

Życie Księgi. Biblia a dramat i teatr współczesny, pod redakcją Ewy Partygi i Marii Prussak, Oficyna Wydawnicza Errata 2010, seria: „Studia Komparatystyczne Instytutu Sztuki PAN. Teatr. Sztuka. Kultura”, t. 1.

Fragment Wprowadzenia:

„Biblia, „wielka, rozrośnięta, nietaktowna księga”, która – jak powiada Northrop Frye – „usadowiła się tajemniczo w samym środku naszego dziedzictwa kulturowego, jak «Wielki Boyg» albo sfinks w *Peer Gyntie*, niwecząc wszystkie nasze wysiłki mające na celu jej obejście”, stanowiła zawsze źródło inspiracji i motywów dla dramatu i teatru. Niniejszy tom jest zaproszeniem do refleksji i dyskusji nad różnymi formami obecności tekstu biblijnego w dramacie i teatrze XX wieku ze szczególnym uwzględnieniem teatru i dramatu najnowszego. Zrodził się z przekonania, iż próba zbadania i opisanego dialogu teatru z „rozrośniętą, nietaktowną księgą”, próba wykorzystująca różne metody nowoczesnej humanistyki, odsłonić może istotne rysy współczesnej kultury. Przygotowując niniejszy tom, stawialiśmy sobie rozmaite pytania: Jak dziś owocuje zrodzona u schyłku XIX wieku strategia indywidualnego, czasem obrazoburczego, antropologicznie zorientowanego i niekoniecznie religijnego, czytania Biblii? Jak dziś, w dobie pluralizmu interpretacyjnego i ponawianych pytań o granice interpretacyjnego anarchizmu, funkcjonuje biblijny tekst, który niegdyś stanowił *locus* objawienia, inspiracji, autorytetu? W jaki sposób obniżenie kultury biblijnej wpływa na strategię odbioru biblijnych odwołań (które z kolei częstokroć układane są – inaczej niż niegdyś, zgodnie zaś ze współczesną wrażliwością – z drobiazgow i resztek pozostałych po lekturze Pisma lub znanych „ze słyszenia”, np. z liturgii)? Obfitość materiału badawczego uniemożliwia, rzecz jasna, nie tylko wyczerpanie tematu, lecz także całościowe ujęcie nawet tych kilku jego wybranych aspektów. Przedstawiamy jednak rezultaty naszej pracy w nadziei, że staną się początkiem nowej dyskusji nad tym, jak Księga żyje we współczesności; w jakich obszarach doświadczenia się pojawia, jak funkcjonuje w sferze świadomości autorów, czytelników i widzów, jak zaś wtedy, gdy wyłania się gdzieś z rejonów podświadomości czy z rekwizytorni „ready made”. (...)

Abstrakty:

Agnieszka Skórzewska

Życie człowieka jako rola. Prawdziwy aktor według Ojców Kościoła.

Znana jest niechęć Ojców Kościoła do starożytnego teatru i widowisk. Jednak piętnując naganność moralną tychże, często, jako przeciwwagę pokazywali, czym jest prawdziwe widowisko, spektakl, opisując tymi kategoriami rzeczywistość Bożą. Tak samo potraktowany został aktor. Fałszowi aktorów na rzymskich i greckich scenach przeciwstawiano prawdziwego aktora – człowieka na scenie życia, który jest widowiskiem Bogu i aniołom. Metafora aktora posłużyła zatem Ojcom do pokazania istoty człowieka, jego wymiaru osobowego (pojęcie *persony* – *maski*), związanego z koniecznością naśladowania Chrystusa. A te rozważania chrześcijańscy autorów starożytnych przywodzą na myśl współczesne przemyślenia nad istotą aktorstwa.

Dorota Jarząbek

Czy aktor może być aniołem? – o adaptacji *Księgi Tobiasza* Juliusza Osterwy i biblijnej inspiracji w myśleniu o aktorstwie

W czasie okupacji Juliusz Osterwa szkicuje utopijną ideę Teatru Społecznego i z myślą o niej opracowuje trzy sceniczne adaptacje: *Antygonę*, *Hamleta* oraz *Tobiasza*. Najwierniejszy oryginałowi, a przy tym najbardziej przezroczysty teatralnie i literacko jest *Tobiasz*, rzecz prowokująca do kilku pytań i refleksji na temat teatru.

Na początek warto podjąć kwestię wyboru tej książki oraz sposób jej opracowania przez Osterwę. *Księga Tobiasza*, traktowana najczęściej jako umoralniająca opowieść, obejmuje równocześnie pełen widnokrąg ludzkich spraw, które – w warunkach wojny i długotrwałego wyrwania z normalnego bytowania – zachowują odnawiającą siłę „misterium” codzienności. Osterwa historii ludzkich losów z tej biblijnej „powieści” przejrzyści i umowny kształt nawiązujący do średniowiecznej praktyki teatralnej: z czteropoziomowym układem sceny, postaciami Tłomacza i Czytacza, projekcją napisów towarzyszących grze oraz dwoma duchami: Asmodeuszem i Rafaelem.

