

Agnieszka Ziółowicz

O metaforze teatralnej : w "Termopilach polskich" Tadeusza Micińskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 80/1, 123-138

1989

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.

AGNIESZKA ZIOŁOWICZ

O METAFORZE TEATRALNEJ W „TERMOPIŁACH POLSKICH” TADEUSZA MICIŃSKIEGO

Wydawać by się mogło, że wraz z nietzscheańską konstatacją śmierci Boga metafora *theatrum mundi* straciła rację swego istnienia. Wszak wykluczono z obrazu rzeczywistości osobę Boskiego Widza, inscenizatora i obserwatora dramatu rozgrywającego się na scenie świata. Ale pomimo tego naruszenia struktury toposu idea wszechogarniającego spektaklu pozostała istotnym elementem modernistycznej wyobraźni. Nie znaczy to jednak, że przetrwała w swym pierwotnym kształcie¹.

W pismach samego Nietzschego odnaleźć można obraz świata ludzkiego jako widowiska². Teatralność immanentna wobec życia społecznego stanowi w kontekście antropologicznej refleksji autora *Tako rzecze Zaratustra* przede wszystkim znak nieautentyczności działań człowieka, który stając się aktorem stopniowo traci swą tożsamość, redukuje bowiem osobowość do zespołu niezintegrowanych ról: funkcji społecznych, formalnie pojętych norm, kulturowych wzorców. W konsekwencji zaciera się w jego świadomości granica pomiędzy wewnętrznym a zewnętrznym, prawdziwym a sztucznym, rzeczywistym a teatralnym. Współczesna cywilizacja jawi się zatem Nietzschemu jako totalnie steatralizowana:

Cywilizacja, która utraciła siły twórcze, przebiera się w kostiumy wszystkich epok i ludów, mizdrząc się do lustra. [...] Martwe formy przestają być wyrazem, są maskami, lecz tak przyrośniętymi do twarzy, że niepodobna odkryć pod nimi prawdziwych rysów — ziele za nimi próżnia³.

Przyczynę tego stanu rzeczy upatruje Nietzsche w przesadnie rozbudzonym w jego epoce historyzmie⁴. Ów „nadmiar historii” sprawia, że ludzie, pozostając pod presją minionego czasu, nie dostrzegają ważności tego, co niehistoryczne, a więc życia, którego podstawową ekspresją jest

¹ Zob. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1954, s. 148—154.

² Zob. np.: F. Nietzsche, *Z genealogii moralności*. Pismo polemiczne. Przełożył L. Staff. Warszawa 1908, s. 94.

³ E. Bieńkowska, *Dwie twarze losu. Nietzsche—Norwid*. Warszawa 1975, s. 30—31.

⁴ Zob. F. Nietzsche, *Pożyteczność i szkodliwość historii dla życia*. W: *Nie-wczesne rozważania*. Warszawa—Kraków 1912 (tłum. L. Staff).

spontaniczna aktywność. Historia pozbawia ich realności, bo „przetwarza ludzi w abstracta i cienie”, czyni ich aktorami, jako że jest swoistym rezerwuarem uniformów i masek⁵, zapewniających każdemu podejmującemu grę całkowitą uniwersalność. W ten oto sposób świat przekształca się w kłamiwą maskaradę, podczas której nie obowiązuje zasada odpowiedzialności treści i formy, czyn bowiem nie jest samoobjawieniem wewnętrzności, ale ogranicza się do gestu nałożenia maski. Tam gdzie działanie oznacza naśladowanie, „istnienie jest jedno nieprzerwaną byłością”, człowiek zaś

[jest] skazany widzieć wszędzie stawanie się: taki nie wierzy już w swe własne istnienie, nie wierzy już w siebie, widzi, jak wszystko rozplywa się w punkty ruchome i ztraca się w tym strumieniu stawania się⁶.

Ażeby mógł on uchronić się przed owym nieskończonym procesem rozpraszania swej istoty, nieodzowne jest według Nietzschego wzniesienie się ponad historię za pośrednictwem samopoznania jako formy poszukiwania autentycznego „ja” na drodze demaskowania złudzeń świadomości.

W dramaturgii młodopolskiej metafora *theatrum mundi* nabiera szczególnego znaczenia przede wszystkim w twórczości Stanisława Wyspiańskiego i Tadeusza Micińskiego⁷. Dla obu stanowi ona istotną zasadę kształtującą formę dramatyczną, a zarazem jest jednym z naczelných wyznaczników postawy światopoglądowej. U Wyspiańskiego posługiwanie się teatrem w funkcji symbolicznej reprezentacji struktury rzeczywistości ludzkiej, widoczne w *Nocy listopadowej*, *Wyzwoleniu* oraz interpretacji *Hamleta*, wypływa ze specyficznego rozumienia dramatu jako procesu poznawania, odkrywania prawdy w otaczającym świecie przez „odgadującego dramat” artystę:

Dramat stworzony sztuką i dramat dziejów to tylko dwa sposoby istnienia prawdy, które polegają i w sztuce, i w życiu na opadaniu fałszywej maski⁸.

Znamienne dla kreowanego przez Wyspiańskiego teatru świata jest ściśle powiązanie toposu tradycyjnie unaoczniającego problematykę ogólnoludzką z zagadnieniami narodowymi i w efekcie przedstawianie zbiorowości polskiej na zasadzie analogii do społeczności aktorów biorących udział w spektaklu. Jeśli zatem świat jest teatrem, a teatralność obiektywną cechą bytu, to w przeświadczeniu Wyspiańskiego ujawnia się ona z wyjątkową intensywnością jako cecha narodowego bytu Polaków⁹.

⁵ *Ibidem*, s. 137, 118, 140.

⁶ *Ibidem*, s. 102.

⁷ Na fakt ten zwrócili uwagę dotychczasowi badacze twórczości pisarzy. Zob. E. Miodońska-Brookes, *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*. Kraków 1972, s. 16, a także E. Rzewuska, *O dramaturgii Tadeusza Micińskiego*. Wrocław 1977, s. 122, 145.

