

RYSZARD STRZELECKI

## ***Dzień gniewu* Romana Brandstaettera**

### **Próba interpretacji dramatu**

*Nigdy nie wiadomo, kiedy otwierają się  
przed człowiekiem ogrody Gethsemani*

(R. Brandstaetter, *Dzień gniewu*)

#### 1

Poezja posiada najwyższą godność, gdy ocala, gdy jej kataraktyczna moc przenika piekło zwątpienia i amoralizmu. Do tego gatunku twórczości należy niewątpliwie *Dzień gniewu* Romana Brandstaettera. Dostrzec w nim należy szczególny wysiłek w odsłanianiu źródeł zła w historii i w duszy człowieka.

Jest to dramat szczególny. Wydany w 1962 roku, był obiektem trwających kilka lat przemyśleń, czemu poeta dał wyraz w drugiej edycji z 1971 roku, noszącej ślady dość istotnych przeróbek i uzupełnień. Dramat to szczególny z innych jeszcze powodów. Zamyka wiele lat trwający i obfitujący w dokonania artystyczne proces poszukiwań, których początek przypada na rok 1947 i wiąże się z debiutem scenicznym autora, wystawieniem sztuki *Powrót syna marnotrawnego* na scenie Teatru Polskiego w Krakowie.

Droga twórcza, na którą składa się 29 dzieł teatralnych, szczególnie w ostatniej fazie ujawnia zainteresowania autora problematyką dramatu poetyckiego. Sprawa dotyczy sztuk, powstałych w latach 1958—1961, inspirowanych tematyką antyczną. Sam autor zaznaczył swoje stanowisko wobec dramatu poetyckiego w artykule *Szpada i kij*<sup>1</sup>, włączając się tym samym w prowadzoną ówczesnie kampanię w obronie tej formuły teatru, przeciw tendencjom naturalistycznym i socrealistycznym, narzucanym polskiemu życiu literackiemu i teatralnemu w latach stalinizmu.

*Dzień gniewu* stanowi dopełnienie prac autora w tym względzie oraz najbardziej świadomą odpowiedź na oczekiwania twórców i apologetów nowoczesnej formy religijnego dramatu poetyckiego — Claudela, a przede wszystkim Eliota. W swej koncepcji artystycznej ogniskuje i dopełnia wątki myślowe, charakterystyczne dla wcześniejszego dorobku dramaturga. Spotykają się tu jak w soczewce: czas historyczny i Biblia, ale i dziedzictwo antyku i nowożytności, jako źródła inspiracji formalnej.

---

<sup>1</sup> „Teatr” 1956, nr 11.

Najważniejsze jednak, że to ostatnie dramaturgiczne dokonanie Brandstaettera pretenduje do miana summy chrześcijańskiego pojmowania świata. Jest tu misteryjna droga ku nawróceniu, koncepcja człowieka, który pojawia się jako dziedzic i syn Boży, ale i jako *imago Dei*, heroiczna ofiara, bunt i walka z Bogiem, Sąd Ostateczny i wizja Bożego panowania, ewangeliczny imperatyw jedności (ekumenizm) czy wreszcie idea wytrwania i Bożego sługi.

Bogactwo paradygmatów biblijnych, współtworzących pole religijnych odniesień, od początku utrudniało genologiczną kwalifikację tekstu — o czym świadczą wahania krytyki. J. Szczawiński użył określenia moralitet, mając na myśli plan poetycki dramatu, jego ogólność i filozoficzność<sup>2</sup>. Tadeusz Kudliński stwierdza bez wahania: „typowy moralitet”, wydobywając z całej złożoności utworu paradygmat walki dobra ze złem, Przeora z Bornem o duszę Blatta, przy okazji krytycznie oceniając opracowanie sceny pasyjnej<sup>3</sup>.

Te tendencje do zawężenia problematyki utworu i deprecjacji teologicznej głębi tekstu spotkały się ze stanowczą odpowiedzią autora, który w drugim wydaniu dołączył sugestywny podtytuł: *Misterium dramatyczne w trzech aktach*. Późniejsi krytycy byli już bardziej ostrożni i trafniej ferowali genologiczne wyroki, chociaż opowiadając się za terminem: „misterium pasyjne”, znów akcentowali tylko część istotnej problematyki teologicznej. Mowa o wypowiedzi Z. Jasińskiej w artykule: *Religijne wątki w dramaturgii Romana Brandstaettera*<sup>4</sup> oraz o uwagach Lesława Eustachiewicza w pracy *Dramaturgia współczesna*<sup>5</sup>.

Dużo kontrowersji, także genologicznych wzbudzał nagły zwrot akcji w akcie III. Patrząc z perspektywy zdarzeniowej, w utworze zachodzi dość wątpliwy, budzący niesmak *happy end*. Owo szczęśliwe zakończenie spotkało się z protestem tym większym, że pojawia się ono w pewnym momencie akcji na zasadzie *deus ex machina*. Nabierająca tragicznej wzniosłości akcja zostaje brutalnie zawrócona z drogi, zdawałoby się, nieuchronnie prowadzącej do katastrofy.

Istotnie, trudno się pogodzić z decyzją autora, zwłaszcza że tragiczny wybór między życiem Blatta a życiem mieszkańców klasztoru w niczym nie ustępuje dylematom, przed którymi stawali bohaterowie mistrzów antyku. „Tragedia przechodzi w melodramat z banalnym zakończeniem” — konkluduje zawiedziony J. Górski<sup>6</sup>.

Istotnie ów zwrot akcji zdaje się pozostawiać trwałą, niepochlebną dla autora rysę w tak przecież misternie skonstruowanym tekście. Obcując z dra-

<sup>2</sup> „Kierunki” 1964, nr 11.

<sup>3</sup> *Podwójny jubilat*, „Życie i Myśl” 1967, nr 7—8, s.178 i n.

<sup>4</sup> W: *Dramat i teatr religijny w Polsce*, Lublin 1991, s. 407.

<sup>5</sup> *Dramaturgia współczesna*, Warszawa 1984, s. 258—259.

