

*Dramat polski / Reaktywacja. Antologia
wstępów historycznoliterackich I,*
Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich
PAN, Warszawa 2020, s. 226–256



DRAMAT POLSKI
REAKTYWACJA

Teatr odwagi

Dramaturgia

Romana Brandstaettera

Tamara Trojanowska

DOI 10.18318/978-83-66448-71-1.8

Wstęp do tomu:

Roman Brandstaetter

Dzień gniewu. Dramaty

Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN

Warszawa 2015

„Poetyka wyrasta z etyki
Jak winnica z czerwonej ziemi”

Roman Brandstaetter, *Ars poetica*

Roman Brandstaetter jest pisarzem niszowym. I to pomimo dużego grona wielbicieli, wartościowych konferencji, prac dyplomowych i publikacji naukowych poświęconych jego twórczości. Nie był, nie jest i prawdopodobnie nie będzie pisarzem mainstreamu, choć za życia otrzymywał dowody zarówno oficjalnego uznania, jak i szczerego podziwu czytelników¹, a i obecnie jego utwory są wydawane². W PRL-u, z oczywistych, ideologicznych względów, nie pomagała Brandstaetterowi etykieta pisarza religijnego, z którą całkowicie się identyfikował. Nie pomaga i dzisiaj. Stereotypowe wyobrażenia o tak motywowanym pisarstwie, szczególnie gdy dotyczą dramaturgii, często wypychają je na margines publicznego dyskursu, zawężają zainteresowanie nim do wydawnictw i odbiorców wrażliwych na ten wymiar kultury. Na losy twórczości Brandstaettera wpływają jednak nie tylko nowoczesne resentymenty, które celnie podsumowuje Leszek Kołakowski: „w wykształconych lub półwykształconych klasach naszych społeczeństw być chrześcijaninem to wstyd – nawet nie dlatego, że chrześcijaństwo nie cieszy się intelektualnym szacunkiem, lecz dlatego, że jest to moralnie śmieszne”³. Mają swój udział w tych losach także rzeczywiste trudności z recepcją tego wielogatunkowego dzieła. Pisarz bowiem stawia czytelnikom wysokie wymagania. Nie wynikają one bynajmniej z hermetyczności jego myśli. Brandstaetter

1. Zob. J. Góra, *Gość wiecznego domu*, Poznań: W drodze, 1990, s. 58–67.

2. Utwory Brandstaettera za życia autora publikowane były przez PAX, teraz wydają je: W drodze oraz Wydawnictwo M.

3. L. Kołakowski, *Jezus ośmieszony. Esej apologetyczny i sceptyczny*, tłum. i posłowie J.A. Kłoczowski, Kraków: Znak, 2014, s. 24.

wyraża się jasno, pisze piękną, literacką polszczyzną i zaprasza czytelnika do swojego świata. Tyle że świat ten tworzą rozważania wynikające z nietypowych przeżyć duchowych i dramatycznych życiowych decyzji, z którymi czytelnik nie często się spotyka; z lektur, do których rzadko sięga; z języka, który zakłada dekodowanie swoich znaczeń w bogatych kulturowych intertekstach.

Brandstaetter opisywany jest zwykle jako człowiek pogranicza, a tymczasem sam był niepowtarzalnym, indywidualnym pograniczem tradycji, języków, kultur i religii. Wielokrotny i osobny (biograficznie i twórczo), nie mieści się w żadnej jednoznacznej definicji tożsamości, mimo dbałości, może aż nazbyt pieczołowitej, o jednolitość swojego obrazu. Wnuk tarnowskiego rabina i hebrajskiego prozaika, Mordechaja Dawida Brandstaettera, od dziecka intensywnie obcował z tradycją żydowską. Biblię czytał jednak w „dwumowie” – polskiej hebrajszczyźnie i hebrajskiej polszczyźnie, jak sam mówi w najczęściej cytowanym wierszu *Biblio, ojczyzno moja*, który stał się nieomal hasłem wywoławczym opowieści o pisarzu. Polszczyzna, za sprawą matki, uczył się z Biblii Jakuba Wujka. Od swojego dziadka otrzymał w spadku przykazanie na życie: „Będziesz Biblię nieustannie czytał – powiedział do mnie. – Będziesz ją kochał więcej niż rodziców... Więcej niż mnie... Nigdy się z nią nie rozstaniesz... A gdy zestarzejesz się, dojdiesz do przekonania, że wszystkie książki, jakie przeczytałeś w życiu, są nieudolnym komentarzem do tej jedynej Księgi...”⁴. Testament ten Brandstaetter wypełniał nie tylko wobec lektury książek, ale także wobec ich tworzenia. Pisał bowiem wielopoziomowe komentarze do Pisma – te, które nas interesują, przybrały formę dramatu.

Klasyczne liceum, studia polonistyczne i filozoficzne na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorat i podróże zagraniczne (Paryż, Turcja, Grecja, Palestyna) świetnie przygotowały Brandstaettera do aktywnego udziału w życiu intelektualnym Polski międzywojennej. Był przykładem człowieka nazywanego po wojnie „przedwojennym inteligentem”, a więc członkiem nie tylko pewnej warstwy społecznej, ale także pewnego etosu zachowania (maniery), pracy (rzetelność, uczciwość) i myślenia (swoboda). Spełniał się wówczas głównie jako poeta, cięty polemista, z czasem też zaangażowany w politykę tożsamościową (jak powiedzieliśmy dzisiaj) publicysta syjonista, pamflecista oraz

4. R. Brandstaetter, *Krag biblijny*, Warszawa: PAX, s. 10.

literaturoznawca. W każdej z tych ról głęboko powiązany z tradycjami polskiej literatury⁵. Dzięki wyjazdowi do Wilna, a potem z poślubioną tam Tamarą Karren do Palestyny, ocalał z Zagłady. W ziemi swoich przodków ponownie spotyka Chrystusa. Ponownie, bowiem znał go już dobrze jako Człowieka, „Męża Bożego”, z częstej przedwojennej lektury Nowego Testamentu i wcześniejszej wizyty w Palestynie w 1935 roku. O ponownym Spotkaniu będzie jednak pisał wielką literą. Dokonało się ono za pośrednictwem gazetowej reprodukcji rzeźby Innocenza da Palermo z kościoła San Damiano w Asyżu. Wielokrotnie cytowane świadectwo warte jest przypomnienia, także ze względu na swoją oszczędną dramaturgię:

Spojrzałem na reprodukcję. Wyobrażała Chrystusa w chwilę po Jego śmierci. Z pół rozchylonych warg uszedł ostatni oddech. Kolczasta korona spoczywała na Jego głowie jak gniazdo uwite z cierni. Miał oczy zamknięte, ale widział. Głowa jego wprawdzie opadła bezsilnie ku prawemu ramieniu, ale na twarzy malowało się skupione zasluchanie we wszystko, co się wokół działo. Ten martwy Chrystus żył. Pomyślałem: Bóg. I włożywszy reprodukcję do teczki, wyszedłem⁶.

Epifania? Brandstaetter, polski Żyd, uznaje „Nowy Testament za całkowite wypełnienie Obietnicy Pańskiej zawartej w Starym Testamencie”⁷ i w 1946 roku przyjmuje chrzest w Rzymie. Wraca do powojennej, stalinowskiej Polski, ale także na cmentarzysko popiołów, by w tej ponurej rzeczywistości pisać o osobistej relacji z wcielonym Bogiem. Trudno doprawdy o bardziej graniczny status inności w dwudziestowiecznej Europie.

O ile mógłby on uczynić Brandstaettera ciekawym przedmiotem badań dla fetyszyzującej inność ponowoczesnej humanistyki, o tyle jego jednoznaczne zamieszkanie w Słowie, w pewnym modelu europejskiej cywilizacji, która swoich źródeł upatruje we współlistnieniu tradycji żydowsko-chrześcijańskiej z kulturą grecko-lacińską, sytuuje go w samym środku odrzuconego przez ponowoczesność dyskursu. Sam wielokrotnie Inny, jako twórca pozostaje

5. Na wiele dekad przed rozkwitem podobnych badań w Polsce pisze na przykład o przenikaniu się językowego i światopoglądowego żywiołu polsko-żydowskiego w polskiej literaturze.

6. R. Brandstaetter, *Krąg biblijny*, dz. cyt., s. 90.

7. Cyt. za J. Góra, *Gość wiecznego domu*, dz. cyt., s. 45.

w paradygmacie uniwersalnie rozumianej kultury – wspólnoty cywilizacyjnej Europy. O znaczeniu, jakie dla Brandstaettera miał centralny tekst tej wspólnoty – Biblia – nikogo nie trzeba przekonywać. Koncentruje się na nim większość opracowań jego twórczości. Brandstaetterowskie „zamieszkanie w Biblii”, jak określiła relację pisarza do Pisma Świętego Anna Świderkówna, odczytywanie własnych losów w boskich losach świata oraz postrzeganie języka sztuki na kształt i podobieństwo Pisma sprawia, że pisarz bezdyskusyjnie opowiada się za zbiorem „metafizycznych przeświadczeń, wedle których istnieje określone, w pełni obecne źródło sensu (logos), podporządkowujące sobie i wyznaczające wszystkie pochodne znaczenia, określone jako wtórne i zależne”, jak użytecznie przybliżył sens logocentryzmu Michał Markowski⁸. Opowiada się więc za tym, co detronizują filozoficzne i teoretyczne idee i doktryny kilku ostatnich dziesięcioleci, uznając je za źródło nieuprawnionej „świadomości totalizującej”, wykluczenia i opresji inności czy, mówiąc językiem Derridy, „subordynowania”, nie wspominając wielu innych nieszczęść. Rozbrat myślenia Brandstaettera ze współczesną posthumanistyką, zainteresowaną rzeczami i zwierzętami raczej niż człowiekiem, dotyczy też, rzecz jasna, personalistycznego rozumienia przez pisarza ludzkiego podmiotu.

Podobnie rozchodzi się Brandstaetter z głównymi tendencjami nowoczesnego teatru i dramatu – od modernistycznych i wczesnowawangardowych eksperymentów z osłabianiem znaczenia słowa, przez osobistą walkę z nim Antonina Artauda i tych, których zainspirował ekstremalną potencjalnością swoich idei (i doświadczeń), do neawangardy lat sześćdziesiątych i wyczerpywania się całej tej formacji w teatrze postdramatycznym w totalnej wojnie wydanej sensowi. Są one częścią trwałych przewartościowań naszych sposobów widzenia, rozumienia i wyrażania współczesnego świata. Może więc nie powinno dziwić, że w płodnej twórczości Brandstaettera dramaty, z ich literackością, specyficznym, często biblijnie inspirowanym, wysokim, nieraz patetycznym, poetyckim stylem oraz drażniącą deklaratywnością, historycznymi stylizacjami, precyzyjną, najczęściej symetryczną konstrukcją, bogatymi intertekstami, a także aspiracjami do ujawniania złożonych mechanizmów świata, ciężiej znoszą próbę czasu niż poezja i proza.

