

Jacek Kopciński

Instytut Badań Literackich, Polska Akademia Nauk

ORCID: 0000-0002-5347-9006

Psy, ludzie i Bóg

Ekoteologia w dramatach Mariusza Bielińskiego i Jarosława Jakubowskiego

Abstract

Dogs, People, and God: Ecotheology in the Plays of Mariusz Bieliński and Jarosław Jakubowski
Mariusz Bieliński's *Księga Psa* (The Book of Dog) and Jarosław Jakubowski's *Pies* (The Dog) are two dramatic texts portraying the relationship between humans and animals in an original way. In both plays, the dog is an entity in its own right, a representative of the “companion species” to the human being (Haraway), “member of the family group” (Baratay) and the “zoe-egalitarian” community as understood in contemporary posthumanism (Braidotti). The author of the essay evokes these categories and then transcends them by exploring the metaphysical concept of human–animal relations depicted in the plays under discussion. Bieliński's and Jakubowski's protagonists turn to retrospective, which takes the form of writerly and existential mourning rite for a dead dog, leading to

a profound transformation of their consciousness. By juxtaposing the fate of the suffering animal with the Passion of Christ, both authors deconstruct the petrified truths of Christian faith, renewing and incorporating them into the space of their own experience and discourse. Therefore, the proposed interpretation of the dramas combines the ecological perspective with theology. The author refers to Linzey's concept of "animal theology" (the sacrifice of Jesus Christ as a model of interspecies relations) and posits, drawing on Gadamer and Lévinas, that both plays are centred around the hermeneutical question of whether the "spiritual distance" that has arisen between God and humans in our era can be overcome by modern humanity by turning towards the animal in order to "assimilate" its "strangeness" and thus open up to the "strangeness" of God.

Keywords

Polish drama after 2000, poetic drama, hermeneutics, ecocriticism, theology, ecology

Abstrakt

Księga psa Mariusza Bielińskiego i *Pies* Jarosława Jakubowskiego to dwa teksty dramatyczne, które w oryginalny sposób ukazują relacje między człowiekiem i zwierzęciem. W obu sztukach pies jest samoistnym bytem, „gatunkiem stowarzyszonym” z człowiekiem (Haraway), „członkiem wspólnoty rodzinnej” (Baratay) i „zoe-egalitarystycznej” wspólnoty w znaczeniu, jakie nadaje temu pojęciu współczesny posthumanizm (Braidotti). Autor eseju odwołuje się do tych kategorii, by je następnie przekroczyć, badając metafizyczną koncepcję ludzko-zwierzęcych relacji ukazaną w dramatach. Podejmowana przez bohaterów Bielińskiego i Jakubowskiego retrospekcja przyjmuje postać pisarsko-egzystencjalnego obrządku żałobnego po zmarłym psie i prowadzi do głębokiej przemiany ich świadomości. Poprzez zderzenie losu cierpiącego zwierzęcia z historią Męki Pańskiej obaj pisarze dekonstruują speyfikowane prawdy wiary chrześcijańskiej, odnawiając je i włączając w przestrzeń własnego doświadczenia i własnego dyskursu. Dlatego w interpretacji dramatów perspektywa ekologiczna została połączona z teologiczną. Autor odwołuje się do koncepcji „teologii zwierząt” Linzey (ofiara Jezusa Chrystusa jako wzór międzygatunkowych relacji), a następnie, podążając za myślą Gadamera i Lévinasa, stawia tezę, że osią obu utworów jest hermeneutyczne pytanie o to, czy „duchowy dystans”, jaki w naszej epoce powstał między Bogiem a ludźmi, człowiek nowoczesny może pokonać, zwracając się w stronę zwierzęcia, by „przyswoić sobie” jego „obcość”, która otworzy go na „obcość” Boga.

Słowa kluczowe

dramat polski po 2000, dramat poetycki, hermeneutyka, ekokrytyka, teologia, ekologia

Mariusz Bieliński, dramaturg, autor scenariuszy filmowych, reżyser telewizyjny i radiowy, w 2019 roku opublikował zbiór swoich najważniejszych sztuk zatytułowany *Księga psa. Siedem dramatów metafizycznych*. Rok później trzeci tom utworów teatralnych *Witaj Barabaszu* wydał Jarosław Jakubowski, dramaturg, poeta i prozaik. Czytelnika obu książek czeka niespodzianka, znajdują w nich bowiem sztuki poświęcone psom. Psy i w ogóle zwierzęta nadzwyczaj rzadko zjawiają się w polskiej dramaturgii jako samoistne byty, a nie jedynie alegoryczno-groteskowe znaki ludzkich postaw, cech czy pragnień, tymczasem właśnie taki status nadali im autorzy wymienionych dramatów. Impulsem do ich napisania mogła być wieloletnia zażyłość pisarzy z ich ukochanymi czworonogami. Ogromny mastif angielski z *Księgi psa* istniał naprawdę, pochodził z hodowli Siedem Dębów, a do rodowodu wpisano mu imię Drag. Bieliński wywołał niemałe poruszenie wśród sąsiadów, gdy okazało się, że do swojego psa zwraca się Marian. Imię to odziedziczył zwierzęcy bohater jego sztuki. Imię psa z dramatu Jakubowskiego nie zostaje wymienione, z pewnością jednak to niezwykle aktywne zwierzę wiele zawdzięcza Fabiemu, średniej wielkości mieszzańcowi o krótkiej rudej sierści, z którym pisarz regularnie odbywa wędrówki w okolicach domu na wsi i relacjonuje je w Internecie. Zbieżność głównych motywów fabularnych *Księgi psa* Bielińskiego i *Psa* Jakubowskiego, a także podobieństwo założeń konstrukcyjnych i wymowy obu sztuk skłoniły mnie do ich wspólnej interpretacji. Prowadzi ona w rejony nadzwyczaj rzadko odwiedzane przez autorów teatralnych jednocześnie: ekologii i teologii.

1.

Protagonistą sztuki Bielińskiego jest młody mężczyzna o imieniu Marek, który przeżył śmierć psa wychowywanego od szczeniaka. W utworze, skomponowanym jak retrospektywna, poetycka narracja, pogrążony w żalobie bohater z bólem opowiada historię choroby nowotworowej zwierzęcia, odtwarzając kolejne etapy nieskutecznej terapii, agonii i pochówku. Głównym bohaterem sztuki Jakubowskiego jest stary mężczyzna, który żyje w całkowitej samotności od chwili, gdy jego ukochanego psa rozjechał samochód. Egzystencjalną pustkę wypełnia rozpamiętywaniem bliskiej, kilkuletniej relacji ze zwierzęciem, które odmieniło jego życie. Oba utwory stanowią ciekawą analizę ludzko-zwierzęcych interakcji w nowoczesnym społeczeństwie. W sztuce Bielińskiego Markowi, opiekującemu się chorym psem i cierpiącemu po jego stracie, towarzyszy żona. Kobieta

pojawia się także w opowieści bohatera dramatu Jakubowskiego, opuszcza go jednak przed wypadkiem, a jej odejście mężczyzna interpretuje jako zapowiedź śmierci zwierzęcia. Ze wspomnień obu protagonistów wynika, że stworzyli ze swoimi partnerkami taki model związku, w którym pies odgrywał rolę członka rodziny, przy czym jego głównymi opiekunami byli właśnie mężczyźni. W relacji z *Canis familiaris* szukali substytutu więzi partnerskiej, a może także potwierdzenia swojej roli przewodnika stada – mocno nadwątlonej zawodową aktywnością i niezależnością partnerek. Jak w dawnych wiekach pies stał się ich stałym towarzyszem, jednak nie na polowaniach czy przy pracy, ale w czasie wolnym, przeznaczonym na bezinteresowną aktywność fizyczną i umysłową. Wiązały ich z nim wspólne, codzienne rytuały, czyli spacer, aportowanie kija, karmienie, pojenie, pieszczoty czy zasypianie o tej samej porze – zgodnie z paradygmatem późnej nowoczesności, w której ludzie i psy w taki właśnie sposób układają swoje relacje¹.

