



**Państwowa Wyższa Szkoła  
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna  
im. Leona Schillera w Łodzi**

**Studia Doktoranckie**

**mgr Milena Lisiecka- Sieczkowska**  
Nr albumu 125

**Boskie spotkanie.**  
**Praca nad rolą Elli w dramacie Anat Gov „Boże mój!”**

**Promotor: dr hab. Michał Staszczak**

**Łódź 2022**



## Wstęp

Tematem niniejszej dysertacji będzie analiza tekstu dramatu Anat Gov *Boże mój* oraz granej przeze mnie roli Elli w tej inscenizacji w reżyserii Jacka Orłowskiego na deskach Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi. Spotkanie z tekstem Anat Gov otworzyło przede mną wiele nowych perspektyw, z jakich mogę postrzegać moją pracę aktorki teatralnej. Rola Elli była dla mnie ogromnym wyzwaniem. Spektakl jest dość skromny inscenizacyjnie, oparty głównie na interakcjach pomiędzy aktorami, słowie i psychologicznej konstrukcji postaci. Estetyczna elegancja i meta-teatralne założenia inscenizacji sprawiają, że jako aktorka nie mogłam również polegać wyłącznie na tradycyjnych strategiach „grania psychologicznego” opartego na emocjach.

W tekście Gov tematami są między innymi: relacja światów świeckiego i wyznaniowego, rola wychowania religijnego, a także to, jak w naszym umyśle funkcjonują teksty biblijne.

Ateistka, psychoterapeutka Ella, spotyka Boga (?). Dochodzi między nimi do żarliwej dyskusji w oparciu o motywy z tekstów biblijnych i rozliczeń „pacjenta” z jego okrucieństwa. Terapia Wszecmocnego staje się równocześnie terapią Elli, która rewidując swój „obraz Boga”, uzyskuje egzystencjalne pocieszenie.

Ważnym aspektem tego procesu jest namysł nad jednym z najbardziej tajemniczych, a także najbardziej wpływowych tekstów naszej kultury – Biblią. Bohaterka (a zatem także autorka i ja jako aktorka wcielająca się w postać) poddaje tekst Tanachu krytycznej dekonstrukcji i w strategiczny sposób go „używa”. Działanie to odzwierciedla Agambenowską koncepcję profanacji. Temu aspektowi roli chciałabym poświęcić pierwszą część pracy.

Pragnę także pochylić się nad związanym z tematem problemem odpowiedzialności artystycznej i intelektualnej aktora. W dalszej części rozprawy omówię wybrane przykłady dramaturgicznych „zabaw” Gov z tekstami biblijnymi. Wykażę, że owe zagadnienia stanowiły kluczowy element mojej pracy nad psychologicznym portretem bohaterki. Analiza tego, jak postrzega ona tradycję religijną stanowiła dla mnie głównie źródło wskazówek do tworzenia jej „wyobrażonej biografii”, rekonstrukcji jej doświadczeń i zachodzących w niej procesów emocjonalnych.

Niezwykle istotną kwestią, poruszającą Ellę w jej relacji z Bogiem i tekstem biblijnym, jest sprawa przemocy istniejącej w tekstach religijnych i w samej religii. Problemy jak najbardziej „ziemskie” są nieodłącznie związane również z metafizyczną refleksją. W centrum zainteresowania mojej bohaterki znajdują się okrucieństwa dokonane w imię Boga. „Ślady krwi pojawiają się niby czerwona farba w całej Księdze Jozuego.” – pisze Klaus-Stefan Krieger w swojej książce,

rozważającej problem przemocy w Biblii.<sup>1</sup>

I dalej:

Nie dziwi nas wcale, że w Biblii znane jest zjawisko przemocy. Gdyby było inaczej, musielibyśmy uważać, że jest ona nierealistyczna.<sup>2</sup>

Najważniejsze słowa oskarżenia, jakie artykułuje Ella przeciw Bogu to, że jest okrutny, że jego moc to przemoc. Zasadnicza teodycea, której finałem jest spór o Hioba, rozpoczyna się od dostrzeżenia tego, co święta Księga mówi nam o przemocy. Jak ujmuje to Krieger „obecność przemocy w Biblii nieuchronnie powoduje rewizję naszego obrazu Boga”.<sup>3</sup> Ta rewizja jest jednak konieczna z perspektywy terapii mojej bohaterki: jednego z ważniejszych tematów roli. Należy koniecznie podkreślić, jak istotna w niej jest relacja z tekstem biblijnym i jak proces jego czytania

i dekonstrukcji prowadzi do psychologicznej przemiany Elli.

W końcu trzeba zwrócić uwagę, że teksty biblijne mówią o doświadczaniu Boga i mają różny charakter, tak jak różni są ludzie, którzy go doświadczają. Wśród tych doświadczeń są takie, w których Bóg jest przeżywany jako wzbudzający trwogę, niebezpieczny, groźny. Bóg Biblii chce wejść w kontakt z ludźmi, i podobnie jak kontakty międzyludzkie mogą być naznaczone cierpieniem i walką, tak również relacje Boga z ludźmi. A Bóg traktuje człowieka bardzo poważnie. Dlatego nie jest on Bogiem „nie-szkodliwym”. Stwierdzenie „dobry Bóg” jest wyrazem poszukiwania powierzchownej harmonii opartej na dobrotliwym traktowaniu Boga. To spostrzeżenie wydaje się z początku przesadne, jednak pozwala nam ono włączyć do naszej wiary również doświadczenia nieprzyjemne.<sup>4</sup>

Całość dysertacji pragnę też poświęcić refleksjom wynikającym z pracy nad rolą Elli i dotyczącym ogólnej relacji sztuki i religii. Wydaje mi się to kwestią rzadko dyskutowaną z punktu widzenia zawodu aktora, a zdecydowanie godną uwagi i namysłu.

---

1 Klaus-Stefan Krieger, *Przemoc w Biblii*, przełożył: Andrzej Wałęcki Kraków 2004, str. 13.

2 Tamże, str. 7.

3 Tamże.

4 Tamże, str. 95.

Moje doświadczenie związane z tym spektaklem postrzegam jako serię niezwykle spotkań: z artystami współtworzącymi ze mną to przedstawienie, z nieprawdopodobnie bliską mi postacią Elli oraz z zasadniczo pierwszy raz w życiu świadomie przeze mnie poznawaną wnikliwiej tradycją biblijną.

Bardzo się cieszę, że mogłam pracować z wielkimi osobowościami artystycznymi – Jackiem Orłowskim i Bronisławem Wrocławskim. Spotkanie z tym drugim jest dla mnie o tyle istotne, że dotychczas bezprecedensowe na mojej ścieżce zawodowej. Mimo że od lat jesteśmy członkami jednego zespołu, nie było nam dotychczas dane spotkać się ani w próbach, ani na scenie. Kolegę Bronisława zawsze darzyłam wielką estymą, podziwiałam jego wyjątkowy styl aktorski, imponujący warsztat i ogromną elegancję. Jego owocna współpraca z reżyserem Jackiem Orłowskim od lat fascynowała mnie zarówno jako aktorkę, jak i widza. Obaj panowie stworzyli niezwykle intymne, bezpieczne miejsce, w którym zostałam bardzo gościnnie przyjęta. Mimo to początkowo czułam się niepewnie. Z fascynacją obserwowałam, jak ci dwaj mężczyźni, współpracujący od lat i doskonale się rozumiejący, rozmawiają ze sobą na próbach. Był to specyficzny język, jakby porozumiewali się, używając tych samych narzędzi. Doskonale znam tę intymną więź z reżyserem, jaka powstaje w trakcie wieloletniej współpracy. Każda z nich jest inna. Wyjątkowa. Ta była niezwykle pozytywna, oparta na wymianie intelektualnej, ugruntowana na współdzielonej przez nich wizji teatru. Szybko poczułam się równoprawną uczestniczką prób, co zawdzięczam przede wszystkim dokonywanej wspólnie wnikliwej lekturze tekstu Anat Gov.

Jak się okazało, proces czytania tego dramatu miał się stać głównym czynnikiem organizującym pracę nad rolą, jako że w teatrze Orłowskiego niesłychanie ważna jest dogłębna analiza utworu. Reżyser zachęcał mnie do wyciągnięcia z tekstu jak największej liczby psychologicznych instrukcji i wskazówek, pozwalających skonstruować rolę Elli. Pomimo niepozornej, lekkiej formy dramaturgicznej sztuka Anat Gov zawiera bowiem w sobie ciekawe rozwiązania i zaskakujące odniesienia, zmuszając do nieustannego namysłu. Lektura Biblii, badanie występujących w niej rozmaitych wątków, ich zakorzenienia w szeroko pojętej kulturze, historii religii i wpływu na codzienne życie ludzi okazuje się tak istotnym tematem dla mojej bohaterki, że jako aktorka byłam niejako zmuszona do pogłębienia swojej wiedzy w dziedzinach, które dotychczas nieco zaniedbywałam. Rola Elli okazała się dla mnie wielkim wyzwaniem intelektualnym.

No i rzecz jasna: spotkanie z Bogiem!

Sztuka Anat Gov jawi mi się przede wszystkim jako opowieść o procesie „oswajania” postaci Boga przez człowieka. W dramacie dochodzi do starcia dwóch przeciwstawnych wizji Stwórcy. W pierwszej jest on postrzegany jako okrutny władca, pozbawiony współczucia wobec swojego stworzenia, oczekujący bezwzględnego posłuszeństwa i bez zastanowienia stosujący przemoc, gdy postanawia dać wyraz swojej najwyższej sprawiedliwości. Druga to koncepcja Boga miłosiernego, przepelniającego świat życiem i obdarzającego go swoją łaską.

Bezpośrednie odniesienia do Tanachu w tekście Gov, na których opiera się teologiczny spór stanowiący jego zasadniczą treść, częstokroć pozostają niecisłe czy błędne pod względem merytorycznym. Ella, moja bohaterka, dyskutująca z Bogiem o opowieściach zawartych w Biblii, nie jest – podobnie jak ja – osobą doskonale z nimi zaznajomioną, ale Bóg prowadzący dyskusję z terapeutką w ogóle nie komentuje popełnianych przez nią pomyłek, choć siłą rzeczy powinien je zauważyć.

Konieczne wydaje mi się wnikliwe zbadanie w tej pracy procesu intelektualnego i emocjonalnego mojej bohaterki, który odbywa się podczas dialogu z Bogiem siedzącym u niej „na kozetce”. W celu głębszego zrozumienia radykalnej przemiany duchowej i umysłowej, jaka dokonuje się w bohaterce w czasie godzinnej terapii przedstawionej w dramacie Gov, pragnę zbadać zawarte w nim najważniejsze odniesienia do tradycji religijnej, w szczególności zaś do tekstów biblijnych, wielokrotnie przywoływanych mniej lub bardziej wprost w tekście sztuki.



*Wczesnochrześcijański wizerunek orantki, II w.n.e. (fresk)*

## Lęk



fot. Greg Noo-Wak

Rozpoczynając pracę nad sztuką *Boże mój!* i poznając postać Elli, czułam wielki niepokój. Na przestrzeni kilku lat eksploatacji tego spektaklu niezmiennie towarzyszy mi lęk przed konfrontacją z krytycznym lub potencjalnie głęboko urażonym odbiorcą moich działań aktorskich. Jakie są przyczyny tego lęku? Nie jest to tylko codzienny strach przed tym, że ktoś mnie „obsmaruje” w mediach katolickich. To także obawa przed koniecznością spojrzenia w oczy na przykład starszej pani na widowni, dla której to, co bezwstydnie robię na jej oczach, stanowi brutalne pogwałcenie spraw dla niej najświętszych. Skąd mam mieć pewność, że moje działania na pewno są słuszne? Czy naprawdę jestem przekonana, że z całą pewnością nie krzywdzę innych, dokonując być może profanacji, rozumianej jako użycie w przestrzeni sztuki czegoś, co przynależy do *sacrum*?

Nie mogłam nie zadawać sobie pytania o to, czy biorąc pod uwagę efekt naszego wspólnego przedsięwzięcia, nie drwimy z tego, co stanowi istotę egzystencji tak wielu ludzi? Co będzie, jeżeli ja sama jako aktorka mimowolnie stanę się bluźnierczym błaznem, trywializującym (pod komiczną maską podstarzałej frustratki) tematy dotyczące głębi ludzkiego istnienia? Bo czy mimo erudycyjności dramatu Anat Gov i jego wyrafinowanego uroku nie istnieje niebezpieczeństwo,



że nawet przy najszczerzych chęciach nie stanie się on zaledwie przydługawą inscenizacją dowcipu „Przychodzi Bóg do terapeutki”?

Rzecz jasna, staram się wobec lęku towarzyszącego mi nieustająco w pracy nad rolą Elli, przyjmować postawę zdystansowaną i humorystyczną. Problem pozostaje jednak poważny.

Gdzie przebiegają granice tego, w jaki sposób możemy w naszej pracy twórczej wykorzystywać spuściznę religijną? Co nas wstrzymuje? Atawistyczny lęk przed karą za pogwałcenie religijnego tabu, jak sugerowałby Freud? A może charakter naszych artystycznych transgresji scenicznych jest o wiele bardziej skomplikowany? Nawet jeśli oswoimy własne lęki i rozwiejemy indywidualne wątpliwości, pytanie, czy akty artystycznej profanacji mogą przynosić pozytywne skutki, jak chcieliby ich apologety, pozostaje nader aktualne.

Czy teatr w ogóle powinien być miejscem, w którym możemy skutecznie proponować pozytywne modele wymiany myśli i dialogu o duchowości? Jak mogę jako aktorka, poruszając w teatrze tematy, bardziej może stosowne do podejmowania w Kościele, działać w obronie takich wartości jak porozumienie międzyludzkie, humanizm, tolerancja, szacunek dla drugiego człowieka? A jeśli jako artyści teatru naprawdę stajemy się uzurpatorami, podejmując problematykę właściwą instytucjom wyznaniowym? Jak więc nie nakręcać spirali motywowanej religijnie przemocy w świecie, gdzie ludzie niezmiennie gotowi są nie tylko zabijać, ale i ponosić śmierć w imię ochrony *sacrum*? Co teatr i dramat – nazwijmy to religijny – może nam powiedzieć o kondycji (po)nowoczesnego człowieka i jakie recepty nam oferuje? I wreszcie pytanie najważniejsze w kontekście ściśle teatralnym: jaką mamy swobodę w wyborze gatunków i konwencji? Czy wybrać tragedię czy komedię? Która z tych form jest bardziej stosowna do dyskusji o religii i wierze, a która stanowi ewentualne przekroczenie granic? Czy jako artyści możemy sobie po prostu nonszalancko igrać z „religijną spuścizną naszej kultury”? Czy jednak powinniśmy być świadomi, że dotykając spraw wiary, naruszamy tabu głęboko zakorzenione w ludzkim doświadczeniu i możemy nie zawsze być gotowi na potencjalne konsekwencje? Jestem przekonana, że należy podejmować wszelkie próby świadomego i odpowiedzialnego namysłu nad tym, jak w naszej pracy artystycznej podchodzić do spraw religii i *sacrum*. Nasuwają się też kolejne ważne pytania. Jak artysta ma postępować wobec tak drażliwych spraw? Jaka jest jego odpowiedzialność wobec tematu sztuki? Czym jest profanacja i jak ją oceniać we współczesnym świecie? Jak jako artystka mam nawiązać dialog z publicznością, odnosząc się do tak delikatnych kwestii? Czy możliwe jest dotarcie do każdego widza niezależnie od jego poglądów i stosunku do religii?

Pracując nad rolą w tej sztuce o (przynajmniej potencjalnie) profanacyjnym charakterze, nie sposób było ustrzec się, jak już pisałam, podskórnego lęku przed negatywną reakcją ze strony osób wierzących i przed ewentualnymi nieprzyjemnymi konsekwencjami. Ileż to już razy

w środowisku teatralnym wybuchała panika wywołana doniesieniami o mniej lub bardziej udanych próbach religijnej cenzury i represjonowaniu artystów dyskutujących z *sacrum*? Profanacja wydaje się jedną z naczelných strategii artystycznych naszej epoki, równocześnie jednak spotyka się ona z niesłabnącym czy wręcz wzmagającym się oporem ze strony wspólnot religijnych. Artyści (od gwiazd masowej popkultury pokroju Madonny poczynając, a na niszowych artystach sztuki krytycznej w Europie Środkowo-Wschodniej kończąc) wciąż spotykają się z różnymi formami represji za wykorzystywanie w swojej szeroko pojętej twórczości elementów przynależących do świata religii. W ciągu ostatnich dwóch dekad dyskurs publiczny nierzadko toczył się wokół protestów różnych grup wyznaniowych, które to protesty skierowane były przeciw koncertom popowym ze względu na ich rzekomo bluźnierczy charakter, czy też wokół procesów sądowych artystów wizualnych, czego dowodzi na przykład głośna sprawa instalacji *Pasja* autorstwa Doroty Nieznalskiej, postawionej w stan oskarżenia za obrazę uczuć religijnych. Status legendy mają już opowieści o bombach podkładanych pod kina w czasie premiery filmu Martina Scorsese *Ostatnie kuszenie Chrystusa*.