8. A. Burzyńska
i M.P. Markowski,
*Teorie literatury XX
wieku*, Kraków: Znak,
2006, s. 363.

To paradoksalne, jako że do czasu pojawienia się głównych dzieł prozatorskich, szczególnie wybitnej tetralogii *Jeżus z Nazaretu* (1967–1973) i autobiograficznego komentarza do niej – *Kreęu biblijnego* (1975), które niezmiennie znajdują wiernych (nomen omen) czytelników, Brandstaetter znany był głównie jako poeta-dramaturg, częsty w polskiej i europejskiej tradycji przykład poety piszącego dla teatru. Troskliwie wybierał formę dramatyczną dla swoich dzieł, ufając – z perspektywy czasu wydaje się, że chyba jednak zbyt optymistycznie – współczesnej nośności najróżniej łączonych ze sobą historycznych gatunków – od tragedii antycznej, średniowiecznego misterium, staropolskiej komedii, religijnego oratorium do historycznego i wreszcie realistycznego, ibsenowskiego dramatu. Poetyka jego twórczości związana jest przede wszystkim, choć nie wyłącznie, z popularnym w pierwszej połowie XX wieku dramatem poetyckim. Blisko spowinowaony z dramatem symbolicznym przełomu wieków, znanym głównie z twórczości Maurice’a Maeterlincka, a w Polsce Stanisława Wyspiańskiego, dramat poetycki znalazł swoich najznamienszych dwudziestowiecznych twórców w artystach tej miary co Paul Claudel, T.S. Eliot, Jean Giraudoux, Federico García Lorca czy W.B. Yeats. W Polsce zyskał świetność w twórczości tak różnorodnych pisarzy jak Bolesław Leśmian, Karol Hubert Rożnowski, Tadeusz Gajcy, Anna Świrszczyńska, Zbigniew Herbert, Tymoteusz Karpowicz, Jerzy Szaniawski czy Jerzy Zawieyski⁹.

Sztuki Romana Brandstaettera dzieła z przywołanym przez te nazwiska wielokształtnym dramatem poetyckim jego najważniejsze, choć nie w każdym przypadku w pełni i tak samo realizowane, cechy i konkretyzują je na swój własny sposób. Otwierają się na transcendencję, by jednocześnie badać głębokie, wewnętrzne przemiany ludzkiej wolności i sumienia. Towarzyszą swoim bohaterom na drodze do tego, co nadprzyrodzone, i w tym, co doczesne. Zaczynają dramaty w czasie wiecznym i historycznym. Akceptują wieloprzejawowość i tajemniczość świata, a zarazem upatrują w Słowie jego odwieczną, choć niezgłębianą mądrość. Poetycką metaforą i oniryczną poetyką ewokują wieloznaczne sceniczne obrazy,

9. Bibliografia polskich prac dotyczących dramatu poetyckiego jest obszerna. Zob.

I. Sławińska, *Ku definicji dramatu poetyckiego w: Odczytywanie dramatu*, Warszawa: PWN, 1988; K. Latawiec, *Dramat poetycki po 1956 roku: Jarosław M. Rymkiewicz, Stanisław Grochowiak, Tymoteusz Karpowicz*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2007.

by je ukonkretnić w teatralnej materii. Przywołują intensywne poetycko, ale zarazem obrazowo konkretne biblijne i liturgiczne wzorce stylistyczne oraz sekwencje wydarzeń, a także powołują i uwznioślają rzeczywistość sceniczną słowem odświętnym (i świętym – sprawczym), ale nie stronią od ironii.

Dramaty Brandstaettera, choć miały i światowe prapremiery, szybko (i często na całe dekady) zapadały w teatralną niepamięć¹⁰. A ta, jak wynika z bogatej korespondencji pisarza, była dla niego szczególnie bolesna. Zawdzięczał ją niewątpliwie komunistycznej cenzurze, ale także zmieniającej się gwałtownie od lat sześćdziesiątych estetyce teatru i jego intensywnym poszukiwaniom nowych źródeł sacrum. Paradoksalnie, jeśli pamiętać, że dramaturg jako jeden z niewielu nie wpisał się w obowiązujący dyktat socrealizmu, najgorętszym teatralnie okresem dla Brandstaettera były lata pięćdziesiąte. Jego dramaty cieszyły się wówczas znaczną popularnością i zarówno przed odwilżą, jak i zaraz po niej miały po kilka realizacji scenicznych rocznie. W końcówce lat sześćdziesiątych teatralna obecność Brandstaettera wyraźnie słabnie, by powrócić w ciekawych inscenizacjach kilku dramatów w popularnym w owym czasie Teatrze Telewizji, a w następnych dekadach odnaleźć miejsce, naturalne tak dla poetyckiego, jak i intymnego dramatu historycznego, w realizacjach radiowych, które sięgnęły także po adaptacje jego prozy¹¹. To ona, a konkretnie opowieść *Ja jestem Żyd z „Wesela”*, stała się niewątpliwie najpopularniejszym materiałem teatralnym Brandstaettera w ostatnich latach. Zaadaptowana na scenę, doczekała się dziewięciu realizacji, spektaklu radiowego (1983) i telewizyjnego (w adaptacji i reżyserii Tadeusza Malaka, 1993). Ostatnio dwie sztuki Brandstaettera (*Dzień gniewu* i *Milczenie*) szczęśliwie trafiły do antologii dramatu polskiego. Wznowiono też wybór jego dramatów¹². Ich pełna reaktywacja

10. Przykładem prapremiera *Teatru świętego Franciszka* w Teatrze Polskim w Adelajdzie w 1973 roku oraz *Dnia gniewu* w wiedeńskim Burgtheater w 1965 roku. Polskiej prapremiery pierwsza sztuka się nie doczekała, a ostatnia czekała na nią 23 lata.

11. Na przykład *Ludzie z martwej winnicy* (1983), *Cisza* (1986), *Odys płaczący* (1987), *Noce narodowe* (1998), *Upadek kamiennego domu* (2000) i *Milczenie* (2008). Radiową realizację fragmentów *Jezusa z Nazaretu* (wraz z tekstami poetyckimi) wyemitowano w kwietniu 1990 roku.

12. *Stwarzanie światów. Antologia współczesnego dramatu polskiego*, oprac. B. Urbankowski, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1995; *Antologia dramatu polskiego, 1945–2005*, wybór i opracowanie J. Kłossowicz, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2007. W 2005 roku wybór dramatów ukazał się w Wydawnictwie M w Krakowie.

w głównym krwiobiegu teatralnym wydaje się jednak mało prawdopodobna.

Pytania o potencjalne owoce ponownej lektury tych sztuk wywołują pewien niepokój. Niech pozostanie z nami; zignorowanie go wyświadczyłoby dramaturgii Brandstaettera niedźwiedzią przysługę. Niepokój ten ma dwa źródła. Jedno z nich to niewspółmierność, głównie historycznej dziś, wartości zaprojektowanej przez Brandstaettera estetyki teatru, choć nadal można w niej znaleźć atrakcyjne rozwiązania, i filozoficznie ważkiej propozycji tej dramaturgii. Poprzez swój nienaganny porządek i uniwersalizujące aspiracje estetyka ta skazuje na wygnanie to, co się w niej nie mieści – cały irracjonalny chaos bezsensu, a więc to, co od dłuższego już czasu trwa w miłosnym uścisku ze współczesnym teatrem. Z drugiej strony porządek ten pozwala sformułować istotne odpowiedzi na pytania o sens życia i cierpienia, dobro i zło, relację sacrum i profanum. Drugie źródło to rozbudzone lekturą podejrzenie, że za współczesnym upłynnieniem czy rozproszeniem świata, za kramysem (i wynikającym z niego rzekomo finalnym rozpadem) formy dramatycznej i bezsensu mowy wieje demoniczna pustka, w którą tak skutecznie zaglądał na przykład Gombrowicz i z którą mierzy się także na swój sposób Brandstaetter. Być może współczesna humanistyka, w jej wielorakich wariantach (nowej humanistyki, posthumanistyki czy biohumanistyki), jest bardziej bezradna wobec wyobrazonego przez siebie świata, niż jesteśmy gotowi przyznać? Wskazywałyby na to obsesje i natręctwa jej refleksji nad historią, pamięcią, ciałem, językiem i tożsamością, a także – co nie dziwi – etyką. Może człowiek nie uczynił jeszcze ostatniego gestu swojego niegdysiejszego człowieczeństwa, a słowo nie powiedziało ostatniego słowa? A jeśli tak, to może warto zaufać pisarzowi i zgodnie z zaproponowaną przez niego receptą czytać to, co się w tej dramaturgii powtarza, jako zaproszenie do czytania między wierszami, zwracając uwagę „zarówno na to, co autor [...] ujawnia, jak i na to, co pragnie przed czytelnikiem ukryć”, gdyż jak sam nas przekonuje: „Dopiero to u j a w n i o n e i t o u k r y t e stanowią razem o wartości dzieła”¹³.

Twórczość Brandstaettera jest nieodwołalnie związana z jego biografią. Ten trop wielokrotnie podsuwa sam autor, a podążają nim także badacze jego dzieła. Pozostaje on i dla nas ważnym, choć niejedynym punktem odniesienia. Ważnym,

13. R. Brandstaetter, *O sztuce czytania*, w: *Przypadki mojego życia*, Poznań: W drodze, 1992, s.94.

bowiem w wielu dramatach autor przepracowuje literacko własne, opisane gdzie indziej doświadczenia. Horyzont tego przepracowania oraz jego język wyznacza jednak nie życie, ale Księga, nie sama rzeczywistość, ale transcendencja, nie mimetyzm, ale poetycka wyobraźnia. Biblia i sztuka są więc ze sobą ściśle powiązane jako filary (i filtry) zarówno myślenia, jak i wyrazu. Oferują spotkanie zarówno z wyjątkowością indywidualnego przeżycia, jak i z jego uogólnieniem. Z czasem spełnionym i wiecznym. Obydwe są dla pisarza sposobem na ominięcie pułapek nieciekawej terażniejszości, w której przyszło mu tworzyć, gwałtów cenzury i doraźnych manewrów władzy. Biblia wywarła wpływ na jego duchową, kulturową i językową wrażliwość oraz zdeklarowane przekonanie o etycznej powinności tworzenia, sztuka natomiast przekonywała o koniecznej dla swojego istnienia wolności wyobraźni, wyzwalającej ją od prymatu instrumentalnego rozumu i pragmatyzmu codzienności. Wolność tę Brandstaetter często uosabia w figurze artysty, który szuka drogi do samego siebie, pytając o sens życia i tworzenia, i poddaje się wewnętrznemu imperatywowi: przecucia, tęsknoty, wiary i sumienia. Na scenie podlegającego bezustannym wyborom, dramatycznego istnienia człowieka artysta (ale i święty, szczególnie ucieleśnienie artysty) często daje świadectwo niewystarczalności doświadczanej na co dzień rzeczywistości, choćby najbardziej atrakcyjnej. W takim projekcie wolności tkwi jednak zawsze potencjał ośmieszenia. Dramaty Brandstaettera wiele mówią – także nam – o odwadze takiej śmieszności. Rozgrywają również starcie apokaliptycznych sił dobra i zła w konkretnej, historycznej, bardzo ludzkiej próbie wyzwolenia.