Postać archanioła Rafaela odgrywa istotną rolę nie tylko w historii *Tobiasza*, lecz niezależnie od niej funkcjonuje jako specyficzny prototyp aktora. Do używanych przez twórcę Reduty określników aktora: kapłana, ofiarnika, spełnika, członka wspólnoty itd., można więc dodać jeszcze jedną, pamiętając jednak, że nie chodzi w niej wyłącznie o „uświęcanie” czy poetyczną sublimację aktorstwa. W Rafaelu-Azariaszu tkwi konkretna propozycja powiązania: egzystencji aktora z losem postaci, środków teatralnych z istotą sceniczną przemiany,

wpływu teatru z działaniem biblijnego objawienia. Choć na poziomie wskazówek wykonawczych jest to idea równie utopijna, jak inne metafory aktorstwa, jej znaczenie polega na wyeksponowaniu „obrzeży” roli, momentu wchodzenia i wychodzenia ze sceny jako fundamentu aktorskiego poświęcenia zadaniu.

Piotr Olkusz

List Oliviera Py do aktorów.

Wokół dramatu *List do młodych aktorów, aby przywrócić Słowu Słowo*

List do młodych aktorów, aby przywrócić Słowu Słowo Oliviera Py z 2000 roku to tekst, w którym – snując rozważania na temat natury teatru – autor wykorzystuje biblijną formę listu. Rozwiązanie to podkreśla naturę relacji teatralnej, którą jest słowna komunikacja widz-aktor w przestrzeni sceny. Rozpisując swoje refleksje na dziesięciosceny dramat-list, dramaturg wykazuje, iż zerwanie dialogu oraz deprecjacja słowa są równoznaczne z odrzuceniem wszelkiej dramatyczności i teatralności. Co więcej, naturą słowa w teatrze jest jego niejasna egzystencja, której zrozumienie możliwe jest jedynie poprzez odwołanie do biblijnej symboliki słowa. Słowo jest nie tylko powtórzeniem aktu twórczego, ale także pozwala na spotkanie widza i aktora w jednej przestrzeni. Choć przestrzeń ta generuje potrzeby (jest to „przeźrenie biedy”), to wypowiedzenie w niej słowa może mieć mistyczną siłę.

Magdalena Zielonka-Kowalska

Nikołaj Jewreinow *To, co najważniejsze* – nowa Ewangelia w teatrze życia

Powstały w 1920 roku dramat rosyjskiego pisarza, teatrologa, reżysera i aktora w okresie międzywojennym był dość często grany na scenach polskich. W ostatnim czasie wraca zainteresowanie myślą teoretyczną Nikołaja Jewreinowa, ale wydaje się, że sztuka *To, co najważniejsze* wciąż istnieje jako „teatralna legenda”. Koncepcja teatralizacji życia, głoszona przez artystę w wielu pismach teoretycznych, w *Tym, co najważniejsze* znalazła swoje dramaturgiczne uzasadnienie i rozwinięcie. Wykorzystanie przy tym w sztuce motywów i figur biblijnych z jednoczesnym odwołaniem się do toposu *theatrum mundi* sprawia, że namysł nad odczytywaniem i umiejscawianiem przez Jewreinowa Pisma świętego w nowych i zaskakujących kontekstach wydaje się szczególnie interesujący. Dialog z Biblią prowadzi autora niemal do pisania nowej Ewangelii, która mogłaby być częścią postulowanej przez niego rzeczywistości. Rzeczywistości, w której wszyscy podlegamy instynktowi przeobrażania się.

Ewa Partyga

***Rosmersholm* Ibsena, czyli co może wynikać z lektury gazet i Biblii**

Życie i twórczość Henrika Ibsena obrosły licznymi anegdotami. Do najczęściej powtarzanych należy ta, że czytywał niewiele, a lekturami najważniejszymi były dla niego gazety i Biblia. Przekorny Ibsen zwykł dodawać jeszcze, że po Biblię sięga wyłącznie dla języka. Nie był to jednak powód jedyny, a nawet nie najważniejszy. Z zaproponowanej w artykule analizy płyną dwa wnioski. Lektura Biblii to ważny obszar kształtowania się poglądów Ibsena na relację między słowem a rzeczywistością i na związany z nią problem kryzysu tożsamości. Biblijna inspiracja odegrała także istotną rolę w poszukiwaniach nowej formy dramatycznej. *Rosmersholm* to sztuka, na której obie ulubione lektury Ibsena, i gazety, i Biblia, odcisnęły wyraźny ślad. Różnorodność intertekstów, istotnych dla interpretacji tego dramatu sprawiła, że *Rosmersholm* bywał czytany jako komedia polityczna, ale też jako misterium. Wyzwaniem dla interpretatorów jest znalezienie takiej formuły, w której tropy wiodące w tak różnych kierunkach da się jakoś uzgodnić. Najwięcej różnych nut, czy różnych stylów i „języków” słychać w wypowiedziach epizodycznej postaci, Ulrika Brendela. I choć Brendel pojawia się na scenie tylko dwukrotnie, to za każdym razem jego obecność staje się katalizatorem kryzysu tożsamości głównych bohaterów, Rebeki i Rosmera. Ramę kwiecistych wypowiedzi Brendela stanowią odwołania i cytaty biblijne. Biorąc je pod lupę można, nie tylko znaleźć nową formułę interpretacyjną dla *Rosmersholmu*, ale też odsłonić mniej znane wymiary techniki dramatycznej Ibsena, której szkołą była retoryka biblijna, oparta na paralelizmach, konstrukcjach koncentrycznych i parataktycznej kompozycji.

