

Dariusz Kulesza

TRAGEDIA UKRZYŻOWANA

Dramaty chrześcijańskie
Romana Brandstaettera i Jerzego Zawieyskiego



TRAGEDIA
UKRZYŻOWANA

Dariusz Kulesza

TRAGEDIA UKRZYŻOWANA

Dramaty chrześcijańskie
Romana Brandstaettera i Jerzego Zawieyskiego



Białystok 1999

199.06.11.

Recenzenci

prof. dr hab. Krystyna Jakowska
prof. dr hab. Helena Karwacka

Copyright © by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 1999

Nb



152.979
ISBN 83-87884-14-6

Projekt okładki

Marek Owieczko

Redakcja i korekta

Urszula Andrejewicz

Skład komputerowy

Stanisław Żukowski

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku

15-097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14
tel. (085) 745 70 58, 745 70 59

Druk i oprawa:

Podlaska Spółdzielnia Produkcyjno-Handlowo-Usługowa
Białystok, ul. 27 Lipca 40/3, tel./fax 675-48-02

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	7
Rozdział 1. Dramaty chrześcijańskie	15
Rozdział 2. Sposób lektury	33
Rozdział 3. Przestrzeń <i>Śmierci na wybrzeżu Artemidy</i> Romana Brandstaettera	51
Rozdział 4. Czas <i>Dnia sądu</i> Jerzego Zawieyskiego	77
Rozdział 5. Personalizacja intrygi w <i>Odysie płaczącym</i> Romana Brandstaettera	99
Rozdział 6. Poszukiwanie słowa w <i>Mężu doskonałym</i> Jerzego Zawieyskiego	125
Rozdział 7. <i>Medea</i>	151
Zakończenie	181
Bibliografia	185

Wprowadzenie

W pracy tej podejmuję próbę określenia chrześcijańskiego charakteru wybranych dramatów Jerzego Zawieyskiego i Romana Brandstaettera. Zamierzam tego dokonać za pomocą specjalnie w tym celu przygotowanej propozycji analityczno-interpretacyjnej.

WYBÓR AUTORÓW

„Gdy myślimy o powojennej dramaturgii niosącej treści religijne w sposób jawny, świadomy, konfesyjny, kojarzą się nam dwa reprezentatywne nazwiska: (...) Romana Brandstaettera i Jerzego Zawieyskiego”¹. Krytyka katolicka obydwu pisarzy określa mianem rodzimych współczesnych „klasyków” dramatu religijnego². Poświęcony dramatowi i teatrowi religijnemu drugi tom trylogii naukowej *Religijne tradycje literatury polskiej*³ – w części dotyczącej dramaturgii lat powojennych – zawiera studia omawiające twórczość Brandstaettera, Zawieyskiego oraz Karola Wojtyły. Ostatni spośród wymienionych autorów nie został uwzględniony w niniejszej pracy, ponieważ jego sztuki, pozostające pod wpływem Teatru Rapsodycznego, bliższe są upodmiotowionej medytacji poetyckiej niż temu, co zwykle się „uważać za normalny sceniczny dramat”⁴.

¹ Z. Jasińska, *Religijne wątki w dramaturgii Brandstaettera*, w: *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 417.

² Por. Ks. W. Wilk, *W poszukiwaniu modelu teatru seminaryjnego*, w: *Dramat i teatr sakralny*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, W. Sulisz, M. B. Stykowa, Lublin 1988, s. 248.

³ *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, op. cit.

⁴ Por. S. Sawicki, *Trylogia dramatyczna Karola Wojtyły*, w: *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, op. cit.

WYBÓR TEKSTÓW

„...trzy moje najlepsze dramaty nigdy na scenach polskich nie były grane. Są to *Medea*, *Śmierć na wybrzeżu Artemidy* i *Odys płaczący*. *Odys...* często był grywany za granicą”⁵.

Pierwodruki swoich sztuk antycznych ogłasza Brandstaetter od roku 1956 (*Odys płaczący*) po rok 1961 (*Śmierć na wybrzeżu Artemidy*). W 1961 ukazuje się ponadto zbiorowa edycja wszystkich dramatów Brandstaettera, nawiązujących do klasycznej literatury greckiej⁶. Przygotowany przez Instytut Wydawniczy PAX wolumen, obok trzech już wymienionych (*Medea*, *Śmierć...*, *Odys...*), zawiera dramat czwarty, zatytułowany *Cisza*. Pomijają go jednak zamykające paxowską edycję *Dzieł wybranych* (zawierające wszystkie pozostałe sztuki antyczne) „Dramaty”⁷, opublikowane w 1986 – rok przed śmiercią pisarza. Warto, wyjaśniając owo pominięcie, uwzględnić to, że istnieją dwa bardzo podobne pod względem treści utwory Brandstaettera, odwołujące się do „Antygony” Sofoklesa. Obok nieobecnej w *Dzielałach wybranych* tragedii *Cisza* jest jeszcze, umieszczony w tomie pierwszym owoych *Dzieł*, poemat *Winogrona Antygony*⁸.

Odys płaczący, *Medea*, *Śmierć na wybrzeżu Artemidy* – właśnie te dramaty, niezależnie od ocen ich autora, stanowią przełomowy moment w dramaturgii Brandstaettera. Poprzedza je dwadzieścia sztuk różnej wartości, pisanych w Jerozolimie (1940–1944), w Rzymie (1946–1948) oraz po powrocie, w kraju (1948–1956). Wśród tekstów jerozolimskich są takie, które zachowały się jedynie w maszynopisach (*Victory*, *Chirurg i Golem*, *Ludzie nocy*, *Doktor Semmelweis*). *Kupiec warszawski*, przełożony na język hebrajski, miał prapremierę w Tel Aviwie jeszcze podczas wojny (1941). *Powrót syna marnotrawnego* jest właściwym debiutem dramaturgicznym Brandstaettera (prapremiera: krakowski Teatr Stary 20.11.1947 – pierwsza polskojęzyczna w dorobku pisarza, reżyseria J. Warnecki; pierwodruk: *Powrót syna marnotrawnego. Dramat w trzech aktach*, Warszawa 1948.). Sztuki rzymskie to jednoaktówka *Oedipus(!)*⁹ oraz *Noce narodowe*, których druga redakcja powstała już w Zakopanem (1953). Kolejne dramaty Brandstaettera okre-

⁵ *Biblia na stole*. Z Romanem Brandstaetterem rozmawia Teresa Krzemięń, „Kultura” 1980, nr 42.

⁶ R. Brandstaetter, *Śmierć na wybrzeżu Artemidy. Dramaty. Poezje* [„Modlitwa rzymska”], Warszawa 1961.

⁷ Por. R. Brandstaetter, *Dramaty*, Warszawa 1986 (Dzieła wybrane).

⁸ R. Brandstaetter, *Winogrona Antygony*, w: idem, *Poezje. Wiersze liryczne. Poematy. Hymny*, Warszawa 1980 (*Dzieła wybrane*) [oraz] R. Brandstaetter, *Cisza*, w: idem, *Śmierć na wybrzeżu Artemidy*, op. cit.

⁹ Pierwszy tekst antyczny w dramaturgii Brandstaettera – „jednoaktówka pacyfistyczna o tematyce mitologicznej”. Niestety, jej tekst się nie zachował (por. T. Naganowski, *Brandstaetter w Ossolineum*, „Ze skarbca kultury” 1986, z. 41, s. 157).

śła się jako historyczne (termin E. Wysińskiej) albo narodowo-historyczne (termin Z. Doleckiego). Należą do nich już *Noce narodowe*. Ostatnim tekstem tej grupy, opublikowanym przed *Odysem płaczącym*, jest *Król Stanisław August* (1956). Dolecki wyodrębnia jeszcze sztuki wojenne: *Upadek kamiennego domu* (napisany w 1950, opublikowany w 1957 na łamach „Dialogu”), *Dzień gniewu* (1962), *Zmierzch demonów* (1964) oraz komedie sowizdrzałskie: *Marchott* (1954), *Wojna żaków z panami* (1954)¹⁰. Specjalne, odrębne miejsce wśród sztuk poprzedzających dramaty antyczne zajmuje rozrachunkowe „Milczenie” („Dialog” 1956, nr 6; prapremiera: Sopot, Teatr Wybrzeże 1956), wyróżnione na międzynarodowym konkursie dramatopisarskim w Bregencji (1957), przetłumaczone na angielski, francuski, holenderski, niemiecki, słowacki i szwedzki; niejednokrotnie wystawiane za granicą.

Przedantycznej dramaturgii Brandstaettera zarzucano między innymi to, że więcej w niej melodramatu a la Victor Hugo niż tragedii, że wzniosłe serio autora ciągle nie jest adekwatne do realizowanego przez tekst tematu, że dialogi charakteryzuje literackość, a użyta w nich proza nie jest poetycka, ale poetyczna¹¹. Uwagi te okazują się bezpodstawne wobec *Odysa...*, *Medei* i *Śmierci...* Trudno zgodzić się z Elżbietą Wysińską, gdy nazywa ona wymienione sztuki tragediami luksusowymi, oderwanymi od wszelkich doświadczeń codzienności i historycznych obciążeń. Trudno, ponieważ w tym, co bez uprzedzeń mogłoby zostać potraktowane jako szansa na poetycki, uniwersalizujący wymiar dramatu, odnajduje ona zagrożenie, defekt. Jednak nie ulega wątpliwości, że autorka *Premier i wydarzeń*¹² ma rację, gdy w tekstach antycznych dostrzega radykalną zmianę, pozwalającą dramaturgii Brandstaettera odnaleźć odpowiednią postać, stosowną artystyczną tożsamość.

Powyższy sąd niczego nie ujmuje ani znakomitemu, przedantycznemu *Powrotowi syna marnotrawnego*, ani głośnemu, choć dramaturgicznie konwencjonalnemu *Milczeniu*. *Powrót...* to dramat, którego biograficzny charakter ujawnia znamiona epickości, co nie może być traktowane jako uchybienie, ale w zestawieniu z poetycko (uniwersalizująco) realizowaną klasyczną, grecką dramatycznością (*Medea*, *Śmierć...*) daje mniej ciekawy efekt dramaturgiczny. Podobną przewagę nad *Powrotem...* posiada wewnętrznie (personalistycznie) dramatyczny *Odyse...*, którego fabularne tworzywo pochodzi przeciwieństwo z epepei. Sztuki antyczne i dramat o Rembrandcie kreuje Brandstaetter, korzystając z gotowego materiału zdarzeniowego, sytuacyjnego (biografia, udratyzowany mit, epepeja).

¹⁰ Por. Z. Dolecki, *Słowo, prawda, człowiek*, „Kierunki” 1967, nr 9.

¹¹ Por. E. Wysińska, *O dramaturgii Brandstaettera*, „Dialog” 1964, nr 7.

¹² E. Wysińska, *Premiery i wydarzenia*, Warszawa 1977.

Jednak tekst *Powrotu...* posiada czytelny, sygnalizowany już w tytule, dysponujący interpretacyjnymi kompetencjami, biblijny punkt odniesienia. Intryga sztuki realizuje po prostu ewangelijny pierwowzór – przypowieść św. Łukasza o synu marnotrawnym (Łk 15, 11–32). Tymczasem dramaty antyczne dopiero poprzez reinterpretację gotowej fabuły mają szansę odnaleźć swoją (domniemaną, weryfikowaną w niniejszej pracy) chrześcijańską, a więc biblijną, ewangelijną tożsamość¹³.

Po opublikowaniu *Śmierci na wybrzeżu Artemidy* w twórczości Brandstaettera zaczyna dominować proza, której spełnieniem jest tetralogia *Jeżus z Nazaretu* (1967–1973). To czas *Biblii*. Pojawia się *Krąg biblijny* (1975), pojawia się powieść o Jonaszu (1983), pojawiają się opowiadania o patriarchach (1986). Brandstaetter od 1952 do 1962 przetłumaczył pięć sztuk Szekspira (między innymi *Hamleta*). W 1959 na łamach „*Życia i Myśli*” ogłosił własny przekład *Pieśni nad pieśniami*. Od 1964 jego tłumaczenia są tłumaczeniami *Pisma Świętego Starego i Nowego Testamentu*¹⁴.

Po opublikowaniu *Śmierci na wybrzeżu Artemidy*, w ciągu dwudziestu sześciu lat Brandstaetter ogłosił tylko cztery dramaty. (Dwadzieścia dramatów przedantycznych powstało w ciągu lat siedemnastu.) Należy dodać do nich wcześniejszy, ale wydany już po *Odysie płaczącym*, *Teatr Świętego Franciszka*¹⁵. Sztuki poantyczne mają albo charakter misteriów (*Dzień gniewu*)¹⁶, albo oratoriów (*Pokutnik z Osjaku*), poszukują w przestrzeni tragigroteski (*Zmierzch demonów*) lub nawiązują do przedantycznego nurtu narodowo-historycznego (*Józef Sułkowski*). Jednak nawet najciekawsze spośród nich, misteryjne, nie stworzyły nowej jakości dramaturgicznej, zdolnej przekroczyć artystyczny rezultat osiągnięty przez Brandstaettera w *Odysie płaczącym*, *Medei* oraz *Śmierci na wybrzeżu Artemidy*.

Jerzy Zawieyski pozostawił cztery dramaty biblijne. *Dzień sądu* pisany w 1944 roku, ukończony 4 kwietnia, to sztuka nowotestamentowa, paschalna. Pozostałe trzy odwołują się do Starego Testamentu. *Mąż doskonały* opowiada historię Hioba, *Pieśń o nadziei* – Dawida, *Rzeka niedoli* –

¹³ „Pisząc dramat o Ifigenii *Śmierć na wybrzeżu Artemidy* (...), nagle sobie uświadomiłem, że właściwie problem jest szalenie biblijny” (zob. *Na skrzyżowaniu dwóch kultur. Rozmowa z Romanem Brandstaetterem*, „*Nowe Książki*” 1981, nr 21, rozmawiał Andrzej Bernat).

¹⁴ Wyjątek stanowi ogłoszony w „*Dialogu*” (1965, nr 2) przekład sztuki O. Horvatha *Sąd ostateczny*.

¹⁵ R. Brandstaetter, *Teatr Świętego Franciszka oraz inne dramaty*, Warszawa 1958.

¹⁶ *Teatr Świętego Franciszka* opatrzone został podtytułem *Misterium współczesne w trzech aktach*. Natomiast *Dzień gniewu* od drugiego wydania (1971; pierwsze miało miejsce w 1962) nosi podtytuł *Misterium dramatyczne w trzech aktach*. Z. Jasińska, pisząc o *Teatrze Świętego Franciszka*, przypomina opinię T. Kudlińskiego, który dostrzegł w tym dramacie przede wszystkim mirakl. *Dzień gniewu* został przez nią określony jako „misterium pasyjne” (por. Z. Jasińska, *Religijne wątki w dramaturgii Brandstaettera*, w: *Dramat i teatr religijny w Polsce*, op. cit., s. 407, 410).

Józefa, syna Jakuba. Pierwszy z nich powstał w ciągu stu dni, niemal bezpośrednio po upadku Powstania Warszawskiego. Drugi napisał Zawieyski w październiku 1947, ostatni na przełomie stycznia i lutego 1953 roku¹⁷. Sztuki biblijne – konfrontowane z innymi utworami scenicznymi Zawieyskiego – wydają się najwłaściwsze jako przedmiot analizy oraz interpretacji służącej weryfikowaniu chrześcijańskiej tożsamości dramatu. Użyteczność narzędzi przeznaczonych do badania dramaturgii konstytutywnie związanej z chrześcijaństwem powinno się sprawdzać przede wszystkim na tekstach, które są *chrześcijańskie* w sposób najoczywistszy.

Spośród biblijnych sztuk Jerzego Zawieyskiego najbardziej znany jest *Mąż doskonały*, między innymi dzięki słynnej inscenizacji w krakowskim Teatrze Starym, inaugurującej tę scenę jeszcze przed zakończeniem II wojny światowej. Andrzej Mazierski, usiłując określić rolę, jaką odegrały sztuki Zawieyskiego w dziejach polskiej sceny 1945–1970, a więc za życia pisarza, pisze: „W okresie umownie tu wyznaczonym dadzą się wyróżnić trzy tematyczne *linie równoległe* (...): biblijna przypowieść, antyczna parabola i stylizowana współczesność, trzy linie równoległe do głównego problemu (...): zadumy nad zagadkowością bytu człowieka, wielkością jego kłeski, prawdziwego zwycięstwa i tragizmu (...).

Bezpośrednio po wojnie teatr Zawieyskiego ożywiała głównie problematyka starotestamentowych przypowieści. Perspektywa wojny przesłoniła delikatne etyczne konflikty, wydobyła okrucieństwo egzystencji człowieka w świecie bez Boga, bez moralnych zobowiązań. Powrót do człowieka wydawał się nakazem już nie twórczym, ale moralnym, chrześcijańskim. Zawieyski doskonale wyczuł zmiany w świadomości powojennych widzów, ich głód moralnej problematyki, jakąś potrzebę ponownego ogarnięcia tego, co było, ale nie po to, by jątrzyć i ukorzyć, lecz by budować od podstaw nowego człowieka, którego zrodził ból. Przeżycia wojenne znalazły odbicie w *Mężu doskonałym*, *Ocaleniu Jakuba*, mniej w *Pieśni o nadziei* i *Rzecz niedoli*, choć i tu dręczące pytanie o tajemnicę zła w człowieku znalazło swoją poetycką odpowiedź¹⁸.

Wymieniając teatralne manifestacje pisanego podczas wojny nowego dramatu religijnego, Zdzisław Grzegorski wśród tekstów Edwarda Fiszera, Bronisława Przyłuskiego Mariana Piechala, Tadeusza Gajcego i Wojciecha Bąka eksponuje *Dzień sądu* Jerzego Zawieyskiego – utwór, który Schiller zamierzał wprowadzić do repertuaru sceny narodowej. „W r. 1942 ogłoszono konspiracyjnie pierwszy konkurs na utwór dramatyczny. Pierwsze miejsce zajmuje dramat historyczny *Mastaw* Zawieyskiego, drugie – sztuka

¹⁷ Por. noty edytorskie, w: J. Zawieyski, *Dramaty*, t. 4 (*Mąż doskonały*, *Dzień sądu*, *Pieśń o nadziei*, *Rzecz niedoli*, *Miecz obosieczny*, *Każdy*), oprac. O. Sieradzka, Warszawa 1987.

¹⁸ A. Mazierski, *O dramaturgii religijnej Zawieyskiego*, w: *Dramat i teatr sakralny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, op. cit., s. 443.

poetycka *Orfeusz* Anny Świrszczyńskiej. W drugim konkursie, ogłoszonym w „Biuletynie Informacyjnym” z dnia 6 kwietnia 1944 r. z inicjatywy władz konspiracyjnych i Tajnej Rady Teatralnej, oczekiwano sztuk, które winny być *popularne w dobrym znaczeniu tego słowa, tj. czerpać z głębokich przeżyć zbiorowych*. Charakterystyczne: za taki utwór uznano na pierwszym miejscu biblijny *Dzień sądu!*¹⁹.

Wybrane dramaty Romana Brandstaettera i Jerzego Zawieyskiego zostały w tej pracy określone jako należące do literatury chrześcijańskiej²⁰. Uwagom dotyczącym tego terminu poświęcony jest rozdział pierwszy. Rozdział drugi przedstawia sposób lektury sztuk obu pisarzy. Najistotniejsza jest w nim sfunkcjonalizowana prezentacja pięciu podstawowych kategorii dzieła teatralnego:

- 1) intrygi,
- 2) postaci,
- 3) przestrzeni,
- 4) czasu,
- 5) słowa.

Każdej z nich odpowiada jeden rozdział analityczno-interpretacyjny. Trzy antyczne dramaty Brandstaettera oraz dwa najbardziej znane i cenione w swoim czasie dramaty biblijne Zawieyskiego (*Mąż doskonały*, *Dzień sądu*)²¹ zostały skonfrontowane z następującymi kategoriami:

- 1) *Odys płaczący* – intryga (rozdział piąty),
- 2) *Medea* – postać (rozdział siódmy),
- 3) *Śmierć na wybrzeżu Artemidy* – przestrzeń (rozdział trzeci),
- 4) *Dzień sądu* – czas (rozdział czwarty),
- 5) *Mąż doskonały* – słowo (rozdział szósty).

¹⁹ Z. Grzegorski, *Z dziejów teatru religijnego w czasie wojny 1939–1945*, w: ibidem, s. 380.

²⁰ Ernest Bryll zapytany przeze mnie, czy myślał kiedyś o swoim pisaniu w takich kategoriach, jak literatura chrześcijańska, literatura katolicka, literatura religijna; zapytany o to, czy te określenia mają dla niego jakieś znaczenie, odpowiedział: „Ja uważam, że to są złe określenia. To są określenia ograniczające i biurokratyczne. Oczywiście, są różnice, odmiany, ale jak się czyta «Ojciec nasz» i czyta się «Wierzę w Boga» czyli «Credo», każdy głupi widzi, że «Ojciec nasz» jest mówione przez kogoś, kto był wielkim, olbrzymim poetą, czyli Bogiem. To widać w tekście, w poezji tego słowa, w tym, że nic nie można zmienić. Ja uważam, że Bóg ma również umiejętność właśnie poetycką. A jak się czyta «Credo», widać, że to jest ogólnie słuszny, ale wyduszony, wymęczony, pełen wzajemnych zastrzeżeń i wyjaśnień do wyjaśnień dokument wiary stworzony przez ludzi, którzy na dodatek się pokłócili. Tłumaczenie «Credo» wywołało rozłam w Kościele. Nie ma rozłamów w sprawie «Ojciec nasz». Podoba mi się ta odpowiedź, ale określenia tego typu bywają użytecznymi narzędziami poznawania literatury pięknej.

²¹ I. Sławińska wyżej niż *Mąż doskonały* ceni dwa późniejsze dramaty biblijne Zawieyskiego: *Rzekę niedoli* i *Pieśń o nadziei* (por. I. Sławińska, *Współczesny dramat biblijny*, „Przegląd Powszechny” 1982, nr 3, s. 58).

Ostatni, siódmy rozdział pracy, dotyczy nie tylko *Medei* Brandstaettera. Dużo miejsca zajmuje w nim *Medea* Eurypidesa. Najważniejszego powodu sięgnięcia po klasyczne dzieło jednego z trójki wielkich tragików greckich należy szukać tam, gdzie rodzą się wątpliwości wokół chrześcijańskiego charakteru sztuki Brandstaettera. Wątpliwości tym istotniejsze, że będące rezultatem zastosowania wobec tekstu szczególnie ważnego detektora, jakim jest **postać**²². W tej sytuacji niezmiernie ważne okazało się zestawienie współczesnej wersji dramatu o kolchidzkiej księżniczce z egzystencjalno-personalistyczną problematyką arcydzieła Eurypidesa, bowiem – ponad 400 lat przed Chrystusem – właśnie w swojej *Medei* Eurypides pokazał, jak należy kreować sceniczne postaci wiarygodne także z punktu widzenia literatury chrześcijańskiej. Interesujące wydaje się też porównanie teologii obu dramatopisarzy oraz sposobu, w jaki reaguja oni na pozaliteracką rzeczywistość swoich czasów²³.

²² Literatura chrześcijańska – piszę o tym przede wszystkim w rozdziale drugim – jest personalistyczna.

²³ Najstosowniejsze (ze względu na artystyczną niewspółmierność) wydaje się osobne opisywanie wybranych aspektów twórczości Eurypidesa i Brandstaettera.

Rozdział 1

Dramaty chrześcijańskie

W pracach naszych bardzo do niedawna modny teatr sakralny zastępujemy terminem: religijny lub jeszcze właściwszym w naszym obszarze kulturowym: chrześcijański. Ale i ten termin wzywa jeszcze do uważnej egzegezy¹.

Z jednej strony sztuki Brandstaettera i Zawieyskiego są najistotniejsze w powojennej dramaturgii niosącej treści religijne, a z drugiej funkcjonują możliwe do skojarzenia z nimi nazwy: teatr sakralny, religijny, chrześcijański oraz literatura katolicka. Nie chodzi wyłącznie (ani nawet przede wszystkim) o rekonstrukcję znaczeń wymienionych pojęć ani o prześledzenie ich literaturoznawczej historii. Cel jest dużo bardziej funkcjonalny, użytkowy. Każdy z terminów zostanie przypomniany po to, by także dzięki niemu wyznaczyć granice, negatywne punkty odniesienia i wreszcie cechy literatury chrześcijańskiej, chrześcijańskiego dramatu.

LITERATURA SAKRALNA

Mircea Eliade, korzystając z ustaleń Rudolfa Otta i Gerarda van der Leeuva, upowszechnił pojęcie sacrum w najszerzej rozumianych badaniach kulturoznawczych². Jemu zawdzięcza się traktowanie przeżywania sacrum jako tego, co jest nierozzerwalnie związane z wysiłkiem człowieka, aby skonstruować świat, który posiadałby sens³. Jednak pojemność znaczeniowa praktycznie niestosowanego terminu „literatura sakralna” budzi wątpliwości. Po pierwsze: czy nie jest tak, że polska literatura sakralna właściwie nie istnieje poza kontekstem szeroko rozumianej katolickości. Po drugie: czy fakt posługiwania się nazwą „literatura sakralna” nie był

¹ I. Sławińska, *Wstęp*, w: *Dramat i teatr religijny w Polsce*, op. cit., s. 6.

² Por. S. Sawicki, *Sacrum w literaturze*, w: *Sacrum w literaturze*, Lublin 1983, s. 13.

³ Por. M. Eliade, *Religia, literatura i komunizm. Dziennik emigranta*, Londyn, s. 389.

– między innymi – efektem sytuacji politycznej istniejącej w kraju przed sierpniem 1980 i czerwcem 1989 roku. Wątpliwość trzecia, najpoważniejsza, skierowana pod adresem dramatu sakralnego (teatru świętego) polega na tym, że „w wielu wypadkach pod tą etykietką (teatr, dramat sakralny – uzup. D. K.) znalazły się produkcje zespołów, których założenia religijne są nader wątpliwe (Teatr Laboratorium, Gardzienice)”⁴. Dramaty Brandstaettera i Zawieyskiego wymagają dookreślenia swojego sakralnego charakteru.

LITERATURA KATOLICKA

Rezygnacja z ogólności mówienia o tym, co sakralne w literaturze nie powinna być rekompensowana szczegółowością mówienia o tym, co w niej katolickie. Dlatego stawiając kwestię literatury katolickiej, warto pamiętać o jej kontekście szerszym – chrześcijańskim, a nawet jeszcze szerszym – religijnym. Warto pojawiające się w niej znaki interpretować nie tylko z „wąskiego”, wyłącznie katolickiego punktu widzenia, nawet jeśli katolicki oznacza powszechny. Po prostu nieporozumieniem byłoby – za pośrednictwem nazwy literatura katolicka – poddawać całą literaturę religijną jednej eklezjalnej interpretacji. Chodzi raczej o to, by nie zapominać, że każdy sakralny fakt mający swoje miejsce w literaturze związanej z polską tradycją, polską kulturą i historią, każdy taki fakt zawikłany jest – chcąc nie chcąc – w konteksty katolickie. Demonizowanie ich nie służy ani literaturze, ani katolicyzacji.

W powojennej Polsce termin „literatura katolicka” jako genologiczny, literaturoznawczy rozpropagowała Stefania Skwarczyńska⁵. 8 czerwca 1947 roku pojawił się on w tytule eseju Jerzego Zawieyskiego, który opublikował „Tygodnik Powszechny”. 4 lutego 1946 roku w „Kuźnicy” profesor Józef Chałasiński ogłosił wykład na inaugurację Uniwersytetu Łódzkiego zatytułowany „Inteligencja polska w świetle swej genealogii społecznej”. W kwietniu tego samego roku Jan Strzelecki na zjeździe Związku Niezależnej Młodzieży Socjalistycznej wygłosił referat „Humanizm socjalistyczny”, zamieszczony później w pierwszym numerze „Płomieni”. Obok rozpoczętych przypomnianymi publikacjami sporów wokół inteligencji czy humanizmu i jego związków (istotnych lub akcydentalnych) z ideologią PPR-u miała miejsce wielka debata dotycząca realizmu. Aktywnie uczestniczyły w niej pisma o orientacji katolickiej. Publicyści katolicy nie

⁴ I. Stawińska, *Dramat religijny: jego wyróżniki i paradygmaty*, w: idem, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988, s. 75.

⁵ Por. S. Skwarczyńska, *Literatura katolicka jako termin w nauce o literaturze*, w: idem, *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953.

wypowiadali się przeciw realizmowi. Kwestionowali natomiast pseudo-realizm charakteryzujący się „rzutowaniem dogmatycznej i abstrakcyjnej doktryny materializmu na świat *bezpośrednio dany*”⁶. Domagali się „prawdy bezkompromisowej i bezstronnej”. Dążenie do niej określali jako rzeczywiste zadanie realizmu, który – uwolniony spod ideologicznych dyrektyw – był anektowany przez pisma katolickie na ich własny użytek, ponieważ skoro realny jest dla osoby wierzącej zarówno świat nadprzyrodzony jak i przyrodzony, „gdzie w takim razie znajdziemy jakąś inną niż realistyczną katolicką powieść?”⁷ Ponadto „zadaniem sztuki (...) jest malowanie rzeczywistości ludzkiej w całej jej barwności. (...) [a] Bóg jest w życiu człowieka czymś nieusuwalnym. (...) I sztuka musi tę Bożą obecność uznać, jeśli chce hołdować realizmowi życia”⁸.

Antoni Gołubiew⁹, podejmując rozważania nad problemami literatury katolickiej, zrezygnował z definiowania tego, czym jest realizm, zrezygnował z definiowania pozytywnego. Napisał o tym, czym realizm być nie może. Przede wszystkim odrzucił wszelki utylitaryzm. Następnie zakwestionował istnienie w sztuce opozycji idealistyczno-realistycznej identycznej z tą, jaką rozpoznać można w nauce i filozofii. Według Gołubiewa linia demarkacyjna występuje między idealistami uzupełniającymi świat a realistami, „którzy tworzywo sztuki czerpią ze świata i z człowieka”. Autor *Bolesława Chrobrego*, uzupełniwszy swój wywód trzema aksjomatami: twórca jest wolny, wszystko warte jest literatury, awangardowość nie decyduje o realizmie – doprowadził go na próg pytania, czym jest realizm katolicki w sztuce i literaturze? Odpowiedź zaproponowana przez Gołubiewa nie odbiega od standardowych stwierdzeń odnajdywanych u innych publicystów katolickich (godzien strofy plan materii „nie wyczerpuje rzeczywistości istnienia”). Pewnym novum jest skodyfikowanie siedmiu grzechów głównych, najczęściej według Gołubiewa przydarzających się literatom realistom. Dotyczą one: nadmiaru naturalizmu (rezygnacja z odkrycia tajemnicy), nadmiaru fikcji (iluzoryczna konstrukcja zamiast prawdy), zagubienia się w szczegółach, nieklarowności, „naginania” (zbyt „gorliwe” słuźenie swej wierze), braku męstwa w mówieniu prawdy, pokusy oryginalności za wszelką cenę. Gołubiew kończy swój tekst zdecydowaną obroną własnej drogi literatury. Podobne, proestetyczne akcenty

⁶ S. Kisielewski, *O realizmie mitologicznym*, „Tygodnik Powszechny” 1945, nr 31, s. 8.

⁷ *Dyskusja o powieści katolickiej*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 49, s. 5. Czasem odnosi się wrażenie, że pisma katolickie nie tyle spierają się o realizm, ile starają się pokonać „wściekłych czerwonych encyklopedystów” z „Kuźnicy” ich własną bronią, właśnie realizmem. Nie jest to taktyka pozbawiona ironii i wolna od poczucia intelektualnej wyższości.

⁸ J. Dobraczyński, *O pełny realizm*, „Tygodnik Powszechny” 1945, nr 18, s. 3.

⁹ A. Gołubiew, *Z rozważań nad problemami literatury katolickiej*, „Znak” 1947, nr 5, s. 520–540.



– wypowiediane jeszcze dobitniej – znajdują się w omawiającym zagadnienie literatury katolickiej eseju Jerzego Zawieyskiego. Zresztą związki między jednym i drugim tekstem są rozleglejsze. Nie jest przypadkiem fakt, że młodzież kół polonistycznych, spierając się na jednym ze swoich zjazdów i o realizm, i o realistyczną powieść katolicką, posługiwała się głównie twierdzeniami obu publicystów¹⁰.

Jerzy Turowicz, pisząc o katolickiej kulturze intelektualnej, wymaga od niej znajomości doktryny, teologii dogmatycznej i moralnej, filozofii, nauki społecznej, antropologii itd. Wiedza w zakresie wymienionych tu dziedzin ma określić cel. Jest nim *sensus catholicus* – „nacechowany uniwersalizmem i obiektywizmem zmysł pozwalający (...) odnajdywać właściwą postawę wobec (...) problemów świata współczesnego”¹¹. Identyčnym sformułowaniem (*sensus catholicus*) posługuje się w Zawieyski w swoim eseju *Zagadnienie literatury katolickiej*:

Miejmy na uwadze sztukę pisarską, czyli bezsporne fakty artystyczne i szukajmy dla nich katolickiego znaku rozpoznawczego.

Wysuńmy tezę, że tym znakiem rozpoznawczym będzie nie motyw, nie temat, lecz coś, co mogłoby mieć nazwę *sensus catholicus*, nazwę zapożyczoną z języka tomistycznego. *Sensus catholicus* odnosi się do samego pisarza i apeluje do niego o znajomość doktryny katolicyzmu we wszelkich jej rozgałęzieniach. Może się to przejawiać zarówno w samym fakcie wyboru rzeczywistości i jej obrazu, w zestawieniu różnorodnych sytuacji, w głębszym pojmowaniu losu człowieka, problemie zła, cierpienia, a zwłaszcza w naczelnych ostatecznych zagadnieniach życia i śmierci.

Dzieło literackie może ani razu nie posłużyć się imieniem Boga, może w pojęciach językowych ani razu nie zahaczyć o świat pojęć katolickich, a równocześnie może być dziełem katolickim poprzez obecność owego *sensus catholicus*, który stanowi nurt wewnętrzny dzieła, jego atmosferę, jego niebo, wyraźnie odbite w kałużach i błocie życia¹².

Cytat ten zawiera obronę estetycznej (artystycznej) suwerenności literatury, wskazuje filozoficzne źródła rekomendowanego przez Zawieyskiego określenia. Informuje wprost o tomizmie, a także nawiązuje do obecnego również w innych partiach eseju neotomizmu personalistycznego Jacques’a Maritaina (*sensus catholicus* odnosi się do samego pisarza...), do jego filozoficznych czy związanych z literaturą koneksji i konsekwencji. Rejestruje indeks sposobów przejawiania się „katolickiego

¹⁰ *Dyskusja o powieści katolickiej*, loc. cit.

¹¹ J. Turowicz, *Sprawa kultury katolickiej w Polsce*, „Znak” 1947, nr 5, s. 504.

¹² J. Zawieyski, *Zagadnienie literatury katolickiej*, w: idem, *Droga katechumena*, Warszawa 1971, s. 143.

sensu". Wreszcie, nawiązując wyraźnie do twórczości Mauriaca¹³, broni katolicyzmu dzieł „zewnątrznie” niekatolickich.

Przywołane opinie Zawieyskiego wykazują zbieżność ze spostrzeżeniami na temat realizmu publikowanymi w najbliższych mu pismach: „Tygodniku Powszechnym” i „Znaku”¹⁴. W chórze cytowanych już głosów Kisielewskiego, Gołubiewa, Dobraczyńskiego o dążeniu do prawdy bezkompromisowej i bezstronnej, o szerokości widzenia, czyli realistyczności literatury (zwłaszcza powieści) katolickiej, która powinna uznać nieusuwalną obecność Boga w życiu człowieka – znakomicie brzmi przywołana przez Zawieyskiego za Charlesem du Bos naczelną zasadą pisarza katolickiego: nie fałszować życia¹⁵ (dążenie do prawdy bezkompromisowej i bezstronnej). Zasada tym istotniejsza, że – nie tylko według autora *Dnia sądu* – pisarz katolicki wie o życiu więcej niż jego niekatolicki kolega. Przewaga polega na uznaniu faktyczności życia nadprzyrodzonego (nieusuwalna obecność Boga...) oraz na sposobie traktowania życia wewnętrznego (...w życiu człowieka), którego realność „to główny problemat ideowy i artystyczny”¹⁶ katolików literatów oraz ich twórczości.

Z punktu widzenia eseju Zawieyskiego literatura katolicka przede wszystkim odpowiada suwerennym, estetycznym postulatом sztuki i – pozbawiona wszelkich tematycznych ograniczeń – opisuje całe bogactwo życia, nadając mu znaczenie zgodne z nauką Kościoła katolickiego. Teksty tworzone w oparciu o tę definicję nie powinny budzić ani artystycznych, ani światopoglądowych (eklezyjalnych) zastrzeżeń i właśnie dlatego przebrzmiały spór sprzed pół wieku zajmuje tu tak wiele miejsca. Nie zmienia to jednak faktu, że samo określenie „literatura katolicka” trudno dziś uznać za odpowiednie.

Dramat katolicki to termin mniej popularny niż dramat religijny czy dramat chrześcijański. „Przed ostatnią wojną, w trzeciej i czwartej dekadzie naszego stulecia, był lansowany przez organizacje katolickie we Francji, w Belgii, a i w Polsce. Już wówczas jednak rozlegały się głosy ostrzegające przed parafianstwą i duchem kapliczki. Wypowiedział

¹³ W tym samym eseju, nieco wcześniej, Zawieyski pisze o jednym z młodych poetów, „który lekturę Mauriaca rozpoczął od jego wyznań. Po przeczytaniu kilku powieści powiedział: – *W tej kałuży, w tym błocie odbija się jednak niebo*”.

¹⁴ „Dla inteligencji katolickiej powojennej Polski szczególne znaczenie miały dwa pisma krakowskie, «Tygodnik Powszechny» i miesięcznik «Znak» (od 1945 i 1946 roku z przerwą dla lat 1953–1956, kiedy «Tygodnik Powszechny» ukazywał się pod przejętą z mocy państwa firmą «Pax»), a także od 1957 r. miesięcznik «Więź» w Warszawie” (J. Kłoczowski, L. Mullerowa, J. Skarbek, *Zarys dziejów Kościoła katolickiego w Polsce*, Kraków 1986, s. 406).

¹⁵ Por. J. Zawieyski, *Zagadnienie literatury katolickiej*, op. cit., s. 137.

¹⁶ Ibidem, s. 146.

się w tym sensie i filozof-dramaturg Gabriel Marcel, z gwałtownością niechęstą u tego pisarza. Drwił z tych, co wyobrażają sobie, że *można być katolikiem, nie będąc chrześcijaninem*¹⁷.

LITERATURA CHRZEŚCIJAŃSKA

Termin „literatura chrześcijańska” pozwala na wystarczającą krystalizację religijności ze względu na specyfikę polskiej narodowej kultury i jednocześnie przekracza ostateczne przyporządkowanie eklezjalne, zobowiązujące w zbyt dużym stopniu wobec konkretnego Kościoła, a w za małym wobec literatury. Wybór tego określenia jest konsekwencją poszukiwania bezpiecznej, stabilnej równowagi między kulturową, wyznaniową specyfiką polskiej twórczości literackiej i estetycznie zdeterminowaną swobodą, niezależnością rodzimego pisarstwa (nawet jeśli domaga się ono dla siebie pozaliterackich dookreśleń). W ten sposób stwarza się realną szansę przezwyciężenia „partykularyzmu” Kościoła katolickiego, wkracza się w strefę oddziaływania na zjawiska literackie tego, co jest tak istotne dla oblicza dzisiejszego chrześcijaństwa (i katolicyzmu), odnajduje się obszar kultury śródziemnomorskiej z jej judaistycznym, greckim i rzymskim rodowodem.

„Różnica założeń doktrynalnych (choćby między buddyzmem i chrześcijaństwem – uzup. D. K.) tak dalece decyduje o odmienności dramatu, że niektóre autorytety, na przykład Martin Browne, każą używać raczej terminu dramat chrześcijański niż dramat religijny. (...) W Polsce termin dramat chrześcijański niemal nie wszedł w szerszy obieg. Używali go jednak Mickiewicz i Norwid”¹⁸.

KONCEPCJA UNIWERSALISTYCZNA I SELEKTYWNA SACRUM¹⁹

Istnieje możliwość sformułowania następującej alternatywy: albo pierwiastek sakralny jest w każdym wytworze artystycznym, albo żadne dzieło nie jest sakralne ze swej istoty. Krzysztof Dybciak pierwszą

¹⁷ I. Sławińska, *Dramat religijny: jego wyróżniki i paradygmaty*, w: idem, *Odczytywanie dramatu*, op. cit., s. 74–75. Tekst zapisany kursywą jest moim tłumaczeniem opinii G. Marcela przytoczonej przez I. Sławińską w oryginale.

¹⁸ Ibidem, s. 69, 76. Martin Browne jest znakomitym inscenizatorem sztuk T. S. Eliota, jednym z założycieli Religious Drama Society of Great Britain i pisma „Christian Drama” (por. ibidem, s. 72).

¹⁹ Treść nazwy „literatura chrześcijańska”, na użytek tej pracy, tworzą dosyć (może nawet nazbyt) instrumentalnie wykorzystane uwagi, opinie oraz koncepcje (m.in. K. Dybciaka oraz von Balhasara) dotyczące wzajemnego oddziaływania sakralności, literackości i chrześcijaństwa.

koncepcję nazywa uniwersalistyczną, drugą – selektywną lub strefową. W związku z pierwszą wymienia się Kanta i estetyków pokantowskich: Schellinga, Wrońskiego oraz – niezależnie od nich – Maritaina²⁰. Kant, Schelling i Wroński dopatrują się pierwiastka sakralnego w istocie dzieła jako aktu rozumu teleologicznego, analogicznego do aktu kreacyjnego Stwórcy. Rzeczywiście, by sąd ten potwierdzić, wystarczy, czytając *Krytykę władzy sądenia*, zwrócić uwagę na fakt, iż dla Kanta sztuka jest sztuką piękną o tyle, o ile zdaje się być zarazem przyrodą²¹. Wystarczy pamiętać, że sztuka piękna jest dla niego sztuką genialności, która powołuje do istnienia wytwory niebędące rezultatem Arystotelesowego naśladowania, chociaż mogące służyć do naśladowania innym²². Warto jeszcze wspomnieć celowość, ponieważ jej idealizm (zarówno w odniesieniu do przyrody jak i do sztuki) jest traktowany przez Kanta jako jedyna zasada estetycznej władzy sądenia²³. Nawet te śladowe fragmenty opinii królewieckiego filozofa pozwalają dostrzec istotne podobieństwa, występujące między powołaną do życia przez Boga przyrodą i sztuką wykreowaną przez genialnego artystę. Nie należy jednak zapominać, że hierarchia świata przyrody i świata sztuki w ujęciu Kanta jest jednoznaczna i nie ma nic wspólnego z jakimkolwiek „artystowskim bluźnierstwem”. Widać ją wyraźnie chociażby tam, gdzie Kant słowo *genius* wywodzi od łacińskiego określenia, oznaczającego osobliwego, danego każdemu człowiekowi przy urodzeniu, opiekującego się i kierującego nim ducha, od którego pochodzą natchnienia, owe oryginalne idee będące podstawą artystycznej kreacji²⁴.

Nieco inaczej niż u Kanta wygląda koncepcja geniuszu u Schellinga, dla którego idea absolutnej tożsamości stanowi podstawę tego, że przez „genialną świadomość przemawia nie tyle przyroda, wnosząc w nią własne obiektywne prawidłowości, ale *wyższa natura*, absolut pozwalający geniuszowi to, co podzielone, połączyć w tożsamość, przezwyciężywszy sprzeczność przyrody i wolności”²⁵.

Inny pokantowski estetyk – Wroński – byt i wiedzę (czynniki u Kanta przeciwstawne) wyprowadził z zasady wyższej absolutu. „Głównym celem Wrońskiego nie było wszakże określanie absolutu, lecz (...) wyprowa-

²⁰ Por. J. Bartyzel [głos w dyskusji], w: *Dramat i teatr sakralny*, op. cit., s. 56. Sam Dybciak wymienia Akwinatę, Tillicha i Bonhoeffera (por. K. Dybciak, *Literatura wobec religii – izolacja czy przenikanie?*, „Znak” 1977, nr 281–282 i 1359–1371).

²¹ Por. I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, przeł. J. Gałeczki, Warszawa 1986, s. 230 i n.

²² Por. *ibidem*, s. 232.

²³ Por. *ibidem*, s. 296 i n.

²⁴ Por. *ibidem*, s. 233–234.

²⁵ K. Krzemieniowa, *Wstęp*, w: F. W. J. Schelling, *Filozofia sztuki*, Warszawa 1983, s. 18–19.

dzenie zeń całej różnorodności bytu wedle jednego powszechnego prawa. Był przekonany, że prawo takie istnieje, nazwał je prawem stworzenia (loi de la creation). Odzywał się o nim bardzo tajemniczo, a zarazem dawał dlań niezmiernie prostą formułę: byt stwarza się, narasta, nabiera całej swej różnorodności – na drodze dychotomii, rozpadania się wszelkiej jedności na tkwiące w niej przeciwieństwa”²⁶. Budowana na tych przeświadczeniach filozofia była przez Wrońskiego stosowana nie tylko do polityki, historii, ekonomii, ale również w odniesieniu – na przykład – do muzyki.

Sakralność dramatu – z punktu widzenia selektywnej koncepcji sacrum – „odślania się na poziomie interpretacji ujawniającej łączność tekstu i widowiska z obrzędem, obecność form charakterystycznych dla sztuki sakralnej (misterium), cytaty z ksiąg świętych różnych religii, metaforykę właściwą tekstom religijnym, aluzje i emblematy religijne itp.”²⁷

Każda z koncepcji – zarówno uniwersalistyczna jak i selektywna – niesie ze sobą niebezpieczeństwa. Pierwsza, ponieważ jej „globalność uniemożliwia interpretację dzieła konkretnego”. Druga, ponieważ zastawia pułapkę „*inventaryzowania* emblematów i niemożliwości przeniknięcia struktury głębokiej utworu”²⁸.

Na ile realne są przywołane wyżej niebezpieczeństwa? Jak mogłoby wyglądać badanie tekstów należących do literatury sakralnej traktowanej w sposób uniwersalistyczny? Czym jest analiza oraz interpretacja utworu literackiego, odwołująca się do teleologicznych podobieństw między aktem kreacyjnym Boga i aktem twórczym artysty? Gdzie przy takim postępowaniu znajduje się tekst? Gdzie jest jego sakralność, skoro sakralne ma być wszystko? W wypadku koncepcji uniwersalistycznej nie do zaakceptowania jest to, że skazując na sakralność cały tekst, nie tłumaczy się sakralności żadnej jego części. Tym samym unieważnione zostaje pytanie o jednorazową aktualizację sakralności konkretnego utworu literackiego. Sacrum literatury traktowanej w ten sposób staje pod poważnym znakiem zapytania.

Podobnie egzoteryczne, zewnętrzne wobec dzieła, jest postępowanie badawcze zgodne z koncepcją selektywną. Tak jak poprzednio (w związku z koncepcją uniwersalistyczną) sacrum funkcjonowało na zasadzie fatalistycznej, niemal schelerowskiej chmury, rzucającej swój cień na utwór literacki, tak w tym wypadku mamy do czynienia z powierzchownym zbieractwem jedynie „naskórkowych” sygnałów sakralności, które pozbawione odniesienia do wielopłaszczyznowej struktury dzieła

²⁶ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, Warszawa 1990, t. 2, s. 230.

²⁷ J. Bartyzel [głos w dyskusji], w: *Dramat i teatr sakralny*, op. cit., s. 56.

²⁸ Ibidem, s. 57.

tracą praktycznie swoje znaczenie. Koncepcja selektywna trudna jest do przyjęcia przede wszystkim dlatego, że umieszcza sacrum poza utworem. Rezultatem tego jest odnoszenie rozpoznawalnych w nim przejawów sakralności do rzeczywistości pozaliterackiej, wyprowadzanie ich z tekstu. W ten sposób to, co sakralne, staje się dla utworu literackiego nieistotne, zewnętrzne – nieprzenikające w głąb jego konstrukcji i znaczeń. Sacrum określa tożsamość literatury tylko wtedy, gdy do niej należy, gdy ją tworzy, gdy pozostając transcendentne, determinuje to, co immanentne i konstytutywne w dziele literackim.

Obie koncepcje wykluczają się nawzajem, ale wystarczy poddać je niewielkim modyfikacjom, by odnaleźć wiarygodną i użyteczną strategię postępowania z tekstami, dla których sakralność jest kategorią konstytutywną. Przecież ujęcie selektywne wymaga analizy utworu, by móc orzec cokolwiek na temat obecności w nim sacrum; natomiast podejście uniwersalistyczne zakłada (lepiej byłoby napisać: dopuszcza) sakralny charakter literatury. Proponowany w tej pracy sposób istnienia oraz czytania literatury chrześcijańskiej korzysta z następującego ujęcia obu koncepcji. Najpierw – biorąc wcześniej pod uwagę taką ewentualność – trzeba uznać sakralność danego tekstu (albo po prostu zdecydować się na badanie go z **sakralnego punktu widzenia**) – koncepcja uniwersalistyczna. Następnie pozostaje już tylko poddać tekst analizie i interpretacji, weryfikującej występowanie w nim sacrum – koncepcja selektywna.

SPOŁECZNE I PSYCHOLOGICZNE REDUKOWANIE SACRUM

Ze względu na problem identyfikacji literatury chrześcijańskiej oraz poszukiwanie odpowiedniego sposobu jej odczytywania – już poza kontrowersjami dotyczącymi koncepcji uniwersalistycznej i selektywnej – należy przypomnieć o motywowanych społecznie (Durkheim, Marks) i psychologicznie (Freud, Jung, Fromm) próbach redukowania sakralności poprzez eliminowanie z niej Boga²⁹. Literatura chrześcijańska żadnych redukcjonizmów dopuścić nie może. Straciłaby wówczas swoją chrześcijańską tożsamość. Jednak literaturoznawstwo nastawione na poznawanie jej powinno być zainteresowane wszelkimi, a więc także zredukowanymi postaciami sakralności, ponieważ w innym wypadku nie zdoła sformułować precyzyjnej oceny tekstu literackiego, który stał się przedmiotem jego badania. Podejmowany tu opis redukcjonizmów ma więc dwa cele.

²⁹ Por. F. Szulc, *Sacrum – chrześcijaństwo – teatr*, w: *Dramat i teatr sakralny*, op. cit., s. 369.

Po pierwsze: wskazanie takich postaci sakralności, które są nie do przyjęcia przez literaturę chrześcijańską. Po drugie: przygotowanie sposobów rozpoznawania i opisu tego, co – chociaż sakralne – nie może być konstytutywnym elementem literatury chrześcijańskiej.

Ani podniesienie społeczeństwa do godności „metafizycznej”, ani nawet określanie tego, co społeczeństwo wytwarza jako święte („rzeczy święte”) nie jest w stanie przesłonić faktu, że dla Durkheima – z punktu widzenia uprawianej przez niego socjologii religii – liczą się tylko fakty społeczne porządkujące życie, siły będące wyłącznie ludzkim dziełem. Nie pozostawiają one miejsca Bogu. Sacrum zastąpione zostaje przez społeczeństwo³⁰.

Apoteoza samoorganizującej się człowieczej zbiorowości niewiele ma wspólnego z redukcjonizmem marksowskim (zwłaszcza gdy na obie determinowane społecznie propozycje patrzy się z perspektywy sakralności). Nie są w stanie „uratować” go dla literatury chrześcijańskiej nawet te badania prowadzone nad zawartymi w jego pismach myślami, które starały się odnaleźć w nim swoistego kontynuatora Kanta i Schillera³¹, proponującego sztukę jako rzeczywistość samocelową, różną od rządzącego kapitalistycznym światem porządku wytwarzania towarów. Nawet jeśli szczególną uwagę zwróci się na wypowiedzi Marksa, definiujące ducha w kategoriach najwyższego wytworu materii, i tak nieuchronnie dochodzi się do tego miejsca jego przekonań, w którym formy życia duchowego uzależniane są od czynników społecznych, a dokładniej od najważniejszych spośród nich czynników materialnych, tj. od czynników gospodarczych po prostu. Nie ma sensu przyłączać się do i tak donośnego chóru potępiającego wszystko, co marksowskie. Lepiej zacytować opinię wyważonego historyka filozofii, Władysława Tatarkiewicza, który o Marksie pisze w sposób następujący: „Czynnikiem decydującym o całym rozwoju i ustroju społecznym, o całej kulturze jest dla niego sposób zdobywania środków do życia, czyli sposób produkcji dóbr materialnych”³². Radykalny materializm Marksa unieprawdopodobnia mówienie o sacrum na zasadach wiążących je z Bogiem.

Redukcjonizm wywodzący się z psychoanalizy Freuda³³ i sama psychoanaliza utraciła kontakt z transcendentnym, naznaczonym Bogiem sa-

³⁰ Por. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, op. cit., t. 3, s. 311–315.

³¹ Por. Z. Mitosek, *Literatura i alienacja (marksizm)*, w: idem, *Teorie badań literackich*, Warszawa 1983, s. 294.

³² W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, op. cit., t. 3, s. 49.

³³ Przeciwno temu i wszelkim innym redukcjonizmom kategorycznie występował m.in. M. Eliade, który o propozycji Freuda dotyczącej „powstania” i funkcji religii napisał: „Jest to raczej prymitywna koncepcja, bardzo kontrowersyjna” (M. Eliade, *Religia, literatura i komunizm. Dziennik emigranta*, op. cit., s. 208).

crum, ponieważ szukała źródeł wszelkiej aktywności człowieka w jego podświadomości. Nie zmienia tego faktu zakładane istnienie nadjaźni związanej z kulturą, bo chociaż ta ostatnia przeciwstawia się temu, co biologiczne w człowieku, i tak jest jedynie okazją pośredniego wyładowywania kompleksów, jest sublimacją tego, co podświadome.

Nie wydaje się, by właściwe było szukanie jakichkolwiek decydujących powiązań między uczniem Freuda – Jungiem i Durkheimem. Podejmowanie tego typu ryzyka na podstawie zbiorowego, „społecznego” charakteru nieświadomości, o którym mówi Jung, nieświadomości krystalizowanej wokół kategorii archetypu, byłoby zabiegiem nazbyt swobodnym. Niezależnie od tych zastrzeżeń warto przypomnieć, że zarówno Fromm, jak i Jung należą do tych kontynuatorów Freuda, którzy „szukali społecznych podstaw symboliki”³⁴ nieświadomości.

TEOLOGICZNA REFLEKSJA O DRAMACIE

Przeciwieństwem redukcjonistycznego traktowania sacrum jest teologiczna refleksja o dramacie. Tutaj nie pozbawia się sakralności Boga, ale identyfikując to, co sakralne, z tym, co Boże, podejmuje się badanie tekstu dramaturgicznego z perspektywy teologii. Według Stefana Sawickiego o teologii literatury można mówić wtedy zwłaszcza, „gdy ani w utworze samym, ani w kontekście autorskim, rodzimym utworu nie możemy się doszukać świadomej akceptacji przesłania teologicznego zawartego *implicite* w dziele, gdy chcemy nadto nie tylko odczytać to przesłanie, lecz również odsłonić jego sens, sens określonych zjawisk literackich w perspektywach teologicznych, choćby w perspektywach biblijnej historii zbawienia”³⁵. Literaturoznawstwo zorientowane na poszukiwanie i opis sacrum w tekście bardziej niż abstrakcyjną teologią literatury zainteresowane jest wykorzystywaniem teologii przy poznawaniu konkretnych utworów literackich.

W obrębie literatury chrześcijańskiej mieści się dramat chrześcijański, który bywa nazywany religijnym, sakralnym, świętym, obrzędowym, rytualnym, metafizycznym czy misteryjnym. Dotyczące go propozycje refleksji teologicznej zostały sformułowane przez Schneidera i von Balthasara³⁶.

³⁴ Z. Mitosek, *Przełom antypozytywistyczny w nauce o literaturze*, w: idem, *Teorie badań literackich*, op. cit., s. 116.

³⁵ S. Sawicki, „*Sacrum*” w literaturze, w: idem, *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*, Warszawa 1981, s. 184.

³⁶ I. Sławińska, *Dramat i teatr w refleksji teologicznej*, w: *Dramat i teatr sakralny*, op. cit., s. 17–22.

Właściwy dla nich kontekst stanowi dorobek badawczy Henriego Gouhiera³⁷, który w swojej trylogii poświęconej teatrowi, pisząc: „*stworcza zdolność teatru powtarza stwórczy gest Boga*”³⁸, wskazuje nie tylko przypominanego wcześniej Kanta, ale także teologię. Ponadto, według Gouhiera, istota dramatyczności zawiera się w śmierci, która jest perspektywą każdego życia. Śmierć właściwa dramatowi musi być znacząco związana z poczuciem sensu, z koncepcją dojścia do jakiegoś kresu, a traktowana w ten sposób wymaga wyjaśnienia, które odnajduje w teologii. I jeszcze jedno: Gouhier traktuje teatralne postaci wyłącznie personalistycznie, w kategorii osób (żadnych gier, ról, masek). Prowadzi to w konsekwencji do następującego stwierdzenia: „*Jedynie Bóg zna tajemnicę Don Juana. Tylko Bóg może sądzić Don Juana. Gdyż osoba ludzka niesie ze sobą tajemnicę, nie problem*”³⁹. Jako konkluzja teologicznych znaków odnalezionych w pracach Gouhiera niech zabrzmi kolejny okołokantowski fragment: „*dzieło teatralne to największy świecki wysiłek człowieka, by stać się obrazem Boga*”⁴⁰.

Zdaniem Schneidera każdy dramat jest sakralny, bowiem dotyczy losu człowieka, a więc tajemnicy ukrytej w Bogu, z Nim sprzężonej. Jednocześnie jest szyfrem, z którego należy odczytać bieg świata, organizujący go porządek. Nie ma innego sposobu złamania tego szyfru niż teologia. Przekraczając ludzką rzeczywistość, dramat nieuchronnie prowadzi ku transcendencji, stawia człowieka w kręgu konfliktów, które nie są na jego miarę. To właśnie z nich rodzi się tragizm. To właśnie im może sprostać jedynie teologiczne wyjaśnienie. Wiążąc maksymalnie (ontologicznie!) dramat z Bogiem (a więc także, pośrednio, z teologią), Schneider w żadnej mierze nie ogranicza egzystencjalnego, ludzkiego wymiaru teatru. Widać to wyraźnie, gdy w spotkaniu Chrystusa z Piłatem odnajduje archetyp zarówno sytuacji egzystencjalnej człowieka, jak i dramatu. Powołuje tym samym do istnienia swoisty triumwirat: Bóg – człowiek – dramat. Jeżeli chce się go przedstawić w formie trójkąta czy w kształcie piramidy, na szczycie należy umieścić Boga. Wiedzę nie tylko o Nim, ale także o dramacie i pojawiającym się w nim człowieku, najłatwiej – zdaniem Schneidera – odnaleźć dzięki teologii.

Hans Urs von Balthasar związek dramatu z teologią wskazuje w szczególności oryginalny sposób. Zamiast pisać o tym, jak teologii potrzebuje dramat – stwierdza, że współczesna teologia nie potrafi obejść się bez katego-

³⁷ Por. I. Sławińska, *Egzystencjalna filozofia teatru*, w: idem, *Teatr w myśli współczesnej, Ku antropologii teatru*, Warszawa 1990, s. 12–23 [oraz] H. Gouhier, *Istota teatru*, przeł. M. Majewska-Kwiatkowska, „Pamiętnik Literacki”, 1976, z. 2, s. 231–258.

³⁸ I. Sławińska, *Dramat i teatr w refleksji teologicznej*, w: *Dramat i teatr sakralny*, op. cit., s. 17. Kursywą notuję umieszczone w pracy I. Sławińskiej cytaty z pism H. Gouhiera.

³⁹ Ibidem, s. 18.

⁴⁰ Ibidem.

rii dramatycznych. Nie potrafi, ponieważ cała historia objawienia i zbawienia ma charakter procesu dramatycznego, którego istotę (według komentującej von Balthasara Sławińskiej) stanowi dialog oraz konflikt stworzenia z Bogiem.

Między propozycją Schneidera i von Balthasara występuje wiele podobieństw. Dotyczą one stosunku do zasadniczego problemu dramatu, jakim jest śmierć, oraz kwestii sensu, czyli celowości istnienia. U obu badaczy pojawia się też dramaturgiczna sytuacja modelowa, archetyp wykorzystywany przez teatr. W *Theodramatik* von Balthasara jest nim Chrystus na krzyżu i Jego pytanie: „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?” (Mt 27, 47), u Schneidera wspomina się już spotkanie Chrystusa z Piłatem. Wspólne refleksje jednego i drugiego teologa teatru jest nastawienie na to, co egzystencjalne⁴¹. Nic więc dziwnego, że ich zdaniem teatr predestynowany jest do tego, by – jak egzystencjalizm – bronić człowieka przed zamkniętymi filozofiami. Egzystencjalistyczną tradycję filozoficzną (sygnalizowaną w związku z Schneiderem) widać u von Balthasara także tam, gdzie mówi on o wiecznym, eschatologicznym horyzoncie dramatycznej, ludzkiej egzystencji, oznaczającym, że w kształcie człowieczego⁴² pytania z archetypicznej sytuacji teatru („Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?”) zawarta jest już dramatyczna odpowiedź Boga⁴³. Odpowiedź będąca spełnieniem (rozwiązaniem, wyjaśnieniem) dramatu i ludzkiej egzystencji. Jej wiarygodność polega na tym, że odwołuje się ona do racji ostatecznych i nie neutralizuje w żaden magiczny, automatyczny sposób ostrości (dramatyczności) doczesnych, egzystencjalnych wyborów, na które skazany jest człowiek. Przecież nie z tego świata jest prawda, a nieustanne odrzucanie jej powtarza historię Jezusa. Jednak walka o nią, zawsze tragiczna walka o prawdę, stanowi – według Schneidera – istotę dramatu, teologicznie weryfikowanego dramatu egzystencjalnego.

⁴¹ Pisałem o tym, przedstawiając teologiczną refleksję o dramacie Schneidera. W związku z von Balthasarem dodam jego egzystencjalną definicję teatru: „Teatr jest projekcją egzystencji ludzkiej na scenę, którą człowiek sam dla siebie przysposobił”.

⁴² Człowieczego, choć zadanego przez Boga-Człowieka. Właśnie dlatego człowieczego, że zadanego przez Boga-Człowieka. Paradoks.

⁴³ Wiersz-teodycea Tomasza Jastruna z okresu stanu wojennego zatytułowany *Palec Boży* wydaje mi się bliski opisywanej sytuacji, w której Bóg udziela odpowiedzi, pytając:

Dlaczego Pan Bóg milczy
Dlaczego na to pozwala
Gdyby podnieśli głowy
Z piersi
Ujrzeliby nad Polską
Palec Boży
Z wyrwanym na torturach paznokciem

Bóg – człowiek – dramat. Teologiczna refleksja o dramacie nie jest jeszcze jednym filtrem nakładanym na przebogata rzeczywistość teatru po to, by sprowadzić ją, zredukować do pożądanej postaci. Teologia w teatrze pojawia się ze względu na człowieka („każdy dramat jest sakralny, gdyż przedstawia los człowieka, a więc tajemnicę ukrytą w Bogu, z Nim sprzężoną”). Bliska Schneiderowi i von Balthasarowi jest opinia Henriego Gouhiera twierdzącego, że celem teatru jest dać życie postaciom, bo zarówno dla Gouhiera, Schneidera, jak i von Balthasara tylko postać „żywa”, tylko postać prawdziwa może wypełnić sobą teatr, może pytać Boga o to, dlaczego ją opuścił, pytać o zasadniczy, ostateczny sens życia, jego eschatologiczny wymiar, który nadaje doczesnej egzystencji właściwe znaczenie.

Czy istnieje związek między uniwersalistyczną koncepcją sacrum i teologiczną refleksją o dramacie? Na tak postawione pytanie Schneider odpowiada twierdząco („każdy dramat jest sakralny...”). Jakie mogą być tego konsekwencje? Czy refleksja teologiczna przejęła niewystarczalności koncepcji uniwersalistycznej? Nawet jeśli tak, to w minimalnym stopniu, ponieważ „uniwersalistyczna” sakralność teatru Schneidera i von Balthasara to rozpoznany w jego naturze sposób traktowania ludzkiego losu, to pytania temu losowi zadawane oraz zindywidualizowane odpowiedzi o uniwersalnym charakterze. Odpowiedzi, które nie są teoretyczne i werbalnie ogólnikowe, ale które są tworzone przez wydarzenia, przez akcję (sytuacje, postaci, znaczenia) stanowiącą – według Gouhiera – istotę teatru, przez obecny tu i teraz mikrokosmos sceniczny, przez wirtualny makrokosmos teatralny. Nie ma zatem – z punktu widzenia refleksji obu teologów sceny – sakralności tam, gdzie można byłoby nadać jej tylko i wyłącznie zewnętrzny wobec dramatu charakter. Ona musi być widoczna we wszystkich istotnych, wewnętrznych przekrojach dramaturgicznego tekstu. Teologiczna refleksja o dramacie – ze względu na swój uniwersalistyczny kontekst – jawi się jako rozpoznanie prowadzące ku dostrzeżeniu przenikania tego, co teatralne, tym, co sakralne, tajemnicze, związane z uwikłanym w Boga losem człowieka.

Schneiderowi i von Balthasarowi zależało głównie na tym, by wykazać ontologiczną (istotniejszą niż funkcjonalną) więź między teologią i dramatem. Gdyby było inaczej, może przynajmniej jeden z nich zaproponowałby konkretne, literaturoznawcze narzędzia analizujące dramat z teologicznego punktu widzenia. Tak się jednak nie stało.

WIARA I RELIGIA

Z punktu widzenia proponowanego w pracy sposobu istnienia oraz czytania literatury chrześcijańskiej – literatura religijna nie istnieje, ponie-

waż albo przyjmuje postać literatury sakralnej, albo ulega wyznaniowemu dookreśleniu, na przykład ku chrześcijaństwu. Stąd możliwość nadania terminowi „literatura religijna” nowego znaczenia, znaczenia stosowanego jako kontekst w służącym definiowaniu literatury chrześcijańskiej zestawieniu wiary (literatura chrześcijańska) i religii (literatura religijna).

Opozycję wiara – religia wypracowali głównie protestanci (przede wszystkim K. Barth). Podstawą jej ma być fakt, iż wszystkie religie – poza chrześcijaństwem – są niedopuszczalnym uzurpowaniem sobie przez człowieka zdolności do samozbawienia. Chrześcijaństwo nie jest religią w powyższym znaczeniu. Jest wydarzeniem całkowicie nowym, którego źródło stanowi jedyne i ostateczne objawienie się Boga w Jezusie Chrystusie. Takie stanowisko prowadzi do weryfikowania wiary ze względu na obecny w niej element podmiotowej, świadomej więzi człowieka z Bogiem, ze względu na wynikające stąd całe bogactwo życia wewnętrznego człowieka. Religii – z punktu widzenia tego typu refleksji – pozostaje jedynie wymiar instytucjonalny, jedynie system prawd i norm oraz ich społeczny charakter⁴⁴.

Także Wojciech Kaczmarek⁴⁵, analizując dramaty Paula Claudela, przeprowadza konfrontacyjne zestawienie wiary i religii. W odróżnieniu od przypominanych wyżej diagnoz Franciszka Szulca, Kaczmarek odwołuje się także do katolickich (nie tylko protestanckich) źródeł. Kardynał Joseph Ratzinger⁴⁶, prefekt Kongregacji Nauki Wiary, wskazuje jako istotę chrześcijaństwa wiarę, czyli nawrócenie, poprzez które człowiek odkrywa ułudę postępowania jedynie za tym, co uchwytnie. Znowu pojawia się kwestia odrębnego – wobec innych wyznań – charakteru chrześcijaństwa. Znowu wiara – w odróżnieniu od religii – personalistycznie wiąże się z człowiekiem, z podejmowanymi przez niego decyzjami, które rozstrzygają o doczesnym i eschatologicznym wymiarze życia.

J. Danielou⁴⁷, opisując wiarę, wskazuje na jej dynamiczny charakter. Tylko religia – jego zdaniem – może być bowiem przekonaniem o istnieniu jakiegoś niedostępnego Boga poznawanego przez symbole i mity. Wiara natomiast jest przekonaniem o działaniu Bożym, które może mieć, musi mieć i ma zupełnie podstawowy wpływ na życie człowieka.

⁴⁴ Por. F. Szulc, *Sacrum – chrześcijaństwo – teatr*, w: *Dramat i teatr sakralny*, op. cit., s. 373.

⁴⁵ Por. W. Kaczmarek, *O badaniach sacrum w dramacie. Na przykładzie Paula Claudela*, w: *Dramat i teatr sakralny*, op. cit., s. 310–326.

⁴⁶ Ibidem, s. 313. Uściślenie: Kaczmarek cytuje Ratzingera z książki wydanej w 1970 roku. Funkcję prefekta Świętej Kongregacji Nauki Wiary kardynał objął w styczniu 1982. Jego *Raport o stanie wiary* z 1985 (wydanie polskie 1986) w sercu wiary umieszcza Eucharystię (por. *Raport o stanie wiary*. Z Ks. Kardynałem Josephem Ratzingerem rozmawia Vittorio Messori, Warszawa 1986, s. 113–115).

⁴⁷ Ibidem, s. 316.

„Widzę więc w religii – pisze z kolei Paul Ricoeur – archaiczną strukturę życia opierającą się na lęku przed karą i na uciekaniu się w opiekę”⁴⁸. Nie zmienia tego faktu, tej oceny mówienie o religii jako historycznym zjawisku kulturowym, zróżnicowanym, obejmującym przekonania ontologiczne (metafizykę, kosmologię, teologię, eschatologię), aksjologię (oraz wynikającą z niej etykę i czasem estetykę), przeżycia wewnętrzne (przedmiot badań psychologii i socjologii), zewnętrzne formy kontaktu człowieka z sacrum i sacrum z człowiekiem (epifanie, hierofanie oraz ich rezultat: kult i ryt), poczucie więzi społecznej⁴⁹.

Literatura religijna – poprzez możliwe powiązania z tym, co religijne, instytucjonalne, formalne, przedmiotowe – niebezpiecznie skłania się ku selektywnemu traktowaniu sacrum⁵⁰. Natomiast literatura religii chrześcijańskiej⁵¹, literatura chrześcijańskiego sacrum, literatura wiary, po prostu literatura chrześcijańska – dotyczy życia, dotyczy człowieka, który wierzy, to znaczy przyjmuje objawienie Boga, Boże działanie, pod wpływem którego nawraca się, świadomie nawiązuje więź z osobowym Bogiem. Literatura chrześcijańska nie może traktować wyłącznie o tych, którzy wierzą, ale nie powinna rezygnować z determinującej jej tożsamość perspektywy widzenia zagadnień egzystencjalno-personalistycznych. Chrześcijaństwo nie stanowi żadnego zagrożenia dla literatury, jeśli potraktuje się je jako jeden z wielu – dla ogromnej rzeszy jedyny prawdziwy – sposób wyjaśniania świata, wyjaśniania człowieka, który musi być uwzględniony przy lekturze tekstu literackiego odwołującego się do obowiązujących w chrześcijaństwie zasad, prawd i nauk.

Literatura chrześcijańska „zawdzięcza” koncepcji uniwersalistycznej przeświadczenie o tym, że zawiera sacrum, a koncepcji selektywnej –

⁴⁸ Ibidem, s. 315.

⁴⁹ Por. M. Jasińska-Wojtkowska, *Problem identyfikacji religijności dzieła literackiego*, w: *Sacrum w literaturze*, óp. cit.

⁵⁰ Zagrożenie pojawia się wówczas, gdy przyjmie się, że nieokreśloność wyznaniowa sacrum wymaga uzupełnienia. Jeśli za wystarczające uzna się sacrum uniwersalne, ogólnoreligijne, „bezwyznaniowe” – problemu nie ma. Niezależnie od tego uważam, że warto przyporządkowywać sakralności konkretną „religijność” (w odniesieniu do kultury polskiej „religijność” chrześcijańską), która może być rozpatrywana z punktu widzenia instytucjonalnego (religia) lub egzystencjalnego (wiara). Polaryzacja obu perspektyw grozi fałszującą jednostronnością, ale nawet biorąc to pod uwagę, wybieram chrześcijańską literaturę egzystencjalną kosztem literatury ogólnoreligijnego sacrum.

⁵¹ M. Jasińska-Wojtkowska w artykule, na który już się powoływałem (por. przyp. 49), pisze m.in. o religii w znaczeniu „żywej wiary” oraz składnika kultury. Komplikuje to nieco dotychczasowe ustalenia terminologiczne, ale trudno mi się zdecydować na zwrot „literatura wiary chrześcijańskiej”, ponieważ chrześcijaństwo to jednak religia, definiowana przez „Słownik języka polskiego” PWN (Warszawa 1981, t. 3, s. 42) jako „forma świadomości społecznej”, którą można traktować albo religijnie (instytucja), albo – odwrócić kolejność – egzystencjalnie (wiara).

przekonanie o niezbędności analizowania i interpretowania go. Redukcjonizmy (zarówno społeczne, jaki i psychologiczne) wskazały literaturze chrześcijańskiej te odmiany sacrum, które nie mogą być znakiem rozpoznawczym jej tożsamości. Natomiast teologiczna refleksja o dramacie nie tylko uświadomiła stosowność korzystania z teologii wobec tego typu literatury, ale przede wszystkim przekonała, iż konstytutywne dla niej sacrum powinno być identyfikowane z Bogiem. Stosowaniu teologii w literaturoznawstwie towarzyszą trudności, ponieważ w odniesieniu do literatury chrześcijańskiej można mówić albo o nieistniejącej właściwie teologii ekumenicznej albo o niebezpiecznie dowolnie konstruowanej usługowej teologii eklektycznej. Próba przewyciężenia ich było wartościujące zestawienie tego, co religijne, z tym, co przynależne do świata wiary, zestawienie skupiające uwagę na takiej teologii, która przewyciężając instytucjonalny partykularyzm prawd poszczególnych chrześcijańskich Kościołów, mogłaby zostać określona jako *teologia wiary*.

