

DRAMAT OJCOSTWA. *BUNT ABSALONA* STANISŁAWA MIŁASZEWSKIEGO

Stanisław Miłaszewski (1886–1944), metrykalnie przedstawiciel „trzeciego pokolenia Młodej Polski” (Lewandowski 2005, s. 86), choć w opiniach współczesnych „wyzaczył swoje miejsce i rolę swoją w literaturze” (Rembieniński 1929, s. 185) jako ceniony poeta, dramatopisarz i tłumacz, nie należy do literatów obdarzanych żywym zainteresowaniem badawczym. Zablýsnąwszy wydanym dwukrotnie zbiorem poetyckim *Gest wewnętrzny* (1911, 1929), którego prekursorska poetyka oddziaływała na skamandrytów, pozostał „poetą jednego gestu, jednego dzieła”, stanowiąc wyrazisty dowód ciągłości liryki polskiej czasów modernizmu w dwóch pierwszych jego fazach: młodopolskiej i międzywojennej (Czabanowska-Wróbel 2008, s. 5–6). Jedynym powojennym przypomnieniem twórczości lirycznej i przekładów Miłaszewskiego jest edycja krytyczna *Poezji* w opracowaniu Anny Czabanowskiej-Wróbel, opublikowana w serii Biblioteka Poezji Młodej Polski Wydawnictwa Literackiego w 2008 r. Pozycja ta obejmuje całość legendarnego tomiku *Gest wewnętrzny*, a także utwory i tłumaczenia rozproszone. To nie za wiele, zważywszy na rolę, jaką Miłaszewski odegrał w kulturze literackiej i teatralnej pierwszych dekad XX stulecia.

Urodzony w Warszawie w rodzinie o tradycjach patriotycznych, wychowanek szkół zaboru rosyjskiego, zdobył wszechstronne wykształcenie humanistyczne w dziedzinie literatury, filozofii i historii sztuki – studiował na Uniwersytecie Jagiellońskim (1905–1907) i Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie (od 1907/1908) oraz dorywczo za granicą: w Liège (1904/1905), Monachium (1909), Rzymie (1910) i Paryżu (1912/1913). Zadebiutował w 1907 r. publikacją wiersza na łamach lwowskiego tygodnika „Nasz Kraj”, poświęconego poezji, prozie i krytyce literackiej. Miłaszewski wszedł w jego środowisko w wyjątkowym w dziejach pisma okresie redakcji Tadeusza Pawlikowskiego, który przekształcił ilustrowany magazyn w periodyk o wysokim poziomie. Od 1913 r. poeta współpracował jako recenzent literacki i teatralny z redakcjami m.in. „Gazety Warszawskiej”, „Dziennika Powszechnego”, „Tygodnika Ilustrowanego”, „Rzeczpospolitej”, „Nowego Przeglądu Literatury i Sztuki”. W 1920 r. redagował

¹ podanna@kul.pl, <https://orcid.org/0000-0002-4681-9770>

wspólnie z Wiktorem Brumerem „Życie Teatru”, miesięcznik o dużych ambicjach w zakresie krytyki teatralnej. Lata międzywojenne były okresem szczególnej aktywności Miłaszewskiego w życiu artystycznym stolicy, w którym udzielał się wraz z żoną Wandą (z d. Jentys), znaną literatką². W latach 1918–1923 pracował jako referent teatralny w Ministerstwie Sztuki i Kultury. Na stanowisku kierownika literackiego Teatrów Miejskich w Warszawie zatrudniony był w sezonie 1923/1924, a w latach 1924–1926 pełnił tę funkcję w Teatrze Narodowym.

Wprawdzie Miłaszewski nie odcisnął wyrazistego śladu twórczej indywidualności w dziejach sceny narodowej, jednak nie można mu odmówić pewnych zasług w organizacji życia teatralnego w odrodzonej Polsce. Dużą wagę przywiązywał do obecności na scenie wielkiej poezji dramatycznej, inspirował przekłady arcydzieł europejskiego dramatu³, sam także zajmował się cenioną przez krytyków pracą translatorską⁴. Przyczynił się do powstania Szkoły Dramatycznej stanowiącej oddział Konserwatorium Warszawskiego, a od 1919 r. subwencjonowanej przez Ministerstwo Sztuki i Kultury. Realizując swą „skłonność do instynktownej inscenizacji wrażeń oraz uwielbienie żywego słowa” (Miłaszewski 1939, s. 29), w połowie lat dwudziestych zaczął tworzyć dramaty oscylujące między tradycją romantyczną a popularną komedią, których prapremiery odbywały się na deskach Teatru Narodowego: *Farys* (1927), *Bal w obłokach* (1930), *Piękne Polki* (1931), *Drugie imię miłości* (1931), *Bunt Absalona* (1938) i Teatru Polskiego: *Don Kiszot* (1928). Mimo ich powodzenia wśród publiczności bez cienia przesady można stwierdzić, że największym sukcesem teatralnym Miłaszewskiego była inscenizacja *Don Juana Tenorio* José Zorilli w jego tłumaczeniu w Teatrze Narodowym w 1924 r. Spektakl od premiery 15 listopada grany niemal dzień po dniu, w sumie 102 razy (a potem jeszcze wznawiany, także w następnych sezonach), należał do najbardziej spektakularnych wydarzeń repertuarowych okresu dyrekcji Juliusza Osterwy, jak również całego piętnastolecia do wybuchu II wojny światowej. *Don Juan* w entuzjastycznie przyjętym

² W latach okupacji niemieckiej Miłaszewscy prowadzili także konspiracyjną działalność artystyczno-literacką, oboje zginęli podczas powstania warszawskiego 10 sierpnia 1944 r.

