

MARIAN LEWKO SDB

CHRZEŚCIJAŃSKIE KONTEKSTY DRAMATURGII AUGUSTA STRINDBERGA*

Wola jest kręgosłupem duszy i gdy wola
zostaje zraniona, dusza załamuje się.
(A. Strindberg: *Ojciec*)

Kim był August Strindberg? Pytania tego nie powinienem stawiać, zwłaszcza wobec miłośników teatru. Są jednak racje, które tłumaczą taką potrzebę zarysowania w kilku przynajmniej słowach jego sylwetki. Jak się okazuje, mimo światowego rozgłosu twórczości literackiej Strindberga, głównie dramaturgii, ale też w równej mierze prozy, badacze dziś jeszcze odsłaniają coraz to nowe, prekursorskie wartości jego techniki pisarskiej, dokonują przewartościowań jego olbrzymiej spuścizny literackiej i jego świadomości ideowo-artystycznej. Strindberg jest, jak wiadomo, autorem około 60 utworów scenicznych (ważniejsze z nich to: *Ojciec*, *Panna Julia*, *Taniec śmierci*, *Do Damaszku*, *Gra snów*, *Sonata widm*), kilku zbiorów znakomitych nowel¹, kilkunastu powieści, paru tomików poezji i rozległej publicystyki oraz wielu rozpraw związanych z badaniami naukowymi². Do tego dochodzi edycja ogromnego zbioru listów, która przyczyniła się w znacznym stopniu do głębszego poznania jego osobowości artystycznej i odmiennego spojrzenia na liczne jego dzieła.

* Rozszerzony tekst referatu wygłoszonego na sesji naukowej *Wizje człowieka a teatr*, zorganizowanej w ramach I Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Studenckich – Studencka Wiosna Teatralna Lublin 1991. W artykule wykorzystano wcześniej publikowany szkic *Biblijne konteksty dramaturgii A. Strindberga*. ZN KUL 31:1988 nr 4/124.

¹ Wiele z nich przetłumaczono na język polski. Zob. E. S u c h o d o l s k a, Z. Ż y d a - n o w i c z. *Bibliografia polskich przekładów z literatury pięknej krajów skandynawskich do r. 1968 włącznie*. Poznań 1971. Ostatnio ukazał się w Bibliotece Narodowej (II-211, Wrocław 1985) jego *Wybór nowel*, z obszernym wstępem L. Sokoła.

² Zob. H. L e v a n d e r. *Strindberg – liv och verk*. W: *Strindberg. Kulturhuset Stockholm 15 maj – 4 oktober 1981*. Liber Förlag. Borås 1981.

Pisarz urodził się w Sztokholmie w styczniu 1849 roku. Po ukończeniu liceum próbował studiów na uniwersytecie w Uppsali i Sztokholmie (filologia, estetyka, medycyna), ale ich nie ukończył, zarażony bakcylem literatury. Fiaszkiem zakończyła się też dwukrotnie podejmowana próba zostania aktorem (1869, 1872). Ojczyzną jego literackiej sławy stały się Niemcy, gdzie przez dłuższy czas mieszkał; tu m.in. zaprzyjaźnił się z S. Przybyszewskim i, jak się przypuszcza, miał wpływ na sprowokowanie autora *Śniegu* do zajęcia się dramaturgią. Przebywał wiele lat poza krajem, dużo swego życia spędził we Francji, Danii, Austrii, Szwajcarii, Belgii. Dopiero przez ostatnie 12 lat na stałe związał się z ojczyzną i tu założył – od dawna wymarzony – własny teatr autorski (Intima Teatern). Mimo pozyskanego rozgłosu, do końca w Szwecji miał wielu przeciwników, którzy w jego twórczości widzieli nadmierny radykalizm, przekraczający normy moralne mieszczańsko-filisterskiej etyki salonów. Umarł w maju 1912 roku, w rodzinnym Sztokholmie, odprowadzany na cmentarz w kolosalnym pochodzie, reprezentującym cały naród, od najwyższych władz rządowych po prostych robotników i uliczną gawieź. Jego śmierć uświadomiła Szwecji wielkość jego osoby.

W świadomości polskiego odbiorcy Strindberg do niedawna jeszcze funkcjonował jako dramaturg mizogin, wróg kobiet, raczej naturalista niż autor sztuk o znaczeniu przełomowym dla współczesnej dramaturgii światowej i poszukiwań nowej formy teatru, teatru wolności, łamiącego bariery wszelkiej konwencji, a zarazem głęboko i na stałe zrośnięty z egzystencjalną problematyką kondycji człowieka. „Strindberg był i nadal jest wyzwaniem, bodźcem dla artystów teatru zarówno poza sceną, jak i na scenie – powiedział przewodniczący komitetu fundacji Nobla, Lars Gyllenstern, otwierając w Sztokholmie w maju 1988 r. obrady światowego gremium badaczy i ludzi teatru zajmujących się twórczością genialnego Skandynawa. – Błędem byłoby brać całego Strindberga poważnie, konieczny jest dystans, odrzucenie rzeczy powierzchownych i fałszywych, a rozpoznanie wartości dalej inspirujących. Przemawia do nas dziś nie Strindberg poeta, naukowiec, mistyk, nietzscheanista, ale jego zaangażowanie w różnego rodzaju protesty, jako środek zmierzający do uzyskania wolności, poszukiwań nowych owocnych doświadczeń, rozkwitających nową formą twórczości. Pociąga jego język, dialog, śmiałość obserwacji, nieustanne i spontaniczne zmiany maski, otwierające bramy nieoczekiwanym przygodom”³.

Jawi się w tym miejscu uzasadnienie, dlaczego właśnie Strindberg stał się przedmiotem naszej refleksji, wybrany spośród wielu równie ważnych autorów. Jest on bowiem nadal, jak już powiedziano, pisarzem przyciągającym uwagę

³ L. G y l l e n s t e r n. *Opening address. Strindberg – O'Neill – The modern theatre.* Nobel Symposium nr 72. Stockholm 24-27 May 1988. Ulotka. Tłum. moje – M. L.

ludzi teatru, niewątpliwie inspirującym⁴, otwierającym nieoczekiwane nowe widoki interpretacji i poznania jego dzieł, w tym wypadku głębokiego zakorzenienia w chrześcijaństwie. Okazuje się, że czytając dramaty Strindberga – dzięki udostępnionym ostatnio polskim przekładom jego sztuk – możemy w nich odnaleźć głębokie pokłady chrześcijańskiej świadomości jego bohaterów, silne związki z *Biblią*, niekwestionowane przejawy religijności wyniesione z bycia chrześcijaninem i konsekwencji stąd płynących.

Już w momencie, kiedy Strindberga pokazano w Polsce po raz pierwszy na scenie, tj. w lecie 1904 r., gdy publiczność warszawska mogła zapoznać się z *Ojcem*, wystawionym przez rosyjską trupę teatralną Dalskiego, w notatce prasowej znalazła się informacja o podziale jego dramaturgii na cztery kierunki, cztery etapy jego twórczej drogi: okres demokratyczny, okres odchyleń artystycznych, nietzscheanizm i powrót do chrześcijaństwa⁵. Dramaturgia ta odzwierciedla istotnie dojrzewanie ideowe pisarza, bunt i pragnienie dominacji godne romantyków, wreszcie powrót do wiary dzieciństwa i intensywne zanurzenie się w problematyce religijnej, choć ta istnieje w całej twórczości autora, bardziej lub mniej uwypuklana.

To, co krytyk nazwał „powrotem do chrześcijaństwa”, wiąże się z tzw. okresem inferna i dziełami, jakie potem powstały. Są to lata 1894-1896. Strindberg poddał się wówczas kuracji szpitalnej w Paryżu, a w rzeczywistości przygotował sobie azyl, celem poznania najnowszych, bulwersujących środowiska artystyczne lektur oraz nawiązania nowych znajomości. Dotychczasowe opinie o jego chorobie psychicznej (leczył się w zasadzie na łuszczycę rąk), rozpowszechnione głównie na podstawie jego na wpół autobiograficznej książki pt. *Inferno*, gdzie opisuje swoje kryzysy nerwowe, nie znajdują potwierdzenia we współczesnej wiedzy medycznej. Strindberg bowiem dalej intensywnie pracuje. Interesuje go symbolizm w malarstwie (nawiązuje przyjaźń z Gauguinem), teozofia, psychologia okultyzmu, sztuka Wschodu, buddyzm, a więc to, co jest modnym tematem salonów; lektura Balzaca (*Serafita*) wiedzie go do spotkania ze Swedenborgiem. Doznawszy ciepła opieki katolickich siostr zakonnych w szpitalu, zastanawia się nad konwersją na katolicyzm, a nawet zostania zakonnikiem, ale po złożeniu wizyty w jednym z belgijskich klasztorów (Maredsou k. Namur, sierpień 1898), przeraża się ostrością reguły, a w konsekwencji dochodzi do wniosku, że nie jest w stanie zrozumieć do końca katolików i zostaje przy

⁴ „Ludzie teatru, szukając materiałów dla pracy artystycznej, ze zdumieniem odkrywają Strindberga” – napisał W. Natanson w programie do polskiej prapremiery *Sonaty widm* („Teatr Polski” nr 12. Warszawa 1965), która stała się znaczącym wydarzeniem w dziejach całej powojennej działalności teatru. Powyższe zdanie nie zdezaktualizowało się do dziś.

⁵ „Kurier Poranny” 1904 nr 217.

swoim protestantyzmie. Okres inferna jest więc świadomym zerwaniem z dotychczasową twórczością, opartą głównie na bazie estetyki naturalizmu, świadomie postawionym sobie zadaniem przyjrzenia się bliżej nowszym trendom w życiu kulturalnym Europy, którego centrum był Paryż, a jego doznania opisane w *Inferno* należałoby traktować nie jako zaburzenia umysłowe, ale kryzys literacki (nic nie publikuje przez dwa lata) i duchowy⁶. Oba na swój sposób pozytywnie rozwiązał. W roku 1897 powstaje *Inferno* i *Legendy* – dalszy ciąg opowieści o przeżytych zmaganiach wewnętrznych i wkroczeniu na drogę mistycyzmu, zobrazowany walką Jakuba z aniołem. W lutym 1898 roku powraca do dramaturgii – tworzy *Do Damaszku* i *Adwent*. W 1899 roku powstają *Zbrodnie i zbrodnie*, w 1900 *Wielkanoc*, w 1901 *Gra snów*. Objawia się nowa jakość dramaturgii, we wszystkich tekstach naznaczona znamionami religijnego myślenia o kulturze i świecie. Po napisaniu *Do Damaszku*, świadomy dokonanych przeobrażeń (nb. jest to pierwsza w pełni ekspresjonistyczna sztuka, oparta na zasadzie tzw. dramatu stacji), pisze w liście do swego przyjaciela Axera Herlinga: „Wydaje mi się, że odzyskałem dar pisania dla teatru i ostatnio ukończyłem istotną sztukę. Odczuwam wdzięczność, że było mi dane to zrobić [...]. Mój uprzedni fatalizm zamienił się w providencjalizm i w pełni pojmuję, że nie posiadam niczego i niczego nie mogę sam przez się”⁷. Nie chodzi tu jednak o katolicką naukę o Opatrzności, a raczej o determinizm religijny, wynikający z protestanckiej nauki o predestynacji. We wspomnianych wyżej dramatach poeta rozwija kluczowe dla tego okresu jego dramaturgii zagadnienie winy i kary, pokuty i cierpienia, śledząc boską obecność w indywidualnej psychy bohatera. I tak np. w *Wielkanocy*, nazwanej przez Strindberga dramatem pasywnym, powierza niewinnej Eleonorze misję odpokutowania grzechów swoich poprzedników. Soteriologiczny sens cierpienia najszerszej rozwinie w *Zbrodnie i zbrodnie* (o tym dramacie więcej na końcu naszego studium), orzekając, że zło życia należy odpokutować przyjmując dane człowiekowi cierpienie, że jedyną nadzieją zbawienia jest krzyż, stały znak obecności w życiu człowieka, a poddanie się losowi w cierpieniu otwiera drogę do doskonalszej samorealizacji i zbawienia.

⁶ Zdają się to potwierdzać słowa Myśliwego w *Wielkim gościńcu*:

Gdy kiedyś moja myśl zbrudzona
uświadomiła mi zamknięcie
w domu wariatów, we więzieniu,
w tym sanatorium,
chciałem postradać moje zmysły, żeby
nikt nie domyślił się, co myślę.

(A. S t r i n d b e r g. *Wielki gościńiec*. W: *Dramaty królewskie. Dramaty liryczne*. Tłum. Z. Łanowski. Poznań 1988 s. 404). Wszystkie dalsze cytaty wyjęte ze sztuk Strindberga podane będą wg odnotowanych w przypisach edycji.

⁷ L. S o k ó ł. *August Strindberg*. Warszawa 1981 s. 70-71.

Tę samą problematykę mistycznej wartości cierpienia przenosi na cykl dramatów historycznych (tzw. dramatów królewskich). W 1899 roku powstają kolejno: *Saga rodu Folkungów*, *Gustaw Vasa*, *Eryk XIV*, *Gustaw Adolf*. Tragiczna struktura bytu ludzkiego, rozmaicie wyrażająca się w rozmaitych okresach dziejowych i w poszczególnych jednostkach, jest dla niego wołaniem ludzkości o odkupienie, a historia jest nie kończącą się drogą krzyżową ludzkości, determinowana wolą Boga. Właśnie dlatego zdarzenia dramatyczne, splątanie dziejów w *Eryku XIV* rozpoczyna symboliką rekwizytów młota i gwoździ, przywołujących mękę Chrystusa⁸. Kiedy w zakończeniu *Karola XII* (1901) pada pytanie: skąd przyszła śmiertelna kula, która dosięgła monarchę, Swedenborg, wskazując na niebo, mówi: „Stamtąd z góry [...]. A jeśli nie przyszła ona stamtąd, powinna była przyjść stamtąd”. I to jest właśnie cała filozofia historii Strindberga – zauważa M. Lamm, wybitny znawca jego dramaturgii⁹.

