

Ryszard Strzelecki
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego
w Bydgoszczy

Książka zbiorowa *Literatura i wiara*,
red. naukowa A. Sulikowski
Szczecin 2009
Z prac „Deutsch-Polnisches
LiteraturForum” (DPLF)

Idea duchowej przemiany w misterium o Don Juanie Oskara Miłosza

Przedmiotem szkicu jest francuski dramat Oskara Miłosza *Miguel Mañara. Misterium w sześciu obrazach*, utwór znany w doskonałym przekładzie polskim Bronisławy Ostrowskiej (z roku 1919). Od tego czasu budził zainteresowanie, szczególnie w środowisku teatralnym. Ostatnio jest coraz częściej przypomniany dzięki rosnącej sławie Oskara Miłosza i powiększającej się liczbie entuzjastów skupionych w towarzystwie jego imienia. W przyrastaniu sławy nie małą rolę odegrał domniemany krewny Oskara, Czesław Miłosz, i to zarówno dzięki głośnym wypowiedziom, zamieszczanym w periodykach polskich, jak i za sprawą przekładu nieco późniejszych pism Oskara, tekstów poetyckich oraz traktatu o miłości, nazwanego greckim imieniem *Storge*¹.

Równie znaczącą rolę w recepcji dorobku Oskara Miłosza na naszym gruncie odegrała Irena Sławińska, autorka kilku artykułów dotyczących twórczości dramaturga. Dokonała też z powodzeniem przekładu jego dwóch sztuk: *Mefiboset. Misterium w trzech obrazach z epilogiem* oraz *Szarwąt z Tarsu. Misterium w czterech obrazach*. Zamyśl towarzyszący pracy przekładowej był oczywisty — wzbogacenie repertuaru dramatu religijnego. Przedsięwzięcie tym cenniejsze, że dokonania O. Miłosza okazują się bliskie wysoko cenionej dramaturgii Claudela, gdyż z podobną stanowczością wyrażają wagę Transcendencji w życiu człowieka i zbaw-

¹ Grecki rzeczownik „στοργή” znaczy ‘miłość, czułość, przywiązanie’, rzadziej ‘miłość płciową’ (*Słownik grecko-polski*, red. Z. Abramowiczówna, t. 4, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1965, s. 113).

cze uprawnienia ludzkiej miłości. Osiągnięcie Transcendencji drogą miłości erotycznej, małżeńskiej ukazane został jako niezwykle doniosły sposób wyzwolenia z zagubienia i nicości, a nawet przekroczenia stanu egzystencji absurdałnej. W duchowości protagonisty rozpoznajemy bowiem cechy, które pełnię artykulacji osiągnęły dopiero w arcydziełach dramatu powojennego.

Propozycja Miłosza docierająca do naszych dni natrafia na ciągle słabo naświetlony problem akceptacji przesłania dramatu przez widzów, ale i akceptacji sztuki religijnej oraz wiarygodności świadectwa zawartego w utworach głoszących chrześcijańską nadzieję. Diagnoza tego stanu stanowi jedno z ważniejszych zadań teorii współczesnego dramatu i teorii odbioru.

Dramatyczna historia o Miguelu Mañarze jest przede wszystkim świadectwem autora, wyrazem jego osobistych przekonań i myśli o człowieku pojmowanym w świetle wiary. W centrum uwagi znajdzie się kluczowa dla utworu problematyka przemiany duchowej, temat częsty w dramacie religijnym, a jako spełnienie *metanoi* chrześcijańskiej trwale wpisany w strukturę sztuki misteryjnej. Jednak genologiczną problematykę nowoczesnego misterium pozostawiamy na boku. Ograniczymy zainteresowanie do samej idei przemiany człowieka, nawiązując do płodnej w dzisiejszym literaturoznawstwie orientacji, w której szeroka akceptacja wiedzy psychologicznej łączy się z uznaniem wagi również innych typów refleksji o człowieku.

Temat duchowej przemiany jednoznacznie wskazany w tytule obecnego szkicu niesie zagadnienia wielorakie. Dotyczy fundamentalnego doświadczenia człowieka ukazanego w dramacie — co oczywiste, ale również ewolucji twórczości i przemian osobowości samego autora. Jednak wskazuje też na potrzebę znalezienia stosownego instrumentarium zdolnego ową przemianę ująć w sposób wystarczająco dogłębny. W toku rozważań powrócimy do tego zagadnienia.

Problem przemiany duchowej zajmuje w dramaturgii O. Miłosza miejsce znaczące. Tuż po napisaniu misterium o Miguelu Mañarze idea ta pojawia się we wskazanych wyżej dramatach *Mefiboset* oraz *Szawel z Tarsu*. Jednak *Miguel Mañara* jest utworem szczególnym — postać tytułowa realizuje wzorzec głęboko zakorzeniony w tradycji dramatu europejskiego, który zarazem w swych transformacjach dramatycznych i teatralnych z duchową przemianą nie ma wiele wspólnego. Chodzi

oczywiście o Don Juana — symbol wyuzdania i libertynizmu, bluźnierczego zaprzeczenia prawom ludzkim i boskim. W takie właśnie atrybuty został wyposażony bohater Miłoszowego misterium Miguel Mañara — Don Juan, który w wyniku przemiany duchowej zasłużył na miano człowieka świętobliwego. Historia tytułowego bohatera w sposób frapujący, błyskotliwy objawia ideę nawrócenia. Postać, którą najtrudniej ująć w ramy chrześcijańskiej *metanoi* — staje się dowodem ostatecznego nawrócenia i spełnienia Bożego powołania. Stanowczość z jaką poeta dokonuje tej operacji owocuje najbardziej radykalnym zwrotem w dziejach motywu Don Juana i w obszarze intertekstowych operacji.

