

# CHRZEŚCIJAŃSKI ODYS BRANDSTAETTERA<sup>1</sup>

## Literatura i chrześcijaństwo

Odrębność obu tych rzeczywistości jest oczywista. Istnieje jednak pokaźna grupa tekstów literackich, które powszechnie kojarzone są z chrześcijaństwem, katolickością. Należy do nich *Odys płaczący* Romana Brandstaettera. W jaki sposób, czytając go, można 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.

## Akcja i intryga

Henri Gouhier w trzecim tomie swojej teatralnej trylogii zwraca uwagę na to, że istotę teatru stanowi akcja<sup>2</sup>. Pozornie nie ma w tym stwierdzeniu nic odkrywczego. Już Arystoteles w *Poetyce* wśród sześciu składników tragedii za

---

<sup>1</sup> Przygotowując ten tekst, korzystałem z fragmentów swojej książki *Tragedia ukrzyżowana. Dramaty chrześcijańskie Romana Brandstaettera i Jerzego Zawieyskiego*, Białystok 1999.

<sup>2</sup> Por. I. Sławińska, *Egzystencjalna filozofia teatru*, w: *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*, Warszawa 1990, s. 17.

najważniejszy uważa fabułę, rozumianą jako „artystycznie uporządkowany układ zdarzeń”<sup>3</sup>. 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. Przejrzystsze stanie się wówczas określenie „schemat dynamiczny”, definiujące według Gouhiera akcję, czyli także (przynajmniej pośrednio) tworzące ją składniki: sytuacje, postaci i znaczenia. Tradycyjnie rozumiana akcja (układ wypadków na scenie) w ujęciu francuskiego teatrologa jest jedynie intrygą, przez którą dokonuje się wcielenie akcji (w rozumieniu Gouhiera) właściwej<sup>4</sup>.

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 dynamicznym”<sup>5</sup>.

Intryga badana jako detektor<sup>6</sup> *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, ogólniejszej i wyższej prawidłowości świata organizującej sceniczny mikrokosmos. bo to ona rozstrzyga o tożsamości tekstu dramaturgicznego<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Zob. Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1989, s. 20.

<sup>4</sup> Gouhierowska zależność między intrygą i akcją nie jest zastrzeżona dla literatury chrześcijańskiej. Posiada uniwersalny charakter. Dotyczy wszystkich tekstów dramaturgicznych.

<sup>5</sup> Sceptycyzm dotyczący bezpośredniego oglądu akcji mogą tłumaczyć podstawowe cechy platońskiego idealizmu oraz plotyńskiego systemu emanacyjnego.

<sup>6</sup> Termin „detektor” (przyrząd do wykrywania) nie brzmi najlepiej. Brzmi gorzej, gdy wykrywane ma być *sacrum*. Mimo to, z powodu braku lepszych określeń pozwoliłem sobie go użyć.

<sup>7</sup> Prezentowana propozycja nie jest normatywna. Nie wyznacza obowiązujących w literaturze chrześcijańskiej cech intrygi, postaci czy czasu. Jej zastosowanie polega na weryfikacji domniemanego, chrześcijańskiego charakteru tekstu. Nie chodzi o to, by wskazywać (nakazywać), jakie dzieło powinno (musi) być. Rzecz w tym, aby móc wiedzieć, jakie ono jest.

## Odys Brandstaettera

*Odys płaczący* Romana Brandstaettera to dramat statyczny, ograniczający sytuacje i zdarzenia. Jego fabularność tworzy ciąg dialogów przerwanych dramatycznie tylko jeden raz. Można ją przedstawić w bardzo prosty sposób:

- 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 węzła dramatycznego. Wykorzystam go jednak 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?<sup>8</sup>

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 poprzedzające sztukę, fragment *Poetyki* Arystotelesa:

„...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...*”<sup>9</sup>

Brandstaetter zapisał „nieprawdziwą” historię Odysa. Takie założenie tylko wtedy ma sens, gdy uwzględnia istnienie Odysa historii „prawdziwej”. Nie ma powodów szukać jej gdzie indziej niż w *Odysei*. Chociaż Homerowy epos z całą swoją baśniowością i rozlicznymi wariantami przechowanymi w mitologii jest utworem w równym stopniu fikcyjnym, co *Odys* Brandstaettera, naiwnością byłoby przeczyć temu, że dzieło Homera zawiera najcenniejszą prawdę literatury pięknej – estetyczną arcydzielność.

<sup>8</sup> I. Sławińska, *Czytanie dramatu*, w: *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988, s. 20-21.