Boga przeżywa pisarz nie personalistycznie, ale jako doświadczonego cierpieniem Mocarza, wobec którego człowiek jest dłużnikiem grzechu. Zapłatą za grzech jest śmierć – powiada w *Eryku XIV* rycerz Mons słowami Rz 6, 23. Z woli Boga cierpienie człowieka i świata jest konieczne na drodze oczyszczającej z winy. Z drugiej zaś strony każde cierpienie jest karą boską, przy założeniu z góry albo winy własnej, albo swych poprzedników. Pisząc swój cykl dramatów z dziejów Szwecji, obok drażenia psychiki bohaterów – ich twórca próbuje pokazać, jak w historii narodu przejawiają się tajemnice woli Bożej, jakie cele stawia przed narodem Bóg. Uważa, że wypadki historyczne nie wynikają z żadnych niezmiennych praw, ale zależą – jak już wspomniano – od arbitralnej woli Stwórcy. Pogląd swój rozwija w obszernym eseju pt. *Mistyka historii świata* (1903), posługując się charakterystyczną metaforą: „Wszystko to przypomina ogromną partię szachów, którą rozgrywa jeden tylko gracz, wykonujący posunięcia zarówno czarnymi, jak i białymi figurami”¹⁰. Kryje się za tym wspomniana już wykładnia protestanckiej nauki o predestynacji. Taką wizją nasz autor obejmuje zresztą całe dzieje ludzkości. Scenicznym obrazem jego historiozofii świata jest trylogia dramatyczna – komentarz do cytowanego wyżej eseju – trzy szkice dramatyczne zatytułowane: *Przez pustynię do ziemi obiecanej*, *Hellada*, *Baranek i bestia*, poświęcone kolejno postaciom Mojżesza, Sokratesa i Chrystusa, epizodom z trzech wielkich kultur: żydowskiej, greckiej i chrześcijańskiej, składających się na współczesną kulturę Europy. Łączy je

⁸ Zob. M. L e w k o. *O semantyce i funkcji rekwizytów w dramatach Augusta Strindberga*. „Akcent” 1(43):1991 s. 171 n.

⁹ Zob. *August Strindberg*. Cz. 2: Kungadramerna. Bokförlaget Aldus (Bonniens). Sztokholm 1968 s. 277.

¹⁰ S o k ó ł, jw. s. 117.

myśl, że u prazródła wszystkich dziejów stoi jeden i ten sam Bóg, choć różnie odczuwany, kierując zarówno powołaniem jednostki, jak i całych narodów.

W ostatnim swoim dramacie pt. *Wielki gościniec* (1909), (w przenośni droga ku wrotom śmierci, w odniesieniu do realiów: nawiązanie do ulicy prowadzącej do bramy cmentarza w Sztokholmie), pisarz próbuje dokonać syntezy swego życia. Myśliwy – literacki *porte parole* autora – rozpoczyna sztukę słowami wielkiego monologu lirycznego:

Dokąd przybyłem, gdzie zaszedłem?
 Ta droga w górę wiedzie, tamta w dół!
 W dół można zawsze, jak do góry chcę.
 [...] chwilę pragnąłbym odpocząć
 i wytchnąć.
 Pomyśleć, skupić się,
 odnaleźć siebie [...]
 Ja, zwany panem wszelkiego stworzenia –
 przezwisko dane mi bez mojej winy,
 klonię się, wstydzę, bom jest najmniejszy
 w obliczu tronu Twojej wszechpotęgi!

Zapytany przez pustelnika, co jest powodem jego ucieczki od ludzi, po co wspina się w góry szukając odosobnienia, odpowie:

O duszę idzie tutaj, nie o skórę...
 [...] Proch będzie prochem, duch przypadnie Bogu.

Teraz pozwala swemu bohaterowi jeszcze raz uczynić wędrówkę w czasie poprzez środowisko ludzkie, aby stwierdzić, że mimo noszonej w sobie goryczy ziemia jest zadziwiająco piękna, a miłość do kobiety i radość posiadania dziecka mogą uczynić człowieka szczęśliwym. Cóż, kiedy musi przejść przez miasto głupców, kłamców, morderców, sztychających z religii... Pragnie oderwać się od przyłgniętego doń obrazu ziemi i woła do Kusiciela: „Odejdź już, zostało mi niedużo życia i chcę być sam, by podsumować me rachunki...” Ale wie, że szatan jest przy człowieku do końca. Świadomy brudów, o które się otarł, oszukany, sam na sam ze swoim złem, stęskniony za krystalicznie czystym życiem, podąża w górę Alp do kryjówki dziwnego pustelnika mówiąc:

[...] gdzie zostanę
 i czekać będę wyzwolenia!
 Udzieli mi on chyba dołu
 tam pod tą zimną, białą kołdrą,
 i skreśli później w białym śniegu
 pospieszny napis: Tu spoczywa
 Ismael, Hagar syn, co kiedyś

nazwał się Izrael, gdyż walczył
z Bogiem i walki nie zaniechał,
póki go Jego nie przemogła
wszechmoc dobroci. O Przedwieczny!
Ja nie wypuszczę Twej dłoni,
Twej twardej dłoni,
póki mnie nie pobłogosławisz.
Błogosław mnie. Błogosław ludzkość,
co cierpi, cierpi przez Twój dar,
ten dar żywota.
Mnie najpierw, bom najwięcej cierpiał –
największy cierpiał ból, żem nie mógł
być takim, jakim chciałem być.

Uważna lektura tego poetyckiego nekrologu nasuwa dwojakość refleksji. Oczami ciała, w kategoriach zmysłowych, darwinowskiego biologizmu¹¹, nasz bohater widzi swoją przeszłość jako nieustanną walkę o przetrwanie, utrzymanie się na powierzchni, jako pasmo porażek i zwycięstw, codziennych kruchych radości i bolesnych doświadczeń. To analogia do biblijnego Izmaela, który „będzie walczył, przeciwko wszystkim i wszyscy – przeciwko niemu; będzie utrapieniem swych pobratymców (Rdz 16, 12)”¹². Tak pisarz szacuje zewnętrzny, czysto ludzki wymiar swego życia, swoje czyny, własną twórczość. Skądinąd wiadomo, że matka poety przed ślubem była prostą posługaczką w gospodzie. Nawiązując do tego faktu Strindberg nadał jednej ze swych powieści, noszącej znamiona literackiej biografii, symptomatyczny tytuł: *Syn służącej*. To dodatkowa przesłanka, aby utożsamiać siebie z synem Hagar, niewolnicy Abrahama i Sary.

¹¹ Strindberg był zainteresowany pracami Darwina. Daje tego dowód w *Wielkim gościńcu*. Oto fragment rozmowy Wędrowca z Kataryniarzem chodzącym z małpką:

Wędrowiec

Czy to prawda, że wy tutaj, w tym mieście, pochodzicie od małpy? [...] Doprawdy wierzysz, że ten ssak w czerwonym fraczku, który strzela z pistoletu, jest ojcem rodzaju ludzkiego?

Kataryniarz

Jeśli pan jest wolnomyślicielem, niech się pan strzeże... My tu, w tym mieście, jesteśmy ortodoksyjni. Jesteśmy obrońcami wiary.

Wędrowiec

Jakiej wiary?

Kataryniarz

Jedynej prawdziwej, teorii ewolucji.

¹² Cytowane teksty biblijne podaję za: *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu* (Biblia Tysiąclecia). Wyd. trzecie, poprawione. Poznań 1980. Tłumacz dramatów używa głównie przekładu Wujka.

Oczami duszy, w kategoriach wiary, rozumianej za Kierkegaardem jako sposób egzystencji, życie swoje dramaturg pojmuje jako jednostkowe, predestynowane niezbadaną wolą Boga posłannictwo w cierpieniu do bezkompromisowej walki ze złymi mocami i z samym Bogiem o prawo do zbawienia (wyzwolenia) dla siebie i całej ludzkości. Stąd analogia do Izraela („odtąd nie będziesz się zwał Jakub, lecz Izrael, bo walczyłeś z Bogiem i ludźmi i zwyciężyłeś”, Rdz 32, 29). Patrząc od tej strony, w wymiarze religijnym, twórca skazany jest na walkę w męce o podnoszenie stanu moralnego społeczeństwa i prawo człowieka do wartości transcendentnych. Cierpienie zaś jest darem niosącym odkupienie.

Tak więc w pięknych lirycznych strofach mamy wyrażoną głęboką medytację nad dualizmem ludzkiego bytu, w której jest miejsce na wiarę w osobowego Boga i nieśmiertelność duszy. Widać wierność wypracowanym zasadom myślenia wyniesionym z okresu „infernna”, z rozmyślań nad katolicyzmem.

Strindberg zmarł przyciskając do piersi *Biblię*, z którą go pochowano. Po śmierci, zgodnie z wolą ojca, córka Greta włożyła do trumny krucyfiks zdjęty z biurka, przy którym poeta tworzył. Jego ostatnią prośbą było, by urządzić mu skromny pogrzeb, bez żadnych mów, ściśle według przepisanej rytuału, życzył sobie, by nie umieszczano na krzyżu nagrobnym żadnych napisów prócz nazwiska, daty urodzenia i śmierci i łacińskich słów: „O crux! Ave spes unica!” Te właśnie słowa uczynił wcześniej motywem wiodącym swego dramatu *Zbrodnie i zbrodnie*, będącym wykładnią własnych przekonań religijnych, misterium winy, cierpienia i łaski.

Mimo uznania, jakie pisarz zdobył, był on wielkim przegranym w życiu (trzy nieudane małżeństwa, ciągle kłopoty finansowe), surowo też osądził siebie jako człowieka, który nie potrafił znaleźć dostatecznej siły, aby pokonać „złe moce”, jakie stanęły na jego drodze. Nigdy jednak nie stracił ufności w łaskawość Boga. Te dwa elementy: wiara i łaska, są zresztą podstawą religijności wyznawców protestantyzmu. Właśnie oni mieli zasadniczy wpływ na jego formację religijną.

Zwraca uwagę charakter metaforyki, jaką Strindberg użył do określenia siebie jako człowieka i pisarza. Sięgnął po analogię biblijną. *Biblia* wraz z Tradycją jest podstawą wiary chrześcijańskiej, z niej płyną wszystkie podstawowe prawdy, którymi chrześcijanie kierują się w swoim życiu: nauka o grzechu i zbawieniu, o synostwie Bożym człowieka, o odpowiedzialności moralnej za czyny, o potrzebie pokuty i przemiany życia skażonego złem, o roli wiary, potrzebie nadziei i życia w miłości. Dodajmy od razu, że protestantyzm, z którym związane było życie Strindberga, odrzuca autorytet tradycji, opierając wiarę wyłącznie na *Biblii* i dwóch sakramentach: chrzcie i Eucharystii.

Biblię Strindberg znał od dziecka. Zainteresowanie *Pismem św.* zaszczepliła w nim matka, a po jej śmierci macocha, obie bardzo religijne, gorliwe uczes-

tniczki ruchu pietystycznego, kładącego nacisk na pogłębienie wewnętrznego przeżywania religii, na czystość życia¹³. Lektura *Biblii* należała do podstawowych obowiązków ruchu, młody August uczestniczył w tej ceremonii codziennie przy wieczornych modłach rodziny. Prowadzone w domu rozmowy na temat religii i moralności skłoniły go nawet do rozmyślań o studiach teologicznych i posadzie pastora¹⁴. Mentalność purytańska cechowała go w istocie zawsze, choć nie wytrwał zbyt długo w pietyzmie. Chwilowo uległ wpływowi unitarianizmu Teodora Parkera, duchownego amerykańskiego, opierającego swoją naukę na intuicji Boga, prawa naturalnego i nieśmiertelności duszy, w odróżnieniu od purystów głoszącego humanizację religii i tolerancję, prymat etyki nad dogmatami. Na uniwersytecie w Uppsali zetknął się z etyką Kierkegaarda i oddziaływaniem zwolenników praktycznego materializmu. Te skrajne doświadczenia doprowadziły go w końcu do określenia siebie jako ateisty, ale nie zarzucił wskutek tego wiary w jednorodny, uduchowiony świat¹⁵. Przeszedł głęboki kryzys wiary, ale przełamał go, kierując się w stronę mistyki, wizyjności, pism Swedenborga, katolicyzmu. *Biblia* i *O naśladowaniu Chrystusa* św. Tomasza à Kempis stały się jego najulubieńszą lekturą¹⁶. Toteż i w dramatach pojawia się u niego wiele miejsc, w których wyraźnie odwołuje się do sytuacji biblijnych i odniesień do prawd religijnych, często nawiązywał do Ksiąg świętych, niekiedy wprowadzał w strukturę sztuki dosłowne przytoczenia. I tak np. w *Do Damaszku* I Pani mówi do Nieznajomego:

Pani

Wiesz... mój mąż i ja rzucaliśmy na ciebie przekleństwo z Księgi Powtórzonego Prawa... za to, żeś mu zламаł życie...

Nieznajomy

Cóż to za przekleństwo?

Pani

Z Pięcioksięgu Mojżesza, kapłani czytają je chórem, gdy zaczyna się post¹⁷.

¹³ Por. L. Sokół. *Wstęp*. W: A. Strindberg. *Wybór dramatów*. Tłum. Z. Łanowski. Wrocław 1971 s. XII n.

¹⁴ Wyniesione z młodości doświadczenia religijne mają m.in. odbicie w *Ojcu*. Rotmistrz mówi o córce: „Ten dom jest pełen kobiet i wszystkie chcą wychowywać moje dziecko. Teściowa chce z niej zrobić spirytystkę. Laura artystkę, guwernantka metodystkę. Stara Margret pragnie, by mała została baptystką, a służąca, by wstąpiła do Armii Zbawienia”. (Strindberg. *Wybór dramatów* s. 8-9).

¹⁵ Zob. O. Lagercrantz. *August Strindberg*. Warszawa 1988 s. 222.

¹⁶ Sokół. *Wstęp*. W: Strindberg. *Wybór dramatów* s. XXXV.

¹⁷ Strindberg. *Do Damaszku I*. W: *Dramaty królewskie*.

Całe passusy owych przekleństw wypowiada Spowiednik odmawiając brewiarz:

... Lecz jeśli posłuszny nie będziesz głosu Pana, Boga twego, abyś strzegł i czynił wszystkim przykazania jego i ustawy jego, które ja przykazuję tobie dziś, tedy przyjdą na cię wszystkie te przekleństwa i ogarną cię.
Przeklętym będziesz w mieście, przeklętym i na polu.
Przeklęty kosz twój i dzieża twoja.
Przeklętym będziesz wchodząc, przeklętym i wychodząc [...].
I pośle Pan na cię przekleństwo, trwogę i zgubę we wszystkim, do czego ściągniesz rękę swoją, i co czynić będziesz; aż cię wygładzi, i aż zaginiesz nagle dla złości i spraw twoich, któremiś mię odstąpił...

W *Zabawie z ogniem* Ojciec prowadzi utarczkę słowną z rodziną posługując się cytatami z *Księgi Przysłów*. Woła do Syna:

Ojciec

Kto spłodził głupiego, na smutek swój spłodził go, ani się rozweseli ojciec niemądrego...

(do Synowej)

Mądra niewiasta buduje dom swój; ale go głupia rękami swemi rozwała!

