

Sabina Brzozowska*

Światopoglądy młodopolskie w teatralnym lustrze XXI wieku. *Termopile polskie* Tadeusza Micińskiego i Jana Klaty

Wszystkie dotychczasowe próby teatralnego wystawienia *Termopil polskich* Tadeusza Micińskiego kończyły się jeśli nie całkowitą klapą, to niespełnionymi oczekiwaniami¹. Nasuwają się dwa wnioski. Pierwszy wykluczający w zasadzie wszelką dyskusję i na tyle rozpowszechniony, że zdążył się utrwalić: dramaty Micińskiego nie nadają się do wystawienia. Drugi wniosek również koresponduje z serią stereotypów narosłych wokół twórczości Micińskiego, niepotrzebnie rozplątujących mętną materię w dwa osobne strumienie: narodowe troski a eksplozje wyobraźni. Oto i on: wielowymiarowy tekst-szarada młodopolskiego poety potraktowany instrumentalnie dokonuje zemsty na artystach teatru. Nic tak bowiem nie szkodzi literaturze, jak próba przekładu wielopiętrowej metafory na anegdotę i scenkę obyczajową. Dodajmy: nic tak nie szkodzi interpretacjom (również tym

* Dr hab., prof. UO, sabina.brzozowska@uni.opole.pl, Uniwersytet Opolski, Instytut Polonistyki i Kulturoznawstwa, Katedra Historii Literatury, Komparatystyki i Antropologii Literackiej, pl. Kopernika 11, 45-040 Opole.

¹ Premiera *Termopil polskich* odbyła się 5 grudnia 1970 r. w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku w reż. M. Okopińskiego, Katarzynę II grała I. Maślińska, Patiomkina – S. Michalski, Księcia Józefa – E. Ożana. Potem kolejno: 16 października 1982 r. w Teatrze Rozmaitości, reż. A.M. Marczewski, Katarzyna II – K. Jędrusik i I. Laskowska, Książ Patiomkin – S. Zemło i J. Piórkowski, Książę Józef Poniatowski – P. Garlicki; 21 stycznia 1986 w Narodowym Teatrze Starym im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, reż. K. Babicki, Katarzyna II – A. Polony, Książ Patiomkin – K. Globisz, Książę Józef Poniatowski – J. Trela; 24 listopada 1989 r. w Teatrze Polskim w Bydgoszczy, reż. A.M. Marczewski, Katarzyna II – T. Leśniak / K. Bartkiewicz, Książ Patiomkin – S. Zemło, Książę Józef Poniatowski – M. Czerski; 25 marca 2006 r. w Teatrze Nowym w Łodzi, reż. również A.M. Marczewski, Caryca II – T. Budzisz-Krzyżanowska, Książę Józef Poniatowski – M. Cichucki, Książ Patiomkin – S. Sulej. Pomiedzy inscenizacjami Marczewskiego miała miejsce realizacja *Termopil polskich* w Teatrze Polskiego Radia, reż. A. Piszczatowski i T. Wróblewska. W rolę Carycy Katarzyny Wielkiej ponownie wcieliła się T. Budzisz-Krzyżanowska, Księcia Józefa grał A. Bauman, Kniazia Patiomkina – K. Wakuliński; 3 maja 2014 r. w Teatrze Polskim we Wrocławiu, reż. J. Kłata, Katarzyna – H. Rasiakówna, Książ Patiomkin – B. Porczyk, Książę Józef – W. Cichy, Król – W. Ziemiański. W *Termopilach polskich* J. Klaty trzeba docenić znakomitą grę aktorską.

reżyserskim), jak próba postawienia kropki nad „i”. Być może zatem prawdziwym problemem dla twórców teatru, podobnie zresztą jak dla większości czytelników Micińskiego, jest przebrany w symboliczne kostiumy i prowokujący do interpretacyjnych szarż potencjał ideologiczny, stawiający przed odbiorcą szereg wyzwań intelektualnych dotyczących różnych sfer: historiozoficznej, mityczno-rytualnej i estetycznej. Wedle autora *Nietoty* ziemski kołowrót zdarzeń uwikłany jest w metafizykę. Czym innym zatem będzie groteskowa wizja świata i historii u Micińskiego, a czym innym po prostu wizualne wzmacnianie efektu groteskowości kosztem pogłębionej refleksji. Łatwo wówczas otrzeć się o dydaktyzm, o zbanalizowane przez szkołę i media czytanie klasyki.

Losy *Termopil polskich* Tadeusza Micińskiego są zaplątane i w historię, i w politykę, ale wszak nie mniej ściśle wiążą się z tendencjami estetycznymi początku XX wieku. Ich genezę drobiazgowo zrekonstruowała Teresa Wróblewska w *Nocie wydawcy* do dramatu. Na podstawie korespondencji poety można wnioskować, że tekst został ukończony „najdalej w początkach grudnia 1913 r.”², koncepcja dramatu-misterium wykrystalizowała się zatem po pobycie Micińskiego w Hellerau, pod wpływem inscenizacji *Zwiastowania* Paula Claudela. 19 października 1913 roku, czyli dokładnie w setną rocznicę śmierci księcia Józefa Poniatowskiego, Miciński entuzjastycznie opisywał trójkondygnacyjną scenę w Instytucie Dalcroze’a. Jego artykuł ukazał się 15 listopada w „Tygodniku Ilustrowanym”³, nie ma wątpliwości, że *Uwagi dla teatrów z Termopil* były inspirowane misterium Claudela:

Wyobrażam tu scenę jako dwie, trzy lub więcej kondygnacji, reprezentujących jednocześnie i związanie wypadków lub też stopnie wyżyn duchowych. Bohater sceniczny może wstępować lub schodzić, zależnie od poziomu morza swej duszy⁴.

W liście do Karola Szymanowskiego z początku stycznia 1914 roku Miciński emocjonalnie formułował prośbę:

Zależy mi na tym w największym stopniu, aby największy twórca muzyczny w Polsce zechciał to ze mną przeżyć, a może – odezwie się Pan muzycznie⁵.

² T. Wróblewska, *Nota wydawcy*, w: T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, t. 3: *Termopile polskie. Misterium na tle życia i śmierci ks. Józefa Poniatowskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 301.

