

Flader, Katarzyna

Metafory teologiczne w teatrze

Studia Redemptorystowskie nr 7, 117-127

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

METAFORY TEOLOGICZNE W TEATRZE

O stosowaniu metafory teatralnej w celu zobrazowania zagadnień teologicznych napisano już wiele artykułów. Język teatralny służył teologom do opisywania miejsca człowieka na ziemi i jego relacji do Boga. Znamy porównania Hansa Ursa von Balthasara, który w dziele *Teodramatyka* bytowanie człowieka określał mianem dramatu, a jego działania – występami na scenie świata¹. Zdaniem szwajcarskiego teologa, relacja między Bogiem a ludźmi ma charakter dramatyczny, a każda z trzech Osób Boskich uczestniczy w tworzeniu spektaklu: Bóg to Autor dramatu, Jezus Chrystus to pierwszy Aktor, Duch Święty zaś jest Reżyserem Bożego widowiska. Człowiek został posłany na scenę Theatrum Mundi jako aktor i wraz z innymi odgrywa powierzoną mu rolę². W pierwszej części obszernej *Teodramatyki – Prolegomena* – Balthasar stawiał pytania o użyteczność kategorii dramatycznych dla zrozumienia Objawienia³. Jak dowodzi całe jego dzieło, pojęcia te są niezwykle pomocne, choć oczywiście niewystarczające, do zobrazowania trudnych zagadnień wiary i religii.

Podobnie ks. Józef Tischner w swej rozprawie zatytułowanej *Filozofia dramatu* człowieka nazwał istotą dramatyczną, postacią grającą w dramacie, pod której stopami jest scena. „Być istotą dramatyczną znaczy: istnieć w określonym czasie i w określony sposób otwierać się na innych i na świat – scenę”⁴. Najważniejszym dramatem w życiu człowieka jest ten rozgrywający się między nim a Bogiem. Człowiek-postać nieustannie zadaje pytania o Boga: czy jest, kim jest, gdzie jest. W swym katalogu metafor teatralnych Tischner często umieszczał słowa kluczowe, takie jak „prosopon”, oznaczające zarówno osobę, jak i maskę, „dialog”, „czas dramatyczny”, „dzianie się”, „zaplecze sceniczne”. Wszystko to służyło przedstawieniu relacji człowieka do Boga i do drugiego człowieka.

¹ H. U. von Balthasar, *Teodramatyka*, tłum. M. Mijalska, M. Rodkiewicz, W. Szymona, t. I, *Prolegomena*, Kraków 2005.

² Tamże, s. 614.

³ Tamże, s. 85.

⁴ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 2006, s. 7.

Metafor teatralnych do opisania życia religijnego używał także protestancki teolog Kevin Vanhoozer, zwłaszcza w pracy *The Drama of Doctrine: A Canonical Linguistic Approach to Christian Theology*⁵. Zestawiał on m.in. teologiczne pojęcia i religijne kategorie z typami teatru Petera Brooka – jednego z najważniejszych współczesnych twórców. Vanhoozer przywoływał takie określenia jak: teatr śmiertelny, święty, życiodajny, bezpośredni. Ciekawe wydają się także jego rozważania dotyczące powiązań między „uświęceniem chrześcijańskim” i Wcieleniem a metodą aktorską wypracowaną przez Konstantego Stanisławskiego – reformatora teatru, współzałożyciela Moskiewskiego Teatru Artystycznego.

Max Harris, teolog i religioznawca, proponował, aby jedną z perspektyw ukazujących ziemskie życie Jezusa była właśnie perspektywa teatralna. Jego zdaniem, metafora teatralna pozwala na dostrzeżenie powiązań między życiem codziennym i Wcieleniem⁶. Autor pracy *Theatre and Incarnation* dostrzegał pewne powiązania między czasem, przestrzenią i widownią w teatrze i teologii. Twierdził, że teatralne analogie przyczyniają się do lepszego rozumienia chrystologii⁷. Harris w swoich pracach naukowych analizował teksty biblijne poprzez terminy teatrologiczne czy – jak sam twierdził – wyobraźnię teatralną, a dzieła sceniczne i teorie teatralne odczytywał i interpretował dzięki teologicznym pojęciom⁸.

