

TOMASZ KACZMAREK
Uniwersytet Łódzki

Na pograniczu kultur: polski teatr ekspresjonistyczny a sekularyzacja motywów biblijnych

– BÓG z zamiarem miłosnym
idzie do człowieka –
a człowiek pełen złości
od BOGA ucieka

Emil Zegadłowicz

Zamiast wstępu

Kiedy w 1918 roku Polska odzyskiwała niepodległość, ekspresjonizm niemiecki wchodził w ostatnią fazę rozwoju¹. Pozostawił jednak po sobie spuściznę, która przyczyniła się do rozwoju teatru polskiego, zwłaszcza na terenach byłego cesarstwa. W pierwszych latach XX wieku odczuwano w Niemczech wszechogarniający pesymizm i kryzys wszelakich wartości. Wielu intelektualistów, w tym także księży, krytycznie podchodziło do działalności Kościoła. Krytycyzm ten wyrażał się poprzez sekularyzację pewnych motywów biblijnych w utworach dramatycznych zbuntowanego pokolenia. Ekspresjoniści pragnęli przeciwstawić oficjalnej instytucji „nową wiarę”, nawiązującą, ich zdaniem, do prawdziwych źródeł religii. Analogiczny fenomen można zaobserwować także w Polsce, w której Kościół miał solidną pozycję, chociażby dlatego, że postrzegano go jako główną siłę zwalczającą zaborców. W tym kontekście interesujące może być przestudiowanie często jawnie antyklerykalnych postaw niektórych polskich ekspresjonistów,

¹ A. Wirth, *Teatr, jaki mógłby być*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2002, s. 200.

którzy adaptują i przetwarzają określone mity biblijne, tak jak to robili niemieccy pisarze. Ze wszystkich biblijnych postaci największą popularnością cieszył się Kain. To właśnie jego postać zostanie tu poddana głębszej analizie.

Kryzys wartości

Pomimo że na terenach, gdzie panował żywioł germański, już od ostatnich lat XIX wieku szerzyły się apokaliptyczne wizje upadku cywilizacji², „rewolucja ekspresjonistyczna chciała ocalić Europę przed katastrofą”³. Polacy nie odczuwali lęku przed wojną i, w konsekwencji, zniszczeniem starego świata, bowiem wierzyli słusznie, że tylko w ten sposób będą mogli odzyskać upragnioną wolność. Jedynie Witkacy wyrażał w swojej twórczości katastroficzne obawy przed zaniknięciem uczuć metafizycznych i nastaniem „bydlęcego ładu uspołecznionych owadów”. Przywołanie tutaj nazwiska autora *Tumora mózgowicza* nie jest przypadkowe, bowiem w swoich dziełach nawiązuje on do religii (jednego z rewelatorów uczuć metafizycznych obok filozofii i sztuki), która, zdaniem pisarza, umarła, a nawet popełniła samobójstwo. Ekspresjoniści będą więc szukać nowej duchowości i nowej religijności, obcej zinstytucjonalizowanemu Kościołowi. Z pewnością krytyczne głosy dotyczące religii, płynące od samych teologów, musiały wpłynąć na ich myślenie o duchowości, zwłaszcza w Poznaniu, pochodziły one bowiem od duchownych niemieckich⁴. Trudne były dzieje protestantów w granicach nowego państwa polskiego⁵, a po II wojnie światowej ich sytuacja nie była lepsza⁶. W przeciwieństwie do Kościoła rzymskokatolickiego ogólnie ujmowany protestantyzm dopuszczał różne głosy, które podważały dogmaty, akceptowano bowiem pewien pluralizm myśli, który nie mógł być przyjęty

² Podobne wisielcze nastroje panowały w całym cesarstwie austro-węgierskim, w którym wielu pisarzy odczuwało nadciągający i nieuchronny rozpad imperium.

³ J. Chaluppecký, *Ryszard Weiner i ekspresjonizm czeski*, przeł. J. Waczków, „Literatura na Świecie” 1978, nr 12 (92), s. 147.

⁴ Pisząc o pograniczu polsko-niemieckim w Poznańskim, świadomie pomijamy inne ośrodki ekspresjonistyczne, które działały w Krakowie czy też we Lwowie.

⁵ B. Krebs, *Państwo, Naród, Kościół. Biskup Juliusz Bursche a spory o protestantyzm w Polsce w latach 1917–1939*, Ośrodek Wydawniczy „Augustana”, Bielsko-Biała 1998.

⁶ J. Kłaczek, *Kościół Ewangelicko-Augsburski w Polsce w latach 1945–1975*, Wyd. A. Marszałek, Toruń 2010.

przez Watykan⁷. Po uzyskaniu niezależności przez Polskę Kościół katolicki starał się odgrywać rolę gwaranta niepodległości i nie mógł pozwolić sobie na podkopywanie własnej pozycji. Można jednak domniemywać, że krytyka religii przez samych jej przedstawicieli, która od lat wywoływała żywe dyskusje w Niemczech (jeszcze Wilhemowskich), musiała być znana w całej Wielkopolsce.