Zwierzę w obu dramatach jest sprawcą zaskakujących sytuacji, które znają tylko rodzice małych dzieci (torebka foliowa wydalona niczym balon przez psa w sztuce Bielińskiego), obiektem zachwyty i głębokich uczuć niedoświadczanych przez ich właścicieli w kontaktach z ludźmi (długie zabawy z psem na podłodze w sztuce Jakubowskiego). Jego obecność staje się także impulsem do praktykowania opiekuńczości. W *Księdze psa* wyzwała ją przede wszystkim długa choroba Mariana wymuszająca na Marku i jego żonie wizyty u weterynarza, ciągle towarzyszenie psu, podawanie lekarstw, a nawet domowe zabiegi, które mężczyzna wykonuje z trudnością, obwiniając się potem za swoją indolencję. Wysoko rozwinięta psia medycyna, której początki datuje się na przełom XIX i XX wieku², jest w dramacie Bielińskiego zjawiskiem oczywistym. Psy w obu utworach są więc nie tylko udomowione, ale też otoczone opieką, wychowywane, w razie potrzeby leczone, obdarzane uwagą i rozpieszczane. Odwdzięczają się za to wiernością i przystosowaniem do życia rodzinnego, a ich duża inteligencja emocjonalna pozwala traktować je jak prawdziwych przyjaciół. O zażyłości bohaterów z tymi typowo „ludzkimi psami”³ decyduje także kontakt wzrokowy, na co szczególnie zwraca uwagę bohater sztuki Jakubowskiego, oraz poczucie wewnętrznego porozumienia w dramacie Bielińskiego. Przywiązanie do zwierzęcia ukształtowało życie osobiste mężczyzn, a jego śmierć wywołała w nich traumę.

¹ Éric Baratay, *Zwierzęcy punkt widzenia: Inna wersja historii*, tłum. Paulina Tarasewicz (Gdańsk: Wydawnictwo w Podwórku, 2014), 239.

² Baratay, *Zwierzęcy punkt widzenia*, 244.

³ Określenie Virginii Woolf, por. Baratay, 257.

2.

Większość partii *Księgi psa* stanowi doskonałą ilustrację behawioralnej teorii „międzygatunkowego dialogu”⁴, a oba dramaty z powodzeniem można analizować w kontekście ekokrytycznych rozważań na temat stosunków i wzajemnych zależności gatunków „stowarzyszonych”⁵ w naturalnym dla nich środowisku życia⁶. Bieliński jednak nie bez przyczyny zalicza swoją sztukę do „dramatów metafizycznych”, a formuła ta wydaje się adekwatna także w odniesieniu do utworu Jakubowskiego. Domeną myśli, wyobraźni i języka obu autorów pozostaje bowiem światopogląd chrześcijański, dlatego w przypadku ich dramaturgii chrześcijańska antropologia i teologia to bardziej adekwatne konteksty badawcze niż naturalistyczny czy konstruktywistyczny dyskurs ekokrytyczny. Owszem, w refleksji, reakcjach i zachowaniach swoich bohaterów autorzy kodują świadomość, którą z powodzeniem opisują dziś ekologicznie zorientowani teoretycy posthumanizmu, na czele z takimi filozofkami jak Rosi Braidotti, która poddaje brawurowej krytyce „nasze umysłowe i kulturowe nawyki” budowania relacji ze zwierzętami⁷. Bieliński i Jakubowski czynią to jednak po to, by w pewnym momencie przekroczyć głoszoną przez autorkę znanego eseju *Po człowieku* koncepcję „witalistycznego materializmu” czy „materio-realizmu” i napisać taką „księgę wiedzy” o świecie, z której nie znika transcendentálny wymiar ludzkiego doświadczenia. Przypomnijmy, Braidotti uważa, że:

najważniejszym współczesnym wyzwaniem jest znalezienie sposobów deterytorializacji czy nomadyzacji interakcji między ludźmi i zwierzętami w celu przekroczenia metafizyki substancji i wynikającej z niej dialektyki inności. Zadanie to wiąże się z sekularyzacją pojęcia ludzkiej natury oraz życia⁸.

Sposoby takiej „deterytorializacji”, a więc w tym wypadku podmiotowego traktowania zwierzęcia, polscy dramatopisarze demonstrują w swoich utworach na różne sposoby, inaczej jednak rozpoznają ich możliwy czy postulowany skutek. Bliski

⁴ Baratay, 258.

⁵ Por. Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness* (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003).

⁶ Por. Jan Strzałko, „Ekologia człowieka”, w: *Kompendium wiedzy o ekologii*, red. Jan Strzałko i Teresa Mossor-Pietraszewska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003), 201.

⁷ Rosi Braidotti, *Po człowieku*, tłum. Joanna Bednarek i Agnieszka Kowalczyk (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014), 153.

⁸ Braidotti, *Po człowieku*, 156.

kontakt człowieka ze zwierzęciem prowadzi w ich dramatach nie do „sekularyzacji”, ale do ponownego rozpoznania transcendentnego wymiaru „ludzkiej natury oraz życia”. Obserwując międzygatunkowe interakcje na poziomie społecznym, psychicznym i biologicznym, odnajdują w zwierzętach boski pierwiastek, a spotkanie z „innością” psów – na wzór doświadczenia „twarzy Drugiego” w filozofii Emmanuel Lévinasa⁹ – odnawia w bohaterach ich sztuk głęboką świadomość religijną.

W tytule dramatu Bielińskiego kryje się aluzja do biblijnej *Księgi Psalmów*: *Księga psa* byłaby jej nową, heterodoksyjną wersją, układaną przed Bogiem przez człowieka ze względu na cierpienie zwierzęcia. Kontekst biblijny i liturgiczny pozostaje istotny także dla Jakubowskiego, który dla unaocznienia gwałtownej śmierci psa stworzył obraz rozjechanego zwierzęcia „z nicią czerwieni u pyska”. W końcowej części utworu ten „czerwony warkoczyk spleciony na mokrym asfalcie lśnił jak różaniec”¹⁰. Celem praktyki pisarskiej obu autorów nie jest jednak umocnienie tradycyjnych przeświadczeń filozoficznych na temat miejsca zwierzęcia w porządku istnienia, które poddawane są dziś słusznej krytyce w pracach definiujących czas ludzkiej dominacji nad zwierzętami jako epokę antropocenu¹¹. Przeciwnie, Bieliński i Jakubowski rewidują te przeświadczenia, nie burzą jednak przy tym podstaw swego światopoglądu. „Los bowiem synów ludzkich jest ten sam, co i los zwierząt; los ich jest jeden: jaka śmierć jednego, taka śmierć drugiego, i oddech życia ten sam”¹² – czytamy w *Księdze Koheleta*. Pokrewieństwo w cierpieniu wszystkich „istot stworzonych przez Boga”¹³ Andrew Linzey uczynił podstawą swojej teologii zwierząt, uznając „poświęcenie istoty wyższej dla niższej” (Jezusa Chrystusa dla człowieka) za boski wzór chrześcijańskiej postawy ludzi wobec psów, krów czy niedźwiedzi. „Nie może być panowania bez służenia, ani służenia bez panowania”¹⁴ – twierdzi Linzey, nawiązując do tych słów z *Księgi Rodzaju*, które teologia scholastyczna uczyniła wykładnią zachodniego stosunku do zwierząt („Czyńcie sobie ziemię poddaną”, Rdz 1:28), i przekraczając tę, przynoszącą wiele zła, koncepcję poprzez głoszenie Chrystusowego „Paradygmatu Hojności”. „Twierdzę, że powinniśmy być dla

⁹ „Podstawowym doświadczeniem, jakie zakłada samo doświadczenie obiektywne – jest doświadczenie Drugiego. Doświadczenie w najgłębszym tego słowa znaczeniu”, Emmanuel Lévinas, *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, tłum. Agnieszka Kuryś (Gdynia: Atext, 1991), 316.

¹⁰ Jarosław Jakubowski, „Pies”, w: *Witaj Barabasz. Nowe dramaty* (Warszawa: Agencja Dramatu i Teatru ADIT, 2020), 121–153.

¹¹ Por. Anna Barcz i Dorota Łagodzka, red., *Zwierzęta i ich ludzie: Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015).

¹² Koh 3:19. Wszystkie cytaty biblijne według *Biblii Tysiąclecia*.

¹³ Andrew Linzey, *Teologia zwierząt*, tłum. Wiktor Kostrzewski (Kraków: Wydawnictwo WAM, 2010), 16.

¹⁴ Linzey, *Teologia zwierząt*, 63.

stworzeń tym, czym Chrystus jest dla nas”¹⁵ – rozwija swoją myśl Linzey, dając dowód nie tylko „służebnej” postawy wobec zwierząt (zasługujących na szacunek, ludzką odpowiedzialność za ich los oraz prawa stosowne do ich kondycji), ale także silnej wiary w zbawczą misję Syna Bożego.

