

„Wypełnić własnym tekstem ...”

Wyznania św. Augustyna jako źródło inspiracji twórczej Danuty Michałowskiej (rozważania wokół monodramu *Ja, bez imienia*)

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2022.003>

Streszczenie: Celem artykułu jest wykazanie zależności między podmiotowo zaangażowaną lekturą tekstu a jego (literackim i scenicznym) wykonaniem. Autorka podejmuje refleksję na temat tego, jak zakorzeniony w tradycji kulturowej tekst *Wyznań* Augustyna Aureliusza zainspirował Danutę Michałowską do napisania monodramu *Ja, bez imienia* (wyd. 1996). Autoutożsamiająca, podmiotowa lektura dzieła – zwłaszcza fragmentu dotyczącego okrytych tajemnicą relacji z Bezimienną przyjaciółką filozofa, skłoniła wybitną aktorkę, profesor krakowskiej szkoły teatralnej, do późnego debiutu literackiego a także wykonania napisanej przez siebie sztuki. Przedmiotem rozważań jest przede wszystkim obszerny autokomentarz Michałowskiej, który pozwala zobaczyć, jak zrodził się ów palimpsestowy utwór. Wnioski artykułu dotyczą tego, jak zaangażowana lektura fragmentu *Wyznań* wyzwoliła potrzebę ekspresji twórczej w słowie, zmuszając Michałowską do rewizji dotychczasowej metody praktykowania sztuki związanej z Teatrem Rapsodycznym Mieczysława Kotłarczyka.

Słowa kluczowe: Danuta Michałowska, monodram, *Wyznania* św. Augustyna, Teatr Rapsodyczny

* Adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół dojrzałej twórczości polskich romantyków, historii romantycznych idei.

E-mail: ewa.piotrowska@uw.edu.pl | ORCID: 0000-0002-0214-0862.

“Fill in with One’s Own Text...”

Confessions of St. Augustine as a Source of Creative Inspiration for Danuta Michałowska (Thoughts on the Monodrama *I, Nameless*)

Abstract: The aim of the article is to show the relationship between the subjectively engaged reading of the text and its (literary and stage) performance. The author reflects on how the text of Augustine Aurelius’s *Confessions*, rooted in cultural tradition, inspired Danuta Michałowska to write the monodrama *I, nameless* (1996). The self-identifying, subjective reading of the work – especially the fragment concerning the secret relationship with the Philosopher’s Nameless Friend – prompted the outstanding actress, professor of the Krakow drama school to make a late literary debut as well as to perform a play written by herself. The subject of the considerations is, above all, Michałowska’s extensive self-commentary, which allows us to see how this palimpsest work was created. The conclusions of the article, show how the engaged reading of a fragment of *Confessions* triggered the need for creative expression in words, forcing Michałowska to revise the method of practicing art associated with Mieczysław Kotlarczyk’s Rapsodic Theater.

Keywords: Danuta Michałowska, monodrama, *Confessions* of St. Augustine, Rhapsodic Theater

1

Treścią artykułu jest refleksja na temat tego, jak mocno zakorzeniony w tradycji kulturowej tekst *Wyznań* Agustyna Aureliusza zainspirował Danutę Michałowską¹ do napisania monodramu *Ja, bez imienia*. Wydaje się, że po 1600 latach od powstania tej szczególnej biografii duchowej i filozoficznej, jaką są *Wyznania*, każda następna próba dodania czegoś jeszcze o tym niezwykłym dziele (a tym bardziej uzupełnienia go) jest przedsięwzięciem wielce ryzykownym, grozi semantyczną redundancją, powieleniem słów i myśli, które wypełniły przez stulecia studia nad najpopularniejszym tekstem św. Augustyna. Fenomen arcydzieła polega jednak właśnie na ich szczególnej semantycznej otwartości, na tym, że mają zdolność ciągłej reaktualizacji, zwłaszcza, gdy poddamy je indywidualnej, podmiotowej praktyce czytania. Po karierze strukturalistycznych, formalnych szkół interpretacyjnych wracamy od dłuższego czasu do lektury podmiotowej, do czytania, które dotyczy nas i pozwala bez zażenowania angażować wewnątrz czytelnika. To, jak bardzo takie otwarte, zaangażowane czytanie może być twórcze – także w sensie jak najbardziej dosłownym – przekonuje właśnie tekst Michałowskiej, w której lektura *Wyznań*, a zwłaszcza krótkiego fragmentu z księgi IV, zrodziła impuls twórczy.

¹ Danuta Michałowska (1923–2015) aktorka, współtwórczyni Teatru Rapsodycznego i krakowskiego Teatru Jednego Aktora, profesor, wykładowczyni krakowskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej, w latach 1981–1984 rektor tej uczelni.

Zanim przyjrzymy się literackim próbom dopełnienia tego, co w *Wyznaniach* z woli ich autora zostało niedopełnione, trzeba odnieść się do samego tekstu – źródła bezpośredniej inspiracji monodramu *Ja, bez imienia*. Na początku księgi III Augustyn pisze o swoich uczuciowych doznaniach:

Przybyłem do Kartaginy, gdzie kociół występnych namiętności huczał dookoła mnie. Jeszcze się nie zakochałem, a już kochałem samą myśl o zakochaniu [...]. To było moim marzeniem: kochać i być kochanym wzajemnie, i radować się ciałem owej istoty kochającej (Augustyn 1994: 55).

Potrzeby młodego retora znalazły szybko spełnienie w związku z kobietą (niewolnicą?), określaną potem w literaturze jako Bezimienna, choć Augustyn w *Wyznaniach* w ogóle nie nadaje jej żadnego miana. Na początku księgi IV kilkunastoletni związek z konkubiną autor *Confessiones* kwituje kilkudziesięciu wyznaniem:

W owych też latach żyłem z kobietą nie związaną ze mną prawnym małżeństwem, na którą natrafiła moja nie kierująca się roztropnością namiętność. Ale miałem tylko tę jedną kobietę i dochowałem jej wierności. W tym związku – komentuje już z perspektywy dojrzałego chrześcijanina i przywódcy wspólnoty wiernych – mogłem przez własne doświadczenie poznać, jaka jest różnica między prawdziwym małżeństwem, zawieranym w celu wydania na świat potomstwa, a związkiem skojarzonym tylko dla zaspokojenia namiętności, w którym rodzą się dzieci także niechciane – ale gdy się urodziły, to już się je kocha (ibid.: 73).

