

Maria Jolanta Olszewska
Uniwersytet Warszawski

Pytanie o zbawienie świata i człowieka – *Ecce homo* Ewy Szelburg-Zarembiny. Dawny teatr na nowo odczytany

Wśród bardzo różnorodnych dokonań pisarskich Ewy Szelburg-Zarembiny (1899 - 1986) można odnaleźć dwa, dziś już zupełnie zapomniane dramaty - *Ecce homo* (1932) i *Sygnaty* (1933). W artykule zajmuję się tylko interpretacją *Ecce homo*. Pisarka podchodziła do teatru niezwykle poważnie, traktując go jako zagadnienie filozoficzne. Przez niego chciała odbiorcom postawić śmiało pytania o charakterze egzystencjalnym, społecznym i politycznym. Formuła jej dramatów - estetyczna i ideowa staje się lepiej czytelna na gruncie toczonej już od wielu lat dyskusji na temat teatru religijnego i dramatu sakralnego oraz na temat istoty *sacrum*¹. Sposób odczytania ujęcia tematu religijnego w danym utworze okazuje się niezmiernie ważny, bo pozwala rozpoznać klimat etyczny epoki, w jakiej powstał, sposób patrzenia danego twórcy na rzeczywistość, zrekonstruować jego światopogląd, jego wyznanie, tradycję kulturową, z którą się identyfikuje, orientację filozoficzną, do której się odwołuje i dzięki temu odtworzyć założenia autorskie w napisanym przez niego dziele.

Twórczość Szelburg-Zarembiny w dużym stopniu wyrasta z modernistycznego kryzysu aksjologicznego. „Dla każdej generacji istnieje jakieś wyjątkowe zdarzenie, które doprowadza je do dojrzałości”². W tym przypadku była to I wojna światowa - pierwsza wojna totalna, która pogłębiła upadek świata wartości i sensu, zmieniła całkowicie wyobrażenia o świecie i człowieku pozbawianym teraz nadziei na metafizyczną konsolację. Obnażając całą ohydę świata „bez Boga” potwierdziła ostateczną śmierć nie tylko teologii, ale również antropologii³. Pod wpływem tych traumatycznych wydarzeń konieczna stała się weryfikacja całej sfery aksjologicznej i postawienie na nowo pytania o to, czym jest świat i kim jest człowiek oraz dążenie do znalezienia nowych źródeł duchowości dających szansę na odrodzenie ludzkości. Fakt, że oba teksty dramatyczne Szelburg-Zarembiny powstały w latach 30. XX w., nie pozostał bez wpływu na ich kształt artystyczny, zawartość treściową i przekaz ideologiczny. Był to czas trudny, charakteryzujący się narastającym poczuciem

¹ Świadectwem toczoney dyskusji są tomy materiałów pokonferencyjnych jak np. *Dramat i teatr sakralny*, pod red. I. Sławińskiej, W. Kaczmarka, W. Sulisza, M. B. Stykovej, Lublin 1988.

² M. Jędraszewski, *Wobec Innego. Relacje międzypokoleniowe w filozofii Emanuela Levinasa*, Poznań 1990, s. 9.

³ J. Krasicki, *Od „śmierci Boga” do „śmierci człowieka”*. *Z genealogii i recepcji posthumanizmu Fryderyka Nietzschego*, [w:] *Od „śmierci Boga” do „śmierci człowieka”*, pod red. J. Krasickiego, S. Kijaczki, Opole 2001.

zagrożenia wywołanym napięciami o charakterze społecznym, narastającą groźbą faszyzmu i stalinizmu, wzrostem nastrojów katastroficznych - czas kryzysu cywilizacyjnego i światopoglądowego. Kryzys, będąc zapowiedzią gwałtownego końca świata, przybrał ostatecznie formę apokaliptyczną, okazał się śmiertelnym zagrożeniem dla człowieka. A jednak ten sam czas kryzysu stał się również czasem wyzwań i pytań o sens podejmowanych do tej pory działań, wymógł poszukiwanie nowego wzorca ładu społeczno-gospodarczego.

Pisarstwo Szelburg-Zarembiny ma charakter moralizatorski. Pisarka przez całe swe długie życie niezachwianie wierzyła w siłę literatury – w moc słowa pisanego, w aktywistyczną funkcję sztuki, w jej funkcję misyjną. W swych utworach starała się zdiagnozować współczesność i poddać ją ocenie. Dlatego cała jej twórczość, włączając w to dramat, w swym przesłaniu jest wysoce moralna. Zrozumiałe staje się zatem, dlaczego opowiadała się za ideą teatru zaangażowanego, który ma za zadanie unaocznic na scenie najważniejsze problemy współczesności, z naciskiem położonym na bieżące wydarzenia polityczno-społeczne, nadając im także wymiar ponadczasowy. Przedstawienie w takim teatrze ma charakter szczególny, zmusza widza do krytycznej, wnikliwej obserwacji otaczającej go rzeczywistości i zajęcia wobec niej właściwego stanowiska. Autorka przede wszystkim położyła mocny nacisk na etyzm, jemu podporządkowując całość wypowiedzi dramaturgicznej, co zaważyło na kształcie i jakości dramatycznego dyskursu oraz na sposób scenicznej realizacji sztuki odzwierciedlającej sposób widzenia świata, który autor chce postawić przed oczyma odbiorcy. Spektakl zamienia się w sąd nad rzeczywistością i staje się jednocześnie szczególną lekcją myślenia, ponieważ widz zostaje poddany edukacji, polegającej na wyzwoleniu w odbiorcy takich myśli i wyobrażeń, które prowadzą do zmiany dotychczasowych przekonań o świecie. Teatr jest świątynią sztuki, ale również trybuną polityczną i salą sądową.

Zarembina, świadomie odchodząc od tradycyjnej arystotelesowskiej koncepcji dramatu, swe sztuki wprowadziła w nurt modernizacji sztuki dramatycznej. W jej przypadku wpływ na unowocześnienie formy miała zaanektowana i przetworzona przez pisarkę estetyka ekspresjonizmu⁴. W latach 30. XX w., kiedy powstały jej dramaty, ekspresjonizm był już prądem epigońskim, a zatem związki pisarki z ekspresjonizmem zarówno w jego formule aktywistycznej, jak również komunijnistycznej należy traktować raczej jako manifestację określonej świadomości lub postawy wobec świata. Warto zwrócić uwagę, że w przypadku

⁴ Obszernie zagadnienia ekspresjonizmu omawia W. Sokel, *Estetyka ekspresjonizmu*, przeł. E. Marylska, „Przegląd Humanistyczny” 1962, nr 6. Zob. też A. Hutnikiewicz, *Ekspresjonizm*, [w:] idem, *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa 1976, s. 70-92; J. J. Lipski, *Ekspresjonizm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i zespół, Wrocław-Warszawa – Kraków 1992, s. 260-269.

Zarembiny droga do dramatu prowadziła od strony prozy. Najbliżej *Ecce homo* sytuuje się wczesny tekst prozy *Dokąd?* z roku 1927, w którym można wskazać elementy poetyki ekspresjonistycznej. Jest on czytelną zapowiedzią komunizmu⁵. Jej proza (pisarka debiutowała w latach 1926-1927) charakteryzuje się m. in. koszmarnością wizji, przepojonej przecuciem katastrofy, wszechogarniającym lękiem, mistycyzmem śmierci, poezjotwórczą stylizacją, barokową metaforycznością i „manicheizmem cierpiętniczego mistycyzmu” (termin Jerzego Kwiatkowskiego)⁶. Te elementy o różnym stopniu natężenia powrócą w jej dramatach.

Analizując *Ecce homo* Zarembiny warto zbudować siatkę nawiązań intertekstualnych do innych tekstów literackich, będących punktem odniesienia, w sposób mniej lub bardziej jawny obecnych w materii dramatu, co pozwala odkryć powiązania pomiędzy tekstami, ich wzajemne interakcje i zrekonstruować znaczeniową przestrzeń historycznoliteracką. Sens tej przestrzeni powstaje dzięki wywołującym je reakcjom zewnętrznym z innymi tekstami⁷. Archetekstem *Ecce homo* jest Ewangelia odpowiednio w tekście dramatycznym przetworzona pod kątem naczelnej jego problematyki. Odbiór dramatu zakłada dobrą znajomość tekstu Nowego Testamentu. Bez niej treść przestaje być w pełni czytelna. Już tytułowe słowa: *Ecce homo* nawiązują bezpośrednio do sceny paschalnej z Ewangelii według św. Jana (19. 5) - do wizerunku ubiczowanego Chrystusa w koronie cierniowej i w płaszczu z purpury, stojącego na podwyższeniu. Słowa te wypowiedział Poncjusz Piłat i skierował je do zebranego tłumu. Zarembina w swej sztuce w sposób twórczy wykorzystała religijny topos *ecce homo* i połączyła go z motywem ponownego przyjścia Chrystusa na ziemię i z historią jego narodzin, nauczania, męki i zmartwychwstania, podporządkując wypracowanej przez siebie strategii literackiej. W przypadku omawianej sztuki podjęcie tematu zapożyczonego z Ewangelii nie miało ani religijnej, ani metafizycznej motywacji, nie służyło zatem przekazywaniu treści religijnych, stając się bardziej chwytem formalnym, sztafajem, stylizacją niż nośnikiem formy⁸. Pisarka nie dążyła do bluźnierczego zdeprecjonowania

⁵ K. Jakowska, *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce. Wokół „Soli ziemi”*, Wrocław-Warszawa – Kraków – Gdańsk 1977, s. 53.

⁶ J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 214-215. Również analizę tego tekstu zaproponowała K. Jakowska, op. cit., s. 53-58.

⁷ Ustalenia na temat intertekstualności przyjmuję za: M. Głowiński, *O intertekstualności*, [w:] *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. Prace wybrane, t. V, Kraków 2000, s. s. 5-33; R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 79-109.

⁸ Obszernie pisze o tym K. Jakowska, op. cit., s. 41, 169.

Biblii jako archetektstu, ale raczej do podjęcia z nim polemiki⁹. Polemika ta przyjmowała dwie postaci:

Pierwsza prowadziła do spotkania z boskim Ty – wyobraźnia religijna, ewokując stany duszy, intencjonalnie kierowała się ku Transcendencji, projektowała/napotykała *imago (vox) Dei*. Na drugiej drodze swobodnie kreowano rzeczywistość sakralną, a wysiłek wyobraźni – w dialogu z archetektami – odsłaniał ambicje zaprojektowania i indywidualnej genesis, i niepowtarzalnej soteriologii¹⁰.

