

Tomasz MUCHA

Tragedia w ponowoczesności a tragedia antyczna – na przykładach dramatów Romana Brandstaettera i ich starożytnych odpowiedników

Na przestrzeni wielu stuleci literatura przechodziła kolejne stadia rozwoju. Różne epoki – w zależności od potrzeb – wykształcały nowe formy literackie, ale też powracały do dawnych. Z czasem coraz częściej zdarzało się też łączyć wykształcone wcześniej gatunki, przez co granice między nimi, ale również między rodzajami literackimi, zaczęły się zacierać.

Czy zatem synkretyzm rodzajowy i gatunkowy współczesnych utworów literackich oraz ich genetyczne obciążenie innymi tekstami kultury sprawiają, że ich klasyfikacja, tak zwane „szufladkowanie”, przejawiające się w przyporządkowywaniu poszczególnych pozycji książkowych do konkretnych gatunków literackich – stają się coraz trudniejsze? W wielu przypadkach na pewno tak. Ale to nie musi oznaczać, że od tradycyjnych gatunków w ponowoczesności odchodzi się już zupełnie.

Rozważania, które tutaj podejmiemy, mają nam odpowiedzieć na pytanie, czy gatunek literacki, który ukształtował się w starożytności, może funkcjonować i w literaturze współczesnej, gdzie o jednoznaczność gatunkową coraz trudniej. A jeśli może, to w jaki sposób się to dzieje, jak dalece pozostał on wierny antycznym pierwowzorom.

Owym gatunkiem, którym się tu zajmujemy, jest tragedia. Za przykłady do analizy posłużą nam zaś dwa (opatrzone podtytułem *Tragedia*) współczesne utwory dramatyczne Romana Brandstaettera: *Medea* (pochodząca z 1959 roku) i *Cisza* (sprzed 1961 roku), które spróbujemy skonfrontować z dziełami, jakie można (przez wzgląd na to, iż nawiązują do tych samych mitów) uznać za ich starożytne odpowiedniki – z Eurypidesową *Medeą* (z 431 roku przed naszą erą) oraz z Sofoklesową *Antygoną* (z 442 roku przed naszą erą). Za tło analizy posłuży nam z kolei głośna teoretycznoliteracka rozprawa antyczna *Poetyka* autorstwa

jednego z najsłynniejszych filozofów starożytności – Arystotelesa ze Stagiry, żyjącego w IV wieku przed naszą erą, a więc mającego najlepszy dostęp do wiedzy o gatunku, który ukształtował się, rozwinął i największe triumfy święcił w V wieku przed naszą erą.

Stagiryta pisze, że tragedia wywodzi się od dytyrambu (Poet. IV, 1449a 9–10)¹, czyli gatunku greckiej liryki chóralnej, będącego pieśnią sławiącą mitycznego boga Dionizosa, patrona wina, ekstazy i płodnych sił natury. Na jego cześć w będącej częścią starożytnej Grecji Attyce organizowano huczne uroczystości, zwane Dionizjami, podczas których chór mężczyzn w przebraniach kozłów (towarzyszami wędrowek Dionizosa byli satyrowie – pół ludzie, pół kozły, lubieżni bożkowie płodności) wykonywał owe pochwalne pieśni. Stąd też najprawdopodobniej zaczerpnięto nazwę tworzącego się gatunku literackiego – „tragedia”, czyli „pieśń kozła” (*τραγῳδία*; od wyrazów: *τράγος* – ‘koziół’ i *αἰδμή* – ‘pieśń’)².

Z czasem jednak pozbyto się kozłich przebrań i coraz bardziej rosła rola przodownika chóru, czyli koryfeusza, a także śpiewów solowych, ale i stopniowo zaczęto wprowadzać do przedstawień tematykę związaną z kultem – znanych z mitów – legendarnych herosów bądź rzeczywistych zmarłych bohaterów. Kluczowym momentem w tworzeniu się attyckiej tragedii było wprowadzenie na scenę aktora, który mógł prowadzić dialog z koryfeuszem i z całym chórem. Autorstwo tego przełomu artystycznego przypisuje się żyjącemu w VI wieku przed naszą erą Tespisowi, który jednocześnie sam był owym pierwszym aktorem³. Potem – dzięki Ajschylosowi (żyjącemu w latach 525–456 przed naszą erą) – pojawił się na scenie drugi aktor, a Sofokles (496–406) wprowadził aktora trzeciego.

Na przestrzeni kilkudziesięciu lat piątego wieku przed naszą erą, gdy tragedia kształtowała się jako gatunek literacki⁴, ewoluowała ona, ulegając rozmaitym przemianom czy odnowom, czemu też zapewne przysłużyło się współzawodnictwo tragediopisarzy podczas konkursów organizowanych przy okazji Wielkich Dionizji w Teatrze Dionizosa w Atenach. Każdy twórca starał się wprowadzać wówczas coś nowego, przez co wzbogacały się środki artystycznego wyrazu, różnicowały się formy ekspresji. Toteż ewolucja gatunku sprawiła, iż dzieła Ajschylosa, Sofoklesa i trzeciego z wielkich tragików greckich – żyjącego

¹ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 12.

² O hipotezach co do genezy samej nazwy „tragedia” pisze Jacqueline de Romilly. Zob. tejże, *Tragedia grecka*, przeł. I. Sławińska, Warszawa 1994, s. 15–18.

³ To, że Tespis był jedynym aktorem w swoich przedstawieniach, nie znaczy oczywiście, że w widowisku występowała tylko jedna postać. Mogło ich być kilka, bo ów starożytny artysta dysponował różnymi kostiumami i maskami (w antyku grano wyłącznie w maskach), aczkolwiek dwie postacie na scenie w tym samym momencie spotkać się nie były w stanie.

⁴ Genezie tragedii jako gatunku literackiego więcej miejsca poświęca między innymi Stefan Srebrny w: tegoż, *Teatr grecki i polski*, Warszawa 1984, s. 109–128.

w latach 480–406 – Eurypidesa (bo ze starożytnych tragedii tylko ich dzieła są dziś znane) posiadają pewne różnice genologiczne, co jednak nie oznacza, że nie da się uchwycić elementów wspólnych⁵ w tych utworach, określanych mianem tragedii. Bo przecież gdyby tak było, to nie można by w ogóle mówić o tragedii jako gatunku. Dlatego warto przytoczyć opartą na zasadzie *mimesis*, czyli naśladowania rzeczywistości, a zawartą w *Poetyce* gatunkową definicję:

Tragedia jest to naśladowcze przedstawienie akcji poważnej, skończonej i posiadającej (odpowiednią) wielkość, wyrażone w języku ozdobnym, odmiennym w różnych częściach dzieła, przedstawienie w formie dramatycznej, a nie narracyjnej, które przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do „oczyszczenia” tych uczuć (Poet. VI, 1449b 24–28)⁶.