Mamy jednak do czynienia z misterium, które swą siłą czerpie z religijnych prawd i historycznego autentyzmu. I tym razem jest podobnie. W wykazie osób sztuki czytamy: „Don Miguel Mañara Vincentelo de Leca, Don Juan historyczny, przez romantyków Don Juanem Mañarą przewzany”². Irena Sławińska zaznacza, że losy pierwowzoru sięgają i naszych dni — Jan Paweł II w roku 1986 nadał Don Juanowi tytuł „Sługi Bożego”, otwierając drogę do beatyfikacji Miłoszowego bohatera³.

W istocie dramat dotyka hagiograficznego świadectwa — dotyka historii, ale całą ekspresję myślową i artystyczną buduje w twórczej konfrontacji z literacką i kulturową tradycją. Opatrzanie protagonisty mianem Don Juana otwiera przede wszystkim szeroką perspektywę hermeneutyczną, sięgającą odległej przeszłości, podjętą początkowo przez Tirso de Molinę, potem Moliera, Mozarta i wielu innych. Don Juan znany jako „drugi” Faust doskonale pokazuje charakterystykę aksjologiczną wzorca — libertynizm perwersyjny, skrajny, bluźnierczy. Oczywiście w wariacie Miłoszowym (sprovokowanym owym historycznym uwiarygodnieniem) ukazuje też odwrotną, jasną stronę postaci, która podejmuje trud przemiany ku świętości. Wzorzec Don Juana, z jakim zmierzył się Miłosz i jaki ostatecznie wykorzystał w konstrukcji bohatera dramatu, zajmuje trwałą pozycję w kulturze. Jego niezwykłą karierę zapewniają nie tylko dzieła oraz ich interpretacje, zapewnia też pewien kompleks cech określanych mianem donżuanizmu, który obejmuje po-

² O. Miłosz, *Miguel Mañara. Misterium w sześciu obrazach*, w tegoż, *Misteria*, wybór, przekład i wstęp Irena Sławińska, Bronisława Ostrowska, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1999, s. 16.

³ I. Sławińska, *Misteria Oskara Miłosza*, w: O. Miłosz, *Misteria...*, s. 8.

stawę, zachowania kulturowe, zjawiska społeczne, postacie kultury nie związane genetycznie z pierwowzorem literackim. Źródłem dynamiki tego zjawiska jest niezwykła atrakcyjność postaci podtrzymywana presją i oczekiwaniami odbioru.

Zdaniem Alicji Rychlewskiej-Delimat atrakcyjność postaci Don Juana nie da się wyjaśnić racjonalnie. Jest w niej coś uniwersalnego i głębokiego. Wedle rozróżnień w *Mitologiach* Rolanda Barthesa postać ma swoje *signifiant* w życiu, zaś swoje *signifié* w świadomości kolektywnej. Również dla Denisa de Rougemont w jej mityczności, w głębi formy artystycznej przejawia się fundamentalna struktura uniwersalnej nieświadomości⁴. Zamiast poprzestać na strukturze archetypu możemy jednak posunąć się o krok dalej ku inspirowanej właśnie psychologią głębi teorii odbioru. Nie należy bowiem mówić o sile atrakcyjności postaci, o jej ożywionej, rozgałęzionej transformacji, jeśli nie rozważymy instancji psychicznej zdolnej dynamizować ów archetypiczny porządek. Trzeba zatem wyjść poza sam tekst, nawet poza jego *signifié* pojmowane jako treści archetypiczne w stronę osobowości odbiorcy, jego lekturowego zaangażowania i struktury doznawania. O słuszność takiego podejścia przekonuje też opinia znakomitego biografy i wielbiciela Oskara Miłozsa, Jacquesa Buge'a. Jego zdaniem: „Nikt z tych, którzy układali temat o Don Juanie nie uwydatnił tak tego podstawowego wyglądu mitycznej postaci [...]. Jesteśmy wszyscy Don Juanem, ale przed Miłozsem nie czuliśmy tego wyraźnie”⁵.

Doniosłość struktury przeżywania sugeruje szersze uwzględnienie wiedzy o człowieku również i w rozważaniach nad poetyką utworu. Niewątpliwie antropologia wnosi wiele do praktyki badawczej, interpretacyjnej.

W historiach o Don Juanie odbiorca styka się ze zjawiskiem zanegowania negacji. Po rozpustnika przychodzi śmierć jako znak Transcendencji. Zjawia się Transcendencja groźna, rozrachunkowa, przynosząca

⁴ A. Rychlewska-Delimat, *Le secret de Don Juan. Le Personnage de Don Juan dans trois version du mythe*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Romanica” 2003, s. 59.

⁵ J. Buge, *Milosz en quête du Divin*, Nizet, Paris 1963, s. 92, cyt. za I. Sławińska, *Don Juan: Fils Byron — ou saint? Les deux drammes de Oscar Milosz* w książce zbior. *Don Juan and Faust in the XXth Century*, red. Eva Šormová, Charles University, Prague 1993, s. 138.

ulgę naszym umysłom. Pierwszym realizacjom Don Juana towarzyszy struktura melodramatu, z jego prostą, konsekwentną moralnością. Nie musimy powstrzymywać sądu — Transcendencja nie jest Tajemnicą, która przerasta ludzkie kategorie. Ale brak też bohatera zdolnego udźwignąć brzemień bolesnej, tragicznej autonomii i godności. W tragedii osoba pozostaje tajemnicą, w melodramacie otrzymujemy tylko namiastkę ładu.

Oczywiście postać Don Juana nie jest jednowymiarowa, co zostało zaznaczone wcześniej. Nie tylko otacza ją mroczna aura, nie tylko przemawia z jakiejś głębi, ale — może właśnie dlatego — posiada też dozę atrakcyjności. Bohater ów wywołując napięcie, prowokuje niepokojące, „ciemne” doznania i skojarzenia, niezbędne w wykreowaniu prawdziwej historii dobra. Sztuka zmierzająca do jasnych, pozytywnych konkluzji potrzebuje „ciemnego” ugruntowania — to warunek zaangażowania, uczestnictwa, wiarygodności, jak i wezwanie do wejścia w dialog z przesłaniem autora.