Syn (do Kuzynki)

Znasz tę przypowieść: „Niewiasta piękna a głupia jest jako kolce złote w pysku świni”¹⁸

Wielu jest powołanych, ale mało wybranych – powiada Oficer w *Grze snów* słowami Mt 22, 14, wskazując na nędzne uposażenie emerytur zawiedzionych w pracy urzędników. O Boże, odsuń ode mnie ten kielich – wzdycha król w *Karolu XII*, w krytycznej chwili osamotnienia i choroby. Judyto! Pomścij mnie! – krzyczy Kapitan w *Tańcu śmierci* przyzywając córkę w kłótni z żoną, czyniąc równocześnie aluzję do historii mężnej niewiasty judzkiej.

Wskazane przykłady w różny sposób służą potrzebom dramatu, zawsze jednak w jakiejś skali przywołują ponadludzki wymiar rzeczywistości, wchodzący w relacje z doczesną egzystencją.

W eseju *Religia i teologia* Strindberg napisał: „Kiedy na drodze życia zapomniałem całą teologię, ostatecznie znalazłem religię raz jeszcze, ale sam, w *Biblii*, bez wyjaśnień, i cała doktryna zbawienia z jej niezrozumiałym podręcznikiem reguł upadła przed jednym zdaniem wypowiedzianym na krzyżu do łotra, któremu nie dane było żyć zgodnie z tymi regułami. To jedno zdanie, o którym mowa, są to słowa Jezusa: «Zaprawdę powiadam ci, dziś ze mną bę-

¹⁸ T e n ż e. *Zabawa z ogniem*. W: *Wybór dramatów* s. 290-291.

dziesz w raju»¹⁹. Przeżywszy wiele opowiada się w końcu za wiarą swego dzieciństwa. Zetknięcie się z dziełami Swedenborga sprawiło, że „zaczął uważać podobieństwo, analogię za środek do penetracji pokładu pozorów spowijających rzeczywistość realną, do ujawnienia uniwersalnych zasad określających życie człowieka”²⁰, a ciągłe obcowanie z księgami *Pisma świętego* dało bogaty pokarm dla jego wyobraźni literackiej. Skłoniło nawet pisarza do zajęcia się onomastyką biblijną, aby poznać bliżej sens przypisanego imionom znaczenia i powiązań stąd płynących między osobą ludzką a planami Boga wobec niej²¹.

„Naprawdę w ważnych momentach muszę odwoływać się do *Biblii*” – wyznaje bohater powieści Strindberga pt. *Samotnik* (1903), opowiadając językiem literatury duchowe stany autora książki. *Biblia* jest dla niego raz przyjazną towarzyszką życia, raz groźną, złowrogą jędzą, karcącą ciemne strony postępowania. Raz raduje i podnosi na duchu, raz zasmuca, a nawet wywołuje przerażenie, uprzytomniając ohydę zła i jego konsekwencje. Takie podstawowe metafory oparte na lekturze *Biblii*, jak: upadek, przymierze, wcielenie, usprawiedliwienie czy przypowieści Jezusa, zapuściły głęboko korzenie w wyobraźni Strindberga, ten mistrz pióra niemal przez całe życie odczuwał wielką potrzebę znajdowania analogii i podobieństw do treści Ksiąg świętych zarówno w twórczości literackiej, jak i w międzyosobowych interakcjach. Kartkując jego dzieła zauważamy, że świat wyobraźni biblijnej Strindberga jest niezwykle bogaty. Prawie w każdej z jego sztuk (tak samo w liryce i prozie) da się wykryć odniesienie do sytuacji i postaci biblijnych, w różny sposób zaistniałe w strukturze tekstu, centralnie obecne w myśleniu metaforycznym i mitycznym artysty, w szukaniu analogii i podobieństw, ewokowaniu przestrzeni biblijnych, w animacji, personifikacji, w emfatyzowaniu, uczuciowym utożsamianiu się.

Oto niektóre z dalszych przykładów:

Kiedy w *Pannie Julii* lokaj Jan odmawia pocałowania ręki hrabianki, ona wybuchła: „Don Juan? Czy cnotliwy Józef? Daję słowo, zdaje mi się, że bardziej Józef”²². Optując za biblijną aluzją sama staje się w tym momencie Puffyfarową. Jawi się w ten sposób nowa jakość postaci. Są one z jednej strony konkretne i naturalistyczne, z drugiej są zuniwersalizowanymi mitycznymi figurami. Gdy Jan chce opisać swoje uczucia biednego folwarcznego chłopca do małej hrabianki i dzielącą ich barierę społeczną, sięga po metaforę utraconego raju: „[...] z okien widać było mur hrabskiego parku, a nad nim wierzchołki

¹⁹ Tłum. moje – M. L. Tekst pochodzi ze zbioru *Religiös renässans eller Religion mot teologi (Renesans religijny albo Religia kontra teologia)*. Sztokholm 1910.

²⁰ S o k ó ł. *Wstęp*. W: S t r i n d b e r g. *Wybór nowel* s. XXIX.

²¹ A. S t r i n d b e r g. *Bibliska egennamn... (Biblijne imiona własne...)*. Sztokholm 1910.

²² T e n ż e. *Panna Julia*. W: *Wybór dramatów*.

jabłoni. To był rajski ogród. I stało tam wiele aniołów mścicieli z płonącymi mieczami, którzy go strzegli”. Zastosowany zabieg wzmacnia dramatyzm opisywanych zdarzeń, tym bardziej gdy uświadomimy sobie, że raj w potocznym znaczeniu symbolizuje świat harmonii między Bogiem a człowiekiem, gdzie nie ma miejsca dla niesprawiedliwych różnic. Tym dobitniej uwidacznia się – za sprawą ewokowanej wizji Edenu – przepastna rozbieżność między światem, jaki mógł być, a jaki jest.

W finale sztuki Jan mówi do upadłej hrabianki: „Pani nie należy już do lepszych, bo pani należy do – ostatnich!” – „To prawda... należę do najostatniejszych – mówi Julia – jestem ostatnia z ostatnich!” Nawiązując do słów Chrystusa: „A wielu pierwszych będzie ostatnimi, a ostatnich pierwszymi” (Mt 19, 30) poeta powoduje, że i tu dialog zyskuje podwójny wymiar. W rozumieniu dosłownym jest przypomnieniem, że popełniony grzech pozbawił Julię honoru i sprowadził na dno, a także, że jej śmierć jako jedynaczki („ostatnia”) przyczyni się do zaniku imienia hrabiowskiego rodu („na trumnie strzaskają tarczę herbową – na znak, że ród hrabiowski wymarł”). W sensie przenośnym i duchowym cierpienia Julii, świadomość winy, nabierają mocy odkupienia. Poprzez stanie się „ostatnią z wszystkich i sługą wszystkich” (Mk 9, 35) może liczyć na obietnicę wyniesienia w chwale. Kiedy Jan odmawia Krystynie pójścia na nabożeństwo: „Nie, nie pójde dziś do kościoła. Idź i sama wypowiadaj się ze swoich kantów!” – ona mówi: „Zrobię to i wrócę do domu z rozgrzeszeniem, tak że starczy i dla Jana! Zbawiciel cierpiał i umarł na krzyżu za grzechy nas wszystkich i gdy zbliżamy się do Niego z wiarą i skruchą, bierze na siebie wszystkie winy”. Zapytana, czy w to wierzy, przytakuje i stawia na zachowaną wiarę dzieciństwa, przywołując słowa Rz 5, 20: „I tam gdzie wiele grzechu, tam także i łaski obfitość”. Ale nie można mieć wiary bez „specjalnej łaski boskiej i nie wszystkim jest to dane...”

Jawią się w tym momencie wyraźne kontury nauki o usprawiedliwieniu i charakterystyczne dla ewangelików wyakcentowanie roli wiary w życiu chrześcijanina, fundamentalny rys luteranizmu.

Spostrzeżenia powyższe każą inaczej niż dotąd rozumieć sztukę. Po upojnej nocy grzechu nadszedł świąteczny ranek – czas pójścia do kościoła. Jan pyta: „Jaka to dziś ewangelia?” Otrzymuje odpowiedź, że „coś o zabiciu św. Jana Chrzciciela”. Gdy uprzytomnimy sobie ten tekst (Mt 14, 1-12), w tym momencie na nocne tańce Julii zacznie nakładać się obraz płaszącej beztrusko Salome, a podsunęty hrabiance pomysł podejrzenia gardła kojarzyć się będzie ze ściętą głową proroka. Tyle tylko, że okrutny wyrok śmierci wydaje tutaj nie Herod Antypas, ale pozbawiony barier moralnych lokaj. Jak przez grzech Herodiady ginie sprawiedliwy mąż Boży, tak grzech Julii uśmierca jej własną sprawiedliwość. Lecz Julia cierpi przeżywszy upadek, stąd otwiera się przed nią droga

usprawiedliwienia. Cała zaś sceniczna opowieść staje się ilustracją nie dokończonych słów Krystyny: [...] „jak grzech zaznaczył swe królowanie śmiercią, tak łaska przejawiała swoje królowanie przez sprawiedliwość wiodącą do życia wiecznego przez Jezusa Chrystusa” (Rz 5, 21). Na naturalistyczny obraz wydarzeń nakłada autor głęboki podtekst duchowy. Pozostaje jednak otwarte pytanie, jaki jest naprawdę stosunek samego pisarza do podniesionej kwestii religijnej.

Podobnie jest w *Ojcu*. O co właściwie walczy Rotmistrz chcąc zabrać Bertę pod swoją opiekę? O jaką edukację dziecka idzie? Czy dramat dotyczy wyłącznie kwestii ojcostwa, wyeksponowania walki płci? Wprawdzie od razu dialog w sztuce ześrodkowuje się na romansie młodego żołnierza ze służącą i dyskusja obraca się wokół niepewności ojcostwa jej dziecka, ale pastor ucina tę wymianę zdań, proponując powrót do przerwanej wcześniej rozmowy. Ta zaś dotyczyła religijnego wychowania córki pana domu²³. Za takim obstaje cała rodzina, prócz samego Rotmistrza, zdeklarowanego niedowiarka. Kiedy pastor, chcąc skarcić winnych, pyta go: „...czy istotnie sądzisz, że słowo boże podziela na kawalerzystę?”, odpowiada: „No cóż, drogi szwagrze, mnie ono zbytnio nie wzrusza, wiesz dobrze...”, a później wyjawi wprost: „Nie wierzę w życie przyszłe i dziecko było dla mnie przedłużeniem mego własnego życia. Tak wygląda moja teoria nieśmiertelności”. Domaga się pełnego wpływu na córkę, ponieważ prawo stoi po jego stronie. „Według obowiązującego prawa dzieci mają być wychowywane w religii ojca” – informuje Laurę, kiedy ta dowiaduje się, że Berta ma zamieszkać w mieście u audytora Sävberga, znanego ateusza, i nie chce przyjąć do wiadomości propozycji żony, że przecież mogliby działać wspólnie.

Tak więc spór nie tyle dotyczy wyboru zawodu: czy Berta ma zostać malarzką, czy nauczycielką, ale głównym jego powodem jest sama koncepcja wychowania dziewczyny – laicka czy religijna. Aby obejść ustawę, Laura wykorzystuje zasłyszaną na początku rozmowę o Nöjdie i Emmie, przenosząc problem na własne małżeństwo. Podważając ojcostwo, podważa tym samym prawo męża do córki. Ale ten argument musi zburzyć porządek dotychczasowego życia, pociągając jednocześnie za sobą oskarżenie jej o zdradę małżeńską. Woli więc pozostać przy pomówieniu męża o obłąd, gdy ten rzeczywiście coraz bardziej pograża się w rozbudzonej wątpliwości co do ojcostwa Berty. Zrozpaczony Rotmistrz spostrzegłszy, że i córkę dotknęło ziarno niepewności, załamuje się psychicznie i sięga po rewolwer z myślą o samobójstwie. Wówczas niania zakłada mu podstępnie kaftan bezpieczeństwa. Usłyszawszy od piastunki, iż uczyniła to w obronie Berty bojąc się, że ją zastrzeli, nasz bohater mówi iro-

²³ Por. przyp. 14. Wszystkie podane miejsca cytuję za wyżej wzmiankowanym wydaniem sztuki.

nicznie, nawiązując do jej przekonań religijnych: „Dlaczego nie pozwoliłaś mi jej zabić? Życie jest przecież piekłem, a śmierć rajem i dzieci idą do nieba!” Na to niania, gorliwa baptystka, obrażona w swej wierze woła: „Panie Adolfie! Niech pan się pokaja i błaga Boga o łaskę, bo jeszcze nie jest za późno. Nie było za późno dla łotra na krzyżu, gdy Zbawiciel powiedział: «Dziś jeszcze będziesz ze mną w raju!»”²⁴ Odpowiedzią jest gniewny okrzyk zwrócony do ordynansa: „Wyrzuć mi stąd tę babę! Chce mnie zamęczyć psalmami” ... Lecz w przeczuciu zbliżającej się śmierci Rotmistrz idzie jednak za radą niani, szukając oparcia w wierze piastunki. Wydobywa z siebie modlitewne westchnienie: „O Boże, który kochasz dzieci...”, jakby chciał powiedzieć na własne usprawiedliwienie, że przecież działał wyłącznie z miłości, broniąc dobra córki.

Oba powyższe utwory pochodzą z okresu obojętności religijnej Strindberga, zachwiania jego wiary, kiedy substytutem religii stała się dla niego koncepcja „religii natury” J. J. Rousseau, ulegał też wpływowi socjalizmu utopijnego, poniekąd także przesłankom filozofii F. Nietzschego²⁵. Jednak nie zerwał całkowicie z wyniesioną z dzieciństwa religią, jak to widać z poczynionych uwag.

Zupełnie inaczej rzecz wygląda w dramatach, które powstały po okresie inferna. W *Grze snów* Córka Indry jest paralełą Chrystusa. Przychodzi z nieba na ziemię, wciela się w ludzkie postaci, aby wspólnie przeżyć z człowiekiem „ból istnienia”. Wprawdzie posłuży to artyście przede wszystkim do ukazania złożonych problemów społecznych jego czasów, ale w finale sztuki Poeta, „drugi ja” Strindberga, mówi: „Cierpienie jest przecież wyzwoleniem, a śmierć oswobodzeniem”²⁶. Negując społeczny ład świata, nie zaprzecza bynajmniej wartości zbawczej cierpienia w jego wymiarze religijnym. „Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię z niczego...” – słowami *Księgi Rodzaju* dziekan wydziału teologii przypomina zależność człowieka od stwórczej woli Boga. Na pytanie, co jest prawdą, tenże sam dziekan powiada: „Ja jestem prawda i życie”, zapożyczeniem z J 14, 6 wskazując, gdzie należy szukać odpowiedzi na bolesne zagadki istnienia: w osobie Jezusa Chrystusa, którego naukę interpretuje teologia. Dramat istotnie dotyka wielu prawd religijnych, które mają miejsce w codziennym doświadczeniu i wierze chrześcijanina.