Zarembina wybrała drugą opcję. Nie jest to jednak ani czymś wyjątkowym, ani zaskakującym, gdyż cechą charakterystyczną wszelkiej sztuki XX wieku jest to, że motywy religijne stają się środkami przedstawiającymi własne ideologie. Aby poprawnie odczytać to, co chciał przekazać autor, ważne jest uświadomienie sobie, że: „różnice między przekonaniem starożytnymi a nowożytnymi, a także średniowiecznymi a nowożytnymi są duże. Są zresztą mniejsze lub większe w zależności od tego, z jaką szkołą nowoczesną i z jakim nowoczesnym pokoleniem konfrontuje się dawną estetykę. Bo estetyka nowoczesna jest nieporównywalnie bardziej wieloraka; mało ma „przekonań” (w sensie stałych i powszechnie przyjętych poglądów), których tyle miał antyk i średniowiecze”¹¹. Natomiast w odróżnieniu od sztuki modernistycznej „Chrześcijaństwo miało oparcie w swej wierze, prawie moralnym, zasadzie miłości, zapowiedzi życia wiecznego; nie była mu potrzebna nauka, filozofia, a w szczególności estetyka. <Miłość do Boga jest prawdziwą filozofią> mówił Jan z Damaszku, a Izidor z Sewilli pisał: <Pierwszym zadaniem nauki jest zabiegać o Boga, a następnym o zacość życia>. Jeśli zaś chrześcijaństwo miało wyznawać filozofię, to własną [...]”¹².

Czasy nowożytne stworzyły koncepcję sztuki indywidualnej, opartej na wolności tworzenia, która może być wykonywana na wiele sposobów, sztuki jako ekspresji będącej naturalnym wyrazem artysty, zawdzięczającej swe istnienie potrzebie wyrażania przez niego swych uczuć i myśli. Każdy artysta w imię szeroko rozumianej wolności twórczej ma prawo wykonywać ją wedle swego uznania, sam ustalając reguły¹³. Tak rozumiana postawa twórcza uzasadnia swobodne wykorzystanie wątków biblijnych przez twórców nowoczesnych. Stąd „artysta nie zawsze odnosi się do Pisma św., tak jak odnosi się Kościół, lub jak odnosi się

⁹ W. Gutowski, *Wyobraźnia religijna czy religia wyobraźni? Dylemat (nie tylko młodopolski)*, [w:] *Literatura Młodej Polski. Między XIX a XX wiekiem*, pod red. E. Paczoskiej i J. Sztachelskiej, Białystok 1998, s. 124.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2. *Estetyka średniowieczna*, Warszawa 1988, s. 267.

¹² Ibidem, s. 9-10.

¹³ Ibidem.

człowiek poszukujący drogi dla swego życia”¹⁴. Tym podyktowana lektura Biblii sytuuje się zatem daleko poza instytucjonalną nauką kościoła¹⁵. Oznacza to, że odczytanie wątków biblijnych w tekście współczesnym nie jest sprawą łatwą i za każdym razem wymaga odwołania się do właściwego kontekstu.

Ecce homo, co potwierdza intertekstualna jego lektura, wyrasta ze starodawnej, wywodzącej się ze wczesnego średniowiecza tradycji teatru i dramatu liturgicznego, który uchodził za najbardziej rygorystyczną formę teatru chrześcijańskiego¹⁶. Dramat liturgiczny obejmował utwory związane z liturgią kościelną o tematyce ewangelicznej przeznaczone dla celów widowiskowych¹⁷. Zasadniczo przedstawiał sceny z życia Chrystusa: Jego narodziny, śmierć i zmartwychwstanie, choć aktorzy odgrywający sztukę wprowadzali niekiedy wątki nie należące do kanonu liturgicznego, ale będące jego dramatycznym uzupełnieniem. Rytuał przedstawienia umożliwiał jednostkom uczestnictwo we wspólnocie wiary w Boga, w odtwarzaniu i podtrzymywaniu wspólnej definicji rzeczywistości opartej na fundamencie tego samego systemu wartości.

Fabula *Ecce homo* oparta jest koncepcie ponownego przyjścia Mesjasza na ziemię. Historia życia Jezusa została osadzona w miejskich realiach Polski XX-lecia międzywojennego, nawiązując tym samym do znanego z literatury niemieckiej wizerunku „Chrystusa w mieście”¹⁸. Autorka wyzyskała artystycznie wartość archetypową postaci Jezusa i jego dzieła. Kolejne sceny – „odstony” czy „obrazy” - będące szczególnym przetworzeniem scen biblijnych - nawiązują do biografii Chrystusa - do Jego narodzin w Betlejem, do nauczania, głoszenia Królestwa Bożego i wzywania do nawrócenia, do scen Paschy: triumfalnego wjazdu do Jerozolimy (Niedziela Palmowa), do pojmania, sądu, męki, śmierci i zmartwychwstania Pańskiego. W ten sposób *Ecce homo* przekształca się w uwspółcześniony apokryf. Przetworzona i podporządkowana nowemu przesłaniu treść *quasi*-apokryficzna wymaga dla siebie nowej formy dramaturgicznej z uwzględnieniem sceniczności wizji.

¹⁴ J. Zaweyski, *Pismo święte jako tworzywo literackie*, [w:] *Pismo św. w duszpasterstwie współczesnym*, red. E. Dąbrowski, Lublin 1958, s. 195.

¹⁵ Zagadnienie to jest dość dobrze omówione. Pisał o tym m. in. W. Gutowski, *W szyfrach transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze XX wieku*, Toruń 1994; W. Padoł, *Filozofia religii polskiego modernizmu*, Kraków 1992; D. Trześniowski, *Modernistyczna lektura Biblii*, „Pamiętnik Literacki” 1998, z. 4. Idem, *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863-1918)*, Lublin 2005. E. Jakiel, *O dziewiętnastowiecznych badaniach Biblii*, [w:] idem, *Młodopolskie portrety biblijne. Wybrane zagadnienia i kreacje*, Gdańsk 2007, s. 11-37.

¹⁶ I. Sławińska, op. cit., s. 13.

¹⁷ Zob. S. Windakiewicz, *Dramat liturgiczny w Polsce średniowiecznej*, Kraków 1903.

¹⁸ Dokładnie motyw ten na przykładzie tekstów poetyckich z Dwudziestolecia międzywojennego omawia Zofia Zarębianka, *Motyw Chrystusa w liryce dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Chrystus w literaturze polskiej*, Lublin 2001.

Warto przez dość drobiazgową prezentację tekstu sztuki pokazać sposób odczytania scen ewangelicznych wpisanych przez Zarembinę w nowy, współczesny kontekst. Pozwoli to dostrzec podstawowe różnice pomiędzy tekstem sztuki ekspresjonistycznej a archetekstem ewangelicznym, co w dalszej części artykułu zostanie poddane dokładnej analizie. Sceny mają charakter dychotomiczny, na zasadzie „zgrzytu” dochodzi do konfrontacji prawdy i fałszu.

Pierwsza scena *Ogród dzieci niewidomych* nawiązuje bezpośrednio do księgi *Genesis*. Została ona poprzedzona nacechowanym emocjonalnie mottem: „Żałował Pan, że uczynił człowieka na ziemi, i bolał w sercu swoim”¹⁹. Słowa te wyznaczają perspektywę interpretacyjną dla całego tekstu. Scenografia wystylizowana jest na ogród rajski, na *locus amoenius*. Przed oczyma widzów roztacza się sielankowy obraz. Oto „Białym murem ogrodzony ogród z jabłonką pośrodku. Zakonnica w białym kornecie odmawia bezgłośnie pacierze na różańcowych paciorkach i słucha śpiewania płynącego z niewidocznej kaplicy: to dzieci niewidome uczą się hymnu uwielbiającego: „Święty! „Święty! Święty!” (s. 477). Siostra Zakonna głosi uwielbienie Boga przez śpiew, który ma otwierać Jego serce pomimo, że wykonywany jest przez grzeszników. Zakonnica błogosławi ślepotę dzieci dającą – jej zdaniem – szczególną moc wewnętrzną przybliżającą te dzieci do prawdy: „Kiedy ptaszniczy ułowią słowika, / smołą mu ptasie zalewają oczy,/ ażeby piękniej śpiewał. / Śpiewa z tej omroczy / nad podziw pięknie ptak./ Tak śpiewają właśnie nasze niewidome ptaki” (s. 477). Nastrój sielankowy ulega spotęgowaniu. Po chwili dzieci przerywają swój śpiew i wychodzą do ogrodu, aby odpocząć pod jabłonką. Siostra pełnymi uwielbienia słowami wychwala dzieło Boga jako dzieło doskonałe, którego źródłem jest miłość. W tym kontekście znacząca staje się lektura Biblii przez niewidome dzieci. Najpierw czytają one sceny, które są afirmacją dzieła stworzenia, wielkości i mądrości Boga, który z nicości przez sześć dni powoływał świat do istnienia, a Jego dzieła są dobre lub bardzo dobre.

Jednak następna scena wprowadza zgrzyt do tego harmonijnego świata. Niespodziewanie bowiem Księga wypada z rąk dziecka, które na oślep czyta znaczące słowa: „A widząc Pan, że wielka była złość ludzka na ziemi, a wszystko zmyślenie myśli serca ich złe było po wszystkie dni...”. Pomimo protestów Siostry zakonnej dziecko dalej czyta słowa Biblii: „ Ż a ł o w a ł P a n, że uczynił człowieka na ziemi, i b o l a ł w s e r c u s w o i m... chór dzieci powtarza znaczące słowa: „ Ż a ł o w a ł P a n, że uczynił człowieka na ziemi, i b o l a ł w s e r c u s w o i m... [podkreśl. – autor]

¹⁹ E. Szelburg-Zarembina, *Ecce homo. Opowieść sceniczna*, [w:] eadem, *Wybór utworów*, Warszawa 1958, s. 477. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Dalej w tekście w nawiasie podaję numer strony.

(s. 483). W trakcie dalszej lektury Pisma św. padają znamienne słowa Boga, teraz surowego, okrutnego Sędziego bezwzględnie karzącego człowieka za jego grzechy: „I rzekł Pan w y g ł a d z ę człowieka, którego stworzył” (s. 483). Scenę tę kończy okrzyk przerażenia Siostry zakonnej: „Dość! Boże!” (s. 483). A wtedy: „Popłoch zapanuje w ogrodzie. Ślepe, bezradne ruchy, beznadziejne” (s. 483). Porządek przekształca się w chaos – rajski ogród zamienia się w *locus horridus*. Czas sakralny staje się czasem zwykłym, a *sacrum profanum*.