Bohaterowie dramatów Bielińskiego i Jakubowskiego zdają się dzielić z anglikańskim teologiem tylko ukierunkowaną na zwierzęta moralność, ich wiara bowiem zostaje w dramatach wystawiona na próbę. „W kalendarzu ludzkich niepokojów twórczość autora *Mroku* usytuować by zaś należało w poprzedzającej Zmartwychwstanie ciemnej, pełnej niepewności Wielkiej Sobocie”¹⁶ – napisał o dramaturgii Bielińskiego Paweł Dobrowolski. Symbolika paschalna organizuje także metafizyczną przestrzeń dramatu Jakubowskiego, który w rozmowie na temat innej swojej sztuki, *Incydentu*, powiedział:

Nie ukrywam, że chciałem się tutaj zastanowić nad zagadnieniem zupełnie dla chrześcijan podstawowym, mianowicie nad zmartwychwstaniem ciała. To pojęcie tak trudne do ogarnięcia umysłem, że szuka się tutaj rozmaitych metafor, tymczasem to jest przecież podstawowe źródło wiary: przekonanie, że śmierć można pokonać¹⁷.

Obaj autorzy sprawdzają siłę tego „przekonania”, konfrontując swoich bohaterów z cierpiącymi i umierającymi zwierzętami.

Strata zwierzęcia, z którym stworzyło się tak silną więź, i wstrząs wywołany jego odejściem powodują, że dramatyczna retrospekcja w obu utworach nabiera cech osobistego mitu. Mit ten stanowi podstawę pisarsko-egzystencjalnego obrządku obu mężczyzn, którzy zastępują nim swoje wcześniejsze, codzienne kontakty ze zwierzęciem, poddawane teraz ponawianej interpretacji. Na tej szczególnej aktywności bohaterów Bielińskiego i Jakubowskiego chciałbym skoncentrować uwagę, odwołując się do hermeneutycznej koncepcji tożsamości narracyjnej Paula Ricoeura i rozmowy jako przyswajania „obcości obcego ducha”¹⁸ Hansa-Georga Gadamera.

¹⁵ Linzey, 63.

¹⁶ Paweł Dobrowolski, „Dramaty (nie)ostateczne”, *Dialog*, nr 7/8 (2020): 272.

¹⁷ Jarosław Jakubowski, „Piosenka o starym faciecie”, rozmawiała Justyna Jaworska, *Dialog*, nr 7/8 (2020): 238. W jednym z felietonów pisarz pytał także: „Czy jest dziś możliwy polski dramat chrześcijański (mnie szczególnie interesuje katolicki), to znaczy taki, który cały przejęty jest myślą wypływającą z nauki Chrystusa, a dodatkowo – nauką Kościoła katolickiego?”. Jarosław Jakubowski, „Dramat chrześcijański widzę ogromny”, felieton na portalu teatrologia.info, 18 lutego 2021, <https://teatrologia.pl/felietony/jaroslaw-jakubowski-dramat-chrzescijanski-widze-ogromny>.

¹⁸ Hans-Georg Gadamer, „Estetyka i hermeneutyka”, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, w: *Rozum, słowo, dzieje: Szkice wybrane*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz i Krzysztof Michalski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2000), 138.

3.

Księga psa składa się z siedemdziesięciu jeden niewielkich części powiązanych świadomością jednego podmiotu, napisanych w stylu przywodzącym na myśl wiersze i poematy Tadeusza Różewicza. Nie są to ani akty, ani sceny dialogowo-monologowe, choć odnajdujemy w nich elementy tego rodzaju wypowiedzi. Kwestii zapisywanych niczym wersy (niekiedy przekształcające się w zdania bardziej sprozaizowane) Bieliński nie przydziela postaciom, skłaniając czytelnika do domysłów i angażując go w lekturę tej nowoczesnej rapsodii. Śmierć zwierzęcia jest w niej procesem, który obejmuje czas choroby nowotworowej, agonię, pochówek (utylicację) ciała oraz żałobę, jaką po stracie psa przeżywają Marek i jego żona Marta. Proces ten przedstawiony jest z perspektywy człowieka opiekującego się chorym zwierzęciem i wspominającego czasy, gdy pies był jeszcze młody i pełen życia. Głosy Marka, jego żony, brata, przyjaciela, lekarza, pielęgniarki układają się w dramatyczną polifonię troski, bezradności, nadziei, rzeczowej diagnozy i wyrzutów sumienia, gniewu i bólu wywołanego stanem cierpiącego zwierzęcia. *Księga psa* zawiera w sobie projekt słuchowiska, które zresztą zostało na jej postawie zrealizowane¹⁹. Zgodnie z założeniem Bielińskiego Marek jest w nim narratorem, który w pewnej chwili przytacza rozmowę dwóch pracowników zakładu weterynaryjnego. Mężczyźni brutalnie obchodzą się z ciałem nieżywego psa porzuconym na noc w piwnicy. „Tak pewnie nie było” – zaznacza jednak narrator i dodaje: „Ale to nie zmyślenie”, bo w piwnicy był kot i wszystko widział. Nie tylko kot: „Wszystko to widział mój Bóg” – dodaje Marek. „Nie drgnęła Mu powieka. Chyba dopiero jak dym dostał Mu się do oka”. W ten sposób relacja ze zdarzenia przechodzi w dramacie Bielińskiego w medytację nad zdarzeniem, w której także słychać obce głosy, nie ludzi jednak, lecz Boga i psa.

W jednym ze swoich ostatnich monologów bohater *Księgi psa* wyznaje:

Jestem bezradny wobec słów.
Ale to one są najbliższe prawdy.
Nie rzeczywistości,
Prawdy.
Wykrzywione,
Nieporadne,

¹⁹ *Księga psa* Mariusza Bielińskiego, reż. Waldemar Modestowicz, realiz. akust. Tomasz Perkowski, prem. 22 lutego 2009, Teatr Polskiego Radia.

Nienamacalne.
I dlatego najbliższe,
Najbliższe prawdy²⁰.

To właśnie ten monolog pozwala nam sądzić, że Marek jest pisarzem, a jego filozoficzna refleksja nad słowem wynika z pracy nad utworem. Według Marka poznanie „prawdy” nie ma nic wspólnego z poznaniem „rzeczywistości”, czego oczekuje od filozofa na przykład nowoczesna fenomenologia. Bliżej mu do nowoczesnej hermeneutyki, według której „całe doświadczenie świata jest zapośredniczone przez język”²¹, a sens rodzi się w procesie językowego samorozumienia podmiotu w jego rozmowie, dialogu, „wymianie między Ja i Ty”²². Z tego też powodu „interpretacja nie jest operacją obiektywnego (przedmiotowego) opisywania świata, lecz praktyką egzystencjalną przemieniającą życie człowieka”²³. Praktyka ta zostaje w dramacie Bielińskiego wyeksponowana, a zarazem podana w wątpliwość, a czyni to nie kto inny jak sam Bóg, który odpowiada Markowi. W zacytowanym poniżej fragmencie *Księgi psa* słychać dwa głosy, które układają się w wewnętrzny agon bohatera:

Wykorzystujesz jego śmierć.

Nie.

Tak. Zapisujesz jego śmierć i napawasz się tym. Napawasz się każdym słowem. Słowa są bezradne.

Żywisz się nimi.

Nie.

Dla własnego zadowolenia.

Dla niego.

Nieprawda. To tylko twoja obrzydliwa chęć pisania, obrzydliwa nadzieja na pisanie. Znalezienie źródła, z którego można zaczerpnąć. Jak pijawka.

Czerpiesz z tej śmierci, wykorzystujesz ją. A mówisz, że to dla niego, że dla Marty. Przecież to kłamstwo.

Jeśli potrafisz, cofnij ten czas. Wszystko, co się wydarzyło, zrobiło, powiedziało, pomyślało. No. Zabierz to wszystko. Nie chcę tego.

²⁰ Mariusz Bieliński, „Księga psa”, w: *Księga psa. Siedem dramatów metafizycznych* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019), 411–412.

²¹ Gadamer, „Estetyka i hermeneutyka”, 136.

²² Hans Georg-Gadamer, „Człowiek i język”, tłum. Krzysztof Michalski, w: *Rozum, słowo, dzieje*, 59.

