

Agnieszka Jakimiak

## „A ja chcę kary!”

**Sędziowie – wizje Stanisława Wyspiańskiego i Jerzego Grzegorzewskiego wobec kultury antycznej**

### „To w inną stronę./ Przeciwną.”<sup>1</sup>

Nie istnieje jedna, kanoniczna forma tragedii greckiej. Istnieje natomiast dotyczący jej zespół wyobrażeń, który często brany jest za archetypowy model i prymarny kształt – tak, jakby w historii antycznych dzieł tragicznych jedyne zachodzące zmiany polegały na odstępstwie od ściśle skodyfikowanych reguł lub na ich modyfikacji.

Klasyfikacja Arystotelesa przedstawiona w *Poetyce* okazała się dla tragedii antycznej zarówno błogosławieństwem, jak i piętnem. Z jednej strony zapoczątkowała badania nad tragedią grecką i przyczyniła się do uznania jej niezwykłego wpływu na rozwój literatury dramatycznej i samego teatru, z drugiej zaś narzuciła schematy, z których niezwykle trudno się wyzwolić, szczególnie przy powszechnej tendencji do poszukiwania prawidłowości w obrębie danego pola i formułowania na tej podstawie ostatecznych wniosków. Podział zaproponowany przez Arystotelesa stał się po prostu wygodną matrycą, przydatnym narzędziem, które rozwiewa większość wątpliwości rodzących się przy lekturze.

Głębokie przywiązanie do najbardziej rozpowszechnionych skojarzeń z tragedią grecką ujawnia się szczególnie wyraziście we wszelkich próbach przeniesienia domniemanego „wzorca” na grunt współczesny. Można odnieść wrażenie, że panuje powszechne przekonanie o wpisaniu historii w formalny schemat tragedii, wprowadzenie elementów tradycyjnie już z nim wiązanych (takich jak chór) i zastosowanie najbardziej charakterystycznych zabiegów uwzniośla opowieść i automatycznie przenosi ją na inny poziom odczytania – realistyczny szkic urasta do wymiaru egzy-

tencjalnego traktatu, środowiskowa impresja wydaje się refleksją o ludzkiej kondycji i przeznaczeniu. Najprawdopodobniej właśnie dlatego taki zabieg cieszy się dużym zainteresowaniem – za przykład niech posłuży dramat Marka Pruchniewskiego *Łucja i jej dzieci*, którego bohaterka, zmuszana przez teściową do zabijania własnych dzieci, przypominać ma protagonistów Eurypidesa, a struktura całego tekstu bezpośrednio nawiązuje do rozpoznawalnego, choć niekoniecznie zgodnego z prawdą, kształtu greckiej tragedii. Wymowne może być również przywołanie inscenizacji *Orestei* w reżyserii Jana Klaty, w której antyczna trylogia posłużyła do krytyki współczesnej kultury medialnej i korporacyjnej. Tekst i przekaz funkcjonowały właściwie oddzielnie, powierzchownie potraktowany tryptyk, opierający się na kliszowych skojarzeniach z antykiem nie znajdował punktów wspólnych z arbitralnie narzuconym kostiumem estetyki masowej, konwencją talk show czy popkulturowego widowiska.

Prawdopodobnie taki sposób korzystania z tradycji antycznej ani nie przybliżyła nas do zrozumienia jej istoty (jeśli jest to w ogóle możliwe), ani nie przyczyniła się do pogłębienia współczesnej świadomości o nas samych. Sięganie do tego dorobku wymaga nie tylko rozpoznania środków wykorzystywanych przez tragedię grecką, lecz przede wszystkim określenia ich celu. Już na wstępie warto przyjąć założenie, że mówimy właściwie nie o „greckiej tragedii”, ale o „greckich tragediach”.

Nie do przecenienia okazują się tezy takich badaczy jak Humphrey Davy Kitto, który już we wstępie tomu *Tragedia grecka. Studium literackie* zaznacza:

<sup>1</sup> S. Wyspiański, *Sędziowie*, w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane. T. 9. Cyd. Powrót Odysa. Sędziowie*, Kraków 1960, s. 238.

*Nadzieję na wyjaśnienie formy i stylu poszczególnych sztuk bądź grup sztuk możemy mieć wtedy, jeśli w jakiś sposób uda nam się dotrzeć do wpisanej w nie koncepcji tragedii. Jeśli zaś nie, może nas znęcić myśl, że do zmian formalnych i stylistycznych dążono dla samych zmian (co może być prawdą w odniesieniu do nas, ale nie w odniesieniu do Greków), bądź pokusa, by odrębnie traktować treść i formę albo też szukać oparcia w tak wyabstrahowanym koncepcie jak „forma tragedii greckiej” – w czymś, co ma podlegać historycznej ewolucji i obejmować poszczególne sztuki. Naszym zdaniem nic takiego jak «forma tragedii greckiej» nie istnieje. Takim pojęciem może posłużyć się historyk patrzący na tragedię grecką z zewnątrz, my jednak zajmujemy się poszczególnymi dramatami, z których każdy jest indywidualnym, a przeto i niepowtarzalnym dziełem sztuki, podporządkowanym jedynie prawom swej własnej istoty<sup>2</sup>.*