Można powiedzieć, że na początku XX wieku interesowano się religią bardziej niż w poprzednim stuleciu – problem duchowości stał się tematem wielu debat. Próbowano na przykład dostosować średniowieczną scholastykę do wymagań współczesności. Nie chodziło więc o zwalczanie religii jako takiej, ale o próbę pogodzenia pozornie sprzecznych idei, które miały stanowić podwaliny swoistego synkretyzmu i swego rodzaju modernistycznego gnostycyzmu. „U podstaw wszystkich tych innowacji i inicjacji kryje się dążenie do »unowocześnienia« teologii, do wyzwolenia jej z zakrzepłego formalizmu i anachronicznego języka, którym niepodobna przemawiać do ludzi, żyjących w świecie marksizmu i egzystencjalizmu”⁸. Ta atmosfera „agonii chrześcijaństwa”, by przywołać znany tytuł dzieła Miguela de Unamuno, wydawała się nie dotyczyć Polski, która cieszyła się odzyskaną wolnością. Niemniej żywioł niemiecki był wciąż żywy w Poznańskim i oddziaływał twórczo na niektórych ekspresjonistów polskich, którzy jednak, po zakończeniu działalności „Buntu”, pragnęli nawet odciąć się od niemieckich wpływów. Powstał wtedy „Zdrój”, w którym Przybyszewski przestrzegał przed bolszewicką „Die Aktion”⁹. Niemniej, na pograniczu trzech kultur: polskiej, niemieckiej i żydowskiej, narodził się nowy nurt, któremu nie udało się zrealizować swoich zamierzeń, podobnie jak pisarzom z grupy Skamander. Była to próba stworzenia polskiego ekspresjonizmu – niepozbawiona jednak pewnych „obcych” elementów. Dla zachowania chronologii należałoby przyjrzeć się najpierw „fermentowi”, który rozprzestrzenił się w całych Niemczech.

⁷ Pisał o tym już Emile Durkheim, chcąc dowieść, że ze względu na obowiązujące w Kościele rzymskokatolickim dogmaty w krajach katolickich odsetek samobójstw był znacznie mniejszy niż w państwach, w których dominującą religią był protestantyzm.

⁸ A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1988, s. 27.

⁹ Próby spolonizowania ekspresjonizmu były spowodowane naciskiem ze strony opinii publicznej, która rozpoznawała już w samej nazwie elementy semickie i niemieckie. Redakcja „Zdroju” musiała nawet zapewniać, że wśród współpracowników nie było Żydów. Poszukiwano więc polskich korzeni ekspresjonizmu w tradycji romantycznej. Niemniej Jan Stur precyzował, iż w Polsce istniały dwa nurty: ekspresjonizm wschodni, prasko-wiedeński, który wpłynął na Lwów, oraz ekspresjonizm zachodni, oddziałujący na Poznań (J. Stur, *Kasprowiec, Żeromski, Berent, Przybyszewski: szczyty*, „Zdrój” 1920, t. 12).

Sekularyzacja po niemiecku

Generacja ekspresjonistyczna tworzy w duchu postępującej sekularyzacji, opartej na dwóch podstawowych przesłankach: z jednej strony „śmierć Boga”, którą ogłosił Nietzsche, z drugiej zaś – ostra krytyka religii i skostniałej instytucji, jaką był oficjalny Kościół.

Termin „sekularyzacja” ma różne znaczenia. Catherine Mazellier-Grünbeck w swojej książce *Le Théâtre expressionniste et le sacré* powołuje się na typologię Heinricha Lübrego, według którego słowo to może być rozumiane na trzy sposoby. Najbardziej interesująca nas definicja dotyczy konceptu, który określa emancypację myśli naukowej od religii. Odrzuca się w niej prymat dyskursu eklezjastycznego, jako nieprzystającego do myśli racjonalistycznej. Wraz z upadkiem transcendencji sekularyzacja przejawia się również, zwłaszcza na początku XX wieku, wrogością wobec Kościoła i jego religii, wypełnionej dogmatami nieprzystającymi do ówczesnych realiów. Proces sekularyzacji rozpoczyna, zdaniem Heinricha Heinego, sam Luter, a dobiega ona końca wraz z materializmem Feuerbacha, który stwierdzał, iż esencją religii jest jej wymiar antropologiczny – Boga pojmował bowiem jako wymysł człowieka stworzony na jego podobieństwo; tak oto Stwórca został zdetronizowany przez swoje stworzenie¹⁰.

Pewną wrogość wobec Kościoła wyrażają otwarcie literaci, filozofowie, a nawet sami teolodzy. Zarzuca się klerowi nadmierną dbałość o interesy materialne, odejście od nauki Chrystusa, kupczenie władzą. Słynny teolog Karl Barth nie zawaha się stwierdzić, iż prawdziwą esencją ówczesnego Kościoła był ateizm.