Kolejna odsłona rozgrywa się *Przy grobie Nieznanego Żołnierza*. W tle widać cmentarz z krzyżami, będący ważnym elementem scenografii. Wypowiedzi Chóru matek przeplatają się z Chórem Głosów Niewidzialnych. Matki głoszą pochwałę i szczęście macierzyństwa, radość z niewinności dziecka, marzenia o lepszej przyszłości i o normalnym, spokojnym życiu, natomiast niewidzialne Głosy Niewidzialne przypominają historię grzechu pierworodnego, mówią o skażeniu człowieka złem, o skaleniu przez niego ziemi, w tym kontekście przywołują biblijną historię Kaina i Abla. Wcieleniem współczesnego zła jest żołnierz w pełnym rynsztunku, gotowy do zabijania własnych braci. Nie miłość, tylko agresja łączy ludzi, ewokując w nich zło. Jego historia kończy się tragicznie - poległ w walce z wrogiem w imię zaszczytnych haseł patriotycznych. Zabijał i w końcu sam został zabity, w jego los wpisana jest historia zarówno Abla, jak również Kaina. Niewinny syn zamiast na pełnowartościowego człowieka wyrasta na mordercę, dlatego z jego krwi nie wyrastają, jak głosili to Boży aniołowie, ani kwiaty, ani cudowna jabłoń, tylko rząd krzyży. Przejmującej skardze syna towarzyszy lament matek żałobnych: „Nasykali ziemi w usta, /we włosy płowe./ Wrosły usta, serce, włosy /w drzewo krzyżowe! /Teraz do mnie, do matki, /krzyż wyciąga gwoździemi przebite ramiona,/krzyż do mnie woła: „matuchno!”/Do swego tulę łona /krzyżowe próchno! (s. 487)”. W tym kontekście pada znaczące pytanie, które w tej sytuacji jest pytaniem retorycznym: „Było ukrzyżowanie, / kiedyż będzie zmartwychwstanie?” (s. 488).

Do chóru matek żałobnych dołącza głos Chóru Inwalidów, którzy przemienili się w armię Kainów, a teraz okaleczeni wracają do domów, do żon, dzieci, matek, proszą o zbawczą moc miłości, która przyniesie im zapomnienie. Ale tu czeka na nich tylko wrogi tłum ludzi zdrowych, młodych i silnych. Okaleczeni na wojnie inwalidzi są niezdolni do pracy, dlatego w społeczeństwie nastawionym na konsumpcję okazują się całkowicie zbędni, z bohaterów zamieniają się we wrogów. Dlatego zostają przepędzeni jako upiory cmentarne, wnoszące w atmosferę pokojową smród śmierci. Nikt już nie chce pamiętać o wojnie. Całość tej odsłony zamyka przybycie Mistrza ceremonii. Zaczynają się rocznicowe obchody, ceremonia wręczenia kwiatów i medali. Ten spektakl przy grobie Nieznanego Żołnierza szybko jednak

kończy się, a wtedy na pustym, zaśmieconym zwiędłymi kwiatami placu zostają tylko osamotnieni, bezsilni inwalidzi z błyszczącymi orderami na piersiach. Dopelnieniem tych scen jest scena groteskowego korowodu bawiących się w wojsko chłopców i dziewczynek, z kijkami naśladowującymi karabiny i szabelki, w hełmach z papieru. Na ich czele kroczy maleńki dobosz wybijający rytm na zabawce-bębenku. Dzieci śpiewają: „jak to na wojence ładnie..”(s. 492).

Trzecia Odśłona - *Przed fabryką* przedstawia stojący tam przerażony tłum bezrobotnych, głodnych ludzi pragnących tylko pracy i chleba. Chleb okazuje się dobrem najwyższym, co wyrażone zostało w parafrazie Modlitwy Pańskiej. Padają znamienne słowa: „<Módl się i pracuj>- mówi przykazanie, / O, Boże! Panie! / Modlimy się co dnia, / od początku do końca tygodnia, / głodem, / chłodem, / spod zapiekłego serca wyrwanym przekleństwem, / modlimy się z suterena do Ciebie, / Któryś jest w niebie:/ Święć się imię Twoje, / przyjdź królestwo twoje, /królestwo pracy. / Nie jesteśmy lilie ani ptacy – / chcemy orać, /chcemy siać / i prząść chcemy, i tkać (s. 494-495). Praca jest dla biedaków wszystkim, bezczynność zabija silnych i młodych. W tym świecie kapitału tylko prostytutka okazuje się jedynym stałym i popłatnym zajęciem. Dlatego słowa powtarzającej się jak refren modlitwy: „Chleba naszego powszedniego daj nam, Panie!” (s. 499) nie brzmią jak prośba, tylko jak groźba, która stopniowo przeradza się w okrzyk „Chleba! Chleba! Chleba!” (s. 500). Bezsilny dotąd tłum staje się coraz bardziej agresywny. Zdesperowani ludzie żądają otwarcia bram fabryki. Tłum powoli przekształca się w rewolucyjny pochód, a na maszerujących czeka oddział policji z bronią. Wtedy to niespodziewanie fabryka zostaje otwarta, ludzie dostaną jednak pracę. Tylko że „Na froncie fabryki pojawia się ognisty napis: PRODUKCJA GAZÓW TRUJĄCYCH I MATERIAŁÓW WYBUCHOWYCH” (s. 502). Odpowiedzią bezrobotnych, mężczyźni jest entuzjizm, a kobiet płacz. Przeczuwają nadchodzące zło, dlatego skarżą się: „Życie w nas mrozi /fabrycznych syren śpiew. / Widzicie? / Oto grozi/nowa wojna / i mór, /i głód/ i krew!!! (s. 502).

Kolejna Odśłona - *Schronisko dla bezdomnych* została poprzedzona ewangelicznym mottem: „Niewiasta, gdy rodzi, smutek ma, iż przyszła jej godzina, lecz gdy porodzi dzieciątko, już nie pamięta uciśnienia swego dla radości, iż się człowiek na świat narodził” (s. 503). Obskurny przytułek, w którym rozgrywa się ta scena, to kolejna odśłona ludzkiej nędzy. W ciasnej i dusznej przestrzeni wegetują ludzie, którzy znaleźli się, tak jak w słynnej sztuce Maksyma Gorkiego, na samym dnie nędzy. Są to ludzie z marginesu społecznego: spracowane, stare kobiety, prostytutka, gość z harmonią, włóczędzy grający w karty, starcy łaciarze oraz drobne wyrostki. Wszyscy szykują się do wieczerzy wigilijnej, a przebierańcy

do chodzenia z szopką i Gwiazdą Betlejemską po kolędzie. Przygotowaniom tym towarzyszą kłótnie kobiet, pijackie awantury i przepychanki. W ten rozgardiasz Zarządca przytułku wprowadza nowych lokatorów - brzemienną kobietę i jej towarzysza, idącego „za robotą” rzemieślnika, cieślę. Okazuje się, że nie zostali oni przyjęci w szpitalu. Tu również ze względu na brak miejsca zostają niechętnie przywitani. Niespodziewanie, kiedy wszyscy zajęci są swoimi sprawami, następuje cud narodzin dziecka. Mieszkańcy schroniska zbliżają się ku zasłonie, aby powitać nowonarodzone dziecko słowami: „Przyszedł na świat syn człowieczy, / narodził się jeden z nas”(s. 514). Przybyła odpowiada im fragmentem *Magnificat*: „Wielbi dusza moja Pana. I rozradował się duch mój w Bogu Zbawicielu moim...”(s. 514). Zgromadzeni w przytułku biedacy zamieniają się we wspólnotę. Wyrostek przebrany za anioła staje w głowie tapczanu, a wyrostek przebrany za diabła w nogach, pojawiają się chłopcy przebrani za trzech króli, a potem do matki podchodzą gracze karciani, pijacy i gość z harmonią, który zaczyna grać kolędę *Bóg się rodzi*. Przy słowach: „A Słowo ciałem się stało / i mieszkało między nami” (s. 515) matka podaje nowonarodzone dziecko Ulicznicy. Ta przyjmuje je z pokorą, czując się niegodna tej wielkiej łaski, mówi o tym: „Niegodnam tej łaski, matko! niegodna./ Zbyszczeszczona jestem i bezpłodna. [...] Boże Miłosierny! Wejrzałeś na biedną dziewczynę. / Własnymi rękoma dotknę malusieńkiego! Własnymi rękoma go przewinę! / Przytulę do łona / jak matka rodzona” (s. 515). Scenę kończy kąpiel małego dzieciątka i obrzęd polewania go wodą – chrztu symbolizującego przejście z mroku do światła.

Kolejna odsłona - *Nauczyciel* poprzedzona została słowami: „Przyjdzie do mnie wszyscy, którzy pracujecie i jesteście obciążeni”(s. 516). Scenerię w tej scenie tworzy plac w mieście, obok świątyni z wielkimi, kamiennymi stopniami sytuuje się oświetlona jadłodajnia, gdzie stoją obficie zastawione stoły i gra głośna muzyka. Na placu znajduje się też studnia, tu gromadzą się wszyscy żyjący na marginesie życia, a więc stary tragarz, praczka z tobołem bielizny, śmieciarka z workiem i kosturem, włóczęga – były więzień, który kradł i zabijał. Są to ludzie biedni, spracowani, umęczeni życiem i ciężką, fizyczną pracą, którzy jednak z pokorą przyjmują wyroki losu. Ta pokora otwiera ich na Boga, który identyfikowany jest z ludzką nędzą. Bo, jak mówi praczka: „A może to prawda, co mówią, / że wśród nas, prostych ludzi, / ot tak, zwyczajnie, w tłumie / chodzi Ten, co nędzę naszą widzi i rozumie!” (s. 518). „Ach! Ludzie mówią, że jest, że żyje Taki, / co bez wstrętu plugawych ran dotyka” (s. 518). Wierzą w to, że Syn Boży narodził się i żyje wśród najbiedniejszych i dzieli z nimi nędzę życia, a „Jego słowa są jak pełne ziarno”(s. 520). W te ludzkie skargi włączają się głosy zapowiadające nadejście królestwa Niebieskiego. Rzesza ludzi słucha nauki Nauczyciela o

Królestwie Bożym, którego dostąpią tylko ubodzy duchem, cisi, płaczący, łaknący i pragnący sprawiedliwości, pokój czyniący. Natomiast „biada tym, którzyście się nasycili, albowiem łaknąć będziecie”(s. 522). Słowa swego kazania Chrystus wzmacnia słowami przykazania miłości Boga i bliźniego. Głosi o miłości nieprzyjaciół, która to miłość ma moc zbawczą. Dlatego „Ale wam powiadam, którzy słuchacie, miłujcie nieprzyjacioły wasze. Czyńcie dobrze tym, co was nienawidzą. Błogosławcie tym, co was przeklinają, a módlcie się za tych, którzy was mają w nienawiści – abyście byli synami Ojca Waszego, który jest w niebieszech, który czyni, że słońce Jego wschodzi na d o b r y c h i z ł y c h, i spuszcza deszcz na s p r a w i e d l i w y c h i n i e s p r a w i e d l i w y c h”(s. 522). Kiedy rzesza powtarza Jego słowa, wtedy na scenę wkracza rozkrzyczana grupa faryzeuszy, którzy wprowadzają niewiastę przyłapaną na cudzołóstwie. Kiedy Maria Magdalena zostaje sama z Chrystusem, Ten mówi do niej: „I ja cię nie potępię. Idź, a już więcej nie grzesz” (s. 523).

