

IRENA RUPIKOWA

Mikołów

## INSPIRACJE BIBLIJNE WE WSPÓŁCZESNYM TEATRZE RELIGIJNYM

Biblia jest cała z życia...

(C. K. Norwid, *Aktor*)

Wielu myślicieli współczesnych zwraca uwagę na potrzebę związania doświadczenia chrześcijańskiego z przeżyciem i zrozumieniem Starego Testamentu. O. Jacques Loew, twórca tzw. Szkoły Wiary, opartej na czytaniu i studiowaniu słowa Bożego we wspólnocie wiernych, następująco uzasadnia tę konieczność: „Jeśli w naszych słowach nie ma niczego ze Starego Testamentu, z historii ludu hebrajskiego na wygnaniu, mamy religię, która bazuje na czymś tak nieokreślonym jak ruchome piaski. Powoduje to, że chrześcijanin nie jest zdolny stawić czoła wizji świata, jaka jest mu dana przez różne ideologie”<sup>1</sup>.

W moich rozważaniach ograniczę się do wybranych inscenizacji teatralnych, inspirowanych Biblią, odegranych w latach osiemdziesiątych i początku dziewięćdziesiątych w regionie śląsko-krakowskim. Interpretacje i komentarze skoncentrują się wokół dwóch zasadniczych pytań problemowych. Pierwsze z nich: na ile kształt artystyczno-estetyczny, w którym objawia się wybór z duchowego dziedzictwa Biblii, stanowi świadectwo naszych czasów, w całym uwikłaniu historyczno-dziejowym Polski. To prowokuje do zadania następnego pytania, o charakterze bardziej uniwersalnym: czy Biblia zawiera wciąż dla współczesnego pokolenia moc pozwalającą odczytać sens świata, chroniąc go skutecznie przed destrukcją?

Pytania te będą postawione zarówno profesjonalistom, jak i amatorom, w omawianym okresie bowiem nieistotne były ścisłe rozgraniczenia, chodziło

---

<sup>1</sup> *O wierze. Piśmie św. i życiu.* „Znak” 1982 nr 4 s. 208.

raczej o wspólnotę celów, która wyzwoliła określone inicjatywy teatralne różnych środowisk.

Prapremierę *Jeremiasza K. Wojtyły* w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej (11 XII 1981) można odczytać jako symptom „przyspieszonej recepcji” (termin Bolesława Taborskiego); reżyser Marek Mokrowiecki nie ukrywał zresztą swoich intencji uczczenia „Syna tej ziemi”<sup>2</sup>. Wydaje się jednak, że znaleźć tu można i głębsze motywy. Artystów sięgających po tekst *Jeremiasza* w okresie wielkich przemian dręczyło zapewne to samo pytanie, co młodego Wojtyłę w czasie okupacji: gdzie tkwi siła narodu tak wielokrotnie doświadczanego, jaki sens ma okrutna historia ponawiających się klęsk.

Trzeba wrócić do źródła naszej kultury i odczytać przesłanie dobiegające z pomroki dziejów. Wyłania się stamtąd nakaz szczególnego posłannictwa, które zobowiązuje:

Nie możemy godzić się na słabość. Słaby jest lud, jeśli godzi się ze swoją klęską, gdy zapomina, że został posłany, by czuwać, aż przyjdzie jego godzina. Godziny wciąż powracają na wielkiej tarczy historii.

Oto liturgia dziejów. Czuwanie jest słowem Pana i słowem Ludu, które będziemy przyjmować ciągle na nowo [...] Ucząc się nowej nadziei, idziemy poprzez ten czas ku ziemi nowej. I wznosimy ciębie, ziemio dawna, jak owoc miłości pokoleń, która przerosła nienawiść<sup>3</sup>.

Słowa te, napisane przez Wojtyłę w r. 1974, możemy traktować jako dopowiedzenie głosu biblijnego proroka, heroicznie odkrywającego przed narodem Prawdę. W spektaklu słowo Jeremiasza podejmie Ojciec Piotr (Skarga), ucieleśniający wizję Matejkowską, przywołujący na pamięć ks. Piotr z *Dziadów*. To nakładanie się tradycji – od biblijnej po barokową i romantyczną – doprowadziło w spektaklu do niezwyklej kondensacji znaczeń, do których moment historyczny (okres poprzedzający wprowadzenie stanu wojennego) dopisał własną interpretację. Walka o prawdę, inspirowana w doniosły sposób głosem „Piotra naszych czasów”, doprowadziła w konsekwencji do upadku totalitarnej fikcji, choć droga wiodła poprzez kolejne doświadczenia przemocy stanu wojennego. O tym kontekście nie możemy zapominać, gdy z perspektywy lat patrzymy na odbiór spektaklu, będącego swego rodzaju ewenementem, także o wydzźwięku politycznym w skali lokalnej. Na premierze miało bowiem miejsce spotkanie przedstawicieli wszystkich sił i ugrupowań, łącznie z prokuratorem (!)<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Przez Bielsko-Białą przebiega granica diecezji katowickiej i krakowskiej, w której znajdują się Wadowice, miasto rodzinne papieża. W Bielsku-Białej zmarł brat Karola Wojtyły, na cmentarzu są pochowani dziadkowie ze strony matki.

<sup>3</sup> *Mysząc Ojczyzna*. W: T e n z e. *Poezje i dramaty*. Kraków 1987 s. 93.

<sup>4</sup> „Szczycem wszystkich – wspomina Henryk Juszczak, przewodniczący Rady Miejskiej w

Postać Jeremiasza, w inscenizacji bielskiej kreowana przez Mariana Maksymowicza, patetyczna i wstrząsająca (postacie biblijne ukazały się w mroku scenicznego „kościola” jako niezziemskie, rozświetlone zjawy), dominowała siłą i prawdą boskiego przepowiadania nad historią narodowych klęsk. Biblijny monumentalizm umieścił w nowej perspektywie koncepcję „przedmurza” – choć idea ta zrodzona w konkretnym, odległym czasie (spektakl to również wielki fresk historyczny Polski siedemnastowiecznej, bogato widowiskowo ukostiumowany), zapowiada i przywołuje jeden z zasadniczych motywów przesłania papieskiego: misją Polski jest ocalenie wartości zagubionych przez współczesną cywilizację, mógłby to być jej istotny wkład w budowę zjednoczonej Europy na chrześcijańskich podstawach.