⁸ Miodońska-Brookes, *op. cit.*

⁹ W szczególnym stopniu *Wyzwolenie* potwierdza fakt ujmowania przez Wyspiańskiego społeczeństwa polskiego w kategoriach teatru — w tym celu za pomocą

Sytuując Micińskiego wobec nietzscheańskiej wersji metafory teatralnej wyłaniającej się z jego filozofii człowieka i kultury oraz wobec polskiego wariantu teatru świata zawartego w dramaturgii Wyspiańskiego, stwierdzić należy — nie wnikając w problem konkretnych zależności czy wpływów — że uwidoczniające się głównie w *Termopilach polskich* i *Królewnie Orlicy* utożsamienie życia rzeczywistego społeczności ludzkiej i teatru¹⁰ koresponduje z myślą i wyobraźnią epoki. Nieobce jest bowiem Micińskiemu pojmowanie teatru w kontekście zagadnień koncentrujących się na relacji pomiędzy istnieniem autentycznym a pozornym, którą podobnie jak Wyspiański wprowadza w krąg tematyki narodowej. Ale jednocześnie Miciński jest tym, który wykorzystując topos *theatrum mundi* wysnuwa zeń najdalej idące konsekwencje, co swój wyraz znajduje zarówno w formalnej, jak i w ideowej płaszczyźnie dramatu.

W *Termopilach polskich*¹¹ rzeczywistość dramatyczna jest subiektywną wizją ginącego w nurtach Elstery księcia Józefa Poniatowskiego¹². Formułując *Uwagę dla teatrów* Miciński podkreśla: „Z wyjątkiem *Prologu* — wszystko jest szalonym pędem myśli w głowie Tonącego Księcia” (7). Ów bieg przeżyć wewnętrznych bohatera ujęty zostaje w ramy teatralnego przedstawienia. Miciński, nadając *Termopilom polskim* strukturę teatru w teatrze, ustanawia jako teatr wewnętrzny teatr świadomości Księcia Józefa. W „teatrze Mrącej Głowy” na widowni zasiadają widma potępionych targowiczian oraz król Stanisław August, ale przede wszystkim jest to teatr rozgrywający się wobec obserwatora, jakim jest sam bohater. Możliwość uczynienia siebie obiektem postrzeganym z perspektywy widowni wskazuje na sytuację dystansu poznawczego, jest znakiem zaistniałego w świadomości Księcia Józefa rozdzielenia na „ja” — podmiot poznający i „ja” — przedmiot poznania. Poniatowski doświadcza swego istnienia jako aktora i widza jednocześnie, uczestnika i świadka wydarzeń, gdyż:

aluzji do konwencji komedii *dell'arte*, widowiska jasełkowego, tańca oraz poprzez kształtowanie postaci jako masek nadaje się światu przedstawionemu dramatu status istnienia jawnie teatralnego. Zob. Miodońska-Brookes, *op. cit.*, rozdz. *Kompozycja postaci i sytuacji scenicznych w „Wyzwoleniu”. Wokół komedii dell'arte i szopki* (s. 74—105).

¹⁰ Szopkowej wersji teatru świata w *Królewnie Orlicy* poświęciłam artykuł: *Tadeusza Micińskiego teatr dziejów (o szopce w „Królewnie Orlicy”)* przeznaczony do druku w „Ruchu Literackim”.

¹¹ *Termopile polskie* są dramatem wyjątkowo trudnym do interpretacji ze względu na istnienie kilku wersji tekstu oraz jego niekompletność — zob. T. Wróblewska, *Nota wydawcy*. W: T. Miciński, *Termopile polskie. Misterium na tle życia i śmierci ks. Józefa Poniatowskiego*. Kraków 1980. *Utwory dramatyczne*. T. 3. W niniejszej pracy wykorzystano jako przedmiot analizy tekst dramatu zawarty w tym wydaniu, zrekonstruowany przez T. Wróblewską (do jego stronic odnoszą się podane w nawiasach numery).

¹² Problem zsubiektywizowania świata dramatu w kontekście ekspresjonistycznej poetyki „*Ich Drama*” przedstawiła E. Rzewuska (*op. cit.*, s. 79—80).

Poznający jest, z jednej strony, aktorem i składnikiem prawdy, podczas gdy, z drugiej strony, rejestruje prawdę, którą sam stworzył¹³.

Przed dokonującym aktu samopoznania Księciem Józefem odsłania się wielowarstwowa struktura egzystencji podmiotowej. Kondygnacje zabudowujące przestrzeń teatru świadomości reprezentują „jednoczesność i związanie wypadków lub też stopnie wyżyn duchowych. Bohater sceniczny może wstępować lub schodzić, zależnie od poziomu morza w swej duszy” (7). Poszczególne kondygnacje odpowiadają zhierarchizowanym stanom ducha ludzkiego: instynktowi, świadomości kulturalno-obywatelskiej i prometeizmowi, czyli nadświadomości, jako że: „Z trzech pięter składa się człowiek: ze zwierzęcości, z rozumu i z daimona” (234).

Świadomość Księcia Józefa to szereg następujących po sobie obrazów, które porządkowane są nie wedle ścisłego przyczynowo-skutkowego powiązania, ale w oparciu o zasadę swobodnych skojarzeń, asocjację idei. Stąd fragmentaryczne tylko odtworzenie biografii bohatera:

Wydarzenia przesuwające się przed oczyma duszy Tonącego Księcia zachowują nawet swój chronologiczny porządek, ale nie upływ czasu, lecz doniosłość chwili dziejowej decyduje o przybliżeniu i wyborze określonych sytuacji¹⁴.

Asocjacionistyczna organizacja strumienia przeżyć zakłada, że:

Umysł to teatr pewnego rodzaju, gdzie liczne percepcje zjawiają się kolejno, przesuwają się to w tę, to w inną stronę, prześlizgują się i znikają, to znów mieszają się ze sobą w nieskończonej ilości różnych postaw i sytuacji¹⁵.

Taka koncepcja ludzkiej psychiki zaprzecza tożsamości osoby, pozbawia ją substancjalnego „ja”, a więc elementu unifikującego chaos wrażeń. Wydaje się, że wysiłek poznawczy Księcia Józefa zmierza do integracji wewnętrznego obrazu, uchwycenia w procesie nieustannego psychicznego działania się, tego, co trwałe, esencjalne, co oznacza nie dającą się zrelatywizować prawdę własnego bytu. Wówczas podmiot stanowiłby już nie „oddzielne stany, które przezeń przechodzą jak aktorzy po scenie”. Określałoby go to, że:

Jest po prostu ciągła melodia naszego życia wewnętrznego, melodia, która się ciągnie i będzie ciągnąć niepodzielna od początku do końca naszego świadomego istnienia¹⁶.

Wizja własnego życia podmiotowego jako ciągłego, całościowego procesu zmierzającego w określonym kierunku i posiadającego określone

¹³ H. Buczyńska-Garewicz, *James*. Warszawa 1973, s. 90.

¹⁴ Rzewuska, *op. cit.*, s. 105.

¹⁵ D. Hume, *Traktat o naturze ludzkiej*. Tłumaczył Cz. Znamierowski. T. 1. Warszawa 1963, s. 328.