Niniejszy wybór dramatów opiera się na wspomnianych już, głęboko i płodnie uwewnętrznionych przez pisarza, tradycjach kultury europejskiej: biblijnej (hebrajsko-chrześcijańskiej) i antycznej (grecko-łacińskiej). Ich rdzeniem są pytania o relację jednostki, sztuki i rzeczywistości. Stąd decyzja o zamieszczeniu tu wczesnego *Powrotu syna marnotrawnego* (1943–1945), właściwego debiutu dramaturgicznego pisarza¹⁴, w którym ewangeliczna przypowieść przybiera kształt teatralno-malarskich poszukiwań źródeł

14. Poprzedziły ten dramat sztuki pisane w Jerozolimie (1940–1944): *Kupiec warszawski*, *Victory*, *Chirurg i Golem*, *Ludzie nocy*, *Doktor Semmelweis*.

i sensu tworzenia. Z kolei *Cud w teatrze* (1948, znany z poprzednich wydań jako *Teatr świętego Franciszka*, a tu tytułowany zgodnie z ostatnią redakcją autora) uzupełnia „krąg biblijny” równie ważnym dla Brandstaettera „kręgiem franciszkańskim”¹⁵, konfrontując nas z pod wieloma względami ryzykownym, ale egzystencjalnie płodnym pomysłem hierofanii na scenie (świata i teatru). Na drugim brzegu tradycji zjawiają się dwie paradygmatyczne dla kultury europejskiej mityczne postacie: Odys (*Odys płaczący*, 1956) i Medea (*Medea*, 1959). Obydwoje opuszczają mit, by świadczyć o konsekwencjach swoich przeciwstawnych wizji świata i tworzenia. Na skraju tych tradycji stoi dwóch niedoścignionych klerków: Jezus i Sokrates¹⁶. Traumatyczny dwudziesty wiek, wiek „intelektualnego organizowania politycznych nienawiści”, nasze bolesne „zanurzenie w czasie”¹⁷, nie pozostawił Brandstaettera obojętnego na ciężkie próby, jakim poddany został ten etos. Stąd wybór dwóch tekstów, *Dnia gniewu* (1962) i *Milczenia* (1956), w których człowiek pod ciśnieniem historycznego czasu mierzy się z jego totalitarnym, nieludzkim konkretem wobec niezmiennego horyzontu sumienia. W *Dniu gniewu* ściera się z rzeczywistością, w której najpłodniejsza nawet „wyobraźnia pisarzy i artystów skapitulowała przed wyobraźnią zbrodniarzy”¹⁸. Nie w twórczej wyobraźni szuka więc Brandstaetter języka wyrazu, ale raczej w zapowiadanej przez proroków, apokaliptycznej perspektywie chrześcijaństwa. W *Milczeniu* zaś bada języki sumienia w rzadko przez siebie pożytkowanej tradycyjnej poetyce realistycznego dramatu rodzinnego, wymagające szczególnej precyzji wyrazu raczej niż wolności wyobraźni. W obydwu sztukach wybór poetyki jest konsekwencją etyki – zobowiązania wobec poruszanego tematu.

15. Tak Brandstaetter zatytułował zbiór swoich tekstów biblijno-franciszkańskich: *Krąg biblijny i franciszkański*, Warszawa: PAX, 1981.

16. Wiele łączy powojennego pisarza z postawą klerka. Na ile wynikała ona z jego osobowości i losów, a w jakim stopniu była mechanizmem obronnym przed prymitywną rzeczywistością, a w przypadku wyboru form i języka jego pisarstwa – obroną przed ingerencjami cenzury, pozostaje sprawą otwartą.

17. J. Benda, *Zdrada klerków*, przeł. M.J. Mosakowski, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014, s. 121, 164.

18. R. Brandstaetter, *Krąg biblijny*, dz. cyt., s.72.

Projekty sztuki

Nasz tom otwiera *Powrót syna marnotrawnego*, niewątpliwie najbardziej znana, choć rzadko wystawiana, sztuka Brandstaettera¹⁹. Pisana w przełomowych dla pisarza latach 1943–1945, jest ubranym w niderlandzki kostium zaproszeniem do jerozolimskiego świata, w którym autor otworzył nowy, powojenny etap życia²⁰. Dramaturg buduje pozornie tylko prostą analogię pomiędzy trzema losami: tytułowego syna z Łukaszowej przypowieści, historycznego malarza Rembrandta Harmenszoon van Rijna (1606–1669) i własnym, choć ten ostatni zakodował w dramacie wielokrotnie²¹. Już samym tytułem i ramowymi scenami niedzielnego czytania jednej z najpiękniejszych Chrystusowych opowieści o Bogu w kalwińskiej rodzinie malarza autor jednoznacznie zakotwicza indywidualne losy postaci w odwiecznych losach świata. Rysując sylwetkę twórcy najbardziej znanego malarzkiego ujęcia przypowieści, łączy biblijny szlak interpretacyjny, wielokrotnie eksploatowany przez komentatorów, z właściwym tematem dramatu, jakim jest refleksja o źródłach wolności i sensie tworzenia.

Brandstaetter rozpina dojrzałe życie bohatera pomiędzy jego wyjazdem z rodzinnego domu w Lejdzie do Amsterdamu w 1631 roku i przedśmiertnym, onirycznym powrotem do niego po trzydziestu ośmiu latach. Symetryczną, epicką i moralitetową strukturę tej drogi nasycy zarówno liryzmem, jak drapieżnością. Społecznemu i finansowemu awansowi utalentowanego parweniusza odpowiada także sam upadek. Oddalaniu się od wolności tworzenia w świat społecznych i materialnych zależności odpowiada dojrzewanie do szaleństwa wiary i nowej sztuki, która zaspokajania gustów, wzbudzania salonowego zachwyty i utylitarne merkantylizmu ma wnieść się do poziomu misterium świadectwa i świadectwa misterium. Najkrócej mówiąc, ma realizować wewnętrzną prawdę przeżycia artysty i służyć wartościom uniwersalnym, przejawiającym się w konkretnym, a nie samemu konkretowi, który,

19. Nieporównywalnie popularniejsze w Polsce (biorąc pod uwagę realizacje w teatrze, telewizji i radiu) były *Upadek kamiennego domu* (1950), *Król i aktor* (1952), *Kopernik* (1953) czy *Zmierzczeni demonów* (1964).

20. Znamienne dla Brandstaettera jest objęcie milczeniem, pozostawienie za sobą, łącznie z zacieraniem śladów, przedwojennego okresu życia.

21. Brandstaetter umieszczał swoje przemyślenia o kresie życia Rembrandta w kontekście własnych wojennych przeżyć w Wilnie.

uwikłany w interesowność świata, przemija. Dramat dotyka więc zasadniczej relacji między tym, co społeczne, i tym, co indywidualne, zewnętrzne i wewnętrzne, ogólne i partykularne, i opowiada się za prymatem wewnętrznego, a nie zewnętrznego przymusu.

Metaforą tej drogi jest w dramacie światło. Egocentrycznemu zachwytowi nad odbitym, zmysłowym światłem materii Brandstaetter przeciwstawia zanurzenie się Rembrandta w duchową, bolesną prawdę światła wewnętrznego. Jest w tym manifeście artystycznym także ładunek etyczny i polityczny, o którym warto pamiętać zarówno w kontekście czasu powstania dramatu, jak i naszej współczesności.

Centralna dla dramatu dynamika relacji artysty i zbiorowości znajduje w nim wyraziste, konkretne jak biblijna hebrajszczyzna, a niekiedy groteskowo przejawskrawione teatralne ekwiwalenty. Uruchamiają one wielopoziomową grę znaczeń i oferują ciekawy stylistycznie potencjał inscenizacyjny. Przywołane przez dramaturga rodzajowe malarstwo Rembrandta, czy to w scenie pochlebnej dyskusji amsterdamskiej socjety o *Lekcji anatomii doktora Tulpa*, czy w krytycznych opiniach tej elity oraz awanturze wokół płótna *Wymarsz strzelców kpt. Fransa Banninga Cocqa*, definiuje przeciwległe bieguny wyborów artysty względem społecznych nacisków i ujawnia mechanizmy funkcjonowania tych ostatnich. Wyznacza także cenę wolności wyobraźni i koniecznej graniczności artysty względem świata. Finansowe kłopoty Rembrandta, choć diagnozują ekonomiczne zależności sztuki od społecznego mecenatu oraz degenerowanie się instynktu posiadania, są jedynie konsekwencją tej ceny. „Wprawdzie artysta jest synem swojej epoki, ale biada mu, jeśli zarazem jest jej wychowankiem lub nawet jej ulubieńcem”²², przestrzegał wiek później Schiller. Decyzje Brandstaetterowskiego Rembrandta wydają się antycypować to ostrzeżenie.

Dramaturg uteatralnia przełomowe etapy drogi swojego bohatera współczesnymi środkami. W scenie bezwzględnej rodzinnej pogardy (*Samson wśród Filistynów*) odwieczające Rembrandtów rodzeństwo Saskii przypomina mechaniczny teatr lalek; spożywany wspólnie obfity i suto zakrapiany winem posiłek groteskowo rezonuje z przepychem barokowych biesiad skrzyżowanych z niepokojącą

22. F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, w: „*Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*” i inne rozprawy, przeł. I. Krońska, J. Prokopiuk, Warszawa: Czytelnik, 1972, s. 72.

martwą naturą tego okresu, a zainscenizowane przez Rembrandta ostateczne upokorzenie gości wiedzie do udosłownienia metafory „spsienia się” w zamian za klejnoty. Z kolei w scenie przygotowań do malowania *Autoportretu z Saskią* (znanego także jako *Syn marnotrawny w tawernie*), barwne *tableau vivant* przeistacza się we wstrząsające, choć proste w środkach wyrazu widzenie ze zmarłą matką, dzięki której, podobnie jak później w rzeczywistym lustrze, Rembrandt zobaczy swoją prawdziwą, niepoważną i pustą twarz.