<sup>9</sup> R. Brandstaetter, *Odys płaczący*, w: *Dramaty*, Warszawa 1986, s. 425 (*Dzieła wybrane*). Lokalizacja następujących fragmentów sztuki w tekście.

Konsekwencją pozostania przy prostym i niepodważalnym fakcie fikcyjnego 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 takimi, jakimi być powinni. Właśnie ten aspekt motta wydobywa priorytet decydujący o kształcie *Odysa płaczącego*.

Brandstaetter przyznając się do przedstawiania rzeczy niezgodnie z prawdą, skłania do konfrontowania własnej wersji nie tylko 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* Wyspiańskiego. Nie chodzi o wielki (a już na pewno nie o kompletny) indeks porównawczy, nie ma powodów, by stworzyć komparatystyczną postać *Odysei*. Warto jednak, oprócz cytowanych już pytań, postawić *Odysowi płaczącemu* także inne, bliższe jego specyfice. Na przykład: z jakich Odysowych wydarzeń obu eposów Homera zrezygnował w swoim tekście Brandstaetter? Jaki ta rezygnacja posiada 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

Sytuacja wyjściowa, sytuacyjna ekspozycja dramatu Brandstaettera wydaje się powielać wzór Homerowy. Penelopa czeka. Pewne wątpliwości może budzić Chór, którego w eposie oczywiście nie ma, ale wystarczy przecież określić spełnianą przezeń w oczekiwaniu Penelopy funkcję, by sprawdzić czy istnieje u Homera jego jedno-, wieloosobowy lub sytuacyjny odpowiednik.

Według jednego z mitologicznych wariantów pochodzenia greckiego bożka Pana, spłodził go Hermes z Penelopą, żoną Odysusza. Inni uważają, że spłodzili go z nią wszyscy po kolei zalotnicy zabiegający o jej rękę podczas męzowskiej nieobecności<sup>10</sup>. 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 Laertes), *Odyseja* zawiera fragmenty kolidujące z tezą o jednowymiarowości zachowań matki Telemacha. Penelopa, na przykład, nie rozpoznaje męża, choć udaje się to Argosowi – konającemu psu Odysa i szafarce

---

<sup>10</sup> Por. R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, wstęp A. Krawczuk, Warszawa 1982, s. 100.

Euryklei. Penelopa jest nieufna, ale Odys rozumie żonę. Nie ma jej nawet za złe małżeńskich planów. Oburza się boleśnie dopiero wówczas, kiedy wątpiąca w jego tożsamość żona chce go wypróbować, mówiąc fałszywie o ich małżeńskim łóżu<sup>11</sup>.

Wyjątkowość Penelopy Brandstaettera polega głównie na tym, że ona nie czeka na Odysa, ale tęskni za tym, co było. Penelopa Brandstaettera zredukowała męża do roli fragmentu przeszłości. Co więcej, przeszłość tę kształtuje zgodnie z własnymi oczekiwaniami, niezależnie od faktów. Jednak zanim pojawi się Włóczęga, Penelopa po prostu czeka, 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, ku małżeństwu z Antinoosem. W dramacie sprawa nie jest jednak równie oczywista, a Chór zachowuje się tak, jakby potwierdzał najważniejsze miejsce zajmowane przezeń pierwotnie w tragedii. 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 dystans wobec osób i faktów, a poszukiwaniu ich zrozumienia potrafi nadać medytacyjny, sakralny wymiar. Dzięki temu rzeczywiście staje się widzem idealnym.

## II. Przybycie – ujawnienie – rozstanie

W warstwie zdarzeniowej oczekiwanie jest sytuacją sceniczną decydującą o statycznym charakterze intrygi *Odyśa płaczącego*. Cały dramat to jedno wielkie czekanie Penelopy. Czekanie wystawione na najpoważniejszą próbę przybyciem 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 tożsamość<sup>12</sup>. Kłamie opowiadając o swoich przygodach. Mówi prawdę 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:

<sup>11</sup> Zob. Homer, *Odyseja*, przeł. J. Parandowski, Warszawa 1965, s. 335-336.

<sup>12</sup> W *Odysei* syn Laertes przedstawia się jako Ajton, Kreteńczyk. Zob. Homer, *Odyseja*, dz. cyt., 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).

[...] 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 powiem, com zatrzymał w głowie [...] <sup>13</sup>

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 odsłonić 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” <sup>14</sup> – 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 Brandstaetterowej Penelopy jest Odysem Homera. Dlatego powinien wrócić do żony, syna, ziemi i rozprawić się z zalotnikami.