Spektakl jest miejscem przymierza Proroka Słowa i Proroka Czynu, którego uosabia hetman Żółkiewski. Przy całej świadomości „prawdy zatratnej” (ziemskiej klęski) Skarga głosi nakaz wierności Prawdzie Bożej, którą hetman pojmie jako obowiązek przełamywania siebie, aż do ofiary z własnego życia. Ewangeliczny heroizm Żółkiewskiego dopowiedziany zostaje przez wizję męczeństwa św. Andrzeja Boboli; rolę młodego jezuita gra w spektaklu aktor odtwarzający uprzednio Barucha, proroka i przyjaciela Jeremiasza. Celowe posunięcie reżysera uzmysławiało widzom wpisane w biblijną koncepcję człowieka posłanego przez Boga („Bracie, wam wielką w tej ziemi spełnić sprawę”)<sup>5</sup> brzemie cierpienia i męczeństwa. Pojawiający się pod koniec spektaklu hetman nie przybył w chwale i glorii, jak sugeruje dramat Wojtyły. Reżyser posłużył się tu ewangeliczną koncepcją „ziarna, które musi obumrzeć”, stąd pewien naturalistyczny akcent – na scenę wkroczyły „zwłoki” z odrąbaną prawicą, zaszyte w wór. Świadczyły o konieczności fizycznej śmierci, lecz także, przekonaniu, że klęska w sensie biologicznym poprzedza proces zmartwychwstania. To przesłanie nadziei skierowano również do ludzi lat osiemdziesiątych w Polsce.

Biblia nie istnieje w dramaturgii Wojtyły samodzielnie, lecz jako przymierze Boga z ludźmi, wypełnione w Ewangelii. Liturgiczny czas spektaklu był więc okresem wielkiego postu, zapowiadającym zmartwychwstanie w wizji jednostkowej, narodowej i kosmicznej. *Jeremiasz* bowiem to nie „teatr w kościele”, lecz kościół w teatrze. Nabożeństwo, homilia ks. Skargi, śpiewy mnichów na Ciemną Jutrznię – cała liturgia wielkiej Mszy Narodowej stanowiła nie tylko zwrot

---

Bielsku-Białej – było spotkanie na premierze *Jeremiasza* Karola Wojtyły w Teatrze Polskim, dosłownie dzień przed wprowadzeniem stanu wojennego. Spotkaliśmy się wszyscy – i biskup z Katowic Herbert Bednorz, dziś już nieżyjący, i sekretarz partii, i prokurator, który już zapewne wiedział, że się rozpocznie wojna. [...] Rozmowy wśród przeciwstawnych sobie partnerów przeciągnęły się do późnych godzin”. (*Od strajku do demokracji*. „Gazeta Prowincjonalna” z 6 II 1991).

<sup>5</sup> K. W o j t y ł a. *Jeremiasz*. W: *Poezje i dramaty* s. 360.

ku centrum, gdzie rozstrzygają się losy Polski i świata, lecz także poetycką egzemplifikację tezy o promieniowaniu kultury i wysokim posłannictwie Sztuki<sup>6</sup>.

Liturgia narzuciła styl i kształt sceniczny spektaklu – nie potwierdziła się jednak opinia K. Dybciaka o „ascetyzmie” dramatu i niedocenianiu piękna przez Wojtyłę<sup>7</sup>. Reżyser dostrzegł potencjalne możliwości tekstu, dokonując wyboru tej właśnie sztuki ze względu na aktualność i walory widowiskowe<sup>8</sup>. Przedstawienie, co zgodnie podkreślają recenzenci<sup>9</sup>, nie zawiodło tych oczekiwań.

Mokrowiecki odniósł się z dużym pietyzmem do dzieła, w tekście dokonał jedynie niezbędnych skrótów, rozszerzył natomiast widzenie ks. Piotra, wprowadzając postacie symbolizujące walkę o niepodległość w najnowszej historii Polski. Aktualnym akcentem miała być także scena finałowa sztuki, w której mieli wziąć udział wszyscy aktorzy w swoich prywatnych ubraniach. Nie zgodziła się jednak na to cenzura – za rozwieszoną siatką (kraty i siatki jako symbol zniewolenia będą znaczącym elementem wielu inscenizacji ostatniej dekady) zgromadził się tłum XVII-wiecznej szlachty.

Spektakl cieszył się wielkim powodzeniem i mimo przerwy spowodowanej ogłoszeniem stanu wojennego wznowiony został w roku 1982. Przełamano tym samym na terenie Górnego Śląska bariery ograniczające repertuar sceny zawodowej – okazało się, że możliwe jest we współczesnym teatrze profesjonalnym podjęcie problematyki wyrastającej z naszej wielowiekowej tradycji religijnej, sięgającej Starego Testamentu. Fakt ten należał jednak do wyjątków w regionie, tematyką religijną zainteresowane były do roku 1990 głównie sceny amatorskie. Symptomatyczny jest również brak większej reakcji w prasie oficjalnej<sup>10</sup>, nie był to jeszcze czas na mówienie głośno o sprawach religijnej sztuki.

Prapremiera *Jeremiasza*, której poświęcam więcej uwagi ze względu na jej wyjątkowy charakter, dobrze oddający atmosferę początku lat osiemdziesiątych, bazuje na tekście zawierającym zarys przemyśleń historiozoficznych późniejszego papieża. Dzieje Polski pomyślane są tu w kategoriach biblijnych – jako historia ludu mającego swoich przywódców, proroków i męczenników, wypeł-

---

<sup>6</sup> Por. fragment listu do M. Kotlarczyka. Cyt. za: M. S k w a r n i c k i. *Słowo wstępne do: Poezje i dramaty* s. 6.

<sup>7</sup> Por. K. D y b c i a k. *Karol Wojtyła jako dramaturg*. W: *Inspiracje religijne w literaturze*. Warszawa 1983 s. 58-59.

<sup>8</sup> Por. R. P o p k o w i c z – T a j c h e r t. *Wielki dyskurs o Ojczyźnie (rozmowa z Markiem Mokrowieckim)*. „Słowo Powszechne” 1982 nr 28.

<sup>9</sup> Por. R. P r a w d z i c. *Teatry (kronika)*. „Poglądy” 1982 nr 16. K. S o b o l e w s k i. *Dramat sprawy polskiej*. „Za i przeciw” 1982 nr 21.

<sup>10</sup> Obszerna recenzja ukazała się jedynie w cytowanym „Za i przeciw”. Prasa oficjalna zamieściła tylko krótkie wzmianki o spektaklu.

niającego swoje posłannictwo w Bożym planie zbawienia. Inscenizacja bielska, stworzona na fali ogromnego rezonansu, jakim odbiło się w Polsce nauczanie papieskie, stała się wydarzeniem, które łączyło w sobie oczekiwania twórców i odbiorców z dramatyzmem chwili w romantyczno-patetycznym stylu.

Doświadczenia stanu wojennego zwróciły uwagę ludzi teatru również w stronę innej opowieści biblijnej, w której sytuacja człowieka dotkniętego nieszczęściem przedstawiona jest w sposób źródłowy i uniwersalny zarazem. Norwidowska Eliza (*Aktor*), otwierając Biblię, zapyta: „Hijob – czy może wybór nie dosyć szczęśliwy?” Hrabina żarliwie zaprzeczy, formułując słynne przeciwstawienie dla *Parnasu ze skały* – „Biblia jest cała z życia”<sup>11</sup>.