Warto zadać sobie pytanie, czy tak jak teologia wykorzystuje analogie teatralne, tak i teatr sięga do języka teologicznego. Czy, aby opisać rzeczywistość sceniczną, badacze i krytycy odwołują się niekiedy do metafor teologicznych? Czy teatr może stawać się źródłem teologicznego poznania (*locus teologicus*)? Chociaż nie ma wielu dzieł poświęconych temu zagadnieniu, to jednak odpowiedź wydaje się pozytywna. Ks. Jan Sochoń w artykule *Teatr jako miejsce teologiczne* pisał, że przez całą strukturę spektaklu mogą przeświecać tropy Objawienia, a przedstawienie można oglądać tak, aby odsłaniała się jego strona teologiczna⁹. Niejeden utwór sceniczny da się interpretować za pomocą kategorii z zakresu teologii. Znamy przecież bohaterów, których działania dobrze opisuje język teologiczny. To postaci – by posłużyć się wspomnianą terminologią – popełniające zło, bluźniące, buntu-

⁵ K. Vanhoozer, *The Drama of Doctrine: A Canonical Linguistic Approach to Christian Theology*, Louisville 2005. Książka ta została uznana przez magazyn „Christianity Today” za najlepszą pracę teologiczną 2006 roku.

⁶ M. Harris, *Theatre and Incarnation*, London 1990.

⁷ Tamże.

⁸ Zob. M. Harris, *Carnival and other Christian festivals: folk theology and folk performance*, Austin 2003; tenże, *The dialogical theatre: dramatizations of the conquest of Mexico and the question of the other*, London 1993.

⁹ Zob. J. Sochoń, *Teatr jako miejsce teologiczne*, „Ethos” 2007, nr 77–78, s. 109–124.

jące się przeciw Bogu, odrzucające transcendentne odczytywanie losu człowieka, ale i doznające nawrócenia, otrzymujące łaskę, posłane, wypełniające powołanie, kroczące drogą przeznaczenia, czyniące dobro. Większość metafor z obszaru teologii można próbować zastąpić określeniami pozbawionymi religijnych odniesień, nadać im świecki wydźwięk. Nie zawsze jednak dojdzie się do równie ciekawych odpowiedzi interpretacyjnych.

O użyciu metafory teologicznej w teatrze wspominał Jacek Kopciński w artykule *Teologia w działaniu*: „W mojej krytyce teatralnej – interpretacji dramatów i spektakli, a także w rozmowach z ich twórcami – często używam pojęć, które odsyłają do teologii chrześcijańskiej: osoba, dusza, łaska, grzech, bluźnierstwo, powołanie, upadek, zbawienie, wiara, pewnie wiele innych. Nie zawsze jednak traktuję je jak mocne kategorie filozoficzne, czasem – jak metafory jedynie przybliżające sens pewnej rzeczywistości. Metafora teologiczna wychodzi naprzeciw metaforze teatralnej, tłumaczy ją, interpretuje – to w rozległym polu semantycznym dwóch metafor kryje się duchowa wartość odbieranego przeze mnie i analizowanego dzieła”¹⁰. Trudno nie zgodzić się z twierdzeniem, że metafora teologiczna może wzbogacić odbiór dzieła teatralnego, nadać mu nowe znaczenia, prowadzić do oryginalnych i uprawnionych odczytań. Nie chodzi o to, by przykładać teologiczne analogie do każdego utworu teatralnego – byłoby to wypaczeniem i nadużyciem. Tam jednak gdzie jest to uprawnione, można poszerzać odbiór dzieła teatralnego o wartości teologiczne. Myślę też o poszukiwaniu „ukrytej religijności” teatru¹¹. Dzieła, które nie odnoszą się wprost do zagadnień wiary, w których tylko uważny czytelnik czy widz dostrzeże teologiczne konteksty, wydają się dla interpretatora i badacza szczególnie pociągające.