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

Przeszłość Odysa Włóczęgi nie istnieje, ale tylko dla niego, stąd 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. Odys nie boi się walki ani własnej śmierci. Ale Odys boi się śmierci, którą będzie musiał zadawać <sup>15</sup>. (s. 433)

Takie wyznanie uniemożliwia identyfikację mężczyzny, o którym mówi Włóczęga, z obrazem króla Itaki przechowywanym w pamięci królowej.

<sup>13</sup> Homer, *Odysęja*, przeł. L. Siemieński, oprac. T. Sinko, Wrocław 1953, s. 284.

<sup>14</sup> Arystoteles, *Poetyka*, dz. cyt., s. 20, 22, 35, 37.

<sup>15</sup> Odysowy lęk przed zabijaniem (przed ojcobójstwem) pojawia się w tragedii S. Wyspiańskiego *Powrót Odysa*, która eksponuje obcy epopei motyw przekleństwa losu.

Co więcej, przybysz każdym swoim słowem oskarża Odysa, nazywa go zbrodniarzem, a mówiąc w ten sposób odbiera czekającej Penelopie, jej życiu, 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). Był chciwy, zachłanny, zaborczy, pożył śniadej kości słoniowej i czerwonego złota (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 jawą.

Spotkanie Włóczęgi z Penelopą 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 Brandstaettera<sup>16</sup>. Konflikt małżonków ogniskuje się wokół postaci Telemaka, ponieważ oni 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, bo Odys z jego snów nie jest Odysem, którego śni ona. Odys Telemaka płacze, a przecież Penelopa nigdy nie widziała łez w oczach Odysa. Nikt nie widział łez w oczach Odysa. Płacze tylko Włóczęga<sup>17</sup> (s. 436).

Królowa Itaki szuka w Telemaku przede wszystkim wizerunku męża, którego oczekuje. 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 efektów, ale dopóki Telemak nie ma żadnej alternatywy oprócz Odysa Penelopy – pozostaje ta sama nadzieja, jaką wbrew słowom Włóczęgi i radom Chóru żyje królowa Itaki.

---

<sup>16</sup> Szczególnie podobną do tytułowej postaci oratorium Brandstaettera *Pokutnik z Osjaku* (Warszawa 1979).

<sup>17</sup> Płacz często pojawia się w *Odysei* i wcale nie omija Odysa, który płacze razem z innymi, gdy Polifem pożera jego towarzyszy, płacze na wyspie „bogini Kirki”, wysyłając Eurylocha w nieznaną, płacze bojąc się spotkania z Tejrzejaszem, płacze – choć wstydydzi się swych łez – słuchając pieśni Demodoka o niedoli Trojan i Danaów, płacze także wtedy, gdy rozpoznaje go żona.



Tymczasem Telemak i Włóczęga już się rozpoznali, a zatem iluzja Penelopy nie miałaby żadnej szansy przetrwania, gdyby doszło do potwierdzającego rozpoznanie, bezpośredniego spotkania obu mężczyzn. Telemak poznał prawdę o ojcu we śnie (s. 436). Świadectwem zaakceptowania jej jest zdziwienie, z jakim przyjmuje on matczyzny wizerunek syna Laertes (s. 437). Odys rozpoznaje syna w zaniepokojonych słowach Penelopy. Szczególnie bliski jest mu Telemak, który z pełnym bojażni uszanowaniem traktuje każde życie, który „idąc ścieżką, ostrożnie stąpa, bojąc się, że rozgniecie żuka lub zdźbło trawy” (s. 437).

Lzy Odysa ze snu jego spadkobiercy i poszanowanie życia tak ważne dla Telemaka, przekraczające ekologiczne dziwactwo w konfrontacji z doświadczeniami tego, który zniszczył Troję; lzy zabójcy narodu (s. 432) i poszanowanie życia określające młodego muzyka całkowicie oddanego swojej sztuce (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 Brandstaettera<sup>18</sup>. Polega ona na niemożliwym do spełnienia przy pomocy władzy, ale dostępnym za sprawą wyobraźni i pieśni pragnieniu widzenia tego, co się dzieje poza rzeczywistością, w której nie sposób się pomieścić (s. 435).

#### WŁÓCZĘGA:

Odys widział bogów gorszych od ludzi i ludzi zamienionych w wieprze, szczęśliwych w swym zezwierzęczeniu<sup>19</sup>. [...] 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 dramatycznymi (A) i mitologicznymi (B), które dotyczą tytułowego bohatera *Odysei*.