³ „Rozwijając idee utworzenia teatru narodowego nie tylko z imienia, ale i z istoty, dążę przede wszystkim do tego, aby Teatr Narodowy był trybuną wielkiej poezji narodowej i współczesnej” – zapewniał w jednym z wywiadów, wymieniając dzieła wielkich romantyków, Norwida, Wyspiańskiego, a ze współczesnych – m.in. Szaniawskiego i Żegadłowicza (Brzękowski 1926, s. 4).

⁴ Inspirował go szczególnie krąg literatury francuskiej i hiszpańskiej; w dorobku Miłaszewskiego znajdują się przekłady utworów m.in. P. Claudela (*Pieśń o Polsce*), C. Delavigne’a, J. Moréasa, A. Rimbauda, P. Raynala, J. Zorilli. Tłumaczył też literaturę niemiecką (F. Schillera) i rosyjską (A. Achmatową, A. Puszkina, A. Tołstoja i in.).

wolnym przekładzie, zestawianym nawet z kongenialnymi spolszczeniami *Księcia Niezłomnego* Calderona – Słowackiego i *Cyda* Corneille’a – Wyspiańskiego, wyjątkowo trafił w tamten czas (Dudzik 2015, s. 62–67).

Arcydzieło to, przepojone duchem mistycznym, w formie na wskroś przejrzystej malujące nawrócenie zbłąkanej duszy bohatera przez walkę wewnętrzną, znalazło oddźwięk przedziwny w zbiorowej duszy polskich widzów. [...] Miał tu ważne również znaczenie ów wstrząs uczuciowy, który w powojennym społeczeństwie zadokumentował swe istnienie w odrodzeniu mistyczno-religijnym (Świerczewski 1925, s. 5).

Przywołany komentarz (jeden z wielu w podobnym tonie) wpisuje się w szerszy kontekst poszukiwań nowych dróg teatralnych i dyskusji będących pokłosiem narastającego w międzywojniu kryzysu dramatu. Jak zauważa Jacek Popiel, w połowie lat dwudziestych w głosach krytyki coraz wyraźniej uobecnia się wiara, że dramat i teatr znowu mogą mieć katartyczny wpływ na publiczność. Otwarcie „poczyna się mówić o tęsknocie za tragedią współczesną, za «dramaturgią syntezy» (ducha i umysłu, uczucia i rozumu), za dramatem poetyckim” (Popiel 1995, s. 48). Jedną z poważniejszych prób odrodzenia współczesnego dramatu i teatru był zwrot ku tradycji teatralnej chrześcijańskiego średniowiecza, reaktywacja młodopolskiej fascynacji formami misteryjno-tragicznymi, przy czym pojęcia *misterium* i *tragedia* traktowano wymiennie, oznaczały bowiem teatr/dramat ukazujący metafizyczne aspekty istnienia (Popiel 1995, s. 89–91). Zdaniem badaczy w dramaturgii międzywojennej chrześcijańska topika, zwłaszcza w odniesieniu do Boga i sytuacji egzystencjalnej samotności jednostki, nie została zasadniczo wzbogacona nowymi rozwiązaniami. Powielano wzorce modernistyczne, szczególnie ujęcie Chrystusa pozbawionego mocy odkupienia współczesnego świata oraz obraz Stwórcy jako kogoś dalekiego, mało znaczącego w życiu bohaterów. Kontestacja Boga przybiera mniej polemizujące formy niż w modernizmie, często natomiast powraca temat „naprawy świata” (Kaczmarek 2007, s. 248–249; Rzewuska 1991, s. 299). Wielu twórców międzywojennego dramatu czerpie z twórczej lektury Biblii i jej kulturowych i historycznych kontekstów, włączając w akcję utworu czy też jego fragmentu stylizowane bądź trawestowane motywy biblijne lub apokryficzne. Inspiracje te uobecniają się na różnych płaszczyznach,

od wprowadzania całych sekwencji fabularnych, wybranych wątków i postaci Starego i Nowego Testamentu, przez stylizację konstrukcyjną oraz językową, po wykorzystywanie sytuacji biblijnej jako archetypu religijnego i kulturowego dla rzeczywistości poetyckiej dramatu, wyrażenia ogólnej koncepcji człowieka i jego losu, ujmowanego przez pryzmat tajemnicy Wcielenia i Zbawienia (Podstawka 2018, s. 287).