Odsłona V - *Po triumfie* została poprzedzona mottem: „I wyda brat brata na śmierć” (s. 525). Plac ten sam, co w obrazie czwartym. Teraz znajduje się tu tandetna brama triumfalna, a przed nią stoi tłum śpiewający pieśń uwielbienia na cześć Syna Bożego i Człowieczego, błogosławionego, pocieszyciela strapionych, cierpiących, wywyższającego zgnębionych, leczącego ciało i dusze z grzechów śmiertelnych. Ale ludzie spieszą się, bo oto nadarzyła się okazja łatwego zarobku, przyszło zamówienie „na krzyż – szubienicę dla zbrodniarza, którego zbrodnia widać obywatelom spokojnym zagraża” (s. 527). Po triumfie pracza zbiera ubrudzone w błocie wstęgi, a śmieciarka kwity, zadowolone z łatwego zysku. Scenę tę wzbogacają komentarze grupy faryzeuszy - starszego jegomościa, małżeństwa, ekswojskowego, ludzi sytych i zadowolonych z życia. Nie mogą oni zrozumieć, dlaczego Nauczyciel wywyższa i błogosławi hołotę, nędzarzy, złodziei, zbrodniarzy, prostytutki, bękarty. Mowa Chrystusa okazuje się dla nich za trudna i całkowicie niezrozumiała, a nawet niebezpieczna, bo przykazanie miłości – ich zdaniem - zachęca ludzi do lenistwa, bezprawia, nierządu i pacyfizmu. W złości mówią: „Ten człowiek, przez rzeszę Nauczycielem zwany, /nie wiadomo przez kogo jest do nas posłany, /skoro podważa ład, /na którym stoi świat” (s. 533). Czują się oszukani i zawiedzeni, że królestwo Boże, nie jest z tego świata, dlatego bez skrpułów wydają Chrystusa na śmierć. To oni są współczesnymi faryzeuszami, Judaszami i Piłatami.

Odsłona VI - *Oto człowiek* jest kluczową sceną w sztuce – bezpośrednio nawiązuje do słów tytułowych. Miejscem akcji jest znów plac przed ratuszem, gdzie pospólstwo, które wydało pod sąd Chrystusa jako zdrajcę, wraz z faryzeuszami oczekuje na wyrok śmierci. Pytany o winę Jezus odpowiada, że przyszedł na świat po to, aby dać świadectwo Prawdzie.

Na wieść o tym rozwścieczony tłum domaga się wydania Chrystusa na śmierć. Odpowiedzią sędziego i faryzeuszy jest znaczący gest rozłożenia rąk. Tym samym wydają na Niego wyrok i rozpoczyna się męka Chrystusa. Jej przebieg poznajemy z prześmiewczej, pełnej pogardy, i szyderstwa relacji świadków. Męka Pańska zrelacjonowana w ten sposób zamienia się w jakieś groteskowe, jarmarczne przedstawienie. Ubiczowany, obdarty z szat, poniżony Chrystus zostaje ubrany w czerwony płaszcz, na głowę zakładają Mu wieniec cierniowy, a następnie biją Go po twarzy i po głowie, plują na Niego, aż w końcu wśród gwizdów i krzyków zostaje wyprowadzony na podwyższenie. „Staje na wzniesieniu twarzą w twarz z tłuszcą. Tłum zamiera w nagłym, wstrząsającym milczeniu”(s. 540). Nagle Cieśla, Pracza, Śmieciarka, Dziewczyzna zaczynają dostrzegać w Nim samych siebie, w jego cierpieniu widzą własny ból. Doświadczenie kenotyczne pozwala im identyfikować się z Chrystusem. W męce umęczonego Syna Bożego rozpoznają swój własny, nędzny los. Zyskują tym samym nową tożsamość – dzieci Chrystusowych. W ten sposób Nauczyciel staje się „każdym”, a jego postać nabiera wymiarów *Jedermann*. W tym szczególnym momencie *anagnorisis*, w „chwili uroczystej” (termin F. Hebbła), pospółstwo przekształca się we wspólnotę przeżywającą istnienie Boga. Przez swe cierpienia włączają się w misterium Męki Pańskiej i w tym właśnie momencie zaczynają żyć w świecie egzystencjalnym Boga, identyfikują się z Nim przez doświadczenie uwikłania w winę, walkę, cierpienie i śmierć, a zatem przez sytuację graniczną, której filozofia wpisana jest w treść sztuki.

Wtedy rozpoczyna się Droga Krzyżowa: „Wynoszą krzyż i kładą na ramiona Skazańca. Orszak cieni schodzi na ulicę i Skazaniec zastłonięty jest przez tłum”(s. 541). „Krzyż mu kładą na ramiona / Ciężar to nad siły człowiecze. / Gnie mu grzbiet” (s. 541). Przypatrującym się temu ludziom wydaje się, że to nie Chrystus tylko oni dźwigają Jego krzyż. Dlatego tłum w pokorze woła: „Boże, odpuść, / Boże, przebacz, / Boże, zmiłuj się nad nami”(s. 543). Wtedy do Chrystusa podchodzi Służąca i w geście miłosierdzia ociera Mu umęczoną twarz swym fartuchem. Całość kończy się śmiercią Syna Bożego, co wyraża grzmot i ciemności zalegające scenę.

Odsłona zamykająca całość przedstawienia - *U grobu* rozgrywa się w kościele. U stóp pustego grobu otoczonego sztucznymi kwiatami modli się tłum Wśród niego widać śmieciarkę, dziewczynę uliczną, włóczkę – więźnia i tragarza. Tłum wyznaje winę, że oto został wydany na mękę i śmierć niewinny i sprawiedliwy człowiek. Wierzyli bowiem, że nie była to jednak zwykła śmierć, tylko ofiarowanie Syna Bożego za ludzkie grzechy. Krew Chrystusowa obmyła ich wszystkich. Do grobu podchodzi też zakonnica z niewidomymi dziećmi (z I aktu). Z przerażeniem stwierdza, że w grobie nie ma figury, że jest on pusty. Ta

puszka grobu budzi w niej lęk. Ale pustka ta okazuje się błogosławiona, bo oto nastąpił cud zmartwychwstania Pańskiego. Cud ten ogłasza wołanie Głosów Niewidzialnych: „Zmartwychwstał Syn Człowieczy / z grobowej pieczeni./ Alleluja! Alleluja!” (s. 545). Na dźwięk dzwonów towarzyszących tej eksklamacji niewidome dzieci zwracają swe twarze nie ku grobowi, tylko ku najnędnieszym w tłumie. W zachwyceniu wołają: „Alleluja! Alleluja! Oto Wielka Niedziela! Poznajem Zbawiciela!” (s. 545). Jako tym, którzy posiadli wiedzę wewnętrzną, wewnętrzne światło, dane jest poznać Prawdę. Głoszą wszystkim radość ze Zmartwychwstania Pańskiego, Jego chwałę i uwielbienie, wołając do tłumu: „On tu jest Zmartwychwstały / pomiędzy nimi cały (do tłumu) On tu jest, gdzie wy. / Czyż nie powiedział: „Jestem z wami po wszystkie dni” (s. 546). Te słowa z pokorą powtarza rozmodlony tłum. Nadszedł zatem czas błogosławiony, czas Zmartwychwstania. Oto „Błogosławiony dzień, / błogosławiona godzina. Bóg w Synu Człowieczym / Swojego uznał Syna. / Alleluja!” (s. 547). Dopiero w tym momencie przejrzała Zakonnica i zrozumiała prawdę daną maluczkiem: „Bóg w Synu Człowieczym/ Swojego uznał Syna” (s. 547). Całość dramatu kończy: *Śpiew radosny, potężny*. „Alleluja! Alleluja!” (s. 547). *Przez witrażowe okno pada jasny blask – Tęcza Przymierza*. Stare Przymierze zostało zastąpione przez Nowe. „Rewolucja serc” pod wodzą Chrystusa, który identyfikuje się z ziemską nędzą ludzi prostych, upodlonych przez życie, dokonała się - zgodnie z ideą komunizmu ludzie stworzyli wspólnotę, będącą obrazem ich ubóstwienia. Rewolucja duchowa przyniosła uzdrowienie społeczne i pocieszenie wszystkim cierpiącym²⁰.

Ta zamierzona dość drobiazgowo prezentacja treści poszczególnych scen *Ecce homo* pokazuje, że Ewa Szelburg-Zarembina przekształcając treści ewangeliczne, wprowadzając je w nowy kontekst starała się wyrazić swe zapatrywania na świat i człowieka, szukając, jak najbardziej wiarygodnej formy i języka. W tym celu sięgnęła po język biblijny. W świecie współczesnym, pochrześcijańskim i postsakralnym, symbolika religijna przestała być naturalna, o czym była już mowa na wstępie artykułu²¹. Została sprowadzona do tworzywa artystycznego, dostarczającego języka dla budowania mitów nowoczesnych – w tym wypadku mitu odrodzencego w centrum którego sytuuje się dobrowolna ofiara, o czym obszerniej zostanie powiedziane w dalszej części artykułu. W *Ecce homo*, jak pisze Kwiatkowski: „jest

²⁰ K. Jakowska, op. cit. s. 16-17, 34.

²¹ W podtekście można doszukać się wpływów również nurtów antychrześcijańskich - myśli Jeana Jacquesa Rousseau czy też Henriego Davida Thoreau. Zbliżali się oni do teorii prymitywizmu i regionalizmu, o którym Maurycy Barrés mówi jako o odnalezieniu korzeni we własnej ziemi, o rzetelnej wiedzy o świecie z niej płynącej. Regionalizm staje się nieodzownym warunkiem rzetelności tworzenia. G. Gazda, *Funkcja prymitywu i egzotyki w literaturze międzywojennej*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, [w:] *Problemy literatury polskiej 1890-1939*, seria I, pod red. H. Kirchner i Z. Żabickiego przy współudziale M. R. Pragłowskiej, Wrocław 1972.

to już religijność głęboko przepojona nowoczesną świadomością społeczną, zaostroszoną przez lata kryzysu (w których utwór ten powstał), taka przy tym, w której przykazanie miłości bliźniego góruje nad sferą przeżyć *sensu stricte* religijnych²². A zatem „Religia jest tu więc umownym językiem, formą, z której uleciała wszelka doktrynalna treść”²³, środkiem do przekazu komunionistycznych koncepcji i zamierzeń artystycznych autorki. Staje się jednocześnie „uwznioślającym sztafajem dla spraw społecznych”, jednocześnie nadaje dramatowi „formę możliwie najbardziej ekspresywną”²⁴. Oznacza to, że w omawianej sztuce horyzont nie jest religijny, tylko irreligijny (termin Kazimierza Piotrowskiego)²⁵. Irreligia znajduje uzasadnienie dla siebie we własnych, indywidualnie potraktowanych poszukiwaniach i przeświadczeniach metafizycznych, wynikających z modernistycznego światopoglądu, co determinuje sposób postrzegania i wartościowania przez autorkę rzeczywistości religijnej. Oczywiście jest, że dramat *Ecce homo* nie może stać się przestrzenią dialogu z Bogiem, czyli sferą, gdzie rzeczywistość ziemską, zmienną, przemijającą, skażona złem styka się z rzeczywistością pozaziemską i zostaje skonfrontowana z tajemnicą Objawienia. Tekst dramatu Zarembiny nie jest zatem ani manifestem wiary w Boga, ani próbą wnikięcia w tajemnicę Jego istnienia. Podobnie jak inni twórcy modernistyczni Zarembina w swym dramacie nie była nastawiona na komunikowanie prawd wiary, tylko na opis uniwersalnej sytuacji duchowej człowieka we współczesnym świecie pogrążonym w kryzysie²⁶. Można powiedzieć, że omawiany tekst jest estetycznym konstruktem, tworem wyobraźni, w poetycki sposób ukazującym życie, pasję i zmartwychwstanie Chrystusa, przy jednoczesnym uchyleniu pytań o tożsamość wiary. Poddanie pod wątpliwość dogmatów wiary, pozwala autorce podjąć atak na religię instytucjonalną i na państwo.