Nasze porównawcze refleksje rozpoczniemy jednak od określenia tego, co dla Arystotelesa jest najważniejsze, przesądzające o uznaniu jakiegoś dzieła za tragedię, czyli układu zdarzeń (*mythos*) w utworze. Otóż Henryk Podbielski, podsumowując rozważania odnoszące się do tego zagadnienia we *Wstępie* do Arystotelesowej *Poetyki*, pisze tak:

[...] można powiedzieć, że idealnie skonstruowana fabuła tragiczna musi być w ujęciu Arystotelesa naśladowaniem takiej akcji, która rozpoczyna się od „złędzenia” będącego wynikiem nieświadomości bohatera, nieświadomości prowadzącej do popełnienia (lub jego zamiaru) czynu tragicznego (*pathos*), którego konsekwencją jest zmiana kierunku biegu zdarzeń (*perypetia*), prowadząca do wyjaśnienia (*anagnorisis*) tożsamości bohatera bądź jego ofiary i do potwierdzenia w ten sposób jego winy. W tym momencie błąd zamienia się w winę tragiczną, która właśnie wzbudza uczucia „litości i trwogi”, „samoczyszczające się” dzięki sztuce mimetycznej⁷.

Zastanówmy się wobec tego, jak przedstawiają się fabuły dramatów Brandstaettera, a ściślej – jak mają się one do dzieł antycznych i do teorii Stagiryty.

Na początek przyjrzyjmy się utworom inspirowanym motywem zaczerpniętym z tego samego tebańskiego mitu o rodzie Labdakidów, z którego wywodzi się Antygona – tytułowa bohaterka dzieła Sofoklesa oraz główna postać Brandstaetterowej *Ciszy*. Nasze wywody nieprzypadkowo zaczniemy od omówienia *Antygony*, albowiem tragedia ta stanowi paradygmat tegoż gatunku. Zresztą Arystoteles przede wszystkim właśnie tragedie Sofoklesa niejednokrotnie dawał za przykład wzorcowych.

Przed właściwą analizą przypomnijmy tylko, że według mitologii⁸ spadkobiercy królestwa tebańskiego Eteokles i Polinejkes (bracia Antygony i Ismeny) –

⁵ O różnicach i zbieżnościach w technice tragedii u trzech najwybitniejszych tragików starożytnej Grecji – Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa pisze Humphrey Davey Findley Kitto. Zob. tegoż, *Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański, Bydgoszcz 1997, s. 233–266.

⁶ Arystoteles, dz. cyt., s. 17.

⁷ H. Podbielski, *Wstęp*, [w:] Arystoteles, dz. cyt., s. XCI.

⁸ Pisze o tym m.in. Władysław Kopaliński – hasła: „Edyp” i „Siedmiu przeciw Tebom” w: tegoż, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003, s. 267–268 i 1184.

po udaniu się na wygnanie ich ojca, Edypa, i samobójstwie matki, Jokasty – postanowili rządzić królestwem na przemian – po roku. Ale Eteokles nie dotrzymał umowy i wygnał swego brata z Teb, uzurpując sobie jedynowładztwo. W sukurs Polinejesowi przyszedł jednak jego teść Adrastos, król Argos, którego armia, dowodzona przez siedmiu rycerzy, miała zdobyć siedem tebańskich bram. Choć atak Argiwów został odparty, to Eteokles i Polinejes pozabijali siebie nawzajem. Władcą Teb został Kreon, brat Jokasty, który pod groźbą kary śmierci zabronił pochówku Polinejesa jako zdrajcy, który napadł na ojczyznę.

W utworze Sofoklesa wprowadzie to Antygona staje przed tragicznym wyborem: pochować brata i wypełnić tym samym święte prawo boskie, ale skazać się jednocześnie na śmierć, czy usłuchać rozkazu władcy ziemskiego i sprzeciwić się bogom – ale nie jest tu ona typowym bohaterem tragicznym. Jak słusznie zauważa Maria Maślanka-Soro, „[...] bohaterem tragicznym *Antygony* jest przede wszystkim Kreon”⁹. Tak po prostu wynika z układu zdarzeń tej tragedii. Akcja rozpoczyna się od zbłądzenia (*hamartia*) nowego władcy miasta, polegającego na fałszywym, niewłaściwym rozpoznaniu sytuacji po bitwie. *Hamartia* wyraża się tutaj wydaniem rozkazu będącego *de facto* w sprzeczności z wolą bogów, a więc z obowiązkiem grzebania zmarłych. Antygona, czyniąc pochówek bratu, sprawia, iż Kreon zostaje postawiony w sytuacji patowej, bo władca, nieświadomy konsekwencji swego rozkazu, staje przed podjęciem decyzji o pozbawieniu życia swej siostrzenicy. Mamy więc zamiar popełnienia czynu tragicznego (*pathos*), aczkolwiek czynem tragicznym jest już sam zakaz grzebania zwłok. Jednocześnie zachowanie dziewczyny – to, że ktoś ośmielił się mu sprzeciwić – zmienia bieg zdarzeń w kierunku przeciwnym intencjom działania króla (*perypetia*), pragnącego ukarać Polinejesa za zdradę poprzez zbezczeszczenie jego zwłok, wystawionych na pastwę dzikim zwierzętom. Nieznoszący sprzeciwu tyran – pomimo próśb Ismeny i swego syna, a ukochanego Antygony, Hajmona – wydaje wyrok na siostrzenicę. Ostatecznie jednak nie decyduje się on na zamordowanie dziewczyny na oczach własnego syna (co wcześniej zapowiadał), lecz – aby nie rozgniewać zupełnie bogów – postanawia uwięzić ją za miastem „[...] Strawy przydając jej tyle, by kaźnię / Pozbawić grozy i kłatwy nie ściągnąć [...]”¹⁰. Tymczasem okazuje się, że stary wróżbita Tyrezjasz ma dla Kreona wiadomość, iż jego decyzje sprowadzą na niego nieszczęście. Władca nie chce w to uwierzyć i opamiętuje się dopiero po namowach Przodownika chóru. Następuje więc „rozpoznanie” (*anagnorisis*) własnej błędnej postawy, mylnego rozumowania. Opamiętanie, które następuje, niestety, dopiero poniewczasie, pociąga za sobą konsekwencje w postaci samobójstw Antygony, Hajmona, a także żony Kreona, Eurydyki, czyli osób najbliższych władcy. A zatem jego błąd zamienia się w winę tragiczną, mającą wzbudzić w odbiorcy – dzięki naśladowa-

⁹ M. Maślanka-Soro, *Sofokles i jego twórczość dramatyczna*, [w:] *Literatura Grecji starożytnej*, t. 1: *Epika – liryka – dramat*, red. H. Podbielski, Lublin 2005, s. 738.

¹⁰ Sofokles, *Antygona*, przeł. K. Morawski, wyd. 12, Wrocław – Warszawa – Kraków 1995, s. 43.

niu rzeczywistości (*mimesis*) – uczucie litości i trwogi (*phobos* i *eleos*), a co za tym idzie, doprowadzić go do „samooczyszczenia” (*katharsis*), ponieważ – jak pisze interpretujący postrzeganie tego zjawiska przez Arystotelesa Christopher Balme – „Oglądanie akcji tragicznej wywołuje u widza psychodynamiczny proces rozładowania emocji”¹¹.

Tak przedstawia się u Sofoklesa kwestia bohatera tragicznego.