Wyrażając niechęć do oficjalnej nauki Kościoła, ekspresjoniści uciekają się do parodii pewnych motywów zapożyczonych z Biblii. Ulubionymi tematami będą swobodne transpozycje Apokalipsy i Sądu Ostatecznego. W pismach nowego pokolenia znajdujemy nie tylko sarkazm, ale i poszukiwanie prawdziwej religii, tej pierwotnej, dbającej o transcendencję, a nie tylko o dobra ziemskie – o taką też wołał Charles Péguy (wybitny pisarz chrześcijański), jeden z bardziej poczytnych w Niemczech poetów francuskich. Niemniej lwią część autorów (wtórowali im w tym teologowie, np. Paul Tillich i Karl

¹⁰ Ekspresjoniści dążyli do nowej duchowej samowystarczalności człowieka, który ukojenie mógł odnaleźć w ideach komunizmu czy aktywizmu lub też w idei Boga rozumianego jako postulat idealizmu. Ernst Renan miał podobne podejście filozoficzne, za co został oskarżony o podważenie najświętszych zasad wiary.

Barth) krytykowała wynaturzanie przez człowieka boskiego przekazu i wskazywała, inspirując się przede wszystkim Starym Testamentem, na bezwzględność, brutalność czy wręcz sadyzm samego Stwórcy, który bawi się ludźmi niczym kukielkami. W wielu sztukach pojawiają się więc postacie biblijne, jak na przykład Saul, Noe czy Kain, a także Trójca Święta i sam Nazarejczyk, który zresztą dla wielu był wzorem buntownika, a nie uosobieniem strażnika broniącego praw wybranej kasty społecznej.

Postaci te sytuowane są we współczesności, a teksty, z których pochodzą, są intencjonalnie modyfikowane na niekorzyść wykładni judeochrześcijańskiej. I tak, często dochodzi do odwrócenia wartości. Na przykład, tradycyjnie przedstawiany jako sympatyczny, Noe w sztuce Ernsta Barlacha *Die Sündflut* jest zidiociałym staruszkiem, który ślepo wykonuje nakazy Boga. Saul, główny bohater dramatu Franza Junga pod tym samym tytułem, wydaje się postacią sympatyczniejszą niż w Starym Testamencie. Pisarz rehabilituje w pewnym sensie pierwszego króla Izraela, czyniąc zeń ofiarę losu człowieka, zgotowanego mu przez samego Boga, deprecjonując tym samym bohaterstwo Dawida, który przedstawiony został jako prymitywny rzeźmieszek. Dużą popularnością cieszy się też postać Kaina, o czym świadczą nie tylko poświęcone mu sztuki, ale i periodyki: wspomnieć tu wypada chociażby anarchistyczną gazetę „Kain. Zeitschrift für Menschlichkeit” (1911–1919), wydawaną przez Ericha Mühsama, i „Kain-Kalender”, tworzony w latach 1912–1913 przez tego samego wydawcę – do postaci Kaina szerzej powrócimy jeszcze w dalszej części niniejszych rozważań.

W wielu niemieckich sztukach odnajdujemy jawne odniesienia do paradygmatu religijnego, nawet jeśli nie zawsze są one uświadomione, jak w sztuce Barlacha *Der tote Tag*, którą można zinterpretować jako fantazję na temat Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny. Kiedy Kokoschka w *Der Brennende Dornbusch* wyobraża sobie krzew gorejący, nie myśli o obecności w nim Boga, lecz o antagonizmach związanych z walką płci. Yvan Gool ośmiesza postać zaczerpniętą z Biblii w *Methusalem oder der ewige Burger*. Wielu autorów stylizuje swój język na dyskurs biblijny (Johannes R. Becher, Georg Kaiser), stosuje symbolikę chrześcijańską, często przekształcając jej pierwotny sens. Na przykład w *Mieszczanach z Calais*, *Die Koralle* czy w dramacie *Od poranka do północy* krzyż nie oznacza dla bohatera wyzwolenia, tylko zwykłą śmierć, podobnie jak w utworze *Die Wandlung* Ernsta Tollera. Parodia będzie chwytem stosowanym, by przypuścić atak na chrześcijaństwo. Kaiser, na przykład, ośmieszy scenę Ostatniej Wieczerzy w *Mieszczanach z Calais*. Protagonista dramatu, Eustache de Saint-Pierre, niczym Chrystus

dzieli się podczas kolacji przyjemnościami ziemskimi ze swoimi współbiesiadnikami – wszak wie, że po jego śmierci nie ma żadnego raju, a dusza wraz z ciałem umiera, należy więc nacieszyć się wykwintnymi potrawami przed niechybną śmiercią. To ewidentnie uderzało w samo pojęcie Eucharystii. W innym utworze tego samego autora (*Od poranka do północy*) uczestniczymy w scenie zbiorowej w hali Armii Zbawienia, gdzie zebrani, w pompatyczny sposób, kolejno wyjawiają swoje grzechy. Wszyscy wydają się skruszeni i gotowi do naprawienia niegodziwości, ale kiedy kasjer, główny bohater, rzuca skradzione przez siebie pieniądze, wszyscy zapominają o swych przewinach i prześcigają się, by schwytać jak najwięcej banknotów. Czasami sekularyzacja przejawia się również w bezpardonowej krytyce kleru, jak u Hermanna Essiga w *Schweinepriester*, w której tytułowemu „świńskiemu księdzu” bardziej zależy na przyjemnościach cielesnych niż duchowych. Zżyty jest bardzo ze swoją świnią Miszą (podobnie jak z pomocą domową Hellą). Pewnego dnia decyduje się jednak poderżnąć gardło zwierzęciu. Akt ten, jego zdaniem, pozwoli obmyć wszystkich mieszkańców Miesbach z wszelakich grzechów – nie sposób się w tym nie dopatrzeć parodii Męki Pańskiej. Ramy tego artykułu nie pozwalają na przedstawienie wszystkich sztuk ekspresjonistów niemieckich, którzy w bardziej lub mniej nieprzejednany sposób rozprawiają się z religią i jej głosicielami.