„Dramat biblijny w okresie II Rzeczypospolitej nie zdobył wielkiej popularności ani nie wydał arcydzieł” – konstatuje Irena Sławińska, zwracając uwagę na niewielką ilość premier we współczesnym repertuarze teatralnym (Sławińska 1986, s. 470). Diagnozę tę wydaje się potwierdzać *Bunt Absalona* Miłaszewskiego, na początku 1937 r. opublikowany nakładem poznańskiej Księgarni św. Wojciecha, a rok później, 4 marca 1938 r., wprowadzony na afisz Teatru Narodowego, na co bardziej mogła wpłynąć pozycja autora w środowisku teatralnym stolicy niż tematyka samej sztuki, niepozbawionej zresztą sporego potencjału scenicznego, zwłaszcza w warstwie językowo-obrazowej⁵. Na marginesie warto zauważyć, że *Bunt Absalona*, ostatni zachowany utwór dramatyczny Miłaszewskiego, powstał w okresie jego aktywnej działalności w kręgach kultury katolickiej (w 1937 r. został prezesem Zjednoczenia Polskich Pisarzy Katolickich). W tym czasie wspólnie z żoną Wandą Miłaszewską i Janem Rembielińskim przygotował starannie wydaną antologię *Chór wieków* (1936) z wyborem tekstów ułożonych w porządku roku liturgicznego, mającą na celu – jak objaśniali redaktorzy – ukazanie katolickiego ducha poezji polskiej. Z okazji czterechsetlecia urodzin ks. Piotra Skargi napisał scenariusz słuchowiska *Pokłon Panu Bogu za zwycięstwo* (1936), opartego na materiale kazań sejmowych⁶. Zachowały się też informacje o zaginionym dramacie *Katarzyna Sienajska* oraz rękopisie edycji przekładów *Współcześni francuscy poeci katolicki*, które powstały ok. 1938–1939 r. Można więc zakładać, że jedyny w dorobku pisarza dramat biblijny stanowił ogniwo szerszych zainteresowań i projektów literackich. Jak sam twierdził w wywiadzie udzielonym redakcji „Teatru” w lutym 1938 r., w transpozycji starotestamentalnego wątku pociągał go zresztą nie tylko religijno-mistyczny aspekt tematu, ale także rozdźwięk między Dawidem a jego ukochanym synem, mieszczący w sobie

[...] tragizm godny Sofoklesa wraz z wybujałością uczuciową poematu romantycznego à la Byron. Gdy to zauważyłem, przyszedł mi pomysł napisania sztuki, która by wyglądała na pozór jak fantastyczny poemat, a w gruncie miała strukturę tragedii, rozwijającą się z nieubłaganą, matematyczną stanowczością (M.M. 1938, s. 11).

⁵ Reżyserem przedstawienia był Karol Borowski, dekoracje przygotował Stanisław Jarocki. W obsadzie wystąpili m.in.: Tadeusz Białoszczyński (Dawid), Seweryna Broniszówna (Michol), Wojciech Brydziński (Natan), Dobiesław Damięcki (Absalon), Zofia Lindorfówna (Tamara), Janina Macherska (Betsaba), Stanisław Stanisławski (Achitofel). W ocenie krytyków zdecydowanie lepiej wypadł jednak dramat jako tekst literacki niż jego realizacja sceniczna.

⁶ Po emisji słuchowiska komentowano, że „nie był to dramat radiowy, lecz raczej żywy portret X. Skargi” (Strugarek 1936, s. 7).

Dramaty inspirowane *Księgami Samuela* ogniskowały się przede wszystkim na postaci i dokonaniach Dawida, historii upadku „mocnego” bohatera biblijnego (1 Sm 16–31; 2 Sm 1–24; zob. też 1 Krl 1,1–2,11), na pierwszy plan wysuwając jego grzech popełniony z Batszebą. Motyw miłości izraelskiego króla i żony Uriasza Chetyty (Chittyty) stanowi główną oś akcji *Méphibosetha* Oskara Miłosza (1912), *Betsaby* Emila Zegadłowicza (premiera 1927, wyd. 1932), *Pieśni o nadziei* Jerzego Zawieyskiego (pierwotnie pt. *Miłość królewska*, 1947). Na odnotowanie zasługuje też powstały w młodzieńczym okresie twórczości Karola Wojtyły zaginiony *Dawid* (1939). Miłaszewski traktuje wątek Dawida i Batszeby w sposób pretekstowy, przesuując uwagę na powiązane z nim późniejsze epizody zaczerpnięte z *Pisma Świętego* (Podstawka 2018, s. 287–301). Rozgrywający się w *Buncie Absalona* dramat winy i kary, grzechu i odkupienia stanowi konsekwencję wydarzeń z przeszłości, przywoływanej jako dręczący sumienie sprawcy „Miarowy krok, wojskowy / Dobrze mi znany – Uriaszowy”, „Uriasza krok... Krok ducha” (Miłaszewski 1937, s. 45, 48)⁷. Zło, „zalegalizowane” przez monarchę w jego domu przez skrywane uwiedzenie cudzej żony i zabójstwo jej męża, inicjuje postępującą erozję wartości religijno-moralnych, odradzając się w kolejnym pokoleniu rodu Dawidowego. Uwikłanie w grzech stanowi istotną płaszczyznę problemową od pierwszych scen utworu, w których rozgrywa się dramat kazirodczej namiętności pierwotnego dziedzica tronu Amnona do przyrodniej siostry Tamary i bratobójczej zemsty Absalona za jej pohańbienie. Biblijny Absalom czekał z wymierzeniem kary aż dwa lata, a kolejne trzy spędził na wygnaniu, nie oglądając oblicza króla (2 Sm 13,23–29). Miłaszewski dokonał tu pewnej modyfikacji, dynamizując dramatyczne napięcie poprzez kondensację zdarzeń, które wywołały bogoburczy bunt bohatera. W jego wersji Absalom – jak można domniemywać – niemal natychmiast dokonuje odwetu, ale powraca do pałacu również po pięciu latach, co zasadniczo nie zaburzyło biblijnej chronologii, za to wpłynęło na ściślejsze powiązanie obu faktów oraz wzmocnienie konfliktu syna z ojcem. Absalonowa „ufność dziecięca” zostaje wystawiona na próbę przez odsłanianie pęknięć w nieskazitelnym dotąd w jego oczach obrazie „Dawidowej świętości”, do którego nie przystaje prawda o cudzołóstwie z Betsabą, odtajniona w ramach intrygi królewskiego doradcy Achitofela i pierwszej żony Michol, córki Saula⁸.