Opowieść o Hiobie dotyka najbardziej niepokojącej i zagadkowej sfery relacji człowiek–Bóg, z którą współcześni komentatorzy wiążą odczucie absurdalności świata. Słowa Izajasza (24, 4-6), które koszmar „ziemi jałowej” („Żałość nie wygląda ziemia, zmarniała; świat opadł z sił, niszczyje, niebo wraz z ziemią się wyczerpały. Ziemia została splugawiona przez swoich mieszkańców, bo pogwałcili prawa, przestąpili przykazania, złamali wieczyste przymierze. Dlatego ziemię pochłania przekleństwo...”) uzasadniają racjonalnie karę za grzechy, mieszczą się w ramach tradycyjnego przekonania o przymierzu Boga z człowiekiem, które wiodło do zrównania „sprawiedliwości” i „powodzenia”<sup>12</sup>. Historia Hioba sięga głębiej – oto sprawiedliwy cierpi z woli sprawiedliwego Boga, cierpienie spotyka niewinnego; świat traci swój sens, scena – mówiąc obrazowo – zapada się<sup>13</sup>. Dermot Cox w swojej książce *The Triumph of Impotence. Job and the Tradition of the Absurd*<sup>14</sup> twierdząc, iż absurd jest ponadczasowy i reprezentuje odpowiedź umysłu na stan alienacji wobec świata, zwraca uwagę na szczególne nasilenie tendencji absurdalnych w literaturze w czasach moralnego i społecznego kryzysu.

Pokrewieństwo doświadczeń, łączące w odwiecznym dialogu czasy i pokolenia, pozwolił napisać recenzentowi prapremiery *Hioba* w teatrze krakowskim<sup>15</sup> znaczące słowa: „Ziemia Uz, w której zamieszkuje Hiob roku 1982, nie jest ani spokojną ani szczęśliwą. Zły człowiek ją plądruje i ogałaca, pustoszy domy, zabiera dobytek, zabija dzieci, a dorosłych bierze w niewolę”<sup>16</sup>. Wido-

<sup>11</sup> C. K. N o r w i d. *Aktor*. W: *Pisma wszystkie*. Oprac. J. W. Gomulicki. T. 4. Warszawa 1971 s. 425.

<sup>12</sup> Por. D. C o x OFM. *The Triumph of Impotence. Job and the Tradition of the Absurd*. Roma 1978 s. 23.

<sup>13</sup> Tamże s. 31.

<sup>14</sup> Tamże s. 25.

<sup>15</sup> *Hiob*. Teatr im. J. Słowackiego (Scena Miniatura). Przekład Księgi Hioba według Cz. Miłosza. Reż. K. Babicki, scen. A. Sekuła, muz. S. Radwan. Premiera 3 VI 1982.

<sup>16</sup> B. M a m o ń. *Hiob* 1982. „Tygodnik Powszechny” 1982 nr 24.

wisko to zostało tu przywołane jako swego rodzaju punkt odniesienia dla kolejnych inscenizacji. Bardzo pozytywnie ocenione przez krytykę, zawiera w swojej wizji scenicznej wiele momentów, w rozmaity sposób podjętych przez różne ośrodki teatralne. Uwagę recenzentów zwraca wspaniała, wielofunkcyjna muzyka Stanisława Radwana, zdaniem Bronisława Mamonia „najwybitniejszego dziś kompozytora teatralnego w Polsce, który nie pisze nigdy przerywników muzycznych do spektaklu, lecz go współtworzy z reżyserem, scenografem i aktorami na zasadzie partnerstwa”<sup>17</sup>. Muzyka i Hiob to temat na osobną rozprawę<sup>18</sup> – tu warto jedynie zasygnalizować istnienie do XVII w. bogatej tradycji ikonograficznej, łączącej postać Hioba z przedstawieniami nawiązującymi do muzyki, która koi cierpienie (motyw bardzo stary, sięgający z jednej strony źródeł biblijnych, wystarczy przypomnieć psalmy Dawida, które pomagały przepędzić złego ducha nawiedzającego Saula, z drugiej – pitagorejskich).

Spektakl wykorzystujący poetykę kontrastów – krzyku i milczenia, gestu i bezruchu, słusznie zasadniczą funkcję powierzył opozycji: światło–ciemność, której symbolicznej wagi nie sposób przecenić. Hiob przeklinający światło dnia swych narodzin i noc swego poczęcia dosięga swym złorzeczeniem światła stworzenia i „czarnego słońca” Apokalipsy – jego doświadczenie nosi wszelkie znamiona dramatu kosmicznego.

Jeżeli reżyserem jest tu Bóg, to głównym *spiritus movens* intrygi jest Szatan, wszak to on toczy z Bogiem zakład o duszę sprawiedliwego. W teatrze otwiera on i zamyka spektakl, ucharakteryzowany na markiza de Sade czy francuskiego rewolucjonistę, pełen ironii i bezwzględności sprawuje swą okrutną rolę. Nie do niego jednak należy zwycięstwo. Przesłanie nadziei wiąże się w inscenizacji z momentem rzeczywistego spotkania drugiego człowieka – żony Hioba (znakomicie odtworzona rola przez Iwonę Bielską), która mimo szaleństwa po stracie dzieci (scenicznym wyrazem jej bólu jest kołysanie w powijakach kamienia) wiernie trwa przy mężu, dzieląc jego cierpienie.

Donioślejsze jednak jest spotkanie Hioba z Bogiem – w krakowskim spektaklu we wzruszającej i pełnej prostoty scenie Pan (Krzysztof Jędrysek) schodzi z najwyższego podestu i pochyla się nad cierpiącym w geście niemal „adoracji”. Doświadczenie obecności Boga jest, zdaniem interpretatorów, kluczowe dla zrozumienia zwycięstwa Hioba<sup>19</sup>. Śpiewane w czasie inscenizacji psalmy przenoszą tę nadzieję w „wymiar losu zbiorowego – końcowe wersety psalmu 29

---

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> Por. A. K u c z y ń s k a. *Święty Hiob patron muzyki*. W: „Zwrot” (półrocznik Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki KUL) 1988 nr 2/8 s. 5-9.

<sup>19</sup> Por. C o x, jw. s. 176.

– «Pan da siłę swojemu ludowi» [...] wyryte na gdańskim pomniku nabierają nowych akcentów, nie da się oddzielić ich od doświadczeń pomiędzy sierpniem 1980 a grudniem 1981”<sup>20</sup>.

Próbę rozwikłania zagadki obecnego w dziejach i losie pojedynczego człowieka „misterium nieprawości” podejmuje pierwszy zachowany utwór dramatyczny K. Wojtyły *Hiob*, pisany w wojennych dniach „czasu Hiobowego Polski i świata”. Dramat ten, łączący biblijną opowieść z elementami tragedii greckiej i modernistyczną stylizacją językową, stał się w latach osiemdziesiątych przedmiotem wielu inscenizacji na terenie całego kraju. W roku 1984 Jan Paweł II pisze List Apostolski *Salvifici Doloris... o chrześcijańskim sensie ludzkiego cierpienia*, w którym powraca do wizji powszechnego doświadczenia ludzkości obecnej w historii Hioba. Nieszczęście Hioba stanowi próbę wierności Bogu i odpowiedź na prowokację ze strony Szatana (papież nie waha się wskazać, wbrew niektórym tendencjom we współczesnej teologii, na sprawcę wszelkiego zła w świecie – nauka Pisma św. jest w tym wypadku jednoznaczna), tym samym zapowiada mękę Chrystusa.