Ewa Wąchocka
„Opuściłeś Jeruzalem i jesteś w drodze do Damaszku”.
Motywy biblijne w trylogii Augusta Strindberga

Tekst jest próbą odczytania nawiązań biblijnych w trylogii dramatycznej Strindberga *Do Damaszku* w perspektywie z jednej strony antropologii filozoficznej, z drugiej – nowych propozycji krytyki symbolistycznej. Kod biblijny ujawnia tu swój interpretacyjny potencjał, po pierwsze, jako źródło symbolicznych figur czy wzorców, wyrażających niepewną, wewnętrznie skonfliktowaną tożsamość Nieznajomego. Po drugie, rozwija w planie metaforycznym temat winy, grzechu i odkupienia. I po trzecie, służy uobecnieniu perspektywy zbawienia. Konwencja dramatu subiektywnego, przyjęta we wszystkich trzech częściach, eksponuje wymiar wewnętrzny drogi związany z nadzwyczaj chwiejnym poczuciem osobowej tożsamości, tj. utratą mocnego, substancjalnego „ja”. Peregrynacja przez kolejne miejsca-stacje oddaje ruch poszukującej – siebie i Boga – samoprzedstawiającej się świadomości. W odczytaniu głównej postaci dramatu na uwagę zasługuje nie tylko motyw wewnętrznej przemiany i nawrócenia odsyłający do św. Pawła. Nieznajomy w buncie przeciwko Bogu nierzadko odrzuca albo z niechęcią przyjmuje nauki Pisma, lecz jednocześnie jego świadomość religijną odzwierciedla właśnie zakotwiczona w biblijnej symbolice autointerpretacja. Raz identyfikuje się z postaciami naznaczonymi cierpieniem bądź wykluczeniem – Hiobem, Kainem i Ismaelem, innym razem ze starotestamentowymi herosami, walczącym Jakubem i Samsonem (w częściach I i II); usiłuje też konfrontować się z Chrystusem, by pod sam koniec ostatniej części utworu, w klasztorze, przybrać symboliczne imię Jana. W III części miejsce biblijnych prefiguracji jego losu zajmują inkrustowane zapożyczeniami z Pisma inscenizacje walki wewnętrznej, słowa nadziei, błogosławieństwa i miłosierdzia na przemian z wizjami karzącej sprawiedliwości: przepowiednie z Koheleta, z Księgi Genesis, przeplatane fragmentami Psalmów Davida, a także Piątej Księgi Mojżeszowej i Księgi Przysłów. Biblia, jaką literacko przetwarza Strindberg, ukazuje dzieje buntowniczej walki człowieka z Bogiem, zmagania z sobą samym i z innymi ludźmi. Zarazem symbolika testamentowa jest szyfrem transcendencji, wpisuje wydarzenia w ramy historii potępienia (i/lub zbawienia), ewokuje dramatyczny obraz Boga, który w przemianę chce wciągnąć zniewolonych grzechem ludzi przez swoje misterium męki i zmartwychwstania.

Zbigniew Władysław Solski
Prorok Eliasz w wizjach Martina Bubera i Bolesława Leśmiana

Martin Buber i Bolesław Leśmian opowiedzieli historię proroka Eliasza z *Ksiąg Królewskich*, posługując się w swoich utworach tym samym tytułem „Eliasz”. Zestawienie ze sobą dramatu Bubera z wierszem Leśmiana wydaje się dziś usprawiedliwione, bo dyspozycją wykonawczą współczesnego dramatu jest wizualizacja. To wizualizacja określa obecnie nowe miejsce dramatu wśród innych literackich rodzajów. Wiersz Leśmiana z „filmową” wizją lotu Eliasza do nieba może śmiało zmierzyć się z dramatem Bubera, rzucając eksponującym plastyczne możliwości sceny pudełkowej. Gdy Buber starał się z detalami opowiedzieć całą świętą historię, Leśmian skupił się na jednej scenie, w której Eliasz w ostatnich chwilach życia został w trąbie powietrznej uniesiony do nieba przez rydwan i konie ogniste. Leśmian akcentuje bezpowrotny lot ognistego rydwanu w niebyt. Buber natomiast identyfikuje ognisty wóz z zachodzącym słońcem, więc jego Eliasz tak naprawdę nie opuścił ziemi – lecz jak słońce – będzie przemierzać wszystkie ścieżki Narodu Wybranego. Eliasz Leśmiana rozmawia z Bogiem „w cztery oczy”, podczas gdy u Bubera, przeciwnie, dystans Stwórcy do proroka narasta ze sceny na scenę. Buber, wyrażając w poetyckiej formie Lévinasowską ideę przechodzenia w trakcie dialogu człowieka z Bogiem bliskości „ty” w transcendencję „on”, stawia przed swoim bohaterem kolejne inicjacyjne progi. Choć Eliasz Leśmiana prezentuje samoświadomość dojrzałości, nie ośmielił się jednak wyruszyć w niebyt bez zgody Stwórcy. Buber i Leśmian w opracowaniu tych samych biblijnych motywów wybrali różne języki i drogi, ale w zasadniczym impulsie działania – w poszukiwaniu „Innego” – wykazali spore pokrewieństwo.