<sup>6</sup> „Kierunki” 1964, nr 11.

matem nieustannie, potykamy się w tym miejscu, narażając na szwank nasze oczekiwania aksjologiczne. Na czym polega problem? Naruszone zostały reguły sztuki dramatycznej, ale czy misteryjnej? Krąg pytań niebawem rozszerzy się jeszcze bardziej, mimo że M. Kurzyna poróbuje usprawiedliwić autora orzeczeniem, że logika koncepcji zakładała przewyższenie tragiczności schematem misteryjnym<sup>7</sup>.

Traktowanie tekstu jako misterium pasyjnego, decyzja, powierzchownie rzecz biorąc, oczywista — musi budzić zastrzeżenia. Czy istotnie na drodze tragedii stanęło tu misterium pasyjne? Problem ten umieszcza nas pośrednio w kręgu aktualnej refleksji nad pasją Chrystusa. Śmierć Boga na krzyżu, mimo że krzyż jest znakiem zwycięstwa, że otwiera perspektywę ku zmartwychwstaniu, perspektywę nadziei i wiary, zawsze dopuszcza konotacje tragiczne. Nie ma tu konfliktu między dramatycznością, nieomal tragicznością życia ludzkiego i odpowiedzią Boga, usytuowaną na tej samej płaszczyźnie dialogu (znamienne w tym względzie są sugestie Hansa Ursa von Baltasara). Wystarczy przypomnieć uporczywie prowadzony spór w związku z pytaniem, czy tragedia chrześcijańska jest możliwa.

Czy Brandstaetter włącza się do tego sporu, pragnąc dość niefortunnie dla konstrukcji dramatu objawiać swoje stanowisko? Z pewnością nie. Zresztą całe to rozumowanie wydaje się zbędnym wikłaniem w dywagacjach. Autor zawraca z drogi nie tylko akcję tragiczną, ale i pasyjną (są one przecież tym samym), a przyczyna tego posunięcia wynika z przyjęcia odmiennej opcji teologicznej, opartej na biblijnym paradygmacie Bożego sądu, dnia gniewu Pańskiego. Uważny czytelnik dostrzeże to zresztą bez trudu.

Przyjrzyjmy się zatem bliżej całej sprawie, wiedząc, że wewnętrzna celowość koncepcji artystycznej to kluczowa sprawa dla terminologicznego i genologicznego orzecznictwa w sprawie utworu. Za ryzykownym określeniem „misterium pasyjne” przemawia tutaj niewątpliwie wiele i nie zamierzamy tego pomijać czy też podważać. W naszym jednak wypadku warunkiem *sine qua non*, rozstrzygającym o genologicznej przynależności tekstu, jest umieszczenie go w odpowiednim paradygmacie religijnym, gdyż to właśnie uwiarygodnia koncepcję artystyczną i wyznacza nadrzędną logikę. Z wielości idei teologicznych tylko apokaliptyka dnia sądu posiada ten przywilej.

Warto natomiast zauważyć, że wśród sztuk Brandstaettera jest i taka, której patronuje właśnie paradygmat pasyjny. Mowa o sztuce *Śmierć na wybrzeżu Artemidy*. Ta chrześcijańska w istocie tragedia, figuratywnie uzależniona od mitycznej opowieści o Ifigenii w Aulidzie, ukazuje bohaterkę, która uwikłana w konflikt tragiczny, decyduje się ponieść chrześcijańską w istocie ofiarę.

W odniesieniu do *Dnia gniewu* termin „misterium pasyjne” wydaje się niestosowny, a nawet mylący z tej głównie racji, że jeśli potraktować go

<sup>7</sup> *Ibidem*.

z należytą powagą, sugeruje on odwrócenie hierarchii problematyki teologicznej i dezawuuje to, co istotne. Dlatego sugerujemy tu określenie — „misterium apokaliptyczne”. Poniekąd jako odmianę sztuki misteryjnej, której nadrzędnym tematem we wszystkich jej odmianach jest *homo viator*, zdążający poprzez duchowe perypetie ku Bogu. Analogicznie do omawianej problematyki można wyróżnić misterium narodzenia, misteria hagiograficzne czy biblijne — oparte również na odpowiednich paradygmatach religijnych.

Padło tu ważne określenie — „hierarchia”. *Dzień gniewu* rozgrywa się na kilku planach i ta złożona tektonika tekstu będzie przedmiotem dalszych naszych rozważań, mających też na celu bardziej już wnikliwą egzemplifikację i uprawomocnienie zarysowanych przed chwilą tendencji interpretacyjnych.

Jakież to plany? Dwa z nich najdonioślejsze — pasyjny i nadrzędny wobec niego: apokaliptyczny, znalazły się już w polu naszej uwagi. Obydwa otwierają perspektywę paraboliczną ukierunkowaną na to, co wspólne i definitywne dla egzystencji człowieka, aktualne *semper et ubique*, sięgające tajemnicy osoby ludzkiej i tajemnicy Transcendencji.

Zanim jednak powrócimy do tego wysoko zakreślonego pułapu, chwilo-wo pozostawmy na niższych piętach znaczeniowej struktury tekstu. „Wehikułem” misteryjnej paraboli jest naturalnie plan historyczny. Sztuka Brandstaettera włącza się do literackiego świadectwa holocaustu. Podąża śladem uwikłań moralnych, związanych z martyrologią Żydów.

Wydarzenia dramatu rozgrywają się w sąsiadującym z gettem polskim klasztorze w chwili, gdy hitlerowcy dokonują masowej eksterminacji Żydów. Widok płonącego miasta i wieści o pomordowanych paraliżują tok codziennych zajęć: grozą napawają tajemnicze wizyty Sturmbannführera Borna i żołnierzy w mundurach SS. Z tym większym przerażeniem zakonnicy odkrywają obecność Żyda, który schronił się w klasztorze przed nadciągającą obławą. Ani Żyd — Emmanuel Blatt, ani ojcowie nie podejrzewają, że padli ofiarą przemyślanej intrygi Borna. Korzystając z pomocy swej kochanki Julii Chomin, która wskazuje uciekinierowi drogę, esesman kieruje Blatta do klasztoru. W jakim celu? Born jeszcze jako kleryk rzymskiego Collegium Germanicum, tuż przed otrzymaniem ostatnich święceń zamienił zawierzenie Bogu na wiarę w nazistowskie Niemcy. Chce w ten sposób skompromitować Przeora, notabene jego seminaryjnego kolegę. Wystarczy, że Przeor zaprze się Chrystusa, wydając Żyda, aby Born mógł zatriumfować i utwierdzić się we własnym wyborze.