W dalszej części mojego artykułu chciałabym zatem opisać za pomocą teologicznych metafor współczesne realizacje teatralne, zinterpretować przy użyciu języka teologii wybrane dzieła sceniczne wystawiane w ostatnim czasie. Skupię się na dwu aspektach: zła i nawróceniu.

Ciemność, czyli grzech

Jednym z ciekawszych motywów podejmowanych często na scenie jest zło – jak twierdzi Maja Komorowska, zdecydowanie bardziej „atrak-

¹⁰ J. Kopciński, *Teologia w działaniu*, „Teatr” 2008, nr 7.

¹¹ Termin ten został utrwalony w pracy ks. Marka Lisa *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*, w której autor skupił się na ukrytej religijności kina. M. Lis, *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*, Opole 2007.

cyjne” dla teatru niż dobro. To ostatnie bowiem zazwyczaj pokazywane jest w sposób nieciekawy, nudny, naiwny, wręcz kiczowaty¹². Zło, które niesie ze sobą konflikty, dramaty ludzkie, tragiczne wybory, może stawać się czynnikiem napędzającym akcję. Popełniony przez bohatera grzech, czyli przejaw zła, staje się niejednokrotnie punktem wyjścia dramatycznej fabuły.

Z teologicznego punktu widzenia zło możemy podzielić na: moralne, kiedy poprzez czyny ludzkie zadawane jest cierpienie i ból, oraz fizyczne, które spełnia się przez procesy naturalne: śmierć, choroby, klęski żywiołowe¹³. Przez zło, którego źródła upatruje Biblia w grzechu, człowiek odwrócił się od Boga i tym samym stał się wrogiem dla samego siebie, dla drugiego człowieka, a także dla świata, będąc jego niszczycielem¹⁴. Jednak, bez zagłębiania się w teologiczne analizy i szczegółowe rozważania skądinąd fascynującego zagadnienia, zło nie jest „niewzruszoną koniecznością, której poddane jest bytowanie ludzkie. Zło można zwyciężyć przez udział w zwycięstwie Chrystusa”¹⁵.

W sztuce możemy odnaleźć zarówno postaci dążące do własnej destrukcji lub niszczące innych, jak i takie, które chcą pokonywać zło. Z zaproponowanych wyżej kategorii to zło moralne wydaje się najbardziej „interesujące” do przedstawienia na scenie, może bowiem stawać się impulsem do rozwinięcia akcji lub zwrotu wydarzeń. Zło moralne przejawia się w samych działaniach bohaterów, jak również w wypowiedzianych przez nich kwestiach. Niekiedy mówi się o metaforycznych figurach szatana w teatrze.

Wcieleniem zła jest Wiktor – postać z dramatu Mariusza Bielińskiego *Mrok*¹⁶. To on stara się kierować życiem Marka – głównego bohatera – który w codziennej egzystencji gubi sens i cel życia. Wiktor podsuwa młodemu mężczyźnie kolejne obrazy, mogące stać się rzeczywistością. Roztacza tragiczne wizje, w których giną najbliższe Markowi osoby: starszy brat w płomieniach palącej się fabryki, żona Marta, ruszająca na ulice

¹² Zob. *Miejsca wspólne. Czy istnieje teologia teatru?* Panel dyskusyjny z udziałem M. Komorowskiej, A. Karoń-Ostrowskiej, W. Komasy i R. Kołakowskiego poprowadziła K. Flader, „Teatr” 2008, nr 3, s. 2–8.

¹³ H. Vorgrimler, *Zło*, w: tenże, *Nowy leksykon teologiczny. Wiara – objawienie – dogmat*, tłum. i oprac. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 2005, s. 441–442.

¹⁴ J. A. Ihnatowicz, *Zło*, w: *Słownik teologiczny*, t. II, red. A. Zuberbier, Katowice 1985, s. 419–423.

¹⁵ Tamże, s. 422.