Literatura chrześcijańska jest odmianą, postacią, typem literatury religijnej. Unika ona ostatecznego dookreślenia wyznaniowego (na przykład ku katolicyzmowi), ponieważ przede wszystkim interesuje ją podmiotowa więź człowieka z Bogiem. Istotniejsza jest dla niej życiowa powtarzalność zasadniczych wyborów egzystencjalnych, istotniejsze są ich codzienne, eschatologiczne konsekwencje niż nadawane tym wyborom i konsekwencjom eklezjalne znaczenia. Reasumując, literatura chrześcijańska to postać literatury religijnej, dla której sacrum jest elementem konstytutywnym, związanym nieredukowalnie z Bogiem; elementem analizowanym i interpretowanym w tekście ze względu na podmiotowo przeżywaną przez postaci literackie wiarę, która nadaje ich egzystencji eschatologiczny sens, rozpoznawalny w zinstytucjonalizowanych religiach chrześcijańskich.

Rozdział 2

Sposób lektury

Literatura i chrześcijaństwo. Odrębność obu rzeczywistości jest oczywista. Istnieje jednak pokaźna grupa tekstów literackich, które powszechnie kojarzone są z chrześcijaństwem, katolickością. Należą do nich opisywane w tej pracy dramaty Brandstaettera i Zawieyskiego. W jaki sposób można, czytając je, zachować odpowiedzialną równowagę między literaturoznawczo wiarygodnym badaniem a otwartością wobec narzucających się, chrześcijańskich znaczeń?

Dwa bezsporne fakty. Pierwszy z nich to ugruntowane, tradycyjne, zazwyczaj nacechowane strukturalizmem zainteresowanie literaturoznawstwa podstawowymi kategoriami dzieła literackiego, czyli intrygą (fabułą, akcją), postacią (figurą, maską, nadmarionetą, personą), czasem, przestrzenią i słowem. Drugi fakt dotyczy chrześcijaństwa, które dysponuje własnym punktem widzenia na reguły funkcjonowania czasu i przestrzeni, naturę słowa, fabularny porządek historii oraz modus egzystencji człowieka. Istnieje zatem możliwość takiego konfrontowania literatury z tym, co chrześcijańskie, która uwzględniając odrębność obu rzeczywistości, znajduje miejsce ich potencjalnego spotkania.

Gdzieś między tekstem literackim i chrześcijaństwem. Abstrakcyjny czas. Kategoria czasu. Co na jej temat ma do powiedzenia chrześcijaństwo? „Czas się wypełnił i bliskie jest królestwo Boże. Nawracajcie się i wierzcie w Ewangelię!” Mk 1, 14–15. Albo: „Bóg jest ponad biegiem czasu, a Jego istnienie jest wiekuiste”¹. Albo: czas historii zbawienia jest linearny². Jezus, św. Tomasz i Jean Danielou. Objawienie, mądrość i wiedza. Jaka jest użyteczność próbnie przywołanych stwierdzeń, gdy w grę wchodzi analiza oraz interpretacja konkretnego tekstu literackiego? To

¹ Św. Tomasz z Akwinu, *Jak uzasadnić wiarę?*, w: idem, *Dzieła wybrane*, przeł. i oprac. J. Salij OP, Poznań 1984, s. 210.

² Por. s. 49.

zależy od tekstu. Problem polega na tym, że trudno jest ogarnąć chrześcijańskie widzenie czasu, przestrzeni czy słowa. Jeszcze trudniej dostosować tę wiedzę do potrzeb literaturoznawstwa. Zasada jest prosta. Znać chrześcijański czas jak najdokładniej. Odnaleźć typowe dla jego tożsamości sposoby uporządkowania (strukturalizacji)³. Przygotowaną w ten sposób (poza tekstem i pod wpływem chrześcijaństwa) kategorię czasu można skonfrontować z utworem literackim, którego temporalność została **uprzednio**⁴, standardowo, literaturoznawczo opisana.

Termin „detektor” (przyrząd do wykrywania) nie brzmi najlepiej. Brzmi gorzej, gdy wykrywane ma być sacrum. Mimo to z powodu braku lepszych określeń pojawi się on kilka razy w tej pracy. Przecież opisywana przykładowo powyżej pozatekstowa kategoria czasu, naznaczona swą chrześcijańską tożsamością, nie jest niczym innym jak tylko przyrządem do wykrywania, czy badane dzieło dysponuje czasem zgodnie z regułami chrześcijaństwa, czy nie. W analityczno-interpretacyjnej praktyce ma miejsce przesunięcie funkcji wykrywania na kategorię wewnątrztekstową, ponieważ badanie dzieła literackiego dotyczy przede wszystkim jego samego. Jednak właśnie dlatego należy pamiętać o zewnętrżności chrześcijaństwa jako miary zorganizowania poszczególnych kategorii tekstu. Miara powinna pozostać na zewnątrz, ale nie byłoby problemu literatury chrześcijańskiej, gdyby inny niż wewnątrztekstowy czas, inna niż wewnątrztekstowa przestrzeń funkcjonowała tak, jak wierzą chrześcijanie.

Prezentowana propozycja nie jest normatywna. Nie wyznacza obowiązujących w literaturze chrześcijańskiej cech intrygi, postaci czy czasu. Jej zastosowanie polega na weryfikacji domniemanego, na przykład powszechnie przyjmowanego, chrześcijańskiego charakteru tekstu. Nie chodzi o to, by wskazywać (nakazywać), jakie dzieło powinno (musi) być. Rzecz w tym, aby móc wiedzieć, jakie ono jest. Jeśli temporalny porządek badanego utworu literackiego wykazuje podobieństwo do rozwiązań typowych dla chrześcijaństwa, wówczas można uznać zasadność pytania o literaturę chrześcijańską.

³ Elastyczność (eklektyzm) chrześcijaństwa pozwala kojarzyć z nim to, co mimo podobieństw (identyczności) w **uporządkowaniu** czasu nazywa się inaczej, np. egzystencjalizm lub personalizm. Nie ma w tym nic dziwnego. Chrześcijański uniwersalizm jest konsekwencją powszechności zbawienia.

⁴ Równie dobrze mógłbym napisać niezależnie (od przygotowanej wcześniej, nasyczonej chrześcijaństwem, przykładowej kategorii czasu). W obu wypadkach (**uprzednio – niezależnie**) chodzi o podkreślenie suwerenności badań literackich, a nie literalne znaczenie słów. Wiadomo przecież, że weryfikując domniemany (np. powszechnie przyjęty) chrześcijański charakter tekstu (poprzez identyfikowanie tożsamości jego czasu, przestrzeni czy intrygi), nie można zapomnieć o celu analizy.

Henri Gouhier w trzecim tomie swojej teatralnej trylogii zwraca uwagę na to, że istotę teatru stanowi akcja⁵. Pozornie nie ma w tym stwierdzeniu nic odkrywczego. Już Arystoteles w *Poetyce* wśród sześciu składników tragedii za najważniejszy uważa fabułę, rozumianą jako artystycznie uporządkowany układ zdarzeń⁶. Należy jednak pamiętać, że takie określenia jak „akcja”, „intryga” czy „sytuacja” w ujęciu francuskiego badacza nabierają specjalnego znaczenia. Próbując je wyjaśnić, warto odwołać się do istotnego dla nich kontekstu, do filozofii Bergsona. Przejrzystym stanie się wówczas zwrot schemat dynamiczny, definiujący według Gouhiera akcję, czyli – pośrednio – sytuacje, postaci i znaczenia, tworzące ją składniki. Ponadto tradycyjnie rozumiana akcja (układ wypadków na scenie) w ujęciu francuskiego teatrologa jest jedynie intrygą, przez którą dopiero dokonuje się wcielenie akcji (w jego rozumieniu) rzeczywistej, wcielenie, czyli rozwinięcie w określonym czasie, konkretnej przestrzeni, za sprawą aktywności obecnych w potencjalności scenicznej tekstu dramaturgicznego postaci. Wzajemna zależność między akcją i intrygą – zdaniem komentującej Gouhiera Ireny Sławińskiej – prowadzi do konkretności i wyższego znaczenia, bowiem sztuki pozbawione akcji tracą wyższe znaczenie, pozostają na poziomie farsy. Natomiast sztuki pozbawione intrygi mogą być jedynie abstrakcyjnym dialogiem filozoficznym. Istotność relacji akcja – intryga w teatralnej filozofii Gouhiera polega także na tym, że rozróżniając obie kategorie, francuski uczony klasyfikuje i hierarchizuje dzieła teatralne. Gouhierowska zależność między intrygą i akcją nie jest zastrzeżona dla literatury chrześcijańskiej. Posiada uniwersalny charakter. Dotyczy wszystkich dramaturgicznych tekstów.

Podejmowana w odniesieniu do dramaturgii chrześcijańskiej próba rozpoznania konstytutywnego dla niej, sakralnego charakteru akcji, stanowi punkt docelowy analizy i interpretacji dramatu. Sama akcja wymyka się identyfikacji jako przedmiot badań możliwy do skonkretyzowania na poziomie bezpośredniej analizy tekstu sztuki scenicznej. Dopiero opisawszy intrygę, postaci, czas, przestrzeń i słowo (przynajmniej jedną z wymienionych kategorii), można określić to, co Gouhier nazywa istotą teatru albo schematem dynamicznym⁷. Dopiero traktując twierdzenia weryfikuj-

⁵ Por. I. Sławińska, *Egzystencjalna filozofia teatru*, w: *Teatr w myśli współczesnej*, op. cit., s. 17. Wszystkie cytaty z dzieł H. Gouhiera, jeśli nie zaznaczam inaczej, pochodzą z powyższego artykułu Ireny Sławińskiej.

⁶ Por. Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1989, s. 20.

⁷ Uzasadnieniu sceptycyzmu, który dotyczy bezpośredniego oglądu akcji, może służyć zestawienie jej z podstawowymi cechami platońskiego idealizmu oraz plotyńskiego systemu emanacyjnego.

jące dramatu (na przykład jego domniemany sakralny charakter), twierdzenia definiujące tożsamość akcji, jako wnioski wynikające z analizy i interpretacji tworzących schemat dynamiczny elementów dzieła teatralnego, dopiero wówczas można wiarygodnie poznać w zmaterializowanym (tekst) naturę idealnego (akcja) i ze znaczną pewnością rozstrzygnąć kwestię przynależności badanego utworu do literatury chrześcijańskiej.

INTRYGGA

Kiedy bada się intrygę dramatu chrześcijańskiego, powinno się zrezygnować z obserwowania jej pod kątem zawiązania wężła czy perypetii. Irena Sławińska⁸ proponuje raczej, by zadać następujące pytania: dlaczego takie a nie inne wydarzenie wybrał sobie autor?, jak mu ono służy?, jaką ma funkcję w całości? Przy poznawaniu intrygi nie jest zatem istotne śledzenie fabularnego schematu, ale odkrycie indywidualnej zasady strukturalnej na płaszczyźnie zdarzeniowej, zasady wskazującej akcję. Kolejnymi pytaniami stawianymi intrydze powinny być te, które dotyczą połączeń kolejnych zdarzeń sztuki z całością utworu, a także znaczeń, jakie te zdarzenia obsługują, znaczeń najpewniej osiągalnych poprzez interpretację odsłaniającą metaforyczny walor konstrukcji zdarzeniowej. Uzyskiwany w ten sposób sens (znak porządku, ładu przedstawionej w dramaturgicznym tekście rzeczywistości, znak akcji) odgrywa w poznawaniu intrygi i całego dramatu zasadniczą rolę. Logika zdarzeń tworzących utwór ma przecież wyrazić ogólniejszą, wyższą prawidłowość świata, ma wcielać istotę teatru, **schemat dynamiczny – akcję**.

Intryga badana jako detektor sacrum wymaga odnalezienia w niej wszelkich sposobów uporządkowywania tekstowych (scenicznych) zdarzeń. Poznając ją, weryfikując przy jej pomocy przynależność dowolnego dramatu do literatury chrześcijańskiej, nie należy bezpośrednio poszukiwać tego, co sakralne, ale skupić się na odnajdywaniu akcji – nadrzędnego znaczenia tekstu, ogólniejszej i wyższej prawidłowości świata, organizującej sceniczny mikrokosmos, bo to ona rozstrzyga o tożsamości dramaturgicznego tekstu.

⁸ Por. I. Sławińska, *Czytanie dramatu*, w: idem, *Odczytywanie dramatu*, op. cit., s. 20.

POSTAĆ

Pierwszoplanową rolę postaci – hierarchizując elementy tragedii – kwestionował już Arystoteles. To on napisał, że tragedia nie może istnieć bez akcji, może natomiast istnieć bez charakterów. Także Wielka Reforma Teatru – by odwołać się do bliższych w czasie, istotniejszych dzisiaj wątpliwości związanych z postacią w teatrze – ma w tym względzie wiele do powiedzenia. Pozostając w jej zasadniczym nurcie, wystarczy przypomnieć nadmarionetę Craiga, a szukając wśród dalszych konsekwencji, okaleczone postaci awangardowego dramatu francuskiego. Cytowane wcześniej, egzystencjalne, personalistyczne opinie Gouhiera na temat postaci w teatrze stawiają sprawę zupełnie inaczej. W każdym razie literatura chrześcijańska nie może sobie pozwolić na depersonifikację występujących w niej osób⁹.

Jeśli tak poważne wątpliwości zgłaszane są wobec teatralnych postaci, tym łatwiej – można by sądzić – będzie ustalić dla nich przekonującą miarę sakralnej tożsamości (na przykład – tu mogą pojawić się trudności – o charakterze chrześcijańskim). Jednak dramat chrześcijański, konstytutywnie egzystencjalny i personalistyczny, nie różni się od dramatu „niechrześcijańskiego” tym, że ten ostatni z egzystencjalizmem czy personalizmem niewiele ma wspólnego. To już raczej tak zwany egzystencjalizm świecki nie jest chrześcijański, a personalizizm – nawet w klasycznym ujęciu Mounierowskim – mógłby przecież inspirować literaturę, która chrześcijańska być nie musi. „Każdy teatr – prawdziwy teatr, trwający wiecznie, teatr arcydzieł – jest egzystencjalny. Dać istnienie wymyślonym postaciom to jego triumf i heroiczny czyn”. Te słowa E. Souriau z jego *200 000 sytuacji dramatycznych* cytuje H. Gouhier w trzecim tomie swojej teatralnej trylogii. Kilkadziesiąt stron dalej, już sam, pisze tak: „Doskonałość dzieła teatralnego polega na stworzeniu postaci obdarzonych istnieniem złożonym i tajemniczym, jak istnienie osoby, istnieniem wykraczającym poza każdą interpretację i zdolnym do wywoływania wciąż nowych interpretacji”. Powyższy cytat zastępuje (uzupełnia) przywoływaną wcześniej inną wypowiedź Gouhiera o tym, że tylko Bóg zna tajemnicę Don Juana i – właśnie dlatego – tylko Bóg może go sądzić. Oba fragmenty *L'oeuvre theatrale* razem z opinią E. Souriau mówią o tym wymiarze obecności personalizmu w dramacie, który – jako miara – jest niezastąpiony przy weryfikowaniu dramaturgicznej sakralności.

Postać jako detektor sacrum charakteryzuje się dużym stopniem ogólności, ale warto pamiętać, że każdy z elementów dzieła teatralnego wchodzi z nią w interakcję. Oznacza to, że poznawanie intrygi, czasu, prze-

⁹ Nawet jeżeli pewne jej cechy daje się dostrzec w teatralnych formach misteryjnych.

strzeni i słownej struktury dramatu stanowi także etap poznawania postaci.

Celem teatru chrześcijańskiego jest dać życie postaciom. Rozpoznanie w związku z nimi obecności sacrum sprowadza się do tego, czy dana postać jest niemożliwa do jednoznacznej interpretacji, niemożliwa, ponieważ zawiera w sobie tajemnicę, którą poznać potrafi jedynie Bóg. Na pewno zdolność do wywoływania wciąż nowych interpretacji jest cechą charakterystyczną każdego dobrego teatru, który nie musi być wcale chrześcijański. Dowodzi to jedynie powiązania dramatu chrześcijańskiego z tym, co wartościowe w teatrze współczesnym, co wartościowe w teatrze wszystkich epok. I bez wątpienia nie utrudnia identyfikacji dramaturgicznego tekstu, albowiem tam, gdzie teatr „niechrześcijański” poprzestaje na niemożności jednoznacznego interpretowania postaci, dramat chrześcijański usiłuje dać świadectwo przeświadczeniu (wierze), iż niepoznawalny dla ludzi świat człowieka otwiera się bez trudu przed poznającą Miłością Boga.

W jaki sposób tekst sztuki ma w mikrokosmosie scenicznym zaświadczyć o tym, że Bóg wie, gdy człowiek wiedzieć nie umie? Oto dwie propozycje rozwiązania tego dylematu. Żadna z nich nie usuwa wszystkich wątpliwości.

Po pierwsze, Bóg może, interweniując, dowieść swojej – nieosiągalnej dla ludzi – wiedzy dotyczącej postaci. Sposób interweniowania jest właściwie nieograniczony (nawet na zasadzie *deus ex machina*), na przykład: Bóg mówi sam – bezpośrednio – do wielu albo tylko do jednej wybranej postaci; Bóg mówi przez tych, których obdarza swoim słowem (niekoniecznie muszą to być święci, prorocy czy osoby konsekrowane); Bóg mówi przez fakty, rzeczy, a także ich konfiguracje, mające często czytelne znaczenie tylko dla wewnątrztekstowych (scenicznych), wybranych adresatów Bożego Słowa. Nie chodzi o pełną (niemożliwą) czy przynajmniej obszerną rejestrację sposobów mówienia Boga do człowieka¹⁰. Chodzi jedynie o zasygnalizowanie zjawiska, które nie powinno być trudne do odnalezienia w tekście sztuki, ponieważ nawet wtedy, gdy Bóg mówi przez fakty, rzeczy czy ich konfiguracje – albo postaci reagują na słowo Boga (tego się raczej nie ukrywa), albo brak reakcji stanowi na tyle istotny element intrygi, że przeoczenie go jest prawie niemożliwe.

Po drugie, bardziej skomplikowanym, chyba ciekawszym, a jednak mniej ryzykownym sposobem zaświadczenia o wszechwiedzy Bo-

¹⁰ „Wielokrotnie i na różne sposoby przemawiał niegdyś Bóg do ojców przez proroków, a w tych ostatecznych dniach przemówił do nas przez Syna” (Hbr 1, 1–2a). Wszystkie cytaty z Pisma Świętego, jeśli nie zaznaczam inaczej, pochodzą z Biblii Tysiąclecia – *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań–Warszawa 1980.

żej w stosunku do teatralnych postaci, jest po prostu zapisane w tekście uznanie jej. To rozwiązanie eliminuje niebezpieczeństwo polegające na prawdopodobnej uzurpacji człowieka, postaci, autora sztuki do posiadania tej wiedzy, która ma przynależeć jedynie Bogu (wyrażone tu zastrzeżenie nie dotyczy sytuacji, w której Bóg, nie wyjawiając Swojej wiedzy, daje czytelne znaki jej posiadania). Wobec tych wątpliwości nie powinno dziwić, że właściwszym i wiarygodniejszym wydaje się takie postępowanie, które kreuje występujące w dramacie postaci na świadome ostatecznej niepoznawalności tożsamości własnej („kim jestem?”) oraz innych („kim jesteś?”), na niewymagające od Boga dowodów wiedzy, w którą wierzą, ale bez spełnienia której umieją się obyć. Byłoby zupełnym nieporozumieniem sprowadzenie tej propozycji do realizacji tekstowej (scenicznej) czysto deklaratywnej („wierzę i potwierdzenia mojej wiary nie potrzebuję”). Należy znaleźć taki układ sytuacji i zdarzeń, tak zorganizowaną czasoprzestrzeń, by można było przeczytać i zobaczyć to, co tylko powiedziane nie przekona. Jeśli taki cel zostanie osiągnięty, wówczas dramat chrześcijański zachowa swoją odrębność, przewyciężając jednocześnie największe z grożących mu niebezpieczeństw (kwestia niewiarygodności estetycznej w ogóle nie wchodzi w grę), którym jest myślenie o nim przede wszystkim w kategoriach sprawnego środka ewangelizującego. Będzie mógł wtedy minąć czas „budujących”, literackich dowodów („wiesz, wierzę i Bóg moją wiarę potwierdził”). Będzie mógł w dramaturgicznych tekstach i na scenie pełniej zaistnieć czas wiary, czas sacrum, którego się nie udowadnia, ale którym się żyje.

Niewątpliwą pomocą przy analizie postaci dramatu powinny być uwagi Ireny Sławińskiej¹¹, pozwalające badać ich strukturę bez popadania w charakterystykę. Modus egzystencji postaci i modus właściwej im struktury trzeba zatem komentować, wykorzystując przywoływane wielokrotnie teoretyczne spostrzeżenia H. Gouhiera i E. Souriau. Rezultaty badań obu Francuzów można uzupełnić ustaleniami J. Veltrusky’ego, który w pracy *Człowiek i przedmiot w teatrze* zwraca uwagę na reifikację postaci oraz uczłowieczenie przedmiotów na współczesnej teatralnej scenie. W tekście Ireny Sławińskiej pojawia się ponadto zobowiązanie do historycznego omawiania modusu egzystencji postaci, a także propozycja wnikliwej lektury didaskaliów, by analiza tekstu sztuki mogła odsonić i zinterpretować funkcje postaci jako:

- elementu przyszłego obrazu scenicznego,
- partnera konfliktów i dialogów,
- uczestnika wieloosobowej społeczności w świecie dramatu,

¹¹ Por. I. Sławińska, *Czytanie dramatu*, w: idem, *Odczytywanie dramatu*, op. cit., s. 22–24.

- wehikułu do przenoszenia znaczeń,
- przedmiotu przeżywającego¹².

Osobną kwestię stanowią pominięte tu rozważania autorki *Czytania dramatu*, traktujące o scenicznej, teatralnej problematyce postaci. Nie ulega wątpliwości, że sztuki (nawet te, które z założenia nie są przeznaczone na scenę) uzyskują swój pełny wyraz dopiero wtedy, gdy można je oglądać w teatrze. Niemniej problematyka scenicznych prezentacji twórczości nie tylko dramaturgicznej stanowi osobną już dzisiaj i tak rozległą dziedzinę wiedzy, że uwzględnienie jej w tej pracy jest po prostu nieosiągalne.

Zastanawiające może wydać się – w rozważaniach dotyczących postaci dramatu chrześcijańskiego – pominięcie sprawy przedstawiania świętych. Wynika ono z przyjęcia uniwersalnie egzystencjalnej (powszechnej) perspektywy widzenia zagadnień dramaturgii czy wręcz literatury tego typu. Taki wybór nie pozostawia wiele miejsca na sankcjonowaną przez Kościół katolicki (i inne, nieliczne kościoły chrześcijańskie) hagiografię, ponieważ autentyczne historie świętych i błogosławionych pełnią funkcję bezcennego dokumentu, który (jak wskazuje literacka praktyka) z trudem poddaje się artystycznej kreacji oraz zbyt często bywa odbierany jako znak rzeczywistości, pozostającej w dość swobodnym (niezobowiązującym) związku z tak zwanym codziennym życiem. Nie oznacza to oczywiście potrzeby izolowania tego, co święte, od tego, co codzienne. Wprost przeciwnie, sugestia wybierania postaci spoza hagiograficznego kanonu jest konsekwencją przeświadczenia, że sacrum współczesnego dramatu chrześcijańskiego powinno być domeną dnia powszedniego, domeną osób, dla których miejsce na ołtarzach (w panteonie) jakiegokolwiek kościoła pozostaje niebraną pod uwagę abstrakcją. Nie chodzi przecież o to, by literatura chrześcijańska opisywała świętych. Dużo istotniejsza jest taka organizacja kreowanej przez nią rzeczywistości, która potrafiłaby pełnić rolę namiastki albo wręcz znaku chrześcijańskiego (sakralnego) uporządkowania świata. Jeśli obecność sakralnej tajemnicy ma być nieodzownym elementem postaci literatury chrześcijańskiej, wówczas łatwiej zrozumieć unikanie specjalnego eksponowania świętych jako tych, dla których sacrum stało się w powszechnym mniemaniu niewątpliwym, ale jednak wyjątkowym („świętecznym”) znakiem rozpoznawczym.

¹² Por. ibidem, s. 23–24. I. Sławińska pisze o „przedmiocie przeżywającym”. Jest to uzasadnione i wspomnianym procesem reifikacji, i funkcjonalnym traktowaniem zagadnienia (rzecz bezpośrednio nie dotyczy postaci, ale pełnionych przez nie funkcji). Ja wolabym mówić o „przeżywającym podmiocie”.

CZAS I PRZESTRZEŃ

Kiedy omawia się czas i przestrzeń jako elementy dzieła teatralnego, należy pominąć absolutyzowanie ich, podporządkowywanie zasadom fizyki Newtona. Żadna z tych kategorii nie może w badaniach literaturoznawczych być ani idealną koncepcją umysłu (Leibniz), ani czynnikiem apriorycznej wiedzy zmysłowej (Kant). Obie są po prostu podstawowym składnikiem konstrukcyjnym dramatu. Strukturalizują wydarzenia i przedmioty. Stanowią miarę intrygi i uczestniczących w niej postaci. Odkrycie jakiegokolwiek reguły organizującej funkcjonowanie czasu i przestrzeni w dziele teatralnym jest odnalezieniem przynależnych akcji wyższych znaczeń, czyli nadrzędnej zasady przyjętej dla przedstawionego świata i wcielonej w intrygę.

Zaproponowany tu sposób ustosunkowywania się do czasu i przestrzeni zdaje się (mimo wstępnych deklaracji) absolutyzować obie kategorie. Przeznaczono im przecież funkcję porządkującą cały mikrokosmos sceniczny. Należy jednak zauważyć, że porządek ten ma charakter wewnątrzdramaturgiczny, dotyczy (niezależnie od potencjalnej uniwersalności znaczeń) wykreowanej rzeczywistości dramatu, w której zarówno czas, jak i przestrzeń – wykorzystując tkwiące w nich właściwości strukturalizujące – służą (wraz z pozostałymi elementami dzieła teatralnego) wiarygodnemu uobecniению reprezentowanej przez tekst sztuki wizji świata.

Podobieństwo funkcji, jaką w dramacie przyszło spełniać czasowi i przestrzeni, nie upoważnia do tego, by obie te kategorie omawiać łącznie. Inną niewskazaną skrajnością byłoby naśladowanie Bergsona, hierarchizujące przeciwstawianie sobie czasu i przestrzeni, przeciwstawianie zgodne z przekonaniem, że czas jest najgłębszą cechą rzeczywistości, stanowiącą miarę jaźni głębokiej, uchwytniej tylko dla intuicji, pozostającej w ciągłym rozwoju; natomiast przestrzeń – ze względu na jej powiązanie z tym, co świadome, uchwytnie dla intelektu, a więc stanowiące zewnętrzną warstwę jaźni – oznacza jedynie deformację tego, co rzeczywiste.

Zdając sobie sprawę z wieloznaczności zarówno kategorii czasu, jak i przestrzeni, warto przyjąć za Kantem, że czas i przestrzeń są jednorodne. Zatem gdy w związku z dziełem teatralnym mówi się o wielu czasach czy wielu przestrzeniach, bierze się pod uwagę części jednego (tekstowego, potencjalnie scenicznego) czasu i tak samo jednej przestrzeni. Opinia ta (monistyczna z natury, opowiadająca się za wewnętrzną jednością utworu literackiego, opartą na Gouhierowskim pojmowaniu akcji) zdaje się odbiegać od ugruntowanych przeświadczeń określających czas i przestrzeń. Einstein miał niewątpliwie rację, relatywizując obie kategorie, ale powszechna zgoda uczonych na jego obliczenia nie przekonała prze-

cież wszystkich filozofów, dla których brak w teorii genialnego fizyka dowodu fałszywości pojęć absolutnych z czasem i przestrzenią związanych¹³. Dzięki temu dramat może obficie korzystać z wieloznaczności, względności czasu oraz przestrzeni, przy jednoczesnym odwoływaniu się do czasoprzestrzennego absolutu (już nie tyle fizycznego, ile literackiego pochodzenia), którego obecność i charakter pełni funkcję detektora sacrum. Można bowiem czas i przestrzeń zrelatywizować, by werystycznie uczestniczyć – na przykład – w tajemnicy teatralnych postaci. Można wskazać atomizację psychologicznych, socjologicznych, innych jeszcze wewnątrztekstowych czasoprzestrzeni, ale dramat chrześcijański nie powinien temu, co względne, przeciwstawiać to, co niezmienne, trwałe, z chrześcijańskiego punktu widzenia rzeczywiste, lecz powinien to sygnalizować (wykorzystując organizację czasu i przestrzeni).

Powyższa „absolutyzacja” obu omawianych kategorii nie uniemożliwia rozróżnienia czasu akcji i czasu intrygi, czy – jak chce Souriau – przestrzeni scenicznej i przestrzeni teatralnej. Czas intrygi powinien być mierzony przy pomocy zegarka i kalendarza. Jest to czas wymierny postaci, a nie widza. Natomiast czas akcji ma być znaczący, wewnętrzny, historyczny. Podobnie przestrzeń intrygi posiada swój wymiar geograficzny, konkretny, mierzalny, w którym ludzie i rzeczy znajdują jakieś miejsce, a przestrzeń akcji jest „związana z przeżyciami postaci, czasami owiana poezją wspomnień, czasami wybiegająca w przyszłość”¹⁴.

PRZESTRZEŃ

W jakim zakresie przestrzeń dzieła teatralnego może ujawniać obecność sacrum? Nie warto wiązać sakralności z jakimś określonym typem sceny. Zarówno ład teatru apollinijskiego, rozgrywanego na scenie pudełkowej, jak i dynamika, tajemnica teatru dionizyjskiego, spełniającego się na scenie otwartej, mogą służyć obecności sacrum w teatrze. Stanowisko to grozi dramatowi chrześcijańskiemu zarzutem konserwatyizmu, ponieważ przekroczenie ograniczeń sceny pudełkowej – tak istotne dla Wielkiej Reformy Teatralnej Craiga i Apii – otworzyło ciągle wykorzystywane perspektywy teatru współczesnego. Poza tym metaforyczność i poetyckość realizacji dionizyjskich zdaje się specjalnie sprzyjać scenicznemu prezentowaniu sacrum. Nawet uwzględniając zanotowane tu wątpliwości, a także doceniając rewolucjonizującą scenę, symboliczne już

¹³ Por. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, op. cit., t. 3, s. 273–274.

¹⁴ I. Sławińska, *Egzystencjalna filozofia teatru*, w: *Teatr w myśli współczesnej*, op. cit., s. 18.

dzisiaj wyjęcie przez Craiga dwunastu cegieł z sufitu Arena Goldoni¹⁵, nie należy apriorycznie dyskredytować sceny pudełkowej z punktu widzenia prawdopodobieństwa pomieszczenia w niej tego, co sakralne. Trudno przecież zaprzeczyć temu, że ład jest doświadczeniem, które z sakralnością miewa wiele wspólnego. Także fakt wystawiania dzieła teatralnego w miejscu sakralnym, w świątyni (na przykład próby Swinarskiego z *Dziadami* przeprowadzane w bazylice oo. franciszkanów, inscenizacje *Mordu w katedrze* Eliota zrealizowane przez Jarockiego w katedrze wawelskiej i Holoubka w katedrze warszawskiej) nie rozwiązuje automatycznie kwestii sakralności dramatu. Tak jak teatr dionizyjski nie musi być sakralny, a teatr apolliński sakralności pozbawiony, tak samo miejsce święte – jako przestrzeń wystawienia dzieła teatralnego – nie jest w stanie zagwarantować dramatowi sakralnie chrześcijańskiego charakteru.

O wiele korzystniejsze w badaniu przestrzeni tekstu dramaturgicznego wydaje się postępowanie inspirowane teorią Eliadego, którą wykorzystuje między innymi Irena Sławińska w swoim szkicu o *Krakusie* Norwida¹⁶. Okazuje się, że takie kategorie, jak: symbolika progę, symbolika środka, motyw góry kosmicznej, zastosowane wobec Norwidowej sztuki, skonfrontowane z interpretacyjnym opisem Eliadego, znakomicie służą rozpoznaniu obecności sacrum w przestrzeni dzieła teatralnego. Jednak propozycja rumuńskiego religioznawcy nie jest wystarczająca w wypadku analizy i interpretacji dramatu chrześcijańskiego. Należy z niej korzystać albo poprzez zastąpienie sakralnych – chrześcijańskimi punktami odniesienia, albo próbując odnaleźć to, co chrześcijańskie, w świecie ogólnoreligijnych znaków skodyfikowanych przez Eliadego. Zastosowaniu wariantu pierwszego mogą pomóc opracowania dotyczące świata symboliki chrześcijańskiej. Budzą one zastrzeżenia niekompletnością zgromadzonego materiału oraz brakiem klucza, który mogłoby nadać im cechy spójnego, konsekwentnie zbudowanego systemu, ale są. Można sięgnąć po pracę D. Forstner¹⁷ albo do jednej z wielu rozproszonych publikacji mówiących na przykład o ikonografii hagiograficznej świętych i błogosławionych, obecnych w artystycznych przedstawieniach

¹⁵ Por. „Craig pragnie (...) powrotu pod gołe niebo. Wskazując raz ręką na sufit Arena Goldoni, powiedział: *Moją dotychczasową pracę stanowi to, że wyciągnąłem stąd dwanaście cegieł, wpuszczając powietrze i światło. Gdy wyjmę dwadzieścia cztery, zadanie mego życia będzie spełnione*” (Z. Hübner, *Craig wczoraj i dziś*, w: E. G. Craig, *O sztuce teatru*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1985, s. 11).

¹⁶ I. Sławińska, *Znaki przestrzeni teatralnej w "Krakusie"*, w: idem, *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971, s. 210–227.

¹⁷ D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990. Książka ta zawiera obszerną (s. 473–490), obejmującą także publikacje polskojęzyczne, bibliografię przedmiotu.

na terenie Polski. Nie zmienia to jednak faktu, że trudno wskazać jedną pozycję systematyzującą w wystarczającym stopniu bogactwo chrześcijańskich, symbolicznych punktów odniesienia, użytecznych przy badaniu literatury.

Obok naznaczonych symbolicznie motywów przestrzennych, które były wymieniane ze względu na badanie Norwidowego „Krakusa”, Irena Sławińska – wśród narzędzi poszukiwania oraz opisywania obecnego w przestrzeni dzieła teatralnego sacrum – wskazuje rekwizyty i to zarówno identyfikujące miejsce rozgrywania intrygi, jak i stanowiące (mniej czy bardziej zmetaforyzowane) charakterystyczne znaki związanych z nimi postaci.

Innym zagadnieniem związanym z identyfikacją domniemanego sacrum przestrzeni dramatu jest kwestia nadawania chrześcijańskich znaczeń zasadom jej zorganizowania, które równie dobrze mogłyby obsługiwać świat achrześcijańskich lub antychrześcijańskich wartości. A. Vachon w pracy *Le temps et l'espace dans l'oeuvre de Paul Claudel. Experience chretienne et imagination poetique*¹⁸ pisze o stałości – interpretowanych przez niego jako chrześcijańskie – form przestrzennych, występujących w teatrze autora *Zakładnika*. Według Vachona punktem wyjścia dla Claudela jest iluzoryczna stabilność poszczególnych dekoracji (ewentualnie części całej organizacji sceny), burzona w toku rozwoju intrygi, by finalnym odbudowaniem zaświadczyć „powtórnemu narodzeniu się w Panu”. Powołanie się na ten przykład służy przede wszystkim temu, aby wykazać użyteczność analizy i interpretacji operacji przestrzennych, bowiem zagrożenia z nimi związane (determinująca cały tekst, także jego semantykę, schematyczność; możliwy niechrześcijański charakter) nie są tak niebezpieczne, jak mogłoby się wydawać. Neutralizuje je nie tylko usługowa funkcja przestrzeni w dramacie, ale również wielostronne powiązanie z pozostałymi elementami dzieła teatralnego.

Jeśli zatem należałoby wskazać najbardziej skuteczny, dotyczący przestrzeni dramatu detektor sacrum, warto szukać go nie w typie sceny, nie w charakterze miejsca przeznaczonego na spektakl ani nawet nie wyłącznie w symbolicznie nacechowanych motywach czy rekwizytach, ale w organizujących przestrzeń dramaturgicznego tekstu zasadach bądź zasadzie, która wskazując akcję, potrafi potwierdzić lub zaprzeczyć występowaniu w nim chrześcijańskiego sacrum.

¹⁸ Por. W. Kaczmarek, *O badaniu sacrum w dramacie. Na przykładzie Paula Claudela*, w: *Dramat i teatr sakralny*, op. cit., s. 310–311.

Pierwsza monografia traktująca o czasie dramatu została opublikowana w 1931 roku¹⁹. Czternaście lat później Robert Petsch łączy czas z przestrzenią i pyta o rozciągłość czasu i przestrzeni w danym utworze, pyta o ich trwanie i gęstość. Jednak rzeczywistą rewolucją w badaniach temporalności dzieł literackich była książka G. Pouleta *Etudes sur le temps humain* z 1950 roku, w której autor konfrontuje strukturę czasową tekstu z koncepcją czasu panującą w danej epoce. Dzięki zastosowanej przez siebie metodzie Poulet odkrywa teatr Racine'a jako charakteryzujący się rwanym, nieciągłym czasem aktualnych namiętności i ciągłym trwaniem dopełnień woli Bożej, wreszcie samą wolą Bożą w jej czystej bezczasowości. Mówiąc o naukowym piśmiennictwie polskim, które dotyczy zagadnień temporalnych, należy przede wszystkim wymienić pracę Kazimierza Bartoszyńskiego *Problem struktury czasu w utworach epickich*²⁰. Chociaż nie dotyczy ona dramatu, trudno ją pominąć, tym bardziej że podobnej rangi opracowania traktującego o przestrzeni nie ma. Zwraca na to uwagę Janusz Sławiński, dostrzegając wartość artykułu Bartoszyńskiego w swoim tekście *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*²¹.

Przygotowując materiał niezbędny do poszukiwania sacrum w organizacji czasu dramatu, należy zacząć od podstawowych obserwacji, od tego, co Irena Sławińska nazywa gramatyką czasu. Oznacza to, że przedmiotem badawczego zainteresowania muszą być formy gramatyczne występujących w tekście czasowników. Trzeba więc analizować nie tylko pojawiające się w sztuce czasy, ale także imiesłowy, strony oraz aspekt. Ważne jest pamiętanie o tym, że obok form gramatycznych wewnątrztekstową, potencjalnie sceniczną terażniejszość konstytuują inne wskaźniki czasu: pauzy, milczenia postaci, szmery, muzyka. Wszystkie te elementy mogą służyć jako znaki rozpoznawcze panującego w dziele teatralnym porządku czasowego, czyli tego, co za Ireną Sławińską można nazwać wiecznością semantyczną.

Opracowując dane dotyczące czasowości dramatu, dane (tak jak w wypadku przestrzeni) przeznaczone do konfrontacji z innymi składnikami dzieła teatralnego określającymi obecność sacrum w obrębie Gouhierowskiej akcji, należy wstępnie stwierdzić, czy uporządkowanie cza-

¹⁹ F. Junghans, *Die Zeit im Drama*, Berlin 1931 (por. I. Sławińska, *Czytanie dramatu*, w: idem, *Odczytywanie dramatu*, op. cit., s. 25–31).

²⁰ K. Bartoszyński, *Problem struktury czasu w utworach epickich*, w: *Problemy teorii literatury*, seria 2, Wrocław 1987, s. 211–265.

²¹ J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, w: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.

sowości tekstu dramaturgicznego wskazuje istnienie chrześcijańskiej sakralności. Pomocne w tym mogą być uwagi J. Danielou, według którego myśl semicka oraz teologia judeochrześcijańska przypisują dynamiczny charakter dokonującej się w czasie historii. Myśl grecka natomiast preferuje jego zdaniem statyczną koncepcję czasu i historii. Pisze o tym ksiądz Szulc w książce *Struktura teologii judeochrześcijańskiej w świetle badań Jeana Danielou*²². Pozycja ta wskazuje ponadto na fakt, że historia biblijna (historia zbawienia) poddana jest linearnemu układowi procesu dziejowego, który radykalnie sprzeciwia się wszelkiej cykliczności. Linearny ów układ został sprowadzony przez Claudela do dwóch etapów: pierwszy z nich to czas wypróbowywania każdej postaci, pozwalający odpowiedzieć jej na pytanie, *jaka jestem?*, drugi (najważniejszy w dramacie) to czas zmagania, prowadzący od uznania własnej bezsilności do zaakceptowania jej, by Bóg mógł pomóc²³.

Powielanie takich rozwiązań nie może automatycznie zapewnić sakralności dzieła teatralnego. Jednak propozycja Claudela jest przydatna jako model postępowania, zmierzającego do odnalezienia zasady posługiwania się czasem organizującym intrygę dramatu.

Kontrowersyjną, ponieważ niezmiernie trudną do tekstowego zrealizowania, sprawą w relacjonowanej wypowiedzi autora *Zwiastowania* jest postulowanie przez niego takiej konstrukcji dramaturgicznych zdarzeń, która umożliwiłaby występującym w tekście sztuki postaciom przekonanie się o ostatecznym sensie ich losu, czyli uczestnictwo w czasie quasi-eschatologicznym, korzystanie z wiedzy zastrzeżonej właściwie Bogu. Sam Claudel mierzy się z tym problemem między innymi w *Księgach Krzysztofa Kolumba*, gdy jego bohater, „rozszczepiony” na Kolumba I oraz ukształtowanego przez potomność Kolumba II, ogląda swoje własne życie spoza granicy czasu i przestrzeni empirycznej. Natomiast *Zamiana*, *Punkt przecięcia*, *Atlasowy trzewiczek*, a także wspomniane *Zwiastowanie* to teksty, w których francuski dramaturg podejmuje wyzwanie jeszcze poważniejsze, ponieważ każde dostrzec swym postaciom „sens wydarzeń w ich trwaniu, w egzystencjalnych powikłaniach ciągle otwartych na różne rozwiązania”²⁴.

Wspominanie w związku z czasem o postaciach i wydarzeniach tworzących intrygę nie jest przypadkowe. Jeśli bowiem dramat chrześcijański ma być dramatem czasu linearnego, czasu, który zdaniem Ireny Sławińskiej oznacza, że Bóg jeszcze czeka – znakiem rozpoznawczym takiej

²² Ks. F. Szulc, *Struktura teologii judeochrześcijańskiej w świetle badań Jeana Danielou*, Lublin 1982.

²³ Por. P. Claudel, *Religia i poezja*, w: idem, *Możliwości teatru*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1971, s. 205–206 [oraz] W. Kaczmarek, *O badaniu...*, op. cit., s. 320–322.

²⁴ W. Kaczmarek, *O badaniu...*, op. cit., s. 321 [oraz] por. ibidem, s. 311, 320–321.

czasowości (z jej jednokierunkowym ruchem w stronę Boga) muszą być pewne progi, spiętrzenia, czasy (etapy), sytuacje charakterystyczne dla egzystencjalnego, personalistycznego wizerunku dramatu chrześcijańskiego, który choć budowany z akcji wcielającej się w intrygę, nie może przecież zatracić swej antropocentrycznej orientacji. Zdarzenie staje się wszak tragiczne lub komiczne tylko w odniesieniu do człowieka: „wybuchy wulkanu czy trzęsienia ziemi na bezludnych wyspach nie są dramatyczne”²⁵.

SŁOWO

Słowo stanowi element dzieła teatralnego wzbudzający szczególne kontrowersje. Nie należy upraszczać sprawy, twierdząc, że niechęć wobec niego, manifestowana przez tak zwanych ludzi teatru, wynika z ich uporczywej walki (dawno wygranej) o emancypację tej dziedziny sztuki, której autonomii oraz interdyscyplinarnej tożsamości ma zagrażać słowo – rzekomy znak dominacji literatury nad teatrem.

Dwóch twórców uznaje się za wyjątkowo ważnych dla przewartościowań Wielkiej Reformy Teatru. Pierwszy z nich – Adolphe Appia – był scenografem (a nie na przykład dramaturgiem). Drugi – Gordon Craig – uważał, że degeneracja tego, co teatralne, zaczęła się od czasów greckich, kiedy na scenę weszło słowo poety. W eseju *Artystom teatru przyszłości* Craig pisał: „Wierzę, że przyjdzie czas, gdy będziemy mogli w teatrze tworzyć dzieła sztuki, obywając się bez pisanych tekstów i bez aktorów; wierzę jednak również w potrzebę codziennej pracy w tych warunkach, jakie nam dzień dzisiejszy ofiarowuje”²⁶.

Obok marzeń Craiga można umieścić realizacje Petera Brooka, chociażby słynną inscenizację *Orghastu* z 1971 roku, która – dzięki funkcjonowaniu poza językami narodowymi – miała kreować widowisko czytelne dla wszystkich²⁷. Zresztą nie tylko praktyka teatralna angielskiego reżysera dokumentuje jego nieufność wobec słowa. Świadczą o niej także teoretyczne wypowiedzi Brooka. Jest wśród nich deklaracja o potrzebie przeegzaminowywania słowa, przecząca konieczności odrzucania go, jednak gdzie indziej Brook wyznaje przewrotnie: „Oskarżano mnie niekiedy, że chcę zniszczyć słowo mówione; to oczywiście nonsens, ale tkwi w nim ziarno prawdy”²⁸.

²⁵ I. Sławińska, *Egzystencjalna filozofia teatru*, op. cit., s. 16.

²⁶ Z. Hübner, *Craig wczoraj i dziś*, op. cit., s. 15.

²⁷ Por. „W Orghaście są (...) słowa, choć ich nie rozumiemy, bo orghast to tytuł widowiska, ale zarazem nazwa języka stworzonego przez Teda Hughesa na bazie kilku, dziś już wymarłych, języków autentycznych” (Z. Hübner, *Wstęp*, w: P. Brook, *Pusta przestrzeń*, przeł. W. Kalimowski, Warszawa 1981, s. 16).

²⁸ *Ibidem*.

Przywołanie nazwiska jeszcze jednego twórcy Wielkiej Reformy – raczej jej realizatora niż prawodawcy – Maxa Reinhardta, umożliwia zwrócenie uwagi na zupełnie inną orientację teatralną niż ta, którą identyfikuje się z Appią, Craigiem czy Brookiem. Współtworzy ją teatr rapsodyczny Mieczysława Kotlarczyka, broniąca słowa reakcja na oglądane przez założyciela w Salzburgu realizacje Reinhardta²⁹; teatr rapsodyczny, teatr wskazujący słowo jako swój praelement; teatr literatury, teatr literackich arcydzieł, także tych zwanych niescenicznymi³⁰.

Jakie miejsce ma zająć słowo w dramacie chrześcijańskim? W jakim punkcie między pełnym nieufności egzaminem Wielkiej Reformy i rapsodycznym przeświadczeniem, że na wszystko jest słowo, należy je umieścić? Dramat chrześcijański równie dobrze korzysta ze słów „rapsodycznych” jak i tych, które poddawane są reformatorskiej negacji. Najważniejsze, by wśród słów i antysłów znajdowało się to, co sakralne. Jednak słowo jako detektor sacrum zupełnie naturalnie wydaje się bliższe tej swojej postaci, która pojawia się w teatrze Kotlarczyka, bowiem teatr ten wyrasta nie tylko z gruntu młodopolskiego, nie tylko żywi się *Redutą* Osterwy i Limanowskiego, ale także prologiem Ewangelii św. Jana³¹.

Słowo stało się ciałem. Słowo w dramacie chrześcijańskim jest w szczególności związane z wydarzeniami. Tam, gdzie stwarza ono rzeczywistość – odsłaniając prawdziwą sytuację każdej postaci, ujawniając posiadaną moc objawienia prorockiego, stanowiąc (dzięki prawu zapisanemu nie tylko w Dekalogu) miarę teatralnej intrygi – właśnie tam słowo objawia się jako detektor sacrum, jako Prawo, Proroctwo i Prawda.

Jeśli analizowany z punktu widzenia domniemanej sakralności dramat nie posiada opisanego powyżej detektora sacrum, pozostaje badanie interakcji między słownymi i parawerbalnymi elementami dramatu, analizowanie funkcji metafor oraz języka poszczególnych postaci i wpisanych w ten język trudności dotyczących porozumiewania się. Pozostaje – związana z degradacją dialogu – uważniejsza lektura didaskaliów, większa wnikliwość przy obserwacji problematyki ciszy i milczenia³².

Reasumując, w intrydze, przestrzeni i czasie należy szukać głównie wszelkich znaków czyniących z tych kategorii uporządkowane struktury. Sprawą kolejną jest ustalenie, czy tożsamość tych struktur może być nazwana mianem sakralnej i chrześcijańskiej. Postaci najlepiej opisywać ze

²⁹ Uznałem za dopuszczalne w tym wypadku posłużenie się fabularyzującym („ogłądał”) uproszczeniem („obrona słowa”).

³⁰ Por. J. Ciechowicz, *Światopogląd teatralny Karola Wojtyły*, „Dialog” 1981, nr 10, s. 116–122 [oraz] idem, *Obszary świętości w teatrze rapsodycznym*, w: *Dramat i teatr sakralny*, op. cit.

³¹ Por. ibidem.

³² Por. I. Sławińska, *Czytanie dramatu*, w: idem, *Odczytywanie dramatu*, op. cit., s. 31–34.

względu na otwartą jedynie dla Boga, obecną w nich tajemnicę. Najłatwiejsza do uchwycenia zdaje się sakralność słowa. W każdym razie poszukiwanie sacrum dzieła teatralnego nie musi być skazane na porażkę, a dramat rozpoznany a priori jako chrześcijański warto poddać literaturoznawczej weryfikacji, która jeśli nawet nie doprowadzi do ostatecznych rozstrzygnięć (chrześcijański czy nie), i tak – z punktu widzenia poznawania dramaturgicznego tekstu – nie będzie bezużyteczna.

Rozdział 3

Przestrzeń *Śmierci na wybrzeżu Artemidy* Romana Brandstaettera

Ifigenia to nie konieczność ofiary,
lecz świadomy wybór i zgoda¹.

Zofia Jasińska

ANTYCZNA PRZESTRZEŃ GRECKICH DRAMATÓW BRANDSTAETTERA

W *Medei*, *Odysie płaczącym* i *Śmierci na wybrzeżu Artemidy* Roman Brandstaetter opisuje przestrzeń Gouhierowskiej intrygi w podobny sposób. Rzecz dzieje się albo w pałacu w Aulidzie, albo w pałacu w Koryncie, albo na Itace w pałacu Odysa. Informacja o tym pojawia się każdorazowo zaraz po przedstawieniu osób dramatu. Uzupełniana jest lakonicznymi zdaniem, które bezpośrednio poprzedzają tekst sztuki: „Portyk. W głębi kilka cyprysów na tle morza. (*Śmierć...*); Portyk w pałacu Medei. W głębi pałac, ogród i morze. (*Medea*); Późne popołudnie. Kolumnada w pałacu Odysa. W głębi ogród na tle szmaragdowego morza i niebo.” (*Odys...*). Przy cytowaniu „didaskaliów” dwóch ostatnich tekstów pominąłem uwagi dotyczące muzyki.

Sygnalizowane tu rozwiązania przestrzenne znajdują swoje odpowiedniki czy raczej pierwowzory w klasycznej tragedii greckiej, gdzie genetycznie centralne miejsce zajmował ołtarz. *Medea* Eurypidesa dzieje się przed domem porzuconej żony Jazona w Koryncie (przekład J. Łanowskiego) lub – innymi słowy – na dziedzińcu przed pałacem Medei (przekład Z. Węclewskiego). Podobnie, przed pałacem, spełnia się intryga Eurypidesowej *Alcesty*, *Andromachy* oraz *Fenicjanek* czy *Bachantek*. Nawet wówczas gdy scena przedstawia „leże okrętowe Helenów” (*Hekabe*) lub obóz zwycięskich Greków pod Troją (*Trojanki*), gdy okazałe gmachy królewskie zastąpione być muszą ze względu na przedstawione wydarzenia

¹ Z. Jasińska, R. Brandstaetter (*W 40-lecie twórczości*), „Tygodnik Powszechny” 1967, nr 12, s. 4.

namiotami, w których zamknięto branki trojańskie, nawet wówczas przestrzeń sceniczna wypełniana jest tak, iż pozwala rozpoznać istotne ślady tradycyjnego układu przestrzennego greckich przedstawień teatralnych. Greckich, ponieważ nie tylko u Eurypidesa rzecz dzieje się przed domem (por. Sofokles, *Król Edyp*)² czy przed pałacem (por. Sofokles, *Antyгона*). Także w *Orestei* Ajschylosa, w dwóch jej pierwszych częściach tłem dla intrygi jest pałac; tutaj: pałac Atrydów. Część trzecia trylogii rozgrywa się przed świątynią Apollona w Delfach, a po epeisodionie I przenosi się do Aten, przed świątynię Pallady. Inaczej przestrzeń kreowana jest w Ajschylosowym *Prometeuszu w okowach*. Tutaj orchesterę wypełnia grupa piętrzących się skał, które przesłaniając sakralną skene, przejmują na siebie jej funkcje.

Organizując przestrzeń swoich antycznych dramatów zgodnie z klasycznym pierwowzorem, Brandstaetter poddaje je oddziaływaniu sakralnego charakteru klasycznego teatru Greków, który „wyrósł z kultu i był z nim bezpośrednio związany co najmniej przez cztery wieki (VI, V, IV, III w. p.n.e.). Cały teatr, teren gry i teren obserwacji, wejścia i urządzenia służące dramatyzacji wydarzeń, pomieszczenia dla aktorów i drogi dla widzów, wszystko było zorganizowane wokół ołtarza”³.

Ewolucję, która modyfikowała organizację tradycyjnie rozumianej przestrzeni teatralnej starożytnej Grecji, opisał między innymi Kazimierz Braun. Według niego faza pierwotna zmian charakteryzowała się obecnością zamkniętego, świętego kręgu wyznaczanego przez widzów (kończył się on za plecami stojących najdalej od centralnie umieszczonego ołtarza), do którego z oddalonej świątyni wyruszała procesja. Brakowało tu jeszcze architektury i stałych urządzeń teatralnych. Natomiast klasyczny, rozwinięty teatr starożytnych Greków K. Braun przedstawił w sposób następujący: „Regularną orchesterę na planie koła, z ołtarzem pośrodku, otacza kamienny amfiteatralny theatron. Skene zaopatrzona w wąski proskenion przytyka do orchester”⁴.

Fakty zaczerpnięte z książki *Przestrzeń teatralna* Brauna określają sakralny charakter greckiego teatru. Nie dowodzą sakralności teatru Brandstaettera, ale także nie kwestionują podobieństwa rozwiązań przestrzennych stosowanych przez autora *Śmierci na wybrzeżu Artemidy* i – na przykład – Eurypidesa. Brandstaetter pisał swoje sztuki tak, jakby przygotowywał je na grecką scenę. Jeden element komplikuje sprawę. *Medea*, *Ody*

² Por. „KREON (do Edypa): Czy chcesz, bym mówił od razu przed ludźmi / Lub wszedł do domu; na wszystko ja gotów” (Sofokles, *Król Edyp*, przeł. T. Morawski, w: *Ajschylos, Sofokles, Eurypides; Antologia tragedii greckiej*, Kraków 1975; s. 250).

³ K. Braun, *Przestrzeń teatralna*, Warszawa 1982, s. 28.

⁴ Ibidem, s. 32–35.

placzący i *Śmierć na wybrzeżu Artemidy* wykorzystują morze jako scenograficzne tło. Tymczasem nie widać go z korony theatronu w Epidaurós.

Niezależnie od naturalnych, kontekstowych wręcz zapożyczeń czy raczej nawiązań do greckich kreacji przestrzennych, Roman Brandstaetter buduje sakralność przestrzeni własnych dramatów w dużej mierze autonomicznie. Nie ogranicza się do sugerowania związków z antycznym pierwowzorem. Szuka rozwiązań aktualnych, uwzględniających przyzwyczajenia współczesnego widza, nie tyle anachronizująco uwikłanych w historię, ile dających się do niej ograniczyć.

ARTEMIDA W SCENICZNEJ I TEATRALNEJ PRZESTRZENI DRAMATU

Artemida – grecka bogini łowów – nie jest w dramacie Brandstaettera *Śmierć na wybrzeżu Artemidy* li tylko mitologiczną inkrustacją. To ona zatrzymała Greków zmierzających do Troi. Ona żąda ofiary i przyjmuje ją, mimo iż na ołtarzu została złożona „niewłaściwa” osoba. Niewątpliwie interesujący dla domniemania chrześcijańskiego charakteru tekstu jest sposób postępowania bliźniaczej siostry Apollina, ale analiza przestrzennej organizacji dramatu wymaga przede wszystkim zauważenia tego, iż posąg Artemidy cały czas stoi w portyku pałacu Agamemnona, czyli w jedynym miejscu teatralnej ekspozycji. Bogini jest więc zarazem aktywna wobec wydarzeń dramatu i nieustannie obecna tam, gdzie się je przedstawia bądź relacjonuje. Oba aspekty jej uczestnictwa w intrydze sztuki pozwalają mówić o naocznej, znakowej sakralizacji przestrzeni dramatu Brandstaettera. Sakralizacja znakowa nie należy do zabiegów teatralnych specjalnie wyszukanych. Ta jej realizacja nie ogranicza się jednak do prezentacji emblematu, który na zasadzie konwencjonalnego skojarzenia ewokowałby sakralność. Artemida nie jest wymieniona wśród osób dramatu, a przecież działa. Posąg natomiast materializuje jej obecność, uświadamia ją w naoczny sposób. Oba warianty obecności (świątynia, dom) spełniają się w *Śmierci na wybrzeżu Artemidy*. Drugi (posąg bóstwa w portyku pałacu) był już sygnalizowany. Pierwszy (posąg w świątyni) realizuje Ifigenia, opowiadając Agamemnonowi o świątynnym spotkaniu z Artemidą, spotkaniu, którego doświadczyła, podróżując wraz z matką do Aulidy na wezwanie króla Myken.

IFIGENIA

Był wieczór, gdy nasz powóz mijał
Jakieś miasteczko, leżące na zboczu
Złotego wzgórza. Ujrzałyśmy z dala
Mury świątyni, w której przebywała

Czysta dziewica. Weszliśmy do wnętrza.
Bogini, w białym marmurze rzeźbiona
Jak w mlecznym świetle, stała na cokole
Wpatrzona w księżyc, który właśnie teraz
Powoli wschodził za krzakiem opuncji.⁵

Posąg Artemidy z portyku pałacu Agamemnona oznacza przestrzeń sceniczną dramatu. Bogini z opowieści Ifigenii pojawia się w przestrzeni teatralnej Etienne'a Souriau. Jest jeszcze ołtarz dziewiczej córki Zeusa, ku któremu zmierza intryga dramatu, ku któremu zmierza córka Klitemnestry.

Teatr dotyczy wydarzeń realnych fizycznie (prezentowanych na scenie lub relacjonowanych) oraz faktów metafizycznych równie realnych jak poprzednie (z punktu widzenia rzeczywistości dramatu czy występujących w nim postaci). Realna metafizyczność (tak samo jak realność fizyczna) bywa demonstrowana lub opowiadana. Nie musi ona mieć charakteru transcendentnego – na przykład w jego absolutnym, osobowym wymiarze. Wystarczy immanentny świat ludzkiej psychiki pełen marzeń, urojeń czy transcendujących wizji. To, co dzieje się w teatrze, jest więc fizyczne albo metafizyczne. Obie ontologiczne ewentualności dopuszczają przedstawienie bezpośrednie – naoczne – i pośrednie – sprawozdawcze.

Brak bezpośredniej odpowiedniości między przestrzenią sceniczną i wydarzeniami realnymi fizycznie oraz przestrzenią teatralną i realnością wydarzeń metafizycznych. Na scenie może spełnić się to, co metafizyczne (choćby epifania). Wystarczy jednak przyjąć, że scena – z inscenizacyjnego punktu widzenia – materializuje (ufizycznia) wszystko, natomiast metafizyczność dotyczy wydarzeń pozascenicznych, by zakwestionowaną początkowo odpowiedniość wykreować.

Klasyfikowanie wydarzeń teatralnych służy porządkowaniu tradycyjnie rozumianej teatralnej przestrzeni. Niewątpliwie można traktować przestrzeń i apriorycznie (jak to ma miejsce w epistemologii Kanta), ale dopuszczalny jest wobec dramatu także inny punkt widzenia, sprowadzający się do sugestii, że wydarzenia tworzą przestrzeń. Podobne stanowisko ma co najmniej dwa uzasadnienia. Po pierwsze: jeśli celem badania dzieła teatralnego określi się opis Gouhierowskiego schematu dynamicznego, czyli akcji wcielającej się w dramat poprzez intrygę, układ wypadków na scenie, wówczas nadrzędność kreacyjna tego „co” nad tym „gdzie” – raczej nie budzi wątpliwości. Po drugie: funkcjonalne traktowanie przestrzeni wobec intrygi bywa rezultatem analizowania dramatu

⁵ R. Brandstaetter, *Śmierć na wybrzeżu Artemidy*, w: idem, *Dramaty*, Warszawa 1986, s. 300. Kolejne fragmenty *Śmierci na wybrzeżu Artemidy* będą oznaczane przez podanie w nawiasie, bezpośrednio po przytoczonym tekście, strony dramatu, z której pochodzi cytat.

przede wszystkim jako tekstu literackiego (zostało to tak samo wstępnie założone jak przyjęcie pewnych podstawowych tez egzystencjalnej teorii teatru H. Gouhiera), a nie na przykład jako zasadniczego elementu teatralnej inscenizacji, gdzie sceniczna konkretność stwarza granice przestrzennej kreatywności.

Jak wygląda zależność między przestrzenią a wydarzeniami w *Śmierci na wybrzeżu Artemidy*? Nie ma takiego rodzaju sklasyfikowanych wcześniej zdarzeń właściwych teatrowi, zdarzeń występujących w sztuce Brandstaettera, które byłyby wolne od istotnej obecności greckiej bogini łowów. Spotkać ją można w fizycznej rzeczywistości tego, co ma miejsce na scenie (posąg) i poza sceną (ołtarz). Obecna jest również w przestrzeni ludzkich wspomnień czy profetycznych wizji o metafizycznym charakterze. Nie ma zatem takiego skrawka przestrzeni dramatu, w którym Artemida nie byłaby obecna. Osobną kwestią jest intensywność tej obecności oraz wątpliwość, czy typy wymienionych przestrzeni wyczerpują wszystkie potencjalne możliwości teatru w ogóle, a więc i sztuki Brandstaettera w szczególności.

Drugi problem nie nastrocza specjalnych wątpliwości. Podział fizycznie realnych wydarzeń na te, które mogą mieć miejsce na scenie albo poza nią, jest wystarczający. W obu przestrzeniach (scenicznej i pozascenicznej) pojawia się Artemida. Sytuacja dotycząca realnych zdarzeń metafizycznych jest podobna. Zarówno na scenie jak i poza nią mogą objawiać się i działać tak samo postaci nadprzyrodzone (Bóg, anioły, diabły czy bogowie z całym właściwym im orszakiem najbardziej niezwykłych stworzeń), jak również wszelkie projekcje psychiki osób dramatu bez względu na ich personalistyczny przedmiotowy czy zjawiskowy charakter. Nie jest w tym wypadku najważniejsze określenie statusu ontologicznego metafizycznych postaci i projekcji. Nie chodzi także o to, by podać pełen spis teatralnych, nadprzyrodzonych manifestacji (niewspomniane zostały na przykład zjawy zmarłych). Istotniejsze jest to, że w *Śmierci na wybrzeżu Artemidy* fakty metafizyczne dzieją się poza sceną, a właściwie nie tyle fakty, ile jeden fakt wspominany już w związku z opowiadaniem Ifigenii dotyczącym proroczych odwiedzin świątyni bogini łowów.

Problem pierwszy – intensywność obecności Artemidy – jest bardziej złożony. Opisanie pod tym kątem tego, co realne fizycznie, wydaje się stosunkowo proste. Trzeba jednak pamiętać, że dopiero suma obecności bogini zarówno w tym, co metafizyczne, jak i fizyczne (na scenie i poza nią), suma nie będąca prostym wynikiem dodawania, ale raczej rezultatem zsyntetyzowanego oddziaływania poszczególnych epifanii – dopiero ona pozwoli na w miarę wiarygodną ocenę obecności Artemidy w przestrzeni dramatu.

POSAĞ ARTEMIDY

Posąg bogini znajduje się w portyku pałacu Agamemnona. Analizując tę obecność, należy odwołać się do relacji występującej między Gouhierowską akcją i intrygą. Urzeczowiona Artemida cały czas znajduje się na scenie. Ma to szczególne znaczenie w wypadku inscenizacji dramatu. Nie ulega bowiem wątpliwości, że najistotniejszą przestrzenią, przestrzenią bazową dla realizacji scenicznej, jest miejsce obserwowane przez widza podczas przedstawienia. Rzecz w tym, by sprawdzić, czy posąg bogini jest, a jeśli tak, to na ile jest materialnym znakiem sakralizującym przestrzeń dramatu. W jakim stopniu potencjalnie wciela on domniemanie sakralny charakter dramaturgicznej akcji?

Rzeźba Artemidy zwraca na siebie uwagę tylko dwa razy. Związane są z nią dotyczące tej samej sprawy, ale zupełnie inne kwestie dwóch osób: Agamemnona i Klitemnestry. Można nazwać je rodzicielskimi niezależnie od tego, że król Myken nie jest ojcem Ifigenii (o czym, zwracając się do bogini, jeszcze nie wie). Zwraca uwagę nieobecność Ajgistosa przed obliczem Artemidy. Określa ona w istotny sposób postawę kochanka mykańskiej królowej wobec złożenia na ołtarzu jego córki.

AGAMEMNON

(wchodzi. Klęka przed posągiem Artemidy)

O, Artemido,
Córko Latony i Zeusa,
Pani narodzin i śmierci,
Święta sprawczyni kalidońskich łowów,
Która władasz Taurydą,
Efezem i wybrzeżem Aulidy
I stąpasz bosymi stopami
Po argińskiej rosie,
nie zabieraj mi mojej córki,
Nie zabieraj mi wdzięcznej Ifigenii.
W zamian za jej życie
Weź moje życie i królestwo.
Moja krew napoi twój ołtarz,
Moje ciało nasyci twój ołtarz,
Moja ulatująca myśl,
Jak ptak usiądzie na twojej dłoni.

Po chwili

Czekam na twoje wezwanie,
Czekam na twoje sidła,
Czekam na twoje skinienie.
Wysłuchaj mnie polująca pani,
I na znak zgody każ powstać wiatrom
Z ich legowisk.

Niech powiew zaszumi w drzewach
I ptasie skrzydła przynagli do lotu
I zmarszczy powierzchnię morza.

(s. 295–296)

Agamemnon modli się, błaga. I nie to jest wcale najważniejsze, że jego słowa zapowiadają najpełniejszą realizację podstawowego dla chrześcijaństwa przykazania miłości („Nikt nie ma większej miłości od tej, gdy ktoś życie swoje oddaje za przyjaciół swoich”. J 15, 13). Już w tym miejscu należy bowiem zaznaczyć, że proponowany tu sposób lektury nie może polegać wyłącznie na takim badaniu dzieła literackiego, które stara się wywieść jego semantyczną wartość z Pisma Świętego bądź nauki Kościoła. Tego rodzaju komparatystyka ogranicza istotę analizy i interpretacji. Istotniejszą sprawą jest otwarte prezentowanie postaw, które swjej humanistycznej uniwersalności nie muszą ograniczać do chrześcijańskiej proweniencji nawet wtedy, gdy dają się rozpoznać w tym, co nazbyt chyba ogólnie zwykło się nazywać nauką Jezusa Chrystusa. Z tego punktu widzenia dodatkowym walorem antycznych dramatów Brandstaettera jest uniwersalizacja chrześcijańskich znaczeń, które w greckiej konwencji teatralnej uzyskują jeszcze owo wzniosłe serio tak cenne i tak rzadkie na współczesnej scenie.

Artemida z modlitwy Agamemnona (bez względu na to, jak niegrecką boginią się okaże) jawi się dosyć konwencjonalnie z punktu widzenia mitologicznych czy wręcz pogańskich obyczajów. Tak traktuje ją mąż Klitemnestry, ofiarowując swoje życie za życie córki, dodając królestwo (istotny przez swą typowość właściwie bajkową element targu) oraz wyznając: „Czekam na twoje sidła”. Trudno przyjąć, by w tym wypadku słowo „sidła” oznaczało niewolę miłości Artemidy. Stanowi ono raczej typowy rekwizyt charakteryzujący myśliwską naturę bogini. Patrząc zaś na owe sidła z perspektywy chrześcijaństwa, można je traktować albo ironicznie (niewola miłości Artemidy), albo zupełnie serio, po abrahamowemu. W każdym razie cała modlitwa Agamemnona zbudowana jest na dysonansie między „nie ludzką” olimpijską boginią i pełnym poświęcenia, ofiarnym człowiekiem. Świadczy o tym sama struktura monologu. Król Myken kłęka. Imię Artemidy poprzedza pełnym bólu i błagania wykrzyknikiem. Następnie pojawia się genealogia – „Córko Latony i Zeusa”. Słowa: „Pani narodzin i śmierci” odwołują do mitologicznego przeświadczenia, iż Artemida to zarówno dawczyni szybkiej śmierci, jak i opiekunka rodzących – bóstwo płodności. Przypomnienie kalidońskich łowów (wers czwarty monologu) można traktować jako odwołanie do sytuacji analogicznej z tą, która ma miejsce w Aulidzie. Wszak Ojneus za zaniechanie złożenia ofiary Artemidzie został przez nią ukarany olbrzymim dzikiem pustoszącym jego krainę. Bogini zezwoliła jednak, by syn króla – Melea-

ger (podczas polowania, na które przybyło wielu wyśmienitych Greków) zabił niebezpieczne zwierzę. Późniejsza śmierć młodzieńca, aczkolwiek związana z łowami, nie może obciążać bliźniaczej siostry Apollina. Agamemnon, odwołując się do kalidońskiej historii, nie zamierza czekać, aż Ifigenia odkupi jego domniemane winy. Nie uspokaja go również nadzieja wynikająca stąd, że Meleager, występując przeciw karze bogini, zachował życie.

Król Myken chce oddać swoje życie i królestwo za życie Ifigenii. Zanim zaproponuje to Artemidzie, wymienia podległe jej ziemie i miejsca szczególnego kultu. Obok Taurydy, Aulidy i Efezu pojawia się też argiwska rosa – czyli rosa Argiwów, mieszkańców Argos, którzy w *Iliadzie* używają nazwy wszystkim Grekom. Nie oznacza to jednak, że Agamemnon w swojej kurtuazji posunął się do nieprawdopodobieństwa. W jego słowach bogini włada Taurydą, Efezem i Aulidą, natomiast argiwska rosa, rosa całej Grecji, nie tyle znajduje się pod władaniem Artemidy, ile pod jej bosymi stopami, co w wystarczającym stopniu powinno i tak schlebiać córce Zeusa.

Druga część modlitwy jest oddzielona od pierwszej tekstem pobocznym zawierającym informację: „Po chwili” – to bezowocne czekanie na odpowiedź Artemidy. Trzy pierwsze wersy tego fragmentu rozpoczynają się anaforycznie czasownikiem „czekam”. Sformułowanie „polująca pani”, jedyne w tym fragmencie określające boginię, można przyjąć jako nienacchowane. Jeśli jednak wcześniej sidła zostały potraktowane jako pułapka Artemidy, w którą chce wpaść Agamemnon, wówczas niewiele stoi na przeszkodzie, by słowa te uznać za odnoszące się do zachowania siostry Apollina wobec Ifigenii. Nie należy im jednak przypisywać znaczenia nawet mimowolnej czy podświadomej oceny postępowania bogini wobec króla i jego córki. Dla władcy Myken świat jest labiryntem (s. 305), wywołującym swoją nieprzeniknioną naturą słabość i zwątpienie (por. s. 342), chwiejność i smutek, niepokój oraz żal (por. s. 343). Wbrew temu jest on przeświadczony, iż bogowie ofiarowują światu dobro, a dopiero ludzie zmieniają je w nienawiść i zło (por. s. 313). Agamemnon wierzy w ład moralny i dlatego życie jest dla niego wyrównywaniem zachwianych wartości (por. s. 312). Przyjąwszy konsekwentnie i pokornie niemożność poznania rzeczywistego porządku świata, mąż Klitemnestry całkowicie zdaje się na sąd bogów, bo tylko im może powierzyć przerastający go problem harmonii rzeczy. Tylko oni dysponują rozstrzygającą wolą we wszystkich sprawach, także tych najbardziej prywatnych. Agamemnonowi pozostaje jedynie nie rezygnować z przysługującego poddanym prawa do ubiegania się o korektę olimpijskich wyroków, o litość. Bezwzględnej zależności nie zmienia nawet to, że mąż Klitemnestry nie wie, czy kiedykolwiek zabił ukochaną łanię Artemidy (por. s. 317). Nie może więc być pewny zasadności przyjętego na siebie boskiego oskarżenia.

Posąg bogini, przed którym klęczy Agamemnon, sakralizuje przestrzeń sceniczną dramatu. Sakralizacja ta nie ma jednak chrześcijańskiego charakteru. Nawet odstręcza okrucieństwem. Dopiero zachowanie mykeńskiego władcy, zachowanie, którego nie trzeba określać jako chrześcijańskie, ponieważ wystarczy, że właśnie z punktu widzenia chrześcijaństwa można je ocenić i docenić; dopiero ono sprawia, że posąg Artemidy staje się elementem chrześcijańskiej sakralizacji przestrzeni scenicznego dramatu. W tym więc wypadku nie sam rekwizyt, ale sposób, w jaki został użyty przez jedną z postaci sztuki, decyduje o funkcji, jaką spełnia on wobec przestrzeni dzieła teatralnego.