Również polski teatr i środowisko teatralne wciąż muszą mierzyć się z podejmowanymi przez grupy wyznaniowe próbami cenzury czy ograniczeniami wolności ekspresji z powodu naruszenia tabu religijnego. Wypada wspomnieć choćby głośną w ostatnich latach aferę medialną, jaka wybuchła wokół spektaklu *Kłątwa* wystawianego w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Jako aktorka byłam zaniepokojona doniesieniami o poczuciu zagrożenia, groźbach oraz aktach werbalnej i fizycznej przemocy, z jakimi muszą mierzyć się moje koleżanki i koledzy oskarżeni przez pewne grupy o bluźnierstwo i obrazę Boga.

Trudno jest nie postrzegać grup „fanatyków religijnych”, protestujących przeciw kolejnym, rzekomo bluźnierczym aktom scenicznym, jako przerażającej wspólnoty plemiennej, która kierując się atawistycznym lękiem, usiłuje dokonać linczu na artystach wykonujących jedynie swoją pracę i korzystających z prawa do wolności wypowiedzi. Próby religijnej cenzury budzą najgorsze skojarzenia: łączymy je z totalitaryzmami, dyktatorami i rzeziami dwudziestego wieku.

Żyjemy w świecie zachodnim, który wedle Baumanowskiej koncepcji „płynnej nowoczesności” odrzuca wielkie narracje metafizyczne, zarówno religijne, jak i całkowicie świeckie. Człowiek pozostaje sam wobec wolności pozbawionej nadrzędnego porządku. Odpowiedzialność za cierpienie zostaje zindywidualizowana. Stąd też fenomen psychoterapii, stanowiącej wyuczony fach Elli.

Trudno nie odnieść wrażenia, że w niektórych częściach naszego globu następuje wielki powrót do idei religijnych, a projekt świeckiego świata opartego na podstawach oświeceniowego kultu rozumu i postępu upada. Ludzie coraz częściej deklarują swoje przywiązanie do religii, gotowi są w jej imię zabijać i przekonani są o własnej słuszności tak samo jak nasi (przynajmniej

kulturowi) przodkowie w starożytnej Palestynie czy Egipcie. Nawet jeśli głęboko nie zgadzamy się z wyznaniowymi definicjami profanacji i nie uznajemy prawnych roszczeń wspólnot religijnych w tej materii, nie możemy zanegować ich ogromnego znaczenia.

Spróbuję wyjaśnić, dlaczego bez zadania tych ważnych pytań wszelkie próby zrozumienia mojej sytuacji jako aktorki grającej Ellę w sztuce Anat Gov *Boże mój!* wydają mi się daremne.



*Battistello Caracciolo, Noli me tangere, 1618 (olej na płótnie)*

## Kontrowersje wokół *sacrum i profanum*

Giorgio Agamben, na którego eseje będę się w tej pracy powoływała, rozpoczyna swoje rozważania o profanacji od podania definicji świętokradztwa odnotowanej w prawie rzymskim. Zakładała ona, że istnieje osobna kategoria rzeczy religijnych, to znaczy należących do bóstw, które to rzeczy są święte, a co za tym idzie, obejmują je specjalne zasady i restrykcje dotyczące ich użytkowania.

Nie można było nimi obracać ani swobodnie rozporządzać:  
sprzedawać, pożyczać pod zastaw, puszczać w dzierżawę ani  
ustanawiać dla nich służebności.<sup>5</sup>

Puszczanie w obieg rzeczy świętych jest zatem z zasady świętokradztwem. Choć w przytoczonej formule prawnej wyraźnie wysuwa się na pierwszy plan język odsyłając do kwestii majątkowych czy zarobkowych, jej zakres nie ogranicza się bynajmniej do ochrony dobytku kasty kapłańskiej. Jakie rzeczy mogą być własnością bóstw i jako takie być objęte ochroną przez zakaz profanacji? Gdy mówimy o sprawach ściśle materialnych, problem wydaje się dość prosty. Dlaczego jednak religie, skupione wszakże przede wszystkim na rzeczywistości ponadmaterialnej, miałyby rościć sobie prawa wyłącznie do namacalnych przedmiotów, z jakich korzystają podczas wypełniania rytuałów? Dlaczego nie miałyby uznawać, że ich stan posiadania dalece wykracza ponad majątek ziemski?

Świętokradztwo polegało więc na pogwałceniu lub transgresji owej szczególnej „nierozporządzalności”, która oddawała rzeczy na wyłączny użytek bogów niebiańskich (wówczas nazywano je właśnie „świętymi”) albo bóstw podziemnych (w tym wypadku określano je tylko mianem „religijnych”). Poświęcać (*sacrare*) oznaczało przenieść rzeczy poza sferę prawa ludzkiego; profanowanie było zatem restytucją, ponownym przekazaniem ich ludziom do swobodnego użytku. Wielki jurysta Trebatius pisał: „W sensie dosłownym sprofanowane są rzeczy, które ze świętych lub religijnych stały się na powrót własnością ludzi i przez nich są używane”.<sup>6</sup>

---

5 Giorgio Agamben, *Profanacje*, przełożył: Mateusz Kwaterko, Warszawa 2006, str. 93.

6 Tamże.

Warto zwrócić również uwagę, że:

Należy [...] odróżnić profanację od sekularyzacji. Sekularyzacja jest rodzajem stłumienia, które nie narusza żadnych sił, lecz jedynie prowadzi do ich translacji. Na przykład polityczne zeświecczenie pojęć teologicznych (boska transcendencja jako paradygmat suwerennej władzy) zadowala się przekształceniem monarchii niebiańskiej w monarchię ziemską, sama władza pozostaje jednak nietknięta. Profanacja neutralizuje swój przedmiot. To co było niedostępne i oddzielone, wskutek profanacji traci swoją aurę i może zostać przywrócone użyciu. W obu wypadkach mamy do czynienia z zabiegami politycznymi: pierwsza operacja dotyczy jednak sprawowania władzy, którą legitymizuje, odnosząc się do uświęconego modelu; druga natomiast dezaktywuje mechanizmy władzy i przywraca wspólnemu użytkowaniu zawłaszczone dotychczas przestrzenie.<sup>7</sup>

Sztuki nie możemy uznać za z zasady przynależną do sfery *profanum* czy sprzeczną z (bądź nieodpowiednią dla) *sacrum*. Wielokrotnie w historii była ona ściśle związana z religią i uwikłana w specyficzne relacje z *sacrum*. Starożytni poeci zwykli zaczynać swoje pieśni od dedykacji bóstwom. Artyści „ofiarowywali” efekty swojej pracy bogom, „poświęcali je”. Inwokacje do bogów i bogiń rozpoczynające najważniejsze utwory antyku, z eposami homeryckimi na czele, oraz kultowy kontekst ich prezentacji stanowią o tym, że twórczość zostaje „przeniesiona” do sfery *sacrum* i do niej przynależy.

Teatr grecki pozostaje głęboko zakorzeniony w kulcie. Więcej nawet: mimo wszelkich nierozwiązanych kontrowersji oczywiste jest, że jego działania są *per se* kultowe jako nierozdzielnie przynależne do świąt religijnych i praktyk ofiarniczych. Teatr może być w świecie greckim uznawany za praktykę mającą na celu przede wszystkim mediację społeczności ze światem bogów. Spektakle (zarówno głęboko patetycznych, podniosłych, „pobożnych” tragedii Ajschylosa, jak i publicystycznych w wymowie, wulgarnych, eksponujących to, co niskie, wstydlive, haniebne i byle-jakie komedii Arystofanesa) mają bardzo konkretne miejsce w obrębie uroczystości religijnych na cześć Dionizosa. Ściśle towarzyszą ofierze w sensie dosłownym – w teatrze greckim w centralnym miejscu znajdował się ołtarz, na którym dokonywano krwawej ofiary ze zwierzęcia.

---

<sup>7</sup> Tamże, str. 98.

Niemal każda z zachowanych sztuk – nie tylko tragedie, ale i komedie staroattyckie – na poziomie fabuły i struktury dramaturgicznej wykazują głębokie związki z religijnym rytuałem poświęcenia.

Średniowieczni artyści, najczęściej anonimowi, postrzegają siebie jako rzemieślników tworzących „na największą chwałę Bożą”. Epoka wyłącznych rządów chrześcijaństwa w Europie przynosi rozkwit sztuki religijnej. Dzieła wszelkiego rodzaju, od muzyki i literatury przez malarstwo i rzeźbę po architekturę, służą religii i są umieszczone w przynależnej jej przestrzeni. Sztuka ma swoje miejsce w kościele, tworzona jest po to, by zdobić świątynie i być dla wiernych widowym znakiem boskiej potęgi.

Mimo negatywnego stosunku wczesnego chrześcijaństwa do teatru i aktorstwa, a także dość jednoznacznego ich potępienia w okresie patrystycznym, w średniowieczu teatr odradza się w Europie w kontekście liturgii. Pobożni mnisi (można przypuszczać, że zarówno z przyczyn praktycznych, jak i zwykłej nudy) zaczynają wzbogacać swoje pieśni dramatyzacjami, co w konsekwencji prowadzi do narodzin dramatu liturgicznego. Kościół staje się więc przestrzenią teatralną. Mimo niechęci i zrozumiałych uprzedzeń teologów, a także surowej doktryny Kościoła, teatr jako żywioł opanowuje nabożeństwa. Mnisi, nieświadomi znaczenia swojego gestu, wcielają się w apostołów, świadków zmartwychwstania Chrystusa i biegną przez nawę katedry, odgrywają nawet Marię Magdalene, nakrywając się czerwoną tkaniną i tańcząc pod ołtarzem wyuzdany taniec kobiety upadłej. Utało się w obiegowej opinii, jakoby przejście od dramatu liturgicznego do średniowiecznego teatru misteryjnego pozostającego poza przestrzenią stricte sakralną miało odbywać się na zasadzie stopniowego „wyganiania teatru” z miejsca kultu – najpierw na schody katedry, później do całkowicie już profanicznej przestrzeni miasta i jego placów. Kluczowym powodem „wyproszenia” teatru z kościołów miały być nieodpowiednie działania aktorów dramatu liturgicznego, jak choćby tańce mnichów udających nierządnicę. Nie jest to jednak w żadnym wypadku prawda. Dramat liturgiczny w swojej pierwotnej formie przedstawienia teatralnego włączonego w strukturę nabożeństwa jest kontynuowany równolegle do misterii, mirakli i intermedii oraz następujących po nich, nowożytnych, „świeckich” form i rozwija się niezależnie od nich. Dopiero sobór trydencki (1545-1563) postanawia o zakazie włączania praktyk teatralnych do liturgii w ramach wielkiej reformy obrzędowości katolickiej i próby jej oczyszczenia. Ma to być odpowiedź na reformację i wynikające z niej wielopłaszczyznowe przemiany społeczne, intelektualne i duchowe. Motywacją dla tej decyzji są kwestie ściśle związane z samą liturgią i jej znaczeniem, kodyfikacją i petryfikacją jej form. Ustalony wówczas ryt rzymski, nazywany dziś przez ortodoksyjnych katolików „Mszą wszech czasów”, ma stanowić podstawę dla wszelkich działań usiłujących zaradzić kryzysowi, jaki zapanował w zachodnim chrześcijaństwie, i nie może być dowolnie modyfikowany. Jako jednej z najważniejszych części „majątku” należącego do *sacrum* poddaje się go surowej dyscyplinie i kontroli. Nie oznacza to jednak, że sam teatr

(czy sztukę w ogóle) uznaje się za niestosowny dla *sacrum* jako takiego, ani że powinno go się wyeliminować z przynależnej mu dotychczas sfery.

Ortodoksja, choć nieufna i ostrożna wobec sztuki i artystów, bynajmniej nie wyklucza ich z uczestniczenia w sferze *sacrum*. Chrześcijaństwo (zarówno wschodnie, jak i zachodnie) nie tylko przestaje przejmować się głęboko zakorzenionym w religiach abrahamowych potępieniem wizerunków, ale szybko włącza je do stanu posiadania *sacrum*, czyniąc z nich potężne narzędzie służące religii.

Epoka nowożytna (z reformacją i oświeceniem na czele) przynosi znaczącą zmianę podejścia do kwestii relacji sztuki i religii. Protestanci są w swojej różnorodności bardziej skłonni do przemyślenia miejsca twórczości artystycznej w wyznawanym przez siebie kulcie religijnym, a także do zrewidowania postanowień odnoszących się chociażby do biblijnych zakazów idolatrii. Część reformowanego chrześcijaństwa wraca do starożytnych nakazów i zakazów dotyczących wizerunków, całkowicie rugując ze swoich świątyń wszelkie obrazy i dekoracje. Tematyka religijna przestaje być dominująca w historii sztuki, ustępując miejsca świeckiej. Prezentacji dzieł sztuki zaczynają służyć na większą skalę specjalnie wyznaczone do tego miejsca, znajdujące się zdecydowanie w przestrzeni *profanum* – obserwujemy narodziny nowożytnej koncepcji galerii sztuki. Zarówno pod względem zewnętrznym, jak i wewnętrznym związku sztuki i religii przestają być zatem naturalne i przeźrocyste. Działalność artystyczną będzie się coraz częściej kojarzyć ze sferą *profanum*, i to w niej głównie znajdzie ona dla siebie przestrzeń. Sztuka, pierwotnie ściśle związana z *sacrum* i w historii na ogół podporządkowana religii, wybija się na niezależność. Siłą rzeczy zatem spotkania artystów z *sacrum* stają się podejrzane i niebezpieczne. Restrykcje dotyczące przepływu między rozdzielnymi sferami stają się o wiele bardziej zdecydowane. Tworzy to podłoże dla nierozwiązywalnych konfliktów i nieustannych sporów o kompetencje. Sztuka i religia, oddzielone od siebie nawzajem, nieustannie spierają się o to, co jest „własnością” każdej z nich.

Teatr elżbietkański zostaje objęty zakazem profanacji. Historie należące do religii są wyłączone z jego użytkowania. Szekspir nie może konstruować swoich fabuł na podstawie historii biblijnych, a wszelkie refleksje natury religijnej czy teologicznej musi, jeśli chce dać im wyraz w swoich utworach, przekazywać za pomocą wyrafinowanych środków literackich w rodzaju cytatu, parafrazy, paraboli, analogii etc. Ileż to czasu i wysiłku włożyli badacze utworów tego dramaturga w znajdowanie niejasnych sugestii, aluzji i znaków, odnoszących się ostrożnie i nie-wprost do sfery *sacrum*?!

Współcześnie z dużą rezerwą podchodzimy do wszelkich prób instytucjonalnego ograniczania wolności artystycznej w zakresie wypowiedzi na tematy religijne. Sama obecność takich kategorii jak bluźnierstwo czy obraza uczuć religijnych w systemach prawnych współczesnych państw,

nie mówiąc już o penalizacji określanych przez nie aktywności, budzi ogromne emocje i żarliwe dyskusje ideologiczne i polityczne.

Dla wielu osób, szczególnie tych, które utożsamiają się z oświeceniowym systemem wartości, dążenia grup i organizacji wyznaniowych do zachowania lub przywrócenia na gruncie prawa szczególnej ochrony, obejmującej przedmioty wiary religijnej, są niemożliwe do zaakceptowania. Z wielką podejrzliwością patrzy się na postulaty, stawiane często z pozycji konserwatywnych, wedle których tradycyjne zakazy i nakazy odnoszące się do relacji z *sacrum* i uznające jego nienaruszalny status, powinny pozostawać w mocy i znajdować swoje odzwierciedlenie w porządku prawnym współczesnego państwa. Postrzegane są często jako wyraz niedopuszczalnego w pluralistycznym, demokratycznym i świeckim państwie dążenia religii oraz jej instytucji do ograniczenia wolności wypowiedzi czy ekspresji artystycznej, a jako takie łatwo wywołują skojarzenia z systemami autorytarnymi czy totalitarnymi.

W szeroko pojętych lewicowych, progresywnych bądź liberalnych kręgach nie budzi szczególnych wątpliwości pogląd, jakoby pierwotnym uzasadnieniem obecności zapisów o karaniu za bluźnierstwo była w nowoczesnych porządkach prawnych intencja ochrony potencjalnych bluźnierców przed gniewem wyznawców. Podobnie jak przejęcie przez państwo wyłącznej odpowiedzialności za karanie morderców ma uniemożliwiać lub ograniczać działanie niepokromionego żywiołu zemsty rodowej, tak też monopol państwa na represje wobec bluźnierców ma zapobiegać linczom, jakich mogliby chcieć dokonywać na nich przedstawiciele świata religii. Niepodobna jednak pominąć różnicy między morderstwem a wszelkiego rodzaju pogwałceniem *sacrum*, gdyż pierwsze powszechnie i totalnie oceniane jest negatywnie samo w sobie, podczas gdy etyczna i moralna ocena drugiego pozostaje przynajmniej dyskusyjna. I tak o ile w zdecydowanej większości przypadków czyn mordercy zostaje uznany za jednoznacznie zły, godny potępienia i jako taki zasługujący na surową karę, tak w wypadku bluźniercy czy profanatora rozpoczyna się niekończąca się dyskusja o intencjach sprawcy, jego motywacjach i tym, czy jego czyn w ogóle spełnia znamiona czynu zabronionego opisanego w przepisach. domagając się nieustannego dookreślenia samych jego definicji.