Ecce homo znakomicie wpisuje się w wielogłosową, wielokształtną rzeczywistość współczesnego świata. Współczesność tworzy własną mitologię, przy czym zmienia się koncepcja czasu. W odróżnieniu od linearnej koncepcji dziejów ukierunkowanej na Paruzję świat współczesny staje wobec nicości. Mamy zatem do czynienia sytuacją, kiedy byt zawiera się tylko w istnieniu samego „ja”, które jako podmiot jest suwerenne wobec całego świata. Paul Tillich w swej pracy *Męstwo bycia* odniósł się do różnych sposobów odczuwania lęku. Według niego starożytność charakteryzował lęk przed śmiercią, umysł średniowieczny stawiany był w sytuacji walki między przywarami a cnotami – między złem i dobrem, lękiem

²² J. Kwiatkowski, op. cit., s. 332.

²³ K. Jakowska, op. cit., s. 54.

²⁴ Ibidem.

²⁵ K. Szewczyk-Haake, *Poezja Emila Zegadłowicza wobec światopoglądowego i estetycznego projektu ekspresjonizmu*, Kraków 2002, s. 27.

²⁶ Ibidem.

przed grzechem, winą, potępieniem, a to kierowało człowieka ku cnocie, natomiast umysł nowożytny musi poradzić sobie z pustką i poczuciem wszechogarniającego bezsensu. Człowiek nowożytny nie potrafi wiązać nadziei ze zmartwychwstaniem. Nie sięga po wiarę w Boga i nieśmiertelność duszy jako jedyną drogę do osiągnięcia zbawienia. Życie współczesne zamienia się w egzystowanie na podobieństwo Heideggerowskiego „bycia-ku śmierci”, co musi budzić trwogę i co sprawia, że w odczuwaniu tej trwogi człowiek czuje się „nie-swojo” (*unheimlich*). W konsekwencji podstawowym marzeniem człowieka współczesnego staje się marzenie o porządku, które budzi trudną do zaspokojenia tęsknotę za ładem i harmonią. Tęsknota ta, determinująca ludzkie zachowania i czyny, stała się fundamentem dla mitów odrodzeńczych, które zastąpiły teraz wiarę w Boga. Mit wymusza szczególną fabularyzację doświadczenia wewnętrznego i wszelkich ludzkich nadziei²⁷. A zatem to mit w nowoczesnym świecie jest ważnym czynnikiem sterującym świadomością i poczynaniami zarówno jednostki, jak i zbiorowości, utrwała więzi międzyludzkie i je scala²⁸. Dlatego „mit stawał się przedmiotem apologii jako ratunek przed procesami alienacyjnymi, automatyzacją życia zbiorowego, relatywizmem wartości i wielością ich systemów, bezstyłowością nowoczesnej kultury, chaosem, jakim mogły grozić historyczne wprowadzone przez żywiołowe działanie mas”²⁹.

Porządek świata pokazany w *Ecce homo* Zarembiny nie jest dany człowiekowi przez Boga-stwórcę, tylko zaprojektowany i wykreowany przez niego samego. Życie człowieka nie jest zatem postrzegane jako „wznoszenie się ku Bogu”. Zbyt łatwo uznał on i uwierzył w to, że jego własne działania i aspiracje mogą stać się normą postępowania. Rolę Boga szybko przejmują instytucje państwowe, one podporządkowują człowieka sztucznemu tworowi, jakim jest państwo, czyniąc z niego niewolnika. Rzeczywistość po I wojnie totalnej pokazana w omawianym dramacie to czas permanentnego kryzysu, to heideggerowska „godzina nocy świata”, czyli czas „bez – bożny”, kiedy niemożliwe staje się doświadczenie Boga i jednocześnie paradoksalnie życie bez Boga odczuwane jest jako ciężar, gdyż prowadzi człowieka do życia w chaosie oraz aksjologicznej pustce i ostatecznie stawia go w obliczu

²⁷ H. Floryńska, *Horyzont mityczny Młodej Polski*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 1980, s. 131.

²⁸ L. Feder, (*Ancien Myth in Modern Poetry*, [cyt za:] E. Kuźma, *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, Szczecin 1980, s. 16) pisze, że: „Mit jest strukturą narracyjną dotyczącą dwóch podstawowych dziedzin podświadomego doświadczenia, które są oczywiście powiązane ze sobą. Po pierwsze więc wyraża on popędy instynktowne i stłumione pragnienia i lęki – oraz konflikty, które są ich przyczyną. Te pojawiają się w temacie mitu. Po drugie – mit przekazuje także tkwiące w indywidualnej świadomości resztki wczesnego stadium rozwoju filogenetycznego, w którym mity były tworzone”.

²⁹ H. Filipkowska, *Koncepcja mitu i jego związków z literaturą w krytyce literackiej Młodej Polski*, Lublin 1988, s. 55.

nicości, w wyniku czego dochodzi do zaniku tożsamości, depersonalizacji, deprywacji, a w wymiarze społecznym do anomii³⁰. Sytuacja taka rodzi nie dający się niczym zniwelować lęk przed nowoczesnością i wymusza próbę ponownego zaczarowania świata. Człowiek, który boleśnie doświadczył „odczarowywania świata”, prezentuje się jako wygnaniec z raju, jako Obcy, jako ten, który na nowo ma stworzyć i sam uwiarygodnić własną prawdę i aksjologię, czyli sam nadać sens światu „bez Boga”³¹. Dlatego sztukę Zarembiny powinniśmy odczytywać w kontekście zindywidualizowanej antropologii a nie teologii, chociaż, o czym była już mowa, tytuł – *Ecce homo* – nakierowuje odbiorcę na scenę w Ewangelii św. Jana. Sztuka ta jest diagnozą świata współczesnego i jednocześnie pytaniem o możliwość ratunku dla tego świata.

Stwierdzenie, że temat religijny w ekspresjonistycznym dramacie Szelburg-Zarembiny został potraktowany inaczej niż w średniowiecznym dramacie liturgicznym jest sprawą oczywistą³². Dlatego z mechanicznego zestawienia tych dwóch gatunków mało w sumie wynika dla naszych rozważań. *Ecce homo* rządzi się własną logiką mającą uzasadnienie przede wszystkim w estetyce ekspresjonistycznej, która wyróżnia się negacją wszechpotężnej władzy państwa i związanym z tym atakiem na kapitalizm, militarizm, cywilizację miejską i przemysłową, instytucje, w tym na kościół instytucjonalny, niechęcią do intelektu i promowaniem prymitywizmu³³.

Za punkt wyjścia przy interpretacji *Ecce homo* warto przyjąć konstatację Reinholda Schneidera, autora ważnego tekstu *Theologie des Dramas*, z tomu jego artykułów *Dichter und Dichtung* (1953), który uznał scenę ewangeliczną Chrystusa przed Piłatem („das Gegeneüber des gebundenen Königs und des Machthabers”), za archetypową, dającą wpisać się w schemat prawdy i kłamstwa (fałszu)³⁴. Według Schneidera:

Istotą dramatu jest walka <aż po krawędzie ziemi i istnienia>, walka o prawdę, która stanowi zarówno *principium* świata, jak i powołanie każdego człowieka, zwłaszcza chrześcijanina. Walka zawsze tragiczna, gdyż Prawda, nie z tego świata rodem, a która została posłana na ten świat, by go zbawić, jest przecież wciąż odrzucana, jak stało się to z Chrystusem. [...] prawda i jej wyznawcy muszą ponieść ofiarę, muszą przyjąć krzyż i śmierć a ekspresja tego konfliktu zastrzeżona jest dla dramatu („dem Drama vorbehalten”). Dzieje się to jednak na różne sposoby i stąd zasadniczy konflikt prawdy i kłamstwa może przyoblekać różne postaci i rozgrywać się na różnych płaszczyznach ludzkiego doświadczenia [...]. **W każdym razie korzeniem wszelkiej dramaturgii**

³⁰ M. Heidegger, *Cóż po poecie*, przeł. K. Wolicki, [w:] idem, *Drogi lasu*, przeł. J. Gierasiuk, Warszawa 1997, s. 217.

³¹ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004.

³² Zob. S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993, s. 20.

³³ Obszernie pisze na ten temat pisze K. Jakowska w cytowanej pracy.

³⁴ I. Sławińska, op. cit., s. 19, 21.

jest walka o Prawdę lub walka z nią i dlatego każdy dramat kończy się w trybunale („muender im Tribunal”) [podkreśl. M. J. O.]³⁵.

Podstawowym *medium* przekazującym główne treści sztuki Zarembiny, wpisanej w struktury mitu odrodzieńczego, nakierowanej na szukanie prawdy we współczesnym świecie, jest centralnie potraktowana postać Chrystusa - ofiarnika obdarzonego wysokimi przymiotami moralnymi, mocą czynienia cudów, zdolnością do wyrzeczenia, dobrowolnością ofiary, a zatem spełniającego misję okupioną dobrowolnie własnym życiem. Przywoływana w szczególny sposób postać Chrystusa, z którym utożsamiają się bohaterowie-prostaczkowie, łączy się z zagadnieniem dobrowolnej ofiary jednego za wszystkich, będącej źródłem duchowego i moralnego odrodzenia człowieka współczesnego³⁶. A to sytuuje omawiany dramat Zarembiny w pobliżu komunistycznego ekapresjonizmu. Dokładnie pisze o tym Ewa Rzewuska:

Świat ekspresjonistów, to świat, który wyszedł z normy, stracił równowagę, a martwym instytucjom i formom przeciwstawia się życie widziane jako chaos. Bohater taki jak inni i tylko taki jak wszyscy, rozpoznaje jako jedyną wartość własny związek z innymi ludźmi – nie zaś z ideami. Jego poświęcenie wyraża miłość ludzkości i przez to ma sens humanistyczny. Wartość moralną ma sama decyzja oddania życia dla ratowania innych, nie zaś realna skuteczność tego działania. Jest tak np. w *Mieszczanach z Calais* Kaisera, gdzie zamiast wymaganych sześciu, zgłosiło się siedmiu zakładników, mających ponieść śmierć dla ratowania miasta przed zemstą okupanta. Żaden z ochotników nie może zrezygnować ze swego wyboru – choć jeden z nich umrze niepotrzebnie. Bohater nie wybiera między dobrem a złem, bo nie ma już takich jasno określonych wektorów. Poszukuje jakiegokolwiek wartości, która dałaby się zweryfikować, dla zakładników życie uzyskuje sens jedynie poprzez dobrowolną śmierć. Bezimienny, bohater *Masse Mensch* Töllera, pyta oto, co w ogóle jest dobrem: **ludzkość jako idea, czy jednostka, poszczególny człowiek – i swoim cierpieniem chce poświadczyć własny wybór i przekonania**. Znaczące jest stawianie pytania, nie zaś odpowiedź na nie, poszukiwanie, nie osiągnany cel [podkreśl. M. J. O.]²⁸.