Kiedy Córka Indry wkłada na głowę Adwokata cierniową koronę (symbol zbawczego współcierpienia z Chrystusem), podjętemu bólowi towarzyszy jednocześnie wołanie ludzkości o miłosierdzie, wyrażone modlitewną formą suplikacji:

²⁴ Ten sam tekst, jak już wiemy, pisarz uzna później za deklarację własnej wiary.

²⁵ Por. S o k ó ł. *Wstęp*. W: S t r i n d b e r g. *Wybór dramatów* s. XXIX.

²⁶ S t r i n d b e r g. *Gra snów*. W: *Dramaty królewskie*.

Głosy dziecięce
Wieczny! Wieczny!
Głosy kobiece
Zmiłuj się nad nami!
Głosy męskie
Zbaw nas przez swe miłosierdzie! [...]
Oszczędź dzieci twoje, Panie, i nie gniewaj się na nas.
Wszyscy
Zmiłuj się nad nami! Wysłuchaj nas! Miej miłosierdzie dla nas, śmiertelnych!
– O wieczny Boże! Dlaczegoś tak daleko? Z głębokości wołamy do ciebie o łaskę.
Wiekuiście Panie! Nie czyni brzemienia dzieci twoich zbyt ciężkim! Wysłuchaj nas!
Wysłuchaj nas, Panie!

Wzorowana na psalmach Dawida stylizacja próśb („miej miłosierdzie dla nas”; „z głębokości wołamy...”) ewokuje zarazem przyczynę sprawczą cierpienia: upadek w grzech.

W alegorycznej wizji Poety, opartej na Mt 14, 22-33, załoga tonącego statku przyzywa pomocy litanijnym śpiewem:

Załoga
Kyrie elejson!
Córka Indry
Kto tam idzie?
Poeta
Po wodzie? Był tylko jeden taki, który chodził po powierzchni wody – to nie Piotr, Opoka, bo ten tonął jak kamień...
Załoga
Kyrie elejson!
Córka Indry
Czy to On?
Poeta
To On, ukrzyżowany...
Córka Indry
Dlaczego – powiedz mi, dlaczego został ukrzyżowany?
Poeta
Dlatego, że chciał zbawiać...

Nadchodzącym wybawcą okazuje się być ukrzyżowany Chrystus. To cena jego męki sprawia bezpieczny powrót do portu zbawienia, choć są i tacy, którzy „wyskakują za burtę ze strachu przed Zbawicielem”.

W obu przykładach artyście chodzi o uprzytomnienie roli wiary ocalającej człowieka. Wiary podkreślonej formułą publicznej modlitwy Kościoła. „Modlitwa pobożnego przenika światy [...], jeśli już chcesz szturmować niebo, rób to za pomocą modlitwy” – zwraca się Córka Indry do Poety. Mimowolnie nasuwają się słowa Jezusa z Mt 7, 7: „Proście, a będzie wam dane; szukajcie, a znajdziecie; kołaczcie, a otworzą wam”.

Śmiertelnie chora Matka, świadoma swego końca, mówi do Ojca: „Daruj mi kochany, żeśmy się męczyli nawzajem. Dlaczego? Nie wiemy! Widocznie nie umieliśmy inaczej!...”, ale zaraz potem zwraca się do Oficera: „Nie wadź się nigdy z Bogiem! [...]. Nie wolno ci się czuć skrzywdzonym przez życie”, choć nie jest ono łatwe, nie zawsze rozumiałe: „Och, jakie jest to życie! Gdyby zrobić coś ładnego, zawsze znajdzie się ktoś, dla kogo jest to brzydkie... czyniąc komuś dobrze, komuś innemu robi się krzywdę. Ech, życie!” Pointując podjęty temat, Córka Indry konkluduje: „Tak. Życie jest ciężkie, ale miłość zwycięża wszystko”.

Co myślała bogini wymawiając to zdanie? Stanowi ono, zdaje się, klucz do rozumienia całej teologii cierpienia według Strindberga. Tą zwycięską miłością jest sam Bóg, który wziął na swe barki ciężar cierpienia, aby przez nie człowiek mógł dostąpić wyzwolenia, wejść w stan duchowego posiadania wiecznej szczęśliwości. Ale też darem miłości Boga jest cierpienie zadane samemu człowiekowi (wspomnijmy tu obraz nakładania cierniowej korony na głowę Adwokata). Wołą Stwórcy każdemu człowiekowi predestynowane jest takie a nie inne życie, aby stało się dopełnieniem oczyszczającej ofiary Chrystusa. „Dopiero śmierć może mnie wyzwolić, gdyż główne zło tkwi w ciele, duszę oczyściłem cierpieniem” – mówi Japończyk w *Wielkim gościńcu* dokonawszy rachunku sumienia bilansującego jego życie. Ważną rolę w poglądach dramaturga spełnia też to, co powiedział Myśliwy do Kobiety. Na jej zapytanie: „Uważasz, że cierpiełaś za cudze winy?” – odpowiada: „Za własne i za cudze, to znaczy także za cudze”. Gdy osamotniony, załamany wewnątrz, dotknięty nazbyt bólem życia, doznany niepowodzeniami, woła: „I Elias zsiadł pod jałowcem, i życzył sobie śmierci, i mówił: Dość już tego. Weź moje życie, Panie” (I Krl 19, 4), w odpowiedzi słyszy głos z ciemności: „Kto chce stracić swoje życie, powinien je zachować”. Jest to zdanie, w którego kontekście jawi się zapisana w Łk 9, 23-26 istotna treść nauki Jezusa o sposobie bycia chrześcijaninem: „Bo cóż za korzyść ma człowiek, jeśli cały świat zyska a siebie zatraci...; kto chce iść za mną, niech się zaprze samego siebie, niech co dnia bierze krzyż swój i niech mnie naśladuje!”

Czymże więc jest ów ból istnienia, którego istoty docieka Córka Indry? Z jednej strony niedomogami codzienności, niedoskonałością porządku społecznego, rozkładem fizycznym człowieka, z drugiej zaś, i to przede wszystkim, sprawia go wewnętrzne rozdarcie, trud wyboru między dobrem a złem, wyrzuty sumienia. „Rodzą się po każdym zaniedbanym obowiązku, po każdej przyjemności, nawet najbardziej niewinnej, jeśli w ogóle istnieją niewinne przyjemności [...], a także po każdym cierpieniu, które się zadało swemu bliźniemu” – wyznaje Adwokat. Słowem, bólem tego świata jest wszelki grzech. „Ja nie jestem. Jest tylko to, co zrobiłem. Dobrego i złego. Zło wyznałem i odcierpiałem za

nie, starałem się naprawić dobrem” – mówi Myśliwy zbliżając się do kresu swego pielgrzymowania.

Na końcu *Sonaty widm* (1907) Student recytuje wiersz, noszący na sobie ślady mądrościowych pouczeń z *Księgi Psalmów*, ale też lektury wspomnianego wyżej traktatu św. Tomasza à Kempis:

Patrzę w słońce. Zdaje mi się,
Że widzę to, co ukryte.
Każdy cieszy się swym dziełem.
Szczęśliwy, kto tworzy dobro!
Gdyś winien,
Pokuty za zło nie czyn złem.
Pocieszaj tych, którychś zasmucił,
Dobrocią – a dobro będziesz miał!
Kto zła nie sprawił, nie zna lęku.
Błogo jest żyć bez winy!²⁷

Recytuje go raz, gdy umiera za parawanem Stary, obciążony ogromem zła, drugi raz, gdy ten sam parawan przysłania umierającą „nie ponoszącą winy za swoje cierpienia” Pannę. W obliczu śmierci bardziej niż kiedykolwiek uświadomił sobie, że życie jest tylko jedno, choć niejednakowo przeżywane, ale wszystkim dana jest ta sama tęsknota za odzyskaniem utraconej niewinności. „Nie należy dotykać zła, bo wtedy spada ono na człowieka [...]. Dlatego [...] powinienś wszystko, co złe i nieczyste, oddalać od siebie, tak od twoich warg, jak i od twego serca” – poucza Eleonora gimnazjalistę Beniamina w *Wielkanocy*²⁸, nawiązując do nauk psalmisty²⁹.

O Eleonorze, bohaterce *Wielkanocy*, cierpiącej niewinnie, tak pisze Strindberg w jednym ze swoich listów: „Eleonora przez troskę rodziny popadła w taki stan ducha [...], wskutek którego weszła w kontakt (telepatyczny) zarówno ze swoimi krewnymi, jak i z całą ludzkością i w końcu z niższymi stworzeniami,

²⁷ T e n ż e. *Sonata widm*. W: *Wybór dramatów*.

²⁸ T e n ż e. *Wielkanoc*. W: T e n ż e. *Dramaty*. Tłum. Z. Łanowski. Poznań 1984.

²⁹ Zarówno słowa Eleonory, jak i tekst recytowany przez Studenta mają to samo źródło literackie – Ps 34/33, 13-14: „Powściągnij swój język od złego, a twoje wargi od słów podstępnych. Odstąp od złego, czyni dobro, szukaj pokoju, idź za mną”. Wiersz Studenta jest wyraźnie stylizowany na psalmodię modlitewną, o czym świadczy towarzysząca recytacji gra na harfie, w ikonologii chrześcijańskiej zwykle łączona z postacią króla Dawida. W teologii Ojców Kościoła harfa ma szczególną wymowę mistyczną, uprzytamnia bowiem ofiarę Chrystusa na krzyżu. „Oblubieniec stał się cytrą dla ciebie, jako że krzyż jest drewniany, a ciało jego rozciągnięte zostało jak struny na powierzchni drewna” – pisze św. Bernard z Clairvaux (D. F o r s t e r OSB. *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Warszawa 1990 s. 395-396). Strindberg mógł znać tę interpretację bądź z lektur, bądź z wysłuchanych w zborach kazań. Byłoby to wtedy świadome zestawienie śmierci człowieka z odkupieńczą ofiarą Chrystusa.

tak że cierpi ze wszystkim co żywe, czyli urzeczywistnia «ideę Chrystusa w człowieku»³⁰.

Idąc za tą myślą pisarz chwilami zbliża się do utożsamiania samego siebie z Chrystusem, walcząc z ludzkim faryzeizmem. Taką niewinną ofiarą, podobną do Chrystusa, jest Hans Zdobnik w noweli *Na dobre i na złe*, noszący cechy autoportretu Strindberga. „Gdy Hans Zdobnik umiera – pisze O. Lagercrantz – gdy zdrajca Nigels podobnie jak Judasz Iszkariot ginie od własnego zła, a całe miasto płonie, niedaleko już stąd do obrazów z *Biblii* – zasłony, która się rozdziera na dwoje, i ziemi, która się trzęsie, gdy Zbawiciel umiera na krzyżu»³¹.

Wielkanoc poeta nazwał dramatem pasyjnym, wskazując na centralnie postawiony w sztuce problem cierpienia. Ale nie jest to opowieść tradycyjna o Męce Chrystusa. Dramat Boga-człowieka jest tylko tłem, punktem odniesienia dla rozważań o mistycznych wartościach cierpienia. Temat ten pojawia się niemal w całej twórczości naszego autora (por. choćby uwagi o *Grze snów*), jednakże tu znajduje swój bodaj najpełniejszy wyraz. Warstwa realna kreowanych zdarzeń jest jedynie kanwą, na której artysta tka misterne rozważania religijne. Służy temu zarówno sama kompozycja tekstu: podział na trzy akty odpowiadające trzem dniom Wielkiego Tygodnia poprzedzającym rezurekcyjny ranek (każdy z aktów zaczyna się fragmentem muzyki wziętej z oratorium Haydna *Siedem słów Chrystusa na krzyżu*), jak też często wplatane w tekst aluzje biblijne, cytaty z Ksiąg świętych czy stosowana świadomie stylizacja biblijna języka. Reminiscencje i ewokacje scen biblijnych mają tu często miejsce, aby pokazać cierpienie jako próbę, doświadczenie dane człowiekowi z góry, dla wyższych racji, nawet cierpienie niezawinione, którego przykładem są dzieje rodziny Heystów. Przychodzi za zrządzeniem Opatrzności i znoszone z wiarą przynosi dar łaski. Zaraz na początku dramatu pojawia się obraz zwiastujący całą historię rodziny: biały gołąb upuszcza u stóp Elisa gałązkę. Jest ona uzmysłowieniem brzozonej witki – symbolu chłosty, ale też znakiem pokoju i pojednania, kiedy się zazieleni (por. Rdz 8, 1-22). Heystów dotyka boleśnie proces o malwersacje pieniężne głowy domu, uwięzienie ojca, choroba Eleonory, wierzyciel wchodzi na hipotekę... Kiedy Elis, syn pani Heyst, rozmawia z narzeczoną o ucieczce z miasta na wieś, chcąc wyrwać się z kręgu ogarniających ich udręk, nazywa miasto górą Ebal, górą przekleństwa, w przeciwieństwie do góry Garizim, góry błogosławieństwa, o której marzą. Czerwone pieczęcie na aktach procesowych rodziny przypominają mu krwawe rany Chrystusa („... i te sznurki i czerwone pieczęcie... podobne do pięciu ran Jezusa”), niewinnie oskarżonego jak ich ojciec, o czym do końca przekonana jest pani domu. „Boże mój! Boże mój!

³⁰ Cyt. za: Lagercrantz, jw. s. 276.

³¹ Tamże s. 91.

czemuś mnie opuścił?! Mnie i moje dzieci” – woła ona w momencie, gdy strach przed sekwestratorem dochodzi do zenitu. Elis, głęboko ufający Opatrzności, pociesza matkę, że nawet gdyby ogołoco ich ze wszystkich niezbędnych do życia rzeczy, to przecież: „Liszki mają jamy, a ptaki niebieskie gniazda...”, nawiązaniem do Mt 8, 19-22 uznając za słuszne, że trzeba pójść za głosem Boga, przyjmując Jego wolę, że cierpienie też może być powołaniem. Tę myśl podejmuje także Eleonora, mówiąc w wielkosobotnie rano do Beniamina: „Żaden ptak nie upadnie na ziemię bez woli Ojca naszego” (Mt 10, 29). I nieoczekiwanie dodaje: „Ale na rynku były martwe ptaki...”, chcąc tym dopowiedzieć, że każda śmierć jest przecież uwarunkowana wiedzą i wolą Boga, jak śmierć Chrystusa złożonego w grobie.