Tacy intelektualiści jak Jan Hartman zdają się mówić: jesteśmy skłonni zaakceptować zapisy prawne dotyczące zakazu religijnej transgresji na tyle, na ile chronią one jednostki przed przemocą ze strony fanatyków religijnych, którzy bez państwowych regulacji w tej materii mogliby chcieć sami wymierzać sprawiedliwość. Państwowy zakaz bluźnierstwa służy zatem unikaniu konfliktów społecznych o potencjalnie zatrważających skutkach i zachowaniu bezpieczeństwa publicznego.

Stąd też chociażby miałyby brać się użycie w polskim prawie (trzeba przyznać dość kłopotliwej) kategorii „obrazy uczuć religijnych”, zamiast o wiele bardziej jednoznacznego (ale i potencjalnie przerażającego) „bluźnierstwa”.



Mówiąc bardziej wprost: państwo może karać bluźniercę nie dlatego, że jego akt sam w sobie zasługuje na karę, lecz by zapobiec aktom agresji ze strony tych, którzy uważają go za karygodny. Co się tyczy samego *sacrum*, powinno ono pozostawać poza zainteresowaniem prawa świeckiego państwa i nie może podlegać ochronie.

Obiektem wciąż nierozwiązanej kontrowersji pozostają nawet tak fundamentalne pytania, jak choćby to, co mamy prawo definiować jako obiekt czci religijnej i co może stanowić prawną ochronę przed profanacją czy bluźnierstwem.

Czy zatem możemy uznać, że jakieś elementy przedstawienia *Boże mój!* mają charakter profanacji? A jeśli tak, to co jest w tym wypadku profanowane? Czy jest to sama postać Boga, sprowadzona do roli osoby dramatu? A może przywoływane opowieści biblijne, które są w sztuce żarliwie dyskutowane, reinterpretowane, a niekiedy używane nawet w celu osiągnięcia efektu komicznego? Czy formuły „Jestem, który jestem”, szalenie istotnej w religiach abrahamowych, można użyć w ramach żartu sytuacyjnego i słownego, jak to ma miejsce na początku sztuki?

Świeckie systemy prawne rozpatrują problemy bluźnierstwa, profanacji bądź obrazy religii wyłącznie w kategoriach konfliktu między poszczególnymi członkami społeczeństwa, całkowicie pomijając przy tym *sacrum* samo w sobie. *Sacrum* może być wyłącznie przedmiotem konfliktu, a nie jego podmiotem. Problem polega jednak na tym, że dla broniących go osób, jest ono i musi być podmiotem sprawy, nadto podmiotem najistotniejszym.

W przeciwieństwie do drugiej strony sporu, która chce definiować *sacrum* jako abstrakcyjny koncept odnoszący się do sfery subiektywnych odczuć i podglądów, wierzący widzą je jako obiektywny i aktywny element rzeczywistości, któremu jest ona całkowicie podporządkowana. Nie występują w obronie swoich subiektywnych odczuć i dobrego samopoczucia czy, jak chciałoby wielu, motywowani chęcią narzucania siłą swoich przekonań innym bądź utrwalenia swojej społecznej i politycznej dominacji. Postrzegają siebie jako rzeczników samego *sacrum*, chroniących je przed naruszeniem należnych mu praw.

To nie oni mają podlegać ochronie przed obrażą, a właśnie samo *sacrum*. Potencjalne zranienie ich uczuć jest tylko efektem ubocznym obrazy *sacrum*. Bluźnierca czy profanator ma podlegać karze nie dlatego, że wyznawca odczuł negatywne skutki naruszenia ważnej dla siebie świętości. Ma być karany przede wszystkim, a może nawet tylko dlatego, że pogwałcił *sacrum*. Występując przeciw niemu, wyznawca nie chroni własnych interesów i nie działa w obronie własnych praw, a wykonuje swój obowiązek wobec *sacrum*. Moc *sacrum* jest nieograniczona, a jego panowanie nad światem niepodzielne. Penalizacja bluźnierstwa nie służy ani ochronie bluźniercy przed gniewem wyznawców, ani ochronie praw wyznawców – chronić ma jednych i drugich przed samym *sacrum*.

Wydaje się, że liberalne centrum łatwo akceptuje prawo wspólnot religijnych do ochrony

należących do nich przestrzeni i własności rozumianej materialnie, a także jest gotowe potępiać akty wandalizmu dokonywane w miejscach kultu czy na należących do nich artefaktach. Trudno wyobrazić sobie uczestnika debaty publicznej, który nie potępiłby zdemolowania kaplicy cmentarnej czy zniszczenia zabytkowej monstrancji. Wszystko to jednak miałyby się w praktyce sprowadzać zasadniczo do ochrony prawa własności (rozumianego wyłącznie w kategoriach materialnych) wspólnot wyznaniowych. Zgromadzony przez nie kapitał symboliczny ma wedle przekonań ponowoczesnych i zgodnie z powszechnymi standardami regulacji prawa autorskiego przechodzić do domeny publicznej. Co za tym idzie, święte teksty wielkich religii, ważne dla ich wyznawców ikoniczne wyobrażenia i cała religijna tradycja mogą podlegać nieograniczonej eksploracji naukowej i artystycznej, badaniom, interpretowaniu i być poddawane nieustannym przetworzeniom, potencjalnym modyfikacjom nawet na gruncie samej ich treści. Religijne wyobrażenia bóstw i opowieści o nich muszą stać się własnością publiczną – idolatria zamienia się w kanon sztuki europejskiej, a święte teksty stają się literaturą.

W świecie zachodnim chroni się zatem monstrancję jako przedmiot o szczególnej wartości, a nie to, co znaczy ona dla wierzących. Reprodukcje treści religijnych zostają wyjęte z podlegającego ochronie majątku kościołów, a więc twórcze przetworzenia wyobrażeń *sacrum* nie mogą już być w jurysdykcji instytucji religijnych. Kultura zachodnia po upadku idei chrześcijańskiej Europy zdaje się zgodnie głosić, że zakazy i tabu przestały obowiązywać. Jednak czy na pewno?

Dla wielu grup religijnych ziemski majątek ich instytucji jest tylko jednym z elementów podległych nadrzędnej sprawie – kultowi wartości ponadmaterialnych, uniwersalnych, transcendentnych. Ich emanacją jest *sacrum*. Moc *sacrum* jest totalna. Obowiązkiem wyznawców jest chronienie jego nietykalności.

Rozdzielenie sfer *sacrum* i *profanum* można uznać za jedną z fundamentalnych kategorii stanowiących o wszystkim, co religijne. Co za tym idzie, uznanie, że pewne rzeczy przynależą do innej rzeczywistości, są własnością bogów, i przez to należy z nimi i wobec nich postępować w określony sposób, leży u podstaw większości praktyk religijnych, ale także zakazów i nakazów. Choć współlistnieją ze sobą tak silnie, że często nie sposób precyzyjnie wyznaczyć granicy między nimi, przestrzenie *sacrum* i *profanum* stoją ze sobą w sprzeczności niemożliwej do pogodzenia. Człowiek religijny funkcjonuje wobec tej sprzeczności i jest niejako zmuszony do nieustannych wyborów między tym, co święte, a tym, co ludzkie. Agamben posuwa się do stwierdzenia, że główną funkcję religii stanowi właśnie regulacja relacji pomiędzy rzeczonymi sferami i kontrola przepływów dokonujących się pomiędzy nimi. Dążenie do separacji staje się stałą cechą każdej religii.

Religię można zdefiniować jako to, co przenosi rzeczy, miejsca, zwierzęta lub osoby ze sfery ludzkiego użytkowania w inną, wydzieloną sferę. Religia nie może istnieć bez separacji, co więcej, każda separacja jest w swej istocie religijna. Separacji dokonuje się – i reguluje się ją – poprzez ofiarę, która przybierając postać różnorodnych, skodyfikowanych rytuałów [...], sankcjonuje przejście ze sfery *profanum* do sfery *sacrum*, ze sfery ludzkiej do sfery boskiej. Sfery te dzieli ścisła cezura – próg, który składana ofiara przekracza w jednym lub drugim kierunku.<sup>8</sup>

Religia i jej instytucje strzegą tej drażliwej granicy. Wszystko, co człowiek czyni na tej granicy, nie stosując się do zasad jasno określonych przez religię, jest z punktu widzenia ortodoksji niedopuszczalne. Religie są zwykle przekonane o konieczności ochrony owego rozdzielania i o swoim monopolu na kontrolę „strefy przygranicznej”. Przedstawiciele kościoła katolickiego na przykład uważają, że mogą decydować o tym, co jest dopuszczalne, a co nie w używaniu motywów religijnych w sztuce i roszczą sobie prawo do autoryzowania pracy artystów, podejmujących tematy religijne.

*Religio* nie jednoczy ludzi z bogami, przeciwnie, czuwa nad ich wzajemnym oddzieleniem. Tak więc religii przeciwstawia się nie tyle sceptycyzm czy indyferencja wobec spraw boskich, ile raczej „niedbałość”, to znaczy zarazem swobodna i „rozproszona” (oderwana od *religio* norm) postawa wobec rzeczy i użytku, jaki w nich czynimy, wobec form separacji i ich znaczenia. Profanować to dopuszczać możliwość szczególnej niedbałości, która ignoruje oddzielenie, a właściwie znajduje dla niego specyficzne zastosowanie.<sup>9</sup>

Współcześni konserwatyści, skądinąd lubujący się w podkreślaniu uniwersalizmu „chrześcijańskich korzeni Europy”, z wielką nieufnością podchodzą do kwestii traktowania spraw religii i wiary przez świecką sztukę. Można odnieść wrażenie, że wszelkie akty artystycznego użycia treści związanych z *sacrum*, o ile nie dokonują się w kontekście deklaratywnej

---

8 Tamże, str.94.

9 Tamże, str. 95.

konfesyjności i ortodoksji, odbierają jako podszyty najgorszymi intencjami agresywny atak na religię i ich samych. Wykorzystywanie przez artystów elementów o rodowodzie religijnym postrzegają jako wrogie przejęcie „rzeczy” należących do Boga, nad którymi oni (jako reprezentanci wspólnoty religijnej) zobowiązani są sprawować wyłączną kontrolę. Zdają się mówić z jednej strony, że religijna tradycja i wyobrażenia mają charakter totalny i dotyczą wszystkich, nawet tych, którzy nie utożsamiają się z wiarą, z drugiej zaś twierdzą, że te należą wyłącznie do nich jako reprezentantów instytucji religii. Zakładają, że współczesne społeczeństwa świeckie nie mogą wyrzec się spuścizny religijnej, nie mogą nią dowolnie i bez ograniczeń operować, modyfikować jej i używać niezgodnie z przeznaczeniem założonym przez instytucje religijne.

Anat Gov jako pisarka, która w profanicznej przestrzeni świeckiego dramatu dokonuje namysłu nad Bogiem i komponuje swoją sztukę, nawiązując do świętych tekstów, niewiele różni się dla nich od złodzieja kradnącego drogocenny kielich z tabernakulum. Jakkolwiek judaizm jako religia dominująca w państwie, w którym dramatopisarka mieszkała i tworzyła i która stanowi „religijne tło” dla jej twórczości, nie tylko nobilituje, ale wręcz nakazuje lekturę Tory i reszty Tanachu, a także interpretację tych tekstów i ich „twórcze” rozwinięcie (choćby w tradycji midraszowej, komentarzach rabinicznych etc.), musi się to odbywać w stosownym „miejscu” wyznaczonym przez ortodoksję i wedle ściśle określonych przez nią zasad. Celem owej lektury i interpretacji ma być pobożny namysł nad Bogiem, mają one służyć *sacrum* i tylko jemu być podporządkowane na każdym etapie. Ale kiedy świecka artystka – na domiar złego o poglądach wyraźnie lewicowych i feministycznych – czyta Biblię i komentuje ją w swoim dramacie, zdecydowanie łamie powyższe zasady. Jednak nie dlatego, że jej interpretacje są sprzeczne z ortodoksją czy tradycyjnymi egzegezami, lecz z tego powodu, że dokonuje ich poza jurysdykcją władzy religijnej. Nie poddane kontroli wprowadzenie na scenę teatru świeckiego elementów przynależnych (rzekomo bądź rzeczywiście) religii, ich użycie i modyfikacja, „puszczenie w obieg” ma już samo w sobie charakter profanacji.

Użycie, któremu zostaje przywrócone to, co uprzednio poświęcone, nie pokrywa się ze zwykłą konsumpcją.<sup>10</sup>

Ponieważ:

Rzeczy przywrócone wspólnemu użytkowaniu ludzi są czyste, sprofanowane, świeckie, wolne od „uświęconych” określeń. Samo użytkowanie nie jest tutaj jednak czymś naturalnym,

---

10 Tamże, str. 96.

stanem pierwotnym, osiąga się je dopiero przez profanację.  
Jak widać, „użycie” i „profanację” łączy szczególna więź.<sup>11</sup>

Profanacyjny charakter artystycznego użycia przedmiotu przynależnego do *sacrum* pozostaje w mocy zawsze, nawet gdy nie jest ono bluźniercze czy wrogo nastawione do wiary w swoich intencjach, gdyż:

Profanowanie jest bowiem czymś więcej niż zwykłym obalaniem i znoszeniem separacji – to poszukiwanie dla niej nowych zastosowań, nauka igrania z istniejącymi formami rozdziału.<sup>12</sup>

Skuteczne „użycie” w sferze *profanum* tego, co wcześniej należało do sfery *sacrum*, może na dodatek sugerować klęskę projektu religijnego, niezależnie od intencji profanatora czy jego osobistego stosunku do spraw wiary.

Aby wynaleźć nowe zastosowanie, człowiek musi najpierw dezaktywować dawny sposób użycia, uczynić go bezużytecznym.<sup>13</sup>

Doświadczenie pokazuje jasno, że profanacja – tj. użycie poza stosownym kontekstem tego, co religijne – zawsze wiąże się z jakimś rodzajem niebezpieczeństwem i znaczącą odpowiedzialnością, choćbyśmy w przekonaniu co do własnej słuszności opartej na osiągnięciach rozumu odpornego na przesady religijne byli tym w najwyższej mierze oburzeni. Teoretyczne dysputy wokół wykorzystania wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej w pracach Elżbiety Podleśnej, wokół tego, kto sprawuje czy powinien sprawować nad nim jurysdykcję, i tego „czy tęcza obraża” w jego kontekście, nie są w stanie unieważnić realnego wymiaru konsekwencji, jakie spotkały działaczkę.

Czy zatem godząc się na ochronę zabytkowej monstrancji w imię prawa własności kościoła, jednocześnie odmawiając mu podobnego prawa własności do ponadmaterialnego znaczenia, które owa monstrancja wyraża i które dla jego członków stanowi najbardziej istotny element życia, nie spychamy niejako osób wierzących i tworzonych przez nie wspólnot na margines racjonalnego, postępowego, po-oświeceniowego świata, dumnego ze swej rzekomej wrażliwości na człowieka

---

11 Tamże, str. 94.

12 Tamże, str. 110.

13 Tamże, str. 109.

i egalitaryzmu? Czy w świecie w którym nie ma miejsca na ochronę *sacrum* samego w sobie, znajdzie się miejsce dla ludzi przywiązanych do idei *sacrum*? Czy taki świat może być wrażliwy na potrzeby osób, dla których *sacrum* jest najważniejsze? Czy jeszcze jest zdolny je pojąć? Czemu nie chcemy nawet próbować zrozumieć osób, które podobnie jak większość z nas pragną używać aparatu państwa do ochrony najważniejszych dla siebie wartości? Czy tylko dlatego, że te wartości zdecydowanie różnią się od wyznawanych przez nas?

W mojej ocenie najważniejszym tematem spektaklu Orłowskiego jest miłość. To właśnie słowo Ella uporczywie podpowiada Bogu, który sam nie chce lub nie potrafi użyć go w rozmowie. Dramaturgia tekstu Gov opiera się również zasadniczo na operacjach, jakich dokonuje Ella na swoim wewnętrznym obrazie Boga, zastępując wizerunek okrutnego tyrana koncepcją miłosiernego, łagodnego Stwórcy.

Ella: Jakiego Boga odgrywałeś?

B: Mocnego. Wielkiego. Wszechmocnego, Boga straszliwych fabuł!

[...] Ella: Prawdę mówiąc, taki mi się bardziej podobasz. [...]  
Kiedy jesteś... łagodny.