Jak wobec tego wygląda sytuacja w *Ciszy*? Zaczniemy od tego, że w przestrzeni dramatu Brandstaettera Kreon istnieje tylko w tym sensie, że mówi się o nim, o jego rozkazach czy poczynaniach, ale na scenie nie pojawia się ani razu. Władca schodzi zatem na dalszy plan, a jedyną postacią mogącą uchodzić za bohatera tragicznego jest Antygona, bo obok niej w utworze występują tylko Chór dziewcząt tebańskich i Chór starców tebańskich.

W dziele Brandstaettera tak naprawdę nie ma jakiejś żywiołowej akcji, nie ma typowego układu zdarzeń. Czy więc istnieją przesłanki, żeby *Ciszę* nazwać tragedią? Żeby odpowiedzieć na to pytanie, należy przyjrzeć się głównej bohaterce.

Antygona ze współczesnego dramatu różni się zdecydowanie od tej Sofoklesowej. Ta antyczna jest postacią dynamiczną, pełną chęci do działania, od początku zdecydowaną, by wypełnić boskie prawo i oddać cześć zmarłemu bratu, a jednocześnie mającą świadomość konsekwencji złamania rozkazu tyrana. W utworze Sofoklesa to ona informuje swą siostrę (a jednocześnie odbiorcę) o decyzji Kreona i swoich planach związanych z pochówkiem, podczas gdy w *Ciszy* niczego nieświadoma dziewczyna o wszystkim dowiaduje się od Chóru dziewcząt tebańskich. Córką Edypa, przekonana o tym, iż „Jednaki jest los / Zwycięzców i zwyciężonych, / Jednaki jest los / Pogrzebanych i nie pogrzebanych”¹² reaguje na wiadomość o ukazie wuja obojętnością, wynikającą z rezygnacji i poczucia beznadziei. Odczucia dziewczyny mają podłoże psychologiczne i wiążą się z piekłem dzieciństwa (kazirodstwo rodziców, samobójstwo matki, samookaleczenie ojca i tułaczka wraz z nim), doświadczeniem rozmaitego zła – morderstw, zdrad czy bluźnierstw, a potem jeszcze bratobójczej wojny. Dlatego też Antygona chce uśmiercić czas, zapomnieć o wszystkim. Motyw ten jest też zapewne odzwierciedleniem odczuć pisarza, należącego do pokolenia, które doświadczyło koszmaru drugiej wojny światowej (rodzice Brandstaettera zginęli w obozie koncentracyjnym). Przeżycia te tkwiły w nim jeszcze wiele lat po tamtym straszliwym konflikcie zbrojnym, co pewnie też było potęgowane życiem w epoce komunistycznego terroru PRL-u.

Stwierdzenie bohaterki *Ciszy*, że nie zamierza uczynić nic w związku z tym, iż jej martwy brat leży na śmietniku pod murami miasta, możemy potraktować jako *hamartię*. Obojętność jest bowiem „złudzeniem”, będącym rezultatem nieświadomości, która ma źródło w przemieszaniu się wartości w psychice Anty-

¹¹ Ch. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przeł. W. Dudzik i M. Leyko, Warszawa 2002, s. 67.

¹² R. Brandstaetter, *Cisza*, [w:] tegoż, *Śmierć na Wybrzeżu Artemidy. Dramaty. Poezje*, Warszawa 1961, s. 80–81.

gony w wyniku traumatycznych przeżyć. Ta znieczulica, jaka zrodziła się w dziewczynie, prowadzi do popełnienia czynu tragicznego (*pathos*), którym paradoksalnie jest brak czynu, a dokładniej – zamiar braku oddania czci zmarłemu bratu poprzez położenie na jego zwłokach kiści winogron.

W charakterystycznym dla tragedii układzie zdarzeń powinna dalej nastąpić zmiana kierunku w stronę przeciwną intencjom bohatera. Aby tak się stało, potrzebny jest jakiś *spiritus movens* poczyną młodej tebanki. I taką też funkcję spełnia Chór dziewcząt tebańskich, starający się przekonać Antygonę do wykonania gestu miłosierdzia wobec Polinejesa. Dziewczyna początkowo buntuje się, nie chcąc iść na wzgórze, gdzie leży ciało brata, gdyż nie wierzy, że uczynienie znaku, o który prosi ją Chór, ma jakiś sens. Ale w miarę upływu dialogu stopniowo zmienia ona swą postawę, aż w końcu zaczyna się modlić do Dionizosa i ostatecznie zrywa kiść winogron. Mamy zatem i „perypetię”, i „rozpoznanie”, przejawiające się przełomem obojętności, chociaż nie do końca, bo na ciało Polinejesa jego siostra rzuca winogrona „[...] Nieczułą i obojętną dłonią, / Tak jak się rzuca głodnemu psu / Kęs chleba lub ogryzioną kość”¹³. Jest to więc czyn nieco wymuszony, ale Antygona, nie mogąc w żaden sposób odnaleźć własnej tożsamości, decyduje się na krok świadczący o podjęciu próby walki z własną niewiarą i jednak wypełnia prawo boskie.

Co jednak ma wzbudzić w odbiorcy „litość i trwogę” oraz doprowadzić do jego „samooczyszczenia”? Bohaterka *Ciszy* za złamanie zakazu musi ponieść konsekwencje, toteż utwór kończy się sceną, gdy Antygona samotnie kroczy przed siebie – na śmierć. Tutaj – inaczej niż u Sofoklesa – nie pojawia się żaden wróżbiarz, który swą przepowiednią uświadomiłby despotycznemu władcy Teb jego błędną postawę, a Hajmon okazuje się tchórzem, bojącym się, że prośbę o łaskę dla Antygony może przypłacić własnym życiem. Podwładni Kreona „[...] Muszą być takimi, / Jakimi on chce, / By byli”¹⁴. Zniewolenie w państwie totalitarnym sprawia, że człowiek nie ma prawa do własnego, odrębnego zdania, nie może on być wyrazisty, ale płaski, wtopiony w tło, szary. Tu nawet Chór starców tebańskich, który winien być tym „właściwym” chórem (jako odpowiednik tego z tragedii Sofoklesa) – strażnikiem ładu i moralności, zdaje się aż drżeć ze strachu, a jeśli już pozwoli sobie na złorzeczenia pod adresem tyrana, to tylko szeptem, bo pragnie spokoju i proponuje udawanie szczęścia, wolności i piękna. Pamiętając, w jakim kraju powstawał utwór, możemy przyjąć, że zastraszeni odbiorcy „litość i trwogę” mogliby odczuwać wobec postawy Antygony (która sprzeciwiła się prawu terroru) i konsekwencji, jakie ją spotkały. Tak rozumując, wypadłoby za „samooczyszczenie” uznać usprawiedliwienie własnej postawy, zgodnej z zasadą „siedź cicho i nie wychylaj się”.

¹³ Tamże, s. 99.

¹⁴ Tamże, s. 100.

To jednak bardzo prymitywne, przyziemne myślenie. Nie o to chodzi Brandstaetterowi. Z pozoru może bowiem się wydawać, że córka Edypa poniosła porażkę, ponieważ została pozbawiona życia, będąc w dodatku zdradzoną wcześniej przez ukochanego, który nie miał odwagi, by się za nią wstawić.