Takie podejście wydaje się bliskie *Sędziom* Stanisława Wyspiańskiego oraz teatralnej realizacji dramatu dokonanej w 1999 roku na scenie Teatru Narodowego w Warszawie przez Jerzego Grzegorzewskiego. Zarówno tekst dramatu, jak i spektakl unikają bezpośredniego cytowania elementów greckiej tragedii i nie uciekają się do stereotypowych wyobrażeń na jej temat, próbują natomiast odnaleźć odpowiedniki poszczególnych środków artystycznych w dzisiejszym języku teatralnym. W każdym przypadku nawiązania do antyku uwidaczniają się na zupełnie innych płaszczyznach, stanowiąc fascynującą próbę współczesnienia wizji obecnych w poszczególnych tragediach, a raczej – odczytania ich przez dwudziestowieczną świadomość. I co chyba najważniejsze: te dwa przykłady udowadniają, że dialog z antykiem jest możliwy i potrzebny, a jego miejsce nie musi być ograniczone przez interpretacyjne przyzwyczajenia czy analityczne schematy.

### „Albowiem rzeczone: Tyś jest, który byłeś i będziesz”<sup>3</sup>

NATAN

*Myślisz ty, że Bóg tobie gada?*

JOAS

*Że Bóg przeze mnie ostrzega przed karą, co późna spada.*

NATAN

*To ty masz Boga w arendzie?*

*Ty lichy?*

JOAS

*On zrywa się wszędzie;*

*próżno byś ty nie pozywał*

*Jego, co sądzić cię będzie<sup>4</sup>.*

Ten fragment pierwszej sceny *Sędziów* wydaje się określać charakter dialogu, jaki Stanisław Wyspiański podejmuje z tradycją antyczną. Zamiast transpozycji i reinterpretacji konkretnych motywów, znanych z tragedii greckich (jak w *Powrocie Odysa* czy *Akropolis*), odnajdujemy dalekie echo poszczególnych zabiegów formalnych, próbę przeniesienia ich w inne środowisko dramatyczne. Chociaż świat *Sędziów*to żydowska karczma w zaborze austriackim, a czas akcji sięga początku XX wieku, rzeczywistość sceniczna jest równie zuniwersalizowana, co w tekstach antycznych, struktura tekstu natomiast nawiązuje niejednoznacznie do zastosowanych w nich rozwiązań.

Pierwsza scena przypomina prolog, ale w skondensowanym, zredukowanym kształcie. Rozmowa braci nie tylko pozwala na wstępną charakterystykę bohaterów dramatu, lecz przede wszystkim stanowi zapowiedź finału. Młodszy Joas już na początku ujawnia się jako ten, przez którego przemawiać będzie nadrzędna siła, Najwyższy Sędzia, a z jego ręki Natan poniesie karę za przewinienia. Rozwiązanie jest znane jeszcze przed właściwym zawiązaniem akcji i chociaż ten prolog ma szczątkową formę w porównaniu do rozwiniętych, nakreślających tło prologów antycznych, to wymiana zdań między Joasem i Natanem daje na tyle wyraźne wyobrażenie o nadchodzących wydarzeniach, że punkt

<sup>2</sup> H. D. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański, Bydgoszcz 1997, s. 8.

<sup>3</sup> S. Wyspiański, dz. cyt., s. 260.

<sup>4</sup> Tamże, s. 208-209.

kulminacyjny staje się pewnikiem odroczonej w akcji. Wspomniane w kolejnych wersach Jeruzalem staje się tak czytelne jak nazwa miasta, przywołana przez Eurypidesa w tragedii *Ijon*:

HERMES

[...] syn zyska dziedzictwo  
i imię Ijon, sławne w całej Grecji –  
twórcą zostanie miast na ziemiach Azji<sup>5</sup>.