³ Zob. dz. cyt., s. 294.

⁴ T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, t. 3: *Termopile polskie. Misterium na tle życia i śmierci ks. Józefa Poniatowskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 7. Wszystkie cytaty z tekstu T. Micińskiego pochodzące z tego wydania oznaczam skrótem M, podając po przecinku numery stron.

⁵ T. Wróblewska, dz. cyt., s. 300. O relacji, a z czasem przyjaźni Micińskiego z Karolem Szymanowskim zob. szerzej: T. Chylińska, *Karol Szymanowski i Tadeusz Miciński*, w: *Studia*

Marzył mu się zatem ilustrowany muzyką Szymanowskiego spektakl-misterium. Z czasem trafnie zauważono, iż zwłaszcza w dramatach historycznych, będących „scenicznymi freskami”, operującymi fantastyką, ekspresjonizmem i groteską, „objaśnienia sceniczne są organicznie związane z poetycką wizją dramatu”⁶. Ale zauważmy, że fascynacje Micińskiego współczesnymi kierunkami w sztuce wykraczają poza doświadczenia inscenizacyjne Zachodu. Uprawnione wydaje się powiązanie scenicznych pomysłów poety z jego znajomością teatru rosyjskiego, potwierdzają bowiem ów fakt wypowiedzi autora *Bazyliissy* na temat roli rytmu w teatrze i w liturgii:

niechaj aktorzy pamiętają, że gra winna mieć w sobie coś z liturgii, coś – z gestów i słów do wojska przed bojem. Zachowywanie rytmu, nawet jeśli maluje się największą rozterkę i burzę (M, 8).

Wskazówki dla aktorów w *Termopilach polskich* eksponują znaczenie funkcji fatycznej w dramacie, być może stanowią próbę nawiązania do „teatru-Wspólnoty, teatru-Odświętne”⁷, teatru utwierdzającego bądź dopiero konstruującego wspólny mit. Warto zatem postawić tezę: Miciński, dokonując utożsamienia teatru i liturgii, zdaje się podążać tropem Wsiewołoda Meyerholda, wedle którego „fenomen rytmu stanowi jeden z elementów współtworzących antymimetyczną i antynaturalistyczną koncepcję teatralnego przedstawienia”⁸, budującą skomplikowaną sieć napięć i niepokoїв, wciągającą do gry „czwartego twórcę” (podkreśl. S.B.)⁹.

W *Termopilach polskich* Micińskiego czai się jednak wyjątkowo złośliwy chochlik (diabeł dosłowności? diabeł historii?), prowokujący twórców teatru do instrumentalnego traktowania dramatu, kuszący politycznymi analogiami oraz uproszczeniami, które usypiają czujność odbiorcy i nierzadko poprawiają mu samopoczucie, perskim okiem sugerując wspólnotę w rozumieniu świata. Jak polityka ważyła na teatralnym odbiorze Micińskiego w przejawskrawiony sposób, dowodzą słowa Jerzego Treli (w kontekście inscenizacji w Starym Teatrze w Krakowie):

o *Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 325–340.

⁶ B. Danek-Wojnowska i J. Kłossowicz, *Tadeusz Miciński*, w: *Obraz literatury polskiej. Literatura okresu Młodej Polski*, t. II, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, PWN, Warszawa 1967, s. 278. Cyt. za: T. Chylińska, dz. cyt., s. 333. Uwagi dotyczące dramaturgii Micińskiego autorka poddała ciekawemu uogólnieniu, włączając w krąg diskutowanych dramatów także *Króla Rogera* Karola Szymanowskiego.

⁷ W. Meyerhold, *Przed rewolucją (1905–1917)*, wstęp i wybór J. Koenig, przeł. A. Drawicz i J. Koenig, noty A. Fewralski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988, s. 59.

⁸ Piszę na ten temat szerzej w: *Człowiek i historia w dramatach Tadeusza Micińskiego*, Opole 2009, s. 127.

⁹ Dodajmy: wprowadził także Miciński do swej tragedii chór, zaproponował wielość punktów widzenia.

W 1986 roku wystawiliśmy *Termopile polskie* Micińskiego. Słaby dramacik, ale polityczny, antyrosyjski¹⁰.

Premiera *Termopil polskich* w Teatrze Polskim we Wrocławiu 3 maja 2014 roku również uwikłana była w bieżące wydarzenia. Trudno zresztą byłoby się od nich odżegnać. Jan Kłata mówił w wywiadach:

[...] pierwsza próba odbyła się parę dni po eskalacji wydarzeń na Majdanie. I owszem, można podejrzewać, że coś udało nam się przeczuć, ale na pewno nie traktowaliśmy tego sprzężenia koniunkturalnie¹¹.

Na łamach magazynu „Teatralia” Magdalena Jedynak odnotowała:

Dziś, kiedy Moskwa znów pręży muskuły i ostrzy zęby na ukraińskie łupy, tekst Tadeusza Micińskiego zyskuje nowy kontekst, dzięki czemu na scenie Teatru Polskiego we Wrocławiu wiatr historii wieje jeszcze silniej¹².

Termopile polskie Tadeusza Micińskiego nawiązują do konkretnych i obrosłych mitami postaci oraz wydarzeń historycznych. W setną rocznicę bitwy pod Lipskiem z Panteonu polskich bohaterów narodowych autor *Xiędza Fausta* wybrał postać księcia Józefa Poniatowskiego, by wokół niego rozpiąć tragedię-misterium historii¹³. Warto jednak przypomnieć, że nie tyle cała biografia księcia, co zgodna z konwencjami poetyki romantycznej, jakby wyreżyserowana i estetycznie wystudiowana, „piękna śmierć” stała się katalizatorem jego legendy¹⁴. Potwier-

¹⁰ Cyt. za: E. Bendyk, *Termopile polskie, 3 Maja z Janem Kłatą*, zob.: <http://antymatrix.blog.polityka.pl/2014/05/04/termopile-polskie-3-maja-z-janem-klatą/> [dostęp: 07.05.2015].