To przejmujące, ale i budzące opór dzisiejszego czytelnika wyznanie niesie z sobą wzmiankę o synu Adeodacie, którym obdarowała go Bezimienna, trwając przy Augustynie przez kilkanaście lat. Historia wiernej konkubiny potoczyła się jednak z naszych współczesnych zapatrywań tragicznie i niesprawiedliwie, choć z perspektywy rzymskich obyczajów jak najbardziej standardowo. W trosce o pozycję i karierę jedynaka matka zaangażowała w uczuciowy związek szkodzący intratnym planom małżeństwa z dobrze urodzoną patrycjuszką. Augustyn za namową św. Moniki odesłał Bezimienną, pozostawiając przy sobie Adeodata². Filozof pisze o tym w poetyce wyznania skierowanego do Boga:

Kobietę, z którą dotychczas żyłem, oderwano od mego boku, gdyż była to przeszkoda w drodze do małżeństwa [...], wróciła do Afryki – ślubując Ci, że nigdy się nie odda żadnemu innemu mężczyźnie, a ze mną zostawiła syna naturalnego, jakiego mi urodziła. Byłem zbyt słaby, aby naśladować ten wzór, jaki mi dała niewiasta (ibid.: 134).

² „Niestety – komentuje ten fragment Augustyńskiej konfesji Jacek Salij – zachowanie takie mieściło się w ówczesnych normach i nie budziło niczyjego zdziwienia ani potępienia. [...] Nie słysząc [też], żeby ktokolwiek z współczesnych Augustynowi zarzucał mu niesprawiedliwe potraktowanie konkubiny. Ówczesni ludzie – trzeba to z przykrością powtórzyć – byli na taką niesprawiedliwość niewrażliwi. W dziełach Biskupa Hippony bardzo wiele miejsca zajmują polemiki z manichejczykami, donatystami czy pelagianami, którzy nieraz wypominali mu lekkomyślną młodość – ale nie znajdziemy nawet śladu zarzutów, że niesprawiedliwie porzucił konkubinę. A przecież była to naprawdę niesprawiedliwość”. Wytrawny znawca pism chrześcijańskiego filozofa dodaje jednak na jego obronę, że po latach „właśnie Augustyn miał stać się pierwszym doktorem Kościoła, który zaczął wyraźnie pouczać, że tak postępować się nie powinno. »Nie godzi się wam mieć konkubin – mówił w Kazaniu 397. – Nawet jeśli nie macie żon, nie powinno się mieć konkubin, które potem porzucicie, kiedy będziecie się żenić«” (Salij 1998: 183).

To właśnie lektura tego fragmentu utworu sprzed kilkunastu stuleci głęboko poruszyła Michałowską i zaowocowała powstaniem dramatu, będącego próbą uzupełnienia intrygującego, a tak enigmatycznie potraktowanego wątku życiorysu Augustyna. Dla jego autorki wejście w biografię świętego filozofa, a nade wszystko we wnętrze nieznanej z imienia jego największej miłości („moje serce mocno do niej przywarło” – powie Augustyn w księdze szóstej; 1994: 134), było także szczególnym eksperymentem egzystencjalnym, który autorka sztuki zadała samej sobie.

Pierwszy raz w życiu [...] przyszło mi na myśl – pisze Michałowska – żeby pomysł „na teatr” wypełnić własnym tekstem – to po pierwsze, a po wtóre, że tym razem, również po raz pierwszy, wykonałam monolog aktorski, w którym utożsamiam się z osobą opowiadającą, odchodząc od formuły teatru epickiego, rapsodycznego, praktykowanego przeze mnie przez całe moje dorosłe „życie w sztuce” (Michałowska 1996: 47–48).

Pomysł dopełnienia białej plamy *Wyznań* zaowocował artystycznym eksperymentem: odejściem od teatru czystego słowa, teatru intelektualnego (Ciechowicz 1992: 121) na rzecz formy teatru empatycznego i podmiotowo zaangażowanego. Zrodzony z głębokiego przeżycia lekturowego tekst rozsadził niejako dotychczas uprawianą formę artystyczną. Ekspresja przeżycia domagała się nowej formy wyrazu.

Bardzo ważnym komponentem monodramu jest w tym kontekście autokomentarz Michałowskiej *Jak powstał monolog „Ja, bez imienia”*, gdzie autorka opisuje w intymnym wyznaniu genezę utworu, do którego prowadziła medytacyjna lektura *Wyznań*. I wydaje się, że nie tylko tekst właściwy monodramu, ile bardzo rozbudowany komentarz odautorski wzbudzić może zaciekawienie. Michałowska bowiem przedstawia w nim tryb lektury dzieła Augustyna, który zaprowadził ją po raz pierwszy do ekspresji twórczej (monodram był literackim debiutem Michałowskiej). Autokomentarz jest zatem szczegółowym zapisem okoliczności tych literackich narodzin. A pomysł tekstu powstał w konkretnej czasoprzestrzeni (dom sióstr urszulanek szarych w Lipnicy Murowanej) „pewnego lipcowego wieczora w upalne lato roku 1994” w sytuacji krytycznej twórczo dla autorki, „odczuwanego dogłębnego wyjałowienia” (Michałowska 1996: 48), u progu decyzji o zakończeniu działalności artystycznej. Porażenie tekstem Augustyna nadeszło nagle. „Jeden Bóg wie – pisze Michałowska – na drodze jakich skojarzeń, wtargnął do moich myśli święty Augustyn. Piszę wtargnął – komentuje własne słowa autorka – bo nie było to łagodne przypomnienie, ale istna inwazja” (ibid.).