²³ Michał Paweł Markowski, „Hermeneutyka”, w: Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski, *Teorie literatury xx wieku: Podręcznik* (Kraków: Znak, 2007), 180.

Wykorzystujesz jego śmierć.
Nie ja go zabiłem²⁴.

Powstała z pisarskiej „bezradności” *Księga psa* to dramat poetycki, w którym hermeneuta (reprezentowany przez Marka) zмага się z fenomenologiem (reprezentowanym przez Boga). Ten sam pojedynek można opisać także w inny sposób: oto współczujący człowiek toczy spór z Bogiem oskarżanym o brak miłosierdzia. Wyniki tej podwójnej bitwy są zaskakujące, bo choć postawa Marka pozostaje autentyczna, przejmująca i etycznie godna naśladowania, utwór Bielińskiego nie powiela schematu znanego z polskiej tradycji romantycznej, powieści Fiodora Dostojewskiego czy pism zachodnich egzystencjalistów, którzy niezawinione cierpienie ludzi czynili głównym dowodem w procesie wytaczanym Stwórcy. Opowieść o cierpieniu zwierzęcia układaną przez współczującego mu człowieka pisarz osadza w Chrystusowym „Paradygmacie Hojności”. Zarazem jednak poddaje dekonstrukcji tradycyjny dyskurs bólu, śmierci i duchowej rozpacz, który zdominował kulturę europejską, a czyni to, wprowadzając do dramatu transcendentną, boską perspektywę poznania istoty bytu.

4.

Paradoksalnie gra w boską świadomość jest prostsza. Najważniejszą hierofanią Boga jest w zachodniej kulturze Słowo, zapisywane i redagowane przez natchnionych proroków, a od wieków przepisywane przez ich literackich następców. Gdy Bóg przemawia do Marka niczym krytyk literacki do pisarza: „Wykorzystujesz jego śmierć”, Marek odpowiada: „Nie ja go zabiłem”²⁵. Można powiedzieć, że Bóg oskarża Marka o interpretację śmierci psa, a Marek oskarża Boga o rzeczywistość, w której za boskim przyzwoleniem śmierć w ogóle istnieje. Gdy pies umarł, człowiek z trudem zapisuje słowa, które dyktuje mu wiara:

Bezradność.
Ból.
Niedołężstwo.
Zmarszczki.
Zwyrodnienie stawów.

²⁴ Bieliński, „Księga psa”, 411.

²⁵ Bieliński, 411.

To wszystko miało sens,
Mówi mój Bóg²⁶.

Gdy ciało psa zostaje załadowane do bagażnika samochodu, Bóg odzywa się już własnym głosem, który w zderzeniu z punktem widzenia Marka brzmi jak prowokacja:

Nie wiedziałem,
Że tak będą przeżywać
To całe umieranie
Nieistotny szczegół
W powrocie do wieczności²⁷.

Relacja Marka z kilkunastu godzin po agonii zwierzęcia układa się w opowieść, która aluzjynie przywołuje Pasję Jezusa Chrystusa. „Schylam się, poprawiam płótno. Marta całuje Mariana”²⁸ – mówi bohater. Dochodzi do paradoksu: Bóg w utworze Bielińskiego śmierć bagatelizuje, tymczasem człowiek ją sakralizuje, czyniąc z Mariana zwierzę ofiarne. Wyrażając swoją „prawdę” o miłosiernym stosunku do psa i zrównując cierpienie zwierzęcia z cierpieniem Jezusa, bohater balansuje na granicy bluźnierstwa. Nie jest to zresztą jedyne przekroczenie w narracji rozpaczającego Marka: bohater myśli o swoim psie jak o człowieku (nieprzypadkowo nadał mu ludzkie imię), który cierpi jak Jezus Chrystus, a o sobie jak o Bogu, który poświęcił syna. Pojawienie się psa w swoim życiu wspomina słowami *Księgi Rodzaju*: „Pomyślałem: pies / I stał się”²⁹. Kilka razy wchodzi w rolę Boga w relacji z psem i w rolę psa w relacji z Bogiem. Gdy Marian cierpiał, zboleły bohater w taki sposób przynaglał „swego” Boga: „Zrób coś. Przecież jestem twoim psem. Zawsze przychodziłem, kiedy wołałeś”³⁰. Obie role Marka są jednak arcyłudzkie, bo zakorzenione w antropocentrycznej wizji świata jako domeny władzy, zależności, poddaństwa, ofiary składanej nawet z życia. Marek wobec psa jest Bogiem, czyli panem, a wobec Boga psem, czyli niewolnikiem. W ujęciu Linzeyta ta hierarchia „władzy” zmienia się w hojną „służbę”. Chociaż we współczującej postawie Marka wobec umierającego zwierzęcia widać ten

²⁶ Bieliński, 394.

²⁷ Bieliński, 396.

²⁸ Bieliński, 402.

²⁹ Bieliński, 373.

³⁰ Bieliński, 386.

wymiar, to autor *Księgi psa* próbuje nam uświadomić, że ani pies, ani Bóg nie funkcjonują w takim paradygmacie.

W opowieści Marka kilka razy pojawia się rewelacyjna fraza „Mój pies / I mój Bóg” (lub na odwrót), która jednoczy te dwa istnienia w tym, co dla nich wspólne, a jednocześnie zupełnie różne od człowieka:

Dla mojego Boga
I mojego psa
Czas nie istnieje³¹.

Albo:

Mój Bóg i Mój Pies.
Obaj milczą.
Spokój i opanowanie.
Albo obojętność³².

Najważniejsza zbieżność między psem i Bogiem, a zarazem największa różnica między nimi a człowiekiem dotyczy oczywiście śmierci:

Mój pies
I mój Bóg
Nic nie wiedzą
O śmierci,
Więc jak mogliby
Umrzeć?³³

Dramat Bielińskiego jest „księgą” takiego bycia, poznania i porozumiewania się, na które śmierć nie ma żadnego wpływu. Autor nie tworzy przy tym osobnego języka, którym posługiwałby się Marian, ale w ramach ludzkiego systemu komunikacji konstruuje charakterystyczne figury sugerujące czytelnikowi odrębny sposób egzystencji, orientacji w świecie, stosunku do innych i siebie samego. Obserwując umierającego psa, Marek słyszy w myślach jego głos, czyli nadaje zwierzęciu podmiotowość istoty świadomej swojego cierpienia. W tych partiach

³¹ Bieliński, 380.

³² Bieliński, 381.

³³ Bieliński, 373.

dramatu głos psa jest echem głosu Marka, któremu przygląda się coraz słabsze zwierzę: „Podchodzi do mnie i kładzie się obok. Nie mam siły, żeby przewrócić się na grzbiet. Nie mam siły, żeby podnieść łapę”³⁴. W chwili agonii człowieka i zwierzę łączy niezwykła bliskość, wyczuwają się, obserwują, reagują na siebie, a poetyka dramatu sprawia, że umierający pies i umęczony jego cierpieniem Marek zdają się zamieniać miejscami:

Nie mam siły.
 Podnoszę się. Siadam w fotelu.
 Muszę się podnieść. Ta wykładzina jest taka miękka. Nie lubię miękkiej wykładziny. Dlaczego tu leżę? Muszę na czymś twardym. Dlaczego tak ciężko?
 Wstaje. Zachwiał się, ale nie upadł.
 Gdzie idziesz? Zostań tu. Zostań. Chcesz pić? No chodź, dam ci pić.
 Tu będzie dobrze. W korytarzu. Z jednej strony ściana, którą czuję grzbietem.
 Z drugiej strony ściana, której dotykam nogami.
 Nie chcesz pić?³⁵

Wewnętrzna rozmowa ze zwierzęciem pozwala Markowi odkryć w Marianie odrębną osobowość, istotę, która, tak jak człowiek, na swój sposób przygotowuje się na śmierć. W momencie agonii stają się jednym:

Przywieram do niego.
 Marian.
 Marian.
 Przestaje oddychać.
 Zostaw.
 Czuję, jak bije serce. Raz, drugi, trzeci, trzeci, trzeci³⁶.

5.

W partiach przenoszących nas w dalszą przeszłość, gdy Marian był młodym zwierzęciem, Bieliński konstruuje dla psa własną wersję „pierwszego języka”. Jego domyślny kształt fascynował już poetów i filologów epoki romantyzmu,

³⁴ Bieliński, 391.