Wyspiański, rezygnując z precyzyjnego zarysowania przebiegu zdarzeń, daje zatem pojedynczy sygnał, który posiada równoważną wartość. Nie oznacza to, że poprzez redukcję prologu ogranicza dramatyczny plan, ponieważ korzysta ze środków niedostępnych antycznym dramatopisarzom: dodatkowe informacje, dające precyzyjny ogląd rzeczywistości scenicznej, przywołuje w didaskaliach, których brak w tragedii greckiej:

*Jedną z przyczyn ich nieobecności we wcześniejszych dramatach [tzn. tragedii greckiej i szekspirowskiej – przyp. A.J.] jest fakt, że to sam dramaturg był reżyserem własnych przedstawień, a swoje uwagi przekazywał aktorom bezpośrednio podczas prób. Lecz to nie wszystko: [...] uwagi reżyserskie zawarte są w słowach sztuki [...]. Postacie same mówią, co robią, lub opisują to inni, bądź też w ten czy inny sposób z kontekstu wynika jednoznacznie, co się dzieje<sup>6</sup>.*

Odrzucenie możliwości danych przez didaskalia i dokładne naśladowanie w tym momencie zabiegów greckich tragików sprawiałoby wrażenie sztuczności i nadawałoby znamiona niepotrzebnej manieri; dzięki połączeniu uwag odautorskich z rozpoznawalnym dla widza znakiem, pojawiającym się w pierwszym dialogu, współczesna autorowi praktyka dramatyczna i antyczny kontekst mogą zaistnieć na jednej płaszczyźnie.

Zestawienie sądu boskiego z ludzkim, czyli fundament *Sędziów*, również odbiega od kształtu charakterystycznego dla dramatu nowożytnego. Nie powinien zwieść fakt, że inspirację dla Wyspiańskiego stanowiły autentyczne wydarzenia, zamieszczona w prasie notatka o zbrodni dokonanej przez Żyda, Natana Marmaroszę, na swojej młodej służącej, Jewdosze Abramczuk<sup>7</sup>. Wyspiański pisząc tragedię w 1907 roku, odrzucił kostium naturalistyczny i w przewrotny sposób nawiązał to reguły trzech jedności przestrzeganej przez większość greckich dramatopisarzy. Osadził bowiem opowieść w ramach mitycznych, w strukturze bezczasu, w której akcja właściwa jest tylko ułamkiem rzeczywistości zakreślonej przez przedakcję. Dla porządku świata greckiego, obcego współczesnemu czytelnikowi, odnajduje odpowiednik w postaci świata galicyjskich Żydów, hermetycznej społeczności, w której wymiar transcendentny może funkcjonować wraz z ludzkim.

Rozwój akcji w *Sędziach* przypomina tragedię zemsty. Do karczmy Samuela przybywa Dziad, ojciec służącej w karczmie Jewdochy, oddanej przed laty lichwiarzowi. Zjawia się niczym duch z przeszłości, domagając się zadośćuczynienia:

DZIAD

*Że ssiesz wszystką jej pracę i siłę,  
jakeś ze mnie wysłał własność moją.*

SAMUEL

*To ją zabierz i idź, przedajniku.*

DZIAD

*Musisz zwrócić jej wszystko zgrabione<sup>8</sup>.*

Jewdocha zostaje zmuszona przez Natana, syna Samuela, do zabicia własnego dziecka – ona również domaga się zemsty. Karą, której chce dla Natana, jest jej własna śmierć, zadana z rąk kochanka. Samuel, chcąc usunąć ze swojej drogi niebezpieczeństwo, namawia starszego syna do tego czynu:

<sup>5</sup> Jak czytamy w przypisie Jerzego Łanowskiego: „IJON (Ijon) – to po grecku imiesłów, oznacza *nadchodzący*.” Eurypides, *Tragedie. T. II*, przeł. J. Łanowski, Warszawa 2006, s. 358.

<sup>6</sup> O. Taplin, *Tragedia grecka w działaniu*, Przeł. A. Wojtasik. Kraków 2004. s. 35.

<sup>7</sup> W. Kaczmarek, Stanisław Wyspiański. *Sędziowie. Wina i przebaczenie*, w: *Dramat polski. Interpretacje. Część I: Od wieku XVI do Młodej Polski*, pod red. J. Ciechowicza i Z. Majchrowskiego, Gdańsk 2001, s. 368.

<sup>8</sup> S. Wyspiański, dz. cyt., s. 213.

NATAN

*Ino, że jak tu tę zdradę  
przygotować...?*

SAMUEL

*Trzeba myśleć... –*

NATAN

*Obmyśleć.*

SAMUEL

*Wykonać.*

NATAN

*(nagle)*

*Ja...?!*

SAMUEL

*Ty! –!*

NATAN

*A rzecz przysądzić...?*

SAMUEL

*...Innemu*

NATAN

*Komu!?!..!*

SAMUEL

*Juści niewinnemu.*

NATAN

*To nic. – Macie ojciec kogo?*

SAMUEL

*Ty byś więc –?! –?*

NATAN

*Juści – no, a czemu?*

SAMUEL

*Ty się nie ulękiesz w czynie?*

NATAN

*Nie. – –*

SAMUEL

*A Bóg...?*

NATAN

*To chwilę – a potem strach minie<sup>9</sup>.*

Analogia z grecką stychomytią dotyczy nie tylko formy replik, lecz także ich całościowego charakteru. Podobnie jak w *Bachantkach* Eurypidesa, gdzie po słynnym „A!” Dionizosa następuje zmiana postawy Penteusa, początkowo nieprzekonany do zbrodni Natan nagle zmienia postępowanie. Samuel przejmuje kontrolę nad biegiem wydarzeń, usuwa z zasięgu wzroku wszystkie przeszkody.