Wojtyła jako autor dramatyczny konsekwentnie uzupełnia biblijną historię przywołaniem Ogrójca i krzyża Chrystusowego w profetycznym widzeniu Elihu. W ten sposób archetypalny obraz zyskuje nowe znaczenie – nie jest już istotne przywrócenie Hiobowi powodzenia (to zdarzenie przesunie autor do relacji Epilogosa w zakończeniu); optymistyczny wydzźwięk dramatu wypływa z „wiedzy Krzyża”: „Widzę, że żywie Odkupiciel”<sup>21</sup> – powie Hiob.

Pierwszy dramat przynosi już zarys teologii późniejszego papieża, który Stare i Nowe Przymierze widzi jako syntezę wypełniającą się w dziejach, gdzie Męka Chrystusa jest punktem granicznym: „Z Cierpienia Zakon wstaje Nowy”<sup>22</sup>.

„Czas jest Hiobowy i ziemia staje się Hiobowa” – tę dramatyczną aluzję do bieżącej sytuacji w Polsce zamieścił jeden z recenzentów w artykule poświęconym inscenizacji *Hioba* K. Wojtyły w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie<sup>23</sup>. Jak dalece obie realizacje teatralne stanowiły odpowiedź na zapotrzebowanie chwili, może świadczyć fakt, że w krakowskim teatrze im. Słowiackiego grano jeszcze spektakl według Księgi Hioba, gdy w wigilię Niedzieli Palmowej (26 I-II 1983) Państwowy Teatr Ludowy w Nowej Hucie wystąpił z premierą *Hioba* według dramatu Wojtyły. Nie bez znaczenia był tu zapewne teatralny rodowód reżysera Tadeusza Malaka, wywodzącego się ze szkoły Mieczysława Kotlarczy-

<sup>20</sup> M a m o ń, jw.

<sup>21</sup> K. W o j t y ł a. *Hiob*. W: *Poezje i dramaty* s. 318.

<sup>22</sup> Tamże s. 321.

<sup>23</sup> K. K a n i a. *Hiobowe pytania Karola Wojtyły*. „Kierunki” 1983 nr 20.

ka. Umiejętność posługiwania się konwencją rapsodyczną, zbieżną z intencją dzieła, przyczyniła się zapewne do sukcesu scenicznego – wbrew wszystkim zastrzeżeniom, jakie czyniono wobec młodzieńczego debiutu Wojtyły i młodopolskiej manieri językowej dramatu. Trafnie wydobyta muzyczna wartość słowa odnalazła rezonans na widowni<sup>24</sup>. Recenzenci zgodnie podkreślają doskonałą, graną w podniosłym romantycznym stylu kreację postaci Hioba (Wacław Ulewicz) „władzącego się z Bogiem”. Ten niezwykle proces sprawiedliwego toczy się wśród znakomitej, symboliczno-ekspresjonistycznej scenografii (niesamowite, rozchodzące się po całej scenie refleksy światłocienia, zwieńczone w tle poszarpanym konturem skał otwierających się na bezmiar horyzontu – nieba) skojarzonej z misteryjną dwupoziomowością, akcentującej samotność i „ogołocenie” oraz nadprzyrodzony sens jego dramatu. Nie posiada on jednak, w inscenizacji idącej wiernie za intencjami tekstu, owego demonicznego, ambiwalentnego wymiaru, który nosił, oparty na tekście Pisma św. spektakl Krzysztofa Babickiego. Klamrą kompozycyjną nowohuckiego przedstawienia jest obraz dwóch uczt. Otwierająca spektakl biesiada późniwna nie dojdzie do skutku, w chwili nakładania obrusów na stoły przybiegną zwiastuni klęski. Gest rozłożenia białego obrusa podejmą klęczące osoby dramatu w finale sztuki, metaforycznie będzie on wskazywał na inną ucztę, eucharystyczną, obdarzającą duchową mocą cierpienia przemienionego w zbawczą ofiarę.

Premierowy spektakl *Hioba* Tadeusza Malaka, nasuwający skojarzenia z *autos sacramentales*, wydobył daleko idące konsekwencje z chrześcijańskiej interpretacji dramatu Hioba, nadając mu charakter misterium-metanoi. Ten ewangelizacyjny sens dramatu wyeksponowała inscenizacja zrealizowana, co istotne, w kościele Królowej Apostołów w Rybniku w styczniu 1984 r. przez grupę młodzieży z duszpasterstwa księży werbistów. Inspiratorem przedsięwzięcia był ks. Jan Wróblewski, oglądający wcześniej powtórzony przez Babickiego wstrząsający spektakl *Hioba* w teatrze gdańskim (19 XII 1982), z pełną wzniosłej tragiczności rolą Jerzego Kiszki (Hiob), dopełnioną dramatyczną ekspresją aktorstwa Haliny Winiarskiej (żona Hioba).

Dwudziestoosobowa grupa młodzieży przedstawiła dramat Wojtyły w prezbiterium kościoła – w tle znajduje się duży krzyż, który w inscenizacji stał się znaczącym elementem scenograficznym. Umowność kostiumów, surowość i prostota spektaklu opartego zasadniczo na dominacji słowa poetyckiego, nie uprawniają jeszcze do określenia go, zresztą mają tę świadomość sami twórcy, mianem rapsodycznego. Celem poczynań zespołu było stworzenie misterium o cierpieniu, otwartego na perspektywę nadziei, widoczną szczególnie w świetnie

---

<sup>24</sup> Tamże; A. L i s o w s k i. *Studium niezawinionego cierpienia*. „Tygodnik Polski” 1983 nr 25; B. M a m o Ń. „*Hiob*” Karola Wojtyły. „Tygodnik Powszechny” 1983 nr 16.



odegranej przez uczennicę rybnickiego Liceum Urszulanek, posiadającego własne tradycje teatralne, roli Elihu. Kontrast światła i mroku oraz przenikliwa, wstrząsająca muzyka Pink Floydów (ulubionego przez młodzież zespołu, znanego ze swoich kontestatorskich występów) współtworzyły nastrój wiernie idącej za tekstem inscenizacji, przyjętej przez zgromadzonych w kościele z wielkim wzruszeniem<sup>25</sup>. „Chwila osobliwa” oraz nacisk przestrzeni sakralnej niewątpliwie wpłynęły na recepcję trudnego dzieła Wojtyły.