Sekularyzacja po polsku

Sekularyzacji w Polsce również towarzyszyły poszukiwania nowej duchowości. Jeszcze przed 1914 rokiem niektórzy awangardyści gotowi byli przyjąć „nową wiarę”. Świadczy o tym artykuł autorstwa Zbigniewa Pronaszki, w którym umieszcza on motto ze Słowackiego: „Wszystko przez Ducha i dla Ducha stworzone jest, a nic dla cielesnego celu nie istnieje”¹¹ – stało się ono później głównym hasłem „Zdroju”. Jerzy Hulewicz zaś, w przepelnionym filozofią indyjską dyskursie, stwierdza, że „nieprzeparte pożądanie zlania się Ducha z Absolutem w żywej formie – oto ekspresjonizm”¹². To wołanie o nową duchowość pokrywa się z poszukiwaniami niemieckich ekspresjonistów, by wymienić tylko Hermanna Bahra, który preferuje sztukę „ufającą oku ducha”. Mnożyć by można liczne cytaty wyrażające chęć uwolnienia się

¹¹ Z. Pronaszko, *Przed wielkim Jutrem*, „Rydwan” 1914, styczeń–luty.

¹² J. Hulewicz, *My. Panu St. S.W.T. W odpowiedzi*, „Zdrój” 1918, t. 5, z. 5–6, s. 164.

artysty z okowów materializmu, bowiem ekspresjonizm był czymś więcej niż tylko kierunkiem artystycznym. „Zmiany w sztuce są [...] odbiciem czegoś głębszego, mianowicie światopoglądu, nowego stosunku człowieka do świata”¹³. Szukano więc ducha w sztuce, ale i poprzez sztukę ekspresjoniści pragnęli odnaleźć swego rodzaju nową filozofię, nową religię. Te tendencje, zapoczątkowane w Niemczech, w Polsce również trafiły na podatny grunt. W dramacie będą się one przejawiały patetycznym tonem, oskarżycielskim krzykiem, żarliwymi tyradami, bowiem dominantami nurtu ekspresjonistycznego w teatrze są między innymi moralizm, „antyinstytucjonalna, buntownicza religijność, »przywódczy« indywidualizm, forma misteryjna lub moralitetowa”¹⁴. Wielu autorów będzie nawiązywało do Biblii, jak i innych motywów związanych z religią, i – podobnie jak ich niemieccy poprzednicy – dekonstruowało je lub odczytywało na nowo, nadając dawnym tekstom (mitom) zupełnie nowe znaczenie. W tym miejscu można pokusić się jedynie o zwięzłe przedstawienie wybranych dramatów, by już na tej podstawie można było zorientować się, jak bliskie były tematycznie utworom Niemców.

Emil Zegadłowicz, autor cyklu poetyckiego *Przyjdź Królestwo Twoje*, chętnie sięgał do tradycji religijnej, by uwypuklić swój dwojaki stosunek do Boga i podkreślić aspekt etyczny egzystencji ludzkiej, bowiem „to on, a nie moralne nakazy wynikające z religii, sprawia, że obecna jest w człowieku chęć naprawy świata, wyrażająca się w tendencjach aktywistycznych i komunijonistycznych”¹⁵. Swoją ekspresjonistyczną irreligię opisuje w dramacie *Nawiedzeni* z podtytułem *Misterium balladowe*, w którym główny bohater umiera „w zastępstwie ukrzyżowanego Chrystusa”¹⁶. W *Wigili*, utworze mającym prezentować program ekspresjonistyczny, pojawia się wiele postaci biblijnych. Natomiast Karol Hubert Rostworowski pisze *Straszne dzieci*, sztukę, w której ożywają lalki – to one będą odgrywać dzieje ludzkości, od stworzenia świata po Sąd Ostateczny. W *Miłosierdziu* zaś, zamiast Chrystusa, ukrzyżowane zostaje tytułowe, alegoryczne Miłosierdzie. Inny dramaturg związany z ekspresjonizmem – Ludwik Hieronim Morstin – tworzy *Świętego*, zmodernizowaną wersję misterium średniowiecznego, opisującego życie buntownika, który przeciwstawiał się oficjalnej religii (czynił to w stylu franciszkańskim).

¹³ E. Kuźma, *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Wyd. Ossolineum, Wrocław 1976, s. 26.

¹⁴ J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Wyd. Naukowe PAN, Warszawa 2002, s. 390.

¹⁵ K. Szewczyk-Haake, *Poezja Emila Zegadłowicza wobec światopoglądowego i estetycznego projektu ekspresjonizmu*, Wyd. Universitas, Kraków 2008, s. 61–62.