Zasadnicze, nierozłączne w filozofii Brandstaettera pytania, jakie stawia jego dramat, brzmią: dokąd zmierzam i kim jestem? Figurami tych pytań dla artysty są *homo viator*, człowiek w drodze, i święty, ten, kto rozpoznał swoją misję, choć pod wieloma względami Rembrandt Brandstaettera to także *homo sacer*, człowiek święty i przeklęty. Jego wola podążania za wewnętrzną wolnością, utożsamioną w dramacie z uświadomieniem sobie swojego powołania, spowodowała „śmierć społeczną”, wykluczenie go z politycznego ciała amsterdamskiej elity (z *bios*) i zredukowanie artysty do nagiego życia (*zoe*), dosadnie zobrazowanego w dramacie. Tyle tylko, że nic nam tu po Agambenie, choć bowiem mechanizmy społeczne działają w dramacie według jego życzenia, nie można tego powiedzieć o źródle decyzji bohatera *Powrotu syna marnotrawnego*. Wydaje się, że jest nim pokrewny Balthasarowskiemu zachwyt wobec bycia. Zrozumienie, kim się jest, przychodzi bowiem z rozpoznania, podjęcia i zrealizowania swojej misji i to ona, jak u von Balthasara, określa moją wolność i tożsamość.

Zasadniczą miarą człowieka i sztuki, na jaką składają się w dramacie takie decyzje, jest dystans dzielący ludzi i Boga, a mierzy się go miłością i zgodą na cierpienie. Ta ostatnia jest nieodłącznym elementem redefiniowania siebie wobec naszego powołania – roli, jaką odkrywamy dla siebie w Bożym planie świata. Na swoim sławnym obrazie *Powrót syna marnotrawnego* Rembrandt najprawdopodobniej ukrył się w grubo ciosanej, odwróconej do widza plecami, ogołoconej, chorej postaci syna pokornie klęczącego w stóp obejmującego go ojca. Na jednej szerokiej, szorstkiej, chłopskiej stopie ma jeszcze resztki sandała. Doszedł. Podobnie ukrywają się w dramacie o Rembrandcie życiowe i twórcze wybory Brandstaettera. W tym kontekście ogołocone Rembrandta, nieodpowiadające przecież całkowicie historycznej prawdzie o losach malarza, staje się figurą zupełnie innego, a jednak

równie dramatycznego ogołocenia pisarza. Brandstaetter oświeśla je światłem płynącym z wnętrza sylwetki malarza, tym samym, którego ten używał swoim postaciom, oraz światłem Pisma, które zawsze mówi o terażniejszości – również tej siedemnasto- i tej dwudziestowiecznej.

Na kluczowe dla chrześcijaństwa pytanie: *Cur Deus homo?*, Brandstaetter odpowiada w *Cudzie w teatrze* w zadziwiająco prostych słowach: „...gdyby Bóg nie przyjął na siebie postaci człowieka i nie zstąpił na ziemię, człowiek uwierzyłby prędzej czy później, że sam jest Bogiem. Świat stanąłby w obliczu powszechnej katastrofy”. Wiele jeszcze w tym dramacie podobnych sentencji, wskazujących na wrażliwą i często niedostrzeganą autoironię dramaturga. Powyższa jest bliska ważnej konstatacji André Frossarda: „Chrześcijanin to człowiek, który cieszy się bez końca, że nie jest bogiem, ponieważ Ty jesteś, Który jest”²³, tyle że wypowiadająca ją w sztuce postać Autora werystycznego dramatu o świętym Franciszku, właśnie wystawianego na scenie, okazuje się nieświadomym sprawczej mocy słowa obrońcą powierzchownie pojętej twórczości religijnej. To, co w sztuce Brandstaettera na pierwszy rzut oka wydaje się anachronicznym misterium, łączącym bezpośrednio religijną treść z obyczajowym kontekstem, okazuje się wygrywać subtelne możliwości dramaturgicznego chwytu teatru w teatrze, wypróbowywać różne poziomy iluzji w punktach zetknięcia sztuki i jednostki ze światem i społeczeństwem, brać w nawias powierzchowne rozumienie religijności i jej frazeologię, poważnie zaś pytać o sens sztuki, tym razem dramatycznej i teatralnej, wobec hierofanii i historii.

Podobnie jak w *Powrocie syna marnotrawnego*, mamy w *Cudzie w teatrze* do czynienia z historią zawsze podejrzanego, szczególnie w przestrzeni publicznej, świętego zapału i ceną odrzucenia i ośmieszenia, jaką niekiedy przychodzi za niego zapłacić. Pisarza ponownie interesuje indywidualna metanoja artysty i jej społeczne echa. Konfrontuje co prawda odwagę publicznej deklaracji wiary z wewnętrznymi słabościami człowieka, ale nade wszystko bada społeczne konwenanse i interesy, konformizm, hipokryzję i ludzkie ograniczenia rozumienia świata. Drapieżność Brandstaettera w postrzeganiu i teatralizowaniu społecznych i politycznych mechanizmów neutralizowania i zawłaszczania

23. A. Frossard, *Istnieje inny świat*, Wrocław: Tum, 1991, s. 83.

niewygodnych narracji do dziś nie straciła na przenikliwości, choć zmienił się język, którym te mechanizmy opisujemy. Przemiana życia, jaka w *Powrocie syna marnotrawnego* dramaturgicznie dokonała się w prywatnej przestrzeni, choć za pomocą teatralnych figur, w *Cudzie w teatrze* odbywa się publicznie, na scenie, w świecie podwójnej, pirandellowskiej fikcji (Aktor gra rolę świętego napisaną przez fikcyjnego Autora, który także pojawia się na scenie) i w papierowych dekoracjach San Damiano. Zapośredniczona jest więc przez teatralną iluzję przetworzonej literacko historii Bożego Biedaczyny sprzed siedmiu wieków, ujętej w podwójny nawias konwencji. Dzięki temu zabiegowi dramat jest w stanie mówić o hierofanii w sztuce (języka dostarczają zarówno konwencja, jak i historyczna postać Franciszka), ale także kieruje uwagę widza na trudności z jej percepcją i akceptacją.

Tytułowy teatr pozostaje więc dwuznaczny i otwiera kilka jednocześnie perspektyw interpretacyjnych. Po pierwsze, odwołuje się do swoich długowiecznych, choć burzliwych związków z sacrum. Po drugie, pośrednio przypomina o „świętym aktorstwie” tytułowego bohatera, którego barwne przejawy Brandstaetter opisał w *Innych kwiatkach świętego Franciszka*. Łącznie z przykładem przedstawienia „świętej commedia dell’arte, zaimprovizowanej przez Biedaczynę ku chwale Pana” w Wielki Piątek, gdy przebrany za żebraka zajął „kawalek suchego chleba i zupę”, zawstydzając swoich braci biesiadników przy suto zastawionym stole. „Przedstawienie według zasad obowiązujących chrześcijańskie misterium, w którym dydaktyzm i poezja nawzajem się uzupełniają – pisze Brandstaetter o tym wydarzeniu, jakby pisał komentarz do własnej sztuki – zakończyło się uroczystym oczyszczeniem, katharsis”²⁴. I wreszcie jest też trzecia perspektywa teatru jako sceny, na której rozgrywa się balthasarowski dramat wolności Boga i wolności człowieka, w którym człowiek odpowiada na Boże wezwanie, określa siebie na nowo i podejmuje misję pozwalającą odnaleźć samego siebie.

Potwierdzając zasadność obaw wobec konsekwencji mimesis wyrażonych w *Republice* Platona i *Wyznaniach* świętego Augustyna, Aktor w dramacie Brandstaettera przyjmuje odgrywaną fikcję za realność. Co prawda nie społeczną, ale wewnętrzną, jednak konsekwencje tego przekonania są jak najbardziej publiczne. Sztuka imitacji i ułudy staje się dla niego drogą do rzeczywistości –

24. R. Brandstaetter, *Inne kwiatki świętego Franciszka z Asyżu*, Warszawa: PAX, 1976, s. 73.

a może tylko szaleństwa, wszak jego opary unosiły się już nad Rembrandtem, który poświęcał życie swego syna, żył w nędzy nawet wówczas, gdy pojawił się ratunek od niej, zrażał do siebie potencjalnych wybawców i odmawiał pomocy nie tylko dla siebie, ale także dla swoich bliskich. Odwrotnie jednak niż Rembrandt, Aktor nie powraca do siebie, by od tej pory tworzyć w zgodzie z odkrytą wewnętrzną prawdą, lecz odchodzi od siebie jako artysty, by wcielając objawioną w wystawianym dramacie prawdę, służyć ludziom. Nie potrzebuje teatru, bowiem zgodnie ze swoją mimetyczną naturą teatr sprawił już to, co pokazał – człowiek zapragnął „stać się obrazem Boga”²⁵. Parafrazując nieco słowa Aktora, iluzja teatru stała się dla niego prawdziwą i mądrą rzeczywistością ziemi, ponieważ otworzyła rzeczywistość nieba.

Taki model sztuki teatru ma w Europie długą tradycję, kultywowaną także w XX wieku. Wyznanie Starego Aktora: „Teatr nie jest złudą ani majakiem, panie dyrektorze. [...] Dla mnie teatr jest kościołem sztuki”, mogłoby równie dobrze pochodzić z *Teatru-Świątyni* Micińskiego (1905), z pism Wyspiańskiego, Osterwy i Kotlarczyka, z *théâtre total* Claudela. Znajdujemy je w ostatniej scenie sztuki Brandstaettera, w której projekt teatru zamieniającego Słowo w Ciało nabiera kształtu nie za sprawą Autora-Pawła czy Dyrektora w ich nie całkiem trzeźwej „drodze do Damaszku”, lecz właśnie Starego Aktora, wierzącego cały czas w sprawczą moc swojej roli – głosu Boga. „Ten teatr nie będzie teatrem łatwych przeobrażeń i łatwego optymizmu – deklaruje. – Będą w nim pokazane upadki człowieka, bezmiary nędzy moralnej, cierpienia i rozpacz, drogi kręte, zbiegające ku otchłanom, noce na pustyni”. Ale nawet zado-
wiona w polskim i zachodnim dramacie postać Starego Aktora²⁶ nie jest wolna u Brandstaettera od teatralnej dwuznaczności. To artysta odsunięty na margines, nostalgicznie wspominający minione czasy, przeżywający swój niezauważony przez nikogo zawodowy wzlot u schyłku życia za sprawą duchowego przemiany drugiego człowieka, nawiązuje do teatru z rzeczywistością. Ta naiwność ma jednak intymną głębię – czyż Bóg nie przemówił do Brandstaettera, pilnego czytelnika, znawcy i tłumacza świętych wersów Pisma, lichą

25. Zob. H. Gouhier, *Istota teatru. Obecność i teraźniejszość*, przeł. M. Majewska-Kwiatkowska „Pamiętnik Literacki”, 1976, z. 2.
26. Od Szekspirowskiego *Hamleta*, przez *Wyzwolenie* Wyspiańskiego, do *Moliera*, czyli *zmowy świętoszków* Bułhakowa, *Komedianta* i *Minetti* Bernhardta.

gazetową reprodukcją? Ten paradoks nie mógł ująć uwadze przenikliwego i autoironicznego pisarza, który pisząc *Cud w teatrze*, postuluje przecież dopiero jego stworzenie. Z tym postulatem będzie się mierzył w szczególny sposób w *Dniu gniewu*.