¹⁶ Utwór ten został zgłoszony do konkursu na dramaturgię inspirowaną życiem, myślą i twórczością Jana Pawła II. Spośród 27 tekstów nagrodzono i wyróżniono 7. Dramat Mariusza Bielińskiego zdobył pierwsze miejsce. Najlepsze utwory złożyły się na tom *Mrok jak światło. Antologia dramatów inspirowanych życiem, myślą i twórczością Jana Pawła II* pod red. Michała Mizery. *Mrok* w reżyserii Artura Tyszkiewicza został wystawiony w Teatrze Narodowym w Warszawie. Premiera odbyła się 8 maja 2008 roku.

miasta w poszukiwaniu męża, której samochód zderza się z ciężarówką. W swych monologach Wiktor opisuje także drastyczne sceny, kiedy to Marek zabija swoich rodziców, a potem popełnia samobójstwo. Podsuwa młodemu mężczyźnie sposób, w jaki ten powinien odebrać sobie życie – podcięcie żył, ale nie w wannie, jak zazwyczaj postępują samobójcy, lecz nad umywalką. Taki rodzaj śmierci będzie bowiem łatwiejszy do zniesienia i bardziej estetyczny: „(...) trzeba ci będzie potem kości łamać. Wyjmą cię takiego skurczzonego i sztywnego i myślisz, że co, na siedząco cię włożą do trumny? Ale ty w wannie nie wytrzymasz. To może podetnij się pod kranem? Tylko później nie biegnij po całym mieszkaniu. Krew trudno schodzi”¹⁷.

Wiktor spokojnie, ale w wyrafinowany sposób dąży do zwycięstwa zła. Zdaniem Dariusza Konińskiego, postać ta pojawia się tylko wówczas, gdy Marek „wchodzi w czas zawieszenia, gdy odmawia podejmowania po raz kolejny trudu stwarzania samego siebie i własnego świata”¹⁸. Wiktor, który działa w momentach słabości Marka, jednoznacznie kojarzy się z szatanem, kusicielem, ujawniającym się, gdy człowiek okazuje słabość, gdy ma trudności, by przeciwstawić się złu. Postać ta stara się panować nad śmiercią, wyznaczać jej czas i ofiary (o wypadkach, zabójstwach i samobójstwach dowiadujemy się z monologów Wiktora). Można go nazwać władcą ciemności, panem śmierci. Czy ma jednak zdolność absolutnego panowania nad człowiekiem? Czy doprowadza do realizacji podsuwanych Markowi wizji? Zło ucieleśnione w Wiktorze nie odnosi pełnego zwycięstwa nad bohaterem *Mroku*, nie determinuje ostatecznie działań Marka, który, o czym będę jeszcze pisać, przebudzi się z marazmu.

Figurą szatana jest także Puszkiniowski Borys Godunow. Postać ta pragnie władzy, pożąda jej bez względu na konsekwencje i ofiary. To z rozkazu Godunowa zostaje zamordowany carewicz Dymitr, gdyż dzięki tej zbrodni otwiera się droga do przejęcia tronu. W warszawskim spektaklu Andrieja Moguczija scenę koronacji Godunowa (granego przez Adama Ferencego) przyrównać można do zejścia do piekła¹⁹. Pop nie namaszcza nowego władcy olejami czy uświęconą wodą, lecz gęstą mazią przypominającą ropę, która symbolizować może krew, morderstwo, uwikłanie w zło. W tym świecie zbrodnia poprzedza gorszą zbrodnię, jedno zabójstwo pociąga za

¹⁷ M. Bieliński, *Mrok jak światło. Antologia dramatów inspirowanych życiem, myślą i twórczością Jana Pawła II*, red. M. Mizera, Warszawa 2007, s. 58.

¹⁸ D. Kościński, *De profundis*, w: Program teatralny do spektaklu *Mrok*, s. 11.