¹⁶ J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne...*, s. 393.

W duchu ogólnego komunizmu pisał Antoni Słonimski. Jego utopijny utwór *Wieża Babel* miał być wyrazem wiary w braterstwo międzyludzkie. W *Ecce homo* Ewy Szelburg-Zarembiny Chrystus powraca w XX wieku, powtarzając swoją mękę, śmierć i zmartwychwstanie. Poprzez swoją ofiarę główny bohater staje się symbolem prawdziwej religii.

Także Jerzy Hulewicz, najważniejszy pisarz tej epoki, podejmuje tematykę religijną w iście ekspresjonistyczny sposób: w *Bolesławie Śmiałym* czy *Arunie* znów mowa będzie o przyjściu Chrystusa na świat; *Joachim Achim* to historia XVI-wiecznego alchemika, który pada ofiarą prześladowania ze strony Kościoła – była to bodaj najbardziej antyklerykalna sztuka tamtej epoki. Niemniej to *Kain* Hulewicza stał się sztandarową sztuką pokolenia szukającego dla siebie nowej duchowości. Z tego powodu, w kontekście naszych rozważań, należy jej poświęcić nieco więcej czasu.

Casus Kaina

Cóż mogło fascynować ekspresjonistów w tej niezbyt pozytywnej postaci, która miała na rękach krew własnego brata? Biblijny Kain¹⁷ był oraczem, podczas gdy jego brat, Abel, pasł owce. Obaj mieli złożyć Bogu odpowiednią ofiarę, stosowną do swych zajęć. Kain ofiarował płody ziemi, Abel zaś zwierzęta ze swej trzody. Nie każda ofiara była jednak miła Bogu, który wybrał i przyjął jedynie dar Abela, nie wejrzał na ofiarę Kaina. Trudno zrozumieć przyczyny decyzji Stwórcy, Biblia na ten temat milczy. Kain wpadł w gniew, gdyż nie mógł pojąć, dlaczego Bóg przyjął tylko dar brata, podczas gdy jego dary również złożone były w dobrej wierze. Po kłótni z bratem, bardzo rozgniewany, rzucił się na Abela i zabił go. Bóg skazał wtedy brato-

¹⁷ Wokół postaci Kaina narosły przez wieki tysiące rozmaitych interpretacji. Stał się punktem wyjścia wielu utworów literackich. Najczęściej, jak Victor Hugo w *La Légende des siècles*, pisarze starali się wiernie odwzorować biblijną opowieść. Wraz z pojawieniem się kryzysu (początek XX wieku), który zapoczątkował, jak napisze Nietzsche, „dekadencję fizjologiczną Europy”, a później, jak powie Ionesco, „pustkę ontologiczną”, wszystkie wartości naukowe i religijne legły w gruzach, a człowiek został pozbawiony jakiegokolwiek punktu odniesienia. Nawet jego integralność psychiczna okazała się jedynie chwiejnym konstruktem, wymyślonym na użytek rozumu. W tych czasach postępującego relatywizmu postać Kaina nabrała zupełnie nowej jakości. Najchętniej nawiązywali do niej ekspresjoniści, którzy odkryli w pierwowzorze biblijnym załączki Nowego Człowieka, o którego walczyli, i to w momencie, kiedy Ewangelia została odarta ze swego przekazu miłości i nie była już nośnikiem wartości transcendentalnych.

bójcę na wieczną tułaczkę i, by uczynić karę straszniejszą, zabronił komukolwiek podnieść na niego rękę.

Tak przedstawiona historia mordu w ciągu tysięcy lat znalazła liczne interpretacje, opowieść odczytywano na wiele sposobów¹⁸. Niektórzy dopatrywali się w niej echa konfliktów, jakie w zamierzchłych czasach wybuchały między koczowniczymi ludami pasterskimi a ludnością prowadzącą osiadły tryb życia, która poświęciła się rolnictwu¹⁹. Inni zaś widzieli w historii Kaina i Abla rywalizację o względy kobiet²⁰, co w przedziwny sposób zostało połączone także z ojcobójstwem; wszak spór między ojcem a synem był często wykorzystywany w dramacie ekspresjonistycznym²¹.

Legenda Kaina cieszy się wielką popularnością w romantyzmie, kiedy to, jak w przypadku dramatu Byrona, mamy do czynienia z lucyferycznym znamieniem tej postaci, która staje się nowoczesnym Prometeuszem. Skazany jest on na cierpienie i bunt, mierzy się z Bogiem, odwołując się właśnie do boskich wzorców: miłości, nienawiści i zbrodni, bo czyż Bogu nie była miła krwawa ofiara? Czyż nie upajał się wonią palonego ciała? Autorzy ekspresjonistyczni zadawali sobie pytanie o naturę bratobójcy i zastanawiali się, czy zło tkwi rzeczywiście jedynie w Piekło. Tak Kain-Szatan pojawi się w utworach dekadentów, jak chociażby u Przybyszewskiego (*Szlakiem Kaina, Pierwsza pieśń „Cherubina”*), który każe protagonistę wątpić, czy Szatan jest naprawdę Szatanem, a Bóg Bogiem – następuje tu zupełne odwrócenie wartości, charakterystyczne dla świata moralnego rozdarcia i zawodnych dróg odkupienia. Nic nie jest już pewne poza niepewnością.

