, że autor *Mściciela Wenety* posłużył się w *Termopilach* jawną teatralizacją zdarzeń. W Teatr Mrącej Głowy – dyskurs z poetyką misterium – wpisał całkowicie skonwencjonalizowane sceny. Symboliczne narodziny „nowego” Księcia dokonują się bowiem na morzu w skalnych załomach, nazwanych wprost „Grotą Tytanów”. Grota to miejsce narodzin i intronizacji Dionizosa²⁴. Książę zostaje przebrany w maskę Dionizosa, identyfikuje się z roztańczonym tłumem przebierańców, przechodzi umowny proces inicjacji, by w końcu stać się gotowym do poznania i czynu hierofantem. Jego przewodniczką jest Wita, która otwiera przed Józefem wizję historii, zakładającą cierpliwe dorastanie do zbawienia i boskości. Dialog Księcia z Witą w *Intermezzo* to ścieranie się dwóch pierwiastków: zmysłowego i duchowego, ziemskiego i boskiego.

Protagonści *Intermezza* są postaciami złożonymi. Książę ukazuje maskę upojonego życiem Dionizosa i adepta ekstatycznego rytuału, ale również odsłania oblicze zwykłego komedianta. Wita poddaje się przesyconej żywiołowością atmosferze. Jednocześnie sama o sobie mówi: „jestem w sen Róży i Krzyża wwiezioną” [225], dopełniając symbolicznymi znaczeniami swój wizerunek. Róża symbolizuje miłość i życie, a zarazem miłość i śmierć. Ilustruje ona zatem, podobnie jak Dionizos, antynomiczność ludzkiej egzystencji. Wpisana w krzyż wyraża dialektykę rozkoszy i cierpienia, ewokuje przeżycia erotyczne i religijne. W traktatach alchemicznych i doktrynie różokrzyżowców jest symbolem uwolnienia poprzez mękę z namiętności i grzechu. Róża i krzyż odzwierciedlają złożoność ludzkiej natury: element chtoniczny i niebiański²⁵.

Wypełniając kolejne gesty w historiozoficznym misterium Wita prowadzi Księcia na spotkanie z Minotaurem. Według mitologii spotkanie z Minotaurem należy rozumieć jako namaszczenie króla i uzyskanie przez niego nieśmiertelności²⁶. Wita wrzucając do Wisły królewską koronę po Maciejowicach i klęsce Pragi, dokonała symbolicznego utopienia bezradnego władcy królestwa, przemienionego w Inferno. Zejście kraterem wulkanu do krainy Minotaura oznacza inicjację i namaszczenie nowego herosa. W prze-

²³ Interpretacja *Intermezza* nastrocza wiele trudności, wynikających przede wszystkim z faktu, iż dramat jest tekstem nieukończonym. Nazwa *intermezzo* wskazuje, że ta część utworu powinna znajdować się pośrodku – jeśli nie całego dramatu, to może jakiegoś spójnego jego fragmentu. Jest to problem nierozstrzygalny, a zatem moje interpretacyjne sugestie, związane z tym fragmentem, mają charakter otwarty.

²⁴ Por.: K. Kerényi, *op. cit.*, s. 225.

²⁵ Por.: G. Bryś, *Geneza i funkcje artystyczne motywu róży na podstawie cyklu wierszy Władysława Iwanowa „Rosarium. Wiersze o róży”. Próba interpretacji*, „Slavica Wratislaviensia” (LIII) 1990, s. 83–102; R. Edighoffer, *Różokrzyżowcy*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 1998, s. 165–166; H. H. Hofstätter, *Symbolizm*, przeł. S. Błaut, Warszawa 1980, s. 174–175; W. Kopalinski, hasło: Róża [w:] *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 361–363; T. Nasierowski, *Wolnularstwo bez tajemnic*, Warszawa 1996, s. 44, 134–136.