Pani Heyst, przeniknięta lękiem, wychodząc na spotkanie z sekwestratorem mówi do syna: „Ale go nie drażnij... Opatrzność złożyła nasz los w jego ręce, a pokorni... no tak, sam dobrze wiesz, co dzieje się z tymi, którzy są butni i pyszni!” Sprowadza na myśl słowa Jk 4, 6: „Bóg pysznym się sprzeciwia, a pokornym łaskę daje”. Idzie zdana na wolę Boga licząc na łaskawe potraktowanie swojej sprawy. Finał okazuje się zaskakujący. Otrzymuje darowanie długów, sekwestrator staje się ich dobroczyńcą. Ponad sprawiedliwością triumfuje miłosierdzie. Rodzina wchodzi w świt rezurekcyjnego poranka.

„Wszyscy muszą dziś cierpieć, w Wielki Piątek – mówi Eleonora do Beniamina – bo powinni przypomnieć sobie cierpienia Chrystusa na krzyżu”, dając tym wyraz przekonaniu, że ludzkie cierpienie może mieć równie wielką wartość w oczach Boga, jak cierpienie samego Boga – może mieć wartość zbawczą, że krzyż człowieka jest świętą częścią w krzyżu Jezusowym i kamieniem probierczym naszej miłości ku Niemu. Nieco wcześniej powiada: „Niedługo wzejdzie słońce i będziemy krasić pisanki! Ja napiszę tak: „Oto szatan wyprosił, aby was odwiedzał jako pszenicę; ale ja prosiłam za tobą...”” To z kolei zdanie, wzięte z Łk 22, 31, w ustach Eleonory, uosabiającej „ideę Chrystusa w człowieku”, staje się uzmysłowieniem, że cierpienie dane jest nam jako próba wiary. Jest nam zadane przez Boga, aby nas sprawdzić.

Konflikt w dramacie nie przebiega więc w istocie na linii człowiek – człowiek, ale człowiek – Bóg, w sferze świadomości. Struktura zdarzeń układa się w poetycką przypowieść zbudowaną na teologicznych spekulacjach. Postaci stają się nosicielami transcendentnych idei. Kierowany lekturą *Biblii* dramaturg tworzy przesłanie, że cierpienie ludzkie ma ogromną wartość w życiu chrześcijanina. Jest znakiem i środkiem zbawienia, funkcją oczyszczającą w zbawczym działaniu Boga. Jest dopełnieniem cierpienia Chrystusa, upodabnia człowieka do cierpiącego Zbawiciela, jest momentem w spełnianiu się przyszłej wolności. Jednak pisarz nie uwalnia się w swojej nauce od zapożyczonego z protestantyzmu religijnego determinizmu.

W *Sonacie widm*, obnażającej bezpardonowo dwulicowość człowieka, nasz autor, przywołując na pamięć Mt 25, 31-45, rozmieszcza kreowanych bohaterów po „prawicy” i po „lewicy”, dając tym samym do zrozumienia, że istnieje poza ludzką jeszcze boska sprawiedliwość, sąd ostateczny. Grupa po prawej stronie sceny reprezentuje młodość, niewinność. Tu widzimy Studenta i Roznosicielkę mleka. Po lewej siedzi Stary, sprawca wielu ciężkich krzywd. Symboliczny gest obmycia wodą oczu Studenta przez tajemniczą dziewczynę to zarówno transpozycja opowieści o dobrym samarytaninie (student był poturbowany ratując dziecko z płonącego domu), jak i o uzdrowieniu ślepcy, któremu opadną z oczu łuski niewiedzy, otwierając się na światło prawdy.

Stawiając sprawiedliwość wśród najwyższych cnót moralnych człowieka, Strindberg nie do końca jednak rozumie sprawiedliwość Boga, której wyrazem może być miłosierdzie. W *Grze snów* Poeta, czyniąc aluzję do opowieści Chrystusa o synu marnotrawnym (Łk 15, 11-31), wywleka gnębiące go powątpiewanie: „Powiem, że czasem nie ma sprawiedliwości... Agnes, córko bogów! Czy słyszysz muzykę i taniec, tam na wzgórzu? To siostra Liny, która wróciła z miasta, gdzie zeszła na złe drogi, rozumiesz... A teraz zabija się dla niej cielca tuczonego, a Lina, która została w domu, musi dźwigać wiadra i karmić świnię!” Na to bogini odpowiada: „W domu radują się dlatego, że zbłąkana córka porzuciła złe drogi, a nie tylko dlatego, że wróciła. Pamiętaj o tym!” Lecz on wybuchy: „W takim razie urządźcie co wieczór wystawne przyjęcia dla tej nienagannej pracownicy, która nigdy nie zeszła na złe drogi. Tak, róbcie tak!... Ale oni tego nie robią, tylko gdy Lina ma wolne, musi chodzić do domu modlitwy wysłuchiwać wyrzutów, że nie jest doskonała! Czy to jest sprawiedliwość?”

Poeta staje przed jednym z wielu paradoksów Boga, który trudno pojąć kierując się wyłącznie ludzką logiką. W rozumieniu chrześcijan sprawiedliwość powinna być nierozdzielnie złączona z miłością, jak chce Chrystus. Ten wymóg wiary żąda wysiłku woli, ale taka jest droga usprawiedliwienia. Pisarz nie neguje w końcu zasadności *Biblii*, zawierając jej przesłaniu, lecz czyni to z widocznym oporem, na co wskazuje replika Agnes: „Trudno odpowiedzieć na pytanie, bo... bo tyle jest wypadków nieprzewidywanych...”

Najbogaciej wyposażył chyba Strindberg w metaforykę o podłożu religijnym Nieznajomego w *Do Damaszku*. Jest to „pielgrzym, ukarany, odmieniec, ale także Zbawiciel, który podtrzymuje świat”. Pozbawiono go „indywidualnego imienia właśnie dlatego, że w nim skupia się mrowie postaci: Kain – dlatego ma znamie na czole, Jakub – dlatego kuleje, żebrak, cesarz, przestępca. Tłoczy się w tej postaci w gruncie rzeczy cała ludzkość”³².

³² Tamże s. 272.

Aczkolwiek można znaleźć w dramacie wiele miejsc nawiązujących wprost do biografii pisarza, sztuka rzeczywiście usiłuje podejmować problematykę ponadjednostkową, jednakże w sposób mało spójny, trudny do uporządkowania, wzbudzający wątpliwości interpretacyjne. Całość wydaje się być jednym wielkim strumieniem niekontrolowanych uczuć (sennych majaczeń), powiązanych myślowo z tematyką Boga, cierpienia i odpowiedzialności moralnej za prowadzony tryb życia. Bohater walczy z Bogiem jak biblijny Jakub (stąd mowa o zwichniętym biodrze), by w końcu ulec boskiej mocy. W rozmowie w kuchni Stary mówi do Matki: „Widzisz przecież, że Opatrzność go dosięgła i dusza jego niejedno jeszcze przejdzie pranie nim stanie się biała jak śnieg”. Jeśli w pierwszej połowie dramatu Nieznajomy życie swoje widzi jako drwinę losu („...miałem w życiu wszystko, czego zapragnąłem – ale okazało się to nic niewarte... Bo wątpiłem w istnienie czegoś poza bytem doczesnym”), wierząc jedynie w ludzką godność, to w finale sztuki odmieniony powie: „Można by sądzić, że to los znów ze mnie zadrwił, ale to nie tak! To palec Niewidzialnego, w którego zwątpiłem...” Kiedy Pani w pierwszej odsłonie utworu zaprasza bohatera, by wstąpił z nią do kościoła, wzburzony woła: „Nie, nigdy!”, ale gdy ma zapadnąć kurtyna w końcowej scenie spektaklu, w milczeniu przekracza z nią bramę świątyni.

Już na początku dzieła artysta stawia protagonistę w sytuacji ekstremalnej – wobec tajemnicy śmierci (słysząc tony marsza żałobnego, pojawiają się karawaniarze i orszak żałobny), motywując tym przywoływane dalej przed oczyma duszy obrazy jego życia, aby dokonać wielkiego rozrachunku, zanim dotknie go ręka Sprawiedliwego. Tym Sprawiedliwym jest Jezus, który poniósł śmierć na krzyżu za wszystkich ludzi, aby przynieść zbawienie każdemu, kto w niego uwierzy i nawróci się, porzucając grzech, a przyjmując orędzie miłości Boga. Sygnałem rozpoczęcia akcji są trzy uderzenia zegara na wieży, nawiązanie nie przypadkowe do godziny, w której Chrystus został rozpięty na krzyżu³³. Motyw cierpienia tak Boga, jak i człowieka, towarzyszyć będzie sztuce przez cały ciąg obrazów, nawiązując stale do jego oczyszczającego, soteriologicznego sensu.

Kiedy Nieznajomy buntuje się przeciw Niewidzialnemu, który dał mu takie, a nie inne życie do przebycia, Matka przerażona woła: „Na kolana przed Ukrzyżowanym! Tylko On może zmasać twoje winy”. To jedyna możliwość uratowania się od śmierci duchowej.

³³ Por. J. A x e r. *Zegar śmierci. Notatka z lektury pierwszej części „Do Damaszku” Strindberga*. „Pamiętnik Teatralny” 1983 z. 3.

Matka
Wiesz przecież, co muszą zrobić dzieci, gdy nabroją [...] Najpierw prosić o przebaczenie!

Nieznajomy
A potem?

Matka
Starać się wszystko naprawić

Nieznajomy
Nie wystarczy więc, że się cierpi, tak jak się na to zasłużyło?

Matka
Nie, to przecież tylko odwet! [...] Potrafisz naprawić życie, które zniszczyłeś? Potrafisz cofnąć zły uczynek? Uczynić go niebyłym?

W rozmowie z lekarzem Nieznajomy pyta, dlaczego nie odbiera się życia chorym umysłowo, aby pozbawić ich cierpień. Wówczas słyszy odpowiedź: „Nigdy nie wiadomo, czy już dojrzeli [...] do życia przyszłego!” – „Nic takiego nie istnieje!” – woła. Ale gdy obejrzy, dotarłszy do Azylu, całą „panoramę swego życia”, nie nazbyt piękną, powie do Matki: „Nie jestem już taki pewien, że zgon kładzie kres cierpieniom. Coś zaczyna mi świtać, że istnieją rzeczy... i siły... w które dawniej nie wierzyłem”. Odzyskuje spojrzenie zdeterminowane eschatologicznie ku ostatecznemu spełnieniu własnej egzystencji. Na pytanie skierowane do Pani, czy jest gotowa umrzeć, usłyszy, że nie – „czegoś jeszcze nie dokonałam. Może nie cierpiałam dostatecznie...” Nagabywana dalej, czyżby to miało być celem życia, odpowie: „Chyba tak!” W końcu sam Nieznajomy dojdzie do tego, szukając sensu bolesnych udręk człowieka: „Wypędzeni z rajmu musimy wędrować wśród głogów i cierni”. Odzyskuje świadomość moralną grzechu i potrzebę ekspiacji w odniesieniu do osobowego Boga, przez pryzmat świadomości wiary Kościoła. Częstką tej ekspiacji jest ludzkie cierpienie, nakierowane wolą na zbawczy czyn Jezusa Chrystusa; jest momentem w spełnianiu się przyszłej wolności, o ile nie jest nastawieniem negatywnym człowieka, wrogim wobec Boga i zbawienia. W dialogu z Panią Nieznajomy mówi: „Wiesz, niedawno leżałem chory w gorączce [...] śniłem, że widzę krucyfiks bez Ukrzyżowanego. A gdy zapytałem dominikanina [...] co to znaczy, odparł: «nie chcesz, by On cierpiał za ciebie – więc cierp sam!» I to dlatego ludzie stali się tak wrażliwi na własne cierpienia!” Podejmując dialog Pani dopowiada: „I dlatego człowiekowi robi się tak ciężko na sumieniu, gdy nikt inny mu nie pomaga dźwigać...”, gdyż nie jest w stanie człowiek sam siebie usprawiedliwić, ani zdjąć grzech z drugiego, jeśli nie skorzysta ze zbawczej oferty Boga.

Z drugiej strony pozostaje problem dobra. W końcowych partiach sztuki Żebrak mówi do Nieznajomego: „Wierzy pan tylko w zło i dlatego spotyka pana tylko zło. Niech pan spróbuje raz uwierzyć w dobro! Niech pan spróbuje!” Co to jest dobro? W jakie dobro ma nasz bohater uwierzyć? Ów Żebrak okazuje się kimś, kto „czyta najtajniejsze myśli”, „wywraca na nice duszę”, zna

przeszłość Nieznajomego, wreszcie zwraca się do niego słowami: „Dlaczego mnie prześladujesz? Szawle!” A więc to sam Jezus Chrystus, pełni Dobra, którego Nieznajomy odepchnął, odrzucając jego przyjaźń („pan ją odrzucił”), wiarę w Niego („odparł pan, że to go nie interesuje”), w to miejsce zostawiając w duszy „wszechogarniającą nicość”. Wiara w dobro równa się zatem z wiarą w Chrystusa, w prawdy przez Niego objawione, gwarantem których jest nauka Kościoła. Nieznajomy podejmuje wezwanie. Mówi do Pani: „Uwierzyłem – na próbę; i [...] poszło mi dobrze! Od tej pory czuję, że mam siłę, by iść dalej...”, dając tym samym świadectwo dokonanej wewnętrznej przemianie na swojej drodze do Damaszku.

Wspominaliśmy już, że dramat jest silnie nasycony odniesieniami do biografii pisarza – odzwierciedla jego własne przeżycia religijne. Widać wyraźne nawiązanie do pobytu w Paryżu, Ystad (sceny z lekarzem) i w Austrii, u teściów drugiej żony autora. Dokładniej dotyczy to lat 1895-1898, a więc tzw. okresu inferna, lat przełomowych dla postawy religijnej twórcy, sama zaś forma użyta uzewnętrznienia owych stanów duchowych przynosi daleko idące nowatorstwo artystyczne. Jak opisał Strindberg w *Inferno*, podczas pobytu w szpitalu św. Ludwika w Paryżu wielkie znaczenie miały dla niego przynoszące ulgę rozmowy z sędziwą zakonnica (w sztuce będzie to ksieni augustianka), która wskazała mu szczególną wartość drogi cierpienia³⁴. Na Paryż wskazuje m.in. wielka rozeta umieszczona w fasadzie kościoła, nasuwająca skojarzenie z katedrą Notre Dame. Z drugiej strony można znaleźć w tekście wiele oznak łączących dzieje bohatera z przebywaniem Strindberga w Dornach i Klamm, naddunajskich miejscowościach w Austrii. Zwracamy na to baczniejszą uwagę, gdyż w przełomie duchowym Strindberga, jak się zdaje, nie małą rolę odegrało zetknięcie się bliższe z Kościołem katolickim i jego praktykami religijnymi. Być może pisarz uległ urokowi żywej pobożności maryjnej mieszkańców tamtych stron. Nieoczekiwanie w warstwie słownej dramatu pojawiają się ślady wielu nabożeństw i modlitw katolickich: fragmenty łacińskiej liturgii mszy św., katolickiego obrzędu pogrzebowego (śpiewy *De profundis* i *Requiem aeternam*), nieszporów maryjnych (*Ave maris stella*). Z kultem katolickim związane są wspomniane w dramacie stacje kalwarii, upamiętniające etapy Męki Pańskiej. Jest mowa o odmawianym ze służbą różańcu, śpiewach na Anioł Pański, modlitwie Zdrowaś Mario... Spowiednik, dominikanin, czyta z brewiarza wyjątki z *Pisma świętego*.