W *Ciszy* jest mowa o tym, że dopiero śmierć może właściwie określić życie człowieka. Nieokreśloną ziemską egzystencję Antygony określił jej zgon, będący konsekwencją wyboru. A wybrała ona prawdę prawa boskiego oraz piękno odwagi, piękno miłosierdzia wobec brata i piękno przebaczenia Hajmonowi, dzięki czemu tak naprawdę zwyciężyła. W oknach tebańczyków na znak żałoby po bohaterce wiszą zresztą czarne prześcieradła, a oni sami żegnają ją znakiem krzyża, co pozwala nam na interpretację utworu w ujęciu chrześcijańskim. W dramacie tym nie ma winy tragicznej Antygony, ale można za to obarczyć nią społeczeństwo Teb, które nie potrafi przeciwstawić się tyranowi będącemu uosobieniem zła. Zatem odbiorca „litość i trwogę” winien odczuć wobec niebezpieczeństwa zachowania milczenia w obliczu zła, w obliczu niesprawiedliwości. „Samooczyszczenie” Brandstaetter rozumie zaś nie tak jak Arystoteles, a więc nie jako oczyszczenie ze wzburzonych, niebezpiecznych namiętności, nie jako rozładowanie emocji, ale jako wyzbycie się zakłamania, przemianę serca odbiorcy.

Irena Sławińska, przedstawiając wizję tragedii Richarda Sewalla¹⁵, pisze tak:

Za konstruktywny rdzeń tragedii uważa Sewall tajemnicę zła i cierpienia („the permanence and the mystery of human suffering”), którą bohater musi poznać we własnym doświadczeniu wewnętrznym. „Odkryciem” tragedii jest własna, indywidualna prawda bohatera, odnaleziona w skrajnej sytuacji, na dnie własnej nędzy. Zarazem jednak jest to prawda uniwersalna, prawda dotycząca egzystencji ludzkiej¹⁶.

Bohaterka *Ciszy* tę prawdę odkrywa, ale bez wątpienia kluczową rolę w tym „odkryciu” odgrywa Chór dziewcząt tebańskich, który – zgodnie z sugestią autora *Poetyki* – pełni w utworze funkcję jednego z aktorów (swego rodzaju Anioła Stróża czy też głosu wewnętrznego Antygony, pilnującego, by dziewczyna podejmowała właściwe decyzje). Bo – jak zauważa Robert K. Zawadzki – Stagi-ryta nie określił istoty ani nie podał definicji chóru, który jednak „[...] miał dla niego znaczenie, o ile spełniał funkcje służebne względem akcji”¹⁷. A taką funkcję z pewnością ów „Anioł Stróż” córki Edypa właśnie spełnia.

Dla porównania stopnia realizacji zasad, które mają rządzić fabułą tragedii, przyjrzyjmy się drugiej parze anonowanych uprzednio dramatów – *Medei* Eurypidesa i dziełu Romana Brandstaettera o takim samym tytule.

Co ciekawe, Humphrey Davey Findley Kitto uważa, że Eurypidesowe dzieło – „[...] pod wieloma ważnymi względami odbiega od tego, co uważamy za typową konstrukcję, przynajmniej tak jak pojmował ją Arystoteles, a mimo to jest

¹⁵ Mowa tu o rozważaniach zawartych w: R. Sewall, *The vision of tragedy*, New Haven 1962.

¹⁶ I. Sławińska, *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*, Warszawa 1990, s. 46.

¹⁷ R.K. Zawadzki, „Poetyka” Arystotelesa i „Sztuka poetycka” Horacego, Częstochowa 1996, s. 139.

jedną z najświetniejszych tragedii greckich”¹⁸. Kitto uważa, iż przede wszystkim trudno doszukać się w *Medei* typowego bohatera tragicznego, przy czym wyklucza on i tytułową postać, i wszystkie inne występujące w utworze. To prawda – z przebiegu fabuły wynika, iż księżniczka Kolchidy nie spełnia wymagań stawianych tragicznemu bohaterowi przez filozofa ze Stagiry. Ale gdyby się uważnie przyjrzeć układowi zdarzeń, to za takowego można by jednak mimo wszystko uznać Jazona. Ten królewicz miasta Jolkos, który po latach pełnej przygód wędrówki wraz z Medeą i ich dziećmi znajduje schronienie w Koryncie, wkrótce odchodzi od swej rodziny. Zdradza on żonę, opuszczając ją i planując poślubić Kreuzę, królową Koryntu, pod pozorem zapewnienia dostatniej przyszłości i bezpieczeństwa sobie, swym synom zrodzonym z Mede i jej samej. Zdradzona kobieta – rzecz jasna – nie może pogodzić się z postępkiem męża, dlatego postanawia się zemścić. Planuje zamordowanie Jazona, ale także jego przyszłej żony i króla Koryntu, Kreona, który nie dość, że pozwolił poślubić swoją córkę jej mężowi, to w dodatku postanowił wygnać ją z kraju właśnie w obawie przed możliwością dokonania przez Medeę zemsty.

Hamartię stanowi tu błędne pojmowanie sposobu zapewnienia przyszłości własnej rodzinie. Tym bardziej podłym wyda się ten powód opuszczenia najbliższych, że z wypowiedzi Jazona wynika, iż tak naprawdę zamiar popełnienia czynu tragicznego (*pathos*), jakim ma być ślub z Kreuzą, wynika z pobudek egoistycznych, a na rodzinie – tak się wydaje – w ogóle mu nie zależy. Pozbawienie życia korynckiej królowy i jej ojca przez Medeę to konsekwencja planów niegdysiejszego zdobywcy złotego runa. Zabójstwa te niweczą jego zamiary, zmieniając kierunek biegu zdarzeń (*perypetia*). *Anagnorisis* zaistnieje zaś wówczas, gdy przyjrzymy się reakcji królewicza Jolkos na śmierć swych synów, których zamordowała Medea w akcie zemsty na mężu. Jazon bowiem teraz mówi o swych dzieciach *per* „ukochane” i chce ucałować „[...] miłe twarzyczki dzieciinne [...]”¹⁹, czego nie może jednak uczynić, bo Medea porywa ciała dzieci i odlatuje na wozie zaprzęgniętym w skrzydlate smoki. Rozpoznanie polegałoby zatem na uświadomieniu sobie, jak wielką wartością są własne dzieci. Błąd Jazona zmienia się w winę tragiczną, a widok zbolełego ojca wzbudza w odbiorcy „litość i trwogę”.

Jeśli tak patrzeć na ten utwór, to jego fabuła spełnia wymogi stawiane tragedii przez Arystotelesa, tylko – podobnie jak w przypadku *Antygony* – to nie tytułowa postać jest bohaterem tragicznym. Inaczej jest natomiast u Brandstaettera. W *Ciszy* tragicznym bohaterem uczynił on młodą tebankę, zaś w *Medei* – czarodziejkę z Kolchidy, będącą tytułową postacią. Jednak w tym drugim dramacie i Jazon nosi znamiona bohatera tragicznego.