Patrik Kencki
Biblijne inspiracje w *Królu Rogerze*

Operę *Król Roger* często interpretowano w świetle odwołań dionizyjskich. Tymczasem w librecie napisanym przez Karola Szymanowskiego i Jarosława Iwaszkiewicza, można też dostrzec inspiracje biblijne. Schemat akcji podobny jest do Ewangelii. Postaci Pasterza, Rogera i Roksany kojarzą się z osobami Jezusa, Piłata i jego Żony. Przeciwnostawne obrazy Boga pochodzą ze Starego i z Nowego Testamentu. Studium zmierza do ukazania, w jaki sposób autorzy odwołali się do Biblii.

Lech Sokół

Witkacy i Biblia. Błuznierstwo czy konieczność?

Witkacy z pewnością nie był pilnym czytelnikiem Biblii, chociaż musiał się z nią przynajmniej powierzchownie zetknąć w domu, w liturgii Kościoła katolickiego, w nauczaniu szkolnym, kiedy przygotowywał się do egzaminu maturalnego we Lwowie, i poprzez jej obecność w kulturze. O jego znajomości Biblii świadczą aluzje i odniesienia biblijne w jego sztukach. Jest to godne uwagi u autora, który podkreślał, że jest ateistą, „materialistą biologicznym”, a w późniejszych latach życia, że jest agnostykiem.

Po raz pierwszy w sposób pogłębiony pisała o związkach Witkacego z Biblią Angela E. Weyhaupt w artykule *Death and Resurrection in Witkiewicz's „The Madman and the Nun”* („The Polish Review” 1977, vol. XXII, No. 4).

Celem mojego artykułu jest poszerzenie przestrzeni relacji Biblia a dramaturgia Witkacego. Odwołania biblijne pojawiają się w jego sztukach przede wszystkim w związku z ważnym w jego twórczości tematem śmierci i zmartwychwstania, będącymi zasadniczym przedmiotem chrześcijaństwa. Rozważania zaczynam od dramatu *W małym dworku*, w którym problem zmartwychwstania i blisko z nim spokrewniony temat wskrzeszenia z martwych jest wyraziście obecny. Przy bliższym wejrzeniu ilość odwołań i aluzji biblijnych jest o wiele większa niż można by się spodziewać. Najważniejszym problemem dramatu z punktu widzenia jego związków z Biblią jest wskazanie, że Anastazja Nibek jest Kobiętą Mesjaszem, która przybywa na świat celem realizacji pewnej misji. Nie jest nią wszakże zbawienie, ale raczej niewiele znacząca misja naprawy moralnej.

Pionierskie rozważania Weyhaupt wymagają pewnego uzupełnienia i modyfikacji. Dokładna lektura dramatu pozwala znacznie powiększyć kontekst odwołań biblijnych *Wariata i zakonnicy*, a zarazem zmodyfikować obraz Mieczysława Walpurga jako cierpiącego Mesjasza. Modelem dla jego cierpienia była niewątpliwie Pasja Chrystusa, ale zmartwychwstanie i spełnienie obietnicy zbawienia okazuje się zmartwychwstaniem powszechnym, obejmującym dobrych i złych, oraz przejściem do życia mieszczańskiego zamiast do Raju. Dodatkowe uwagi o kwestii religii w dramaturgii Witkacego prowadzą do książki Wiesława Rzońcy *Witkacy – Norwid. Projekt komparatystyki dekonstrukcyjnej* (1998).

Witkacy nie był i nigdy nie zamierzał być błuzniercą; religia jego zdaniem umarła, ale jej waga historyczna pozostaje ogromna. Działał pod wpływem konieczności odwołania się do Biblii, obejmującej wszystkich, którzy podejmują w Europie chociażby trochę na serio, temat śmierci, wskrzeszenia i zmartwychwstania. Owa konieczność jest sukcesem Biblii w „postchrześcijańskiej Europie”.

Ewa Szkudlarek

Estetyka światła i gry cienia w dramatach Witkacego

Kategoria światła i cienia w dramatach Witkacego nie funkcjonuje tylko na poziomie abstrakcyjnej figury plastycznej czy elementu scenografii, ma znaczący wpływ na charakter osobistego przeżycia artysty – jest to bowiem podstawowy składnik rzeczywistości duchowej w jej wymiarze religijnym, kulturowym i psychologicznym. Witkacy wprawną ręką malarza pokazuje, jak światło współistnieje z ciemnością, co w przeżyciu estetycznym odbiorcy budzi chwilami przerażenie. Bohaterowie *Pragmatystów* i *Matki* widzą wprawdzie odbłask, błysk, ale nie rozpoznają własnej drogi. Tym samym doświadczają jedynie złudy transcendencji, choć uświadamiają sobie zarazem, jak ograniczony charakter ma poznanie intelektualne. Oto kończy się świat prawdziwych ludzi, czyli takich, którzy odczuwają jeszcze dziwność istnienia czy tęsknotę za Bogiem.