Tak ma się rzecz w planie historycznych dosłowności. Fabuła podąża tropem sytuacji, jakich wiele zna ostatnia wojna, choć jest w niej i moment sensacyjny, moment prowokacji moralnej, spowodowanej konfliktem sumienia hitlerowskiego oprawcy. Dla nas ważniejsze jest jednak to, co postrzegamy jako pierwszy krok, uczyniony na rzecz religijnego dramatu poetyckiego.

Wydarzenia w klasztorze rozgrywają się w rytmie powolnym, niemal majestatycznym. Struktura warstwy słownej, jakby na przekór potwornościom wojennym, zbliżającym się nieuchronnie do bram klasztoru, narzuca postaciom powściągliwe namaszczenie, skupienie, oszczędność ruchu i hierarchyczność postawy. Strach, napięcie, wzruszenie, przerażenie ujęte zostały w rygory mowy poetyckiej, jakże obcej ekspresywnej funkcji słowa w dramacie psychologicznym.

Autor zwraca się do nas wierszem białym o nieregularnej budowie, obfitującym w rozległe, nierzadko gnomiczne frazy. Nie czeka aż odbiorca sam dostrzeże w przebiegu zdarzeń prawa ogólne i odniesienie do Biblii, ale sam daje temu wyraz dzięki interpretującej funkcji chóru i poetyckich wypowiedzi trójki protagonistów. Biblia jest tu obecna na każdym kroku. Zdarzenia dramatyczne, rozbudzone bogactwem i głębią obrazowania Świętych Ksiąg, nabierają świetlistości, stają się transparentne na to wszystko, co rozgrywa się jako wieczne „teraz”, na prawa nieprzemijające, nieuchronnie spełniające się obietnice i wyroki.

Jesteśmy w świecie modlitwy, celebrowanej dyskretnie przez Brandstaettera w całym dramacie. Choć staje się ona wprost modlitwą postaci w okalających poszczególne akty wypowiedziach chóru i Przeora-Koryfeusza, w modlitwach towarzyszących dramatycznym wypadkom aktu III czy śmierci Borna. To chwile retardacji — namaszczonego skupienia.

Brandstaetter zrezygnował z wyraźniejszych konotacji liturgicznych stanowiących zewnętrzną oprawę sztuki, widocznych w wydaniu z 1962 roku. Statyka chóru rozdzielonego na dwa półchóry, których dialog naśladował modły brewiarzowe, groziła monotonią i niedostatecznym zindywidualizowaniem postaci. Przydzielenie kwestii chóru poszczególnym ojcom — w drugim zmienionym wydaniu — pozwoliło rozległą skalę obrazowania biblijnego wzbogacić o równie rozległą skalę odczuć. W późniejszym tekście mniej jest wypowiedzi grupowych, recytatywnych, naśladowujących liturgię Kościoła, za to sakralny język utworu został bardziej związany z doniosłymi wydarzeniami w refektarzu klasztornym.

Bo też należy liturgiczność tekstu pojmować nie jako paralełę liturgii mszalnej. Jeśli się ona pojawia, to właśnie w kształtach obrzędowości pasyjnej. Brandstaetterowska pasja porusza do głębi, gdyż obok swej wierności wobec obrzędowych tradycji Kościoła jest ona pasją wojennej rzeczywistości, pasją poniżonego, pozbawionego czci człowieka, który powtarza w sposób drastyczny mękę Chrystusa.

Brandstaetter tworzy swoją pasję, idąc wiernie tropem tradycji, dlatego motywy biblijne są w tekście łatwo czytelne. Kochanka Borna Julia Chomin spełnia rolę Judasza, zwabiając Blatta do pułapki, jaką dla uciekiniera z getta stanie się klasztor, zdrada ma być opłacona sznurem pereł. Jest i Ostatnia Wieczerza, gdy po posiłku w refektarzu przyłączy się ten, którego ujrzymy

niebawem w obrazie *Ecce homo*, jest ogród Gethsemani — niepewność ojców, przerażenie Blatta, a nawet chwilowe zaparcie się przeora. Pograżony w głębokiej rozterce przełożony klasztoru modli się: „Błagam Boga, aby oddalił ode mnie / Kielich krwi, gdyż jestem człowiekiem, / Który w swej słabości może zbłądzić i upaść”. Widzimy scenę ubiczowania, gdy pewny swego triumfu Born uderza Żyda przebranego za zakonnik. Za chwilę narzuci na niego zerwane ze stołu czerwone sukno, włoży do ręki pejcz i do ukoronowanego drutem kolczastym Blatta krzyczy: „Witaj, królu żydowski”. Niebawem też dokona się epifania Boga.

Wiemy, że ofiara hitlerowskiego oprawcy nie jest wiernym sługą Chrystusa, dźwigającym ciężar zadośćuczynienia czy współodkupienia, jak czynią zazwyczaj bohaterowie dramatu hagiograficznego. Jest przypadkowym przechodniem, obcym, przed którym otwierają się nieoczekiwanie ogrody Gethsemani. Blatt, jak sam oświadcza „w nic już nie wierzy”, stracił kryteria moralne i religijne parafrazując jego słowa, można powiedzieć, że jest „liściem na wietrze” — odpowiada to zresztą apelatywnemu sensowi jego nazwiska w języku niemieckim. Jest to sens znaczący, symboliczny. Uciekinier z getta znalazł się w polu działania sił, których nie rozumie. Wiemy, że są to potęgi, o których daje świadectwo św. Jan w Księdze Objawienia.