¹⁸ H.D.F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański, Bydgoszcz, s. 180.

¹⁹ Eurypides, *Medea*, przeł. J. Łanowski, [w:] Ajschylos, Sofokles, Eurypides, *Antologia tragedii greckiej*, przeł. S. Srebrny, K. Morawski, J. Łanowski, Kraków 1989, s. 424.

Przetransponowanie mitu przez polskiego pisarza na potrzeby własnego przesłania spowodowało, iż ta wielka namiętność, która od początku pchała bohaterkę Eurypidesa do zbrodni, we współczesnym dramacie ulega osłabieniu. Można odnieść wrażenie, że „ponowoczesna” Medea jest bohaterem więcej rozmyślającym niż działającym, a przez to bardziej statycznym. Tutaj także i Jazon nie za bardzo jest przekonany do tego, co robi. U Eurypidesa zaś widzimy go, jak nieomal bez zastanowienia konsekwentnie realizuje swój egoistyczny plan.

Przejdźmy jednak do poszczególnych elementów fabuły. Przy próbie określenia *hamatrii*, naszą uwagę przykuwają słowa Starej piastunki z początku utworu, która powiada, iż „[...] Ktokolwiek raz wstąpi na drogę pożądania,/ Zbiera jego gorzkie owoce [...]”²⁰. Jest to jednocześnie ostrzeżenie dla odbiorcy, ale i wskazanie, skąd błędzenie obojga bohaterów zdaje się wynikać. Dla Jazona była to żądza zdobycia złotego runa, zdobycia władzy, która miałyby określić jego tożsamość. Pożądanie Medei związane było z kolei z zakochaniem się jej w przywódcy Argonautów. Dla bycia z nim dopuściła się niegdyś nawet bratobójstwa. Konsekwencje tych pożądliwości widzimy w Brandstaetterowym dramacie.

„Zbłądzenie” kolchidzkiej księżniczki następuje w momencie, gdy nie zamierza ona posłuchać porady jednoosobowego Chóru Medei, nazywanego przez żonę Jazona jej „eumenidą”, czyli strażniczką porządku moralnego. Chór radzi, aby żywiąca do Jazona wyniszczające ją uczucie nienawiści Medea dla własnego dobra, w celu odzyskania swej godności, po prostu przebaczyła mu to, że odszedł od niej. Owa „eumenida”, której autor powierza w tym utworze pełnienie – można by rzec – misji ewangelizacyjnej, sugeruje, że w walce z własnymi słabościami, z negatywnymi uczuciami wobec bliźnich, należy przełamywać swoją naturę, przewyciężać siebie. Niechęć zdradzonej kobiety do ugięcia się, twierdzenie, iż jest to wbrew jej naturze, bo przebacząc, pomniejszy się, ma prowadzić do czynu tragicznego, jakim jest zemsta. Medea posyła Kreuzie przez Starą piastunkę (u Eurypidesa mścicielka zadanie to powierza swym dzieciom) prezent ślubny, którym, podobnie jak w starożytnej tragedii, jest zatruta suknia. Dalej jednak następuje „perypetia”, ponieważ mamy zmianę kierunku biegu zdarzeń w stronę przeciwną intencjom Medei, a to dlatego, że trucizna nie zadziałała. Stało się tak, gdyż zwyciężyła iście franciszkańska dobroć Kreuzy, która – dziękując za podarunek – stwierdziła nawet, iż kocha kolchidzką księżniczkę. I tylko pozorny dysonans w czynach córki Kreona stanowi chęć poślubienia cudzego męża, w świetle bowiem korynckiego prawa małżeństwo Jazona i Medei jest nieważne²¹.

²⁰ R. Brandstaetter, *Medea*, [w:] tegoż, *Śmierć na Wybrzeżu Artemidy...*, s. 7.

²¹ Być może Brandstaetter jako motyw wykorzystał tu sytuację z własnego życia, bowiem przy przyjęciu przez niego chrześcijaństwa, jego małżeństwo z pierwszą żoną (która, opuszczając go, pozostała przy judaizmie) na mocy tak zwanego „przywileju Pawłowego” (patrz: W. Góral-ski, *Kościelne prawo małżeńskie*, Płock 1987, s. 116) stało się nieważne, dzięki czemu mógł ożenić się po raz drugi, przyjmując sakrament małżeństwa w Kościele rzymskokatolickim.

Jeśli chodzi natomiast o *anagnorisis*, to w utworze tym pojawia się rozpoznanie nie tyle postaci, co praw, jakie rządzą światem: dobro zwycięża zło, miłość pokonuje nienawiść. Żądza zemsty kolchidzkiej królowny okaże się jednak silniejsza i ostatecznie dopełni ona odwetu, mordując własne dzieci. Zaślepienie nienawiścią Medei z pewnością może w odbiorcy wzbudzić litość i trwogę, tym bardziej że – w przeciwieństwie do dzieła Eurypidesa, gdzie kobieta po popełnieniu zbrodni bezkarnie ucieka – zakończenie utworu przynosi samouniwersytwienie dzieciobójczyni, będące konsekwencją winy tragicznej, wynikającej z braku przebaczenia. Autor starożytnej *Medei* posiłkuje się w zakończeniu dramatu zabiegiem *deus ex machina*, a więc boskiej ingerencji w bieg zdarzeń, co nie było mile widziane przez opowiadającego się za mimetycznym charakterem tragedii Arystotelesa, ponieważ – jak zauważa Robert K. Zawadzki – „jego zdaniem wprowadzałyby ona element nieprawdopodobieństwa”²². Brandstaetter zaś w swych utworach „nie sprzeciwia się” wskazówkom Stagiryty w tej kwestii i nie posuwa się do tak mało wysublimowanego chwytu, jednocześnie w specyficzny sposób (o czym już wcześniej wspomnieliśmy) wykorzystuje obecność instytucji chóru w tragedii. Partie chórów poszczególnych postaci stanowią zazwyczaj personifikacje tego, czemu Sigmund Freud²³ w swych rozważaniach nad ludzką naturą nadał miano *superego*, będącego pewnym wewnętrznym autorytetem, a u Brandstaettera stróżem ideałów chrześcijańskich. Jest to jakby uosobienie instynktu samozachowawczego. Przebijając sztyletem w finale utworu własny chór, Medea jednocześnie sama umiera, przez co autor zdaje się dawać do zrozumienia, że zagłuszanie własnego sumienia, prowadzące w końcu do zabicia go, prowadzi do samozagłady.

Tragizm postaci Jazona polega zaś tutaj na tym, że błądzi on przez całe życie, szukając bogactwa, poklasku i przygód, upatrując w przyziemnych wartościach jego sensu. Chce w ten sposób odnaleźć siebie, co jednak kończy się fiaskiem. Mimo iż nic nie stoi już na przeszkodzie, by pojął Kreuzę za żonę, postanawia już do niej nie wracać. Będzie błądził dalej, czekając na śmierć.