Inicjacja twórcza dokonała się zatem na podobieństwo mistycznego olśnienia. Autorka bardzo wyraziście podkreśla błysk i momentalność. Stało się to także dziesięć lat po uprzedniej lekturze *Wyznań* w nowym wówczas tłumaczeniu Zygmunta Kubiaka. I już wtedy w Michałowskiej zrodziła się myśl, że jest to dobry tekst na monodram, ale dla mężczyzny. Potraktowała go jako potencjalne źródło twórczej inwencji, nie zaś tekst, który w jakiś sposób naruszyłby jej wnętrze – uobecnił się wówczas w niej jakoś, nie rodząc artystycznej odpowiedzi. Bezpośrednim jednak poruszeniem, wyzwajającym potrzebę wypowiedzi literackiej po latach, było pełne empatii wejście w sytuację bezimiennej bohaterki tekstu Augustyna w konkretnej, zarysowanej przez autorkę sytuacji biograficznej. Zarówno zatem tekst, jak i osobisty moment życiowy sprawiły potrzebę tworzenia z precyzyjną świadomością celu („uzupełnię *Wyznania* Augustyna”). Przy czym autorka miała przekonanie, że chodzi

jej nie o kreację bohaterki od nowa, ale dopełnienie postaci, która była, działała i której bezimiennosc stała się znaczącym imieniem postaci. Dopełnienie miało odbyć się zatem, wedle założeń Michałowskiej, w ramach wyznaczonych przez tekst *Wyznań*.

Autorka zastosowała wobec narratora konfesji metodę, którą być może moglibyśmy nazwać hermeneutyką wczuwania się (Gadamer 1992: 174). Przy czym taka lektura przez empatię („utożsamianie się z osobą opowiadającą”) doprowadziło u niej do kataraktycznego przeżycia: „nagle zrodzonego dogłębnego współczucia” (Michałowska 1996: 52) dla Bezimiennej, które „było pierwszym krokiem do próby utożsamienia się z nią i jej losem, oczywiście w wyobraźni” (ibid.). Dzieło Augustyna staje się dla Michałowskiej „rzeczywistym bytem; nie zwykłym przedmiotem, a »przedmiotem wcielonym«, który ma własną zasadę odczuwania życia” (Bieńczyk 2001: 13). Czytanie wyznań przez Michałowską taki tryb związku czytelnika z dziełem zrealizowało. Lektura autoutożsamiająca stała się zarazem początkiem czytania etycznego, bo celem autorki monologu była uświadomiona i wyrażona wprost chęć obrony, powetowania strat poniesionych przez kobietę, wobec której „sam Augustyn nie ujawnia najmniejszego odruchu skruchy [...], a z którą związek określił [...] jako »trwale przywiązanie uczuciowe« [...]” (Michałowska 1996: 51). Szansę takich działań dawało słowo wraz ze swą mocą kreacyjną, czyli oddanie Bezimiennej głosu dopełniającego perspektywę narratora *Wyznań*.

Przyszedł też [do mnie] pomysł – zwierza się Michałowska – że w najtrudniejszej chwili smutnej historii Elissy [jak nazywała swą bohaterkę autorka] wkracza na scenę światło sztuki: s ł o w o p o e t y pomaga rozluźnić „węzeł boleści i rozpacz”, trzeba je tylko głośno wypowiedzieć, wykrzyczeć. To pomaga [...] (ibid.: 67).

Jakkolwiek działanie to wydaje się szlachetne, paradoksalnie niosło niebezpieczeństwo, niwecząc szczególną siłę Augustyńskiego przekazu, zaplanowanego przez autora okrycia tajemnicą relacji z Bezimienną. Gest redukcji perspektywy konkubiny w *Wyznaniach* był przecież z nieznanych dziś nam przyczyn zapewne uzasadniony. Wynikać mógł z filozofii twórczej, z celowo obranej poetyki milczenia, a także czynników pozaliterackich: historycznie uzasadnionego stosunku Augustyna do konkubiny czy jego społecznej pozycji. Kubiak to niedopowiedzenie traktuje jako obciążone szczególną wymową. Tłumacz zwraca uwagę, że bohater *Wyznań* okrywa w nich tajemnicą dwa imiona – bliskiego przyjaciela (w IV księdze) i właśnie największej miłości filozofa z Hippony: „to, iż przyjaciel ów i matka Adeodata – pisze Kubiak – są w narracji *Wyznań* dwoma anonimami, pewnie nie jest przypadkiem; anonimowość chyba okrywa tu wielką miłość” (Kubiak 1994: 19).

Choć może to wydać się przewrotne, gest ukrycia tożsamości dawnej ukochanej mógł być wyrazem znaczonej przez milczenie emocji, a także szacunku wobec niej czy właśnie bolesnej, trudnej do wypowiedzenia miłości. Milczenie wszak – jak podkreślała Izadora Dąmbska już w tytule swego artykułu (1963) – jest jednocześnie „wyrazem i wartością”, a dopowiadanie tego, co z woli autora zostało pominięte, jest zawsze redukcją owego wyrazu. Ale w milczeniu czy prze-milczeniu (tak jest choćby w przypadku poezji Norwida) zawiera się często także zachęta do postawy medytacyjnej wobec tekstu, która rodzi chęć zrozumienia, dopowiedzenia, wreszcie potrzebę werbalnej ekspresji. Sądzę, że właśnie takie prze-milczenie, niedopowiedzenie jako szczególnie inspirujące zaprowadziło Michałowską do lektury nie nastawionej poznawczo, na „przyswojenie”, ale na rozpoznania w sensie

egzystencjalnie głębszym. I mimo poszukiwań nowej pojemnej formy dla twórczych działań, owe skupienie na słowie, postawa dogmatyczna wobec tekstu, wierność podstawowej intencji *Wyznań* przy budowaniu własnego tekstu wreszcie, koncepcja odbiorcy jako *homo interior* wypływają z filozofii sztuki Mieczysława Kotlarczyka.