Postacie dominikanina i zakonnicy augustianki, występujące w szczytowej partii dramatu (Azyl), gdzie dokonuje się reorientacja duchowa bohatera, mogą wskazywać na to, że rzeczywiście zbliżenie się Strindberga do katolicyzmu było

³⁴ Lagercrantz, jw. s. 243.

duże, a przynajmniej miało wpływ na aktywne ożywienie jego wiary i jego myśli o konwersji nie należy traktować z przymrużeniem oka.

Jak wiadomo, wraz z przełomem duchowym nadeszły głębokie zmiany w warsztacie pisarskim genialnego Skandynawa. Dotyczą one nie tylko formy, ale i patrzenia na świat. Oto słowa Pani, być może dające odpowiedź, skąd bierze się zwrot w zapatrywaniu Strindberga na kobietę:

... Po zapoznaniu się z twoją okropną książką³⁵ [...] czuję się jak gdybym zjadła owoc z drzewa wiadomości dobrego i złego [...]. Wiem już dlaczego miałam się nazywać Ewa. Ale jeśli grzech przyszedł na świat przez matkę Ewę, to inna Matka przyniosła światu odkupienie! Jeśli pierwsza ściągnęła przekleństwo, druga dała błogosławieństwo! Nie uda ci się przeze mnie zgubić rodzaju Ewy, a ja mam może całkiem inną rolę w twoim życiu! Zobaczmy!

Obok Ewy staje Maria. Obok dotychczasowego spojrzenia na kobietę jako źródło fizycznej miłości i udręki, jawi się motyw faustyczny zbawczej roli kobiety. Od Pani z *Do Damaszku* niedaleko już do Eleonory z *Wielkanocy*. A jeszcze parę scen wcześniej teściowa wytykała Nieznajomemu jego mizoginizm: „Tak to sobie pan umyślił, żeby w tej stworzonej przez siebie Ewie zniszczyć cały jej rodzaj”. Czymś niezwykle w ustach Strindberga stają się słowa Adwokata w *Grze snów*: „W tej chwili prowadzę w sądzie sprawę o morderstwo... to jeszcze drobiazg. Ale czy wiesz, co jest najgorsze z wszystkiego? Rozwody małżonków! – Wtedy jak gdyby wszystko krzyczało na ziemi i na niebie... zdrada przeciw pierwotnej sile, przeciw miłości, która jest źródłem wszystkiego dobra...”

Podobne problemy, głęboko osadzone w kontekście chrześcijańskim, podejmuje dramaturg w *Adwencie*, współczesnym misterium religijnym, gdzie w obrazie procesji cieni pokazuje przegląd grzechów pary ludzkiej – notorycznych przestępców, którzy zbrodnie swoje osłaniają pozorami legalności. Zdzierając im maskę zadowolenia z twarzy, doprowadza do pokuty i skruchy; otwiera się nadzieja przebaczenia i oczyszczenia. Ciekawy jest fragment dramatu, w którym artysta wprowadza swoich bohaterów do sali oczekiwań, sceną tą nawiązując do katolickiej nauki o czyścicu. Również *Zbrodnie i zbrodnie*, napisane tuż po *Adwencie*, stawiają w centrum uwagi zagadnienie winy moralnej i ekspiacji za grzechy, kwestię życia pozagrobowego, wartość modlitwy, rolę cierpienia. Ze względu na różnorodność poruszanych spraw natury teologiczno-etycznej, będących niejako sumą przekonań religijnych pisarza, do tekstu tego jeszcze powrócimy.

³⁵ Słowa te należy rozumieć generalnie jako dorobek pisarski.

Podobne związki z religią i *Biblią* istnieją – na różnych płaszczyznach odniesienia – także w dramatach historycznych. W *Gustawie Wazie* np. rozpoznajemy historyczną sylwetkę króla szwedzkiego doby renesansu. Ale to tylko jedna z jego osobowości, kryjąca się pod tą postacią. Jest on i straszliwym w swym gniewie staronordyckim bogiem Torem, na co poeta naprowadza każąc królowi dotykać stalowego młota na stole, rekwizytu krwawego bóstwa. Jest też Abrahamem ze *Starego Testamentu*, gotowym poświęcić dla sprawy własnego syna, z czym koresponduje zawieszony w komnacie króla obraz Abrahama. W dramacie *Regent* uwagę przykuwa postać arcybiskupa Gustawa Trollego, nękanego wyrzutami sumienia za spowodowaną krwawą rzeź na przeciwnikach unii z Danią. Przyglądając się w lustrze swojej twarzy (symbol autoanalizy), przerażony jej brzydotą chce odebrać sobie życie, rzucić się jak biblijny Saul na własny miecz, ale nie ma nikogo, kto by mógł go podtrzymać³⁶. W *Gustawie III* król mówi do oficera gwardii, przyszłego swego zabójcy, wypominając podstępne sięganie po nienależną mu władzę: „Jesteś do siebie podobny, Jakubie... A ręce są Ezawa, nadal”³⁷.

Wiele scen z *Biblii* wpłynęło na strukturę poetycką *Eryka XIV*. Wspaniały obraz uczyty weselnej króla wzorowany jest na alegoryzującej przypowieści Jezusa z Mt 22, 1-10. Gdy nie stawili się zaproszeni biesiadnicy, władca każe sprowadzić do pałacu przygodny tłum. Ale król jest tu tylko biblijnym oblubieńcem, właściwym gospodarzem wesela jest sam Bóg, który zawiaduje historią. Rzeź opozycji przyrównuje się w sztuce do sądu ostatecznego, rekwizyty (gwoździe, młot) zyskują znaczenie symboliczne wchodząc w relacje z narzędziami Męki Pańskiej. Gdy władca chce pozbyć się Maksa, narzeczonego swojej nałożnicy, postępuje jak biblijny Dawid z Uriaszem. Sekretarz królewski, działając w imieniu monarchy, mówi do Maksa: „Posłuchaj no, młody człowieku [...]. Rozkazuję ci pod groźbą surowej kary, byś się nie zbliżał do Karin”, a na jego opór odpowiada: „Dobrze! W takim razie musisz zostać usunięty! Oto rozkaz, abyś udał się do twierdzy Elvsborg”. Wtedy zrezygnowany wojak wyduślił z siebie: „List Uriasza. Nieprawdaż?”³⁸

Ten sam motyw, ale w innym już kontekście pojawia się w *Karolu XII*. „Król Dawid wszedł na dach swego domu i zobaczył żonę Uriasza Batsebę. A potem wysłał Uriasza na wojnę”³⁹ – mówi do brata Ulryka Eleonora, referując treść drukowanych na króla paszkwili o rzekomym romansie z Emerencją Pohlem, narzeczoną Swedenborga. Ale król rzecz tę widzi inaczej, wiążąc sprawę

³⁶ Por. Lagercrantz, jw. s. 271, 325.

³⁷ Strindberg. *Gustaw III*. W: *Dramaty królewskie*.

³⁸ Tenże. *Eryk XIV*. Tłum. Z. Łanowski. Warszawa 1960.

³⁹ Tenże. *Karol XII*. W: *Dramaty królewskie*.

z dobrem państwa. Zwraca się do Swedenborga: „Emanuelu, weź się w garść i bądź mężczyzną! Ty nazir poświęcony Bogu, urodzony do wyższych celów, wielkich marzeń, co masz z kobietą wspólnego i z winnym gronem? Chcesz złożyć głowę na jej kolanach i obciąć włosy twojej siły!” W Swedenborgu widzi Samsona, potrzebnego krajowi ze względu na posiadaną wiedzę wojskową i talent, bojąc się, że przez kobietę-Dalilę może utracić mądrego doradcę.

Oszukany przez brata Eryk XIV, gdy traci grunt pod nogami, krzyczy wzburzony: „Wszystko jest kłamstwem, cały świat i nawet niebios. Władca świata nazywany jest także ojcem kłamstwa, patrz w Ewangelii świętego Mateusza, ósmy rozdział, jedenasty i dwunasty wiersz, w wydaniu z 1541 roku...” „Czyż nie widzisz, że wydarzenia toczą się, a my nie mamy na nie wpływu” – żali się Göran Persson do króla, a pod koniec dramatu, świadomy totalnej klęski swojej polityki i przeczuwając zbliżającą się śmierć, wyrzuca z siebie: „Nie. Teraz już nie wiem absolutnie nic. Nic nie rozumiem i dlatego koniec ze mną. Śniłem kiedyś, że jestem mężem stanu, i myślałem, że mam do spełnienia zadanie – bronić twojej korony odziedziczonej po wielkim ojcu, ofiarowanej mu przez lud, a nie przez panów, i noszonej z Bożej łaski! Ale pewnie się pomyliłem”. Na to Eryk, przemyślawszy swoje położenie, odpowiada mu: „Czyś nigdy nie zauważył, Göranie, że są rzeczy, których nie rozumiemy i których nie możemy zrozumieć?”

Podobną ilustracją uzależnienia człowieka i narodu od wyższych sił, wskazaniem na to, że koleje losu mają sens dopiero w perspektywie szerszej niż myślenie ziemskie, jest opowieść o życiu króla w *Gustawie Adolfie*. Stąd podobna technika stosowania aluzji biblijnych i formowania materii dramatu. Tak samo ustalone z góry wolą Boga rysują się dzieje Karola XII. Spoglądając wstecz na panowanie tego działającego w imię mocarstwowych ambicji władcy, Arvid Horn, jeden z bohaterów sztuki, w rozmowie z pisarzem Karlem Gyllenborgiem zauważa: „Ten człowiek, który tu teraz leży, czekając na swój kondukt pogrzebowy [...] był kiedyś mężem opatrnościowym i sukcesy szły za nim, dopóki kroczył ścieżkami sprawiedliwości. Ale potem, gdy [...] zechciał pójść własnymi drogami i sam kierować losami ludzi i krajów – wtedy Opatrzność wzięła go za ucho i zaczęła się z nim bawić w ciuciubabkę! [...] Chciał jednego, a zrobił co innego! Tak igra Opatrzność z tymi, którzy chcą igrać z Opatrznością!” Sekretarz króla, Feif, pyta Swedenborga: „Czyś kiedyś rozumiał jego los?” – „Nie – odpowiada filozof – i może nie zdołamy go nigdy zrozumieć. Nigdy nie rozumiałem żadnego losu ludzkiego, choćby tak mało znacznego, jak mój własny”.

Już w *Mistrzu Olofie* (1872) Strindberg czyni *Biblię* ważnym składnikiem konstrukcji utworu, wskazując na zależność dziejów od arbitralnej woli Boga. Gdy otwiera się kurtyna, widzimy jak młody Olof kieruje próbą napisanej przez

siebie sztuki pt. *Komedia Tobiasza*, traktującej o „dzieciach Izraela i niewoli babilońskiej”. Temat wybrany nie przypadkowo: stanie się jasne, że ową niewolą w oczach wyznawców Lutra jest Kościół katolicki. Dawny współbrat Olofa, Lars, teraz luteranin, podchodząc do niego dziwi się, że ten tkwi jeszcze w klasztornych murach, kiedy u drzwi stoi wielkie dzieło wyzwolenia, reformacja. Czytaniem *Biblii* o powołaniu młodego Jeremiasza (Jr 1, 4-7; 17-19) nakierowuje myśli ambitnego nauczyciela na kuszącą wizję zostania prorokiem nowej nauki. Paralela robi wrażenie. Swoim naleganiem, poprzez czynione aluzje biblijne, w końcu Lars rozprasza skrupuły młodego teologa, przekonując, że jest wolą Boga, aby podjął się tego wielkiego zadania mimo trudności, na jakie może napotkać. „Olofie, tyś zrodzony, by wywoływać zgorszenie. Tyś zrodzony, by zadawać ciosy. Bóg je uleczy”⁴⁰ – tłumaczy mu, wybiegając myślami do działalności i słów innego wielkiego wybrańca Boga, Apostoła Pawła, który pisał o sobie: „... my głosimy Chrystusa ukrzyżowanego, który jest zgorszeniem dla Żydów” (1 Kor 1, 23). Poduszczenia Larsa wspiera drukarz fanatyk, anabaptysta Gert, zwracając się do Olofa: „Uwierz mi, jak Daniel powiesz księżętom prawdę! I będą nastawać na twoje życie, ale Pan cię obroni”.

Olaus Petri wie, że wybór nie jest łatwy, że trzeba pójść pod prąd. Widzi przed sobą, jak Chrystus przed męką, anioła z kielichem i krzyżem. Tak wykreowany na nowego zbawcę podejmuje wyzwanie swoich czasów. Wciąż popychany w nowe nieszczęścia przez Wielkiego Kusiciela – Gerta („bo chcę cię zaprowadzić na wysoką górę, skąd ujrzysz cały świat”), kończy życie potępiony za to, że wraz z wolnością religijną (oderwanie się od Rzymu) chciał wprowadzić nowe porządki społeczne – wolność od wszelkich ciemnych sił, równającą w prawach biednych i bogatych. Znaczna ilość nawiązań do *Biblii* w ramach prowadzonych dialogów na przestrzeni całego utworu czyni, że gorącą atmosferę walki religijnej czuje się wyjątkowo ostro.

Do tematu reformacji Strindberg powrócił jeszcze raz w sztuce *Słowik z Wittenbergi* (1903), poświęconej Lutrowi, uznając jego wystąpienia za zrzucenie Opatrzności, a wyznanie ewangelicko-luterańskie za obowiązującą religię swego życia.

