

BERENIKA KRAJEWSKA

Toruń

### BRYTYJSKI DRAMAT BIBLIJNY

Ożywienie dramatu religijnego na Wyspach Brytyjskich zaczęło się już na początku wieku. Jednym z powodów było przypomnienie średniowiecznego misterium *Everyman*, który trafił na czołowe sceny europejskie jeszcze przed I wojną światową. Jednak wyraźne zainteresowanie problematyką religijną zaczyna się z chwilą pojawienia się wśród dramaturgów postaci tej miary co T. S. Eliot (1888-1965). Wpłyne on w stopniu poważnym na wielu innych twórców, pobudzając do zajęcia się problematyką religijną, nierzadko powiązaną z formą dramatu biblijnego. Lata 1930-1952 można uważać za okres rozkwitu dramatu biblijnego w Wielkiej Brytanii. Temu właśnie odcinkowi czasu chcemy poświęcić nasze uwagi, z konieczności bardzo skrótowe, niemniej jednak warte prezentacji, gdyż dramat biblijny angielski w Polsce jest mało znany.

Mniej więcej w tym okresie, gdy Eliot wystawiał *Mord w katedrze* problematyką religijną zainteresował się inny pisarz, Laurence Housman<sup>1</sup>. W latach czterdziestych napisał on kilka dramatów biblijnych, które łączy niechęć do koturnowego wizerunku Boga i patriarchów Starego Testamentu. W sztuce *Abraham and Isaac (Abraham i Izaak 1941)* ani Sara, ani Izaak zdają się nie rozumieć Abrahama i jego Boga. Sam Abraham staje się tu bardziej ludzki, bowiem autor naszkicował portret człowieka przesądnego, a nawet odrobinę głupiego.

*Jacob's Ladder (Drabina Jakubowa 1942)* ponownie zawiera dość osobistą interpretację biblijnej postaci. Jakub, który oszukuje innych i samego siebie, traci czar biblijny. Z kolei *Samuel the Kingmaker (Samuel Królotwórca 1944)* ukazuje Samuela jako polityka, który wszelkimi sposobami stara się zachować władzę. Bóg Samuela to w gruncie rzeczy sam Samuel.

---

<sup>1</sup> Obszerniej omawia jego twórczość Gerald Weales w książce *Religion in Modern English Drama*. Philadelphia 1961 s. 131-134.

Odbrażawianie bohaterów biblijnych, przeciwstawianie się cudom dokonywane jest, według Geralda Wealesa, w imię humanizmu<sup>2</sup>. Bohaterowie dramatów Housmana zyskują w ten sposób własne osobowości, stają się żywymi indywidualnościami bardziej niż heroicznymi postaciami.

Kiedy Housman wydawał swoje dramaty, w 1945 roku z inicjatywy Martina Browne'a i Roberta Speaighta powstał w Londynie teatr pod nazwą Mercury Theatre. Teatr był niewielki, mógł bowiem przyjąć tylko 130 widzów, a jego założeniem było granie sztuk poetyckich. Mimo że Browne nazwał zbiegiem okoliczności fakt, iż większość granych tam sztuk miała charakter religijny, to Gerald Weales uznał, że była to próba stworzenia profesjonalnego teatru religijnego, który mógłby grać dla komercyjnej publiczności<sup>3</sup>. W teatrze tym wystawiono między innymi *Mord w katedrze* Eliota, *Feniks przybywa za często* Christophera Fry'ego, oparty na motywie wdowy z Efezu, czy Normana Nicholsona *Starego człowieka z gór*. Z czasem powstała grupa poetycka pisząca dla tego teatru, nazwana dlatego *Mercury Poets*. Obok Nicholsona i Ronalda Duncana należała do niej Anne Ridler, która wśród kilku sztuk religijnych zaproponowała współczesnemu widzowi także dramat biblijny *Kain* (1943). Główny bohater zdaje się odtwarzać upadek Adama; gdy uświadamia sobie, że grzech był jego własnym wyborem i drży przed potępieniem, anioł Michał wyjaśnia mu:

Nie ma większej nadziei od twojej: patrz i pociesz się.  
Znad stromej przepaści frustracji i bólu  
Zbliżasz się do Boga; znakiem twojej marności  
jest bruzda Jego chwały wryta na twym czole.  
Nic więcej nie może cię zranić. Teraz rusz w drogę<sup>4</sup>.