Zabójca Abla jest burzycielem norm, szablonów, uosobieniem idei wiecznego rewolucjonisty ducha, przeciwstawiającego się zewnętrznej formie. „Jako postać obarczona jednoznacznym piętnem, potępiona powszechnie, odrzucona poza społeczność, uznana za uosobienie zła, hańby, nadawała się tym bardziej do rewizji przyjętych pojęć”²². Nowa interpretacja tego motywu czyniła z Kaina znak, synonim określonej postawy wobec losu, wobec życia, nabierający przy tym wymiaru uniwersalnego.

Friedrich Koffka, autor dzisiaj zupełnie zapomniany, który był, zdaniem Herberta Iheringa, „dramatyczną nadzieją” teatru ekspresjonistycznego,

¹⁸ J. Ratajczak, *Zagasty „brząsk epoki”*. Szkice z dziejów czasopisma „Zdrój” 1917–1922, Wyd. Poznańskie, Poznań 1980, s. 253.

¹⁹ Z. Kosidowski, *Opowieści biblijne*, Wyd. Iskry, Warszawa, 1967, s. 23.

²⁰ A. Sandauer, *Bóg, Szatan, Mesjasz i...?*, Wyd. Literackie, Kraków 1977, s. 203–205.

²¹ L. Richard, *L'Expressionnisme*, Somogy, Paris 1993.

²² J. Ratajczak, *Zagasty „brząsk epoki”...*, s. 259.

napisał kilka sztuk, w których występują postacie biblijne, takie jak Dawid czy Kain. Ten ostatni, inaczej niż w tradycji biblijnej, jest postacią nad wyraz pozytywną, pomimo aktu mordy, który jednak – trzeba to podkreślić – był przez ekspresjonistów postrzegany jako akt li tylko symboliczny (podobnie rzecz się miała z alegorycznymi zabójstwami ojców, dokonywanymi przez synów, czy też, choć rzadziej, matek padających ofiarą swoich beniaminków). Autor przedstawia go jako buntownika, sprzeciwiającego się niesprawiedliwym prawom boskim, którym stawia czoła. Jest wyrzutkiem, przeklętym, ale zarazem postacią o wyjątkowej wrażliwości, człowiekiem, który, doprowadzony do ostateczności, zabija brata, wyrzuciwszy mu wcześniej cynizm. Kain wypomina bratu, że ten zgniótl niewinny, piękny kwiat. Dostrzega w tym akcie zniszczenie piękna przez pragmatyzm czy „zdrowy rozsądek”, który reprezentuje Abel. Choć to ten ostatni przeszedł do tradycji jako męczennik, Koffka odwraca role i rysuje portret Kaina jako odrzuconego przez okrutne społeczeństwo, które, niczym bezmyślna masa, poddaje się woli wymyślonego przez siebie Boga, zapominając przy tym o wyższych uczuciach duchowych, potencjalnie istniejących w każdym człowieku. Jak to często bywało w teatrze ekspresjonistycznym, Kain personifikuje całe młode pokolenie wyrzutków społecznych, skazanych na samotność, którzy jednak w tej samotności odkrywają bunt przeciw zmurszałym wartościom, niezgodę na zakłamaną świat²³. Ten swoisty „kainizm” zdziera maski myślącym „poprawnie” i pokazuje ich jako pozbawionych „Dusz”, o które niemieckie młode pokolenie walczyło pod sztandarami ekspresjonizmu. Parafrazując świętego Augustyna z *Państwa Bożego*, Abel jest typem człowieka ziemskiego, a Kain, chociaż nie jest człowiekiem typu bożego, pozostaje jednostką uduchowioną, swoistym modernistycznym prorokiem nowej wiary. Koffka w swym dramacie, odrzucając utarte formuły, zachował typowo ekspresjonistyczny poetycki język, nie można jednak w tym wypadku mówić o egzaltacji, raczej o wzniosłości. Ta retoryka była zresztą zapożyczona z czasów romantycznych, kiedy to samotnik krzyczał, by wyrazić swój ból istnienia.

Ekspresjoniści wydają się inspirować utworem Byrona opublikowanym w 1822 roku zwłaszcza w kreacji Kaina, którego postać symbolizuje niezgodę na boskie prawa, uważane nie tylko za niesprawiedliwe, ale i absurdalne. W Niemczech znano również poemat *Abel i Kain* (sekcja *Révolte* w zbiorze *Kwiaty zła*), autorstwa uwielbianego przez ekspresjonistów Charles’a Baudelaire’a.

²³ Buntowi młodej generacji niemieckiej Walter Sokel poświęca siódmy rozdział swojej znanej książki *The Writer in Extremis. Expressionism in Twentieth-Century German Literature*, Stanford University Press, Stanford, California 1959, s. 164–191.

laire'a, w którym odrzuceni powstają z klęczek, udają się do nieba, by przepędzić z niego raz na zawsze Boga i jego popleczników. Do tej tradycji będzie również nawiązywał Jerzy Hulewicz.