¹¹ http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35750,15884121,Jan_Kłata_o_najnowszej_premierze_Spacer_nad_przepascia.html?pelna=tak; same tytuły prasowe wskazują na sposób odbioru *Termopil*: D. Oczak, *Polityka wkracza na scenę. Termopile polskie wg Jana Kłaty*; M. Piekarska, *Kalejdoskopo polskiej hanby*; por.: http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,15884062,Polityka_wkracza_na_scenę_Termopile_polskie_wg.html; http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35750,15906385,Termopile_polskie_Kalejdoskop_polskiej_hanby_RECENZJA_.html [dostęp: 07.05.2015].

¹² M. Jedynak, *Nu, pogodi! (Termopile polskie)*, <http://www.teatralia.com.pl/nu-pogodi-termopile-polskie/> [dostęp: 15.05.2014].

¹³ W 1913 r. przypadała 150. rocznica urodzin i 100. rocznica śmierci księcia, przynosząca wzrost zainteresowania zarówno tą postacią, jak i jej 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. 82–94; S. Askenazy, *Książę Józef Poniatowski 1763–1813*, Gebethner i Wolff, G. Gebethner i Sp., Warszawa–Kraków 1905. Powieść Micińskiego *Wita*, opublikowana w całości dopiero w 1926 r., ukazywała się we fragmentach w 1913 r. 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.

¹⁴ Zob. *Ikonografia romantyczna. Materiały Symposium Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk Nieborów, 26–28 czerwca 1975 r.*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977, s. 254 i nast.;

działa niepisane reguły narodowego kodeksu etycznego: rycerski honor, wierność przysiędze, graniczące z desperacją męstwo. Zarzucany mu w czasach rozbiorów i powstania kościuszkowskiego arystokratyczny kosmopolityzm został w okresie Księstwa Warszawskiego radykalnie przededefiniowany. Wówczas w Józefie Poniatowskim dostrzeżono wcielenie losu żołnierza-tułacza i wpisano go w tradycję Legionów Dąbrowskiego. W ten sposób legenda bohatera mogła posłużyć się motywem przemiany grzesznika: od „salonowego Pepi” i libertyna „spod Blachy” po „dziedzica tradycji hetmańskiej”¹⁵. Postać księcia Poniatowskiego dała możliwość odnowienia, udratyzowania i uniwersalizacji mitu ułana.

Bohaterska „śmierć w wodzie”¹⁶ stworzyła więc apoteozę herosa. Bohater bitwy narodów uległ mityzacji, jednocześnie stał się postacią sceniczną. Autor ułożył jego literacki los zgodnie z romantyczną instrukcją. Przypomnijmy konstatację Marty Piwińskiej:

Wielkie dramaty romantyczne zaczynają się od samobójstwa bohatera. Reszta – to życie pośmiertne, «upiorna» nieśmiertelność po chrzcie krwi [...]¹⁷.

Przywołując historię księcia, Miciński wprowadził tę barwną i przecież niejednoznaczną postać w szerszy plan – w kontekst mitu odrodzenia Polski poprzez ofiarną śmierć bohatera. Moment pogrążania się Księcia w nurtach Elstery jest równoznaczny z przejściem przez bramę piekieł i powrotem do przeszłych zdarzeń: to początek spektaklu.

Bohater Micińskiego, zstępując do teatru historii, ma ograniczoną świadomość własnego losu. Strumień jego przeżyć, ewoluujących w stronę idei, układa się asocjacyjnie. Ale w *Termopilach polskich* można dostrzec 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 1807 roku. Natomiast ostatni fragment, ów „ni to prolog, ni epilog”¹⁸, to powrót do momentu śmierci Poniatowskiego.

M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 318 i nast.; por. także M. Kocur, *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005, s. 60.

¹⁵ M. Janion, M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 309 i nast.

¹⁶ G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 152–159.

¹⁷ M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydery*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 54.

¹⁸ *Termopile polskie* są utworem trudnym do interpretacji ze względu na istnienie kilku wersji dramatu oraz jego niekompletność. Teresa Wróblewska pisząc w *Nocie wydawcy* (dz. cyt., s. 261–265) o ostatniej części tekstu (wedle odnalezionego maszynopisu) konstatuje: „Z punktu widzenia chronologii wydarzeń stanowiących historyczne podłoże poprzednich członów kopii

Akt samopoznania Księcia – rozbitcie na podmiot poznający i przedmiot poznania – ma charakter jawnie metatekstowy. Miciński aktualizuje w dramacie topos „teatru w teatrze”, nawiązując do charakterystycznej dla Wyspiańskiego kontaminacji teatru i świątyni, sceny i cmentarzyska. Poeta w ten sposób utożsamia teatr ze świątynią Duszy. W dramacie na tonację serio padają jednak migotliwe cienie. Ostentacyjny autotematyzm zaciera nutę tragizmu:

CHÓR [TARGOWICZAN]

[...] tu, w amfiteatrze duszy – zasiądźmy.

KRÓL

[...] Zaiste, pomysł arcygroteskowy – mamy do łóż wejść w teatrze – Mrącej Głowy?!... (M, 230)

Jan Klata zrezygnował w inscenizacji z trójkondygnacyjnej sceny i misteryjnej hierarchii, zaś autotematyczne gry Micińskiego sprowadził do popkulturowych klisz. *Prolog W nurtach Elstery* rozgrywa na osnutym mgłami pojowisku, na zoranej ziemi. Ascetyczna scenografia Justyny Łagowskiej jest sugestywna i przejmująca: być może w XXI wieku misterium rozgrywa się w czarnej otchłani teatru pod zawieszonymi wysoko lustrami. Tyle że zwierciadła unieważniają misteryjny charakter spektaklu, płaska powierzchnia odbija tylko świat zewnętrzny zdarzeń, migawki historii, a wiszący z boku sceny bokserki worek treningowy – skupiony widz już w trakcie patetycznego prologu zauważy ten rekwizyt – definitywnie zawiesza tonację serio. *Termopile polskie* Jana Klata tracą tym samym na wieloznaczności, zaczynają dryfować w jedną stronę, ku jednej z wielu estetyk obecnych u Micińskiego – w stronę groteski, tyle że prostota skojarzeń: pole bitwy – bokserki worek, wydaje się dosyć obezwładniająca. Może nie warto już poddawać polskiej historii takim „demaskacjom”, może warto by było postawić wyższe wymagania widzom – wciągnąć do gry „czwartego twórcę”?