¹⁹ Powołuję się na spektakl *Borys Godunow* wyreżyserowany przez Andrieja Moguczija w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, którego premiera odbyła się 6 października 2008 roku. Zob. P. Goźliński, *Ropopera*, „Teatr” 2008, nr 12, s. 20.

sobą kolejne. Nie ma miejsca na etykę, dochodzenie sprawiedliwości, karę. Godunow wpisuje się w „logikę” zbrodni, tworząc królestwo Antychrysta. „Jedyne, co można zrobić z bohaterami jednakowo okrutnymi i nie-ludzkimi, to próbować wbrew wszystkiemu i mimo wszystko – wydobyć z nich resztki człowieczeństwa utopionego w czarnej mazi”²⁰. Antynomią zła ucieleśnionego w Borysie Godunowie jest dziecko – szczere, naiwne, głośno wypowiadające prawdę. Odślania ono, kto odpowiada za zbrodnie, kto jest oprawcą i mordercą. Przywraca wiarę w nadejście sprawiedliwości, w wybawienie od zła zaprowadzonego przez nowego cara. Jeśli Godunowa można nazwać Mefistofelem, to dziecko (duch zamordowanego carewicza) jest bożym szaleńcem, figurą Chrystusa, ucieleśnieniem dobra.

Metanoia

Nawrócenie, zwane też z greckiego metanoią, oznacza religijną czy moralną zmianę, radykalne powierzenie się Bogu. W teologicznej perspektywie do nawrócenia potrzebna jest łaska Boga. Same ludzkie wysiłki i osiągnięcia nie są w stanie doprowadzić do przemiany człowieka²¹. Zdaniem Tadeusza Sikorskiego, metanoia dla Greka była czym innym niż dla Semity²². Starożytni Grecy pojmowali ją jako zmianę intencji i towarzyszącą jej skruchę, zaś Semici dostrzegali w metanoi religijne implikacje. W ich pojęciu nawrócenie „jest decyzją religijną całkowitego zwrócenia się ku Bogu, a nie tylko oderwania się od popełnionego grzechu, co wyrażałoby pojęcie skruchy; jest nie tylko ekspiacją za przewinienie, co nasuwałoby słowo pokuta (...), ale także i nieodzownie jest nową orientacją życiową na przyszłość”²³. W nawróceniu ważne są nie tyle oznaki zewnętrzne: posty, wyrzeczenia, ile zmiany we wnętrzu człowieka. Chrześcijańskie nawrócenie polega na zawierzeniu słowom płynącym z Ewangelii, wierze w Bogość Jezusa i królestwo Boga. Innymi słowy – przyjęciu daru zbawienia²⁴. Zdaniem niemieckiego teologa Herberta Vorgrimlera, w czasach Orygenesa (około II wieku) narodziła się nowa koncepcja nawrócenia postrzeganego nie jako jednorazowy akt, lecz proces trwający przez całe życie²⁵.

²⁰ Tamże.

²¹ Zob. *Nawrócenie*, w: K. Rahner, H. Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*, tłum. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 1987, s. 268–269.

²² Zob. T. Sikorski, *Nawrócenie*, w: *Słownik teologiczny*, t. I, dz. cyt., s. 355–357.

²³ Tamże, s. 356.

²⁴ Tamże, s. 357.

²⁵ H. Vorgrimler, *Nawrócenie*, dz. cyt., s. 220.

Z metaforyczną metanoią mamy często do czynienia na kartach utworów literackich, w dziełach kinematograficznych, w pracach reżyserów teatralnych. Proces przemiany, związane z nim wysiłki i poszukiwania, podejmowane decyzje, wewnętrzna walka towarzysząca nawróceniu niosą ze sobą niezwykle ładunek dramatyczny. Dają ciekawy teatralny zaczyn. Nie zawsze jednak sceniczna metanoia jest związana z religijnym nawróceniem, dlatego traktuję ją tu jako metaforę, kategorię pomagającą zinterpretować pewne stany i czyny bohaterów.