Intuicje J. Szczawińskiego i T. Kudlińskiego nie były więc całkiem pozbawione racji. Dostrzegali oni wyraźniej niż późniejsi interpretatorzy, zasugerowani pasyjną wymową tekstu, nadrzędny, egzystencjalny konflikt w tym dramacie. Szkoda tylko, że przypisali go zbyt niskim instancjom. Logika koncepcji artystycznej utworu przerasta zarówno konflikt moralitetu, jak i wymowę scen pasyjnych, zarazem jednak łączy je w organiczną całość.

Brandstaetterowska gra o dniu gniewu Pańskiego toczy się w istocie o sens ludzkiej pasji. Pasja w dramacie nie jest powtórzeniem chrześcijańskiego kerygmatu / tak jak w misteriach pasyjnych /, ale właśnie przedmiotem sporu. Czy ma to być pasja niszcząca, uwłaczająca godności ludzkiej, doprowadzająca do ostatecznie upadającej śmierci, pozbawionej nadziei, czy ma to być pasja prowadząca do zwycięstwa i objawienia Chwały Bożej? Autor, korzystając z teatralnych środków, podejmuje kluczowy problem ludzkiego losu i rozważa go w planie historii zbawienia. Wydarzenia III aktu antycypują teologiczną prawdę o pokazaniu zła i zapanowaniu Królestwa Bożego. Po zniszczeniu sił ciemności Przeor oświadcza: „Born już nigdy ciebie nie skrzywdzi, / Bracie Emmanuelu”. To „nigdy” jest tu znaczące. Uprzedzamy jednak tok naszych rozważań.

Pasja ludzkiej *imago Dei*, podobnie jak w dziejach biblijnych, zapoczątkowana jest przez zaprzysiężonego nieprzyjaciela Boga. Born w czasie jednej z wcześniejszych wizyt w klasztorze objawia swą dawno skrywaną nienawiść do wszystkiego, co Boskie. „Krzyczał, że spali klasztor, że rozstrzela / Mnie, zakonników, że tego Chrystusa... / — wskazał palcem na krucyfiks — Roz-

każe wywieść na żydowski kirkut / I tam pochować w zbiorowej mogile. / A potem usiadł na ławie i milczał, / Patrząc uparcie na krzyż na ścianie... / — Po chwili — Dnia następnego rozpoczął rzeź Żydów” — przywołuje zasłyszane słowa Przeora w roznowie z Człowiekiem z Podziemia. Przyszły Sturbannführer Born jak wąż-binarius zrywa swą jedność z Bogiem-Miłością, przestaje być klerykiem, aby odwozić od Boga innych. Istotnie daje fałszywe świadectwo, gdyż przysłania Prawdę Przedwieczną, Blatt jeszcze w płomieniach getta uświadamia sobie, że w nic nie wierzy. Gdy uciekający Żyd pojawia się na kartach dramatu, jest już ścigany przez Borna i niebawem zostanie wepchnięty w matnię piekła jeszcze większego, zgotowaną przez pychę hitlerowskiego oprawcy. W tym miejscu rozpoczyna się szydercza, bluźniercza pasja, której przebieg znamy z wcześniejszych rozważań. Gdy Blatt stoi na klasztorным Lithostratos, Born z wściekłością i zuchwałstwem zmusza ojców do modlitwy. Ma to być modlitwa, otwierająca otchłań zagłady i śmierci, modlitwa hańby składana w ofierze w istocie synowi ciemności.

W akcji pasyjnej Born przejmuje znane z opowieści ewangelicznej funkcje: żołnierzy, przychodzących pojąć Jezusa, oprawców, Piłata... Lecz postrzegając wydarzenia dramatu z zarysowanej obecnie perspektywy, wiemy, że przypadła mu w udziale rola o wiele poważniejsza. Julia Chomin w przypływie wściekłości ujawnia w istocie demoniczną motywację esesmana. Niebawem zapłaci za to życiem. Nie trzeba bowiem zbyt przenikliwości, aby stwierdzić, że praojcem Borna jest szatan, o którym *Objawienie św. Jana* mówi, że dniem i nocą oskarża braci przed Bogiem. Czyż nie czyni on tego od początku dramatycznej akcji? Jedynym jego celem jest przecież zepchnąć wszystkich zgromadzonych w klasztorze w otchłań śmierci duchowej.

Zdajemy sobie sprawę, że w refektarzu położonego gdzieś w Polsce klasztoru, jak sugeruje autor na wstępie dramatu, rozegrały się wydarzenia dnia sądu Bożego. Tytuł sztuki nabiera w tym kontekście nowej, doniosłej wymowy, nie jest on tylko przenośną hiperbolizacją hitlerowskiego ludobójstwa.

Syn ciemności w planie teologii tekstu może mieć tylko jednego przeciwnika — Boga. Uświadamiamy sobie, że w walce o sens ludzkiej pasji na scenie nadrzędnego planu utworu pozostaje tylko dwóch protagonistów.

Rola Przeora, którego niektórzy postrzegali jako antagonistę esesmana, nawet w mocno zawężonym moralitetowym ujęciu, jest wątpliwa. Nie odmawiamy mu prawości, wytrwa do końca w powołaniu chrześcijańskim i zakonnym. Jak pamiętamy, nie zdradzi Borna w słusznej, wydawałoby się, moralnie obligującej sprawie. W końcowej scenie z kolei, kiedy słycać już odgłosy wystrzałów, przebacza byłemu seminaryjnemu koledze zło, które od niego doznał, modli się za wezwanego na sąd Boży oprawcę Żydów.