Trzy kondygnacje teatralnej scenografii znaczą – jak podpowiada w dramacie Micińskiego Wita – różne stany ludzkiego ducha: „Z trzech pięter składa się człowiek: ze zwierzęcia, z rozumu i z daimona” (M, 233–234)¹⁹. Wertykalny układ sceny prowokuje do poszukiwań wielu znaczeń. Podział na kondygnacje może odpowiadać różnym sposobom postrzegania historii i uczestniczenia w niej,

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”.

¹⁹ W „Uwadze dla teatrów” Miciński zaznacza, że kondygnacje odpowiadają zhierarchizowanym stanom ducha ludzkiego: instynktowi, świadomości kulturalno-obywatelskiej i nadświadomości (prometeizmowi). Zob. także A. Ziółowicz, „*Misteria polskie*”. *Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Universitas, Kraków 1996, s. 109.

a także różnym stopniom identyfikacji z narodem i pojmowania jego interesów. Podmiotowa egzystencja staje się tym samym tylko przyczynkiem do interpretowania losów zbiorowości. Teatr Mrącej Głowy nie odtwarza realiów, ale jest ich syntezą – tygłem idei, problemów i zagadek²⁰. Wybór porządku symultanicznego oraz usytuowanie zdarzeń na osi wertykalnej stanowią czytelne nawiązanie do poetyki misterium bądź odwołują się do różnych sposobów reinterpretacji zasady misteryjności. Jeden wymiar u Jana Klaty mógłby przywodzić na myśl posępny, oniryczny teatr historii – amfiteatr duszy Tonącego Księcia, „atom wieczności” uwięziony na pobojuwisku terażniejszości. Ale tak się nie dzieje. Zdarzenia nie wyrastają ponad znikome przemijanie, chociaż w spektaklu wyraźnie wybrzmiewa, kilkakrotnie powtarzana, kwestia Księcia: „Czas nie przemija, tylko się zataja. A teraz... byłem wojsk Imperator... nie zwyciężyłem [...]. Błądzą – na granicy tego i tamtego świata. Pono człowiek po śmierci nie może naraz oprzytomnieć” (M, 19–20). Zarówno oniryzmowi, jak i estetyce groteski szkodzi jednak rama asekuracyjnej dosadności, rama oczywistej satyry na polskie dzieje.

Prolog *Termopil polskich* Micińskiego to spektakl śmierci: otwiera go obraz kobiety czuwającej przy umierającym młodzieńcu. Grupę tę uzupełnia Książę Józef – prawdopodobnie ojciec Witolda. Miciński stworzył w *Prologu* przewrotny i makabryczny obraz rodziny, w którym bezpieczną ostoję domu zastąpiło pole bitwy w czasie osaczenia. Losy protagonistów są przesądzone. Śmierć Witolda, wystylizowanego na odważnego i niewinnego efebą, stanowi niepokojący akord w *Prologu* dramatu. Może ona ilustrować kres idei odrodzenia ojczyzny. Miciński, wprowadzając do tekstu, a jednocześnie od razu unicestwiając przedstawiciela kolejnego pokolenia, podsunął odbiorcy przewrotną interpretację polskich dziejów, wskazał nieprawdopodobieństwo zawarte w ich mesjańskiej wykładni. 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 dziewiętnastowieczny etos narodowy. Jednak polska Pieta jest dosyć jednowymiarowa, naznaczona dumą, patosem i cierpiętnictwem. Wita rozbija ten stereotyp. Pragnąc ratunku dla syna, żąda od Opatrzności cudu, który nie ma szans się spełnić. 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” (M, 15–16).

Smukła, zwiewna Wita (Janka Woźnicka) w spektaklu Klaty kilkakrotnie powtarza obrazoburczą kwestię; odżegnuje się od wiary, Kościoła i nadziei, nie

²⁰ Młodopolski dramat nierzadko rezygnuje z weryzmu na rzecz idei jako podstawowej zasady kompozycyjnej. Wówczas możliwe jest wprowadzenie postaci reprezentujących tylko jedno stanowisko. Por. M. Prussak, *Wstęp* do: S. Wyspiański, *Hamlet*, oprac. M. Prussak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976, s. LI.

padają jednak słowa o „umęczonym marzycielu”. Dziewczyna w bieli nie pochyła się też nad konającym młodzieńcem, wprowadza na scenę kilkuletniego chłopca. Jan Kłata posłużył się chwytem tyleż efektownym, co ryzykownym, rannego chorążego spod Lipska zastąpił mały powstaniec warszawski, pomnikowe dziecko, zamieszkujące polską świadomość zbiorową i jednoznacznie oddziałujące na wyobraźnię. Skomplikowany, trudny do interpretacji *Prolog Termopil polskich* utracił niepokojący nerw; tęsknoty i demaskacje związane z ideą odrodzeńczą, wpisane w szeroki kontekst zmagania z polską dziewiętnastowieczną tradycją, odbiły się w płaskim zwierciadle pragmatyki politycznej oraz tendencji podważających sens stracących zrywów.

Przecież i Miciński poddawał tradycję dyskusji, eksponował bezwzględność historii, wyolbrzymiał do groteskowych rozmiarów sytuacje dziejowe, odzierał je z patosu. Uparcie pokazywał wzajemne uwikłanie mitu i historii, podświetlając mielizny narodowej mitologii. Obok oddziaływania zewnętrznych sił na losy Polski – zagrożenie dostrzegał raczej w wolnomyślicielstwie Zachodu i ekspansji germańskiej – maniakalnie odślaniał rolę „polskiego diabła” w utracie niepodległości. Miciński unikał więc schematyzmu, porządkowania elementów świata przedstawionego, petryfikacji i trywialności, a starał się oddać amorficzność, nietrwałość, ruchliwość rzeczywistości, chaos i skomplikowaną naturę człowieka. W amfiladzie krzywych zwierciadeł *Termopil polskich* Micińskiego odbijają się romantyczne mity, wiary, przeświadczenia, konstrukcje estetyczne i filozoficzne. Wprowadzenie do osnutej mgłami przestrzeni pobojuwiska małego powstańca ze znanego pomnika Jerzego Jarnuszkiewicza w spektaklu Kłaty trąci jednak publicystyką, pomimo niezaprzeczalnej magii strony wizualnej. Kwestie wygłaszane dziecięcym głosem paradoksalnie nie wzmacniają efektu groteski, brzmią fałszywie, budzą zakłopotanie.