¹⁶ H. Bergson, *Postrzeżenie zmiany*. W: *Myśl i ruch*. — *Wstęp do metafizyki*. — *Intuicja filozoficzna*. — *Postrzeżenie zmiany*. — *Dusza i ciało*. Warszawa 1963, s. 122 (tłum. P. Beylin).

znaczenie rozpościera się przed Księciem Józefem w momencie jego śmierci, gdy pytanie o sens pociąga za sobą podsumowanie minionego czasu i jednocześnie antycypację przyszłego istnienia. Akcja „w amfiteatrze duszy” rozgrywa się „w okamgnieniach”, co sprawia, że w aktualności owego momentu czasowego „ja” trwa ze szczególną intensywnością:

[...] W tysiącznej części okamgnienia
przetwarzać się będą światy jasnovidzeń i wspomnienia. [230]

W punktowo pojętej terażniejszości umierania dokonuje się zespolenie perspektyw czasowych. Świadomość funkcjonuje jako retrospektywna i prospektywna zarazem. Książę Józef pogrąża się w swej przeszłości, powraca myślą do zjazdu w Kaniowie, kampanii przeciw Targowicy i insurekcji w Warszawie, klęski pod Maciejowicami i szturm Pragi oraz do swego pobytu we Włoszech. Jego świadomość obejmuje nie tylko dzieje indywidualnych doświadczeń, ale również losy narodu, celem zaś owego odtwarzania na *theatrum* czynów już dokonanych, a teraz wyłaniających się z pamięci i poddawanych refleksji w kontekście całej, bo dobiegającej kresu egzystencji, jest pragnienie zarówno konsolidacji osoby, jak i tego, by odsłonił się „wielki sens bytu Polski na tej ziemi” (235).

Dla Księcia Józefa „czas nie przemija, tylko się zataja” (19). Tu „świadomość jest historią”¹⁷, „świadomość to pamięć”, a zatapianie się we własnej przeszłości to równocześnie wkraczanie w przyszłość, bo: „Trwanie jest to ciągły postęp przeszłości, która wgryza się w przyszłość i nabrzmiewa idąc naprzód”¹⁸.

Bohater *Termopil polskich*, stając w chwili śmierci wobec teatru własnej świadomości, ujmuje swe życie wewnętrzne w jego całości. Ogarnia jednym spojrzeniem wertykalne rozwarstwienie przestrzeni podmiotu na szereg poziomów-kondygnacji, postrzega przenikanie w aktualnym „teraz” trzech wymiarów czasu: przeszłości, terażniejszości i przyszłości. Ale skoro struktura ducha ludzkiego zakłada, że: „Z dwóch światów zstępuje on — z tego, który jest pod szkarłatem wrażeń — do tego zmierza, który jest nad fioletem ekstazy” (234), to Książę Józef widzi rzeczywistość także w aspekcie relacji pomiędzy powierzchnią a głębią zjawisk i dostrzega utajony sens istnienia.

Ześrodkowanie całości świata na scenie świadomości sprawia, że bohater Micińskiego zajmuje pozycję Boskiego Widza, a tym samym „teatr Mrącej Głowy” uzyskuje status *theatrum mundi*. Wtedy jednak dystans poznawczy nabiera znaczenia poczucia wyobcowania wobec siebie i własnego aktorstwa. Podzielać Boski punkt widzenia na ludzki los to ujrzeć człowieka jako tego, kto odgrywa role, to uświadomić sobie róż-

¹⁷ Buczyńska-Garewicz, *op. cit.*, s. 67.

¹⁸ Bergson: *Wstęp do metafizyki*. W: *Myśl i ruch* [...], s. 22 (tłum. Błeszyński); *Ewolucja twórcza*. Przełożył F. Znaniński. Warszawa 1957, s. 18.

nicę pomiędzy autentyczną istotą a pokrywającą ją maską. Rola bowiem to osobowość społeczna, „uprzedmiotowiona postać, coś zewnętrznego w stosunku do »ja«”¹⁹, coś, co zniewala, ogranicza ekspresję. Owo szczególnie wzmożone wrażenie inscenizowania życia uzasadnia fakt postrzegania go przez Księcia Józefa z perspektywy śmierci, a więc sytuacji końca spektaklu, gdy następuje ostateczne wyzwolenie z teatralnej konwencji.

Koleje upadku Polski, które stanowią treść świadomości Tonącego Księcia, jawią mu się zatem przez pryzmat analogii pomiędzy rzeczywistością społeczną a strukturą teatralną. Historia jest jednak szczególnym rodzajem teatru, to teatr marionetek, w którym funkcję impresaria pełni Diabeł. Tak skonkretyzowana teatralizacja jest przejawem fatalistycznej interpretacji dziejów, na których przebieg nie mają wpływu ich faktyczni uczestnicy, gdyż zdepersonalizowani, sprowadzeni do konwencjonalnych ról, ulegają w działaniu przemożnej sile nadrzędnego Zła. Książę Patiomkin, cyniczny i znudzony życiem Hamlet rosyjski, w przekonaniu, że „jest nad nami wszystkimi w Polsce i w Rosji Fatum złe” (55), ograniczające wolność, a tym samym i odpowiedzialność za popełnione czyny, świadomie uczestniczy w *theatrum diaboli*: „życie samo przekształcam w formę teatru, a historię w igrzysko” (25). Poczucie teatralnego wymiaru rzeczywistości społecznej mają również inne postacie dramatu. Dla Suworowa rzeź Pragi to w języku scenicznym „Praska opera” (176). Sytuację w żydowskiej karczmie po klęsce Polski Fersen kwalifikuje jako maskaradę, podczas której: „Nikt nie chce zaglądać zbyt głęboko we własne sumienie ani w twarz sąsiada” (190). Wita zaś, chcąc opisać stan zniewolonego narodu, stwierdza: „Zamurowani w grobach — nosim cudze maski —” (217).

Postacią, która wydaje się w szczególny sposób naznaczona piętnem tego, iż działanie traktuje jako podejmowanie teatralnych ról, jest król Stanisław August. Jego własna osoba jawi mu się za pośrednictwem nieustannego jej odnoszenia do utrwalonego już systemu znaczeń. Król snuje paralele pomiędzy sobą a Priamem, papieżem Leonem, biblijnym Symeonem. Czuje, że jest jak „Jeremiasz nad otchłanią niedoli” (54), „ofiara na Golgocie” (55), Król Lear — „król nie mający za sobą narodu” (55). Łatwość, z jaką dokonuje się tutaj transformacja sensu postaci, wskazuje na brak niepowtarzalnej i immanentnej tożsamości człowieka. Udręczony niewiarą w życie, wątpiący o jego realności, Stanisław August pozostaje tym, kto „umie urządzać widowiska” (54). Marzenia o sielan-

¹⁹ E. Burns, *Role, typy symboliczne i postaci*. W zbiorze: *W kręgu socjologii teatru na świecie*. Wybór i opracowanie T. Pyzik i E. Udalska. Wrocław 1987, s. 199 (tłum. K. Urbisz). W. James (*The Principles of Psychology*. London 1891, s. 177) operował analogicznym rozgraniczeniem na aktywne, poznające „ja” („I”) oraz „ja” empiryczne („me”). Koncepcję tę referuje także Burns (*op. cit.*, s. 206).

kowych inscenizacjach w stylu Watteau i Bouchera rekompensują doświadczenie bezsilności w świecie, w którym — wobec powszechności postaw deterministycznych — zakwestionowane zostały wszelkie wykraczające poza schematyzm kulturowego scenariusza formy autentycznej ludzkiej aktywności.