A jednak światło podobnie jak cień budzi lęk. Tym, co najbardziej zbliża postacie Witkacego do doświadczenia religijnego jest z jednej strony nasilające się uczucie wyobcowania ze świata, dla którego nie znajdują w sobie akceptacji, z drugiej zaś pragnienie i przecucie innej rzeczywistości, choćby teatralnej, ale wolnej od bólu i lęku istnienia. Wyrastające z alienacji doświadczenie świetlistej ciemności i zaciemnionej światłości stało się wyrazem tęsknoty za Absolutem – Stanisława Ignacego Witkiewicza.

Katarzyna Fazan

Grzeszne przekroczenia, czyli apokaliptyczne gry Tadeusza Kantora

Problematyka eschatologiczna była dla Tadeusza Kantora impulsem do anektowania różnych elementów świata Biblii i szeroko pojętego sacrum. Artysta czynił z owych nawiązań śmiały i osobliwy użytek w obszarach własnej wyobraźni. Swoboda obcowania ze świętością była nieraz przyczyną oskarżeń pod adresem twórcy Teatru Śmierci, któremu zarzucano błuznierstwa. Na teatralne uzurpacje, obrazoburstwo i profanacje można jednak spojrzeć jak na istotny sposób ożywiania i przewartościowywania więzi z kulturą judeochrześcijańską.

Wśród biblijnych tekstów, wykorzystywanych przez Tadeusza Kantora w jego spektaklach, *Apokalipsa św. Jana* zajmuje miejsce szczególne. Tworzy krąg pojęć używanych w warstwie słownej przedstawień, jest także traktowana jako źródło inspiracji przedmiotowej tego teatru. Tematem mojego wystąpienia będzie próba przyjrzenia się Kantorowskiemu związkom z *Apokalipsą*, przede wszystkim w jego cricotage'u *Gdzie są niedysiejsze śniegi*, a także w partyturze spektaklu *Wielopole, Wielopole*. Zestawienie tych dwóch dzieł – analizowanych m. in. od strony autorskiej świadomości zapisanej w *Pismach* artysty – pozwala zobaczyć drogę od uogólnień w świecie teatralnej, enigmatycznej niekonkretności do zagarniania wyobrażeń apokaliptycznych na użytek intymnego teatru śmierci.

Kantorowski „Cyrk Apokaliptyczny” – jak sam artysta mówił o swym teatrze – ucieleśnia ważne idee związane z zagrożeniem cywilizacji i ludzkiej kondycji, które artysta chętnie umieszczał w horyzoncie katastroficznym. Gra z symbolami religijnymi, tekstami psalmów, czy odniesieniami do różnych fragmentów Starego i Nowego Testamentu przyjmuje formy poważne, groteskowe i jest źródłem komizmu. Ta paleta możliwości tworzy istotny udział w bogatej tradycji europejskiego teatru, w której (nie)święte obrzędy sceniczne prowadziły do pogłębiania duchowego wymiaru sztuki.

Paweł Stangret

„Nie ma już świętej abstrakcji”. Biblia w twórczości Tadeusza Kantora

Awangardowy twórca bardzo często wykorzystywał fundamentalne teksty naszej kultury, wprowadzając znaczenia w nich zawarte w nowe konteksty. Odwołania do Biblii w twórczości autora *Umarłej klasy* sytuują ten tekst jako jeden z wyznaczników naszej kultury. Kantor porusza się wśród sformułowań, leksyki, semantyki biblijnej właśnie jak w czymś doskonale znanym, ten kod jest dla niego kanałem komunikacji z odbiorcami jego sztuki.

W sztuce Tadeusza Kantora można znaleźć cytaty zaczerpnięte z Pisma św. w sposób bezpośredni. Jednak Biblia jest obecna w jego twórczości przede wszystkim jako „element gotowy”, tekst powszechnie znany i powszechnie akceptowany. Nie chodzi więc o proste przytoczenia (wprowadzanie elementów chrystologicznych, określanie niektórych kierunków sztuki mianem świętych, etc.), lecz przede wszystkim o Biblię jako element wyznaczający tożsamość. W tym kontekście należy się przyjrzeć napięciu, jakie niesie ze sobą zestawienie motywów zaczerpniętych ze Starego i Nowego Testamentu.