Warto w tym miejscu choć na chwilę zatrzymać się na obecnym w Teatrze Rapsodycznym stosunku do słowa poetyckiego, którego tryb lektury podsumował związany z nim Karol Wojtyła. Mimo bowiem akcentowanego przez Michałowską elementu emocjonalnego, przeżyciowego lektury Augustyna, taki tryb czytania siedł w parze z głęboką intelektualną refleksją. Wojtyła – bliski kolega Michałowskiej z czasów teatralnych – pisał, że słowo niesione przez tekst literacki jest ideą i „wyrazem myśli”, „niesie myśl” i „zobowiązuje do myślenia” (Wojtyła 2001a: 284). Posłannictwem teatru Kotlarczyka była więc „obsługa wielkiego Słowa”, która zobowiązywała do pokory wobec tekstu, a jednocześnie do myśli, uważnego skupienia na nim. Tu „wielkim Słowem” był tekst Augustyna, który domagał się postawy hermeneutycznej. „Przez poszukiwanie głębszego znaczenia tekstu i medytacja, i interpretacja wkracza na teren hermeneutyki” – pisze Stefan Sawicki (2010: 94), a sposób czytania *Wyznań* przez Michałowską moglibyśmy nazwać odmianą hermeneutyki egzystencjalnej w sensie Ricoeurowskim, gdzie celem praktyki lekturowej skupionej uważnie na pojedynczym słowie, wyizolowanym nawet fragmentcie, jest także szansą poznania samego siebie przez tekst (Ricoeur 2003: 194–216). Teatr Kotlarczyka, jak pisał Wojtyła przy okazji rozważań o relacji między słowem a ruchem i gestem scenicznym, sięgał głęboko „poniekąd poza teatr [...] w samo filozoficzne ujęcie człowieka i świata” (Wojtyła 2001a: 281). Wydaje się, że lektura *Wyznań* – we wstępie autorka mówi nie tylko o przeżyciu czytelnicznym jednego fragmentu zwierzeń Augustyna – przybrała taki właśnie medytacyjny, prowadzący w głąb siebie charakter. Teresa Kostkiewiczowa pisze o lekturowej postawie medytacyjnej, która ma „głęboko podmiotowy charakter” i jednocześnie dwa wymiary

z jednej strony – wymaga dystansu wobec obiektu rozważania, wyodrębnienia go spośród wielości zjawisk i spraw, z drugiej zaś – prowadzi do jego aktualizującego przybliżenia, do zadzierzgnięcia z nim silnej, osobistej więzi, pozwalającej na intensywne wniknięcie w jego naturę i poszerzenie horyzontu jego widzenia (Kostkiewiczowa 2010: 11).

Medytacyjność zakłada też skupienie na niewielkim, wybranym z często osobistych, intymnych powodów fragmencie większej całości. To tryb lektury podobny do biblijnej egzegezy (*lectio divina*). I Michałowska wskazuje taki fragment z księgi VIII poświęcony „zrywaniu najsilniejszych pęt, wynikających z jego [Augustyna] przywiązania do tej słabości, która wynika z kontaktu z kobietą” (Michałowska 1996: 50).

Wojtyła, pisząc o praktykach dramaturgicznych TR, podkreślał, że przedstawienia w tym teatrze miały charakter ideowy a nie fabularny. Tekst, według przyszłego papieża, niesie problem „niejako w obsłonkach fabuły” (Wojtyła 2001b: 275). Elementy akcji służą podczas przedstawienia przede wszystkim koncentracji na jakiejś kwestii, a fabuła redukowana do minimum „pojawia się na marginesie problemu przedstawienia, jako ilustracja problemu” (ibid.: 275). Michałowska z *Wyznań* wyizolowała taki problem, który nazwała w swoim autokomentarzu krzywdą Bezimiennej, „zdumiewająco niedostrzeżoną, lub z jakiś zupełnie niezrozumiałych powodów przemilczaną” (Michałowska 1996: 66), by potem wokół tego problemu zbudować strukturę nowego tekstu (dać „obsłonkę”

statycznej zresztą bardzo fabuły). Lektura *Wyznań* dokonana przez Michałowską mieści się jak najbardziej w owym stylu rapsodycznej, hermeneutycznej lektury.

Są ludzie – pisał Wojtyła o takim stylu w szkicu *O teatrze słowa* – którzy czytając na przykład powieść, ujmują w niej (pamięciowo) przede wszystkim wątek, szczegóły fabularne, opisy wydarzeń i ich tła, są inni, którzy przede wszystkim widzą i ujmują stronę ideową utworu, jego problemy, ich postawienie i rozwiązanie, ich naświetlenie i rozbudowanie. Ci ostatni pasjonują się wizją umysłową, elementami abstrakcyjnymi utworu. Teatr Rapsodyczny tak właśnie czyta i tworzy (Wojtyła 2001b: 275).

Michałowska przeszła więc drogę od reakcji emocjonalnej, która pomogła jej dostrzec i współ-odczuć problem, przez intelektualne, medytacyjne skupienie na słowie, aż po pragnienie ekspresji twórczej wywołane chęcią powetowania strat, jakie poniosła Bezimienna. Kostkiewiczowa w rozważaniach o medytacji podkreśla, że wielokrotnie bywa ona podstawą działalności twórczej. W przypadku Michałowskiej rezultatem był właśnie monodram.

Wyznania same w sobie mają charakter medytacyjny, działania twórcze Michałowskiej można nazwać więc medytacją nad medytacyjnym wyznaniem, a więc tekstem szczególnie predysponowanym do takiego rodzaju czytelnicznej aktywności. Myśląc językiem Wojtyły, można by powiedzieć, że w autorce zagrał problem dramatu Bezimiennej, który ją zaniepokoił, zaniepokoił, „wywołał współ-odczucie”, domagając się „zrozumienia i rozstrzygnięcia” (Michałowska 1996: 275) Komentując monodram *Ja, bez imienia*, Elżbieta Morawiec wydobyla dialogiczność doświadczenia przełomu (rozstanie z Augustynem) w biografii Bezimiennej wobec słynnej „nocy mediolańskiej” Augustyna:

Dla mnie wspaniałą osią kompozycji tego monodramu – pisze Morawiec – jest „noc mediolańska” bohaterki. Św Augustyn miał swoją „noc mediolańską”, noc światła i nawrócenia, dla Elissy [...] jej „noc mediolańska” to noc mroku i rozpacz, antyteza Augustiańskiej. Dowiaduje się wtedy z podsłuchanej rozmowy, że zostanie odesłana do Afryki. Akcentując tę symetrię dwu nocy mediolańskich, Michałowska ukazuje plastycznie ich kontradycję: to, co jednego unosi w niebo, najbliższego mu człowieka może zepchnąć na dno ludzkiego piekła (Morawiec 2013).