Sztuka podejmuje zatem temat szczęśliwej winy, *felix culpa*. I co charakterystyczne dla twórców tej grupy, przenosi nas jednocześnie w terażniejszość. W twórczości Anne Ridler, jak i innych poetów piszących dla Mercury Theatre, Nicholsona czy Duncana, widać wpływy Eliota, jego opisywania współczesności za pomocą wiersza.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> Tamże s. 227.

<sup>4</sup> No hope is greater than yours: look and take comfort.

Over the sharp edges of frustration and pain

You are torn towards God; the mark of your misery

Is the furrow of His glory engraved in your forehead.

Nothing else can hurt you. Now begin your journey.

W. S p a n o s. *The Christian Tradition in Modern British Verse Drama*. New Brunswick 1967 s. 254.

Technikę tę zastosował też w swojej sztuce z 1946 roku, a noszącej tytuł *The Old Man of the Mountains* (*Stary człowiek z gór*) Norman Nicholson. Jest to historia proroka Eliasza przeniesiona w XX wiek do hrabstwa Cumberland w północno-zachodniej Anglii, tuż przy granicy ze Szkocją. Oddajmy głos jednemu z bohaterów sztuki, Krukowi:

Wszystko to zdarzyło się wcześniej wśród wzgórz Samarii.  
Był sobie prorok Eliasz i król Achab,  
Był sobie chciwy i bezbożny naród.  
A wy? Czyż nie jesteście tacy jak oni?  
Czy tutaj w północno-zachodniej części wyspy leżącej na północnym zachodzie  
Nie rozgrywa się ponownie historia z Samarii?<sup>5</sup>

Dalej ptak wyjaśnia cel swojego przybycia do wsi. Chce on, by stary człowiek mieszkający samotnie na farmie, przypomniał sobie jego głos i odnalazł swój.

W tym dramacie Achab przeobraża się we właściciela ziemskiego, człowieka aktywnego i przedsiębiorczego. Eliasz, który kocha ziemię ponad wszystko, piętnuje chciwość Achaba i dążenie do uzyskania jak największego dochodu. Żadnym zysku wieśniakom przepowiada długą suszę. Gdy tylko przestaje wierzyć w moc swojego prorockiego posłannictwa, zjawia się Kruk, by przekonać go, że głos, który słyszał, był prawdziwy, a także o tym, że Bóg przychodzi w ciszy:

Cuda są wyroczniami i znakami  
Tylko dla pogan... Bóg nie przemawia nimi,  
Ale w czasie ciszy, która nadchodzi  
Wtedy, gdy nic się nie dzieje<sup>6</sup>.

W końcu susza nadchodzi. Kobieta, którą według Pierwszej Księgi Królewskiej Eliasz spotyka w Sarepcie, u Nicholsona jest wdową Rut z tej samej wsi. Eliasz powtarza za Krukiem, którego głos dochodzi zza sceny, znane nam z

---

<sup>5</sup> All this has happened before among the hills of Samaria  
There was Elijah the prophet, and Ahab the ruler,  
There was a greedy and a godless people.  
And what of you? Are you not like them?  
Here in a northwest corner of a northwest island,  
Is not the story of Samaria enacted again?

N. N i c h o l s o n. *The Old Man of the Mountains: A Play in Three Acts* London 1955 s. 12.

<sup>6</sup> Prodiges are oracles and omens  
Only for the heathen... The Lord does not speak in them,  
But in the time of quiet which follows after  
The time when nothing happens.

Tamże s. 26.

Biblii słowa o tym, że Bóg będzie napępiał dzbany dopóki nie ześle deszczu. Za chwilę jednak sam przestaje wierzyć w to, co powiedział. Gdy przepowiedziane deszcze nie nadchodzą a prorok niecierpliwi się, Ben, syn Rut, z dziecięcą pewnością zapewnia go, że deszcze przyjdą bez względu na to, czy on wierzy czy nie. W końcu zaczyna padać i Achab zachęca ludzi do zbudowania tamy, by bronić się przed suszą w przyszłości. Eliaasz, pomny na słowa Bena i jego dziecięcą ufność uznaje racje Achaba:

Dzieci świata są mądre mądrością świata,  
I nam  
Nie wolno pogardzać ich mądrością. Teraz ludzie zwróceni są  
Ku Bogu  
Być może twoje plany znajdą aprobatę w jego oczach.  
Pan może wykorzystać zdolność i ambicje ludzi,  
Jak wykorzystuje grom i chmury<sup>7</sup>.