Niepokojąca wymowa *Prologu* rzutuje na interpretację całego tekstu *Termopil polskich* Micińskiego, obwarowuje go fatalistycznym przesłaniem, pozostawia uczucie niepewności. 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. U Kłaty punkt widzenia wyłonił się już w *Prologu*.

Teatr Mrącej Głowy w dramacie Micińskiego to próba poszukiwań nowej wykładni dziejów. Splot życia i historii okazuje się w nim krwawą maskaradą, w której pod kostiumem, gestem, maską czai się pustka. Być może dramat jest próbą odpowiedzi na pytania, czy i jak można tę pustkę wypełnić mitem. Wita przynależy do porządku mitoreligijnego, którego zadaniem jest oswojenie chaosu i zniwelowanie lęków przed bezsensu historii. Tymczasem książę Józef wpisuje się w historię. W spektaklu Jana Kłaty Książę Józef (Wiesław Cichy) nosi wielką gazetową czapkę, nieco przypomina postaci z obrazów Tadeusza Makowskiego albo Witolda Wojtkiewicza, dłonie ma unieruchomione w biało-

-czerwonych bokserkich rękawicach. Jest postarzały i zmęczony. Wydaje się nieufny wobec Rosji oraz pełen woli walki, wygłoszone w *Prologu* słowa: „Trzeba nam wszystkim umrzeć mężnie” (M, 14) i – wedle legendy – desperacki skok do Elstery znajdują ironiczne odbicie w retrospektywnej i onirycznej scenie, w której przy wtórce melancholijnego poloneza Ogińskiego *Pożegnanie Ojczyzny* Książę Józef boksuje worek treningowy, przywołując to uwiedzione kobiety, to znów wyczyny wojenne:

[...]

Zofia Czosnowska z Potockich

Luiza Hohenzollern

Maria Wirtemberska

Bitwa pod Semlinem

Bitwa pod Zieleńcami

Bitwa pod Dubienką

Obrona Warszawy

Bitwa o Sochaczew

[...]

Paulina Borghèse, siostra Napoleona²¹

Zestawienie wojny ze sportem i przygodami erotycznymi ma stereotypowy charakter, intensywność obrazu wzmacnia wrażenie braku podtekstu oraz wartości naddanych. Takty słynnego poloneza nasuwają inne skojarzenie: Pan Młody (Daniel Olbrychski) wychodzi z izby, w tle pobrzmiwa polonez Ogińskiego, Pan Młody tanecznym krokiem zbliża się do chochołów, nogi grzęzną mu w błocie, polonez zamiera, słychać chlupot błota i szyderczy śmiech Dziada. Symboliczny splot *Pożegnania ojczyzny* Ogińskiego, tańca w błocie i mglistej, wręcz lepkiej przestrzeni bez azymutu niepokojąco aktualizuje przeszłość. Sugestywność obrazu nie wyklucza zatem ani niedopowiedzeń, ani kamuflażu reżyserskich intencji. Akcja *Termopil polskich* rozgrywa się w świadomości Tonącego Księcia, jest „szalonym pędem myśli” (M, 7). Scenografia i kostiumy w spektaklu *Klaty* oddają fantasmagoryczność i wizyjność zdarzeń. Zaprojektowana „sztuczność” ubioru, sugestywne „pozerstwo” postaci – poza odtwórcami ról Księcia Józefa, Króla Stanisława Augusta, Wity i Katarzyny na scenie pojawia się tylko siedmiu aktorów, którzy jedynie zmieniają nakrycia głowy bądź elementy osiemnastowiecznych strojów, nakładane na gołe torsy – wzmaga wrażenie skonwencjonalizowania akcji. Niezmiennie jest rosyjskie zło – zawsze jednakowo wyprężone w trójbarwnym stroju gimnastycznym: Bartosz Porczyk gra nie tylko Patiomkina, ale i d’Arzanowa, uczestniczącego w rzezi Pragi, i Wańkę Kaina nadzorującego

²¹ T. Miciński, *Termopile polskie*, opracowanie J. Kłata, s. 12–13.

sejm w Grodnie oraz drugi rozbiór Polski. Podobne do siebie postaci powinny stać się komponentami zbiorowej halucynacji.

Teatr Mrącej Głowy rozpoczyna się od Zjazdu w Kaniowie w roku 1787. Wybór tego wydarzenia kieruje wyobraźnię w stronę szarlatańskiej ekscentryczności wieku XVIII – mesmeryzmu, okultyzmu, lucyferyzmu, tajemnej ceremonialności łoż masońskich, ale i w stronę nasyconego perwersją stereotypu Katarzyny II, wpisując się w schemat poszukiwań przyczyn upadku Polski:

nie w okopach Pragi czy na polu bitwy maciejowickiej; szala losów Polski przechyliła się zdecydowanie na jej niekorzyść właśnie w Kaniowie, w momencie udaremnienia przez cesarzową planów Stanisława Augusta dotyczących zwiększenia ilości polskiego wojska i wewnętrznego wzmocnienia kraju²².

Zjazd w Kaniowie stał się symbolem demonstracyjnej pogardy Katarzyny Wielkiej wobec króla Stanisława Augusta. Karol de Ligne, przyjaciel austriackiego cesarza i uosobienie ducha epoki, tak podsumował to spotkanie:

Król Polski zmarnował trzy miesiące, wydał trzy miliony, żeby widzieć imperatorkę trzy godziny i pokazać jej przez trzy minuty ogień sztuczny²³.

Miciński ukazał carycę szablonowo – jako nienasyconą Mesalinę. Motorem działań dworu wydaje się jej rozwiązłość. Zwyczajowe przyzywanie Katarzyny (Semiramida Północy, „wielka jak firmament”, Matuszka, Katieńka) tworzy w dramacie pozorną zasłonę dla karykaturalnego wizerunku kobiety owładniętej namiętnościami:

KATARZYNA

Kto mi otruł Łąskoj? Taki był cich, uśmiechnięt Knäblien (*placze*). Mówią, że go otruła ktoś bliski mnie – lecz komu on mógł zawadzać i sztörować?