Dlatego też uważam, że głęboko sprzeczne z wymową sztuki byłoby podejmowanie strategii artystycznych skierowanych na antagonizowanie widowni. Jestem przekonana, że dołożyłam wszelkich starań, by profanacja (jaką jest ten spektakl w ścisłym znaczeniu tego pojęcia) przyniosła widzom jak najdalej idące korzyści. Nie idzie mi tu wcale o jakiegokolwiek łagodzenie profanacyjnego charakteru utworu. Wszystkie przytaczane przeze mnie rozważania dotyczące profanacji służą temu, abym jako aktorka, grając każdego wieczoru *Boże mój!*, potrafiła znaleźć środki, które sprawią, że ten akt profanacji wywoła u widza wzruszenie i sprowokuje go do głębszego namysłu nie tylko nad sprawami religii, ale i nad kondycją ludzką w ogóle.

Moja postać przeprowadza terapię Bogu. Nie ulega wątpliwości, że dla niej samej spotkanie z tak niezwykłym pacjentem ma znaczenie terapeutyczne. Oczyszcza ona swoje emocje, rozlicza się ze swoją skomplikowaną biografią i przede wszystkim rewiduje (szalenie istotny w jej życiu) obraz Boga. Mogę powiedzieć, że również ja jako aktorka, grając ten spektakl, poddaję się swego rodzaju terapii. Utwór Anat Gov ma w sobie coś bardzo przejmującego. Rola Elli i poruszane w sztuce problemy dotyczą głębokich strun ludzkiego wnętrza. Każdego wieczora, gdy wychodzę na scenę by grać *Boże mój!* przeżywam coś w rodzaju duchowej przemiany. Mam głęboką nadzieję,

że jest ona również udziałem przynajmniej części widzów.

### Choć trochę deszczu



fot. Greg Noo-Wak

Wizytę tajemniczego pacjenta poprzedza zapowiedź telefoniczna. Nadejście Boga zostaje zatem przepowiedziane, obiecane bohaterce wyczekującej wielkiego przełomu i wciąż domagającej się jego interwencji – zesłania życiodajnego deszczu. Równocześnie telefon wywołuje u Elli ekscytację i strach. Współcześnie Bóg nie jest obecny w egzystencji ludzi w taki sposób jak za czasów biblijnych, a konkretniej za czasów protoplastów narodu wybranego (lub jak zapewne powiedziałyby Ella – przed Hiobem). Porozumiewa się z ludzkością za pomocą proroctw przekazywanych wybrancom, obiecuje swoje przyjście, swoją interwencję, a ludzie mogą jedynie oczekiwać jego nadejścia.

Za podstawę wiary religijnej uznaje się często strach oraz lęk i to właśnie te dwa uczucia stanowią fundament naszego myślenia o religii. Choćby dlatego nie można nie zadawać pytań dotyczących tego, jakie relacje nawiązuje artysta, który obiera profanację jako element strategii twórczej, z głęboko zakorzenionym w ludzkiej naturze lękiem przed pogwałceniem nietykalności *sacrum*. Uчени pokroju Rudolfa Otto rozpisują się o grozie doświadczenia religijnego, posuwając się do formułowania koncepcji typu *misterium tremendum* i uznając je za fundamentalne

dla zrozumienia samej jego (owego doświadczenia) istoty.<sup>14</sup> Koncepcja tabu, zjawiska o charakterze religijnym i ściśle związanego z restrykcjami obejmujący stosunek do przedmiotów *sacrum*, zajmuje poczesne miejsce w myśli Zygmunta Freuda. Szczególnemu namysłowi poddany zostaje lęk, jaki ma stanowić kluczowy element, jeśli nie samą podstawę działania mechanizmu tabu i funkcjonowania *sacrum* w ludzkich społecznościach. Nie do przecenienia jest tu zaskakująca moc tego, co święte, i obejmujące to nakazy i zakazy.

Pisma mistyczek wraz z bogatymi tradycjami ich artystycznych reprezentacji wyraźnie akcentują przerażający, ekstremalny charakter zetknięcia śmiertelnika ze świętością. Tacy badacze jak Jean-Noel Vuarnet nie są skłonni poddawać się dyscyplinowaniu z pozycji ortodoksji i konfesyjnych praktyk egzegetycznych. Szybko kojarzą duchowe zmagania wszelkiej maści wizjonerek z ich, niekiedy rażąco perwersyjnymi, artystycznymi przedstawieniami (w rodzaju *Ekstaz* w typie Berniniego). Utożsamiają je również z przejawami orgiastycznej religijności, budzących w równym zakresie zgrozę i fascynację, a których echa zapisane zostały w tradycji teatralnej choćby w *Bakchantkach* Eurypidesa.<sup>15</sup> Pomimo protestów tradycyjnej teologii współczesna humanistyka nie boi się zestawiać Teresy czy Faustyny, przeżywających w głębokiej pobożności swoje udreki i ekstazy, z szokującymi harcami tebańskich kobiet na szczytach Kithajronu czy sadomasochistycznymi fantazjami o męczeństwach Justyny znanej z pism markiza de Sade.

Znaczące, że w samym utworze Anat Gov zasadniczy dramat Elli – inscenizowane spotkanie i mediację z boskością – poprzedza i rozpoczyna wybuch obezwładniającego przerażenia. Bohaterkę ogarnia wielki strach: głęboko zakorzeniony w ludzkiej naturze, niewytłumaczalny racjonalnie, a przez to niejako wstydlivy. To strach u progu epifanii.

Czyż cały gmach religii abrahamowych nie jest zgodny co do zasadniczej kwestii: doświadczający Boga muszą wiedzieć, że jego oblicza nie można doświadczać bezkarnie. Wszelki kontakt z tym, co święte, nie może odbywać się bez ograniczeń i wymagań. *Sacrum* domaga się szacunku, a mówiąc wprost – postrachu. *Sacrum* uzasadnia wszelki zakaz i przez to jest obecne we wszelkim zakazie i wszelkiej opresji. Czyż judeochrześcijańska tradycja nie akcentuje na wszelkie możliwe sposoby nadrzędnego znaczenia bojaźni bożej!?

Nieznajomy już w poprzedzającym wizytę telefonie ma niezwykłą siłę rażenia. Ella jest całkowicie bezradna wobec jego woli. Przyjęcie go poza ustalonymi godzinami i założonym grafikiem jest głęboko sprzeczne z jej zasadami. Pogwałcenie codziennej rutyny każdorazowo skutkuje nadmierną i niepotrzebną ekscytacją jej syna, znajdującego się w spektrum autyzmu.

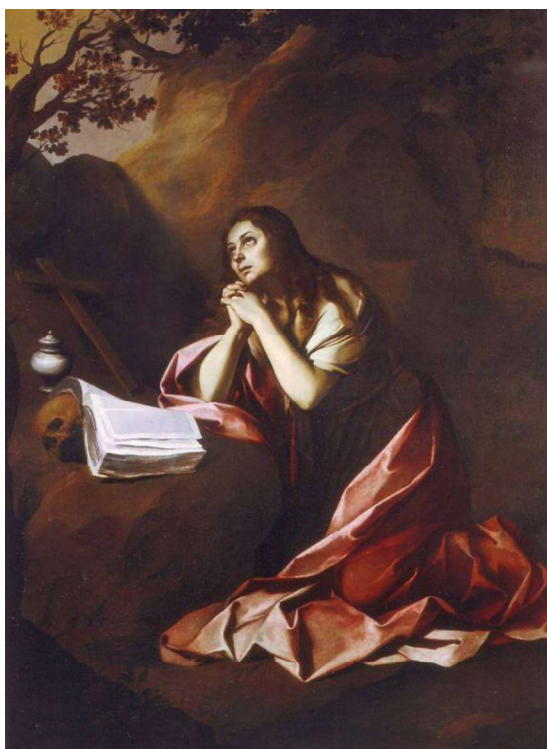
---

14 Por. Rudolf Otto, *Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przełożył: Bogdan Kupis, Warszawa 1999.

15 Por. Jean-Noel Vuarnet, *Ekstazy kobiece*, przełożył: Krzysztof Matuszewski, Gdańsk 2003.



Ella nigdy nie pozwala sobie na to, by praca zakłóciła spokój jej domu. Mimo to decyduje się przyjąć pacjenta. Skąd taka decyzja? Czemu robi to wbrew wszelkiej logice? Czy nie dlatego, że odczuwa wobec tajemniczego mężczyzny wielki strach i fascynację zarazem? Próbuje to racjonalizować, trywializować, nadawać temu codzienne, materialne znaczenie. Ten facet to na pewno tajniak, szwarczarakter opresyjnego państwa czy ktoś w tym rodzaju. W oczach Elli gość od początku brzmi i wygląda podobnie do znanego jej z popkultury wizerunku potężnego i bezwzględnego mafioza, takiego, co nie pozwala się obrażać i sprzeciwiać swojej woli. Czy w związku z tym nie ma racji Rudolf Otto twierdzący, że zgroza i fascynacja stanowią konieczną podstawę doświadczania *numinosum*?



*Bartolomé Esteban Murillo, Pokutująca Magdalena, 1640 (olej na płótnie)*

Jakie są jednak motywacje mojej bohaterki, by uczestniczyć w owym misterium, którym wydaje się sztuka Gov? Początkowy monolog Elli o wyczekiwaniu deszczu to lament duszy opuszczonej przez boską obecność, zawierający napięcie poetyckie wyprowadzane z *Pieśni nad pieśniami*, którą później cytuje Bóg pochylający się nad zjawiskiem ludzkiej miłości i erotyki. Widzimy tu też przeblyski sytuacji dramaturgicznej Ksiąg prorockich. Ella żyje w głębokim przekonaniu, że jest kobietą nowoczesną. Post-oświeceniową, racjonalną – odcinającą się od bagażu kultury judeo-chrześcijańskiej. A jednak: czy dziecięca lektura Biblii nie prowokuje jej do przyjmowania póż znanych z wyobraźni artystów osnutej wokół świętych tekstów? Czy gdy przysiadam na kanapie jako osoba zmęczona i poddenerwowana, nie przypominam w świetle wczesnego wieczora (gdy objawia mi się Bóg!) bohaterek tenebrystycznych wizerunków świętych? Czy nie przypominam pokutnic pustynnych z pierwszych wieków chrześcijaństwa? A może wyglądam jak cierpiące córki Izraela, które w udreće kierują do Boga swoje wołanie? Czy moje wołanie o deszcz nie przypomina próśb narodu wybranego o łaskę swojego Boga? Zapowiedziałeś swoje przyjście – przyjdź!

Fascynujące jest to, że Ella przez cały czas – mimo pozorów zmęczenia – pozostaje w napięciu, zupełnie niemożliwym do zrationalizowania, a wywołanym telefoniczną zapowiedzią nadejścia Boga. Jest poddenerwowana. Kto przyjdzie? Dlaczego nie potrafiła odmówić? Ten ktoś kojarzy jej się z władzą. Ale coś ją w nim pociąga. Tłumaczy się swojemu dziecku –

autystycznemu – z decyzji o zaburzeniu porządku. Odrzucone przez nią *sacrum* okazuje się znowu pożądane.

### **(Bez)bożnica**



*fot. Greg Noo-Wak*

Ella identyfikuje się jako ateistka. Rozumowo odrzuca istnienie Boga. Choć rozmawia z nim każdego dnia, głównie do niego adresując swoje skargi, doświadczywszy epifanii, bez wahania odpowiada: „Przecież ty nie istniejesz”. Bóg jest dla niej postacią wyobrażoną, urojoną. Postrzega go jako projekcję ludzkich pragnień i lęków, nie dopuszcza jednak do świadomości myśli o jego obiektywnym, osobowym istnieniu. Widzi siebie jako typową przedstawicielkę nowoczesnego, świeckiego społeczeństwa, kierującego się racjonalizmem i „światopoglądem naukowym”, choćby nawet funkcjonowało w obrębie struktur państwa teokratycznego. Jest psychoterapeutką, a czym innym jest psychologia, jeśli nie próbą odpowiedzi na świat pozbawiony Boga? Oferuje ludziom opiekę i pomoc w rzeczywistości, w której religijne pocieszenie i obietnice okazały się nie tyle niewystarczające, co straciły rację bytu. Jest szeregową kapłanką nowej religii, której Bóg nie tylko nie jest potrzebny, ale wręcz wydaje się niepożądany. Pozostaje obecny w wyobraźni jako postać

w największym stopniu literacka. Funkcjonuje również w znaczący sposób w języku, w szczególności w obrębie konwencjonalnych zwrotów w rodzaju tytułowego „Boże mój!”.<sup>16</sup> Ella bezrefleksyjnie „wzywa” imię<sup>17</sup> Boga do „czczych rzeczy”, nic sobie nie robiąc z biblijnego zakazu zawartego w Księdze Wyjścia<sup>18</sup>. I nie ma wątpliwości, że jej wezwania pozostaną daremne. W jednej z najbardziej poruszających, dotkliwych kwestii w całym dramacie mówi, iż nie wierzy już w nic.

Mimo żarliwych deklaracji niewiary, uparcie powtarzanych nawet w rozmowie z samym Bogiem, Ella wciąż się modli. Nieustannie patrzy w niebo, kierując w jego stronę gniewne i zarazem pełne rozpacz pytania. Wciąż skarży się Bogu, zarzuca mu okrucieństwo wobec świata i siebie samej, realizując się zarówno w zsyłaniu kolejnych klęsk, jak i – co być może jest o wiele gorsze – manifestowaniu całkowitej obojętności na ludzkie cierpienie. Nieprzekonany co do szczerości jej ateistycznych manifestów boski rozmówca zwraca w pewnym momencie uwagę na ten paradoks:

B: Jak można tak bardzo wkurzać się na kogoś, kogo nie ma?

Ella: Nie wierzyłam nawet przez sekundę na poważnie,  
że ktoś...

B: Słyszysz? Więc tak, słyszałem. Każde słowo, każdy zarzut, każdą wątpliwość, każde pytanie, nie przestawałaś czynić mi wyrzutów, ale i rozśmieszać mnie, i tylko jednej rzeczy nie zrobiłaś. Nigdy mnie o nic nie poprosiłaś.

Ella: Widzi pan? Bo nie wierzyłam, że jest tam ktoś naprawdę.

B: Bo nie ufałaś, że mogę dostarczyć towar.

Niewiara Elli musi zatem oznaczać nie tyle negację samego istnienia Boga, ile odrzucenie go niezależnie od tego, czy on istnieje. Deklarowany ateizm Elli to odmowa identyfikacji z wiarą

---

16 Warto zaznaczyć, że polski tytuł sztuki i, co za tym idzie, tłumaczenie używanego przez Ellę zwrotu, nieco różni się od oryginalnego. „Oj Elohim”, znaczące dosłownie „O Boże” nie zawiera w sobie zaimka „mój”, świadczącego o osobistej identyfikacji i związku z rzeczonym Bogiem.

17 Kategorii imienia używam tu, rzecz jasna, nieściśle. Problemem „imienia Boga” zajmę się pokrótce w kolejnych częściach tekstu.

18 Nie będziesz wzywał imienia Pana, Boga twego, do czczych rzeczy, gdyż Pan nie pozostawi bezkarnie tego, który wzywa Jego imienia do czczych rzeczy.” Wj 20,7

religijną. Bohaterka postrzega Boga jako tyrana kierującego się głównie miłością własną i rozkoszą władzy, swojej boskiej wszechmocy. Okrutnego, nieczułego na ludzkie rozterki, a dodatkowo całkowicie niegodnego zaufania. Jako taki może być adresatem skarg, a nawet zostać postawiony w stan oskarżenia, nie może jednak stać się figurą dającą nadzieję. Ella nie wierzy, że mógłby być skłonny spełnić jej prośby, być może nawet wątpi w jego zdolność spełnienia ich. Widzi go jako praźródło cierpienia, omnipotentnego sadystę, niebiańskiego zbira i wie, że na interesach z nim człowiek nie może wyjść dobrze.

B: [...] Jak ty to mówiłaś, ilekroć wkurzałaś się na mnie:-  
„Są tylko dwie możliwości, albo nie ma Boga albo jeśli jest,  
to nie chciałabym spotkać go w ciemnej uliczce?”.

Ella: Nie mówiłam „w ciemnej uliczce”, mówiłam,  
że nie chciałabym go poznać.

B: Mówiłaś o ciemnej uliczce.