Sztuka kończy się powrotem do pracy a Kruk wypowiada znamienne słowa:

W zajęciach dnia codziennego  
Odnajdą łaskę i blask chwały<sup>8</sup>.

Według Williama Spanosa<sup>9</sup>, Nicholson przekazuje w ten sposób ideę bliską grupie dramaturgów brytyjskich, że życie Wcieleniem to życie w czasie. Bówiem słowo Boże jest ciągle obecne i nieustannie wypełnia się w czasie. Stąd każda chwila nasycona jest wiecznością. Taki sposób rozumienia historii zbawienia prowadzi do uznania integralności dosłownego poziomu Starego Testamentu. Dlatego też Nicholson, przenosząc Eliasza w czasy sobie współczesne, idzie wiernie śladem biblijnej opowieści, która przekazuje moralne przesłanie także i naszym czasom. Sam prorok jako konserwatywny farmer, zmagający się z sąsiadami i z samym sobą, staje się realny i ludzki, szczególnie gdy dziwi się

---

<sup>7</sup> The children of the world are wise in the ways of the  
world, and we  
Must not despise their wisdom. Now the people are turned  
to the Lord,  
Perhaps your plans and projects may be pleasing in his  
Sight.  
The Lord can use the skill and ambition of men,  
Even as He uses the thunder and the clouds.

Tamże s. 79.

<sup>8</sup> In the preoccupations of day by day  
They shall find grace and a glint of glory.

Tamże s. 83.

<sup>9</sup> Spanos (jw.) poświęca temu cały rozdział zatytułowany *The Sacramental Aesthetic*.

sobie wypowiadającemu proroctwo, lub gdy przeżywa obawy czekając na deszcz.

Nicholson stara się więc zadbać o realistyczne przedstawienie rzeczywistości, unika podkreślania nadnaturalnego charakteru cudu. Pojawia się natomiast element komediowy, nie budzący bynajmniej zdziwienia u widza angielskiego przyzwyczajonego do obecności komizmu w dramacie religijnym nieustannie od czasów średniowiecza. W *Starym człowieku z gór*, gdy Bóg zsyła upragniony deszcz i wszyscy rozchodzą się do pracy, Eliasz czuje się zdziwiony i zaskoczony słowami Rut o jego rychłym powrocie na farmę. Prorok pyta samego siebie:

Moja farma? Czemu miałbym myśleć o niej?  
Ptaki powietrzne prorokowały mi kiedyś – Jakby one krakały  
Z wyrzutem widząc mnie zniżającego się  
Do grzebania w poszukiwaniu kartofli i groszaków<sup>10</sup>.

Eliasz grzeszy pychą, lecz natychmiast zjawia się Kruk, by prostować jego myślenie.

Norman Nicholson nieprzypadkowo umieścił swojego bohatera w środowisku wiejskim. Dramaturg wierzył bowiem, że tam właśnie dzięki silnym związkom z naturą przetrwał symboliczny i obrazowy sposób mówienia.

Również interesującym dramatem tego autora jest *A Match for the Devil* (*Partia dla diabła*) wystawiony w 1953 roku na festiwalu w Edynburgu. Sztuka opowiada historię Ozeasa i jego żony nierządnicy, odzierając ją z biblijnego symbolizmu. Jest to po prostu historia małżeństwa, które uczy się bycia razem poprzez miłość.

Kolejnym uczniem z Eliotowskiej szkoły wiersza będzie Christopher Fry ze swymi sztukami: *A Sleep of Prisoners* (*Sen więźniów*) i *The Firstborn* (*Pierworodny*).

*Sen więźniów* przenosi nas w rzeczywistość II wojny światowej, w której czterech brytyjscy żołnierze przebywają w niewoli niemieckiej. Miejsce ich izolacji jest dość oryginalne: to zimny, ogromny kościół. W tym kościele niepewnego jutra oczekują szeregowcy: Dawid King, Piotr Able, Tim Meadows i ich dowódca, kapral Joe Adams. Ich nazwiska nie tylko przenoszą nas w świat

---

<sup>10</sup> My farm? Why should I think of it? The birds of the air  
Once spoke to me in prophecy – How they would caw  
And croak in scorn, seeing me bend my mind  
To grubbing for pennies and potatoes.

N i c h o l s o n, jw. s. 82.