KNIAŻ PATIOMKIN

Najjaśniejsza z bogiń – Łąskoj umarł na wyczerpanie.

KATARZYNA

Mein Herz ist verdorren – jak roślina na Saharze bez dżdzu... Widma mię otaczają... Du schmeisst mich w objęcia, aby mnie wyrwać z nich [...]. Komu mnie oddacie teraz? (TP, 25–26).

²² J. Illg, *Mit i historia w „Wicie” Tadeusza Micińskiego*, „Ruch Literacki” 1980, z. 5, s. 332.

²³ Zob. <http://hitorycy.blogspot.com/2015/04/zjazd-w-kaniowie-6-maj-1787.html> [dostęp: 07.05.2015].

Nasycona germanizmami „groteskowa destrukcja wypowiedzi”²⁴ carycy współtworzy deziluzję rzeczywistości, uzupełnia obraz regresu, jednocześnie dowodzi świadomości językowej Tadeusza Micińskiego. Eksponujące komunikacyjny szum wypowiedzi stanowią integralną całość z przenicowaną rzeczywistością i są skutecznym narzędziem wyrażania woli. Portret carycy symbolizuje względność wszelkiej hierarchii.

W spektaklu *Klaty Katarzyna Wielka* (Halina Rasiakówna) nie jest podporządkowana Patiomkinowi (Bartosz Porczyk), jej dwór nie łączy – jak to ma miejsce w dramacie Micińskiego – sprzecznych wartości: balu i pogrzebu, wojny i komedii, lupanaru i świątyni, co dodatkowo potwierdziłoby wrażenie chaosu. Przestrzeń carycy porządkuje gimnastyczny koń, pełniący funkcję tronu, władza została więc tradycyjnie skontaminowana z seksem, ale też ze sprawnością fizyczną, gibkością, niewyczerpaną energią, zwyczajną siłą. Oksymoroniczność i groteska znalazły odbicie w lustrze farsy. W dramacie Micińskiego *Książę Patiomkin* celebruje mszę *à rebours* „w szlafroku czarnym, w czapie kozackiej”, jego twarz jest „piękna, choć komediancka” (M, 25). Ubrany w obcisły gimnastyczny trykot w rosyjskich barwach Patiomkin ze spektaklu *Klaty* nie przypomina „rosyjskiego Hamleta”²⁵. Jest kwintesencją czystej energii oraz bezwzględного despotyzmu. Jego pewność siebie nie pozostawia wątpliwości, że realizacja politycznych celów Rosji to tylko kwestia czasu. Sprężysty krok, akrobatyczne figury na sportowym koniu oraz monotonia ruchów kopulacyjnych charakteryzują zwierzęcą determinację Patiomkina, dyplomatyczny spryt i znajomość kulis polityki. Widz śledzi najniższe rejony człowieczeństwa. Świat bez dylematów, bez rozterek, bez niedopowiedzeń, bez aksjologicznego chaosu. Świat konsekwentny w swej jednowymiarowości.

W *Termopilach polskich* *Książę Patiomkin* wyraziście kontrastuje nie tylko z postacią Księcia Józefa, ale przede wszystkim z postacią króla Stanisława Augusta (Wojciech Ziemiański). Recenzenci spektaklu zgodnie odczytali sportowe *amploi* Patiomkina jako czytelną aluzję do Putinowskiego napinania mięśni. Wejście na scenę niepozornego polskiego króla w urzędniczym garniturze i przyciężkiej koronie pozwala się zinterpretować jednoznacznie: chwiejność i nieporadność *contra* pragmatyzm; *Król Maciuś I contra* wytrawny rosyjski polityczny gracz. *Książę Patiomkin* traktuje króla protekcyjnie i lekceważąco, wyznacza mu rolę tancerza.

²⁴ Zob. W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1, s. 91–92. W Młodej Polsce pojawiły się wyznaczniki groteskowości na poziomie wypowiedzi, kwestionujące reguły komunikatu językowego.

²⁵ Reżyser w wywiadzie dla wrocławskiego wydania „Gazety Wyborczej” skomentował tę postać zgodnie z instrukcją Micińskiego: „I książę Patiomkin (B. Porczyk) – tragicznie rozdarty między tym, kim być musi a kim chciałby być, mieszczący w sobie szeroką duszę Wschodu, taki rosyjski Hamlet”.

KRÓL

[...] Ale dlaczego galery nie przybijają do polskiego łądu? wstrząsły górą i stanęły z dala. Czy nie zaszło jakieś nieszczęście? –

KNIAŻ PATIOMKIN

U nas nieszczęść nie bywa. Imperatorowa na łąd, który jeszcze oficjalnie nie jest jej własnością, nie wysiadzie!

KRÓL

Ależ Książę – ty nie pojmujesz – ja muszę zawrzeć trwałe sojusze! – I cóż ja będę robił – jeśli utracę Królestwo w napaści Prus i Austrii? [...] czym być mogę, jeśli nie królem?

KNIAŻ PATIOMKIN

Najjaśniejszy Panie – zapominasz, że jesteś bardzo zręcznym tancerzem. Tańcz maestro, tańcz²⁶.

I król wykonuje baletową etiudę do muzyki Piotra Czajkowskiego, siania się na nogach, by w końcu upaść. Toteż w pozycji leżącej, twarzą ku zoranej ziemi, odegrana jest scena sejm w Grodnie.