Również Oskar Miłosz rozpoczyna swoją twórczość dramatyczną od owej „ciemnej strony życia”. W 1906 napisał pierwszą sztukę o Don Juanie właśnie w duchu Bajronowskim, noszącą tytuł: *Sceny z Don Juana*. Jednak dopiero rok 1911 przynosi omawiane tu misterium — o człowieku nawróconym, który został powołany, aby swoim autentycznym życiem przemawiać do współczesnych.

Wersja pierwsza niesie obraz najbardziej skrajny. Irena Sławińska, przywołując opinię samego Oskara Miłosza, zaznacza: „To jest ostatnia odrośl tej ciemnej dynastii, Don Juan dzisiaj, najokropniejszy Don Juan”, traktowany jako przedstawiciel początku XX wieku — i tu pada znamienna identyfikacja — nasz współczesny, „mój bliźni, mój brat”. Ten Don Juan jest okrutny i sadystyczny, morduje ojca (przez słowa strasznej prawdy), truje brata, pastwi się nad bliską mu kobietą.

Jednak sztuka z pozoru łatwa, wyrazista w swej brutalności, ukształtowana w najniższej tonacji, zarazem uderzająca odbiorcę mnogością skrajnie różnych treści i emocji okazuje się kiepska, niewiarygodna — o czym przekonuje autorka opinii. Pierwsza „bajroniczna” wersja Miłosza z nagromadzeniem owych okrucieństw to, zdaniem Sławińskiej, „kryminał za dwa grosze”. Druga wersja — omawiany tu dramat — osiąga stosowną dostojność wyrazu. Wprawdzie wymaga również „bajronicznego” zła, ekwiwalentu „ciemnej” strony postaci, jednak wszystko

to służy ukazaniu przejścia w krąg świętości. To przejście jest widowym znakiem odmiennej już wizji metafizycznej — i głównie ono musi być wiarygodne artystycznie.

Rzecz znamienita, że dopiero w tym dramacie dzięki rozległości skali metafizycznej i aksjologii postać Don Juana osiąga ostateczne negatywne apogeum. Łatwo tu o konstatację, że zdecydowały względy artystyczne. Don Juan z pierwszego dramatu — nieporadny, skonwencjonalizowany, nieprawdopodobny — zostaje w ostateczności przytłumiony niemocą artystycznej formy. Drugi jest oczywiście zdolny udźwignąć więcej. Przyczyny owej rozpiętości należy jednak upatrywać w planie myślowym dramatu i tłumaczyć raczej perypetiami myśli czy filozofii zawartej w tekście niż poziomem formy lub niedostatkiem wiarygodnej dramatycznej motywacji.

Oskar Miłosz, o czym jeszcze powiemy, przywiązywał wielką wagę do miłości jako kategorii określającej status rzeczywistości, bytu. W tej perspektywie widać zarówno to, co nieludzkie, jak i to, co ponadludzkie. Zapewne dlatego okrucieństwa pierwszego dramatu o Don Juanie mówią tak niewiele o możliwej otchłani upadku człowieka, prawda bytu i przepaście zła zostają ujawnione dopiero w promieniach Ewangelii. To misterium odgrywane na strunach miłości, związków między kobietą i mężczyzną. Przemiana tytułowego bohatera dokonuje się siłą uczuć Girolamy, późniejszej żony Mañary, poprzez miłość oblubieńczą, sięgającą miary rzeczy ostatecznych. Ideał tak pojętej miłości nie wymaga dopełnienia przez inne prawdy Ewangelii lub inne paradygmaty tekstu świętego, po jakie w różnych okolicznościach sięga sztuka chrześcijańska.

W jaki jednak sposób doświadczenia Don Juana nabierają — charakterystycznych dla misterium — głębokich znaczeń religijnych, biblijnych? Rozstrzyga o tym uzasadnione zresztą w kulturowym wzorcu postaci przesunięcie aksjologiczne. Następuje to w chwili, gdy uwodziciel i łajdak staje się postacią demoniczną i sięga korzeni antymiłości. Aspekty sataniczne postaci zyskują rozległe i solidne wsparcie w poetyce utworu. Nie przypadkiem Mañara, który podczas uczty zamkowej zaczyna głosić własną naukę i objawia prawdziwe oblicze, wchodzi właśnie w „lata Chrystusowe”. Przeuczony „doktor Belzebuba”, jak go nazywają, pojawia się w chwili szczególnej: między Środą Popielcową a Wielkanocą. Działanie postaci, nikkzemników i łotrów, jak i samego protagonisty buduje świat na opak, odwrócenie chrześcijańskiej perspektywy, wdziera

się w ewangeliczny porządek Roku Liturgicznego. Wedle słów Don Jaime'a Miguel Mañara, kawaler z Calatrawy, jest wielkim panem i mistrzem, uwodzicielem, wychwalanym jako wzorzec, celebrazem perwersji wymierzonej w porządek ewangeliczny. Antagonizm wobec Chrystusa jest oczywisty, w dramacie znajdziemy na to wiele dowodów. Aby być pełny, potrzebuje — paradoksalnie — całkowitego zbliżenia do rzeczywistości ewangelicznej. Tak się też dzieje. Dziwnym trafem realia z życia Don Juana notorycznie przypominają fakty powszechnie znane z Ewangelii. W jego czynach, kluczowych sensach, aluzjach dramatycznej mowy rozpoznajemy zniekształcone, ledwie zauważalne, a jednak z uwagą i pietyzmem kreowane związki z tekstem natchnionym.