Dochodzi do zbrodni, o którą posądzony zostaje przebywający we wsi Urlopnik – brat Jewdochy. Aby rozstrzygnąć sprawę, powołuje się sędziów. Jednak ostateczny wyrok będzie należał do Joasa, który nazwie ojca i brata winnymi zabójstwa i pod ciężarem tego wyznania umrze.

Pojawienie się wiejskich sędziów, przedstawicieli lokalnej władzy, stanowi aluzję do obecności greckiego chóru. Ich uczestnictwo w akcji, wymierzanie sprawiedliwości w kategoriach ziemskich, nawiązuje do koncepcji Sofoklesowej, wedle której „[chór] zawsze uczestniczył w akcji, kiedy sytuacja to zakładała.”<sup>10</sup> Ale jego realistyczna proweniencja i brak jakiegokolwiek odniesienia do porządku wyższego nasuwa również skojarzenia z chórem w *Medei* Eurypidesa: „tworzą go postaci z krwi i kości. Jest to jednolity chór charakterystyczny dla tragedii średniej, składający się z korynckich kobiet, które przychodzą po to, by wypytać o Medeę, a nie po to, by opiewać filozofię.”<sup>11</sup> Wójt, Nauczyciel, Aptekarz i Sędzia stanowią element zewnętrzny, ale ich obcość nie wynika ze związku z wymiarem metafizycznym. Wdziękują się do zamkniętego kręgu, w którym trwa walka między ludzkim sumieniem a boskim prawem. Jednowymiarowe kategorie obowiązujące w społeczeństwie, zakłócają zbudowany na tej wielkiej konfrontacji świat.

Finał *Sędziów*, stanowiący klucz do odczytania tragedii Wyspiańskiego, jest zarówno w formie, jak i treści całkowicie odmienny od ujęcia greckiego. Wyznanie Samuela przebiega w trzech etapach. Rozpoczyna się słowami:

*No, ja winien tej śmierci,  
a Bóg mnie winien  
(pokazuje syna)  
tę śmierć – Bóg mnie to winien!*<sup>12</sup>

Deklaracja przypomina targ z Bogiem, próbę zrzucenia części odpowiedzialności, przeniesienia ciężaru winy na drugą stronę. Ojciec nie chce przyjąć na siebie obciążenia, potwierdza to, oskarżając synów:

<sup>9</sup> Tamże, s. 218-219.

<sup>10</sup> H. D. Kitto, dz. cyt., s. 183.

<sup>11</sup> Tamże, s. 183.

<sup>12</sup> S. Wyspiański, dz. cyt., s. 256.

*Oto mię dziecię – syn piętnuje  
przed Bogiem w słowach grzechu.  
Oto mię drugi, pierworodny  
hańbi trwogą...*<sup>13</sup>

Ale po chwili Samuel przestaje zwracać się do sądu ziemskiego i słowa kieruje do najwyższej siły. Jego mowa przemienia się w oskarżenie Boga o opuszczenie człowieka i zdradę Narodu Wybranego:

*Przysięgi Twoje: kłam.  
Przecześ przysięgał nam,  
że ziemi władztwo dasz?  
Ty Bóg! – Ty był nasz!  
A oto walisz twe proroki i bijesz syny?*<sup>14</sup>

Jednak w toku przemowy Samuel dorasta do przyjęcia kary. Jego ostatnia prośba nie jest błaganiem o pozbycie się ciężaru winy, ale o wpisanie własnej klęski w boski plan. Inaczej zatem niż w tragediach greckich, los nie jest określony i przesądzony od początku – jego kształt może się najwyżej objawić w finale, co nie znaczy, że umożliwi to zrozumienie jego istoty. Samuel chce odczytać znaczenie własnego upadku, uwierzyć, że jest porównywalny z próbą Abrahama:

*Za ciężki mój grzech  
upadam w proch, na kolana,  
i głową uderzam o próg.  
Jahweh! Ty Bóg.  
Wszemmocność posiadasz Pana.  
Ty, coś Twego sługę Abrahama  
powołał przed stos ofiarny  
i żądał ubroczyć pierwaka,  
spłodzonego z Sary Izaaka,  
wejrzyj na dom mój cmentarny,  
gdzie wybiła śmiertelna godzina,  
i wyrzec Słowo  
nad ojca głową:  
że chciałeś zabrać mi syna*<sup>15</sup>

Niestety, możliwość wniknięcia w sens historii nie zostanie mu dana. Epifania Samuela nie

wiąże się z poznaniem znaczenia losu w boskim planie, lecz z akceptacją niemożności jego przeniknięcia. Cierpienie Samuela nie jest cierpieniem Edypa, który poznaje wolę bogów i może odnaleźć ukojenie w słowach Kreona: „Wszystko ma swój kres, mój drogi”<sup>16</sup>. To cierpienie Hioba.