Jak łatwo zauważyć, najbardziej nasycone problematyką religijną są te dramaty, które powstały bezpośrednio po tzw. okresie inferna, choć następstwem tego przełomu duchowego było świadome nawiązywanie do kontekstu historii zbawienia w całej późniejszej twórczości. Wyjątkowo wyraźnie swoje myślenie religijne pisarz odśladnia w komedii *Zbrodnie i zbrodnie*, wprowadzając do sztuki wiele pojęć funkcjonujących w oficjalnej katechezie Kościoła, jak np. religia, modlitwa, anioł, diabeł, piekło, niebo, dobro, zło, grzech pierworodny,

⁴⁰ T e n ż e. *Mistrz Olof*. W: *Dramaty*. Tłum. Z. Łanowski. Warszawa 1962.

dobry uczynek, zły uczynek, sumienie, pokuta, rozgrzeszenie, bojaźń Boga, miłosierdzie Boga, wiara, nadzieja, miłość itp. Omówienie tego utworu umyślnie przenieśliśmy na koniec naszej wypowiedzi. Problemy w nim poruszone wchodzi bowiem we wszystkie podstawowe relacje rządzące życiem religijnym społeczności chrześcijan.

Przełom religijny Strindberga łączy się ściśle, jak już wspominaliśmy, z poszukiwaniem nowej formy dramatu. *Do Damaszku* nazwał autor „dramatem stacyjnym”, jak nigdy dotąd rozpisując na głosy i postacie wnętrze bohatera, swoje wewnętrzne „ja”. Z *Adwentu* próbuje uczynić nowoczesne „misterium”, w formę średniowiecznego moralitetu wpisując współczesną problematykę i współczesny kostium. Z *Wielkanocy* czyni nowoczesny „dramat pasyjny”. *Zbrodnie i zbrodnie*, nazwane przez artystę „komedią”, problematykę religijną wprowadzają w schemat sztuki salonowej, wyprzedzając tym późniejsze dokonania Claudela i Eliota, choć eksperyment teatralny wielkiego Skandynawa nie ma jeszcze doskonałości artystycznej tamtych. Swoich bohaterów prowadzi przez zawile ścieżki zakamarków sumienia w łączności z kreowaniem odpowiednich sytuacji życiowych, zdeterminowanych eschatologicznie. Może dlatego sięgnął po określenie „komedia”, aby w jakiś sposób poruszaną problematykę związać myślowo z arcyepoematem Dantego. Rzec opublikowano w 1899 r. razem z *Adwentem* pod wspólnym tytułem *Przed sądem wyższej instancji*, inaczej mówiąc – przed trybunałem Boga, dotykając jednego z najważniejszych zagadnień człowieka-chrześcijanina, teologicznej problematyki grzechu i usprawiedliwienia.

Akcję komedii Strindberg umieścił w Paryżu. To miasto-symbol, „raj” artystów, ale też – w powszechnym mniemaniu – miejsce wielkiego rozluźnienia obyczajów. Paryż Strindberga jest zmyślony, rzeczywistość jest tu podporządkowana wyobraźni, a cały dramat jest tylko „impresjonistycznym studium myśli” – jak słusznie zauważył A. Nicoll⁴¹. Sytuacje i miejsca przywołane służą określonej metaforyce, wzmiankowane realia zatracają cechy dystynktywne na rzecz wielkich uogólnień. Siedząc w kawiarni w Lasku Bulońskim, po całonocnej szalonej libacji z kochanką, Maurycy, bohater dramatu, pełen rajskiego szczęścia z udanej premiery swojej sztuki, spogląda przez szyby i mówi: „Jaki piękny poranek [...]. Zdaje mi się, że to pierwszy poranek na ziemi, oświetlony blaskiem słońca. Ziemia została dopiero stworzona [...]. Przed nami ogrody Edenu w różnym świetle jutrzeńki; a tu pierwsza para ludzka [...], jestem taki szczęśliwy, że chce mi się płakać na myśl, iż cała ludzkość nie jest taka szczę-

⁴¹ A. N i c o l l. *Dzieje dramatu. Od Ajschylosa do Anouilha*. T. 2. Warszawa 1975 s. 45.

śliwa jak ja”⁴². Ale po rozmowie z malarzem Adolfem, któremu zabrał przyjaciółkę, i dowiedziawszy się od niego o cierpieniu porzuconej z córką poprzedniej kochanki, wskutek poczucia winy nagle pęka w nim cała radość i mówi:

Maurycy

Grzech pierworodny: i oto ujrzeli swoją nagość! [...].

Henrietta

Patrz, słońce zaszło za chmurami, a las stracił swoją różową barwę.

Maurycy

Widzę. A niebieskie jezioro zrobiło się czarne.

A kiedy znalazł się w sytuacji oskarżonego o zamordowanie dziecka tej, z którą wcześniej miał romans, odpoczywając na ławce w Ogrodzie Luksemburskim koło posągu Adama i Ewy z towarzyszką nocnej orgii, widzi nagle w idących cywilach „czarne anioły”, które chcą ich wygnać z raju. Usłyszawszy sygnał wzywający do opuszczenia parku, woła: „Zamykają Ogród! «Przekłęta będzie ziemia w dziele twoim, ciernie i osty rodzić ci będzie...»” W jego słowa wpada kochanka: „A do niewiasty powiedział Pan...”

Pierwszy obraz przywodzi na pamięć radość Stwórcy z dokonanego dzieła stworzenia: „A Bóg widział, że wszystko, co uczynił, było dobre” (Rdz 1, 31). Owa wizja w oczach artysty nakłada się na własną radość ze stworzenia udanej sztuki, rozbudza świadomość własnej mocy twórczej; dając poczucie nieśmiertelności – wynosi do wyżyn boskich. Drugi obraz uświadamia cenę, jaką człowiek płaci za złamanie norm moralnych. Tutaj bohater czuje się jak Adam, który musi opuścić królewskie ogrody Pana niebios, gdyż popadł w konflikt z Bogiem, łamiąc jego nakazy. Autor – za luteranizmem – rozumie grzech pierworodny jako dogłębne zepsucie natury ludzkiej, której nic, nawet usprawiedliwienie, nie może uleczyć.

Przywołana historia biblijna ma zatem na celu z jednej strony uprzytomnić widzom niezmienną postawę Boga rozciągniętych w czasie na całą ludzkość, że grzech pierworodny przekreśla możliwość osiągnięcia wewnętrznej prawości wobec Boga, że tajemnica nieprawości tkwi w odwróceniu się człowieka od Boga. Z drugiej zaś strony posłużenie się metaforą raju pomogło artyście wzmocnić dynamizm napięcia diametralnych stanów ducha: euforii radości (osiągnięty sukces artystyczny) i uczucia lęku (wyrzuty sumienia spowodowane pragnieniem śmierci dziecka, które pojawiło się na drodze występnej miłości).

⁴² A. Strindberg, *Zbrodnie i zbrodnie*. W: *Dramaty*. Tłum. Z. Łanowski. Poznań 1984.

Podobnej techniki używa pisarz w konstrukcji innych postaci dramatu dla przywołania określonych prawd moralnych. Oto Jeanne, świadoma swego nieprawego związku z Maurycym, pod wpływem rozmowy z księdzem na cmentarnej alejce, zafrapowana nagrobnym napisem: *O crux! Ave spes unica!*, odzyskuje wiarę w życie pozagrobowe, porzuca myśl o samobójstwie i skruszona jak Dawid dostrzega szansę swego ocalenia w pokucie. Stąd włożone w jej usta parafrazy psalmów:

Maurycy
Teraz strach mnie oblatuje!
Jeanne
Bojaźń Boga jest początkiem mądrości
Maurycy
Bóg? Co to jest? Kim on jest?
Jeanne
To On dał ci radość twojej młodości i siłę twemu wiekowi męskiemu! To On wesprze nas w tym strasznym, co nas czeka.

Widać w słowach bohaterki świadomość popełnionego zła, odpowiedzialności za nie i płynącą stąd postawę pokory, bojaźni Bożej i ufności w miłosierdzie Boże, a zatem ujawniają się te cechy, które mają prowadzić do odzyskania ładu wewnętrznego (nawrócenia), stanowiącego najgłębszy sens pokuty. Dotknięta boleśnie śmiercią córki Jeanne przyjmuje swoje cierpienie jako wolę nieba przyznając: „Nie mogę więc szukać winy za to, co się stało, gdzie indziej, jak tylko w sobie samej. Tak, to zasłużona kara za moją lekkomyślność”. Opuści Maurycego, wyjedzie z Paryża, by zacząć nowe życie.

Rola pokuty w myśleniu religijnym pisarza ma głębokie, istotne znaczenie dla przezwyciężenia skutków grzechu. Kiedy Henrietta, rywalka Jeanne, pyta Adolfa mającego na sumieniu skryte przewinienia wobec ojca: „Co robiłeś, żeby odzyskać spokój?” – ten odpowiada: „Uświadomiłem sobie swoją winę, wzbudziłem w sobie żal i postanowiłem się poprawić, zacząłem pędzić życie pokutnika”. W finale sztuki Maurycy, świadomy krzywdy wyrządzonej Jeanne („Nie ma dla mnie miejsca wśród szlachetnych. O! Jak ja mogłem to zrobić...”), otrzymawszy jej przebaczenie – sam czyni to również, ale też pragnie zmienić się, porzucić świat i skryć się za murami klasztoru. Towarzyszący rozmowie ksiądz dobrze wie, że to tylko zasłona, ucieczka przed zszarganą reputacją, że byłby to nowy, fałszywy krok. Pyta go: „I dlatego szuka pan nowej egzystencji w innym lepszym świecie, w który teraz zaczyna pan wierzyć?” Na słowa potwierdzenia kapłan każe mu najpierw podjąć twardą drogę pokuty:

Maurycy
Pokuty?
Ksiądz
Tak pan przecież życzył sobie...
Maurycy
Ależ tak, tak!...
Ksiądz
Proszę mi podać rękę na znak, że nie będzie pan oglądał się za siebie
Maurycy
Przyrzekam z całej duszy!

W podjętym dialogu duchowny ewokuje ważny kontekst *Ewangelii św. Łukasza* 9, 61-62. Jeden z uczniów Chrystusa mówi: „Panie, chcę pójść za tobą, ale pozwól mi najpierw pożegnać się z moimi w domu!” Wtedy Jezus mu odpowiedział: „Ktokolwiek przykłada rękę do pługa, a wstecz się ogląda, nie nadaje się do królestwa niebieskiego”. Słowa mocne, wymagające wyraźnego zadeklarowania woli. Dochodzi tu do głosu główna teza protestantyzmu, że tym, co najradzykalniej określa życie człowieka, jest wiara, że w Jezusie Chrystusie Bóg udziela nam swojego usprawiedliwienia i że tylko ta pełna ufności wiara („przyrzekam z całej duszy”) przynosi człowiekowi ratunek od zła i grzechu.

W słowach o nie oglądaniu się za siebie i o pokucie zdaje się dochodzić do głosu raczej tradycyjna katolicka niż reformacyjna koncepcja pokuty, Luter bowiem przez pokutę rozumiał przede wszystkim „Anfechtungen”, czyli zgryzoty sumienia, przerażenie grzechem i potępieniem... Charakter pokutny życia chrześcijanina polega na odwróceniu się od zła wskutek aktu wiary, ten zaś jest konsekwencją przyjęcia *Ewangelii*, sposobem naśladowania Chrystusa, odpowiedzią na Boże powołanie: „Kto chce pójść za mną, niech weźmie krzyż swój”... Obecność Chrystusa w Kościele jest znakiem krzyża i cierpienia – pouczają protestanci. Stąd zaraz na początku dramatu autor naprowadza uwagę widza na kluczowe dla sztuki zawołanie: „O krzyżu! Nasza jedyna nadziejo!” Ono stoi u podłoża odzyskania wiary przez Jeanne, odrodzenia duchowego Maurycego. „Teraz chcę zacząć żyć” – mówi Henrietta, upojona rozkoszą nocnej libacji z Maurycem. Na co ten wstając ripostuje: „Żyć to cierpieć!”

Cierpienie jest karą za zło – przyjmuje autor. Ale jest też próbą wiary. Wiara jest czynnikiem usprawiedliwiającym i warunkiem łaski. „Widzi pan, jak to jest, gdy się nie umie rozróżnić dobra i zła, i gdy się igra z występkiem? Bóg karze człowieka!” – zwraca się Katarzyna do Adolfa. „Naprawdę przypomina to działanie demonów na zgubę ludzi” – zastanawia się Adolf. Ale ksiądz zaraz dodaje: „Albo to jest kara za nieznanne grzechy, albo też straszliwa próba”. Na końcu dramatu, poznawszy wolę pokuty Maurycego, tenże sam ksiądz mówi: „...Nie mogę dać panu nic innego prócz napomnień, których może sobie pan sam udzielić [...]. To, że wyszedł pan z tej sprawy tak szybko [tzn. z posą-

dzenia o zabójstwo dziecka – M. L.], jest dla mnie oznaką, że przecierpiał pan swoją próbę tak intensywnie, jak gdyby trwała całą wieczność. I kiedy Opatrzność daje panu rozgrzeszenie, ja nie mam tu nic do dodania”.