Miciński w swych dramatach potwierdza Nietzscheańskie przeświadczenie, że nie ma niewinnej przeszłości. Klata zachował linearny porządek zdarzeń: zjazd w Kaniowie, uchwalenie Konstytucji 3 Maja, Targowica, sejm grodzieński, rzeź Pragi. Diachronia w dziele sztuki nierzadko oznacza respektowanie dążeń i rozpoznanie motywacji działań przeszłych pokoleń, ale wprowadzanie procesów historycznych jako wiodącego tematu dzieła łatwo przeobrazić się może w ideologię, w konstruowanie uproszczonej wykładni dziejów. Spektakl przeistaczający się w popkulturowy kolaż, operujący i groteską, i kabaretowym dowcipem proponuje „brykową” interpretację historii, w której nie zaskakuje ani Tadeusz Kościuszko (Marcin Pempuś) z indiańskim piórem wetkniętym za przepaskę na czole, ani chóralny *Dien’ pobjedy*, ani kreskówkowa gonitwa rosyjskiego wilka za polskim zającem, Patiomkina za Kościuszką.

Obawę przed skrajnościami w postrzeganiu procesów dziejowych wyraził już w 1906 roku Wacław Berent w broszurze *Idea w ruchu rewolucyjnym*, pominięcie kontekstu rewolucyjnego nie odbiera spostrzeżeniom pisarza atrakcyjności poznawczej. Programy polityczne początku XX wieku interpretował autor *Ozimy* w powiązaniu z tradycją literacką XIX wieku, zauważając, iż los wielkich idei rozszczepia się zwykle na dwa nurty: albo dryfuje w stronę narodowego radykalizmu i socjotechnicznego oddziaływania na masy, albo idee polskości wypiera ze społecznej świadomości²⁷. Idee stają się elementem trywialnych rozgrywek, politycznych przepychanek, sprowadzone do frazesu zaczynają nowy, gazetowo uproszczony żywot.

²⁶ T. Miciński, *Termopile polskie*, opracowanie J. Klata, s. 18.

²⁷ Zob. W. Bolecki, *Prawdy niemiłe (eseje)*, Wydawnictwo Przedświt, Warszawa 1993, s. 74–75.

Przypomnijmy, że

pod koniec dziewiętnastego wieku nasiliło się poczucie, że świat nie tylko uległ desakralizacji, lecz został dotknięty poczuciem coraz większej niepewności wytworzonej przez zwrot dialektyczny centralnego projektu oświeceniowego. W konsekwencji tacy zwolennicy Sztuki dla Sztuki oraz estetyzmu, jak symboliści, dekadenci [...] odczuli coraz bardziej palącą potrzebę proklamowania sakralnego charakteru sztuki, by w ten sposób zyskać dostęp do rzekomo pozaczasowej enklawy znaczenia, stabilności i transcendencji²⁸.

Precyzyjnie zatem została uchwycona rola artysty predystynowanego do ujmowania utraconych tajemnic życia. Radykalniej te kwestie dotyczą twórców teatru, który powinien zachować status miejsca „wykrywania uniwersalnych prawd”, niwelujących się coraz bardziej pod wpływem kulturowych klisz i tendencji do łatwego generalizowania. Toteż z mieszczańską rozrywką bądź prymitywną dydaktyką mamy do czynienia wówczas, gdy obraz świata przedstawionego w teatrze zbiega się z powszechnymi poglądami, jest skrępowany schematyzmem myślenia. Sztuka potrzebuje metafory. Demaskatorska siła teatru polega na przekraczaniu dosłowności. Ideałem pisarzy Młodej Polski był teatr kataraktyczny, oferujący prawdziwy sąd sumienia, sąd losu, sąd historii; niedezaktualizująca się „pułapka na myszy”. Jej skuteczność zależy od wytworzenia wspólnoty twórców i widzów, „aktywnej i szczerzej współtwórczości”²⁹, od przestoczenia spektaklu w rytuał.

Dramat Micińskiego odsłania fenomen ogólnoludzkiej potrzeby usensownienia chaotycznej, wirującej szaleńczo rzeczywistości poprzez odwołania do religijnych kultów, stąd czytelne aluzje do boga-człowieka-Dionizosa bądź przywołania Boga-Człowieka-Chrystusa³⁰. Celem jednostki – zdaje się powiadać modernistyczny Miciński – jest transcendencja, jednak w gąszczu wzorców kultury: mitów, obrzędów, magii, społecznych klisz, językowych frazesów, staje się ona coraz mniej osiągalna. W *Termopilach polskich* wyraźne odwołania do mitów nie decydują jeszcze o rządzącym w dramacie porządku mitycznym, a stanowią komplementarną i dokładnie przemieszaną z historią powierzchnię zdarzeń. Tym samym dochodzi do częściowej desemantyzacji znanych kodów kulturowych i kreowania nowych znaczeń, a nawet nowego języka. Miciński wyznaczył odbiorcy arcytrudne zadanie: z wycinków historii i mitów należy zrekonstruować sensowną i spójną całość. Eliade zwięźle zdefiniował ten swoisty

²⁸ R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, w: *Odkrywanie modernizmu. Przeglądy i komentarze*, red. i wstęp R. Nycz, Universitas, Kraków 1992, s. 127.

²⁹ M. Prussak, dz. cyt., s. XLVI.

³⁰ Zob. R. Fieguth, *O kategorii „wzniosłości” u Wiczesława Iwanowa*, przeł. A. Korniejenko, „Teksty Drugie” 1996, z. 2–3, s. 152.

akt powoływania na nowo do istnienia: „Symboliczny powrót do Chaosu jest koniecznym warunkiem ponownego stworzenia”³¹. Ale mozaika *Termopil* nie pozwala się ułożyć w czytelny obraz – metaforę historii, losu jednostki i narodu³².

W postmodernistycznym spektaklu *Klaty* można odnaleźć odwołania do popkulturowych tendencji początku XXI wieku, rzeczywistość jest poukładana jak teledysk, kwestie rytmicznie wyśpiewywane do muzyki Roberta Piernikowskiego, toteż i krzyż staje się przede wszystkim rekwizytem raz rzucającym niegroźny cień na Wielką Nierządnicę Katarzynę, to znów windującym w górę Matkę Polkę w bieli, Witę. Pojęcie transcendencji trąci anachronizmem, symbolem religijnym można co najwyżej straszyc, a sztuka przestała być jedną z wielu wiar; zdaje się służyć zmasowanym wyroczniom i „autorytetowi” globalnego supermarketu.