³⁵ Bieliński, 391.

³⁶ Bieliński, 392.

pozwalał bowiem fantazjować o człowieku nieoderwanym od natury. Według Augusta Wilhelma Schlegla język ten mógł być „beładną mieszaniną krzyku i śpiewu”³⁷, która docierała do ludzkich uszu z leśnych kniei. „Zwierzęta na sposób realny, ale także magiczny czy religijny zapraszały do rozmowy, mówiąc w nas i do nas jednocześnie” – rozwija myśl filologa autorka antologii dziewiętnastowiecznych tekstów poświęconych zwierzętom³⁸. Współcześnie rozszyfrowanie kodów komunikacyjnych psów, kotów czy małp stanowi największe wyzwanie dla badaczy³⁹, twórcy zaś szukają takiej gramatyki i takiego słownika, które oddałyby w ich utworach ekspresję reprezentantów innych gatunków. W dramacie Bielińskiego udomowiony pies szczeka, warczy, wzdycha, dyszy i mruczy, ale pisarz nie sięga po językowe ekwiwalenty dla tych wokalnych sygnałów (obecne w ludzkim języku w postaci onomatopei). Bohater obserwuje też znaczące zachowanie czworonoga i interpretuje jego ruchy (fascynuje go na przykład to, że Marian nigdy nie podnosi głowy i nie spogląda w niebo), przede wszystkim jednak pragnąłby rozwiązać zagadkę świadomości zwierzęcia reagującego na rzeczywistość i właśnie dla niej szuka wyrazu⁴⁰. Mowa psa przybiera formę wyliczenia tego, co ujrzone, odczute, zaobserwowane. To językowy szyfr czujnej obecności zwierzęcia w teraźniejszości, która w całości wypełnia jego istnienie w przestrzeni miasta, czyli jego domu w znaczeniu, jakie nadaje mu ekologia. Niekiedy zwierzę dziwi się, pyta, myśli, a nie tylko reaguje, zasadniczo jednak rejestruje i nazywa, budując kalejdoskopowy obraz świata zewnętrznego i wyrażając punktowo swoje reakcje i stany:

Drzewo.

Dom.

Ulica.

Po co?

Zielony.

Duży.

Okrągły.

Widzę.

Czynić.

³⁷ August Wilhelm Schlegel, *Briefe über Poesie, Silbenmass und Sprache*, cyt. za Bolesław Andrzejewski, *Przyroda i język: Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1989), 75.

³⁸ Barbara Mytych-Forajter, red., *Zwierzęta na zakręcie* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2017), 14.

³⁹ Por. Eva Meijer, *Języki zwierząt*, tłum. Alicja Oczko (Warszawa: Marginesy, 2021).

⁴⁰ Podobną próbę podjął Patyga. „Nie mam uszu, a słyszę” – mówi w jego w sztuze bakteria *Myxococcus xanthus*, Artur Patyga, *Powrót bogów* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2017), 219.

Ubierać.
Mówić.
Zmęczony⁴¹.

Wyobraźnia Marka, do którego pies mówi i w którym się odzywa, stale koncentruje się na drzewie. W jego opowieści jest ono biblijnym (u swych początków) symbolem samego życia, „prostym”, „potężnym”, „wysokim” – jak mówi zwierzę. Po śmierci Mariana Marek jak mantrę powtarza to jedno słowo: „Drzewo, drzewo, drzewo, drzewo, / Drzewo, drzewo, drzewodrzewo”⁴², jakby ze wszystkich sił próbował zatrzymać w sobie psa, a nawet stać się psem i razem z nim wrócić do raju. W tym momencie identyczne z Bogiem zwierzę wygrywa w nim z człowiekiem (a fenomenolog, przekonany o możliwości nazwania samego bytu, z hermeneutą). Zaraz oczywiście popada w człowieczeństwo i zaczyna układać ziemską „pasję” Mariana. Zapisuje także swój bunt, gniew, rezygnację, ból, czyli przeżywa i interpretuje, choć przez chwilę miał wgląd w samą rzeczywistość. Pies jednak wraca do niego w snach, goniąc po rajskich łąkach, a potem znowu się w nim odzywa. W powtarzaniu słowa „drzewo”, zlewającym się w końcu w muzyczne ciągi czystych dźwięków, Marek znajduje swoją drogę „poza”: „sens”, „pojmwowanie”, „przyczynę i skutek”, poza mowę i – ostatecznie – poza „śmierć”.

O zmarłym zwierzęciu Marek opowiada tak, jak o ukrzyżowanym Jezusie Chrystusie, który jest w utworze Bielińskiego wymownym znakiem cierpienia i ofiarnej służby⁴³. Ten ogołocony Bóg pojawia się w myślach Marka podczas agonii Mariana: „Poszedł się położyć / Obok mojego psa”⁴⁴. Natomiast o psie żywym i psie w nim żyjącym Marek mówi tak, jak o Bogu nieśmiertelnym, który właśnie dzięki zwierzęciu przestaje być dla niego nieludzki w znaczeniu etycznym (to znaczy pozbawiony współczucia, niemiłosierny), a staje się nieludzki w znaczeniu ontologicznym (to znaczy istotowo różny od człowieka). Rozpoznana wcześniej nie-ludzka kondycja psa pozwala bohaterowi dramatu zrozumieć i zaakceptować nie-ludzką istotę Boga. Z jego rozmyślań o Bogu i psie (który w Boga nawet nie wierzy, co Bóg zaznacza z satysfakcją, bo dzięki temu jeszcze bardziej jest do niego podobny) wyłania się oryginalna w stosunku do teologii zwierząt Linzey – i dopełniająca tę koncepcję – dramatyczna eko-teologia. To ona pozwala nam spojrzeć krytycznie na naszą arcy-ludzką skłonność do celebracji śmiertelności, budowania religii cierpienia i oskarżania Boga o zło

⁴¹ Bieliński, „Księga psa”, 374.

⁴² Bieliński, 405.

⁴³ Linzey, *Teologia zwierząt*, 102.

⁴⁴ Bieliński, „Księga psa”, 390.

tego świata. Wydaje się, że Bieliński dokonuje w *Księżdzie psa* kulturowej dekonstrukcji „prawdy” Marka, czyli miłosierdzia rozumianego nie jako miłość, ale jako litość, której oczekuje od Boga człowiek. W jego dramacie miłosierdzie staje się wręcz maską niezgody na własną śmiertelną kondycję. Dowodem parafraza *Hymnu o miłości* św. Pawła, w której słowo „miłość” Marek zastępuje słowem „śmierć”. W świetle jego nihilistycznego „hymnu o śmierci” zrozumiała staje się postawa Boga, który zarzuca Markowi wykorzystywanie choroby psa dla zaspokojenia pisarskiej ambicji.

6.

W pierwszej scenie *Psa* Jakubowskiego bohater – mężczyzna zaszyty w swoim mieszkaniu jak w norze – wyciąga spod łóżka „wycinek starej gazety” i czyta: „Prymat miłosierdzia... nad prawdą... trzydziesty pierwszy marca – drugi kwietnia...”⁴⁵. W czasach Internetu łatwo sprawdzić, o jaką gazetę chodzi. W 2018 roku w „Dzienniku. Gazecie Prawnej” ukazał się wywiad Roberta Mazurka z Markiem Bieńczykiem zatytułowany właśnie *Prymat miłosierdzia nad prawdą*. Myśl tę sformułował dziennikarz w reakcji na wypowiedź pisarza, która brzmiała następująco:

chciałbym, żeby moja kobieta nie cierpiała. Bardzo chciałbym oszczędzić jej cierpienia. Ja zresztą tak mam, że chciałbym oszczędzić ludziom cierpienia. Nawet jak byłem egzaminatorem, to pragnienie oszczędzenia cierpienia było silniejsze niż obowiązek zawodowej uczciwości⁴⁶.

Jakubowski zapewne zainspirował się tym wywiadem, skoro przepisał jego tytuł do swojej sztuki. „Dziennik. Gazeta Prawna” opublikował rozmowę 30 marca, a więc w Wielki Piątek. Bohater *Psa* odczytuje inną datę, 31 marca, i choć to pisarska pomyłka⁴⁷, pozostajemy w świętym czasie Triduum Paschalnego. Opozycja „miłosierdzie–prawda” odsyła do fundamentów chrześcijaństwa, ale kojarzy się też z podziałem „prawda–rzeczywistość”, który w swoim dramacie

⁴⁵ Jakubowski, „Pies”, 126.