Klitemnestra nie modli się do Artemidy:

Czy mam błogosławić (...)

I hymn śpiewać...?

(s. 318)

A jeśli już zwraca się bezpośrednio do bogini:

O, ty podpatrująca czysty sen młodzieńca,

(s. 318)

to tylko po to, by kategorycznie jej wykrzyzczyć:

Nigdy mej córki

Nie otrzymasz w darze!

Nigdy!

(s. 318)

Artemida, o której Klitemnestra mówi właściwie do Agamemnona, konfrontując z nim swoją postawę wobec bogini, to krwawa dziewica przemieniająca Akteona w jelenia i wydająca go tym samym jego własnym psom na rozszarpanie (por. s. 318). Wybór tego właśnie epizodu z życia Artemidy jest tak samo jak w wypadku monologu króla Myken wyborem determinowanym stosunkiem do ofiary, która ma być złożona bogini.

Bliźniacza siostra Apollina, według matki Ifigenii, jest nieczuła na ludzkie cierpienie, nawet na rozpacz macierzyńską, ponieważ jej biodra „nigdy nie dźwigały płodu” (s. 318). Nie potrafi płakać z matką po stracie dziecka, gdyż nie zna miłosnych ani matczynych pieśczot.

Klitemnestra (podobnie jak Agamemnon) nie tyle zwraca się do bogini, która jest jednoznacznie określona, posiada ukształtowaną tożsamość, ile stwarza ją zgodnie ze swoimi matczynymi uczuciami – tak, jak uczynił wcześniej jej królewski małżonek, ożywiając rzeźbę nie tylko miłością do córki, ale i przeświadczeniem o nieprzeniknionej tajemniczości świata. Posąg spełnia więc funkcję katalizatora sakralnych postaw. Polaryzuje relacje między ziemią i Olimpem, między ziemią i niebem, między człowiekiem i Bogiem. Mówi więcej o ludziach niż o tej, którą przedstawia. Ona zresztą objawia się sama. Rzeźba przypomina tylko jej nie-

ustanną obecność, która najistotniej zmanifestuje się na ołtarzu, poza sceną. Nawet tam Artemida nie ujawni jednak swej boskiej tożsamości. To, co stanie się na ołtarzu, jest największą tajemnicą bogini, pozwalającą dojrzeć ją niezależnie od projekcji Agamemnona czy Klitemnestry, pozwalającą jej nieprzeniknienie, ale i odrębnie zaistnieć.

OŁTARZ ARTEMIDY

Ołtarz Artemidy znajduje się poza sceną. Na nim ma się dokonać ofiara. Na nim również ma objawić się nieznanne, tajemnicze oblicze bogini. Ku niemu nieuchronnie, wręcz fatalistycznie, zmierza intryga sztuki. To właśnie on ma rozładować dramatyczne napięcie, którego od początku tekstu pełna jest nawet przyroda (293), które narasta w komnatach wódzów, żołnierskich kantynach i barach, pod namiotami żeglarzy, a także w świadomości osób dotkniętych przeznaczeniem Ifigenii.

Brandstaetter uniwersalizuje przestrzeń dramatycznego oczekiwania.

CHÓR

Żołnierze piją kwaśne wino
W kantynach i barach,
Pełnych tytoniowego dymu,
I uganiają za portowymi dziewczkami,
Które błogosławiąc milczenie morza,
Oddają się Achajom
Za parę nylonowych (podkr. D. K.) pończoch.

(s. 294)

Trudno byłoby przypisać tak realizowanej uniwersalizacji znaczenie sakralne. Zabieg ten należy umieścić tam, gdzie tekst *Śmierci na wybrzeżu Artemidy* poszukuje strefy znaczeń przekraczających mitologiczną historię i bezpośrednio, chrześcijańskie odwołania (w rodzaju zestawienia: Agamemnon – Ifigenia, Abraham – Izaak), by formułować istotne treści egzystencjalne, wplątane w historyczny i religijny kontekst. Zatem to, co uniwersalizowane w tekście sztuki, nie poddaje się ani kluczowi mitologicznemu, ani interpretacji ogólnoreligijnej czy dogmatyczno-partykularnemu wykładowi. Tak sformułowany wniosek odpowiada może nazbyt szerokiemu – ale przekonywającemu – pojmowaniu katolickiej powszechności i dotyczy zasad uniwersalizowania obowiązujących w całym dramacie.

Narastaniu czekania towarzyszy ewolucja związanej z nim przestrzeni. Wódzowie, żołnierze i żeglarze przebywają w typowych dla siebie, charakteryzujących ich miejscach. Nie wiedzą, dlaczego nie mogą odpłynąć ku Troi. Sprawę tę, co oczywiście nie jest bez znaczenia dla sakralności tekstu, wyjaśnia kapłan Kalchas. Skoro „wszystko jest mową bogów” (s. 294), jedynie on potrafi odpowiedzieć na pytanie, dlaczego „milczą

ptaki i milczą fale Euriposu" (s. 293). Kwestia zostaje wyjaśniona dzięki złożeniu odpowiednich ofiar. Rytuał odbywa się w specjalnym miejscu:

Nie wiem, co było dalej.
Ale widziałem Agamemnona,
Jak wybiegł z namiotu Kalchasa,
Krzyżąc.

(s. 294–295)

Cytowane słowa wypowiada Chór. To on, potwierdzając swoją pierwotną, kultową funkcję, relacjonuje czynności liturgiczne kapłana, który:

(...) odziany w powłóczyście szatę,
Złożył bogom ofiarę
Z baranka o złotych rogach.
Uważnie badał ruchy dymiących jelit
I rysunek naczyń krwionośnych na wątrobie
Martwego zwierzęcia.

(s. 294)

Z drugiej jednak strony Chór znajduje się poza namiotem Kalchasa, kiedy krzyżąc, wybiega stamtąd Agamemnon.

W momencie, gdy nie tylko wiadomo, dlaczego Grecy nie mogą odpłynąć ku Troi, ale znany jest również sposób przezwyciężenia istniejącej sytuacji, rozpoczyna się właściwa intryga sztuki. Zaraz potem pojawia się omawiana już modlitwa Agamemnona przed posągami Artemidy. Wszystko, co wydarzy się później, zmierza ku ołtarzowi, na którym ma umrzeć Ifigenia.

Od momentu, gdy po rozmowie z Agamemnonem córka Klitemnestry zostaje sama, zdecydowana na śmierć, słowo „ołtarz” powtarza się siedmiokrotnie. Poza tym raz występuje ono w tekście pobocznym. Po raz pierwszy wymienia je Chór w pieśni, „orfickiej” modlitwie:

O, głowo Orfeusza
O zamkniętych powiekach,
Czuwaj nad Ifigenią,
Wstępującą na ołtarz (...)

(s. 351)

Drugi raz pada ono wówczas, gdy na scenę powraca Agamemnon, do którego Chór Dziewcząt w związku z Ifigenią mówi:

Weź ją za rękę
I ostrożnie zaprowadź
Ku ołtarzowi (...)

(s. 353)

Klitemnestra wobec milczącego Chóru, nieświadoma tego, co dzieje się z jej córką, słysząc muzykę, wypowiada je po raz trzeci:

Ten śpiew dochodzi od strony ołtarza.
(s. 354)

Powraca ono znowu, kilkakrotnie, gdy Chór podejmuje rozmowę z żoną Agamemnona:

KLITEMNESTRA

Gdzie jest moja córka!?

CHÓR

Tam jest.

KLITEMNESTRA

Gdzie?

CHÓR

U stóp ołtarza.

KLITEMNESTRA

Tam!? U stóp ołtarza!?

CHÓR

Tak. Klitemnestro.

KLITEMNESTRA (*krzyczy*)

Kto porwał moją córkę!?

Kto zawlókł ją przed ołtarz!?

Zbrodniarze! Zbrodniarze!

Rozpycha Chór i chce biec ku ołtarzowi

(s. 355)

Po raz ostatni w tekście dramatu słowo „ołtarz” pada w kwestii Chóru opisującego to, co za sceną z udziałem Kalchasa i Agamemnona dzieje się z Ifigenią:

CHÓR (*patrzy w głąb sceny*)

Kalchas skronie dziewczyny

Uwieńczył przepaską,

A teraz bierze do ręki misę

Z ofiarną wodą

I skrapia ołtarz (...)

(s. 356)

Brandstaetter, przedstawiając dzieje Ifigenii, sięga do historii Orfeusza, którego głowa „o zamkniętych powiekach” ma czuwać nad Ifigenią „wstępującą na ołtarz” (por. s. 351). Eurydyka została już ponownie i bezpowrotnie utracona. Menady z orszaku bakchicznego rozerwały na strzępy ciało króla-śpiewaka. Jego martwa głowa, która wpadła do rzeki i płynie w stronę Lesbos, powtarza imię żony. Przywołanie tych wydarzeń nie wydaje się służyć tworzeniu religijnego, orfickiego kontekstu dla historii mykeńskiej księżniczki. Tragedia Orfeusza i Eurydyki może być raczej traktowana jako paralelna wobec tragedii Ifigenii. O podobieństwie, o zasadności porównywania (przy świadomości nieprzekraczalnych różnic) decyduje jeden fakt. Orfeusz uratował swą żonę, by potem nieod-

wracalnie ją stracić. Relacja między Agamemnonem i Ifigenią opiera się na wielopłaszczyznowym napięciu między wzajemnym traceniem się i odzyskiwaniem. Skazana na śmierć księżniczka zdaje się być ocalona, także dla króla Myken, gdy Klitemnestra ujawnia, iż nie jest on ojcem jej córki. Ifigenia rezygnuje jednak z szansy ratunku. Decyduje się na śmierć. W ten sposób Agamemnon traci ją jako osobę, ale odzyskuje jako dziecko. Artemida żąda przecież życia jego córki. A decyzja Ifigenii jest przede wszystkim konsekwencją identyfikacyjnego wyboru, jakiego dokonała ona między Ajgistosem i Agamemnonem. W historii Orfeusza i Eurydyki słowa „utracić” i „odzyskać” są właściwie jednoznaczne. Dramat, który rozegrał się w Aulidzie, z odzyskaniem łączy utratę, z utratą odzyskanie. Utracić córkę, by odzyskać osobę. Utracić osobę, by odzyskać córkę. Mieć na płaszczyźnie osobowej. Tracić na płaszczyźnie rozleglejszej niż rodzinna. Nie ulega wątpliwości, że relacja między Agamemnonem a Ifigenią nie ogranicza się do wymienionych tu obszarów. Jeśli bowiem można zaakceptować i traktować jako wiarygodną sytuację taką, gdy ktoś skazany na śmierć zostaje ocalony, to przecież **przynależność do rodziny**, przekraczająca kryterium więzów krwi, wymaga uściśleń precyzujących coś, co w odniesieniu do *Śmierci na wybrzeżu Artemidy* wolno chyba nazwać nie tyle procesem „adopcyjnym”, ile wręcz „światopoglądowo” identyfikacyjnym. Określenie obszaru owej identyfikacji jest sprawą kluczową dla opisanie relacji Agamemnon – Ifigenia oraz dla weryfikacji domniemania chrześcijańskiego (bo już przekraczającego ogólność pojęcia sacrum) charakteru sztuki. Ifigenia mówi Agamemnonowi:

Jestem do ciebie podobna
Przyjrzyj mi się, ojcze.
Mamy te same oczy i to samo spojrzenie,
Niecóż zdziwione i smutne.
To nie jest dumne spojrzenie gospodarzy,
Ale spojrzenie gości,
Którzy nie czują się dobrze w obcym domu (...) (podkr. D. K.)
(s. 347)

Nie chodzi o to, by cytować Biblię czy jakiegokolwiek inne źródła wskazujące na pielgrzymi charakter egzystencji widzianej z punktu widzenia chrześcijaństwa. Nie ma też potrzeby odwoływać się do słów Jezusa o prawdziwej rodzinie⁶. Przywołany fragment dramatu odwołuje się do

⁶ „Tymczasem nadeszła Jego Matka i bracia i stojąc na dworze, posłali po Niego, aby Go przywołać. Właśnie tłum ludzi siedział wokół Niego, gdy Mu powiedzieli: *Oto Twoja Matka i bracia na dworze pytają się o Ciebie*. Odpowiedział im: *Któż jest moją matką i [którzy] są braćmi?* I spoglądając na siedzących dokoła Niego rzekł: *Oto moja matka i moi bracia. Bo kto pełni wolę Bożą, ten mi jest bratem, siostrą i matką*” (Mk 3, 31–35). Por. Mt 12, 46–50 oraz Łk 8, 19–21.

kategorii przestrzennych, mówi o domu, miejscu naznaczonym przez literaturę i religię w specjalny sposób. Wszystko to z punktu widzenia *Śmierci na wybrzeżu Artemidy* jest o tyle ważne, o ile dotyczy działających w sztuce postaci. Ifigenia, przywołując motyw obcego domu, traktując swoją śmierć jako spełnienie obowiązku przywracania ładu między bogami a ludźmi (por. s. 350), nie tylko powtarza twierdzenie wybranego przez siebie ojca o świecie podobnym do labiryntu (por. s. 305), ale pozwala powiązać je z brakiem poczucia zadomowienia, powodowanym niezaspokojoną potrzebą ładu, której grecki świat mitologicznych bóstw sprostać nie mógł.

Wybór Ifigenii: oto mój ojciec, wybór osoby, rodziny, wybór dokonywany na płaszczyźnie, którą nazbyt wąsko i aemocjonalnie można nazwać światopoglądową, nie jest rezultatem chłodnej, intelektualnej spekulacji. Ma wszelkie znamiona decyzji personalistycznej, czyli podmiotowej zarówno w wymiarze intro- jak i ekstrawertycznym. Ifigenia, wybierając, realizuje zarazem działania autokonstytytywne: jestem taka, jakie są podejmowane przeze mnie decyzje, oraz identyfikacyjne: jestem podobna do Agamemnona tak, jak:

(...) nie mogę odnaleźć
Żadnego szczegółu, który by przypominał
Obecność Ajgistosa w moim ciele (...)
(s. 345)

Ostateczne uwiarygodnienie postępowania Ifigenii oraz Agamemnona w planie osobowym, „rodzinnym” i „światopoglądowym” ma wymiar egzystencjalny. Księżniczka umiera. Zabrzmi to bezdusznie, ale wątpliwości związane z tym faktem nie mają znaczenia⁷. Król godzi się na tę śmierć.

„Pisząc dramat o Ifigenii (...), który uważam za jedną z najlepszych swoich sztuk, nagle sobie uświadomiłem, że właściwie problem jest szalenie biblijny”⁸ – wyznał niegdyś w rozmowie z Andrzejem Bernatem Roman Brandstaetter. Sięgnąć do Biblii w związku ze *Śmiercią na wybrzeżu Artemidy* oznacza trafić nieuchronnie na historię ofiarowania Izaaka.

Weź ją za rękę
I ostrożnie zaprowadź
Ku ołtarzowi (...)
(s. 353)

⁷ Nie lekceważę tego, że według jednej z wersji mitu (znanej Eurypidesowi, vide *Ifigenia w Taurydzie*) Artemida ocaliła mykeńską księżniczkę, przenosząc ją do dzisiejszego Krymu, czyli Tauridy. Chcę jednak przede wszystkim zaakcentować determinację córki i ojca godzących się na wymaganą ofiarę.

⁸ Na skrzyżowaniu dwóch kultur. Rozmowa z R. Brandstaetterem, „Nowe Książki” 1981, nr 21, s. 5.

Właśnie tak Chór Dziewcząt mówi do ofiarowującego Ifigenię Agamemnona. Skonfrontowanie dziejów córki Klitemnestry z losem Izaaka oznacza przyłożenie biblijnej miary do greckich wydarzeń. Ofiara Abrahama należy do tych faktów Starego Testamentu, które budzą największe zainteresowanie. Wśród interpretujących ją komentarzy warto wymienić pracę Sorena Kierkegaarda – filozofa bliskiego Brandstaetterowi⁹ – zatytułowaną *Bojaźń i drżenie*. Literaturę piękną niech reprezentują fragmenty tetralogii Tomasza Manna *Józef i jego bracia*. Dobrze byłoby również wspomnieć opowiadanie Jerzego Zawieyskiego *Dno studni niepamięci*¹⁰. Z bogatej ikonografii dotyczącej ofiarowania Izaaka, obok prac Caravaggia, Rubensa czy Tycjana, można wyeksponować obraz Rembrandta i to nie tylko ze względu na wizualne podobieństwo między tym, co on przedstawia, a sposobem, w jaki Kalchas składa ofiarę z Ifigenii w dramacie Brandstaettera.

Robert Graves i Raphael Patai w książce *Mity hebrajskie* konfrontują próbę, której Bóg poddał Abrahama, z mitologią grecką. Przywołują kadmejską opowieść o królu Atamasie z Beocji, który poślubił królową Nefełę z Pelionu. Miał z nią syna imieniem Friksos, a następnie z rywalką Nefełę, Kadmejką Ino, spłodził Melikertesa. „Dowiedziawszy się o tym, Nefele przeklęła Atamasa i Melikertesa, zaś Ino w odwecie wywołała głód w kraju, potajemnie wysuszając ziarno, po czym przekupiła kapłankę Apollina i kazała jej obwieścić, że kraj odzyska urodzaj tylko wówczas, gdy Atamas złoży w ofierze syna Nefele, Friksosa (...). Kiedy Atamas chwycił za nóż ofiarny, zjawił się znieca Herakles i powstrzymał go, wołając: *Mój ojciec, Zeus, król nieba, gardzi ofiarami z ludzi! Wówczas ukazał się baran o złotym runie, którego zesłał Zeus. Friksos, dosiadłszy jego grzbietu, umknął do Kolchidy, gdzie dobrze mu się wiodło*”¹¹. Autorzy *Mitów hebrajskich* wspominają jeszcze, w związku z Abrahamem i Izaakiem, Kreteńczyka Idomeneusa, który – zaskoczony przez burzę – w drodze powrotnej spod Troi ślubował Posejdonowi w zamian za ocalenie złożyć w ofierze pierwszą spotkaną osobę. „Tak się złożyło, że był nią jego syn czy też, jak twierdzą inni, córka. Już miał dopełnić ślubu, gdy zaraza nawiedziła kraj i przerwała ofiary”¹². Leukos – uzurpator, kochanek żony Idomeneusa, miał teraz wszelkie powody, by skazać go na wygnanie.

Historia Atamasa pojawia się w *Mitach hebrajskich* jako opowieść paralelna wobec ofiarowania Izaaka. Mit o kretańskim królu ma natomiast uza-

⁹ Por. *ibidem*, s. 7.

¹⁰ Jak Kierkegaard należy do koalicji filozofów, wobec których Brandstaetter przyznaje się do intelektualnego pokrewieństwa, tak Tomasz Mann reprezentuje dla Zawieyskiego artystyczne spełnienie wszelkich możliwości tkwiących w prozie powieściowej.

¹¹ R. Graves, R. Patai, *Mity hebrajskie*, przeł. R. Gromacka, Warszawa 1993, s. 185–186.

¹² R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1982, s. 599.

sadniać tezę mniej więcej równoczesnego „znenawidzenia” przez Greków i Hebrajczyków ofiar z ludzi, czego dodatkowym potwierdzeniem ma być fakt, iż woleli oni wierzyć, że Ifigenia „została zastąpiona przez sarnę, kiedy już miano ją zgładzić na Aulidzie”¹³.

Kiedy konfrontuje się los Abrahama i Izaaka z tragedią Agamemnona i Ifigenii, nieuzasadnione jest ograniczanie się do korzystania z bogactwa biblijnego kontekstu czy mitologicznych wariantów, które przy badaniu intrygi dramatu mogłyby służyć uzasadnieniu takich, a nie innych wyborów Brandstaettera. Porównując, warto wyeksponować jeszcze jedną, inną kwestię, tym bardziej że wydaje się ona istotna przy próbie określenia charakteru sakralności urzeczywistnionej w *Śmierci na wybrzeżu Artemidy*.

Abraham to mąż sprawiedliwy, ojciec wiernych. Złożenie przez niego Izaaka w ofierze nie jest w żadnym wypadku karą. Inaczej rzecz ma się z Agamemnonem. Czy rzeczywiście inaczej? Graves podaje: „Niektórzy twierdzą, że Agamemnon po ustrzeleniu jelenia z dużej odległości zawołał: *Artemida nie potrafiłaby lepiej*; inni, że zabił jej świętą kozę; jeszcze inni, że obiecał, iż złoży jej w ofierze najpiękniejsze stworzenie urodzone w tym roku w jego królestwie, a była nim Ifigenia; niektórzy wreszcie twierdzą, że ojciec jego, Atreus, nie oddał bogini złotego jagnięcia, które jej się należało”¹⁴. Wersja Brandstaettera jest następująca:

AGAMEMNON

Nie wiem, czy kiedykolwiek zabiłem
Łanię Artemidy, poświęconą księżycowi.
Nie wiem.
Ale bogowie mają lepszą pamięć od ludzi.
Jeżeli twierdzą, że zgrzeszyłem,
Posłusznie ciężar grzechu biorę na me barki.
Wola bogów jest moją wolą.
Takie jest prawo bogów
I taki jest mój obowiązek.

(s. 317)

Agamemnonowe „nie wiem”, a zwłaszcza związane z nim wyznaczenie bezprzykładnego posłuszeństwa bogom, niweluje w dużym stopniu różnice między Abrahamem i mykeńskim królem. Pozwala współmiernie ich porównywać. Nadaje postaci Agamemnona znamię szczególnego, sakralnego heroizmu. Widać to wyraźnie, gdy przyjrzymy się obu ojcom z punktu widzenia ich wiedzy o Tym, który domaga się życia ich dzieci. Abram zna swojego Boga. Boga, który obiecał mu ziemię i potom-

¹³ R. Graves, R. Patai, *Mity hebrajskie*, op. cit., s. 186.

¹⁴ R. Graves, *Mity greckie*, op. cit., s. 550.

stwo. Zawarł z nim przymierze. Nadał mu nowe imię. Pozwolił Abrahamowi, co w Biblii jest wydarzeniem bez precedensu, targować się ze sobą wtedy, gdy postanowił zniszczyć Sodomę (por. Rdz 18, 20 i n.). Agamemnon jest w sytuacji o wiele trudniejszej. Sprawia wrażenie osoby nie mieszczącej się ze swoją wiarą w obrębie świata podporządkowanego olimpijskim bóstwom. Szuka sankcji rzeczywistości w sferze prawd, reguł i przeznaczeń przekraczających mitologiczną konwencję. Nie można przecież powiedzieć, że wydaje swoją córkę na śmierć wyłącznie lub przede wszystkim ze względu na Artemidę (nawet nie jest pewien, czy zabił jej łąnię poświęconą księżycowi). Nie wystarcza mu ład proponowany przez Zeusa, Posejdon, Hadesa. Agamemnon po prostu przerasta swoich bogów o głowę. On jest zbyt „chrześcijański”, oni – nazbyt olimpijscy. Król Myken traktuje wydarzenia rozgrywające się w Aulidzie jako przekraczające swym znaczeniem wyprawę trojańską, a nawet życie Ifigenii. Istotna i warta ofiary jest dla niego owa mądra równowaga łącząca los człowieka z losem bogów (por. s. 333). On swą dramatyczną decyzją stwarza ją – nową, nieznaną starożytnej Grecji, chrześcijańską, bo zobowiązującą do absolutnego zaufania i bezwzględnej pokory wobec Boga. Heroizm Agamemnona polega także na tym, że nie miał żadnych podstaw spodziewać się jakiegokolwiek olimpijskiej odpowiedzi na to, co uczynił. Innymi słowy, król Myken jednostronnie konstruuje równowagę między ziemią i niebem. Człowiek proponuje bogu, ponosząc najdramatyczniejsze tego konsekwencje, relację dotąd niepraktykowaną. Bóg odpowiada. Bóg się zmienia. Człowiek uczy boga. Artemida przyjmuje ofiarę.

W Agamemnonie tkwi pragnienie sensu spełniającego się w egzystencji, posiadającego transcendentne uzasadnienie, urzeczywistniającego się w więzi Boga i człowieka. Nie jest on jednak zamkniętym w kości słoniowej teologiem czy ideologiem. Zawsze pozostaje wiarygodny jako osoba, także jako ojciec. Zapewne brzmi to paradoksalnie, ale można przecież przyjąć, że miłość między Agamemnonem a myślącą tak samo jak on Ifigenią zarazem potwierdza nierealne do zaspokojenia przez Olimp pragnienie ładu oraz je rekompensuje. Kto wie, czy postawa męża Klitemnestry wobec mitologicznych bogów oraz jego niezwykle, choć rzeczywiste, ojcostwo nie są owymi równie potężnymi siłami, których zderzenia wymaga klasyczne pojęcie tragizmu. W każdym razie napięcie istniejące między obiema stronami konfliktu znajduje swoje spełnienie na ołtarzu.

Kiedy Chór Dziewcząt zwraca się do Agamemnona, mówiąc o Ifigenii:

Weź ją za rękę
I ostrożnie zaprowadź
Ku ołtarzowi,
Ale nie wzywaj jej po imieniu
(s. 353),

słowa te stają się istotne dla charakteru sakralności dramatu, a zwłaszcza wers ostatni, owo „nie wzywaj jej po imieniu”, zasługuje na uwagę.

Po pierwsze: Chór Dziewcząt chce ukryć, kim jest osoba składana Artemidzie na ołtarzu, ponieważ wie, że to nie jej domagała się bogini.

Po drugie: czy w związku z cytowaną kwestią nie wydaje się uzasadnione domniemanie istnienia w świecie przedstawionym dramatu Brandstaettera wiary, przeczucia lub nawet przeświadczenia o istnieniu porządku nadrzędnego wobec olimpijskich bogów, porządku, który niekoniecznie musi być zamknięty w tym, co po łacinie zwie się fatum i co grecka mitologia spersonifikowała w Kloto, Lachezis i Atropos. Czyż można bowiem mówić o mądrej równowadze, o harmonii uczuć i porządku serca między człowiekiem a bogami starożytnej Grecji? Jednak w imię takiego właśnie ładu ma umrzeć Ifigenia. Agamemnon ostatecznie śmierci tej się nie przeciwstawia.

Jest jeszcze związane z ołtarzem, ze składaną na tym ołtarzu Ifigenią pełne macierzyńskiej rozpaczki wołanie Klitemnestry:

Gdzie jest moja córka!?

(...)

Kto porwał moją córkę!?

Kto zawłókł ją przed ołtarz!?

Zbrodniarze! Zbrodniarze!

(s. 355)

Ono narasta. Najpierw jest nieświadome biegu wydarzeń stwierdzenie: „Ten śpiew dochodzi od strony ołtarza” (s. 354), potem, poprzez ujawniające prawdę słowa Chóru, urywane matczyne pytania, wreszcie napięcie sceny spełnia się w nieokiełznanym krzyku powstrzymywanej przez Chór, wyrywającej się w stronę ołtarza Klitemnestry. Później następuje już tylko relacja z tego, co dzieje się w głębi sceny. Żona Agamemnona mówi jeszcze o tym, że Artemida przyjęła ofiarę „na przekór prawdzie” (s. 357). Chór nie potrafi odpowiedzieć jej na pytanie, dlaczego tak się stało. Trudno jednak ostatecznie ustalić, czy Ifigenia z dramatu Brandstaettera zginęła na ołtarzu, czy została ocalona i przeniesiona na Krym. Nie ma również wystarczających podstaw, by odpowiedzieć na pytanie, czy bogini została oszukana, czy było jej wszystko jedno, kogo złożono na ołtarzu, czy może Artemida wychyliła się poza ramy olimpijskich zachowań, reagując w ten sposób na postępowanie Agamemnona i jego córki, przyjmując proponowany przez nich model powiązań nieba z ziemią. Istnieje jeszcze i taka ewentualność, że bogini musiała się po prostu podporządkować jakiejś nadrzędnej racji (nawet spersonifikowanej), egzekwującej bezwzględnie nadprzyrodzone konsekwencje ludzkich wyborów. Powyższa opcja, zakładająca, iż tak samo nad losem postaci dramatu jak i nad domagającą się ofiary boginią czuwa Bóg (lub chociażby bogowie, pra-

gnący wielokrotnie cytowanej mądrej równowagi, harmonii uczuć i porządku serca, czyli po prostu miłości między sobą i człowiekiem), nadaje sakralności tekstu chrześcijańską tożsamość.

CHÓR

Boskość tak długo
Jest niepełna i niedoskonała,
Dopóki nie złączy się
Z człowieczeństwem,
Które jest jej nieodłączną częścią.
(s. 338)

Zacytowanych słów Chóru nie da się ograniczyć do funkcji swoiście profetycznej – zapowiedzi Wcielenia. Dopełnia je inna kwestia tej samej osoby dramatu, kwestia określająca właściwy temat sztuki:

Wszystko, co boskie,
Tęskni za człowieczeństwem,
Wszystko, co ludzkie,
Tęskni za boskością.
Jest to niedocieczona zagadka stworzenia,
Która wywodzi się z owych koczowniczych nocy,
Gdy samotny Bóg, unosząc się nad ziemią,
Stworzył człowieka, albowiem pragnął w nim ujrzeć
Swoje odbicie. Od tej pory w tej nieustannej
Wymianie wartości między niebem i ziemią
Jest cały sens naszego istnienia.

(s. 339)

Fragment ten bliski jest Biblii. Określona przez miłość relacja Bóg – człowiek była już omawiana. Oto pozostałe, zawarte w cytacie „chrześcijańskie” znaki:

– „Koczownicze noce” w tekście dotyczą Boga. Nie sposób jednak zapomnieć i pominąć w związku z nimi koczowniczego rodowodu ojca Izaaka i ojca wiary – Abrahama. Naród wybrany też był plemieniem koczowniczym i nie jest to jedynie kwestia trybu życia, ale przede wszystkim historii zbawienia, *vide* czterdziestoletnia podróż z Egiptu do Ziemi Obiecanej. Wreszcie sprawa pielgrzymiej (zatem swoiście koczowniczej) kondycji każdego, dla kogo ten świat nie jest domem, czyli także chrześcijan.

– „Samotny Bóg, unosząc się nad ziemią, stworzył człowieka na swój obraz i podobieństwo.” Bóg z tekstu Brandstaettera jest o tyle bardziej samotny (monoteistyczny), o ile pojawia się w tekście, którego wewnętrzny świat jest podporządkowany licznemu zastępowi bóstw i wszelkich stworzeń odbiegających od ludzkiego standardu ontologicznego.

Jeszcze tylko dwa cytaty, by nie mnożyć oczywistości.

Cytat pierwszy: „Na początku stworzył Bóg niebo i ziemię. A ziemia była pustkowiem i chaosem; ciemność była nad otchłanią, a Duch Boży unosił się nad powierzchnią wód” (Rdz. 1, 1–2).

Cytat drugi: „Potem Bóg rzekł: uczynimy człowieka na obraz nasz, podobnego do nas (...). I stworzył Bóg człowieka na obraz swój. Na obraz Boga stworzył go” (Rdz. 1, 26–27).

Śmierć na wybrzeżu Artemidy nie jest tekstem o wojnie trojańskiej, o trudnościach, które trzeba było przezwyciężyć, by uwolnić żonę Mene-laosa. „Wszak wiemy, że Parys nie porwał Heleny” (s. 303). Schemat dynamiczny tragedii – to, co nadaje jej wyraźny kierunek, obejmując postaci, ruchy wprowadzające je w określone sytuacje, znaczenia – sprowadza się do poszukiwania i tworzenia przez człowieka takiej więzi z Bogiem, którą można by nazwać (korzystając z pojęć chrześcijaństwa) miłością doskonałą, czyli taką, dla której człowiek gotów jest na śmierć, tak samo jak – i tu ryzykownie przekraczam granice tekstu – gotów jest na nią Bóg.

Jeszcze jedna rzecz wydaje się warta zapisania w związku z interakcją, która miała miejsce w Aulidzie między Bogiem i człowiekiem. Brandstaetter w cytowanej już rozmowie z A. Bernatem wyjawia: „Z tomizmem jestem na bakier. Mnie odpowiada ta linia egzystencjalna od św. Augustyna poprzez Pascala. Następnie Kierkegaard, dalej Gabriel Marcel, z którym czuję duże pokrewieństwo intelektualne”¹⁵. Wybrani przez Brandstaettera filozofowie oraz tekst interpretowanego dramatu wskazuje na chrześcijaństwo pełne egzystencjalnego lęku, nie tyle wątpliwości, ile pewności, że wiara stanowi wybór skazany na brak materialnie uwierzytelniającego potwierdzenia. Chrześcijanin św. Augustyna, Pascala, Kierkegarda, Marcela – tak jak Agamemnon – aż nazbyt często zostaje sam z trudnym, nieweryfikowalnym przeświadczeniem o istnieniu ładu, o sensowności wydarzeń, które mają miejsce między ludźmi, które zdarzają się między Bogiem i człowiekiem.

PRZESTRZEŃ WYDARZEŃ METAFIZYCZNYCH

Obok przestrzeni realnej zdarzeń fizycznych, rozgrywających się na scenie i poza nią, pojawia się w *Śmierci na wybrzeżu Artemidy* przestrzeń wydarzeń metafizycznych. Już samo określenie „przestrzeń wydarzeń metafizycznych” budzi pewne wątpliwości. Nie muszą one dotyczyć tego, że przestrzeń dramatu sakralnego lub chrześcijańskiego powinna być meta-

¹⁵ Na skrzyżowaniu dwóch kultur. Rozmowa z R. Brandstaetterem, loc. cit.

fizyczna. Zresztą nawet zgoda na powyższe założenie (wszystko metafizyczne) nie oznacza, by zupełnie nieuzasadnione było wyodrębnienie tego miejsca albo tych miejsc, w których spełniają się wydarzenia metafizyczne. Rzeczywisty problem dotyczy tego, że w dramacie Brandstaettera profetyczne wydarzenie metafizyczne, czyli wizyta Ifigenii w świątyni, może być traktowane jako doświadczenie psychiczne o charakterze projekcji pojawiającej się chociażby na tle lękowym. W wypadku tekstu *Śmierci na wybrzeżu Artemidy* trudno jest oddzielić kategorycznie przestrzeń relacjonowanych wydarzeń metafizycznych od przestrzeni doświadczeń psychicznych. Z jednej strony Ifigenia mówi:

(...) zdało mi się, ojczy (podkr. D.K.)
Że Artemida szybkim ruchem głowy
Ku mnie się zwraca i z napiętej struny
Wypuszcza strzałę, która w moje czoło
Celnie uderza.

(s. 301),

a nieco dalej dodaje:

Podniosłam powieki.

(s. 301)

Z drugiej jednak strony to, co się tylko zdawało, co działo się jedynie pod zamkniętymi powiekami, co wreszcie bezsprzecznie się nie wydarzyło (uderzenie strzałą w czoło), wszystko to ma wymiar profetyczny.

Jeśli próbuje się odpowiedzieć na pytanie, dlaczego Brandstaetter zrezygnował z bezpośredniego przedstawiania tego, co metafizyczne, trzeba najpierw stwierdzić, że prezentacja wydarzenia dokonana pośrednio (w relacji) służy przenikaniu się rzeczywistości metafizycznej z psychiczną. Łączy Boga i człowieka. Uwewnętrzniając doświadczenie sacrum, paradoksalnie uprawdopodobnia je, umieszcza w kontekście tekstowych wariantów relacji nieba z ziemią. Podobne rozwiązania nie muszą wynikać z obawy, że osoby lub rzeczy (zwłaszcza nadprzyrodzone), pojawiając się na scenie, uzyskują sankcję ontologiczną, stają się (choćby rzeczywiście nic nie przemawia za tym, by w tak mało przekonujący sposób Brandstaetter chciał potwierdzać ich istnienie, trwonić Agamemnonowy wizerunek Boga). Chodzi raczej o zwrócenie uwagi na konsekwencję ujawniania transcendencji w *Śmierci na wybrzeżu Artemidy*. Nie są tu praktykowane spektakularne manifestacje bóstw. Jeśli objawienie Artemidy zostało przeniesione w przestrzeń teatralną E. Souriau, to nie dlatego, że bogini na przykład nie odpowiada teologicznym przekonaniom Agamemnona i Ifigenii (oni nie mają przecież żadnych wymagań wobec bogów, przyjmują ich ulegle takimi, jakimi są, postępując wobec nich tak, jak wierzą i czują, że postępować powinni). Nie chodzi też o to, by jej nieobecność przysparzała miejsca domniemanej (por. s. 76–77) po-

tędze transcendentnej, niemożliwej do jawniejszej prezentacji tak samo z powodu tajemniczej nieokreśloności, jak i obowiązujących w tekście dramatu mitologicznych reguł funkcjonowania bóstw. Ważniejszy jest inny powód – generalnej natury, związany z egzystencjalnym, personalistycznym charakterem sztuki, stymulującym takie epifanie, które przy zachowaniu transcendentnego wymiaru bóstwa czy Boga jako cel, a nawet miejsce, wybierają osobę. Egzystencjalny rys tekstu wymaga też takiego manifestowania transcendencji, które akcentowałoby tragiczną odpowiedzialność osoby za podejmowane decyzje i wynikające z nich działania. Najważniejszą jednak sprawą zdaje się programowa wręcz wstrzemięźliwość Brandstaettera wobec przekraczania progu tajemnicy, jaką jest Bóg. Wstrzemięźliwość ta mieści się w przywoływanej już augustiańskiej, pascalskiej tradycji filozoficznej. Stanowi ważny element wiary Agamemnona, określającej sakralny świat dramatu. W każdym razie i ten fragment przestrzeni *Śmierci na wybrzeżu Artemidy*, który wariantowo został nazwany przestrzenią wydarzeń metafizycznych i przestrzenią doświadczeń psychicznych, poddany jest oddziaływaniu sacrum uobecnionego na scenie w dużej mierze dzięki greckiej bogini łowów, której niedocieczone postępowanie może być komentowane także z chrześcijańskiego punktu widzenia.

PRZESTRZEŃ SFUNKCJONALIZOWANA

Całość nazwaną przestrzenią dzieła teatralnego tworzy nie tylko to, co ma miejsce na scenie i poza nią i posiada status fizyczny, metafizyczny czy psychiczny. Przestrzeń dzieła teatralnego stanowią także pojawiające się w kwestiach osób dramatu najróżniejsze w swym charakterze i funkcji odwołania do wszystkiego, co z rozmaitych przyczyn można nazwać miejscem. Przestrzeń pojawiająca się w ten sposób jest konkretna: dwór faraona (s. 304) wspomniany przez Ifigenię; sklepy Aulidy (s. 306, 310), w których robi ona zakupy. Konkretność takiej przestrzeni posiada różny stopień nacechowania. Na przykład Mykeny, królestwo Agamemnona, to „droga poganiaczy osłów i sprzedawców jarzyn” (s. 307–308), którą codziennie mąż Klitemnestry chodził z Ifigenią; to „sadzawka” (s. 347), dzięki której przeznaczona na ofiarę księżniczka rozpoznała swoje podobieństwo do Agamemnona – to po prostu przestrzeń szczęśliwej pamięci, nabierająca specjalnego znaczenia wobec zbliżającej się ofiary na ołtarzu Artemidy.

W dramacie występuje także funkcjonalna przestrzeń metaforyczna. Służy ona między innymi charakterystyce postaci. Twarz króla Myken, błagającego boginię, nazwano „pustynią” (s. 319). Tę samą twarz Ifigenia opisuje w następujący sposób:

Piękny jest Agamemnon
O czole łagodnie opadającym
Ku czarnym oczom jak wzgórze
Ku brzegom jeziora.

(s. 345)

Równocześnie, wodząc palcami po swoim obliczu „jak po odległym krajobrazie”, Ifigenia nie może odnaleźć „żadnego szczegółu, który by przypominał obecność Ajgistosa w jej ciele” (s. 345), Ajgistosa, postrzeganego przez nią jako „podmiejski śmietnik” (s. 346). Kiedy indziej Agamemnon porównuje siebie do korabia płynącego „po burzliwym morzu między mieliznami, z których każda grozi innym niebezpieczeństwem” (s. 334). Natomiast Chór wyłaniający się z mgły, błędzący po polach (por. s. 336), opisując Ifigenię, odnajduje w niej „smutek młodej winnicy” (s. 340).

Metaforyczna funkcja odwołań do rozmaitych miejsc służy także opisu tych elementów przestrzeni, które mają charakter zuniwersalizowany czy topiczny. Dzięki temu świat może być labiryntem (por. s. 305), „niebo (podkr. D.K.) jest głuche i puste” (s. 318), pałac staje się niemy (por. s. 336), świat pustką (por. s. 336), a ziemia to tylko obcy dom (por. s. 347). Podobnie topiczny charakter jak świat, niebo, ziemia, pałac i wspominany wcześniej dom (por. s. 71, 78) posiada w tekście Brandstaettera droga:

IFIGENIA

Piękny jest Agamemnon
O wieczornej porze,
Gdy rozmyśla nad drogami, (podkr. D. K.)
Które nie prowadzą do celu,
Bo każda z nich
Jest nieskończonym rozdrożem (...)

(s. 345–346)

W jednej z pieśni Chóru epistemologiczna funkcja drogi z poprzedniego cytatu zostaje zastąpiona zastosowaniem bardziej konwencjonalnym:

Ten, kto liczy tylko
Na same zdobycze i zwycięstwa,
Stanie u końca drogi (podkr. D. K.)
Nagi jak żebrak.

(s. 352)

Ogólnie rzecz biorąc, wymienione tutaj przywołania przestrzeni spełniają przede wszystkim trzy funkcje. Po pierwsze: uzupełniają i potwierdzają przestrzeń sceniczną (sklepy Aulidy). Po drugie: stanowią środek obrazowania służący charakterystyce osób, zdarzeń (twarz – pustynia). Po trzecie: uczestniczą w plastycznym kreowaniu światopoglądowej rzeczywistości sztuki (świat jako labirynt).

W związku z punktem trzecim należałoby jeszcze przyjrzeć się temu, co Ifigenii o śmierci mówi Chór:

Śmierci się boisz?
Przecież nie ma śmierci.
Nasze ciało jest mostem,
Kruczym mostem,
Przerzuconym przez rzekę lamentu.
Na drugim brzegu ciągnie się krajobraz
Tak piękny, że brak słów, dźwięków i kolorów,
Które by mogły powtórzyć
Jego sens i głębię.

(s. 340)

Zarówno „most” jak i „rzeka lamentu” czy „rajski krajobraz” stanowią niemal konstytutywne elementy wyrażanego w dramacie przeświadczenia dotyczącego śmierci. Niektóre spośród nich wprost nacechowane są mitologicznie: „Styks” (s. 341), „asfodelowa kraina” (por. s. 324). Inne, także wywodzące się z mitologii, mogłyby znakomicie służyć rozpoznawaniu chrześcijańskiego wymiaru dramatu. Przykładem jest Hermes pojawiający się w kwestii Chóru skierowanej nie tylko do Ifigenii:

Nie bój się śmierci.
Styks, rzeka melancholijna,
Wyływa ze źródeł,
Bijących w arkadyjskich górach (...)
Gdzie (...) Hermes codziennie wraca
Do domu z uratowaną owieczką
Na wzniesionych dłoniach.

(s. 341)

Wystarczyłoby przecież odwołać się do Łukaszowej przypowieści o zagubionej owcy (Łk 15, 4–7), do Janowego tekstu o Dobrym Pasterzu (J 10, 11–16) albo nawet do fragmentu hasła *Jezus Chrystus ze Słownika – konkordancji osób Nowego Testamentu* zatytułowanego *Pasterz*¹⁶. Lepiej jednak zachować ostrożność podczas lektury tekstu Brandstaettera. Przecież Hermes został bogiem pasterzy bydlą i owiec ze względu na swoje złodziejskie umiejętności. Niezależnie od mitologicznych żartów trzeba stwierdzić, że Brandstaetter konsekwentnie unika **chrystianizacji** starożytnej Grecji. Chrześcijański czy nawet katolicki wymiar jego antycznej dramaturgii zawiera się w uniwersalnie humanistycznym kreowaniu sakralnej rzeczywistości, budowanej z tego, co eksponuje egzystencjalną samotność i personalistyczną odpowiedzialność człowieka wobec kochającego, wymagającego i ukrytego Boga. Charakterystyczne dla *Śmierci na*

¹⁶ *Słownik – konkordancja osób Nowego Testamentu*, oprac. P. Cz. Bosak OP, Poznań 1991, s. 198–200.

wybrzeżu *Artemidy* jest to, że sakralność dramatu może być traktowana zarówno partykularnie (chrześcijaństwo), jak i uniwersalnie, czyli egzystencjalnie (z założeniem religijnego, personalistycznego kontekstu egzystencji). Właśnie tak uporządkowana została semantyczna zawartość dotyczącej śmierci kwestii Chóru:

Nie bój się śmierci.
Przecież nie ma śmierci.
Umierające nasze ciało
Jest nagle urwanym westchnieniem.
Jesteśmy tylko fragmentem liścia
Ze strzaskanej kolumny,
Którego nie potrafimy zrekonstruować.
(s. 340–341)

Brandstaetter mówi o życiu – „westchnienie”. Jest w tym i miara czasu, i miara cierpienia. Przede wszystkim jednak jest w *Śmierci na wybrzeżu Artemidy* odwaga mówienia o sprawach egzystencjalnie istotnych w sposób odwołujący się do tego nurtu chrześcijaństwa, który przyjmując wyzwanie tragiczności ludzkiego losu, decyduje się heroicznie i konsekwentnie stać po stronie Boga, ukrytego za niezrozumiałym, okrutnym światem; Boga schowanego w tajemnicy miłości upragnionej i nieznannej.

Przestrzeń *Śmierci na wybrzeżu Artemidy* jest sakralna. Każdy z jej wymiarów występujących w dramacie naznaczony został obecnością *Artemidy* oraz transcendentnego *Fatum*, które zdaje się godzić Boga i człowieka, tworząc między nimi irracjonalną, mądrą równowagę. Tożsamość owego *Fatum*, niezależnie od lojalności tekstu sztuki wobec mitologii Greków, jest chrześcijańska.

Rozdział 4

Czas
Dnia sądu
Jerzego Zawieyskiego

Dramat Jerzego Zawieyskiego *Dzień sądu* powstał w 1944 roku. Nie miał profesjonalnej prapremiery. Bywał wystawiany w amatorskich teatrach studenckich, szkolnych i seminaryjnych¹.

Gouhierowski czas intrygi sztuki mierzony jest następstwem godzin „jednego dnia, od świtu do nocy”. Dzień ten posiada konkretne usytuowanie historyczne – rok 33, ale korzysta też z dookreślającego, odnajdywanego między innymi wokół opozycji dzień – noc („koniec nocy, tuż przed świtem”) kontekstu metaforycznego, symbolicznego i archetypicznego, por.:

*Rzecz dzieje się w Jerozolimie na przestrzeni jednego dnia, od świtu do nocy – w roku 33*².

OBRAZ PIERWSZY

(...) *Jest koniec nocy, tuż przed świtem. Na stopniach świątyni leżą żebracy, którzy przybyli z daleka na święta Paschy (...)*³ (podkr. D. K.).

Najważniejsze dla weryfikacji domniemanej, chrześcijańskiej sakralności tekstu jest poszukiwanie i opis czasu, który można by wstępnie nazwać **czasem świętym**. Jego obecność nie ogranicza się do wymiaru bezpośrednio liturgicznego – święta Paschy. **Czas święty** to wewnątrztekstowy **czas absolutny** – nadrzędny wobec czasów pozostałych, ich temporalne środowisko, wartościujący punkt odniesienia.

¹ Por. Nota edytorska, w: J. Zawieyski, *Dramaty*, Warszawa 1987, t. 4, s. 151.

² Rok śmierci Jezusa podany w didaskaliach nie jest zgodny z aktualnym stanem wiedzy. Nie ma to jednak specjalnego znaczenia, ponieważ dramat nie jest nastawiony na demaskowanie powszechnych przeświadczeń. Raczej odwołuje się do nich, kreując rzeczywistość biblijnych wydarzeń (por. Daniel-Rops, *Dzieje Chrystusa*, przeł. Z. Starowieyska-Morstinowa, Warszawa 1987, s. 96–99 [oraz] *Tablica chronologiczna*, s. 6, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, op. cit.).

³ J. Zawieyski, *Dzień sądu*, w: idem, *Dramaty*, op. cit., t. 4, s. 73, 75. Kolejne cytaty pochodzące z tej sztuki będą zaznaczone przez podanie w nawiasie, bezpośrednio po przytoczonym fragmencie, numeru strony, z której pochodzi cytat.

Szczególnie istotnym znakiem chrześcijańskiej sakralności czasowej struktury *Dnia sądu* jest jej personalistyczno-egzystencjalny charakter. Modus egzystencji postaci zawiera się w typowym dla nich uorganizowaniu czasu. Natomiast personalizm dramatu ma postać niekonwencjonalną, wręcz paradoksalną, ponieważ dotyczy grup społecznych, a nie poszczególnych osób. Specyfice takiego rozwiązania towarzyszy proces indywidualizacji postaci sztuki uzależniony od ich stosunku do czasu świętego, którego akceptowanie wydobywa z bezimiennej zbiorowości, a nieakceptowanie zamyka w grupie. Inaczej, na specjalnych warunkach, funkcjonują Jezus i Piłat. Pierwszy uobecnia czas święty, personifikuje go. Drugi nie posiada własnego czasu, stoi na temporalnym progu, charakteryzuje go aksjologiczny beczas.

„Rzecz dzieje się na przestrzeni jednego dnia”, ale informacje sytuujące wydarzenia w chronologicznym porządku „od świtu do nocy” rozmieszczone są w kolejnych obrazach dramatu nieproporcjonalnie. Poprzedzające obraz pierwszy didaskalia zawierają precyzyjne uwagi dotyczące czasu intrygi: „koniec nocy, tuż przed świtem”. Tekst poboczny wprowadzający obraz drugi przede wszystkim organizuje przestrzeń⁴. Sygnał pozwalający umieścić tę scenę na czasowej osi dnia pojawia się po raz pierwszy w nieadekwatnej do kwestii ślepca Ezechiela uwadze młodego poety Marka, wypowiedzianej w obecności Piłata:

EZECHIEL

Już się stało, panie, to, o czym Jan (umiłowany uczeń Jezusa – uzup. D. K.) mówił, że wszystko zadrzy... Czy nie czujecie, jak chwieje się ziemia? Nie widzicie, że słońce jest czarne i że gwiazdy świecą czerwono na drzewach, jak kwiaty? Powietrze jest nasyczone zapachem, świeżością i światłem.

MAREK

Ranek (podkr. D. K.) jest rzeczywiście piękny, zwłaszcza tutaj w ogrodach. Ale by to odczuć, wystarczy mieć dobre powonienie i zdrowe płuca.

(s. 88-89)⁵

⁴ Por. „W ogrodach pałacowej siedziby Piłata Poncjusza. Aleja palmowa, w końcu której widać biały posąg Juliusza Cezara. Przed posągiem stoi Piłat i młody poeta Marek” (s. 84).

⁵ Por. „OBRAZ DRUGI

PIŁAT (do swojej żony Claudii): Spójrz, jaki piękny ranek (s. 92). MAREK: Ranek jest tak piękny, że trzeba zbudzić Pomfilusa! (goszczącego w Jerozolimie przyjaciela cesarza Tyberiusza – uzup. D. K.) (s. 90)

OBRAZ SZÓSTY

MAREK: Dziś z rana przechadzałem się z Piłatem po ogrodzie i spotkaliśmy ślepca (s. 127).

OBRAZ ÓSMY

EZECHIEL do Piłata: Ranek dzisiaj był bardzo piękny w twoich ogrodach” (s. 149) (podkr. D. K.).

OBRAZ TRZECI

(W domu, gdzie odbywała się Ostatnia Wieczerza. Gromada ludzi otacza Jana, młodzieńckiego ucznia Jezusa. Pośrodku, na ławie, siedzi ślepy Ezechiel.)

(s. 93)

Powiązanie obrazu trzeciego z chronologicznym, dziennym porządkiem dramatu jest wyraźnie niedookreślone. Dopiero bezpośrednio przed finałem sceny pojawia się w tekście poboczny wskazówka, z której wynika jedynie, że czas intrygi obrazu trzeciego to **dzień**⁶.

O miejscu w czasie obrazów: czwartego, piątego, szóstego i siódmego nie decydują pory dnia. Żadna spośród wymienionych scen nie zawiera informacji, które mogłyby pełnić podobną rolę jak didaskalia obrazu pierwszego („koniec nocy, tuż przed świtem”) czy kwestie Marka, Piłata i Ezechiela dotyczące urody poranka. Począwszy od obrazu czwartego, a skończywszy na siódmym (obraz ósmy funkcjonuje na innych zasadach) czas sceniczny ulega kondensacji, skupia się wokół jednej sprawy. Określa go następstwo faktów związanych z sądem nad Jezusem. Można uporządkować je w następujący sposób:

– Piłat niechętnie⁷ zgadza się wysłuchać sprawy Jezusa przedstawionej przez stojącego na czele delegacji kapłanów Kajfasza – obraz czwarty.

– Piłat przesłuchuje Oskarżonego – rzecz ma miejsce poza scenicznym mikrokosmosem, rozgrywa się między obrazem czwartym i piątym⁸.

– Piłat uznaje niewinność Oskarżonego⁹, a dowiedziawszy się o tym, że jest On Galilejczykiem, postanawia przekazać Go tetrarsze Galilei i Perei, Herodowi Antypasowi – obraz piąty.

– Herod Antypas, zwlekając¹⁰, spotyka się z Oskarżonym – między obrazem szóstym i siódmym, poza mikrokosmosem scenicznym.

⁶ Por. „Gdzieś blisko przechodzą pątnicy ze śpiewem. Wszyscy chwilę słuchają – niektórzy patrzą przez okno.)

REBEKA: To ludzie z Kafarnaum. RACHEL: Nie, to z dalszych stron... MAREK: Zasłońcie okno (zastaniają, robi się mimo dnia mroczno w izbie) (podkr. D. K.) (s. 100).

⁷ Por. „(Sala w pałacu Piłata. Schody idące w górę. Po nich zbiega Piłat...)

PIŁAT: Czego chcecie? Co znowu za zale? Jakie skargi? Mówcie **prędko** (s. 102). Mówcie jasno i zwięźle. **Nie mam czasu** (s. 104). Muszę dokładnie zbadać tę sprawę. **Nie mam teraz czasu**. Zajmę się nią za kilka dni” (s. 109) (podkr. D. K.).

⁸ Por. „OBRAZ PIĄTY

(Ta sama sala w pałacu Piłata. W godzinę później...)

CLAUDIA: (...) Widziałeś Go? PIŁAT: Widziałem. Przed chwilą odszedł, stał w tym miejscu. (po chwili) Rozmawiałem z nim” (s. 113).

⁹ Por. „PIŁAT: W każdym razie jest niewinny i nie jest obłąkany, jak podejrzewałem” (s. 113).

¹⁰ Por. „OBRAZ SZÓSTY

(Inna sala w pałacu Piłata. Sobodnie rozmawiają: Pomfilius, Marek, Herod, Herodiada (jego żona – uzup. D. K.), Claudia i Piłat. Służba z dzbanami wina co chwila napętnia opróżnione przez gości kielichy.

CLAUDIA (twardo): Tetrarcho Herodzie! On czeka” (s. 127, 129).

– Herod Antypas, uznając niewinność Oskarżonego¹¹, potwierdza wyrok Piłata; Piłat, chcąc uwolnić Jezusa, proponuje Żydom uszanowanie ich obyczaju polegającego na ułaskawianiu jednego więźnia z okazji święta Paschy; tłum pod wpływem kapłanów domaga się wydania Barabasa, oskarżonego o popełnienie mężobójstwa (por. s. 136–137); Piłat próbuje zadośćuczynić pragnieniom Tłumu, skazując Jezusa na ubiczowanie¹²; rzymski namiestnik Judei wydaje wyrok:

PIŁAT (*wolno, z trudem*)

Na kogo spadnie krew tego, co tam stoi?

KAJFASZ

Może spaść na nas, nawet na nasze syny, nawet na nasze wnuki!

TŁUM

Strać go! Ukrzyżuj! Ukrzyżuj!

PIŁAT (*w najwyższej męce*)

Dobrze. Zapamiętajcie, że... nie ja... jestem winien jego śmierci.

(Podchodzi do umurowanej w ścianę miednicy z wodą i umywa ręce według obyczaju sądowego. Jest napięta cisza oczekiwania. Po długiej chwili, nie patrząc w stronę, gdzie stoi Jezus.)

Wziąć go! Niech będzie ukrzyżowany! (*wrzawa tłumu*)

(s. 142)

Analiza gospodarowania czasem w obrazach dotyczących sądu nad Jezusem skłania do szczególnej uwagi wobec trzech faktów.

Po pierwsze: najważniejsze z punktu widzenia śledztwa sceny przesłuchiwania Oskarżonego – najpierw przez rzymskiego prokuratora, następnie przez tetrarchę Perei i Galilei – odbywają się poza mikrokosmosem scenicznym. Nie jest to równoznaczne z umieszczeniem ich poza scenicznym czasem, ponieważ wprowadzające obraz piąty didaskalia zawierają między innymi informację: „w godzinę później”. Scena poprzednia kończy się oczekiwaniem Piłata na Jezusa. Do spotkania doszło (por. przyp. 8). Musiało ono mieć miejsce podczas owej godziny¹³. Nic nie wskazuje na to, by rzymski prokurator w tym czasie zajmował się czymkolwiek innym. Przesłuchanie prowadzone przez Heroda Antypasa ma miejsce między obrazem szóstym i siódmym, ale nie pozostawia ono żadnego znaku

¹¹ Por. „HEROD: On jest niewinny. Nie mogłem wydusić z niego ani jednego słowa. Nawet nie raczył spojrzeć (...). PIŁAT: (...) Mówisz, że nie spojrział na ciebie? HEROD: Ani razu. Dziwny Prorok. I naturalnie niewinny (...). To jest na pewno najniewinniejszy król na świecie” (s. 132–133).

¹² Por. „TERTULIUS: Gdy się nie znajduje w kimś winy, nie skazuje się go na chłostę. To jest sprzeczne, to jest przeciwne prawu. PIŁAT: Na tym już koniec. Niech się nasycą” (s. 139).

¹³ Formułowane przeze mnie wnioski nie uwzględniają trudności inscenizacyjnych związanych z godziną dzielącą obraz czwarty i piąty. Konsekwentnie ograniczam swoje zainteresowania do tekstu dramatu, stąd nieco szersze, dramaturgiczne zastosowanie pojęcia „czasu scenicznego”.

temporalnej natury¹⁴. Tym razem nawet dramaturgicznie, czyli tekstowo traktowany czas sceniczny, pomija to wydarzenie.

Po drugie: Herod Antypas zwleka z osądzeniem Jezusa¹⁵. Piłat nie ma czasu na to, by zająć się sprawą galilejskiego Proroka (por. przyp. 7). Jego niecierpliwość ujawnia się jednak już na samą wieść o wizycie Kajfasza, gdy jeszcze nie wie, z czym arcykapłan do niego przyszedł. Rzymski namiestnik Judei nie ma zatem czasu dla Żydów, których nienawidzi, których się boi, do których czuje wstręt (por. s. 111, 115)¹⁶: „Jak żyje wasz naród? W ciemnocie! W fanatyzmie! W waszych księgach jest sam zabobon! «Lud wybrany!»” (s. 103); nie ma czasu dla przedstawicieli Synhedrionu¹⁷. Okazywana przez Piłata niechęć rozpatrywania oskarżeń kierowanych pod adresem galilejskiego Proroka może być traktowana jako wypadkowa stosunku prokuratora do narodu judzkiego oraz obaw namiestnika związanych z wizytą Pomfiliusa¹⁸. Powiązanie obu spraw jest wyraźne. Piłat ze względu na obecność w Jerozolimie cesarskiego przyjaciela rezygnuje z dotychczasowych metod traktowania Żydów. Karci dowódcę wojsk rzymskich w Judei, pułkownika Tertuliusa, za „obicie rzezi-mieszków, którzy dostali się do ogrodu” prokuratora, zabrania używania siły, choć gdyby mógł sam decydować, „powtórzyłby bez wahania to, co już nieraz robił. Mieczem po karkach” (s. 110–111).

Obok dwóch wymienionych motywów zniecierpliwienia Piłata należy wspomnieć rozmowę, jaką namiestnik przeprowadził z żoną w obrazie drugim (s. 90–92). Claudia poruszona nocnym widzeniem rzeczy wymusiła na mężu przyrzeczenie zobowiązujące go do uchronienia Jezusa przed

¹⁴ Nie pozostawia znaku równie czytelnego jak ten, który pojawił się w związku ze spotkaniem Oskarżony – Piłat, por. finał obrazu szóstego:

„CLAUDIA (*twardo*): Tetrarcho Herodzie! On (Jezus – uzup. D. K.) czeka. HEROD: Rzeczywiście. Muszę już iść (...). Przyznam się, że zaczyna mnie interesować ten Prorok. (*Wszyscy odprowadzają go spojrzeniem...*) (s. 131).

Pierwsza kwestia obrazu siódmego: „HEROD: On jest niewinny. Nie mogłem wydusić z niego ani jednego słowa. Nawet nie raczył spojrzeć. Doprawdy, nie miałem nigdy do czynienia z podobnym Prorokiem!” (s. 132)

¹⁵ Por. „HEROD: Później... Za chwilę...” (s. 127)

¹⁶ Por. „PIŁAT do Kajfasza: Oddychacie tylko zemstą i nienawiścią.

¹⁷ Synhedrion – określenie Wysokiej Rady – najwyższej żydowskiej władzy religijno-politycznej, istniejącej od czasów niewoli babilońskiej – którym postuguje się Zawieyski – dzisiaj nie jest używane. Obecnie najczęściej stosuje się nazwę „Sanhedryn”. Forma pojawiająca się w *Dniu sądu* posiada cechy kontaminacji najpowszechniejszego aktualnie „Sanhedrynu” z archaiczną formą grecką „synedrion”, oznaczającą zgromadzenie (por. O. Hugolin Langkammer OFM, *Słownik biblijny*, op. cit., s. 163).

¹⁸ Por. „PIŁAT: Oprzytomnij, Claudio! (...) Czy wiesz, po co tu przyjechał Pomfilius, przyjaciel Tyberiusza? Cesarz go tu wysłał, aby mnie szpiegował! Ten łotr, Herod, pisze do Rzymu obrzydliwe doniesienia na mnie. Zwierzył mi się wczoraj po pijanemu Marek, że sam to czytał” (s. 91).

nienawiścią kapłanów. Przywołana scena (w mniejszym stopniu niż poczucie zagrożenia wynikające z wizyty Pomfiliusa czy niechęć namiestnika wobec Żydów) mogła współtworzyć towarzyszący Piłatowi niepokój, ale przecież prokurator nie z powodu Jezusa okazywał niecierpliwość arcykapłanowi. Dopiero w trakcie rozmowy z Kajfaszem zorientował się, że przedstawiciele Wysokiej Rady przybyli do niego w sprawie Proroka, o którym opowiadała mu żona¹⁹.

Herod Antypas zwleka. Piłat nie ma czasu. Kajfasz przynagla. Brak czasu – na poziomie intrygi, w wypadku namiestnika Judei – jest banalnym kamuflażem lęku o własną przyszłość, lęku utrudniającego dostrzeżenie czegokolwiek innego poza nie do końca rzeczywistym niebezpieczeństwem²⁰. Arcykapłan również nie ma czasu²¹. Prokurator zdaje sobie z tego sprawę²², a przyczyn zaistniałej sytuacji szuka w jakiejś większej grze, utrzymując wobec Tertuliusa, że kapłanom „na pozór tylko chodzi o Jezusa” (por. s. 111). Kajfasz tłumaczy Piłatowi niecierpliwość Synhedrionu w następujący sposób: „Na święto Paschy ściągają do Jerozolimy całą Judea (...). Nie możemy ręczyć za te obce tłumy. Kto wie, co by mogło jutro nastąpić? Jezus ma swoich zwolenników, którzy mogliby wykorzystać napływ pielgrzymów i rozpocząć bunt. Ci, co krzyczeli «król żydowski», mogliby jutro krzyzczeć «nie chcemy cesarza, nie chcemy Rzymu»” (s. 107).

Po trzecie: pominięcie w obrazach dramatu dotyczących sądu nad Jezusem wskazówek, określających czas sceniczny poprzez powiązanie go z chronologicznym porządkiem dnia, jest tym bardziej warte uwagi, że ustalenie dokładnej godziny przybycia Kajfasza do pałacu prokuratora czy wydania przez Piłata wyroku na galilejskiego Proroka nie następuje z trudności. Informacji na ten temat dostarczają Ewangelie.

OBRAZ CZWARTY – Kajfasz u rzymskiego namiestnika Judei.

A gdy nastał ranek, wszyscy arcykapłani i starsi ludu powzięli uchwałę przeciw Jezusowi, żeby Go zgładzić. Zwiąawszy Go, zaprowadzili i wydali w ręce namiestnika „Poncjusza” Piłata (Mt 27, 1–2).

¹⁹ Por. „PIŁAT: Jezus? Pochodzi z Galilei? KAJFASZ: Tak. Słyszałeś o nim? PIŁAT (po chwili): Nie. Ale domyślał się, że z Galilei, bo... Zresztą sami powiedzieliście, że zaczął od Galilei” (s. 105).

²⁰ Herod Antypas pisał do Rzymu donosy na Piłata (por. s. 91). Pamfilius mógł przybyć do Jerozolimy w tej właśnie sprawie, ale jako ulubieniec Cezara bardziej zajęty jest własnym losem niż polityką rzymskiego namiestnika Judei. Ponadto jego misja wydaje się przede wszystkim podporządkowana zainteresowaniom Tyberiusza dotyczącym procektów zawartych w piśmie Zakonu, a nie weryfikowaniu rewelacji tetrarchy Perei i Galilei (por. s. 129–130).

²¹ Por. „PIŁAT: Muszę dokładnie zbadać tę sprawę. Nie mam teraz czasu. Zajmę się nią za kilka dni. KAJFASZ: To będzie za późno. Trzeba dziś... zaraz. Synhedrion prosi... Błaga... Słyszysz?” (s. 109)

²² Por. „PIŁAT: Stary schorowany Annasz nie spał w nocy i sądził galilejskiego prokuratora? Tak wam pilno? Dlaczego?” (s. 107)

Zaraz wczesnym rankiem arcykapłani wraz ze starszymi i uczonymi w Piśmie i cała Wysoka Rada powzięli uchwałę. Kazali Jezusa związanego odprowadzić i wydali Go Piłatowi (Mk 15, 1).

Skoro dzień nastał, zebrała się starszyczna ludu, arcykapłani i uczeni w Piśmie i kazali przyprowadzić Go przed swoją Radę. Rzekli: „Jeśli Ty jesteś Mesjasz, powiedz nam!” A On im odrzekł: „Jeśli wam powiem, nie uwierzycie Mi, i jeśli was zapytam, nie dacie Mi odpowiedzi. Lecz odtąd Syn Człowieczy siedzieć będzie po prawej stronie Wszechmocy Bożej”. Zawołali wszyscy: „Więc Ty jesteś Synem Bożym?” Odpowiedział im: „Tak. Ja nim jestem”. A oni zawołali: „Na co nam jeszcze potrzeba świadectwa? Sami przecież słyszeliśmy z ust Jego”.

Teraz całe ich zgromadzenie powstało; i poprowadzili Go przed Piłata (Łk 22, 66–23, 1 – podkr. D. K.).

Evangelie synoptyczne nie wskazują bezpośrednio godziny przybycia Kajfasza do Piłata. Okoliczniki czasu „a gdy nastał ranek”, „zaraz wczesnym rankiem”, „skoro dzień nastał” dotyczą pory rozpoczęcia obrad (Łk) albo (Mt i Mk) podjęcia przez Synhedrion uchwały w sprawie Jezusa. Żadna z wersji nie różnicuje temporalnego porządku wydarzeń. Według relacji św. Łukasza proces przeprowadzony przez Wysoką Radę mógł trwać nie dłużej niż 30 sekund. Wobec tego czas przybycia delegacji żydowskich dostojników do Piłata nie powinien odbiegać znacznie od czasu rozpoczęcia obrad czy niemal równoczesnego z nim czasu ustalenia przez Synhedrion wyroku. Dodatkowych informacji na ten temat dostarcza Ewangelia św. Jana: „Od Kajfasza zaprowadzili Jezusa do pretorium. A było to wczesnym rankiem” (J 18, 28a). Cytowany fragment pozwala przyjąć, że „wczesny ranek” to pora, gdy Jezus stanął przed Piłatem. Daniel-Rops, zakładając, że było to 7 kwietnia, podaje dokładny czas spotkania – 5.52²³.

OBRAZ PIĄTY – Godzina upłynęła od zakończenia obrazu czwartego, który trwa orientacyjnie 10 minut (por. s. 113 oraz 102–112). Biorąc pod uwagę obliczenia Daniel-Ropsa i przekaz biblijny, można byłoby założyć, że obraz piąty rozpoczął się kilka, a dokładnie 2 minuty po godzinie siódmej.

²³ Por. Daniel-Rops, *Dzieje Chrystusa*, op. cit., s. 367. Konfrontując, w oparciu o Ewangelie, czas rozpoczęcia obrad Synhedrionu z pojawieniem się delegacji żydowskiej u Piłata, nie podałem odległości dzielącej Aulę Wysokiej Rady od miejsca, w którym namiestnik skazał galilejskiego Proroka. Według św. Jana Żydzi „od Kajfasza zaprowadzili Jezusa do pretorium” (J 18, 28), czyli tam, gdzie Piłat wydawał wyroki, przy czym nie musiał to być gmach sądu, mógł być to dom pretora. „Prokuratorzy przebywający w Jerozolimie mieszkali w Antonii – twierdzy znajdującej się na skraju miasta i dotykającej zewnętrznych murów Świątyni” (zob. ibidem, s. 368). Wiele wskazuje na to, że Zawieyski na jerozolimską siedzibę Piłata wybrał nie Antonię, ale sąsiadujący z ogrodami królewskimi Pałac Heroda. Ogrody Pałacu Annasza i Kajfasza łączą się z ogrodami królewskimi, które należą w dramacie do „pałacowej siedziby Piłata Poncjusza” (por. s. 84, 87). Obie siedziby dzieli od Auli Synhedrionu nie więcej niż 300 (Antonia) i 400 (Pałac Heroda) metrów (por. Daniel-Rops, *Dzieje Chrystusa*, op. cit., s. 336, 364–365).

OBRAZ SZÓSTY – „Wiadomo, że Rzymianie wstawali wcześniej, ranek poświęcali zajęciom poważnym, a popołudnia sjeście, stosunkom towarzyskim i rozrywkom”²⁴.

OBRAZ SIÓDMY – wyrok. Św. Jan Ewangelista podaje, że Piłat wydał, potwierdził wyrok na Jezusa „około godziny szóstej” (J 19, 14). Biblijny przypis określa tę porę jako „nasze południe”. Przyjęcie takiej wersji poddaje w wątpliwość kwalifikację obrazu szóstego jako tradycyjnej, popołudniowej sjeisty. Można jednak założyć, że przebywający w domu Piłata podczas żydowskich świąt goście – Pomfilius, Marek, Herod Antypas oraz jego żona Herodiada – zajmują się niemal nieustannie, czyli także przed południem, „swobodnymi rozmowami, podczas których służba z dzbanami wina co chwila napełnia opróżniane kielichy” (por. s. 122). Dramat nie dostarcza zresztą żadnych informacji o jakichkolwiek innych niż owe „swobodne rozmowy” zajęciach towarzystwa, spędzającego czas w pałacu namiestnika.

Wraz z obrazem ósmym wracają do tekstu Zawieyskiego adnotacje pozwalające określić porę dnia prezentowanych wydarzeń²⁵, ale już pierwsza kwestia sceny wskazuje na wyjątkowość czasu organizującego finał dramatu, por.:

EZECHIEL

Nigdy o tej porze słońce nie zachodzi. Ten wiatr jest inny niż wiatry wiosenne – słuchajcie dobrze. Wydaje się, jakby wróciła jesień lub jakby ziemia pędziła wraz z wiatrem na północ.

(s. 143)²⁶

Szczegółowość sytuacji usiłuje wyjaśniać biblijny Nikodem²⁷. Podobne próby podejmuje Piłat, chociaż jego słowa zamykające *Dzień sądu*, poprzedzone trzykrotnym pytaniem o przyczynę ciemności, mają przede wszystkim pomóc mu w zmaganiu się ze strachem i poczuciem odpowiedzialności za wydany wyrok²⁸, por.:

²⁴ Ibidem, s. 368.

²⁵ Por. „W pałacu Piłata, w kilka godzin później. Jest zmierzch. Obecni: Piłat, Ezechiel, Nikodem i Józef z Arymatei. ... Jest ciemno i słychać szum wiatru” (s. 143) (podkr. D. K.).

²⁶ I dalej: „EZECHIEL: O tej porze zawsze ptaki wlatywały wysoko pod niebo. Zdaje się, że to jest ta sama godzina, gdy bracia mówili do mnie: „Ezechielu, możesz jeszcze długo siedzieć na słońcu, dopóki nie wrócimy z pola” (s. 144). „Mimo dnia, zrobiła się noc, mimo wiosny południowego kraju – jesień lub zima północy” (s. 149).

²⁷ Por. „Na wiosnę zdarzają się czasami takie nieoczekiwane zmiany” (s. 143).