Teatr profesjonalny sięgający w roku 1991 po tekst *Hioba* ma do czynienia z diametralnie różną sytuacją. Upadek komunizmu przyniósł także rozpad monolitu opozycji. Nie czas tu na szczegółową analizę, trzeba jednak zauważyć, że Kościół nie tylko przestał pełnić rolę artystycznego azylu, wielu zadeklarowanych wcześniej sprzymierzeńców utraciła również sztuka religijna. Teoretycznie znikły bariery, nie ma cenzury, sterowanej odgórnie polityki kulturalnej, ale inna też jest dzisiaj opinia publiczna ulegająca często nowej, nierzadko wrogiej religii manipulacji. Twórcy zdają sobie sprawę, że epoka entuzjazmu dla wszelkich dokonań artystycznych, które symbolizowały jednoczący scenę i widownię opór wobec totalitaryzmu, już minęła. Ma to oczywiście swoje dobre strony – wyzwolił baczniejszą uwagę krytycznie nastawionego widza. Te refleksje nasuwają się po obejrzeniu katowickiego spektaklu *Hioba* w teatrze im. S. Wyspiańskiego. Reżyser Bogdan Ciosek w swojej inscenizacji (premiera 19 XII 1991) akcentującej absurdalność i wszechobecność zła poszerzył tekst Wojtyły o dosłowne fragmenty Pisma św., zmierzając zapewne do syntezy dwóch, legendarnych już przedstawień krakowskich. Recenzent, komentując antyrapsoodyczne tendencje spektaklu, wyznaje z naiwną szczerością: „czy potrafimy w czasach niezwykle nerwowych, niosących tyle upokorzeń i niepewności zwykłego bytu, oddać się we władanie Słowu? Czy młody widz (największa nadzieja na przetrwanie teatru) wysiedziałyby na spektaklu rapsodycznym?”<sup>26</sup>. Do sprawy słuszności tej uwagi jeszcze powrócę, natomiast rzeczywiście trzeba przyznać rację krytykowi, że spektakl, nastawiony na maksymalne spotęgowanie teatralnego efektu „iskrzy się pomysłami”<sup>27</sup>. Synkretyzm artystyczny, obecność różnych „szkół teatralnych” (widać echa Kantora, Grotowskiego, Swinarskiego) idzie w parze z niekonsekwencją i powierzchownością interpretacyjną, gdy reżyser dopuszcza do głosu żywość obce duchowi Biblii i tekstowi Wojtyły<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> W Rybniku inscenizację przedstawiono trzy razy (pokazano ją również w Raciborzu). Mieszkańcy miasta domagali się większej ilości przedstawień, było to jednak zbyt absorbujące dla uczącej się młodzieży. Wykonawców niezwykle ucieszyła reakcja Jana Pawła II, który przysłał im telegram z gratulacjami i swoim błogosławieństwem.

<sup>26</sup> W. K o c i ń s k i. *Opowieść o Hiobie*. „Katolik” z 1 III 1992.

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> Nie bardzo wiadomo, jak uzasadnić erotyczno-zmysłowy charakter tańca na uczcie późni-

Ciosek przeznaczył Szatanowi (Ciemny) ramową i ważną rolę w kompozycji spektaklu, podobnie jak miało to miejsce w krakowskiej prapremierze z roku 1982, choć zgoła inna to postać. Celowo antypatyczna, upozowana na niewydanego artystę (Wiesław Kańtoch), prymitywna figura, poprzez imię której inscenizator czyni aluzję do tajemniczej strony bytu, w geście profanacji depcząca zastawiony stół. Jak cień towarzyszy człowiekowi, osacza go, w pantomimicznych scenach usiłuje przeciągnąć na swoją stronę i zepchnąć w otchłań bluźnierstwa. Wcielenie agresji i przewrotności, wywołujące autentyczne odruchy buntu wśród widowni. Była to chyba najlepsza rola w spektaklu. Hiob (Janusz Ostrowski) natomiast, grający oszczędnie i powściągliwie, prowadzony raczej w kierunku intelektualnego dyskursu, stanowił przeciwieństwo swojej żony, przekonywająco wyrażającej ból po stracie dzieci. Ciosek zredukował jednak koncepcję tej roli do poziomu psychologicznego obłędu (Bogumiła Murzyńska-Głybin kołysze na swoim łonie a następnie rozrzuca po scenie szmaciane lalki i pajacyki), przez co utraciła wiele z symbolicznego wymiaru, obecnego we wcześniejszych inscenizacjach.

Wieloplanowość spektaklu rozpoczynającego się w hallu na piętrze (zejście w dół, na właściwą scenę dramatu, zapowiada serię następujących po sobie klęsk) wzmacnia dodatkowo dużą dynamikę spektaklu, która jest zasługą choreografa (Henryk Konwiński), maksymalnie wykorzystującego taniec i ruch sceniczny. Świetna muzyka (według znanego od czasów Chrystusa apokryfu tzw. *Testamentu Hioba*; bogobojny Hiob był wielkim miłośnikiem muzyki, rozbrzmiewającej stale w jego domu) autorstwa Piotra Furtasa, grana przez zespół wędrownych muzykantów (studenci Akademii Muzycznej w Katowicach), wnosi przejmujący nastrój i nieco, poprzez cechy stylistyczne i dobór instrumentów, kolorytu lokalnego. Akcentów żydowskich jest zresztą w spektaklu więcej. Widoczne są w stylizacji tańca czy we wbiegającym na scenę tłumie żałobników – jakby żywcem wyjętej z teatru Kantora gromady Żydów-tułaczów, objuczonych tobołami. W scenie poprzedzającej finał grupa ta, w momencie zjawienia się Elihu, przybywającego, by prostym gestem podania chleba ukoić ból Hioba rozsiądzie się wokół sprawiedliwego męża i rozpocznie wspólny posiłek, który raczej nawiąże do znanego z *Dziadów* pomysłu Swinarskiego niż do „uczty mistycznej” z *Hioba* Tadeusza Malaka, niemniej pewne odniesienia ewangeliczne posiada (Chrystus karmiący rzesze głodnych). Za chwilę historia biblijna przemieni się w prawdziwe misterium pasyjne, gdy Elihu poprowadzi na klęczkach Hioba ku objawionej w wizji Gołgocie – głowy wszystkich, (niczym rozmodlone Anioły w *Wielkiej nocy* Schillera, którą Tymon Terlecki

---

nej u Hioba. Umizgi podstarzałych aktorów i wyzywająco odzianej dziewczyny może świadczyć o wszechwładzy Szatana, w widzu pozostawiają jednak uczucie niesmaku.

określi „szczytem teatru religijnego” zwrócić się ku niewidzialnej Postaci<sup>29</sup>). Niestety – i tu trzeba polemizować z przytoczoną na wstępie recenzją – kolejny „pomysł reżyserski” niweczy tę chwilę religijnego, przeżytego wspólnie z widzami zamyślenia. Oto przy huku gromów ziemia pęka w świetlisty kształt krzyża, z zapadni wydobywają się kłęby dymu. Efekt jest nieoczekiwany – milcząca dotąd młoda widownia wybucha śmiechem. Wydaje się, że nie należy szukać usprawiedliwienia w ignorancji czy braku kultury młodych ludzi, spontaniczna reakcja świadczy o tym, że nie wolno dziś w teatrze religijnym korzystać z iluzjonistyczno-naturalistycznych chwytów bez ryzyka narażenia się na śmieszność<sup>30</sup>. Wszelkie próby przełożenia paradoksu ofiary Chrystusa na język środków pirotechnicznych muszą skończyć się fiaskiem, tego typu znaki wypowiedzi teatralnej objawiają swoją żalną nędzę wobec prawdziwego wstrząsu, który ma dokonać się w sercu człowieka. Ciężar tego zdarzenia jest natomiast w stanie udźwignąć Słowo, które jako medium Bosko-ludzkie było na początku i zachowało tę moc Słowa sakralizującego, kreującego w języku Biblii.