Wydaje się monolitem moralnym. Jest jednak postacią budzącą wątpliwości. Nie oszczędził mu Brandstaetter gorzkich słów, którymi Julia skomen-

tuje całą gorycz swego dawnego życia. On pierwszy rzucił kamień, wyzwiał ją po nazwisku z ambony, nazywając ladaczną, zarazą i bagnem, a teraz zataja owe wydarzenia. Czy był bez grzechu? Czy ktokolwiek jest bez grzechu? Zawahał się z podjęciem miłosiernego uczynku wobec żydowskiego zbiega i nie on naprawi swój błąd. Pierwsi uczynią to ojcowie, Przeor zreflektuje się dopiero po czasie. Nawet Born wypomni mu przesadną pewność siebie, nieprzystępność i religijną wyniosłość, nazwie „arcymistrzem obłudy”. Istotnie postrzegamy w Przeorze pewną „łatwą” jednoznaczność, to osobowość nieco formalistyczna, pozbawiona wyraźnego rysunku, zindywidualizowana, wymykająca się „głębszej” percepcji teatralnej.

Jest osobą stojącą w cieniu mistycznych zmagań aktu III, zarazem jednak powołaną przez autora do ich rozumienia i pełnego zaistnienia na sposób dramatyczny (sprawa to niezmiernie ważna w planie scenicznego odbioru). Ostatecznie też, w krytycznej chwili przypadnie mu rola oskarżyciela.

Jak powiedzieliśmy, przeciwnikiem Borna jest Bóg. Na ile ten drugi, główny protagonista jest czytelny w strukturze utworu? Szukając odpowiedzi na to pytanie, musimy wrócić do miejsca, które w *Dniu gniewu* otacza szczególnie tajemnica, tego właśnie, w którym postrzegamy rzekome, a może faktyczne pęknięcie konstrukcyjne. Bogatsi o nowe doświadczenia interpretacyjne, tym razem nie zatrzymamy naszej uwagi na zewnętrznej logice nadrzędnego planu utworu, ale zstąpimy głębiej — ku „dramaturgii wnętrza”, w obszar trudno uchwytnych napięć motywacyjnych w organizacji tekstu. Sprawą o nieprzecenionej randze są powody decyzji Borna. Wiemy, że cofa swą bluźnierczą rękę i że czyni to ulegając majestatycznej obecności Boga. Przyjrzyjmy się temu dokładniej.

W finałowych scenach są dwie teofanie, które przykuwają uwagę. Zaczniemy od drugiej. Ocalony Emmanuel Blatt staje przed wielkim krucyfiksem refektarzowym i wypowiada dwukrotnie te same słowa: „Dlaczego On tak bardzo podobny jest do człowieka?” Olśnienie, jakiego doznał — to ludzka twarz Boga, twarz Miłości miłosiernej i ocalenia. Brandstaetter z tekstu pobocznego buduje sens tej sceny: „Patrzy na rozpiętego na krzyżu Chrystusa, jakby Go po raz pierwszy zobaczył. Jak pod działaniem przemożnej siły, której nie może się oprzeć, idzie do krucyfiks”. Blatt przejrzał, jak ociemniały znad sadzawki Siloe. Jasność ludzkiego oblicza Boga sprawi, że „opuszcza głowę i zasłania twarz dłonią” — dopowiada znów autor. Od tej chwili Żyd — o znaczącym imieniu Emmanuel — będzie już widział oczyma własnego wnętrza.

Ale jest i teofania wcześniejsza: ukoronowany drutem kolczastym Blatt stoi przed Bornem. Esesman — jak już wcześniej zaznaczyliśmy — nie jest tu Piłatem. Pasyjne antecedencje tekstu nie sięgają głębi tajemnicy, dokonującego się wydarzenia. Piłat widział Chrystusa na Lithosreatos, milczącego, w szkarłatnym płaszczu, w cierniowej koronie, widział sponiewieranego, ubi-



czowanego człowieka, stąd jego pamiętne słowa: „oto człowiek”. Dla rzymskiego poncjusza Chrystus jest człowiekiem i pozostanie człowiekiem. Born w klasztorным refektarzu ujrzy ten sam obraz *Ecce homo*. W miejscu, gdzie przed chwilą widział skatowany strzęp ludzki, uciekiniera z płonącego getta, ubranego dla szyderstwa w szkarłatne płótno, anioł zagłady ujrzał stojącego Chrystusa. Blatt patrząc na Boga zobaczył twarz człowieka. Born patrząc na człowieka widzi oblicze Boga. Szydercza pasja zostaje przerwana. W obrazie Chrystusa nie ma bowiem nic z cierpiącego sługi. Born doznaje olśniewającej wizji, która w ponurym otoczeniu klasztorным pozostawi niezatarte wrażenie majestatycznej mocy. Born jest zdziwiony i narasta w nim przerażenie — „schował do kabury browning” — podpowiada z tekstu pobocznego autor. Idźmy dalej tropem tych dopowiedzeń: „usiadł i ukrył twarz w dłoniach”, „szeptem patrząc na bok” mówi: „Wstańcie”. „Odejdźcie”. „Do Blatta, nie patrząc na niego”: „I ty już odejź”. „Gest ręką”. „Odejź”. Oślepiiony majestatem Boga esesman unika wzroku Żyda. Niedługo potem, gdy w refektarzu pozostanie tylko Przeor, mając w pamięci obraz niedawnej wizji, zapyta: „Czy tak wyglądał Bóg?” Usłyszy w odpowiedzi: „Na pewno tak wyglądał! / Był przecież człowiekiem!” — „I tak samo stał na Lithostatos / Ubiczowany i oplwany, i milczał?” — „Na pewno tak” — „To dziwne” — kończy w zamyśleniu Born.