⁴⁶ Marek Bieńczyk, „Prymat miłosierdzia nad prawdą”, rozmawiał Robert Mazurek, *Dziennik. Gazeta Prawna*, 30 marca 2018, <https://wiadomosci.dziennik.pl/opinie/artykuly/571722,marek-bienczyk-w-rozmowie-z-mazurkiem-prymat-milosierdzia-nad-prawda.html>.

⁴⁷ Pomyłkę potwierdził mi sam Autor.

zbudował wcześniej Bieliński. Czy „miłosierdzie” w utworze Jakubowskiego zostanie zdekonstruowane podobnie jak „prawda” w *Księdze psa*?

Podstawową zasadą stylistyczną tekstu Jakubowskiego jest metaforyczna wieloznaczność uzyskiwana w sposób charakterystyczny dla prozy poetyckiej. Monologi w *Psie* to pozbawione znaków interpunkcyjnych strumienie świadomości przypominające wypowiedzi rozpamiętującego swoją przeszłość Krappa ze sztuki Samuela Becketta. Jakubowski świadomie przywołuje styl irlandzkiego pisarza jako idiom duchowej katastrofy człowieka nowoczesnego, ale nadużywając go w niekończących się monologach bohatera, rozsadza go, by stworzyć miejsce na nowy dyskurs. Chwył ten stanowi charakterystyczną cechę jego pisarstwa dramatycznego – sztuki Jakubowskiego dialogują w ten sposób ze Strindbergiem, Różewiczem, Bernhardem. Na tym jednak nie koniec stylistycznych niespodzianek. Podobnie jak *Księga psa*, także *Pies* jest literackim palimpsestem w znaczeniu, jakie nadał temu pojęciu Gérard Genette: tekstem zarazem ukrywającym i odsłaniającym inny tekst⁴⁸. I także w tej sztuce jest nim historia Męki Pańskiej, a więc najważniejszy fragment Ewangelii, przywoływana jednak znacznie wyraźniej, nie jako niejasny „szyfr transcendencji” (jak powiedziałby Karl Jaspers), ale poznawcza i egzystencjalna matryca doświadczeń głównej postaci dramatu. W końcowej partii utworu Głos 1, który stanowi część wewnętrznej polifonii jednego bohatera, wyznaje:

Nawet jeśli On odszedł ja nie mogłem przestać próbować musiałem skończyć co się zaczęło skończyć żeby zaczęło się nowe inne skończyć z sobą odrzucić całun pożegnania pożegnania⁴⁹.

Zaimek „On” odnosi się oczywiście do Jezusa Chrystusa. Pisarski zamysł Jakubowskiego objaśnia Głos 3, zestrojony z Głosem 1:

To mogła być dobra historia o kimś kto wierzy Tak mogła być z tego całkiem dobra historia [...] Słowo stało się ciałem a potem ciało stało się słowem⁵⁰.

Kwestia Głosu 3 z końcowych partii *Psa* bardzo przypomina autokomentarz Marka z finału dramatu Bielińskiego: ma charakter metadramatyczny, odnosi się do „historii” opowiedzianej przez bohatera i potwierdza wspólne nastawienie

⁴⁸ Zob. Gérard Genette, *Palimpsesty: Literatura drugiego stopnia*, tłum. Tomasz Strzyżński i Aleksander Milecki (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2014).

⁴⁹ Jakubowski, „Pies”, 150.

⁵⁰ Jakubowski, 150.

pisarzy, którzy testują w swoich utworach możliwości języka literatury późnej nowoczesności w zderzeniu z tajemnicą cierpienia i śmierci.

„Słowem” w tej historii jest opowieść rozpisana na jedną postać – starego mężczyzny o siwych, przeredzonych włosach – i cztery Głosy, które zdają się rozlegać w jego głowie. Na scenie Głosami ma mówić czworo nieruchomych i przypominających cmentarne posągi aktorów ubranych w czarne płaszcze z kapturami. Natomiast „ciałem” jest w tej historii dawna partnerka mężczyzny, od początku opowieści postrzegana przez niego w stereotypowy, wręcz seksistowski sposób – wyłącznie jako zmysłowe, ponętne, ruchliwe ciało pięknej kobiety. Kobieta opuściła mężczyznę, który teraz – w tym teatralnie zasugerowanym grobowcu – niczym żywy trup wspomina wydarzenia z przeszłości. Jego aktywność w terażniejszości jest ściśle, niemal matematycznie określona i polega na leżeniu, wstawaniu, modlitwie, załatwianiu potrzeb fizjologicznych, przygotowywaniu posiłków, jedzeniu, staniu przed oknem, grzebaniu w zgromadzonych rzeczach, wreszcie czytaniu i pisaniu. Ta ostatnia czynność sugeruje, że także on jest pisarzem, który zamienia swoje wspomnienia w utwór literacki – dokonuje, jak powiedziałaby Ricoeur, redyskrypcji życia poprzez fikcję.

7.

Jakubowski dzieli swój utwór na trzy „rundy”, przewidując, że pierwsza z nich – część zasadnicza – zostanie powtórzona dwukrotnie, za każdym razem w szybszym tempie, co znowu budzi skojarzenia z dramaturgią Becketta i przywołuje na myśl mechanistyczną wizję życia głównego bohatera: „Co dalej... dalej to co wczoraj... a może coś zmienić... cokolwiek... choćby kolejność...”⁵¹, zastanawia się mężczyzna w „rundzie” pierwszej, inicjując kolejny identyczny dzień i przystępując do układania swojej historii jak „mapy drogowej”, według wybranej „procedury”, w zgodzie z własnymi „instrukcjami”⁵². Wszystko po to, żeby nie myśleć i pozwolić przeszłości wypełnić terażniejszość. Jego pierwsze wspomnienie sięga czasów, gdy podglądał kobietę przez okno klubu fitness: „Wieczorami podchodziłem pod okna gdzie ćwiczyła z innymi kobietami i mężczyznami Spocona ze szczęścia ćwiczyła z innymi swoje ciało [...] ćwiczyli razem radośni a ja stałem”⁵³. W retrospektywnej scenie bohater pożąda

⁵¹ Jakubowski, 125.

⁵² Jakubowski, 126.

⁵³ Jakubowski, 127.

kobiety, a zarazem gardzi cielesnością ćwiczących, uruchamiając w swoim języku charakterystyczną, zwierzęcą „gramatykę cnót i moralnych dystynkcji odnoszących się do człowieka”⁵⁴. Powie: „zwierzęca cielesność”, „zwierzęcy pot”, „zwierzęca potencja”⁵⁵. Podglądani ludzie stają się w jego oczach manifestacją czysto biologicznej kondycji człowieka i obrazem zmaterializowanego i zmechanizowanego świata. Obserwuje ich z dystansu, ze wstrętem, ale i tęsknotą, już wtedy utożsamiając się z trupem: „Stałem w ciemności we mgle w całunie nasłuchiwałem ale panowała cisza tylko krzyk dzikich gęsi gdzieś we mnie we mgle”⁵⁶. Wewnętrzny krzyk dzikich gęsi przeradza się w jego wyobraźni w wołanie i śpiew – stale operujemy na poziomie metafor – którym mężczyzna „wyspiewuje” miejsce spotkania z kobietą. Zjawia się ona jako „ciało” i zajmuje miejsce obok jego „ciała”, które nie jest już owinięte „całunem”, nie jest martwe, przeciwnie – gotowe na zmysłowe połączenie: „i wtedy dwa ciała stały się jednym śpiewem pod niebem niewidocznym ukrytym”⁵⁷.

Pojawienie się kobiety przywróciło bohatera życiu, ale bliskość (nie tylko erotyczna) nie uchroniła ich związku od rozpadu. „Treścią” ich relacji stała się wyłącznie, jak przekonuje mężczyzna, „mechanika” ciała: działających, przemieszczających się, płaczących, odchodzących („bez pożegnania”). Ciało, po których zostaje sterta brudnych naczyń i głucha pustka. Mężczyzna kilka razy powtórzy słowo „wypuściłem”, jakby kobieta była ptakiem, który przez jego nieuwagę wyfrunął z klatki. Kobieta zjawia się w życiu mężczyzny i odchodzi, znużona relacją z człowiekiem podejrzliwym, niechętnym innym ludziom, zamkniętym w sobie, ulegającym cielesnej obsesji. Odchodzi, pociągając za sobą psa, jak wierzy bohater. Mężczyzna przyprowadził go do domu z „dalekich przedmieść” jeszcze przed poznaniem kobiety, zapewniając jego właściciela, że będzie dla niego „dobry”⁵⁸. Nigdy i nikomu nie złożył takiej obietnicy i rzeczywiście jego relacja ze zwierzęciem była zupełnie inna niż z kobietą, co potwierdza język jego zrytualizowanych wspomnień.