Niejednorodność artystyczna i niekonsekwencje interpretacyjne (dwuznaczność początku i dualistycznego zakończenia) czynią najnowszą realizację *Hioba* spektaklem trudnym w ocenie. Można jedynie powtórzyć wielokrotnie już formułowaną, konkluzję – przesłaniu religijnemu lepiej służy harmonia stylu, oszczędna metaforyka i formalna asceza niż mnożenie teatralnych efektów.

Paradoksalnie uniknął tej pułapki spektakl należący do gatunku programowo niejako predysponowanego do okazałej widowiskowości. Polska prapremiera opartego na motywach biblijnych, obrosłego w historyczną legendę *Nabucco* Verdiego (Opera Śląska, Bytom, 28 V 1983), powstała, podobnie jak wcześniej omawiane biblijne premiery lat osiemdziesiątych, na fali dążeń wolnościowych polskiego społeczeństwa. Oceniana jako najwybitniejsza inscenizacja w powojennej historii Opery bytomskiej, z powodzeniem wszakże oparła się próbie czasu – grana jest nieprzerwanie do dziś przy pełnej widowni (19 III 1992 odbyło się 142 przedstawienie). Ten osobliwy fenomen wart jest bliższej analizy.

Włoska wersja językowa, wybrana celowo dla uniknięcia kłopotów z cenzurą (miały miejsce takowe we Wrocławiu w roku 1967, gdzie na kilka dni przed premierą zdjęto spektakl z afisza), stanowiła dodatkowe wyzwanie dla reżysera i aktorów. Spektakl ten musiał być czytelny poprzez środki pozasłowne, wyrazistą koncepcję inscenizacyjną. Udało się to znakomicie. Świetnie śpiewający

<sup>29</sup> T. T e r l e c k i. *Ludzie, książki, kulisy*. London 1960 s. 146.

<sup>30</sup> Recenzent scenę tę krytykuje jako przerost symboliki: „symbolicznych znaków jest tu jakby zbyt wiele: vide – pękająca w kształcie krzyża scena w finale sztuki”. (S u f l e r. „*Hiob*” według *Wojtyły*. „Kurier Zachodni” z 8 I 1992).

chór – lud jerozolimski, świadek i uczestnik klęski i niewoli, stanowi tło dla zderzenia dwóch głównych protagonistów – Arcykapłana Zaccarii oraz Nabuchodonozora, tyrańskiego najeźdźcy, który w swej pysze ośmielił się sięgnąć po władzę boską (na scenie wyobrażone jest to wstępowaniem na podest-ołtarz, z którego wcześniej modlił się Zaccaria) i zostanie ukarany pomieszczeniem zmysłów. Wielorako określona funkcja Arcykapłana nie pozostawia wątpliwości, że to on jest prawdziwym przywódcą duchowym udręczonego ludu – tłumacz i pośrednik spraw Boskich w chwilach niedoli, modli się z wielkiej Księgi Pisma (wspaniała, nacechowana liturgicznie scena) do Jedyne Boga o zmiłowanie, cierpi razem ze swoim ludem i dźwiga upadających na duchu. Pod jego wpływem uwięziony za kratą lud (tu warto pamiętać, że w roku 1983 krata oddzielająca scenę i widownię oznaczała uwięzienie całego społeczeństwa) śpiewa pieśń o myśli, której nic nie jest w stanie spętać, i o przyszłości, niosącej wyzwolenie. Słynna pieśń *Va pensiero sull'ali dorate*, przebiegająca w roku 1842 Włochy z szybkością światła, nadała Verdiemu aureolę Risorgimento<sup>31</sup>, „śpiewana od Morza Jońskiego po Alpy, zrobiła dla sprawy włoskiej więcej niż setki najbardziej płomiennych drukowanych odezów”<sup>32</sup>. Rola arcykapłana symbolicznie zostanie związana z losami Polski. W chwili, gdy na czele pochodu skazańców śpiewa arię o Bogu wybawiającym z opresji, na schodach prowadzących na podest-ołtarz pojawią się biało-czerwone refleksy światła, kolory męczeństwa i niewinności, aluzyjnie nawiązujące także do barw narodowych.

Kontrastowe przeciwstawienie dwóch światów odzwierciedla oszczędna, lecz znacząca scenografia. W zależności od sceny otwierają się dolne lub górne tablice. Poziom górny, pokryty skomplikowanym rysunkiem znaków i hieroglifów, odnosi się do świata Izraela, świata żyjącego w przymierzu z Bogiem. Dolny poziom to ciężkie płaskorzeźby zwierząt o ludzkich twarzach – taką maskę człeko-zwierzęcą nosi też kapłan Baala na swojej szacie. Symbolika asyryjsko-babilońska ma tu szerszy punkt odniesienia – zdaje się wyrażać myśl o degradacji człowieczeństwa odwróconego od Boga, o jego nieuchronnym barbarzyństwie, które redukuje człowieka do igraszki ślepych instynktów, do świata zwierzęcego. „Zwierzęcość”, akcentowana w scenografii i w jaskrawym, agresywnym kostiumie (przewaga purpury, maski, skóry zwierzęce, spiczaste nakrycia głowy) odróżnia ethos babiloński, w którym dominują instynkty, stanowiące pożywkę dla tyranii i okrucieństwa od ethosu izraelskiego, podkreślonego hieratycznością kostiumu, łagodną „pustynną” kolorystyką, dostojnością gestu zorientowanego na pełną ufności relację wobec Najwyższego. Ocalenie od redukującej pokusy samoubóstwienia człowieka może przynieść jedynie modlitwa

<sup>31</sup> V. S h e e a n. *Orfeusz osiemdziesięcioleci*. Kraków 1986 s. 53.

<sup>32</sup> H. S w o l k i e Ń. *Verdi*. Kraków 1983 s. 46.

do Jedynego Boga. Gdy Nabucco zrozumie tę prawdę, odzyska pełnię władz umysłowych, jest w stanie przerwać zakłęty kordon człeko-zwierząt i uwolnić skazańców.

W finale, podczas śpiewania wspólnie przez Arcykapłana i Nabucco wspa- niałej arii ku czci Najwyższego Boga, w tle sceny pojawia się ogromnych roz- miarów Święte Oblicze Boga Człowieka, zorane cierpieniem jak vera-ikon. Za- kończenie, symbolicznie wyrażające godność człowieka jako obrazu Boga, posiada również profetyczne względem Ewangelii uzasadnienie w Księdze Da- niela. Prorokowi, który przepowiedział i wyjaśnił Nabuchodonozorowi, jakie doświadczenie go spotka, dane było oglądać wizję Syna Człowieczego.