Wnioski Stanisława Wyspiańskiego różnią się zasadniczo od poszczególnych koncepcji greckich tragiczków. Rodzi się pytanie o cel aluzyjnego zaznaczania związków z tragedią grecką. Wydaje się, że te meta-tekstualne odniesienia do antyku zakładają jeszcze jedną konfrontację wpisaną w dramat – statusu człowieka w kontekście greckiego fatum i mitu wobec zderzenia z transcendentnym Bogiem, siłą, nadająca światu strukturę i porządek, którą trzeba przyjąć i zaakceptować. Odmienność siły nadrzędnej determinuje różnice w znaczeniu każdego działania.

**„Lęku i trwogi mej zjawiska/ stały się żywą jawą.”**<sup>17</sup>

Nienaturalne, niebieskawe światło, półprzezroczyste ściany zamykają postaci spektaklu Jerzego Grzegorzewskiego w świetle nieuchwytnego wspomnienia i nieprzejrzystej pamięci. Dziwny, niekoherentny rytm przedstawienia, wydłużające się repliki, przeciągające się pauzy nie pozwalają umieścić scenicznego dziania się w żadnym konkretnym wymiarze. Jednocześnie z trudem można odszukać, tak wyraźnie eksponowane w konstrukcji dramatu Wyspiańskiego, odnośniki do transcendentnego czy metafizycznego porządku – wydaje się, że jeśli w tej wizji objawia się dwoistość poznania, wynika ona z rozróżnienia tego, co rzeczywiste, oraz tego, co nadrealne, tego, co namacalne i konkretne (jak przebiegający przez scenę tłum gości z *Wesela*), i tego, co ujawnia się niczym odłamki wspomnień, pęknięty, wywołany obraz. Głos mistrza gry nie pochodzi z zewnątrz, nie należy szukać go poza ramami teatru czy rzeczywistości. Jest obecny w epicentrum zdarzeń i spaja wytworzony świat od środka.

<sup>13</sup> Tamże, s. 257.

<sup>14</sup> Tamże, s. 258.

<sup>15</sup> Tamże, s. 258-259.

<sup>16</sup> Sofokles, *Król Edyp*, przeł. L. H. Morstin, Kraków 2002, s. 80.

<sup>17</sup> S. Wyspiański, dz. cyt., s. 257.

Już pierwsza scena sugeruje, że obecne w *Sędziach* napięcie nie będzie pochodzić z zestawienia sądu boskiego z ludzkim, warstwy mistycznej z realną: jego źródłem stanie się zderzenie obiegowego pojęcia winy z prawdziwą samoświadomością, kategorii zewnętrznych z odbiorem wewnętrznym. Odwrócony plecami do widowni, siedzący na krześle Samuel nie tylko znajduje się w centrum wydarzeń, ale zdaje się nad nimi panować, nadawać im kształt, rządzić przebiegiem gry i krystalizować jej rytm. Joas mówi wprawdzie: „Patrzę ja w oczy rodzica, / serce się we mnie zaświca / i gram”, ale naprawdę nie dostrzega oblicza ojca i nie może osiągnąć wzrokiem jego twarzy – obraz władcy i twórcy przedstawionego świata jest nieprzenikniony i pozostaje poza zasięgiem zmysłów. W czasie trwania przedstawienia Samuel zostaje wielokrotnie pozbawiony przynależnej mu pozycji i wytracony z centrum (jak w scenie wkroczenia groteskowych sędziów w ogromnych perukach rodem z operetki), aż dotrze do momentu, w którym będzie zdolny przekroczyć granicę teatru i imaginacji i obciążyć samego siebie ciężarem winy. Końcowe wyznanie, wygłoszone jakby prywatnie, osobiście, pozbawione znamion psalmu czy kajania się przed wyższą siłą, uzyskuje wymiar jak najbardziej rzeczywistego przejęcia odpowiedzialności, świadomego i dojrzałego dorastania do pokuty oraz pokornej rezygnacji z roli demiurga. Stanie się tym dramatyczniejsze, że, niewsparte odniesieniem do jakiegokolwiek trwałego systemu wartości, do porządku boskiego czy społecznego, wyniknie z dogłębnego, wielopoziomowego samopoznania.