W dialogu zawiązującym akcję dramatu na zapytanie Tamary: „Gdzie ojciec nasz?” Absalom odpowiada: „Psalm do Pana / Król śpiewa przy świętej Skrzyni” (3).

⁷ Podstawą cytowania jest wydanie dramatu z 1937 r. Zmodernizowano ortografię, wyjąwszy pozycje rymowe. Zachowano autorską interpunkcję, korygując tylko oczywiste błędy. Dalsze cytowania będą oznaczone numerem strony w nawiasie.

⁸ Biblijna Mikal ostrzegła Dawida przed zamachem zastawionym na niego przez króla Saula (1 Sm 19,11–17). Do tego faktu odnoszą się słowa bohaterki dramatu: „moja ręka, nie Boża, / I życie mu, i tron dała...” (32).

Ta informacja od początku określa miejsce i rolę Dawida, bez reszty pochłoniętego ideą budowy świątyni, modlitwą i postem, oderwanego od tego, „co powszedni niesie dzień” (41). Wizerunek króla wydaje się biegunowo odległy od dawnej sławy wojownika:

[...] nie gęźbami cytary
 Za młodu Boga miłował
 Król Dawid: Goliata głowa
 I wzięte twierdze Syjonu –
 To była pieśń Dawidowa,
 Do tronu nieba, od tronu
 Ziemi idąca przebojem. (4)

Dawidowe oddanie się służbie Bożej ma głębsze źródło, wypływa bowiem z poczucia lęku i potrzeby zadośćuczynienia popełnionych nieprawości: „Bóg Izraela i Jakuba / Jest mściwy... Nad mym domem zguba...”, „Kościołem chcę przebłagać Boga” (43, 46). Nieprzypadkowo jako motto dramatu został wybrany końcowy fragment psalmu pokutnego rozpoczynający się od słów wezwania: „Panie, wysłuchaj modlitwy mojej, a wołanie moje niech do Ciebie dojdzie!” (Ps 101,1–2). Określono go jako modlitwę trapionego, który znękany wypowiada przed Panem swą udrękę. Przywołane odniesienie do prapoczątku, które często otwierało przestrzeń do stawiania pytań o kompetencje i postawę Boga w dziele stworzenia, jest aktem uznania Jego wszechmocy:

Tyś, Panie, na początku ziemię ugruntował;
 a dzieła rąk twoich są niebiosa.
 One poginą; ale ty zostasz;
 y wszystkie iako szata zwietszeją.
 Y iako odzienie odmienisz ie; y odmienią się;
 ale ty tenżeś iest;
 y lata twoie nie ustają...
 (Ps 101,26-28)⁹

Moment stworzenia będzie skojarzony ze słabością istoty ludzkiej, pytaniami o naturę zła i sens cierpienia. „Grzech twego ojca Dawida / I ciebie w grzechach

⁹ Miłazewski opiera się na przekładzie Biblii Jakuba Wujka, zachowując oryginalną ortografię. *Biblia, to jest Księgi Starego y Nowego Testamentu, według łacińskiego przekładu stárego, w Kościele powszechnym przyjętego, ná Polski ięzyk z nowu z pilnością przelożone* (1599), w Drukárni Łázárzowéy, Kraków. Natomiast dalsze bezpośrednie cytowania tekstów biblijnych w dramacie są zaczerpnięte z *Psalterza Dawidowego* Jana Kochanowskiego. W przywoływanych wersetach z *Psalmów* 18, 38, 51, 143 i 145 rozgrywa się płaszczyzna nieustającego dialogowania z Bogiem.

zagrzebał” – usłyszy Absalon od proroka Natana (182). Królewskiego syna poznajemy jako młodzieńca budującego swą tożsamość na poszanowaniu ojcowskiego autorytetu, wynoszącego modlitwę ponad inne zajęcia. Wojowanie to dla niego „pogańskie zabawy, krwawe i grzeszne”, czym naraża się na uszczypliwość Tamary, ganiącej jego niezrozumiałe przejście „w pobożność – od światowości” (5), jak również królewskiego doradcy, który kwestionuje politykę monarchy poddanego wpływom kapłanów trwoniących wojenne zdobycze. Prawda o występkach ojca i brata, hańba siostry oraz piętno własnej zbrodni stawiają Absalona wobec całkowitego rozbitcia religijno-etycznego ładu i prób ukonstytuowania nowego światopoglądu. Postawa Dawidowego syna oscyluje między przyświadczeniem („słodko być w służbie Bożej”, 3), pragnieniem relacji („biłem modlitwą w chmury”, 64) a sceptycyzmem i bluźnierczą kontestacją:

Niesprawiedliwości Bożej
Ubóstwiać nie będę więcej!
Wyrosłem z wiary dziecięcej...
[...]
– Przemocą odjąłem ducha
Od Tego, który nie słuchał
Modłów i w niebie się zawarł
Przedemną... (63–64)