Autor *Ego eimi* konstruuje akcję dramatu wokół trzech „zjaw”, wizji z pogranicza snu i jawy. Pierwsza poświęcona jest konfliktowi między pierwszymi braćmi. Otóż Abel żąda, aby Kain złożył ofiarę na ołtarzu, by wyrazić swoją wiarę w Boga. Ten drugi wydaje się nie rozumieć tego żądania, ponieważ w skrytości serca ustawicznie modli się i oddaje cześć Panu, a wszechmogącemu Bogu nie są potrzebne zewnętrzne znaki, bo to dusza jest jego mieszkaniem. Od razu widać, że Hulewicz ucieka się do typizacji postaci, które nie są bohaterami z krwi i kości, tylko inkarnacjami pewnych idei. Ścierają się tu dwa światy: Kain, który nosi Boga w sobie, oraz Abel, któremu potrzebne są znaki, aby obnosić się ze swoją wiarą, ale nie przed Bogiem, tylko przed gromadą, przed innymi ludźmi. Dlatego Kain nie musi wynosić się ze swoim duchem, podczas gdy jego brat niby-ducha na gościniec wynosi. W konstrukcji postaci Abela „wyczuwalna [jest] krytyka sformalizowanego Kościoła, który nie tylko faworyzuje religijność zewnętrzną, lecz buduje na niej całą obrzędowość, wypierającą skutecznie życie duchowe, kontemplację oraz bezpośredni i immanentny kontakt z Duchem”²⁴. To właśnie religijność na pokaz Hulewicz krytykuje, ganiąc Abela za szukanie Boga poza samym sobą, jak gdyby wszelakie znaki jego obecności miały pochodzić z zewnątrz. Abel grzeszy pychą, ponieważ uznaje dym unoszący się do góry za znak przyjęcia przez Boga jego ofiary. Kain ma Boga w sobie, co czyni go, przywołajmy tu sławny tekst programowy Paula Kornfelda, człowiekiem duchowym, Abel zaś reprezentuje człowieka psychologicznego. Przypomnijmy: „człowiek psychologiczny” postrzegany jest na zewnątrz i jako taki poddawany jest naukowej analizie, tymczasem „człowiek duchowy” odczuwalny jest od wewnątrz, w swojej niepowtarzalnej wyjątkowości²⁵. Można więc tu mówić za Martinem Heideggerem, że Kain mieści się w obrębie egzystencji autentycznej, podczas gdy żywot jego brata wpisuje się w egzystencję nieautentyczną²⁶. Dlatego też mamy tutaj do czynienia, jak zwykle w teatrze ekspresjonistycznym, z mordem symbolicznym, który pokazuje zwycięstwo ducha (Kaina) nad materią (Abel). Symbolika mordu

²⁴ J. Ratajczak, *Zagasy „brząsk epoki”...*, s. 262.

²⁵ P. Kornfeld, *Człowiek duchowy i człowiek psychologiczny*, przeł. A. Choińska, K. Choiński, E. Radziwiłłowa, w: D. Bablet, J. Jacquot, red., *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*, PIW, Warszawa 1983, s. 253–273.

²⁶ W. Sokel, *Estetyka ekspresjonizmu*, „Przegląd Humanistyczny” 1962, nr 6, s. 98.

w tej sztuce idzie nawet dalej – Abel nie jest oddzielną postacią, lecz jedną z instancji psychicznych obecnych w każdym człowieku, podobnie jak Kain. Toteż Kain-Człowiek tak naprawdę pozbywa się w tym znaczącym geście swojej gnuśnej i oportunistycznej natury na rzecz jednostkowego, bo tylko taki wydaje się możliwy, rozwoju duchowego. Sztuka ta jest więc wyrazem poszukiwań generacji młodych zbuntowanych, którzy pragnęli dojść do duchowej samowystarczalności.

Zakończenie

Zwróćmy uwagę na fakt, że pomimo chęci odrzucenia przez pewnych pisarzy i artystów związanych ze „Zdrojem” żywiołu niemieckiego i stworzenia oryginalnej, polskiej drogi rozwoju ekspresjonizmu, wielu z nich jednak przyświecała ta sama myśl o odrodzeniu duchowym i moralnym społeczeństwa, do którego dążyli również twórcy nad Sprewą. Idea ta wyrastała nie tylko ze wstrząsających doświadczeń I wojny światowej, ale i z ogólnego kryzysu wartości duchowych, które były bliskie sercom ekspresjonistów. Dlatego też celem ich ataku w obu graniczących ze sobą krajach była instytucja Kościoła, która miała coraz mniej wspólnego z duchowością, a coraz bardziej kojarzyła się z chciwym gromadzeniem dóbr doczesnych. Ekspresjoniści w swej walce przeciw strukturom eklezjalnym paradoksalnie pragnęli obronić duchowość, której (nie mniej paradoksalnie) mieli być pozbawieni sami duchowni. Poprzez wykorzystywanie różnych mitów biblijnych pisarze pragnęli odkryć na nowo zapomnianą religię, wolną od bezdusznych dogmatów, burzliwą, rewolucyjną wręcz, która mogłaby odnowić oblicze ziemi. Utwory dramatyczne, które zostały napisane w tamtych czasach, odzwierciedlają panującą wówczas atmosferę głodu religijności. Tak w Niemczech, jak i w Polsce wierzono, iż ideał ten może się ziścić dla dobra całego człowieczeństwa. Nie sposób było przedstawić tu wszystkich dzieł, w których sekularyzacja oznaczała poszukiwanie nowych wartości, a nie ich odrzucenie. Krótka charakterystyka najbardziej reprezentatywnych dramatów pozwoliła wykazać, że na pograniczu polsko-niemieckim twórcy myśleli podobnie. Warto było jednak zatrzymać się dłużej nad jednym bohaterem, ulubionym zresztą przez ekspresjonistów, który stał się symbolem walki o „nową religię”. Był nim Kain, a jego historia stanowiła wręcz emblemat walki o człowieka duchowego. Postać Kaina, którą zarysowali Hulewicz