2

Punktem wyjścia monodramu Michałowskiej było zatem bolesne porażenie ciemną „nocą mediolańską” Bezimiennej, która poruszyła również Kubiaka. W eseju *Od Tagasty do Ostii* pisze on o dramacie przyjaciółki filozofa:

Odsunięcie jej jest niezrozumiałe; może kryje się w nim jakaś nie znana nam tajemnica; ale chyba do dziś nie możemy się z nim, jako gołym faktem pogodzić. Ktoś powiedział, że geniusz tylko z daleka grzeje. A z bliska – pali? Mrozi? Bardzo mało wiemy o tej mater ignota Adeodati; ale zadajemy sobie pytanie: geniusz, który od tylu wieków rozgrzewa i ocala serca niezliczonych ludzi, czymże ten geniusz był dla niej jednej? (Kubiak 1994: 17)

Czym ona – dopowiedzmy – była dla tego geniusza, którego myśl stała się jednym z fundamentów europejskiej kultury?

Autorkę monologu poruszyły w *Wyznaniach* momenty destabilizujące czy wręcz deheroizujące – ze współczesnej perspektywy – biografię świętego, ale także jego matki. W filozofie widzi ona zatem nie tylko intelektualnego herosa, ale mężczyznę „dalekiego od ideału, o jakim marzą kobiety wszystkich czasów” (Michałowska 1996: 69). W historii Moniki zaś dostrzega dualizm postaw dążącej do nieba chrześcijanki i bezwzględnej „opiekunki” kariery Augustyna³. Wejście w niedopowiedzianą historię to jednak zabieg dość trudny, grożący błędem nadmiernych uproszczeń, anachronizmów obyczajowych, ale też sentymentalnych chwytów narracyjnych czy fabularnych. Wzbudzi to zresztą dystans i niepokój samej autorki monodramu, która pytała siebie o źródła reakcji na tekst: „Dlaczego przypomniany ni stąd, ni zowąd dramat nieznanej nawet z imienia dziewczyny sprawił mi tak wielki ból?” (ibid.: 52). Impuls twórczy zaowocował zresztą poważnymi studiami Michałowskiej nad epoką Augustyna i nad nim samym. Próby odpowiedzi na pytanie „dlaczego?” zaprowadziły ją do naukowych poszukiwań kontekstu *Wyznań* – także obyczajowych (ibid.: 54–55). Autorce cały czas zagrażało wszak w trakcie pisania ryzyko anachronizmów, dlatego jej monodram jest mocno zanurzony w tekście pierwotnym, który jest niejako punktem wyjścia, ale i dojścia dokonania artystycznego⁴. To skutkuje rygiem nakładanym na wyobraźnię i inwencję twórczą autorki. Wbrew jednak jej zapewnieniom o odejściu od teatru słowa, teatru ubogiego, monodram oddziałuje bardzo wyważonym tekstem epickim (prawie tylko słowem). Jednocześnie brak w nim bezpośrednich sygnałów skłaniających do jednoznacznej oceny postawy Augustyna.

W tym miejscu kilka słów trzeba poświęcić na streszczenie sztuki. Tekst ma formę pierwszoosobowego, retrospektywnego wyznania, które bohaterka snuje pięćdziesiąt lat po rozstaniu z Augustynem – pod tym względem widać tu zamierzoną paralelną wobec *Wyznań* pisanych u schyłku życia autora, także w pierwszoosobowym samozwrotnym monologu, choć pierwsze zdanie konfesji ujawnia też Boga jako wirtualnego odbiorcę. Miejscami i On staje się partnerem wyznań bohaterki Michałowskiej. Monolog rozpisany jest na cztery akty, a każdy ogniskuje się wokół jej węzłowych doświadczeń: pierwszy (*Drzewo figowe*) to historia od poznania Augustyna do wyprawienia Bezimiennnej do Afryki, drugi (*Syn*) dotyczy dramatu macierzyńskiej miłości. W trzecim rozdziale (*Moje imię*) – najciekawszym formalnie i ze względu na jego interseksualność – poznajemy imię bohaterki i jej rodowód. Ostatni, najkrótszy, zaledwie trzysłonicowy fragment (*Otwarte wrota*) skupia się wokół lakonicznie zaprezentowanych faktów biograficznych Augustyna, na jego śmierci i pytaniu o nowy horyzont życia dla Elissy, który otworzył się przed nią wraz z odejściem ukochanego człowieka.

Monodram cechuje oszczędność fabularna zgodnie z założeniami Teatru Rapsodycznego. Głos Augustyna dopełniony zostaje perspektywą kobiecego sposobu przeżywania ich wspólnych dziejów. Konsekwentnie też autorka inkrustuje swój tekst odniesieniami (cytatami) do *Wyznań*, w ten sposób umożliwiając Elissie dialog z Augustynem i odnosząc się

³ Matka Augustyna po kilkunastu latach szczęśliwej miłości usunęła z życia syna Bezimienną, oddzielając ją nie tylko od Augustyna, ale i ich wspólnego syna, który wówczas miał trzynaście lat.