Biblii, ale także przypisują bohaterom określone role do odegrania w dramacie. Rozpoczyna się on od ujawnienia konfliktu postaw między więźniami:

Dawid: Niech diabli wezmą jego dobre samopoczucie!  
 Świat wylatuje w powietrze, a taki Piotruś w tym gnijącym  
 Leju robi sobie herbatkę. [...]  
 Piotr: Co mogę poradzić na to, że nie umiem  
 Przejąć się tym światem? To dla mnie tajemnica. [...]  
 Dawid: Do diabła, jak myślisz, po co tu siedzimy  
 Zamknięci jak obłąkani? Aby doznać czegoś miłego,  
 Nowego wśród miłych, nowych przyjaciół  
 Z miłymi nowymi karabinami, z którymi się nami opiekują?<sup>11</sup>

Po chwili rozwścieczony Dawid rzuca się na Piotra i usiłuje go udusić. Kapral Adams odciąga Dawida, jest jednak dowódcą, i troskliwie zajmuje się Piotrem. Najstarszy z całej czwórki, Meadows, chętnie dzielący się zdobytą mądrością życiową tak kwituje zachowanie Dawida:

Świat odbija się w tobie wyraźnie. Nie twoja  
 Wina, ale jesteś niezdatnym, tępawym siłaczem.  
 Nie wiesz, w co uderzasz<sup>12</sup>.

Ten antagonizm postaw między Piotrem a Dawidem, próby zaprowadzenia porządku przez Adamsa oraz komentarze Meadowsa przeniosą się na płaszczyznę snu. W biblijnych snach więźniowie będą grali bowiem samych siebie. I tak kolejno jesteśmy świadkami upadku Adama i zabójstwa Abla, sporu Dawida z Absalomem, ofiary Abrahama, i w końcu wrzucenia do pieca ognistego trzech młodzieńców. W ostatnim śnie uczestniczą wszyscy jeńcy – Adams, Dawid i Piotr są młodzieńcami. W tym wypadku jednak, gdy wszyscy na równi są ofiarami, ich postawy ulegają przepaleniu i oczyszczeniu. Więźniowie odkrywają,

<sup>11</sup> David [...]. Any damn where he makes himself at home.  
 The world blows up, there's Pete there in the festering  
 Bomb-hole making cups of tea. [...]  
 Peter [...]. How can I help it if I can't work myself up  
 About the way things go? It's a mystery to me. [...]  
 David. What the hell do you think we're stuck here for  
 Locked in like lunatics? Just for a nice  
 New experience, with nice new friends  
 With nice new rifles to look after us?

Ch. F r y. *A Sleep of Prisoners*. London 1951 s. 4, 5.

<sup>12</sup> I see the world in you very well. 'Tisn't  
 Your meaning, but you're a clumsy, wall-eyed bulldozer.  
 You don't know what you're hitting.

Tamże s. 5.

że mogą chodzić, rozmawiać, żyć wśród szalejących płomieni. Gdy pojawia się Meadows, deklarując się od razu jako jeden z nich, jako współuczestnik ich ludzkiego i uniwersalnego cierpienia, granice jawy i snu zaczynają się zacierać, a akcja przeradza się w dyskusję o naturze dobra i istnienia. Piotr odkrywa prawdziwą naturę trawiącego ich ognia:

Patrzcie, ile życia jest w  
Tych kołyszących się, udreńczonych kształtach.  
Te płomienie to ludzie. Cała ludzkość. Nie ma ognia!  
Oddech i krew dławią nas i parzą.  
I to nigdy nie zgaśnie? Może się tylko zmieniać.  
Nie ma wyjścia. Możemy tylko zostać i zmieniać się<sup>13</sup>.

Bohaterowie szukają własnej drogi, która jest jednocześnie drogą całej ludzkości. Meadows, *porteparole* autora, podpowiada: „Jedynym zajęciem jest wyprawa w krainę Boga”<sup>14</sup>.

Sam Fry tak napisał o zakończeniu *Snu więźniów*: „Sztuka nie mogła skończyć się okrzykami tryumfu, ani nawet ukazaniem zwycięstwa – jeszcze daleka droga przed nami – ale mogła skończyć się z nadzieją”<sup>15</sup>.