Motywy wskazujące na teatralizację rzeczywistości stanowią tło większości powracających w świadomości umierającego Księcia wydarzeń historycznych. Tak więc podczas masońskiej mszy z udziałem carycy Katarzyny, rosyjskich generałów i polskich magnatów:

W odbiciu geometrycznym kul kryształowych, luster i lamp — widać w oddali bal — tańczące figury, maski, stoliki ze złotem i karciarzy. [24]

Wybuchy fajerwerków na cześć Semiramidy Północy towarzyszą scenom zjazdu w Kaniowie. „Warszawa bawi się, maskarady wszędzie” (83), iluminacje, żywe obrazy Ojczyzny na ulicach — to wizja stolicy po ogłoszeniu Konstytucji 3 Maja. W trakcie sejmu w Grodnie Sievers zaprasza posłów na bal:

Rozwierają się szeroko drzwi do sali rześście oświetlonej i radosnej. Tam poloneza tańczą, mieszając tony z kamarynskoja. [121]

Tańczący trepaka kozacy wypełniają drugi plan sceny w obozie Suworowa. I wreszcie tłumy karnawałowych masek, które poprzez szereg aluzji nabierają znaczenia dionizyjskiego korowodu, włączają się w tok akcji *Intermezza*.

Teatr, którego zasadą funkcjonowania jest kreowanie iluzji rzeczywistości, wprowadzony w obręb świata historycznego, udziela mu swej iluzoryczności, każąc dostrzec w ludzkim życiu element fikcyjności, udanie, grę pozorów, powierzchowność²⁰. „Historia nie daje nam głębin, jeno cienie działania”. Jej oddani, „stajemy się niewolnikami powierzchni”. „Zapominamy o Jaźni świata tylko dlatego, że zakryło ją nam formami swymi życie”²¹. Byt empiryczny widziany przez pryzmat teatralnego spektaklu nabiera w świadomości Tonącego Księcia statusu zjawiskowości, bezsubstancjalności, w istocie nierzeczywistości, gdyż pozbawiony jest zakorzenienia w transcendentnym źródle sensu i wartości. „Każdy, kto jest wyrwany z łona Tajemnicy — nie ma istnienia —”²². Jego udziałem musi być doświadczenie niedokonania, nieureczywistnienia samego siebie i w konsekwencji pragnienie ontycznej pełni²³.

²⁰ Wydaje się, że w polskiej dramaturgii w szczególny sposób utrwalona jest rola motywów teatralizujących rzeczywistość: teatru w teatrze, maskarady, tańca. W tym kontekście przywołać należy III część *Dziadów* Mickiewicza, *Za kulisami* Norwida, *Różę* Zeromskiego, *Bal manekinów* Jasińskiego, *Operetkę* Gombrowicza, *Zabawę* Mrożka, *Polonez* Sity.

²¹ T. Miciński, *Walka o Chrystusa*. Warszawa 1911, s. 57, 5, 2.

²² T. Miciński, *Fundamenty nowej Polski*. W: *Do źródeł duszy polskiej*. Lwów 1906, s. 136.

²³ Liczne w poezji Młodej Polski obrazy pustki i otchłani w opozycji do obrazów pełni analizuje M. Podraza-Kwiatkowska w pracy *Pustka — ot-*

W tak określonym świecie-teatrze Książę Józef wydaje się jednym z kreowanych przez Micińskiego „bohaterów poszukujących”²⁴. Opisuując swą sytuację podkreśla jej graniczność przejawiającą się w poczuciu zbłądzenia i kryzysu sensu egzystencji:

Ja żyję! po co? wartoż iść dalej w melancholijnym kręgu naszego przeznaczenia, które podnosi człowieka aż do Wielkiego Budownika — i strąca — aż do pyłu, w którym lęgną się czerwie... [19]

Błądę — na granicy tego i tamtego świata. [20]

Jestem bez wątpienia zbłąkany w mroku. [21]

Nie wiem, co jest snem, co życiem, a co zagrobowym istnieniem. Księżyc przeniknął do jakiejś mej otchłani — ze sto tysięcy mil głębiej pode mną, niż ja, człowiek. [41]

Metaforyka zgubienia drogi w mroku, uwięzienia w błędnym kole, utraty orientacji w obcym świecie tworzy jeden krąg znaczeniowy, który spaja nadrzędny obraz „labiryntu dziejów”. Moment pogrążania się w nurtach Elstery, będąc czasem spektaklu „w amfiteatrze duszy”, oznacza równocześnie wejście bohatera w przestrzeń labiryntu, gdyż to rzeczywistość historii pojawiająca się na scenie teatru świadomości przedstawia mu się jako labirynt: „oto same labirynty i Inferna” (234). Symbol labiryntu przywoływany jest tu zatem w swej funkcji *imago mundi*²⁵, przez co potęguje stworzoną mocą teatralnej metafory wizję świata skazującego na doświadczenie metafizycznego wyobcowania, absurdalności istnienia, błądzenia w „aksjologicznej próżni-więzieniu”²⁶.

Akcja *Termopil polskich* koncentruje się wokół problemu: „jak z labiryntu wyjść!...” (51), Książę Józef jest zaś tym, który podejmuje próbę odnalezienia drogi wyprowadzającej na zewnątrz przestrzeni zniewolenia, przestrzeni teatru-labiryntu. W tym kontekście labirynt symbolizo-

chlań — pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia. W: *Somnambulicy — dekadenci — herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków—Wrocław 1985.

²⁴ Zob. W. Gutowski, *W poszukiwaniu życia nowego. Mit a światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego*. Toruń 1980, s. 88—90.

²⁵ Zob. J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*. London 1962, s. 165—167. — P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*. Warszawa 1982.