Przykładem tego jest zastanawiająca zbieżność postaci dramatu z osobami Ewangelii. Wśród tłumu kobiet ulegających zakusom Don Juana była tylko jedna nierządnicą. „Znałem jedną — oświadcza Mañara — co mię miłowała prawdziwie i umarła / Z rozpaczyny niekłamanej. A umarła, panowie, właśnie w tymże czasie, / co siostra Magdalena, mniszka, memi zabiegi wydarta Jezusowi”⁶. W obu postaciach trwale połączonych przedmiotem uczuć i węzłem śmierci nietrudno dostrzec aluzję do ewangelicznej Marii z Magdali, postaci poniekąd też dwoistej — utożsamianej niekiedy z Marią z Betanii, niekiedy zaś z nierządnicą oddającą chwałę Jezusowi (Łk 7, 36–49). Osobę ewangelicznej Marii nierządniczy poeta przywołuje zresztą wprost w jednej z ostatnich modlitw misterium. Te skojarzenia i nawiązania budują skrajną opozycję między prowadzącym do śmierci „opętaniem” przez Don Juana, a powrotem do życia Marii Magdaleny, uwolnionej — jak wiemy — za sprawą Jezusa od władztwa złych mocy (Łk 8, 2). Nagromadzenie treści biblijnych w doczesnej (choć niezwyklej) historii Don Juana sprawia, że misterium odsłania sam rdzeń rzeczywistości, u źródeł zdarzeń dostrzegamy świadectwa demonizmu lub świętości⁷.

⁶ O. Miłosz, *Miguel Mañara...*, s. 18.

⁷ W technice sakralizacji pewną rolę odgrywa semantyczna funkcja przyległości (znana np. ze sceny *Pan Senator III* części *Dziadów*), gdzie „mythos” nabiera znaczeń, ale i wagi wpleczonego weń kontekstu Ewangelii. Ten rodzaj sakralizacji, znamieny m.in. dla liturgii można odróżnić od sakralizacji dokonywanej przez podobieństwo, gdy dramat nawiązuje do prawd Ewangelii jedynie w planie poetyckim — planie metafizycznych uogólnień, czyli ujmuje przedstawianą rzeczywistość w zgodzie z powszechnymi prawdami wiary.

Chociaż postaci nierządnic i mniszki Magdaleny nie uczestniczą w akcji, jednak ich wspomnienie na początku dramatu, a następnie pod koniec w krótkiej refleksji ogrodnika następującej po śmierci Mañary pełni zasadniczą rolę w przesłaniu sztuki, rolę ideową i konstrukcyjną. Nawiązanie do obu postaci wyznacza graniczne punkty misteryjnej drogi. Od tragicznych wydarzeń, przypominanych w czasie perwersyjnej uczty, po ponowne wezwanie imion nierządnic i mniszki — jako sióstr Mañary w Bogu, które poprzedziły go w eschatologicznej drodze.

Początek i wieczność — to plan najszerszy, jednak przedmiotem sztuki są chwile z życia Mañary decydujące o duchowym odrodzeniu bohatera. Poeta stara się zgłębić wnętrze bohatera i analizą psychologiczną dopełnić teologię. Zastajemy Mañarę w momencie, gdy zbliża się do granic upadku. Całe życie Don Juana polega na nieustannym czerpaniu z życia i miłości innych. Mimo to bohater jest coraz bardziej zawiedziony, znudzony i niecierpliwy. Wzorzec Don Juana uważnie analizowany w Camusowskiej diagnozie z *Mitu Syzyfa* to człowiek poszukujący, wyraziciel złudnej i złej nadziei, że istnieją światy szczęśliwe, wolne od Boga, położone gdzieś poza granicą śmierci. Takimi obrazami próbuje mieć przewrotnych wyznawców swoich idei w czasie wielkopiątkowej libacji. Jest to zarazem ekspresja zwyczajnego libertynizmu, zdominowanego gorączkowym pragnieniem pełni szczęścia. Miłoszowy bohater odpowiada podstawowemu wzorcowi postaci, skoro w wielkiej liczbie uwiedzionych kobiet poszukuje namiastki szczęścia w postaci erotycznej rozkoszy, w permanentnej ucieczce przed nudą i banałem życia. Jest zarazem naznaczony jasną wiedzą, że jego dążenia muszą trafić w próżnię — w swym samorozumieniu bliski zatem doświadczeniu absurdu, w którym każda wartość nosi piętno śmierci.

Jednak ten nurt donżuanizmu bliski Camusowskiemu egzystencjalizmowi, który w końcu wyraża się w formach beznadziei i przesytu, ujawnia tylko część prawdy o bohaterze misterium. Biegun zła leży głębiej, tam gdzie donżuanizm zbliża się do świadectw markiza de Sade i do idei erotyzmu wyrażającego tendencje sataniczne. Tym bardziej sataniczne, im bardziej erotyzm identyfikuje się z bluźnierczą wrogością wobec religii. Estetyka misterium wymaga ekspresji ściszonej, dyskrekcji podyktowanej kanonem mowy poetyckiej. Jednak przejawy owych skrajnych zachowań Don Juana Mañary zostały mimo wszystko wyrażone w sposób jednoznaczny. Śmiertelne w skutkach uwiedzenie mniszki

Magdaleny wyrasta przecież z wrogości wobec Jezusa, podobnie jak pomysł zgwałcenia dziewczyny w świętym czasie Wielkiego Piątku. Nawet dla zgrai bluźnierców to czyn bez precedensu. Wreszcie nie bez znaczenia jest określenie Mañary mianem „doktora Belzebuba”, jakby dla podsumowania perwersyjnej, antyreligijnej manifestacji. Skojarzony z osobą Don Juana Belzebub jest postacią o genealogii semickiej: Baal Zebub, czyli cuchnący „władca much”. Diabeł, który inicjuje w swych wyznawcach walkę z religią drogą perwersji erotycznej i posiada nikczemną zdolność plugawienia wszystkiego.

Miłosz wprowadza swojego bohatera w sferę szczególnie bliskich związków erotyzmu i antyreligijności. Jest to tematyka wyraźnie obecna w tradycji badawczej Zygmunta Freuda. W bluźnierczym wykorzystaniu seksualizmu dokonuje się — wedle kulturowo zorientowanej psychoanalizy — powrót do pierwotnego chaosu. Janina Chasseguet-Smirgel stwierdza: „Jesteśmy tutaj bardzo blisko czcicieli szatana i religii diabła, ponieważ w każdym takim przypadku mamy do czynienia z *metanoją*, odwróceniem wartości, którego celem jest powrót do przedustawnego chaosu”. Nieco dalej zaś autorka zauważa: „Okazuje się, że to odwrócenie systemu wartości jest jedynie pierwszym stadium operacji, której celem jest zniszczenie wszelkich wartości”⁸.