Analiza fabuł obu dramatów Brandstaettera pokazała, że to podstawowe kryterium „prawidłowości” układu zdarzeń dzieła te w nieco mniejszym (*Cisza*) lub większym (*Medea*) stopniu, ale jednak spełniają. Fabuła, którą Arystoteles zaliczył do składników jakościowych tragedii, daje nam obrazy bohaterów, które pod względem innych – według Stagiryty – komponentów jakościowych, to znaczy zdolności myślenia (*dianoia*) i stosownego (mającego nie wyróżniać się nadzwyczaj ani swymi wadami, ani zaletami) charakteru²⁴ (*ethos*), również raczej przystają do pożądanego wzorca, i to można powiedzieć, że – przynajmniej pod

²² R.K. Zawadzki, dz. cyt., s. 135.

²³ Patrz: S. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. J. Prokopiuk, oprac. R. Reszke, Warszawa 1995, s. 105.

²⁴ Charakter bohatera tragicznego w rozumieniu Arystotelesa świetnie przybliżony jest w: R.K. Zawadzki, dz. cyt., s. 110–112.

względem charakteru – nawet bardziej niż tragiczni bohaterowie omawianych dzieł Sofoklesa i Eurypidesa. Na pewno bowiem poranionej i pełnej zwątpień, nie wyróżniającej się nadzwyczaj ani cnotą, ani niegodziwością Brandstaetterowej Antygonie bliżej do miana everymana (abstrahując od kwestii płci w tym wyrażeniu) niż zdecydowanie okrutnemu (przynajmniej do pewnego momentu) Kreonowi, którego zbłądzenie – jako szwarccharakteru – jest mniej atrakcyjne niż w sytuacji, kiedy *hamartia* dotyka postać raczej pozytywną, jak wołałby filozof ze Stagiry. Podobnie ma się rzecz z Jazonem i Medeą z dramatu starożytnego, którzy wydają się aż nadto nikczemni, gdy porównać ich z ponowoczesnymi odpowiednikami – bohaterami dramatu Brandstaettera.

Przedstawione wyżej składniki jakościowe tragedii (fabuła, charakter i myślenie) należą do wewnętrznej struktury gatunku. Stagiryta spośród jakościowych elementów wyróżnia jednak jeszcze te dotyczące warstwy zewnętrznej – a więc obejmującej sferę wizualną i audytywną – do których zalicza „wysłowienie”, „widowiskowość” oraz „śpiew”. Ale chociaż ów antyczny teoretyk literatury te trzy składniki uważał za drugorzędne i z genologicznego punktu widzenia wcale nie niezbędne, aby nadać danemu dziełu miano tragedii, to i tak przynajmniej pobieżnie wypada się przyjrzeć, jak egzystują one w omawianych tu ponowoczesnych dramatach.

Dla Arystotelesa „wysłowienie” polega po prostu na wyrażeniu myśli w słowach. Tutaj autor *Poetyki* zaleca tylko, aby tragedia miała „[...] wyłącznie kompozycję słowną w formie wiersza (tj. dialogów)” (Poet. VI, 1449b 24–28)²⁵. Oczywiście obydwa analizowane tu utwory Brandstaettera kryterium to spełniają, przy czym warto dodać jeszcze, iż na przykład w *Medei* stała zmiana sytuacji i nastroju oddana jest – jak zauważa Tadeusz Kudliński – „[...] przez rytm mowy nieregularny, o częstych stopniowanych skróceniach miar wierszowych czy o dialogach krótkomiarowych przedzielanych monologami długowymiarowymi”²⁶. Podobnie zresztą wygląda to w *Ciszy*, a owa nieregularność związana jest też z chwiejnością postaw i niezdecydowaniem głównych bohaterów, z ich rozterkami wewnętrznymi. Tym bardziej staje się to wyraźne, gdy zestawimy wspomniany sposób budowy wypowiedzi postaci z raczej regularną rytmiką antycznych utworów, gdzie bohaterowie charakteryzują się zdecydowaniem i w myśleniu, i w działaniu. W wypowiedziach bohaterów Brandstaettera mamy z kolei więcej filozofii, rozmyślań, można by rzec – „hamletyzowania”, co z pewnością jest spadkiem nie po greckiej tragedii, lecz po Szekspirze, którego dzieł autor *Ciszy* był zresztą również tłumaczem.

Jeśli zaś chodzi o „widowiskowość”, to nie jest ona niczym innym jak wystawieniem danego dzieła na scenie. Jednak – jak stwierdza Arystoteles – „[...] widowisko, chociaż ma niewątpliwą moc budzenia afektów, jest elementem

²⁵ Arystoteles, dz. cyt., s. 18.

²⁶ T. Kudliński, *Podwójny jubilat (Roman Brandstaetter)*, „Życie i Myśl” 1967, nr 7–8, s. 177.

najmniej artystycznym i najluźniej związanym z samą sztuką poetycką. Tragedia posiada przecież swą moc oddziaływania nawet bez wystawiania na scenie i bez udziału aktorów” (Poet. VI, 1450b 16–19)²⁷.

Niestety, po inscenizacji napisanego przez Brandstaettera w 1951 roku dramatu *Milczenie*, obnażającego zło totalitarnego systemu komunistycznego, twórca został skazany na artystyczną banicję. Toteż, mimo iż jego dzieła zyskały duże uznanie poza granicami Polski, w kraju nie były pokazywane. Najprawdopodobniej do tej pory żaden profesjonalny teatr nie wystawił na scenie *Ciszy*, a do inscenizacji *Medei* doszło dopiero w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku²⁸. Ale nawet gdyby żaden z tych dramatów nigdy nie został zainscenizowany, nie oznaczałoby to – zgodnie ze słowami Arystotelesa – iż nie możemy obu utworów uznać za tragedie.

Co do „śpiewu”, który wyraża się muzyczną oprawą utworu, Stagiryta ma podobny stosunek jak do „widowiskowości”, to znaczy, iż nie jest to element decydujący o przynależności do gatunku, aczkolwiek stanowi cenną ozdobę. O ile jednak w *Ciszy* autor nie podaje w didaskaliach prawie żadnych informacji odnośnie do strony muzycznej utworu (muzyka pojawia się przed ostatnią kwestią Chóru dziewcząt tebańskich), o tyle w *Medei* teksty poboczne zdają się wskazywać, że muzyka ma tu wyznaczać pewne ramy w kompozycji utworu.

O tychże ramach możemy jednak powiedzieć coś więcej, kiedy odnotujemy fakt wyróżnienia przez autora *Poetyki* obok składników jakościowych – również ilościowych, chociaż kwestii tej nie poświęcił on zbyt dużo miejsca, nie wyznaczył jakichś specjalnych norm do stosowania przez twórców. Stagiryta podał jedynie ogólne wiadomości na ten temat. Wskazane przez Arystotelesa składniki ilościowe „[...] jako – cytując za Robertem K. Zawadzki – elementy formalne i zewnętrzne tragedii wyznaczają obszar, w granicach którego składniki jakościowe znajdują swoje miejsce”²⁹. Określają one bowiem układ treści z podziałem na następujące części w odpowiedniej kolejności: a) prolog, a więc rozpoczęcie dramatu, wprowadzenie w akcję; b) parodos, czyli pierwsze wejście chóru; c) epejsodion, będący częścią dialogową (zazwyczaj jest ich kilka); d) stasimon – pieśń chóru wykonywana między epejsodiami; e) eksodos (epilog), to znaczy zakończenie – część tragedii, po której nie ma już pieśni chóru.