W tych niesamowitych scenach ciężar teatralnego wyrazu spada na aktora. Brandstaetter w swoim misterium jest dyskretny. Pełny, budzący grozę sens pojawi się na ustach poruszonego do głębi Przeora: „Bóg zstąpił z krzyża i wszedł w ciało / Umęczonego człowieka!” Słysząc reakcję Borna — „Czułem to...” „Ubiczowałeś Boga, zbrodniarzu! / Ukoronowałeś Boga cierniową koroną!” „Wiem o tym...” — oświadcza w pełni samowiedzy esesman. „Biada, ci! Biada, ci! Biada, bogobójco!” — padają słowa sądu, które rozlegają się echem w całym dramacie. Miara sądu jest miara dokonujących się teofanii. Teofania nie omija przecież ojców i Przeora. W jego słowach jest święty niepowstrzymany gniew, wstrząs olśnień, których doznał, sprowokowany pytaniami hitlerowca. Dramaturgia wizji i sądu wznosi się nagle na najwyższy diapazon religijnych prawd. Prowokacja hitlerowskiego oprawcy, który chce zabić wiarę w swym otoczeniu, wydaje się zamknięta jeszcze w granicach widzialnej przestrzeni scenicznej. Born jest bogobójcą w tym pierwszym sensie, mieszczącym się jeszcze w demonizmie człowieka. Ale demonizm ma swoje metafizyczne korzenie — stamtąd właśnie wykwita nienawiść esesmana — bo w rzeczy samej tam leży istota jego pychy i buntu, utkana z tej samej materii, co ciemności duchowe, w których przebywa szatan.

Nie zrozumiemy do końca metafizyki tego dramatu, nie zaglądając w te ciemne, nieprzeniknione złoża tajemnicy. Nic dziwnego, że prowokacja jego ma rodowód szatański — po wcześniejszych uwagach nie możemy tu mieć wątpliwości. Nic też dziwnego, że odpowiedź Boga będzie równie zasadnicza

i On wyłoni się ze źródeł własnej Tajemnicy. Prowokacja znajdzie właściwą odpowiedź, będzie nią ironia Boga — ironia dwojakiego rodzaju. Born wzywa Boga obrazem *Ecce homo*. Chrystus przyjmuje wyzwanie i wtedy jego przeciwnik uświadamia właściwą sobie rolę metafizyczną — jak mówi: „ujrzał się na dnie kłęski”. Druga ironia Boga jest odpowiedzią na słowa Borna, które łatwo mogą ująć uwagi. Esesman opisuje wyszydzonego Żyda słowami, zaczerpniętymi z tekstu Ewangelii, insynuuje ojcom: „Patrzcie! / Ubiczowany! / W szkarłatnym płaszczu! / W cierniowej koronie! / W królewskiej koronie!” Właśnie w takim obrazie stanie przed nim Chrystus — o czym upewnia cytowana już rozmowa z Przeorem. Świadcstwo Ewangelii się ziściło, Bóg odpowiada więc zarówno na czyn, jak i na słowo.

Przełożony klasztoru upewnia się później, czy ma do czynienia z zaprzysięgłym wrogiem Boga — i istotnie nie znajdzie w nim nic z ludzkiego sumienia. Born swymi uczynkami wszedł w kompetencje mocy ciemności, które otaczały konającego Chrystusa — jak czytamy u św. Łukasza. Jest z nimi spokrewniony.

Teologia Brandstaettera jest trudna i bolesna — oparta głównie na idei wytrwania w wierze. Wyrasta z doświadczeń czasu wojny, doświadczeń pokoleniowych poety. W *Dniu gniewu* osiąga ona pełną artykulację. To właśnie wiara ojców jest warunkiem epifanii, które rozgorzały w refektarzu klasztornym. Chociaż wiemy, że warunkiem niewystarczającym — jedynie nieustępliwym wzywaniem Boga. Born jednak zna rangę tej wiary — zaświadcza to dwukrotnie, zanim ostatecznie opuści klasztor.

„Bóg zstąpił z krzyża” — mówi olśniony tą prawdą Przeor. Rozumiemy, kiedy to się stało. Z pozoru nieistotne znaki teatralne — wyraźnie jednak zastrzeżone w didaskaliach — udzielają nam stosownej odpowiedzi. Są to notabene znaki stanowiące niezbędne ogniwo kunsztownej konstrukcji dramatu. Upadający pod ciosem esesmana Blatt chwytą się krzyża. W tym właśnie momencie Bóg udziela wsparcia Żydowi. Przebóstwiony Żyd, naznaczony Najwyższym Majestatem otwiera więc ciąg teofanii, która udziela się Bornowi, Przeorowi, ojcom, wreszcie zaś jemu samemu — gdy zbliża się do krzyża po raz wtóry, w pełni świadomości tego, co się wydarzyło. Epifanie zataczają krąg, którego początkiem i końcem jest krzyż Chrystusa. Wicher mocy Bożej ogarnia kolejno wszystkich uczestników tych kilku końcowych scen Objawienia. Chrystus jest początkiem i końcem wszystkiego. Jego symbol to Alfa i Omega, Pierwszy i Ostatni i Żyjący — imiona te wypowiada chór w ostatniej pieśni. Sąd Boży trwa nadal i doprowadzony zostanie do końca — przekonuje o tym finał utworu.

Chrystus ze sceny *Ecce homo* jest przeciwieństwem Tego, który trzyma klucze śmierci i otchłani. Borna i jego sługi czeka zagłada — zgodnie z metafizycznymi uwarunkowaniami zasadniczego konfliktu utworu. Zasłona w oknie, której nie ważył się tknąć Przeor, zostaje rozwarta ręką Borna,

esesman wydaje na siebie wyrok — jest to sygnał dla zbrojnego podziemia. Okno jest tu znakiem Bożych przeznaczeń i należy, podobnie jak krucyfiks w refektarzu, do planu teologii apokaliptycznej tekstu.