Opinie J. Chasseguet-Smirgel doskonale nadają się do odczytania sceny spowiedzi Don Juana Mañary, którą napotykaemy w dalszej części utworu. Paradygmatem spowiedzi jest tu dekalog, kanon określający chrześcijański ład. Mañara narusza wszystkie zasady dekalogu, zatem ład ów konsekwentnie burzy. Chociaż jego nadużycia mieszczą się w zasadzie wyłącznie w sferze seksualnej, ich skutki obejmują cały porządek ludzki i społeczny, a z uwagi na jego boskie ustanowienie dotyczą również ładu religijnego i wszystkich Bożych przykazań. Jak wiadomo, właśnie porządek ewangeliczny pada ofiarą seksualnej prowokacji w równej co najmniej mierze, jak poszukiwanie namiastki bytu w kolejno napotkanych kobietach.

⁸ J. Chasseguet-Smirgel, *Religie diabła. Garść refleksji o historycznym i społecznym znaczeniu zboczeń*, w książce zbior. *Psychoanaliza i kultura na progu trzeciego tysiąclecia*, red. Nancy Ginsburg i Roy Ginsburg, przeł. Andrzej Jankowski, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2002, s. 329.

Mañara zdaje sobie sprawę z konsekwencji swego postępowania, dlatego w spowiedzi przed Przeorem tak wiele mówi o naruszeniu wszelkich przykazań, nie podejmując wprost tematyki szóstego (dotyczącego cudzołóstwa) — co jest oczywiście pewnym paradoksem, ale co świadczy, że naruszenie tego przykazania wyrasta z głębszych motywów i prowadzi do skutków bardziej fundamentalnych, takich jak bluźnierstwo Bogu. Protagonista oświadcza: „Siódmego dnia bluźniłem [...]. Kradłem. Kradłem niewinność [...], zabijałem i ofiary moje są czarne grzechem moim wobec Boga, a ich rozpusta mnie kala. Pożądałem domu bliźniego mego. Nawet / Podłożyłem ogień pod dom bliźniego mego, / A to był dom, którego nie odbudować murarzem...”⁹. Hermeneutyka tego wyznania jest zrozumiała. Bluźnierstwo wobec dnia siódmego — święta doskonałości stworzenia, dnia ładu to zerwanie więzi z Bogiem i odrzucenie dzieła stworzenia, a w odniesieniu do nowotestamentalnego dnia Zmartwychwstania — miłości zbawczej i nowego stworzenia. Mañara działa jak kusiciel, żądny panowania; jak zabójca, który przynosi śmierć duchową, niszczy dom nie tylko ludzkiego związku, ale dom, którym jest człowiek, świątynia ducha (1 Kor 3, 16–17). To tylko niektóre przykłady. Poeta nieustannie dotyka rzeczywistości ostatecznej, zbawienia i Bożego panowania oraz odsłania demoniczną wrogość wobec ludzkiego powołania.

Czy można iść dalej? Ten etap nie kończy negatywnej *metanoi*. Podczas zamkowej uczyty Miguel Mañara oświadcza: „Nie znaleźć Boga to drobiazg zaiste, / ale stracić szatana to wielki ból i nuda, na honor — bezmierna!”¹⁰. Jego ateizm jest już beznamiętny, wszelkie erotyczne praktyki donżuanizmu irytujące i bezcelowe, z niczym nie walczy. Jest bohaterem, którego pragnienie sięga poza wszelkie residua spełnienia i zarazem zła, w pogoni za „miłością ciemną, bezmierną” przekracza królestwo szatana i podąża dalej. Jedyne bowiem, co pozostaje to wzmagające się doświadczenie niespełnienia. „Tęsknota — wedle jego słów — jest wszędy i wciąż potężniejsza, szaleńcza, / jak pożar oceanu, od którego wszechnicość goreje”¹¹. To punkt krytyczny, odtąd protagonista zaczyna zbliżać się ku Bogu. Proces ten można oczywiście traktować jako

⁹ O. Miłosz, *Miguel Mañara...*, s. 36.

¹⁰ Ibidem, s. 18.

¹¹ Ibidem, s. 19.

etap drogi — boleśnie doświadczonego *homo viator*, który zakosztował wszystkiego z wyjątkiem świętości i właśnie zaczął spełniać to ostatnie ze swoich pragnień, sens powszechnej ludzkiej predestynacji.

Pragnienie nigdy nie ugaszone przekracza wszelkie formy bycia, unieważnia szatana, jest ciemne i nienasycone, bliskie beznadziei, lecz ciągle pytające, gdy chwyta pierwsze promienie Łaski — najbliżsi wskażą Mañarze właściwy sposób wypełniania życia, które zwraca się ku Bogu. Ich miłość pozwala Don Juanowi rozpoznać tożsamość, prawdę o własnym przeznaczeniu, gdyż człowiek jest taki, jakim kreuje go miłość innych. Trzy wielkie postacie — promotorzy przemiany Don Juana — Don Fernando, Girolama Carillo de Mendoza i Przeor klasztoru Miłosierdzia reprezentują heroiczną miłość Boga. To w ich oczach, w ich słowach rozpoznaje swoją godność. Prawdy teologiczne i graniczne doświadczenia duchowe z trudem dają się ująć miarą zwyczajnych ludzkich relacji. Nową tożsamość przyjmuje Don Juan z wysiłkiem, onieśmieniem, w uniesieniu — wreszcie z fascynacją.