W *Ecce homo* pojawia się zatem czytelny rys prometejski i mesjanistyczny wywodzący się jeszcze z romantyzmu, głównie w jego wariacie mistycznym. Ale duch ofiary nie ma oparcia tu w Piśmie św. tylko w ideologii zbliżonej do utopii z ducha Lwa Tołstoja, a w polskiej wersji Stanisława Witkiewicza³⁷. Chrystus w kreacji Zarembiny zwiastuje nastanie ery „powszechnej miłości” – czasu braterstwa, pokoju i sprawiedliwości społecznej. Nadejście

³⁵ K. Jakowska, op. cit., s. 13-14; 19-20. por. kontekst *Listów* św. Pawła, który w *Liście do Rzymian* pisze o wartości składania ofiary z siebie na „ofiary żywą, świętą, bogu przyjemną, jako wyraz [...] rozumnej służby Bożej” (Rz 12,1).

³⁶ Ibidem.

²⁸ E. Rzewuska, „*Misteria balladowe*” *Emila Zegadłowicza*, [w:] eadem, *Polski dramat ekspresjonistyczny wobec konwencji gatunkowych*, Lublin 1988, s. 177.

³⁷ K. Jakowska stawia tezę, że bohatera-prostaczka wykreowanego przez Szelburg-Zarębina można odnaleźć w prozie Stanisława Witkiewicza. Stąd m. in. ma wywodzić się jego rodowód.

Królestwa Bożego w *Ecce homo*, podobnie jak w innych sztukach „misteriopodobnych” z tego okresu, łączy się ściśle z ideą przemianą ludzkich serc i narodzinami „nowego człowieka”³⁸. Tego człowieka zgodnie z ideą komunionistyczną należy szukać wśród najbiedniejszych warstw społecznych, wegetujących na marginesie życia społecznego, wśród nędzarzy, prostytutek i więźniów. Im bliżej dna społecznego, tym większa siła i otwartość na słowo Boże i możliwość identyfikacji z Chrystusem. Gdy świadomie zostanie odrzucona supremacja intelektu, wtedy można, tak jak niewidome dzieci, idąc za głosem serca ujrzyć światło - Prawdę, a ona ma wartość wyzwalającą i zbawczą, co poświadcza tęcza w zakończeniu dramatu. Dlatego też szczególna rola w dramacie Zarembiny została przyznana ślepych dzieciom obdarzonym darem wiedzy wewnętrznej, jasnowidzenia i prorokowania. Tak więc „cała mistyka poznania przez objawienie (objawienia nie należy tu rozumieć w sensie religijnym) oraz konstrukcji odkupienia, chętnie posługująca się motywami chrześcijańskimi, choć od wszelkiej ortodoksji daleka, jest utopijną fantazją, nałożoną na całkiem realną tezę przemiany świata i człowieka. W człowieku prostym jest nadzieja świata, tylko on może stać się zbawcą – Chrystusem. [...] W tym właśnie sensie prosty i cierpiący człowiek jest „solą ziemi”³⁹.

Religia instytucjonalna, doktrynalna reprezentowana przez faryzeuszy, którzy w rzeczywistości XX-wiecznej zakładają różne maski szacownych obywateli, została przeciwstawiona religii prawdziwej, ludowej, religii serca, współczucia i miłosierdzia, czyli religii, która nie niesie ze sobą instytucjonalnego zniewolenia. Wspólnota Chrystusowa, budująca więzi oparte na „religii serca”, staje się miejscem przeobróżenia ludzi, którzy przechodzą duchowe i moralne przeobrażenie, dojrzewając do miłości bliźniego, dzięki czemu mogą doznać ulgi w cierpieniu i dojść do Prawdy, która wyzwala od życia w niewoli prawa, norm, instytucji, mających charakter opresyjny⁴⁰. W *Ecce homo* taką znaczącą przemianę przechodzą nędzarze, robotnicy i ślepe dzieci. Zakończenie dramatu napawa nadzieją, że odkupienie i uczucie braterstwa obejmie całą ludzkość, czego wizualizacją jest tęcza. Zakończenie dramatu należy wiązać z wezwaniem do powrotu do źródeł, do czasów przedprzemysłowych. Ostatecznie całość nabiera wartości utopijnych.

Autorka, odchodząc od konkrety biblijnego, wprowadza w omawianym dramacie optykę antropologiczną, co tłumaczy zanik planu metafizycznego w tradycyjnym tego słowa rozumieniu. Tym samym historia życia i męki Pańskiej rozgrywa się tylko w ziemskim

³⁸ M. Rawiński, op. cit., s. 129, 130.

³⁹ K. Jakowska, op. cit., s. 26.

⁴⁰ Ibidem, s. 57.

wymiarze. Ponieważ obrazy dramatyczne w *Ecce homo* zawierają w sobie siłę pierwowzoru, dlatego mają w sobie retoryczną moc oddziaływania. Patos osłabiany jest tu co prawda, nie zawsze jednak skutecznie, przez obecność ironii i groteski. Jednak to porządek etyczny niezachwianie pozostaje nadrzędnym porządkiem oddziaływania. Dzieło Chrystusa w tym rozumieniu to czyn etyczny, podjęty z miłości i skierowany ku drugiej osobie. W dramacie Szelburg-Zarembiny przez akty czynienia miłosierdzia dochodzi do wskazania na cierpienie drugiej osoby. Ludzka krzywda rodzi potrzebę współodczuwania (w znaczeniu, jakie temu słowu nadał Max Scheler w swej pracy *Istota i formy sympatii*), a z tej wspólnoty rodzi się współcierpienie. W tym kontekście sytuowana postać Chrystusa jawi się jako prototyp ofiarniczy, co pozwala utożsamić się z nim wszystkim ubogim, pokrzywdzonym przez los. Wywodzący się z tradycji młodopolskich, którego odnajdziemy chociażby w twórczości Andrzeja Niemojewskiego lub Władysława Orkana, ów „Chrystus pokrzywdzonych”, będący nie tyle Synem Bożym i Mesyjaszem, co towarzyszem niedoli najędzniejszych, w literaturze tego okresu staje się znakiem społecznej sprawiedliwości. Jego nauczanie, będące wezwaniem do czynnego uprawiania miłości bliźniego, nosi w sobie znamiona czynu rewolucyjnego. Czyn ten realizowany jest tylko w ziemskim wymiarze.

Upolityczniona w tym sensie tragedia Chrystusa wyrasta z poczucia moralnego obowiązku zupełnie odrzucanego we współczesnym świecie, a jednocześnie staje się początkiem nowego mitu i tym samym kreuje mitologię. Tragedia musi być obrazem mitu, z którego zaczerpnęła swój temat, a nie jak powieść obrazem czasu, w którym powstała. Dzięki działaniu twórczej wyobraźni Zarembiny ewangeliczne dzieje Chrystusa stają się początkiem nowego mitu - odrodzeńczego. Umożliwiło to wykreowanie przejawionej sytuacji modelowej, a przebieg męki Pańskiej staje się wykładnią reguł i aktualną diagnozą o znaczeniu polityczno-społecznym, jednocześnie poza ową doraźną wymowę wykraczając w stronę uniwersalizacji treści.

A zatem, podsumowując te rozważania należy stwierdzić, że topika pasyjna została w *Ecce homo* wykorzystana dla ujemnej waloryzacji współczesnego świata, tym samym podporządkowana, powtórzmy to raz jeszcze, nie religijnemu, tylko głównie społecznemu znaczeniu omawianej sztuki. Sakralizacja grup społecznych służy przedstawieniu ich sytuacji w sposób dramatyczny i jednocześnie budzący współczucie u odbiorców dramatu. Motyw pasji Chrystusa posłużył pisarce do zbudowania „teologii cierpienia”, wyrażającej społeczny bunt wobec państwa, egoistycznego społeczeństwa i religii instytucjonalnej, sankcjonującej zło społeczne i moralne, co połączone zostało z etyczną refleksją o charakterze bardziej ogólnym nad skażeniem złem natury ludzkiej. Królestwo Boże, realizowane „tu i teraz” na

ziemi, wyraża nadzieję na powstanie nowego, lepszego świata sprawiedliwości społecznej. A zatem Chrystus staje się uczestnikiem wpisanego w ten utwór projektu moralnego, zakładającego poddanie się ludzi etycznemu ideałowi miłości braterskiej. Wszechobecna miłość, taki wniosek płynie z lektury *Ecce homo*, ma siłę przemieniającą ludzkie dusze i pozwala głosić Dobrą Nowinę całemu światu, co jest tożsame z pobudzeniem sił duchowych w człowieku, będących źródłem jego wyzwolenia i moralnego odrodzenia. Zwróćmy uwagę - odrodzenia, a nie zbawienia.

Przetworzenie treści ewangelicznych w takim duchu pozwoliło Szelburg-Zarembinie zreinterpretować dwa podstawowe mitologemy – wygnania i wyjścia i połączyć je z ideą cierpiącego Boga, któremu w tym dramacie bliżej niż do ewangelicznego Mesjasza jest do wyobrażenia „kozła ofiarnego” z popularnej koncepcji René Gerarda. „Kozłowi ofiarnemu” przypisana została kulturotwórcza rola w rozładowywaniu negatywnych emocji społecznych, dzięki czemu następuje zmiana w zachowaniu społeczeństwa. Chrystus, obarczony winami całej ludzkości, staje się winnym społecznego kryzysu i odpowiedzialnym za spadające na społeczność nieszczęścia. Jego męka i śmierć, mające charakter rytualny, pozwalają na oczyszczenie z przemocy w wymiarze społecznym. To On staje się ofiarą, a nie sam siebie ofiarowuje na zbawienie świata z miłości do Boga i ludzi. Skupia na sobie nienawiść społeczną i swoją śmiercią ją likwiduje. Społeczeństwo zostaje oczyszczone z agresji i może zreintegrować się na nowo i odrodzić. Pojęcie ofiary jest tu ściśle powiązane z agresją społeczną i jej rozładowywaniem, co doskonale udało się pokazać Zarembinie w poszczególnych scenach *Ecce homo*. Można zatem odczytać ten dramat w kontekście koncepcji Gerarda wyłożonych w jego *Sacrum i przemoc* czy *Kozle ofiarnym*.