Opisując zabawę ze zwierzęciem, bohater stale podkreśla powtarzalność własnych słów, gestów, czynności, które prowadzą do śmiertelnego znużenia, podczas gdy pies to „bezsensowna krzątająca się w kącie w kącie walka z poduszką i obgryzanie lalki”⁵⁹, czyli chaotyczne, niepodlegające logice, wymykające się sensowi, ale

⁵⁴ Braidotti, *Po człowieku*, 153.

⁵⁵ Jakubowski, „Pies”, 128.

⁵⁶ Jakubowski, 129.

⁵⁷ Jakubowski, 130–131.

⁵⁸ Jakubowski, 131.

⁵⁹ Jakubowski, 137.

bujne, dynamiczne, zdawałoby się, że niezniszczalne życie. „Żywe najbardziej żywe stworzenie”⁶⁰ – mówi mężczyzna o swoim psie, zanim powtórzy podobne słowa o kobiecie. Opisując chwile największej bliskości z partnerką, zdobywa się jedynie na powtórzenie tych formuł, których wcześniej użył w stosunku do psa. Kobieta ulega jednak „trupiej” obsesji mężczyzny, pies natomiast okazuje się na nią całkowicie odporny i właśnie tym go fascynuje. Z właściwym sobie uporem bohater próbuje dostrzec w zachowaniu zwierzęcia tępą „mechaniczność” (liczy odgłosy jego ujadania), a w jego ciele obecność śmierci („uśmiech czaszki”), ale pies całkowicie ignoruje jego refleksje i świadomość, koncentrując się na samej obecności mężczyzny, jego działającym ciele, budzących się emocjach, intuicyjnych reakcjach. W ten sposób daje mu poczucie zupełnie innego życia. Na koniec ten samotny człowiek odkrywa, że właśnie w relacji ze zwierzęciem mimowolnie doświadczył tego, co najważniejsze:

niczego nie wiedząc i niczego nie przeczuwając do samego końca myślałeś że zastępuje ci prawdziwą miłość prawdziwe ciało prawdziwą wierność ale nigdy nie było innej miłości innego ciała innej wierności jak tylko te idio-tyczne psie cnoty⁶¹.

W dramacie Jakubowskiego psy także umierają jak ludzie, co podkreśla narrator, ale żyją inaczej, wciągając ludzi w przestrzeń swojej egzystencji. Bohater *Psa* w chwilach najbardziej intensywnych, witalistycznych zabaw ze zwierzęciem zdaje się wręcz tworzyć z nim nowego rodzaju wspólnotę, kojarzącą się z tym, co Braidotti nazwała „zoe-egalitaryzmem”⁶². Ich aktywność emanuje nie-ludzka siłą samego Życia, przez starożytnych Greków nazywaną *zōē*. W Ewangelii, tak uważnie czytanej przez Jakubowskiego, pojęcie to oznacza boski pierwiastek życia, z którym przyszedł na świat Jezus Chrystus. „W Nim było życie, a życie było światłem ludzi” – pisze święty Jan (J 1:4). Nieobciążone wiedzą, która na Adama i Ewę ściągnęła śmierć, przepełnione wiecznym życiem zwierzęta nigdy nie opuściły raju utraconego przez człowieka, nie ciążą więc na nich winy czy grzechy. Mężczyzna, doświadczając szczególnej więzi z psem, zostaje obdarowany niedostępnym mu „światłem” życia, które tłumilo jego śmiertelne i potępione *bios* – w Ewangelii oznaczające ludzkie ciało, a w konsekwencji „troski, bogactwo i przyjemności tego życia” (Łuk 8:14). Bohater rozumie, co przeżywa,

⁶⁰ Jakubowski, 136.

⁶¹ Jakubowski, 133.

⁶² Braidotti, *Po człowieku*, 139.

a dokładniej – co przeżył, gdy pies był jeszcze z nim, i teraz poddaje refleksji to niezapomniane doświadczenie, wspominając wpatrzony w siebie oczy zwierzęcia. „Po raz pierwszy takie zrozumienie z czymś innym czymś czy kimś” – wyznaje, docierając do sedna swojego doświadczenia. I dodaje: „czy miał duszę czy nie miał duszy jeśli zostało mu odebrane prawo do niej był lepszy od większości ludzi”⁶³. Polemika z tomistyczno-kartezjańską wizją zwierzęcia pojawia się tu nieprzypadkowo, mężczyzna poprzez interakcję z psem nie tylko zanurza się w niedostępnym mu dotąd Życiu, ale też rewiduje swoje tradycyjne przekonania. Jego sądy podszyte są oczywiście mizantropią, a jednak wybrzmiewa w nich prawdziwy zachwyt dla psa, który nie dzieli z człowiekiem dwoistej natury, ponieważ jego istotą jest cielesno-duchowa jedność. „Zwierzęcość” kobiecego ciała, odczuwana jako znak oderwania od duszy, tyleż podnieca, ile napawa wstrętem bohatera. Zwierzę natomiast wprost upaja go swoją integralnością. Obecność psa jest też terapeutyczna, wyprowadza bohatera z niszczącego afektu, który rodzi się w kontakcie z drugim człowiekiem. Jednocześnie daje mu poczucie wyjątkowego szczęścia, które polega na porozumieniu z nie-ludzkim zwierzęciem, ze swej wyjątkowej natury bardziej etycznym niż człowiek, dobrym i kochającym. „Prymat miłosierdzia... nad prawdą” zostaje więc poddany w dramacie Jakubowskiego zaskakującemu, bo zwierzęcemu testowi. Psu „odebrano prawo do duszy”, ale to właśnie zwierzę – „ten owłosiony bożek”⁶⁴ – samym swoim istnieniem rozsadza biologiczno-mechanistyczną koncepcję rzeczywistości, która zdominowała nowoczesną świadomość.

Węsząc za nieobecną panią, wręcz wyczuwając jej metafizyczny ślad, pies wybiegł pewnego dnia na ulicę wprost pod koła samochodu. Od tego czasu krzątający się po swojej norze mężczyzna wyczekuje ich obojga. Głos 2: „Chciałeś żeby nadeszła drogą zbliżała się powoli coraz większa z ruchomą kropką to byłby pies i byłoby jak na początku”⁶⁵. „Na początku”, czyli wtedy, kiedy ujrzał psa (prowadzonego przez „człowieka z dalekich przedmieść”). Po śmierci zwierzęcia mężczyzna zamknął się w domu jak w grobie i przemierza przestrzeń swojej samotności (pokój, ogród). Chodzi po śladach kobiety, która go opuściła, w gruncie rzeczy jednak podąża za nieobecnym psem i jego wyczekuje. Ten domowy obrządek to jego „droga krzyżowa” – czternaście miejsc, które kojarzy z kobietą, to czternaście „stacji” (sam siebie nazwie „pątnikiem”). Każdej, jak w wielkopostnym nabożeństwie, odpowiada osobiste „rozważanie” kolejnych

⁶³ Jakubowski, „Pies”, 136–137.

⁶⁴ Jakubowski, 132.

⁶⁵ Jakubowski, 149.

etapów ich związku: „Trzecia w której pierwszy raz płakała z mojego powodu”⁶⁶ – wylicza mężczyzna, któremu nie udało się oszczędzić cierpienia kobiecie. Jego rachunek sumienia kończy się wizją samozagłady na płonącym stosie.