Przemiana Aktora dokonuje się poprzez sztukę, ale wobec historii – tej najnowszej, najboleśniejszej. Zamiast wyuczonyj roli, Aktor sprawuje litanijną modlitwę o wybawienie „Od krematoriów i komór gazowych, od egzekucji [...], od nienawiści i zbrodni [...], od denuncjacji, od kupczenia mieniem pomordowanych, od zysków nieczystych, od bratobójstwa [...], od bomb atomowych, [...] od więzień”. Litania przemodli nie tylko wojenne masowe zbrodnie i indywidualne przestępstwa, ale także ich moralne źródła (złe myśli i złe słowa, niewolę słowa, nienawiść, rozmowy z szatanem, kłamstwo) i konsekwencje (ruiny miast i wsi, śmierć pod gruzami, chleb przepojony krwią i popiołami ludzkimi czy dolę wygnania). Aktor wyrusza więc na misję odbudowania bardzo konkretnego świata – spustoszonego przez wyzysk, wojnę i Zagładę.

Świadomość apokaliptyczna

Dzień gniewu wprowadza nas w samo jądro tej szatańskiej pustki. To najtrudniejsza – w wielu miejscach kontrowersyjna – i najboleśniej osobista sztuka Brandstaettera. Złożona poetycko, historiozoficznie i teologicznie odpowiedź Ocalonego na dręczące pytanie o obecność Boga w jądrze ciemności i hołd złożony pomordowanym. To przejmujące, szczególnie w kontekście tematyki utworu, świadectwo pisarza o jedności Starego i Nowego Testamentu i akt oskarżenia neopogańskiej cywilizacji o historyczną apokalipsę krematoriów w Treblince, gdzie zginęła cała jego rodzina²⁷. To niezwyklej poemat o czasie spełnionym i wiecznym i traktat o posłannictwie wobec drugiego człowieka.

Akcja sztuki nie przez przypadek osadzona jest w przestrzeni sakralnej, w klasztorze, na wzgórzu. W swojej izolacji od piekła mordu dokonującego się w dolinie jest to jednak przestrzeń dwuznaczna. W otwierających sztukę modlitwach ojcowie szukają ucieczki od historii, pokładając ufność „w niezbadanych zamysłach

27. Zob. też R. Brandstaetter: *Przypadki mojego życia*, dz. cyt., s. 72, 81, 87, 91.

Bożych”. Ufność ta wynika tak z głębokiej wiary, jak i lęku o własne życie. Szybko rozpoznają pokusę duchowego eskapizmu w absolutnym dualizmie sacrum i profanum. Jednak właściwa miara otwarcia przestrzeni sacrum na profanum historii ujawnia się wraz z przybyciem do klasztoru Emanuela Blatta, żydowskiego uciekiniera z likwidowanego pobliskiego getta. To pierwsza figura objawienia się cierpiącego Boga w drugim człowieku, ale i zejścia Boga „do otchłani ludzkiej egzystencji”, jak pisał o „wstąpieniu w człowieka” w innym miejscu Brandstaetter²⁸. W dramacie pojawiają się wstrząsające obrazy masowego mordowania Żydów, drastyczne przykłady ludzkiego cierpienia i nieszczęśliwych wyborów dokonywanych przez ofiary w godzinę próby. W tym planie sztuka wpisuje się w szczególnie bogaty i odkrywczy (formalnie i treściowo) kanon polskiej literatury Holocaustu, znany, niestety, wyrывkowo, szczególnie za granicą. Zajmuje w tym kanonie pozycję wyjątkową i z perspektywy współczesnego dyskursu o Zagładzie – z wielu względów problematyczną. Nie sposób jednak przecenić jej wagi dla zrozumienia proponowanej przez Brandstaettera wizji dziejów – własnych i powszechnych.

Problematyczność dramatu wynika z jego chrystocentrycznej perspektywy, choć to również w niej tkwi jego najciekawsze przesłanie. Zaczniemy od problemu, którym dla współczesnego czytelnika jest przedśoborowe myślenie Brandstaettera o relacji pomiędzy śmiercią krzyżową Mesjasza i nieszczęściami Izraela. Żarliwa dyskusja o istnieniu Boga tocząca się między Przeorem i Blattem, przeżywanym traumatyczny kryzys wiary w ludzkim piekle niezrozumiałego cierpienia, jest z tej perspektywy najbardziej kontrowersyjna. To w niej Brandstaetter – chrześcijański Żyd – podąża śladem ewangelisty Mateusza, Hebrajczyka piszącego swoją Ewangelię do judeochrześcijan, by upewnić ich w uznaniu i przyjęciu Chrystusa-Mejasza. Ustami Przeora pisarz wyraża najgłębiej uwewnętrznione przekonanie – dzielił je zresztą z Aronem Jeanem-Marie Lustigerem, późniejszym arcybiskupem Paryża – o świętych brzegach „Nowego Przymierza / Które wypływa z świętych ksiąg żydowskich / Jak rzeka z źródła”. Całkowita solidarność Przeora z prześladowanymi Żydami wynika z tego przekonania („W księgach twych praojców / Bóg przepowiedział swe przyjście na świat”), ale jego konsekwencją jest także nadzieja

28. R. Brandstaetter, *Krag biblijny*, dz. cyt., s.69.

na uznanie przez nich Chrystusa-Pomazańca („Jest tylko jedna ucieczka – przepowiada – Do Chrystusa”). Tak jak po zniszczeniu Jerozolimy i zburzeniu Drugiej Świątyni przez Rzymian na pytania Żydów o sens tej katastrofy święty Mateusz odpowiadał Chrystusem, tak i Przeor, kierując do Blatta przesłanie przypowieści o synu marnotrawnym, podobnie formułuje swoją odpowiedź na jego pytania o Boga w czasach dwudziestowiecznego Holocaustu.

Chrystocentryzm dramatu przynosi owoce szczególnie w dwóch innych obszarach lektury – uaktualnienia apokaliptycznego myślenia o nowoczesnym świecie i metafizycznej ekonomii ofiary. Obydwa te obszary wynikają ze skandalu krzyża²⁹. Już samym tytułem swojego dzieła pisarz kieruje naszą uwagę na jego apokaliptyczny wymiar. Tym tropem poszedł Ryszard Strzelecki w najwnikliwszej interpretacji dramatu, jaką znam, trafnie klasyfikując go jako „misterium apokaliptyczne”³⁰. Taka lektura okazuje się też pouczająca w kontekście wspomnianego już wcześniej *Jezusa ośmieszonego* Leszka Kołakowskiego, który wychodząc z kulturalistycznych raczej niż religijnych przesłanek, zagląda w swoim eseju w tę samą co Brandstaetter otchłań świata bez chrześcijaństwa i jego apokaliptycznego myślenia. Wniosek, jaki filozof wysnuwa z eschatologicznego przesłania Chrystusa dla współczesnego świata, współbrzmi z historiozofią dramatu Brandstaettera: „Przyswojenie sobie apokaliptycznego sposobu patrzenia na świat jest prawdopodobnie warunkiem, aby rasa ludzka mogła przeżyć i uniknąć apokalipsy samozagłady, wielkiego Końca, który sama sobie przygotowuje”³¹. Dla Brandstaettera apokaliptyczne przesłanie Jezusa wyrasta z Jego żydowskich korzeni. Z tych samych źródeł wypływa myślenie Brandstaettera o historii. To, co historyczne, widzi on nie w historycznej wyjątkowości, ale jako szczególny przejaw historii, która już się wydarzyła w całej księdze dziejów (i może się wydarzyć ponownie). To dlatego sensu katastrofy masowego mordu szukał w proroczej wizji wysuszonych kości w Księdze Ezechiela (37,1–14) i Apokalipsie św. Jana.

29. Rozumiem tu skandal zgodnie z jego źródłosłowem: greckim *skandalon*, pułapką, o którą ktoś ma się potknąć, i łacińskim *scandalum*, zgorszeniem.

30. R. Strzelecki, „Dzień gniewu” *Romana Brandstaettera. Próba interpretacji dramatu*, w: *W stronę współczesności. Studia i szkice o literaturze polskiej po 1939 roku*, Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1996, 169–182.

31. L. Kołakowski, *Jezus ośmieszony*, dz. cyt., s. 20.

Wiemy, że zadedykowanie dramatu „Pamięci Polaków, którzy za pomoc i schronienie udzielone Żydom podczas okupacji zginęli śmiercią męczeńską z rąk hitlerowskich Kainów” było odpowiedzią Brandstaettera na „propagandę nienawiści przeciw Polsce”³², już wtedy przesuującą w publicznym dyskursie współodpowiedzialność za Holocaust na współofiary wojny. Tym gestem dramaturg nie realizował, rzecz jasna, polityki historycznej, ale włączył konkretne, historyczne przykłady ludzkiej ofiarności, „trudnej i złożonej służby wobec bliźniego”³³, w swoje zasadnicze pytanie o metafizyczne źródła i konsekwencje decyzji oddania życia za życie obcego człowieka. Przed taką ofiarą broni nas zwykle zbawienny instynkt samozachowawczy. By można było ją podjąć i przyjąć, potrzebny jest punkt odniesienia, który ten instynkt zasadnie i sensownie unieważni. Mogą nim być wielorakie narracje (religijne, rodzinne czy patriotyczne), ale i przymusy (władzy czy kultury). Wielorako też wypada ekonomia ofiary w tych kontekstach. Brandstaetterowi nie chodzi jednak o ekonomię ryzyka, afektu czy imperatyw wypełnienia nałożonego przez prawo bądź normę obowiązku. Idzie o decyzję wobec bliźniego podjętą z wolnej woli, a „Bliźni to nie ten, którego lubię; to każdy, który się do mnie zbliża; każdy bez wyjątku”, jak pisała Edyta Stein³⁴. Taka decyzja uzyskuje dla Brandstaettera sens jedynie wobec *kénosis* wcielonego Boga, który zamieszkując ludzkie cierpienie, oddaje swoje życie z bezwarunkowej miłości do człowieka. „Nikt nie ma większej miłości od tej, gdy ktoś życie swoje oddaje za przyjaciół swoich”, naucza Chrystus (J 15,13). Ekonomia ofiary, o jakiej pisze Brandstaetter, jest więc częścią ekonomii nowego stworzenia świata – miłości odkupieńczej. Tylko w tej perspektywie święty Maksymilian Kolbe nie był szaleńcem lub samobójcą. To rewolucyjna zmiana wobec Starego Przymierza. Żydowska etyka nie oczekuje bowiem ofiarowania własnego życia za życie drugiego człowieka. Nakazuje ratować życie, ale nie za cenę własnego. Inna postawa nie jest zobowiązaniem miłości, ale najwyższym heroizmem.