W scenie, gdy ksiądz potępia Maurycego za złamanie obietnicy małżeństwa i porzucenie Jeanne z dzieckiem dla innej kobiety, Emil, brat poszkodowanej, odzywa się: „Byłbym skłonny z tym się zgodzić, zwłaszcza że chodzi tu o moją siostrę, ale niestety nie mogę rzucić w niego kamieniem, ponieważ i ja popełniłem ten sam błąd”. Ma na myśli własne, skrywane grzechy (prawdopodobnie był alfonssem). Stawiając siebie wśród tych, którzy przyprowadzili do Chrystusa jawnogrzesznicę domagając się jej ukamienowania, uchyla się od żądania kary dla Maurycego, zdobywa się na przebaczenie, zostawiając resztę Bogu. Mimo wolnie obok słów skierowanych przez Jezusa do oskarżycieli: „Kto z was jest bez grzechu, niech rzuci w nią kamień” (J 8, 7), jawi się inne zdanie Zbawiciela: „Nie sądzcie, abyście nie byli sądzeni” (Mk 7, 1) i pouczenie Jakuba Apostoła: „Jeden jest Prawodawca i Sędzia, w którego mocy jest zbawić lub potępić. A ty kimże jesteś, byś sądził bliźniego?” (Jk 4, 12). „Nie uważasz – mówi Henrietta do Adolfa – że każdy człowiek popełnił kiedyś w życiu ten czy inny czyn, który popadłby pod sankcję prawa, gdyby został ujawniony?” Na to Adolf: „Tak, tak sądzę, ale żaden zły uczynek nie pozostaje bez kary, przynajmniej ze strony sumienia [...]. I nikt nie może być naprawdę dobrym człowiekiem, kto sam kiedyś nie zbłądził... Gdyż aby móc przebaczyć trzeba samemu potrzebować przebaczenia...” Chodziło tu, jak się zdaje, w intencji autora, o podkreślenie przekonania luteran, że człowiek przez swoją totalną grzeszność (nawet po chrzcie jest w stanie grzechu pierworodnego!) nie może współdziałać w procesie zbawienia. Nawet człowiek usprawiedliwiony pozostaje wewnętrznie grzesznikiem (sławna zasada antropologii protestanckiej: *simul iustus et peccator* – człowiek jest równocześnie sprawiedliwy i grzeszny), ponieważ usprawiedliwienie jedynie z zewnątrz osłania niby płaszcz grzesznika (*iustificatio forensis*), podczas gdy w rzeczywistości grzech w człowieku pozostaje. Wprawdzie łaska pobudza do dobrych uczynków, ale nigdy nie jest udzielona na tyle, żeby człowiek przestał być grzesznikiem. Każdy więc otrzymuje z góry swój los. Po słowach Emila ksiądz mówi: „Choć ja mogę to uczynić, nie rzucę w niego kamieniem, ale ten czyn sam się osądzi i ukarze przez swoje następstwa”. Życie tak zdeterminowane jest próbą wiary. Gdy Jeanne wstawia się u księdza za Maurycem: „Proszę się modlić za niego” – ten odpowiada: „Nie, tego nie uczynię. Gdyż nierozważnie jest zmieniać wyroki Opatrzności. A to, co się stało, doprawdy nie jest sprawą ludzką”. Mianowicie ma na myśli sytuację, gdy z przygodnie wymówionych słów rozwinął się proces o domniemane zabójstwo dziecka i po euforii sławy przyszło nieoczekiwane zniesławienie, a dna goryczy dopełniła nagła śmierć nieślubnej, kochanej przeciw córki. I tak oto Maury-

cy staje się naraz „tym małym, najmniejszym z wszystkich najmniejszych”, aby móc liczyć na obietnicę usprawiedliwienia⁴³.

Na wiarę w predestynację wskazuje wiele innych sygnałów w dramacie. „Idź już! Twój los czeka na ciebie” – mówi Jeanne do kochanka, gdy ten, obiecując małżeństwo, żegna się z nią udając się na benefis swojej sztuki. „Czy wierzy pani w przeznaczenie, pani Katarzyno?” – pyta wprost Maurycy ujrzawszy po raz pierwszy swoją Astarte – Henriettę. Na to Katarzyna: „Nie, ale wierzę w dobrego Pana Boga, który wspomaga nas przeciw złym mocom, jeśli pięknie go o to poprosimy”. On jednak nie ustępuje i mówi: „A więc w każdym razie złe moce!” Podobnie zachowuje się Henrietta poznawszy Maurycyego: „Czy to możliwe, że czyjś los postanowiony jest z góry? Że czyjeś myśli kierowane są jak po sznurku tam, dokąd powinny trafić i nie można temu przeszkodzić?” O tym niespodziewanym obrocie wydarzeń mówi też Adolf, opuszczony przez Henriettę: „Pani Katarzyno, są sprawy, których nie można wytłumaczyć i dlatego nie naszą jest rzeczą je osądzać. Zresztą widziała pani sama, jak to wszystko się potoczyło. Maurycy weszyl w powietrzu niebezpieczeństwo, a ja je przeczuwałem, starałem się zapobiec ich spotkaniu. Maurycy chciał uciec, ale nic nie pomogło. To było tak, jakby jakaś niewidzialna ręka uknuła tę intrygę, by ich popchnąć zdradziecko wzajemnie sobie w ramiona. Ja jestem wprawdzie niekompetentny, by się w tej sprawie wypowiadać, ale nie waham się orzec: niewinni!” Katarzyna broni jednak swojej opcji: „Widzi pan, pozwolić się popchnąć albo skusić się do zła tak jak pan Maurycy, to znaczy, że się jest słabym albo złym. A gdy się czuje, że siły człowieka zawodzą, prosi się o pomoc i dostaje się ją. On jednak tego nie zrobił, bo był zbyt pyszny!” Odsunął od siebie Boga i dlatego musiała go spotkać kara – uznaje w prostocie wiary.

Naprzeciw zła – stoi wiara. Pojęcie zła Strindberg zdaje się łączyć silnie z dopuszczonym przez Boga brakiem wiary lub jej chwilową utratą, a co za tym idzie – z odejściem człowieka od Boga (zawładnięciem przez złe moce). Oto Jeanne, pobudzona nauką księdza o nadziei krzyża, mówi do Maurycyego: „Mojej wiary, której ty nie zniszczyłeś, lecz którą przyćmiłeś, tak jak się zamalowało kredą okno, nie czułam w sobie, ale ten stary ksiądz przesunął dłonią po warstwie kredy, światło wpadło do wnętrza i można znowu widzieć, że jest ona we mnie. Będę się modlić za ciebie dziś wieczorem”... Pozbawiona skrupułów religijnych Henrietta pyta w pewnym momencie Adolfa: „Jak można wzbudzić

⁴³ Por. odnośne uwagi do słów „ostatnia z ostatnich” w *Pannie Julii*. Tutaj pisarz nawiązuje do Łk 9, 48: „Kto bowiem jest najmniejszym wśród was wszystkich, ten jest wielki”. Mógł też mieć na uwadze świadectwo Jezusa wydane o Janie Chrzcicielu: „Zaprawdę powiadam wam: między narodzonymi z niewiast nie powstał większy od Jana Chrzciciela. Lecz najmniejszy w królestwie niebieskim (tj. w nowym mesjańskim królestwie – M. L.) większy jest niż on” (Mt 11, 11).

w sobie żal, skoro się nie ma sumienia, tak jak ja? Czy żal to łaska, którą się otrzymuje tak jak wiarę?” Na to Adolf: „Wszystko jest łaską. Ale wiesz, nie znajduje się jej nie szukając. Szukaj!...” Po chwili milczenia Henrietta pyta dalej:

Henrietta

Czy sumienie to strach przed karą?

Adolf

Nie, to odraza tego, co w nas dobre, do podłości tego, co w nas złe.

Henrietta

W takim razie i ja mam z pewnością sumienie?

Adolf

Oczywiście, ale...

To „ale” dotyczy podjęcia drogi pokuty w akcie wiary.

O całym dramacie można by powiedzieć, że jest on swoistym traktatem teologiczno-moralnym. Jednakże centralnym jego zagadnieniem, jak łatwo spostrzec, jest wina moralna (grzech) i to, co się z tym wiąże. Dzieło posiada dwa tytuły: *Zbrodnie i zbrodnie* oraz *Szał*. Ten drugi przyjął się w inscenizacjach zagranicznych, które dramat w opracowaniu scenicznym skorygowały, czyniąc z niego zwykłą historyjkę dotyczącą skandalu obyczajowego, z postawioną w środku, tak modną dla epoki, *femme fatal*. Lecz dla Strindberga szal = zatręcenie się w zmysłach miał być ilustracją tezy, że grzech jest źródłem cierpienia, że jest ono karą za zło, ale też próbą wiary, koniecznej do usprawiedliwienia, jak już było powiedziane. Te intencje dramaturga lepiej oddaje tytuł pierwszy, wskazując na dwie kategorie przestępstwa: zbrodnię fizyczną i duchową, z wyakcentowaniem ostatniej, przykładem czego jest historia z Marion. „Istnieją zbrodnie, których nie obejmują kodeksy i one są najgorsze, gdyż musimy je karać sami, a żaden sędzia nie jest tak surowy, jak my sami” – zwierza się Adolf. Henrietta, zadawszy się z Maurycym, spostrzega, że ich miłości przeszkadza dziecko Jeanne, że Maurycy jest do swojej nieślubnej córeczki silnie przywiązany: „Dziecko! Dziecko innej! I to dlatego ja mam cierpieć? Czemuż to dziecko stoi na mojej drodze, gdy chcę i muszę tę drogę przejść?” Maurycy, dobrze podchmielony, poddaje się jej tokowi myśli i mówi: „Tak, dlaczego? Lepiej, żeby go nigdy nie było”. Miota przekleństwa na Marion, życząc jej śmierci. Nazajutrz mała Marion umiera. Wywiązują się kłopoty. Ktoś podsłuchał ich rozmowę i doniósł na policję. Maurycy dostaje się do aresztu. Wie, że bezpośrednio nie jest sprawcą tragedii. Dręczy go jednak pytanie, czy to, co wygadywał w słabości woli, mogło wpłynąć na bieg wydarzeń. Czuje się winny zbrodni. Nie ma spokoju sumienia. Oczyszczony z wszelkich podejrzeń, kiedy ponownie otwiera się przed nim kariera wielkiego artysty, indaguje księdza: „Dlaczego zostałem ukarany tak ciężko, skoro byłem niewinny?” Wówczas

posłyszysz w odpowiedzi: „...niewinny pan nie był, gdyż za myśli, słowa, pragnienia też się odpowiada, a pan popełnił morderstwo w myślach, gdyż pańska zła wola życzyła śmierci pańskiemu dziecku”. Toteż ten rodzaj win także – a może w szczególności – wymaga ekspiacji.

Maurycy

Ma ksiądz słuszność [...]. Dziś wieczorem spotkam się z księdzem w kościele, by rozprawić się z sobą samym ... ale jutro pójdę do teatru.

Pani Katarzyna

Dobre rozwiązanie, panie Maurycy!

Adolf

Tak, to jest rozwiązanie. Uff!

Ksiądz

Właśnie!

Już na początku sztuki samą zabudową sceny, wprowadzając widza na cmentarz, autor uzyskuje nastrój powagi, konieczny dla penetracji wnętrza duszy. Stawia żyjących naprzeciw umarłych, co stwarza klimat stosowny do eschatologicznej refleksji. Zderza od razu ze sobą dwie rzeczywistości: śmierć fizyczną (widniejące groby) i śmierć duchową (grzech cielesny Jeanne), obie obwarowane cierpieniem, aby móc dalej rozwijać przynależną sztuce problematykę religijną winy, kary i chrześcijańskiej nadziei zbawienia, którą niesie znak krzyża. Może dlatego, patrząc na przygodność ludzkiego życia, w odniesieniu do wiecznych przeznaczeń, słowo komedia, użyte w podtytule sztuki, artysta opatrzył cudzysłowem.

Badając fenomen dramaturgii Strindberga nie można pominąć odniesień do jego przekonań religijnych i uważnej lektury *Biblii*. „Bóg ze Starego Testamentu, z mocnym systemem moralnym i jednoznacznymi przykazaniami, do których należy się stosować – zauważa Lagercrantz – towarzyszył mu w gruncie rzeczy przez całe życie”⁴⁴. Da się jednak zaobserwować szczególne nasilenie problematyki religijnej w tzw. okresie po inferno. Przy różnorodności użytych technik powoływania się na *Pismo święte*, które jest normą jego wiary, najchętniej ewokuje stosowną konstrukcją słowną odpowiednie konteksty, istotne dla aktu wiary, odwołując się do pamięci widza obcującego z nimi na co dzień w nabożeństwie Słowa. *Biblia* służy mu zatem równocześnie tak do określenia świadomości wiary jego bohaterów, aspektu moralno-etycznego, jak i do celów estetycznych obrazowania poetyckiego. Czasem przytacza wprost niektóre zdania, częściej używa analogii, posługuje się metaforą biblijną. Sięga po personifikacje biblijne, zwłaszcza w dramatach historycznych, aby nadać działaniom

⁴⁴ Lagercrantz, jw. s. 124.

postaci wymiar ponadczasowy, określić niezwykłość sytuacji lub jej metafizyczne ukierunkowanie. Nieobca mu jest terminologia religijna, wynikająca z doświadczenia bycia chrześcijaninem. Jego wiara oparta jest na determinizmie religijnym, właściwym ewangelicko-luterańskiemu odłamowi protestantyzmu, co zresztą wielokrotnie podkreślaliśmy. Choć można też czasami dopatrzeć się w jego poglądach elementów religijnego synkretyzmu.

Tak wyraźne i tak silne zaangażowanie się Strindberga w sprawy religijne wymaga dalszych badań. Nie wszystkie jego sztuki znalazły się w polu naszej obserwacji, nie mówiąc już o prozie. Nie próbowaliśmy też dociekać drobiazgowo wszystkich zauważonych problemów, a które w obrazie globalnym przekonań religijnych pisarza mogą okazać się ważne. Warto by też osobno szczegółowiej przyjrzeć się mechanizmom artystycznego przetwarzania przesłanek wiary na struktury poetyckie, zwłaszcza gdy chodzi o materiał *Biblii*.

Natomiast dla teatru nasuwa się wniosek, by zrewidować – w świetle przekonań religijnych autora – dotychczasowe stereotypy inscenizacji. Ale to już temat do większego odrębnego studium.

THE CHRISTIAN CONTEXT OF AUGUST STRINDBERG'S DRAMATURGY

S u m m a r y

August Strindberg's dramaturgy has up to now come out as a surprise for researches due to its precursory writing technique. Nevertheless there are considerable revaluations in the estimation of his ideal and artistic consciousness. Until recently the artist has functioned in the Polish reception as a misogynist, enemy of women, rather naturalist than author of plays which have brought about a breakthrough in contemporary world drama. Nor has he been perceived as an author significant for the searching of a new form of theatre, theatre of freedom, breaking barriers of any convention. On the other hand, he is closely and permanently bound with the existential condition of man.

The present text seeks to prove that one can find in the dramatic works of this prominent writer some profound layers of Christian awareness among the heroes, some strong ties with the Bible, indisputable aspects of religiousness drawn from being a Christian as well as any consequences which follow from it. This can especially be noticed in the dramas of the so-called post-inferno period. Given the variety of techniques in referring to the Scriptures which is a norm of his faith, he most eagerly evokes appropriate contexts for the act of faith by using an accurate verbal construction. He refers to the memory of a spectator who lives by the Bible every day in the liturgy of the Word. The Bible helps him at the same time to define the awareness of faith in his heroes, the moral and ethical aspect as well as to accomplish the aesthetic ends of poetic illustration. Sometimes he directly quotes certain sentences, employs analogy more often, making use of a biblical metaphor. He borrows inspiration from the biblical personifications, especially

in historical drama's, in order to give the actions of his characters a supernatural dimension, to define the uniqueness of a situation or its transcendent direction. Religious terminology is no alien to Strindberg, resulting from the experience of being a Christian. His faith is based on religious determinism, proper to the Evangelical and Lutheran branch of Protestantism. Yet one can find occasionally syncretism in his standpoint.

Translated by Jan Kłos