Kim zatem jest Bóg, jakim widzi go Ella, i w jakiej postaci musi się jej objawić, by mogła uwierzyć, że istotnie „jest, którym jest”? Z jakich powodów postrzega go tak, a nie inaczej i skąd czerpie informacje pozwalające jej dojść do wniosku, że nie powinna mieć z nim nic wspólnego jako z postacią z przysłowiowej „ciemnej uliczki”? Jak podaje Józef Król, odnosząc się do literatury dotyczącej tego zagadnienia, na kształtowanie się obrazu Boga w umyśle człowieka znaczący wpływ mają jego rodzice, środowisko, w jakim dorasta, i katechizacja.<sup>19</sup>

Pojęcie Boga nie jest pojęciem wrodzonym, ale podobnie jak inne pojęcia ma podłoże empiryczne i powstaje stopniowo w umyśle dziecka. Kształtuje się ono w procesie socjalizacji i jest modyfikowane na podstawie własnych czynności poznawczych oraz doświadczeń emocjonalnych, związanych zwłaszcza ze strukturą życia rodzinnego.<sup>20</sup>

Podejmując temat rozmów, jakie rzekomo niewierząca Ella prowadzi z Bogiem, jej gość i adwersarz przypomina jej pierwszą modlitwę.

---

19 Król, J. *Wpływ posiadanego obrazu ojca na pojęcie Boga u młodzieży*, Roczniki Filozoficzne KUL, 30, str. 73.  
20 Tamże.

Nigdy nie zapomnę pierwszego razu... Miałaś wtedy cztery latka. Późno w nocy. Twoi rodzice myśleli, że śpisz, i rozmawiali o tobie. Ojciec powiedział do matki, że jesteś głupia. „Nic na to nie poradzisz, dziecko jest głupie! Wysłała nam głupia, zdarza się...” Wkurzył się, bo nie chciałaś stanąć na krześle i zaśpiewać piosenki na przyjęciu świątecznym. [...] Tamtej nocy powiedziałaś mi: „Nie wierzę w ciebie więcej, bo nie masz litości dla dzieci. [...] I faktem jest, że zabiłaś wszystkie niemowlęta, które urodziły się w Egipcie, tylko żeby zdenerwować faraona.” Tyle pamiętałaś z całej opowieści o wyprowadzeniu żydów z Egiptu. Biedne egipskie maleństwa.

Najważniejszy wniosek, jaki możemy wyciągnąć z przywołanej historii w odniesieniu do religijności Elli, to to, że bezpośrednią przyczyną pierwszej, krytycznej refleksji natury teologicznej było doświadczenie przemocy i niesprawiedliwości. Ojciec malutkiej Elli najpierw zastosował wobec niej przymus, by później skrzywdzić ją złym słowem. Dziewczynka kojarzy to przykre doświadczenie z jedną ze znanych jej opowieści biblijnych, w której Bóg naprawdę nie wypada najlepiej. Impulsem do rozmyślenia nad naturą Boga i, co za tym idzie, odrzucenia go, jest powiązanie osobistego cierpienia z zapisanymi w świętych księgach obrazami Boga jako bezlitosnego sprawcy cierpienia. Ten mechanizm warunkuje myślenie Elli o Bogu przez całe jej życie. Spór prowadzony z niezwykłym pacjentem w sztuce Gov opiera się na emocjonalnej rozprawie z problematycznymi aspektami biblijnej narracji o Bogu i jego relacjach z człowiekiem, co odbywa się pod wyraźnym wpływem osobistych traum. Z tej anegdoty można wyciągnąć jeszcze jeden wniosek, dotyczący silnego powiązania obrazu Boga z figurą ojca.

Wydaje się, że szczególny wpływ na kształtowanie się pojęcia Boga u dziecka mają rodzice, a zwłaszcza ojciec. [...] Świat religijny występuje w świadomości dziecka jako przerastający świat zjawiskowy, należący do innego porządku, niosący nakazy wyższe, wyposażony w niezwykle uprawnienia. Prawdopodobnie dla dziecka rzeczywistością empiryczną, na której może ono budować świat pojęć religijnych, jest ojciec. Ojciec uosabia wyższy porządek życiowy, od niego wychodzą nakazy, on jest empirycznie przez dziecko przeżywany

jako najmądrzejszy, najsilniejszy, wszystkowiedzący. Jego postać urasta do postaci niezwyklej. [...] Na gruncie psychologii po raz pierwszy problem projekcji obrazu ojca na obraz Boga dostrzegł Freud, głosząc, że Bóg jest ukształtowany dla każdego na wzór ojca. Osobisty stosunek do Boga uzależniony jest od stosunku do ojca naturalnego, z nim ulega wahaniom i przeobrażeniom. W istocie Bóg nie jest niczym innym, jak tylko wyidealizowanym ojcem [...].<sup>21</sup>

Liczne badania przywoływane i dokonywane przez Króla wskazują na silną korelację pomiędzy osobistymi doświadczeniami z rodzicami a kulturowym przez człowieka obrazem Boga. Mówiąc w dużym uproszczeniu, negatywne doświadczenia z własnym ojcem nie sprzyjają wykreowaniu w umyśle dziecka (a potem osoby dorosłej) pozytywnej wizji Stwórcy. Niezależnie od tego, czy ojciec Elli był tyranem i przemocowcem, czy też wspomniane zajścia były jedynie incydentalnym zdarzeniem o pozornie niewielkim znaczeniu, ona nierozzerwalnie wiąże figurę Boga z negatywnie ocenianą figurą ojca, głęboko osadzoną w kulturze niezależnie od osobistych przymiotów jej własnego rodzica. Jak zaznacza psycholog:

[...] na symbol ojca składają się dwa obrazy ojca: obraz „wspomnienie” i obraz tkwiący w danym środowisku kulturalno-społecznym. Obraz „wspomnienie” powstaje na skutek codziennego przebywania dziecka z ojcem, ujmuje on wszystkie relacje poznawcze i uczuciowe, jakie powstają między dzieckiem i ojcem. Wyobrażenie o ojcu nie wyczerpuje się jednak tylko na tym obrazie „wspomnieniu”, ponieważ ma na nie wpływ również obraz ojca, który wyrasta z kulturowego otoczenia jednostki. Dopiero te dwa obrazy ujęte razem stanowią symbol ojca.<sup>22</sup>

Z drugiej strony, o ile w wypadku stosunku bohaterki do ojca możemy jedynie czynić na ten temat spekulacje, dramat wyraźnie podaje, że odczuwa ona wyraźny uraz w stosunku do matki. Do niej to wprost Ella porównuje Boga i jego pragnienie zgładzenia ludzkości.

---

21 Tamże, str.73-74.

22 Tamże, str. 75.

Wiesz kogo mi nagle przypominasz? Moją matkę. Jakby tylko mogła, zgładziłaby wszystko, co nie może sprostać jej oczekiwaniom, czyli mniej więcej cały świat.

Gość, niejako zdziwiony, odpowiada jej na to pytaniem:

Porównujesz mnie do swojej matki?

Zdziwienie Stwórcy nie może wynikać z tego, jakoby łączenie żydowskiego Boga z figurą matki miało być czymś osobliwym, gdyż jak podkreśla Krieger, „zarówno pouczająca jak i pomocna jest informacja o tym, że Biblia [...] mówi o Bogu nieustannie jako o ojcu, a przedstawia go jako matkę”.<sup>23</sup> Wynika ono z tego, że ilekroć Bóg zostanie zestawiony z matką na kartach Tanachu (czy zasadniczo wszystkich innych ważniejszych tekstów religii abrahamowych), ma to na celu wyeksponowanie jego łagodnego, miłosiernego oblicza.<sup>24</sup>

Również odnośnie do doświadczeń, w których Bóg jawi się jako groźny, agresywny i stawiający opór, porównanie z rodzicami jest całkowicie właściwe. Ojciec i matka robią niekiedy rzeczy, które dziecku wydają się niezrozumiałe, przez co czujecie ono zaatakowane. A służą właśnie temu, aby dziecku pomóc i wesprzeć je. I dopiero z perspektywy czasu syn albo córka odkrywają być może sens tego, co zrobili rodzice. Rodzice określają dzieciom pewne granice, działają wbrew ich woli, ingerują w ich życie. Wymagają od syna czy córki podjęcia określonych decyzji, przymuszają do refleksyjowania. Jednak również wtedy, gdy człowiek wierzący nie jest już niepełnoletni, między nim a Bogiem istnieje różnica poziomów, podobnie jak istnieje różnica poziomów między rodzicami a dzieckiem. Człowiek wierzący może w związku z tym doświadczyć, że relacja z Bogiem stanowi ingerencję w jego życie, naruszenie jego wolności i jego woli. Jeśli

---

23 Krieger, str. 91.

24 Dobrym przykładem będzie tu fragment Księgi Izajasza:  
„Czyż może niewiasta zapomnieć o swym niemowlęciu,  
Ta, która kocha syna swego łona?  
A nawet, gdyby ona zapomniała,  
Ja nie zapomnę o tobie”. Iz 49,15

uważamy takie podejście za własne, znajdziemy się prawdopodobnie co najmniej u początków każdego niepokojącego tekstu biblijnego, w którym Bóg jest przedstawiony jako groźny i agresywny.<sup>25</sup>

Należy zwrócić uwagę na fakt, że Ella wiąże figurę Boga i samą religię bezpośrednio z władzą świecką i państwowym aparatem przemocy. Nie będzie nadużyciem założenie, że Ella, podobnie jak autorka sztuki, znana z politycznego radykalizmu i ostrych wypowiedzi politycznych<sup>26</sup>, pozostaje krytyczna zarówno wobec teokratycznego ustroju państwa, roli, jaką w społeczeństwie odgrywa judaizm, i samej rzeczywistości politycznej Izraela jako takiej. Jest Żydówką, mieszkanką teokratycznego Izraela, w którym przynależność narodowa i obywatelstwo definiowane są w ścisłym związku z judaizmem. Kraju, gdzie codzienne życie mieszkańców, czy tego chcą czy nie chcą, pozostaje pod przemożnym wpływem religii, dodatkowo znajdującym się w stanie nieustającej wojny, której jedną z głównych przyczyn stanowi konflikt religijny. Nam, żyjącym we współczesnej Polsce, nie jest też przecież trudno wyobrazić sobie, że osoba o liberalnych, świeckich poglądach społecznych utożsamia Boga z przemocą i opresją oraz wyklucza pozytywne aspekty religijnej narracji o nim w rzeczywistości, w której stanowi ona uzasadnienie dla nagannych – lub przynajmniej wątpliwych – działań władzy.

Jeśli doświadczenia dorosłej Elli, jak choćby narodziny niepełnosprawnego dziecka, porzucenie przez męża, samotne macierzyństwo, a także obserwacje poczynione w pracy terapeutki, nie utwierdzają jej w negatywnym postrzeganiu Stwórcy, to przynajmniej nie mogą mu przeczyć.

Gdy zaś idzie o katechizację, wydaje się, że doświadczenia Elli również nie są szczególnie pozytywne. Kluczowy element izraelskiego systemu edukacji stanowi bowiem religijna lektura Tanachu. Ella wspomina jako o niemal traumatycznym doświadczeniu to, jak za karę musiała uczyć się na pamięć całych fragmentów *Bereszit*. Teksty biblijne, szczególnie czytane opieszale, pod przymusem, w warunkach opresyjnego systemu szkolnictwa, także nie prowokują do wytworzenia sobie eudajmonicznej koncepcji osobowego Boga.

Pojawienie się Boga powoduje zawieszenie zasad obowiązujących w normalnym życiu bohaterki.

[...] Bóg Biblii nie ułatwia nam sprawy. Nie pozwala się zasufladkować w naszych życiowych planach. Kto się na Boga zdaje, ten doświadcza, że Bóg burzy mu plany

---

<sup>25</sup> Krieger, str. 92.

<sup>26</sup> Choćby tej, że „wojna sześciodniowa nigdy się nie skończyła”.



i wyobrażenia, przewraca mu wszystko do góry nogami i rzuca na stos. [...] Taki Bóg jest groźny dla życia, ponieważ nie pozwala nam po prostu żyć – spokojnie, wygodnie, w zadowoleniu.<sup>27</sup>

Jako matka dziecka znajdującego się w spektrum autyzmu Ella musi podporządkowywać swoje życie bardzo określonej rutynie. Niezwykle ważna jest dla niej powtarzalność, przewidywalność, kurczowo więc trzyma się wyznaczonego grafiku. Wszelkie zaburzenia ustalonego rytmu dnia powodują niepokój Liora, dlatego są absolutnie wykluczone. Nieświadoma tożsamości tajemniczego pacjenta, który zaraz ma zjawić się w jej gabinecie, Ella godzi się go przyjąć poza ustalonymi godzinami pracy, za co przeprasza syna, próbując złagodzić ewentualne nieprzyjemne konsekwencje złamania zasad.

Liori, posłuchaj kochany, wyjątkowo mam jeszcze jednego pacjenta. Wiesz, że nie przyjmuję pacjentów, kiedy jesteś w domu, ale on wydawał się taki zrozpaczony...

Zaraz jednak zaczyna racjonalizować swoją decyzję o przyjęciu pacjenta.

Błagał, żebym przyjęła go jeszcze dzisiaj, albo stanie się coś strasznego... Coś w jego głosie... Nie mogłam mu odmówić... Mam wrażenie, że to ktoś bardzo... bardzo wysoko postawiony. Gdy spytałam go, jak się nazywa, powiedział mi z taką godnością w głosie: „Proszę nazywać mnie B.”.

Ella nie może wiedzieć, że mężczyzna, który pomimo jej sprzeciwów wymógł na niej przyjęcie w trybie pilnym na terapię, jest Bogiem; mimo to jej nieświadoma reakcja, emocjonalna odpowiedź i decyzja, jaką podejmuje, w pełni wynikają z jego ukrytej tożsamości. Z zupełnie niejasnych, niezrozumiałych dla siebie przyczyn Ella jest zarówno podekscytowana, jak i strwożona owym jegomościem.

Boskość jest *fascinosum* i *tremendum*. Ona wzbudza w człowieku zachwyty, a równocześnie powoduje lęk. Przyciąga,

---

<sup>27</sup> Krieger, str. 85-86.

ale równocześnie rodzi strach. To podwójne działanie Boga jest dobrze odzwierciedlone w Biblii. Kiedy Bóg pozwala się ludziom rozpoznać, opanowuje ich strach. Biblia mówi o tym nieustannie.<sup>28</sup>

Nieznajomy mężczyzna fascynuje, pociąga i jednocześnie przeraża Ellę. Nie może mu więc odmówić, musi złamać swoje zasady. Coś niewyjaśnionego w jego głosie, coś, czego niepodobna określić, sprawia, że Ella nie działa zgodnie z nakazami rozumu. Moc, jaką dysponuje osoba po drugiej stronie połączenia telefonicznego i wobec której apodyktyczna terapeutka pozostaje bezradna, nie daje się wyjaśnić racjonalnie, co prowadzi do spekulacji na temat pozycji mężczyzny i jego związków z władzą. Ella nie otrzymuje żadnych informacji, które sugerowałyby na przykład jego przynależność do „wywiadu albo agencji bezpieczeństwa”. To jej własna, irracjonalna reakcja afektywna na tego frapującego osobnika prowokuje ją do wyciągania tak daleko idących wniosków.

Lęk przed mocą Boga nie jest jednak jedynie lękiem przed potencjalną przemocą w jego wykonaniu. Lękiem obwarowana jest już sama jego istota. Budzi strach nie dlatego, że ma on prawo i narzędzia, by wedle swojej woli unicestwić człowieka, ale z tego prostego powodu, że w wyniku znaczącej dysproporcji siły między nim a człowiekiem, samo spotkanie z nim jest dla tego drugiego śmiertelnie niebezpieczne.

Spotkanie z Bogiem przynosi lęk. Może być ono doświadczone nawet jako groźba dla samego życia. [...] Mojżesz mógł jedynie z tyłu zobaczyć Chwałę Bożą, ponieważ zgodnie ze słowami Boga: „Nie będziesz mógł oglądać mojego oblicza, gdyż żaden człowiek nie może oglądać mojego oblicza i pozostać przy życiu” (Księga Wyjścia 33,20).<sup>29</sup>

Najważniejsze systemy religijne świata zachodniego zdają się zgadzać co do tego, że śmiertelnik nie może wyjść cało z interakcji z bóstwem w jego „prawdziwej”, „pełnej” postaci. Semele, wspomniana w prologu *Bakchantek* Eurypidesa, choć angażująca się z w relacje seksualne objawiającym się w ludzkiej postaci Dzeusem i nosząca jego syna, zobaczywszy jego prawdziwe oblicze, ginie straszliwą śmiercią. Dlatego bóstwa wszelkiego rodzaju ukazują się ludziom i komunikują się z nimi w najróżniejszych formach epifanii i hipostaz w rodzaju postaci ludzkich

---

28 Tamże, str. 83.

29 Tamże, str. 84.

czy zwierzęcych, gorejących krzewów itp., nigdy zaś (lub bardzo rzadko) takimi, jakie są.<sup>30</sup>

Bóg Biblii, jak słusznie zauważa Ella, nieustannie (szczególnie w pierwszych, najstarszych częściach Tanachu) komunikuje się z ludźmi bezpośrednio.

Ella: [...] Szczególnie, że przez dwa tysiące lat poprzedzające Hioba nie zamykały ci się usta.

B: W porządku, może nieco przesadzałem na początku, może okazywałem nadmierną troskę...