²⁶ Określenia tego użył Gutowski (*op. cit.*, s. 57), analizując przestrzeń wędrówki młodopolskiego tułacza — bohatera poezji Micińskiego. E. Kuźma (*Oksymoron jako gest semantyczny*. W zbiorze: *Studia o Tadeuszu Micińskim*. Kraków 1979, s. 211) uznał za słowa-klucze poezji Micińskiego wyrazy: „tułacz”, „błądzenie”, „labirynt”, „grota”. O dwóch ostatnich pisał: „dotyczą przestrzeni zamkniętej i przeciwstawionej wertykalnie górze, niebu. Oczywiście, te słowa-klucze ewokują pewne pojęcie czasu, i to oksymoroniczne, bo błądzenie w labiryncie jest czasem zaprzeczonym, czasem, który kończy się tym, czym się zaczął, ale o wiele wyraziściej ewokowana jest tu przestrzeń. Opozycja droga—błądzenie ma jeszcze inną konotację: prawo—błąd, konieczność—wolność”. — O bohaterach błądzących w dramatach Micińskiego pisała Rzewuska (*op. cit.*, s. 74—75).

wałby także proces poznania wiodący ku odrodzeniu, które równoznaczne jest z dotarciem do ukrytego w głębi — centrum „ja” i świata ²⁷.

Księżę Józef zagubiony w mrocznym „labiryncie dziejów” wszelką nadzieję na wyzwolenie łączy z osobą Wity:

Moja dusza — to jeszcze senna mgławica przed uformowaniem świata. Tę mgławicę trzyma swą wiarą — Wita. [...] Bez niej musiałbym runąć w otchłań. [98]

Wita jako jedyna zna tajemnicę labiryntu, wie, że: „W labiryntach pogrążeni wyjdziem, gdzie zorzy podwoje —” (150). Tylko pojednanie z nią zapewnić może Księciu osiągnięcie stanu pełni, Prawdziwego Życia. Wita mówi:

beze mnie dokonasz tylko części swoich przeznaczeń — na Termopilach Polskich będziesz pół Leonidem, a wpół — Alcybiadesem. Teraz mnie szukaj — po całej tej Polsce, zmienionej w moczar krwawy i bolesny. [...] Szukaj mnie — lub raczej własnej prawdy! [20]

Podążanie za Witą — Duszą, Świętą, eucharystią życia, *Aqua vitae*, Panią Przyszłości, *Vita Nuova*, wyznacza kierunek działań Księcia Józefa. Nieustanne pragnienie jej obecności to wyraz wewnętrznego zwrotu ku sferze wartości, sensu i wiecznego istnienia. Wita bowiem jako kapłanka polskiego wodza ma moc łączyć go z Tym, którego wyczuwa w otchłani Wszechbytu:

Jestem! woła on do mnie z tych gwiazd...

Jestem! odpowiadam mu z tych kurhanów. [21]

Ona wreszcie, „śmiertelna — nieśmiertelna”, jest tą, która przeprowadza poza śmierć.

Jako orędowniczka Życia przeciwstawiona jest Wita w toku dramatycznej akcji siłom nicości, których głównym reprezentantem jest Wielki Kofta:

WIEKI KOFTA Ha, teraz — wrogu najstraszliwszy mojej Nicości. Teraz bój wybuchnie ostateczny! i zginiesz...

WITA I zginę, i powstanę...

WIELKI KOFTA A powstała — zginię na wieczność! (*mrocznym demonem jawi się przed Witą*)

Ja wiodę tu i Wańkę Kaina w tysiącach bezmyślnych mózgów, i szaleńcy

²⁷ Miciński, wykorzystując poznawczy aspekt symboliki labiryntu, nie dokonuje rozróżnienia tradycyjnie łączonych z tym obrazem znaczeń, ale raczej operuje całym ich kompleksem. Labirynt jest tu więc równocześnie drogą duszy do krainy zmarłych (zstępowanie Księcia Józefa do Inferna), drogą do zbawienia (do Mistycznego Jeruzalem), drogą samopoznania i wewnętrznego rozwoju duchowego.

Powiązanie labiryntu i teatru w obrębie problematyki epistemologicznej pojawia się także u Wyspiańskiego (*Hamlet*, W: *Dzieła zebrane*. Pod redakcją L. Płoszewskiego. T. 13, Kraków 1961, s. 7). Dedykując *Hamleta* polskim aktorom pisał o nich jako o osobach działających „na drodze przez labirynt zwany teatr”.

geniusz Suworowa, i nikczemny ludzki kanibalizm. A ty z kim? — Niebo jest Mroczne. Bóg nie istnieje. Tylko ja i ty walczymy od wieczności. Jam — Śmierć. [...]

WITA Błogosławię wszelkiej jasności. Jam Iskra nad Mrokiem. [152—153]

Antagonizm ten ma charakter metafizycznego zmagania życia i śmierci, światła i ciemności, istnienia i nicości. Ale ponieważ stanowi on fragment strumienia świadomości Tonącego Księcia, który Wita porównuje z wizją św. Jana, uzyskuje w ten sposób odniesienie do toczącej się w obrębie historii zbawienia apokaliptycznej walki Chrystusa i Antychrysta, reprezentowanej na poziomie historii ziemskiej przez antynomię duszy polskiej i duszy rosyjskiej.

Obóz rosyjski, wraz z przynależnymi doń targowiczanaми, jest charakteryzowany w *Termopilach polskich* poprzez odwołania do symboliki negatywności²⁸. To świat, w którym dokonało się zerwanie więzi z Bogiem, czego najlepszym potwierdzeniem jest ateistyczna msza masońska, w trakcie której Katarzyna obwieszcza: „W górze my najlepiej widzimy, że niebo puste” (36). Stąd tak silna w tej grupie postaci manifestacja antywartości: nihilistycznego przeżycia nudy jako doświadczenia absolutnej bezkierunkowości istnienia (Patiomkin); dezindywidualizacji i dehumanizacji przejawiającej się w obrazach Rosji jako zamieci śniegowej, stepowej burzy oraz pochłaniającego Polskę morskiego żywiołu; poczucia absurdalności egzystencji w świecie, gdzie „wszystko ginie z śmiercią” (232), a czas jest nonsensowny: „tu końca nie ma [...], wiekowa męka” (233). Świadomość rosyjska, jako skażona złem i mająca w złu upodobanie, jest „świadomością zamkniętą”, „świadomością bez obietnicy”, pozbawioną nadziei na zbawienie²⁹. Nawet Tamara, która poprzez ofiarę ze swego życia pragnie wyjść poza krąg wiecznego potępienia, traktowana jest przez Księcia Józefa jako niebezpieczna i demoniczna przeciwniczka Polski:

Pani, ty jesteś Rosją znaną mi zbyt boleśnie: Rosją od tortur Iwana Groźnego do bestialstwa pokrytego europeizmem obecnych Arżanowych. [85]

walczą w tobie dwa prądy: bestialstwa i skrajnego idealizmu. — Cokolwiek zwycięży — będzie zło. [132]

Symboliczne znaczenie uczuciowego podtekstu związku pomiędzy Księciem Józefem a Tamarą da się określić formułą: „Jaźn kuszona przez nicość”³⁰. Nicość bowiem stanowi egzystencjalną konsekwencję zła. A po-

²⁸ P. Ricoeur, *Symbolika zła*. Przełożyli S. Cichowicz, M. Ochab. Warszawa 1986, s. 72.