Dramat doczekał się wielu interpretacji. Niektórzy twierdzą, że Fry potraktował Biblię jako zbiór archetypów Jungowskich, które bohaterowie realizują w swoich snach<sup>16</sup>. Święci są tu postrzegani w kategoriach psychologicznych. To fakt, że dramat ten balansuje między przeszłością a teraźniejszością. Prawdą jest także, że w każdym swoim dramacie Fry dotyka bolesnej tajemnicy istnienia. Powołując się na słowa dramaturga: „Nawet jęcząc i płacząc poruszamy się w rytmie tańca, nasze poruszenia kreślą zaś zarys tajemnicy”<sup>17</sup>, Spanos określa

<sup>13</sup> Look, how intense  
The place is now, with swaying and troubled figures.  
The flames are men: all human. There's no fire!  
Breath and blood chokes and burns us. This  
Surely is unquenchable? It can only transform.  
There's no way out. We can only stay and alter.

Tamże s. 48.

<sup>14</sup> The enterprise  
Is exploration into God.

Tamże s. 49.

<sup>15</sup> „The play could not end in a glorious trumpeting, or even the indication of victory – we have too far to travel for that – but certainly in hope”. Zob. *W e a l e s*, jw. s. 215.

<sup>16</sup> M. R o s t o n. *Biblical Drama in England*. Evanston 1968 s. 302.

<sup>17</sup> *Rozmowy o dramacie. Dramat religijny XX wieku* [Stenogramy rozmowy]. „Dialog” 1958 nr 6 s. 96.

ten utwór mianem komedii<sup>18</sup>. Bowiem komedia według Frya to „ucieczka nie od Prawdy, ale od rozpacz, wąska ucieczka w wiarę”<sup>19</sup>.

Jeżeli chodzi o budowę sztuki, to Spanos dostrzega tę samą metodę figuralną u Fry’a i w misteriach średniowiecznych. Oznacza to, że obie warstwy dramatu, zarówno ta realistyczna, jak i biblijna zachowują swoją autonomię. Spaja je założenie, że to, co dokonuje się w czasie, dokonuje się jednocześnie w wieczności. Do przeniesienia w świat Biblii Fry wykorzystuje poetykę snu. Ta metoda figuralna stała się powszechną zasadą imitacji we współczesnym dramacie chrześcijańskim pisanym wierszem.

W *Śnie więźniów* to, co nieustannie odnawia się, co trwa poza czasem to archetyp poświęcenia. Ta istota poświęcenia odsłania się przed zjednoczonymi w cierpieniu jeńcami. Ogromną zasługą Fry’a pozostaje fakt, że wyraził to językiem całkowicie współczesnym, nasyconym grą słów, poezją i żargonem wojskowym.

Druga sztuka biblijna Fry’a również kończy się stwierdzeniem, że ostatecznie wieczność daje świadectwo nadziei. *Pierworodny* opowiada historię Mojżesza, który z jednej strony stoi na czele swojego narodu pragnącego uwolnić się spod władzy faraona, a z drugiej jest bliskim przyjacielem syna faraona, młodego Ramzesa, który musi zginąć, by Izraelici odzyskali wolność. Sam autor widział w tym dramacie proces dojrzewania bohatera, uczącego się przez całą sztukę, że współpraca z Bogiem oznacza tak tryumfy jak i cierpienia.

Ten szkicowy obraz dramatu biblijnego należy uzupełnić prezentacją komedii biblijnej. Przypomnijmy chociażby Stany Zjednoczone, gdzie wielką popularnością cieszyły się w latach trzydziestych *Zielone pastwiska* Marca Connelly. Wracając na Wyspy Brytyjskie, więcej miejsca należy poświęcić komedii Szkota Osborne’a Mavora, który ukrywał się pod pseudonimem James Bridie. Pierwsza jego sztuka z 1930 roku *Tobias and the Angel* (*Tobiasz i anioł*) sięga do Księgi Tobiasza uznanej przez protestantów za apokryf. Historia wędrówki Tobiasza po zwrot długu opowiedziana została językiem potocznym, lecz zgodnie z faktami biblijnymi. Ta metoda okazała się bardzo skuteczna w przekazywaniu moralnego przesłania Biblii. Cudowne uleczenia i przemiany stały się elementem fikcji dramatu, integralną częścią świata fantazji, w którym sługą człowieka zostaje anioł. Źródłem komizmu jest niewiedza całej rodziny Tobiasza, że domniemany sługa jest naprawdę aniołem zesłanym przez Boga na ziemię. Także sam wygląd ojca Tobiasza, również Tobiasza, budzi komiczne skojarzenia. Jest to bowiem korpulentny, niski i łysawy Żyd, do którego jednak natychmiast

---

<sup>18</sup> S p a n o s, jw. s. 305 i n.