Doskonale ujął to Łukasz Drewniak w tekście *Wesele i pogrzeb*:

*Samuel w przedstawieniu Grzegorzewskiego co wieczór wymierza sobie karę. Joas nie żyje od dawna, ale ojciec pamięta. Rozmawia z duchami, inscenizuje w głowie wypadki sprzed lat, ale przecież wiele rzeczy zatarto się w pamięci, wiele uległo subiektywizacji i redukcji. Toteż niektóre sekwencje i działania stają się coraz bardziej mechaniczne i niezrozumiałe nawet dla niego samego, inne dopiero teraz*

*nabierają ostrości i sensu. Treła szczególnie mocno akcentuje fragment, kiedy Samuel w obecności sędziów wypiera się swoich dzieci, nazywa Joasa chorym, opętanym, szalonym. Właśnie wspomnienie tej chwili rani go teraz najmocniej*<sup>18</sup>.

Przyjąwszy taką interpretację, trudno odnaleźć w spektaklu Grzegorzewskiego jakiegokolwiek odwołania do antyku. Nie może być mowy o zapowiedzi finału zawartej w pierwszej scenie, skoro całość świata przedstawionego jest projekcją pamięci Samuela. Chór groteskowych sędziów nie ma nic wspólnego z wymierzaniem sprawiedliwości przez społeczeństwo czy karykaturalnym ujęciem obiegowych, nieprzystających do faktycznego stanu, kategorii winy i kary. Jest wyłącznie echem popełnionych błędów, złowrogim obrazem własnego grzechu, jego pojawienie się to rozdrapywanie otwartej rany. Pojawiające się u Wyspiańskiego drobne aluzje do zabiegów znanych z tragedii antycznych zanikają lub uzyskują całkowicie nowe znaczenie.

Pozostają natomiast kategorie monumentalne zaczerpnięte z greckich tragedii. Cały misterny obraz, konstruowany przez Samuela, jawi się niczym Erynia, powracająca po latach w celu wymierzenia kary. Jednocześnie struktura tych *Sędziów* opiera się na odzwierciedleniu procesu uświadomienia sobie własnej *hybris*, co zaznaczone jest już na początku spektaklu. Przypisujący sobie prawa boskie Samuel musi odnaleźć w sobie pokorną rezygnację, by możliwe było pojednanie z własnym sumieniem: „[...] śmierć, klęska czy kara, jakie spadają na bohatera, są jednocześnie momentem jego pojednania z prawem moralnym i zrozumienia przez niego jednostronności własnych racji”<sup>19</sup> – pisał Patrice Pavis, definiując tragizm w rozumieniu greckim. Wizja wyłaniająca się z zakamarków świadomości Samuela stanowi największą karę, ale droga przez pamięć jako jedyna może doprowadzić do oczyszczenia.

*Monolog wypowiedziany po śmierci syna, oskarżenie Boga i świata nie jest spontaniczne. Już się raz zdarzyło. Samuel Jerzego Treli po prostu przywołuje go*

<sup>18</sup> Ł. Drewniak, *Wesele i pogrzeb*, „Didaskalia” 1999 nr 34.

<sup>19</sup> P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław 2002, s. 567.

z pamięci. Nie zapomniał ani słowa, które kiedyś wypowiedział. [...] Niespodzianie jednak Samuel znajduje w sobie siłę, żeby wygiąć ciało w łuk i paść na wznak z rozłożonymi rękami. [...] Ma się wrażenie, że jakiś niewidzialny oprawca krzyżuje starego Żyda, a on mówi i mówi, żeby nie słyszeć stukania gwoździ o drewno<sup>20</sup>.

Z tych elementów wyłania się tragizm niezwykle zbliżony do koncepcji greckich dramatopisarzy. Chociaż postrzegany jest przez inaczej doświadczonego odbiorcę, umieszczonego w zupełnie innym kontekście, ale nie wyklucza to komunikatywności założeń antycznych na tym poziomie i w tych realiach. Można wręcz zaryzykować stwierdzenie, że chociaż zmianie uległa percepcja, rdzeń pozostał ten sam, po prostu odczytywany jest za pomocą odmiennych narzędzi. Całość idei, współgrającej zarówno z przedstawieniem Grzegorzewskiego, jak i *Królem Edypem*, całą *Oresteją*, a nawet *Bachantkami*, została najlepiej sformułowana przez Marię Janion:

*Hegel jako twórca nowożytnej teorii tragizmu podkreślał, że nie jest jeszcze w sposób konieczny tragiczny człowiek walczący sam przeciw wszystkim. Staje się nim dopiero wtedy, gdy czyhający z zasadzki „wróg” tkwi wewnątrz niego samego. To, co jest mu wrogiem, znajduje się w człowieku, nie poza nim. „Los jest jak gdyby świadomością samego siebie, ale siebie jako nieprzyjaciela”, wyklądał Hegel. W tym wspaniałym i mrocznym zdaniu zawarta została cała nowożytna koncepcja losu. Nie jest on niczym z zewnątrz. Jest w nas, jest nami. Ale poznać go musimy jako naszego nieprzyjaciela, naszego wroga, który stawia nam opór i stara się nas podejść. Tak musimy żyć, osaczeni od środka. Dlatego nikt za nas nie ponosi odpowiedzialności, tylko my sami. „Zrozumieć się, umierając”, oto formuła losu bohatera tragicznego. Wtedy ogląda on z zewnątrz własny los, będąc z nim*