Ze szczególnym typem nawrócenia spotykamy się w szkockim dramacie Davida Harrowera *Blackbird*. Utwór literacki i jego warszawską realizację w Teatrze Dramatycznym w reżyserii Grażyny Kani można interpretować z różnych perspektyw²⁶. Uprawniony wydaje się także teologiczny punkt widzenia. Spektakl przedstawia losy dojrzałego mężczyzny – Raya, pracującego w jednej z przeciętnych firm, mieszczonej się w zwyczajnym, podobnym do setek innych miasteczku. Wraz z pojawieniem się na scenie młodej kobiety – Uny, i dialogami rozwijającymi się między nią a Rayem odsłania się tajemnica bohatera *Blackbird*: kiedy kobieta była dwunastoletnią dziewczynką, a on miał ponad czterdzieści lat, łączył ich fizyczny związek miłosny. Czy była to miłość, czy przestępstwo? Z różnych stron naświetlają ten problem sami bohaterowie. Ona czuje się wykorzystana, nigdy nie potrafiła stworzyć stałego związku z mężczyzną, wciąż wyraźnie pamięta tamte spotkania w parku, w hotelu. On, choć ma świadomość przekroczenia prawa, twierdzi, że łączyło go z Uną – dość prowokacyjną dziewczynką – uczucie. Bez wątplenia jednak bohater Harrowera popełnił przestępstwo.

Na czym polegało jego nawrócenie? Czy możemy z teologicznej perspektywy naświetlić kolejne jego elementy? Czas, który spędził w więzieniu, będąc poniżanym przez innych mężczyzn z wyrokami (pedofilia to najgorzej traktowane przestępstwo) możemy uznać za pokutę bohatera. Jego skrucha przejawiała się w rozmyślaniu i analizowaniu zaszłych faktów, pisaniu wyjaśniających, zawierających przeprosiny i prośbę o wybaczenie listów do Uny. W więzieniu analizował też naukowe rozprawy dotyczące pedofilii, chcąc się upewnić, że ta choroba go nie dotyczy. Po wyjściu na wolność Ray zamieszkał z dala od łączącego się ze wspomnieniami miasta. Znalazł pracę, ożenił się. Innymi słowy, rozpoczął nowe życie. Mamy tu zatem do czynienia z bodaj najważniejszym elementem – koniecznym

²⁶ Odwołuję się do realizacji *Blackbird* w reżyserii Grażyny Kani. Rolę Uny zagrała Julia Kijowska, a w postać Raya wcielił się Adam Ferency. Premiera odbyła się 28 października 2006 roku. Przedstawienie pokazywane jest na małej scenie Teatru Dramatycznego w Warszawie.

do zaistnienia metanoi – z „nową orientacją życiową na przyszłość”. Bohater *Blackbird* stara się odciąć od przeszłości. Nie może jednak zupełnie wymazać z pamięci faktów, które niegdyś zaszły. Wspomnienia boleśnie odzywają, kiedy pojawia się pełna wyrzutów Una. Analizując krok po kroku minione wydarzenia, mężczyzna po raz kolejny mierzy się z dawnym życiem i popełnionym przestępstwem. Znowu musi zadać sobie pytanie, czy rzeczywiście był winny, a jeśli tak, to po raz kolejny musi doznać uczucia skruchy, oczyszczenia i przemiany. Zatem, jak pisał Vorgrimler, metanoia nie jest jednorazowym aktem, lecz długotrwałym procesem. Dopóki w Rayu będą żyły wspomnienia, dopóty będzie musiał z nimi walczyć i zadawać sobie pytanie o wielkość własnej winy.

Trzeba jednak postawić pytanie, czy nie są to tylko zewnętrzne oznaki przemiany. Czy uciekając od przeszłości, Ray naprawdę rozpoczął nowe życie, czy uległ przemianie wewnętrznej? Odpowiedź nie jest jednoznaczna. Pod koniec akcji na scenie pojawia się kilkunastoletnia dziewczynka – córka jego żony – która z czułością przytula się do Raya. Widz staje wobec dylematu, czy to tylko niewinne okazywanie uczuć mężczyźnie, który imponuje dziewczynce i zastępuje jej ojca, czy może jednak Ray jest chory i nie uporał się z problemem, a jego nawrócenie było tylko pozorne.