Ella: Dwa tysiące lat nie przestawałeś mieszać się do wszystkiego, począwszy od prowadzenia wojen, a skończywszy na tym, kto jest z kim i dlaczego ma się pobrać, kto zajdzie w ciążę, dlaczego zajdzie w ciążę, otwierałeś łona, zamykałeś łona, mój ginekolog nie pracuje tak ciężko.

Mimo to próżno na kartach świętych ksiąg judaizmu szukać spójnego, precyzyjnego, obrazowego opisu Stwórcy, gdyż jego oblicze jest nie tylko ukryte przed śmiertelnymi, ale też niemożliwe do wyobrażenia.

[...] nasza znajomość Boga jest poznawczo jedynie cieniem. Nie mamy bowiem możliwości bezpośredniego kontaktu z Bogiem. W naszym „ziemskim” świecie są nam dostępne jedynie odbicia Boga. Bóg pojawia się w naszych doświadczeniach. Ale one potrzebują interpretacji, bo inaczej nasze wyobrażenia o Bogu okazują się infantylne. Dlatego nasz dyskurs o Bogu jest raczej jąkaniną.<sup>31</sup>

Bóg wchodzi w interakcje z człowiekiem, „przebierając się” i przyjmując postać niegroźną, znośną dla człowieka. Komunikuje się ze swoimi wybrańcami głosem pozbawionym fizycznej formy (tak bardzo przecież Ellę zastanawia moc głosu rozmówcy!), ukazuje się im pod postacią efektów pirotechnicznych czy tajemniczych podróży (aniołów), odwiedzających ludzkie

---

30 „Powiedział jeszcze Pan: «Jestem Bogiem ojca twego, Bogiem Abrahama, Bogiem Izaaka i Bogiem Jakuba». Mojżesz zasłonił twarz, bał się bowiem zwrócić oczy na Boga”. Wj 3,6.

31 Krieger, str. 81.

siedziby.

Średniowieczni teolodzy rozwinęli to twierdzenie w prawdziwą naukę o poznaniu i mówieniu o Bogu: o Bogu możemy mówić przez analogię, czyli w przypowieściach, porównaniach, które są zaczerpnięte z naszych ludzkich doświadczeń.<sup>32</sup>

Obraz Boga takiego, jaki jest, jest zatem tak niespotykany, niedoświadczalny dla człowieka w obrębie wyobraźni religijnej, że sama „fizyczna” egzystencja Boga zostaje podana w wątpliwość przez Ellę nawet wtedy, gdy przestaje już negować boskie istnienie jako takie.

Ella: Ty nie możesz umrzeć.

B: Dlaczego nie mogę umrzeć?

Ella: Bo ty nie... żyjesz?

B: Słucham?

Ella: To znaczy... fizycznie ty... naprawdę nie istniejesz.  
To znaczy istniejesz, ale bardziej... w głowach ludzi.

W zależności od „fabularnych” okoliczności Bóg może również dowolnie decydować o tym, czy człowiek, z którym wchodzi w interakcję, ma być świadomy, z kim ma do czynienia. Nawet Jakub dowiaduje się dopiero po fakcie, że stoczył walkę z Bogiem. Podobnie Ella nie zostaje od razu poinformowana o boskiej tożsamości swojego pacjenta. Później, w chwili gdy B. przyznaje się przed nią do swojej choroby (utruty mocy), pyta, czemu na samym początku nie wyjawiał jej, kim jest.

Ella: Dlaczego nie powiedziałeś mi na początku? Dlaczego to ukryłeś?

B: [...] Więc odgrywałem Boga, takiego, jakiego znasz z opowieści.

---

<sup>32</sup> Tamże, str. 81.

Bóg zatem ukazuje się człowiekowi takim, jakim ten może (lub jak konkretnie w wypadku Elli: chce) go widzieć. Ella spotyka Stwórcę pod postacią dojrzałego mężczyzny, dość nieprzyjemnego i ucharakteryzowanego na bandytę w rodzaju Vita Corleone w wykonaniu Marlona Brando czy Ala Capone granego przez Roberta De Niro.

Nie tylko „fizyczna” postać Boga jest dla człowieka niebezpieczna i dlatego objęta zakazem. Podobne właściwości ma także jego imię. Starożytny judaizm przywiązywał ogromną wagę do boskiego imienia: miało one mieć samo w sobie wielką moc, być niejako centralnym ośrodkiem sacrum i dlatego stanowiło obiekt tabu religijnego. Zaostrzany przez kolejne epoki zakaz wymawiania, a nawet zapisu tetragramu, sprawił, że do dziś nie jest znane brzmienie właściwego imienia Boga Hebrajczyków. Telefoniczny rozmówca Elli nie tylko nie chce wyjawić, kim jest, ani podać szczegółów pilnej sytuacji, która wymaga interwencji terapeutki, ale odmawia też udzielenia odpowiedzi na pytanie o imię, nakazując określanie siebie pojedynczą głoską, pseudonimem. A kiedy już zasiada na kozetce, długo wzbrania się przed wyjawieniem swojej tożsamości, co prowadzi w dramacie do humorystycznych gier z teologiczną kategorią boskiego imienia i tabu, jakim jest ono objęte.

Ella: Jak się pan nazywa?

B: Jestem, który jestem.

Ella: No jasne, ale pewnie ma pan jakieś imię.

B: Może mnie pani dalej nazywać „B.”

Owo „jestem, który jestem”, będące najczęstszym przekładem biblijnej formuły *'ehjeh 'ăšer 'ehjeh*, jest w dramacie jednym z najbardziej czytelnych odniesień do tradycji religijnych. Nawet dla widza zupełnie niezaznajomionego z Biblią, jasne jest, że Bronisław Wrocławski, wypowiadając do mnie tę kwestię, określa siebie jako Boga. Sytuacja (na tym etapie spektaklu jeszcze trzymająca widza w niepewności co do „realnej” tożsamości B.) budzi zrozumiałe rozbrzdssawienie. Warto jednak zwrócić uwagę, że owa wymijająca formuła – pomimo wszelkich możliwych teologicznych wyjaśnień – w Biblii pojawia się w bardzo podobnym kontekście do tego, z jakim mamy do czynienia w dramacie Gov. Mojżesz, otrzymawszy od Boga zadanie udania się do Izraelitów, czemu może się sprzeciwić (podobnie jak Ella, niejako zmuszona do przyjęcia pacjenta) zadaje logiczne i zasadne pytanie o imię. W odpowiedzi otrzymuje jedynie

jego substytut.<sup>33</sup>

A jak ma się sprawa z imieniem mojej bohaterki, które w oczywisty sposób jest przecież kojarzone z boskością? Imię Ella, bardzo popularne w Izraelu, mimo niepewnego i dość zróżnicowanego pochodzenia, na pierwszy rzut oka sugeruje związek z semickim słowem 'Ēl, oznaczającym bóstwo i stanowiącym podstawę określeń Boga (niebędących jednak jego imionami) w wielu językach z hebrajskim *Elohim* i arabskim *Allah* na czele. Słowo *ella* oznacza również we współczesnym hebrajskim boginię. Bohaterka jednak bardzo szybko zaznacza, że jej imię pozostaje bez związku z Bogiem. Gdy w jej domu pojawia się tajemniczy mężczyzna, którego podejrzewa o przynależność do jakiegoś rodzaju służb państwowych (agencji bezpieczeństwa, wywiadu etc.) i zanim w sztuce usłyszymy wprost świadome odniesienia do tematu religii i figury Boga<sup>34</sup>, Ella, przedstawiając się (w ramach czystej kurtuazji, gdyż gość wie przecież o niej przerażająco wiele) szybko dopowiada:

**Ale nie od hebrajskiego słowa „Bóg”.<sup>35</sup>**

Skąd w niej nagle potrzeba zaznaczenia tego? Dlaczego to mówi? Można interpretować jej kwestię jako swego rodzaju prowokację skierowaną do domniemanego, wysoko postawionego funkcjonariusza państwowego, sugerującą ateizm i krytyczny stosunek do judaizmu. Uwaga ta może mieć jednak jeszcze inne, o wiele głębsze znaczenie, które stwarza szalenie interesujące możliwości interpretacyjne. Jeśli Ella nie uznaje pochodzenia swojego imienia od semickiego 'Ēl, to którą z innych możliwych etymologii przyjmuje i sugeruje swojemu rozmówcy? Trudno wszak wyobrazić sobie, żeby poważna i wykształcona osoba negocjowała w celu zirytowania rozmówcy pozornie dość oczywistą etymologię niezwykle popularnego w Izraelu imienia, nie będąc świadoma innych możliwości wytłumaczenia jego źródeł. Istnieją tu dwie główne możliwości dla ucieczki Elli przed powiązaniem jej imienia z figurą Boga, z którym znajduje się w niewątpliwym rozbracie: obie niezwykle znaczące i na swój sposób konfrontacyjne. Pierwsza jest wyraźnie osadzona w tradycji biblijnej i omówię ją pokrótce poniżej; druga o wyraźnym nacechowaniu feministycznym wyprowadza imię od francuskiego zaimka żeńskiego. Pomijając

---

33 „Mojżesz zaś rzekł Bogu: «Oto pójde do Izraelitów i powiem im: Bóg ojców naszych posłał mię do was. Lecz gdy oni mnie zapytają, jakie jest Jego imię, to cóż im mam powiedzieć?» Odpowiedział Bóg Mojżeszowi: «JESTEM, KTÓRY JESTEM». I dodał: «Tak powiesz synom Izraela: JESTEM posłał mnie do was». Mówił dalej Bóg do Mojżesza: «Tak powiesz Izraelitom: "JESTEM, Bóg ojców waszych, Bóg Abrahama, Bóg Izaaka i Bóg Jakuba posłał mnie do was. To jest imię moje na wieki i to jest moje zawołanie na najdalsze pokolenia". Wj 3,13-15.

34 Jakkolwiek od pierwszego monologu Elli temat Boga jest silnie obecny w sztuce i stosowane są wykrzyknienia typu tytułowego „Boże mój!”, temat religii i Boga nie pojawia się wcześniej wprost.

35 Odmieniony Bóg w finale sztuki przypomina te słowa, żegnając się z pogodzoną z nim Ellą. Reżyser zdecydował o pominięciu tych kwestii, pozostają one dla mnie jednak szalenie istotne i inspirujące w mojej pracy nad rolą, dlatego postanowiłam uwzględnić refleksję dotyczącą ich w swojej pracy.

grecki rodowód tego imienia<sup>36</sup> oraz jego możliwe pochodzenie od zdrobnień imion innych niż te, które wywodzą się ze słowa oznaczającego bóstwo<sup>37</sup>, imię to ma również inne znaczenie w hebrajskim: jest ono nazwą terebintu<sup>38</sup> (pistacji terpentynowej), drzewa występującego powszechnie na Bliskim Wschodzie i wielokrotnie wspomnianego w Tanachu.

Najsłynniejsze biblijne wzmianki o terebintach powiązane są z postacią króla Dawida i znajdują się w *1* oraz *2 Księdze Samuela*. W Dolinie Terebintów (Dolinie Elah) odbywa się starcie Żydów z Filistynami i walka z Goliatem. Zbuntowany syn Dawida Absalom, ginie zabity przez Joaba po tym, gdy zostaje uwięziony w konarach okazałego drzewa pistacjowego.

Terebint ma jednak w Biblii jeszcze inne, dużo istotniejsze znaczenie. Po raz pierwszy zostaje wspomniany w trzech kolejnych rozdziałach *Bereszit*<sup>39</sup>, opisujących powołanie Abrama przez Boga, nakaz opuszczenia ziemi ojczyściej (Charanu) i osiedlenia się przez niego w Kanaanie oraz następującą po realizacji tego nakazu zwycięską wyprawę wojenną patriarchy w czasie starć królów mezopotamskich. Drzewa te, określane jako należące do Amoryty Mamre (lub Mora), wyznaczają miejsce, w którym Bóg nakazuje się osiedlić swojemu wybrańcowi i na którym ten stawia poświęcony mu ołtarz. W podobnym kontekście – jako określenie miejsca zamieszkania patriarchy przemianowanego już na Abrahama – terebint pojawia się w osiemnastym rozdziale księgi, zawierającym opowieść o zapowiedzi narodzin Izaaka oraz negocjacje z Bogiem w kwestii zniszczenia Sodomy.<sup>40</sup> Szczególne i zgoła odmienne znaczenie zyskuje terebint w następujących później fragmentach Tanachu. Jakub przed nakazaną przez Boga podróżą do Betel (oraz, co szalenie istotne, nadaniem mu imienia Izrael) w ramach rytuału oczyszczenia zakopuje pod drzewem tego gatunku w pobliżu Sychemu bożki i kolczyki zebrane od swoich ludzi.<sup>41</sup> Najważniejszy zapewne fragment, który nadaje pistacji specyficzne znaczenie, odnajdujemy

---

36 W greckiej mitologii Ella (lub Helle) była córką beockiego króla Atamasa i nimfy Nefele. Pochodzenie jej imienia wyprowadzono od greckiego Έλλάς oznaczającego Grecję. Na cześć bohaterki nazwano cieśninę Hellespont, które według jednej z wersji mitu miało być miejscem jej śmierci. Pomijając zawarty w micie o Elli motyw ofiary składanej bóstwu z własnego dziecka i boskiej interwencji zapobiegającej jej dokonaniu się (paralelny z biblijną opowieścią o Akedzie), grecka etymologia imienia mojej bohaterki zdaje się nie oferować interesujących możliwości interpretacyjnych.

37 Jak Heloiza pochodzącego od starogermańskiego *Helewidis* oznaczającego „zdrową” i „szeroką”, czy Eleonora (Aliénor), imienia pierwszy raz odnotowanego w źródłach w odniesieniu do Eleonory Akwitańskiej (córką Aénor of Châtellerault) i wyprowadzonego prawdopodobnie od „inną Aenor” (*alia Aenor*).

38 hebr. אֵלָה [‘ēlā (h)]

39 Powszechnie występujące w przekładach tekstu biblijnego na języki europejskie słowo ‘ēlā (h) tłumaczone jest tu nie jako terebint, a dąb. Jak podkreślają znawcy tematu, w europejskich tłumaczeniach *Tanachu* popełniono wiele błędów wynikających z podobieństwa słowa ‘ēlā (h) do ‘ēlôn i ‘allôn oznaczających dąb. Por. Włodarczyk, Zofia. *Rośliny biblijne. Leksykon*. Kraków: Instytut Botaniki im. W. Szafera PAN, 2011.

40 Rdz 12,6; 13,18; 14,13 oraz 18,1

41 Rdz 35,4 Na marginesie warto zaznaczyć, że Biblia Tysiąclecia błędnie tłumaczy w tym samym rozdziale jako terebint słowo określające dąb, pod którym pochowano Deborę, piastunkę Rebeki w miejscu nazwanym potem *Allon-Bachut* (Dębem Płaczu). (Rdz 35,8) Owa nieścisłość tłumaczenia prowadzi niekiedy do całkiem egzotycznych wniosków, które jakkolwiek merytorycznie błędne, uwypuklają powiązanie terebintu z praktykami niemylimi Bogu z idolatrią na czele – por. <https://bonifratrzy.pl/klasztor-warszawa-sapiezynska/duszpasterstwo/katecheza-1/debora-dab-placzu/> [dostęp: 13.03.2022]

w Księdze Izajasza. Jest on poświęcony potępieniu Żydów uczestniczących w pogańskich praktykach kultowych powiązanych z drzewami tego gatunku.<sup>42</sup> Dodatkowo w dalszych fragmentach księgi ludzie, na których z woli Boga ma zostać zesłana zagłada – również za odstępstwo od wiary i idolatrię – porównani zostają do świętego terebintu.<sup>43</sup>

Drzewo, od którego Ella może zatem wywodzić „alternatywne” pochodzenie swojego imienia, zajmuje wyjątkowe miejsce w Biblii i ma także pewne znaczenie w kontekście politycznym. Stanowi bowiem aluzję do tożsamości i państwowości współczesnych Izraelitów i wiąże się z mitycznym prapoczątkiem historii narodu wybranego jako znak miejsca wyznaczonego przez Pana Abrahamowi i jego potomkom, gdzie Abraham ustanawia pierwsze – odnotowane w Bereszit – stricte judaistyczne miejsce kultu, a tym samym teologiczne uzasadnienie utworzenia w Palestynie państwa przez Żydów w XX wieku. Jako drzewo, które w historii Jakuba powracającego do Kanaanu z wygnania i pobytu u Labana stanowi „grób” pogańskich emblematów odrzuconych przed udaniem się do Betel, ustanowieniem tam kultu i nadaniem mu przez Boga imienia Izrael, obok silnego powiązania z mitem założycielskim narodu żydowskiego ma też związek z radykalnie potępianymi w judaizmie apostazją i idolatrią.