Zarembina musiała znaleźć odpowiednią formę dramatyczną i język, które udźwignęłyby zagadnienie agresji społecznej i propagowaną przez nią ideologię odrodzieńczą i pacyfistyczną. Jak słusznie zauważyła Krystyna Jakowska, mitologizacja rzeczywistości w dramacie narzuca arealizm formy⁴¹, która w *Ecce homo* wiąże się z próbą tworzenia nowych estetyk dramaturgicznych, korzystających z gotowych języków przednowoczesnych do postawienia diagnozy współczesności oraz do rozpoznania uniwersalnej sytuacji człowieka. Pod tym względem Jerzy Kwiatkowski wysoko ocenił omawianą sztukę Szelburg-Zarembiny. Według niego „stanowi [ona] jedno z wybitniejszych osiągnięć, a zarazem rodzaj syntezy polskiego ekspresjonistycznego dramatu”⁴², dla którego w literaturze polskiej punkt

⁴¹ K. Jakowska, op. cit., s. 147.

⁴² J. Kwiatkowski, op. cit., s. 332. Natomiast K. Jakowska (op. cit., s. 58) nie bez podstaw traktuje dramat Zarembiny jako epigoński, sztuczny, schematyczny, nudny. Myślę kilkakrotnie powtarza w swej pracy.

odniesienia, o czym była już mowa, bardziej niż obszarem wzajemnych zależności stanowi estetyka ekspresjonizmu niemieckiego, który przecież sam w sobie okazał się zjawiskiem dość złożonym. Kategoria ofiary i miłości powszechnej, będąca podstawowym motywem w *Ecce homo*, sytuuje ten tekst w pobliżu innych tego typu utworów w literaturze polskiej tego okresu, jak np. *Noc św. Jana Ewangelisty* i *Nawiedzeni* Emila Zegadłowicza czy *Miłosierdzie* Karola Huberta Rostworowskiego⁴³. Podobnie jak autorzy wymienionych tekstów również Szelburg-Zarembina w twórczy sposób nawiązała do tradycji misterium i moralitetu, które przekształciła zgodnie z zasadami filozofii ekspresjonistycznej w wersji komunionistycznej i aktywistycznej. W *Ecce homo* otrzymaliśmy poetyckie wyobrażenie życia Chrystusa i Jego i męki. Dlatego w tym przypadku można mówić o poetyckim wykreowaniu Boga, o „autogenezie Boga”, o powołaniu Go do istnienia jako konsekwencji zaspokojenia ludzkiej tęsknoty i pobudzonej wyobraźni moralnej, jako wyniku działania siły mitotwórczej pomagającej uporządkować świat. Bóg jest tu konstruktem estetycznym niosącym określone treści. Istnieje tylko w obrębie dramatu i sztuki teatralnej. I tylko w czasie spektaklu w teatrze, rządzącymi się własnymi prawami, można doświadczyć jego obecności, co nabiera wartości *katharsis*.

Ponieważ dramat w epoce poromantycznej inaczej traktuje temat religijny, o czym była już obszernie mowa, Zarembina, odwołując się w *Ecce homo* do szeroko rozumianej tradycji, co uwidacznia się m. in. w zacieraniu granic rodzajowych i gatunkowych, twórczo wykorzystując i przekształcając formalne i tematyczne inspiracje z tragedii greckiej, moralitetu, misterium oraz dramatu romantycznego wraz z jego otwartością i ironią, stworzyła własny wariant dramatu ekspresjonistycznego. *Ecce homo* zostało opatrzone znaczącym podtytułem – *opowieść sceniczna* określającym genologię tego tekstu i wskazującym na znaczące powiązania z epiką⁴⁴. Autor, przyjmując postać podmiotu epickiego, odciska na sztuce swe piętno, narzucając swój punkt widzenia oraz, co ważne, wprowadza dystans wobec przedstawianych w sztuce wydarzeń. Dystans ten buduje zamierzony efekt obcości, co niewątpliwie wpływa na odbiór utworu. Nie chodzi jednak w tym przypadku o zamianę dramatu na powieść, tylko o wprowadzenie elementów epickich w obręb struktury dramatu, co wpływa na jego kształt estetyczny i przesłanie ideowe, na odmienny sposób relacjonowania fabuły niż ma to miejsce w dramacie arystotelesowskim. Teatr epicki pozbawiony jest akcji, którą tworzą bohaterowie. W przypadku *Ecce homo* mamy do

⁴³ Pełną list tych sztuk podaje M. Rawiński, op. cit., s. 126-127.

⁴⁴ hasło: epickość/ epizacja, [w:] *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. J.-P. Sarrazac i współpr. C. Naugrette [et all]., przekł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007, s. 47.

czynienia ze sztuką statyczną. Uogólnione postacie występują tu jako typy, przy czym typizacja obejmuje całość ich kreacji, co powoduje ich całkowitą dezindywidualizację, wzmocnioną przez umowność scen. Ten schematyzm pozwala na niczym niezakłócone przekazywanie treści komunijnistycznych. Fabuła istnieje w sposób nieciągły, pośredni. Sztuka rozpada się na szereg pozornie luźno połączonych ze sobą scen – odsłon czy obrazów spojonych główną ideą odrodzieńczą uobecnianą przez mit. A zatem w *Ecce homo* mamy zatem do czynienia z konstruktem estetycznym rządzącym się własnymi prawami i realizującym własne cele przez wpisana weń ideologię komunijnistyczną. *Ecce homo* jest więc pomimo swej ostrej wymowy społecznej także rodzajem eksperymentu teatralnego, potwierdzeniem działań innowacyjnych w sztuce teatralnej XX w., koniecznych dla przezwyciężenia kryzysu teatru i promowania idei teatru jako rzeczywistości autonomicznej, wyrażającej sfunkcjonalizowanej, posiadającej własne środki scenicznego wyrazu, dającej odbiorcy „możność podróżowania z dni powszednich w święto”⁴⁵.

Podjęte przez Zarembinę działania łączą się z pogłębiającym się kryzysem dramaturgii poromantycznej i związanym z tym deprecjonowaniem historycznie ukształtowanej tradycyjnej formy dramatu. Budowanie nowej dramaturgii wiąże się z opozycyjnością i przekraczaniem uznanych już wtedy za klasyczne reguł dramatu realistycznego/naturalistycznego, z zaprzeczaniem wartości realizmu scenicznego, ze sprzeciwem wobec stwarzania na scenie iluzji codzienności, dzięki której widz mógł rozpoznać swój świat oraz identyfikować się z przedstawianymi bohaterami. Celem działań nowatorskich było m. in. ożywienie dawnych konwencji teatralnych. przez ich reteatralizację. Dochodziło do przekształcania lub wręcz do rozbijania tradycyjnych form dramatycznych i podejmowania prób konstruowania nowych w celu odnowy dramatu i teatru przez sakralizację sztuki i powrót do pierwotnej jedności przeżycia prawdy religijnej i jedności estetycznej.

W tworzeniu idei nowoczesnego dramatu podstawową rolę odgrywała wyobraźnia, która „swym bogactwem i ekstensywnością odsłania [...] pole, na które nawet najbardziej sprawny obserwator patrzy nie bez zawrotu głowy”⁴⁶. Pojęcie wyobraźni ściśle wiąże się z pojęciem poetyckości. Poetyckość tkwi w samym duchu sztuki nowożytnej, dotyka zarówno liryki, dramatu i epiki. Dramat poetycki XX-lecia międzywojennego stanowi kontynuację

⁴⁵ O. Mandel, *Teatr poetycki*, „Dialogue – USA”, 9/1 (1980), s. 65.

⁴⁶ J. Starobinski, *Wskazówki dla historii pojęcia wyobraźni*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 219.

młodopolskiego dramatu⁴⁷ symboliczno-alegorycznego i poetyckiego⁴⁸. W świecie współczesnym poezja, będąca wytworem swobodnej gry wyobraźni, zdominowana przez nastrój i marzenia o nieskończoności, zastąpiła religię na zasadzie, którą tak objaśnia Novalis:

Poezja uwzniosła wszystko, co jednostkowe, przez szczególne powiązanie z pozostałą całością – a jeśli filozofia dopiero przez swe prawodawstwo przygotowuje świat na skuteczny wpływ idei, to poezja jest niejako kluczem do filozofii, jej celem i znaczeniem. [...] Jak filozofia poprzez system i państwo wzmacnia siły jednostki siłami ludzkości i wszechświata, całość czyni organem jednostki, tak poezja dokonuje tego przez wzgląd na życie. Jednostka żyje w całości, a całość w jednostce. Dzięki poezji powstaje wyższa sympatia i współdziałanie, najściślejsza wspólnota skończoności z nieskończonością⁴⁹.

Najpełniej te postulaty spełnia mit uznany za „prapoezję rodzaju ludzkiego”. Dlatego „wybór formy [...] daje się interpretować w kategoriach mitu tłumaczącego świat”⁵⁰. Mit, przemawiający językiem symbolu i alegorii, pełni nie tylko funkcję strukturalną lub epistemologiczną. Również pobudza i uruchamia wyobraźnię, bez której przecież nie istnieje poezja podniesiona w modernizmie do rangi religii⁵¹.

Współczesne sposoby ureligijnienia dramatu prowadzą do narodzin dramatu poetyckiego⁵². Odnowienie form dramatu religijnego następowało przez powrót do form poetyckich, wśród których szczególną rolę odgrywa poemat modernistyczny⁵³. „Ponieważ istotą teatru jest działanie, a istotą poezji słowo, dramat poetycki staje się działaniem doświadczonym w słowach”⁵⁴. Zapowiedzi takiego podejścia do sztuki dramatycznej można doszukiwać się już w dziełach Seneki czy Racine’a. Dramat poetycki, z założenia statyczny, kojarzony jest z retorycznością, wzniosłością stylu, patosem konwencji poetyckiej. Dlatego też konieczne stało się w dramacie dowartościowanie języka poetyckiego i jego funkcji. Dramat Zarembiny to przede wszystkim dramat słowa – słowa poetyckiego. Klasyczne zasady kompozycji zostały teraz zastąpione przez wywiedzione z poezji środki artystycznego wyrazu, a struktura dramatyczna podporządkowana logice rytmu wewnętrznego, nikła akcja,

⁴⁷ R. Nycz (*Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 14) słusznie zauważa, że: „Nie istnieje, jak myślę, na przykład żadna cezura oddzielająca dramat międzywojenny od młodopolskiego; cezura w zakresie prozy jest nadzwyczaj słaba”.

⁴⁸ M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, s. 123-135.; 162-172.

⁴⁹ Novalis, *Schriften im Verein mit R. Samuel*, hrsg. Von P. Kluckhohn, Leipzig 1929, Bd II s. 29, przekład J. Prokopiuk, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, Warszawa 1984, s. 97.

⁵⁰ K. Haake-Szewczyk, op. cit., s. 57.

⁵¹ W. Gutowski, op. cit., s. 124.