Powyższe uwagi nie wyczerpują zapewne wszystkich aspektów zdumiewają- cego spektaklu. Należałoby szerzej omówić walory muzyczne bardzo dramatycz- nej i sugestywnej kompozycji Verdiego, wiele uwagi poświęca im prasa i wyda- ne w latach osiemdziesiątych dwie pozycje biograficzne<sup>33</sup>. Celowo skupiam się jednak na tych momentach, które w odpowiedniej interpretacji scenicznej korespondowały z „duchem czasów”, nie tracąc swą uniwersalności. Otóż wybór wersji włoskojęzycznej jawi się tym razem w innym jeszcze kontekście – to nie tylko przyznanie się do europejskiego dziedzictwa, wspólnej tradycji niepodległościowej (włoskie doświadczenia odgrywają tu rolę szczególną), to także próba opowiedzenia klasycznym językiem operowym o przeżywanych właśnie dramatach narodowych lat osiemdziesiątych poprzez odwołanie się do Wielkiego Kodu Sztuki – przekazu Biblii. Rok 1983 nie był oczywiście czasem, gdy jawnie i dogłębnie pisano o tych sprawach. Reakcja prasy (ogromna ilość recenzji donoszących o kolejnych sukcesach, najpierw na scenach polskich, następnie europejskich<sup>34</sup>), z konieczności skoncentrowała się na wykonawstwie i walorach artystycznych spektaklu. Tylko Józef Kański w zamieszczonym w „Ruchu Muzycznym” artykule o znamienym tytule *Nabucco redivivus*<sup>35</sup> sugere- ruje możliwość aluzyjnej interpretacji i wskazuje na – w ostateczności – poli- tyczny wydźwięk opery. Przytaczając słowa reżysera: „O czym śpiewają okryte różnymi kostiumami dramatis personae? [...] o nadziei [...] o niewoli, skazaniu i śmierci; o wierności; o spisku i terrorze”, autor konkluduje: „Czyż nie są to wszystko motywy ponadczasowe [...] I czy można dziwić się, że w XIX stule- ciu ożywione patriotycznymi uczuciami włoskie społeczeństwo reagowało na

<sup>33</sup> Zob. przypisy 31 i 32.

<sup>34</sup> Po triumfalnym objeździe Polski (w Warszawie bis Opery Śląskiej był pierwszym bitem chóru w stolicy po wojnie) entuzjastycznie witano Operę w RFN, a następnie we Włoszech, gdzie doszło nawet do bisu „Va pensiero” w Pawii, tuż pod „bokiem La Scali”, jak pisał Tadeusz Kijonka latem 1987 r. (por. program *Nabucca*).

<sup>35</sup> J. K a ń s k i. *Nabucco redivivus*. „Ruch Muzyczny”. 24 VIII 1983 nr 15.

pierwsze przedstawienia *Nabucca* w mediolańskiej Scali tak żywo, iż okupacyjne władze austriackie nakazały niebawem zdjąć tę operę z afisza [...] Tak i teraz – ani niewątpliwe słabości oraz niekonsekwencje libretta Temistoklesa Solery, ani nawet bariera obcego języka, nie mogły przeszkodzić temu, aby bogactwo uczuć i emocji kierujących działaniem bohaterów opery [...] znalazło drogę do serc i umysłów dzisiejszych widzów [...]”<sup>36</sup>. Zasługą reżysera było, iż nie poszedł drogą banalnych i doraźnych analogii, lecz pozostawił refleksji widza aktualny sens biblijnej opowieści.

Ważkie problemy – potrzeba głoszenia prawdy, zrozumienie powołania narodu i jednostki, obrona przed absurdalnością zła, wybór postawy wobec nieszczęścia, odrzucenie patologii władzy, podniesienie godności człowieka, poszukiwanie prawdziwej wolności – spotkały się w omówionych inscenizacjach, zwłaszcza w latach osiemdziesiątych, z żywą reakcją publiczności, mówiącą o tym, że w doświadczeniach ludu związanego przymierzem z Jedynym Bogiem można znaleźć odpowiedź na dręczące pytania współczesności. Perspektywa biblijna poszerzyła wymiar toczącej się dyskusji i walki politycznej o nowy kształt Polski, wychodzącej spod panowania totalitaryzmu niczym z niewoli babilońskiej czy egipskiej.

Młodzieżowy teatr muzyczny, który można traktować jako pewną kontynuację żywiołowo rozwijającego się ruchu współczesnej pieśni religijnej, sacrosongów i rodzimych (wciąż żywych na Śląsku) tradycji muzycznych, powstający jakby na uboczu dokonywujących się przemian społeczno-politycznych, sięga również po przypowieści biblijne, by w nich szukać prawdy o losie człowieka. Wiosną 1989 r. młodzież z duszpasterstwa ks. A. Klemensa w Katowicach wystawiła oratorium *Tobiasz*, stanowiące muzyczną adaptację przepięknej opowieści biblijnej o wysłuchanej modlitwie dwojga nieszczęśliwych ludzi. Pograżony w głębokim smutku, oślepy Tobiasz (sprawiedliwy Żyd w niewoli asyryjskiej, podobnie jak Hiob, cierpi niewinnie) modli się o śmierć; to samo czyni Sara, której złośliwy demon Asmodeusz zabił siedmiu mężów. Pan Bóg wysłuchuje ich modlitw i przywraca utracone szczęście.

Zróżnicowanym sytuacjom egzystencjalnym podporządkowano w inscenizacji charakter wypowiedzi – liryczne songi mówią o przeżyciach i uczuciach Tobiasza i Sary, chór śpiewa krótkie wezwania sentencjonalne, fragmenty dialogowe w sposób humorystyczny wykorzystują żargon polsko-żydowski. Obok stylizacji i parafraz pojawiają się dosłowne cytaty z Biblii. Mimo zróżnicowania języka i elementów pantomimicznych (scena tańca weselnego wzorowana na epizodzie ze *Skrzypka na dachu*) oratorium cechowała pewna statyczność i monotonia; była to jeszcze bardzo nieśmiała próba teatru muzycznego.

---

<sup>36</sup> Tamże.