Zarówno w *Antygonie* Sofoklesa, jak i w Eurypidesowej *Medei* podział ten jest zachowany. Brandstaetter zaś nie nazywa poszczególnych części. Co więcej, gdyby w *Ciszy* doszukiwać się takiego podziału, to trzeba by stwierdzić, że prolog jest jednocześnie parodosem, połączonym na dodatek z pierwszym epejsodionem. Stasimony z kolei następowałyby w tych momentach, gdy Antygona wychodzi (co następuje trzykrotnie), a wówczas swoje kwestie wypowiada Chór

²⁷ Arystoteles, dz. cyt., s. 22.

²⁸ Trudno znaleźć gdziekolwiek informacje na temat inscenizacji *Ciszy*, natomiast *Medea* została kilka razy odegrana przez Teatr aktorów Teatru ITP w Lublinie.

²⁹ R.K. Zawadzki, dz. cyt., s. 137.

dziewcząt tebańskich sam, potem wraz z Chórem starców tebańskich (ten „stasimon” poeta rozbudował do tego stopnia, że dokonał nawet rozdzielenia kwestii na półchóry), a w ostatnim przypadku drugi z chórów występuje samotnie. Po takiej fragmentacji utworu epilog już łatwo oddzielić.

W *Medei* – jak już wcześniej wspomnieliśmy – można za to odnieść wrażenie, że składniki ilościowe pomaga wyznaczyć muzyka. Poszczególnym postaciom – tytułowej bohaterce, Starej piastunce oraz każdemu z trzech występujących tu chórów (Chórowi *Medei*, Chórowi *Jazona* i Chórowi *Starej piastunki*) – przydzielone zostały osobiste muzyczne motywy przewodnie. Jeśli przyjmiemy, iż kwestie poszczególnych chórów wypowiedane przy brzmieniu stosownej muzyki wyznaczają parodos oraz stasimony, a ich partie bez akompaniamentu w tle potraktujemy jako repliki aktorskie, to bez trudu wydzielimy prolog i eksodos. Oczywiście, części pomiędzy poszczególnymi stasimonami także można wyznaczyć, chociaż ich budowa przypomina bardziej podział na akty i sceny niż na epejsodia.

Koncepcję odrzucenia przez Brandstaettera typowego wyróżnienia poszczególnych składników ilościowych według starożytnego wzorca możemy jednak potraktować jako kontynuację ewolucji greckiej tragedii.

Polski pisarz stara się przestrzegać również zasad dotyczących tradycyjnych trzech jedności. Jedność akcji, polegająca na jednowątkowym układzie zdarzeń, zachowana zostaje w obydwu utworach, przy czym w *Medei* doszukać się możemy więcej niż jednego rozwiązania. Jedność czasu – wymagająca, aby czas fabuły zbliżał się do czasu samego (potencjalnego) widowiska – w *Ciszy* zrealizowana jest wzorowo, natomiast *Medea* została „rozciągnięta” o kilka godzin, co jest jednak zgodne z zasadą, bo Arystoteles zaznacza, iż tragedia „[...] usilnie dąży do tego, aby zmieścić się w czasie jednego obiegu słońca lub tylko nieznacznie go przekroczyć”³⁰. Z kolei jedność miejsca – nakazująca, by cała fabuła dramatu rozgrywała się w tym samym środowisku przestrzennym – w *Medei* nie budzi żadnych wątpliwości (jest to pałac *Medei* w Koryncie), zaś w *Ciszy* może zostać zachowana na scenie przy wykonaniu odpowiedniej scenografii, gdyż część akcji odbywa się na schodach przed pałacem Kreona w Tebach, część w pałacowym portyku, a jeden fragment w znajdującej się w tymże pałacu komnacie króla. Warto dodać, że realizacja jedności czasu i miejsca wiąże się także z rezygnacją z zastosowania kurtyny (pojawiającej się – co wiemy z didaskaliów – dopiero po zakończeniu utworów), której nie było i w starożytności.

Jakie więc możemy wyciągnąć wnioski z powyższych rozważań? Romuald Cudak pisze:

W literaturze współczesnej nie ma już klasycznych gatunków literackich. Teksty literackie nie poddają się klasyfikacji w ramach tego repertuaru, co oznacza jednocześnie, że

³⁰ Arystoteles, dz. cyt., s. 16.

tradycyjny kanon nie jest kontynuowany. Literatura (powiedzmy ostrożniej – w większości) sytuuje się poza gatunkami, a one same uległy zagładzie, obumarły³¹.

Czy tak jest w istocie? Ta ostrożność przejawiająca się użyciem stwierdzenia w *większości* jest jak najbardziej uzasadniona, jeśli weźmiemy pod uwagę omówione powyżej dramaty Brandstaettera. Próbuąc klasyfikować współczesne dramaty, tragedie te możemy traktować wręcz jak oazę dla tradycyjnego podziału genologicznego. Okazało się więc, iż poza sferą – jak to określa Anna Krajewska – „pewnej nieoznaczoności genologicznej”³², gdzie każdy utwór ma swoją odrębną, nie dającą się zakwalifikować do danego gatunku, poetykę, w dramacie współczesnym istnieją i utwory, które jednak da się bez większych problemów sklasyfikować dzięki ich cechom, wskazującym na tradycyjną przynależność gatunkową. Brandstaetter udowodnił, że można w literaturze współczesnej stworzyć dramaty mieszczące się w ramach klasycznej tragedii, a jednocześnie pokazać w nich coś innego, niż było dotychczas.

W ponowoczesności, żeby zwrócić uwagę na swoje artystyczne (albo nieraz *quasi*-artystyczne) dokonania, stosuje się rozmaite środki w celu wywołania skandalu, szoku u odbiorcy. Autor współczesnej *Medei* nie szuka zaś zdobycia rozgłosu w taki sposób. Jego bohaterowie mówią pięknym językiem, nie dotknęła ich dzisiejsza „utrata słowa”, o której pisze Irena Sławińska³³, analizując rozważania Jean-Marie Domenacha³⁴ na temat „nieartykułowanego bełkotu”, będącego efektem dewaluacji języka we współczesnym teatrze.

Twórca *Ciszy* stawia tymczasem na tradycję, bo to nie żaden „pseudoklasyk” – jak próbuje sugerować Piotr Kuncewicz³⁵ – ale klasyk *par excellence*, autentyczny *poeta doctus*, człowiek świetnie wykształcony, dla którego antyk (na drugim miejscu po Biblii) był naturalnym światem, który w dodatku potrafił połączyć on ze współczesnością. Ten fakt dostrzega Tadeusz Kudliński:

W konwencji antycznej wyjawia się najpełniej poetyckość autora zarówno w warstwie słowno-dźwiękowej, jak i obrazowej, a najznaczniejszym osiągnięciem jest równowaga pomiędzy unowocześnieniem mitu i jego starodawną wersją. Zabieg pierwszy, choć nieraz bardzo śmiały, niemniej nie razi wobec umiejętnej archaizacji obyczajowej całości i wobec równie zręcznej modernizacji form teatru antycznego³⁶.