⁵² I. Sławińska, *Ku definicji dramatu poetyckiego*, [w:] eadem, *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*, Kraków 1960, s. 233-238.

⁵³ Zagadnienie poematu dobrze zostało zaprezentowane w pracy K. Zabawy, *„Kalejdoskop myśli, wrażeń obrazów” – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 1999, rozdz. *O poemacie prozą. Historia i znaczenie terminu*.

⁵⁴ M. Prussak, *Dramat poetycki*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, s. 216.

a właściwie sytuacja, stała się pretekstem do wyrażenia ogólnych idei. Występując przeciw dramatowi realistycznemu/naturalistycznemu, twórcy z założenia wybierali nieograniczoną możliwość poetyckiej kreacji dyktowanej siłą wyobraźni, doceniając przy tym walory teatru jako widowiska. Arealistyczny eksperyment w dramaturgii zaprzeczał opisowości, analityczności, deklaratywności, czyli wszelkim regułom dramaturgii realistycznej. Twórcy chętnie sięgali do takich źródeł pozaracjonalnych jak wyobraźnia, sen, podświadomość, co pozwalało im na efektywne wykorzystanie skrótu, metafory, symbolu, alegorii, niedopowiedzenia, pauzy itd. i co łączyło się z dążeniem do syntezy, uogólnieniem, z nakierowaniem na uniwersalną wymowę tekstu dramatycznego.

Szelburg-Zarembina w swym dramacie, „na poły oratoryjnym i nieskładnym”⁵⁵, ze wszystkich figur stylistycznych najpełniej wykorzystywała alegorię, aktualizując przy tym jej wartość jako środka dramatycznego wyrazu. Wiek XX przyniósł znaczące odrodzenie alegorii i alegoryzmu, których mechanizm semantyczny zakłada dwustopniowość sensu - bezpośredniego, dającego się odczytać wprost i ogólnego, ukrytego, co związane jest z odejściem od weryzmu i wszelkiej dosłowności, połączone ściśle z dążeniem do podjęcia eksperymentu estetycznego. Takie działania tłumaczą wprowadzanie wszelkich skrótów myślowych w obręb struktury dramatycznej naprowadzających odbiorcę na dominację ogólnej wymowy tekstu dramatycznego nad sensem literalnym. Podobnie, jak wcześniej Wyspiański, Berent czy Miciński, a później chociażby Zegadłowicz, Zarembina w *Ecce homo* prezentuje pogłębione rozumienie alegorii jako konwencji charakteryzującej się umownością i nastawionej na ukryty sens. Postępowanie takie wynikało z coraz bardziej powszechnego przekonania, że alegorię można jednak „zmodernizować” i tym samym „ożywić” przez przełamanie jej konwencjonalności i dzięki temu skierować ku wymowie „uniwersalnej” dzieła⁵⁶.

Tak więc struktura dramatyczna *Ecce homo* została podporządkowana zasadom alegorycznego myślenia. Dlatego też przy odbiorze tego dramatu trzeba zrozumieć i uwzględnić sposób budowania dyskursu dramatycznego, w tym rozpoznać system odniesień sugerowanych przez tradycję literacką, religijną i ikonografię. Alegorią są tu zarówno postacie, których indywidualność uległa całkowitemu zatarciu, jak również wydarzenia wchodzące w obręb fabuły dramatycznej. Prowadzi to do konstatacji, że właściwie cały tekst *Ecce homo* należy odczytać jako rozbudowaną alegorię. Dzięki temu ogólna wymowa

⁵⁵ J. Kelera, *Dramat*, [w:] *Słownik literatury XX wieku*, s. 191.

⁵⁶ M. W. Bloomfield, *Alegoria jako interpretacja*, przeł. R. Zimmand, [w:] *Alegoria*, pod red. J. Abramowskiej, Gdańsk 2003, s. 52-75; zob. J. Abramowska, *Rehabilitacja alegorii*, [w:] *ibidem*, s. 5-19.

dramatu mogła zdominować jego sens dosłowny. Tak rozumiana alegoria w utworze Zarembiny zaznacza konieczność uruchomienia horyzontu etycznego z ukierunkowaniem na obecność jakiegoś wyższego, ukrytego planu duchowego w ludzkich duszach.

Autorka w obrębie swego dramatu prowadzi z odbiorcą szczególną grę intertekstualną. Doskonale buduje napięcie pomiędzy sensem odczytywanym ze scen pasyjnych w świecie przedmodernistycznym a ich odbiorem w świecie, w którym „Bóg umarł”. W tym przypadku alegoria łączy się z groteską, demaskującą lęki i moralne zło, które w sposób niezwykle agresywny opanowało współczesny świat. Groteska, polegająca na łączeniu przeciwstawięń tego, co wzniosłe i tego, co niskie, grozy i błazeństwa, wnosi sarkastyczny śmiech i ironię, budzi lęk przechodzący w przerażenie. Świat groteskowy jest karykaturą świata rzeczywistego, przeciwstawia się stereotypom, stawia czoła zastanej rzeczywistości⁵⁷. W dodatku groteska nie jest związana ani z tematem, ani z postaciami, czy wydarzeniami, tylko ma charakter dramaturgiczny. Ta groteskowa inwersja (termin Anne Ubersfeld) rozbija stary świat i na nowo go organizuje. A zatem doprowadzając do rozbicia spójności estetycznej dramatu, do zniżenia i wymieszania konwencji stylistycznych rekonstruuje od nowa całość jego struktury dramatu. W ten sposób w obrębie struktury *Ecce homo* doszło do szczególnego powiązania alegoryzmu, nastawionego na wartości estetyczne z elementami ekspresjonistycznymi, propagującym bezkompromisowy etyzm i groteski, pełniące funkcje demaskacyjne, co nadawało porządkowi świata objawiającego się przed oczyma widza wymiar moralny. To doświadczenie etyczne prowadzi do uświadomienia sobie przez odbiorców konieczności odpowiedzialności za świat. Uruchamia ich wyobraźnię moralną i uwrażliwia ich sumienia. W tym wypadku teatr idei religijno-metafizycznych powiązany został tak z teatrem duszy, jak i z teatrem - sądem.

Ostatecznie, taki wniosek należy wyciągnąć z tych rozważań, poetyckość, wykorzystująca ekspresjonistycznie potraktowane, powiązane ze sobą tragediowość, misteryjność i moralitetowość, nie oznacza wyznaczników gatunkowych, ani konwencji, tylko sferę *sacrum-profanum* w rozumieniu irreligijnym, co dobrze rozpoznała Dobrochna Ratajczakowa, pisząc:

Misterium, nazwa już wtedy daleka od średniowiecznej tradycji, wręcz innogatunkowa, staje się znakiem rytuału wtajemniczenia, wprowadzeniem w działanie symboli kryjących sobie dynamikę działań fizycznych i duchowych, biegu czasu i symbolicznej ceremonii. W swym ekspresjonistycznym wariacie jest *qasi*-religijnym rytuałem, wymagającym od widza odpowiedniego stanu duszy i intelektu. Słowo i obraz współpracują ze sobą, eksplodują w rytmach barbarzyńskich lub duchowych, wspomagane przez zaprojektowaną dość dokładnie przez autora muzykę i układ świateł. Mają wywoływać wrażenie ekstazy, korzystając z chwytów literacko-malarskich podporządkowanych jednakże środkom ekspresji scenicznej. [...] Wykorzystując koncentrację symboli i obrzędów, magii nie tylko teatralnej, by uruchomić energię psychiczną odbiorców. Scena ma przywieść widza

⁵⁷ B. McElroy, *Groteska i jej współczesna odmiana*, [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, s. 150.

do swoistej *katharsis*, ma w niego tchnąć iskrę życia, a misterium ma stanowić symbol takiego przeżycia, zetknięcia się z cudownością istnienia i boskością wszechświata⁵⁸.

A zatem widz w czasie takiego spektaklu doświadcza duchowego przeobrażenia. Można powiedzieć, że w teatrze rodzi się na nowo. Tym „ostatecznym wynikiem ogarniającej ludzkiej tęsknoty jest stworzenie przez ludzką świadomość czegoś, co ją samą przerasta, a co z kolei umożliwia (powtórne i dokonywane z wiedzą o całym tym procesie) wpisanie rzeczywistości w wyższy ład”⁵⁹. Tak więc zagadnienie odkupienia win ludzkości przez złożenie z siebie dobrowolnej ofiary, której źródłem jest miłość jako zadośćuczynienie za zło, czynione przez grzesznego człowieka, kalającego świat będący z gruntu dobry, prowadzi do wykreowania opowieści dramatycznej będącej protestem-krzykiem przeciw deprawacji tego świata, przeciw wykorzystywaniu człowieka przez człowieka, przeciw egzystowaniu w aksjologicznej próżni. Tym samym w *Ecce homo* realizuje się idea teatru „ureligijnionego” (termin E. Zegadłowicza) – „podczas gdy religijne formy wypowiedania się skostniały w obrzędowej tożsamości – teatr w swej sekularyzacji odkrywa bezustawiczną insurekcją formy wciąż nowe i dalsze”⁶⁰.

Na zakończenie naszych rozważań warto raz jeszcze przywołać ważny esej Schneidera pt. *Theologie des Dramas*, w którym wyraża on pogląd, że właściwie to każdy z dramatów, w tym także *Ecce homo*, można uznać za sakralny, bo:

los człowieka, a więc tajemnicę, ukrytą w Bogu, z Nim sprzężoną. Jako „Gleichnis des Weltganzen und des Weltablaufs” dramat jest szyfrem, z którego należy odczytać bieg świata, porządek rzeczywistości. Przekraczając ludzką rzeczywistość, dramat nieuchronnie prowadzi ku Transcendencji, gdyż stawia człowieka w kręgu konfliktów, które po ludzku okazują się nierozwiązalne. („die vom Irdischen her nicht versoeht werden koennen”). Z konfliktów tych rodzi się tragizm, ale ujawnia się on tylko wówczas, gdy sztuka patrzy tym tragicznym konfliktem prosto w twarz i zwraca się do osoby ludzkiej w całej jej pełni i złożoności⁶¹.

Dyskusja na temat dramatu sakralnego, jak widać, jest w dalszym ciągu otwarta i chyba nieskończona.

⁵⁸ D. Ratajczkova, *Historia i gnoza. Tadeusz Miciński „Termopile polskie”*, [w:] eadem, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. II, Wrocław 2006, s. 155.

⁵⁹ K. Szewczyk-Haake, op. cit., s. 42.

⁶⁰ E. Zegadłowicz, *Na otwarcie teatru Polskiego. Słowo wstępne [...] wygłoszone dnia 28 września roku, „Dziennik Poznański” 1928, nr 227 i 228, [cyt za:] M. Wójcik, Pan na Gorzeniu. Życie i twórczość Emila Zegadłowicza*, Kielce 2005, s. 226.

⁶¹ R. Schneider, op. cit., s. 19.

ⁱ Idem, *Stylizacja i zjawiska jej pokrewne w procesie historycznoliterackim*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2, s. 26-48.