Wszelkie cechy autentycznego musicalu (gatunku bardzo popularnego wśród młodych twórców) nosi natomiast zrealizowana w grudniu 1989 r. przez młodzież pod kier. ks. A. Klemensa w kaplicy przy kościele św. Piotra i Pawła w Katowicach rock-opera *Historia, która naprawdę wydarzyła się Józefowi*. Podstawę do stworzenia spektaklu stanowiło nagranie muzyczne amerykańskiego zespołu Continental Singers. Historia Józefa Egipskiego, przedstawiona z umiejętnym wydobyciem epizodów dramatycznych, spotkała się z żywą reakcją widowni, zapewne nie tylko dlatego, że przywoływała fakty powszechnie znane, wielokrotnie przez teatr eksploatowane. Musical jako gatunek pozwala na operowanie rozległą gamą nastroju – od liryzmu po ironię i komizm. Typ muzyki oraz język sekwencji śpiewanych i recytatywów, gestykę i ruch sceniczny dostosowano odpowiednio do charakteru poszczególnych epizodów. Śpiewane i tańczone przez wieloosobową grupę młodzieży songi wyrażały przede wszystkim uczucia: radości, smutku, opuszczenia, wdzięczności Bogu. Mimo przeróżnych przeciwności w życiu Józefa „Pan był z nim”, dlatego też całą inscenizację określić można jako jedną wielką pieśń o nadziei. Nieprzypadkowo współczesne musicale sięgają po historię Tobiasza czy Józefa; zauważono to już, że dzisiejszego człowieka najbardziej pociągają w Biblii ekstremalne sytuacje ludzi doświadczających zbawiającej łaski Bożej Opatrzności<sup>37</sup>.

Stylowi współczesnej muzyki podporządkowano oprawę scenograficzną z udziałem „dyskotekowego” światła, elementami symbolicznymi (siatka oznaczająca więzienie, pastersko-pielgrzymie rekwizyty, płaszcz jako atrybut władzy i znak miłości). Koloryt lokalny biblijnej przypowieści tworzyły wyświetlane w tle sceny przeźrocza (pustynia, ruiny hebrajskich budowli, pałac faraona itp.).

Entuzjastyczna recepcja rock-opery o Józefie (wystawiona kilkakrotnie oprócz kaplicy na scenie Seminarium Duchownego w Katowicach oraz na festiwalu Gaude Fest 1990 w Ustroniu), zarówno wśród młodej, jak i starszej widowni oraz fakt, że siedemdziesięcioosobowa grupa młodzieży (szkół muzycznych, zawodowych, ogólnych, pracująca) przez pół roku poświęcała swój wolny czas na przygotowanie spektaklu, daje wiele do myślenia. Gdzie szukać źródeł owego *happy inspiration*, które ogarnęło twórców i odbiorców?

Dominantą całej inscenizacji jest rytm muzyczny, organizujący przeżycia, uczucia i działania sceniczne; *expressis verbis* wyraża to pieśń w typie jazzującej improwizacji, śpiewana przez współwieżnia Józefa: „Życie tve muzyką jest, harmonia mu nadaje sens [...] Dźwięki, które grają w nas, wołają o modlitwy czas...”<sup>38</sup>. Te proste sformułowania ujawniają wszakże głębszą potrzebę kon-

---

<sup>37</sup> Por. I. S ł a w i ń s k a. *Nowa obecność Biblii w dramacie współczesnym*. W: t a ż. *Moja gorzka europejska Ojczyzna*. Warszawa 1988 s. 260.

<sup>38</sup> Wszystkie cytaty pochodzą z nagrania magnetofonowego katowickiej inscenizacji.

templacji, dostrzeżenia poprzez muzykę – Boga. Człowiek zjednoczony z rytmem całej natury śpiewającej pieśń chwały Najwyższemu nie jest już samotny, widzi go „czuwające oko Boga”, przenikające ogrom stworzenia, by dotrzeć do ludzkiego serca: „wtęm promień mgłę przenika, jak uśmiech jednej z gwiazd – to Bóg przenika mrok [...] Słońce tańczy nad chmurami, moje oczy błyszczą łzami, śpiewam pieśń, bo ktoś już idzie tutaj, biegnie tu – to Bóg przenika mrok...”.

Zarówno radość, jak i smutek stwarzają okazję do chwały Pańskiej – rock-opera jest wielkim wyznaniem wiary w Boga Stwórcę, Boga, który stanowi podstawę ontologiczną wszystkiego, co żyje: „Jeśli niebo i ziemia wciąż trwa w Jego ramionach, wiedz, że tam także i ty miejsce swe masz...”.

Emanująca z całej inscenizacji franciszkańska radość i entuzjazm łączy się w paradoksalny sposób, poprzez nowoczesny rytm muzyczny z intuicją Starego Testamentu, w którym Bóg mówi do Hioba: „Gdzieżeś był [...] kiedy razem śpiewały gwiazdy poranne i wszyscy synowie Boży wykrzykiwali z radości?”<sup>39</sup>. W historii źródłowo dotykającej absurdalnej jakości świata Bóg własnym słowem ustanawia przestrzeń nadziei, jakże odległą od rozpaczliwej konstatacji odłamu sztuki współczesnej, gdzie życie postrzegane jest jako kara lub anormalny żart, a wszechświat wydaje się więzieniem, w którym bezskutecznie miota się człowiek ograniczony przez czas, przestrzeń i śmierć<sup>40</sup>.

Jeżeli prawdą jest, że – jak powiedział Mistrz Eckhardt – muzyka jest darem Boga danym człowiekowi w cierpieniu, to być może echa tęsknoty za harmonią pomiędzy *musica mundana* a *musica humana* w jednej pieśni na chwałę Bożą, odczytać można również w rodzącym się młodzieżowym teatrze muzycznym. Inscenizacja rock-opery odkryła na nowo zarówno twórcom spektaklu, jak i licznie zgromadzonym widzom, niezwykłą wartość Biblii jako źródła inspiracji także dla języka współczesnej kultury młodzieżowej, sięgającego w swej wypowiedzi po zmienny rytm tanecznej egzaltacji i lirycznego uciszenia, lecz zorientowanego na gest ocalenia ze strony Boga. Zapewne rację ma Northrop Frye porównujący kulturotwórczą rolę Biblii do odrastających włosów Samsona<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> *Księga Hioba*. Tłum. z hebr. Cz. Miłosz. Paris 1981 s. 157 (38, 4-7). Por. K. T a r n o w s k i. *Człowiek a przyroda*. „Znak” 1982 nr 4 s. 264.

<sup>40</sup> C. D u c k w o r t h. *Angels of Darkness*. London 1972 s. 20-21, 24.

<sup>41</sup> N. F r y e. *The Great Code*. Toronto 1983 s. 233: „The normal human reaction to a great cultural achievement like the Bible is to do with it what the Philistines did to Samson: reduce it to impotence, then lock it in a mill to grind our aggressions and prejudices. But perhaps its hair, like Samson’s, could grow again even there”.



---

BIBLICAL INSPIRATIONS IN THE CONTEMPORAR  
RELIGIOUS THEATRE

S u m m a r y

A lot of thinkers today discern a need to join Christian experience with the lived experience and understanding of the Old Testament. It can be noticed also in dramatic works and theatrical actions. Observing some productions inspired by the Bible – those of the 1980s and from the beginning of the 1990s in region of Silesia and Cracow, the authoress poses a question. She asks to what extent does the artistic and aesthetic form in which the choice of the spiritual legacy of the Bible is revealed makes the testimony of our times. And whether the Bible in view of the contemporary generation has the power to read out the sense of the world, protecting it effectively from destruction.

*Translated by Jan Kłos*