²⁸ Pytając pierwszy raz: „Dlaczego tak ciemno?” (s. 145), Piłat sprawia po prostu wrażenie zdziwionego nietypową pogodą. Pytając po raz drugi (por. s. 148), zaczyna się usprawiedliwiać; szuka ratunku w „mądrości niewiary” Cezara, ale wie, że jest ona nieskuteczna, ponieważ Tyberiusz też się boi. Pytanie: „Dlaczego tak ciemno?” (s. 149), powtórzone trzeci raz, ujawnia rzeczywistą przyczynę niepokoju Piłata, por.:

„PIŁAT (do jakichś swoich myśli): To oni, nie ja! (gest jakby umywał ręce) Nie jestem winien... (nagle) Dlaczego tak ciemno? Dlaczego tak ciemno? Czy jest kto? (nastuchuje)”

PIŁAT (rozglądając się po służbie krzyczy)

Dlaczego się boicie? Dlaczego się boicie? Nic się nie stało! (po chwili – spokojnie z wielkim smutkiem) Nie bójcie się. To zwykła wiosenna burza. Zaraz przejdzie. (Wszyscy patrzą w okno. Słuchają wichru.)

(s. 150)

Zmierzch określający porę dnia obrazu ósmego nie jest jednoznaczny. Jego wyjątkowość kłóci się z informacją zawartą w tekście pobocznym poprzedzającym dramat: „Rzecz dzieje się w Jerozolimie na przestrzeni jednego dnia, od świtu do nocy” (s. 73) (podkr. D. K.). Zawieyski w obrazie ósmym dokonał też, istotnej dla kreowania czasu scenicznego, kontaminacji dwóch biblijnych faktów. Pierwszy dotyczy okoliczności śmierci Jezusa, drugi tego, co stało się po męce z ciałem Ukrzyżowanego.

Fakt pierwszy. Ewangelie synoptyczne, opisując śmierć Jezusa, zgodnie podają, że od południa do godziny piętnastej „mrok ogarnął całą ziemię”²⁹:

Okolo godziny dziewiątej Jezus zawołał donośnym głosem: „Eli, Eli, lema sabachthani?”, to znaczy: Boże mój, Boże mój, czemuś Mnie opuścił? Słyszac to, niektórzy ze stojących tam mówili: „On Eliasza woła”. Zaraz też jeden z nich pobiegł i wzięwszy gąbkę, napelnił ją octem, włożył na trzcinę i dawał Mu pić. Lecz inni mówili: „Poczekaj! Zobaczmy, czy przyjdzie Elias, aby Go wybawić”. A Jezus raz jeszcze zawołał donośnym głosem i wyzionął ducha.

(Mt 27, 46–50)

Zmierzch z dramatu Zawieyskiego wyraźnie odwołuje się do **mroku**, który „ogarnął całą ziemię” od południa (według św. Jana o tej właśnie porze Piłat wydał wyrok na galilejskiego Proroka – por. J 19, 14) do godziny piętnastej – godziny śmierci Jezusa. Tymczasem w obrazie ósmym Jezus nie żyje³⁰, zatem piętnasta minęła, a mrok trwa.

Fakt drugi. Józef z Arymatei przybył prosić Piłata o ciało Jezusa. O zdarzeniu tym opowiadają wszystkie Ewangelie. Synoptycy podają, że miało ono miejsce pod wieczór, gdy zapalonymi, piątkowymi światłami „szabat się rozjaśniał”³¹. Zawieyski w *Dniu sądu* również przedstawia ten epizod, ale w czasie – z punktu widzenia Ewangelii – właściwym męce i śmierci galilejskiego Proroka.

Noc zapisana w poprzedzających tekst dramatu didaskaliach nie zapowiada niezwykłości swej natury, ale **zmierzch** z obrazu ósmego zwraca uwagę wyjątkowością niezależnie od uwag Nikodema i usiłowań Piłata.

²⁹ Por. Mt 27, 45; Mk 15, 33; Łk 23, 44. Południe, zgodnie z żydowską tradycją, Ewangelie wyznaczają na godzinę szóstą. Godzina dziewiąta oznacza więc trzecią po południu.

³⁰ „JÓZEF: Widziałem, jak umierał (s. 146). PIŁAT: Już go nie ma. Umarł, a o to im chodziło. Widzieli, że umierał i że umarł na pewno” (s. 147).

³¹ Por. Mt 27, 57; Mk 15, 42; Łk 23, 54.

Zawieyski przeniósł biblijny mrok, który „ogarnął całą ziemię” między dwunastą a piętnastą, na czas bezpośrednio poprzedzający wieczór, kiedy to Józef z Arymatei przybył zabiegać u rzymskiego namiestnika Judei o wydanie ciała Jezusa.

Zgromadzony materiał dotyczący gospodarowania czasem w dramacie Jerzego Zawieyskiego *Dzień sądu* nasuwa wiele pytań i wątpliwości. Umożliwia jednak przynajmniej wstępne, prowizoryczne skonfrontowanie Gouhierowskiej intrygi sztuki z narzuconym jej temporalnym porządkiem wyznaczonym przez czas **jednego dnia**. Wystarcza, by móc zaproponować podstawowe ustalenia wynikające z poszukiwania struktury czasu scenicznego, chronologicznego układu wydarzeń zapisanych w tekście.

Czas sceniczny *Dnia sądu* nie może być rozpatrywany bez uwzględnienia Ewangelii, relacjonujących prezentowaną w dramacie historię. Biblia jest po prostu materiałem źródłowym o zupełnie podstawowym znaczeniu dla wszelkich prób artystycznej transpozycji zawartego w niej przekazu. Konieczność korzystania z Pisma Świętego przy analizie i interpretacji sztuki Zawieyskiego wynika ponadto z potrzeb literaturoznawczego badania sacrum, które usiłując zweryfikować wstępnie założony chrześcijański charakter *Dnia sądu*, powinno określić charakter nieuchronnych przecież zależności, występujących między utworem literackim opowiadającym znaną z Ewangelii historię i tekstem przechowującym jej kanoniczną wersję.

Dzień sądu

Ewangelie

Obraz pierwszy: koniec nocy, tuż przed świtem	
Obraz drugi: ranek	
Obraz trzeci: dzień	
Obraz czwarty:	wczesnym rankiem (około 5.52)
Obraz piąty: w godzinę później (około 7.02)	
Obraz szósty:	
Obraz siódmy:	około południa
Obraz ósmy: kilka godzin później, długo przed naturalnym zmierzchem	pod wieczór

Zaproponowana tabela gromadzi dane pozwalające ustalić chronologię *Dnia sądu* Jerzego Zawieyskiego. Pochodzą one z tekstu dramatu oraz z Ewangelii. W dwóch wypadkach przedstawione adnotacje wymagają dodatkowych wyjaśnień.

Przede wszystkim: wiersz dotyczący obrazu ósmego po lewej stronie, obok pochodzącej z tekstu pobocznej wskazówki „kilka godzin później”, zawiera następującą informację: „długo przed naturalnym zmierzchem”. Zapis ten uzasadnia kwestia Ezechiela, w której „zdaje mu się”, że czas ostatniej sceny sztuki to godzina identyczna z tą, „gdy bracia mówili do niego: Ezechielu, możesz jeszcze **długo** (podkr. D. K.) siedzieć na słońcu, dopóki nie wrócimy z pola” (por. s. 144). Cytowany zwrot „zdaje mu się” nie musi kwestionować wiarygodności ślepego. Ezechiel stwierdza przecież jednoznacznie: „Nigdy o tej porze słońce nie zachodzi” (s. 143), a nieco dalej: „O tej porze zawsze ptaki wlatywały wysoko pod niebo” (s. 144). Jego wynikające ze stylistyki wspomnień wahanie zdaje się dotyczyć identyczności godzin, a nie ich podobieństwa, które jest bezsporne.

Ponadto: w prawej kolumnie wiersza wskazującego czas obrazu ósmego znajduje się wyrażenie „pod wieczór”. Właśnie wtedy, według Synoptyków³², Józef z Arymatei przyszedł do Piłata prosić o ciało Jezusa. Fakt ten wydaje się istotniejszy dla ustalania chronologii dramatu niż pochodzący również z trzech pierwszych Ewangelii zapis dotyczący niezwykłego mroku, który „ogarnął całą ziemię od godziny szóstej aż do godziny dziewiątej” (por. Mt 27, 45). Trudno przyjąć, by wyjątkowy zmierzch z *Dnia sądu* zdarzył się między dwunastą i piętnastą, natomiast obecności Józefa z Arymatei u Piłata w obrazie ósmym zakwestionować nie sposób.

Już nawet pobieżna lektura tabeli zestawiającej literacką i biblijną chronologię wydarzeń skupionych wokół śmierci Jezusa wskazuje na zależność struktury czasowej *Dnia sądu* od ewangelijnego przekazu. Zawieyski wprowadza didaskaliowe wskazówki definiujące czas tam, gdzie prezentowane przez niego wydarzenia nie mają bezpośredniego odpowiednika w Ewangelii. Tak dzieje się w obrazie pierwszym, drugim, trzecim i piątym.

Obrazy czwarty i siódmy – najważniejsze z punktu widzenia prezentacji historii samego Jezusa, zawierające okoliczności rozpoczęcia procesu (czwarty) oraz moment wydania wyroku (siódmy) – nie dysponują własnym czasem literackim, to znaczy takim, który byłby definiowany przez zasadniczy, ewentualnie poboczny tekst dramatu, zamknięty w obrębie

³² Św. Jan nie określa czasu wizyty Józefa z Arymatei u Piłata. Wersja jego Ewangelii brzmi tak: „Potem Józef z Arymatei, który był uczniem Jezusa, lecz ukrytym z obawy przed Żydami, poprosił Piłata, aby mógł zabrać ciało Jezusa. A Piłat zezwolił” (J 19, 38a).

tych właśnie scen. Zawieyski wstrzymuje konwencjonalny, podporządkowany porom dnia zegar *Dnia sądu* tam, gdzie ewangelijny przekaz udziela swojego temporalnego rytmu wydarzeniom bezpośrednio odwołującym się do Biblii. Odrębność struktury czasowej obrazu czwartego i siódmego tym bardziej jest widoczna, że nawet pozostałe, zwłaszcza sąsiednie, sceny sztuki uchylają się od udzielenia informacji na jej temat. Obraz trzeci traci przecież konkretność danych dotyczących czasu, tak charakterystyczną dla obrazu pierwszego i utrzymywaną jeszcze w obrazie drugim. Zamiast zachowywać naturalny bieg dnia, wyznaczający porę kolejnych dramaturgicznych sytuacji, przygotowuje pojawienie się innej chronologii, realizowanej od początku następnej sceny korzystającej z Ewangelii. Z tego powodu przestrzeń sceniczna obrazu trzeciego to „dom, gdzie odbywała się Ostatnia Wieczerza”, a postaci występujące w tej scenie to „gromada ludzi otaczających Jana – przyszłego Ewangelistę” (por. s. 93, 73). Dlatego Jezus obecny w przedświątecznym, okołoświątecznym oczekiwaniu obrazu pierwszego, ujawniony Piłatowi za sprawą snu żony w obrazie drugim, objawia się w dramaturgicznej rzeczywistości *Dnia sądu* podczas finału obrazu trzeciego. Obraz trzeci, zapowiadając specyfikę czasu scen kolejnych, musi w konsekwencji zrezygnować z konwencjonalnej temporalności. Stąd trudno oczekiwać od niego danych sytuujących wydarzenia następnej, czwartej sceny dramatu na determinującej intrygę sztuki, chronologicznej osi dnia. Równie bezużyteczny z tego punktu widzenia jest obraz piąty. Zawiera on wprawdzie didaskaliową informację o temporalnym charakterze: „W godzinę później” (s. 113), ale potwierdza ona jedynie fakt, że począwszy od bezpośredniego wprowadzenia do dramatu ewangelijnego przekazu, od momentu rozpoczęcia wewnątrztekstowego sądu nad Jezusem, czas funkcjonuje inaczej, skupia się wokół Oskarżonego. Przystaje być czasem dnia, staje się czasem procesu.

Na odrębnych zasadach oparte jest gospodarowanie czasem w obrazach szóstym i ósmym. Pierwszy z nich nie posiada ani umożliwiającego korzystanie z biblijnej chronologii fabularnego odpowiednika w Ewangelii, ani didaskaliowych wskazówek określających jego temporalność. Czasowość pozostałych scen, począwszy od obrazu trzeciego, jest na tyle rozchwiana, że trudno czerpać z niej jednoznaczne informacje definiujące chronologiczny kontekst „swobodnej rozmowy Pomfiliusa, Marka, Heroda, Herodiady, Claudii i Piłata” (por. s. 122)³³. Sama rozmowa nie zawiera istotnych danych zdolnych usytuować ją w czasie. Herodiada mówi

³³ Obraz siódmy, według zegara biblijnego, rozgrywa się „około południa”. Wynikałoby z tego, że tradycyjna, popołudniowa rzymska sjesta ma miejsce przed południem czy wręcz rano. Ewentualność taką stwarza obraz piąty, który może rozpoczynać się około siódmej dwie i trwać zaledwie kilka minut. Jednak równie prawdopodobna jest wersja oparta na następujących założeniach. Po pierwsze, przypadający na czas żydowskich świąt pobyt tak ważnych dla Piłata gości mógł być zorganizowany jako nieustanna sjesta. Brak

co prawda, że „wczoraj wieczorem wszystko się wydłużało w liniach falistych (...). A dziś przeciwnie. Wszystko jest ze światła...” (s. 122–123), ale kwestia ta – choć byłoby to najbardziej prawdopodobne – nie wskazuje jednoznacznie na światło dzienne, poranne czy przedpołudniowe, które powodując długie cienie, wolne jest od miękkości i falistości naturalnego oświetlenia bezpośrednio poprzedzającego zachód słońca. Bardziej precyzyjna, a zatem ważniejsza dla chronologii intrygi, jest uwaga Marka – „poety rzymskiego” (por. s. 73), który relacjonowanie umieszczonego w obrazie drugim spotkania ze ślepcem rozpoczyna od stwierdzenia: „Dziś z rana przechadzaliśmy się z Piłatem po ogrodzie...” (s. 127). Wynikałoby z tego, że czas opowiadania „młodego poety” (por. s. 84), czas obrazu szóstego nie należy do poranka, przekracza „rano”. Jeśli jednak uwzględni się poważne prawdopodobieństwo bardzo wczesnej pory wspomnianego spaceru³⁴, wówczas obraz szósty może odbywać się równie dobrze około godziny ósmej jak i około jedenastej, ponieważ czas obrazu drugiego, czas bliski świtu, jest zamknięty, skończony, w równym stopniu z punktu widzenia ósmej rano czy jedenastej przed południem.

Unikając czasowej samodefinicji, obraz szósty właśnie czasu przede wszystkim dotyczy. Herod poprzez swoje systematyczne zainteresowanie prorokami wprowadza do rozmowy kwestie profetyczne, czyli problem przekraczania aktualnej czasowości (por. s. 122). Marek jako pierwszy spośród gości Piłata wiąże prorokowanie z zagadnieniami eschatologicznymi, mówi o „końcu świata” (por. s. 123). Ukonstytuowane w obrębie takiej tematyki, zdeterminowane przez czas semantyczne środowisko obrazu szóstego staje się przestrzenią konfrontacji dwóch postaci: Jezusa i cesarza Tyberiusza. Konfrontacja ta dotyczy antytetycznych wariantów bycia w czasie, panowania nad nim.

Jezus już w obrazie trzecim objawił się jako wiarygodny prorok, którego profetyczne słowa, wypowiedziane podczas Ostatniej Wieczerzy, rozpoznała i przyjęła wiara uczniów, a poza tekstem sztuki – w jej nieu-

przecież w tekście dramatu danych o tym, by goście namiestnika zajmowali się czymś innym niż uczowanie. Nie zmienia tego fakt prowadzenia przez nich rozmów wykraczających niekiedy poza towarzyskie konwenanse (por. s. 89, 91, 127 i n.). Po drugie, jeśli nawet obraz piąty zakończył się przed siódmą trzydzieści, obraz szósty nie musi rozpoczynać się bezpośrednio po nim. Wskazuje na to, sugerująca czasową pauzę, rozbieżność między okolicznościami „swobodnej rozmowy” obrazu szóstego i wydarzeniami obrazu piątego, co jest o tyle ważne, że w obu scenach uczestniczą Claudia oraz Piłat. Potencjalny kontrargument do założenia drugiego: uczestnictwo Claudii oraz Piłata w obrazie szóstym jest wyraźnie zdeterminowane sprawą Jezusa, z którym prokurator niedawno się spotkał (por. s. 124, 125; 127).

³⁴ Poprzedzający relacjonowane przez Marka spotkanie z ślepcem w ogrodzie obraz pierwszy rozgrywa się na granicy nocy i dnia. Obraz czwarty mógł rozpocząć się przed szóstą, np. o 5.52. Na podstawie takich przesłanek czas obrazu drugiego, określony jako „rano”, może dotyczyć rzeczywiście bardzo wczesnej pory.

chronnym kontekście – potwierdziła ewangelijna oraz eklezjalna rzeczywistość. Jednak żadna osoba obrazu szóstego – oprócz Claudii – nie brała udziału w wydarzeniach trzeciej sceny dramatu, żadna nie zna Jezusa ani nie wierzy Mu tak, jak żona namiestnika³⁵, i dlatego jedynie ona wie, że Jezus to Prorok inny niż ci, o których rozmawiają Herod, Herodiada, Pomfilius, Marek i Piłat.

Cesarz Tyberiusz „nikomu nie ufa i w nic nie wierzy. Ale obserwuje przesady i dlatego otacza się astrologami i wróżbitami. Czy wiecie, jakie są tego skutki?” – zwraca się Pomfilius do współbiesiadników, sprawdzivszy uprzednio, czy nie słucha go nikt z obcych (por. s. 127). „Układ gwiazd na przykład nakazuje mu ukrzyżować rzekomych swoich wrogów, których wynajduje wśród najwyższych dostojników, w wojsku i w urzędach cywilnych. Teraz Cezar otoczył się kapłanami żydowskimi i bada proroctwa, zawarte w piśmie Zakonu” (s. 129–130). Tak jak Jezus zna czas, jest jego Panem oraz spełnieniem, tak Tyberiusz pełni wobec czasu rolę zbrodniczego uzurpatora. Astrologowie i wróżbici nie potrafią zapewnić mu panowania nad czasem, nie umożliwiają poznania go. Pomfilius – osoba dramatu najlepiej znająca cesarza³⁶ – utrzymuje przecież, sam pełen obaw, że profetyczne zainteresowania władcy przynoszą rezultaty tragicznie fałszywe: „Układ gwiazd na przykład nakazuje mu ukrzyżować rzekomych swoich wrogów”. Rezygnując z właściwej naukom przyrodniczym einstei-nowskiej względności czasu, przyjmując – z moralnego, egzystencjalnego punktu widzenia – jego postać absolutną, to znaczy taką, która stanowi bezwzględną miarę rzeczywistych uczynków, można określić Tyberiusza jako osobę występującą przeciwko czasowi, sprzeniewierzającą się mu, funkcjonującą poza czasem.

Według Pomfiliusa „Cezar nikomu nie ufa i w nic nie wierzy” (podkr. D. K.). Charakterystyczne, że podobna diagnoza wraca, gdy przedmiotem opisu staje się towarzystwo ucztujące w pałacu Piłata³⁷. Na pewno nie dotyczy ona Claudii, ale niezależnie od różnic występujących między pozostałymi postaciami obrazu szóstego niewątpliwie skierowana

³⁵ Por. „CLAUDIA (do Piłata o Jezusie): On we mnie coś obudził. Chociaż wtedy, gdy Go po raz pierwszy słyszałam, nie mogłam zrozumieć Jego słów. Mnie nie trzeba ani bibliotek, ani akademii. Można za Nim iść, iść na ślepo, widząc tylko jedno (podkr. D. K.) (s. 116). Herod Antypas spotkał Jezusa po zakończeniu obrazu szóstego, przed rozpoczęciem kolejnej sceny dramatu (por. ponadto s. 123). Pomfilius mógł widzieć galilejskiego Proroka w momencie bezpośrednio poprzedzającym finał obrazu siódmego (por. s. 141–142). Podczas „swobodnej rozmowy” obrazu szóstego tylko Piłat miał za sobą spotkanie z Jezusem, rozmawiał z Nim.

³⁶ Żadna z postaci *Dnia sądu* nie może powtórzyć za Pomfiliusem: „Dźwigam na sobie ciężar przyjaźni Cezara” (s. 130).

³⁷ Por. „POMFILIUS: my jesteśmy już pewno ostatni, którzy... Czy nikt tu nie słucha z obcych? (...) Ostatni, którzy mają odwagę nie wierzyć...” (s. 127).

jest pod ich adresem. Tego faktu nie zmienia nawet opór Heroda Antypasa, który usiłuje wyłączyć swoją osobę spod osądu Pomfilusa. Zapewne zbytnim uproszczeniem jest motywowanie zachowania tetrarchy Galilei i Perei wyłącznie strachem, ale nie ulega wątpliwości, że Herod boi się wszystkich proroków, boi się proroka Jana, boi się Jezusa³⁸. Przede wszystkim jednak jego lęk odgrywa istotną rolę w procesie mimowolnego ujawniania relacji z czasem tych, „którzy mają odwagę nie wierzyć”, por.:

HEROD

Postuchajcie, co mówią dookoła, zwłaszcza, co mówią prorocy. Strach bierze, trzeba według nich być albo z nimi, albo przeciw nim³⁹. Więc wierzyć czy tak, czy tak. Nawet gdy się nie wierzy, też się jakoś wierzy, choćby w nicość, w samą negację. Ja się boję „nie wierzyć”.

(s. 127)

Zaraz po tych słowach tetrarcha kolejny raz wzbrania się przed pójściem do Jezusa, a poeta Marek – przypominając poranne spotkanie z głoszącym koniec świata Ezechielem – zadaje mieszczące się w konwencji „swobodnej rozmowy” pytanie, na które Piłat odpowiada najzupełniej poważnie: „Nas już rzeczywiście nie ma i kto wie, czy kiedykolwiek jeszcze będziemy” (s. 128)⁴⁰. Nieistnienie, o którym mówi namiestnik, dotyczy przede wszystkim (jeśli nie wyłącznie) ontologii temporalnej, czyli takiej, dla której miarą i środowiskiem jest czas. Piłatowe deklarowanie

³⁸ Por. „HEROD: Muszę się przyznać, że ja ich się boję. Wolę nie stać im na zawadzie i wolę, aby ich proroctwa nie dotyczyły mnie osobiście (...). Nie chcę robić im nic złego i gdy tylko który pojawi się w Galilei lub Perei – po zbadaniu ich proroctw – dość grzecznie proszę ich, aby opuścili granice kraju. Ten Jezus także był u mnie i także czym prędzej odszedł. Podejrzewam, że w nim odrodził się ten straszny prorok Jan. HERODIADA: Naturalnie, znowu to samo! Jan spowodował jakiś uraz w Herodzie. Spójrzcie, jak wygląda sławny tetrarcha Herod. (*śmiech ogólny*) (...) HEROD: Bardzo żałuję tego, co się stało (...). (*do Herodiady*) Ten Jan to twoja wina. Jeśli się co stanie ze mną lub z państwem, to przez ciebie. HERODIADA: Możesz wszystko naprawić, bo ten prorok, którego masz osądzić, jest podobno wcieleniem Jana. HEROD: Ja się boję... Przed każdym spotkaniem z prorokiem czuję się fatalnie... Właściwie powinienem już pójść do niego, ale jeszcze nie mogę (s. 123–124).

³⁹ Por. „Kto nie jest ze Mną, jest przeciwko Mnie; i kto nie zbiera ze Mną, rozprasza” (Mt 12, 30). Nie należy zapominać o tym, że w Ewangelii Marka (9, 38–41) i Łukasza (9, 49–50) znajduje się inny fragment. Łk: „Wtedy przemówił Jan: Mistrzu, widzieliśmy kogoś, jak w imię Twoje wypędzał złe duchy, i zabranialiśmy mu, bo nie chodzi z nami. Lecz Jezus mu odpowiedział: Nie zabraniajcie; kto bowiem nie jest przeciwko wam, ten jest z wami”.

⁴⁰ Marek pyta żartobliwie: „A jeśli tak jest naprawdę? Może mówimy jak umarli i może nas nie ma? Pomyślcie, jesteśmy duchami...” (s. 127). Niewiele przed zakończeniem obrazu szóstego rzymski poeta odpowiada na postawione przez siebie pytanie: „Coraz bardziej utrwalam się w przekonaniu, że my już nie istniejemy. Czuję pod stopami, że wszystko drży i że krążymy w przestrzeni. Nie zdziwiłbym się wcale, gdyby tu naraz weszli nasi starzy bogowie” (s. 130).

nieistnienia, z punktu widzenia logiki, wymaga przyjęcia reguł obowiązujących w syntetyzowanym przez obraz szósty świecie proroków i filozofów⁴¹, reguł niezaakceptowanych przez rzymskiego namiestnika, ale nieustannie go dręczących. Oto one: czas jest jeden („prorocy... trzeba być albo z nimi, albo przeciw nim”), czas się skończył, wypełnił, uległ konstytutywnej zmianie („koniec już nastąpił”), bezpośrednia konsekwencja jedności i końca czasu to nieunikniona alternatywa – przyjęcie nowego czasu (istnienie) albo odrzucenie go (nieistnienie). Piłat ma rację, gdy mówi bawiącym w jego pałacu gościom: „Musimy się zgodzić, że naprawdę ginimy” (s. 128). Rzeczywistości tego faktu nie zmienia ani strach Heroda, ani drażniący Herodiadę dowcip Marka (por. s. 127). Także dumny lęk Pomfiliusa, „dźwigającego na sobie ciężar przyjaźni Cezara” (por. s. 130), nie jest w stanie uchylić wyroku, przywrócić czasowi tych, którzy nie uczestniczą w zapowiadanym przez proroków, filozofów i poetów nowym temporalnym łańdzu, skupionym wokół galilejskiego Proroka.

Specyfika czasowości obrazu ósmego polega na zagadkowej koegzystencji dwóch chronologii: wewnątrztekstowej i biblijnej, jednak ograniczenie obserwacji do ostatniej sceny *Dnia sądu* pozwala nawet zakwestionować użyteczność ewangelijnej temporalności przy rozpoznawaniu zasad gospodarowania czasem w dramacie Zawieyskiego. Nie można przecież pogodzić relacji Synoptyków o przybyciu Józefa z Arymatei do Piłata pod wieczór (por. s. 13) z dramaturgiczną kwestią ślepego, który porę tej wizyty określa w następujący sposób – „to jest ta sama godzina, gdy bracia mówili do mnie: Ezechielu, możesz jeszcze długo siedzieć na słońcu, dopóki nie wrócimy z pola” (s. 144). Temporalna sprzeczność występująca między Nowym Testamentem i tekstem sztuki wygląda nieco inaczej, gdy zostanie uwzględniony wielokrotnie już cytowany, poprzedzający dramat

⁴¹ Podobieństwo występujące w *Dniu sądu* między prorokami i filozofami może być traktowane jako próba nadania profetyzmowi rangi przekraczającej nieodpowiedzialne wieszczbiarstwo – „HEROD: Musicie przyznać mi rację, że nie należy lekceważyć proroków...” (s. 125). Upodobnienie profetów i filozofów obraz szósty realizuje poprzez: 1. identyfikowanie św. Jana Chrzciciela i Seneki, 2. prorocstwo autora *Quaestiones naturales*, por. ad 1. „MAREK: Właściwie zaczynają się zacierać granice pomiędzy prorokami a pomiędzy filozofami. Czy wiecie, co pisał ostatnio Seneka? (...) POMFILIUŚ: (...) Odwołuje się do cesarskiego sumienia i... napomina! (...) HEROD: Napomina! To tak jak Jan! MAREK: Seneka po prostu uważa, że zaczynają (...) «pękać wiązania gmachu (...). Wszyscy błądziliśmy – powiada – i aż do dni starości swojej błądzić będziemy (...). Nie poza nami jest zło, ale tkwi we wnętrzościach naszych». HEROD: Zupełnie jakbym słyszał Jana! (...)” (s. 124); ad 2. „MAREK: (...) Sam byłem świadkiem, jak wiele osób płakało, gdy odczytywano takie jego (Seneki – uzup. D. K.) zdanie: Pęta, okaleczenia, do krzyża przybicie – oto znaki cnoty” (s. 125). Piłat do upodobnianego grona proroków i filozofów dołącza poetę Wergiliusza, „wróżącego jakiś wiek złoty” (por. s. 128), ale fakt ten staje się jedynie kolejną okazją służącą eksponowaniu naukowej (filozoficznej) wiarygodności profetów, antytetycznej wobec traktowania ich przepowiedni na zasadzie wspaniałych poematów (por. s. 128).

zapis didaskaliowy: „Rzecz dzieje się w Jerozolimie na przestrzeni jednego dnia, od świtu **do nocy**” (podkr. D.K.) (s. 73). Zawieyski pośrednio (poprzez tekst poboczny) określa niezwykły czas zamykającej sztukę sceny jako „noc”. Fakt ten wydaje się nie do pogodzenia z wewnętrzną (wpiisaną między innymi w cytowane słowa Ezechiela) chronologią obrazu ósmego. Wystarczy jednak skorzystać z biblijnego opisu męki Jezusa, by znaleźć uzasadnienie nietypowości czasowej struktury sceny kończącej *Dzień sądu* (por. Mt 27, 45 z przyp.). Ewangelia, usprawiedliwiając chronologiczną niekonwencjonalność obrazu ósmego, nie wyjaśnia jej definitywnie. W Biblii „mrok” ogarnął całą ziemię przez trzy godziny, od dwunastej do momentu śmierci Jezusa, u Zawieyskiego zdarzył się później – wtedy, gdy po ciało Ukrzyżowanego przybył do Piłata Józef wraz z Nikodemem. Nowy Testament dostarcza obrazowi ósmemu wyjaśniającego niezwykłość popołudniowej nocy sytuacyjnego punktu odniesienia, ale chronologia ewangelijnego przekazu nie podporządkowuje sobie czasowej organizacji ostatniej sceny sztuki. W obrazie ósmym dochodzi do dyfuzji, suwerennego współistnienia czasu Biblii i czasu dramatu – czasów, które dotąd na przemian, a przede wszystkim osobno, porządkowały wydarzenia *Dnia sądu*.

Złożoność temporalnych powiązań występujących między Ewangelią i obrazem ósmym przekracza normy obowiązujące w pozostałych częściach tekstu Zawieyskiego. Finałowa scena sztuki jest kulminacją wpisanej w *Dzień sądu* ewolucji funkcjonowania czasu i posługiwania się nim. Jej początek to skrupulatność wyznaczających czasowość dramatu adnotacji, które uczestniczą w kreowaniu alegoryczno-demaskatorskich funkcji czasu⁴². Jej droga to unikanie wyrazistości wskazań, a nawet rezygnacja z zegara odmierzającego naturalny porządek wydarzeń. Najważniejszy moment dramaturgicznej ewolucji czasu, jej punkt szczytowy, to pojawienie się Jezusa, eucharystycznie urzeczywistnione w finale obrazu trzeciego. Konsekwencją tej epifanii jest uruchomienie – obok dotychczas funkcjonującej w tekście – nowej chronologii, chronologii Ewangelii. Dopiero w obrazie ósmym przestaje ona pełnić rolę miary pochodzącej z zewnątrz, przypisanej wydarzeniom biblijnym, stosowanej wymiennie z chronologią wewnątrztekstową. Obraz ósmy realizuje skutecznie i oryginalnie **przenikanie** czasu Ewangelii i czasu dramatu. Ostatnia scena *Dnia sądu* posługuje się czasem syntetycznym, próbuje – zachowując suwerenność tekstu literackiego oraz nowotestamentowego przekazu – wykreo-

⁴² Por. „EZECHIEL: Nikt nie czuwa (...). Śpią. Nawet gdy noc minie i otworzą oczy, będą spać dalej. Sen pęta ich kroki i zatrzuwa ich myśli (...). Niech śpią i niech czekają na to, co się już stało (...). Miasto ciągłego snu” (s. 75–76). Czytelność stosowanej tu symboliki ujawnia m.in. kwestia FARYZEUSZA, który spotkawszy się w z uczniami Jezusa, mówi: „Wylgładacie, jakby was kto zbudził ze snu” (s. 97).

wać jakość nową, artystycznie wiarygodną, niezależną, ale równocześnie i niezbędnie wierną wobec przechowywanego w Piśmie Świętym świadectwa o Jezusie.

Niezmiernie istotny dla tożsamości sztuki Zawieyskiego chrześcijański charakter czasu, organizującego strukturę tekstu, zależy nie tylko od wielopostaciowego korzystania z biblijnej chronologii. Okazuje się bowiem, że fundamentem i zasadą temporalności *Dnia sądu* jest Jezus, który dokonał przejścia, czyli Paschy⁴³ od czasu starego ku nowemu. To za sprawą galilejskiego Proroka stary czas się wypełnił, a nowy, którego kres wyznacza paruzja, został napelniony Jego obecnością, por.:

JAN

Wiedział o tym, że Go nie będzie (...). Nie wiedzieliśmy, co to znaczy, ale czuliśmy, że to, co się dzieje, to koniec czasów dawnych i początek nowych (...). Na stole leżał chleb. Wziął go w dłonie, łamał na części i podawał każdemu z nas po kolei. Ta jak przedtem podawał wino. Gdyśmy ten chleb mieli w dłoniach, odkrył przed nami tę prawdę, że chleb... chleb podany przez Niego jest Jego ciałem. Zawsze będzie z nami – mówił – gdy chleb będziemy łamać tak, jak On łamał. Zawsze, do Jego przyjścia (podkr. D. K.).

(chwila ciszy)

EZECHIEL

Czy możecie mówić, że Go nie będzie, nawet gdyby tamci postanowili Go zabić? Przy tym stole uczynił to, że... śmierci nie ma. Spójrzcie na ten stół...

(Wszyscy odsuwają się i patrzą. Stół rozjaśnia się coraz bardziej, reszta izby ginie w ciemnościach. Chwila ciszy. Otwierają się drzwi, przez które wchodzi paralityk.)

RACHEL

Przyszedł! On zdrow! Jakaś tu przyszedł? Sam? Mój syn zdrow!

(wszyscy cofają się w głąb)

PARALITYK

(nie zważając na matkę, staje pośrodku)

On tu jest... Chociaż mówili, że Go zabrano dziś w nocy... On tu jest. Patrzenie! daje chleb...

(s. 100–101)

⁴³ Didaskalia poprzedzające obraz pierwszy: „Na stopniach świątyni leżą żebracy, którzy przybyli z daleka na święta Paschy” (s. 75). Pismo Święte opowiada, że gdy Faraon nie chciał wypuścić Izraelitów z Egiptu, Pan Bóg zesłał nań 10 plag. Przed nadejściem ostatniej plagi, mianowicie śmierci pierworodnych, Bóg przykazał, ażeby każda rodzina izraelska zarznęła baranka, a krwią onego skrapiała odrzwia i oba podwoje swoich domów, ażeby anioł śmierci mógł dom izraelski poznać i ominąć. Jednocześnie przykazał Bóg, ażeby dla bezzwłocznej ucieczki z kraju przygotować się z największym pośpiechem. W tym celu mieli Izraelici baranka spożywać nie ugotowanego w wodzie, co dużo by czasu zajęło, lecz nieco przypieczonego na ogniu (...). Taka jest geneza Święta Pesach (por. H. Nussbaum, *Przewodnik judaistyczny*, Warszawa 1893, s. 241–242), por. hasło Pascha (hebr.: *pesach*, aram.: *pascha* – „skakać, tańczyć”, a w sensie przenośnym – „przejść, obejść, ocalić”...). W Nowym Testamencie do uczy paschalnej nawiązują opisy ustanowienia Eucharystii w czasie Ostatniej Wieczery Jezusa (por. O. H. Langkammer OFM, *Słownik biblijny*, op. cit., s. 122–123).

Epifania Jezusa z finału obrazu trzeciego ma zasadnicze znaczenie dla temporalności *Dnia sądu*. W Oskarżonym, który stanie przed Piłatem, pozwala rozpoznać Pana czasu. Jezus „wiedział o tym, że Go nie będzie”. Ten fragment relacji Jana wystarczy, by można było przypisać Jezusowi umiejętności profetyczne, ale dramat Zawieyskiego odkrywa w Nim kogoś więcej niż tylko proroka. Za sprawą Jezusa czas się zmienił („to, co się dzieje, to koniec czasów dawnych i początek nowych”), został naznaczony Jego nieustanną obecnością, uzyskał nieznaną dotąd perspektywę eschatologiczną – oczekiwanie na powtórne przyjście Tego, który teraz musi odejść⁴⁴. W ten sposób nowy czas znalazł swoją przyczynę oraz kres za sprawą galilejskiego Proroka. Między tak wyznaczonym początkiem i końcem Jezus panuje nad każdym fragmentem czasu. Z punktu widzenia rzeczywistości przedstawionej dramatu zawsze uobecniać się będzie przy łamaniu chleba. „Zawsze, aż powtórnie przyjdzie”. Niezależnie od sakramentalnej możliwości przebywania z tymi, którzy w Niego (Jemu) wierzą – Jezus, jako kreator nowego czasu, jako wyjątkowa postać *Dnia sądu*, dysponująca swoim własnym pozatekstowym, ewangelijnym czasem, uczestniczy w naturze Boga, jest Bogiem, od którego każdy albo absolutny czas pochodzi. Pisze o tym św. Tomasz:

(...) działacz cząstkowy działa w ramach i według miary, jakie wyznaczył mu działacz powszechny (...). Otóż czas jest miarą działań, jakie się w nim dzieją. Toteż działanie działacza cząstkowego jest dostosowane do czasu, tak że działa on teraz, a nie wcześniej, z jakiegoś określonego powodu. Natomiast działacz powszechny, którym jest Bóg, ustanowił również, gdyż taka była Jego wola, także tę miarę, jaką jest czas; zatem również czas znajduje się wśród rzeczy pochodzących od Boga⁴⁵.

Św. Tomasz, godząc „uprzednie zrządzenie, czyli przeznaczenie Boże” z wolnością człowieka decydującego o własnych czynach, tłumaczy specyfikę relacji zachodzącej między czasem i Tym, który Jest:

Bóg w inny sposób ma wiedzę o rzeczach niż człowiek. Człowiek bowiem poddany jest czasowi i dlatego poznaje rzeczy w sposób czasowy: jedne widzi jako terażniejsze, inne wspomina jako przeszłe, inne zaś przewiduje jako przyszłe. Lecz Bóg jest ponad biegiem czasu, a Jego istnienie jest wiekuiste, dlatego

⁴⁴ Por. „JAN: Potem wzniosł kielich z winem, pił i dał obok siedzącemu, aby wino krążyło po kolei wśród nas. *Pijcie – mówił – bo nie będę pił odtąd z tego owocu winnej macicy, aż do dnia, gdy będę pił z wami nowy w królestwie Boga (...)*. MAREK: Więc przyjdzie i będzie znowu? A wtedy nastanie to królestwo... Ale kiedy? EZECHIEL: Nie myślcie, że będzie to na schyłku lata, gdy wino dojrzeje. Jego przyjście może nastąpić... GŁOSY: Kiedy? Kiedy? EZECHIEL: Zawsze. Nieoczekiwanie (s. 99). EZECHIEL: To jest dopiero początek końca, który potrwa aż do dnia ponownego Jego przyjścia. Koniec absolutny będzie dniem sądu, innym naturalnie niż dzisiejszy dzień sądu (s. 148).

⁴⁵ Św. Tomasz z Akwinu, *Streszczenie teologii*, w: idem, *Dzieła wybrane*, przeł. i oprac. J. Salij OP, op. cit., s. 44.

również Jego poznanie nie jest czasowe, ale wieczne. Akwinata przedstawia je przy pomocy okręgu, którego środek – jako coś niepodzielnego – odnosi się jednakowo do wszystkich tworzących go części i wszystkie części są dla niego w jakiś sposób obecne, mimo że jedna z nich nie jest obecna dla innej.

Tak więc Bóg, który ogląda wszystko z wyżyn swojej wieczności, zawsze obejmuje cały ciąg czasu, a wszystko, co dzieje się w czasie, obejmuje jako coś obecnego⁴⁶.

Dramat Zawieyskiego panowanie Jezusa nad czasem objawia także w wymiarze bezpośrednio egzystencjalnym i niewątpliwie personalistycznym. „Śmierci nie ma” – mówi Ezechiel, a nieco wcześniej tłumaczy Claudi, szukającej nadziei na ocalenie galilejskiego Proroka:

Śmierć, niewiasto? On to sprawi, że śmierć nie będzie tym, czym jest. Śmierć może się stać przez Niego jak przejście, jak brama.

(s. 99)

Jezus kreuje więc nie tylko nowy czas powszechny, absolutny, czas swoiście zewnętrzny wobec zindywidualizowanej, personalnej egzystencji. Jego ingerencja w naturę temporalności dotyczy również, a właściwie przede wszystkim, czasu jednostkowego człowieczego losu, który za sprawą galilejskiego Proroka uzyskuje nową, wieczną perspektywę.

Obraz trzeci dramatu Zawieyskiego ma miejsce, zanim Jezus został ukrzyżowany⁴⁷, ale już wtedy ujawniony został wyjątkowy status ontologiczny Tego, o którym Marek, „domniemany przyszły Ewangelista” powiedział: „Syn Boga” (s. 96). Słowa Jana: „zawsze będzie z nami (...), gdy chleb będziemy łamać” i Ezechiela: „przy tym stole uczynił to, że... śmierci nie ma”, tracą charakter partykularny („my, z nami”) oraz rytualny („będziemy łamać chleb przy tym stole”), gdy zacznie się traktować Ostatnią Wieczerzę, o której mówią Jan oraz Ezechiel, jako czczony przez Kościół katolicki w liturgii Wielkiego Czwartku czas ustanowienia Najświętszego Sakramentu – Eucharystii.

Ofiara Chrystusa i ofiara Eucharystii są jedną ofiarą. „Jedna i ta sama jest bowiem Hostia, ten sam ofiarujący – obecnie przez postugę kapłanów – który wówczas ofiarował siebie na krzyżu, a tylko sposób ofiarowania jest inny”. „W tej Boskiej ofierze, dokonującej się we Mszy świętej, jest obecny i w sposób bezkrwawy ofiarowany ten sam Chrystus, który na ołtarzu krzyża ofiarował samego siebie w sposób krwawy”⁴⁸.

⁴⁶ Ibidem, s. 210.

⁴⁷ „EZECHIEL (o Jezusie do osób zgromadzonych w domu, gdzie odbywała się Ostatnia Wieczerza): Jeszcze nie całkiem odszedł. Słyszeliście, że żyje, że nie umarł” (s. 99).

⁴⁸ *Katechizm Kościoła Katolickiego*, op. cit., s. 328.

Osoby obrazu trzeciego uczestniczą w uczcie eucharystycznej celebrowanej przez **nieobecnego**⁴⁹ Jezusa, por. „On tu jest... Chociaż mówili, że Go zabrano dziś w nocy... On tu jest. Patrzcie! **daje chleb...**” (podkr. D. K.) (s. 101). Uczestnictwo to czyni ich świadkami i spadkobiercami ofiary złożonej na Krzyżu, ofiary, dzięki której Jezus „budzi umarłych” (por. s. 148), ofiary, która wielkoczwartkowym słowem Jezusa – „Pijcie (...) bo nie będę pił odtąd z tego owocu winnej macicy, aż do dnia, gdy będę pił z wami nowy w królestwie Boga” (s. 99) – nadaje wymiar obietnicy życia wiecznego, szczęścia, **nieba**.

Dzień sądu Jerzego Zawieyskiego dysponuje swoim czasem historycznym, metaforycznym, symbolicznym i archetypicznym, ale nieporównanie ważniejszy niż wymienione czasy cząstkowe jest **czas święty**, jeden, jedyny, który odpowiada za temporalną strukturę tekstu, który ją kreuje. Historia jest tu użyteczna o tyle, o ile uwiarygadnia rodzajowe tło albo przywołuje tworzące ją, rozpowszechnione błędy (por. przyp. 2). Metaforyka niewiele ma wspólnego z poetycką atrakcyjnością. Występujące w dramacie przeniesienia znaczeń to najczęściej konwencjonalne alegorie, nawet jeśli ich jednoznaczność potrafi upomnieć się o symboliczny czy archetypiczny kontekst⁵⁰. Warto analizować stosowane w *Dniu sądu* metody charakteryzowania osób czy grup społecznych przy pomocy czasu⁵¹, ale gdy czas objawia się jako miara absolutnego przewartościowania rzeczywistości – wówczas nabiera wyjątkowego znaczenia. Staje się przed-

⁴⁹ „Na czele zgromadzenia stoi Chrystus, główny celebrans Eucharystii. Jest On Arcykapłanem Nowego Przymierza. To On niewidzialnie (podkr. D. K.) przewodniczy całej celebracji eucharystycznej” (ibidem, s. 325).

⁵⁰ Przebogata jest np. symbolika *nocy i snu*, ale zastosowanie jej przez Zawieyskiego (mówienie o niej w związku z *Dniem sądu*) może okazać się niebezpiecznie bliskie banału – „NIKODEM: Obaj z Józefem (...), chociaż jesteśmy członkami Synhedrionu, nie poszliśmy do Annasza **dzisiejszej nocy** na sąd. Nie umiem z nimi rozmawiać (...). Oni są ciemni (podkr. D. K.) (s. 143). Niewiele lepiej dzieje się tam, gdzie *Dzień sądu* postuguje się *snem*, by pokazać żebraków, faryzeuszy, kapłanów czy pątników czekających na „ten dzień (...), gdy przyjdzie On, zapowiadany, zmiecie wojska Cezara i obali zakon pogan. Wyzwoli naród i z nędzarzy uczyni bogaczy – panów ziemi” (s. 75, 77). Czekający *spią*, pozostają w ciemności *nocy*, w *czerni*, która jest kolorem *królestwa zmarłych* (por. D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, op. cit., s. 117). Nie są w stanie się obudzić (*sen*), nie potrafią widzieć (*noc*), pozostają pod wpływem stanowej i narodowej pychy (faryzeusze, kapłani – por. s. 77, pątnicy – por. s. 80) albo domagającej się wsparcia *nędzy* (żebracy – por. s. 76). „*Sen*”, „*noc*”, „*dzień*” są pojęciami o istotnym potencjale symbolicznym, ale uruchamianie go w odniesieniu do „*Dnia sądu*” wydaje się równie niezasadne, jak mówienie o metaforycznej oryginalności środków językowych uczestniczących w kreowaniu temporalności dramatu Zawieyskiego.

⁵¹ Na przykład *czekanie* – znak niezgody na przeżywany *czas* – jest niewątpliwie stanem, który w istotny sposób określa egzystencję Żydów. Większość spośród nich, ale nie Saduceusz i Cudzoziemiec (por. s. 81–82), oczekuje Mesjasza (por. s. 78), a wraz z Nim nowego czasu, którego znakiem (nierozpoznanym! – por. obraz ósmy) ma być (i jest) m.in. *zaciemnienie słońca* (por. s. 76).

miotem personalistycznego wyboru. Zmienia perspektywę egzystencji. Za sprawą Jezusa otwiera człowiekowi wieczność. Nadaje dramatowi chrześcijańską tożsamość.

Personalizacja intrygi w *Odysie płaczącym* Romana Brandstaettera

Odys płaczący Romana Brandstaettera to dramat statyczny, ograniczający sytuacje i zdarzenia. Jego fabularność stanowi ciąg dialogów przerwanych dramatycznie tylko jeden raz:

I. Oczekiwanie – *Chór i Penelopa*.

II. Przybycie (bo przecież nie Powrót). Ujawnienie (zdarzenie dramatyczne). Rozstanie – *Chór, Penelopa, Włóczęga*.

III. Opanowanie (neutralizacja, oswojenie, rozładowanie) wykreowanej sytuacji scenicznej – *Penelopa i Telemak*.

IV. Oczekiwanie – *Chór i Penelopa*.

Zaprezentowany schemat mógłby okazać się użyteczny przy takim opisywaniu intrygi, które zmierza do ustalenia określającego ją porządku poprzez identyfikację ekspozycji, punktu kulminacyjnego czy okoliczności zawiązania wężła dramatycznego. Zostanie jednak wykorzystany jako narzędzie ułatwiające poszukiwanie indywidualnej zasady strukturalnej dramatu na płaszczyźnie zdarzeniowej, jako pomoc w odnajdywaniu odpowiedzi na pytania: Dlaczego właśnie takie, a nie inne zdarzenie wybrał sobie autor? Jak mu ono służy? Jaką ma funkcję w całości?¹

Przedstawione założenia metodologiczne nie zmieniają faktu, że płaszczyzna zdarzeniowa *Odysa płaczącego* wydaje się nazbyt ograniczona, by okazać się decydującą przy jego odczytywaniu. W sukurs przychodzi jednak motto z *Poetyki* Arystotelesa, zamieszczone przez Brandstaettera przed tekstem sztuki:

...jeśli poetę spotyka zarzut, że przedstawił rzecz niezgodnie z prawdą, należy na to odpowiedzieć: może przedstawił, jak potrzeba, jak to powiedział i Sofokles: *Ja przedstawiam ludzi, jakimi być powinni...*²

¹ I. Sławińska, *Czytanie dramatu*, w: idem, *Odczytywanie dramatu*, op. cit., s. 20–21.

² R. Brandstaetter, *Odys płaczący*, w: idem, *Dramaty*, op. cit., s. 425. Kolejne zamieszczane fragmenty sztuki będą oznaczane według powyższego wydania przez podanie w nawiasie numeru strony, z której pochodzi cytat, bezpośrednio po przywołanym tekście.

Ten cytat pozwala domniemywać, że Brandstaetter w swojej sztuce zaprezentował historię Odysa w sposób nieprawdziwy. Podobne założenie tylko wtedy ma sens, gdy uwzględnia istnienie autentycznej wersji powrotu króla Itaki spod Troi. Nie ma powodów szukać jej gdzie indziej niż w *Odysei*. Chociaż Homerowy epos z całą swoją baśniowością i różnymi wariantami przechowanymi w mitologii jest utworem w równym stopniu fabularnym co *Odys płaczący* Brandstaettera, naiwnością byłoby przeczyć temu, że dzieło Homera zawiera najcenniejszą prawdę literatury pięknej – estetyczną arcydzielność. Poza tym nieustanna obecność wątków i postaci rodem z *Odysei* w literaturze światowej i polskiej, w świadomości społeczeństw modelowanych przez kultury basenu Morza Śródziemnego – wszystko to nadaje Homerowej opowieści walor uniwersalnej i indywidualnej, Odysowej prawdy; absolutnego, powielanego kanonu, fabularnego wzorca. Taka perspektywa każe traktować zamieszczenie Arystotelesowego motta jako hołd dla epickiego geniuszu Poety³ i znak uznania modelowego charakteru przygód Odysa, spisanych przez Homera na przykład o imieniu Nauzykaja⁴.

Konsekwencją pozostania przy prostym i niepodważalnym fakcie fabularnego charakteru zarówno *Odysei*, jak i dramatu Brandstaettera jest zwrócenie uwagi już nie na to, czy poeta przedstawił rzecz zgodnie czy niezgodnie z prawdą, ale na fakt prezentacji ludzi **jak potrzeba, takimi, jakimi być powinni**. Właśnie ten aspekt motta wydobywa decydujący o kształcie *Odysa płaczącego* priorytet.

Brandstaetter, przyznając się do przedstawiania rzeczy niezgodnie z prawdą, skłania ponadto do konfrontowania własnej wersji nie tylko

³ „...imię Homeros można wywieść za przykładem starożytnego etymologa z wyrazów *homou* czy *hama* (razem) i *aro, ara-risko* (spajam) na oznaczenie składacza wierszy czy pieśni. W Pseudo-Homerowym *Hymnie na Apollona* (164) czytamy o poetach, którym *złożyła się (syn-eraren)*, pieśń, a w Hezjodowej *Teogonii* (38) to samo pojęcie wyrażone jest przez *hom-ereusai*. We fragmencie 265 Pseudo-Hezjoda (wyd. Rzach) jest mowa o tych, którzy w nowych hymnach *zszyli (rhapsantea od rhapto)* pieśń, a więc o rapsodach, zwanych tak od składania i *zszywania* pieśni. Homer znaczył więc tyle, co późniejszy rapsod, a jeszcze późniejszy poeta. O jego imię indywidualne jeszcze w owych dawnych czasach nie dbano w Grecji...” (T. Sinko, *Wstęp*, w: *Homer, Odyseja*, przeł. L. Siemieński, Wrocław 1953, s. V–VI, BN). Tekst ten należy ponadto do argumentów kwestionujących istnienie jednego autora *Iliady* i *Odysei*.

⁴ W swoich *Mitach greckich* (op. cit., s. 611–612) R. Graves relacjonuje książkę Samuela Butlera *Authoress of the „Odyssey”*, która zawiera potwierdzoną wieloma argumentami tezę, że Nauzykaja jest autoportretem autorki *Odysei* – „młodej, utalentowanej sycylijskiej szlachcianki z okręgu Eryks”. Według Z. Abramowiczówny pomysł ten zaczerpnął Butler z dziełka Plutarcha *O miłości do potomstwa* (por. Z. Abramowiczówna, *Wstęp*, w: *Homer, Odyseja*, przeł. L. Siemieński, Wrocław 1992, s. LXXXI, BN). Sam Graves jest autorem powieści *Córka Homera*, w której funkcję narratora eposu pełni córka Alkinoosa. O „niewieściej atmosferze” *Odysei* pisze też T. Sinko, zauważając np. sentymentalność epepei, w której ludzie wruszają się i płaczą „o wiele częściej i obficie niż w *Iliadzie*” (por. T. Sinko, *Wstęp*, w: *Homer, Odyseja*, przeł. J. Siemieński, op. cit., s. LXXXIX).

z opowieścią Homerową, ale także z innymi jej wariantami realizowanymi w literaturze. Pozwala korzystać ze zdarzeniowego bogactwa *Odysei*, *Iliady*, mitologii, a nawet *Trojanek* Eurypidesa, *Troilusa i Kresydy* Szekspira, *Achilleis* i *Powrotu Odysa* Wyspiańskiego⁵. Nie chodzi o wielki indeks porównawczy, nie ma powodów, by tworzyć komparatystyczną postać *Odysei*. Warto jednak, oprócz cytowanych już pytań, które powinny być zadane intrydze *Odysa płaczącego*, postawić także inne, bliższe specyfice analizowanej sztuki: Z jakich Odysowych wydarzeń obu eposów Homera zrezygnował w swoim tekście Brandstaetter? Jaki ta rezygnacja ma wpływ na Brandstaetterowy wizerunek króla Itaki? Jak traktowane są znane z Homera fakty, które znalazły się w *Odysie płaczącym*? Jakie jest ich miejsce w strukturze dramatu Brandstaettera?

I. Oczekiwanie – Chór i Penelopa

Oczekiwanie uzyskuje status klasycznej sytuacji dramaturgicznej, gdy określi się ją za Souriau jako „formę napięcia właściwą danemu momentowi scenicznemu, napięcia wytworzonego przez stosunki między ludźmi i przez cały mikrokosmos sceniczny”. Penelopa czeka. „Nie wie, czy Odys żyje, ale przede wszystkim nie ma pewności, że umarł” (por. s. 425). Wierzy w jego powrót (por. s. 426). Milczy, gdy Chór zadaje jej dwa pytania: „Czy ty kochasz jeszcze Odysa? A może kochasz już tylko swój sen o Odysie?” Postawiona przed problemem, „czy w ogóle istnieje Odys, którego ona kocha” (por. s. 426), mówi:

Człowiek pragnie odnaleźć w sobie płacz, który minął, i szum drzewa, który jest wspomnieniem, i źródło, w którym przed laty widział swoje oczy.

(s. 426)

Chór zarzuca jej wówczas, że „chodzi w przeszłości jak w żałobie” (s. 427).

Sytuacja wyjściowa, sytuacyjna ekspozycja dramatu Brandstaettera wydaje się powielać wzór Homerowy. Penelopa czeka. Pewne wątpliwości może budzić Chór, którego w epepei oczywiście nie ma, ale wystarczy przecież określić spełnianą przezeń w oczekiwaniu Penelopy funkcję, by sprawdzić, czy istnieje u Homera jego jedno-, wieloosobowy lub sytuacyjny jego odpowiednik. Konfrontacja zachowania żony Odysa oraz Chóru z klasyczną wersją epicką pozwoli szukać wpisanej w zmodyfiko-

⁵ Spośród pozycji literatury „odysowej”, dla geneologicznego porządku, wymieniam jedynie dramaty: Eurypidesa, ponieważ w pracy tej poświęcam mu dużo miejsca; Wyspiańskiego, gdyż są najbardziej znane i najwyższej cenie w polskiej dramaturgii dotyczącej Odysa; Szekspira, bo niezależnie od tego, że *Troilus i Kresyda* należy do starszych tekstów Mistrza, to jednak Szekspir.

wane wydarzenia, spodziewanej nieprawdy Brandstaetterowskiej wersji dziejów króla Itaki.

Według jednego z mitologicznych wariantów pochodzenia greckiego bożka Pana, spłodził go Hermes z Penelopą, żoną Odyseusza. Inni uważają, że spłodzili go z nią wszyscy po kolei zalotnicy zabiegający o jej rękę podczas męzowskiej nieobecności⁶. Przypomnienie o tym ma ułatwić postrzeganie Penelopy w sposób wolny od jednoznacznego stereotypu wiernej żony. Przecież poza sytuacjami wierności potwierdzonej, zdeterminowanej obrazem przebiegłej prządki, która – by odwlec decyzję o wyborze jednego z zalotników – w ciągu dnia zajmuje się tkaniem, a nocą pruje żałobny całun przeznaczony dla teścia Laertes⁷, *Odyseja* zawiera fragmenty kolidujące z tezą o jednowymiarowości zachowań matki Telemacha. Penelopa na przykład nie rozpoznaje męża, choć udaje się to Argosowi – „konającemu ze wzruszenia psu męznego Odyssa”⁸ – i szafarce Euryklei⁹. Co prawda Eurykleja, myjąc króla Itaki, dostrzega charakterystyczną bliźnię, ale już wcześniej mówi:

Przez nasz dom niemało
Przesunęło się biednych, przecież twarzy rysem
Ni głosem nie był żaden, tak jak ty, z Odysem
Podobniuteńki!¹⁰

Natomiast Penelopa nie ma podobnych spostrzeżeń, chociaż rozmawiała z nieujawniającym się po powrocie mężem i widziała go wcześniej niż piastunka Eurykleja, a nawet przyznała mu, że:

Żaden z tylu podróźnych, wchodzących w te progi,
Rozumem ci nie sprostał: wszystko w tobie wyższe
I wszystko takie mądre, co z twoich ust słyszę.¹¹

Penelopa jest nieufna. Nie wierzy Euryklei, gdy ta oznajmia jej powrót Odysa. Trwa w swym uporze, zarzucając piastunce opętanie¹². Mimo

⁶ Por. R. Graves, *Mity greckie*, op. cit., s. 100.

⁷ Por. Homer, *Odyseja*, przeł. J. Parandowski, op. cit., s. 283–284 [oraz] Penelopa: „Telemachu, zaraz ci pójde na górę i legnę w moim oplakany łóżu, które wciąż zlewam łzami, odkąd Odys z Atrydami wyruszył na Ilion” (ibidem, s. 254). Nieco dalej (odpowiadając na przepowiednię Teoklimenosa, który twierdzi, że „Odys już jest na ziemi ojczystej”): „Oby się twoje słowo, gościu spełniło! Wnet poznałbyś moją miłość i szczodrość, a każdy, kto by cię spotkał, wielbiłby twoje szczęście” (ibidem, s. 256).

⁸ Ibidem, s. 259–260. Zwrot „kona ze wzruszenia”, dotyczący Argosa, pochodzi od T. Sinki (por. T. Sinko, *Wstęp*, w: Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, op. cit., s. LXXX).

⁹ Ibidem, s. 289–292.

¹⁰ Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, op. cit., s. 288–289.

¹¹ Ibidem, s. 287–288.

¹² Por. Homer, *Odyseja*, przeł. J. Parandowski, op. cit., s. 331 i n.

przepowiedni Teoklimenosa, relacji Telemacha, słów Odysa¹³, zapewniających ją o tym, że mąż żyje i wróci – powtarza:

(...) mój Odys gdzieś w stronie dalekiej
Stracił drogę powrotu i zgasł już na wieki!¹⁴

Penelopa, kiedy już „usiadła naprzeciw Odyssa”, waha się, „spłoszona w swym sercu. Nie spuszczać zeń wzroku: to rozpoznawała jego twarz, to się jej wydawał nieznajomy w swym nędznym odzieniu”. Telemach wyrzucał jej „serce nieczułe”, ale ona traktuje powrót męża jako „za wielkie szczęście dla siebie i dla syna”¹⁵. Przede wszystkim jednak jest nieufna, a sprawdzając wiarogodność mężczyzny rozpoznanego między innymi przez Telemacha i Eurykleję, kieruje się rozsądkiem, który zna i ceni jej mąż¹⁶, który wpisany jest w stały epitet „mądra”, pojawiający się przy imieniu Penelopy także podczas rozmowy z ujawniającą obecność Odysa na itackim dworze Eurykleją. Rzeczywiście, w szczególnie przebiegły sposób usiłuje Penelopa zidentyfikować syna Laertesza. Każde Euryklei – wobec gościa – wynieść przeznaczone mu łożo, wiedząc, że jest to niemożliwe.

Odys rozumie żonę. Nie ma jej nawet za złe małżeńskich planów. Dopóki Telemach był „mały i głupiutki”, Penelopa, „z szacunku dla małżeńskiej lożnicy”, wiernie pilnowała „majątku, sług, i wielkiego domu o stropie wysokim”. Dojrzałość syna zmieniła sytuację. On sam sobie życzy, by Penelopa wróciła do swojego ojca, bo „nie może ścierpieć, że Achajowie zjadają jego mienie”¹⁷. Córcze Ikariosa pozostało wybrać najdzielniejszego spośród zalotników i odejść. Taką właśnie decyzję podejmuje, ustalając reguły rywalizacji o swoją rękę:

Ten, który łuk potrafi napiąć dłonią silną
I przez topory strzałę przepędzić niemylną,
Otrzyma rękę moją, a ja to siedlisko,
Gdzie mi pierwszego męża przypomina wszystko,
Opuszczę (...)¹⁸

¹³ Teoklimenos – por. przyp. 7. „TELEMACH: starzec morski (...) mówił, że widział go (Odysa – uzup. D. K.) wielce strapionego na wyspie, w domu nimfy Kalipso, która go gwałtem trzyma” (zob. Homer, *Odyseja*, przeł. J. Parandowski, op. cit., s. 255). „ODYS: tego roku tu przyjdzie Odys” (ibidem, s. 287). Ponadto król Itaki tłumaczy sen Penelopy o 20 gęsiach i orle jako znak powrotu Odysa i „zguby wszystkich zalotników” (ibidem, s. 293–294).

¹⁴ Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, op. cit., s. 338. Parandowski, tłumacząc ten fragment, jest dosadniejszy: „Odys zginął bezpowrotnie, zginął daleko od Achai” (por. Homer, *Odyseja*, przeł. J. Parandowski, op. cit., s. 332).

¹⁵ Por. ibidem, s. 294.

¹⁶ „ODYS: Wiem, żono, że jesteś bardzo rozsądna” (ibidem, s. 340).

¹⁷ Por. ibidem, s. 293.

¹⁸ Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, op. cit., s. 294.

Odys nie czuje się dotknięty postanowieniem żony. Podtrzymuje ją w nim, będąc pewnym bezsilności zalotników wobec przygotowywanej im próby. Sam, zgłodziwszy ich, zgadza się być wypróbowanym przez Penelopę, a myśli wówczas bardziej o tym, jak poradzić sobie z „mścicielami itackiej młodzieży” niż o nieufności żony, tłumacząc jej ostrożność swym wyglądem¹⁹. Dziwi się jedynie Penelopie, gdy ta nie rozpoznaje go wykąpanego, namaszczonego, za sprawą Ateny uczynionego „na pozór (podkr. D. K.) większym i tęższym”. Oburza się boleśnie dopiero wówczas, kiedy wątpiąca w jego tożsamość żona chce go wypróbować, mówiąc fałszywie o ich małżeńskim łożu²⁰.

Opis relacji Odysa i Penelopy wymaga przede wszystkim uwzględnienia determinant genologicznych, czyli oddziaływania konwencji Homerowego eposu. Uchroni to przed dominacją perspektywy quasi-psychologicznej, skłaniającej na przykład do akcentowania charakterologicznych podobieństw występujących u królewskiej pary, podobieństw kumulujących się w tradycyjnie przypisywanej Odysowi przebiegłości, która – dostrzeżona u Penelopy – mogłaby rościć sobie prawo do uzasadniania jej zachowania wobec męża. Tymczasem kontekst genologiczny pozwala widzieć małżonków poza potencjalnymi uzurpacjami psychologizmu i – co ważniejsze – jego natura stanowi integralną część rzeczywistości przedstawionej eposu. Określa ją miejsce oraz funkcja, jaką „boscy aoidowie” i śpiewane przez nich pieśni zajmują w *Odysei*. Demodok, „pieśniarz przesławny”, prezentuje swój kunszt na dworze Alkinoosa, króla Feaków. Opowiada o sporze Achillesa z Odysem, miłości Afrodyty i Aresa, wreszcie – na prośbę syna Laertes – o zdobyciu Troi. Nie są najważniejsze honory, którymi obdarza go Odys²¹, najistotniejszy jest charakter wykonywanych przez niego pieśni. Znakomicie mieszczą się one w konwencji dworskiej rozrywki. Ekspozują z wykwinutą bezceremonialnością zarówno słabostki ludzi, jak i bogów²². Towarzysząc ucztom²³, przyspa-

¹⁹ Por. „Teraz jestem brudny, na ciele mam łachman, dlatego mnie lekceważy i nie ufa, że to ja jestem” (Homer, *Odyseja*, przeł. J. Parandowski, op. cit., s. 334).

²⁰ Ibidem, s. 335–336.

²¹ Por. „ODYS: Demodoku, ciebie ze wszystkich śmiertelnych ja sławię najbardziej. Albo Muza cię uczyła, córka Dzeusa, albo Apollon, bo nader pięknie układasz pieśni o doli Achajów (...), jakbyś sam był przy tym...” (ibidem, s. 136). Ponadto Odys, wróciwszy na Itakę, mszcząc się na zalotnikach i niewiernej służbie – ocalił pieśniarza Femiosa i herolda Medona (por. ibidem, s. 326–327).

²² Por. „(...) władca ludów Agamemnon cieszył się w duchu, że wadzą się najlepsi z Achajów” (Odys i Achilles – uzup. D. K.) (ibidem, s. 126). Historia boskich kochanków złapanych w misterną sieć przez zazdrosnego męża Hefajstosa, a zwłaszcza widowisko, jakie urządzili sobie przy tej okazji bogowie, najlepiej potwierdza dworską poufałość pieśni Demodoka wobec mieszkańców Olimpu (por. ibidem, s. 130–133).

²³ „ALKINOOS: już nacieszyliśmy się rzetelną ucztą i uradowali serca formingą, która jest uczty cudną towarzyszką” (ibidem, s. 126).

rzają radości²⁴. Gdy Odys płacze, słysząc opowieść o zdobyciu Troi czy o swoim konflikcie z Achillesem, Demodok milknie. Trudno więc oczekiwać od Demodokowej sztuki wiarygodnego psychologizmu w opisywaniu osób. Nie ma też powodów wymagać przekonywającego przedstawienia motywów, doprowadzających do podejmowania przez te osoby takich, a nie innych decyzji. Pozostaje jeszcze kwestia określenia charakteru zależności występującej między pieśniami Demodoka i *Odyseją*. Przede wszystkim Homer najprawdopodobniej był takim samym aoidem jak pieśniarz Feaków, który przedstawił dwie opowieści dotyczące Odysa. Każda z nich (mimo heroicznego wymiaru drugiej, dotyczącej zdobycia Troi) mieści się w dworskiej konwencji zdominowanej przez nastrój poetycki, pogodny, pełen humoru i naiwności²⁵. Nastrój, którego bańniowość²⁶ neutralizuje najbardziej makabryczne przygody, z jakimi przyszło zmagać się Odysowi. Nastrój tworzący estetyczną dominantę całej epepei.

Formułując wnioski określające postaci *Odysei*, należy więc brać pod uwagę determinującą utwór konwencję gatunkową. Wówczas oczekiwania Penelopy stanie się mniej jednoznaczne, skłonniejsze do przemian w środowiska kulturowo i semantycznie odmienne niż współczesne życie jońskie przedstawione na tle bliższych (micejskich) oraz dalszych (minojskich) wspomnień²⁷. Jest jednak pewien charakterystyczny dla Homerowej matki Telemacha rys, który może okazać się użyteczny przy analizie jej oczekiwania wpisanego w dramat Brandstaettera. Penelopa Homera, niezależnie od swej wieloznaczności (czy raczej nieokreśloności) i wbrew stereotypom, nie jest postacią jednowymiarową, nie jest tylko i wyłącznie czekaniem na Odysa. Rozterki i wątpliwości, jakie przeżywa po powrocie nierozpoznanego od razu męża, oprócz pełnienia funkcji fabulacyjnej (uatrakcyjniania opowieści), kreuja jej własną tożsamość, wyodrębniają spośród zdarzeń, pozwalają Penelopie samodzielnie zaistnieć. Chociaż z punktu widzenia eposu o wiele ważniejsze jest samo opowiadanie niż modus egzystencji itackiej królowej, niemniej perspektywa Brandstaettera ma prawo być zupełnie inna.

Penelopa Brandstaettera nie czeka na Odysa²⁸. Ona tęskni za tym, co było. „Chce istnieć tam, gdzie jej nie ma” (por. s. 427). Wyznaje: „Człó-

²⁴ Por. „śpiewał śpiewak przesławny. Słuchał go z radością w sercu Odys, tak jak i wszyscy Feakowie” (ibidem, s. 133).

²⁵ Por. przyp. 4.

²⁶ *Odyseja* osnuta jest głównie na baśniach (por. T. Sinko, *Wstęp*, w: Homer, *Odyseja*, op. cit., s. LXXII).

²⁷ Ibidem, s. III-V.

²⁸ J. Andrzejewski w mikropowieści *Nikt* (Warszawa 1987, s. 25) pokazuje Penelopę jako kobietę, która nigdy nie potrafiła kochać Odysa. Jej miejsce w łóżu bohatera zajmuje Eurykleja, por.: – „Gdy się spotkaliście po dwudziestu latach rozłąki, miłości nie było

wiek pragnie odnaleźć w sobie płacz, który minął, i szum drzew, który jest wspomnieniem, i źródło, w którym przed laty widział swoje oczy" (podkr. D. K.) (s. 426). Penelopa Brandstaettera nie tylko posiada status niezależności osobowej. Ona zredukowała Odysa do roli fragmentu przeszłości. Co więcej, przeszłość tę kształtuje zgodnie z własnymi oczekiwaniami, niezależnie od faktów. Jednak zanim pojawił się Włóczęga, Penelopa po prostu czekała, a słowa, które o tym mówią, można przyjąć jako metaforyczny ekwiwalent oczekiwania na Odysa.

Bardzo istotną i oryginalną rolę wobec oczekiwania Penelopy odgrywa wprowadzony przez Brandstaettera Chór. Z punktu widzenia *Odysei* na pewno należałby on do ofiar powracającego króla Itaki, ponieważ konsekwentnie nakłania jego żonę do zaniechania wierności, do małżeństwa z Antinoosem. W dramacie sprawa nie jest jednak równie oczywista, a Chór zachowuje się tak, jakby potwierdzał najważniejsze miejsce zajmowane przezzeń pierwotnie w tragedii²⁹. Uprzywilejowaną pozycję zdobywa dzięki temu, że realizuje tradycyjne, najintensywniejsze zaangażowanie w intrygę przy jednoczesnym podporządkowaniu się zasadzie niezdolności do osobistego udziału w toku zdarzeń. Uzyskuje tym samym – wtedy, „gdy nie tonie w przerażeniu” – dystans wobec osób i faktów, a poszukiwaniu ich zrozumienia potrafi nadać medytacyjny, sakralny wymiar. Dzięki temu rzeczywiście staje się „widzem idealnym”, funkcjonuje w teatralnej Arkadii, doświadcza „wolności poetyckiej”, która pełniejszej wiedzy o świecie udziela powabu wielkiej literatury.

Trudno byłoby ulec złudzeniu, że Brandstaetter umie w pełni reaktywować klasyczny Chór greckiej tragedii. Niemniej jednak udaje mu się wykorzystać niektóre jego funkcje. W rezultacie dramat zyskuje personę, która wie więcej niż inni, personę niezastąpioną uczestniczącą w kreacji poetyckiej rzeczywistości – tego, co w najwiarygodniejszy sposób uzasadnia fabularną **nieprawdę** *Odyseusza płaczącego*.

Chór Brandstaettera stopniowo i bez ostentacji ujawnia swoje nadzwyczajne kompetencje. Argumentacja, którą stosuje wobec Penelopy,

już ani w tobie, ani w niej. Odyseusz gwałtownie się poderwał. – Kłamiesz! (...) Eurykleja milczała. – Penelopa kochała mnie do końca – powiedział Odyseusz już ciszej, lecz wciąż twardo akcentując słowa. – Dużo płakała – powiedziała Eurykleja. – Że ją kochać przestałem? Wiem. – Nie. Płakała, ponieważ ciebie kochać nie potrafiła" (s. 22–23).