*jednocześnie całkowicie utożsamiony. Fryderyk Schiller mówił o takim losie słowami Ajschylosa, który człowieka podnosi, kiedy człowieka druzgoce<sup>21</sup>.*

Najpewniej trudno znaleźć trafniejszy opis istoty spektaklu Grzegorzewskiego. Samuel stawia siebie wobec własnego losu, odnajduje w nim przeciwnika, którego musi pokonać. Tylko upadek pozwala na wydzwignięcie się oraz zespolenie z własnym sumieniem i odpowiedzialnością za konsekwencje swojego błędu. Klęska bohatera przywraca porządek.

Tutaj widać wyraźnie, na czym polega różnica między koncepcją tragizmu reprezentowaną przez Szekspira, a ujęciem Grzegorzewskiego. „Hamlet do końca nie przyjmuje żadnej z narzuconych mu ról, żadnego z narzuconych wyborów. Zostanie do niego [wyboru] zmuszony. Zmuszony przez «innych». «Przeznaczenie jest tym, co przychodzi z zewnątrz»<sup>22</sup> – pisał Jan Kott. W świecie antycznej tragedii i w świecie Grzegorzewskiego przeznaczenie nie pochodzi jednak z zewnątrz, los został wpisany w człowieka. Kresu drogi nie wyznacza odmówienie przyjęcia roli, ale pełna z nią identyfikacja.

Przyglądając się temu przedstawieniu, nie sposób ominąć, wielokrotnie już wspomianej, kwestii pamięci. Jej zdolność konstytuowania rzeczywistości jest czymś więcej niż zabiegiem formalnym, tłumaczącym pozorne niekonsekwencje fabuły. To pamięć z ducha Nabokowska, która składa obrazy z przeszłości niczym puzzle, jej działanie jest całkowicie podporządkowane ludzkiemu umysłowi, a efekty tej pracy stanowią wynik mozolnego trudu. Tylko dlatego proces ten może być równoznaczny z karą i nieść ze sobą ból – gdyby odbywał się nieświadomie, mechanicznie, bez ludzkiego wpływu i jakiegokolwiek wysiłku, minąłby się z samopoznaniem, wykluczyłby pierwiastek woli:

*Dla Nabokova pamięć nie jest mocą przywoływania przeszłości, którą pobudza mimowolne doznanie. [...] pamięć podległa*

<sup>20</sup> Ł. Drewniak, dz. cyt.

<sup>21</sup> M. Janion, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 322-323.

<sup>22</sup> J. Kott, *Zjanie bogów*, Kraków 1999, s. 270.

*jest woli, uaktywnia się w pełni świadomie; tworzenie obrazu przeszłości wiąże się z ciężkim, żmudnym trudem, jaki podejmuje świadomość, by z mgławicowej czeluści dobyć na wierzch fragmentaryczne i nie-ostre obrazy, nadać im kształt i objąć słowem. [...] Z zapisków Nabokova wynika jednoznacznie, że człowiek rodzi się wraz z narodzinami świadomości<sup>23</sup>.*

Takie jest, wydaje się, również podejście Grzegorzewskiego. Odsłanianie, kształtowanie, tworzenie pamięci zamiast przywoływania na zawsze utrwalonej formy – stąd w spektaklu wyeksponowanie niektórych scen i przesunięcie na drugi plan innych, stąd też zapewne niejednolity dramatyzm, wzrastający w momentach najbardziej dojmujących dla Samuela, a wyciszony w chwilach o mniejszym znaczeniu.

Pozornie wątek ten nie wiąże się z istotą tragizmu w rozumieniu greckim. Ale, jak pisał Ricoeur, „nie odsłania się [ona] za pośrednictwem poezji, przedstawienia, kreacji postaci; tragizm – najpierw i po prostu – ukazywany jest w utworach tragicznych poprzez działania postaci istniejących całkowicie w wyobraźni.”<sup>24</sup> Tragedia w *Sędziach* Grzegorzewskiego wyłania się z umysłu Samuela, dopiero przeżyty na nowo, zrekonstruowany i powtórnie odczytany ciąg zdarzeń otwiera drogę do świadomej egzystencji. Śmierć syna pozwala na powtórne narodziny ojca.