<sup>18</sup> Wystarczy wymienić te, które pojawiają się w *Medei* i *Śmierci na wybrzeżu Artemidy*. Agamemnon, 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: *Dramaty*, dz. cyt., s. 345-346.) Medea nie chce pozostawić swych dzieci Jazonowi i Kreonowi, marzącym o złotym wieku ludzi bez wyobraźni, wspomnień i pamięci – „Takich, którzy nie umieją kojarzyć / Nie rozumieją metafor, śpią bez snów / I wszystko określają dosłownie”. (R. Brandstaetter, *Medea*, tamże, s. 377.)

<sup>19</sup> W tym wypadku Brandstaetter, odwołując się do konwencjonalnego wartościowania, znakomicie wykorzystuje faktografię eposu – zamianę towarzyszy syna Laertes (Kirke w wieprze, by kreować znaczenia użyteczne z perspektywy *Odysa płaczącego*).



Wymienione wcześniej Odysowe dramaty Eurypidesa i Szekspira (A) budują świat z materii arcydzieł greckiej epiki i mitologii w sposób eksponujący jego negatywny obraz, pełen bólu, cierpienia oraz ewidentnej niesprawiedliwości. Charakterystyczne, że u obu tragików współtworzy ten stan rzeczy i znakomicie się w nim odnajduje syn Laertes.

*Trojanki* Eurypidesa, zgodnie z zasadą braku równorzędności między ofiarą i oprawcą, nie poświęcają Odysowi zbyt wiele miejsca. Pierwszy stasimon 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<sup>20</sup>.

Zbrodnią szczególnie obciążającą Eurypidesowego Odysa, nazwanego przez Hekabe w exodosie tragedii niegodziwym fałszywcem, jest skłonienie Greków, by uśmiercili Astyanaksa, syna Hektora, dziecko.

*Troilus i Kresyda* to niezbyt wysoko ceniona tragedia Szekspira, w której Ulisses funkcjonuje jako rozsądny, pełen sentencjonalnej mądrości, pozbawiony skrupułów polityk. Jego działanie ma uśmierzyć gniew Achillesa i przywrócić go walce przeciw Trojanom. Syn Laertes 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 dopełnia warianty zdrady „kobiecej”, podporządkowanej przede wszystkim motywom uczuciowym. Może też być traktowany 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 (B) prezentujących syna Laertesę w negatywnym świetle. Nie ma powodów, by przedstawić 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

<sup>20</sup> Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, dz. cyt., s. 116.

i tchórzostwo. *Nie moja to wina – wołał Odyszeusz – 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<sup>21</sup>.

Mitologia podaje różne wersje zemsty Odysa. Według jednej z nich „Odyszeusz [...] 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, Odyszeusz 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.* Odyszeusz kazał jeńcowi zanieść list do Agamemnona i zabił go w ostatniej chwili, zanim 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, Odyszeusz zaproponował, by przeszukać jego namiot. Znalaziono złoto i cała armia ukamienowała Palamedesa jako zdrajcę<sup>22</sup>.

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.

Kiedy Penelopa wyciąga sztylet, zamierza się nim na Włóczęgę i woła: „Giń!” (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 Odyssem. 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.

Nie należy traktować zamachu na życie Włóczęgi jako okazji do ujawnienia przez niego, że jest Odyssem<sup>23</sup>. Ujawnienie dokonuje się za sprawą mono-

<sup>21</sup> R. Graves, *Mity greckie*, dz. cyt., s. 557.

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> Na „Giń!” Penelopy Włóczęga odpowiada: „Bogowie! Penelopo! Nie zabijaj! [...] Jestem Odys !” (s. 439).

logowej kwestii przybysza, za sprawą jego autoprezentacji, która składa się z dwóch części. Pierwsza z nich, mówiąc o dwukrotnych narodzinach<sup>24</sup>, znajduje swój punkt odniesienia w ewangelicznym spotkaniu: Jezus – Nikodem (por. J 3, 1-3). 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)

### III. Opanowanie

Odpowiedzią Penelopy na ujawnienie tożsamości Włóczęgi jest jej rozmowa z synem. 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 (s. 441), chociaż zna prawdę o Odysie. Telemak natomiast wierny jest przede wszystkim muzyce, wiążącej go z ojcem, należącej do znanego im obu, innego świata. Wtedy, gdy Telemak pyta matkę o wieści dotyczące ojca i wtedy, gdy odchodzi nie otrzymawszy żadnych informacji (s. 441), towarzyszy mu muzyczny spokój, pewność rzeczywistości dostrzeżonej przez szkło życia, gwarancja wyobraźni (s. 435), poświadczona snem więź z ojcem (s. 435-436).