²⁹ Por. J. de Romilly, *Tragedia grecka*, op. cit., s. 26–32. Ponadto warto np. przypomnieć o pierwotnie kultowym charakterze chóru, nadającym mu szczególny status (por. K. Braun, *Przestrzeń teatralna*, op. cit., s. 29). O traktowaniu go jako „widza idealnego” (Schlegel), jako „mur żywy, który tragedia zatacza wokół siebie, by odciąć się wyraźnie od świata rzeczywistego i zachować sobie swój grunt idealny i swą wolność poetycką” (Schiller) (por. F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907, s. 52, 54).

opiera się na rozsądku (por. s. 425), a jej punkt wyjścia określa najoczywistsze, najnormalniejsze pytanie: „Jak długo można żyć w smutku i samotnieniu?” (s. 425) Kwestie Chóru nie są też wolne od łagodzonych poetyckim kontekstem cierpkich uwag wypowiedzianych pod adresem Odysa. Penelopa odrzuca je wszystkie, ponieważ – choć brak jej uspokajającej pewności, że mąż „wróci kiedykolwiek do domu, że jeszcze o niej pamięta, że zmierza do Itaki, że żyje” (por. s. 425) – w takim samym stopniu wątpliwa jest jego śmierć, wątpliwy jego niepowrót. Może tylko dziwić zbyt abstrakcyjny ton sporu, jaki wieździe matka Telemacha z Chórem; ton pobrzmiwający opisywaną w związku z *Medeą* ideologizacją. Uzasadnia go nieco sygnalizowana wcześniej natura Chóru. Poza tym potwierdza on sugerowane już podporządkowanie czekania na Odysa pieczołowicie strzeżonej przez Penelopę wizji przeszłości, której fałszywość udokumentują dramaturgiczne fakty, która już choćby dlatego narażona jest poważnie na mijanie się z prawdą, że zakłada niezmienność, a tymczasem od wyruszenia króla Itaki pod Troję do jego powrotu minęło u Homera 20 lat. Penelopa, żyjąc pamięcią, skutecznie broni się przed samotnością, obecnością zalotników i czekaniem, ale jednocześnie traci kontakt z tym, co rzeczywiste. Ostateczną konsekwencją takiej sytuacji jest wyeliminowanie obawy dotyczącej niepowrotu męża lub nawet jego śmierci. Żona Odysa padła po prostu ofiarą zdumiewającego paradoksu pamięci. Chcąc ocalić w sobie (dla siebie?) męża, straciła go. Czy mogła postąpić inaczej? Czy w ogóle można inaczej czekać? Tekst dramatu Brandstaettera nie udziela odpowiedzi na tak postawione pytania. Stwarza natomiast możliwość interpretacyjnego wyboru między następującymi alternatywami: albo czekanie Penelopy naznaczone jest tragizmem, albo grzechem. Tragizmem, ponieważ czekając i pamiętając, Penelopa stała się ofiarą swojego czekania i pamiętania. Grzechem, ponieważ uciekła w fałszywą nieruchomość własnej pamięci, zamiast sprostać bolesnemu niepokojowi, który jest nieuchronny, gdy oczekuje się ukochanej osoby narażonej na wszelkie możliwe niebezpieczeństwa.

Uwagi Chóru, mające skłonić Penelopę do małżeństwa, mogłyby zostać potraktowane jako czysto oportunistyczne, gdyby nie kilka okoliczności nadających im zupełnie inny charakter³⁰. Chór wie więcej. Nie ma jednak znaczenia, czy zdaje sobie sprawę z tego, jak będzie dokładnie wyglądał urzeczywistniony w dramacie powrót Odysa. Należy nawet przy-

³⁰ Z tego punktu widzenia nie ma sensu szukać w *Odyssei* postaci, które – podobnie jak Chór z dramatu Brandstaettera – namawiały Penelopę do zapomnienia o Odysie, ponieważ Homer kwalifikuje je zdecydowanie negatywnie (vide zalotnicy). Wyjątek stanowi postawa Telemacha (por. przyp. 17), który jednak nie występuje przeciw ojcu, ale w obronie jego królestwa.

jąc, że aż tak precyzyjna wiedza o przyszłości jest mu niedostępna³¹. Mimo to, by zrezygnować z negatywnej oceny słów Chóru, wystarczy skonfrontować je z układem zdarzeń. Przecież z punktu widzenia Penelopy Odys nie wrócił. Chór miał więc rację (por. s. 426). Miał tym samym powód mówić królowej o potrzebie „zaprzestania życia złudzeniami” (por. s. 426). Dostrzegał wyimaginowany charakter jej czekania. Usiłował przywrócić ją rzeczywistości. Dlatego proponował Penelopie jako męża Antinoosa³², który „kocha wszystko, co jest proste” (s. 426), w którym nie ma „niepokoju ani smutku”, który może pomóc nie tylko jej, ale także „zdoła ukrocić swawolę panów i przywróci spokój na wyspie” (s. 426). Penelopa zachowuje się tak, jakby nie dostrzegała „młodego i silnego” zalotnika. Wciąż „kocha swój sen o Odysie” (por. s. 426), jednak coraz trudniej znosi sugestie Chóru. W kończącej scenę kwestii potrafi już tylko krzyczeć, by zagłuszyć powracający niepokój³³.

II. Przybycie, Ujawnienie, Rozstanie – Chór, Penelopa, Włóczęga

W warstwie zdarzeniowej oczekiwanie jest sytuacją sceniczną decydującą o statycznym charakterze intrygi *Odysa płaczącego*. Cały dramat to jedno wielkie czekanie Penelopy, czekanie wystawione na najpoważniejszą próbę przez przybycie Włóczęgi. *Odyseja* opowiada jego spotkanie z królową Itaki w pieśni XIX. Penelopa Homera i Brandstaettera pyta gościa o swojego męża. Odys epopei i dramatu kłamie, ukrywając swoją tożsamość³⁴. Kłamie, opowiadając o swoich przygodach. Mówi prawdę,

³¹ Jednym z walorów dramatu Brandstaettera jest – w odniesieniu do Chóru – umiejętność balansowania między naturalnym i nadprzyrodzonym pochodzeniem posiadanej przezeń wiedzy. Chór nie przekracza człowieczych kompetencji, ale układ zdarzeń nadaje niekiedy jego słowom wymiar profetyczny.

³² Antinoos Brandstaettera wykreowany jest wbrew *Odysei*. U Homera mówi się o nim wyjątkowo źle, por. wypowiedź Eumajosa (do Antinoosa): „ty ze wszystkich zalotników zawsze jesteś najgorszy dla Odysa czeladzi, zwłaszcza dla mnie” (Homer, *Odyseja*, przeł. J. Parandowski, op. cit., s. 261–262); Penelopy (do Eurynome): „Nianiu, wszyscy oni źli, bo myśli w nich podłe, lecz Antinoos najbardziej do czarnej doli podobny” (ibidem, s. 264). Szczególnie niekorzystnie świadczy o Antinoosie sposób, w jaki potraktował on ucharakteryzowanego na żebraka Odysa (por. ibidem, s. 260–265). Nic więc dziwnego, że podczas pogromu zalotników zginął jako pierwszy (por. ibidem, s. 318). Warto jednak zauważyć, że wizerunek Brandstaetterowego Antinoosa nie musi być jednoznacznie pozytywny. Reprezentuje on przecież te cechy potężnego władcy, które w *Śmierci na wybrzeżu Artemidy* stanowią negatywną alternatywę postawy Agamemnona.

³³ Por. „Przestańcie! Przestańcie! Przestańcie! Nie chcę tego słyszeć! Nie chcę!” (s. 427)

³⁴ W *Odysei* syn Laertes przedstawia się jako Ajton, Kreteńczyk (por. Homer, *Odyseja*, przeł. J. Parandowski, op. cit., s. 284), u Brandstaettera jako jedyny z towarzyszy Odysa, który „uratował się z niebezpieczeństw i przez wiele lat wędrował wraz z nim przez lądy i morza” (s. 428).

wyjawiając, że ojciec Telemacha żyje. Penelopa obu tekstów w ten sam sposób usiłuje sprawdzić wiarygodność tułacza. I dopiero w tym miejscu Brandstaetter odchodzi od Homerowej opowieści. Odejście dokonuje się za sprawą detalu. Gość, by uwierzytelnić się, ma opisać wygląd Odysa. U Homera, poddany próbie, mówi:

(...) Ciężko mi na dobie
Przypomnieć, jak wyglądał i jakie miał szaty,
Gdyż się to działo niemal przed dwudziestu laty,
Kiedy płynąc pod Ilion był w naszym ostrowie.
Jednak wszystko opowiem, com zatrzymał w głowie (...) ³⁵

Nie jest ważne, czy zastrzeżenia Homerowego Odysa wynikają z braku zaufania do pamięci, czy stanowią kolejny dowód jego przysłowiowej przebiegłości. Istotniejsze, że Brandstaetter wykorzystał tę samą sytuację, by Włóczęga, pytając Penelopę – „O którym Odysie mówisz?” (s. 430) – mógł po raz pierwszy odsonić problem przemiany syna Laertes, problem jego tożsamości. W tym momencie rozpoczyna się proces ujawnienia.

Poetyka Arystotelesa podaje sześć składników tragedii. Wśród nich na pierwszym miejscu, jako najważniejszy, wymieniona jest fabuła, czyli „artystycznie uporządkowany układ zdarzeń”. Perypetia i rozpoznanie należą do tych jej elementów, poprzez które tragedia najistotniej „działa na nasze uczucia”. „Rozpoznanie zaś, jak sama nazwa wskazuje, jest to zwrot od nieświadomości ku poznaniu, ku przyjaźni lub wrogości między osobami naznaczonymi losem szczęścia lub nieszczęścia. Najpiękniejsze jest takie rozpoznanie, które łączy się z perypetią” ³⁶ – zmianą biegu zdarzeń w kierunku przeciwnym intencjom działania postaci. W *Odysie płaczącym* rozpoznanie wbrew pozorom nie występuje. Penelopa, mimo ujawnienia tożsamości Włóczęgi, czeka na swojego Odysa, a jej spotkanie z mężem to przede wszystkim dramatyczna konfrontacja jego rzeczywistego wizerunku z tym, jaki ona kultuwyje w pamięci. Odys Penelopy jest Odysem Homera. Powinien wrócić do „żyjącej oczekiwaniem” żony, do syna, do ziemi ojczystej. Powinien rozprawić się ze „zgrają podłych zalotników”.

Czyżby zapomniał (...) o przeszłości?
(s. 431)

Przeszłość Odysa Włóczęgi „wyschła jak sadzawka”, ale tylko dla niego, dlatego jest w nim strach przed powrotem do ojczyzny:

Odys wie, że w dniu, w którym stanie na ojczystej ziemi, będzie musiał sięgnąć po miecz i łuk, by siłą wywalczyć sobie prawo do tronu i żony.

³⁵ Homer, *Odysja*, przeł. L. Siemieński, op. cit., s. 284.

³⁶ Arystoteles, *Poetyka*, op. cit., s. 20, 22, 35, 37.

Odys nie boi się walki ani własnej śmierci. Ale Odys boi się śmierci, którą będzie musiał zadawać³⁷.

(s. 433)

Takie wyznanie uniemożliwia identyfikację mężczyzny, o którym mówi Włóczęga, z obrazem króla Itaki przechowywanym w pamięci królowej. Co więcej, przybysz każdym swoim słowem oskarża Odysa, nazywa go zbrodniarzem³⁸, a mówiąc w ten sposób, odbiera czekającej Penelope, jej życiu³⁹ wszelką wartość, sens. Sam natomiast zmartwychwstaje, bowiem dotąd „cały stworzony był ze śmierci” (s. 432).

Innym polem nieuchronnego sporu Penelopy i Włóczęgi jest wolność. Odys, o którym opowiada przybysz, za którym tęskni królowa, „chciał posiadać” (s. 432)⁴⁰. Był chciwy, zachłanny, zaborczy, „pożądał śniadej kości słoniowej i czerwonego złota” (por. s. 433). Odys, który wrócił, jest włóczęgą, ponieważ:

Włóczyć się – znaczy nic nie mieć. Nic nie mieć – znaczy być wolnym człowiekiem, który nie ma czego bronić ani nie ma o co walczyć, ani nie ma po co krwi przelewać.

(s. 433)

Skoro Odys Włóczęgi przestał być niewolnikiem, a Odys Penelopy nie istnieje poza pamięcią królowej, zatem spór o wolność dotyczy w rzeczywistości tego, który przybył, i tej, która nieustannie czeka. Konflikt rozgrywa się między małżonkami. On jest wolny. Ona nie potrafi uwolnić się od snu o powrocie Odysa. Snu tak prawdziwego dla niej „jak chleb i kamień” (s. 430), snu skazującego ją na walkę z jawa.

Spotkanie Włóczęgi z Penelopą⁴¹ to spór, którego uczestnicy posługują się własnymi wizerunkami Odysa. Odys Penelopy korzysta z Homerowego pierwowzoru. Odys Włóczęgi – i na tym przede wszystkim polega niezgodność dramatu z prawdą eposu – jest postacią Brandstaettera⁴². Konflikt małżonków ogniskuje się wokół postaci Telemaka, ponieważ oni

³⁷ Motyw Odysowego lęku przed zabijaniem (przed ojcobójstwem) pojawia się w tragedii S. Wyspiańskiego *Powrót Odysa*, która eksponuje obcy eposowi motyw przekleństwa losu (S. Wyspiański, *Achilleis, Powrót Odysa*, Wrocław 1984, BN).

³⁸ Por.: „WŁÓCZĘGA: Odys popełnił straszną zbrodnię. Zabił naród” (s. 432).

³⁹ Por.: „PENELOPA: Żyję oczekiwaniem” (s. 430).

⁴⁰ Bohater Homera, stanąwszy przed Penelopą jako tułacz, opowiada: „Już by tu Odys był dawno, ale spodobało się jego sercu wędrować po ziemi dalekiej i gromadzić bogactwa, a zna Odys niejedną drogę do zysków i nikt ze śmiertelnych jemu w tym nie dorówna” (Homer, *Odyseja*, przeł. J. Parandowski, op. cit., s. 287).

⁴¹ Chór odgrywa w tej scenie rolę drugoplanową. Wobec Włóczęgi ewoluuje od nieufności i gróźb do akceptacji, rozpoznając w jego słowach potwierdzenie własnych przeświadczeń.

⁴² Szczególnie podobną do tytułowej postaci oratorium Brandstaettera *Pokutnik z Osjaku* (Warszawa 1979).

dokonali już wyboru swoich Odysów, a on – z ich punktu widzenia – jeszcze nie. Penelopa niepokoi się o Telemaka. „Nie wie, czy jej syn potrafi rządzić państwem”.

Telemak nie jest wojownikiem o twardej dłoni; jest poetą o ptaszcącym sercu. Wydaje mu się, że pieśń sięga dalej niż władza (...).

Telemak, idąc ścieżką, ostrożnie stąpa, bojąc się, że rozgniecie żuka lub źdźbło trawy.

(s. 435, 437)

Odys z jego snów nie jest Odysiem ze snów Penelopy. Odys Telemaka płacze, a przecież Penelopa „nigdy nie widziała łez w oczach Odysa. Nikt nie widział łez w oczach Odysa”. Płacze tylko Włóczęga⁴³ (por. s. 436).

Królowa Itaki szuka w Telemaku przede wszystkim wizerunku męża, którego oczekuje⁴⁴. Zdaje sobie sprawę z tego, że Odys i Telemak nie są do siebie podobni i to stanowi główny przedmiot jej niepokoju dotyczącego syna. Spierając się z Włóczęgą o Odysa, stara się ocalić dla Telemaka przechowywany w pamięci własny wizerunek męża – osobowy wzorzec, dziedziczną tożsamość. Jej wysiłki nie przynoszą zamierzonych efektów⁴⁵, ale dopóki Telemak nie ma żadnej alternatywy oprócz Odysa Penelopy – pozostaje ta sama nadzieja, jaką – wbrew słowom Włóczęgi i radom Chóru – żyje królowa Itaki.

To za sprawą Telemaka konflikt małżonków personalizuje się, zaczyna dotyczyć syna, który pełni funkcję katalizatora postaw rodziców. Włóczęga dopiero wtedy ujawnia pragnienie zobaczenia się z Telemakiem i przekazania mu ojcowskiego poselstwa, gdy uświadamia sobie łączące ich podobieństwo. Ponadto zdaje sobie sprawę z niebezpiecznej determinacji Penelopy, która nie tylko sama trwa we śnie o Odysie sprzed dwudziestu lat, ale także usiłuje pogrążyć w nim Telemaka. Wobec takich okoliczności musi zobaczyć się z synem. Początkowo prosi o to, lecz spotkawszy się z odmową, potrafi po prostu odsunąć żonę na bok (por. s. 438). Ulega kategoriernemu imperatywowi rodzicielskiemu. Nie chodzi

⁴³ Płacz często pojawia się w *Odysei* i wcale nie omija Odysa, który płacze razem z innymi, gdy Polifem pożera jego towarzyszy (por. Homer, *Odyseja*, przeł. J. Parandowski, op. cit., s. 146.); płacze na wyspie Kirki, wysyłając Eurylocha w nieznaną (ibidem, s. 159); płacze, bojąc się spotkania z Tejrzejaszem (ibidem, s. 166, 169); płacze – choć wstydzi się swych łez – słuchając pieśni Demodoka o niedoli Trojan i Danaów (ibidem, s. 126, 137); płacze także wtedy, gdy rozpoznaje go żona (ibidem, s. 337). Brandstaetter przeciwstawia jednak Odysa płaczącego Odysowi heroicznemu – Homerowemu (por. przyp. 4).

⁴⁴ Por.: „PENELOPA: Myślałam, że urodzę burzę, że moje ciało pęknie jak amfora, że wyjdzie ze mnie sobowtór Odysa” (s. 436).

⁴⁵ Por.: „PENELOPA (do Włóczęgi o Telemaku): Tłumaczę mu, że źle czyni, oddając się całej muzyce; że powinien brać przykład ze swojego ojca, który szedł przez życie, jakby był wyciosany z kamienia. Telemak wówczas uśmiecha się i patrzy na mnie ze zdziwieniem (podkr. D. K.), jakby był jeszcze jednym dźwiękiem swojego fletu” (s. 437).

mu o potwierdzenie siebie w Telemaku. Chce ocalić syna przed nieprawdziwym Odysem Penelopy. Chce potwierdzić jego muzykę, która idącemu ścieżką każe obawiać się rozgniecia żuka lub źdźbła trawy (por. s. 437). Chce potwierdzić tożsamość Telemaka, mającą tak wiele wspólnego z tożsamością odmienionego ojca⁴⁶.

Penelopa pierwsze oznaki niepokoju, wynikające z możliwości negatywnego – jej zdaniem – wpływu Włóczęgi na Telemaka, ujawniła wtedy, gdy wysłuchawszy słów przybysza o szczęściu nieposiadania, „rozejrzała się dokoła niespokojnie” i poprosiła: „Mów ciszej (...). Nie chcę, by mój syn Telemak słyszał to, co mówisz” (s. 434).

Królowa Itaki nie może zgodzić się na rozmowę Włóczęgi z Telemakiem, bowiem oznaczałaby ona dla niej nieodwracalną utratę męża i syna. Zagrożenie polega na tym, że Telemak i Włóczęga już się rozpoznali, a zatem iluzja, w jakiej żyje Penelopa, nie miałaby żadnej szansy przetrwania, gdyby doszło do potwierdzającego rozpoznanie, bezpośredniego spotkania obu mężczyzn. Telemak poznał prawdę o ojcu we śnie (por. s. 436). Świadectwem zaakceptowania jej jest zdziwienie, z jakim przyjmuje on matczyiny wizerunek syna Laertesza (por. s. 437). Odys rozpoznaje syna w zaniepokojonych słowach Penelopy. Szczególnie bliski jest mu Telemak, który z pełnym bojaźni uszanowaniem traktuje każde życie, który „idąc ścieżką, ostrożnie stąpa, bojąc się, że rozgniecie żuka lub źdźbło trawy” (por. s. 437).

Łzy Odysa ze snu jego spadkobiercy i poszanowanie życia tak ważne dla Telemaka, przekraczające ekologiczne dziwactwo w konfrontacji z doświadczeniami tego, który zniszczył Troję, łzy „zabójcy narodu” (por. s. 432) i poszanowanie życia określające młodego muzyka całkowicie oddanego swojej sztuce (por. s. 437) – właśnie to tworzy pole bezpośredniej identyfikacji ojca i syna. Poza nim ich światy mogą wydawać się różne, jak zupełnie różne było ich życie. Jednak obaj niosą w sobie tę samą cechę, która stanowi o wartości wielu postaci Brandstaettera⁴⁷. Polega ona – w relacji Penelopy o postępowaniu Telemaka – na niemożliwym do spełnienia przy pomocy władzy, ale dostępnym za sprawą wyobraźni i pieśni

⁴⁶ Por.: „WŁÓCZĘGA (do Penelopy o Telemaku): Chcę mu powiedzieć, że dobrze czyni ostrożnie stąpając ścieżką, po której posuwa się żuk. Chcę mu powiedzieć, że Odys rzeczywiście płacze na jawie... Płacz!... Płacz!” (s. 438).

⁴⁷ Wystarczy wymienić te, które pojawiają się w omawianych przeze mnie dramatach. Agamemnon, antyteza Ajgistosa, nie mieszcząc się w prostej rzeczywistości zbliżającej się wojny z Troją, pełen chwiejności i bezradności: „rozmyśla nad drogami, / Które nie prowadzą do celu, / Bo każda z nich / Jest nieskończonym rozdrożem” (R. Brandstaetter, *Śmierć na wybrzeżu Artemidy*, w: idem, *Dramaty*, op. cit., s. 345–346). Medea nie chce pozostawić swych dzieci Jazonowi i Kreonowi, marzącym o złotym wieku „ludziom bez wyobraźni, wspomnień i pamięci”, / „Takich, którzy nie umieją kojarzyć / Nie rozumieją metafor, śpią bez snów / I wszystko określają dosłownie” (R. Brandstaetter, *Medea*, w: ibidem, s. 377).

pragnieniu widzenia „tego, co się dzieje poza rzeczywistością, w której nie sposób się pomieścić” (s. 435). Odys potwierdza jej posiadanie w okolicznościach dużo bardziej dramatycznych niż syn, por.:

WŁÓCZĘGA

Odys widział bogów gorszych od ludzi i ludzi zamienionych w wieprze, szczęśliwych w swym zezwierzczeniu⁴⁸ (...). Odys przeżył cały obłęd świata. I cóż (...) pozostało z jego walki i mordów? Z jego zaborczych żądz? Czy warto było? (...) Dwanaście czarnych korabiów leży na dnie morza.

(s. 432–433)

Opisana w słowach Włóczęgi rzeczywistość, jakiej doświadczył syn Laertes, zgodna jest z epopeją Homera, ale Brandstaetter interpretuje ją w oryginalny sposób. Oryginalność tę (Brandstaetterową **nieprawdę**) ujawnia zestawienie *Odysa płaczącego* z wybranymi świadectwami historyczno-literackimi, dramatycznymi i mitologicznymi, które dotyczą tytułowego bohatera *Odysei*.

Tadeusz Sinko, komentując *Odyseję*, zwraca uwagę na to, że – w odróżnieniu od *Iliady* – jej bogowie „nie są już amoralnymi, egoistycznymi mścicielami swych praw ani kapryśnymi widzami walk i cierpień ludzkich, lecz poważnymi strażnikami moralnych i prawych stosunków między ludźmi”⁴⁹ Natomiast wymienione wcześniej dramaty Eurypidesa i Szekspira, w których pojawia się Odys, kreują świat ukształtowany z materii arcydzieł greckiej epiki i mitologii w sposób eksponujący jego negatywny obraz, pełen bólu, cierpienia oraz ewidentnej niesprawiedliwości. Charakterystyczne, że – niezależnie od odpowiedzialności bogów za taki stan rzeczy⁵⁰ – u obu tragików współtworzy go i znakomicie się w nim odnajduje syn Laertes.

Trojanki, zgodnie z zasadą braku równorzędności między ofiarą i oprawcą, nie poświęcają Odysowi zbyt wiele miejsca. Pierwszy stasimon

⁴⁸ W tym wypadku Brandstaetter, odwołując się do konwencjonalnego wartościowania, znakomicie wykorzystuje faktografię eposu – zamianę towarzyszy syna Laertes przez Kirke w wieprze (por. Homer, *Odyseja*, przeł. J. Parandowski, op. cit., s. 160.), by kreować znaczenia użyteczne z perspektywy *Odysa płaczącego*.

⁴⁹ T. Sinko, *Wstęp*, w: Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, op. cit., s. XI. Gwoli uzupełnienia: „Homer recytował swą iliadzką pieśń o walce bogów, ufny, że nie tylko nie obraża ich uczuć religijnych, ale je wyraża. Stusznie bowiem powiedziano, że teologia *Iliady* zawiera już zarodki późniejszego oświecenia jońskiego (ibidem).

⁵⁰ Szekspir pozostawia świat ludziom. Postaci Eurypidesa, ulegając obyczajowi, odwołują się do bogów, ale nawet nie oskarżają ich za doznawane nieszczęścia, por.: „HEKABE: Bogowie! Złych tu wołam sprzymierzeńców, / Lecz jednak godzi się przyzywać bogów, / Gdy ktoś z nas znosi nieszczęśliwe los” (Eurypides, *Trojanki*, przeł. J. Łanowski, w: idem, *Tragedie*, op. cit., s. 307). Są jedynie świadome bezskuteczności wzywania Olimpijczyków na pomoc, por.: „HEKABE: Bogi! Po cóż wzywam bogów? Wpierw ich wzywałam i nie wysłuchali” (ibidem, s. 345). Bezbożność takiej postawy neutralizuje nieco fakt, iż spełnia ją Hekabe, żona Priama, matka pokonanego narodu i zniszczonego miasta.

zawiera opis zagłady Troi dokonanej przez Aresa przy pomocy Ateny. Nie ulega jednak wątpliwości, że bogiem wojny jest mąż Penelopy, o którym Homer opowiada:

Jak (...) w Deifoba dworzec Aresowi
Podobien, wpadł z Atrydą Menelem we dwójkę,
Jak go zmógł, bo Atene wsparła go ramieniem.⁵¹

Zbrodnią szczególnie obciążającą Eurypidesowego Odysa, nazwanego przez Hekabe w exodosie tragedii „niegodziwym fałszywcem”, jest skłócenie Greków, by uśmiercili Astyanaksa, syna Hektora, dziecko⁵².

Troilus i Kresyda to niezbyt wysoko ceniona tragedia Szekspira, w której Ulisses funkcjonuje jako rozsądny, pełen sentencjonalnej mądrości⁵³, pozbawiony skrupułów polityk. Jego działanie ma uśmierzyć gniew Achillesa i przywrócić go walce przeciw Trojanom. Syn Laertesza ma też swój udział w perypetiach tytułowej pary sztuki. Dzięki niemu Troilus przekonuje się o niewierności Kresydy. Generalnie rzecz biorąc, można odnieść wrażenie, że utwór Szekspira, jeden z najbardziej pesymistycznych w jego twórczości, to swoiste kompendium zdrady. Tradycyjna akcja ma przecież miejsce podczas wojny trojańskiej wywołanej z powodu – mimo wszystko – niewiernej Heleny. Ponadto Kresyda ślubuje wierność Troilusowi, ale w obozie Greków niemal natychmiast wiąże się z Diomedesem. W takim towarzystwie i w takim kontekście Odys Szekspira mógłby dopełniać warianty zdrady kobiecej, podporządkowanej przede wszystkim motywom uczuciowym. Mógłby zostać przyjęty jako modelowy przykład makiawelizmu, czyli niewierności męskiej, politycznej, zdecydowanej na działanie zdeterminowane przez zamierzony cel, wolne od etycznych ograniczeń.

Oryginalność Odysa Brandstaettera, jego **nieprawdziwość**, podkreśla również wiele mitów prezentujących syna Laertesza w negatywnym świetle. Nie ma powodów, by przedstawiać obszerny indeks mitologicznych „niecności” męża Penelopy. Niech wystarczy jeden fakt. Podczas oblężenia Troi „Agamemnon wysłał Odyseusza na wyprawę po prowiant do Tracji, a kiedy ten wrócił z pustymi rękami, Palamedes, syn Naupliosa, zarzucił mu lenistwo i tchórzostwo. Nie moja to wina – wołał Odyseusz – że nie można było znaleźć zboża. Gdyby Agamemnon zamiast mnie wysłał ciebie, nie powiodłoby ci się lepiej. Palamedes przyjął wyzwanie i natychmiast wyruszył w drogę, wracając po pewnym czasie z okrętem pełnym zboża”. Mitologia podaje różne wersje zemsty Odysa. Według jednej

⁵¹ Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, op. cit., s. 116.

⁵² Por. Eurypides, *Trojanki*, przeł. J. Łanowski, w: idem, *Tragedie*, op. cit., s. 321–322.

⁵³ Por.: „ULISSES: Jeżeli namiot wodza nie jest ulem, / Gdzie każda pszczoła swą przynosi zdobycz, / Jak miodu czekać?” (W. Szekspir, *Troilus i Kresyda*, przeł. L. Ulrich, w: idem, *Tragedie*, t. 1, Warszawa 1963, s. 29).

z nich „Odyseusz (...) zawiadomił Agamemnona, że bogowie ostrzegli go we śnie, iż szykuje się zdrada; należy przesunąć obóz na odległość dnia i nocy marszu. Agamemnon natychmiast wydał odpowiednie rozkazy, Odyseusz zaś potajemnie zakopał worek złota w miejscu, w którym stał namiot Palamedesa. Następnie zmusił frygijskiego jeńca, by napisał list, jakoby wysłany przez Priama do Palamedesa, następującej treści: „Przesłane złoto jest wynagrodzeniem, którego zażądałeś za wydanie greckiego obozu”. Odyseusz kazał jeńcowi zanieść list do Agamemnona i zabił go w ostatniej chwili, zanim ten zdążył pismo wręczyć. Następnego dnia, po powrocie armii na dawne miejsce, ktoś znalazł zwłoki jeńca, a list zaniósł do Agamemnona. Palamedes został oddany pod sąd polowy, a gdy z żarem zaprzeczał, jakoby otrzymał złoto od Priama czy od kogokolwiek innego, Odyseusz zaproponował, by przeszukać jego namiot. Znalezione złoto i cała armia ukamienowała Palamedesa jako zdrajcę”⁵⁴.

Historia zrelacjonowana przez Gravesa nie należy do precedensowych. W podobnie przebiegły i bezwzględny sposób – tym razem po to, by przypodobać się Agamemnonowi – Odys potraktował na przykład Małego Ajasa. Sprawa warta jest przypomnienia, ponieważ oskarżony syn Ojleusa, związany uroczystą przysięgą, wypowiada słowa rekapitułujące postępowanie męża Penelopy: „Odyseusz kłamie jak zwykle”⁵⁵.

Może największe wrażenie wśród oszustw Odysa robi przypisanie sobie przez niego wszelkich zasług dotyczących drewnianego konia, przy pomocy którego udało się Grekom zdobyć Troję, gdy tymczasem Atena podsunęła ten pomysł Prylisowi, synowi Hermesa⁵⁶.

Nieporozumieniem byłoby przypisywanie jednej wersji mitu, kosztem innych, wyłącznych praw do **wiarygodnego** relacjonowania przygód syna Laertes. Trudno również twierdzić, że *Trojanki* albo *Troilus i Kresyda* decydują o powszechnym obrazie króla Itaki w literaturze. Chodzi raczej o rekonstrukcję takich wariantów literackiego oraz mitologicznego kontekstu dramatu Brandstaettera, które podkreślałyby jego oryginalność. Polega ona przede wszystkim na wykreowaniu Odysa **niemieszczącego się** w baśniowo-heroicznym czy zbrodniczo-makiawelicznym stereotypie, Odysa porzucającego bezpieczną rzeczywistość baśniowo-heroiczną, przyjmującego realność wyzwania popełnionych dotąd makiawelicznych zbrodni. Związane z tym poczucie winy i odpowiedzialność umożliwia mężowi Penelopy odnalezienie świata, który nie ma nic wspólnego z jego przeszłością.

Telemak nie umie pomieścić się w rzeczywistości przez muzykę, Odys, ponieważ oznaczałoby to dla niego akceptację zła, jakie uczynił.

⁵⁴ R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, op. cit., s. 557.

⁵⁵ Ibidem, s. 589.

⁵⁶ Ibidem, s. 582.

Inny świat, dostępny poza rzeczywistością dzięki wyobraźni (por. s. 435), stał się udziałem syna za sprawą sztuki. Ojciec uświadomił sobie jego istnienie i pozostał w nim, gdy zapragnął przestać zabijać, gdy zaczął obawiać się śmierci, którą może zadać (por. s. 433), gdy swą Homerową, makiaweliczną, oczekiwaną przez Penelopę tożsamość rozpoznał jako klęskę. Inny świat w wypadku Odysa to konieczność, wyzwolenie od dotychczasowych zbrodni, pozytywny wybór życia i wolności. Tylko w rozmowie z Penelopą pojawiają się negatywne motywy przemiany króla Itaki. Jednak cytowane już retoryczne pytania o to, co pozostało z „walki, mordów, chciwości, zachłannych marzeń zaborczych żądz, dwunastu kora-biów” syna Laertesza leżących „na dnie morza” (por. s. 433), skierowane są głównie ku Penelopie (kończą się krótkim, wymownym „Pani...”), stanowią ewidentny dowód fałszywości przeświadczeń decydujących o jej obrazie oczekiwanego męża.

Postaci Brandstaetterowych tekstów żyją albo w „królestwie z tego świata”, uzurpującym sobie prawo do wyłączności istnienia, albo – nie mogąc się w nim pomieścić – patrzą „na życie, jakby ono było szkłem, przez które widać inny świat” (s. 435). „Królestwo z tego świata” – w *Ody-sie płaczącym* przede wszystkim domena Penelopy – rządzi się tymi prawami, które uosabia oczekiwany przez żonę Odyseusz, mąż o „twardym sercu” (s. 436) i niedoścignionej, przysłowiowej przemyślności, heros „wyciosany z kamienia” (s. 437). Inny świat to królestwo Włóczęgi Odysa oraz Telemaka. Obaj traktują je jako absolutnie realne, chociaż docierają do niego za sprawą wyobraźni, przy czym wyobraźnia syna jest po prostu źródłem jego muzyki, a wyobraźnia ojca niczym innym jak tylko możliwością wiary w rzeczywistość wolną od zbrodni i kłamstwa. Inny świat Telemaka nie posiada cech artystowskiego spełnienia. Syn Penelopy oddaje się, co prawda, całej muzyce (por. s. 437), ale konsekwencje tego mają także charakter etyczny (wielokrotnie wspomniane uszanowanie każdego życia). Właściwie należałoby tę zależność odwrócić i zgodnie z zasadami neotomistycznej estetyki Maritaina napisać, że Telemak „pięknie gra”, ponieważ jest dobry. Taka interpretacja może budzić jedną wątpliwość. Penelopa, odpowiadając na zachwyty Włóczęgi dotyczący muzyki Telemaka, mówi o urodzie syna, a nie o jego dobroci⁵⁷. Jednak niezależnie nawet od teologicznej możliwości utożsamienia Dobra i Piękna – nie sposób zaprzeczyć temu, że Telemak po prostu jest dobry. Poza ewentualnością negacji należy również umieścić istnienie odpowiedniości, koherencji między muzyką młodzieńca i nim samym. Wreszcie argument ostatni, przemawiający za akceptacją Maritainowskiego punktu widzenia na osobę i sztukę

⁵⁷ Odpowiedzią na zachwyty Włóczęgi dotyczący gry syna są słowa Penelopy: „Nic dziwnego. Muzyka Telemaka jest tak piękna jak on sam” (s. 428).

Telemaka. Brandstaetter w swoim dramacie konsekwentnie buduje, podkreślona więzami krwi, jedność Włóczęgi i jego syna. Jedności tej, na którą Penelopa (w obronie swojego świata i swojego czekania) nie wyraża zgody, wystarczy po pierwsze rozpoznanie się obu mężczyzn, po drugie, ich wspólna wiara w rzeczywistość poza rzeczywistością, po trzecie, podobne u obu poszanowanie życia. Maritain pozwala wskazać jeszcze jeden aspekt rodzinnej identyfikacji, porządkujący pozostałe. Wystarczy przecieź **dobro** nazwać fundamentem przemiany Odysa i sztuki Telemaka, by odnaleźć najmocniejsze wiązanie spajające ojca i syna, wiązanie decydujące o tym, że po pierwsze, obaj się rozpoznali, po drugie, traktują życie, „jakby ono było szkłem, przez które widać inny świat” (s. 435), po trzecie, nie chcą zabijać.

W *Odysie płaczącym* Brandstaettera etyka, wybór **dobra** leży u podstaw bycia Artystą w takim samym stopniu – Maritain raz jeszcze – jak bycia Człowiekiem. Piękna jest muzyka Telemaka, skoro nie pozwala mu czynić zła i skazuje na tęsknotę za tym, co dobre. Odys staje się godny eposu, gdy postanawia nigdy więcej nikogo nie zabić; gdy płacze nad „obłędem świata” (por. s. 433), w którym uczestniczył swoimi zbrodniami; gdy płacze nad sobą. Odys staje się godny *Odysei*, gdy wybiera dobro.

Kiedy Penelopa „wyciąga sztylet, zamierza się” nim na Włóczęgę, woła: „Giń!” (por. s. 438) – ma już świadomość tego, jak bardzo Telemak jest podobny do Odysa z opowiadania przybysza. Wie, że Odys Włóczęgi nie ma nic wspólnego z oczekiwanym przez nią Odysem. Skazana na konflikt z synem, którego nie rozumie, i mężem, którego nie zna – by w ogóle móc walczyć – nie może dopuścić do koalicji między nimi, do identyfikującego ich tożsamości spotkania.

Agresja Penelopy wobec Włóczęgi ma przynajmniej podwójne uzasadnienie. Po pierwsze: Penelopa знаła tylko i wyłącznie Odysa sprzed przemiany. Im dłużej na niego czekała, tym była wierniejsza wizerunkowi męża przechowywanemu w pamięci. Nie mogła czekać na kogoś innego. Nie umiała czekać inaczej. Była paradoksalnie wierna⁵⁸. Po drugie: Penelopa nie znała innego świata niż ten, do którego należał jej Odys. Nie widziała „bogów gorszych od ludzi i ludzi zamienionych w wieprze, szczęśliwych w swym zezwierzęczeniu”⁵⁹ (s. 432). Nie pragnęła za sprawą sztuki „widzieć to, co się dzieje poza rzeczywistością” (s. 435).

Jednak niezależnie od tego, że jej doświadczenia odbiegają od przeżyć Odysa i Telemaka, ważniejsze jest zdeteterminowanie Penelopy, z ja-

⁵⁸ Por. s. 128, 130.

⁵⁹ Zalotnicy z dramatu Brandstaettera „obsiedli” dwór Odysa i „rozgrabiają jego majątek” (por. s. 433), ale nie można ich porównać z zalotnikami Homerowymi. Trzeba by wówczas założyć, że Chór chwalcący Antinoosa (por. s. 426) to wolny od klasycznych koneksji stręczyciel.

kim strzeże ona swojego męża, swojego syna, swojej Itaki, czyli swojego świata, podporządkowanego regułom „mądrości matek”, które wszędzie tak samo „piorą bieliznę w potokach”, i mądrości ojców, wszędzie tak samo orzących ziemię (por. s. 435). Penelopa nie zna niczego poza konkretnością potoku i winnicy.

Nie należy traktować zamachu na życie Włóczęgi jako okazji do ujawnienia przez niego, że jest Odyssem:

WŁÓCZĘGA

Bogowie! Penelopo! Nie zabijaj!

Chwycił ją za rękę.

Jestem Odys! Jestem Odys!

PENELOPA (*cofnęła się*)

Ty? Ty?

CHÓR

Ty jesteś Odys?

(s. 439)

Ta scena to dramatyczna kulminacja konfliktu między Penelopą i jej mężem, między światem matki a światem ojca i syna. Ujawnienie tożsamości przybysza uwiarygodnia wypowiedziane wcześniej przez Włóczęgę słowa o „obłudzie świata” (por. s. 433), o wolności i szczęściu tych, którzy nic nie mają, którzy niczego nie muszą bronić (por. s. 433–434). Dotąd mówił o tym posłaniec, teraz jego relację poświadcza ten, o którym opowiadano. Spełnieniem ujawnienia jest właściwie monologowa kwestia Włóczęgi, jego autoprezentacja, składająca się z dwóch części. Pierwsza z nich mówi o dwukrotnych narodzinach, druga rozpoczyna się od stwierdzenia:

Jestem Odys,

Który nie zabił ani jednego człowieka (...),

a kończy wyznaniem:

Jestem Odys,

Który kocha pokój i dojrzałe owoce,

Sieci pełne ryb i pług, i chleb, i winobranie

I w milczącym szacunku chyli głowę przed każdą Hekubą

i przed każdym Priamem.

(s. 439)

O konieczności powtórnych narodzin mówi św. Jan:

Był wśród faryzeuszów pewien człowiek, imieniem Nikodem, dostojnik żydowski. Ten przyszedł do Niego nocą i powiedział Mu: „Rabbi, wiemy, że od Boga przyszedłeś jako nauczyciel. Nikt bowiem nie mógłby czynić takich znaków, jakie Ty czynisz, gdyby Bóg nie był z Nim. W odpowiedzi rzekł do niego Jezus: Zaprawdę, zaprawdę, powiadam ci, jeśli się ktoś nie narodzi powtórnie, nie może ujrzeć królestwa Bożego.”

(J 3, 1–3)

Pierwsze, mitologiczne narodziny Odysa związane są z jego dziadkiem Autolikosem, „mistrzem w złodziejskim rzemiośle”⁶⁰, który okradając Syzyfa, przynajmniej pośrednio doprowadził do tego, że „najprzebieglejszy ze śmiertelnych, a także najbardziej pozbawiony skrupułów”⁶¹, uwiódł żonę Laertes Antykleję (córkę Autolikosa) i stał się ojcem przyszłego męża Penelopy. W dramacie Brandstaettera Odys pierwszy raz rodzi się tak, jak przychodzą na świat inne dzieci. Jego początek jest naturalnym początkiem wszystkich. Drugie narodziny Odysa to wielokrotnie wspomniane doświadczenie „rozszerzenia rzeczywistości” (por. s. 439) za sprawą doznawanego cierpienia⁶². To wybór życia w miejsce zadawanej śmierci, wybór wolności nieposiadania⁶³ w miejsce „zaborczych żądz, zachłannych marzeń i pożądań” (por. s. 433).

Wyznanie Włóczęgi, określające nową (nieznaną Penelopie, przeczuwaną przez Telemaka) tożsamość Odysa, zapisane jest w formie wiersza stychicznego, gdy poprzednia część quasi-monologu przybysza została zanotowana zgodnie z regułami obowiązującymi w prozie. Takie rozróżnienie obu fragmentów prowadzi w konsekwencji do wartościującego wyeksponowania drugiego. Ciekawsze wydać się może porównanie zaprzeczonych przez Włóczęgę zbrodni króla Itaki z przekazem Homericzym i mitologicznym⁶⁴, jednak najważniejsza w wyznaniu Odysa płaczącego

⁶⁰ R. Graves, *Mity greckie*, op. cit., s. 192. Graves, opisując sposób, w jaki Autolikos kradnie trzody Syzyfowi, porównuje tę historię z biblijnymi dziejami Jakuba i Labana (por. ibidem, s. 194).

⁶¹ P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław 1990, s. 330.

⁶² Włóczęga w swoim monologu mówi jedynie o cierpieniu, które „widział i przeżył”, nie wspomina cierpienia, które zadał. Włóczęga jest już Odysem, który nie zabił...

⁶³ Odysowa „wolność nieposiadania” nie różni się właściwie od ewangelicznego (zasada) czy franciszkańskiego (praktyka) ubóstwa.

⁶⁴ Spośród wymienionych przez Włóczęgę, potwierdzonych zaprzeczeniem zbrodni Odysa, chcę zwrócić uwagę na dwie (pozostałe albo konkretnie, np. „oślepił wroga”, albo ogólnie, np. „zdradził” – odnoszą się do treści *Odysei*): 1. „cisnął na kogoś kamieniem”, 2. „zabił święte woły”. Po pierwsze, można traktować rzucanie kamieniem na kogoś konwencjonalnie, zgodnie z treścią hasła „kamień” w *Słowniku języka polskiego* M. Szymczaka (op. cit., t. 1, s. 866.), jako „potępienie, potępienie kogoś”. Można przypomnieć, że to Odys (por. Homer, *Odyseja*, przeł. J. Parandowski, op. cit., s. 157.), a właściwie jego towarzysze, doświadczyli śmiertelnego obrzucenia kamieniami przez lajstrygońskich olbrzymów. Istnieje też trzecia możliwość. Graves (por. idem, *Mity greckie*, op. cit., s. 558.) we wspomnianej już opowieści o konflikcie Odysa z Palamedesem podaje m.in. i taką wersję zemsty króla Itaki, która polegała na zwabieniu Palamedesa do głębokiej studni i obrzuceniu go „wielkimi kamieniami”. Po drugie, Odys Homera nie zabił świętych wołów Heliosa. Więc, przestrzegaj przed tym towarzyszy, którzy jednak ulegli poduszce Eurylocha i dopuścili się świętokradztwa, gdy ich wódz spał, dopełniwszy modlitw (por. Homer, *Odyseja*, przeł. J. Parandowski, op. cit., s. 194–195). W tym wypadku Odys Brandstaettera bierze na siebie odpowiedzialność nie tylko za zbrodnie, które jemu bezpośrednio można przypisać.

jest poświadczona przez niego samego przemiana, której doświadczył. Uwiarygodnia ją ostatecznie rozstanie. Włóczęgą, odchodząc z Itaki, finalizuje proces pozbawiania się wszystkiego i wszystkich. Traci definitywnie Penelopę, kobietę gotową raczej zabić go niż zaakceptować przyniesiony przezeń wizerunek męża. Ale czy traci Telemaka? Odpowiedź na tak postawione pytanie nie może być jednoznaczna, ponieważ choć Odys nie zobaczył syna, choć nic nie wskazuje na to, by miał spotkać go kiedykolwiek, przecież odnalazł siebie w nim, a jego w sobie, uzyskał potwierdzenie łączącej ich, trwalszej aniżeli krew, więzi.

III. Opanowanie – *Penelopa i Telemak*

Odpowiedzią Penelopy na ujawnienie tożsamości Włóczęgi jest jej rozmowa z synem. Sam Odys jako odpowiedź żony na swoje wyznanie otrzymał jedno słowo – „Odejdź”. Penelopa, wypowiadając je, „zasłania twarz dłońmi” (s. 440). Banalna wymowa tego gestu nie odbiera mu autentyczności. Tak jak Odys w rozmowie z żoną dokonał samodefinicji, tak matka i syn określają siebie w krótkiej scenie poprzedzającej zakończenie dramatu. Penelopa nazywa Włóczęgę awanturnikiem, a jego opowieść o królu Itaki kłamstwem (por. s. 441), chociaż zna prawdę o Odysie⁶⁵. Telemak natomiast wierny jest przede wszystkim muzyce, wiążącej go z ojcem, należącej do znanego im obu, **innego świata**. Scenicznym znakiem tej artystyczno-osobowej wierności jest najprostszy fakt: młodzieniec wchodzi i wychodzi, grając na flecie. Wtedy, gdy Telemak pyta matkę o wieści dotyczące ojca, i wtedy, gdy odchodzi, nie otrzymałszy żadnych informacji (por. s. 441), towarzyszy mu **muzyczny spokój**, pewność rzeczywistości dostrzeganej przez „szkło życia”, gwarancja wyobraźni (por. s. 435), poświadczona snem więź z ojcem (por. s. 435–436).

IV. Oczekiwanie – *Chór i Penelopa*

Chór, ocierając się niekiedy o profetyczny wymiar słowa, wiedząc więcej niż inni, korzysta z praktycznej, zbiorowej mądrości, która jeśli nawet prowadzi ku temu, co sakralne, podporządkowana jest przede wszystkim bezlitosnym rygorom codzienności i tak zwanemu zdrowemu rozsądkowi. Profetyczna przenikliwość Chóru z pierwszej sceny dramatu (por.

⁶⁵ Najważniejszym argumentem potwierdzającym wiedzę Penelopy o tym, że Włóczęga mówi prawdę, jest zamach na życie przybysza. Gdyby królowa nie uwierzyła Włóczędze, nie usiłowałaby go zabić.

s. 425–427) w scenie drugiej ginie. Zarzucając kłamstwo Włóczędze oznajmijącemu, że Odys żyje (por. s. 428–429), Chór mógłby jeszcze zostać potraktowany jako ktoś, kto usiłuje ustrzec Penelopę przed złudzeniami, ale powtarzając trzykrotnie: „Słyszysz?” – komentując w ten sposób, z myślą o królowej, opowiadanie Włóczęgi dotyczące nowego Odysa, Chór stawia się w sytuacji wyraźnie dwuznacznej. Z punktu widzenia inscenizacji pozwala kreować się zarówno w konwencji błazna, który nie rozumiejąc relacji Włóczęgi, skwapliwie ją potwierdza, jak i jako brzmiące przeznaczeniem echo Odysowej prawdy. Taka interpretacyjna rozpiętość nie świadczy najlepiej o tekście. Każe wątpić w stałość dyspozycji Brandstaettera do zachowywania równowagi między tym, co wysokie, i tym, co niskie, w tożsamości Chóru⁶⁶.

Ostatnia scena dramatu. Chór nie potrafi zrozumieć Penelopy. Skoro królowa odprawiła męża, powinna poślubić któregoś z zalotników.

CHÓR

Boska Penelopo...

Czy dziewczęta mają się przy krosnach
i tkąć lniane ślubne płótno?

PENELOPA

Nie.

CHÓR

Co zamierzasz uczynić?

PENELOPA

Czekać na Odysa.

CHÓR

Przecież to był Odys, boska Penelopo.

PENELOPA

*(siedzi nieruchoma, kamienna, wstuchana w cichą,
senną melodię fletu, pełną z trudem tłumionego łkania)*

(s. 441–442)

Zrelacjonowana intryga *Odysa płaczącego* wymaga wniosków. Wymaga rozpoznania urzeczywistnionego w niej schematu dynamicznego Gouhierowskiej akcji. Pierwszy, wynikający z tak postawionego zadania, problem polega na tym, że dramat Brandstaettera jest antyzdarzeniowy. Jedyna udratyzowana sytuacja sceniczna – zamach Penelopy na życie Włóczęgi – służy przede wszystkim wyrazistszemu nakreśleniu tożsamości scenicznych postaci, wtórnie i ubocznie generuje fabularne napięcie. Rzecz nie byłaby istotna, gdyby została sprowadzona do wymiaru konwencjonalnej psychologizacji (zdarzenia jako katalizatory postaw), ale Brandstaetter sięga po oryginalniejsze rozwiązanie. W *Odysie płaczącym*

⁶⁶ Por. przyp. 31.

rozwarstwia intrygę, pokazuje dwie jej płaszczyzny: zewnętrzną, zdarzeniową⁶⁷ (oczekiwanie, przybycie, ujawnienie, rozstanie, oczekiwanie) oraz wewnętrzną, personalistyczno-egzystencjalną. Ich obecność w tekście potwierdza, intensyfikuje odpowiedniość zachodząca między płaszczyzną zdarzeniową a światem Penelopy, wyznaczonym przez realność potoków i winnic; płaszczyzna personalistyczno-egzystencjalna umocowana jest w rzeczywistości *Odysa płaczącego* za sprawą *innego świata* (por. s. 435), świata Włóczęgi i Telemaka.

Hierarchizacja obu płaszczyzn nie następuje trudności. Naprawdę ważne dla Brandstaettera są wydarzenia dotyczące przemiany Odysa. Płaszczyzna intrygi, która go rzeczywiście interesuje, ma charakter personalistyczno-egzystencjalny. Przy jej pomocy Brandstaetter usiłuje pokazać postaci swojego dramatu. Najistotniejsza rola przypada w tej prezentacji Włóczędze, ponieważ Penelopa⁶⁸ i Telemak od początku do końca tekstu pozostają wierni swoim diametralnie różnym, wewnętrznym rzeczywistościom. Odys dynamizuje to, co w ich wypadku statyczne, nadaje kinetyczny, zdarzeniowy wymiar temu, co konwencjonalnie nazywa się życiem wewnętrznym. Jego przemiana, z punktu widzenia dramaturgicznej spójności i przejrzystości sztuki, jest tym ciekawsza, że spełnia się na zasadzie przejścia od świata Penelopy ku światu Telemaka. Dzięki niej udało się Brandstaetterowi zorganizować cały tekst wokół jednej, wewnętrznej sytuacji scenicznej, rozpisanej na motywy, skonfrontowanej za sprawą Penelopy z przeszłością, możliwej do określenia jako powtórne narodzenie.

Egzystencjalna wiarygodność przewartościowania, jakiego dokonał Odys, jest ewidentna. Życie, które wiódł, uświadomiło mu konieczność zmian. Dokonane zmiany zostały potwierdzone życiem. Pytania, z którymi Odys się zmierzył, mają zasadniczy charakter, dotyczą przecież czynionego zła, odpowiedzialności za nie, wolności i szczęścia.

Czy pokazanie przemiany Odysa przy pomocy personalistycznej, egzystencjalnej płaszczyzny intrygi wystarczy, by dramat Brandstaettera nazwać chrześcijańskim? Literatura chrześcijańska, podporządkowana przede wszystkim kryterium estetycznemu, nie powinna rezygnować ze swojej największej szansy, jaką jest – prowadząca nieuchronnie

⁶⁷ Zaproponowana terminologia pozostawia wiele do życzenia, ponieważ zdarzenia – „to, co się zdarzyło, wydarzyło, zaszło, co się stało” (*Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, op. cit., t. 3, s. 989.) – w równym stopniu występują na obu wymienionych płaszczyznach intrygi. Nie ulega jednak wątpliwości, że słowo „zdarzenie” częściej identyfikowane bywa ze sferą zewnętrznej aktywności człowieka niż z tak zwanym życiem wewnętrznym.

⁶⁸ Zewnętrzne okoliczności, kwestionujące wewnątrz świat Penelopy, podkreślają tylko jej determinację i – nieco paradoksalnie – prymat wewnętrznych przeświadczeń nad zewnętrznymi faktami.

ku doświadczeniu tajemnicy – wiarygodność w zakresie prezentacji człowieka i świata. Każda literatura szukająca prawdy osoby i odpowiedzi na podstawowe pytania egzystencji musi ostatecznie uznać swoją bezsilność. Literaturze chrześcijańskiej w takiej sytuacji z pomocą przychodzi wiara i znajomość doktryny Kościoła. Brandstaetter, operując elementami antycznej kultury, uwolnił swój dramat od doraźnej funkcjonalności, zabarwił go poetyckim patosem, a jednocześnie wpisał weń wystarczająco wiele czytelnych znaków chrześcijańskiej proweniencji. Można zwrócić uwagę na to, że wolność Włóczęgi nie ma znanego myśli europejskiej absolutnego charakteru, że będąc wyborem dobra, jest partykularnie chrześcijańska⁶⁹, ale czy nie lepiej dostrzec uniwersalny wymiar przemiany Odysa. Wówczas nie tylko ekumenicznie zabrzmiały słowa św. Ambrożego o dwóch rodzajach nawrócenia w Kościele:

Kościół ma wodę i łzy: wodę chrztu i łzy pokuty.⁷⁰

Przecież „łzy pokuty” to także łzy płaczącego Odysa.

⁶⁹ „Im więcej człowiek czyni dobra, tym bardziej staje się wolnym. Prawdziwą wolnością jest tylko wolność w służbie dobra i sprawiedliwości” (*Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 1994, s. 411).

⁷⁰ *Ibidem*, s. 342.

Rozdział 6

Poszukiwanie słowa w *Mężu doskonałym* Jerzego Zawieyskiego

cudowne szaleństwo słowa
łakniemy poezji i chętnie poddalibyśmy się
czarowi poetyckiego słowa

Jerzy Zawieyski

W 1960 roku krakowski „Znak” opublikował wybór notatek z dziennika Jerzego Zawieyskiego zatytułowany *Brzegiem cienia*¹. Jest to przede wszystkim rodzaj diariusza intelektualnego, w którym pierwsze miejsce zajmują wrażenia z lektury lub rozprawy z cudzymi myślami, obserwacje dotyczące sztuki, a w szczególności dzieła literackiego, niekiedy rozważania religijne i filozoficzne. Co najmniej dwie adnotacje tego tomu mogłyby spełnić rolę motta rozdziału zawierającego próbę analizy i interpretacji tekstu dramaturgicznego, przeprowadzaną ze szczególnym uwzględnieniem kategorii **słowa**.

Zapis pierwszy. 3 lutego 1955 roku.

Zawieyski relacjonuje artykuł Gabriela Marcela zamieszczony w „Nouvelles Litteraires”, poświęcony sztuce Arthura Millera *Czarownicy z Salem*. Marcel pisze o dramacie Amerykanina:

(...) z entuzjazmem, zwłaszcza o pewnych sytuacjach dramatycznych, zupełnie jakoby nowych. Mówi, że czegoś podobnego nie widział w życiu, a ma on przecież ponad 70 lat i widział niejedno, sam jest też dramatopisarzem, moim zdaniem nieświeżym. Co go tak zachwyca? Zdaje się, że takie ustawienie faktów i taka sytuacja, gdzie już **słowo nic nie znaczy**. Znaczy tylko sama rzecz ludzka, niejako już bierna, uwikłana w tragicznych perypetiach losu.

Ale to znów jest teatr realistyczny.

A jednak Claudel? Giraudoux? Mann? Ich wielkość – to **cudowne szaleństwo słowa**² (podkr. D. K.).

¹ J. Zawieyski, *Brzegiem cienia*. Kartki z dziennika, Kraków 1960.

² Ibidem, s. 15.

Zacytowany fragment staje się czytelniejszy, gdy uzupełni go inna wypowiedź Zawieyskiego, pochodząca także z jego dziennika:

Od dawna wiem, że nie mogę być realistą (podkr. D. K.). Ani w prozie, ani w dramacie. I na pewno nigdy nie zdołam przełamać swojej natury, by widzieć cały świat w realiach, w drobiazgach, konkretach³.

Powyższa notatka, której nie zawiera tom *Brzegiem cienia*, została umieszczona pod datą 2 lutego 1955 roku, czyli dzień przed zapisem traktującym o *Czarownicach z Salem*. Skoro degradacja słowa spełnia się według Zawieyskiego w teatrze realistycznym⁴, z którym on sam jako pisarz nie ma nic wspólnego, skoro bliscy mu, podziwiani przez niego twórcy⁵ realizują swą „wielkość” przy pomocy „cudownego szaleństwa słowa” – trudno zaprzeczyć temu, że przypisuje on specjalne znaczenie słowu jako elementowi dzieła teatralnego.

Zapis drugi. 21 kwietnia 1956 roku:

Na premierze *Kordiana* w Teatrze Narodowym. Nasuwały się ciągle analogie z inscenizacją Schillera przed wojną. Było to niezapomniane przeżycie. Po przedstawieniu ówczesnym wyszedłem oszołomiony i długo chodziłem ulicami do późnej nocy. Nie mogłem oprzytomnieć z zalewu poezji i czaru widowiska. Na przedstawieniu Axera żadnych podobnie silnych wrażeń. Inszenizacja jest przyciszona, styl romantyczny, w pospolitym tego słowa znaczeniu, odbarwiony z żaru, z szaleństwa egzaltacji, z wybuchowej uczuciowości. Wszystko przybliżone do realizmu, prawdopodobieństwa psychologicznego, wszystko stonowane. W tak pojętej inscenizacji przepadają niejako sceny liryczne, monologi

³ J. Zawieyski, *Kartki z dziennika. 1955–1969*, op. cit., s. 24.

⁴ Według Tadeusza Różewicza teatr poetycki to jedyny wart tego miana teatr realistyczny (por. T. Różewicz, *Akt przerywany*, w: idem, *Teatr*, Kraków 1988, t. 1, s. 383–415).

⁵ Tj. P. Claudel, J. Giraudoux i T. Mann, por.: „Zawdzięczam bardzo wiele Claudelowi, to był ten spośród pisarzy, który prowadził mnie do Boga (...). Przebiegam w myśli jego dramaty. Wszystkie są arcydziełami (...). Do żywego zabołało mnie, że Claudel nie podpisywał swoim nazwiskiem utworów poetyckich o tematyce religijnej, bo mogłoby mu to zaszkodzić w jego karierze dyplomatycznej! (...) Mały człowiek – choć wielki artysta” (J. Zawieyski, *Kartki z dziennika. 1955–1969*, op. cit., s. 27–28); „Twórczość dramaturgiczna Claudela jest na pewno genialna” (J. Zawieyski, *Brzegiem cienia*, op. cit., s. 35); „(...) dokończenie lektury *Intermezza* Giraudoux (...) zachwycające! (ibidem, s. 24); „Roman Zawistowski prosił o następną sztukę do grania. Mówiliśmy też o tym, że on powinien prowadzić teatr, w którym grałby prawie wyłącznie moje sztuki, tak jak Osterwa Zaniawskiego, Stanislawski Czechowa, jak Jouvet Giraudoux. Nieodścigłe marzenie” (J. Zawieyski, *Kartki...*, op. cit., s. 93; por. ibidem, s. 143); „Uwielbiam Manna jako artystę. Bardzo wiele mu jestem winien. Pewnym moim rzeczom dodał odwagi, ośmielił, upewnił. Mann pomógł moim poszukiwaniom. On mnie w jakiś sposób zbliżył do religii. Czy to nie dziwne? (ibidem, s. 47); przykład z Berlina, w rok po rewolucji hitlerowskiej: gdy kupowałem jabłka, sprzedawczynie zawinęła mi je w torebkę zrobioną z kart *Czarodziejskiej Góry*. Te sponiewierane karty najcudniejszej książki, uprzednio spalonej na placu, były wstrząsającym przeżyciem, stały się nadzieją świata, pięknem, które w jakiś sposób zwycięży brutalność i nieludzkość hitlerowskiej rewolucji” (ibidem, s. 105).

wewnętrzne i improwizacje, natomiast wysuwają się na czoło sceny realistyczne i satyryczne (...). Ale przecież łakniemy poezji i chętnie poddaliśmy się czarowi poetyckiego słowa⁶.

Zawieyski nie pozostawił wyczerpującej definicji dramatu poetyckiego. Nie ulega jednak wątpliwości, że **słowo**, jakiego poszukiwał dla swojego teatru, jakie cenił w dramaturgii innych, postrzegał w determinującym kontekście poezji. Uwaga ta nie ma charakteru uniwersalnego, nie dotyczy całej dramaturgicznej twórczości Zawieyskiego. Odnosi się jednak niewątpliwie do sztuki *Mąż doskonały*, napisanej niemal bezpośrednio po kapitulacji Powstania Warszawskiego w Kalwarii Zebrzydowskiej pod Wadowicami⁷, sztuki, która została wystawiona na inaugurację Teatru Starego w Krakowie 31 kwietnia 1945 roku⁸. Właśnie ona stała się początkiem cyklu dramatów poetyckich Jerzego Zawieyskiego⁹.

Cytowane fragmenty dziennika pisarza zawierają uwagi dotyczące kategorii **słowa** oraz autodefinicję genologiczną cyklu dramatów zapoczątkowanych przez *Męża doskonałego*. Skłaniają do próby zdefiniowania określenia „dramat poetycki” w związku z dramaturgią Zawieyskiego¹⁰, próby przeprowadzonej przy kontekstowym wykorzystaniu koncepcji dramatu poetyckiego Thomasa Stearnsa Eliota oraz dramatu realistyczno-poetyckiego Tadeusza Różewicza¹¹. Charakter czynionych na ten temat spostrze-

⁶ J. Zawieyski, *Brzegiem cienia*, op. cit., s. 147.

⁷ Por. *Nota edytorska*, w: J. Zawieyski, *Dramaty*, op. cit., t. 4, s. 69.

⁸ Zawieyski w *Kartkach z dziennika* (op. cit., s. 89.) podaje 1 kwietnia 1945 roku jako datę prapremiery, jednak m.in. M. Fik (por. *Kultura polska po Jałcie*, Warszawa 1991, s. 35) oraz reżyser spektaklu J. Ronard-Bujański (por. *Narodziny zczarowanej drożki*, Kraków 1989, s. 92) ustalają czas wydarzenia na 31 marca 1945 roku. Do świadomej czy nieświadomej dezinformacji mogło skłonić Zawieyskiego to, że 1 kwietnia 1945 roku przypadała Wielkanoc.

⁹ *Mąż doskonały* stał się rzeczywiście początkiem cyklu dramatów poetyckich (por. J. Zawieyski, *Kartki z dziennika*, op. cit., s. 90).

¹⁰ Najlepiej dramat poetycki autora *Dnia sądu* zdefiniowała I. Sławińska, wskazując jako jego istotę „wielkie uogólnienie problemu i bohatera”, uogólnienie wynikające z przeświadczenia o zasadniczej tożsamości człowieczeństwa w różnych czasach i kulturach. Wśród „syntetycznych środków wyrazu” dramatu tego typu I. Sławińska wymieniła m.in. metaforę, muzykę oraz taniec (por. I. Sławińska, *Greckie dramaty Zawieyskiego*, w: J. Zawieyski, *Dramaty*, t. 3, oprac. B. Wit, Warszawa 1986, s. 229).

¹¹ Eliot wydaje się twórcą najpopularniejszej w powojennej literaturze powszechnej koncepcji dramatu poetyckiego. Co prawda jego *Mord w katedrze* powstał w 1935 roku (*Zjazd rodzinny* – 1939, *Coctail party* – 1949), ale poświęcony dramatowi poetyckiemu szkic *Poezja i dramat*, wygłoszony na Uniwersytecie w Harvardzie, opublikowano w roku 1951. Wybierając Eliota, zrezygnowałem z pełnego poezji, bliskiego Zawieyskiemu, ale totalnego, kosmicznego teatru Claudela, ponieważ liryzm tego teatru co najmniej tak samo chętnie posługuje się żywiołem inscenizacyjnym (spektakle J. L. Barraulta) jak słowem. Literatura polska po 1945 roku – w zakresie szeroko rozumianego dramatu poetyckiego – nie dysponuje ciekawszą propozycją ani teoretyczną, ani dramaturgiczną niż ta, jaką ogłosił T. Różewicz.

zeń wynika z ich funkcji, sprowadzającej się do zarysowania terminologiczno-komparatystycznego tła, służącej analizie i interpretacji sztuki *Mąż doskonały*.

Dramat poetycki Zawieyski traktuje jako antytezę dramatu realistycznego. Dramat realistyczny tak według niego ustawia fakty i sytuacje, że „słowo nic nie znaczy. Znaczą tylko sama rzecz ludzka”. Dramat poetycki ani nie kwestionuje „samej rzeczy ludzkiej”, ani nie może być sprowadzony do „słowa”. Ważne dla jego specyfiki jest zainteresowanie Zawieyskiego metafizyką:

Od wulgaryzmu epoki chroniły mnie dotąd dwie rzeczy: instynkt poetycki i metafizyka, która wyprowadzała mnie z koszmaru „zdrowego rozsądku” jako kryterium sztuki¹².

Od dawna wiem, że nie mogę być realistą. Ani w prozie, ani w dramacie. I na pewno nigdy nie zdołam przełamać swojej natury, by widzieć cały świat w realiach, w drobiazgach, konkretach. Moją siłą jest wszystko, co idzie z głębi metafizyki¹³.

Zawieyski traktuje poezję, słowo poetyckie jako najodpowiedniejszy środek wyrażania treści metafizycznych. Trudno o bardziej standardowy czy wręcz konserwatywny punkt widzenia. Jego wpływ na twórczość autora *Męża doskonałego* jest tym większy, że nie wynika jedynie z przyjętego, zaakceptowanego w rezultacie intelektualnego wyboru przeświadczenia. Zawieyski uważa, że „pisarz jest zdeterminowany swoimi właściwościami, stylem, określonym wyrazem artystycznym, skłonnościami całej swej natury duchowej” i dlatego nie może „nic w sobie zmienić, zwalczać, naginać do czegoś innego, nie może zniweczyć swojej indywidualności ani duchowej, ani pisarskiej”¹⁴. Uznawszy więc inklinacje poetycko-metafizyczne jako własne, naturalne (zatem nieodwracalne), mógł Zawieyski jedynie doskonalić ich literackie realizacje.

Dramat poetycki Zawieyskiego, oparty na poetyckim słowie, które ma sprostać metafizycznym treściom lub przynajmniej przyjąć związane z zainteresowaniem nimi wyzwanie, różni się od teatralno-poetyckich propozycji T. S. Eliota czy T. Różewicza. Religijny¹⁵ charakter Eliotowskiego teatru jest niewątpliwie bliski metafizycznym zainteresowaniom Zawieyskiego, ale Amerykanina przede wszystkim interesuje wierszowana forma dramaturgicznego tekstu. Natura i postać występującego

¹² J. Zawieyski, *Kartki z dziennika*, op. cit., s. 96.

¹³ *Ibidem*, s. 24.

¹⁴ *Ibidem*. Jeszcze jeden cytat: „Czuję się prawdziwie sobą, gdy mam swobodę poetyckiej inspiracji. Nie lubię «pokoju» i ludzi tzw. prawdziwych” (podkr. D. K.) (*ibidem*, s. 76).

¹⁵ Por. J. L. Styan, *Symbolistyczny dramat w Anglii: Eliot i dramat religijny*, w: *idem, Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, op. cit., s. 207–212.

w nim słowa są według autora *Jałowej ziemi* konsekwencją posługiwania się wierszem, mową wiążącą język dramatu z poezją. Eliot stawia wyżej wierszowany dramat poetycki niż dramat poetycki prozą. Tym samym w teatrze priorytet przyznaje mowie o znacznym stopniu organizacji. Rezygnuje z niebezpiecznie złudnej dla poetyckiej tożsamości tekstu dramaturgicznego swobody, jaką daje słowu proza¹⁶. Niezależnie od niewspółmierności artystycznego efektu, różnica między dramatem poetyckim Zawieyskiego i dramatem poetyckim Eliota polega na odmienności zastosowanych w nich strategii estetycznych. Zawieyski swoją oparł na słowie, a Eliot zwrócił się przede wszystkim ku mowie wiązanej, ku wierszowi.

Tadeusz Różewicz niektóre spośród swoich sztuk określa jako *poematy prozą*¹⁷. Kontrowersji nie wzbudza opinia o poetyckim (wywodzącym się z poezji) pochodzeniu jego dramatów¹⁸. Stanisław Burkot, opisując reguły postępowania Różewicza na terenie poezji, określa je nawet jako podstawową zasadę konstrukcyjną sztuk scenicznych autora *Pułapki*. Równocześnie Różewicz konsekwentnie występuje w obronie słowa jako tego, co było, jest i będzie na początku teatru współczesnego¹⁹. Jednak stworzona przez niego postać dramatu poetyckiego, określana jako dramat realistyczno-poetycki, daleka jest od wynikającego z zainteresowania metafizyką teatru Jerzego Zawieyskiego. Różnica (podobnie jak w wypadku konfrontowania z Eliotem niezależna od porównawczej oceny artystycznej wartości obu dramaturgii) jest szczególnie widoczna wówczas, gdy zauważy się, że Różewicz używa poezji w dramacie po to, by oce-

¹⁶ Por. T. S. Eliot, *Poezja i dramat*, przeł. H. Pręczkowska, w: idem, *Szkice literackie*, Warszawa 1963, s. 269–270. Zdaniem Eliota dialog sztuk pisanych prozą „tak na ogół odbiega od słownictwa składni, rytmu naszej potocznej mowy – od słów poszukiwanych omacaniem, od ciągłej nietrafności i zdań urywanych – jak i daleki jest również od tego wiersz” (ibidem, s. 262). Eliot nie wierzył nawet w istnienie wiersza wolnego (por. T. S. Eliot, *Rozważania nad wierszem wolnym*, przeł. M. Niemojowska, w: idem, *Szkice krytyczne*, Warszawa 1972, s. 146). Jego stanowisko nie tylko zrównuje w prawach wobec dramatu poetyckiego wiersz z prozą, ale nawet sugeruje przewagę mowy wiązanej wynikającą m.in. stąd, że iluzoryczne niezorganizowanie prozy może stanowić pułapkę dla tych, którzy szukają w niej nieograniczonej swobody językowego tworzenia.

¹⁷ Por. „*Białe małżeństwo? Przecież to jest poemat*” (K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 37). „*Stara kobieta jest właściwie poematem*” (ibidem, s. 59).

¹⁸ Pisali o tym S. Gębala (idem, *Teatr Różewicza*, Wrocław 1978) i S. Burkot (idem, *Tadeusz Różewicz*, Warszawa 1987).

¹⁹ Por. T. Różewicz, *Akt przerywany*, w: idem, *Teatr*, op. cit., t. 1. *Akt przerywany* („komeidia niesceniczna w jednym akcie”, którą według S. Burkota Różewicz napisał jako obronę słowa) datowany jest na październik 1963 roku. W opublikowanych po raz pierwszy na łamach „*Odry*” pod koniec 1988 roku rozmowach z K. Braunem Różewicz powiedział m.in.: „chciałbym się zastanowić nad słowem. Ono jest podstawowym elementem teatru. My mówimy o obliczu teatru. Mówimy o istocie, o «boskim» obliczu teatru. Może to jest «wysokie». Ale to jest potrzebne” (K. Braun, T. Różewicz; *Języki teatru*, op. cit., s. 161).

niająco opisać realny świat codziennego, współczesnego doświadczenia o uniwersalnie egzystencjalnym charakterze. Dramat poetycki Zawieyskiego zajmuje się metafizycznym wymiarem rzeczywistości, Różewicz natomiast – przy pomocy swojego dramatu realistyczno-poetyckiego – zmagają się z rzeczywistością wymiarem fizycznym. Właśnie dlatego słowo tekstów dramaturgicznych Zawieyskiego usiłuje nazwać nienazwane, dlatego tak bardzo potrzebuje ono muzyki – najbardziej niewerbalnej ze sztuk. Tymczasem Różewicz, starając się przewyciężyć „gadatliwość Witkacego, wielomówstwo Wyspiańskiego” i wynikającą z uświadomienia sobie pewnych „niemożliwości” języka „sztuczność” Gombrowicza – szuka słowa, które nazwać potrafi, jest sprawcze, które nazywa także przy pomocy zapoetyzowanych, czyli obarczonych zmetaforyzowaną tożsamością, rekwizytów²⁰.