Miano za złe autorowi, że tak okrutnie obszedł się z przedstawicielami zła, zacierając kluczową dla myśli chrześcijańskiej ideę miłosierdzia. Problem to niepokojąco trudny. Świadczenia hitlerowskiego ludobójstwa ubrane zostały w obrazy ostatniej księgi Nowego Testamentu — ekspresywna wartość i szukanie adekwatnego języka wyrazu to jedna sprawa. Brandstaetter domaga się od chrześcijaństwa odpowiedzi, notabene odpowiedzi ocalającej chrześcijańskie rozumienie historii. Wbrew „filozofii rozpacz”, ogarniającej powojenną Europę, podejście z myśli teologicznej te wątki, które stwarzają szansę rzetelnego zrozumienia sensu dziejów doczesnych i znajduje je właśnie w wersetach księgi Objawienia. Udziela odpowiedzi trudnej, budzącej sprzeciw, ale boleśnie szczerej i nieuniknionej. Dziejów, które znalazły się w sytuacji *in extremis*, inaczej zrozumieć nie można, ale i człowiek zostanie pojęty właśnie w tym ekstremalnym świetle. Born musi ujrzeć się na dnie otchłani — tego żąda Brandstaetterowska teologia. W wielu miejscach dramatu spadają na niego porażające słowa Apokalipsy włączone w poetycki logos tekstu. Przypomnijmy wieszczy i złowróbnny sen, który przydarza się ludobójcy w przeddzień krytycznych wydarzeń. Born mówi: „Wzrokiem sięję śmierć. / przechodnie pod moim spojrzeniem / Zamieniają się w białe kościotrupy / I ciągną za mną powoli długim kluczem / Ku czarnym wrotom, gdzie urzędnik, / Wyciągając przed siebie dłonie / O palcach z płonących liczb, / Wręcza im zwolnienie od życia. / Wrzask się podnosi. / Krzyczą, że chcą żyć / Że nie spełnili do końca swych ziemskich przeznaczeń, / Że chcą wracać do swych rozkładających się ciał, / Do gnijących pokrowców!” Born ujrzy nad sobą kleryka w czerwonej sutannie — swoje niespełnione powołanie, które woła do niego donośnym głosem: „Niech będą przeklęte upiory, studnie zagłady! / Niech będą przeklęte demony, jadowite węże! / Niech będą przeklęte skorpiony, uszykowane do boju! / Morderco! Morderco! Morderco!”

Dzięki uderzającej zbieżności wizji sennej z wizjami Apokalipsy Born trafia na przeznaczone mu miejsce w planie biblijnych wyroków. Wiemy przecież, że nie tylko w sposób wizyjny, a więc symboliczny. Gdy zjawia się w klasztorze, dokonuje nawet więcej. Swym bluźnierczym czynem wyłącza się z planów Bożej Opatrzności. Dosięgnął unoszącego się nad miastem snu kleryka w czerwonej sutannie — jak zauważył Przeor — wymazuje własne imię z Księgi Żyjących i staje po stronie apokaliptycznych bestii w sposób ostateczny.

Realność apokalipsy ogarniającej czas historyczny jest zaświadczona w wypowiedziach chóru. Ledwie rozbrzmiały ostatnie słowa esesmana, a już ojcowie potwierdzają tę prawdę. Zaczynają postrzegać otaczającą rzeczywistość i jakby mocą teurgicznego rezonansu wołają: „Krew na posadzce...

Krew na ścianach... Krew... Krew u stóp krzyża... Krew wszędzie... Krew..." I oni docierają do *prasensu* historii, śledząc apokaliptyczną ośnowę zbrodni. Posłuchajmy ich: „Słyszę rżenie upadłych aniołów / Na pustych polach. Popioły szumią / Głośniejsze od dziejów. / Słyszę monolog krwi. / Słyszę pomruk rozsypanych kości. / Słyszę czołganie się zbiorowych mogił. / Gdzie są usta popiołów? / Gdzie są oczy popiołów? / Gdzie są bramy popiołów? / Niech będą otwarte! / Wołajcie synowie ziemi! / Wołajcie pobojojwiska! / Wołajcie ogrody krwi / I ślepe katakumby. / Wołajcie ruiny i szubienice! / Wołajcie dymiące krematoria / I kości” — brzmią coraz donośniej słowa chóru, wzywając umarłych do zmartwychwstania i na sąd Boży. Dalsze kwestie wypełnia psalm, zwiastujący ustanowienie królestwa Bożego. Klasztor i otaczający świat jest scenografią apokalipsy *par excellence*, albowiem — jak głosi jedna z ostatnich kwestii dramatu — każda chwila jest ostatecznością, czasem gniewu i miłosierdzia.

Pęknięcie konstrukcyjne dramatu, od którego rozpoczęliśmy nasze rozważania, w powyższym odczytaniu zostaje niewątpliwie złagodzone. Dramatyczne dzieje Borna nadają organizacji tekstowej większą spójność. W koncepcji misterium apokaliptycznego jest to postać obciążona szczególnym tragizmem, jednak diametralnie różnym od tego, który znajdujemy w tragedii (a nawet, uwzględniając niektóre stanowiska, w chrześcijańskiej pasji). Skoro więc najważniejszy w *Dniu gniewu* staje się konflikt w płaszczyźnie apokaliptycznej, zastrzeżenia co do konstrukcji sztuki i pozornie nieumotywowanego *happy endu* tracą swoją doniosłość. Z drugiej jednak strony „usprawiedliwienie” sztuki płynące z jej teologii i analizy postaci Borna, wynikające z systematycznej refleksji nie znajduje potwierdzenia w zwyczajnej recepcji teatralnej, szczególnie gdy optyka odbioru nastawiona jest na warstwę zdarzeniową dramatu. Dramatyzm postaci Borna, jego zawahanie, moment, w którym „poruszyła się ręka Boga”, rozgrywa się w zasadzie *in confuse*, we wnętrzu — stąd nie tyle reakcje postaci, ile warstwa słowna stanowi świadectwo logiki i nienagannej konstrukcji utworu. To właśnie słowa chóru, modlitwy i zwierzenia wyznaczają dynamikę napięcia — jego narastanie i kulminację. Wzrastające napięcie oddane środkami poetyckimi, kunsztowną organizacją brzmieniową nasila się nadal także po fazie akcji określonej mianem *happy endu* i przynosi kulminację zdarzeń na sam koniec dramatu, gdzie artykułowana jest prawda o Sądzie i rozstrzygnięciu losów protagonistów. Dramatyzm najwyższej, apokaliptycznej warstwy utworu jest ściśle sprzęgnięty z artyzmem warstwy słownej. Ideowe przesłanie tekstu zawdzięcza swą czytelność sprawności warsztatu Brandstaettera-poety. *Dzień gniewu* jest dramatem poetyckim także w tym sensie.