Ella, podejrzewając początkowo przybysza o to, że jest funkcjonariuszem tajnych służb i lękając się politycznej prowokacji, czyni aluzję do drzewa pistacjowego, przez co daje wyraz swojemu krytycznemu stosunkowi do religijnych podstaw izraelskiej państwowości i definiowaniu żydowskiej tożsamości w oparciu o kryteria wyznaniowe. Warto zwrócić o – a więc włączenia do wspólnoty – jest deklarowanie się jako wyznawca judaizmu<sup>44</sup> i którego pozbawieni są Żydzi apostaci. Obok zwyczajnej niechęci wobec teokratycznego ustroju Izraela Ella może odczuwać głęboki, niemal egzystencjalny gniew związany z sytuacją, w której jako apostatka i ateistka<sup>45</sup> jest niejako symbolicznie wyłączona ze wspólnoty państwa, w którym żyje i w którym się urodziła oraz wychowała.

---

42 „Zaiste, wstyd wam będzie z powodu terebintów,  
któreście umiłowali,  
zarumienicie się wobec gajów,  
któreście obrali sobie.  
Bo będziecie jak terebint  
ze zwiędłym listowiem  
i jak ogród, w którym nie ma wody.  
I stanie się mocarz podpalką,  
a dzieło jego iskrą.  
Zapłoną razem oboje,  
a nikt nie ugasi.” Iz 1,29-31

43 „A jeśli jeszcze dziesiąta część [ludności] zostanie,  
to i ona powtórnie ulegnie zniszczeniu  
jak terebint lub dąb, z których pień tylko zostaje po zwaleniu.  
Reszta jego [będzie] świętym nasieniem.” Iz 6,13

44 Należy tu zaznaczyć, że przepisy w tej materii mają wykładnię o wiele bardziej „liberalną” od ścisłych zasad prawa religijnego.

45 Przynajmniej na poziomie deklarowanej samoidentyfikacji, bo jak na wielu poziomach tekst sztuki to udowadnia, Ella w istocie wierzy w Boga, jakkolwiek by temu zaprzeczała.



## Przedawnione obietnice



*fot. Greg Noo-Wak*

Po tym, jak nieznajomy przekona już moją bohaterkę co do swojej boskiej tożsamości, wyznaje jej, że planuje unicestwić całą ludzkość. Ma tego dokonać pomimo obietnicy złożonej Noemu („temu pijakowi?”), gdyż po tysiącach lat „nawet boskie obietnice mogą ulec przedawnieniu”.

W Księdze Jeremiasza mamy do czynienia z podobną zapowiedzią. Bóg komunikuje tam nieodwołalny zamiar spuszczenia zagłady na ludzi.<sup>46</sup> Krieger zwraca szczególną uwagę

---

<sup>46</sup> „To mówi Pan do tego narodu:  
«Lubią tak biegać na wszystkie strony,  
nóg swoich nie oszczędzają.  
Ale Pan nie ma w nich upodobania.  
Teraz przypomina sobie ich nieprawości

na problematyczny charakter proroctwa.

Jeśli zatem [...] przesłanie proroka nie jest jedynie przestrożą, lecz samym ogłoszeniem decyzji i zapowiedzią nadchodzącej katastrofy jako od dawna nieuchronnej rzeczywistości, to nasuwa się pytanie, jakie znaczenie ma jeszcze takie przesłanie.<sup>47</sup>

Odpowiedzi na zadane pytanie udziela mu Dietrich, widzący w przywoływanym fragmencie

[...] możliwość podwójnego sensu: Albo ci, których to dotyczy, zostają poinformowani o niemożności uniknięcia (...) oraz o nieuchronności kary, aby na tej podstawie się zniechęcili, albo stali się jeszcze bardziej zatwardziali. Druga możliwość, to przedstawienie im śmiertelnej powagi sytuacji, aby się przebudzili i nawrócili w ostatnim momencie. Przypuszczalnie prorocy (...) oczekiwali realizacji pierwszej możliwości, a mieli nadzieję, że druga się zrealizuje. Bowiem dlaczego nie miałyby Bóg po prostu realizować ustalonego planu zniszczenia, zamiast wpierw go upowszechnić”.<sup>48</sup>

Istotnie, B. komunikując Elli swój zamiar, sugeruje jej równocześnie, że ona może zmienić jego zdanie. Ella znajduje się więc nagle w sytuacji doskonale znanej z opowieści religijnych. Oto człowiek doświadcza szczególnego rodzaju epifanii, osobistego spotkania z Bogiem, w trakcie którego postawiony zostaje przed koniecznością mediacji z nim w celu ocalenia ludzi, wobec których zaplanował „totalne zniszczenie”. W kolejnych fragmentach dialogu przywołane zostają najbardziej chyba znane przykłady postaci biblijnych nawiązujących bezpośredni dialog z Bogiem i pełniących analogiczną funkcję obrońców ludzkości. Mowa tu o Abrahamie i Mojżeszu, przeciw nim bowiem kieruje się boski gniew. Jako przykład daremności ludzkich działań i argumentacji wobec niszczycielskich planów Stwórcy Ella przywołuje epizod dotyczący Abrahama,

---

i karze ich grzechy».

[...]

I rzekł Pan do mnie: «Nie wstawiaj się za pomyślnością tego narodu. Nawet jeśli będą prosić, nie będę słuchał ich wołania, a jeśli będą składać całopalenia i ofiary z pokarmów, nie przyjmę ich, ale raczej wyniszczę ich mieczem, głodem i zarazą»”.Jr 14, 10-12

<sup>47</sup> Krieger, str. 75.

<sup>48</sup> W. Dietrich – Ch. Link, *Die dunklen Seiten Gottes. Willkür und Gewalt*, Neukirchen-Wluyun 1995, s.64 cyt. Za: Krieger str. 75.

który bez skutku usiłuje wyjednać łaskę dla skazanej na zagładę Sodomy.

Mnie uda mi się zmienić twoje zdanie? Od kiedy to zmieniasz zdanie po tym, jak już coś postanowisz?

Nawet Patriarsze Abrahamowi nie udało się zmienić twojego zdania, gdy próbował ocalić Sodomę, a gotów był poświęcić swojego syna dla ciebie, a mnie miałoby się udać?

Ella przywołuje tu i ściśle łączy ze sobą dwa niezwiązane ze sobą epizody z Księgi Rodzaju (Bereszit): relację o boskiej karze wymierzonej przeciw Sodomitom i patriarszych próbach oddalenia jej<sup>49</sup> oraz Akedę (ofiarowanie Izaaka)<sup>50</sup>.

W pierwszym epizodzie Bóg (pod postacią trzech podróżnych bądź też w towarzystwie dwóch aniołów) po nawiedzeniu domostwa Abrahama i wyruszeniu w stronę Sodomy zapowiada zagładę miasta (uprzednio opisywanego jako rozwinięte i pełne przepychu, porównywalne do miast egipskich i stanowiące siedzibę Lota, krewnego patriarchy) ze względu na występki jego mieszkańców. Spotyka się to z wyraźnym sprzeciwem Abrahama, podejmującego się tu negocjacji z Panem i próby odsunięcia od mieszkańców Sodomy tej okrutnej kary. Abraham uzyskuje ostatecznie obietnicę Boga: jeśli w mieście znajdzie się dziesięciu sprawiedliwych, miasto zostanie oszczędzone.<sup>51</sup>

Po wizycie boskich wysłanników w Sodomie opisanej w kolejnym rozdziale miasto mimo obietnicy złożonej Abrahamowi zostaje zgodnie z wcześniejszą zapowiedzią zniszczone. Próżno szukać w tekście biblijnym bezpośredniej wzmianki choćby o próbie znalezienia owych dziesięciu sprawiedliwych, których obecność w mieście miałaby warunkować jego ocalenie.

---

49 Rdz 18,16-33.

50 Rdz 22, 1-18.

51 „Po czym Pan rzekł: «Skarga na Sodomę i Gomorę głośno się rozlega, bo występki ich [mieszkańców] są bardzo ciężkie. Chcę więc iść i zobaczyć, czy postępują tak, jak głosi oskarżenie, które do Mnie doszło, czy nie; dowiem się». [...] Zbliżywszy się do Niego, Abraham rzekł: «Czy zamierzasz wygubić sprawiedliwych wespół z bezbożnymi? Może w tym mieście jest pięćdziesięciu sprawiedliwych; czy także zniszczysz to miasto i nie przebaczysz mu przez wzgląd na owych pięćdziesięciu sprawiedliwych, którzy w nim mieszkają? O, nie dopuść do tego, aby zginęli sprawiedliwi z bezbożnymi, aby stało się sprawiedliwemu to samo, co bezbożnemu! O, nie dopuść do tego! Czyż Ten, który jest sędzią nad całą ziemią, mógłby postąpić niesprawiedliwie?» Pan odpowiedział: «Jeżeli znajdę w Sodomie pięćdziesięciu sprawiedliwych, przebaczę całemu miastu przez wzgląd na nich». Rzekł znowu Abraham: «Pozwól, o Panie, że jeszcze osmielę się mówić do Ciebie, choć jestem pyłem i prochem. Gdyby wśród tych pięćdziesięciu sprawiedliwych zabrakło pięciu, czy z braku tych pięciu zniszczysz całe miasto?» Pan rzekł: «Nie zniszczę, jeśli znajdę tam czterdziestu pięciu». Abraham znowu odezwał się tymi słowami: «A może znalazłoby się tam czterdziestu?» Pan rzekł: «Nie dokonam zniszczenia przez wzgląd na tych czterdziestu». Wtedy Abraham powiedział: «Niech się nie gniewa Pan, jeśli rzeknę: może znalazłoby się tam trzydziestu?» A na to Pan: «Nie dokonam zniszczenia, jeśli znajdę tam trzydziestu». Rzekł Abraham: «Pozwól, o Panie, że osmielę się zapytać: gdyby znalazło się tam dwudziestu?» Pan odpowiedział: «Nie zniszczę przez wzgląd na tych dwudziestu». Na to Abraham: «O, racz się nie gniewać, Panie, jeśli raz jeszcze zapytam: gdyby znalazło się tam dziesięciu?» Odpowiedział Pan: «Nie zniszczę przez wzgląd na tych dziesięciu». Wtedy Pan, skończywszy rozmowę z Abrahamem, odszedł, a Abraham wrócił do siebie.” Rdz 18, 20-33

Wprawdzie zachowanie zbiorowości mężczyzn („młodych i starych, ze wszystkich stron miasta”<sup>52</sup>) wobec aniołów przebywających w domu Lota udowadnia słusność „skargi przeciw Sodomie”, jednak w żaden sposób nie udowadnia to nieistnienia rzeczonych „dziesięciu sprawiedliwych”. Co więcej – mężczyźni odpowiedzialni za akt transgresji<sup>53</sup> stanowiący ostateczny powód zagłady miasta zostają ukarani ślepotą bezpośrednio przez aniołów w trakcie zejść pod domem Lota. Fragment opisujący zniszczenie Sodomy kończy się obrazem Abrahama, który o poranku wychodzi „na to miejsce, gdzie przedtem stał przed Panem”, i ogląda dokonującą się zagładę miasta.<sup>54</sup> Protoplasta Izraela w bolesny sposób uświadamia sobie fiasko pertraktacji podjętych poprzedniego wieczora. Kolejny werset przynosi nam bardzo zaskakującą informację: konsekwencją wstawiennictwa Abrahama jest ocalenie jego krewnego Lota (zdecydowanie spełniającego przy tym kryterium „sprawiedliwości” – gotów on był przecież bronić wysłanników Pana na wszelkie sposoby, nawet te co najmniej dyskusyjne z punktu widzenia dzisiejszej wrażliwości i etyki) i jego domowników od zagłady przez ostrzeżenie ich i przygotowanie możliwości ucieczki do niedalekiego miasteczka, nazwanego później Soar.<sup>55</sup> Należy tu przypomnieć, że obietnica dotyczyła oszczędzenia przed katastrofą całego miasta, gdy odnajdzie się w nim sprawiedliwych, nie zaś ocalenia samych sprawiedliwych. Tekst biblijny zestawia tu zatem głęboko tragiczny obraz człowieka, który patrzy na miasto niszczone pomimo wcześniejszej obietnicy Boga oraz wymijające i nieprzekonujące wyjaśnienie wątpliwości dotyczących tejże obietnicy i jej dopełnienia.

Czy zatem Bóg złamał obietnicę daną swojemu wybranecowi czy też od początku nie miała ona dla niego żadnej wartości, wobec czego nie zamierzał uwzględniać jej jako wiążącej w realizacji swoich planów? Może jednak składając ją, doskonale wiedział, że warunek realizacji obietnicy nie zostanie spełniony i miasto zostanie zniszczone, a mimo to w okrutny sposób zadrwił z patriarchy?

Nie bez przyczyny Ella przywołuje tu historię Sodomy niedługo po rozmowie o Potopie i Noem, poruszającej tematy wagi boskich obietnic i kategorii człowieka „sprawiedliwego”. Jest uznaną psychoterapeutką, która nie tylko potrafi zręcznie i wnikliwie odczytywać tok myślenia

---

52 Rdz, 19,4

53 Należy nadmienić, że natura owego aktu pozostaje dyskusyjna w obrębie egzegez biblijnych. Według najbardziej rozpowszechnionych interpretacji występkiem Sodomitów miało być praktykowanie homoseksualizmu – stąd archaiczne określenie stosunków między mężczyznami mianem „sodomii” lub „grzechu sodomskiego” – i pragnienie „poswawolenia” z przebywającymi u Lota aniołami, istnieją jednak daleko idące wątpliwości co do tej interpretacji, wynikające zarówno z kwestii związanych z przekładami tekstów biblijnych, jak i samej fabularnej struktury opowieści. Grzechy Sodomitów, będące przyczyną ich złej sławy i „skargi” przeciw miastu, choć kilkakrotnie uprzednio wspomniane w Księdze Rodzaju nie zostają w żaden sposób szczegółowo określone, a działania mieszkańców miasta wobec Lota i jego gości mają znamiona wielu innych wykroczeń niż homoseksualizm: naruszenia autonomii domostwa sąsiada, złamania prawa gościnności, zamiaru gwałtu, stosowania przemocy etc.

54 Rdz 19, 27-28

55 Rdz 19,29

rozmówcy, ale i manipulować nim. Ponadto jest w tym momencie zdecydowanie wrogo nastawiona wobec swojego pacjenta, i to do tego stopnia, że kilkakrotnie zachowuje się nieprofesjonalnie, łamiąc zasady organizujące pracę psychoterapeuty. Z jej punktu widzenia działania Boga opisane w Bereszit stawiają go w złym świetle nie tylko ze względu na okrucieństwo wobec Sodomitów i Gomorytów, ale także – a może przede wszystkim – ze względu na niejednoznaczną relację, w jaką wchodzi on w tym wypadku z Abrahamem, w obrębie której poddana zostaje w wątpliwość jego uczciwość w składaniu i realizacji obietnic, jak również pozytywny stosunek do rzekomo umiłowanego człowieka.

Druga opowieść biblijna przywołana przez Ellę – Akeda – to jeden z najbardziej znanych epizodów Księgi Rodzaju, niezwykle często komentowanych na przestrzeni wieków. Jest ona decydująca dla Żydów, gdy idzie o szczególną więź łączącą Boga z narodem wybranym, natomiast chrześcijanie uznają ją za zapowiedź męki Chrystusa. Komentatorzy wszystkich „religii Księgi” nie mogli poradzić sobie z teologiczną wymową makabrycznej opowieści o „związaniu Izaaka”. Zdarzenie to rozpałało wyobraźnię rozmaitych myślicieli niezależnie od ich związków z religią. Szczególne okrucieństwo Boga w „zabawie” z Abrahamem – od tradycji midraszowych po *Bojaźń i drżenie* Kierkegaarda – zmuszało ich do rewizji obrazu Boga. Wycofanie przezeń w ostatniej chwili nakazu zabicia ukochanego syna Abrahama nie wystarcza, by przestać odczuwać niepokój w związku z obrazem Stwórcy wynikającym z tego wyjątkowego fragmentu Biblii. Jakby tego było mało, tradycja rabiniczna dopowiada, że o ile Izaak przetrwał, perwersyjna gra Boga przyniosła niewinną, śmiertelną ofiarę w postaci jego matki, która porażona opowieścią o Akedzie, miała wydać z siebie lament podobny do dźwięków szofaru i umrzeć na miejscu.

Należy zwrócić uwagę, że przywołane tu oba zdarzenia z życiorysu Abrahama nie mają ze sobą bezpośredniego związku fabularnego w obrębie tekstu Biblii. Pomijając kwestie wynikające z teorii źródeł i innych badań naukowych nad Tanachem, zniszczenie Sodomy i poprzedzające je pertraktacje protoplasty Izraela z Panem następują wedle ostatecznej redakcji tekstu na rok przed narodzinami Izaaka<sup>56</sup> i na długo przed Akedą, której w żaden sposób nie można interpretować jako potencjalnej ofiary prześlągalnej, mającej usmierzyć gniew Boga wymierzony w Sodomitów.