Udręka wątpienia rodzi poczucie buntu wobec obojętnego, milczącego Stwórcy, niezulego na modlitwy i cierpienie. W utworze Miłaszewskiego widoczny jest refleks dyskusji, żywych zwłaszcza w literaturze modernizmu, w której bohaterowie wadzą się z Bogiem, oskarżają Go o brak miłości do człowieka i odpowiedzialność za jego sytuację egzystencjalną (por. Gutowski 2000, s. 121–176, Kaczmarek 2000, s. 177–205). Autor w trawestacji biblijnej historii zawarł uniwersalny dramat ludzkiej kondycji, mający swe źródło w wypaleniu korzeni kultury chrześcijańskiej i uwikłaniu człowieka w przestrzeni zdesakralizowanej, pozbawionej trwałych punktów odniesienia, w doświadczeniu metafizycznej pustki i prób jej wypełnienia, bezradności wobec pytań o sens istnienia. Zbuntowany Absalon swoje zarzuty kieruje pod adresem Wszechmocnego, stojącego ponad światem demiurga, który – cytując sformułowanie Wojciecha Gutowskiego – „w istocie przypomina greckie fatum, nieczule na metafizyczny horror rozgrywający się na ziemi” (2000, s. 139). Bohater nie czuje się dzieckiem Bożym, co zaznacza podkreśleniem nieprzekraczalnego dystansu:

ABSALON
Jest człowiek, a jakby nie był,
Rodzi się, mrze – bez potrzeby...
Nicość odczuwa we wszystkim:
Bóg miota nami, jak listkiem...

[...]
 Wszchemocny moc swoją po co
 Objawia przeciw listkowi?
 Stworzyciel po co ómę łowi,
 Robaka przygwałdza włócznią?
 [...]
 Bóg na zabawkę nas obrał.

DAWID
 Jeśli przyjęliśmy dobra,
 Dlaczego przyjąć nie mamy
 I złego z ręki tej samej?
 Pan nas na duchu odrodzi,
 Gdy przyjdzie.
 [...]
 On Wielki, Nieogarniony,
 Wszchemocny!

ABSALON
 Ogromem przestrasza;
 Za drobna dlań miłość nasza...
 [...]
 Zbyt duża przepaść oddziela
 Stworzenie od Stworzyciela, –
 Myśmy dla Niego za mali,
 Lepiej, byśmy Go nie znali. (66–69)

Rozdźwięk pomiędzy ziemią a głuchymi niebiosami wydaje się nie do pokonania, eskalując kryzys relacji człowieka z Bogiem, niedającym poczucia bliskości ani gwarancji aksjologicznego ładu. Niszcząca siła wszechogarniającego zwątpienia otwiera przestrzeń poszukiwania alternatywnych dróg zaspokajania metafizycznych potrzeb. Wyłamawszy się z „ciasnych praw” Mojżeszowych, Dawidowy syn kreuje własną wizję świata, oferującego hedonistyczną wolność od więzów religii i możliwość samorealizacji człowieka zgodnie z jego aspiracjami i pragnieniami. Jak pisze Wojciech Gutowski:

Styl alternatywności w o wiele większym stopniu kontestuje tradycję religijną aniżeli styl zerwania. Ten ostatni wyraża najczęściej „głód Boga”, pustkę bytu i człowieka po wygaśnięciu *sacrum* [...]. Natomiast styl alternatywności wskazuje na możliwość stworzenia [...] nowych źródeł sakralności, dotąd nie dostrzeganych (Gutowski 1994, s. 18)¹⁰.

¹⁰ Wybitny badacz literackich odniesień do sfery *sacrum* wyróżnia cztery style interpretacji tradycji religijnej w literaturze: styl przyświadczenia, styl zerwania, styl alternatywności, styl polemiki (zob. Gutowski 1994, s. 5–23).

Zrażony do oficjalnej religii Absalon odkrywa, że w rzeczywistości relatywizmu moralnego każdy może sam kształtować obowiązujące go prawa:

W życiu człowieczym
Nie zmienił nigdy Bóg żaden
Niczego. (149)

Są bogi
Przeróżne: dobierać można
Do woli. (152)

Horyzont życia wiecznego traci swą wartość i oddala się wobec inwazji „wrozumialszych wiar”, oferujących iluzję ziemskiego rajy – wszak „wieczną jest tylko doczesność” (152):

TAMARA
Raduj się, ciesz, Izraelu!
Proroków i sędziów praca
Idzie w dym, w proch się obraca!
Przykazań zaś dziesięcioro –
W tętniącym galopie biorą
Pod rozhukane racice
Bawoły i złote cielce!
[...]
– Niechaj wypełźnie z pieczary
Odwieczny gad Adamowy
I triumf osiągnie nowy. (154–155)

„Wśród złożonych motywów buntu Absalona są ambicje reformatora, odstępcy od świętej wiary ojców” – uważa Marian Rawiński, sytuując dramat Miłaszewskiego w kręgu oddziaływań ekspresjonizmu (Rawiński 1993, s. 143). Dawidowy syn nie jest przy tym inicjatorem rebelii przeciwko ojcowskiej władzy. Zamyśl ten dojrzewa w nim stopniowo pod wpływem podszeptów Achitofela, którego aspiracje sięgają wyżej niż pozycja doradcy króla niewykazującego zainteresowania sprawami wojennej polityki: „Ojciec będzie narzędziem / W twym ręku...”, „Jego obalmy, / A będziem rządzić...” (77, 80)¹¹. Wiąże się z tym radykalne przekonwertowanie wartości i hierarchii implikowanych przez tradycję prawa Mojżeszowego. „Pamiętaj: / Religie – pospołu z władzą / – Po winny przemianom ulec” (78) – sugeruje Achitofel, rozmyślną argumentacją