<sup>19</sup> „An escape, not from Truth but from despair; a narrow escape into faith”. S p a n o s, jw. s. 306.



czujemy szacunek za jego odwagę i uczciwość. Sympatię budzi także syn, który jest trochę niefrasobliwym młodzieńcem, znajdującym jednak nieocenioną pomoc w aniele Rafale.

W drodze, kiedy Tobiasz kąpie się w Tygrysie, dochodzi do zabawnej wymiany zdań. Tobiasz zaprasza Rafała do wody, a ten wzbrania się mówiąc:

- Jeśli koniecznie musisz wiedzieć, to w okolicy łopatek mam lekką nieprawidłowość. Nic wielkiego, ale jestem wrażliwy w tych sprawach. Zawsze kąpie się sam.
- Tobiasz: Jesteś zabawnym facetem. Ja mam dwa znamiona i masę krost, ale nie martwię się tym. Nie rozumiem więc, dlaczego miałbyś się martwić tą jak jej tam na łopatkach.
- Rafał: Czy możesz łaskawie zmienić temat?
- Tobiasz: Co to jest? Łuszczycyca?<sup>20</sup>

Przerwę w podróży robią młodzieńcy u Raguela, serdecznego przyjaciela ojca Tobiasza. Jego piękna jedynaczka Sara jest nieszczęśliwa, bowiem jej siedmiu poprzednich mężów zabił kolejno w noc poślubną straszliwy demon. Mimo lęków i obaw Tobiasz poślubia Sarę i udaje mu się odpędzić Asmodeusza, który, jak się zresztą dowiadujemy, był kolegą Rafała w college'u cherubów i nosił przydomek „śmierdziel”.

Zanim Tobiasz z żoną, pieniędzmi i wiernym sługą dotrze do domu, w upalne popołudnie Sara wyzna miłość aniołowi. Rafał wyjaśnia jej kim jest i tłumaczy cierpliwie, że głupie kobiety zakochują się w demonie mężczyzny, który jest tajemniczy i pociągający. Mądra żona nie kocha tego, czego nie rozumie. Rafał radzi:

- Musisz uczyć się Tobiasza, samego Tobiasza – jego małych dziwactw, jego małych wybuchów przyjaźni, jego łagodności, jego szaleństw. Musisz go za to kochać i za jego okrągłe grube ciało<sup>21</sup>.

Dramat kończy się uzdrowieniem ślepego ojca i wyjaśnieniem, kim naprawdę był doświadczony sługa.

---

<sup>20</sup> If you must know, I have a slight abnormality in the region of my shoulder-blades. Nothing much, but I am sensitive on these matters. I always bathe alone.

Tobias: You are a funny chap. I have two birthmarks and a crop of pimples, but it doesn't worry me. I don't see why any thingummy on your shoulder-blades should worry you.

Raphael: Will you kindly change the subject?

Tobias: What is it? Psoriasis?

J. B r i d i e. *Tobias and the Angel*. London 1950 s. 25.

<sup>21</sup> You must study Tobias, and Tobias alone-his little oddities, his little bursts of friendliness, his gentleness, his follies. You must love him for those and for his little round fat body. B r i d i e, jw. s. 68.

Opisywany powyżej rozkwit dramatu biblijnego w Wielkiej Brytanii mieści się w ramach szerszego ruchu, jakim jest odrodzenie dramatu religijnego i powrót dramatu do kościoła. Proces ten rozpoczął się na początku stulecia, by w latach trzydziestych i po wojnie przynieść dojrzałe owoce.

Konkretną oznaką powrotu dramatu religijnego do kościoła była prośba ówczesnego dziekana Canterbury, George'a Bella, skierowana do Johna Masefielda, by ten napisał sztukę, którą można by wystawić na schodach katedry w Canterbury. Masefield napisał utwór *Coming of Christ (Przyjście Chrystusa)*, który choć nie był najwyższych lotów, to zwracał uwagę szatą poetycką, i co ważniejsze, pociągnął innych w stronę dramatu religijnego. Już w roku 1929 Festiwal w Canterbury stał się instytucją, a wkrótce też stworzono Religious Drama Society, nad którym czuwał sam biskup Bell, a przewodniczącym został Martin Browne. Jego doświadczenie profesjonalne i liczne kontakty z pisarzami pomogły w zachęceniu młodych twórców do współpracy. W ramach tego ruchu swoje pierwsze sztuki religijne napisali: Dorothy Sayers, Christopher Fry, a także Christopher Hassall, Charles Williams czy Norman Nicholson.