Metanoia scenicznych bohaterów nie musi dotyczyć popełnianych przez nich czynów, które wywarły wpływ na inne osoby. Nawrócenie może łączyć się z wcześniejszą utratą: sensu życia, wiary w celowość ludzkiego istnienia, chęci stawiania czoła codzienności. Wtedy – najprościej mówiąc – metanoia polega na odzyskaniu nadziei. Analizując wspomniany już w tym artykule dramat Mariusza Bielińskiego, możemy dostrzec przemianę w Marku. Tytułowy mrok ogarnia jego życie, które przestało mieć większą wartość. Żyjąc w marazmie codzienności, każdego dnia odczuwając ten sam ból istnienia, Marek pragnie radykalnej zmiany: spokoju lub śmierci. W wieczornych modlitwach prosi Boga: „przebacz mi moją pychę, moje winy. Zlituj się nade mną, nie mogę już dłużej. Jestem na dnie, u kresu wytrzymałości. Pozwól mi normalnie żyć albo mnie zabij. Tak, zabij mnie, pozbaw mnie świadomości, zabierz moje myśli, zatrzymaj moje serce. Błagam Cię. Sam zrobić tego nie potrafię, ale chcę, żeby tak się stało. Błagam Cię o śmierć”²⁷. Każdy kolejny poranek przynosi cierpienie. Uzasadnione jest, zaproponowane przez Dariusza Kosińskiego, porównanie Marka do biblijnego Hioba²⁸. Na dnie beznadziei bohater Bielińskiego odnajdu-

²⁷ M. Bieliński, *Mrok*, dz. cyt., s. 61.

²⁸ D. Kosiński, *De profundis*, dz. cyt., s. 12.

je jednak światło. Po przebyciu symbolicznej podróży przez świat swego dzieciństwa i lat młodzieńczych – wspominając dziecięce zabawy, szkolne lekcje, pierwszą miłość, pracę rodziców – przygląda się swemu obecnemu życiu. W przepięknym monologu, który w realizacji Artura Tyszkiewicza w Teatrze Narodowym wygłaszany jest z za oddzielającej aktora od widzów siatki, dostrzegamy skruchę i żal Marka. Mężczyzna jest świadomy, że z powodu braku odwagi nie potrafił okazać uczuć najbliższemu, podziękować za przejawy miłości rodzicom, bratu, żonie, a nawet zwierzętom. Ale zmierzenie się z tym problemem jest już rozpoczęciem walki, początkiem zmiany w życiu bohatera *Mroku*. By posłużyć się terminologią ks. Tischnera: Marek zaczyna wierzyć, że jest istotą dramatyczną, która musi walczyć o swoje „bycie”. Musi „przyswoić sobie siebie”, gdyż „uczestnictwo w dramacie jest »przyswajaniem« siebie ze względu na nadzieję ocalenia”²⁹. Jak świadczą ostatnie kwestie dramatu, Marek odnajduje sens. Jego droga do przeszłości okazała się „podróżą powrotną”, „walką o odzyskanie”³⁰. W ostatnim monologu, który rozpoczyna także akcję dramatu (na początku wygłaszany jest w trzeciej osobie przez Wiktora), Marek mówi o – wydawałoby się, bardzo subtelnej, a jednak niezwykle istotnej – zmianie, która dokonała się w jego życiu: „A dzisiaj obudziłem się i nic. Cisza. Nagle wszystko odeszło, odpłynęło. A przecież nic się nie zmieniło. Nie wydarzyło się nic, co usprawiedliwiłoby taki stan (...) te same myśli co wczoraj kołaczą się po głowie, ta sama świadomość beznadziei tkwi ciągle w mózgu (...) i tylko jeden błysk, ale bez niepokoju, bez strachu. Jeden błysk, że oto wszystko zaczyna się od początku”³¹. Dostrzeżone nagle światło (w chrześcijaństwie to jeden z najważniejszych symboli oznaczający Boga, Chrystusa, świętość, wieczność czy szczęście i chwałę) możemy nazwać przypadkiem, chwilą lepszej kondycji depresyjnej psychiki młodego mężczyzny, ale także odpowiedzią Boga, prywatnym objawieniem, łaską, która została dana Markowi. Wyjaśniają się wówczas słowa Psalmu 139, zapisane przez Bielińskiego jako motto dramatu: „Jeśli powiem: »Niech mię przynajmniej ciemności okryją/ i noc mnie otoczy jak światło«:/ Sama ciemność nie będzie ciemna dla Ciebie,/ a noc jak dzień zajaśnieje:/ (mrok jest dla Ciebie jak światło)”³². Fragment ten znalazł się także w programie spektaklu zrealizowanego w Teatrze Narodowym. Ten błysk światła, który dostrzeża Marek, pozwa-