i Koffka, jest ilustracją tych duchowych poszukiwań, tak dla pokolenia ekspresjonistów polskich, jak i niemieckich. Porównanie losów biblijnego bratobójcy w wersji niemieckiej i polskiej pokazuje nam, jak tożsame były dążenia owej generacji.

Bibliografia

- Chalupecký J., *Ryszard Weiner i ekspresjonizm czeski*, przeł. J. Waczków, w: „Literatura na Świecie” 1978, nr 12 (92).
- Frenzel E., *Stoffe der Weltliteratur*, Alfred Kroner, Stuttgart 1962.
- Hulewicz J., *My. Panu St. S.W.T. W odpowiedzi*, „Zdrój” 1918, t. 5, z. 5–6.
- Koffka F., *Kain. Ein Drama*, w: Horst Denkler (Hrsg.), *Einakter und kleine Dramen*, Stuttgart 1974.
- Kornfeld P., *Człowiek duchowy i człowiek psychologiczny*, przeł. A. Choińska, K. Choiński, E. Radziwiłłowa, w: Bablet D., Jacquot J., red., *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*, PIW, Warszawa 1983.
- Kosidowski Z., *Opowieści biblijne*, Wyd. Iskry, Warszawa 1967.
- Kuźma E., *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Wyd. Ossolineum, Wrocław 1976.
- Lübbe H., *Säkularisierung Geschichte eines ideenpolitischen Begriffs*, Alber, München 1975.
- Mazellier-Grünbeck C., *Le Théâtre expressionniste et le sacré*, Peter Lange, Bern, Berlin, Frankfurt/M, New York, Paris, Wien 1994.
- Pronaszko Z., *Przed wielkim Jutrem*, „Rydwan” 1914, styczeń–luty.
- Ratajczak J., *Zagasty „brząsk epoki”. Szkice z dziejów czasopisma „Zdrój” 1917–1922*, Wyd. Poznańskie, Poznań 1980.
- Ratajczak J., *Krzyk i ekstaza, antologia polskiego ekspresjonizmu*, Wyd. Poznańskie, Poznań 1987.
- Richard L., *L'Expressionnisme*, Somogy, Paris 1993.
- Sandauer A., *Bóg, Szatan, Mesjasz i...?*, Wyd. Literackie, Kraków 1977.
- Sokel W., *Estetyka ekspresjonizmu*, „Przegląd Humanistyczny” 1962, nr 6.
- Sokel W., *The Writer in Extremis. Expressionism in Twentieth-Century German Literature*, Stanford University Press, Stanford, California 1959.
- Stur J., *Kaspronicz, Żeromski, Berent, Przybyszewski: szczyty*, „Zdrój” 1920, t. 12.
- Szewczyk-Haake K., *Poezja Emila Zegadłowicza wobec światopoglądowego i estetycznego projektu ekspresjonizmu*, Wyd. Universitas, Kraków 2008.
- Wirth A., *Teatr, jaki mógłby być*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2002.
- Zahrnt H., *Die Sache mit Gott. Die protestantische Theologie im 20. Jahrhundert*, Piper, München 1966.

On the borders of cultures:

Polish expressionist theater and the secularization of biblical motives

When in 1918 Poland was regaining independence, the German expressionism was entering its last stage of development. It left, however, heritage that contributed to the growth of Polish theatre especially on the former territory of the defeated empire. It was already in the

early years of the 20th century that the omnipresent pessimism and the crisis of values were to be observed in Germany. Many artists and also priests themselves approached critically the teaching of the Church, which was verbalized in the secularization of certain biblical motifs in dramas written by the rebellious generation. Expressionists wanted to juxtapose the official institution with a new faith that, in their opinion, referred to the genuine sources of religion. A similar phenomenon can also be observed in Poland, where the Church held a strong position, one of the reasons being that it had always been perceived as the centre of the “Polishness”. It, therefore, seems irresistibly interesting to study the outright anticlerical attitudes of some Polish expressionists, who would adapt and convert some biblical myths in their own manner just like the German writers did.

Keywords: expressionism, Polish theater, Jerzy Hulewicz, biblical motives, secularization