⁴ W tym miejscu trzeba wspomnieć o innym tekście zainspirowanym historią Bezimiennnej: powieści Jostein Gaardner *Vita brevis. List Florii Emilii do Aureliusza Augustyna* (wyd. polskie Warszawa 1997). W odróżnieniu jednak od monodramu Michałowskiej powieść epistolarna poczytnego norweskiego autora pełna jest niedorzeczności historycznych i, trzeba to przyznać ze smutkiem, jest książką po prostu literacko słabą. Dlatego też zarzuciłam początkowy pomysł wprowadzenia kontekstu powieści do artykułu. Tu sygnalizuję jedynie jej obecność. Norweskie wydanie powieści ukazało się w roku 1995, zatem nie mogło mieć związku z monodramem Michałowskiej.

wprost do jego wypowiedzi. To dość szczególny rodzaj palimpsestu czy jawnej, manifesto- wanej, intertekstualnej gry (Głowiński 1992). To też metatekstowy sygnał dla czytelnika, że monodramu nie da się zrozumieć bez znajomości *Wyznań*, że autorka jedynie nadpisuje coś nad „wielkim Słowem”, świadoma, że jest jego dłużniczką, a zarazem, że narzuca ono rozmaite ograniczenia. Zanurzenie w wypowiedzi filozofa nie służy przy tym polemice, dez- aprobacie, ale raczej próbie wnikięcia w świat przedstawiony jego wspomnień.

Michałowska stara się przy tym jak najwięcej tropów dla własnej wyobraźni wyczytać z samego tekstu Augustyna – zobaczyć, co kryje się ponad słowami, pomiędzy wierszami. Draży *Wyznania* w nadziei, że w nich znajduje się odpowiedź na bolesne pytania. Przykła- dem pokazującym tryb pracy twórczej autorki jest sposób wyboru imienia dla bohaterki monodramu. W *Wyznaniach* Augustyn przyznaje, że w młodości wygłoszenie fragmentów niedookreślonego tu tekstu literackiego przyniosło mu laur poetycki wręczony przez pro- konsula Numidii Windycjana. Augustyn jednak nie pisze, jaki był to utwór. „To dziwne – przyznaje Michałowska – ja np. doskonale pamiętam mój repertuar konkursowy sprzed bardzo wielu lat, który przyniósł mi podobny sukces” (Michałowska 1996: 62). Wówczas to w umyśle autorki pojawił się pomysł, że mogła tym tekstem być Wergilijska *Eneida*. Do niej to wszak przy innej okazji Augustyn odwołuje się w *Wyznaniach*, pisząc o szczerym płaczu nad porzuconą przez Eneasza w IV księdze Dydoną.

Kończył się sierpień, zbliżała się rocznica śmierci Augustyna, z którą od początku wiązałam na- dzieję na zakończenie mego pisanie – wspomina Michałowska. – I oto czwarta księga ENEIDY zaczęła odsłaniać swoje tajemnice: po pierwsze niezwykle podobieństwo do dramatu mojej bohaterki. Czytałam z zapartym tchem, wszystko się potwierdzało... i nagle – zupełnie niespo- dziewanie – pojawiło się to imię” (ibid.: 62).

Znów nagłość, impuls towarzyszący głębokiej lekturze antycznego eposu rodzi arty- styczne rozwiązanie, które jest ostatecznie przemyślanym, zweryfikowanym intelektualnie wyborem. Mianowicie w *Eneidzie* raz Dydona nazwana zostaje kartagińskim odpowiedni- kiem imienia Elissa (ks. IV, w. 394) i tak chrzci swoją bohaterkę Michałowska. Odwołuje się przy tym i do świadectwa czytelniczego Augustyna, i do kartagińskiego pochodzenia Dydony (kochanka Augustyna, możemy to przyjąć z dużym prawdopodobieństwem, była mieszkanką Kartaginy), i do łacińskiej etymologii imienia, którą wyprowadza w posłowiu⁵. Ten przykład daje wyobrażenie o sposobie pracy Michałowskiej nad monodramem. Słowo „pracy” jest tu jak najbardziej adekwatne, bo dbałość o nieuchybianie prawdzie, która da- wałaby się ocalić w uwspółcześniającej lekturze, łączy się ze studiami kontekstowymi, które poczyniła Michałowska, aby świadomie, także od strony współczesnej wiedzy o czasach Augustyna, przeniknąć tekst i dotrzeć do najbardziej wiarygodnej wersji wydarzeń.

Danuta Michałowska – pisała o tym rysie pracy twórczej autorki *Ja, bez imienia* Marzenna Guzowska – nie sprawuje własnego sądu nad Augustynem, nie dodaje mu poglądów ani cech,

⁵ Michałowska wywodzi imię bohaterki Elissa od *elisum* – wytrącić, wybić, wypędzić, rozbić, roztrzaskać, co według autorki znaczy tyle, co wygnana, wypędzona, rozbita. Uważa się jednak, że ma ono pochodzenie semickie (punickie). Imię Elissa powiązane jest z fenickim „El” („bóg”) i zapewne oznaczało kapłankę lub kobietę boską. Z wygnaniem bardziej kojarzone było imię Dydona (Dido), które wywodzone z języka fenickiego znaczy „wędrowniczka” (por. Haegemans 2000: 284). Za pomoc w ustaleniach etymologicznych bardzo dziękuję dr. Bar- tołomiejowi Czarskiemu z Instytutu Filologii Klasycznej Uniwersytetu Warszawskiego.

których nie potwierdzają źródła historyczne. O jego przyjaciółce mówi niewiele więcej niż on sam. Kieruje tylko na nią wzrok: możliwe, że tak było (Guzowska 1998: 188).

Akcentowana przez autorkę emocjonalna lektura *Wyznań* nie znosi intelektualnego (czasem naukowego) zaangażowania, a także bliskiej rapsodykom postawy wierności wobec literackiego przekazu, a wręcz rodzi u autorki potrzebę dogłębnych, źródłowych studiów. Myśleć to przecież także odczuwać, wyobrażać sobie, czegoś pragnąć, obdarzać uczuciem... Spontaniczna reakcja na tekst *Wyznań* wiedzie autorkę od supranaturalnego, momentalnego przeżycia (Michałowska posługuje się nawet pojęciem „łaski”) ku koncentracji intelektualnej i potrzebie poznania realiów autora *Wyznań*, ale też do świadomego namysłu twórczego.