Teksty artysty są przesycone leksyką z kręgu biblijnego, przekształconą wszakże w specyficzny, indywidualny sposób. Uderza przede wszystkim rekontekstualizacja biblijnych pojęć, terminów oraz całych struktur znaczeniowych, która wynika stąd, że Kantor przełożył słowa zaczerpnięte z Biblii na grunt całkowicie zlaicyzowanej sztuki XX wieku. Oznacza to, że artysta poprzez te odwołania nie tylko wzmacnia retorycznie swoje wypowiedzi na temat zmian, jakie zaszły w sztuce ubiegłego stulecia, lecz także, a może przede wszystkim chce sprowadzić dyskurs artystyczny, a zwłaszcza sztukę, na zarzuconą drogę „metafizyki”.

Zaczerpniętymi z Biblii słowami Kantor określał swoje postępowanie artystyczne. Nawiązując do awangardowych koncepcji sztuki jako buntu, bardzo często nazywał swoją postawę heretycką, kacerską. Działanie artystyczne miało dla niego bardzo często cechy grzeszne i szatańskie, niszczące, destrukcyjne. Oczywiście, niszczenie, destrukcja były w tym przypadku tylko środkami prowadzącymi do powstania dzieła sztuki. Niemniej określenie artysty jako wiecznego buntownika, a zarazem heretyka, wprowadza sztukę w kontekst sfery religijnej.

Weronika Szczawińska

Prywatne teologie Sarah Kane

Dwa ostatnie dramaty Sarah Kane – *Łaknąć* i *4.48 Psychosis* – są wciąż słabo obecne w polskim dyskursie teatralnym. Autorka, zbyt szybko zaszufładowana jako przedstawicielka skrajnie subiektywnego i drastycznego nurtu „nowego brutalizmu”, wciąż wymyka się szerszym interpretacjom. Celem referatu jest analiza dwóch dramatów Kane jako tekstów post-sekularnych, których tkankę konstytuują cytaty, kryptocytaty i kontaminacje biblijnych wersetów (zaczerpniętych, co znaczące, głównie ze Starego Testamentu). Wątki religijne są u Kane rodzajem prywatnej teologii w świecie bez transcendencji. W ścisłym powiązaniu z nimi autorka rozwijała największy temat swojej dramaturgii – teatralizację podmiotu w stanie rozpadu. Biblijne wątki w tekstach Kane mogą jednak posłużyć także do ustanowienia szerszej perspektywy badawczej: analizy tych sztuk jako zapisu doświadczenia mieszkańców ponowoczesnego świata po katastrofie; świata, w którym traumatyczne powidoki historii splatają się w jedno z niewyraźną traumą osobistą, wzajemnie uzupełniają i konstytuują. Kane, „ostatnia w długiej linii literackich kleptomanek”, może okazać się także spadkobierczynią dwudziestowiecznych intelektualistów dokonujących rewizji europejskiego dziedzictwa w poszukiwaniu nowego projektu etycznego.

Justyna Kozłowska
„O możliwości czytania poza kategorią gender”. Biblijne tropy w dramatach Sarah Kane.

Przewodnikiem po lekturze dramaturgii Sarah Kane jest Hanna Krall. W angielskiej dramatopisarce dostrzegła obraz człowieka, którego należy chronić przed nim samym. Artykuł jest propozycją spojrzenia na dramaty Kane przez pryzmat religijności tych tekstów. Odniesienia biblijne, których sporo u Kane, zostały rozpatrzone jako przejaw współczesnej formuły duchowości - łączą się z doświadczeniem religijnego złudzenia.

Beata Popczyk-Szczęsna
Biblia – wzorzec i rekwizyt. O twórczości scenicznej Iwana Wyrpajewa

Teksty sceniczne Iwana Wyrpajewa zbudowane są z licznych kontrastów: fabularnych, stylistycznych, semantycznych. Istotnym wyróżnikiem i zasadą kompozycyjną tej twórczości pozostaje kontrapunkt. Kombinacja różnych tematów i dyskursów ujawnia się szczególnie w tekstach nawiązujących do *Biblii*. *Sny*, *Tlen* czy *Lipiec* to utwory sceniczne, w których Wyrpajew przedstawia sytuacje współczesne, używając cytatów, aluzji, parafraz i stylizacji biblijnych. Montaż kolokwializmów i słów pochodzących z *Pisma Świętego* wywołuje nieustanne napięcie semantyczne w scenach przedstawionych: frazy biblijne stanowią komentarz brutalnej współczesności, ale również – przedmiot autorskich przekształceń i manipulacji.

Cytowane bądź parafrazowane fragmenty *Biblii* funkcjonują w utworach Wyrpajewa zgodnie z estetyką „ready-made” – jak wyizolowane z sakralnego kontekstu automatyczne skojarzenia słowne, a nie prawdy wiary. Strategia szokowania odbiorcy poprzez przekształcenia zdań (a zarazem sensu) *Pisma Świętego*, z założenia prowokacyjna, nie stanowi jednak oczywistego gestu profanacji. Zdeformowany język wiary jako tworzywo zdarzeń przedstawionych zmusza do refleksji o egzystencji człowieka, zanurzonego w sekularnym, chaotycznym świecie współczesnym. Utwory sceniczne Wyrpajewa, pełne ironii i zdegradowanych symboli religijnych, wywołują jednak wrażenie nostalgii za utraconą całością i transcendencją. Pozostają świadectwem pracy pamięci, która zniekształca, przemieszcza, ale wciąż powraca do sfery wyobrażeń religijnych utrwalonych dzięki *Biblii*.