Czy to dojrzewanie do nowej sytuacji duchowej, uznanie, że jest kim innym, niż sądził przez całe życie przemówi wiarygodnie do widza? Poniękad tak. Widz oswaja się z nową sytuacją bohatera stopniowo, obserwując jego wewnętrzne perypetie, ewolucję samorozumienia. Może podążać za bohaterem, co by oznaczało, że sztuka oscylująca na granicy teologicznych tajemnic i zwyczajnych doświadczeń, łączy hieratyczność misterium z wymogami sztuki dobrze skrojonej, tworzonej z troską o prawdopodobieństwo życiowe i psychologiczne. I to właśnie wyróżnia dramat Miłosza, chociaż powiązanie tak różnych porządków wymagało znacznej inwencji artystycznej. Problem bohatera pozytywnego, który w rzeczywistości scenicznej posiada mniej atutów niż jego negatywny odpowiednik nie okazał się istotny — bohater Miłosza łączy w sobie różne pierwiastki i mimo przemiany pozostaje osobowością złożoną. Wszak również sama przemiana budzi pytanie o wiarygodność i atrakcyjność tematu.

W potocznym, powierzchownym odbiorze nawrócenie Manuela Mañary nas zaskakuje. Z trudem godzimy się na nieoczekiwaną i natychmiastową uległość obarczonego doświadczeniem życiowym, wielkiego uwodziciela wobec dość obcesowych sugestii Don Fernanda; pozostajemy z wrażeniem niedosytu, niejasności, z poczuciem niedostatku motywacji. Wiadomo, że tylko pod pierwszym wrażeniem. W miarę odśła-

niania semantycznego bogactwa tekstu siła wyrazu i prawda psychologiczna dociera do nas z rosnącą sugestywnością. Percepcja bez trudu ujmuje dawną, ciemną stronę postaci. Wzorem typowego bohatera negatywnego historia Mañary wiąże uwagę, porusza zmysły, trafia w ciemne zakamarki duszy, budząc uczucia zarówno „niezdrowej” fascynacji, jak i oburzenia, gdy tylko zagraża potrzebie ładu i racjom drogiego nam kosmosu.

Estetyka odbioru syci się atrakcyjnością sztuki przenikniętej promieniami „czarnego słońca” Artauda, dotykającej nas boleśnie, ale i odkrywającej gorzką prawdę o człowieku, o nas, której nie godzi się odrzucać czy lekceważyć. Stąd tak wyraźny nacisk na doszukiwanie się pewnej „sympatycznej” więzi postaci z człowiekiem współczesnym w cytowanych wcześniej opiniach badaczy. Dramat, jako forma literacka i teatralna, przemawiająca głównie czynami, zdarzeniami, akcją potrzebuje takiego bohatera. Pozwala to przynajmniej w pewnym stopniu zrozumieć karierę Don Juana — i sceniczne walory postaci stworzonej przez Oskara Miłosza.

Miguel Mañara przemieniony Łaską trudniej poddaje się naszej percepcji, staje się postacią z innego wymiaru rzeczywistości. Nagle zanikają w nim wszelkie zadzierzgnięte przez lata więzy, doznaje nowego widzenia, otrzymuje przeobrażoną osobowość. Wszystko to jest stanem niezwykłym, niecodziennym, z którym przeciętny odbiorca teatralny nie potrafi się identyfikować. Brakuje niezbędnego współczującego rozumienia. Jest ono bowiem możliwe jedynie na podstawie posiadanych dyspozycji, wspólnoty przeżyć i społecznego poczucia realności¹². Niezwykle doświadczenia duchowe nie mogą więc być efektywnie przekazane, nawet, jeśli nadawca komunikatu, autor doświadczył tych szczególnych treści bezpośrednio.

Oskar Miłosz, prezentując postać nawróconego Miguela, był świadom tych komplikacji od strony odbiorcy. Dramaturg zmagał się głów-

¹² Postać winna budzić zrozumienie motywów, potwierdzać uznane przez odbiorcę zasady postępowania, być wiarygodna, traktowana jako „nasza”, potwierdzać życiowe prawdopodobieństwo, na co poetyka dramatu europejskiego kładła znaczny nacisk. Współcześnie, w rozważaniu skuteczności interakcji społecznych (istotnych w sztuce teatru) problematyka ta jest domeną etnometodologii w związku ze społecznym poczuciem realności i potrzebą potwierdzania wizji rzeczywistości, którą uznaje się za zrozumiałą i akceptuje.

nie z trudną materią sztuki teatru dla uwiarygodnienia tego, co przecież stało się już prawdą nieodwracalną, potwierdzoną czynami i heroiczną postawą historycznego Don Juana, Vincentelo de Leca. Jakże autor dramatu podjął czynności? Jak zamierzał przybliżyć postać Mañary przeciętnemu odbiorcy?

Ważną rolę odgrywa tu niewątpliwie poetycki język misterium, rozległe metafory pobudzające wrażliwość i wyobraźnię, także przejmujące obrazowanie. Kluczową jednak rolę pełnią rozmowy z Don Juanem, w których kolejno uczestniczą: Fernando, Girolama, Przeor, zakonnicy. Dialog różni się od monologu stosunkiem do komunikacji. W dialogu scenicznym komunikacja zostaje *ex definitione* zrealizowana. Przekaz jest przez kogoś odebrany i wiadomo na ogół z jakim skutkiem. Odbiorca dysponuje więc pewną propozycją rozumienia, propozycją kodu, jakim posługują się partnerzy dialogu. Zwiększa to znacznie fortunność przekazu i szanse rozumienia. Jednostkowe doświadczenie jest tu bowiem wpisane w przeżycie zbiorowości. Inaczej w monologu, gdzie przekaz sięga poza tekst i poza scenę, docierając niejako „w stanie surowym” wprost do widza.