W *Dniu gniewu* ekonomia ofiary rozgrywa się w perspektywie apokaliptycznego starcia tak rozumianej chrześcijańskiej miłości („Ja – to ty«.

32. *Listy Romana Brandstaettera do Jana Wiktora z lat 1927–1967*, oprac. J. Dużyk, „Pamiętnik Literacki”, 1991, z. 1, s. 213–214.

33. R. Brandstaetter, *Krąg biblijny*, dz. cyt., s.150.

34. E. Stein, *Mądrość krzyża*, Wrocław: Tum, 2001, s.30.

Jestem dobry, więc jestem”³⁵) i szatańskiej nienawiści. Do pierwszej dojrzewają ułomni w swych ludzkich słabościach i wadach zakonnicy, a także wątpiacy w istnienie Boga Blatt. Drugą pielęgnuje i podsyca w sobie esesman Born. Strzelecki celnie zauważa, że demonizm Borna ma „metafizyczne korzenie”, a istota jego pychy i buntu „utkana jest z tej samej materii, co ciemności duchowe, w których przebywa szatan”³⁶. Na pytanie: *unde malum?*, Brandstaetter odpowiada: z cywilizacji, która zabija samą istotę Bożego bytu – miłość. Pomimo całej destrukcyjnej mocy krzywdy i zniszczenia, jaką posiadał, a także przewrotnych kalkulacji, które doprowadzić miały do samozniszczenia się miłości, Born ponosi klęskę. Wynika ona z uświęcającej mocy podwójnego poświęcenia. Blatt nie tyle nie przyjął ofiary ojców, ile ujawniając się, niejako ją zwrócił.

Jeśli, jak twierdził André Frossard, każde cierpienie ludzkie jest pewną formą obecności Boga i w tym tkwi sens chrześcijaństwa, to skatowanie Emanuela (Boga z nami) Blatta na wzór Chrystusa musi zakończyć się teofanią, objawieniem się Boga w udęczonym Żydzie. Tym okrutnym, bluźnierczym spektaklem Borna, artysty-szatana, w którym ubiera on Blatta w szkarłatny obrus i koronuje cierniami drutu kolczastego, Brandstaetter przypomina o dwóch fundamentalnych przesłaniach swojego dramatu. Pierwszym, że Chrystus był Żydem. Drugim, że z ofiarami Zagłady mordowany był mieszkający w nich Bóg. Stąd zarzuty ściganego Blatta przeciwko chrześcijaństwu, z którym utożsamia on swoich oprawców, znajdują uzasadniony odpór w argumentach Przeora o pogańskich źródłach tych zbrodni³⁷. Ostateczne wyznanie Blatta pod krzyżem („Adonai, Adonai”) jest znakiem działania chrześcijańskiego kerygmatu. Pytanie, czy zaowocuje on wiarą, Brandstaetter pozostawia otwarte.

35. R. Brandstaetter, *Krag biblijny*, dz. cyt., s. 150.

36. R. Strzelecki, „Dzień gniewu” *Romana Brandstaettera. Próba interpretacji dramatu*, w: *W stronę współczesności. Studia i szkice o literaturze polskiej po 1939 roku*, s. 177.

37. Przekonanie to potwierdzają, już poza dramatem, okultystyczne i ezoteryczne fascynacje nazizmu i wojna, jaką wytoczył on Bogu Żydów i chrześcijan. Zob. C. Michalski, *Ezoteryczne źródła nazizmu*, Kraków, Warszawa: Fundacja „Brulionu”, 1993; N. Goodrich-Clarke, *Okultystyczne źródła nazizmu*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa: Aletheia, 2010; J. Drozdowicz, *Nazistowski okultyzm a niemiecka koncepcja narodu i wspólnoty*, „Przegląd Religioznawczy”, 2010, nr 1, 47–57; H. Pringle, *Plan rasy panów. Instytut naukowy Himmlera a Holokaust*, przeł. J. Lang, Warszawa: Zysk i S-ka, 2009.

Język i sumienie

Wątek ratowania człowieka, jeśli nie za cenę życia, to z pewnością tortur i więzienia, powraca w rzadkiej w twórczości Brandstaettera poetyce współczesnego realistycznego dramatu rodzinnego w *Milczeniu*. Pisana na początku lat pięćdziesiątych sztuka jest wiwiseksię języka i sumienia naznaczonego stalinowskim terrorem. Aranżując brzemienne w skutki spotkanie po latach dwóch przedwojennych przyjaciół, Ksawerego i Piotra, Brandstaetter z dramaturgiczną precyzją zawęzła akcję. W trzech jednościach rozegra trzydzieści lat najnowszej historii Polski, dokonujące się w tym czasie najważniejsze procesy społeczne oraz wielopoziomową atrofię sumienia i języka. Diametralnie też odmienni życie wszystkich bohaterów dramatu. A że potrafi bardzo wnikliwie obserwować działanie ludzkich emocji w mechanizmach wielkiej historii, jego rozpoznania nadal brzmią współcześnie.

Ksawery to kolejny artysta w Brandstaetterowskim kanonie dramatycznym. Przedwojenny komunista z więziennym doświadczeniem z Berezki Kartuskiej, wojennym z Pawiaka i Oświęcimia, ale także z wojskowym epizodem politruka, wobec którego nie dziwi jego stalinowska kariera w różnych gremiach i zarządach, jest udaną syntezą ideowca z przetrąconym przez socrealizm kręgosłupem twórczym, człowieka, który w wódce znalazł ucieczkę od samego siebie i nieakceptowanej wewnętrznie, choć wspieranej publiczną aktywnością rzeczywistości. To daleki krewny Miłoszowego Ketmana ze *Zniewolonego umysłu*. Rozmowa Ksawerego z córką jest poruszającym oskarżeniem ideokratycznego totalitaryzmu o zniszczenie wyobraźni, talentu i literatury, o okaleczenie i zakłamanie życia. Pytanie „Kto mi zapłaci za mękę samozałgania!?” nie pozostaje w dramacie bez odpowiedzi. Ksawery sam zapłacił już za nią milczeniem twórczym i do końca wyrówna ten rachunek śmiertelnym zamknięciem zapędzonego w moralną pułapkę człowieka. *Milczenie* nie stawia łatwych, jednoznacznych ocen i komplikuje zbyt pochopne sądy. Każda postać ma coś na swoje usprawiedliwienie. Czwarta żona Ksawerego, Irena – katoliczka – rozbiła jego poprzednie małżeństwo, wierząc naiwnie, że go ocala. Córka Wanda ma na sumieniu wydanie Piotra w ręce UB i samobójczą śmierć ojca, ale tak jej młody umysł, jak chore sumienie jest produktem zetempowskiej indoktrynacji i domowego wychowania. Witowicza, stalinowskiego prokuratora z podejrzaniem błyskawicznego

awansu społecznego, który znaturalizował patologię władzy, stać na bezinteresowność wobec Ireny i na uczciwość w ocenie konsekwencji własnej postawy. Dzieje się też odwrotnie. Bezdyskusyjnie przyzwoity Piotr chce zostawić żonę i dziecko, uciekając za granicę przed stalinowskim więzieniem.

Sztuka Brandstaettera jest nie tylko o stalinizmie. Gdyby tak było, dawno przeszłaby do lamusa, choć pomimo dwudziestu pięciu lat wolności i wielokrotnych ułomnych rachunków krzywd, daleko nam jeszcze do uczciwego rozliczenia tamtych lat. Moralna i mentalnościowa scheda po komunizmie przeszła na kolejne pokolenia. Na pierwszy rzut oka Brandstaetter napisał sztukę o sumieniu w systemie władzy, który sumienie programowo unicestwiał. Ksawery topił je w wódce; Witowicz wyprowadzał poza świadomość, relegował do złych snów; Irena tłumaczyła jego wyrzuty misją ocalenia Ksawerego; Wanda nie wiedziała, że istnieje. Na pytanie „Więc kto jest winien?” Brandstaetter odpowiada: „Ludzie, którzy uwierzyli, że są bogami”. Powraca więc i tutaj perspektywa nadrzędnego systemu wartości, prawa naturalnego, a nie stanowionego w imię partykularnych celów i interesów. Dramat rozgrywa się na poziomie wielostopniowego zanikania poczucia winy, a więc i wielostopniowego zanikania człowieczeństwa. Przywoływany już w tym tekście Kołakowski pisze: „[...] zdolność do poczucia winy jest warunkiem bycia człowiekiem. Ta zdolność czyni nas istotami ludzkimi, mówi Księga Rodzaju, i słusznie. Słusznie dlatego, że nie mamy żadnej znajomości dobra i zła, jeśli nie odczuwamy ich w sobie; tak więc doświadczać zła jako stanu własnej duszy to czuć się winnym”³⁸. Stąd wrażliwe, religijne sumienie Ireny cierpi z powodu utraty osobowej więzi z Bogiem, spowodowanej niesakramentalnym związkiem. Stąd prześladowania Piotra wynikają głównie z nieprzystawalności uosobianego przez niego etosu i zdemoralizowanego, spauperyzowanego środowiska, w którym musi pracować. Próba dostosowania się kończy się dla niego tragicznie. Im bardziej bohaterowie *Milczenia* oddalają się od prawa naturalnego, tym mniejszą mają świadomość winy.

W *Milczeniu* najciekawsza jest świetnie spożytkowana przez dramaturga zależność urzędu sumienia od ograniczonej samoświadomości, na którą składa się też atrofia referencyjności i komunikatywności języka. Dramat współbrzmi z naszym dzisiejszym doświadczeniem świata, w którym dokonują się, choć w zupełnie innych

38. L. Kołakowski, *Jezus ośmieszony*, dz. cyt., s. 22.

warunkach cywilizacyjnych, podobne procesy apodyktycznych manipulacji na języku i świadomości (a w konsekwencji i na sumieniu). Brandstaetter zauważa, że to, jakim językiem mówimy o świecie, jest równie ważne jak to, co o nim mówimy. Jest tu bliski rozpoznaniom współczesnej filozofii języka, choć z przełomem lingwistycznym, rzecz jasna, nie można go utożsamiać. Punktem, w którym rozchodzi się z nim najbardziej, jest trzeci element tego równania – sumienie. Dla Brandstaettera istnienie prawa naturalnego nie ulega wątpliwości. Zasiane w sumieniu, musi być przekazywane przez słowo – Boże, prorocze, kapłańskie, rodzicielskie. To ten przekaz umożliwia wewnętrzne rozpoznanie dobra i zła. Stąd atrofia języka wypacza świadomość i demoralizuje sumienie. Gdyby pójść śladem filozofii analitycznej, w języku Wandy, całkowicie ukształtowanym przez ideologiczne sensy perswazyjno-propagandowej nowomowy, trzeba dostrzec zbrodniczą w konsekwencji myśl, która tak konceptualizuje rzeczywistość, by dobro i prawdę utożsamiać z ideologicznym przekazem. Można w tym zobaczyć oczywiste odbłaski Orwellowskiego, ale także po części naszego, świata. Ta „papuga” i „gramofonowa płyta”, jak ją zbyt pobłaźliwie nazywa ojciec, nie ogranicza się do recytowania demagogicznych – emocjonalnych i wartościujących – sloganów, prawdziwej plagi także współczesnych dyskursów, ale wydaje wyroki w zgodzie z utylitarną definicją dobra i zła. Tym samym nie cofa się przed kłamstwem, manipulacją i donosem, uznając je za właściwe metody działania, ale także za wyraz swoich rzeczywistych uczuć i przywiązań. Brandstaetter przenikliwie zaobserwował, że z ideowych ojców rodzą się monstrualne dzieci.