Jedyną szansą zbliżenia się do niezwerbalizowanej²¹ teorii dramatu poetyckiego Jerzego Zawieyskiego jest lektura jego przeznaczonych na scenę tekstów (tekstu), czyli dramaturgiczna praktyka. Problem polega na tym, że poetyckość *Męża doskonałego* w zrozumiałym i uzasadnionym sposób kojarzona bywa raczej ze stylem sztuki, jej ukształtowaniem jako wypowiedzi językowej²², a nie ze słowem zwróconym ku metafizyce, usiłującym nazwać Niewidzialnego. Nie ma jednak powodów, by rezygnować z szukania poetyckiego wymiaru dramatu Zawieyskiego poprzez słowo, skazane za sprawą epistemologicznego kontekstu metafizyczno-teologicznego na poezję, metaforę, na zagadkową wieloznaczność; nie ma powodów, by podejmując zagadnienie języka tekstu, nie skupić się na tych jego elementach, które nawet wówczas, gdy stanowią materiał badań stylistycznych, zostaną opisane z najważniejszego w tej pracy, semantycznego punktu widzenia.

Kategoria słowa – obserwowana w dramacie Jerzego Zawieyskiego *Mąż doskonały* z punktu widzenia weryfikacji domniemanego, założonego wstępnie, chrześcijańskiego charakteru sztuki – zostanie opisana w tym rozdziale jako konstytutywna dla poszukiwania Imienia, czyli słowa „definiującego”, określającego tożsamość Boga; poszukiwania, którego najważniejszym uczestnikiem i podmiotem jest Hiob. Takie traktowanie losu przez męża doskonałego nie musi być ucieczką od dotyczącej go księgi

²⁰ Takim rekwizytem może być równie dobrze mucha z *Odejścia Głodomora*, jak i pojawiająca się w sztuce *Stara kobieta wysiaduje* gazeta, która wygląda tak, jak widzi wpisany w nią świat Różewicz, gazeta będąca pokarmem koprofagów.

²¹ Poza metafizyką, instynktem poetyckim i kategorią słowa.

²² Styl *Męża doskonałego* kształtowany jest mniej czy bardziej udanie pod wpływem języka Biblii w tłumaczeniu ks. Wujka, przy czym istotną rolę odgrywa tu również muzyka, traktowana „po claudelowski”, czyli nie na zasadzie akompaniamentu, lecz prawdziwie dramatycznego czynnika zharmonizowanego z ludzkim głosem (por. I. Sławińska, *Teatr Claudela*, w: P. Claudel, *Możliwości teatru*, przeł. M. Skibniewska, op. cit.).

Starego Testamentu. Chodzi raczej o to, by przyrzeć się dramatycznym doświadczeniom Hioba ze względu na następujące pytanie: **Kim jest Bóg, który człowieka sprawiedliwego pozbawia tego wszystkiego, co mu wcześniej podarował?**

Zaproponowana perspektywa oglądu *Męża doskonałego* usuwa na dalszy plan prześledzenie – interesujących z punktu widzenia szeroko rozumianej problematyki słowa – wywołanych przez Kaleba, językowych kontrowersji, skupionych wokół istnienia Niewidzialnego, istnienia dopominającego się specjalnej gramatyki²³. Podobnie wygląda sprawa wpływu Biblii na styl sztuki. W kształtowaniu języka dramatu uczestniczą między innymi cytaty z Pisma Świętego²⁴, jednak zainteresowanie nimi zostanie ograniczone do tych sytuacji, które charakteryzują się zarówno pośrednim, jak i bezpośrednim udziałem starotestamentowych tekstów w przypisanych przede wszystkim Hiobowi próbach identyfikacji Imienia Boga.

Dramat Zawieyskiego rozpoczyna się od sceny, w której mąż doskonały „oparty o wielki kamień klęczy, a słońce oświetla jego wspaniałą głowę pochylającą się lub wznoszącą w rozmodnieniu ku górze. Słychać śpiew chórally, o którym Hiob wie, iż jest śpiewem Aniołów” (por. s. 9). Dwie pierwsze kwestie Hioba rozpoczynają się w następujący sposób:

1. „Nie mogę zrozumieć pieśni Twoich aniołów” (s. 9);
2. „Nie mogę znaleźć dla Ciebie imienia” (s. 10).

Pytając o pieśń aniołów, Hiob usiłuje dowiedzieć się tego, co dotyczy jego osoby – „Kto jest błogosławiony? Czy ja?” (s. 9). Imię Boga jako przedmiot poszukiwania pojawia się w następnej kolejności. Taki porządek dociekań uwiarygadnia tytułową postać dramatu Zawieyskiego. Ceną

²³ Por. J. Zawieyski, *Mąż doskonały*, w: idem, *Dramaty*, op. cit., s. 19. Kolejne cytaty pochodzące z tej sztuki będą zaznaczane przez podanie w nawiasie, bezpośrednio po przytoczonym fragmencie, numeru strony, z której pochodzi cytat.

²⁴ Zawieyski cytuje (jako *Śpiew Aniołów*): Ps 1, 1–3 (na s. 9 oraz 67–68); Ps 23, 1–3 (s. 9–10); Ps 23, 7–10 (s. 10); Ps 28, 7–10 (s. 11); Ps 103, 1–3 (s. 20); Ps 144, 14, 17–18 (s. 67); ponadto: Pnp 4, 1 oraz 4, 2 (s. 28). Z Księgi Hioba pochodzą następujące cytaty: „Jest mąż w ziemi Uz, imieniem Hiob; a ten mąż jest doskonały, i szczery, i bojący się Boga, a odstępujący od złego...” (Hi 1, 1, s. 12, 17, 46); „wyszedł nagi z żywota matki swojej i nagi wróci do Pana. Pan mógł wziąć, ponieważ dał” (Hi 1, 21, s. 34, 53); „Przepasz jako mąż biodra swe, będę cię pytał, a ty mi daj sprawę” (Hi 38, 3 – por. Hi 40, 2 – s. 67). Poza tym tekst dramatu bardziej pośrednio korzysta z Księgi Hioba. Ruth mówi na przykład o mężu doskonałym: „nazwał mnie «szaloną»” (s. 36) (por. Hi 2, 10). Nieco dalej: „Niedawno zlorzeczył swemu dniowi, że się urodził” (s. 37; por. Hi 3, 3). Gdzie indziej realia sceniczne podporządkowuje biblijnej chronologii: „Podobno jesteście tu, ile? Siedem dni i siedem nocy” (s. 54; por. Hi 2, 13). Dwa ostatnie cytaty powtarzają się w biblijnym opisie stworzenia. „I stał się wieczór, i stał się zaranek” (s. 41, 47). „Widział Bóg, że było to dobre” (s. 51; por. Rdz 1, 4–31). Wszystkie odsyłacze biblijne dotyczą tłumaczenia ks. Wujka (stąd inna niż w Biblii Tysiąclecia numeracja psalmów). Tekst Zawieyskiego nie korzysta z niego w dosłowny sposób.

tej wiarygodności może być jednak wątpliwość: czy doskonały jest mąż, który wobec aniołów Pana przede wszystkim zadaje pytania odnoszące się do niego? Czy doskonały jest mąż, który o Boga pyta dopiero wtedy, gdy zapytał już o siebie? Nieuzasadnione, a nawet niewłaściwe wydaje się traktowanie historii Hioba jako okazji do teodycei opartej na przeświadczeniu, że ten, który został dotknięty nieszczęściem, właściwie sam na nie zasłużył. Sprawą nieporównanie istotniejszą dla *Męża doskonałego* jest rozpoznanie przy okazji pierwszych kwestii Hioba punktu wyjścia spersonalizowanego schematu fabularnego (ja szukam Imienia Boga, szukam Jego tożsamości zawartej w słowie), stanowiącego strukturalną oś sztuki. Taka perspektywa pozwala spojrzeć inaczej na pytania sprawiedliwego Joba²⁵. Dzięki niej unika się pułapki wulgarnego „weryzmu” psychologicznego (prawdziwy, bo wcale nie taki święty). Hiob, który chce poznać Niewidzialnego, Nieskończonego, musi najpierw zdefiniować samego siebie. Nie chodzi tu o samopoznanie absolutnie suwerenne, zamknięte na wszystko, co Hiobem nie jest. Hiob pragnie znać się tak, jak został poznany. Jego wiedza o sobie potrzebuje tej wiedzy o nim, której Podmiotem jest Bóg. Pytając: „Kto jest błogosławiony? Czy ja? Czy każdy, kto «w zakonie ma swoje kochanie?»”, mąż doskonały zwraca się do Boga „Powiedz...”, ponieważ tylko Bóg wie, ponieważ to, o co mąż doskonały pyta, nie jest sprawą człowieka, ale dzieje się między człowiekiem i Bogiem:

Na tym wzgórzu, gdym klęczał niedawno, rozsunałeś obłoki i zawołałeś na mnie z imienia trzy razy: Hiobie, Hiobie, Hiobie! Zrozumiałem, że ręka Twoja i oko Twoje czuwa nade mną.

(s. 9)

Hiob wie, że Bóg go zna i czuwa nad nim²⁶, dlatego poszukiwanie Boga Imienia nie jest w jego wypadku rezultatem uniwersyteckiego zain-

²⁵ Niezrównany Jakub Wujek tak właśnie oddaje w swoim tłumaczeniu imię starotestamentowego bohatera. Wspominam o tym, ponieważ podczas dyskusji, która miała miejsce w ramach rzeszowskiej (WSP) sesji *Inspiracje i motywy religijne w literaturze polskiej i literaturach zachodnioeuropejskich XIX i XX wieku* (maj 1996), dr hab. A. Sulikowski zwrócił uwagę na zasadność unikania w refleksji literaturoznawczej słów wywołujących dzisiaj obsceniczne skojarzenia. Cz. Miłosz, we wstępie do tłumaczonej przez siebie *Księgi Hioba*, pisze: „Miałem kłopoty z imieniem Hiob, które jest dwusylabowe i powinno się właściwie pisać Ijob. Litera H przyszła z łaciny, gdzie istniał zwyczaj dodawania jej do wyrazów cudzoziemskich zaczynających się od I, np. Ieronymos – Hieronimus. W polskim się przyjęła: mówimy «hiobowa wieść», a nie «ijobowa wieść». Nie stosuję pisowni Hijob, bo wyglądałaby trochę dziwacznie, ale o dwusylabowości należy pamiętać. Nieusprawiedliwione jest zmienianie imienia w jednosylabowe: Job” (por. Cz. Miłosz, *Słowo wstępne tłumacza*, w: *Księga Hioba*, przeł. Cz. Miłosz, Lublin 1984, s. 48).

²⁶ Por.: „HIOB: Wszystko mi dałeś, wszystko mam. Nie ma mocniejszego nade mnie w kraju Uz ani w krajach na wschód słońca. Mam tysiące wielbłądów, wołów, oślic i owiec, których pilnuje tysiące czeladzi. Mam siedmiu pięknych synów i trzy piękne

teresowania teologią. Nie jest tylko i wyłącznie pragnieniem wiedzy. Mąż doskonały chce poznać Tego, dzięki któremu „nie ma mocniejszego” niż on „w kraju Uz ani w krajach na wschód słońca”. Chce poznać tajemnicę swego dobrobytu, szczęścia, swego losu, a w ostatecznej konsekwencji samego siebie, ponieważ znakiem rozpoznawczym istnienia Hioba, jego byciem, jest posiadanie („mam”) wszystkiego: tysiący „wielbłądów, wołów, oślic i owiec, których pilnuje tysiące czeladzi; siedmiu pięknych synów”, trzech pięknych córek oraz żony, służebnic i niewolnic, „które go kochają”. To wszystko Hiob ma za sprawą Bożego błogosławieństwa („ręka Twoja i oko Twoje czuwa nade mną (...). Wszystko mi dałeś (...), Wszystko mam z Twojej ręki”). Trudno więc ograniczyć się do stwierdzenia, że mąż doskonały szuka Imienia Boga. Hiob usiłuje rozpoznać nie abstrakcyjnego Kreatora Wszechświata czy transcendentnego Pana Wszelkiego Stworzenia. Ten, którego szuka – pozostając Panem i Stworzycielem – jest mu po prostu bliski, ale nie na zasadzie poufałości, tylko błogosławionego uzależnienia, ponieważ Hiob jest tym, kim jest, dzięki Bogu, dzięki temu, że Bóg jest właśnie taki, a nie inny. Mąż doskonały, pytając: „Kim jesteś?” szuka zatem odpowiedzi na pytanie: „Kim jestem?”, ale także (z punktu widzenia tych, którzy Hiobem nie są: przede wszystkim) stara się rozstrzygnąć kwestię reguł organizujących relację między Stwórcą i stworzeniem²⁷.

Poznanie Boga w dramacie Zawieyskiego *Mąż doskonały* dokonuje się na kilku płaszczyznach. Hiob rozpoczyna od rozważań teoretyczno-teologicznych, by urzeczywistnić swoje poznanie w rezultacie podporządkowania go zupełnie niespodziewanym, dramatycznym wydarzeniom. Te płaszczyznę poznania (zdarzeniową, fabularną, w każdym razie przeciwstawną wobec teoretycznej) wypełniają uczestniczące w Hiobowym zmaganiu się z losem postaci: przyjaciele męża doskonałego²⁸, jego żona Ruth oraz Cudzoziemiec i Elohim. Osobne miejsce w procesie poszukiwania

córki. Mam żonę, służebne, niewolnice, które mnie kochają. Siła mojego nasienia jest płodna, sprawność łędźwi młoda, obfita i nienasycona. Wszystko mam z Twojej ręki: nawet i to, co jest nie moje, a jednak i moje. Ten spokój, jak w tej chwili... ciszę Ebronu, milczącą wspaniałość gór... cały ten okrąg ziemi dostępny mojemu oku. Wszystko to mam...” (s. 10–11).

²⁷ Dzięki temu historia Hioba potrafiła sprostać zamiarowi Zawieyskiego, który zbudowany z niej dramat pisał „krwią i cierpieniem” wojennej, popowstaniowej Warszawy (por. J. Zawieyski, *Kartki z dziennika*, op. cit., s. 89).

²⁸ „Elifaz Temańczyk z Temanii, Bildad Suhytczyk z Suhytu oraz Sofar Naamatczyk z Naamatu” (s. 36). Biblia Tysiąclecia: Elifaz z Temanu, Bildad z Szuach i Sofar z Naamy (Hi 2, 11). Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie polskim W. O. Jakuba Wujka S. J. (Stary Testament w nowym, z 1956 roku, opracowaniu ks. S. Stysia S. J., Kraków 1962.): Elifaz Temanńczyk i Bildad Suhytczyk, i Sofar Naamatczyk (Hi 2, 11).

tożsamości Boga zajmuje Kaleb²⁹. To on domaga się nowej gramatyki „dla istnienia Niewidzialnego” (por. przyp. 23). Jego poznanie ma charakter najbardziej językowy³⁰, chociaż trudno traktować je absolutnie serio. Zawieyski, kreując Kaleba, pozwolił mu pozostać niezwykłym, najbardziej umiłowanym przez ojca³¹, ale jednak najmłodszym synem, którego matka nazywa „papłą” (por. s. 18), który psoci jak dziecko³².

Teoretyczno-teologiczna płaszczyzna Hiobowego poszukiwania Boga nie jest zupełnie abstrakcyjna, nie dzieje się poza zdarzeniami, poza tym, co można nazwać życiem czy doświadczeniem męża doskonałego. Jej statyczny charakter to nie tylko efekt nieuchronnego konfrontowania nastawionej na poznanie Niewidzialnego refleksji Hioba sprzed katastrofy z dramatyczną intensywnością wydarzeń i sądów dotyczących zniszczenia ziemi Uz. Kondycję męża doskonałego określa posiadanie wszystkiego („wszystko mam”). Poznawany przez niego Bóg jest Tym, który wszystko mu dał, który jest Dobry. Innego Boga mąż doskonały nie zna. Nienaruszalność tego układu, tak zarysowanej relacji Bóg – człowiek, zdaje się gwarantować postawa Hioba, znanego „w cudzoziemskich krajach” jako „mąż doskonały, i szczerzy, i bojący się Boga, a odstępujący od złego...”³³ (s. 12). Sam Hiob nie tylko w sposób wieloznaczny sygnalizowany wcześniej („Kto jest błogosławiony?”), ale także znacznie wyraźniej,

²⁹ Por.: „ELOHIM: Masz synów dorodnych, którzy tam w dolinie szykują drwa do ofiary. Jedni z nich są silni, mocni, inni skorzy do pracy, zaradni, są także mądrzy, zwłaszcza jeden z nich. HIJOB: To Kaleb, najmłodszy. ELOHIM: Córki twoje wydasz na pewno za księżąt tego kraju. Jedna piękniejsza od drugiej. HIJOB: Zwyczajne dziewczki. Trochę ładniejsze od innych. Ale Kaleb...” (s. 15).

³⁰ Por.: „KALEB: Często z wierzchołka (...) drzewa nauczam pasterzy o Niewidzialnym Panu. Ale dziś nie udało mi się nauka (...). Chciałem im wytłumaczyć, że Pan zawsze był. Że nawet wtedy, gdy nic nie istniało, nic, nic – On był, bo On nie ma początku ani czasu. Tak mi mówiłeś, ojczu? Ale gdy zaczęli pytać, jak to jest możliwe: być bez początku, zawsze, zawsze, odwiecznie – sam się zachwiałem. Bo czyż to możliwe? Może, ojczu, pomyliłem formy gramatyczne z tym «był», «być»? Czas przeszły musi być poprzedzony przez czas teraźniejszy. Tymczasem... Nie wiem, wygląda tak, jakby czas przeszły istniał od razu...” (s. 19).

³¹ Por.: „HIJOB: Kaleb, mój ukochany, zesłał cię Pan na ziemię i uczynił moim synem! Wszystko, co mam, jest mi drogie, ale ty... Masz oczy, które nie wiem do czego porównać? Można, patrząc w nie, modlić się do Pana... Ach, Kaleb! Noc ani dzień, poranek ani zmierzch nie czyni w moim sercu tego, co ty, gdy patrzysz, gdy się poruszasz, gdy mówisz” (s. 18).

³² Por.: „HIJOB: Dziś z rana skarżyła mi się na ciebie twoja siostra, Miriam. Rozplotła jej podobno warkocze i potargała włosy, pracowicie upięte. KALEB: (*wybuchu śmiechem*) Bo ona buduje sobie na głowie szafasy z warkoczy!” (s. 18).

³³ Dwukrotnie w obrazie pierwszym – po raz pierwszy wobec Hioba, po raz drugi wobec Hioba i Elohima (por. s. 17) – przytacza te słowa Cudzoziemiec. Otwierają one biblijną Księgę Hioba: „Był w ziemi Hus mąż, imieniem Job, a był to mąż szczerzy i prosty, bojący się Boga, a odstępujący od złego” (Hi 1, 1). Zawieyski, pisząc swój dramat, nie mógł dysponować Biblią Tysiąclecia. Dlatego – mimo istnienia *Biblii Leopolda* (Kraków 1561), kalwińskiej *Biblii brzeskiej* (Brześć Litewski 1563), wywodzącego się ze środowiska

potwierdza przeświadczenie o własnej sprawiedliwości, co ujawnia chociażby Cudzoziemiec, gdy na pytanie męża doskonałego: „Czy jesteś zesłany do mnie? Boję się głośno wypowiedzieć. Ale przecież wiadomo, że prorocy i święci (...)” – odpowiada: „Zwracam ci uwagę, że jesteś zarozumiały” (s. 13).

Niekiedy trudno podczas lektury sztuki Zawieyskiego pozbyć się wrażenia, że ucieka się on do pośredniej (nigdy zbyt jawnej, a mimo to obecnej) obrony Boga poprzez wytykanie Hiobowi właściwie drobnych i zupełnie zrozumiałych, ale jednak niedoskonałości.

Hiobowe poznawanie Tego, który jest Dobry, przed katastrofą dokonuje się w samotności na wzgórzu. Weryfikują je w obrazie pierwszym rozmowy z Cudzoziemcem, Elohimem i Kalebem. Hiob, szukając Boga, nazywa Go najpierw przy pomocy dwóch niewystarczających³⁴ przymiotników: wielki, doskonały. Kolejne, opisowe określenia funkcjonują jako dowody następującego, lakonicznie sformułowanego wniosku – natura Boga „składa się ze sprzeczności”:

- 1) jesteś osobą – ale nie jesteś z ciała;
- 2) jesteś Niewidzialny – lecz równocześnie możesz być widzialny (są świadectwa proroków, którzy Cię oglądali);
- 3) przyjmujesz na siebie formę materii – ale nie jesteś materią;
- 4) nie jesteś materią – i nie jesteś jej przeciwieństwem (bo nie jesteś tylko Duchem? Tylko Słowem?);
- 5) w rzeczach jesteś formą o nieprzeliczonych odmianach – ale ... czy jesteś kształtem rzeczy? Kształtem świata?

(por. s. 10)

Taki sposób definiowania Boga korzysta między innymi z Arystotelesowej tradycji filozoficznej. Hiob Zawieyskiego posługuje się takimi kategoriami jak **forma** i **materia**. Mogą być one traktowane zgodnie ze znaczeniem słownikowym: **forma** jako „zewewnętrzny kształt, postać, wygląd czegoś”³⁵, natomiast **materia** jako to, co materialne, czyli „dające się poznać zmysłami, cielesne, fizyczne”³⁶. Jeśli Boga można zobaczyć („są świadectwa proroków”), musiał On przyjąć „na siebie formę materii” – zewewnętrzny kształt, dający się poznać zmysłami. Jeśli jednak będzie się

braci polskich przekładu Sz. Budnego (Nieśwież 1572), augsbursko-reformowanej *Biblii gdańskiej* (Gdańsk 1632) czy dwujęzycznej, hebrajsko-polskiej *Biblii Cylikowa* (głównie Kraków, Warszawa 1883–1914) – najodpowiedniejszym starotestamentowym punktem odniesienia dla *Męża doskonałego* wydaje się tłumaczenie ks. Wujka (Kraków 1593), z którym – w opracowaniu z 1956 roku – będę konfrontował tekst sztuki, pozostając jednak, o ile to możliwe, przy formie imienia – *Hiob* (por. przyp. 25).

³⁴ „HIJOB: Bo gdy powiem «wielki» – mało. «Doskonały» – mało” (s. 10).

³⁵ *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, op. cit., t. 1, s. 602 [hasło: „forma”].

³⁶ *Ibidem*, t. 2, s. 124 [hasło: „materialny”].

pamiętać o tym, że formą, która była dla niego „realnym odpowiednikiem pojęcia (zupełnie tak jak Platońska transcendentna idea)”, Arystoteles nazywał „własności ogólne, gatunkowe rzeczy”³⁷, wówczas Hiob mówiący o Bogu: „Rzeczy są z Ciebie, bo nadałeś im kształt i rozróżnienie, jesteś w nich formą o nieprzeliczonych odmianach” – korzysta z myśli Filozofa, chociaż niezupełnie konsekwentnie. Bóg Stwórca odpowiedzialny jest za formę tego, co powołał do istnienia. On decyduje o pojęciowych, ogólnych własnościach rzeczy, o ich gatunkowym³⁸ rozróżnieniu. Niekonsekwencja w potencjalnym posługiwaniu się przez Zawieyskiego Arystotelesową formą bierze się stąd, że w *Mężu doskonałym* kategoria ta niebezpiecznie zbliża się do swojego znaczenia potocznego, które wcześniej nazwane zostało słownikowym (forma – zewnętrzny kształt). Problem pojawia się wtedy, gdy tekst sztuki pozwala identyfikować nadawanie przez Boga „kształtu rzeczom z byciem w nich formą”. Można „po arystotelesowsku” powiedzieć: Bóg jest we wszystkim, w każdej rzeczy, każdej istocie żywej, jest obecny w każdej substancji poprzez to, że określił jej formę. Niewiele ma to jednak wspólnego z nadawaniem kształtu, ponieważ „kształt” *Słownik języka polskiego* definiuje jako „zewnętrzny wygląd”³⁹.

Brak precyzyjności pojęciowej w tekście literackim nie musi być istotnym mankamentem. Nie ma przecież argumentów rozstrzygających o świadomym, a zatem sugerującym konsekwencję, odwoływaniu się Zawieyskiego do filozofii Arystotelesa. W każdym razie należy zrezygnować z „usprawiedliwiania” nieścisłości terminologicznych monologu Hioba poetyckim charakterem dramatu. Nieporozumieniem byłoby utrzymywanie tego, że *Mąż doskonały* buduje swoją poetyckość na odkrywaniu wieloznaczności filozoficznych określeń.

Istnieje możliwość odwołania się do innej niż arystotelesowska – komplementarnej wobec niej – tradycji filozoficznej, która równie dobrze (jeśli nie lepiej) mogłaby stanowić punkt odniesienia dookreślający poznanie Boga, którego podmiotem jest Hiob. Wystarczy potraktować rozważania męża doskonałego przede wszystkim jako świadectwo niepoznawalności Niewidzialnego. Nie oznacza to, że korzystanie z pojęć Arystotelesa pozwala stwierdzić, kim jest Bóg. Rzecz w tym, że monolog Hioba inaczej

³⁷ Por. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, op. cit., t. 1, s. 111–112.

³⁸ Pisząc o gatunkowym rozróżnieniu, pomijam kwestie dotyczące Darwinowskiej teorii ewolucji. Traktuję gatunek jako rodzaj, typ, odmianę czegoś, rezygnuję z biologicznego znaczenia tego słowa definiowanego przez *Słownik języka polskiego* (op. cit., t. 1, s. 635) w następujący sposób: „podstawowa jednostka systematyczna w biologii, obejmująca osobniki, których cechy dziedziczne są jednakowe lub różnią się w niewielkim stopniu”.

³⁹ *Ibidem*, t. 1, s. 1075.

wygląda wtedy, gdy pojmuje się go w kategoriach „dowodu”, a zupełnie inaczej wówczas, gdy o jego postaci decyduje akcentowanie trudności towarzyszących nazywaniu Niewidzialnego. W tym ostatnim przypadku do głosu dochodzi spokrewniona z platońskim źródłem filozofia a właściwie teologia św. Augustyna, według którego Bóg jest po prostu niewysłowiony⁴⁰.

Pisząc o podatnej na różne interpretacje grze przeciwieństw, która stanowi tak ważny element podejmowanych przez Hioba prób znalezienia Imienia Boga, należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden znamieny fakt. Hiob, dostrzegając sprzeczności Bożej natury, przeciwstawia je „ładowi rzeczy widzialnych”⁴¹. Zatem z jego punktu widzenia świat rzeczy widzialnych to domena ładu, porządku, doskonałości połączeń. Taki sposób widzenia zakłada pewien brak równowagi między Stwórcą i stworzeniem. Hiob zdaje się pytać: Jak to możliwe, że Ty, Boże, jesteś pełen sprzeczności, a świat, który powołałeś do istnienia, zadziwia harmonią? Pytanie znajduje specjalne uzasadnienie, nabiera intensywności oraz ważności tam, gdzie mąż doskonały rozpoznaje Boga jako Tego, który jest obecny w rzeczach⁴². Jeśli Bóg jest w rzeczach, to czy naturalną konsekwencją takiego faktu nie powinno być podobieństwo Boga i rzeczy, Boga i świata?

Hiob na wzgórzach „biblijnej krainy Uz” nie znalazł Imienia Niewidzialnemu. Nie udało mu się również pogodzić Niewidzialnego ze światem. Mąż doskonały nie odkrył czytelnej dla siebie zasady, reguły decydującej o tym, co dzieje się między Bogiem i rzeczywistością, rozstrzygającej o tym, jak świat dzieje się za sprawą Boga. Pewnym wyjaśnieniem niepowodzenia dotyczącego poznawania relacji: Bóg – świat, jest w wypadku Hioba bogactwo – rezultat Bożego błogosławieństwa. Hiob ma przecież wszystko. Ma Boga, który wszystkim go obdarzył. Ma sławę męża doskonałego. Jego świat jest właściwie doskonały. Absolutyzacja doświadczanego ładu „rzeczy widzialnych” spowodowała przyjęcie przez Hioba fałszywego, bo jednostronnego, przeświadczenie na temat postaci świata. Skomplikowała też poznanie Boga, ponieważ przypisała Mu to, czego nie można pogodzić z Jego naturą – opisaną wcześniej przez męża doskonałego jako pełną sprzeczności. Skazała Go na stały, niezmienny, a więc przewidywalny czy wręcz nieuchronny sposób bycia wobec świata. Taki, dzięki któremu rzeczywistość była dla Hioba doskonała.

⁴⁰ Por. J. Salij, *Rozmowy ze świętym Augustynem*, Poznań 1985, s. 7.

⁴¹ Por.: „HIOB: Trudno Cię pojąć! Zdawałoby się, że natura Twoja składa się ze sprzeczności. Tymczasem w bogactwie rzeczy widzialnych zaprowadziłeś ład, pojednałeś naturę przeciwieństw” (s. 10).

⁴² Por.: „HIOB: Rzeczy są z Ciebie, bo nadałeś im kształt i rozróżnienie, jesteś w nich formą o nieprzeliczonych odmianach...” (s. 10) (podkr. D. K.).

Trudno zgodzić się z tym, że Bóg dlatego doświadczył męża doskonałego nieszczęściem, by ten skorygował swój obraz ładu „rzeczy widzialnych” i uwolnił Niewidzialnego od „obowiązku” pozbawionego sprzeczności, opartego na człowieczej logice kar i nagród traktowania świata:

HIOB

Nieraz wydaje mi się, że Cię znam, mogę Ci wówczas nadać imię – tak, jak to było wczoraj nad sennym Ebronem, gdy Cię nazwałem „nieodwołalną przyczyną”, albo, jak niedawno, „wiecznym trwaniem”. Dziś, teraz, mógłbym Cię nazwać: „światłem głębin nieba” lub może „ciszą głębin”. Tak... ciszą, wieczną, ciszą. Ale to nie znaczy, abyś nie był ruchem, gwałtownością żywiołu, burzą i błyskawicą. Lecz czym jesteś naprawdę?

(s. 11)

Hiob nazywa Boga. Mówi o Nim „Niewidzialny, Nieskończony” (s. 10). Określa Go jako „nieodwołalną przyczynę, wieczne trwanie, światło głębin nieba, ciszę głębin, wieczną, ciszę”. Sformułowania te nie są oczywiście wystarczające. Prowadzą nieuchronnie ku rozpoznaniu wcześniej przeświadczeniu Hioba, sprowadzającemu się do tego, że natura Boga „składa się ze sprzeczności”. Warto jednak zauważyć poetycki charakter użytych przez męża doskonałego określeń. Na przykład „światło głębin nieba” staje się poetyckim Imieniem Boga między innymi dzięki temu, że wyrażenie to trudno traktować jako metaforę ewokacyjną, której desygnatem jest popołudniowe⁴³ słońce. „Głębina nieba” objawia się zazwyczaj wieczorem, nocą. Wówczas światło (gwiazdy, księżyc), ze względu na panujące ciemności, nabiera specjalnego znaczenia, a nawet nadzwyczajnej – także poetyckiej – wartości. Zawieyski dokonał bardzo prostego zabiegu. Nazwał Boga w tekście dramatu przy pomocy środka stylistycznego, który przywołuje czytelny, nawet banalny obraz światła prowadzącego, ocalającego w mroku. Równocześnie wyeliminował (unieprawdopodobnił) ewentualność lektury, rozładowującej semantyczną potencję tropu poprzez konfrontację z rzeczywistością przedstawioną dramatu (pora popołudniowa). Dzięki temu Bóg „stał się” światłem, które zgodnie z przypomnianym wcześniej znaczeniowym standardem, rozświetla mrok, noc, prowadzi i ocala. Stąd niedaleko już do „światła świecącego w ciemności, którego ciemność ogarnąć nie może” (J 1, 5). Jednak w metaforze „światło głębin nieba”, spełniającej funkcję Imienia Boga, „semy konstytutywne” dla metaforycznego stereotypu pełnią jedynie funkcję „semów peryferyjnych”⁴⁴

⁴³ Por.: Didaskalia: „Pora popołudniowa przed zachodem słońca (s. 9). HIOB: Dziś, teraz, mógłbym Cię nazwać: «światłem głębin nieba»” (s. 11). Nieco później, Cudzoziemiec do Hioba: „Widziałeś gwiazdę, choć jeszcze dzień duży?” (s. 12) (podkr. D. K.).

⁴⁴ Por. H. Markiewicz, *Uwagi o semantyce i budowie metafory*, w: idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków–Wrocław 1984, s. 45 i n.

„Światło głębin nieba” – „cisza głębin” – cisza – wieczna – cisza. Szukając tego, co podstawowe dla semantycznej zawartości wymienionych Imion Boga, warto przyjrzeć się pewnej prawidłowości, zgodnie z którą Hiob je kreuje. Zależność występująca między nimi nie ulega wątpliwości. Tworzą one całość zdeterminowaną przez regułę wygasania, wyciszenia, zanikania amplitudy nazywania. Poszukiwanie najtrafniejszego słowa kończy się paradoksalnie wielką **wieczną ciszą**. Tafla wody zamiera po wrzuceniu w nią pytania: Kim jesteś naprawdę? Bóg jako „światło głębin nieba”, jako Ten, który ujawnia „głębin nieba”. Według Starego Testamentu „w najwyższej sferze nieba mieszka Bóg (...). W Nowym Testamencie (...) zanika zupełnie wyobrażenie nieba jako miejsca, a staje się ono określeniem obecności Boga, którego otaczają aniołowie stanowiący dwór niebieski”⁴⁵. „Głębin nieba” skrywają Boga, który będąc w nich światłem, objawia samego siebie. Jednak kolejne Imię światła zastępuje ciszą. Co więcej, „głębin nieba” zostają zredukowane w nim do „głębin”. Tym samym ulega zatarciu wizerunek nieba – „wiecznej ojczyzny, uwalniającej od udręk”, do której Chrystus utorował nam drogę; nieba oznaczającego oglądanie Boga twarzą w twarz, przebywanie z Nim⁴⁶. Na plan pierwszy wysuwa się „cisza głębin” – „wieczna tajemnica nieba” oraz Tego, który w nim mieszka.

„Nieodwołalna przyczyna”, „wieczne trwanie”. Te Imiona Boga – chociaż w tekście dramatu występują obok takich sformułowań, jak „światło głębin nieba” oraz „cisza głębin” – wydają się różnić od nich zdecydowanie⁴⁷. Nieprzystawalność może być uznana za efekt opisywanego już poetyckiego charakteru tych ostatnich i wolnego od poezji, nawet naukowego (teologicznego) pierwszych. Rzeczowniki „przyczyna”, „trwanie” pojawiają się tam, gdzie podejmowane są rozumowe⁴⁸ próby poznania Niewidzialnego. Dwa spośród pięciu Tomaszowych dowodów istnienia Boga (*ex motu* – z istnienia ruchu oraz *ex ratione causae efficientis* – z niesamoistności świata) posługują się kategorią „przyczyny”, odwołują się do niej⁴⁹. „Trwanie” stanowi na przykład o treści co najmniej kilku doty-

⁴⁵ O. H. Langkammer OFM, *Słownik biblijny*, op. cit., s. 113.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Sugerowane wrażenie wzmacnia to, że Hiob wczoraj nazwał Niewidzialnego „nieodwołalną przyczyną”, a „wiecznym trwaniem” niedawno. Natomiast „cisza głębin” jest Imieniem pojawiającym się **dziś, teraz**.

⁴⁸ Np. według św. Tomasza Akwinaty „rozum poznaje nie tylko rzeczy materialne, ale również Boga, Jego istnienie, Jego własności, Jego działanie” (W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, op. cit., t. 1, s. 273).

⁴⁹ Por. „Pierwszy dowód (*ex motu*) z istnienia ruchu wnosi, że istnieje pierwsza przyczyna ruchu; drugi (*ex ratione causae efficientis*) z niesamoistności świata wnosi, że istnieje istota samoistna będąca przyczyną świata” (ibidem, s. 275; por. św. Tomasz z Akwinu, *Streszczenie teologii*, w: idem, *Dzieła wybrane*, op. cit., s. 12).

czących Boga artykułów Tomaszowego *Streszczenia teologii*⁵⁰. Jednak opisywane rzeczowniki pojawiają się w tekście sztuki Zawieyskiego razem z epitetami. Przyczyna jest „nieodwołalna”. Trwanie „wieczne”. Każdy z obu przymiotników neutralizuje nieco, osłabia naukowy charakter określanych form. Naukowa, teologiczna przyczyna bywa raczej pierwsza albo – co pozwoli umieścić ją bliżej przyczyny występującej w *Mężu doskonałym* – konieczna. Nieodwołalność, jeśli wydobędzie się z niej cechy fatalistyczne, traci bliski kontakt z tradycyjnie rozumianą nauką. Nie musi to oznaczać nabycia przez nią kompetencji poetyckich, ale na pewno „nieodwołalna przyczyna” lepiej wkomponowuje się w idiom „ciszy głębin” niż przyczyna pierwsza, a nawet konieczna. Mniej oczywista wydaje się sytuacja z „wiecznym trwaniem”. Można mimo to założyć, że choć przymiotnik „wieczny” bliższy jest teologii niż przymiotnik „nieodwołalny”, to jednak rzeczownik „trwanie” ma mniejsze zastosowanie w nauce niż rzeczownik „przyczyna”. Wystarczy zresztą potraktować „wieczne trwanie” niezależnie od spełnianej przez to wyrażenie roli Imienia (Ten, który trwa wiecznie), by dostrzec w nim potencjalny, zbanalizowany, ale mimo wszystko poetyzm⁵¹.

Niepokojąco często w związku z Imionami, których Hiob Zawieyskiego używa, by nazywać Boga, pojawia się słowo „banał”. Trudno wziąć w ogóle pod uwagę to, że autor *Męża doskonałego* prowadzi przy okazji definiowania Niewidzialnego jakąś metajęzykową, ironiczną grę. Nieporównanie łatwiej byłoby zarzucić Zawieyskiemu pisarską nieporadność, nieumiejętność kreowania języka poetyckiego wiarygodnego z estetycznego punktu widzenia, uleganie nieneutralizowanej werbalnie egzaltacji. Cała sprawa wyglądać może inaczej, gdy zada się pytanie dotyczące tego, jaka jest nadrzędna funkcja znaczeniowa nadawania przez Hioba właśnie takich, a nie innych Imion Bogu.

Hiob już w monologu z biblijnych wzgórz krainy Uz godzi się na to, by Imię Boże pozostało wobec niego ukryte – „Niech będzie tak, jak chcesz, niech Cię osłania tajemnica” (s. 11). Mąż doskonały rezygnuje tym samym z teologiczno-onomastycznego poszukiwania. Rezygnacja ta jest zupełnie czytelnym znakiem niewystarczalności każdego spośród wypowiedzianych wcześniej przez męża doskonałego słów wobec tożsamości Boga. Banalność nazwy rozpoznanej jako chybiona staje się mniej rażąca, a nawet – czy przede wszystkim – semantycznie użyteczna.

Dystans, jaki mąż doskonały wykazuje wobec Imion Boga, dystans wynikający z przeświadczenia o nieadekwatności desygnatu i nazwy, został w tekście dramatu potwierdzony przez jeszcze jeden fakt, por.:

⁵⁰ Przykładowe tytuły artykułów: *Bóg jest niezmienny, Bóg jest wieczny, Bóg jest zawsze* (por. św. Tomasz z Akwinu, *Streszczenie teologii*, op. cit., s. 12–13).

⁵¹ Banalnie, choć poetycko, brzmi np. zwrot „nasza miłość będzie trwać wiecznie”.

HIOB

(...) jesteś pojęciem, formą, rzeczą, materią, duchem, wszystkim z osobna i wszystkim naraz. Ale jesteś także osobą, o której mówi się „Pan”, „Stwórca”, „Ojciec” (podkr. D. K.).

(s. 11)

Hiob wie, że o Bogu **mówi się**, że nazwy stosowane wobec Niego mogą być – są – zupełnie czym innym niż On sam, funkcjonują poza Nim. Nie są ani konieczne, ani jedyne, nie określają Go, istnieją niezależnie od pełni Jego natury, po prostu usiłują codziennie radzić sobie z Niewidzialnym.

Kolejny argument potwierdzający (uzasadniający) opisywane wybory językowe Zawieyskiego wiąże się z kondycją Hioba. Jak poprzednie nie stanowi próby zrekonstruowania procesu decyzyjnego, towarzyszącego powstawaniu *Męża doskonałego*. Odwołuje się jedynie do znaczeniowej potencjalności tekstu, którego wieloznaczność to naturalna konsekwencja wieloznaczności języka. Hiob ma wszystko. Ciekawe rezultaty może przynieść zestawienie tego faktu z Imionami, jakie mąż doskonały nadaje Bogu. Po to, by uniknąć niebezpieczeństwa zbyt pochopnych wniosków, można zauważyć przynajmniej tyle, że „egzystencjalna sytość” nie służy dramatyzacji onomastycznego problemu, nie prowokuje teologicznych dociekań wykraczających poza wizerunek Boga wielkiego, doskonałego, materialnego i duchowego zarazem, Niewidzialnego, Nie skończonego, który jest nieodwołalną przyczyną wszystkiego, wszystkich, który trwa wiecznie, świeci w głębinach nieba, jest ich wieczną ciszą – spokojem.

Banalna, sentymentalna, wręcz ckliwa poetyckość (nomen-omen) Hiobowych Imion Boga nie byłaby zapewne tak natarczywa, gdyby nie została – poprzez sposób opisu (akcentowanie „semów peryferyjnych”) – wyeksponowana w tej pracy. Należy uwzględnić i to, że tekst Zawieyskiego powstał ponad pięćdziesiąt lat temu.

Pojawienie się „u podnóża góry” modlitw Cudzoziemca zmusza Hioba do konfrontacji własnego wizerunku Boga z tym, jaki przynosi przybysz. Konflikt polaryzuje się wokół trzech wypowiedzi tego, który mówi o sobie, że przywędrował „z Chaldei i zwiedza słynną ziemię Uz” (por. s. 13). Każda spośród nich skierowana jest do męża doskonałego:

CUDZOZIEMIEC

1. W moim kraju i w krajach na zachód stąd jest wielu bogów, o wielu imionach. Chcesz, mogę ci wyliczyć niektóre z nich, są dobrane do właściwości każdego boga. Każdy bóg ma odmienne oblicze i sprawuje inny rodzaj rządów.

2. W mojej rodzinie byli tacy jak ty, nad którymi wyciągały się ręce. Jedni byli biedni, inni bogaci, jak w każdej rodzinie. Ci, co nie mieli nic, czuli jedynie

jakby cień ręki, która wyciągała się nad tamtymi, co mieli wszystko. Czasami ręka zmieniała ulubieńców – tak mówili – bo wtedy majątni tracili, a ubodzy zyskiwali. To rozumiały, prawda, Hiobie? Nie odpowiadasz.

(s. 13)

3. Widziałem, idąc tutaj, na granicy dwóch krajów rzeczy potworne. Co pewien czas spotykałem szkielety ludzkie, wyjedzone z ciała przez ptaki i zwierzęta. Były tam także szkielety dzieci. Drobne, niewinne istoty. Podobno w Chaldei rzeki masami wyrzucają opuchłe trupy na brzeg. Lepiej jest utonąć, niż siedzieć w omdleniu i być jeszcze na żywo pokarmem dla dzikich bestyj. Ziemia tam jest niepłodna, spalona, wstrętna. Dobrze, że jesteś w mlecznej i miodnej krainie Uz, otoczonej bogactwem wody i cieniem lasów.

(s. 13–14)

W cytacie pierwszym Cudzoziemiec podnosi kwestię **magicznego** charakteru imion nadawanych bogom, **magicznego** charakteru samych bóstw, które nazywane są w zależności od tego, jaką funkcję – „rodzaj rządów” – sprawują. Bóg Hioba jest „jeden”, ale słowa przybysza o tyle dotyczą męża doskonałego, o ile to, co dzieje się między nim i Bogiem, nosi znamiona transakcji: Niewidzialny za błogosławieństwo otrzymuje ofiary wdzięczności, Hiob za swoją doskonałość doświadcza opieki Niewidzialnego. Magiczny wymiar religii sprowadza się do tego, że wierni, podejmując wyraźnie określone działania – na przykład czynności rytualne – oczekują spodziewanej reakcji Boga czy bóstwa. Możliwość identyfikowania takiej relacji z zachowaniem Hioba nie istnieje, ale wchodzi w grę pewne niepokojące podobieństwo. Przecież mąż doskonały traktuje zależność błogosławieństwa oraz dziękczynienia, występującą między nim i Bogiem, na zasadach nienaruszalnego prawa. Prosi co prawda Boga: „Pragnę tylko, abyś nie ściągał ręki z mojej głowy. I oka Twego z drogi życia” (s. 10), a tym samym uznaje swoje szczęście jako dar, jednak nie potrafi pogodzić się z sytuacją, gdy daru tego zostaje pozbawiony⁵², gdy

⁵² Por. relację w Biblii i *Mężu doskonałym*. Biblia: na wieść o śmierci dzieci i utracie majątku „Job wstał, rozdarł szaty swoje, a ostrzygłszy głowę, upadł na ziemię, pokłonił się i rzekł: Nago wyszedłem z żywota matki mojej i nago się tam wrócę; Pan dał, Pan wziął: jak się Panu podobało, tak się stało; niech będzie imię Pańskie błogosławione!” (Hi 1, 20–21). Zarażony przez szataną „wrzodem bardzo złym od stopy nogi aż do wierzchu głowy, Job ropę skorupą oskrobywał, siedząc na gnoju. I rzekła mu żona jego: I ty jeszcze trwasz w prostocie twojej? Błogosław Bogu, a umrzyj! On zaś rzekł do niej: Odezwałaś się jak jedna z głupich niewiast. Jeśliśmy przyjęli dobra z ręki Bożej, czemu byśmy złego przyjąć nie mieli?” (Hi 2, 7–10). *Mąż doskonały*: reakcję Hioba na katastrofę poznajemy dzięki relacji jego żony Ruth – „modlił się, a nawet rozmawiał z Nim (...). czegoś oczekiwiał. Naturalnie niczego się nie doczekał” (s. 36). Dalej jest już niemal tak, jak chce Biblia. Pierwsze po klęsce słowa męża doskonałego wypowiedziane w obecności Cudzoziemca, Elohima, przyjaciół oraz żony, zawierają i taki fragment: „Słuchajcie (...) głosów – stamtąd... To mi pozostało, aby słuchać (...). I nic nie rozumiem... Nic nie rozumiem, moi pocieszyciele” (s. 46) (podkr. D. K.). Czy Hiob Zawieyskiego nie oczekuje takiej reakcji Boga, która mogłaby pogodzić to, co się stało, z dotychczas (jego zdaniem) obowiązującą

wydarzenia kwestionują nienaruszalność „wymiany”: doskonałość za błogosławieństwo, błogosławieństwo za doskonałość.

W cytacie drugim Cudzoziemiec, mówiąc ironicznie o tych, „nad którymi wyciągały się ręce” i o tych, którzy „czuli jedynie cień” błogosławiającej ręki, ciągle polemizuje z Hiobem albo uczy go. Pierwsza lekcja (cytat pierwszy) – jeśli w ogóle się odbyła – została przeprowadzona po to, by zmusić męża doskonałego do udzielenia odpowiedzi na następujące pytanie przybysza z Chaldei: O ile sposób, w jaki traktujesz swojego Boga, jest identyczny z praktykowanym w moim kraju i w krajach na zachód stąd? Innymi słowy: Czy przypadkiem nie traktujesz Boga jak magicznego, ubezwłasnowolnionego automatu, reagującego zgodnie z narzuconym Mu przez ciebie porządkiem?

Lekcja druga (cytat drugi) to ciąg dalszy lekcji pierwszej. Jeśli odrzuci się ubezwłasnowolnionego, magicznego boga, wówczas nieskuteczna będzie prowokacja zawarta w cytacie drugim, polegająca na próbie wykpienia, czyli zakwestionowania, istnienia jakiegokolwiek „rozumiałej” zależności między człowiekiem i Bogiem. Cudzoziemiec albo chce Hioba uczyć Niewidzialnego, albo to, co niewidzialne, w ogóle dla niego nie istnieje.

Lekcja trzecia (cytat trzeci) to ostatnia szansa dla męża doskonałego, by zaczął myśleć o Bogu inaczej niż dotąd, albo najpoważniejszy zarzut, jaki przybysz z Chaldei stawia Niewidzialnemu; zarzut, który doprowadzony do ekstremalnej postaci, przekracza myślenie deistyczne, kwestionuje istnienie Boga⁵³. Pierwsza możliwość każe przypomnieć związane z poprzednimi cytatami lekcje. Hiob postawiony przed problemem relacji Bóg – człowiek (lekcja pierwsza) otrzymuje cynicznie podany, typowy obraz rzeczywistości, na podstawie którego wydaje się, że nie ma żadnej szansy wskazania jakichkolwiek prawidłowości rządzących uzyskiwaniem i traceniem Bożego błogosławieństwa (lekcja druga). Lekcja trzecia przyjmuje postać terapii szokowej. Zło, o którym podczas niej opowiada Cudzoziemiec, zło, którego autentyczności w tekście dramatu nikt nie podważa, objawia się w kształtach niewyobrażalnych. Hiob reaguje na nie w sposób zastanawiający:

między nim i Niewidzialnym zasadą wymiany: błogosławieństwo za doskonałość? Czy nie rozumie przede wszystkim tego, że zasada ta przestała obowiązywać? Biblijna wersja z takim widzeniem rzeczy nie ma oczywiście nic wspólnego. Niestosowne jest pisanie o Hiobie w taki sposób, jakby jedyną odpowiedzią na jego cierpienie było wskazywanie popełnionej przezeń winy albo edukacyjnego (błogosławionego) charakteru kary, która go spotkała. Najważniejszym powodem tego, że mój opis dramatu Zawieyskiego była bliski tej niebezpiecznej opcji, jest wspomnianą już (por. s. 10, 15, 18) teodycea.

⁵³ Por.: „CUDZOZIEMIEC do Hioba: zastanów się – co jest bardziej rzeczywiste: ja, czy choćby on (o Elohimie – uzup. D. K.), czy też ten Niewidzialny, ten «Nikt», z którym rozmawiasz i którego natury nie jesteś pewny” (s. 16).

Chaldejczycy to lud bezbożny. Niemile musiały być Panu moje słowa, jeśli cię tu zesłał, aby mi mącić spokój (...).

(s. 14)

Tragedia opisana przez przybysza z Chaldei jest dla męża doskonałego **karą za grzechy** (!?). Nie zostało to powiedziane wprost, ale wystarczająco wyraźnie. Oparta na zbyt wątych podstawach byłaby sugestia, że Hiob dlatego pośrednio mówi o przyczynach nieszczęścia Chaldejczyków, że zdaje sobie sprawę z niewystarczalności, nieadekwatności, a nawet **niestosowności** własnych słów. Dużo bardziej prawdopodobny jest jego niepokój spowodowany opowieścią o „szkieletach ludzkich wyjedzonych z ciała przez ptaki i zwierzęta, a szkieletach dzieci, o rzekach wyrzucających masami opuchłe trupy na brzeg”. Niepokój ten stanowi miarę skuteczności zabiegów Cudzoziemca, który mógł oczekiwać, że mąż doskonały wobec chaldejskiej tragedii skoryguje albo przynajmniej zostanie przygotowany do skorygowania swojego wyobrażenia, dotyczącego zależności występującej między Niewidzialnym i człowieczym losem. Łatwiej zaakceptować domniemany **optymizm** przybysza z Chaldei, jeśli lekcja trzecia (cytat trzeci) zostanie potraktowana jako następujące ćwiczenie: Hiob trwa w przeświadczeniu, że Bóg, który jest, nieustannie, aktywnie i konsekwentnie – czyli przewidywalnie – uczestniczy w życiu ludzi, wpływa na nie. Dlatego ani ateizm, ani deizm nie mogą stanowić miary myślenia męża doskonałego o Niewidzialnym. Przyjąwszy takie założenia, przedstawivszy zagładę Chaldejczyków, Cudzoziemiec stawia Hioba przed alternatywą: albo Bóg jest nieprawdopodobnie surowy, wręcz zły (ukarał bezbożnych, ponieważ na to zasłużyli), albo tajemniczy, nieodgadniony w swoim postępowaniu.

Można przyjąć tu dwie interpretacje:

1. Wszystkie trzy cytaty są próbą zakwestionowania przez Cudzoziemca doskonałości Boga, do którego modli się Hiob.

2. Wszystkie trzy cytaty są próbą udowodnienia przez Cudzoziemca doskonałości Boga, do którego Hiob się modli.

Powyższe zdania – wbrew pozorom – nie muszą być traktowane na zasadzie paradoksu. One paradoks przekraczają.

Ad 1. Bóg, którego zna Hiob, nie jest doskonały, ponieważ nie jest prawdziwy. Hiob zna nieprawdziwego Boga. Używając sformułowań mniej kategoriycznych, powtarzając to, co było już sygnalizowane, można napisać, że teologiczny problem męża doskonałego polega na braku zgodności między teorią nazywania i **praktyką** bycia. Prawdziwe – przynajmniej z punktu widzenia rzeczywistości przedstawionej dramatu – jest **teoretyczne** poznanie Niewidzialnego. Hiob ma rację, gdy mówi Bogu:

albo

Niech będzie tak, jak chcesz, niech Cię osłania tajemnica.
(podkr. D. K., s. 11)

Życiowa, by nie powiedzieć egzystencjalna, **praktyka** męża doskonałego komplikuje sytuację. Właśnie ona dostarcza mu nieustannie jednoznacznego potwierdzenia tego, że nie ma w Bogu ani sprzeczności, ani tajemnicy – nie ma ich tam (i to wystarczy), gdzie w relacji **Bóg – człowiek** już tu, na ziemi, w doczesności, obowiązuje reguła definiowana przez tradycyjny katechizm w następujący sposób: „Bóg jest sędzią sprawiedliwym, który za złe karze, a za dobre wynagradza”⁵⁴.

Konsekwencją niemożności pogodzenia **teorii** nazywania z **praktyką** bycia, rezultatem przemożnego, fałszującego wpływu doświadczenia osobistego na kontemplacyjne, onomastyczne poznanie, jest niedoskonałość wizerunku Niewidzialnego, do którego modli się mąż doskonały.

Ad 2. Akceptacja prawdziwości twierdzenia: „Wszystkie trzy cytaty są próbą udowodnienia przez Cudzoziemca doskonałości Boga, do którego modli się Hiob”, może mieć różny zakres. Wariantowi minimalistycznemu wystarczy, że przybysz z Chaldei usiłuje w przewrotny sposób, ale jednak pozbawić Hioba złudzeń, błędnych przeświadczeń dotyczących Niewidzialnego. Tym samym stwarza szansę odnalezienia Boga w pełni doskonałości, czyli w prawdzie. Wariant maksymalistyczny wymaga uznania doskonałości Bożej natury tam, gdzie objawia się ona jako „pełna sprzeczności” i „osłonięta tajemnicą”. W takiej sytuacji Cudzoziemiec przyjmuje na siebie rolę pozytywnego prowokatora – tego, który podejmując trud wytrącenia Hioba z błogiej równowagi dostatku, pomaga mu przygotować argumenty, jeśli nie uwalniające Niewidzialnego od winy za ludzkie nieszczęście, to przynajmniej skłaniające do rozwagi, ostrożności przy wydawaniu na Niego wyroku. Aktywność, działanie przybysza z Chaldei – jeśli tylko przyjęty zostanie zaproponowany sposób widzenia jego dramaturgicznej funkcji – jest swoistym zabiegiem uodporniającym, tworzeniem „aksjologicznych antyciał”, mających uchronić męża doskonałego przed pomyłką związaną z wartościowaniem Bożego działania. Przeciż doskonałość natury Niewidzialnego, zgodnie z regułami wariantu maksymalistycznego, ma polegać na „pełni sprzeczności” i „osłonięciu tajemnicą”. Ostatnie zdanie brzmiałoby cynicznie, po prostu okrutnie, jedynie wtedy,

⁵⁴ Np. *Katechizm podstawowy* opracowany przez ks. dr. Cz. Piotrowskiego (Poznań 1968, s. 18), w części IV *Najgłówniejsze Prawdy Katechizmowe*, na pytanie – „Co znaczy: Bóg jest sprawiedliwy?” – zawiera taką odpowiedź: „Bóg jest sprawiedliwy, znaczy, że Bóg za dobre wynagradza, a za złe karze, jeżeli nie w tym, to w przyszłym życiu”.

gdymby wcześniej o sprzecznościach oraz tajemniczości Bożej natury nie mówił (tak jak mówił) Hiob.

Cudzoziemiec może sprawiać wrażenie osoby, która nie stoi ani po stronie Hioba, ani po stronie Niewidzialnego, a nawet wykazuje pewne podobieństwo do tego, który wodzi na pokuszenie, który kusi. Wystarczy przyjąć, że jego działanie ma udowodnić niedoskonałość Boga oraz relacji występującej między Nim i światem (interpretacja 1.). Ponadto przybysz z Chaldei, reagując na sugestie Hioba (por. s. 13), skutecznie broni się przed traktowaniem siebie jako „postańca nieba”, a nazywając Elohima „aniołem”, kpi z niego⁵⁵. Z drugiej jednak strony bycie cudzoziemcem może być zestawione w tekście sztuki z poczuciem obcości, doświadczanym przez każdego, „kto nawet mógł nie stracić swej ziemi Uz, a ma w pamięci niejasny obraz ziemi innej, piękniejszej niż ta, na której żyje” (s. 39). Elifas, przyjaciel Hioba, wyznał: „nieraz w polu przy robocie ogarniała mnie niepewność i zdawało mi się, że jestem tu obcy, w nieznanym kraju, jak cudzoziemiec” (podkr. D. K., s. 39). Jeden z pasterzy mówi wprost: „Dusza (...) wie, skąd przyszła, i dokąd ma wrócić” (s. 25).

Oprócz przedstawionych już (w związku z interpretacją 2.) argumentów przemawiających za odrzuceniem tezy o identyczności Cudzoziemca i biblijnego Szatana⁵⁶, warto uwzględnić jeszcze dwa inne. Oba pochodzą ze wspomnień reżysera prapremierowej inscenizacji *Męża doskonałego*. Pierwszy dotyczy cytatu trzeciego:

A oto zjawia się nieoczekiwany podróżny. Hiob patrzy na przybyłego z lekciem (...). Kim jesteś cudzoziemcze? – Jeśli chcesz – mówi ten obcy – mogę być

⁵⁵ Por.: „HIOB: Niemiłe musiały być Panu moje słowa, jeśli cię tu zesał, aby mi mieć spokój (...) CUDZOZIEMIEC: Kto, mówisz, mnie tu zesał? (...) Niedługo stąd pójde, Hiobie. (nagle zauważył kogoś) O, jeśli chcesz wiedzieć, kto tu jest zesany z góry, to właśnie ten, który tu idzie. (zjawia się Elohim) Trochę nawet kuleje. Musiał, biedny, stłuc sobie kolano, gdy spadał na ziemię. Radzę ci mu nie ufać (podkr. D. K.), gdy będzie się wypierał swego pochodzenia. Spójrz, prawdziwy anioł! Jaka wdzięczna postać!” (s. 14).

⁵⁶ Szatan w *Księdze Hioba* pojawia się dwukrotnie (Hi 1, 6–12 oraz Hi 2, 1–6). Za każdym razem dokonuje się to niemal w identyczny sposób (Hi 1, 6–12): „A pewnego dnia, gdy przyszli synowie Boży, aby stać przed Panem, był też między nimi i Szatan. Rzekł mu Pan: Skąd przychodzisz? A on, odpowiadając, rzekł: Okrążyłem ziemię i schodziłem ją. I rzekł Pan do niego: A zwróciłeś uwagę na sługę mego Joba, że nie masz na ziemi podobnego jemu, człowieka szczerego i prostego, a bojącego się Boga i odstepującego od złego? Odpowiadając mu, Szatan rzekł: Czyż darmo boi się Job Boga? Czy ty nie ogrodziłeś go i domu jego, i wszystkiej majątności wokóło? Pobłogostawiłeś uczynom rąk jego i dobytek jego rozrósł się na ziemi. Ale wyciągnij trochę rękę twoją i dotknij wszystkiego, co ma, czy ci w oczy błogostawić nie będzie?” I rzekł Pan do Szatana: Oto wszystko, co ma, jest w ręce twojej, jeno na niego nie wyciągaj ręki twej. I odszedł Szatan od oblicza Pańskiego”. Podczas drugiego spotkania Bóg mówi do Szatana: „A przypatrzyłeś się słudze memu Jobowi, że mu nie masz podobnego na ziemi (...) zachowującego niewinność? A tyś mię pobudził przeciw niemu, żebym go utrapił bez przyczyny” (podkr. D. K.).

strącony przez grzmot, albo... Ale gdy szedłem tu do was, widziałem rzeczy potworne: szkielety ludzkie, nawet szkielety dzieci. Drobne niewinne istoty. A tam, w Chaldei, rzeki masami wyrzucają opuchłe trupy na brzeg...

W Chaldei? Tak mówi aktor. Ale wtedy każdy ze słuchaczy rozumiał dobrze, o jakiej to Chaldei mowa...⁵⁷

Z punktu widzenia krakowskiej, prapremierowej publiczności Cudzoziemiec mówi o tym, co zbyt dobrze, boleśnie wówczas się pamiętało. Wojna jeszcze trwała. Nie mógł być upostaciowaniem zła ten, którego rozpoznawano jako współczującego świadka nie tylko chaldejskiej tragedii, ten, który nie tylko z Chaldei przybywał. Argument drugi pomaga uporać się z ewentualnymi wątpliwościami dotyczącymi argumentu pierwszego. Trudno bowiem byłoby uzależnić lekturę dramaturgicznego tekstu od sposobu, w jaki reaguje nań publiczność zdeterminowana konkretnym historycznym czasem. Wiadomo jednak, że Zawieyski pisał *Męża doskonałego* „krwią i cierpieniem Warszawy, ukochanego miasta, ukochanej ziemi”⁵⁸. Wiadomo również, chociaż nie jest to tak prawdopodobne jak teza zawarta w zdaniu poprzednim, że Cudzoziemiec był postacią szczególnie upodobaną przez Zawieyskiego⁵⁹. Nie pasuje zatem do przybysza z Chaldei rola biblijnego Szatana. Nie ma również powodów, by kategorycznie przeczyć spełnianiu przez niego funkcji nauczyciela męża doskonałego.

Nikt spośród postaci dramatu rozmawiających z Hiobem przed katastrofą nie przygotował go na nią w takim stopniu jak Cudzoziemiec. Elohim potrafił jedynie powiedzieć:

Nie bój się niczego, Hiobie. Pan jest z tobą.

(s. 16)

Kaleb nawet wtedy, gdy wywołał problem gramatyki zdolnej wyrazić „istnienie Niewidzialnego” (por. s. 19), był dla męża doskonałego przede wszystkim ukochanym synem; kimś, o straceniu kogo Hiob nie chciał, nie potrafił myśleć⁶⁰.

Mąż doskonały długo milczał wobec Cudzoziemca, Elohima, Ruth oraz swych przyjaciół, którzy przyszli do niego, by pomóc mu w nieszczęściu. Gdy się odezwał, mówił, że pozostało mu tylko „słuchać, patrzeć i nic nie rozumieć”. Poczycielom powiedział:

⁵⁷ J. Ronard Bujański, *Jerzy Zawieyski. Aktor, dramaturg, człowiek*, w: idem, *Narodziny zaczarowanej dorożki*, op. cit., s. 93.

⁵⁸ Por. J. Zawieyski, *Kartki z dziennika*, op. cit., s. 89.

⁵⁹ Por. J. Ronard Bujański, *Jerzy Zawieyski. Aktor, dramaturg, człowiek*, w: idem, *Narodziny zaczarowanej dorożki*, op. cit., s. 103.

⁶⁰ Por.: „HIJOB: Opowiadają cudzoziemcy, że tam (w ziemi chaldejskiej – por. cytaty trzeci – i sabejskiej – uzup. D. K.) rzeki masami wyrzucają trupy ludzkie w okresach głodu lub... nie, nie mogą... (obejmuje syna) Kaleb, mój, mój...” (s. 19).

Nie możecie trafić właściwym słowem do źródła tego, co się stało.

(s. 46)

Hiob właściwe – we własnym mniemaniu – słowo znalazł. Wskazał Niewidzialnego jako przyczynę spustoszenia ziemi Uz. Nadał Mu nowe Imię. Dwukrotnie nazwał Go „Strasznym” (por. s. 47).

Ja już nie jestem Hiobem. Hiob był (...). Nad Hiobem, który „był”, wyciągał Pan rękę i okiem swoim oglądał pobożne jego uczynki. Hiob stronił od zła, ale zło przyszło i zmiotło rękę i oko Pana.⁶¹

(s. 49)

W ten sposób rozpoczyna się obraz czwarty *Męża doskonałego*. W ten sposób Hiob, który szukał tożsamości Boga, jednoznacznie i negatywnie (nie jestem tym, kim byłem) określa swoją tożsamość. Tak jak modląc się na wzgórzach biblijnej krainy Uz, mąż doskonały nie mógł znaleźć Imienia Niewidzialnemu, tak teraz sam nie wie, kim jest⁶². To, co dotyczy tożsamości Boga, spotyka się z tym, co dotyczy tożsamości człowieka. Zagłada łączy obie sprawy, ponieważ nie tylko Hiob sprzed katastrofy już nie istnieje. Nie ma również Boga, którego mąż doskonały nazywał „Panem”, „Stwórcą”, „Ojcem” (por. s. 11):

HIOB

„Dał i wziął” – to było pierwsze, co powiedziałem, leżąc w prochu na ziemi. Dlaczego wziął? I dlaczego, jeśli jest wielki i jest Ojcem, dlaczego zezwala na zło? (...) (s. 53) Nie ma żadnego Ojca poza mną! (...) Pozostał w ruinach świata mąż Hiob, ale nie jest już Hiobem. Jest sam, bo nie ma Ojca! Nie ma Stworzyciela! Nie ma Pana! Nie ma! Nie ma! Nie ma!

(s. 56–57)

Finałowa scena dramatu – obraz piąty – usiłuje uwiarygodnić powrót Hioba do Niewidzialnego. Mąż doskonały zbliża się do miejsca, w którym modlił się, składał ofiary, szukał Imienia Boga:

⁶¹ Ciekawy efekt może dać zestawienie tych fragmentów dramatu, w których pojawia się zło, z tekstem biblijnym. Zawieyski pisze: „Zło rozsiało się... Zło nie przyszło z daleka, zło, przyjaciele, jest odwiecznym porządkiem świata?” (s. 47) albo: „zło przyszło i zmiotło rękę i oko Pana”. Powiedzieć o animizowaniu („przyszło”) czy nawet personifikowaniu („rozsiało się”) zła to mało. Nie przypuszczam, by Zawieyski uważał za stosowne powiedzieć Polakom, jeszcze podczas trwającej wojny, że przyczyną związanych z nią nieszczęść jest szatan. Trudno jednak nie zauważyć takiego traktowania zła w tekście sztuki, które sugeruje postrzeganie go jako biblijnego „ojca kłamstwa” (J 8, 44). Po pierwszej, zapisanej w Księdze Hioba rozmowie z Bogiem „odszedł Szatan od oblicza Pańskiego”. Kolejne zdanie mówi już o tym, jak Sabejczycy zabrali Hiobowi woły, osły „i czeladź mieczem pozabijali”. Po drugiej rozmowie Szatan „wyszedłszy zaraził Joba wrzodem”. Nie zamierzam przez te cytaty wskazywać winnego. Usiłuję przedstawić wzajemne dopełnianie się tekstu biblijnego i dramaturgicznego: Szatan odszedł (Biblia), a zło przyszło i zmiotło rękę Pana (*Mąż doskonały*).

⁶² Por.: „HIOB: Nie wiem, kim jestem teraz” (s. 49).

Nic nie niosę na ofiarę. Nic nie mam⁶³ (...). Nie jestem pewien, czy tutaj chciałem przyjść.

(s. 60)

Szczególnie ważne jest w tym cytacie zdanie trzecie: „Nie jestem pewien (...)”, ponieważ przybycie na wzgórze modlitwy od dramatycznego: „Nie ma Stworzyciela! Nie ma Pana! Nie ma!” oddziela w tekście sztuki jedynie krótkie *Intermedium* z udziałem Elohima i Cudzoziemca. Warto jednak zwrócić uwagę na dwa zdania wcześniejsze, przekraczające swym znaczeniem oczywistą, choć bolesną, konstatację: „wszystko straciłem”. Dotyczą one sprawy szczególnie ważnej⁶⁴, konstytutywnej dla gouhierowskiej akcji dramatu Zawieyskiego, dotyczą przewartościowania relacji Hioba z Bogiem, która do katastrofy – paradoksalnie – grzęzła w pułapce zdefiniowanej przez męża doskonałego słowami skierowanymi ku Niewidzialnemu: „Wszystko mi dałeś, wszystko mam” (s. 10). Teraz Hiob nie ma nic, a Bóg naprawdę objawił się jako tajemnica, czyli Ktoś niemożliwy do zrozumienia. Ta zmiana ma charakter absolutnie zasadniczy. Między Hiobem i Bogiem pojawia się kategoria bezinteresowności, niezbędna w teologii Nowego Testamentu tam, gdzie rzecz dotyczy Miłości. Z drugiej strony nie można zapominać, że mąż doskonały jeszcze przed kataklizmem uznawał swój stan posiadania jako dar, a Niewidzialnego nazywał tajemnicą⁶⁵. Jednak dopiero doświadczenie tragedii sprawiło, że to, co wyznawał, stało się tym, co zaakceptował, por.:

HIOB

Nie jestem pewien, czy Cię słyszę, gdyż nic już nie wiem (...). Nie pragnę, jak kiedyś, przeniknąć tajemnicy Twojej natury (...).

Idę do Ciebie. Jest mi ciężko, jakbym dźwigał na sobie nieszczęsną ziemię Uz. Niosę Ci wielką ofiarę: cały mój ból, moje cierpienia, wszystkie łzy, które użyźnią tę ziemię. Nie jestem dawnym Hiobem. Wyszedłem z ruin i stoję na szczycie tej góry, jakby na szczycie świata. Ja jestem nowy człowiek, którego zrodził ból.

(s. 68)

Mąż doskonały to dramat chrześcijański o człowieku, który szukał Imienia Boga, a odnalazł samego siebie; dramat, w którym nieskuteczności słowa została przeciwstawiona druzgocąca skuteczność doświadczenia.

⁶³ Por. Ks. J. Twardowski, *Żeby wrócić*: Można mieć wszystko żeby odejść / czas młodość wiarę własne siły / świętej pamięci dom rodzinny / skrzynkę dla szpaków i sikorek / miłość wiadomość nieomylną / że nawet Pan Bóg niepotrzebny / potem już tylko sama ufność / trzeba nic nie mieć / żeby wrócić

⁶⁴ Najważniejszej – z punktu widzenia zaproponowanej przeze mnie interpretacji.

⁶⁵ Por.: HIOB do Boga: „niech Cię osłania tajemnica” (s. 11).

Rozdział 7

Medea

Medea Eurypidesa to obok Sofoklesowego *Króla Edypa* najślawniejsza i najpopularniejsza tragedia starożytnej Grecji¹. Zdezaktualizowany wydaje się dzisiaj spór o jej autorstwo. Tadeusz Sinko już w swojej *Literaturze greckiej* z 1932 roku uważał, że nie należy umieszczać *Medei* Neofrona wśród wzorców Eurypidesa, jak czynili to Dikajarch i Pseudo-Arystoteles. Jego zdaniem warto zaufać milczeniu *Poetyki* Arystotelesa, milczeniu Arystofanesa z Bizancjum – filologa aleksandryjskiego, który informując, że Ajschylos i Sofokles nie opracowywali mitu o *Medei*, nie wspomina Neofrona z Sikionu jako dramaturga podejmującego temat kolchidzkiej księżniczki. Dodatkowym argumentem mającym rozstrzygnąć spór jest w pracy profesora Sinki przypomnienie, iż autorytety tej miary co Wilamowitz, Arnim i Meridier właśnie Neofrona uważają za naśladowcę Eurypidesa².

Medea Romana Brandstaettera jest tragedią personalistyczną, ponieważ to osoby dramatu podejmują suwerenne decyzje determinujące przebieg intrygi. Fatum w sztuce tej właściwie nie istnieje. Aktywna transcendencia, ingerując w działania postaci, przekracza mitologiczny porządek przedstawionego świata, sakralizuje go na sposób chrześcijański. Można udokumentować to, opisując osobowy i sakralny wymiar dramatu oraz zachodzące między nimi interakcje.

MEDEA EURYPIDESA EURYPIDES

Jeśli chce się zaakcentować personalistyczny charakter tragedii Brandstaettera, trudno pominąć sposobność zestawienia jej z *Medeą* napisaną

¹ Por. S. Witkowski, *Tragedja* (pisownia oryginalna – uzupełn. D. K.) *grecka*, Lwów 1930, t. 2, s. 37.

² Por. T. Sinko, *Literatura grecka*, Kraków 1932, t. 1, cz. 2, s. 289–290.

przez Eurypidesa, dramaturga zainteresowanego przede wszystkim tym, co dotyczy ludzi³, i to nie takich, jakimi powinni oni być, ale takich, jakimi są w rzeczywistości⁴. Właśnie tę (choć nie tylko tę) cechę pisarstwa najmłodszego z wielkich tragików, nie stroniąc od grubych żartów, ale i krytycznych analiz, wyśmiewa w *Żabach* Arystofanes⁵. Z tego też powodu, określonego generalnie jako rozmijanie się z ideałem epoki klasycystycznej, Eurypides nie może znaleźć uznania u A. W. Schlegla⁶, tak samo jak u wszystkich, dla których ideał ten stanowi podstawową miarę wartości artystycznej tragedii greckiej.