W świetle tego, co zostało wcześniej powiedziane, autor *Ciszy* jawi się zatem jako kontynuator rozwoju opartej na micie tragedii antycznej, o której Jerzy Łanowski pisze w ten sposób:

³¹ R. Cudak, *Genologia i literatura współczesna. Prolegomena*, [w:] *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. nauk. tenże, Warszawa 2009, s. 18.

³² A. Krajewska, *Dramat genologii, czyli o gatunkach współczesnego dramatu*, [w:] *Polska genologia...*, s. 149.

³³ I. Sławińska, *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*, Warszawa 1990, s. 53–55.

³⁴ Sławińska odwołuje się do publikacji: J.-M. Domenach, *Le retour du tragique*, Paris 1967.

³⁵ P. Kuncewicz, *Leksykon polskich pisarzy współczesnych*, t. 1, Warszawa 1995, s. 93.

³⁶ T. Kudliński, dz. cyt., s. 176.

Nie zerwała nigdy z mitem, ale mit stawał się coraz bardziej pretekstem, najwygodniejszą formą do dyskusji z odbiorcą na temat wszelkich spraw życia: stosunku człowieka do świata i praw nim rządzących, stosunku człowieka do innych ludzi i kręgów, w których tkwi, rodu, rodziny, społeczności, stosunku człowieka do powszechnie uznawanych wartości, ceny spraw takich, jak życie, wolność, cześć. Wyjątkowo silnie związana ze społecznością, w której i dla której powstała, reagowała tragedia wyraźnie, choć [...] nigdy niemal wprost, na wydarzenia swoich czasów, ich problemy, sądy, spory³⁷.

Sięgnięcie po mity i wybór gatunku do wyrażenia pewnych treści przez Brandstaettera nie są przypadkowe. Narodziny tragedii zbiegły wszak z panowaniem w Grecji tyranii, a autor *Milczenia* tworzy przecież właśnie w okresie funkcjonowania Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, znajdującej się pod dyktando Związku Radzieckiego. Jego tragedie powstają więc również w czasie tyranii, tyle że komunistycznej. Królestwa Kreona – zarówno tego z Teb, jak i z Koryntu – to przecież typowe państwa totalitarne i nietrudno w nich dostrzec aluzje do wizerunku ustroju, w jakim przyszło żyć Romanowi Brandstaetterowi – artyście, który dokonał wyboru znalezienia się na indeksie w zamian za pisanie tego, co podpowiadało mu sumienie.

Może dziś tragedia nie jest popularnym gatunkiem nie z tego powodu, że na przykład Apollo więzi gdzieś Melpomenę, ale właśnie dlatego, iż w obliczu szerzącego się (i zagłuszającego sumienia) relatywizmu moralnego człowiek coraz rzadziej staje przed tragicznymi wyborami, gdyż świat podpowiada mu rozwiązania łatwiejsze, mniej wymagające. To z kolei rodzi kryzys religii. A przecież gatunek, o którym tu mówimy, ma w swej istocie charakter religijny (z taką proveniencją) i odnosi się (choćaby w analizowanych tu dziełach) do prawa boskiego, do zależności śmiertelników od kogoś, kto jest ponad nimi. O ile jednak w dramatach antycznych światem faktycznie rządzą mitologiczni bogowie, o tyle u twórcy *Ciszy* są oni tylko przykrywką, bo prędzej czy później odbiorca uświadamia sobie, że siłą wyższą jest tutaj Jedyne Bóg, któremu pisarz – jak niegdyś starożytni Dionizosowi – zdaje się składać w darze swe dzieła.

Twórczość dramatyczna Romana Brandstaettera, mimo iż stanowi niemałą część polskiej dramaturgii współczesnej, nie może – rzecz jasna – przesądzać o kondycji tragedii jako gatunku w ponowoczesności, tym bardziej że autor *Ciszy* pozostawił po sobie tylko trzy³⁸ tego typu dramaty. Jednakże utwory te są dowodem na to, iż jeszcze na początku drugiej połowy dwudziestego wieku sięgnięcie po ten – wydawałoby się, wrzucony już do lamusa – gatunek było faktem.

Oczywiście dramat współczesny nie jest pozbawiony elementów właściwych tragedii, ale zazwyczaj nie są one w stanie przesądzić o przyporządkowaniu da-

³⁷ J. Łanowski, *Literatura Grecji starożytnej w zarysie*, Warszawa 1987, s. 87.

³⁸ Trzecim jest *Śmierć na wybrzeżu Artemidy*. Tragedii tej nie analizowaliśmy tu dlatego, że: po pierwsze – analiza kolejnych utworów znacznie powiększyłaby objętość i tak nie krótkiego już szkicu, a po wtóre (co ma zresztą związek z pierwszym powodem) – omówione wyżej utwory dostarczają wystarczająco dużo informacji, aby dojść do takich konkluzji, do jakich w artykule tym dochodzimy.

nego utworu do genologicznej szufladki z napisem „tragedia”. Co prawda i dziś na deskach teatrów wystawia się sztuki Ajschylosa, Sofoklesa czy Eurypidesa, i bywają one nierzadko modyfikowane przez reżyserów. Ale co innego nowa aranżacja starego dzieła, a co innego stworzenie nowego utworu z zachowaniem podstawowych cech gatunkowych tragedii, chociaż na bazie starego mitu i może nawet w polemice z wcześniejszym dziełem opartym na tym samym micie. Można powiedzieć, że takie zjawisko jest rzadkością, w obręb której wchodzi „antyczne” tragedie Brandstaettera. Nie znaczy to jednak, że w przyszłości – gdy awangarda stanie się już nieznosna dla odbiorców – pisarze nie sięgną znów po to, co sprawdzone: po tragedię, i to może nawet w jej klasycznym, antycznym układzie. Teraz nawet byłby do tego dobry czas, bo żyjemy w epoce *sui generis* tyranii działających w czyimś interesie mediów, ogłupiających ludzi, manipulujących ich poczynaniami, decyzjami.

Póki co jednak – jak się wydaje – tragedia w tradycyjnej swej formie znajduje się w stanie głębokiej hibernacji.

Summary

The tragedy in the postmodernity and the ancient tragedy – on the examples of Roman Brandstaetter’s dramas and their ancient equivalents

The tragedy is a literary genre which was formed in the antiquity, and its popularity was greatest in the fifth century before Christ. Over many centuries the evolution of literature has made that various genres have changed, losing their primary distinguishing characteristics of genre.

This article shows, that despite the current ubiquitous syncretism as well as a fashion for a genre’s eccentricities, exist in the postmodernity some literary works which can be qualified for the canon of classical genres. Two Roman Brandstaetter’s tragedies, *Cisza* and *Medea* – analyzed in this text – in a confrontation with Sophocles’ *Antigone* and Euripides’ *Medea*, also with the principles contained in Aristotle’s *Poetics*, are confirmed their belonging to the genre, and art solutions which employed in them are a testimony to a continuation of development of the ancient tragedy as the genre. But these literary works, as the ones of a few, are trying to save the condition of the genre in the postmodernity.