### IV. Oczekiwanie

Ostatnia scena dramatu. Chór nie potrafi zrozumieć Penelopy, bo ona, wierna swojej pamięci, wbrew faktom, wciąż czeka na Odysa.

Brandstaetter w *Odysie płaczącym* rozwarstwia intrygę, pokazuje dwie jej płaszczyzny: zewnętrzną, zdarzeniową (oczekiwanie, przybycie, ujawnienie,

---

<sup>24</sup> „Dwa razy urodziłem się, boska Penelopo. Po raz pierwszy [...] na skalistej Itace [...] Po raz drugi [...], gdy poznałem piekło świata” (s. 439).

rozstanie, oczekiwanie) oraz wewnętrzną, personalistyczno-egzystencjalną. Ich obecność w tekście potwierdza, a nawet 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 (s. 435), świata Włóczęgi i Telemaka.

Uhierarchizowanie obu płaszczyzn nie nastręcza 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 Penelopa 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, spersonalizowanej, egzystencjalnie potwierdzonej sytuacji scenicznej, wokół wpisanego w Ewangelię powtórnego narodzenia.

„Zaprawdę, zaprawdę, powiadam ci, jeśli się ktoś nie narodzi powtórnie, nie może ujrzeć królestwa Bożego” (J 3, 3)<sup>25</sup>. Właśnie te słowa, które Jezus wypowiedział do Nikodema, stanowią kulminację procesu rozpoznawania tego, co chrześcijańskie w Gouhierowskiej akcji dramatu Romana Brandstaettera *Odys płaczący*.

## Dramat o Bogu ukrytym

Brandstaetter w swoim chrześcijańskim *Odysie płaczącym*, pozostając wierny mitologicznemu, uniwersalizującemu dramaturgii, nie ujawnia osobowego, Jedyne Boga. „Pozwala” Mu działać, ale wyłącznie za kulisami. „Pozwala” Mu istnieć, ale nie w przestrzeni scenicznej, tylko w ponadteatralnym makrokosmosie. Bóg w *Odysie płaczącym*, choć ukryty, jest jednak tak samo realny jak chrześcijańska miara rzeczy, używana przez Brandstaettera do opisywania człowieka i świata.

---

<sup>25</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie z języków oryginalnych (*Biblia Tysiąclecia*), oprac. zespół biblistów polskich, wyd. trzecie, popr., Poznań-Warszawa 1980.

W innych dramatach antycznych autora *Jezusa z Nazarethu* ślady Boga wydają się czytelniejsze. Można odnaleźć je tam, gdzie Medea, wypełniając wszystkie zalecenia Hekate, nie zdołała zabić Kreuzy i tam, gdzie Agamemnon (*Śmierć na wybrzeżu Artemidy*) zachowuje się wobec olimpijskich bogów tak, jakby wymagał od siebie więcej niż oni tego oczekują, jakby stawiał sobie wobec nich wymagania wskazane dopiero przez chrześcijaństwo.

Brandstaetter ukrywa Boga za kulisami *Odysa płaczącego* z przynajmniej trzech powodów. Pierwszym jest skupiony na człowieku, personalistyczno-egzystencjalny charakter dramatu. Drugi dotyczy wspomnianego już, mitologicznego kostiumu, który nie tylko uniwersalizuje tekst, ale także (paradoks) umożliwia mówienie o Bogu, ponieważ pozwala uniknąć mówienia o Nim wprost. Powodu trzeciego szukałbym tam, gdzie Brandstaetter, ukrywając Boga Starego i Nowego Testamentu, chroni Go przed odpowiedzialnością za zbrodnie wojny trojańskiej, za zbrodnie Homerowych bogów i ludzi. Tym razem teodycea nie okazała się jeszcze konieczna.

Jeszcze jedno, może najważniejsze, Brandstaetter ukrył Boga w *Odysie płaczącym*, ponieważ najistotniejsze pytanie, jakie można postawić całej jego powojennej twórczości, nie brzmi: jaki jest Bóg?, ale: jak o Nim pisać? Bóg Brandstaettera jest Bogiem Abrahama, Izaaka i Jakuba, Bogiem Piotra i Pawła, Bogiem Starego i Nowego Testamentu. To Bóg Księgi, człowieka i Tajemnicy. Być bezradnym wobec pisania o Nim, to zdawać sobie sprawę z tego, o Kim chce się pisać.