Krystyna Duniec
Joanna Krakowska
Biblia niedoczytana?

Obecność motywów i toposów biblijnych we współczesnej polskiej literaturze dramatycznej jest w dużej mierze powierzchowna. Ze Starym Testamentem dramat nie podejmuje głębokiego dialogu, nie czyta go refleksyjnie. Czasem korzysta z imion bohaterów biblijnych na tyle niezobowiązująco, że mogłoby to zainteresować onomastykę raczej niż hermeneutykę. Motywy, które wybiera z Nowego Testamentu traktuje nieraz instrumentalnie i funkcjonalnie. Interesuje go bardziej religijność niż religia, symbole wiary niż sama wiara, emblematy a nie wartości.

Maria Prussak
Biblia zdegradowana? Dramaty Andrzeja Stasiuka

W swoich dramatach Andrzej Stasiuk na dwa sposoby wprowadza odwołania do *Biblii*. Z jednej strony są to zleksykalizowane i strywializowane zwroty, które pozostały w języku bohaterów jako relikwiny zapomnianej przeszłości. Z drugiej – cytowane przez Chór rytmiczne frazy i rozbudowane metafory przywołujące obrazy apokaliptyczne. Biblijne nawiązania stają się w tych tekstach rodzajem lustra, w którym odbija się świat ich bohaterów.

Joanna Krakowska
Anioły w Ameryce, czyli ustanawianie uniwersalizmu

Interpretacja przedstawienia *Anioły w Ameryce* Tony’ego Kushnera w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego w TR Warszawa w kontekście myśli postsekularnej, a zwłaszcza tez Alana Badiou zawartych w książce *Święty Paweł. Ustanawianie uniwersalizmu*.

Jacek Wachowski

Kanoniczne – niekanonicznie. O obecności tematów biblijnych w teatrze bez słów.

Problematyka biblijna – której podstawową materią jest przekaz słowny – stała się w ostatnich latach przedmiotem poszukiwań teatrów nie posługujących się słowem: zarówno teatrów tańca współczesnego, przeżywających silnie swój alians z *modern* i *post modern dance*, jak teatrów ekspresji, które – ze względu na eksperymenty z ruchem i formami plastycznymi – zwykło się określać mianem „teatru plastycznego”. Problem polega jednak na tym, że teatry te przekładają na język innego – niż werbalny – systemu znakowego mit kanoniczny. Mit, którego osobliwość polega na tym, że posiada tylko jedną poprawną wersję, a każde odstępstwo od niej rodzi określone sankcje religijne, obyczajowe, a nawet prawne. Dodać przy tym trzeba, że owa „poprawność” odnosi się nie tylko do ogólnego przesłania interpretacyjnego tekstu, ale także do jego konkretnego wysłowienia, redakcji.

Sytuacja ta rodzi nieznane dla obecności innych mitów – w tym także mitu antycznego –konsekwencje. Po pierwsze, związana jest z pytaniem o kanoniczność. O to, czy transformacja z jednego systemu znakowego na inny kanoniczności tekstu biblijnego nie zakłóca? Po drugie, prowokuje do namysłu nad statusem biblijnego hipertekstu: czy jest on wyraźny, obecny *expressis verbis* w strukturze samego dzieła teatralnego, czy rozmyty, wywołujący luźne skojarzenia z Biblią? Co zatem decyduje o tym, że w planie odbiorczym pojawia się zachęta do poszukiwania związków z biblijnym mitem? Po trzecie, czy dokonując reinterpretacji wątków i motywów biblijnych powstaje jakaś nowa forma kanoniczności, zbiór reguł, norm dotyczących prezentowania Biblii na scenie albo namiastka czegoś, co moglibyśmy nazwać konwencją przedstawieniową związaną z eksponowaniem biblijnych wątków? Po czwarte, jak przedstawia się skala samych zabiegów reinterpretacyjnych? Czy podążają one w kierunkach, które można opisać i scharakteryzować? I wreszcie po piąte, jakie korzyści dla teatralnego przekazu płyną z wykorzystania biblijnego odniesienia?

Tadeusz Kornaś

Liturgiczne pokusy teatru - *Ewangelie dzieciństwa Teatru Zar*

Liturgia jest dziełem zbawczym, a jej podstawowe rzeczywistości stanowią słowo i znaki skuteczne, jak czytamy w *Liturgice* Kościoła katolickiego. Liturgia realizuje się w dzianiu się, nie jest wyłącznie modlitwą, lecz także uobecnieniem.

Teatr, jak i inne dziedziny sztuki, może być wykorzystywany przez liturgię - przykładem choćby dramatyzacje liturgiczne w wiekach średnich. Ale spróbujmy odwrócić pytanie: czy teatr może wykorzystać dla własnych potrzeb liturgię? Czy jeśli włączy jej elementy w spektaklu, to nadal będą one liturgią („słowo i znaki pozostaną skuteczne”)? Te i kolejne nasuwające się pytania nie są wyłącznie retoryczne. Można je mnożyć na wiele sposobów, rozważając przedstawienia Grotowskiego, Scholi Teatru „Węgałty”, „Gardzienic” i innych jeszcze grup.