Po wojnie festiwal i Religious Drama Society wznowiły swoją działalność propagującą rozwój amatorskiego teatru i dramatu religijnego. Miesięcznik „Radius”, wydawany obecnie przez Towarzystwo, tak określa swoje zadania:

Radius jest ciałem pracującym ze wszystkimi kościołami chrześcijańskimi, z teatrem i organizacjami amatorskimi. Istnieje, by promować dramat, który przedstawia ludzkie wartości. Ma na celu pomoc lokalnym kongregacjom i grupom twórczym w głębszym rozumieniu wartości wszystkich typów dramatu. Może służyć także fachową poradą, by sztuka została wystawiona na najwyższym poziomie<sup>22</sup>.

Za przykład twórczości amatorskiej niech posłuży nam sztuka z 1944 roku *Sons of Adam (Synowie Adama)* duchownego Philipa Lamba. Obok scen wygnania z raju, ofiary Abrahama, rządów Dawida i portretu proroka Jeremiasza, pojawiają się w niej sceny współczesne. Lamb, jak i drugi duchowny Philip Turner, wykorzystuje w nieszablonowy sposób chór, który reprezentuje zwykłego człowieka. Postaci występują z chóru, wygłaszają swoje kwestie, by na powrót włączyć się w tłum. Widz może się w ten sposób poczuć członkiem chóru, czyli ludzi szukających Boga.

---

<sup>22</sup> „Radius is a national body, working with all Christian churches, with the theatre and with voluntary organizations. It exists to encourage drama which illuminates the human condition. It aims to help local Christian congregations and creative groups to a deeper understanding of the value of all types of drama, and supplies the background of direction and technical advice necessary to reach proper standards in the presentation of plays”. Okładka programowa pisma. „Radius” 1990. T. 3 nr 71.

Tak więc zrodził się religijny teatr masowy, powstały liczne festiwale o mniejszym zasięgu, przygotowano katalogi sztuk dla teatrów amatorskich, organizowane są letnie szkoły dramatu religijnego. I chociaż dramat kościelny pozostał w opozycji do profesjonalnego dramatu i teatru, twórczość amatorska mieści się we współczesnym dramacie religijnym z profesjonalizmem od początku wieku.

W okresie powojennym wzrosła produkcja sztuk religijnych, choć niekoniecznie podniosła się ich jakość artystyczna. Jak można jednak wnioskować na podstawie twórczości Fry'a czy Nicholsona, lata powojenne były dla dramatu biblijnego także bardzo łaskawe. Przedstawione powyżej dramaty, choć różnią się w swej szacie stylistycznej, zgodnie nakreślają wizerunek współczesnego człowieka wobec wartości chrześcijańskich, umieszczają go w świecie Biblii, ale nie pozbawiają go jego realizmu. Zderzenie świętości i małości wiary i niewiary w jednym bohaterze, np. w Eliaszu, żołnierzach czy Tobiaszu, jest cechą charakterystyczną współczesnego angielskiego dramatu biblijnego.

Jakie są osiągnięcia współczesnego dramatu biblijnego w Wielkiej Brytanii w szerszej perspektywie? Stosując kryteria Wealesa, z jednej strony brytyjski dramat biblijny to dramat scen profesjonalnych, na których pojawili się Bridie, Eliot, Fry. Drugi biegun to scena amatorska bądź festiwalowa, a z nią związane są nazwiska Housmana, Williama, Sayers, Lamba, Turnera i Masefielda. Dramatopisarze związani z Mercury Theatre znajdują się między tymi dwoma biegunami. Trudno zaliczyć Nicholsona czy Anne Ridler do którejś z tych dwóch kategorii ze względu na wysoki poziom artystyczny ich utworów, przy jednoczesnym ograniczonym zasięgu ich oddziaływania.