¹¹ W Biblii młody królewicz za pozwoleniem Dawida udał się do Hebronu, swej przyszłej stolicy, dokąd dopiero wezwał Achitofela, żeby poszerzyć grono swoich po-
pleczników (2 Sm 15,7–12).

rozbudzając w Absalonie wolę panowania. Ten, podjąwszy decyzję, wszystkie działania podporządkowuje projekcji nowego, wyzwolonego porządku i alternatywnych form *sacrum*. I choć w międzyczasie został oficjalnie mianowany następcą tronu, nie widzi się już w roli kontynuatora religijnej tradycji, teraz bowiem „Nie władza, lecz jej posiście / Wbrew woli innych – to szczęście” (148). Bohater realizuje indywidualistyczną strategię buntu, proklamując aktywną, rewolucyjną postawę wpisującą się w nurt „odrodzeńczy”, nawiązującą do wzorów prometejskich:

Dla ludzi silnego ducha
Dwie drogi stoją otworem:
Niebieska poprzez pokorę
I ziemską – przez CHCĘ wszechwładcze.
To tylko w życiu coś warte,
Co święte, lub co świętokradcze.
– Gdy niebo dla nas zawarte,
Ja dla nas ziemię przebóstwię! (153)

Centralną osią rozgrywanego się konfliktu dramatycznego jest zagadnienie ojcostwa, osadzone w mikrokosmosie ludzkiego „tu i teraz”, przede wszystkim na płaszczyźnie relacji Dawida z Absalonem, jak też w sferze odniesień człowieka do Boga. Do wpisane go w strukturę świata poetyckiego sedna dramatu odsyła nas również komentarz autora:

Bunt Absalona to dramat ojcostwa. Dawid wskutek buntu syna cierpi jako ojciec narodu i jako ojciec rodziny. Ogrom nieszczęść spada na niego stopniowo. Dawid, jako prawdziwy wybraniec Boży, miał od młodości dowody realne ojcowskiej opieki Boga. Dlatego później zdobywa się w stosunku do Boga na rzadki w Starym Zakonie ton serdecznej ufności w Jego dobroć, nie tylko w sprawiedliwość (M.M. 1938, s. 11).

I nieco dalej:

Bóg Ojciec... Zespolecie tych dwóch pojęć uważam za podwalinę naszej kultury. Wszech-Moc, która się staje miłością rodzicielską – oto synteza chrześcijaństwa. Przeczucie wszechmocy, po ojcowsku miłującej, mamy w dziejach Dawida z jakąż wyrazistością! A jaki wir zagadek i głębia sprzecznych prądów. Dawid, król prorok, zdobywca mistycznej stolicy dla swego narodu, mającego metafizyczną misję do spełnienia, wódz, patriota i wieszcz w jednej osobie... I właśnie taki człowiek ze szczytu świętości spada w błoto erotycznego skrytobójstwa... Widzi następnie konsekwencje swego grzechu w kazirodztwie swych dzieci, w buncie orężnym najukochańszego syna. I dźwiga się przez skrucę wyżej, niż był przed grzechem (M.M. 1938, s. 12).

Ta „podwójność” odniesień wybrzmiewa w trzeciej odsłonie dramatu, kiedy następuje powrót Absalona z kilkuletniego oddalenia. Wstawiennictwo Tamary za naznaczonym „piętnem Kaina”, tęskniącym do ojca bratem przeradza się w refleksję dotyczącą istoty chrześcijańskiej relacji do Boga Ojca. „Więc Bóg przebacza każdemu? [...] Jak ojciec? – grzechy najkrwawsze?” – pyta zhańbiona córka, otwierając się na przemodelowanie postrzegania Stwórcy jako tego, który komunikuje się z człowiekiem gromami „z chmur, albo z żaru”. „Jak ojciec, każdemu, zawsze...” – przyświadcza Dawid, a dziewczyna dopełnia ich dwugłos wzmocnionymi pauzą słowami: „...gdy jak syn przyjdzie ku niemu...” (59–61). Szansy pojednania nie zakwestionuje on nawet w obliczu kolejnych druzgocących aktów synowskiego buntu: „Lecz choćbym cierpiał najsrożej, / Przekleństwa nad dzieckiem miłym / Dzisiaj bym wyrzec nie zdołał...” (163). Już pierwsza dyskusja z przepełnionym goryczą wątpienia synem, który w konsekwencji bratobójstwa mierzy się z udręką osamotnienia, szamotania w poczuciu winy i obojętności Stwórcy, kończy się ojcowską porażką. Doświadczenie cierpienia przeradza się w manifestację buntu Absalona najpierw wobec Boga: „Tyś ojcem moim, nikt więcej!” (62), a potem także odrzucenia rodzicielskiej władzy.