Autor zadaje te pytania przedstawieniu *Ewangelie dzieciństwa Teatru Zar*. Ani reżyser, Jarosław Fret, ani aktorzy, ani widzowie nie określają go słowem „liturgia”. To bez wątplenia spektakl teatralny. Zarazem jednak, niekiedy dosłownie, niekiedy subtelnie, spektakl wykorzystuje strukturę liturgii: od pieśni, poprzez „czytania Pisma”, charakter przestrzeni gry, obecność chleba i wina, aż po sprawę najważniejszą chyba – charakter samego przedstawienia, odwołującego się w głębokich warstwach znaczeń do dzieła zbawczego. Przenikającym spektakl wątkiem jest bowiem pytanie o zmartwychwstanie w ciele. Na poziomie fabularnym odnosi się on do historii Łazarza. Ale w istocie – do nocy zmartwychwstania Chrystusa.

Piotr Morawski

Pasja według Sarah Ruhl

Już sam tytuł sztuki Sarah Ruhl *Passion Play: A Cycle*, nawiązujący do tradycji cykli misteryjnych, prowokuje pytania o obecność elementów średniowiecznego teatru religijnego. Autorka, świadomie posługując się konwencją misterium, osadza akcję sztuki w trzech różnych miejscach i trzech epokach: część pierwsza rozgrywa się w Anglii końca XVI wieku, kiedy wprowadzony zostaje zakaz odgrywania tradycyjnych widowisk pasyjnych; druga w Oberammergau, bawarskim miasteczku gdzie od czasów średniowiecza wystawia się misteria kalwaryjskie – tu rzecz dzieje się w latach trzydziestych XX wieku (sztuka cytuje nawet dosłownie fragmenty dziewiętnastowiecznego scenariusza misterium); ostatni wreszcie akt – w Spearfish w Południowej Dakocie, gdzie widowisko misteryjne miał ufundować aktor z Oberammergau.

Jedynym elementem łączącym te widowiska jest tradycja misteryjna. I to właśnie ona jest przedmiotem artykułu. Przyglądam się jej z pozycji badacza zajmującego się średniowiecznymi widowiskami: interesuje mnie więc przede wszystkim, w jaki sposób autorka wykorzystuje konwencję średniowiecznego teatru religijnego. To zaś,

z kolei, umożliwia refleksję nad funkcją wątków biblijnych we współczesnym dramacie. Znamienne bowiem, że za każdym razem misteria u Ruhl wystawiane są w określonych warunkach politycznych; są niejako wziernikiem w sytuację społeczno-polityczną. Widowisko pasyjne, ale i tekst biblijny, na którym jest oparte, wpisane w konkretną sytuację historyczną, staje się kulturowym komentarzem dla rzeczywistości społecznej, a być może w jeszcze większym stopniu dla rzeczywistości politycznej.

Mariusz Bartosiak

Topos *każdego* w europejskim dramacie nowożytnym

W artykule podjęty został problem dramatycznego toposu *każdego*. W toku rozważań przedstawione są podstawowe wyznaczniki toposu dramatycznego (w oparciu o koncepcję R. Curtiusa i I. Sławińskiej) oraz główne kierunki w rozwoju treści topicznych od końca XV do drugiej połowy XX wieku. Materiał porównawczy, obejmujący przede wszystkim teksty szesnastowieczne (*Everyman*; T. Naogeorgus: *Mercator*; Ch. Ischyros (Ch. de Stercke): *Homulus*; J. von Gennep: *Homulus*; Macropedius (J. van Lengveldt): *Hecastus*; J. Stricker: *De düdesche Schlömer*; H. Sachs: *Hecastus*) i dwudziestowieczne (G. Keiser: *Gaz*; E. Toller: *Hopla, żyjemy!*; W. Hasenclever: *Ludzie*; J. Zawieyski: *Każdy*; P. Kárpáti: *Każdy*), służy do ukazania wariacyjności toposu w wymiarze antropologicznym i estetycznym.

Katarzyna Tokarska

***Każdy/a. Sztuka moralna* Michała Zadary jako przykład poszukiwania języka dla moralitetu**

Każdy/a. Sztuka moralna Michała Zadary to współczesna inscenizacja moralitetu *Everyman*. Reżyser konfrontuje go ze zmienioną świadomością dzisiejszego człowieka. Autorka zauważa, że Zadara we własnym tłumaczeniu staroangielskiego tekstu na różne sposoby podejmuje problem komunikatywności języka religijnego w naszej kulturze. Przepisanie *Everymana* nie służy więc wyłącznie uprzyśpieszeniu go widzowi. Nowy tekst nie tylko pokazuje, że język Biblii, liturgii oraz modlitw przestał przekazywać sens, ale także odnawia sposób mówienia o transcendencji. Twórcy spektaklu dokonują tego z dużą świadomością, nie lekceważąc różnicy, jaka zachodzi między językiem *sacrum* a *profanum*.