U Oskara Miłosza swoiste doznanie duchowe przynoszą jednak dialogi. Odbiorca jest świadkiem słów, objawiających Don Juanowi przerażającą prawdę o jego dobroci, o jego innym „ja”, które, nie wiedząc o tym, posiadał. Ale są też czynnikiem procesu przemiany. To niemal słowa-działania, słowa-performatywy. Pod ich wpływem Don Juan dosięga prawdy o sobie, wcześniej zakrytej, dotyka rzeczywistości, którą właśnie w toku przemiany tworzy. Dla widza to sytuacja modelowa, sposób „przyswojenia” nieznanego w toku różnych sytuacji znakowych: mowy, zachowań bohatera, reakcji innych postaci. W miejsce monologu pojawia się dialog, w miejsce introspekcji — analiza przemiany, obejmująca ogół postaci. Motywacja psychologiczna zostaje zachowana, choć zasadniczy ciężar uwiarygodnienia ponoszą inni.

Rzeczywista przemiana Don Juana dokonuje się wpierw w najbliższych mu ludziach. Muszą podjąć decyzję w sobie, a potem w długich przekonujących mowach kontynuować trud przemiany bohatera. Ów chwyt poetycki, technika objawiania rozkwitającej świętości jest zgodna z nadrzędną ideą teologiczną Oskara Miłosza, dotyczącą miłości wzajemnej. Takiej *metanoi* podlega Don Fernando, który przechodzi od zło-

rzeczenia do słów czułych i opiekuńczych, w nie mniejszym stopniu Girolama, a potem Przeor.

W postaciach tych widzimy jakieś hieratyczne męstwo; są dojrzałe, zdolne do refleksji, doświadczone życiowo, kierują się mądrością i rozważą, ale ostatecznie pozbawione wahań, prawie nieomyłne, stanowcze w swych decyzjach, nieustępliwe, jednoznaczne, zdolne do nieoczekiwanych i definitywnych działań — jak fakt zaślubienia Miguela Mañary przez młodzieńką Girolamę Carillo de Mendoza. Duchowi przewodnicy górują nad Protagonistą — to osobowości ostatecznie ukształtowane.

W końcowych scenach dramatu podobną dojrzałość osiąga sam Miguel Mañara. Doświadcza wreszcie obecności, która nie jest fantomem czy namiastką bytu. Metafizyczne pragnienie, niezaspokojone dotąd przez żadne wartości, osiąga wreszcie celu. Jednak warto też spojrzeć z perspektywy psychologicznej. Przemiana nie jest przekreśleniem dokonanym w imię nowego, ale integracją, uporządkowaniem elementów negatywnych i pozytywnych, jak w Jungowskiej „superpersonie”. W dialogach, modlitwach, w duchowej autorefleksji wyrażonej w rozmowach z Cieniem czy (realistycznymi w planie metafizycznym) Duchami Ziemi objawia się bogactwo poznawcze dramatu. Rozległa analiza duchowego rozwoju jest na tyle wnikliwa i dojrzała, że dobrze wpisuje się w kategorie znane współczesnej teorii osobowości.

Miłosz w poetyckiej eksploracji dotyka problemów podjętych — już w toku systematycznych badań — kilkadziesiąt lat później m.in. przez Abrahama Masłowa, Gordona Allporta czy związaną z jego szkołą Zenomenę Płużek, przedstawicielkę polskiej tradycji badawczej w tym zakresie. U Masłowa znajdujemy kilka kategorii pozwalających umieścić psychologiczny komentarz w obrębie praktyki interpretacyjnej. Najważniejsze dotyczą motywacji duchowego wzrostu, pełnego samourzeczywistnienia, doświadczeń przełomowych i mistycznych.

Bliższy nawet wskazanej tu problematyce jest Allport — jego koncepcja *proprium* (czyli wewnętrznie zorganizowanych aspektów osobowości) dostarcza niezbędnych narzędzi do badania postaci dramatycznych. Nie miejsce tu, rzecz jasna, na pełniejszą analizę tego typu, warto jednak zauważyć, że bogactwo postaci czyni ów kontekst teorii osobowości bez wątpienia potrzebnym i użytecznym. Badacz pisze: „Analizując cały proces kształtowania się osobowości — z uwzględnieniem wszelkich danych i wszystkich poziomów rozwoju — psychologia może

znacznie posunąć samowiedzę człowieka”, a zatem wspomóc też rozumienie dyskursów antropologicznych w literaturze i dramacie. Zgodnie z wcześniejszymi uwagami, rolę taką mogą pełnić różne nurty badań, nie wyłączając psychoanalizy, o ile nie godzą w idee światopoglądowe utworu. „Ostateczne prawdy religii są niewiadome — zauważa Allport — ale psychologia, która utrudnia rozumienie religijnych możliwości człowieka, w ogóle nie może pretendować do miana nauki o ludzkiej psychice”¹³.

Dla Oskara Miłosza, który tak wnikliwie analizuje fenomen nawrócenia, prawdy religijne są oczywiście wiadome. Pozwalają ukorzenie uważnie analizowany fenomen duchowej przemiany w metafizycznym podłożu. Kategorią, która łączy metafizyczną „wiarę” autora i jego znajomość ludzkiej duszy — jest naturalnie miłość.

Dla autora dramatu ów niezwykle wzniosły porządek przemian był konsekwencją osobliwej metafizyki miłości, która nieustannie prześwituje przez zdarzenia misterium o Miguelu Mañarze. Miłosz — jak już powiedziano — nazwał ten rodzaj miłości greckim słowem *storge*. Uczynił to kilka lat później, już po powstaniu dramatu, pod wpływem niezwykłego doświadczenia w grudniu 1914 roku. „Miał wizję «słońca duchowego» czy, jak to nazywa gdzie indziej, «Anioła Jehowy» — zauważa Czesław Miłosz — a to oznaczało, że otrzymał sakrę jako głosiciel nowej chrześcijańskiej kosmologii, zapowiadającej pojednanie religii, nauki i sztuki. Wizja ta jest opisana w *Liście do Storge*”¹⁴. W relacji poety Czesława to traktat fascynujący, dziwny swą „szaleńczą bezcelowością”, a z powodu naiwnej ezoteryczności traktowany przez tłumacza z ostrożnym dystansem. Jest więc „*storge*” nazwą uniwersalnej godzącej wszystko relacji. Kryje się pod określeniami: anielska uczuciowość, anielska erotyczność, dziewicze macierzyństwo, pierwiastek bosko-kobięcy, ale i miłość małżeńska, *arcanum* — jak mówi — przeraźliwe, piękne, miłość rodzicielska.