²⁹ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, dz. cyt., s. 8.

³⁰ Tamże, s. 11.

³¹ M. Bieliński, *Mrok*, dz. cyt., s. 62.

³² Ps 139,11–12, *Biblia Tysiąclecia*, wyd. III popr., Poznań / Warszawa 1990, s. 701.

la nam przypuszczać, że bohater Bielińskiego wyjdzie z mroku i odnajdzie sens swej egzystencji.

Teatr od początku swego istnienia odnosił się w sposób bezpośredni lub pośredni do zagadnień transcendentnych, ukazywał relacje między człowiekiem a bogami (Bogiem); a czymże jest teologia chrześcijańska, jeśli nie nauką o Bogu i człowieku w relacji do Boga? Z biegiem czasu związki między teatrem a teologią ulegały jednak rozluźnieniu; teologia i teatr zaczęły iść drogami coraz bardziej oddalającymi się od siebie, a przecież, by posłużyć się słowami Pawła Goźlińskiego, „scena wciąż nadaje się do tego, by rozpętywać na niej wielkie batalie rozgrywające się między niebem a piekłem. Choćby nieba ani piekła nie było”³³. Zaprezentowane powyżej przykłady dowodzą, że w utworach teatralnych, które nie zawsze bezpośrednio odnoszą się do wiary, których nie nazywamy „religijnymi”, można odkryć teologiczne odniesienia. Nie determinują one interpretacji dzieła, jednak naświetlają je z innej perspektywy. Nawet w wyrażnie odwołującym się do wartości transcendentnych *Mroku* nie trzeba przy interpretacji wychodzić od kategorii teologii chrześcijańskiej. Wiktor nie musi być postrzegany jako figura szatana. Można w nim widzieć wymaginowaną przez Marka postać, można potraktować go jako drugie „ja” bohatera (z tekstu dramatu dowiadujemy się, że Marek i Wiktor są równoletkami – poznali się, gdy mieli 12 lat). Jednak przyjmując perspektywę teologiczną i przenosząc pojęcia teologiczne na grunt teatralny, zyskujemy nowy kontekst, nowy styl odbioru. Sztuka sceniczna, która bywa inspiracją dla prac teologicznych, może sama siebie „odkrywać” w nauce o Bogu i w tym kontekście docierać do kolejnych warstw semiotycznych. Przez współczesne dzieła teatralne określane często mianem postchrześcijańskich niejednokrotnie przecież „prześwieca” doświadczenie wiary.

³³ P. Goźliński, *Ropera*, dz. cyt., s. 20.

Summary

Theatrical language and metaphors have been used by theologians in order to depict the place of a human being on earth and his relation to God. This problem has been dealt with by Hans Urs von Balthasar, Kevin Vanhoozer, Max Harris among others, and Józef Tischner on the Polish grounds. The relation between theatre and theology seems to be mutual. Theological metaphors can enrich a theatrical play, assign a new meaning to it, induce an original and justified reading. In this article I shall interpret modern productions using the language of theology and focusing on two aspects: the evil and conversion.