W dramacie język jako sposób komunikowania się i wyrażania ważnych dla ludzi prawd obumiera na wiele innych sposobów. Przykładem jest oczywiście zamilknięcie pisarskie Ksawerego, wynik rozpaczy wobec spustoszenia, jakiego dokonały w nim socrealistyczny dogmat i wewnętrzna niemoc przeciwstawienia się jego dyktatowi. Innym przykładem jest kapitulacja języka (rozumu, sumienia) wobec mechanizmów insynuacji, niedomówień i dwuznaczności, o których wspomina Piotr, opisując efekty nigdy niesprostowanych niesłusznych oskarżeń. I wreszcie cyniczne unieważnienie słów, gdy dotykają niewygodnej prawdy, jak w pomyśle na powieść, z którym do Ksawerego przychodzi Witowicz. Tytułowe milczenie opalizuje więc wieloma znaczeniami: niewyrażoną prawdą przeżyć i przemyśleń –

ucieczką z języka, świadomą zgodą na własną nieprawość, brzemienym w skutki niedomówieniem, śmiercią ducha i ostateczną, fizyczną ucieczką przed kłamstwem. Ludwik Wittgenstein zakończył swój znany i niezwykle znaczący *Traktat logiczno-filozoficzny* zdaniem: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”³⁹. Odnosiło się ono do metafizyki. W dramacie Brandstaettera bohaterowie milczą o skutkach przerażająco logicznego projektu ich rzeczywistości. To mówienie o metafizyce (sumieniu) uwalnia ich od wielkiego kłamstwa.

Człowiek i mit

Brandstaetterowskie wersje antycznych mitów w *Odysie płaczącym* i *Medei* (podobnie jak w *Śmierci na wybrzeżu Artemidy*, którą pisarz cenił z nich najwyżej, i *Ciszy*) wpisują się w upodobanie dwudziestowiecznej światowej dramaturgii do mówienia greckimi mitami (i formą antycznej tragedii) o współczesnej kondycji człowieka i świata. Dramaturg znalazł się w doborowym towarzystwie Anouilha, Cocteau, Camusa, Eliota, Gide’a, Giraudoux, O’Neille’a, Sartre’a i Williama⁴⁰. W polskiej tradycji, obok Wyspiańskiego, towarzyszyli mu chociażby Krystyna Berwińska, Tadeusz Gajcy, Aleksander Maliszewski, Artur Maria Swinarski i Anna Świrszczyńska. Zaczniemy ostatni etap naszej wędrówki po dramaturgii Brandstaettera od Odysa, figury wszelkich wędrówek i powrotów, motywów szczególnie bliskich pisarzowi i płodnych w polskim teatralnym „dziedzictwie Odyseusza”⁴¹.

W *Odysie płaczącym* Brandstaetter wyzwała Odysa od krwawego końca mitu, tworzy kontr-Odysa wobec bohatera dramatu Wyspiańskiego. Jego Odys powraca zmęczony burzliwym, zbrodniczym życiem, w pełni świadomy bagażu sumienia, jaki dźwiga. Wraca nie po to, by rozpuścić jatkę i ponownie zadomowić się w Itace, lecz by wyjaśnić

39. <http://filozofia.3bird.net/download/filozofia/wittgenstein/filozofia-ludwig-wittgenstein-traktatus-logico-philosophicus.pdf>.

40. Współczesna literatura dramatyczna nadal pożytkuje mityczny materiał, by przypomnieć *Antygonę w Nowym Jorku* Janusza Głowackiego (1992) czy *Antygonę* Dušana Jovanovicia (1994).

41. Zob. M. Cieśla-Korytowska i O. Płaszczewska (red.), *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, Kraków: Universitas, 2007.

Penelopie, dlaczego nie wróci. Narodził się bowiem po raz drugi jako człowiek, który nie będzie zabijał. Tak jak Rembrandt i Aktor, nie pragnie niczego posiadać i, podobnie jak ten ostatni, w wędrowaniu chce zrealizować swoje rozumienie wolności. Dodajmy: także wolności od grzechu zbrodni, za który, jak pamiętamy, Dante wysłał Odysa do czeluści piekieł. Mówiąc krótko, Odys nie chce być przedmiotem mitu. Chce się też uratować od bezwzględnego przeznaczenia, na jakie skazał go młodopolski geniusz.

Odys przybywa do Itaki jako Włóczęga – żebracza figura syna mar-notrawnego, świętego Franciszka i pątnika w jednej osobie. Jego krótkie spotkanie z niewzruszoną wobec upływu czasu i nieuniknionej dynamiki ludzkich przemian Penelopą wyraźnie przeciwstawia dwie postawy wobec wyroków przeszłości: obronną (statyczną) i aktywną (dynamiczną). Dokonując pewnych operacji na pamięci o Odysie, Penelopa uosabia tę pierwszą. Nicolas Abraham i Maria Torok w swojej ciekawej książce proponują nową interpretację znanego artykułu Freuda *Żaloba i melancholia*⁴². Jak pamiętamy, Freud uznał melancholię za niemożność pogodzenia się z utratą i przeżycia żałoby. Jednym z jej objawów jest stworzenie nieświadomej więzi z utraconym obiektem, która za cenę znienawidzenia obiektu i samego siebie chroni miłość przed zagładą. W ujęciu Abrahama i Torok nieskuteczna żaloba polega na wchłonięciu (*incorporation*) utraconego obiektu i pogrzebaniu go „jako żywego” w psychologicznej krypcie. Otóż Penelopa czyni odwrotnie. Grzebie w krypcie swojej pamięci żyjącego Odysa jako martwy, na zawsze znieruchomiałą obraz. Podobnie jak Odysa, Penelopa „uśmierca” siebie i świat. Całkowicie wpasowana w rzeczywistość, „gdzie matki piorą bieliznę w potokach, a ojcowie orzą ziemię”, przekonana, że „wszędzie jest tak samo jak tutaj” – niezmiennie. Obca tym samym Telemakowi, muzykowi i poecie, który „Patrzy na życie, jakby ono było szkłem, przez które widać inny świat. [...] Twierdzi, że chce mieć prawo do wyobraźni i widzieć to, co się dzieje poza rzeczywistością, w której nie umie się pomieścić”. To wyobraźnia pozwala mu widzieć ojca we łzach, bo do rzeczywistego spotkania z nim nie dojdzie. Na nic jednak zda się zapobiegliwość Penelopy, by je uniemożliwić. Ich spotkanie już się dokonało, poza nią. Gdy w dramacie Wyspiańskiego Odysa

42. Zob. N. Abraham i M. Torok, *The Shell and the Kernel*, red. i tłum. N.T. Rand, Chicago i Londyn: University of Chicago Press, 1994.

i Telemaka łączy pokrewieństwo zbrodni, w sztuce Brandstaettera łączy ich pokrewieństwo wyobraźni.

Telemak jest wolny, całkowicie tożsamy ze swoją muzyką i jej formą, w której jego namiętność znajduje swój kształt, a kształt wpływa na namiętność („On jest zawsze tą melodią, którą gra”, mówi o synu Penelopa). Penelopa słusznie obawia się o jego umiejętności rządzenia. Syn Odysa wydaje się bowiem bliższy Schillerowskiej teorii sztuki niż antycznym wymogom władzy. Podobne problemy z pomieszczeniem się w rzeczywistości – mitu, Itaki i krypty Penelopy – ma Odyseusz. Nic dziwnego, że dobrze rozumie syna, który „idąc ścieżką, ostrożnie stąpa, bojąc się, że rozgniecie żuka lub źdźbło trawy”. Rzecz nie tylko w wyostrzonej wrażliwości Odysa na bezmiar cierpienia, które kiedyś sam zadał i nadal dostrzega, ale także w stwórczym, dynamicznym i odkrywczym stosunku do samego siebie. Odys poznał całą prawdę o sobie jako zbrodniarzu, zdobył się jednak na odwagę wyobrażenia sobie innego siebie. Jego metanoja wyniknęła z siły empatii i wolności wyobraźni – załączków prawdziwego sztuki: przebaczenia.

Inaczej sprawa ma się z Medeą. Wbrew swemu mitycznemu losowi, bohaterka Brandstaettera umiałaby pogodzić się z rolą zdradzonej żony. Podejmuje decyzję o zemście na rywalce dopiero wówczas, gdy jej ojciec Kreon skazuje Medeę na samotne wygnanie, nakazując pozostawienie jej dzieci w Koryncie. Dramat Medei nie dotyczy więc małżeńskiego konfliktu z Jazonem, ale zatargu z Kreonem o kształt przyszłego świata. Medea wie z nim spór odwrotny niż Antygona. Nie o wypełnienie prawa boskiego, które jest w konflikcie z prawem ludzkim, ale o realizację niespokojnej, irracjonalnej twórczej wolności, skłóconej ze światem, z racjonalną, boleśnie przewidywalną symetrią zniewolonego kształtu rzeczywistości. Jazon i Kreuz to jedynie elementy tego sporu. Racja z pewnością nie leży po stronie Kreona; nie ma jej też Medea. Są jak dwa brzegi, pomiędzy którymi decydują się losy sztuki i człowieka. Dariusz Kulesza w światopoglądowych motywacjach akcji *Medei* widzi ideologizację sztuki⁴³.

Można się z nim zgodzić, ale nie na wszystkich poziomach znaczeń.