FILOZOFICZNE POGLĄDY EURYPIDESA

Przyczyn wyłączonego zainteresowania teatru Eurypidesa człowiekiem szukano w jego związkach z Sokratesem i sofistami. Sprawa dotyczy więc w gruncie rzeczy poglądów filozoficznych autora *Ifigenii w Aulidzie*. Nie są one jednoznaczne. Kontrowersje⁷ związane z określeniem ich biorą się na przykład stąd, że Eurypides w odmienny od swoich poprzedników sposób traktował gnomy⁸. Cytowany przez J. Łanowskiego Tadeusz Zieliński⁹ u poprzedników Eurypidesa nazywa je dogmatycznymi, wyrażającymi przekonania samego poety, podczas gdy u najmłodszego z greckich tragików – kowala gnom, „mamy gnomy agonistyczne, charakteryzujące postaci, które je wypowiadają, a więc na przykład w sporze wręcz sprzeczne. Są one niewątpliwie bardziej dramatyczne, ale też i niebezpieczne w oddziaływaniu, zwłaszcza, gdy częstym prawem związłych sformułowań (...) wyrwą się z tekstu (...) i pójdą w świat jako myśli, a nawet sądy i zale-

³ Por. *ibidem*, s. 279.

⁴ Por. Arystoteles, *Poetyka*, op. cit., s. 95.

⁵ Arystofanes, *Żaby*, przeł. A. Sandauer, w: idem, *Komedie wybrane*, Kraków 1977.

⁶ Piszą o tym m.in. S. Witkowski (*Tragedja grecka*, op. cit., s. 274.) i cytujący Schlegla we wstępie do tłumaczonych przez siebie tragedii Eurypidesa Z. Węclewski (*Tragedye Eurypidesa*, przeł. Z. Węclewski, cz. 1, Poznań 1881, s. XXXIV).

⁷ S. Witkowski (por. *Tragedja grecka*, op. cit., s. 228.) prezentuje zdanie Wilamowitza, kwestionującego związku Eurypidesa z Sokratesem, oraz opinie innych, utrzymujących, że filozof, który nie interesował się specjalnie teatrem, chodził wytrwale właśnie na sztuki autora *Ijona*, ponieważ obaj zajmowali się etyką i ludźmi, a nie przyrodą (por. Z. Węclewski, *Życie Eurypidesa*, w: *Tragedye Eurypidesa*, op. cit., s. XXXVII).

⁸ Gnoma to „krótka wypowiedź w kilku wyrazach, zamknięta w jednym wierszu maksyma-sentencja, albo stwierdzająca coś, co często, niemal z zasady w życiu zachodzi, albo dynamiczniejsza, zawierająca nakaz działania wedle jakiejś zasady” (J. Łanowski, *Wstęp*, w: Eurypides, *Tragedie*, Warszawa 1967, s. 27).

⁹ *ibidem*, s. 28.

cenia poety-autorytetu moralnego i wychowawczego”¹⁰. Gnomy Eurypidesa wprowadzają w błąd, jeśli traktowane są tak, jak sentencje Ajschylosa czy Sofoklesa. Ich odmienna natura ma istotny związek z personalistycznym traktowaniem postaci w dramatach autora *Ifigenii w Taurydzie*. Priorytet uzyskuje suwerenność osób. Nie oznacza to, że Eurypides rezygnuje w swoich sztukach z prezentacji własnych przekonań filozoficznych. Nawet gdyby jego teatr został nazwany polifonicznym¹¹, i tak pozostanie świadectwem zainteresowania człowiekiem – konsekwentnego i dysponującego rozbudowanym zapleczem filozoficznym, które może być nazywane egzystencjalnym i personalistycznym.

Arystofanes w przywoływanych już *Żabach* przyczynę upadku tragedii widział w uleganiu Eurypidesa Sokratesowi, poddaniu się filozofii, zrezygnowaniu z wzniosłości dla trzeźwości¹². Według Władysława Tatarkiewicza ocena taka jest o tyle trafna, że między innymi „przez Sokratesa i sofistów (...) dokonała się przemiana w greckiej kulturze”¹³. Czołowe miejsce w IV w. przed Chrystusem zajęła w Grecji nie poezja, a proza. Miejsce poezji, stanowiącej tworzywo dramatu, zajęła filozofia. Eurypides, jako filozof sceny¹⁴, współtworzył dokonujące się przemiany. Jego tragedia u piszących po nim przechodzi w nową komedię, przestaje być tragedią. Elementy tego procesu przedstawia T. Sinko¹⁵ w swojej *Literaturze greckiej*¹⁶.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Por. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970 [oraz] H. Markiewicz, *Polifonia, dialogiczność i dialektyka. Bachtinowska teoria powieści*, w: idem, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 98–124.

¹² Por. S. Witkowski, *Tragedja grecka*, op. cit., s. 228 [oraz] W. Tatarkiewicz, *Estetyka starożytna*, Wrocław 1960, s. 60.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Filozofowanie Eurypidesa na scenie jest najciekawsze, gdy sama Arystotelesowa akcja układa się w przekonywające tezy. Pisze o tym T. Sinko, eksponując personalistyczny charakter refleksji autora *Alkestis*: „Zamiast tłumaczyć sens zdarzeń, poeta pokazuje ich bezsensowność, ale równocześnie coraz silniej akcentuje decyzję wolnej jednostki i wartość tej decyzji” (*Literatura grecka*, op. cit., s. 298).

¹⁵ Por. T. Sinko, *Literatura grecka*, op. cit., s. 354.

¹⁶ Istnieje wiele hipotez dotyczących przyczyn upadku tragedii greckiej po Eurypidesie. Nie brak też ocen obarczających autora *Medei* współodpowiedzialnością za ten fakt. Pisze o tym np. J. de Romilly (*Tragedia grecka*, przeł. I. Sławińska, Warszawa 1994). Kwestię w rozmowie z J. Ciechanowiczem podejmuje też J. Łanowski, tłumacz wszystkich zachowanych sztuk Eurypidesa (J. Ciechanowicz, *Medea i czereśnie. Rozmowy o starożytności*, Warszawa 1994). Zwracam uwagę na te właśnie publikacje, ponieważ na naszym rynku pojawiły się stosunkowo niedawno, a ponadto nie powielają ocen w rodzaju „śmierci tragedii winien jest Eurypides”, znanych m.in. z przetłumaczonej na nowo przez B. Barana pracy Nietzschego *Narodziny tragedii z ducha muzyki* (Kraków 1994) i przekraczają tradycyjne konstatacje historyczno-literackie (np. T. Sinki), dotyczące wprowadzonych przez autora *Alkestis* innowacji, które doprowadziły do tego, że tragedia u jego następców przechodzi

Rozpoznawany u Eurypidesa wpływ myśli sokratejskiej w różnym stopniu interesuje badaczy. Jerzy Łanowski, wymieniając filozofów kształcących i kształtujących Eurypidesa, wspomina „ostatnich jońskich fizyków”¹⁷, sofistów, ale nie Sokratesa. Władysław Tatarkiewicz¹⁸ i Stanisław Stabryła¹⁹ dostrzegają powiązania między tragikiem i filozofem o tyle, o ile obaj współtworzą we właściwy sobie sposób „oświeceniowy” przewrót dokonujący się w wielu dziedzinach życia umysłowego Peryklesowych Aten, przy czym, zastrzegają obaj badacze, to Sokrates kreował intelektualny klimat, a Eurypides reagował nań, zapisywał jego dramaturgiczny ekwiwalent. Nie brak jednak i takich filologicznych świadectw, które bardzo poważnie traktują więź między „pierwszym” filozofem i „ostatnim” tragikiem. I nie chodzi tu przede wszystkim o to, że Sokrates (podobno) oglądał wyłącznie sztuki Eurypidesa (wszystkie) i tak samo jak on uznawał za najważniejsze sprawy dotyczące ludzi. Tadeusz Sinko zauważa na przykład, że występujące w Eurypidesowym *Ijonie*²⁰ „słowa o niemożliwości szczęścia u ludzi złych z natury (Ijon) nie są tradycyjnym komunałem, ale nauką Sokratyczną o cnocie i występku mieszczących w sobie nagrodę i karę”²¹. Podobne stwierdzenia pojawiają się u S. Witkowskiego, przy czym wzbogaca je istotna uwaga o dokonanej przez Eurypidesa „niekontrastowej korekcie Sokratyki”, polegającej na przyjęciu przeświadczenia, że „poznajemy to, co dobre, ale nie wprowadzamy tego w czyn,

w nową komedię. J. de Romilly początki tragedii widzi w związku z aktywnością obywatelską, rozkwitem politycznym Aten, „istnieniem tyranii – to jest silnej władzy, opartej na ludzie przeciw arystokracji” (s. 13). Śmierć tragedii nastąpiła, według członkini Akademii Francuskiej, wówczas, „gdy rozcięty został węzeł łączący ją z miastem – społecznością obywateli” (s. 144). Łanowski przypomina natomiast, że krótko po śmierci Eurypidesa skończyła się wojna peloponeska – wielka klęska Aten i demokracji, w konsekwencji – klęska teatru, który działa bez politycznych ograniczeń. Uzupełniając polityczno-obywatelski kontekst tragedii greckiej, dodam za książką Ciechanowicza, że w opinii E. Wipszyckiej-Bravo teatr narodził się jako zjawisko polityczne. Ponadto (Ciechanowicz raz jeszcze), by nie mówić jedynie o początku i końcu tragedii, by w polityczno-obywatelskiej perspektywie zobaczyć ją samą, warto przywołać wypowiedź J. Mańkowskiego, który *Antygonę* oraz *Króla Edypa* Sofoklesa traktuje jako reakcję na pierwsze w świecie państwo świeckie.

¹⁷ J. Łanowski, *Wstęp*, w: Eurypides, *Tragedie*, op. cit., s. 30.

¹⁸ W. Tatarkiewicz, *Estetyka starożytna*, op. cit., s. 60.

¹⁹ S. Stabryła, *Eurypides*, w: Ajschylos, Sofokles, Eurypides, *Antologia tragedii greckiej*, Kraków 1975, s. 353–354.

²⁰ T. Sinko posługuje się formą „Ijon”, ale ponieważ o dramacie tym będę wspominał nie tylko w związku z jego opiniami, postanowiłem używać tej postaci tytułu („Ijon”), jaka pojawia się w najnowszym tłumaczeniu J. Łanowskiego (por. Eurypides, *Tragedie*, op. cit., s. 349–445).

²¹ T. Sinko, *Literatura grecka*, op. cit., s. 298.

bo stoi nam na przeszkodzie potęga namiętności i słabość woli naszej”²². Powyższe stwierdzenie nie tylko może stanowić komentarz do postępowania Medei, ono w ewidentny sposób przypomina stwierdzenia fundamentalne dla nauki św. Pawła²³. Nie ma więc nic dziwnego w uwagach Z. Węclewskiego o moralnych naukach Eurypidesa, dowodzących filozofii i religii tak wzniosłej, że godnej pochwały w równym stopniu ze strony pogan (np. Plutarcha), jak i świętych Kościoła katolickiego (np. św. Klementa Aleksandryjskiego)²⁴.

EURYPIDES I SOFIŚCI

Kwestia religijności autora *Trojanek* nie wydaje się możliwa do łatwego rozstrzygnięcia. Przedstawienie jej wymaga między innymi uwzględnienia związków poety z sofistami już przynajmniej z tego powodu, że to jeden z nich, Protagoras, swoje dzieło *O bogach*, którego publiczne odczytanie odbyło się w domu Eurypidesa²⁵, zaczął od następującego stwierdzenia: „O bogach nie mogę stwierdzić ani że istnieją, ani że nie istnieją, ani jaka jest ich istota i jak się przejawiają; wiele bowiem okoliczności stoi na przeszkodzie ich poznaniu, a między innymi ich niewidzialność i krótkość życia ludzkiego”²⁶.

Dwie kwestie zasługują na szczególną uwagę w związku z zależnością występującą między Eurypidesem i sofistami. Pierwsza dotyczy antropologii filozoficznej, a druga języka. Obie związane są z wpływem, jaki miał na Eurypidesa Protagoras z Abdery, najbardziej filozoficzny umysł wśród sofistów²⁷, mędrzec, retor, ale także polityk i prawnik, z nauki którego autor *Medei* korzystał w nieporównanie większym stopniu niż z prac innych sofistów, na przykład Gorgiasza czy Prodikosa. Znamienne, że według Stanisława Witkowskiego na rozpowszechnienie sofistyki silniej i dłużej niż Protagoras wpłynął Eurypides²⁸, co zresztą nie powinno dziwić, jeśli uwzględnimy powszechne, rzeczywiście demokratyczne oddziaływanie klasycznego repertuaru greckiej dramaturgii. Nie są to jednak kwestie

²² S. Witkowski, *Tragedja grecka*, op. cit., s. 228.

²³ Por.: „Ciało bowiem do czego innego dąży niż duch, a duch do czego innego niż ciało, i stąd nie ma między nimi zgody, tak że nie czynicie tego, co chcecie” (Ga 5, 17).

²⁴ Por. Z. Węclewski, *Życie Eurypidesa*, w: Eurypides, *Tragedye*, op. cit., s. XXXVIII.

²⁵ W. Tatariewicz nie ma co do tego wątpliwości (por. W. Tatariewicz, *Historia filozofii*, op. cit., t. 1, s. 67). J. Gajda używa ostrożnego sformułowania „podobno” (por. J. Gajda, *Sofiści*, Warszawa 1989, s. 89).

²⁶ Protagoras, *O bogach*, przeł. L. Staff, cyt. za: J. Gajda, *Sofiści*, op. cit., s. 89.

²⁷ W. Tatariewicz, *Historia filozofii*, op. cit., t. 1, s. 67.

²⁸ S. Witkowski, *Tragedja grecka*, op. cit., s. 223.

najważniejsze, a związane z nimi kontrowersje²⁹ nie zmieniają faktu zasadniczego – istotnego związku między sofistyką i teatrem Eurypidesa.

Dzieła Protagorasa nie przetrwały. Wszystkie na mocy wyroku, który zapadł w związku z oskarżeniem filozofa o bezbożność, miały spłonąć na ateńskiej agorze w roku 411. „Pisma te jednak musiały cieszyć się dużą popularnością, i to nie tylko w Atenach, skoro Diogenes Laertios w pierwszej połowie III po Chrystusie podaje wykaz tych, które się do jego czasów zachowały”³⁰. Pozostały jednak fragmenty (między innymi cytowanego już traktatu *O bogach* czy *Sztuki erystyki*) oraz informacje na temat prac Protagorasa, zawarte w pismach innych filozofów (na przykład Platoński dialog *Teajtet* stanowi podstawę rekonstrukcji młodzieńczego pisma najstarszego sofisty³¹ *O bycie*). Przeglądając ocalałą bądź możliwą do odtworzenia spuściznę Protagorasa, poszukując w niej materiału dotyczącego antropologii filozoficznej, która oddziaływała na Eurypidesa, nie sposób pominąć słynnego fragmentu dzieła *Prawda albo mowy obalające*: „Miarą wszystkich rzeczy jest człowiek, istniejących, że istnieją, nieistniejących, że nie istnieją”. Już zarówno Platon (we wspomnianym *Teajtecie*) i Arystoteles w *Metafizyce* cytują powyższe zdanie Protagorasa, czyniąc je przedmiotem analizy i oceny. Powraca ono w związku z Eurypidesem. N. G. L. Hammond³² stwierdza po prostu, że autor *Medei*, podobnie jak sofista rodem z Abdery, opowiada się po stronie **praktycznego relatywizmu antropologicznego**. Nie inaczej uważa J. Łanowski, tłumacz wszystkich zachowanych sztuk Eurypidesa³³. Dzięki przywołanym związkom między tezami Protagorasa i teatrem filozofa sceny – **personalizm** postaci Eurypidesowego dramatu uzyskuje niebagatelny, dookreślający, filozoficzny punkt odniesienia, którego użyteczność przyjdzie jeszcze sprawdzić w konfrontacji z konkretnym materiałem literackim.

Stanisław Witkowski, opisując związki występujące między nauką Protagorasa i teatrem Eurypidesa, w mniejszym stopniu interesuje się powiązaniem dotyczącymi antropologii. W jego ujęciu dominuje punkt widzenia, który można nazwać filologicznym, ponieważ to, co stanowi o specyfice filozofowania „najstarszego sofisty” – **praktyczny relatywizm**

²⁹ Na przykład według T. Sinki chociaż Eurypides znał Protagorasa, nie przejął jego nauki. Sławił natomiast metodę filozofa opartą na przeświadczeniu, iż każda niby ogólna sentencja zawiera tylko jeden punkt widzenia, niewyrażający bynajmniej osobistego zapatrywania poety (T. Sinko, *Literatura grecka*, op. cit., s. 278). Trudno oprzeć się wrażeniu, że Eurypides nie tylko „sławił” metodę Protagorasa (integralny element jego „nauki”), ale ją także stosował (vide m.in. sygnalizowana już kwestia tzw. gnom – por. przyp. 8).

³⁰ J. Gajda, *Sofiści*, op. cit., s. 90.

³¹ „Najstarszym sofistą był Protagoras z Abdery, żyjący w latach 485–411” (ibidem, s. 87).

³² N. G. L. Hammond, *Dzieje Grecji*, przeł. A. Świderkówna, Warszawa 1973, s. 500.

³³ Por. J. Łanowski, *Wstęp*, w: Eurypides, *Tragedie*, op. cit., s. 30–31.

antropologiczny, zostaje zaprezentowane poprzez konsekwencje dające się obserwować w języku.

Jeżeli miarą wszystkich rzeczy jest człowiek, wyjaśnia Tatariewicz, trafność odpowiedzi w każdej sprawie zależy właśnie od człowieka, który ją daje³⁴. Zatem nic nie stoi na przeszkodzie, by przyznać – parafrazując sformułowanie Protagorasa z traktatu *Sztuka erystyki* – że na każdy temat istnieje wiele przeciwstawnych opinii³⁵. Filozof z Abdery w dziele poświęconym erystyce, czyli sztuce prowadzenia sporów³⁶, pisze jednak o dwóch (a nie o wielu) przeciwstawnych sobie zdaniach. Takie dychotomiczne ujęcie pozwala zobaczyć zagadnienie w jego najjaskrawszej postaci. Nie wspomina się bowiem o wszystkich odcieniach szarości, ale dokonuje konfrontacji między bielą i czernią. Ponadto, co zapewne ważniejsze, antytetyczny opis ujawnia związki myśli Protagorasa z dialektyką, już wtedy żywą w filozofii greckiej. Wreszcie aspekt trzeci. Przecież dychotomiczność racji jest wpisana w naturę teatru, zwłaszcza klasycznego, tragicznego, Eurypidesowego³⁷, który korzysta z niej w sposób niepraktykowany ani przez Ajschylosa, ani przez Sofoklesa. Hieratyczny charakter dramaturgii autora *Orestei* opiera się z reguły na konfrontacji nieubłaganego przeznaczenia naznaczonego sakralną tajemnicą z losem postaci, przyjmujących wyzwanie, świadomych nieuchronności klęski, wiernych dokonywanym wyborom. „W *Siedmiu przeciw Tebom* wiemy od początku, że Teby atakuje jeden z synów Edypa, a drugi broni; wiemy również, że ojcowskie przekleństwo skazuje tych obu mężów na śmierć od wzajemnych ciosów. I sztuka nie zawiera nic innego”³⁸. Tragedie Sofoklesa, w których postaci „nie tylko działają, lecz także się tłumaczą”³⁹, są najczęściej przestrzenią walki protagonistów reprezentujących antytetyczne ideały życiowe. Dopiero Eurypides, budując zwaśniony świat swojego teatru, zdecydował się zrezygnować z hieratyczno-sakralnej (czy fatalistyczno-magicznej) opcji

³⁴ Por. W. Tatariewicz, *Historia filozofii*, op. cit., t. 1, s. 69.

³⁵ Oryginalna teza Protagorasa w tłumaczeniu J. Gajdy brzmi: „O każdej rzeczy istnieją dwa przeciwstawne sobie zdania” (J. Gajda, *Sofiści*, op. cit., s. 229).

³⁶ Por. A. Schopenhauer, *Erystyka czyli sztuka prowadzenia sporów*, przeł. B. i L. Konorscy, Kraków 1984.

³⁷ Prof. Witkowski, zwracając uwagę na to, że Eurypides lubi dzielić uwagę widza na dwa charaktery, traktuje *Medeę* jako wyjątek od tej reguły, co jest zrozumiałe o tyle, o ile potraktuje się Jazona jako postać niewspółmierną wobec żony (por. S. Witkowski, *Tragedja grecka*, op. cit., s. 250–251). Pozostaje jednak kwestia spotkania Medeji z Aigeusem. Różne opinie na ten temat notuje m.in. prof. Sinko. Według niego właśnie podczas tej sceny kolchidzka księżniczka „równa jest oportuniście Jazonowi” (T. Sinko, *Literatura grecka*, op. cit., s. 289). Inaczej sądzi Witkowski, dostrzegając w spotkaniu z królem Aten „ludzkie strony” Medeji (por. S. Witkowski, op. cit., s. 29).

³⁸ J. de Romilly, *Tragedia grecka*, op. cit., s. 33.

³⁹ Ibidem, s. 38.

Ajschylosa i Sofoklesowego wariantu opartego na abstrakcyjnej lub – mówiąc ogólniej – maksymalistycznej ideowości, nieco funkcjonalnie (choć najprawdziej tragicznie) antytetycznie powiązanej z heroicznymi postaciami. Autor *Alkestis* zdobył się na personalistyczny realizm. Uwolnił na scenie tkwiące w naturze ludzkiej namiętności, które wymykają się kontroli nieba (lub – jak kto woli – determinującego pierwiastka transcendentnego) oraz wymagającym bezwzględności posłuszeństwa ideologicznym obowiązkom. Właśnie takiej, realistycznej kreacji postaci scenicznych znakomicie służy u Eurypidesa erystyka. I choć nie ma powodów, by ograniczać jej zasięg do sofistyki⁴⁰, zupełnie zrozumiałe jest to, że S. Witkowski nazywa „tęgiego mówcę”⁴¹ Jazona sofistą⁴². Czyni tak na podstawie kwestii, której fragment – skierowany do Medei – brzmi w sposób następujący:

Zrozum to wreszcie, że nie dla kobiety
Wstępuję teraz w to królewskie łóżce,
Lecz, jak już przedtem mówiłem, ażeby
Ratować ciebie, a dla moich dzieci
Spłodzić królewskie rodzeństwo, dom chronić.⁴³

Nie należy pytać o to, czy Jazon mówi tak, jak mówi, ponieważ Eurypides jest pod wpływem sofistyki, czy raczej dlatego filozof sceny bliski zdaje się być Protagorasowi i jego następcom, że w ich nauce odnajduje metodę pokazania ludzi takimi, jakimi są w rzeczywistości. Takie alternatywne sformułowanie zagadnienia uniemożliwia wiarygodne wnioski. Wymaga bowiem albo przyjęcia tezy o ubezwłasnowolniającym wpływie sofistów na kreowanie przez Eurypidesa scenicznych postaci, albo każe widzieć najmłodszego z greckich klasyków teatru w charakterze wolnej od intelektualnego kontekstu epoki osobowości, sięgającej wszędzie tam, gdzie może ona znaleźć materiał stosowny dla indeterministycznego natchnienia. Nie ulega jednak wątpliwości, że Eurypides należał do tych, którzy współtworzyli klimat dokonujących się za jego życia przemian w greckiej kulturze, przemian inspirowanych także przez sofistów, choć zapewne częściej w gronie animatorów owego „oświecenia” wymienia się

⁴⁰ Erystyka bywa traktowana albo szeroko – jako zastosowanie ogólnej teorii walki (np. w ujęciu Tadeusza Kotarbińskiego), albo jako „kunszt prowadzenia sporów i przekonywania przeciwnika bez względu na to, gdzie słuszność” (W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 1, op. cit., s. 39). W pierwszym wypadku erystyka wymyka się sofistyce, w drugim bywa z nią identyfikowana.

⁴¹ Jazon jedną z kwestii w rozmowie z Medeą rozpoczyna tak: „Muszę, jak widzę, tęgim stać się mówcą / (...) ażeby uniknąć / Niepowściągliwych słów twoich, kobieto” (Eurypides, *Medea*, przeł. J. Łanowski, w: idem, *Tragedie*, op. cit., s. 155).

⁴² Por. S. Witkowski, *Tragedja grecka*, op. cit., s. 30.

⁴³ Eurypides, *Medea*, przeł. J. Łanowski, w: idem, *Tragedie*, op. cit., s. 158.

Sokratesa. Co prawda Tadeusz Zieliński ubolewa nad tym, że sofistyczna ekspansja na Peryklesowe Ateny zbiegła się z okresem „wrażliwej młodości”⁴⁴ Eurypidesa, który „szeroko rozwarł podwoje swej świadomości tej nauce zagranicznej i poddał jej swą twórczość poetycką”, jednak sąd ten, potwierdzający odrzuconą wcześniej tezę o przemożnym i wprost negatywnym wpływie sofistów na Eurypidesa, należy raczej traktować jako jeszcze jeden głos w obronie greckiej tragedii przedeurypidesowej, hieratycznej (Ajschylos) oraz ideowo-heroicznej (Sofokles). Takie potraktowanie wypowiedzi profesora Zielińskiego nie ma w najmniejszej mierze na celu instrumentalizowania jej. Wynika z głębokiego przekonania o tym, że teatr Eurypidesa rzeczywiście bardzo wiele zawdzięcza sofistom, a korzysta z ich nauki w sposób oryginalny, to znaczy adekwatnie do swojej suwerennej, wewnętrznej tożsamości, często dialogując z sofistyką i z reguły unikając popełnianych przez nią błędów. Wystarczy zobaczyć jak w sztukach autora *Trojanek* funkcjonuje przeświadczenie Protagorasa o tym, iż miarą wszystkich rzeczy jest człowiek, i jakie zastosowanie znajduje w nich erystyka. Warto pokusić się o pewne wnioski w tej sprawie, ułatwiające określenie (z personalistycznego punktu widzenia) istotnych punktów dramaturgii (zwłaszcza *Medei*) Eurypidesa, ułatwiających skonfrontowanie z nią *Medei* Brandstaettera.

Dotychczas można było odnieść wrażenie, że sofistycznie zdeterminowana antropologia filozoficzna i erystyka funkcjonują w teatrze Eurypidesowym na zasadzie koherentnej całości (po pierwsze, skoro człowiek jest miarą wszystkiego, ma prawo posługiwać się językiem w taki sposób, który zapewni mu rację zgodną z jego indywidualnym przeświadczeniem; po drugie, postaci korzystają ze „zdeprawowanej dialektyki”⁴⁵, by potwierdzić przeświadczenie o tym, że miarą...). Rozdzielenie obu rzeczywistości służy poznawaniu dramaturgii Eurypidesa – szczególnie *Medei* – ze względu na jej personalistyczny wymiar. Obiektem poszukiwań pozostaje antropologia filozofa sceny, sposób funkcjonowania powoływanych przez niego do teatralnego istnienia postaci.

Perspektywa personalistyczna spowodowała pisanie o erystyce w powiązaniu z praktycznym relatywizmem antropologicznym, który uzasadniał użycie jej w teatrze Eurypidesa. Ta sama przyczyna każe rozdzielić oba znaki sofistycznych wpływów i przyjrzeć się osobno dramaturgicznym konsekwencjom przyjęcia zasady, że miarą każdej rzeczy jest człowiek. Nawet zdając sobie sprawę z niebezpieczeństwa zbyt łatwych uogólnień, po prostu warto pokazać istotną zależność występującą między tezą Protagorasa i sceniczną twórczością Eurypidesa.

⁴⁴ T. Zieliński, *Eurypides*, w: idem, *Grecja niepodległa*, Warszawa 1933, s. 260.

⁴⁵ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, op. cit., t. 1, s. 39.

Przeglądając zestawienie pionierskich przedsięwzięć artystycznych autora *Alkestis*, trafia się zazwyczaj na: demokratyzację tragedii (wprowadzenie charakterów niegodnych gatunku – np. królowie w żebraczych łachmanach, rozwiązłe kobiety)⁴⁶, psychologizację (Eurypides jest pierwszym psychologiem na greckiej scenie)⁴⁷, sprowadzenie aktorów z koturnów (chłopskie środowisko Elektry wydanej za mąż przez Ajgistosa za wieśniaka, rozważania Orestesa o wartościach tak zwanych zwykłych ludzi)⁴⁸, odkrycie charakterów mieszanych (posiadających zarówno wady, jak i zalety), umożliwienie postaciom zmieniania się podczas sztuki oraz kreowanie ich w poszczególnych dramatach zupełnie inaczej (jako inne, nowe, zmienione osoby)⁴⁹. Ten fragmentaryczny indeks można syntetycznie zdefiniować przy pomocy dwóch wystarczająco pojemnych i elastycznych terminów: realizm⁵⁰ oraz naturalizm. Ich zastosowanie dotyczy problematyki postaci scenicznych. Zgodnie z takim założeniem realizm będzie oznaczał porzucenie charakterystycznej dla Ajschylosa czy Sofoklesa hieratyczno-heroicznej, postulatywnej kreacji dramaturgicznych osób. Na tym polega personalistyczna rewolucja, jaką w klasycznej tragedii greckiej przeprowadził Eurypides, rewolucja przekraczająca rezygnację z teatralnych standardów arcydzielnie realizowanych przez wielkich poprzedników. Dzięki niej autor *Medei* dał na scenie „cudownie bogaty, wielostronny obraz życia ludzkiego, jakiego nie dali: Ajschylos, Sofokles ani Homer”⁵¹. Realistycznie (nawet humorystycznie⁵²) traktował „liche charaktery”⁵³. Jedynie z Szekspirem można porównać sposób, w jaki korzystał z realizmu, oddając tragizm swoich największych postaci⁵⁴. Pozostanie personalistycznym realistą także dlatego, że pozwolił *Medei* na suwerenność wobec wszelkich (nawet motywowanych sakralnie) zewnętrznych determinacji. Pozwolił jej popełnić usprawiedliwioną z punktu widzenia fabularnej struktury sztuki bezkarną zbrodnię. Potwierdził, że w konflikcie namiętności i rozumu zwykle wygrywa namiętność. Namiętność jest też – według T. Sinko – przyczyną dominowania tendencji naturalistycznych nad stylizacyjnymi w dramatopisarstwie Eurypidesa, który choć „myśli-

⁴⁶ Por. T. Sinko, *Literatura grecka*, op. cit., s. 347.

⁴⁷ Por. ibidem, s. 352.

⁴⁸ Por. ibidem, s. 354.

⁴⁹ S. Witkowski, *Tragedja grecka*, op. cit., s. 252.

⁵⁰ Czy nie jest realistyczne pokazywanie ludzi takimi, jakimi są? Charakterystyczne, że S. Witkowski, porównując Eurypidesa z Sofoklesem, obu nazywa realistami (por. S. Witkowski, *Tragedja grecka*, op. cit., s. 228).

⁵¹ Ibidem, s. 280.

⁵² Niestety: „Muzy odmówiły mu dowcipu” (ibidem, s. 279–280).

⁵³ T. Sinko, *Literatura grecka*, op. cit., s. 345.

⁵⁴ Por. S. Witkowski, *Tragedja grecka*, op. cit., s. 267.

ciel i dociekacz, a przecież ma także namiętności, a nieraz musiały one być silniejsze niż rozważa. Stąd razi nas często przesada i sztuczność (...). Nieinaczej (pisownia oryginalna – uzup. D. K.) jest u Szekspira, którego ludzie, ponieważ są ludźmi i ponieważ nie wiąże ich żaden dogmat religijny i filozoficzny, prawie tak samo postępują, jak ludzie Eurypidesa”⁵⁵. Jedno nie ulega wątpliwości. Powyższy fragment określa tendencje naturalistyczne jako „stylistyczne nieumiarkowanie”. Nie przekraczało ono jednak dobrego smaku. Takiego zdania jest przynajmniej Witkowski, podający jako przykład pochodzącą z *Trojanek* scenę roztrząsania dziecka o mur⁵⁶. Inaczej wyglądała kwestia estetycznego umiaru z punktu widzenia Ajschylosa i Sofoklesa, skoro według nich nawet miłość, z powodu ulegania instynktowi, „obniża tragedię”⁵⁷.

EURYPIDES I SACRUM

Religia Eurypidesa⁵⁸, religia jego tekstów w istotnym stopniu wiąże się ze sposobem prezentacji scenicznych postaci. Cechuje ją realizm, którego konsekwencje najczęściej określane są jako odrzucenie tradycyjnych, sankcjonowanych przez państwo przekonań dotyczących sacrum. Świat dramatów Eurypidesa uchyla się od możliwości wyjaśnienia rozgrywających się zdarzeń przy pomocy nadrzędnego ładu o transcendentnym charakterze bez względu na to, czy ustanawiać go miałby osobowy bóg czy bezosobowe fatum⁵⁹. Konsekwencją eliminowania sakralnej eksplikacji intrygi staje się według T. Sinko bezsensowność zdarzeń, której towarzyszy „coraz silniejsze akcentowanie decyzji wolnej jednostki i wartości tej decyzji”⁶⁰. Nie jest sprawą najważniejszą rozstrzygnięcie sporu o to, co było pierwsze w dramaturgii Eurypidesa: rezygnacja z określających porządek świata bogów, sprowadzenie ich do funkcji użytkowej (na przykład jako element krytykowanego w sztukach klasyka rozwiązywania zbyt zawi-

⁵⁵ T. Sinko, *Literatura grecka*, op. cit., s. 354–355.

⁵⁶ Por. S. Witkowski, *Tragedja grecka*, op. cit., s. 256.

⁵⁷ Ibidem, s. 248.

⁵⁸ Szczególnie pięknie – co nie znaczy, że najbardziej przekonująco – o historii odejścia Eurypidesa od wiary i powrocie do niej pisze Tadeusz Zieliński (por. T. Zieliński, *Eurypides*, w: idem, *Grecja niepodległa*, op. cit., s. 259–271).

⁵⁹ Z. Węclewski, podsumowując swoje rozważania o religijności sztuk autora *Bachantek*, pisze: „Z tem wszystkim wpływ bóstwa, potęga przeznaczenia (fatum) w dramatach Eurypidesowych nie całkowicie ustały, nie do szczętu zniweczone. U Eschylosa i Sofoklesa bogowie wtrącają śmiertelników w nieszczęścia nieuchronne; u Eurypidesa bogowie zsyłają na osoby dramatyczne namiętności niepokonane” (Z. Węclewski, *Życie Eurypidesa*, w: *Eurypides, Tragedye*, op. cit., s. XXIX).

⁶⁰ T. Sinko, *Literatura grecka*, op. cit., s. 298.

klanej intrygi poprzez chwyt teatralny *deus ex machina*) czy przyznanie scenicznym postaciom decydującego wpływu na rozgrywające się wydarzenia. Opowiadający się za opcją pierwszą cytują zwykle fragment, który pochodzi z niezachowanego *Bellerofonta*: „Bogi, gdy czynią zło, nie są bogami”. Stanisław Stabryła, komentując dramaturgię filozofa sceny, powoływał się na *Trojanki*, by dowieść niewiary greckiego klasyka w „wyższą, metafizyczną sprawiedliwość, której szafarzami są bogowie”, by wskazać ironiczny i krytyczny charakter dokonywanej przez niego rewizji zakorzenionych wyobrażeń religijnych, by stwierdzić, że „bogowie Eurypidesa, to egoiści zdolni jedynie, jak Posejdon, do opuszczenia zwyciężonych, lub jak Atena – do zemsty”⁶¹. Inaczej rzecz przedstawia Stanisław Witkowski, który w Eurypidesowej krytyce bogów dostrzega wyniesienie ideału boga wyżej niż uczynili to Ajschylos czy Sofokles⁶². Różnice możemy też dostrzec, odwołując się do rezultatów badań filologów powojennych. Jerzy Łanowski, umieszczając bogów i religię na pierwszym miejscu wśród tematów epoki filozofa sceny, dostrzega duże uproszczenie zarówno w opiniach starożytnych, którzy niekiedy zarzucali Eurypidesowi bezbożność, jak i nowożytnych, chwalejących klasyka za bezbożnictwo. „Bardzo niewiele – pisze Łanowski – możemy naliczyć w antyku konsekwentnych ateistów, a Eurypidesa do nich z pewnością zaliczyć nie sposób. On tylko nie uznaje religii tradycyjnej i bogów tradycyjnych, jakby większych ludzi, przy tym większych nie tylko w dobrym”⁶³. Trzeci epeisodion *Trojanek*, na które powoływał się S. Stabryła, zawiera piękną kwestię szczególnie okrutnie doświadczonej przez wojnę Hekabe – żony Priama. Wypowiedziane przez nią słowa personalistycznie uzupełniają teologiczne konstatacje S. Witkowskiego o J. Łanowskiego:

Oparcie ziemi, któryś jest na ziemi,
 Kimkolwiek jesteś, zagadkowy Bycie,
 Dzeusie, czyś Ładem przyrody, czy Myślą
 Ludzką, ja czczę cię, bo zawsze bezgłośny
 Drogą ku prawu wiedziesz ludzkie sprawy.⁶⁴

Trudno wśród bogów mitologicznych opowieści znaleźć takiego, który odpowiadałby modlitewnym pragnieniom Hekabe. Eurypides, traktując realistycznie sceniczne postaci, konsekwentnie odrzuca tradycyjny politeizm, ponieważ nie może pogodzić z nim wymagań, jakie bogom stawia już nie poezja, ale filozofia⁶⁵. „Nie znaczy to, żeby nie miał sza-

⁶¹ S. Stabryła, *Eurypides*, w: Ajschylos, Sofokles, Eurypides, *Antologia tragedii greckiej*, op. cit., s. 361–362.

⁶² Por. S. Witkowski, *Tragedja grecka*, op. cit., s. 217.

⁶³ J. Łanowski, *Wstęp*, w: Eurypides, *Tragedie*, op. cit., s. 31.

⁶⁴ Eurypides, *Trojanki*, przeł. J. Łanowski, w: idem, *Tragedie*, op. cit., s. 329.

⁶⁵ Por. W. Tatarkiewicz, *Estetyka starożytna*, op. cit., s. 60.

cunku i poetyckiego zrozumienia dla kultu, modlitwy, niektóre z jego pieśni chóralnych to po prostu, zgodnie z obyczajem, modlitwy hymniczne. Wzruszająco modli się do dziewiczej Artemidy Hippolytos. Nastrój religijnej ekstazy, potrafiącej zatrzeć okrucieństwo opowiadanej historii, jest udziałem jednego z ostatnich dzieł Eurypidesa – *Bachantek*. Ale już tak nieodłączna część religii antycznej, jak wieszczbiarstwo, w *Ijonie* wygląda co najmniej dwuznacznie. Natomiast najpopularniejsza (korzystająca z lotu ptaków) forma wróżenia, czyli ornitomancja, z reguły spotyka się w sztukach filozofa sceny z pogardliwym komentarzem⁶⁶. Personalistyczny realizm zmusza do realizmu teologicznego. Eurypides, kreując postaci sceniczne pozbawione hieratyczno-heroicznego koturnu, demaskuje starych bogów, którzy – wobec suwerennych osób powodowanych wielkimi namiętnościami – przestają być bogami. Stają się podobni do ludzi. Przedeurypidesowa tragedia czyniła człowieka ofiarą klątw rodowych (Ajschylos) i niezbadanych wyroków boskich (Sofokles)⁶⁷. Jeśli na ten poddany Fatum stan rzeczy spojrzy się personalistycznie i realistycznie, łatwo zauważyć, że godność greckich bogów jest swoistym darem osób, które cierpią za ich sprawą. Bez względu na to, czy obecność cierpienia będzie się wiązać z samą naturą egzystencji, czy nada się mu charakter powracającego z woli bogów doświadczenia – właśnie ono każe przyjmować los jako najpoważniejszy, nieunikniony, określający osobową tożsamość sprawdzian. W takiej sytuacji nie ma specjalnego znaczenia kondycja tych, którzy owo cierpienie zsyłają. Ważniejsze jest to, że godność, z jaką cierpi człowiek, zostaje im udzielona, staje się ich udziałem, tworzy charakterystyczny dla dramatów Ajschylosa i Sofoklesa, obowiązujący w bosko-ludzkim świecie stan podniosłej równowagi, gdzie heroizm Antygony czy Edypa kamufluje, czyni wręcz niestosowną wszelką (nawet najbardziej uzasadnioną) krytykę Olimpijczyków – mimowolnych patronów człowieczego męstwa. Eurypides zmienił ten stan. Dokonał personalistyczno-realistycznej rewolucji. Rewolucja teologiczna (z punktu widzenia jego teatru) jest wtórna. Postaci sceniczne samodzielnie decydujące o swoim losie, wyswobodzone spod kreacyjnej kurateli bogów pozbawiły ich dotychczasowej chwały i skazały na alternatywę: albo sprostacie nowemu wyzwaniu, albo... Eurypides nie był ateistą, więc odrzucić bogów nie mógł. Mógł natomiast pragnąć ich postaci nieznaney przez obiegowy politeizm. Jako dramaturg nie pokazał jednak boga, którego jako filozof potrzebował. Jego realizm, tak trudny do pogodzenia z mitologią⁶⁸, znakomicie radzący sobie z ludźmi, nie był narzędziem zdolnym sprostać sakralności, jakiej przed nim w tea-

⁶⁶ J. Łanowski, *Wstęp*, w: Eurypides, *Tragedie*, op. cit., s. 32.

⁶⁷ T. Sinko, *Literatura grecka*, op. cit., s. 354.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 352.

trze nie było. Niemniej Eurypides bogów i ich działanie w swoich sztukach pokazywał. Warto przyjrzeć się pod tym kątem *Medei*.

BOGOWIE I MEDEA EURYPIDESA

Dwa razy bogowie wspierają kolchidzką księżniczkę. Hekate udziela jej mocy zatrucia sukni przeznaczonej dla Kreuzy, a Helios przysłał rydwan, na którym Medea może po dokonaniu zbrodni bezpiecznie opuścić Korynt. Bogini czarów nie ponosi jednak odpowiedzialności za pragnienie uśmiercenia Kreuzy, jakiemu ulega żona Jazona. Hekate to tylko patronka dyspozycji, narzędzi, które należą do Medei tak samo, jak najrozmaitsze umiejętności stanowią własność posiadających je osób. Czary są po prostu tym, czym Medea się posługuje, co stanowi jej osobiste czy wręcz osobowe wyposażenie. Dlatego zachowując przywoływany do znudzenia personalistyczno-realistyczny punkt widzenia, można przyjąć, że o wszystkim decyduje kolchidzka księżniczka. Hekate pozostaje rola sakralnego ornamentu dodającego postępowaniu Medei aury metafizycznego demonizmu, a modlitwa do niej to jedynie spersonifikowane zaklęcie. W każdym razie tekst, który bogini czarów dotyczy, potwierdza znaną opinię Protagorasa: „O bogach nie mogę stwierdzić ani że istnieją, ani że nie istnieją (...)”⁶⁹.

Bardzo często zarzucano sztukom Eurypidesa rozwiązywanie zawiłych intryg przy pomocy nieuzasadnionych wydarzeniami chwytu określanego mianem „deus ex machina”. Obserwując ów manewr w *Medei*, da się zauważyć jego personalistyczno-realistyczną motywację. Przede wszystkim Helios, do którego należy rydwan, jest dziadkiem żony Jazona. Pomaga zatem księżniczce także jako krewny, nie tylko jako Olimpijczyk. Ponadto – głównie na podstawie braku jednoznacznych informacji o tym, że bóg słońca wysłał ratunkowy pojazd – można nawet domniemywać, że Medea sama go sprowadziła. Po trzecie, interwencja Heliosa (nawet jeśli jednoznacznie ją przyjmiemy) wydaje się paradoksalnie znakiem nieinterweniowania bogów olimpijskich w to, co postanowią i realizują ludzie. Przecież pojawienie się słonecznego rydwanu pozwala Medei urzeczywistnić zbrodnicze plany. Nie tyle zapewnia jej bezkarność, ile swobodę. Pewnym nadużyciem byłoby twierdzenie na tej podstawie, że bogowie – przy założeniu ich ingerencji w człowiecze sprawy – strzegą najbardziej szalonych, nawet zbrodniczych ludzkich zamiarów. Bardziej uzasadnione jest traktowanie rozwiązania tragedii jako jeszcze jednego argumentu potwierdzającego specjalne zainteresowanie Eurypidesa psychologicznymi

⁶⁹ Por. przyp. 26.

motywacjami scenicznych postaci, a nie fizycznymi ograniczeniami, na które natrafiają one, ulegając powodującym nimi namiętnościami. Zatem nawet przyglądając się enigmatycznym bóstwom *Medei*, dostrzega się przede wszystkim wpisanych w ten dramat ludzi.

MEDEA

Medea – tragedia, która „najwięcej ze wszystkich wślawiła”⁷⁰ Eurypidesa, chociaż występując z nią w agonii jako pierwszą częścią tetralogii (431 rok przed Chr.), dramaturg „poniósł zdecydowaną klęskę, bo tak rozumiano przyznanie ostatniej, trzeciej nagrody”⁷¹. Nazywano ją tragedią łoża, źle dobranego małżeństwa, zazdrości, nienawiści, zemsty, dramatem miłosnym⁷². Definiowana jako tragedia uczuć pojawiających się między mężczyzną i kobietą, nieprześcigniony wzór dramatu rodzinnych namiętności, *Medea* uzyskuje status tekstu egzystencjalnego. Każde z wymienionych określeń posiada jeden wspólny mianownik. Jest nim prywatność. Tragizm z samej swojej natury doświadczany jest prywatnie (osobiście), czym innym jest jednak prywatność doznawania tragizmu, a czym innym akcentowanie jej jako tego wymiaru egzystencji, który stanowi przedmiot tragedii. Przestrzeń konfliktu *Medei* wyznacza przecież łożo, rodzina, namiętność, relacja: mężczyzna – kobieta, zatem to, co zachowując konsekwentnie prywatną i osobową (najogólniej rzecz biorąc personalistyczną) tożsamość, pozwala osiągnąć dramatowi Eurypidesa kwalifikację uniwersalnie egzystencjalną. Niemniej określić *Medeę* mianem egzystencjalnej tragedii personalistycznej, uwzględniającej w szczególny sposób uniwersalny aspekt prywatności, to powiedzieć o niej niezbyt wiele. Taka definicja usuwa w cień namiętność, pasję, nieokielznaną intensywność uczuć, czyli emocjonalnej natury znaki rozpoznawcze największego chyba dramatu najmłodszego z trzech klasyków antycznego teatru. Bezpieczniej będzie zauważyć, że wymieniana tu wielokrotnie prywatność znakomicie realizuje opisywaną wcześniej realistyczną tendencję dramaturgii Eurypidesa.

Nikt przed Eurypidesem nie skazał kolchidzkiej księżniczki na popełnienie zbrodni dzieciobójstwa. Graves, opowiadając mitologię Greków, wspomina o miłości Zeusa do *Medei*, która wzgardziła uczuciami Gromowładnego, czym wprawiła w zdumienie śmiertelnych, a Herę – mał-

⁷⁰ T. Zieliński, *Eurypides*, w: idem, *Grecja niepodległa*, op. cit., s. 262.

⁷¹ J. Łanowski, *Słowo wstępne*, w: *Eurypides, Tragedie*, op. cit., s. 125.

⁷² Por. S. Stabryła, *Eurypides*, w: Ajschylos, Sofokles, Eurypides, *Antologia tragedii greckiej*, op. cit., s. 357, 358, 364 [oraz] T. Zieliński, *Eurypides*, w: idem, *Grecja niepodległa*, op. cit., s. 263.

żonkę odtrąconego zalotnika – skłoniła do iście boskiej wdzięczności: dzieci kolchidzkiej księżniczki miały otrzymać nieśmiertelność, pod warunkiem że matka poświęci je szczodrej bogini. Tak się stało. Niestety, wcześniej córka Ajetesa przez posłanie do pałacu złotej korony i długiej, białej szaty spowodowała śmierć Glauke (Kreuzy) i jej ojca Kreona. Jazon uratował się, ponieważ wyskoczył oknem. Koryntianie, wstrząśnięci zbrodnią, nie mogąc dosięgnąć Medei, która umknęła na rydwanie Heliosa – swojego dziadka, ukamienowali czternaścioro dzieci kolchidzkiej księżniczki. Według Gravesa pokuta trwa dotąd: siedmiu chłopców i siedem dziewcząt w czarnych szatach z ogolonymi głowami przebywa przez cały rok w świątyni Hery, w górach, gdzie dokonana została zbrodnia. Na szczęście dla Koryntian Eurypides za 50 talentów wprowadził wszystkich w błąd i odtąd odpowiedzialnością za śmierć dzieci obarczona jest Medea. Jedyny problem polegał na tym, że tragiczny kazał księżniczce zabić tylko dwóch synów. Zmyślni Koryntianie pozostałym dzieciom przeznaczili śmierć w podpalonym przez matkę pałacu. Polscy badacze klasycznej literatury greckiej uwzględniają (uwzględniali) zawłości mitologicznych perypetii. Tadeusz Sinko pisze o znajdującym się w Koryncie grobie dzieci Medei ukamienowanych przez Koryntian⁷³. Stanisław Witkowski odmawia natomiast wszelkiej wartości anegdocie Parmeniska – ucznia Arystarcha o przekupywaniu filozofa sceny. Nawet suma zapłacona (niezapłacona!) przez mieszkańców Koryntu zmniejsza się w jego relacji z 50 do zaledwie 5 talentów⁷⁴. Istotniejsze, że obaj filologowie wskazują Eurypidesa jako tego, który pierwszy skazał Medeę na popełnienie zbrodni dzieciobójstwa.

Chór z *Medei* wie, że dotąd tylko jedna Ino – córka Kadmosa i Harmonii – razem ze swoim mężem Atamasem zabiła własne dzieci. Oboje rodzice byli dotknięci przez Herę szałem. Bogini mściła się w ten sposób za niewierność Zeusa, którego nieprawego syna – Dionizosa – wychowała Ino. Eurypides każe oszalełej z rozpacz po dokonaniu zbrodni matce zginąć wraz z zabitymi dziećmi w morzu. Bogowie są łaskawsi. Zamieniają Ino rzucającą się ze skały w boginkę morską Leukotheę⁷⁵.

Kontekst mitologiczny, sprowadzony do podstawowych faktów pozostających w bezpośrednim związku z losem córki Ajetesa, opisywanym przez Eurypidesa i Brandstaettera, nie decyduje ani o psychologicznych,

⁷³ T. Sinko, *Literatura grecka*, op. cit., s. 286.

⁷⁴ S. Witkowski, *Tragedja grecka*, op. cit., s. 33.

⁷⁵ Mitologia według Parandowskiego mówi ponadto o historii Prokne – córce ateńskiego króla Pandiona, która podobnie jak Ino, w szale, zamordowała własne dziecko – synka Itysa. Zgrozy opowieści dodaje fakt, że ugotowane ciało chłopca podała swojemu mężowi Tereusowi, który zdradził jej miłość, zakochując się w siostrze Prokne – Filomeli (por. J. Parandowski, *Mitologia*, Warszawa 1979, s. 188).

ani o fabularnych rozstrzygnięciach zastosowanych w obu tragediach. Bezspornie jednak mitologia stanowi nie tylko malowniczy, ale też użyteczny punkt odniesienia analizy oraz interpretacji właściwie każdej *Medei*. Korzystanie z niej to konsekwencja przestrzegania dekalogu, obowiązującego przy najbardziej nawet powierzchownym kontakcie z kulturą antycznej Grecji.

Najważniejszą kategorią przywoływaną przez Gouhiera w związku ze sceniczną prezentacją osób jest tajemnica. Wybór ten stanowi nieuniknioną konsekwencję rozpoznania egzystencjalnej oraz personalistycznej tożsamości teatru. Chrześcijański wymiar postaci dramatu to rezultat przyznania Bogu wyłączności na znajomość tajemnicy, jaką jest człowiek.

Tajemnica Eurypidesowej *Medei* zawiera się w realizmie, z jakim swoją bohaterkę przedstawił filozof sceny. Niech wystarczą dwa dramaturgiczne fakty, które potwierdzając ostateczną niepoznawalność córki Ajetesa, zachowują reguły psychologicznego prawdopodobieństwa, respektują realizm prezentacji. Pierwszy dotyczy zupełnie zasadniczego elementu Gouhierowskiej intrygi – dzieciobójstwa. Drugi ma charakter peryferyjny⁷⁶, związany jest z wspomnianym już, pominiętym w sztuce Brandstaettera spotkaniem Medea – Aigeus. Jeśli nie potraktuje się go tylko i wyłącznie jako okazji do pochwalenia ateńskiej gościnności⁷⁷, można odnaleźć w nim kolchidzką księżniczkę inną niż ta, która ma dość odwagi, by za pomocą zbrodni poradzić sobie z nękającymi ją namiętnościami. Taka niekonsekwencja, bez względu na to, jakie były jej motywy, z jednej strony – poprzez ujawnienie naturalnej potrzeby ratunku – uwiarygodnia, urealnia Medeę, a z drugiej – unaocznia wewnętrzne pęknięcie – tajemnicę, jaka tkwi w człowieku nawet wówczas, gdy współczesna psychologia utrzymuje, że jest w stanie ją wytłumaczyć. Rozmowa z ateńskim królem każe zapytać o tożsamość córki Ajetesa, która w równym stopniu potrafi być poddana namiętności czyniącej ją zdolną do dzieciobójstwa, jak i chłodnemu wyrachowaniu zapobiegliwie strzegącemu jej bezpieczeństwa.

Eurypides jest personalistycznym realistą. Chociaż wiadomo, jakie sceniczne fakty obudziły gniew⁷⁸ *Medei* – wszystko rozgrywa się za

⁷⁶ Co prawda Steinweg (według T. Sinki) traktuje scenę z Aigeusem jako oś ideologii utworu, którą ma być bezdomność *Medei*, troska o stały punkt oparcia, ale opinia ta należy do odosobnionych (por. przyp. 37).

⁷⁷ Bethe mówi wprost o zepsuciu utworu dla pośmiewiska ateńskiej próżności (por. T. Sinko, *Literatura grecka*, op. cit., s. 289). J. Łanowski traktuje scenę spotkania jako dobrą okazję do pochwały ateńskiej gościnności (por. J. Łanowski, *Słowo wstępne*, w: Eurypides, *Tragedie*, op. cit., s. 128).

⁷⁸ Używam słowa „gniew”, ponieważ to właśnie nim posługują się w słynnym monologu *Medei* – monologu który zdecydował o popełnieniu zbrodni – tak ważni tłumacze tragedii, jak Węclewski, Kasprowicz i Łanowski. W oryginale występuje określenie wielo-

sprawą jej pragnień, pożądania, skłonności, umysłu, usposobienia, ducha, woli, męstwa, gniewu, serca i duszy. Tajemnica w niej zostaje zamknięta.

Tajemniczość stanowi element konstytutywny Eurypidesowej *Medei*. O wiele trudniej byłoby udowodnić użyteczność Hekate, Heliosa czy Zeusa w wyjaśnianiu jej. Nie w tym jednak rzecz, by poznawać kolchidzką księżniczkę przy pomocy chrześcijańskich kategorii. Zbyt wielkie kryje się w takim postępowaniu niebezpieczeństwo. Pozostaje jednak kwestia tajemnicy tkwiącej w *Medei*. Tajemnicy, której nie sposób zakwestionować.

MEDEA ROMANA BRANDSTAETTERA IDEOLOGIZACJA

Brandstaetter zupełnie inaczej radzi sobie z tajemniczością *Medei*. Bardzo dużo o niej mówi, w mniejszym stopniu ją pokazuje. Jest to konsekwencją **ideologizacji** dramatu, który – opublikowany po raz pierwszy w 1959 roku – podejmuje krytykę totalitarnego modelu władzy, wykorzystując popaździernikową odwilż. Powyższa opinia – przede wszystkim z powodu dysonansu, jaki wprowadza w dotychczasowe, personalistyczne, egzystencjalne uwagi dotyczące *Medei*⁷⁹ – powinna budzić sprzeciw. Mimo to uzasadnione wydaje się podjęcie nawet takich interpretacyjnych wątków, które pozbawiają antyczną twórczość autora *Odysa płaczącego* pozaczasowego schronienia klasycznej, teatralnej konwencji. Przecież Kreon to rzeczywiście władca totalitarny. Pozostaje jedynie ustalić stopień i jakość intelektualnego oraz artystycznego przetworzenia totalitaryzmu w dramacie Brandstaettera.

Król Koryntu mówi do *Medei*:

Wiedz zatem, że nie ty, ale ja przyniosę światu
Złoty, szczęśliwy wiek,
Gdyż stworzę ludzi bez wyobraźni, wspomnień i pamięci,
Takich, którzy nie umieją kojarzyć,
Nie rozumieją metafor, śpią bez snów,
I wszystko określają dosłownie.⁸⁰

znaczone, definiowane według *Słownika grecko-polskiego* pod redakcją Z. Abramowiczówny (Warszawa 1958, t. 2, s. 476–477) jako m.in. pożądanie, umysł, usposobienie, duch, wola, męstwo, gniew, serce (siedziba uczuć), dusza (siedlisko myśli).

⁷⁹ Witkowski (*Tragedja grecka*, op. cit., s. 37) uważa, że *Medea* Eurypidesa wolna jest od aluzji politycznych. Jednak Sinko (*Literatura grecka*, op. cit., s. 309) i Łanowski (*Wstęp*, w: Eurypides, *Tragedie*, op. cit., s. 25), głównie za sprawą pieśni Chóru sławiącej Ateny (w. 824 i n.), zwracają uwagę na patriotyczny i polityczny aspekt tragedii.

⁸⁰ R. Brandstaetter, *Medea*, w: idem, *Dramaty*, Warszawa 1986, s. 377. Następne fragmenty będą oznaczane przez podanie bezpośrednio po cytowanym tekście, w nawiasie, numeru strony, z której pochodzą.

Kreon pragnie zatem władzy absolutnej⁸¹ po to, by stworzyć, wycho-
wać modelowe społeczeństwo ukształtowane według jego woli, posłuszne
jego myślom i palcom (por. s. 377). Medea mu zagraża⁸² i dlatego musi
opuścić Korynt. Kwestia łoża, z punktu widzenia decyzji o wygnaniu, traci
na znaczeniu. Kreon zamyka ją jednym zdaniem:

ślub (...) zawarty według cudzoziemskich praw,
Jest nieważny.⁸³

(s. 379)

I jeśli nawet jest to jedynie uchylenie się od rozmowy z porzu-
coną kobietą o jej nieszczęściu, Medea swoim postępowaniem potwier-
dza, że mniej zajmuje ją zdrada Jazona niż – paradoks! – los dzieci.
Konflikt zaognia się bowiem wówczas, gdy córka Ajetesza ma pozosta-
wić je temu systemowi „powszechnej edukacji”, jaki swoim poddanym
przygotował Kreon. Można nazwać *Medeę* Brandstaettera dramatem kon-
frontującym dwie wizje pedagogiki. Lepiej jednak mówić o dwóch wi-
zjach świata: króla Koryntu i kolchidzkiej księżniczki (przy czym na te-
mat drugiej wiadomo na razie tylko tyle, że nie zgadza się z pierw-
szą). Obecność kwestii pedagogicznych w światopoglądowym sporze
Kreona i Medei wynika z totalitarnego dążenia ojca Kreuzy do mo-
delowego kształtowania poddanych, którego ofiarą mają się także stać
dzieci kolchidzkiej księżniczki. To ich wychowanie stanowi przedmiot
sporu, który doprowadza córkę Ajetesza do podjęcia decyzji o popełnieniu
zbrodni.

Medea Brandstaettera nie przestaje być odtrąconą żoną Jazona. Nie
gubi ani swojej dumy, ani bólu. Jednak Brandstaetter konsekwentnie
pozbawia ją Eurypidesowej nieokiełznanej demoniczności. Jego tragedia
w mniejszym stopniu dotyczy ludzkich namiętności. Łagodzi je i neutrali-
zuje. Pozbawia czystej, egzystencjalno-personalistycznej postaci. Przedsta-
wia jako element światopoglądowego sporu. Dopóki Medea traci jedynie
męża – „Więc bierze ślub” – (s. 381) jest u Brandstaettera po prostu nie-
szczęśliwą kobietą, która raczej myśli o samobójstwie niż zamordowaniu
kogokolwiek, por.:

⁸¹ Por.: „KREON (do Medei): (...) tylko ja posiadam prawo / Przeobrażania rzeczywi-
stości. Nikt więcej. Nikt” (s. 376).

⁸² Por.: „KREON (do Medei): Twoja magia stoi w sprzeczności / Z moimi królewskimi
uprawnieniami” (s. 375–376).

⁸³ „Trzeba pamiętać, że w oczach Greka tej epoki związek małżeński z nie-Greczynką
nie uchodził nigdy za ważny, podobnie zresztą (zwrócił na to uwagę wybitny filolog
angielski, Gilbert Murray) jak związki mężczyzn z krajów cywilizowanych z kobietami
z krajów barbarzyńskich w ciągu tylu wieków naszej kultury” (por. J. Łanowski, *Słowo
wstępne*, w: Eurypides, *Tragedie*, op. cit., s. 127).

Więc może mam rzucić się z tej skały
I zerwać nagłym ruchem ręki
Gęstą tkaninę z pomiętej twarzy boga?
(s. 381)

Wzywając na pomoc Hekate⁸⁴, zachowuje rysy znanej z mitologii, personalistycznie potraktowanej przez Eurypidesa kolchidzkiej czarodziejki. Pozostaje psychologicznie wiarygodna, bliska ludzkiej czy oportunistycznej⁸⁵ bohaterce Eurypidesowej, gdy rozpaczając nad czekającym ją losem tułaczym, nie może jednocześnie pogodzić się ze szczęściem Jazona w ramionach Kreuzy i utratą dzieci:

Jutro mam opuścić Korynt i zegłować
Ku mitycznym łądom. Dokąd? Kto mnie przyjmie?
Kto mi da schronienie?
A Jazon pozostanie w objęciach Kreuzy,
A moje dzieci będą na nią wołać:
Matko.

(s. 381)

Ideologizacja *Medei* przekracza zdecydowanie i ostatecznie doraźny, okołopaździernikowy interwencjonizm polityczny, staje się problemem kluczowym dramatu, konstytutywnym elementem jego intrygi, gdy zaczyna dotyczyć dzieci. Wprowadza ją wspomniana rozmowa córki Ajetesa z Kreonem, podczas której księżniczka dowiaduje się o ślubie Jazona i poznaje polityczno-pedagogiczne zapatrywania władcy Koryntu. Komentuje je w monologu wypowiedzianym bezpośrednio po tym spotkaniu. Charakterystyczne, że właśnie z niego pochodzą wszystkie nacechowane prywatnością cytaty wcześniejszego akapitu:

Złudzenia, złudzenia, złudzenia, Kreonie!
Panujesz tylko nad twarzami jak nad otwartą równiną
I nad piersiami, tatuowanymi twoim wizerunkiem.
Ale to wszystko jest tylko cieniem tej treści,
Której ty nigdy złowić ani dociec nie potrafisz.
Tobie się zdaje, że jedna prawda posiada
Tylko jeden kształt,
Lecz nie wiesz, że niekiedy
W jednym kształcie może się zmieścić
Tysiące prawd, o których istnieniu
Nawet nie śniłeś.

⁸⁴ Por.: „MEDEA: Hekate ! Jakim zaklęciem / Przywołać cię na pomoc!? Jakim tańcem cię złowić? / Czy usłyszysz wołanie mojej krzywdy? / Czy usłyszysz głos mojej boleści?” (s. 381).

⁸⁵ Por. przyp. 37.

Niezbadana jest ich zmienność

I niezbadane jest ich wzajemne przenikanie. (podkr. D. K.)

Więc jakże możesz panować nad ludźmi,

Śmieszny panie urn?

(s. 381–382)

Cytowana część monologu Medei określa jej światopogląd, którego kluczowym słowem jest tajemnica. Z punktu widzenia losu kolchidzkiej księżniczki nabierze ona personalistycznego zabarwienia. Kwestii ideologizacji dotyczy kolejny monolog córki Ajetesesa, monolog usytuowany po jej rozmowie z Jazonem. Tekst ten wyraźnie reorientuje sztukę. Dotychczasową koegzystencję perspektywy egzystencjalnej, personalistycznej i polityczno-pedagogicznej zastępuje dominacją perspektywy drugiej. Zawczasu przygotowywana, konsekwentnie realizowana zmiana związana jest z dzieciobójstwem. Brandstaetter nie przyjmuje namiętności jako wystarczającego motywu zbrodni. Nie naśladuje Eurypidesa, nawet jeśli uzna się, że klasyczna Medea zabiła dzieci dopiero wtedy, gdy poznana fatalność sytuacji uciszyła jej wahania⁸⁶. Bohaterka Brandstaettera wraz ze zbliżaniem się tragicznego finału traci swój osobowy, prywatny wymiar. Nie popełnia dzieciobójstwa ani jako porzucona i wygnana żona, ani jako pozbawiona potomstwa matka. Jej motywy – jakkolwiek dziwnie by to zabrzmiało – mają charakter światopoglądowy. Medea zabija, ponieważ nie może pozwolić na to, by jej dzieci stały się ofiarami polityczno-pedagogicznych wizji Kreona. Takie rozumowanie wydaje się trudne do obrony. Rozstrzygnięcie alternatywy – śmierć albo życie równoznaczne ze śmiercią, bo odrzucające mój obraz świata – w wypadku matki, decydującej o własnym potomstwie, powinno być jedno⁸⁷. Jednak sztuka Brandstaettera nie hierarchizuje motywów dzieciobójstwa. Ideologizacja *Medei* polega ostatecznie właśnie na tym, że sytuacja sceniczna traci charakter egzystencjalno-personalistycznej prezentacji i nabiera cech światopoglądowej, politycznej dysputy, w której wydarzenia pełnią funkcję argumentów.

Medea ma opuścić Korynt tylko ze starą piastunką, ponieważ Jazon życzy sobie, by dzieci pozostały przy nim (s. 379). Na pytanie córki Ajetesesa: „Dlaczego? Po co?” (s. 396), wódz Argonautów odpowiada:

Chcę je przed tobą ratować (...).

Nie potrafisz ich wychować (...).

Nauczę ich greckiej mowy i filozofii

Złotego środka. Nauczę ich mądrości umiaru

⁸⁶ Por. T. Sinko, *Literatura grecka*, op. cit., s. 288.

⁸⁷ „Król Salomon miał kiedyś uznać matką tę spośród dwóch kobiet, która wolała stracić dziecko niż zgodzić się na jego śmierć” (por. 1Krl 3, 16–28).

I symetrii, Medeo, symetrii!
Będą spokojne i zrównoważone.
Nie będzie w nich żadnych nieudomówień.
Ich ciekawość nie przekroczy
Granicy ich rzeczywistości.
Nie będą szukać. Będą szczęśliwe.
(s. 396–397)

Słowa Jazona powielają polityczno-pedagogiczne zamiary władcy Koryntu. Motywy dążeń Kreona mają charakter pragmatyczny, a wynikają z założeń praktycznego totalitaryzmu. Jazon zgadza się z nim nie jako polityczny sojusznik, ale (taka jest jego samoocena) jako życiowy bankrut, który nie zaspokoiwszy własnych pragnień, zrezygnowany i zgorzkniały, chce nie tyle uchronić przed podobnym nieszczęściem swoje dzieci, ile szuka ucieczki od niepokoju, wynikającego z doświadczenia objawionego mu przez Medeę świata „kołyszających się prawd, gdzie wszystko rodzi się z negacji i przeciwieństw” (s. 402), gdzie człowiek skazany jest na nieustanne zmierzanie ku nieuchronnemu niezaspokojeniu.

Medea w słowach męża rozpoznaje naukę Kreona. Uświadamia sobie wówczas, jaki los, jaka tożsamość czeka jej dzieci poddane Jazonowemu wychowaniu. Wie, że nieodwołalnie je traci, a strata jest tym większa, że będą one żyły nie tylko bez niej, ale przede wszystkim wbrew niej, poza całą magiczną wiedzą, jaką udało się jej zdobyć. Chociaż córka Ajetesa jest czarownicą (lub łagodniej – czarodziejką), chociaż utrzymuje, że „nigdy nie użyła swojej magii przeciw dobrym ludziom” (s. 375), wiedza tajemna nie może być wartością tak wielką, by pozbawione jej dzieci stały się powodem zbrodni⁸⁸. Dlatego magię należy widzieć w kontekście organizującej tragedię zasady ideologizacji, która skłania do zastosowania wobec Medei terminu światopogląd i uznania tajemnicy za jego podstawę. „Jestem wędrownym sfinksem” (s. 366) – mówi o sobie kolchidzka księżniczka. Zdeterminowany przez jej poznanie i doświadczenie świat nie posiada ani harmonii, ani punktu oparcia (s. 369), który mogliby ofiarować mu bogowie, gdyby Medea wierzyła im nie tylko wtedy, gdy jej służą (s. 369), gdyby przynajmniej odróżniali winnych od niewinnych (s. 402), gdyby różnili się od Zeusa chodzącego jak paw po ziemi w pierścieniu kolorowych piór, nie umiejącego śpiewać i dlatego krzykiem na-

⁸⁸ Po pierwsze: Medea Brandstaettera nie chce zabić dzieci. Chce zabić Kreuzę. Do samego zbrodniczego finału nic poza znajomością *Medei* Eurypidesa nie wskazuje na możliwość dzieciobójstwa. Pod tym względem polski dramat różni się zasadniczo od greckiego, ponieważ Eurypides od samego początku tworzy wokół potomstwa Medei aurę zagrożenia. Po drugie: Medea Brandstaettera podejmuje decyzję o niedopuszczeniu do ślubu Jazona nawet za cenę własnej śmierci, ponieważ nie chce żyć bez możliwości przekazania dziedzicom magicznej wiedzy, „bez dzieci, które są znakiem jej minionego szczęścia” (s. 398).

igrywającego się z boleści córki Ajetesesa (s. 373). Światopogląd kolchidzkiej księżniczki dotyczy rzeczywistości niepoznawalnej, ulegającej jedynie wiedzy magicznej – żywiołowi, którym Medea żyje i w którym nieustannie umiera:

Jak poeta w słowie, jak delficka dziewczyna
W czadzie swoich wypowiedzi, gdy pochylona
Nad czeluścią z trudem kojarzy nazwy i zdarzenia.
(s. 376)

Skoro człowiek jest tajemnicą nawet sam dla siebie, skoro świat na zewnątrz niego to gąszcz „kołyszających się prawd” (s. 402), skoro odpowiedzią na taką rzeczywistość ma być wieczna, nieuchronna walka z nią (s. 394–395) – nie istnieje lepszy środek do prowadzenia jej niż magia. Dlatego Medea nie może zgodzić się na odebranie go swoim dzieciom, na uczynienie z nich bezbronnych ofiar przeciwnej biegunowo człowiekowi rzeczywistości⁸⁹. Dlatego postanawia zabić Kreuzę, by nie dopuścić do planowanego małżeństwa, by odwrócić bieg wydarzeń.

Medea nie kieruje się wyłącznie lub choćby szczególnie zazdrością czy pragnieniem zemsty. Chodzi o uniemożliwienie ślubu skazującego jej dzieci na wychowywanie po koryncku. Kolchidzka księżniczka przyjęła utratę Jazona, ale nie zgadza się na poddanie syna i córki⁹⁰ wychowaniu zgodnemu z nauką Kreona.

MEDEA

A może powinnam oddać dzieci Jazonowi,
A on je naprawdę uczyni szczęśliwymi?
Niech je zamieni w Koryntian,
Niech ukształtuje ich serca na podobieństwo
Pustego owocu, jak tego żąda Kreon,
Niech zatai przed nimi prawdę
O maskach, otchłaniach i dnach!
O szczęście ugorów!
O raju jałowego człowieka!
Po chwili

Nie! Nie!

Po chwili

O, muszę działać!

(s. 398)

⁸⁹ Por.: „MEDEA (do Jazona): Rzeczywistość i człowiek są dwoma biegunami, / Których żaden most nie zdoła połączyć, / Żadna kłamra spiąć, żadna metafora pogodzić. / Skazani na wieczną walkę, niszczymy się nawzajem, / Rzeczywistość nas, a my rzeczywistość (s. 394–395).

⁹⁰ U Eurypidesa dziećmi Medei są dwaj chłopcy, u Brandstaettera syn i córka.

W ten sposób kolejny raz spełnia się typowa, Brandstaetterowska dominacja ideologizacji nad kwestiami łoża.

Tylko ze względu na przyjęte, personalistyczne widzenie tytułowej postaci oraz egzystencjalno-personalistyczny kontekst arcydzieła Eurypidesa, trudno traktować omawiany dotąd proces ideologizacji *Medei* Brandstaettera jako bezsporny sukces artystyczny. Należy jednak uwzględnić przynajmniej dwa argumenty przemawiające na jego korzyść. Pierwszy dotyczy egzystencjalnej wiarygodności ideologicznych determinacji, a drugi wiarygodności estetycznej politycznych treści.

Argument pierwszy opiera się na stwierdzeniu, że Medea nie jest ideologiem. Swoich poglądów nie potwierdza debatami. One nie stanowią formuły narzuconej życiu, ale wynikają z osobistego (personalistycznego) rozpoznania świata, które dokonało się nie na drodze abstrakcyjnej refleksji intelektualnej, lecz w rezultacie egzystencjalnego doświadczenia. Córka Ajetesa nie cierpi na schizofrenię ideologiczno-egzystencjalną. Unika ideologizacji jako osoba i tym samym nie traci personalistycznej wiarygodności. Typowa dla jej Eurypidesowego wizerunku namiętność i pasja wtedy dopiero ujawniają się z nieokiełznaną mocą, gdy zagrożone są dzieci, a nie światopogląd. Jednak chcąc wskazać żywioł dominujący w jej decyzjach, wybrać należy to, co ideologiczne⁹¹. Przecież broni swoje potomstwo przed niszczącą – według niej – Kreonową wizją świata. *Medea* Brandstaettera traci więc kontakt z antyczną tragedią życia, staje się współczesnym dramatem idei.