Nie jest to jednak odcięcie od drogi nawrócenia. Należy zwrócić uwagę, że obie paralelnie zestawione sceny konfrontacji Dawida ze swoimi duchowo poranionymi dziećmi pieczętuje znaczący gest ofiary dziękczynienia oraz wspólnego dzielenia się chlebem i winem. Absalon w momencie granicznym na nowo doświadcza drogi życia w personalnej więzi z Bogiem Ojcem. Wplątany w konary dębu, w chwili konania tym właśnie wezwaniem „Ojce!... Boże...” (203) zwróci się najpierw do ziemskiego, a potem niebieskiego ojca, odpowiadając na akt ingerencji, który wytrąca go z uwikłania w sferę wartości materialnych i wprowaduje zmianę sposobu widzenia:

Pan Bóg mię chwycił za włosy,
Od ziemi oderwał siłą.
Tak trzeba... tak trzeba było. (194)¹²

Tym samym świat poetycki dramatu Miłaszewskiego ogarnia pełnię egzystencjalnego rozpięcia w aspekcie horyzontalnym i wertykalnym, pomiędzy rajem a Golgotą, upadkiem pierwszych ludzi a zbawczą interwencją Boga. Horyzont odkupienia odsłaniają reminiscencje przeszłych i przyszłych wydarzeń: sen Tamary z wizją ogrodu i bratobójczej zbrodni, następnie odczytywany jako znak

¹² Scena ta nawiązuje do przekazu biblijnego, wedle którego pokonany przez wojska Dawida Absalom podczas ucieczki „utkwiał głową w terebincie i zawisł między niebem a ziemią, a muł, który był pod nim, popędził dalej” (2 Sm, 18,9). Dodajmy, że dąb (terebint) w księgach prorockich pojawia się jako święty znak pełni życia ludu Bożego, który osiągnie chwałę w Mesjaszu i Jego królestwie (zob. Iz 6,13; 61,3; Forstner 2001, s. 161).

Bożej obecności przez wygnańców – Dawida i Betsabę, widok wschodzącej krwawo zorzy nad wzgórzem nazwanym Golgotą – „drogą wygnania” i zarazem „wybawienia” (141), wreszcie prorocтво Michol o przyjsciu Mesjasza zstępującego w dom Dawidowy. W tym kontekście szczególne nacechowanie symboliczne ma scena z przywiązaniem do dębu Absalonem, która staje się prefiguracją męczeństwa Chrystusa¹³:

Raj nam otworzy
Niewinny Baranek Boży,
Podwyższon, jak ja, na drzewie.
Hosanna! (195)

To skojarzenie prowadzi do egzegezy starotestamentalnej dialektyki winy i kary, grzechu i odkupienia przez pryzmat wydarzeń *Ewangelii*. „Powolna jego [Absalona – uzup. A.P.] śmierć na drzewie męki przypomina nawrócenie jednego z ukrzyżowanych na Golgocie obok Chrystusa przestępców” – dopowiadał autor (M.M. 1938, s. 12), większą odpowiedzialnością za dokonane zło obciążając Achitofela, który w dramacie pozostaje poza zasięgiem Bożej interwencji. W historii Dawida i Absalona ojcostwo Boga ujawnia się przede wszystkim w perspektywie miłosierdzia, ale też w sferze poznania i działania. „Nie, ojcze, nie!... Nie przeklinaj... [...] Przebacz, a mnie Bóg przebaczy! ...” (206) – prosi Dawida o łaskę dla wrogów umierający w skrusze syn. Akt ojcowskiego pojednania wieńczy końcowa scena błogosławieństwa Salomona, przywracająca nadzieję dopełnienia obietnicy danej temu, który sam „w ognjach pokuty się dźwignął” (121). Jednostkowe dzieje upadku, cierpienia, ekspiacji i nawrócenia stają się w *Buncie Absalona* uniwersalnym *exemplum* ludzkiego losu, postrzeganego w chrześcijańskiej optyce zbawczego planu.

Inny dziś na Zachodzie dominuje typ katolickiego pisarza. Gdy Chesterton, Mauriac i Papini, dociekając filozoficznych podstaw wiary z całym aparatem nowoczesnej analizy, balansują często na granicach herezji, Miłaszewski trzyma się z daleka od tych niebezpieczeństw i poprzestaje na dogmacie –

komentował jeden z międzywojennych recenzentów dramatu (Syrućek 1938, s. 242). Akcji *Buntu Absalona* zostaje nadany ściśle określony kierunek, w którym nie ma miejsca na wybiórcze, dekonstrukcyjne traktowanie sensu biblijnego przekazu. Autor posługuje się poetyckim skrótem, transpozycją i kondensacją

¹³ Nawiązanie do sceny Ukrzyżowania zostało podkreślone m.in. sparafrazowaniem Chrystusowej prośby „Pragnę. Daj pić” (193) i podaniem Absalonowi wilgotnego mchu na włóczni.

zdarzeń, usamodzielnianiem drobnych epizodów czy wprowadzaniem nowych elementów dla uzasadnienia motywacji działań *dramatis personae*. Bazuje przy tym na fundamencie etyki chrześcijańskiej: problematyki winy i kary, cierpienia, pokuty i przemiany życia skażonego złem, moralnej odpowiedzialności za czyny, Bożego miłosierdzia.

Bibliografia

Brzękowski J. (1926), *U Stanisława Miłaszewskiego*, „Kurier Literacko-Naukowy” nr 3.

Czabanowska-Wróbel A. (2008), „*Nieuchwytny gest myśli to mowa osobna...*”. *O życiu i twórczości Stanisława Miłaszewskiego*, wstęp w: S. Miłaszewski, *Poezje*, Kraków.