W posłowiu autorka pisze też, jak rozważała konstrukcję, formę tekstu, ale także opisuje jego tworzenie się nieomal do końca w dialogu ze współreżyserem Markiem Piasecznym⁶. Sprzężenie zatem różnych czynników emocjonalnych i intelektualnych prowadzi Michałowską do kreatywnego działania, z którego rodzi się tekst. Ale utwór – będący efektem głębokiej lektury medytacyjnej innego tekstu – sam nakierowany jest na czytelnika skłonnego przyjąć wobec sztuki postawę kontemplacyjną. Monodram, jak już to zaznaczyłam wcześniej, działa słowem i tylko słowem, w zgodzie ze stylem rapsodycznym. Akcja odtwarzająca w zasadzie znane fakty z biografii świętego wiedzie w każdym rozdziale ku krótkiemu komentarzowi osobistemu Elissy. I ten płynący z wnętrza bohaterki komentarz najmocniej zatrzymuje czytelnika, zachęca do postawy medytacyjnej, choć przestrzennie jest w każdym akcie najkrótszy. Pojawia się wówczas problem doświadczenia, podmiotowości bohaterki, ale wyrażonej tylko przez słowo z ograniczeniem do minimum innych elementów scenicznych, co znów wierne jest stylowi rapsodycznego teatru, gdzie słowo jest jego praelementem, najbardziej idealnym „uduchowionym” środkiem ekspresji (Kotłarczyk 2001: 13–14; Wojtyła 2001b: 274)⁷. Anna Karoń-Ostrowska, która towarzyszyła prapremierze monodramu z udziałem Michałowskiej jako Elissy w apartamentach papieskich jesienią 1994 roku, zanotowała krótką recenzję Wojtyły, szczególnie podkreślającego wagę słowa działającego i medytacyjnego w monodramie: „dwie godziny jest na scenie jedna osoba – mówił papież – nic się nie dzieje, a widziałem wszystko. Dramat tej kobiety, dramat Augustyna, dramat epoki...” (Karoń-Ostrowska 2017).

To podkreślone przez Wojtyłę-widza „nic się nie dzieje” uruchamia kierunek recepcji. Brak dynamizmu akcji scenicznej uruchamia inną akcję, która rodzi się we wnętrzu odbiorcy. To, co najistotniejsze, wydarza się, moglibyśmy powiedzieć, nie na scenie, nawet nie w procesie lektury, ale we wnętrzu czytelnika. Poza teatrem i ponad tekstem.

⁶ Prapremiera monodramu z udziałem Michałowskiej jako Elissy odbyła się w Watykanie 13 listopada 1994 roku, zanim tekst został wydany w bibliotece „Więzi”. Dokładne sprawozdanie z przedstawienia zanotowała obecna przy tym Anna Karoń-Ostrowska (2017).

⁷ O języku i słowie rapsodycznym zob. także Karoń-Ostrowska 2010: 28–33.

Tymczasem Michałowska nie tylko weszła w biografię Bezimiennej – Elissy – przez słowo, budowanie tekstu, któremu powstawaniu towarzyszyło, jak pisała, „nagromadzenie nadzwyczaj aktywnej energii” (1996: 68). Weszła z nią w szczególną relację jako aktorka napisanego przez siebie monodramu. Prapremiera utworu, zainicjowana spontanicznie przed właściwą krakowską premierą sztuki, odbyła się zresztą w okolicznościach niezwykle. Karoń-Ostrowska, pisząca wówczas pracę o teologii teatru Wojtyły, doniosła, jak sama o tym pisała, Ojcu świętemu o monologu Michałowskiej. I podczas ich wspólnego pobytu w Watykanie papież sprowokował spontaniczne wystawienie spektaklu z dawną koleżanką w roli Elissy. Karoń-Ostrowska zrelacjonowała potem na łamach „Więzi” wrażenia z niecodziennego spektaklu:

Wtedy zrozumiałam – pisała – tak właśnie wyglądały pierwsze, okupacyjne przedstawienia Teatru Rapsodycznego. Salon, małe, wybrane grono widzów, muzyka i aktor-sługa słowa, który opowiada, kreuje rzeczywistość, otwiera myśl i serce ku innemu światu idei, wartości, marzeń. Jest przewodnikiem i w jakiś sposób tym, który pomaga nam „urodzić” myśl, zrozumienie, tęsknotę za prawdą, za tym, co niewidzialne, a obecne... Nie gra, a jedynie wskazuje słowem i gestem (Karoń-Ostrowska 2017).

Refleksje z przedstawienia wskazują, że mimo świadomości odejścia od dotychczasowego modelu praktykowania teatru, Michałowska zachowała i w samej konstrukcji monodramu, i w sposobie jego wystawienia, podstawowe założenia ideowe wyniesione ze szkoły Kotlarczyka. To natomiast, co zdarzyło się w tym praktykowaniu teatru nowego, jak dobrze rozumiem, wiązało się z jednej strony z tym, „by pomysł »na teatr« wypełnić własnym tekstem”, ale nade wszystko z odejściem od formuły teatru epickiego na rzecz emocjonalnego utożsamienia się z bohaterką monologu, z przeżyciem historii Elissy na poziomie nie tylko intelektualnym, ale dogłębnym, uczuciowym. Źródłem monodramu było „autentyczne zakochanie w Augustynie”, przeżycie rozstania z nim, tęsknoty za Adeodatem, wreszcie doświadczenie „buntu przeciw stawianym przez Autora WYZNAŃ warunkom dojścia do doskonałości na tym świecie”, które było, jak pisze Michałowska, „nie na moją miarę” (Michałowska 1996: 69).