Zjawienie się psa w życiu „martwego” duchowo mężczyzny było dla niego rodzajem ponownych narodzin. Dlatego śmierć zwierzęcia mężczyzna przeżywa jak własną, a dokładniej jak ponowne wejście do grobu, który zwiąże w swojej religijnej wyobraźni z grobem Jezusa Chrystusa, wcielonego Boga. Żałoba po psie to wędrówka od „stacji” do „stacji” – marsz pokutny w nadziei na powrót psa i „zmartwychwstanie”. W stale ponawianej „drodze krzyżowej” starego człowieka wyraża się więc nie tylko jego depresja, ale także nadzieja na życie w poczuciu lub przynajmniej w sąsiedztwie cielesno-duchowej jedności, którą utracił. Ten osobisty obrządek żałobno-pokutny zanurza monologującego mężczyznę w tajemnicy Boga Żywego, a dzieje się to za sprawą jego wyjątkowej relacji ze zwierzęciem, w którym dostrzegł boską tajemnicę. Czy zwierzę może stać się dla człowieka Drugim, którego twarz, w koncepcji Lévinasa, nosi „ślad” Stwórcy i otwiera człowieka na transcendencję? Według autorów zbioru esejów *Face to Face with Animals: Lévinas and the Animal Question* jest to możliwe, zwierzęta bowiem:

spełniają wszystkie wymogi, aby być dla człowieka Lévinasowym Drugim: są indywidualami, czują, odczuwają ból, niektóre z nich wchodzą z nami w relacje i podobnie jak człowiek, a może nawet bardziej przez swoją jeszcze większą odmienność, tajemniczość kierują nasze myśli ku transcendencji, ku Stwórcy. Są Drugim – kimś, wobec kogo mamy moralne zobowiązanie bycia dobrym⁶⁷.

„Bryłka sierści patrzącej”⁶⁸ – powie o swoim psie bohater dramatu Jakubowskiego.

8.

Nasze interpretacyjne koło zamknijmy, wsłuchując się ponownie w słowa Marka z *Księgi psa* o poczuciu poznawczej i pisarskiej bezradności. Bohater przewycięża ją, kreując autonomiczne głosy psa i Boga, które razem z jego głosem tworzą wierzchołki „troistego” dialogu o życiu, śmierci i nieśmiertelności. Według Gadamera „hermeneutyka pokonuje duchowy dystans i przyswaja obcość obcego

⁶⁶ Jakubowski, 148.

⁶⁷ Barbara Niedźwiedzka, „Czy zwierzęta mają Lévinasową twarz?”, *Istota*, nr 1 (2020), <https://www.istota.info/?p=1252>.

⁶⁸ Jakubowski, „Pies”, 131.

ducha”⁶⁹. Żeby pokonać „duchowy dystans”, jaki w naszej epoce powstał między ludźmi (Ja) i Bogiem (Ty), człowiek nowoczesny zwraca się w stronę zwierzęcia. Przyswaja sobie jego „obcość” i w ten sposób otwiera się na „obcość” Boga, czyli transcendentny wymiar rzeczywistości, przysłonięty jej spetryfikowanymi interpretacjami (i oczywiście teoriami zaprzeczającymi istnieniu Absolutu). Zdaniem Gadamera istotą prawdziwego spotkania jest „przemiana czegoś obcego i martwego w bezpośrednią współobecność i zażyłość”⁷⁰. W sztukach Bielińskiego i Jakubowskiego „martwy” Bóg z biblijnej księgi staje się na powrót „żywy” dzięki „współobecności” i „zażyłości” ich bohaterów ze zwierzęciem, które okazuje się stworzeniem bliższym Stwórcy niż oddalony od niego człowiek. Spojrzenie w twarz zwierzęcia może więc mieć donioślejszy skutek niż spotkanie z Drugim człowiekiem w czasach wspólnoty „więcej-niż-ludzkiej”, której powstanie przewidywał Gadamer w jednej ze swoich późnych prac⁷¹. Może stać się epifanią boskości. Taki, w moim przekonaniu, jest sens „inscenizacji mowy”⁷² o miłości i stracie nadpisanej w *Księdze psa* Bielińskiego i *Psie* Jakubowskiego na tekście Ewangelii, a prowadzącej w stronę nowej ekoteologii. Ten oryginalny projekt dramatyczny współtworzą dziś na gruncie polskiej literatury i teatru dwaj pisarze metafizyczni wrażliwi na obecność zwierząt w naszym wspólnym domu.



Bibliografia

- Andrzejewski, Bolesław. *Przyroda i język: Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1989.
- Baratay, Éric. *Zwierzęcy punkt widzenia: Inna wersja historii*. Tłumaczenie Paulina Tarasewicz. Gdańsk: Wydawnictwo w Podwórku, 2014.
- Barcz, Anna, i Dorota Łagodźka, red. *Zwierzęta i ich ludzie: Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015.
- Braidotti, Rosi. *Po człowieku*. Tłumaczenie Joanna Bednarek i Agnieszka Kowalczyk. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014.

⁶⁹ Gadamer, „Estetyka i hermeneutyka”, 138.

⁷⁰ Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda: Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. Bogdan Baran (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007), 238, cyt. za Markowski, „Hermeneutyka”, 185.

⁷¹ „Na przyrodę nie można już więcej patrzeć jak na przedmiot wykorzystania, musi ona we wszystkich formach jej jawienia się być doświadczana jako partner, ale to oznacza, że musi być rozumiana jako ów inny, z którym razem żyjemy”, Hans-Georg Gadamer, *Dziedzictwo Europy*, tłum. Andrzej Przyłębski (Warszawa: Fundacja Aletheia, 1992), 11, cyt. za Patryk Szaj, „Być i rozumieć we wspólnocie więcej-niż-ludzkiej, czyli Gadamer nieznanym”, *Czas Kultury*, nr 1 (2021), <https://czaskultury.pl/artukul/byc-i-rozumiec-we-wspolnocie-wiecej-niz-ludzkiej-czyli-gadamer-nieznanym/>.

⁷² Por. Gadamer, „Człowiek i język”, 52.

- Dobrowolski, Paweł. „Dramaty (nie)ostateczne”. *Dialog*, nr 7/8 (2020): 271–279.
- Gadamer, Hans-Georg. „Człowiek i język”. Tłumaczenie Krzysztof Michalski. W: *Rozum, słowo, dzieje*, 52–62.
- Gadamer, Hans-Georg. „Estetyka i hermeneutyka”. Tłumaczenie Małgorzata Łukasiewicz. W: *Rozum, słowo, dzieje*, 132–141.
- Gadamer, Hans-Georg. *Rozum, słowo, dzieje: Szkice wybrane*. Tłumaczenie Małgorzata Łukasiewicz i Krzysztof Michalski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1979.
- Genette, Gérard. *Palimpsesty: Literatura drugiego stopnia*. Tłumaczenie Tomasz Stróżyński i Aleksander Milecki. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2014.
- Lévinas, Emmanuel. *Trudna wolność: Eseje o judaizmie*. Tłumaczenie Agnieszka Kuryś. Gdynia: Atext, 1991.
- Lévinas, Emmanuel. „Twarz i zewnętrzność”. W: *Całość i nieskończoność: Esej o zewnętrzności*. Tłumaczenie Małgorzata Kowalska, 218–300. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998.
- Linzey, Andrew. *Teologia zwierząt*. Tłumaczenie Wiktor Kostrzewski. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2010.
- Markowski, Michał Paweł. „Hermeneutyka”. W: Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski, *Teorie literatury XX wieku: Podręcznik*, 171–195. Kraków: Znak, 2007.
- Meijer, Eva. *Języki zwierząt*. Tłumaczenie Alicja Oczko. Warszawa: Marginesy, 2021.
- Mytych-Forajter, Barbara, red. *Zwierzęta na zakręcie*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2017.
- Niedźwiedzka, Barbara. „Czy zwierzęta mają Lévinasową twarz?” *Istota*, nr 1 (2020). <https://www.istota.info/?p=1252>.
- Strzałko, Jan. „Ekologia człowieka”. W: *Kompendium wiedzy o ekologii*, redakcja Jan Strzałko i Teresa Mossor-Pietraszewska, 201–260. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003.
- Szaj, Patryk. „Być i rozumieć we wspólnocie więcej-niż-ludzkiej, czyli Gadamer nieznany”. *Czas Kultury*, nr 1 (2021). <https://czaskultury.pl/artukul/byc-i-rozumiec-we-wspolnocie-wiecej-niz-ludzkiej-czyli-gadamer-nieznany/>.

JACEK KOPCIŃSKI

dr hab., profesor Instytutu Badań Literackich PAN i Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Kieruje Ośrodkiem Badań nad Dramatem Współczesnym w IBL PAN. Jego zainteresowania badawcze obejmują: historię i teorię dramatu, historię literatury XX i XXI wieku, krytykę teatralną, teatr radiowy i telewizyjny, antropologię widowisk.