W *Miguelu Mañarze* można znaleźć antycypację niejednej z tych idei. Bardzo czytelne w świetle tych odniesień są Duchy Ziemi, łatwo rozpoznawalne jako residua śmiertelnej doczesności, bliskie postaci „władcy

¹³ Gordon W. Allport, *Osobowość i religia*, przekład [z ang.] Hanna Bartoszewicz, Anna Bartkiewicz, Irena Wyrzykowska, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1988, s. 80.

¹⁴ Cz. Miłosz, *Wstęp do Storge*, w: Oskar Miłosz, *Storge*, Wyd. Znak, Kraków 1993, s. 6.

tego świata” z kuszenia Jezusa (por. Łk 4, 1–13), władcy świata, który wyłonił się po upadku opisanym w biblijnej Księdze Rodzaju. Wszystko to zaprzecza ideałom miłości, ale i potwierdza jej szczególny charakter. Miłość podobnie jak w późniejszych tekstach „*storge*” — czy to na poziomie zdarzeń, czy w wysokim planie świata poetyckiego — staje się nadrzędną zasadą obecną w wielu formach. Przybiera postać miłości niezwykle opiekuńczej, rodzicielskiej, oblubieńczej — pełnej uduchowienia, ale też braterskiej. Ileż razy pojawia się to uniwersalne słowo „brat” bądź „siostra” użyte wobec mniszki Magdaleny, Nierządnicy Teresy, wobec żony — Girolamy czy samego Mañary. To miłość zdolna ocalać, wywiedziona ze zbawczej mocy. W odniesieniu do relacji partnerskiej przewycięża opozycję między *erosem* i *agape*, którą przywołany już D. de Rougemont, odnosił do kultury świata zachodniego. Wprowadza kategorię odrębną, która łączy fascynację i nieustające przekraczanie ze spełnieniem, platońską ekstazę z chrześcijańską *caritas*.

Jednak dla Oskara Miłosza, podążającego zawikłaną drogą ku katolicyzmowi miłość stała się esencją nowego bytu, nowego stworzenia. Przekonanie to zostało wygłoszone dobitnie, powtórzone dwukrotnie. Bohater mówi: „Jam jest Mañara — a Ten, którego ukochałem / rzekł do mnie, że te rzeczy nie istniały nigdy. / On tylko jeden — jest”¹⁵. Wszelkie winy świata przynoszą przemianę powszechną, winy Don Juana prowokują przemianę indywidualną, przyście zbawienia i powstanie Nowego Człowieka.

Wyjątkowo bliski jest Oskar Miłosz nadrzędnej idei utrwalonej na kartach encykliki *Dives in Misericordia*. Miłość odradza. *Beata culpa*, „błogosławiona wina”, można rzec za św. Augustynem; wina, która spotkała się z niezwykłym darem, stworzeniem świata niejako na nowo i narodzeniem człowieka na nowo, wbrew zasadzie sprawiedliwości. Tę myśl o Bożym Miłosierdziu, o zbawieniu jako nowym stworzeniu przynosi zawarta w encyklice refleksja nad przypowieścią o synu marnotrawnym, biblijnym paradygmacie Miguela Mañary, który wrócił do Domu Ojca. Autor dramatu jest bez wątpienia bliski dzisiejszej teologii miłości, zajmującej — jak wiadomo — centralne miejsce w dorobku myślowym Karola Wojtyły (Jana Pawła II).

¹⁵ O. Miłosz, *Miguel Mañara...*, s. 50 (wcześniej idea ta wyrażona na s. 38).

Summary

This article is concerned with a drama by Oscar Milosz: *Miguel Mañara. Mystery in the six paintings*; its known Polish version, translated by Bronisława Ostrowska, dating back to 1919. The poet transformed the original Don Juan theme with regard to the Romantics (who joined the oldest theme of the „Deceiver of Seville” with the character of a converted sinner Mañara), exposing the sole process of conversion and life in holiness. Mañara is a historical figure, known today; in 1986, owing to his heroic posture, he was elevated to the dignity of the Servant of God.

The sketch presents the remarkable transition from an extreme Don Juan posture to holiness, but also the transition from traditional moral ideas to the exposition of present day dilemmas. At the time of its creation, the drama anticipated the spiritual convulsions of the twentieth century, which brought about existentialism and a new wave of questions concerning the realm of Transcendence; still, it also brought the modern ideal of merciful Christian love, so close to our sensitivity. Thus, a seemingly already-exhausted ideological and artistic program of a mystery play regained and revealed its strength, and has preserved its surprising freshness of sense and artistic value to this day.

The interpretation pursues these significant issues and any literary, cultural or theological references. It reveals the poet’s novelty in the realization of the topic and in ways of reaching to the receiver. It shows the efficiency in the creation of the hero, who in the course of *metanoi* does not lose his expressive force or his disturbing depth; accordingly, he does not lose his attractiveness, which is so important to the play. This results from the construction of exceptionally reliable dramatic situations as well as from the convincing image of transformation promoters, the witnesses of Mañara’s holiness. Owing to the promoters, the return of the hero to God becomes understandable to the spectator. Additionally, through the testimonial of the Gospel present in the language and the composition of the play, the dramatic action takes on the seriousness of a biblical story and reveals its ultimate meaning. A particular role in the research should be assigned to psycho-analysis and personality theory — reflection that allows the exploration of the thinking processes of the heroes’, or, in fact, of the poet himself; of the peripeteia of his sensitivity and the structure of his understanding. It also enables the understanding of the crucial argument of the drama: that unfulfilled desire is met by the inexhaustible love of God’s servants and of God himself. Oscar Milosz confirmed the credibility of this argument throughout his whole subsequent work; it is also remarkably close to the central idea of John Paul II pontificate, expressed in the teaching about God’s mercy and the creative power of love.