Takie ujęcie, skoncentrowane na jednostkowej świadomości, wydaje się paralelne z *Medeą* Eurypidesa:

*Medea nie zwraca się do bogów. Nie istnieją oni dla niej, tak samo jak nie istnieje dla niej świat. [...] Istnieje tylko ona sama; Medea i jej klęska. Ani przez chwilę nie może o czym innym mówić, ani przez chwilę nie może o czym innym myśleć. Jest zamknięta w sobie razem ze swoją klęską jak robak w jajku. Ta obłąkana monomania jest niewątpliwie odkryciem Eurypidesa. Jest*

*ona jak gdyby psychologicznym dopełnieniem tragedii. Jej umożliwieniem. Wyosabnia Medeę, wyodrębnia, odcina od rzeczywistego świata. Przez tę monomanię Medea jest sama. Bohaterowie tragedii muszą być sami<sup>25</sup>.*

Stąd można odnieść wrażenie, że chociaż Grzegorzewski przesuwa na drugi plan zaznaczone w tekście nawiązania do zabiegów charakterystycznych dla poszczególnych tragedii antycznych i nie eksponuje żadnego z nich, tragizm, ujawniający się w spektaklu, nie jest daleki od greckich wyobrażeń. Ujęcie dramatu w całkowicie odmienne ramy, w nawias osobistego przeżycia i indywidualnej jaźni, posłużenie się zatem innymi środkami, zbliża współczesną wizję człowieka, prezentowaną przez Grzegorzewskiego, do statusu greckich bohaterów – ale nie należy zapominać, że wciąż odnosi się to do współczesnego wyobrażenia o ich kondycji.

### „Znam i nie znam.”<sup>26</sup>

O ile struktura tragedii greckich jest zróżnicowana i nie podlega niezmiennemu schematowi, o tyle można odnieść wrażenie, że tragizm przez nie prezentowany opiera się na podobnych podstawach i stanowi właściwie jedną ideę, konstytuowaną przez odmienne środki dramaturgiczne i zabiegi teatralne. Ricoeur pisze o wyzwoleniu, „które nie jest osiągnięte poza tragicznością, ale w niej: [jest] estetyczną transpozycją trwogi i litości, którą wywołują tragiczny mit przemieniony w poezję oraz widowiskowa ekstaza.”<sup>27</sup>

Takie rozróżnienie – między grecką tragedią a greckim tragizmem – pozwala zrozumieć, na czym opiera się odmiennosc dramatu Stanisława Wyspiańskiego od przedstawienia Jerzego Grzegorzewskiego. Ujęcia wydają się przeciwstawne: *Sędziowie* Wyspiańskiego, na zasadzie parafrazy i aluzji, wykorzystują rozwiązania kojarzone z grecką

<sup>23</sup> J. Jarniewicz, *Znaki firmowe. Szkice o współczesnej prozie amerykańskiej i kanadyjskiej*, Kraków 2007, s. 14-15.

<sup>24</sup> P. Pavis, dz. cyt., s. 566.

<sup>25</sup> J. Kott, *Medea w Pescarze*, w: Tegoż, *Aloes. Dzienniki i małe szkice*, Warszawa 1997, s. 45.

<sup>26</sup> S. Wyspiański, dz. cyt., s. 212.

<sup>27</sup> P. Ricoeur, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab. Warszawa 1986, s. 218.

tragedią, ale koncepcja tragizmu jest w nich całkowicie inna niż antyczna; Grzegorzewski, rezygnując ze związania dramatu z antykiem poprzez wybór środków charakterystycznych dla tragedii greckiej, zbliża się do istoty greckiego tragizmu.

Stanisław Wyspiański i Jerzy Grzegorzewski podejmują dialog z antyczną wizją świata i odnajdują w jego ramach przestrzeń wystarczającą dla skonstruowania zupełnie różnych koncepcji dotyczących kondycji człowieka i jego statusu wobec pierwiastka zewnętrznego. Jest to zadziwiające z wielu względów. Z jednej strony zdumiewa fakt, że przywoływanie myśli greckiej na tak wielu poziomach prowadzi do głębokiej refleksji nad współczesną świadomością, wyrastającej przecież z wielowiekowego rozwoju myśli i pozornie nieposiadającej punktów wspólnych

z wizją starożytną. Z drugiej natomiast ta odmiennosc wniosków kwestionuje tożsamość wyobraźni scenicznej obu twórców, często postrzeganych wyłącznie przez ich wysoką wrażliwość plastyczną i traktowanych w związku z tym jako bliskich ideowo. Grzegorzewski odwołuje się do Wyspiańskiego nie poprzez budowanie analogicznego modelu świata, ale na zasadzie polemiki, a raczej – konfrontacji dwóch wizji.

Okazuje się zatem, że dopiero dojrzałość refleksji i świadomość wykorzystywanych środków ujawnia w pełni sens sięgania do tragedii greckiej. Związek z antykiem w dramacie Wyspiańskiego i inscenizacji Grzegorzewskiego jest właściwie ukryty pod powierzchnią, niezaznaczony wprost. Ale nic, łącząca oba światy, antyczny i współczesny, staje się przez to znacznie silniejsza.