²⁹ *Ibidem*, s. 139—140.

³⁰ Warto zwrócić uwagę, że skojarzenie wizji Rosji z ideą nicości wyraźnie wylania się z poetyckiej interpretacji twórczości Dostojewskiego, jakiej dokonał S. Brzozowski w poemacie *Teodor Dostojewski. Z mroków duszy rosyjskiej* (Kraków 1906). W formie dyskursywnej zaś myśl tę przedstawił M. Zdziechowski w pracy *Wpływy rosyjskie na duszę polską* (Kraków 1920). Twierdząc, że

nieważ przejawia się ona poprzez „utrata więzi, korzeni, ontologicznej gleby”³¹, to wydaje się, że w obrazowaniu tak rozumianej negatywności uczestniczy również metafora teatralna. Świat, który jest teatrem, to rodzaj półbytu domagającego się dopełnienia³².

Książę Józef w chwili, gdy „w amfiteatrze duszy” rozpościera się przed nim *summa* jego życiowej drogi, dokonuje interpretacji minionych wydarzeń, ale jego lektura historii przebiega nie „według litery”, lecz „według ducha”. W rzeczywistości jest dlań istotny przede wszystkim metafizyczny wymiar zjawisk. Dzieje upadku Polski odczytuje zatem, docierając do najgłębszego poziomu znaczeń, w aspekcie starcia życia i nicości. Akt poznania, spełniający się w momencie śmierci traktowanej tu jako kulminacyjny punkt zrozumienia jednostkowego i zbiorowego losu, ma charakter ontologicznej autorefleksji. Poszukiwanie własnej prawdy prowadzi bowiem do określenia siebie względem istnienia, a w końcu wymaga również podjęcia decyzji o swym wiecznym losie. Decyzja Księcia Józefa polegać ma na wyborze jednego z członów radykalnej alternatywy: życie wieczne albo śmierć, Bóg albo nicość³³. Tak właśnie interpretowany jest spektakl rozgrywający się na scenie teatru jego świadomości:

CHÓR (TARGOWICZAN)

Tłum ciemnych myśli ustąpić musi przed jedyną,
która mu wskaże drogę wieczności...

[.]

KRÓL

Straszno zagładać do ostatnich tchnień —

może przekleństwo tam będzie życiu — sądny z Bogiem dzień? [231]

CHÓR Trzymajmy teraz mocno Wagi Kryształowe. Co rozsądzimy na nich? Wy-

maksymalizm jest najważniejszą cechą duszy rosyjskiej, pisał: „Maksymalizm [...] sprowadza kwestię każdą do dylematu: albo wszystko, albo nic. [...] Ale że żaden absolut nie daje się osiągnąć w bycie doczesnym, więc z natury rzeczy maksymalizm przeistacza się w negację rzeczywistości, w ślepe, a okrutne w bezwzględności swojej niszcycielstwo we wszystkich zakresach porządku moralnego, społecznego i państwowego” (s. VI). Prowadzi to do osobliwej, wyłącznie rosyjskiej postaci rozdwojenia wewnętrznego: „anielska świętość ociera się o najpośledniejszą zwierzęcość” (s. 32).

³¹ Ricoeur, *op. cit.*, s. 69.

³² Metaforę teatralną należałoby więc umiejscowić wśród innych obrazowych odpowiedników idei nicości, w których — jak pisze Ricoeur (*op. cit.*, s. 73) — „charakter egzystencji jako »porzuconej« daje się uchwycić od razu poprzez wrażenie czegoś lekkiego, pustego, niespoistego, czczego, związanego z materialnym obrazem wyziewów, powiewu, pyłu”.

³³ Alternatywa ta w postaciach będących trawestacjami jej biblijnych sformułowań pojawia się także w publicystyce Micińskiego: „Jesteśmy wolni — mówił autor *Deuteronomium* — możemy wybierać życie lub śmierć!” (*Walka o Chrystusa*, s. 5.); „oto Jażń jawi się nam jak Mojżesz ze światłem trójkątnym na czole — mówiąc: Przynoszę wam w ręce jednej Życie — w drugiej Śmierć — możecie wybierać — lecz zaklinam Was: wybierzcie Życie!” (*Fundamenty nowej Polski*, s. 173).

zwolenie dusz idących do Boga — czy rozkład ciała na jego wapno, gazy i fosfor, i żadnego Boga, ani nawet duchów... Jeśli nie wydobędziem teraz mocy na stulecia, rzućmy przekleństwo życiu! [15]

Ostateczne rozstrzygnięcie dylematu, wobec którego staje bohater *Termopil polskich*, ma być przejawem mocy jego niezawisłej woli, zgodnie z głoszoną przez Witę woluntarystyczną koncepcją człowieka:

jeżeli nie znajdzie się Geniusz, wiedzący, jak walczyć i jak rozpętać Morze Woli w duszach — daremnie powtarzamy: „Bóg i Opatrzność” — są to słowa. [78]

W sytuacji zawieszenia między możliwością wiecznej zagłady a szansą zbawienia stojącą przed człowiekiem odpowiedź musi wypłynąć z głębi jego własnego „ja”.

Ksiązę Józef, kuszony przez nicość, a pragnący życia, podąża za Witą, wołając: „ciebie moja dusza żąda, bez ciebie nie wejdzie nigdy do krainy zwycięstwa” (20). Wybrać drogę wskazywaną przez Witę to przekroczyć koło przeznaczenia, wydostać się poza zamkniętą przestrzeń labiryntu, odrzucić tragiczny obraz świata pod panowaniem zła. W kategoriach teatralnych decyzja ta przejawia się poprzez ogarniające Księcia doznanie obcości wobec scenicznej akcji i współpartnerów. Otaczające go postacie dostrzegają, że „w nim coś jest z tchnienia wieczności, on patrzy już dalej niż życia Teatrum” (42). Wita wprowadza go bowiem w obszar odmiennej teatralności, pozwala wejść do „teatru Misterium”, który nie jest skupiony na powierzchni zjawisk, ale koncentruje się na ich metafizycznej głębi. To teatr wychodzący poza ramy konwencjonalności, jawnej fikcyjności, a zmierzający ku iluzji totalnej widowiska-obrzędu, w którym prawda odzyska swą realność, a identyfikacja osoby i roli doprowadzi do absolutnego uczestnictwa rozumianego jako rzeczywisty czyn-ofiara.