William Spanos skupiając swoją uwagę na dramacie religijnym wierszem, dostrzegł w nim pewien nurt, dążenie do artystycznej jedności, które nazwał „estetyką sakramentalną” („Sacramental Aesthetic”). Zakłada ona użycie artystycznej wyobraźni do wyrażenia nakazów rzeczywistości, realności<sup>23</sup>. Cud, nadnaturalność przestały kolidować z realizmem. Ludzkie działanie jest jednocześnie konkretne i uniwersalne. Pod estetyką sakramentalną mogliby się według Spanosa podpisać: Eliot, Fry, Mercury Poets.

Martin Browne w przedmowie do książki Spanosa pesymistycznie wyraża się o przyszłości dramatu religijnego. Jeżeli ktoś pójdzie śladem Fry'a, Eliota i innych to marsz „będzie się odbywał już w zupełnie innym rytmie”<sup>24</sup>. Teatr biblijny kształtowany jest bowiem nie tylko przez nowe odczytanie Biblii, nową estetykę, ale także przez współczesną teorię teatru i laicką widownię.

---

<sup>23</sup> „an aesthetic that assumes the organic wholeness of the artistic imagination and of the orders of experience that are its objects”. S p a n o s, jw. s. 24.

<sup>24</sup> „If the march is resumed, it will be in a different rhythm”. Tamże przedmowa.

Jak zauważają badacze, dramaturgia powojenna sięgnęła do koncepcji „*theatrum mundi*”, w którym dramat zawiązuje się nie za sprawą człowieka i jego charakteru, ale za sprawą siły wyższej. Człowiek przedstawiony jest jako marionetka, przedmiot oczekujący biernie. Tematem sztuk współczesnych stał się absurd i nihilizm. Dramat chrześcijański stara się podjąć to wyzwanie i w absurdzie dostrzec wolę Boga. Poprzez konfrontację z grozą bohater dramatu odnajduje sens życia. Stąd dramaturgia chrześcijańska przestała odgrywać rolę hymnu pochwalnego ku czci transcendentnego Boga i jego dobroci, ale odkrywa w Bogu siłę, która pozwoli znieść grozę, a nawet odnaleźć sens<sup>25</sup>. Dlatego też we współczesnym dramacie biblijnym obserwujemy tendencję do większej subtelności, unikania łatwych rozwiązań, tendencję do dwuznaczności.

Wymaganiami współczesności wobec brytyjskiego dramatu biblijnego jest laicka widowia. Nie można do niej przemawiać językiem religii jako symbolem wspólnego sposobu myślenia, jak np. w czasach Shakespeare’a. Wartości chrześcijańskie przestały być absolutnymi i jedynymi wartościami we współczesnym świecie, stąd tak trudno osiągnąć w dramacie biblijnym, szczególnie tam, gdzie autor odwołuje się do współczesności, jedność i integralność. Już w latach czterdziestych zauważył tę sprzeczność George Every: „Istnieją szczególne trudności w tworzeniu dobrej współczesnej sztuki chrześcijańskiej... Nie jest łatwo wyrażać ortodoksyjną wiarę w świecie zsekularyzowanym i niewierzącym bez upierania się przy tych elementach wiary, które odrzuca świat współczesny lub mieszania wiary z humanizmem, by stała się znowu zrozumiała”<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Por. „Dialog” 1967 nr 7 s. 133-134.

<sup>26</sup> „There are particular difficulties in the creation of good modern Christian art... It is not easy to hold orthodox doctrine in a world which is secularized and unbelieving, without throwing a contentious emphasis on those elements in the orthodox faith which the modern world rejects, or diluting orthodoxy with humanism in an effort to make it intelligible again”. S p a n o s, jw. s. 329.

## BRITISH BIBLICAL DRAMA

## S u m m a r y

It is the purpose of the paper to depict the biblical dramas written in Great Britain in the period of 1930-1952. This period is marked by the revival of English biblical drama. Since 1930 the Religious Drama Society has been acting, with Martin Browne as its president. One can distinguish two currents here: professional and amateurish. The professional one is associated with the Mercury Theatre set up in 1945 by the inspiration of Martin Browne. This theatre put on the plays by T.S. Eliot, Ch. Fry, L. Housman, N. Nickolson, R. Duncan, A. Ridler and others. The amateurish religious movement after the war remained under the auspices of the monthly Radius which have been coming out up to now. The characteristic feature of that phenomenon is that drama goes back to the church. The development of the movement becomes more and more hampered by the secularized audience for which the Christian values have ceased to be absolute and unique.

*Translated by Jan Kłos*