Dramat polski 1765-2005. Przedstawienia, druki, archiwalia (2014), oprac. S. Hałabuda, J. Michalik, A. Stafiej, współpraca B. Maresz, A. Przybyszewska, Kraków, Warszawa.

Dudzik W. (2015), *W poszukiwaniu stylu. Teatr Narodowy 1924-1939*, Warszawa.
Forstner D. OSB (2001), *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, przekład i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa.

Gutowski W. (1994), *Literatura wobec sacrum. Wątpliwości i propozycje*, w: tenże, *Wśród szczyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń.

Gutowski W. (2000), *Władca czy Ojciec? Dylematy przedstawiania obrazu Stwórcy w literaturze Młodej Polski*, w: *Obraz Boga Ojca w kulturze*, red. M. Ołdakowska-Kuflowa, U.M. Mazurczak, Lublin.

Hutnikiewicz A. (1976), *Stanisław Miłaszewski*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXI, Wrocław.

Kaczmarek W. (2000), *Zakryte oblicze Ojca. Transformacje biblijnego obrazu Boga w dramacie Młodej Polski*, w: *Obraz Boga Ojca w kulturze*, red. M. Ołdakowska-Kuflowa, U.M. Mazurczak, Lublin.

Kaczmarek W. (2007), *Od kontestacji do relacji. Człowiek wobec Boga w dramacie Młodej Polski*, Lublin.

Lewandowski T. (2005), *Spotkania młodopolskie*, Poznań.

M.M. (1938), *Rozmowa z autorem „Buntu Absalona”*, „Teatr” nr 5.

Miłaszewski S. (1937), *Bunt Absalona. Dramat w 10 odsłonach*, Poznań.

Miłaszewski S. (1939), *Wspominamy*, t. II, Poznań.

Miłaszewski S. (2008), *Poezje*, wstęp, wybór i oprac. A. Czabanowska-Wróbel, Kraków.

Podstawka A. (2018), *Wątek Dawida w dramacie pierwszej połowy XX wieku*, w: *Biblia w dramacie*, red. E. Jakiel, Gdańsk.

Popiel J. (1995), *Dramat a teatr polski dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków.

Rawiński M. (1993), *Dramaturgia polska 1918–1939*, Warszawa.

Rembieniński S. (1929), *Stanisław Miłaszewski*, „Myśl Narodowa” nr 41.

Rzewuska E. (1991), *Misterium i moralitet w dramacie międzywojennym*, w: *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin.

Sławińska I. (1986), *Współczesny dramat biblijny*, w: *Biblia a literatura*, red. S. Sawicki, J. Gotfryd, Lublin.

Strugarek S. (1936), *Przegląd radiowy*, „Kultura” nr 4.

Syruczek W. (1938), *Teatr*, „Tygodnik Ilustrowany” nr 12.

Świerczewski E. (1925), *Przyczyny powodzenia*, „Ilustracja” nr 9.

Streszczenie

Dramat ojcostwa. *Bunt Absalona* Stanisława Miłaszewskiego

Artykuł jest poświęcony mało znanemu dramatowi *Bunt Absalona* Stanisława Miłaszewskiego (1937), który mieści się w kręgu utworów o tematyce inspirowanej biblijnymi Księgami Samuela, skoncentrowanej wokół postaci i dokonań izraelskiego króla Dawida, historii i konsekwencji jego grzechu z Batszebą. Trawestacja biblijnej historii w dramacie nie odtwarza przebiegu zdarzeń w sposób linearny, ale stanowi punkt odniesienia dla egzystencjalnej refleksji związanej z upadkiem i nawróceniem człowieka. Cel artykułu to analiza zasadniczego problemu rozgrywającego się konfliktu dramatycznego, jakim jest zagadnienie ojcostwa osadzone na płaszczyźnie relacji Dawida z synem Absalonem, a zarazem w sferze odniesień człowieka do Boga. Zbuntowany syn w momencie granicznym na nowo doświadcza drogi życia w personalnej więzi z Bogiem Ojcem. Jednostkowe dzieje upadku, cierpienia, pokuty i nawrócenia stają się w *Buncie Absalona* uniwersalnym *exemplum* ludzkiego losu, postrzeganego w chrześcijańskiej optyce zbawczego planu.

Słowa kluczowe: Stanisław Miłaszewski, *Bunt Absalona*, dramat biblijny, dramat I poł. XX w.

Summary

Drama of fatherhood. *Bunt Absalona* by Stanisław Miłaszewski

The article is devoted to the little-known drama *Bunt Absalona* by Stanisław Miłaszewski (1937), which fits into the realm of works inspired by the biblical Books of Samuel that is focused on the figure and achievements of the Israeli king – David and on the history and consequences of his sin with Bathsheba. The travesty of the biblical history in the drama does not recreate the course of events in a linear way but is a reference point for existential reflection related to the fall and conversion of a man. The purpose of the article is to analyze the essential problem of the ongoing dramatic conflict, which is the topic of fatherhood grounded in the relationship between David and his son Absalon, and at the same time in the sphere of man's relationship to God. A rebellious son, at turning point, experiences anew the way of life in a personal relationship with God the Father. The individual history of fall, suffering, penance and conversion becomes in *Bunt Absalona* a universal *exemplum* of human fate, perceived from the Christian view of the salvation plan.

Keywords: Stanisław Miłaszewski, *Bunt Absalona*, biblical drama, drama of the first half of the 20th century