²⁶ Walka z bykiem lub z człowiekiem przebrany za byka występuje w opowieściach o Tezeuszu i Minotaurze, Jazonie i bykach Ajetesa, o Heraklesie i Acheloosie. Jest ona składową obrzędową królewskich zaślubin. Zob.: R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczowski, wstęp A. Krawczuk, Warszawa 1982, s. 275, 471.

strzeni tej Książę spotyka Napoleona i dojrzewa do ostatecznej decyzji walki²⁷. Tymczasem Bonaparte, wyzywając swą *hybris*: „Ocean mi nazbyt spokojny. / Jam jest – i chcę być Bogiem Nieśmiertelnej Wojny!” [219], zakreśla pole działania tragedii wyłącznie do zdarzeń historycznych. Jego wizja historii nie obejmuje już porządku mitycznego. Bóg Wojny chodno kalkuluje bilans zysków: „Ja żądam tylko wojennej stacji w Polsce i druzby Cesarza” [221].

Dramat Micińskiego organizują struktury mityczne: wertykalna i naznaczona sakralnością przestrzeń, a linearny, określony przez kategorię „wiecznego powrotu” czas oraz bohater, skubiający w sobie cechy herosa. Napoleon, zamknięty w mitycznej przestrzeni narodowej wyobraźni, burzy ów porządek. Książę jednak zdaje się wierzyć w gesty uświęcające historię i odnowienie rzeczywistości: „Więc do Polski wrócim szczęśliwi i pełni nadziei[...] we wschodzącym słońcu Napoleona czerpiemy wiarę w życie nowe” [222]. Mit w twórczości Micińskiego nie jest przeciwstawiony historii, ponieważ to właśnie on powinien nadawać jej sens. Wyraźne w *Termopilach polskich* odwołania do mitów²⁸ nie decydują jeszcze o rządzącym w dramacie porządku mitycznym, a stanowią komplementarną i dokładnie przemieszaną z historią powierzchnię zdarzeń. Tym samym dochodzi w dramacie do częściowej desemantyzacji znanych kodów kulturowych i kreowania nowych znaczeń, a nawet nowego języka. Wita odślania fenomen ogólnoludzkiej potrzeby usensownienia rzeczywistości poprzez kult boga–człowieka–Dionizosa bądź poprzez wiarę w Boga–Człowieka–Chrystusa²⁹. W synkretycznym i uniwersalistycznym ujęciu zjawisk historycznych dionizyjskie zstępowanie staje się niezbędnym etapem na drodze ku chrześcijańskiemu zbawieniu. Czuwanie Wity nad Księciem może oznaczać potrzebę przestrzegania zakodowanych w świadomości zbiorowej przeświadczeń o znaczeniu śmierci jako „sakramentu”, otwierającego drogę do zbawienia przyszłości.

²⁷ Zoł.: E. Rzewuska, *op. cit.*, s. 135.

²⁸ W trójce występuje cały katalog, przynależących do różnych kręgów kulturowych, mitycznych inion: Antyгона, Edyp, Afrodyta, Prometeusz, Walkiria, Kali, Indra, Nal i Damajanti *etc.*

²⁹ Zoł.: R. Fieguth, *O kategorii „wzniosłości” u Władysława Iwanowa*, przeł. A. Kornienko, „Teksty Drugie” 1996, z. 2-3, s. 152.

Sabina Brzozowska

PRINCE AND VITA FAMILY A REBOURS IN POLISH THERMOPYLAE BY
TADEUSZ MICIŃSKI

(summary)

The article presents the relations between an authentic character – Prince Joseph Poniatowski and Vita – an embodiment of Polishness, womanhood and knowledge. The heroes are complex and ambiguous characters. They are perceived from many points of view. The Prince and Vita enter into the history of Poland (1787–1813). In the foreground of the drama the most important is a context for the myth of Poland's rebirth through sacrificial death of a hero. Miciński does not treat the motif of the sacrificial death stereotypically. He accepts the view that God could leave the history and then the sacrifice loses its sense. However, the drama heroes behave as they wanted to believe in the sense of the history. They create a mystery structure out of the history chaos. Love is for them a way of learning the reality.