Młodopolskie koncepcje teatru, wskazując na religijność jako jego rys zasadniczy, dążą do przywrócenia mu statusu miejsca objawień uniwersalnej prawdy. Skoro, jak pisał Stanisław Brzozowski:

We wszystkim potrzebujemy masek. Własna fizjonomia wieku jest czymś niedostrzegalnym. Zobaczyć lub ukazać twarz ludzką — jest nieprzyzwoitością, — to teatr w jego mniemaniu

[staje się] Miejscem uświadomienia ludzkości. [...] Teatr jest miejscem objawień. [...] Teatr jest samopoznaniem życia — życie poznaje się przez zestawienie z prawdą²⁴.

Według Micińskiego „teatr prawdę głoszący” to teatr-świątynia, w którym akcja dramatyczna tocząca się wokół ofiarnego ołtarza prowadzi na wzór starożytnych misterii do „wtajemniczeń człowieka w głębinę i podziemia duszy”²⁵. Stanowi on

²⁴ S. Brzozowski, *Teatr krakowski*. W antologii: *Myśl teatralna Młodej Polski*. Wybór I. Sławińska i S. Kruk. Warszawa 1966, s. 199—201.

²⁵ T. Miciński, *Teatr-Świątynia*. W: jw., s. 195.

most do tego teatru Olbrzymiej Wszech-świątyni piękności, która może kiedyś powstanie w Tatrach — gdzie w Amfiteatrze umarłych i żywych, wykutym wśród gór, pod lazurowym niebem i wśród borów będą się odsłaniały misteria życia na ziemi²⁶.

Wprowadzenie idei „teatru Misterium” w obręb świadomości Tonącego Księcia prowadzi do kolizji dwu modeli szeroko pojętej misteryjności: „tragicznego misterium” jako „misterium fatalizmu”³⁷ oraz misterium chrześcijańskiego będącego przejawem „twórczości, tego idealizmu, który żądał tryumfu dobra nad złem, tego żyjącego w nas teraz, jak w umarłej ludzkości przed wiekami, wysiłku do rozwarcia Bram Szczęścia dla wszystkiego, co Żyje”³⁸. W *Intermezzu* kolizja ta przybiera postać starcia Księcia Józefa i Wity reprezentującego antagonizm bóstw — Dionizos przeciw Ukrzyżowanemu:

WITA (surowo)

Stoimy tu. Chcesz walki? lecz ku mnie zwycięstwo się waży.

Patrz: tu dwie przepaście — każda o półtarzy.

Tu radość, tam smutek. Tu Bachus, tam Golgota, [209]

Odrzucenie misteryjnego przesłania tragedii, które w interpretacji nietzscheańskiej oznacza: „zasadnicze poznanie jedności wszystkiego, co jest, uważanie indywiduacji za praprzyczynę zła”³⁹, uzasadnia szczególnie mocno akcentowana w toku dramatu waga podmiotowości człowieka⁴⁰. Dionizos zaś jako bóg cierpiący zna tylko dwie drogi wyzwolenia, przez pozór apollińskiej maski oraz przez stan ekstazy mający na celu zniweczenie indywiduum, zupełne samozapomnienie w mistycznym uczuciu jedności. Dionizos wreszcie, bóg natury obwieszczający prawo wiecznego powrotu, jest bogiem czasu zamkniętego, który na kształt koła obraca się w nieskończoność i nieskończenie się powtarza, pozbawiony celu, perspektywy ostatecznej, w rzeczywistości absurdalny.

Misterium chrześcijańskie w wersji odwzorowującej przebieg dramatu odkupienia przynosi wykład historiozofii dziejów świętych⁴¹. Jego główny bohater, Chrystus, to Bóg historii, który przez swą ofiarę nadaje

²⁶ *Ibidem*, s. 197.

³⁷ Określenie O. Ortwina (*Utopie o dramacie*. W antologii: *Myśl teatralna Młodej Polski*, s. 168, 171). Semantyka „misterium” w dobie Młodej Polski wskazuje na szereg kontekstów, w których możliwe było posługiwanie się tym pojęciem. Zob. A. Truskolaska, *Młodopolska ekspansja pojęcia „misterium”*. W zbiorze: *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*. Kraków—Wrocław 1983, s. 277—305.

³⁸ Miciński, *Walka o Chrystusa*, s. 24.

³⁹ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii z ducha muzyki*. Przełożył L. Staff. Warszawa (b.r.), s. 77.

⁴⁰ Oznacza to, że Miciński nie podejmuje w *Termopilach polskich* rozpowszechnionej w okresie modernizmu „kolektywistycznej wersji mitu Dionizosa”, o której pisze M. Głowiński w pracy *Maska Dionizosa* (w zbiorze: *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*. Kraków 1977, s. 365).

⁴¹ Zob. M. Adamczyk, *Rozważania nad poetyką misterium*. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 3.

dziejom sensowność zarówno w planie ogólnym, jak i w odniesieniu do niepowtarzalnego istnienia konkretnego człowieka, stanowi bowiem centrum, wydarzenie fundamentalne związane z każdym momentem czasoprzestrzeni⁴². Będąc sensem, ale także celem historii, Chrystus pokonuje zniewolenie w beznadziejnie wirującym kole kosmicznego czasu. Czas misterium to czas wskrzeszonej nadziei, czas otwarty na przyszłość i mający się w niej dokonać absolutny finał oznaczający przeistoczenie w wieczność. W płaszczyźnie historiozoficznych znaczeń misterium chrześcijańskiego dokonuje się zatem przekroczenie granic tragedii i związanej z nią wizji świata:

Krzyż nie jest tragiczny, Krzyż jest zniesieniem tragedii. Poprzez Krzyż cierpienie zostaje włączone w życie samego Boga i przewyciężone. Staje się podstawą zbawienia⁴³.

Miciński, wskazując w *Intermezzu* na opozycję Dionizos—Chrystus, a za jej pośrednictwem uwypuklając przeciwstawienie tragedia — misterium chrześcijańskie, zdaje się udzielać negatywnej odpowiedzi na pytanie o możliwość chrześcijańskiej tragedii⁴⁴. Jeśli bowiem traktować *Termopile polskie* jako unaocznienie „historiozofii wkraczającej w misterium” (7), to termin „misterium” posiada tu sens bliski „misterium chrześcijańskiemu”.