Jeśli chodzi o argument drugi, sięgnięcie po formalne i fabularne wzorce klasycznego teatru greckiego zneutralizowało wytknięte przez Elżbietę Wysińską ułomności dramaturgii autora *Powrotu syna marnotrawnego*⁹². Pozwoliło też korzystać z estetycznej konwencji, która stosowana konsekwentnie uprawdopodobnia podjęcie każdego tematu, uczestniczenie w każdym, najbardziej nawet aktualnym sporze, na zasadach innych niż doraźny interwencjonizm, zasadach stwarzających opiniom i sądom szansę uniwersalności, obdarzających szacownym dystansem oraz wzniosłym *serio* – ocalających w ferworze ideologicznego zaangażowania funkcję autoteliczną dzieła. Lektura *Medei* Brandstaettera, nie tylko ze względu na jej akcenty polityczne, powinna uwzględnić pozytywną zależność dramatu od bardzo istotnej dla jego estetycznej wiarygodności antycznej konwencji.

Próby wyjaśnienia zbrodni dzieciobójstwa, podstawowej dla opisu córki Ajetesa i całej tragedii, związane były dotąd głównie z analizą

⁹¹ Sztuka Brandstaettera pozwala przypuszczać, że gdyby dzieci mogły wyjechać z Medeą lub gdyby przynajmniej Jazon nie zamierzał wychowywać ich zgodnie z wolą Kreona, wówczas żadna zbrodnia nie miałaby miejsca.

⁹² Por. E. Wysińska, *O dramaturgii Brandstaettera*, loc. cit. s. 98–102.

procesu ideologizacji. Dzięki poznawaniu go autotożsamość Medei i tożsamość znanego jej świata zostały wstępnie rozpoznane jako tajemnica. Czy poza nią możliwe jest znalezienie odpowiedzi na pytanie, dlaczego kolchidzka księżniczka zabiła swoje dzieci, skoro chciała je ocalić?

MEDEA BRANDSTAETTERA I BOGOWIE

Medea posłała Kreuzie „ślubną szatę utkaną z czerwieni” (s. 399). Wcześniej, „o księżycowej porze nasyciła ją ognistą treścią, odmówiła nad nią najokrutniejsze zaklęcia przed posągami Hekate. Niczego nie zaniedbała” (s. 415). Ale córce Kreona nic się nie stało. Dlaczego? Medea Brandstaettera nie wierzy bogom. Nie może im wierzyć, ponieważ bez względu na to, czy patrzy na nich przez pryzmat swojego osobistego nieszczęścia, czy – przede wszystkim – widzi ich jako odpowiedzialnych za kondycję świata – areny wiecznej walki człowieka i rzeczywistości (por. s. 395), w obu wypadkach bogowie nie dają jej ani poczucia harmonii, ani punktu oparcia (s. 369), nie odróżniają nawet winnych od niewinnych (s. 402), uosabiają bezład i chaos. Trudno jednak przyznać, że Medea, podobnie jak Eurypides, nie akceptuje znanych sobie bogów, gdyż nazbyt wiele od nich wymaga. Ona ich swoiście lekceważy i jako „natura męska”⁹³ woli dochodzić własnych praw niż ubolewać nad popełnionymi przez mieszkańców Olimpu winami. Korzysta przy tym z pomocy Hekate – bogini czarów i magii. Korzysta, ponieważ to się jej opłaca. W każdym razie bogowie są dla niej personifikacją zorganizowania świata, znakami i kreatorami jego stanu, o którym Medea nie sądzi najlepiej⁹⁴. Pozostaje jeszcze dodać, że Brandstaetter również teologiczne opinie córki Ajetesa podporządkował procesowi ideologizacji, nie eksponując ich zależności od spotykającego ją małżeńskiego nieszczęścia.

Przedstawiony pokrótce, konstytutywny dla światopoglądu Medei charakter jej stosunku do bogów, czyli właściwie do całego świata, został zburzony wówczas, gdy Hekate odebrała niszczycielską moc czarom kolchidzkiej księżniczki. „Kreuzu jest dobra. Niczego nie tworzy, ale odbija w sobie wszystko, co dobre” (s. 395), Kreuzu jest niewinna (s. 402). Kiedy

⁹³ S. Witkowski (*Tragedja grecka*, op. cit., s. 29) wyraża się w ten sposób o Medei Eurypidesa.

⁹⁴ Decydująca o stanie świata tajemnica ma dla Medei Brandstaettera wartość ambiwalentną. Negatywną, gdy konstytutywnie określa ją chaos m.in. etycznej natury (sankcjonowany przez bogów brak różnicy między winnymi i niewinnymi). Pozytywną, gdy chroni przed charakterystyczną dla dążeń Kreona, jednostronnie ograniczającą, totalitarną, fałszywą wizją rzeczywistości.

otrzymała suknię, „patrzyła na nią z podziwem, mówiąc” Starej Pias-
tunce:

Jutro nałożę ją na siebie, na uroczystość ślubną.
Podziękuj Medei i powiedz jej, że ją Kocham.

(s. 414)

Kreuzu rzeczywiście jest dobra i tak niewinna, że kocha Medeę. Córka Ajetesa dowiaduje się o tym od Jazona, swojego Chóru, Starej Pias-
tunki. Ocalenie Kreuzy zupełnie nieoczekiwanie przeczy więc temu, że „bogo-
wie nie odróżniają winnych od niewinnych”⁹⁵ (s. 402). Bogowie (jak córka
Kreona) okazują się dobrzy. Są miłosierni⁹⁶:

(...) często rezygnują z części swojej boskości
Na naszą korzyść.

(s. 416)

IDEOLOGIZACJA TRYUMFUJĄCA

Determinujący w zasadniczym stopniu postępowanie Medei światopogląd został zakwestionowany poprzez ocalenie Kreuzy. Nie należy sądzić na tej podstawie, że bezpośrednią przyczyną dzieciobójstwa była dezintegracja osobowości córki Ajetesa i wynikająca z niej dezorientacja decyzyjna, swoista niepoczytalność, rozpacz. Nazbyt nieprawdopodobnie i nieco przerażająco wyglądałoby wyjaśnienie okoliczności i motywów zbrodni, korzystające z zakwestionowanych, ideologiczno-psychologicznych przesłanek. Sprowadzałyby się ono bowiem do następującego rozumowania: dramat Brandstaettera prezentuje dwie przeciwstawne wizje świata (Medei i Kreona), dysponujące własnymi pedagogikami. Los dzieci kolchidzkiej księżniczki zmusza do wyboru jednej z nich. Córka Ajetesa dla dobra syna i córki oraz dla prawdy, którą wyznaje, gotowa jest zginąć, a nawet zabić. Następujące po sobie wydarzenia uświadamiają jej, że nie tylko Kreon się myli. Ona też zdolna była pozbawić życia siebie i innych w imię fałszywej wiary. Co gorsza, Medea nie dysponuje żadną alternatywą zdolną zastąpić jej utracone złudzenia. Staje wobec światopoglądowej, czyli – z jej punktu widzenia – totalnej pustki. Sądzi, że nie

⁹⁵ Medea Brandstaettera w momencie, gdy okazało się, że jej czary wobec Kreuzy zawiodły, ani jednego słowa pretensji nie kieruje konkretnie ku Hekate. Woła: „Na bogów! Co się stało!? (...) Dlaczego!? Bogowie! Bogowie Mówcie!” Pyta: „Czyżby bogowie odstąpili mnie?” Dlatego można napisać, że ocalenie Kreuzy burzy w świadomości Medei wizerunek bogów, a nie wyłącznie Hekate.

⁹⁶ Por.: „MEDEA (do Jazona): bogom przypisz ten dostojny przywilej / Rozdawania miłosierdzia (s. 419).

ma nic do zaproponowania swoim dzieciom. Nie może zostawić ich wynawcy Kreona – Jazonowi. Nie może, choćby nawet było to możliwe, zabrać ich ze sobą. Los, przeznaczenie, konieczność tragiczna wydały na nie wyrok. Jej pozostaje wykonać go. Ideologizacja przerażająco tryumfująca.

USTĘPSTWA NA RZECZ EURYPIDESA

Brandstaetter, inaczej niż Eurypides, nie zdecydował się w swojej *Medei* na uwolnienie żywiołu demonicznej, ludzkiej namiętności. Stworzył dramat idei. Uchylił jednak rządzące nim prawa, gdy w grę weszło dzieciobójstwo. Postąpił tak, jakby popełnienie go z ideologicznych powodów było nieprawdopodobne, zwłaszcza w nieuchronnym kontekście Eurypidesowego arcydzieła. Zdecydował się na takie wykreowanie *Medei*, które poprzez tkwiącą w niej tajemnicę – zapewnienie niepoznawalności – unieumożliwia ostateczne rozstrzygnięcia dotyczące okoliczności zbrodni. Obok tragicznego losu dzieci pojawia się tragiczny los kobiety, matki – osoby o nieprzeniknionej tożsamości. Jej postępowanie wymyka się nie tylko motywacji ideologicznej, ale także egzystencjalno-prywatnej⁹⁷. Zamyka się w tajemnicy.

Medea Brandstaettera:

(...) zakochawszy się w Jazonie,
Pomogła mu zdobyć złote runo.
Potem wyratowała go od wielu przygód,
Nieszczęść i śmierci.

(s. 361)

Jednak Jazon poznał w Koryncie Kreuzę i pokochał ją. Biedna Medea płacze (s. 362). Eurypides, jeśli pominiemy istotną skądinąd miłość wodza Argonautów do córki Kreona, rozpoczyna swoją tragedię identycznie. Obie *Medee*, oprócz sytuacji wyjściowej, łączy obcość i samotność⁹⁸. Mimo to tajemnicy tożsamości bohaterki Brandstaettera należy szukać poza Eurypidesową, egzystencjalno-personalistyczną kreacją.

⁹⁷ Brandstaetter bezpośrednio przed śmiercią dzieci usiłuje nawiązać do Eurypidesowego uzasadnienia zbrodni. Medea mówi Jazonowi o „rozczarowaniu i gniewie. Już nic nie widzi przed sobą”. Nazywa siebie „mściwą topielicą” (s. 419).

⁹⁸ „CHÓR STAREJ PIASTUNKI: Medea, nie poślubiona tej ziemi, krąży samotnie / Po naszych ogrodach i lasach (...). / Ona jest obca” (s. 363). „KREON: Wiem, że kochasz samotność i niechętnym okiem / Patrzysz na tych, którzy swoim przybyciem / Mącą twoje medytacje. (podkr. D. K.) / MEDEA: To nie moja wina (...). / Zbudowałeś mur oddzielający mnie od świata” (s. 374).

TOŻSAMOŚĆ MEDEI BRANDSTAETTERA

CHÓR MEDEI (*klęka, zamyka powieki Medei*)
Biedna Medea przez całe życie nie wiedziała,
Że nie ona, ale ja jestem prawdziwą Medeą.
Układa się obok niej i umiera

(s. 422)

Medea nie jest prawdziwą Medeą. I to nie tylko dlatego, że dopuściła się dzieciobójstwa. W równym stopniu można powiedzieć, że dzieciobójstwo nie miałyby miejsca, gdyby Medea sobą była. Zatem chrześcijański wymiar personalistycznej problematyki tragedii Brandstaettera – ujawniony w tytułowej postaci – sprowadzałby się do tego, że człowiek popełniający zbrodnię nie może być sobą, bo „być sobą” znaczy odnaleźć harmonię, punkt oparcia, wierzyć Bogu nie tylko wtedy, gdy nam służy (s. 369), zaakceptować swoją tożsamość ukształtowaną na Jego podobieństwo, podobieństwo Tego, który jest miłosierny (s. 419) i często rezygnuje z części swojej boskości na naszą korzyść (s. 416). Z punktu widzenia takiej interpretacji tajemnica Medei to po prostu ucieczka przed harmonią i miłosierdziem, przed sobą⁹⁹; to los „nieszczęśliwego człowieka pomniejszonego o zemstę i pogardę”, nie mogącego odzyskać utraczonej godności, ponieważ niezdolnego do przebaczenia (s. 370–371), skazanego na wieczną niepewność swej autentyczności¹⁰⁰, bycie cieniem (s. 381).

WNIOSKI

Medea Eurypidesa, zabijając własne dzieci, niszczy ostatecznie swój świat utracony przez odejście Jazona. Jest w tym akcie rozpaczliwa opętańcza logika, ale przede wszystkim tajemnica namiętności, dumy i woli, tajemnica człowieka, której żadna formuła ideologiczna, egzystencjalna czy personalistyczna nie zdoła opanować. Medea Brandstaettera popełnia dzieciobójstwo, gdy pogodzona z utratą Jazona usiłuje za wszelką cenę ocalić dzieci i uświadamia sobie, że nie potrafi tego uczynić. Tajemnica jej osoby to zafałszowana tożsamość tragicznie podporządkowana nieprawdziwemu światopoglądowi.

⁹⁹ Ile razy Medea była bliska samodefinicji, odnalezienia swojej tożsamości poprzez określenie jej, „tak poczyniała działać, jakby świadomie pragnęła samej sobie zaprzeczyć” (s. 368).

¹⁰⁰ Por.: „MEDEA (do Chóru Medei): (...) nigdy nie jesteśmy pewni, czy jesteśmy sobą” (s. 372).

Celem „teatru egzystencjalnego, prawdziwego, trwającego wiecznie teatru arcydzieł, jest obdarzenie postaci przez poetę – obraz Stwórcy, historycznym (przyjmowanym jako prawdziwe), tajemniczym istnieniem”¹⁰¹. Literaturoznawcze badanie sakralnego charakteru tekstu traktuje historyczne i tajemnicze istnienie jako znak rozpoznawczy oczekiwanej w literaturze chrześcijańskiej kreacji osób dramatu. Mierząc tą miarą obie Medee, należałoby przyznać, że Eurypidesowy pierwowzór jest nieporównanie bardziej chrześcijański niż jego Brandstaetterowska wersja¹⁰². Obok autentyczności i tajemniczości należy wymienić jeszcze jedno – egzystencjalno-personalistyczne kryterium niezmiernie użyteczne przy opisywaniu scenicznych postaci. „Tylko Bóg zna tajemnice serc: trzeba to powiedzieć zarówno o ludziach jak i istotach, które zrodził geniusz dramatyczny. Jedyne Bóg zna tajemnicę Don Juana”¹⁰³. Czy Bóg zna tajemnicę Medei? To pytanie nie ma żadnej racji bytu wobec tragedii Eurypidesa. Postawione sztuce Brandstaettera, przynosi nieoczekiwane konsekwencje. Przecież bogowie, ingerując w postępowanie Medei, ratując Kreuzę – przynajmniej z punktu widzenia Gouhierowskiej intrygi – doprowadzają do dzieciobójstwa, chociaż oczywiście nie są za nie odpowiedzialni. Interweniując, uwalniają Medeę od winy, ale zburzywszy jej światopoglądowe złudzenia, nie dają żadnego punktu oparcia. Pozwalają jej odnaleźć siebie w obliczu śmierci, nie sposób jednak zaakceptować współmierności tego faktu z zagładą dzieci. Działają tak, jakby chcieli pomóc Medei, a zupełnie przeciwne efekty wynikają stąd, że jej nie znają. Wolność córki Ajetesesa nie usprawiedliwia ich, ponieważ raz ją zakwestionowali. Niezależnie więc od niewinności bogów i intencji autora, na pytanie postawione sztuce Brandstaettera: Czy Bóg zna tajemnicę Medei? – nie może paść odpowiedź twierdząca.

Polska *Medea* z końca lat pięćdziesiątych XX wieku nie realizuje takiego sposobu egzystencji tytułowej postaci, który pozwalałby nazwać tę sztukę – zgodnie z przyjętymi wcześniej założeniami – dramatem chrześcijańskim. Konkluzja ta mogłaby zostać sformułowana mniej kontrowersyjnie. Warto jednak zmierzyć się z tradycyjnym, przede wszystkim światopoglądowym definiowaniem literatury chrześcijańskiej i zabiegać

¹⁰¹ Cytat jest kompilacją opinii E. Souriau oraz H. Gouhiera (por. I. Sławińska, *Egzystencjalna filozofia teatru*, w: idem, *Teatr w myśli współczesnej*, op. cit., s. 12–23).

¹⁰² Chrześcijańskość *Medei* Eurypidesa nie kwestionuje użyteczności proponowanego sposobu lektury. Potwierdza jedynie to, że potrafi on uniknąć dominacji kryteriów światopoglądowych przy badaniu dzieła literackiego. Potwierdza powszechność, uniwersalność stosowanych kategorii egzystencjalno-personalistycznych.

¹⁰³ Por. I. Sławińska, *Egzystencjalna filozofia teatru*, w: idem, *Teatr w myśli współczesnej*, op. cit., s. 13–14.

o nadrzędność kryteriów literaturoznawczych, a te zostały określone jednoznacznie. *Medea* Brandstaettera próbuje oswoić tkwiącą w człowieku tajemnicę, namiętność przez ideologiczną poprawność chrześcijańskiego pochodzenia. Takie rozwiązanie trudno uznać za najtrafniejsze, ponieważ ustanawia ono nadrzędność światopoglądu wobec wiarygodności egzystencjalno-personalistycznej, a bez niej literatura nie ma szansy ani na estetyczną arcydzielność, ani na chrześcijańską tożsamość.

Zakończenie

Czy odczytywane w tej pracy sztuki Brandstaettera i Zawieyskiego są dramatami chrześcijańskimi? Na ile skuteczny w rozstrzygnięciu tej kwestii okazał się proponowany sposób lektury?

Odpowiedź na pytanie pierwsze zawiera każdy z analityczno-interpretacyjnych rozdziałów pracy. Badane tam utwory: *Śmierć na wybrzeżu Artemidy*, *Odys płaczący*, *Mąż doskonały*, *Dzień sądu* zostały rozpoznane jako chrześcijańskie, tylko *Medei* nie można nazwać dramatem chrześcijańskim.

Pytanie drugie może być potraktowane równie lapidarnie. Najlepszym potwierdzeniem skuteczności zastosowanej metody czytania dramatu jest to, że pozwoliła ona sprawdzić domniemaną, chrześcijańską tożsamość wybranych sztuk.

Trudno jednak mieć zaufanie do równie kategoriycznych stwierdzeń, zwłaszcza jeśli ich przedmiotem jest literatura piękna. Pozostaje zatem jeszcze raz zauważyć, że praktykowany w analityczno-interpretacyjnych rozdziałach sposób lektury nie mógłby pełnić funkcji identyfikacyjnej (dramat chrześcijański – niechrześcijański) bez uważnego opisu poszczególnych kategorii dzieła teatralnego. Dlatego nawet wówczas, gdy kwestionuje się wartość lub wręcz zasadność przedstawionego rozpoznania tożsamości sztuk Brandstaettera i Zawieyskiego, warto wziąć pod uwagę użyteczność przyjętych w tej pracy sugestii, dotyczących reguł ich odczytywania.

Antyczne dramaty Brandstaettera są platońsko-augustiańskie¹ w pojmowaniu rzeczywistości i pascalowskie w kreowaniu postaci. Świat biblijnych dramatów Zawieyskiego skonstruowany został pod wpływem reguł

¹ Istnieją dwa (czasem wymienia się jeszcze trzeci sposób filozofowania – kartezjański) sposoby filozofowania: platoński, nieufny wobec postrzeganej rzeczywistości, szukający jej istoty poza nią samą, i arystotelesowski, darzący rzeczywistość zaufaniem, przekonany o tym, że po to, by ją wyjaśnić, wystarczy przy niej pozostać. Św. Augustyn i św. Tomasz Akwinata szczególnie przyczynili się do zaadaptowania filozofii wielkich Greków na gruncie cywilizacji europejskiej.

arystotelesowsko-tomistycznych, a jego uporządkowanie posiada walor perswazyjno-ewangelizacyjny.

Artemida z dramatu *Śmierć na wybrzeżu Artemidy* posiada swój idealny, transcendentny, boski odpowiednik. Prawdziwa Artemida nie ma nic wspólnego z cieniem, który domaga się śmierci Ifigenii. Idealizm Platona uzyskał nieoczekiwany, teologiczny wymiar, por.:

MEDEA

(...) Kreonie!

Panujesz tylko nad twarzami jak nad otwartą równiną

I nad pierściami, tatuowanymi twoim wizerunkiem.

Ale to wszystko jest tylko cieniem tej treści,

Której ty nigdy złowić ani dociec nie potrafisz.

Tobie się zdaje, że jedna prawda posiada

Tylko jeden kształt,

Lecz nie wiesz, że niekiedy

W jednym kształcie może się zmieścić

Tysiące prawd, o których istnieniu

Nawet nie śniłeś.²

Dopiero śmierć Medei ujawnia, że to nie ona była prawdziwą Medeą. W kształcie kolchidzkiej księżniczki została odnaleziona nieznana jej prawda o niej samej. Idealizm Platona (obok bardziej konwencjonalnej realizacji) uzyskał w dramacie Brandstaettera nieoczekiwany, personalistyczny wymiar:

PENELOPA

Telemak mnie niepokoi (...). Patrzy na życie, jakby ono było szkłem, przez które widać inny świat³.

Pascal nie filozofuje jak Arystoteles. Pascal filozofuje po platońsku. Najbardziej pascalowską postacią antycznych dramatów Brandstaettera wydaje się Agamemnon. To, co Pascal pisze o wielkości człowieka w rozdziale trzecim części pierwszej *Myśli*, znakomicie charakteryzuje ojca Ifigenii, uzasadnia jego chwiejność⁴, słabość, zwątpienie, smutek, niepokój i żal, tłumaczy „wieczne rozmyślenia nad drogami”, które „nie prowadzą do celu, bo każda z nich jest nieskończonym rozdrożem”. Medea usiłuje zneutralizować doświadczaną chwiejność – świadomość niejednowymiarowości świata – magią, która w krytycznym momencie (próba zabójstwa Kreuzy) okazuje się jednak nieskuteczna. Telemak – tak bardzo podobny do Włóczęgi – odnajduje równowagę w rzeczywistości, przez

² R. Brandstaetter, *Medea*, op. cit., s. 381.

³ R. Brandstaetter, *Odys płaczący*, op. cit., s. 435.

⁴ Słowo to w odniesieniu do Agamemnona pada w dramacie cztery razy. Wypowiadają je Klitemnestra (s. 312), Ajgistos (s. 328) oraz Ifigenia (s. 343, 346).

którą „widać inny świat”, za pomocą muzyki. Agamemnon, Ifigenia, Medea, Telemak i Odys – paradoksalnie – przeżywają swoją pascalowską tożsamość jako najstabilniejszy, najcenniejszy, po prostu nieodzowny warunek bycia w świecie.

Postacie Brandstaettera godzą się na Tajemnicę. Hiob Zawieyskiego chce wiedzieć. Chce znać Imię Boga. Domaga się zrozumienia przyczyny swojej klęski. Nowy Hiob, „którego zrodził ból”, uznaje Tajemnicę. Jest to jednak finał dramatu, którego ciąg dalszy pisze Brandstaetter.

Dzień sądu to sztuka jednoznacznie określająca granice między prawdą i fałszem, między istnieniem i nieistnieniem, byciem w czasie i pozostawaniem poza nim. Ostrość podziału posiada transcendentną sankcję eschatologiczną. Jest nienaruszalna do tego stopnia, że pełni funkcję niemożliwego do zbagatelizowania argumentu, rozstrzygającego właściwie o wyborze miejsca z Jezusem lub przeciw Niemu.

Antyczne dramaty Romana Brandstaettera są platońsko-augustiańskie w pojmowaniu rzeczywistości i pascalowskie w kreowaniu postaci. Dwa spośród nich: *Śmierć na wybrzeżu Artemidy* oraz *Odys płaczący* można określić jako chrześcijańskie. Biblijne dramaty Jerzego Zawieyskiego: *Mąż dośkonaty* oraz *Dzień sądu* są arystotelesowsko-tomistyczne i posiadają walor perswazyjno-ewangelizacyjny. Ich chrześcijańska tożsamość nie budzi wątpliwości.

Bibliografia – wybór

Roman Brandstaetter

LITERATURA PODMIOTOWA

DRAMAT

Dramaty (Powrót syna marnotrawnego, Ludzie z martwej winnicy, Śmierć na wybrzeżu Artemidy, Medea, Odys płaczący, Milczenie, Dzień gniewu), w: idem, Dzieła wybrane, Warszawa 1986, I.W. PAX.

Król Stanisław August, Warszawa 1956, Czytelnik.

Pokutnik z Osjaku, Oratorium, Warszawa 1979, I.W. PAX.

Powrót syna marnotrawnego i inne dramaty (Powrót syna marnotrawnego, Król i aktor, Józef Sułkowski, Noce narodowe, Marchoń), Poznań 1979, Wydawnictwo Poznańskie.

Śmierć na wybrzeżu Artemidy. Dramaty (Medea, Cisza, Śmierć na wybrzeżu Artemidy, Odys płaczący). Poezje, Warszawa 1961, I.W. PAX.

Teatr Świętego Franciszka oraz inne dramaty (Teatr Świętego Franciszka, Upadek kamiennego domu, Ludzie z martwej winnicy, Dramat księżycowy, Odys płaczący), Warszawa 1958, I.W. PAX.

Wojna żaków z panami, Warszawa 1954, Iskry.

Zmierzch demonów, „Dialog” 1964, nr 3.

Noce narodowe. Dramaty wybrane (Ludzie z martwej winnicy, Król i aktor, Znaki wolności, Kopernik, Noce narodowe), Warszawa 1954, PIW.

POEZJA I PROZA

Dwie muzy, Warszawa 1965, I.W. PAX.

Faust zwyciężony, Warszawa 1958, I.W. PAX.

- Jezus z Nazaretu*, Warszawa 1987, t. 1–4 (*Czas milczenia, Czas wody żywej, Czas chleba i światła, Pełnia czasu*), I.W. PAX.
- Krąg biblijny i franciszkański (Kroniki Assyżu, Inne kwiatki świętego Franciszka z Assyżu, Krąg biblijny)*, Warszawa 1981, I.W. PAX.
- Księga modlitw dawnych i nowych*, Poznań 1987, W drodze.
- Patriarchowie (Dęby patriarchy Izaaka, Walka Jakuba z Bogiem)*, Warszawa 1986, I.W. PAX.
- Pieśń o świętym Jakubie Młodszym, apostołe synów Izraela, wyznawców Jezusa Chrystusa*, „W drodze” 1988, nr 3–4, s. 3–4. [Fragmety odczytane z rękopisu.]
- Pieśń o życiu i śmierci Chopina*, Poznań 1987, W drodze.
- Poezje. Wiersze liryczne. Poematy. Hymny, wstęp Z. Lichniak*, w: idem, *Dzieła wybrane*, Warszawa 1980, I.W. PAX.
- Prorok Jonasz*, Warszawa 1983, I.W. PAX.
- Przypadki mojego życia (m.in. Bardzo krótkie i nieco dłuższe opowieści, Ja jestem Żyd z „Wesela”)*, Poznań 1988, W drodze.
- Utwory ostatnie (Pamiętam..., Psalm wysokich gór, Pieśń o Bożych Zegarach)*, „W drodze” 1988, nr 3–4, s. 6–17.

PRZEKŁADY

- Ewangelia według świętego Łukasza*, Warszawa 1982, I.W. PAX.
- Ewangelia według świętego Marka*, Warszawa 1980, I.W. PAX.
- Ewangelia według świętego Mateusza*, Warszawa 1986, I.W. PAX.
- Pisma świętego Jana Ewangelisty: Ewangelia. Listy. Apokalipsa*, Warszawa 1978, I.W. PAX.
- Przekłady biblijne z języka hebrajskiego. Cztery poematy (Kaznodzieja, Hiob, Treny Jeremiasza, Pieśń nad pieśniami)*, w: idem, *Dzieła wybrane*, Warszawa 1984, I.W. PAX.
- Przekłady biblijne z języka hebrajskiego. Psalterz, wstęp T. Merton*, w: idem, *Dzieła wybrane*, Warszawa 1983, I.W. PAX.
- W. Shakespeare, *Antoniusz i Kleopatra*, Warszawa 1958, PIW.
- W. Shakespeare, *Hamlet, król wicz duński*, Warszawa 1952, PIW.
- W. Shakespeare, *Król Henryk IV*, Warszawa 1962, PIW.
- W. Shakespeare, *Król Ryszard III*, Warszawa 1952, PIW.
- W. Shakespeare, *Kupiec wenecki*, Warszawa 1953, PIW.
- Święty Łukasz Ewangelista, Dzieje apostołskie*, Warszawa 1984, I.W. PAX.

LITERATURA PRZEDMIOTOWA

- Roman Brandstaetter – pisarz związany z Tarnowem. Przewodnik bibliograficzny, oprac. B. Sawczyk, Miejska Biblioteka Publiczna im. Juliusza Słowackiego w Tarnowie, Tarnów 1995.
- Roman Brandstaetter. Poradnik bibliograficzny, oprac. U. Bzdawka, B. Paszkowska, konsult. T. Naganowski, Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Poznaniu, Poznań 1989.
- M. Babraj OP, *Dziękujemy Bogu, że był z nami*, „W drodze” 1988, nr 3–4, s. 23–24.
- M. Babraj OP, *Życia nie zmarnowałeś*, „W drodze” 1988, nr 3–4, s. 4–6.
- Biblia na stole*. Z Romanem Brandstaetterem rozmawia Teresa Krzemień, „Kultura” 1980, nr 42, s. 3–4.
- R. Brandstaetter, *Jak pisałem „Jezusa z Nazarethu”*, „Tygodnik Powszechny” 1973, nr 51/52, s. 6–7.
- Roman Brandstaetter. Rozmowy z pisarzami, „Kierunki” 1978, nr 52/53, s. 1, 7. Rozmawiał J. Szczawiński.
- K. Brończyk, *Brandstaettera poszukiwanie*, „Kierunki” 1961, nr 8, s. 3.
- R. Brzezińska, *Brandstaettera droga pod górę*, „Kierunki” 1986, nr 1, s. 10–11.
- R. Brzezińska, *Znalazł siebie w Piśmie Świętym*, „Przewodnik Katolicki” 1987, nr 51–52, s. 10, 12.
- B. Buszko-Nowak, *Biblii literackie czytanie*, „Argumenty” 1976, nr 3, s. 11.
- P. Bystrzycki, *Siedem światel Romana Brandstaettera*, „W drodze” 1986, nr 1–2, s. 19–21.
- Do Itaki... Rozmowy z Romanem Brandstaetterem*, „Życie i Myśl” 1990, nr 3–4, s. 45–55. Rozmawiała R. Brzezińska.
- Z. Dolecki, *Słowo, prawda, człowiek*, „Kierunki” 1967, nr 9, s. 7.
- F. Fornalczyk, *W sferze jednego z najpiękniejszych mitów*, „Nurt” 1975, nr 10, s. 15.
- J. Godlewska, *Brandstaettera dramaty wędrowania*, „Dialog” 1983, nr 11, s. 114–118.
- J. Góra OP, *Gość wiecznego domu. O Romanie Brandstaetterze*, Poznań 1990, W drodze.
- J. Góra OP, *Romowa z żoną pisarza*, „Tygodnik Powszechny” 1981, nr 6, s. 1–2.
- J. Grzegorzcyk, *Optymistyczny pesymista czyli mini-traktat o smutkach, radościach i niekonsekwencji*, „W drodze” 1986, nr 1–2, s. 8–18.
- J. Grzegorzcyk, *„Wystarczy mi jedno życie”*, „W drodze” 1988, nr 3–4, s. 36–41.
- J. Grzegorzcyk, *Epoka, która była Rajem... Z Romanem Brandstaetterem rozmawiając o „Jezusie z Nazarethu”*, „W drodze” 1983, nr 6, s. 7–27.

- Jan Paweł II, Telegram adresowany do J.E. Arcybiskupa Jerzego Stroby, Metropolity Poznańskiego, w związku ze śmiercią Romana Brandstaettera, „W drodze” 1988, nr 3–4, s. 18.
- M. Jasińska-Wojtkowska, *Powieść o Jezusie i Jego środowisku*, „Więź” 1974, nr 6, s. 45–59.
- Z. Jasińska, *Religijne wątki w dramaturgii Romana Brandstaettera*, w: *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, Towarzystwo Naukowe KUL.
- Z. Jasińska, *Roman Brandstaetter (W 40-lecie twórczości)*, „Tygodnik Powszechny” 1967, nr 12, s. 4.
- Z. Jasińska, *Szlakami ziemi świętej*, „Tygodnik Powszechny” 1961, nr 13, s. 5.
- B. Kaźmierczak, *Jak w greckim teatrze...*, „Ekran” 1960, nr 43, s. 14.
- M. Kossowska, *Jezus z Nazarethu – Kim on jest?*, „Novum” 1975, nr 10, s. 79–102.
- Książka Romana Brandstaettera o Jezusie Chrystusie*, „Tygodnik Powszechny” 1967, nr 31, s. 4 [autorzy: J. Hannelowa, J. Susuł, J. M. Szymusiak].
- T. Kubikowski, *Brandstaetter czyli ład*, „Dialog” 1988, nr 3, s. 113–116.
- T. Kudliński, *Roman Brandstaetter*, „Scena” 1972, nr 4, s. 22–24.
- T. Kudliński, *Podwójny jubilat*, „Życie i Myśl” 1967, nr 7/8, s. 171–183.
- A. Łaszowski, *„Jezus z Nazarethu” Romana Brandstaettera*, „W drodze” 1974, nr 9, s. 84–94.
- B. Mamoń, *Świat poezji teatralnej czyli o dramatach Brandstaettera*, „Tygodnik Powszechny” 1954, nr 44, s. 5–6. 11.
- I. Maślińska, *Moralista nieobecny w teatrze*, „Ład” 1987, nr 20, s. 7.
- Moja podróż sentymentalna. Rozmowy z Romanem Brandstaetterem (1)*, „Życie i Myśl” 1898, nr 7–8, s. 68–78. Rozmawiała R. Brzezińska.
- D. Morisson, *Spotkanie*, „W drodze” 1988, nr 3–4, s. 27–28.
- Na skrzyżowaniu dwóch kultur. Rozmowa z Romanem Brandstaetterem*, „Nowe Książki” 1981, nr 21, s. 4–11. Rozmawiał A. Bernat.
- E. Naganowski, *Romano*, „Tygodnik Powszechny” 1988, nr 40, s. 8.
- T. Naganowski, *Brandstaetter nieznany*, „Przegląd Powszechny” 1985, nr 11, s. 310–311.
- T. Naganowski, *Brandstaetter w Ossolineum*, „Ze skarbca kultury” 1986, z. 41, s. 153–171.
- T. Naganowski, *Roman Brandstaetter (1906–1987)*, „Przewodnik Katolicki” 1987, nr 51–52, s. 6–7.
- W. Nowicki, *„Moim więc jesteś”*, „Przewodnik Katolicki” 1987, nr 51–52, s. 11, 13.
- A. Piotrowski, *Modlitwy Everymana*, „Kierunki” 1960, nr 1, s. 9.
- W. J. Podgórski, *Brandstaetter*, „Nowe Książki” 1988, nr 12, s. 77–78.
- Ks. J. K. Pytel, *Po imieniu ciebie wezwałem, moim więc jesteś*. Homilia podczas Mszy św. za duszę śp. Romana Brandstaettera, „W drodze” 1988, nr 3–4, s. 20–22.

- R. B. (R. Brzezińska), *W osiemdziesiątą rocznicę urodzin Romana Brandstaettera*, „Życie i Myśl” 1986, nr 5–6, s. 123–124.
- A. Rogalski, *W sferze sacrum*, „Życie i Myśl” 1986, nr 5–6, s. 125–126.
- Cz. Ryszka, *Romana Brandstaettera wyznanie wiary w Biblię*, w: idem, *Milczący obecny i inne szkice o pisarzach katolickich*, Katowice 1984, Księgarnia św. Jacka.
- A. Siemianowski, *Pan Roman*, „Więź” 1988, nr 1, s. 48–50.
- H. Sławińska, *Refleksje nad „Kręgiem biblijnym”*, „Życie i Myśl” 1976, nr 6, s. 124–128.
- H. Sławińska, *Świat biblijny Romana Brandstaettera*, „Kierunki” 1985, nr 23, s. 11.
- S. Stabryła, *Inspiracje antyczne w liryce Romana Brandstaettera*, „Meander” 1976, nr 5/6, s. 211–225.
- S. Stabryła, *Mit grecki w dramatach Romana Brandstaettera*, „Meander” 1968, nr 10, s. 408–424.
- S. Sterna-Wachowiak, *Smak Dobrej Księgi. O twórczości Romana Brandstaettera*, „Kresy” 1991, nr 8, s. 80–90.
- S. Sterna-Wachowiak, *Śpiewak wieczności (Myśli o twórczości Romana Brandstaettera)*, „Przewodnik Katolicki” 1987, nr 51–52, s. 7, 12–13.
- Ks. abp J. Stroba, *Dotarł do światła. Słowo przed Mszą św. żałobną za duszę św. Romana Brandstaettera*, „W drodze” 1988, nr 3–4, s. 19–20.
- T. Swat, *„Jezus z Nazarethu” w świetle korespondencji Romana Brandstaettera*, „Kierunki” 1988, nr 6, s. 10–11.
- Teatr szkołą obyczajów. Pisarstwo działaniem etycznym. Rozmowa z Romanem Brandstaetterem*, „Kierunki” 1970, nr 51–52, s. 3. Rozmawiał J. Szczyпка.
- Z. Umiński, *Krąg biblijny*, „Kierunki” 1977, nr 43, s. 6.
- E. Wysińska, *O dramaturgii Brandstaettera*, „Dialog” 1964, nr 7, s. 98–102.
- T. Żychiewicz, *Odnaleziony dom*, „Tygodnik Powszechny” 1976, nr 2, s. 1, 7.
- T. Żychiewicz, *Rabbi Roman Brandstaetter*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 41, s. 1–2.

Jerzy Zawieyski

LITERATURA PODMIOTOWA

DRAMAT

- Dramaty (Rozdroże miłości, Mąż doskonały, Dzień sądu, Pieśń o nadziei, Rzeka niedoli, Miecz obosieczny, Każdy)*, Poznań 1957, Pallottinum.
- Dramaty, tom 1 (Dyktator Faust, Idziemy do wujka, Gdy płoną lasy..., Pożegnanie z Salomeą, Maski Marii Dominiki)*, opracowali i wstępem opatrzyli J. Z. Brudnicki i B. Wit, w: idem, *Dzieła*, Warszawa 1985, I.W. PAX.
- Dramaty, tom 2 (Masław, Rycerze świętego Graala, Ślepa ulica, Portret Łukasza albo Achilles Chróścik, Wysoka ściana, Ocalenie Jakuba, Lai znaczy jaśmin)*, opracował B. Wit, w: ibidem.
- Dramaty, tom 3 (Sokrates, Lament Orestesa, Niezwyciężony Herakles, Tyrteusz)*, opracował B. Wit, postłowie I. Sławińska, w: idem, *Dzieła*, Warszawa 1986, I.W. PAX.
- Dramaty, tom 4 (Mąż doskonały, Dzień sądu, Pieśń o nadziei, Rzeka niedoli, Miecz obosieczny, Każdy)*, opracowała O. Sieradzka, w: idem, *Dzieła*, Warszawa 1987, I.W. PAX.
- Dramaty współczesne (Powrót Przelęckiego, Miłość Anny, Ocalenie Jakuba, Wysoka ściana, Maski Marii Dominiki, Wicher z pustyni, Ziemia nie jest jedyna, Pożegnanie z Salomeą, Lai znaczy jaśmin)*, Warszawa 1962, PIW.
- Epilog dramatu „Gdy płoną lasy”, „Więź”* 1973, nr 2, s. 12–21.
- Mąż doskonały*, Kielce 1948, Księgarnia „Jedność”.
- Trzy linie równoległe, „Dialog”* 1977, nr 5, s. 5–23.

PROZA

- Brzegiem cienia. Kartki z dziennika*, Kraków 1960, Znak.
- Dobrze, że byli*, Warszawa 1974, Znak.
- Droga do domu*, Warszawa 1946, Wydawnictwo E. Kuthana.
- Droga katechumena*, wyb. J. Smosarski, S. Trębaczkiwicz, Kraków 1971, Znak.
- Kartki z dziennika 1955–1969*, wybór, wstęp i opracowanie J. Z. Brudnicki, B. Wit, w: idem, *Dzieła*, Warszawa 1983, I.W. PAX.
- Konrad nie chce zejść ze sceny*, Warszawa 1979, Czytelnik.
- Korzenie*, Warszawa 1969, Czytelnik.
- Noc Huberta*, Warszawa 1946, Czytelnik.
- Notatnik liryczny*, Warszawa 1956, Czytelnik.

- O teatrze. Z dziennika 1962–1969, „Pamiętnik Teatralny” 1980, nr 1, s. 3–50.
 Owoc czasu swego, Poznań 1957, Pallottinum.
 Pokój głębi, Poznań 1956, Pallottinum.
 Pomiedzy plewą i mianą, Warszawa 1971, Czytelnik.
 Próby ognia i czasu. Kartki z dziennika lektury, Poznań 1958, Pallottinum.
 Romans z ojczyzną, Warszawa 1963, Czytelnik.
 W alei bezpożytecznych rozmyślań, Warszawa 1965, PIW.
 Wawrzyny i cyprysy, Warszawa 1966, Czytelnik.

LITERATURA PRZEDMIOTOWA

- Amicus (L. Jabłonkówna), *Maski Marii Dominiki*, „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 51, s. 6.
 Z. Bieńkowski, *Notatnik Jerzego Zawieyskiego*, „Twórczość” 1957, nr 2, s. 133–135.
 M. Bieszczadowski, *Wśród trzech ścian ostateczności (na marginesie dramatu Jerzego Zawieyskiego „Wysoka ściana”)*, „Kierunki” 1956, r 14, s. 7.
 S. Błaut, *W górę i w głąb*, „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 26, s. 6.
 J. Błoński, *Nie napisany pamiętnik*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 22, s. 1–2.
 T. Breza, *Sztuka z drabiną*, „Odrodzenie” 1947, nr 46, s. 8.
 Z. Broncel, *Polskie echa kongresu Pen-Clubu*, „Życie Literackie” 1956, nr 39, s. 10.
 J. Z. Brudnicki, *Gdy płoną lasy*, „Poezja” 1980, nr 11, s. 103–108.
 J. Z. Brudnicki, *Jerzy Zawieyski*, Warszawa 1985, PIW.
 J. Z. Brudnicki, *Przemienić teatr w misterium*, „Kierunki” 1981, nr 49, s. 9.
 T. Burek, *Mysząc dzisiaj o Jerzym Zawieyskim*, „Więź” 1979, nr 10, s. 7–11.
 J. Ronard Bujarski, *Jerzy Zawieyski – aktor, dramaturg, człowiek*, w: idem, *Narodziny zaczarowanej doróżki. Szkice do portretów*, Kraków 1989, Krajowa Agencja Wydawnicza.
 K. Chochlińska, *„Sokrates” w Teatrze Słowackiego*, „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 41, s. 4.
Czterdziestolecie, „Kierunki” 1966, nr 48, s. 2.
Czterdziestolecie twórczości Jerzego Zawieyskiego, „Życie Literackie” 1966, nr 49, s. 3.
Dramat religijny XX wieku (Stenogram dyskusji odbytej w redakcji „Dialogu” dn. 21.02.1958 z udziałem J. Błońskiego, M. Czerwińskiego, K. Puzyny, I. Sławińskiej, J. Turowicza), „Dialog” 1958, nr 6, s. 95–105.
Dziesiąta rocznica śmierci Jerzego Zawieyskiego, „Tygodnik Powszechny” 1979, nr 25, s. 1.
 W. Filler, *Pryncypał, Bobek i nuda*, „Teatr” 1974, nr 2, s. 21–22.

- S. Frankiewicz, *W stronę ludzi*, „Więź” 1978, nr 6, s. 52–69.
- J. P. Gawlik, *W kręgu pozorów*, „Życie Literackie” 1956, nr 29, s. 10.
- K. Głogowski, *Drgnęło?*, „Kierunki” 1983, nr 41, s. 11.
- A. Gołubiew, *Pożegnanie z Jerzym*, „Tygodnik Powszechny” 1969, nr 26, s. 1–2.
- Z. Greń, *Aktor. Poezja. Dramat*, „Życie Literackie” 1957, nr 39, s. 4.
- J. Hennelowa, *Zawieyski nie może się bronić*, „Tygodnik Powszechny” 1984, nr 26, s. 4, 6.
- Z. Herbert, *Rozmowa z Jerzym Zawieyskim*, „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 15, s. 4–5.
- Z. Irzyk, *Na tropach przeszłości*, „Kierunki” 1967, nr 10, s. 8.
- L. Jabłonkówna, *Dobrze, że byli*, „Tygodnik Powszechny” 1975, nr 2, s. 1–2.
- L. Jabłonkówna, *O Jerzym Zawieyskim*, „Teatr” 1970, nr 4, s. 22–23.
- L. Jabłonkówna, *Ziemia nie jest jedyna*, „Tygodnik Powszechny” 1984, nr 28, s. 6.
- Z. Jasińska, *O bankructwie i nadziei*, „Tygodnik Powszechny” 1968, nr 1, s. 3.
- Z. Jasińska, *Sposób życia najtrudniejszy*, „Tygodnik Powszechny” 1974, nr 4, s. 6.
- Z. Jasińska, *Wysoka cena wolności*, „Więź” 1974, nr 4, s. 150–152.
- A. Karasińska, *O warsztacie pisarskim Jerzego Zawieyskiego*, „Znak” 1976, nr 10, s. 1426–1430.
- W. Karpiński, *Powaga i żarliwość*, „Tygodnik Powszechny” 1972, nr 12, s. 3, 7.
- A. T. Kijowski, *Nad Zawieyskim czyli podróż poślubna*, „Dialog” 1977, nr 5, s. 109–112.
- Kisiel (S. Kisielewski), *Teatr, kina, szafy, automaty, prasa*, „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 30, s. 8.
- A. W. Kral, *Zawieyski*, „Przegląd Kulturalny” 1963, nr 13, s. 4.
- J. Krzysztoń, *Pożegnanie Jerzego Zawieyskiego*, „Więź” 1969, nr 7/8, s. 8–12.
- T. Kudliński, *Zawieyski znów na scenie*, „Kierunki” 1956, nr 9, s. 1.
- D. Kulesza, *Stanowisko Zawieyskiego w sporze o literaturę katolicką*, „Ruch Literacki” 1997, z. 6, s. 843–863.
- D. Kulesza, *Tragizm i chrześcijaństwo*, „Wiadomości Kościelne Archidiecezji w Białymstoku” 1990, nr 4, s. 71–77.
- l.j. (Leonia Jabłonkówna), *Idziemy do wujka*, „Teatr” 1968, nr 1, s. 16.
- J. Łukasiewicz, *Trzy romantyzmy*, „Więź” 1970, nr 4, s. 126–132.
- Z. Machwitz, *Realizacja mitu antycznego w „Lamencie Orestesa” Jerzego Zawieyskiego*, *Prace Polonistyczne*, seria XVII (1961), Łódź 1961, Ossolineum.
- J. Majcherek, *Zawieyski?*, „Dialog” 1983, nr 9, s. 134–139. (Odpowiedzią na ten tekst jest list A. Mazierskiego opublikowany w „Dialogu” – 1984, nr 4, s. 173–174).

- H. Malewska, *W spalonej ziemi Uz*, „Tygodnik Powszechny” 1969, nr 26, s. 1.
- Z. Małyrcz, *Wspomnienie o Jerzym Zawieyskim*, „Więź” 1979, nr 10, s. 3–6.
- B. Mamoń, *Pisał zawsze „siebie”*, „Tygodnik Powszechny” 1969, nr 26, s. 2.
- A. Mazierski, *„Nowy człowiek, którego zrodził ból”. O dramaturgii religijnej Jerzego Zawieyskiego*, w: *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, Towarzystwo Naukowe KUL.
- T. Mazowiecki, *Pożegnanie Jerzego Zawieyskiego*, „Więź” 1969, nr 7/8, s. 6–7.
- T. Mazowiecki, *Świadectwo i uwikłanie*, „Tygodnik Powszechny” 1984, nr 26, s. 4.
- T. Mazowiecki, *Znak czasu: dyskusja o zmierzchu „literatury katolickiej”*, „Więź” 1972, nr 4, s. 89–94.
- J. Michałowska, *Pomiędzy wiernością i zdradą*, „Tygodnik Powszechny” 1972, nr 8, s. 3.
- M. Morstin-Górska, *Wspomnienie o Przyjacielu*, „Tygodnik Powszechny” 1970, nr 25, s. 1.
- Nad grobem Jerzego Zawieyskiego* (fragmenty przemówień J. Iwaszkiewicza, J. Parandowskiego i K. Łubieńskiego nad mogiłą Zmarłego w Laszkach), „Tygodnik Powszechny” 1969, nr 27, s. 6.
- J. Narbutt, *Idziemy do wujka*, „Więź” 1968, nr 5, s. 135–138.
- W. Natanson, *Dramaty współczesne Zawieyskiego*, „Twórczość” 1963, nr 4, s. 75–78.
- Z. Nosowski, *Wierzę, że chodzi w tym bałaganie o Polskę... Jerzy Zawieyski jako polityk w świetle dziennika*, „Więź” 1986, nr 7/8, s. 123–136.
- B. Ostromecki, *„Dobrze, że byli...”*, „Więź” 1974, nr 7/8, s. 216–220.
- Z. Pędziński, *Dramaturgia Jerzego Zawieyskiego*, „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 44, s. 5.
- Pogrzeb Jerzego Zawieyskiego*, „Tygodnik Powszechny” 1969, nr 26, s. 2.
- T. Różewicz, *„Kiedy myślę o Jerzym Zawieyskim...”*, „Odra” 1984, nr 5, s. 81–83.
- A. Rudnicki, *Przemówienie nie wygłoszone*, „Tygodnik Powszechny” 1981, nr 33, s. 8.
- Cz. Ryszka, *Jerzy Zawieyski – milczący obecny*, w: idem, *Milczący obecny i inne szkice o pisarzach katolickich*, Katowice 1984, Księgarnia św. Jacka.
- Silvester (s. Teresa Landy), *Pokój głębi*, „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 39, s. 3.
- S. Skwarczyńska, *Dramat Jerzego Zawieyskiego*, „Znak” 1949, nr 17 [3], s. 200–225.
- M. Sprusiński, *Inny Zawieyski*, „Życie Literackie” 1966, nr 24, s. 5.
- S. Stabryła, *Antyk w dramacie historycznym (W dwudziestoleciu PRL)*, „Meander” 1965, nr 7–8, s. 289–308.
- S. Stomma, *Granice polityki narodowej*, „Tygodnik Powszechny” 1972, nr 9, s. 1, 7.

- S. Stomma, *Wspomnienie o przyjacielu*, „Tygodnik Powszechny” 1969, nr 26, s. 1.
- J. Susuł, *Czytając „Korzenie”*, „Tygodnik Powszechny” 1969, nr 51/52, s. 2.
- J. Szczypka, *Lekcja goryczy*, „Kierunki” 1966, nr 14, s. 12.
- R. Szydłowski, *Wolałbym co innego*, „Trybuna Ludu” 1973, nr 352, s. 8.
- S. Treugutt, *Kto winien?*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 16, s. 10.
- S. Treugutt, *O Jerzym Zawieyskim kilka myśli sprzecznych*, „Więź” 1972, nr 9, s. 23–27.
- Umarł Jerzy Zawieyski*, „Tygodnik Powszechny” 1969, nr 26, s. 1.
- T. Walas, *Jerzy Zawieyski. Zdziwienie i niepokój (Poczet pisarzy Trzydziestolecia)*, „Literatura” 1974, nr 19, s. 3.
- J. Wegner, *Wskrzeszanie tradycji*, „Więź” 1972, nr 4, s. 125–129.
- B. Wojnar, *Nie wolno nam o nim zapomnieć*, „Tygodnik Powszechny” 1971, nr 40, s. 7.
- J. Zabłocki, *Pożegnanie Jerzego Zawieyskiego*, „Więź” 1969, nr 7/8, s. 8.
- A. Zarzycki, *Sąd nad Wrześniem*, „Za wolność i lud” 1983, nr 41, s. 1, 8.
- S. Zieliński, *Dziewięć dzwoneków loretańskich*, „Nowe Książki” 1963, nr 1, s. 17–20.
- J. Ziomek, *Jerzego Zawieyskiego Księgi Hioba*, w: idem, *Wizerunki polskich pisarzy katolickich. Szkice i polemiki*, Poznań 1963, Wydawnictwo Poznańskie.
- Sz. Żaryn, *Bez poezji*, „Ład” 1983, nr 40, s. 6.

LITERATURA PODMIOTOWA – OGÓLNA

- Ajschylos, Sofokles, Eurypides, *Antologia tragedii greckiej*, przeł. S. Srebrny, K. Morawski, J. Łanowski, wybór i opracowanie S. Stabryła, Kraków 1975, Wydawnictwo Literackie.
- J. Andrzejewski, *Nikt*, Warszawa 1987, PIW.
- Arystofanes, *Żaby*, przeł. A. Sandauer, w: idem, *Komedie wybrane*, wybór, wstęp, opracowanie R. Turasiewicz, Kraków 1977, Wydawnictwo Literackie.
- P. Claudel, *Księga Krzysztofa Kolumba*, przeł. J. Rogoziński, „Dialog” 1968, nr 12, s. 27–53.
- P. Claudel, *Punkt przecięcia*, przeł. J. Rogoziński, „Dialog” 1962, nr 7, s. 36–81.
- P. Claudel, *Twardy chleb*, przeł. J. Winczakiewicz, „Dialog” 1992, nr 10, s. 68–101.
- P. Claudel, *Zamiana*, przeł. J. Iwaszkiewicz, „Dialog” 1980, nr 12, s. 40–74.

- T. S. Eliot, *Wybór dramatów*, przeł. J. S. Sito, A. Przedpeńska-Trzeciakowska, O. A. Wojtasiewicz, posłowie M. Sprusiński, Kraków 1982, Wydawnictwo Literackie.
- Eurypides, *Medea*, przełożył i opracował B. Butrymowicz, Brody (b.r.), nakładem i drukiem księgarni Feliksa Westa.
- Eurypides, *Medea*, oprac. F. Smolka, Lwów 1912.
- Eurypides, *Tragedie (Alkestis, Medea, Hippolytos, Trojanki, Ijon)*, przełożył i opracował J. Łanowski, Warszawa 1967, PIW.
- Eurypides, *Tragedye (!) (Alcestys, Andromache, Bachantki, Fenicyanki, Hekabe, Medea)*, przeł. Z. Węclewski, Poznań 1881, cz. 1, nakładem Biblioteki Kórnickiej.
- Eurypides, *Tragedye (!) niewieście. Alkestis, Medea, Fedra (Hippolitos), Hekabe, Ifigenia w Aulidzie, Ifigenia w Tauryi*, przeł. J. Kasprowicz, wstęp T. Sinki, Kraków 1918, t. 1, Nakładem Akademii Umiejętności.
- Homer, *Dzieła*, tom 1, *Iliada*, przeł. F. K. Dmochowski, oprac. T. Kubiak, Warszawa 1990, PIW.
- Homer, *Odyseja*, przeł. J. Parandowski, Warszawa 1965, Czytelnik.
- Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, oprac. T. Sinko, Wrocław 1953, Ossolineum, BN.
- Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, wstęp Z. Abramowiczówna, oprac. J. Łanowski, Wrocław 1992, Ossolineum, BN.
- J. Kasprowicz, *Przekłady (Alkestis, Medea)*, Kraków 1931, t. 5, wydał W. Meisch.
- Księża Hioba*, przeł. Cz. Miłosz, wstęp ks. J. Sadzik, od wydawcy I. Sławińska, Lublin 1981, Redakcja Wydawnictw KUL.
- F. Mauriac, *Życie Jezusa (W co ja wierzę)*, przeł. Z. Milewska, *Życie Jezusa*, przeł. J. Kossakowska), Warszawa 1965, I.W. PAX.
- Ovidius Publius Naso, *Heroidy*, przekład, wstęp, komentarz i przypisy W. Markowska, Kraków 1986, Wydawnictwo Literackie.
- Ovidius Publius Naso, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamieńska, S. Stabryła, oprac. S. Stabryła, Wrocław 1995, Ossolineum, BN.
- Ovidius Publius Naso, *Przemiany*, wybór tekstu i przekład A. Kamieńska, Warszawa 1969, Nasza Księgarnia.
- T. Różewicz, *Teatr*, wstęp J. Kelera, Kraków 1988, t. 1–2, Wydawnictwo Literackie.
- W. Szekspir, *Tragedie (Troilus i Kresyda, Koriolan, Tytus Andronikus, Romeo i Julia, Tymon Ateńczyk, Juliusz Cezar, Makbet)*, przeł. L. Ulrich, J. Paszkowski, t. 1, w: idem, *Dzieła dramatyczne*, oprac. S. Helsztyński, R. Jabłkowska, A. Staniewska, Warszawa 1963, PIW.
- S. Wyspiański, *Achilleis, Powrót Odysa*, oprac. J. Nowakowski, Kraków 1984, Ossolineum, BN.

LITERATURA PRZEDMIOTOWA – OGÓLNA

DRUKI ZWARTE

- A. Appia, *Dzieło sztuki żywej i inne prace*, przeł. J. Hera, L. Kossobudzki, H. Szymańska, wybór i noty J. Hera, wstęp J. Kosiński, Warszawa 1974, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, przekład i wstęp J. Błoński, noty J. Błoński i K. Puzyna, Warszawa 1978, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1989, Ossolineum, BN.
- Św. Augustyn, *Wyznania*, przełożył, opatrzył posłowiem i kalendarium Z. Kubiak, Warszawa 1987, I.W. PAX.
- M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, PIW.
- W. Bąk, *Szkice*, Warszawa 1960, I.W. PAX.
- J. Brach-Czaina, *Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej*, Wrocław 1975, Ossolineum.
- K. Braun, *Przestrzeń teatralna*, Warszawa 1982, PWN.
- K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, Wydawnictwo Dolnośląskie.
- P. Brook, *Pusta przestrzeń*, przeł. W. Kalinowski, wstęp Z. Hübner, noty M. Semil, Warszawa 1981, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Ks. K. Bukowski, *Biblia a literatura polska. Antologia*, Poznań 1988, Pallottinum.
- S. Burkot, *Proza powojenna 1945–1987*, Warszawa 1991, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- S. Burkot, *Tadeusz Różewicz*, Warszawa 1987, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- J. Ciechanowicz, *Medea i czereśnie. Rozmowy o starożytności*, Warszawa 1994, Oficyna Wydawnicza Volumen i Wydawnictwo Krag.
- P. Claudel, *Dziennik 1904–1955*, wybór, przekład i wstęp J. Rogoziński, Warszawa 1977, I.W. PAX.
- P. Claudel, *Możliwości teatru*, przeł. M. Skibniewska, wybór i wstęp I. Sławińska, noty M. Uchańska, Warszawa 1971, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- E. G. Craig, *O sztuce teatru*, przeł. M. Skibniewska, wstęp i noty Z. Hübner, Warszawa 1985, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Daniel-Rops, *Dzieje Chrystusa*, przeł. Z. Starowieyska-Morstinowa, Warszawa 1987, I.W. PAX.
- Ks. E. Dąbrowski, *Problemat Chrystusa we współczesnej literaturze katolickiej*, Poznań 1950, Pallottinum.

- S. Dąbrowski, *Vox humana. Biblia w liryce Tadeusza Nowaka. Studia i szkice*, Lublin 1993, Towarzystwo Naukowe KUL.
- S. Dąbrowski, *Wiersz, rozbiór, rozumienie. Studia, szkice, recenzje*, Gdańsk 1983, Wydawnictwo Morskie.
- Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski, opracowanie przekładu, przypisy, skorowidz I. Krońska, wstęp K. Leśniak, Warszawa 1982, PWN.
- Dramat i teatr sakralny. Materiały z sympozjum zorganizowanego przez katedrę dramatu i teatru oraz zakład badań nad literaturą religijną*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, W. Sulisz, M. B. Stykova, Lublin 1988, Redakcja Wydawnictw KUL.
- T. Drewnowski, *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Warszawa 1990, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1: *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, przeł. S. Tokarski, Warszawa 1988, I.W. PAX.
- M. Eliade, *Religia, literatura i komunizm. Dziennik emigranta*, przeł. A. Zagajewski, Londyn 1990, Puls.
- M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, wybór i wstęp M. Czerwiński, Warszawa 1993, PIW.
- M. Eliade, *Zapowiedź równonocy. Pamiętniki 1907–1937*, przekład, przypisy, posłowie I. Kania, Kraków 1989, Wydawnictwo Literackie.
- T. S. Eliot, *Szkice krytyczne*, wybór, przekład, wstęp M. Niemojowska, Warszawa 1972, PIW.
- T. S. Eliot, *Szkice literackie*, redakcja, wybór, wstęp, przypisy W. Chwalewik, przeł. H. Pręczkowska, M. Żurowski, W. Chwalewik, Warszawa 1963, I.W. PAX.
- Encyklopedia katolicka*, red. P. Hemperek, M. Krąpiec, L. Bieńkowski, W. Granat, F. Gryglewicz, S. Kamiński, R. Łukaszyk, J. Misiurek, K. Stawecka, A. Stępień, Z. Sułowski, J. Szlag, A. Weiss, Lublin 1973–1989, t. 1–5, Towarzystwo Naukowe KUL.
- L. Eustachiewicz, *Dramaturgia współczesna 1945–1980*, Warszawa 1985, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- M. Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, Warszawa 1991, Niezależna Oficyna Wydawnicza.
- Filozofia współczesna*, red. Z. Kuderowicz, Warszawa 1990, t. 1–2, Wiedza Powszechna.
- D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wybór ilustracji i komentarz T. Łozińska, Warszawa 1990, I.W. PAX.
- J. Gajda, *Sofiści*, Warszawa 1989, Wiedza Powszechna.
- Sz. Gąssowski, *Współcześni dramatopisarze polscy 1945–1975. 37 sylwetek*, Warszawa 1979, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- S. Gębala, *Teatr Różewicza*, Wrocław 1978, Ossolineum.

- T. R. Glover, *Świat starożytny*, przeł. S. Przeworski, Warszawa (b.r.), Nakładem Wydawnictwa „Biblioteki Wiedzy” Trzaska, Evert, Michalski.
- K. Górski, *Francois Mauriac. Studjum (!) literackie*, Poznań 1935, Księgarnia św. Wojciecha.
- R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, wstęp A. Krawczuk, Warszawa 1982, PIW.
- R. Graves, R. Patai, *Mity hebrajskie. Księga Rodzaju*, przeł. R. Gromacka, Warszawa 1993, Wydawnictwo Cyklady.
- Z. Greń, *Teatr zamknięty*, Kraków–Wrocław 1984, Wydawnictwo Literackie.
- P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przeł. J. Łanowski, M. Bronarska, B. Górski, A. Nikliborc, J. Sachse, O. Szarska, redakcja naukowa J. Łanowski, Wrocław 1990, Ossolineum.
- N. G. L. Hammond, *Dzieje Grecji*, przeł. A. Świderkówna, Warszawa 1973, PIW.
- J. Iwaszkiewicz, *Teatralia*, Warszawa 1983, Czytelnik.
- I. Kant, *Krytyka władzy sądowniczej*, przekład, przedmowa, przypisy J. Gałęcki, tłumaczenie przejrzał A. Landman, Warszawa 1986, PWN.
- Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 1994, Pallottinum.
- S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przełożył i wstępem opatrzył J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1981, PWN.
- S. Kierkegaard, *Okruchy filozoficzne. Chwila*, przełożył i wstępem opatrzył K. Toeplitz, Warszawa 1988, PWN.
- A. T. Kijowski, *Chwył teatralny. Zarys instrumentalnej teorii teatru*, Kraków 1982, Wydawnictwo Literackie.
- H. D. F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański, Bydgoszcz 1997, Wydawnictwo Homini.
- J. Kłoczowski, L. Mullerowa, J. Skarbek, *Zarys dziejów Kościoła katolickiego w Polsce*, Kraków 1986, Znak.
- J. Kott, *Zjadanie bogów. Szkice o tragedii greckiej*, Kraków 1986, Wydawnictwo Literackie.
- T. Kudliński, *Rodowód polskiego teatru*, Warszawa 1972, I.W. PAX.
- K. Kumaniecki, *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1969, PWN.
- O. H. Langkammer OFM, *Słownik biblijny*, Katowice 1990, Księgarnia św. Jacka.
- G. Lanson, P. Tuffrau, *Historia literatury francuskiej w zarysie*, Warszawa 1971, PWN.
- M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. bp K. Romaniuk, Poznań 1989, Pallottinum.
- Z. Majchrowski, *„Poezja jak otwarta rana” (Czytając Różewicza)*, Warszawa 1993, PIW.

- J. Maritain, *Pisma filozoficzne*, przeł. J. Fenrychowa, Kraków 1988, Znak.
- J. Maritain, *Religia i kultura*, przekład autoryzowany H. Wężyk-Widawska, Poznań 1937, Naczelny Instytut Akcji Katolickiej.
- J. Maritain, *Sztuka i mądrość*, przeł. K. i K. Górcy, Poznań–Warszawa–Wilno–Lublin (b.r.), Księgarnia św. Wojciecha.
- J. Maritain, *Trzej reformatorzy. Luter, Descartes, Rousseau*, autoryzowany przekład z języka francuskiego z przedmową ks. K. Michalskiego, Warszawa (b.r.), Verbum.
- H. Markiewicz, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, PWN.
- R. Matuszewski, *Literatura polska 1939–1991*, Warszawa 1995, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- F. Mauriac, *Bóg i złoty cielec*, przeł. J. Nałęcz, Warszawa 1958, I.W. PAX.
- F. Mauriac, *Cierpienia i szczęście chrześcijanina (Cierpienia grzesznika, Szczęście chrześcijanina, Jeszcze o szczęściu)*, przeł. H. Jezierski, Warszawa 1958, I.W. PAX.
- F. Mauriac, *Listy 1904–1969*, zebrała i opracowała C. Mauriac, przeł. Z. Milewska, wstęp do wydania polskiego A. Milecki, Warszawa 1989, I.W. PAX.
- F. Mauriac, *Pamiętnik życia wewnętrznego*, przeł. J. Nałęcz, Warszawa 1964, I.W. PAX.
- Z. Mitosek, *Teorie badań literackich. Przegląd historyczny*, Warszawa 1983, PWN.
- L. H. Morstin, *Moje przygody teatralne*, Warszawa 1961, Czytelnik.
- E. Mounier, *Chrześcijaństwo i pojęcie postępu*, przeł. A. Bukowski, K. Dembińska, E. Krasnowolska, wstęp J. Zabłocki, Warszawa 1968, Znak.
- E. Mounier, *Wprowadzenie do egzystencjalizmów oraz wybór innych prac*, przeł. A. Bukowski, E. Krasnowolska, wybór i opracowanie J. Zabłocki, Kraków 1964, Znak.
- F. Nietzsche, *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907, Wydawnictwo Jakóba(!) Mortkowicza.
- H. Nussbaum, *Przewodnik judaistyczny obejmujący kurs literatury i religii*, Warszawa 1893, Druk S. Orgelbranda i Synów.
- J. Parandowski, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Warszawa 1979, Czytelnik.
- B. Pascal, *Mysli*, przeł. T. Żeleński (Boy), w układzie J. Chevaliera, przygotował do druku M. Tazbir, Warszawa 1989, I.W. PAX.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań–Warszawa 1980, Pallottinum, Biblia Tysiąclecia.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, przeł. W.O. J. Wujek S.J., tekst poprawili oraz wstępami i krótkim komentarzem opatrzyli: ks. S. Styś S.J. (*Stary Testament*), ks. W. Lohn S.J. (*Nowy Testament*), Lublin 1985, Wydawnictwo Kurii Biskupiej za zgodą Wydawnictwa Apostolstwa Modlitwy.

- Popularny dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska i M. B. Stykowa, Lublin 1990, Towarzystwo Naukowe KUL.
- Problemy teorii literatury*, seria 2, prace z lat 1965–1974, wybór H. Markiewicz, Wrocław 1987, Ossolineum.
- Proza polska w kręgu religijnych inspiracji*, red. M. Jasińska-Wojtkowska, K. Dybciak, Lublin 1993, Towarzystwo Naukowe KUL.
- Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, Ossolineum.
- Raport o stanie wiary*. Z Ks. Kardynałem Josephem Ratzingerem rozmawia Vittorio Messori, przeł. Z. Oryszyn i ks. J. Chrapek CSMA, Warszawa–Struga 1986, Wydawnictwo Michalineum.
- D. Ratajczak, *Przestrzeń w dramacie i dramat w przestrzeni teatru*, Poznań 1985, Wydawnictwo Naukowe UAM w Poznaniu.
- J. de Romilly, *Tragedia grecka*, przeł. I. Sławińska, Warszawa 1994, PWN.
- K. Rosner, *Hermeneutyka jako krytyka kultury*. Heidegger, Gadamer, Ricoeur, Warszawa 1991, PIW.
- Sacrum i sztuka*. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Sekcję Historii Sztuki KUL, oprac. N. Cieślińska, Kraków 1989, Znak.
- Sacrum w literaturze*, red. J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Lublin 1983, Towarzystwo Naukowe KUL. Dedykowane Janowi Pawłowi II.
- J. Salij, *Rozmowy ze świętym Augustynem*, Poznań 1985, W drodze.
- S. Sawicki, *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*, Warszawa 1981, PWN.
- F. W. J. Schelling, *Filozofia sztuki. O stosunku sztuk plastycznych do przyrody. Bruno, czyli o boskiej i naturalnej zasadzie rzeczy rozmowa*, przekład, przypisy, wstęp K. Krzemieniowa, tłumaczenie przejrzał Z. Kudero-wicz, Warszawa 1983, PWN.
- A. Schopenhauer, *Erystyka czyli sztuka prowadzenia sporów*, przeł. B. i L. Konorscy, wstęp T. Kotarbiński, Kraków–Wrocław 1984, Wydawnictwo Literackie.
- T. Sinko, *Antyk w literaturze polskiej: prace komparatystyczne*, wybór i opracowanie T. Bieńkowski, wstęp S. Stabryła, Warszawa 1988, PWN.
- T. Sinko, *Hellada i Roma w Polsce. Przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, Lwów 1933, Państwowe Wydawnictwo Księgarni Szkolnych.
- T. Sinko, *Literatura grecka. Literatura klasyczna (w. V-IV przed Chr.)*, Kraków 1932, t. I, cz. 2, Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności.
- S. Skwarczyńska, *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953, I.W. PAX.
- I. Sławińska, *Moja gorzka europejska ojczyzna. Wybór studiów*, oprac. O. Sieradzka, Warszawa 1988, I.W. PAX.
- I. Sławińska, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988, PWN.
- I. Sławińska, *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971, Wydawnictwo Literackie.

- I. Sławińska, *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*, Warszawa 1990, PWN.
- Słownik grecko-polski*, red. Z. Abramowiczówna, Warszawa 1958–1965, t. 1–4, PWN.
- Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, Warszawa 1978–81, t. 1–3, PWN.
- Słownik-Konkordancja osób Nowego Testamentu*, oprac. P. Cz. Bosak OP, Poznań 1991, W drodze.
- F. Smolka, *O zaginionej tragedji Owidyusza(!) pod tytułem „Medea”. Dysertacja (!) doktorska*, Lwów 1906.
- S. Srebrny, *Teatr grecki i polski*, wybór i opracowanie Sz. Gąssowski, wstęp J. Łanowski, Warszawa 1984, PWN.
- S. Stabryła, *Antyk we współczesnej literaturze polskiej*, Kraków 1980, Ossolineum, Wydawnictwo PAN.
- S. Stabryła, *Roma i Hellada w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975*, Kraków 1983, Wydawnictwo Literackie.
- Z. Starowieyska-Morstinowa, *Kalejdoskop literacki*, Warszawa 1955, Wydawnictwo PAX.
- J. L. Styan, *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, przeł. M. Sugiera, wstęp J. Błoński, Wrocław 1995, Ossolineum.
- P. Surer, *Współczesny teatr francuski. Inscenizatorzy i dramatopisarze*, przeł. K. A. Jeżewski, Warszawa 1973, PIW.
- Ks. J. Szymik, *W poszukiwaniu teologicznej głębi literatury. Literatura piękna jako locus theologicus*, Katowice 1994, Księgarnia św. Jacka.
- W. Tarnawski, *Pisarze chrześcijańskiej rozpaczy. Mauriac, Green, Bernanos*, Londyn 1977, Oficyna Poetów i Malarzy.
- W. Tatarkiewicz, *Estetyka starożytna*, w: idem, *Historia estetyki*, Warszawa 1988, Wydawnictwo Arkady.
- W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, Warszawa 1990, t. 1–3, PWN.
- T. Terlecki, *Krytyka personalistyczna. Egzystencjalizm chrześcijański*, wstęp K. Dybciak, Warszawa 1987, Znak.
- To, co Boskie, to, co ludzkie. Materiały z sesji „Poezja religijna, metafizyczna, czy...?”*, pod red. R. Pyzałki, Wrocław 1996, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
- Św. Tomasz z Akwinu, *Dzieła wybrane*, przeł. i oprac. J. Salij OP, Poznań 1984, W drodze.
- J. Turowicz, *O socjalistycznym realizmie i politycznym katolicyzmie. Na marginesie szczecińskiego zjazdu literatów*, „Tygodnik Powszechny” 1949, nr 7, s. 2.
- H. Vogler, *Różewicz*, Warszawa 1969, Agencja Autorska i Dom Książki.
- S. Witkowski, *Tragedja (!) grecka*, Lwów 1930, t. 2, Nakład i własność K. S. Jakubowskiego.
- E. Wysińska, *Premiery i wydarzenia*, Warszawa 1977, PIW.

- Z. Zarębianka, *Świadectwo słowa. Rzecz o twórczości Anny Kamieńskiej*, Kraków 1993, Wydawnictwo M.
- Z. Zarębianka, *Zakorzenia Anny Kamieńskiej*, Kraków 1997, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS.
- T. Zieliński, *Grecja niepodległa*, Warszawa 1933, Wydawnictwo J. Mortkowicza.
- T. Zieliński i S. Srebrny, *Literatura starożytnej Grecji epoki niepodległości. Zarys ogólny*, oprac. T. Zieliński, Warszawa–Kraków 1923, część pierwsza, Wydawnictwo J. Mortkowicza.



152247

N6

152 277