Tragedia niezłomnego rycerza powinna doprowadzić zarówno samego Księcia, jak i widzów do samopoznania, do wtajemniczenia w rządzące światem prawa. Tymczasem perypetie Księcia Józefa i Wity reżyser po prostu domknął jednonutowym akordem, wakacyjną ofertą *all inclusive*, może „gdzieś pod Wezuwiuszem”. Mieszkański odbiorca może spać spokojnie, nikt nie uderzył „we wielki dzwon”. Wyłożona ziemią scena z pola bitwy zamienia się w plażę:

WITA

Na taką chwilę Polska czekała lat tysięcy³³.

Bibliografia

- Askenazy Stefan, *Książę Józef Poniatowski 1763–1813*, Gebethner i Wolff, G. Gebethner i Sp., Warszawa–Kraków 1905.
- Bachelard Gaston, *Wyobrażenia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Bendyk Edwin, *Termopile polskie, 3 Maja z Janem Klatą*, <http://antymatrix.blog.polityka.pl/2014/05/04/termopile-polskie-3-maja-z-janem-klata/> [dostęp: 11.05.2016].
- Bolecki Włodzimierz, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1, s. 73–121.
- Bolecki Włodzimierz, *Prawdy niemiłe (eseje)*, Wydawnictwo Przedświt, Warszawa 1993.
- Brzozowska Sabina, *Człowiek i historia w dramatach Tadeusza Micińskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2009.

³¹ Cyt. za: J. Kott, *Zjanie bogów i nowe eseje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 203.

³² Historia może posiadać swój ukryty wymiar: nadrzędną motywację dla klęsk i katastrof, zakamuflowany pod maską totalnego chaosu porządek i sens. Wywodzący się z myśli różokrzyżowców trop interpretacyjny umożliwiłby utożsamienie historii z misterium. Może także historia być siłą destrukcyjną, wobec której jednostki są skazane na obronę własnej indywidualności. Na temat historii-misterium por. J. Illg, dz. cyt., s. 343.

³³ T. Miciński, *Termopile polskie*, opracowanie J. Kłata, s. 45.

- Chylińska Teresa, *Karol Szymanowski i Tadeusz Miciński*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 325–340.
- Danek-Wojnowska Bożena, Kłossowicz Jan, *Tadeusz Miciński*, w: *Obraz literatury polskiej. Literatura okresu Młodej Polski*, t. II, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, PWN, Warszawa 1967, s. 269–326.
- Fieguth Rolf, *O kategorii „wzniosłości” u Wiczesława Iwanowa*, przeł. A. Korniejenko, „Teksty Drugie” 1996, z. 2–3, s. 148–163.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Księżę Józef w nowej literaturze powieściowej*, „Museion” 1913, z. 9–10, s. 82–94.
- Ikonografia romantyczna. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk Nieborów, 26–28 czerwca 1975 r.*, red. M. Poprzęcka, PWN, Warszawa 1977.
- Illg Jerzy, *Mit i historia w „Wicie” Tadeusza Micińskiego*, „Ruch Literacki” 1980, z. 5, s. 332–347.
- Janion Maria, Żmigrodzka Maria, *Romantyzm i historia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
- Jedynak Magdalena, *Nu, pogodi! (Termopile polskie)*, <http://www.teatralia.com.pl/nu-pogodi-termopile-polskie/> [dostęp: 15 maja 2014 r.].
- Kocur Mirosław, *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005.
- Kott Jan, *Zjadanie bogów i nowe eseje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.
- Meyerhold Wsiewołod, *Przed rewolucją (1905–1917)*, wstęp i wybór J. Koenig, przeł. A. Drawicz i J. Koenig, noty A. Fewralski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988.
- Miciński Tadeusz, *Utwory dramatyczne*, t. 3: *Termopile polskie. Misterium na tle życia i śmierci* ks. Józefa Poniatowskiego, oprac. i nota wydawcy T. Wróblewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
- Oczak Dorota, *Polityka wkracza na scenę. Termopile polskie wg Jana Klaty*, http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,15884062,Polityka_wkracza_na_scene___Termopile_polskie_wg.html [dostęp: 11.05.2016].
- Piekarska Magda, *Kalejdoskopo polskiej hańby*; http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35750,15906385,_Termopile_polskie___Kalejdoskop_polskiej_hanby__RECENZJA_.html [dostęp: 11.05.2016].
- Piwińska Marta, *Legenda romantyczna i szyderycy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.
- Prussak Maria, *Wstęp do: Stanisław Wyspiański, Hamlet*, oprac. M. Prussak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976, s. LXXXVIII.
- Sheppard Richard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. i wstęp Ryszard Nycz, Universitas, Kraków 1998, s. 71–140.
- Ziołowicz Agnieszka, „*Misteria polskie*”. *Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Universitas, Kraków 1996.

Sabina Brzozowska

**The Young Poland world-view in the theatrical mirror of the 21st century
Tadeusz Miciński's and Jan Klata's *The Polish Thermopylae***

(Summary)

The previous attempts to present Tadeusz Miciński's *The Polish Thermopylae* on the stage ended in either a complete failure or at least unfulfilled expectations. The multi-dimensional text-charade, full of numerous historical and philosophical references, constitutes a true challenge for an audience and a director. The ideological potential of the text encourages risky updates and simplifications. The plot of Miciński's play is set in the years 1787–1813, starting with the meeting of King Stanisław August with Empress Catherine II and ending with the death of Prince Józef Poniatowski in the Elster River; yet, it takes place in the head of the dying prince. *The Polish Thermopylae* condenses time in a mysterious way and provokes the spectator to interpret historical events from the perspective of a mystery play. Jan Klata, the director, abandons allusions to a mystery play, uses many clichés from the sphere of pop-culture, and exposes the presence of the grotesque in Miciński's play. In his impressive post-modern show, reality is arranged like a video clip: a juxtaposition of war and sports and erotic conquest, a conventional presentation of Empress Catherine II as the insatiable Messallina, a gymnastic *emploi* of Patiomkin as an allusion to Putin's muscle flexing are not an intellectual challenge for the contemporary audience. And the ideal of Miciński's theatre is the theatre being the judgement of conscience, the theatre being the mirror, the "mouse-trap" that never becomes out of date.

Słowa kluczowe: teatr; dramat; historia; misterium; popkultura

Keywords: theatre; drama; history; mystery play