Wita, ta, która wprowadza w misterium, głosząc w *Intermezzu* racje Chrystusa, uświadamia Księciu Józefowi szansę wpisania historii Polski, a wraz z nią i jego indywidualnych losów, w obręb Boskiego planu dziejów. Dlatego pograżanie się we własnej przeszłości, określane za pomocą metafor jako gra na scenie „życia Teatrum”, błądzenie w przestrzeni labiryntu, może nabrać znaczenia aktu zstępowania do Inferna, a więc sytuować się w kontekście faktu przynależącego do przebiegu historii zbawienia.

W procesie samopoznania, w którym rolę przewodniczki Księcia spełnia wzywająca go do odsłonięcia prawdy Wita, odkrycie elementu scalającego świadomość podmiotu jest równoznaczne z dostrzeżeniem w Bogu Osoby kształtującej tożsamość człowieczego „ja”, a zarazem stwarzającej podstawę integracji świata. Osiągnięcie poczucia jedności i sensowności egzystencji możliwe okazuje się tylko poprzez jej odniesienie do porządku sakralnego.

⁴² Zob. Cz. S. Bartnik, *Chrystus jako sens historii*. Wrocław 1987, s. 67, passim.

⁴³ R. Niebuhr, *Poza tragizmem. Eseje o chrześcijańskiej interpretacji historii*. Kraków 1985, s. 103.

⁴⁴ O ewolucji gatunkowej kolejnych wersji *Termopil polskich*, których kompozycja i koncepcja światopoglądowa wskazuje na przekształcenie dramatu — pisanego pierwotnie jako tragedia — w misterium, pisze Wróblewska (op. cit.). Na ostateczny kształt dramatu miały niewątpliwie wpływ kontakty Micińskiego z teatrem w Hellerau, które omawia I. Sławińska (*Miciński i Hellerau*. W zbiorze: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, s. 303—323).

W chwilach swych jedynych, tj. gdy człowiek staje się Istnością — a nie szeregiem następujących po sobie wrażeń — w chwilach tego samotnego wznieśnienia się na szczyt w nim samym — on może obcować z swoją prawdą i przeto z prawdą wszechświata, krainę duszy rozświecają błyskawice objawień⁴⁵.

Dla Księcia Józefa taką chwilą doświadczenia poznawczej i ontologicznej pełni jest chwila śmierci. Śmierć nabiera w *Termopilach polskich* znaczenia heroicznego czynu, który przez nawiązanie do dzieła Chrystusa wyłamującego bramy piekieł zyskuje metafizyczną sankcję. To ofiara wiodąca ku odkupieniu. Zejście Księcia Poniatowskiego do Inferna Targowicy ma na celu przezwycięzenie „win Ojców” i zwiastowanie zmartwychwstania narodu: „Taka śmierć — musi błysnąć rozświetleń wąwozem” (231).

W płaszczyźnie jednostkowej czyn ten to akt samorealizacji człowieka dosięgającego w działaniu transcendentnego sensu dziejów. Książę Józef, niegdyś „żebak u bram przeznaczenia”, teraz staje w gronie bohaterów narodowych — „swobodnych twórców życia”.

Tylko tak pojęty ludzki czyn może stanowić temat przedstawienia w „teatrze Misterium”, gdzie ma miejsce manifestacja prawdy, objawienie autentycznego istnienia, gdzie aktor nie odczuwa rozziwu pomiędzy swoim głębokim „ja” a rolą, bo powiązany ze źródłem sensu i wartości trwa utwierdzony w bycie.

Nie wolno jednak zapomnieć, że akcja *Termopil polskich* rozgrywa się „w amfiteatrze duszy” Tonącego Księcia jako subiektywna wizja podmiotu znajdującego się w trakcie rekonstruowania jedności egzystencji. W dramacie Micińskiego „ja” ukazane jest w akcie twórczego ruchu transcendowania ku spajającej podmiot i rzeczywistość sferze sakralnej⁴⁶. Punktem wyjścia jest moment śmierci dany jako indywidualne „teraz”, które zarazem oznacza uczestnictwo w aktualnym „teraz” narodu i wszechświata⁴⁷. A zatem u podstaw aktu twórczości podmiotu leży sytuacja doświadczenia kryzysu świadomości, chaosu i absurdalności historii, zagrożenia nicością. Ale człowiek umierający „Myślą wyrasta ponad znikome Przemijanie” (234), jest tym, który może poczuć się „w pustyni świata Jaźnią tworzącą nad mrokami i z nicości”⁴⁸. Pozbawiony pewności istnienia transcendentnego Boga, potrafi jednak kreować w swej świadomości teatr świata, na którego scenie tęsknota za stanem pełni wyraża się jako przekraczanie „życia Teatrum”, teatru-labiryntu, przestrzeni zaledwie półistnienia, by przeniknąć do istniejącego w głębi „teatru Misterium”,

⁴⁵ T. Miciński, *Król-Duch — Jaźń*. W: *Do źródeł duszy polskiej*, s. 81.

⁴⁶ Zob. Gutowski, *op. cit.*, s. 127.

⁴⁷ O zawartym w myśli Micińskiego uniwersalizującym problematykę narodową równaniu: Bóg = Polska = istnienie swobodne, autentyczne — pisze Gutowski (*op. cit.*, s. 146).

⁴⁸ Miciński, *Fundamenty nowej Polski*, s. 143.

Misterium, jak wskazują teatralne koncepcje Micińskiego, rozgrywa się w teatrze, który jest świątynią, a za pośrednictwem jej symboliki jako *imago mundi*⁴⁹, staje się wizją uporządkowanej całości świata.

Pragnienie bohatera dramatu Micińskiego, by *theatrum hominis* uczynić zarazem *theatrum sacrum*, odpowiada dążeniom do ładu rzeczywistości, który przyniosłby zwycięstwo teodycei nad fatum, misterium nad tragedią, prawdy nad pozorem, maską.

Jeśli *Termopile polskie* traktować w ich najgłębszej warstwie znaczeniowej jako poetycką próbę udzielenia odpowiedzi na fundamentalne pytanie metafizyki: dlaczego istnieje raczej coś niż nic — to należy stwierdzić, że Miciński wskazuje na człowieka jako na nadrzędną rację istnienia. On bowiem, dzięki swej decyzji będącej przejawem woli, może „widzieć pod sobą otchłań i wzlatywać wciąż wyżej” (78), posiada moc, o której mówi Wita:

mogę Wszechświat stworzyć z serca, więc, Nicości — mów.
Na warsztacie *Fiat gram...* [...]

⁴⁹ Zob. E. Gieysztor-Miłobędzka, *Symbol we wnętrzu kościelnym*. W zbiorze: *Symbol i poznanie. W poszukiwaniu koncepcji integrującej*. Warszawa 1987, s. 40.