Ale jest on również prywatnym hołdem poety ku czci pomordowanych Polaków, którzy — jak w nagłówku zaznacza autor — „zginęli śmiercią męczeńską z rąk hitlerowskich kainów”. Echa tego hołdu rozpoznajemy

w modlitewnym skupieniu warstwy słownej tekstu, w czytaniu z *Martyrologium Romanum*, w tematyce. Ale znajdujemy je również w swoistym rozumieniu tytułu sztuki. Jego łaciński odpowiednik, *Dies irae*, widnieje w tytule sekwencji, pozostającej od wieków niezmiennym składnikiem mszy świętej za zmarłych — tradycyjnego *Requiem*.

## 2

Ponad trzydzieści lat dzieli nas od pierwszego wydania dramatu, który swej polskiej prapremiery doczekał się dopiero u progu przemian politycznych w naszym kraju. *Dzień gniewu* podzielił los innych sztuk Brandstaettera, nawiązujących wprost do tematów religijnych. Po scenicznych adaptacjach *Milczenia* (sztuki demaskującej deprawację człowieka w okresie stalinizmu) przez zaporę niechęci przedostało się zaledwie kilka tekstów, których przesłanie spoczywało ukryte pod warstwą historycznych lub obyczajowych treści. O dramaturgii Brandstaettera rychło zapomniano, a krytyka milczała. Wieloletniego oporu wobec *Dnia gniewu* i innych dramatów religijnych nie da się, wbrew temu, co sugerowali autorzy niektórych opracowań, wyjaśnić względami artystycznymi. Ich opinie podważa zainteresowanie tymi dziełami na Zachodzie.

Dzieje sceniczne *Dnia gniewu* otwiera prapremiera światowa, która miała miejsce w Austrii w 1965 roku. Wiedeński Burgtheater wystawił tę sztukę na festiwalu w Bregencji. Akcja dramatu rozgrywała się pod hebrajskim niebem. Nad sceną zawieszono przytłaczającą swymi rozmiarami gwiazdę Dawida. Inscenizatorzy uniknęli uproszczeń i banalizacji w kwestii nawrócenia Blatta. Ważna była scena ofiary i przemocy — scena wstrząsająca, o czym miał przypominać monumentalny krzyż, jakby sam poddany pasji. Przypominał swą plastyczną fakturę o zmęczonych ludziach, o zranionym człowieczeństwie. Dominował więc aspekt historyczny — martyrologia Żydów, hitlerowskie ludobójstwo. Wielu recenzentów próbowało oddać sprawiedliwość autorowi. Spora jednak grupa dziejowo uwrażliwionych niemieckojęzycznych odbiorców nie była w stanie dostrzec parabolicznej i poetyckiej w istocie formy dramatu, jego misteryjnych intencji. Zarzucano autorowi, że historyczną, doczesną zbrodnię napiętnował wyrokami Apokalipsy. Padały stwierdzenia, że demonizuje postać Borna i przebieg akcji, z dezaprobatą przyjmowano *happy end*, ważny, jak wiadomo, z biblijnych i apokaliptycznych względów.

Po wiedeńskiej prapremierze przyszły następne. Znaczącym wydarzeniem był spektakl w Teatrze Telewizji RFN w 1968 roku. Utwór zadomowił się też w środowiskach polonijnych (m.in. Londynu, Nowego Jorku, Ottawy; spektakl z Ottawy pokazano na festiwalu w Montrealu w 1974 roku).

Drugi wielki obszar recepcji wyznaczają nieoficjalnie, półprofesjonalne inscenizacje krajowe. Mimo niepełnej dokumentacji możemy naliczyć ich blisko sto. Połowę z tej liczby przygotowały zespoły studenckie uczelni duchownych, pozostałe — sceny szkolne, zakonne, parafialne i środowisk twórczych. W stosunku do inscenizacji obcych cechowały się one zazwyczaj większą oryginalnością i różnorodnym odczytaniem tekstu, często znacznie odbiegającym od teatralnej wizji samego autora.

Zwracano głównie uwagę na poetycki, paraboliczny wymiar dramatu. Biblijne, metafizyczne i liturgiczne pierwiastki opracowywano ze szczególną wnikliwością. Niemal wszystkie inscenizacje miały wybitnie religijny profil. Unikano psychologizmu, nadmiernych konkretyzacji, osłabiano treści historyczne i narodowościowe. Nie lękano się natomiast optymizmu. Mroki wojennej rzeczywistości rozświetlały blaski rezurekcyjnego finału. Odbiorcą łaski i Bożego miłosierdzia bywał nie tylko Blatt, ale często Born, dla którego dzień gniewu stawał się dniem pojednania z Bogiem. Dążono do uniwersalizacji, stąd każda z postaci ucieleśniała w jakimś sensie idee wiary i chrześcijańskiej wędrówki, czyli powszechnego *homo viator*. Najmniej sympatii wzbudzała postać posągowego, triumfującego Przeora. Budziła niekiedy nieufność, raz nawet próbowano podważyć jego uczciwość. Odczytywano również tekst jako pasję i jako dramat ekumeniczny. Cechą inscenizacji studenckich ostatnich lat była duża swoboda interpretacyjna, odbiegająca daleko od surowych wymagań tekstu pobocznego i życzeń samego autora.

Długo oczekiwana prapremiera polską — w profesjonalnym już wykonaniu — przygotował Teatr Ludowy w Nowej Hucie w październiku 1988 roku w reżyserii Romany Bobrowskiej i Henryka Giżyckiego. Niebawem też, bo kilka miesięcy później (w marcu 1989 roku), z premierowym wykonaniem wystąpił zespół Teatru im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie. W obydwu spektaklach doszła do głosu misteryjność sztuki, wyraźniej podkreślona przez Przemysława Basińskiego — reżysera spektaklu gnieźnieńskiego. Formułę misterium pasyjnego uznał on za rozwiązanie najwłaściwsze, wydarzenia dramatu postrzegając jednak w kontekście totalitarnej przemocy państwa, bezosobowości zbrodni i jej bezwzględnych wykonawców.