Sposób przeżywania wykreowanej przez siebie postaci, to, jak ją Michałowska zagrała, w istocie odbiegał od konwencji rapsodycznej gry, gdzie aktor – jak pisał Wojtyła w szkicu *O teatrze słowa* – jedynie „niesie problem”, „nie odtwarza [...] danej postaci, nie staje się nią scenicznie” (2001b: 276). Michałowska tymczasem się z nią utożsamiła, i to nie tylko na wykreowanej naprędce watykańskiej scenie, ile w przestrzeni realnego życia, wcielając niejako w siebie problem Bezimiennej, czyniąc go częścią swojej biografii. Takie autoutożsamiające doświadczenie lektury autorka *Ja, bez imienia* nazwała „wielką przygodą miłosną” (Michałowska 1996: 48). A było ono możliwe dzięki inspirującemu twórczo przemilczeniu przez Augustyna fragmentu własnej biografii, rodzącemu sprzeciw, wręcz bunt, wreszcie empatię wobec sytuacji oddalonej o wieki kobiety. I mimo obecnej w doświadczeniu lekturowym autorki postawy „rapsodycznego intelektualizmu”, wierności realiom czasów i wyznań Augustyna, Michałowska raz jeden buduje sytuację nakierowaną celowo na

emocjonalną reakcję odbiorcy, jednoznacznie w dodatku deprecjonującą męskiego bohatera sztuki. Pod koniec pierwszego rozdziału w dramatycznej scenie rozstania dopuszcza, by Augustyn uderzył Elisę w twarz. „Takie było nasze pożegnanie” (ibid.: 21) – podsumowuje to bolesne wspomnienie Bezimienna. I taki akt deheroizacji Augustyna był Michałowskiej potrzebny, by pokazać, że „ów wielki Święty [...] nie był tak wspaniałym i niezwykłym [człowiekiem], ale zarazem rzeczywistym, zapatrzonym w siebie »wiecznym mężczyzną«, dalekim, niestety, od ideału, o jakim marzą kobiety wszystkich czasów...” (ibid.: 69).

Wrażliwa kobieca dusza Danuty Michałowskiej – przywołajmy raz jeszcze Elżbietę Morawiec – odnalazła w hipotetycznych, wymyślonych przez siebie dziejach wielkiej miłości Augustyna trudny problem – konfrontacji ponadziemskiej miłości Świętego do Boga z cierpliwie, pokornie znoszonym dramatem, piekłem ludzkiego bólu odrzucenia. Ale, co trzeba wyraźnie podkreślić, dramat odrzucenia u żadnej z jej bohaterek nie przekreśla wierności. Wierności do końca (Guzowska 1998).

Zarówno u Bezimiennnej, jak i u Danuty Michałowskiej, która dzięki głębokiemu doświadczeniu i zinterioryzowaniu tekstu sprzed wielu wieków przełamała kryzys artystyczny i ogłosiła późny literacki debiut, by następnie przetransponować go w poruszającą sceniczną realizację.

Bibliografia

- Augustyn św. 1994. *Wyznania*. Tłum. i wstęp Zygmunt Kubiak. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Bieńczyk, Marek 2001. *Czarny człowiek. Krasieński wobec śmierci*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Ciechowicz, Jan 1992. *Dom opowieść. Ze studiów nad Teatrem Rapsodycznym Mieczysława Kotlarczyka*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Dąbmska, Izidora 1963. „Milczenie jako wyraz i jako wartość”. *Roczniki Filozoficzne KUL* 11, 1: 73–79.
- Gadamer, Hans-Georg 1992. *Hermeneutyka podejrzania*. Tłum. Piotr Czapliński. *Pamiętnik Literacki* 83/1: 172–181.
- Głowiński, Michał 1992. *O intertekstualności*. W: Henryk Markiewicz [&] Janusz Sławiński (red.). *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Guzowska, Marzenna 1998. „Elissa”. *Więź* 471, 1: 186–189.
- Haegemans, Karen 2000. „Elissa, the First Queen of Carthage. Through Timaeus’ Eyes”. *Ancient Society* 30. <https://www.jstor.org/stable/44079812> d. d. [29. 12. 2021].
- Karoń-Ostrowska, Anna 2010. *Dramat spotkania. „Promieniowanie ojcostwa” jako pryzmat filozofii Karola Wojtyły*. Warszawa: Biblioteka „Więzi”.
- 2017. „»A Kościołem Jego niech się stanie Teatr...«. Szkic do teologii teatru Jana Pawła II”. *Więź*, 28 września 2017. <https://wiesz.pl/2017/09/28/a-kosciolem-jego-niech-sie-stanie-teatr-szkic-do-teologii-teatru-jana-pawla-ii> [27.02.2021].
- Kostkiewiczowa, Teresa 2010. *Medytacja-wstępne spostrzeżenia i uwagi*. W: Teresa Kostkiewiczowa [&] Magdalena Saganiak (red.). *Medytacja: postawa intelektualna, sposób poznania, gatunek dyskursu*. Warszawa: Wydawnictwo UKSW.
- Kotlarczyk, Mieczysław 2001. *Słowo w teatrze*. W: Mieczysław Kotlarczyk [&] Karol Wojtyła. *O Teatrze Rapsodycznym*. Kraków: Wydawnictwo PWST im. L. Solkiego.

- Kubiak, Zygmunt 1994. *Od Tagasty do Ostii*. W: Św. Augustyn. *Wyznania*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Michałowska, Danuta 1996. *Ja, bez imienia*. Warszawa: Biblioteka „Więzi”.
- Morawiec, Elżbieta 2013. *Ja-bez teatru*. <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/ja-bez-teatru.html> [20.02.2021].
- Ricoeur, Paul 2003. „Egzystencja i hermeneutyka”. W: *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*. Tłum. Ewa Bienkowska (et al.). Wybór i oprac. Stanisław Cichowicz. Warszawa: Wydawnictwo Altaya.
- Salij, Jacek 1998. „Nie godzi się pisać takich książek”. *Więź* 471, 1: 182–186.
- Sawicki, Stefan 2010. „Medytacja w poznawaniu literatury”. W: Teresa Kostkiewiczowa [&] Magdalena Saganiak (red.). *Medytacja: postawa intelektualna, sposób poznania, gatunek dyskursu*. Warszawa: Wydawnictwo UKSW.
- Wergiliusz. *Eneida*. Tłum. Tadeusz Karyłowski. <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/wergiliusz-eneida.pdf> [28.12. 2021].
- Wojtyła, Karol 2001a. „Dramat słowa i gestu”. W: Mieczysław Kotlarczyk [&] Karol Wojtyła. *O Teatrze Rapsodycznym*. Kraków: Wydawnictwo PWST im. L. Solkiego.
- 2001b. „O teatrze słowa”. W: Mieczysław Kotlarczyk [&] Karol Wojtyła. *O Teatrze Rapsodycznym*. Kraków: Wydawnictwo PWST im. L. Solkiego.