O jaki wybór chodzi? Medea jest obca, orientalna, „wschodnia”, niezadomowiona w świecie. Jak w filmie Pasoliniego, jest uosobieniem gwałtownej,

43. D. Kulesza, *Tragedia ukrzyżowana*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 1999, s. 168–180.

magicznej, niezrozumiałej, groźnej inności dla chłodnego, racjonalnego, greckiego „zachodu”. Medea jest artystką („A dla mnie magia jest żywiołem / W którym nieustannie umieram / Jak poeta w słowie”), kolejną wersją *homo sacer*, bliższą źródłowemu znaczeniu, ale mniej jednoznaczną. Wykluczona ze społeczności i skazana na wygnanie, Medea Brandstaettera jest wcielonym paradoksem. Będąc w ciągłym napięciu w relacji ze światem, któremu nie ufa i z którym nieustannie walczy, cała jest zewnątrz. Zna wszelkie tajemnice, ale nie potrafi poznać samej siebie. Jest ekspansywna i graniczna. Zdobywa to, co ma do zdobycia (w tym sensie jest docelowa), ale nie przywiązuje się do tego, co zdobędzie (jest procesualna). Jest rozedrganą i nieprzewidywalną, permanentną niezgodą na świat, dialektyką – nie negacją. Medea jest artystką przemian, jest nadmiarem – „pragnień i namiętności”, ale i samej siebie. „Wciąż ci się wydaje, że za mało posiadasz / Nie mieścisz się już w własnym ciele i sercu / Ani nie mieścisz się w ciele i sercu bliźniego”, diagnozuje jej przypadłość Chór. Jej twórcza wolność jest dowolnością i dlatego jest niebezpieczna.

Przeciwnikiem Medei nie jest Jazon, życiowy bankrut pragnący spokoju. Jest nim Kreon i jego totalna pedagogika wychowania „ludzi bez wyobraźni, wspomnień i pamięci / Takich, którzy nie umieją kojarzyć / Nie rozumieją metafor, śpią bez snów / I wszystko określają dosłownie”. Oczywiście projekt Kreona jest totalitarny. Jest jednak przede wszystkim planem całkowitej racjonalizacji rzeczywistości (czyli jedną z wersji projektu nowoczesności) i zabójczej dla wyobraźni przezroczystości dyskursu (Koło Wiedeńskie przyszłoby tu Kreonowi z pomocą). Jeśli Medea jest poetycką metaforą, Kreon jest nieubłąganą logiką. Na jej niepohamowaną ekspansję on odpowiada zimną kalkulacją. Ona świadoma jest nieprzeniknionej heterogeniczności rzeczywistości, bezmiernej zmienności i głębi zjawisk; on wierzy w jeden, płaski i transparentny, kształt świata. Łączy ich jedno – obydwoje są przekonani, że w swoich nieprzystawalnych światach mogą sprawować totalną władzę. Obydwoje zależą od woli bogów. Tyle że jedynie Medea jest tego świadoma. Nie wyciąga jednak z tej świadomości konsekwencji i morduje swoje dzieci wbrew swojej historii, napisanej przez bogów na nowo.

Odebranie dzieci Medei jest przekreśleniem jej dziedzictwa, przeszłości, ale Medea nie może zgodzić się na pozostawienie ich w Koryncie,

ponieważ skazałaby je na więzienie myśli, uczucia i mowy. Wojna o przyszłość świata to wojna o dzieci – stąd Medea mści się za możliwą utratę swoich na Kreuzie, dobrej i przezroczystej jak powietrze córce Kreona. Tym razem jednak bogowie nie wysłuchują jej próśb i najważniejsze dzieło Medei – czerwona suknia dla Kreuzy, stworzona nie z toksyn zazdrości, jak koszula Dejaniry, ale z niezgody na okaleczenie jej dzieci – nie odniosło zamierzonego skutku. Nie spaliło ciała Kreuzy i ratującego ją Kreona. Medea straciła moc tworzenia i siłę swojego mitu. Zbrodnia na własnych dzieciach wydaje się więc gestem nie tyle szalonej rozpaczki, ile uporu, by opowiedzieć swoją historię do końca własnym językiem. Można ją rozumieć jako zniszczenie dzieła swojego życia, by nie zostało przepisane w zwycięskiej poetyce Kreona. Można ją też zobaczyć jako swego rodzaju rewers decyzji Sethe, bohaterki *Umilowanej* Toni Morrison, która morduje swoją córkę, by ta uniknęła jej losu.

Odys i Medea są dwoma biegunami tworzenia. Odys stwarza nowego człowieka, bowiem potrafi zdobyć się na samoświadomość, na przewartościowanie swojego dotychczasowego życia i przebaczenie. Zewnętrzna monolityczność jego obrazu w oczach innych nie odzwierciedla dynamiki jego wnętrza i Odys nie zamierza poddać się jego presji. Jego twórcza decyzja polega na znalezieniu takiej formy dla wewnętrznej prawdy i treści, w której będzie ona zgodna z przeżywanym doświadczeniem siebie i świata. Odys, podobnie jak Rembrandt i Aktor, znajduje tę formę w uwolnieniu od zbędnych przywiązań, w ogołoceniu – *kénosis*. Dynamika jego wnętrza realizuje się w dynamice wędrówki, a więc w procesualności życia. Tak jak moment iluminacyjnej samoświadomości i wewnętrzny proces przemiany uwolniły Rembrandta i Aktora od społecznych przymusów i lęku przed ośmieszeniem na rzecz wewnętrznego imperatywu, tak podobny proces uwalnia Odysa z trybów kulturowego mitu. Odys jest więc podmiotem twórczym, krytycznym, mobilnym i dynamicznym, zdolnym do przemian.

Medea realizuje odwrotny model. Pomimo obiecującej, ale i trudnej inności, nie jest zdolna do uświadomienia sobie możliwości, jakie ta ze sobą niesie, a więc i do nadania jej nowego kształtu. Jej agoniczna relacja ze światem, choć dynamiczna i płodna, nie pozwala jej na twórczą współzależność z niezmiernym bogactwem zjawisk.

Bohaterka traktuje je bowiem jako wyzwanie do walki, a nie dar. Dlatego jej dzieła, owoc niezwyklej, ale ograniczonej wyobraźni, są toksyczne w swojej skuteczności. Medea pozostaje więźniem swojego obrazu i swojej historii, która dokonuje się właściwie poza nią. Swoim dualistycznym podejściem do świata zaprzepaszcza możliwość kreolizacji kultury i przegrywa w starciu z jej „kreonizacją”.

Czas na krótkie podsumowanie naszej podróży. Wybrane dramaty Brandstaettera proponują nam pewną antropologię i teologię wolności i to w tej propozycji upatruję ich aktualną filozoficzną wartość. Brandstaettera nie interesuje abstrakcyjna idea wolności – tę, w jej historycznym, totalitarnym wcieleniu, prezentuje w *Milczeniu* jako niszczący konkretnego wolnego człowieka ideologiczny przymus. Interesuje go zawsze określona wolna jednostka, która poszukuje sensu swojego istnienia. W centrum tego zainteresowania znajdujemy nieuniknioną relację społecznej, historycznie i kulturowo warunkowanej formy bytowania człowieka w świecie oraz jego jednostkowej, wewnętrznej treści i doświadczenia, które się w tej formie nie mieszczą. Inaczej rzecz ujmując, powtarzający się problem Brandstaetterowskiego podmiotu dotyczy wewnętrznego rozpoznania niewystarczalności namacalnej rzeczywistości świata (we wszystkich jego przejawach) i decyzji otwarcia się na to, co ten świat przekracza.

Powodem i celem tego przekroczenia jest w dramaturgii Brandstaettera Chrystus, wcielenie dynamicznej wolności i miłości – istoty Boga i celu człowieka. Tu spotykają się Brandstaetterowska antropologia i teologia wolności. Pisarz sytuuje moment takiego rozpoznania na gruncie aksjologicznym, wobec refleksji bohaterów o wartościach, według których i dla których warto żyć. Dramaturg trafnie zauważa, że przemiana człowieka, choć zawsze personalna, postrzegana jest jako zagrożenie dla ogólnie aprobowanych wartości – akceptacji, uznania, pozycji społecznej, bogactwa, racji czy sukcesu. Trafnie też diagnozuje powód tego zagrożenia. Jest nim waloryzacja tajemniczy cierpienia – odwiecznego problemu celowości istnienia. Krótka wymiana zdań między Rembrandtem i Dou sprawnie podsumowuje tę diagnozę: „Dlaczego nienawidzisz mnie, Gerrit? Bo idziesz na krzyż”. To w nim można zobaczyć albo otchłań absolutnego bezsensu, albo dar miłości. W tym kontekście dramaturgia Brandstaettera bliska jest głównemu

przesłaniu listu Jana Pawła II *Salvifici doloris* (1984), w którym papież przekonywał o bezpośredniej relacji cierpienia i miłości. W tej perspektywie *Dzień gniewu* byłby dramatyzacją braterskiego miłosierdzia wobec cierpienia drugiego człowieka. *Milczenie* wskazywałoby źródło cierpienia w ludzkich aspiracjach do boskości. *Cud w teatrze* potwierdzałby zasadność całkowitego przemienienia własnego życia wobec świadectwa bezmiaru cierpienia człowieka i świata. *Odys płaczący* niósłby nadzieję na odkupienie cierpienia zadanego innym. *Medea* ostrzegała przed cierpieniem wynikającym z braku samoświadomości i agonu ze światem.

Centralnym punktem, wokół którego dokonują się losy Brandstaetterowskich bohaterów (Rembrandta, Aktora i Odysa), jest metanoja – duchowa przemiana, która umożliwia im realizację odkrytego na nowo sensu życia wbrew społecznym naciskom, wbrew logice i zdrowemu rozsądkowi, częstej masce konformizmu. Jej podmiot jest dynamiczną (zdolną do przemiany), samoświadomą (krytyczną), decyzyjną i twórczą jednostką, otwartą na świat, ale nie tożsamą ze światem, współpracującą z łaską. Jest więc dramaturgia Brandstaettera teatrem odwagi – odwagi tworzenia: siebie (Odys), świata (Aktor), sztuki (Rembrandt) i odwagi ratowania świata (*Dzień gniewu*, *Cud w teatrze*). Odwagi bezwzględnie osobistej relacji z Bogiem i narażania się tym samym na śmieszność. Odwagi potrzebnej dzisiaj może nawet bardziej niż kiedykolwiek. Można w tym metafizycznym konflikcie indywidualnej treści i społecznej formy zobaczyć wersję dramaturgicznego problemu nowoczesnego dramatu, który, by pomieścić nowe treści, jak uczy nas zainspirowany Heglem i Marksem Peter Szondi, a za nim Hans-Thies Lehmann, dialektycznie przemieniał formę dramatyczną. W życiu społecznym jest jednak z reguły odwrotnie – to indywidualna treść dostosowuje się do przemian społecznych form. Brandstaetter widzi tę relację inaczej. Ma niewątpliwie nadzieję, że to indywidualna treść odmieni – ewangelicznie, a nie dialektycznie – społeczną formę.