Co zatem ma tu na myśli Ella? Skoro śmierć ukochanego jedynaka<sup>57</sup> nie miała być ceną za uratowanie Sodomy, a opowieść o gotowości Abrahama do złożenia dziecka w ofierze

---

56 Opis negocjacji Abrahama z Bogiem stanowi drugą część perykopy następującą po zapowiedzi cudownych narodzin obiecywanego kilkakrotnie wcześniej syna Abrahama i Sary, mających zapoczątkować wielki naród, który wywodzi się od bożego ulubieńca oraz po niesławnym niedowierzaniu i śmiechu jego „leciwej” małżonki.

57 Pomińmy tu problematyczną kwestię Izmaela, urodzonego z egipskiej niewolnicy Hagar pierwotnego syna Abrahama i wypędzonego razem z matką pod wpływem Sary, gdy po cudownych narodzinach Izaaka „zastępczy” dziedzic przestał być potrzebny. (Por. Rdz 21, 9-21)

jest datowana na wiele lat po zagładzie miasta, w retorycznym chwycie kobiety należy szukać innych potencjalnych znaczeń i podtekstów. Przede wszystkim zaznacza tu ona swoją fundamentalną odmiennność od Abrahama – przy założeniu, że ten miał zdecydowanie większe możliwości, by odnieść sukces w „starcu” z Panem. Na czym jednak miałyby polegać owa odmiennność?

Gniewny, drwiący ton Elli jest daleki od tradycyjnych opisów pokornego i bojaźliwego sposobu prowadzenia rozmów śmiertelników z bóstwem. Jej pozorne umniejszanie własnych możliwości w prowadzeniu negocjacji z Bogiem i ratowaniu ludzkości przed jego gniewem nie ma nic wspólnego z postawą Abrahama, pokornie błagającego Pana o łaskę bycia wysłuchanym, pomimo że jest „pyłem i prochem”. Przeciwnie: postawa Elli jest konfrontacyjna, niemal bezczelna.

Abraham stanowi wzorzec wielkiej wiary w Boga, zaufania do niego i wynikającego z nich posłuszeństwa. Rzeczona gotowość stanowi niekwestionowany tego przykład. Ella natomiast otwarcie odrzuca Boga i nawet rozmawiając z nim, wypiera się wiary w niego. Trudno byłoby sobie wyobrazić, żeby z powodu „niezbadanej woli Boga” zgodziła się na zabicie własnego dziecka. Dla niej jako kobiety ciężko doświadczonej trudnym, samotnym macierzyństwem, bezgranicznie kochającej swoje dziecko i poświęcającej mu się całkowicie, postawa Abrahama musi być absolutnie nie do przyjęcia, a samo żądanie Boga stanowi jeden z koronnych dowodów oskarżenia przeciw niemu. Co więcej, Ella nawet to, że Bóg w ostatniej chwili wycofuje swoje żądanie, postrzega nie jako akt boskiego miłosierdzia czy łaski, lecz jako przejaw perwersyjnej gry prowadzonej z człowiekiem. Widzi Boga opisanego w *Tanachu* jako figurę autorytarną, ogarniętą obsesją egzekwowania posłuszeństwa ze strony ludzi. Manifestacyjnie wypowiada mu owo posłuszeństwo, szukając egzystencjalnej ucieczki w niezgodzie na bierne i bezkrytyczne poddawanie się jego woli i akceptację cierpień, na jakie zostaje przez Boga wystawiona nawet mimo niemożliwości praktycznego przeciwstawienia się mu. Należy zatem podkreślić, że akcentowania różnicy między sobą a Abrahamem nie można rozumieć jako umniejszania siebie wobec jednej z najważniejszych postaci dla trzech największych religii świata. Ella nie jest osobą, która mogłaby aspirować do bycia jak patriarcha, którego postawa może napawać ją jedynie moralną odrazą i wywoływać jej głęboką niezgodę. To, że Abraham miał dysponować większą sprawczością niż ona w żaden sposób nie wynika z jego wyższości względem niej, a raczej z posiadania cech pożądaných według niej przez Boga, a przez nią samą ocenianych negatywnie, takich jak zdolność i wola do ślepego posłuszeństwa, uzasadniającego nawet najbardziej przerażające czyny.



*fot. Greg Nowak*

## Zagadka hipopotama



Fot. Greg Noo-Wak

Kulminacyjnym momentem dramatu *Boże mój!* pozostaje dyskusja na temat Księgi Hioba. Od samego początku terapia prowadzona przez Ellę zmierza do rozliczenia Boga z zawartych w niej treści i ich teologicznych oraz filozoficznych konsekwencji. W dramacie Gov interakcja z Hiobem stanowi moment przełomowy w historii Boga, jego funkcjonowania w świecie i relacji z człowiekiem. To właśnie przekroczenie, jakiego dopuścił się wobec tego, który wedle słów mojej bohaterki był „wszystkim, o czym marzył, gdy stworzył człowieka”, i stanowił „idealny model” naszego gatunku, a „do tego wszystkiego kochał go całą duszą i sercem”, jest w utworze główną przyczyną dręczącej go choroby, która wymaga leczenia na kozetce Elli.

W dosłownym odczytaniu dramatu, w którym to Bóg jest podmiotem terapii, zajścia opisane w Księdze Hioba powodują u Stwórcy cierpienie, pragnienie śmierci i utratę mocy. Pacjenta Elli dręczą wyrzuty sumienia, gdyż nie potrafi poradzić sobie z poczuciem winy z powodu krzywdy, jaką wyrządził Hiobowi. W przyjętej przeze mnie metaforycznej interpretacji utworu, wedle której to właściwie Ella poddaje się terapii, by rozliczyć się z relacji z Bogiem i tym samym pogodzić się z ludzkim losem, historia Hioba stanowi dla niej najbardziej bolesny i nierozwiązany w Biblii problem, a co za tym idzie, fundamentalne zranienie wymagające przepracowania.

Istotnie, wszelkie inne przejawy boskiego okrucieństwa opisane na kartach Tanachu – przywoływane wprost w tekście dramatu bądź nie – można w mniejszym lub większym stopniu



uzasadnić boską sprawiedliwością. Ortodoksja dość łatwo radzi sobie z tymi fragmentami Pisma, w których, mówiąc najdelikatniej, Bóg jawi się w nie najlepszym świetle. Oferuje ona przekonujące (przynajmniej we własnym mniemaniu) wyjaśnienia tych ustępów świętych tekstów, wedle których odium odpowiedzialności za zło zostaje przeniesione z Wszechmocnego na śmiertelnych. Cierpienie zsyłane na ludzi ma charakter kary i wynika bezpośrednio z przekroczeń dokonanych przez nich samych i to oni ponoszą za nie odpowiedzialność. W wypadku Hioba mamy natomiast do czynienia z „niezawinionym cierpieniem” jako kategorią centralną dla całej opowieści.



Leonardo, *Zbawiciel świata*, 1506-1513, (olej na desce)

Odpowiedzialności za doświadczane przez Hioba okrucieństwo, którego szczegółowy opis stanowi ilościowo i jakościowo główny element Księgi, nie sposób nawet częściowo przenieść na niego samego. Nie może tutaj mieć zastosowania nawet starożytna koncepcja dziedziczenia win, silnie obecna w religii starożytnych Hebrajczyków, ale dla nas, współczesnych, nie do przyjęcia (przynajmniej w teorii) i całkowicie odrzucona już na gruncie nowotestamentowej teologii chrześcijańskiej. Uwzględnienie choćby możliwości zaistnienia po stronie samego Hioba jakiegokolwiek rodzaju winy przeczyłoby podstawowej treści teologicznej i dydaktycznej tej niezwyklej opowieści biblijnej. Fakt, że Hiob mimo swojej niewinności zostaje ciężko ukarany przez Boga, stanowi rdzeń mitu osnutego wokół jego postaci i nie podlega dyskusjom. Hiob bezsprzecznie musi pozostawać niewinny niezależnie od tego, pod którą z mnóstwa tradycji interpretacyjnych powstałych na przestrzeni wieków się podpiszemy i jaką przyjmujemy wobec niej perspektywę: czy ortodoksję wyznaniową, czy świecki namysł literacki, czy też żarliwą antyreligijność. Przypadek Hioba nie bez przyczyny pozostaje jedną z najbardziej fascynujących i nierozwiązanych zagadek tradycji judeochrześcijańskiej.

Gdy przebieg terapii po serii mniej lub bardziej subtelnych sugestii ze strony psycholożki doprowadza w końcu pacjenta do tematu Hioba, Ella nie zachowuje już nawet pozorów profesjonalizmu. Natarczywie naciska na B., wymuszając na nim opowiedzenie o Hiobie i oczekiwane przez nią przyznanie się do winy. Nie próbuje już nawet udawać obiektywnej terapeutki kierującej się zasadami zawodowymi, zamienia się w kogoś przypominającego raczej bezwzględną oskarżycielkę, bezlitośnie przesłuchującą prokuratorkę czy śledczą. Warto

przy tym zwrócić uwagę, że Ella od samego początku terapii dokonuje szeregu – bardzo wątpliwych z punktu widzenia etyki zawodowej – manipulacji psychologicznych, mających sprowadzić pacjenta na temat Hioba. Karmiąc miłość własną nieznanego, prowokuje go do wyliczania wspaniałości stworzonego przez niego świata, i co za tym idzie, doskonałości Boga – co zasadniczo pokrywa się treściowo z obszernymi fragmentami Księgi Hioba. Dodatkowo w rozmowę o Adamie i Ewie „mimoходом” wplata uwagę o hipopotamach. Wymienienie tego rzekomo przypadkowego zwierzęcia jest, prawdę mówiąc, kolejną podprogową sugestią, mającą na celu naprowadzenie rozmówcy na temat Hioba – wiadomo jak istotnym stworzeniem jest hipopotam w tej księdze.<sup>58</sup> Ella chce usłyszeć od Boga wyjaśnienie zagadki Hioba. Musi je usłyszeć, choćby miała za to zapłacić najwyższą cenę. Nie ma w tym niczego zaskakującego czy niezrozumiałego. Opowieść zawarta w Księdze Hioba budzi w niej nie tylko wielkie poruszenie emocjonalne, ale i prowadzi ją do dość pesymistycznych, acz wyzwalających wniosków: skoro Bóg mógł prześladować Hioba, mimo że ten nigdy nie dopuścił się żadnego rodzaju przekroczenia, stosowanie się do zasad jest pozbawione sensu. Z tego też powodu nie powstrzymuje jej od wręcz sadystycznego podejścia do pacjenta nawet lęk przed bożym gniewem, czy „bojaźń bożą”, jak byśmy to nazwali, używając języka ortodoksji. Ellę zdaje się szczególnie frapować sama forma zakazów i nakazów formułowanych przez Boga. W rozmowie o Kainie i Ablu zwraca uwagę na zbyteczne zagmatwanie biblijnych instrukcji.

Ostrzegaleś go [Kaina]?! Pamiętasz, co mu powiedziałeś? [...]

Posłuchaj, co powiedziałeś Kainowi. Przytoczmy cały fragment:

„Wszak oblicze byłoby pogodne gdybyś czynił dobrze, a jeśli

---

58 „Oto hipopotam - <jak ciebie go stworzyłem> -

jak wół on trawą się żywi.

Siłę swoją ma w biodrach,  
a moc swą ma w mięśniach brzucha.

Ogonem zawija jak cedrem,  
ścięgna bioder ma silnie związane,  
jego kości jak rury miedziane,  
jego nogi jak sztaby żelazne.

Wyborne to dzieło Boże,  
Stwórca dał mu twardy miecz.

[...]

Żywność przynoszą mu góry:  
zwierzyna, co tam się bawi.

On leży pod krzewem lotosu,  
w ukryciu trzciny i trzęsawisk.

Lotos dostarcza mu cienia  
otoczeniem są wierzby potoku.

Gdy rzeka wezbrana, niespieszny,  
spokojny, choć prąd sięga paszczy.

Czy można go złapać za oczy,  
przez nozdrza przesunąć pętlicę?” Hi, 40, 15-24.

nie będziesz czynił dobrze, u drzwi czyha grzech. Kusi cię, lecz ty masz nad nim panować.” [...] Co to za bzdury? Trzy tysiące lat najwięksi komentatorzy wylewali siódme poty i łamali sobie głowę, żeby zinterpretować ten wers, a ty oczekiwałeś od Kaina, pierwszego dzieciaka na ziemi, że to zrozumie?

Co ciekawe, tradycja zna apokryficzny zapis odpowiedzi Kaina na cytowane zdanie Boga, świadczącej o podobieństwie wniosków dotyczących sensowności przestrzegania boskich zasad.

Tekst biblijny nie zawiera [...] jasnego wyjaśnienia, które tłumaczyłoby ostatecznie morderczy czyn Kaina. Wyjaśnienie takie znajdujemy dopiero w targumie, czyli aramejskiej parafrazie Księgi Rodzaju, w którym narrator przypisuje bratobójcy następujące słowa: „Widzę, że świat nie został stworzony w miłości ani nie jest kierowany według owoców dobrych czynów i że faworyzuje się osoby w sądzie (...). Nie ma sądu i nie ma sędziego, nie ma innego świata. Nie ma też nagrody dla sprawiedliwych i nie ma kary dla złych.”<sup>59</sup>

Ella sprzeciwia się nazywaniu boskiego działania względem Hioba „wystawieniem go na próbę”. Odrzuca je jako poręczny eufemizm, który służy przykryciu szokującego wymiaru tego działania jako wielkiej niegodziwości przeczącej (lub przynajmniej zdającej się przeczyć) nie tylko dobroci, ale przede wszystkim sprawiedliwości Boga. Stawia Boga w roli oskarżonego – zupełnie jak w omawianej opowieści biblijnej Szatan Hioba – i zmusza go do udowodnienia swojej niewinności, choć jednocześnie jest w pełni przekonana o tym, że nie będzie on w stanie tego dokonać.

Niczym wytrawny prawnik wylicza klęski, jakie z bożej woli spadają na świątobliwego mieszkańca ziemi Us. Określając je jako nagie „fakty”, przeciwstawia je wszelkim teologicznym koncepcjom, mającym wytłumaczyć znaczenie tej frapującej i zagadkowej historii. Cierpienie Hioba jest obiektywne. Nie można mu zaprzeczyć, nie podlega dyskusji, nie poddaje się próbom interpretacji w przeciwieństwie do „niezbadanych” intencji i motywacji Boga.

---

<sup>59</sup> Albert Gorzkowski, „*Niech zaćmią się ich oczy, aby nie widzieli*” (Ps 69,24). *Problem przemocy w Biblii*, w: *Crudelitas. Okrucieństwo w literaturze i kulturze europejskiej*, red: Elżbieta Wesołowska, Włodzimierz Szturc, Poznań 2017, str. 56

B: Tak jak to opisujesz, naprawdę nie brzmi to zbyt dobrze.

Ella: Jest jakiś sposób na to, żeby brzmiało dobrze?

Tym samym Ella przekreśla całą wielowiekową i różnorodną tradycję odczytywania *Księgi Hioba* jako metaforycznego, mistycznego czy poetyckiego źródła ukrytej, hermetycznej wiedzy na temat natury Boga i ludzkiego losu i zmusza swojego gościa do wzięcia odpowiedzialności za wyrządzone zło. Występując z pozycji moralnej wyższości, nie godzi się na teologiczną czy filozoficzną lekturę najbardziej bolesnej dla niej księgi Tanachu. Jest radykalna i pełna gniewu. W momencie ostatecznej konfrontacji zyskuje niezwykłą, niemal nadludzką siłę. Jej rozmówca, choć przyzwyczajony do skarg i złorzeczeń Elli i dotychczas traktujący je z humorem i pełną dystansu, niemal złośliwą ironią i pobłażliwością, tym razem zostaje wyprowadzony z równowagi. Zaczyna się niemal histerycznie bronić, próbując zrzucić winę za krzywdę Hioba na Szatana.

*/wybucha/* To szatan! To on doprowadził mnie do szaleństwa!!  
Cały czas mi szeptał do ucha, że Hiob nie kocha mnie naprawdę, że udaje wiarę! „Wszystko to przedstawienia” - mówił mi. „Podlizuje ci się tylko po to, żebyś dalej rozpieszczał go szczęściem i bogactwem.” „Czy za darmo Hiob jest tak bogobojny? – wiercił mi dziurę w mózgu, aż zacząłem mu wierzyć.

Wybuch emocji u rozmówcy bynajmniej nie łagodzi zapalczowości Elli wobec niego. Histeria świadcząca o słabości B. jedynie wzmacnia intensywność jej ataków. Jeszcze okrutniej zmusza więc pacjenta do zmierzenia się z problematycznymi i bolesnymi doświadczeniami, aż w końcu bezceremonialnie kompromituje jego wyjaśnienia i zadaje mu pytanie kluczowe dla całej dyskusji:

Jak wygodnie zrzucić na kogoś odpowiedzialność.

Waż, szatan... Kto to jest w ogóle ten szatan? [...] W całej Biblii nie ma szatana, a nagle w księdze Hioba „witaj Szatanie”?  
Kto to? Co to? Skąd on nagle wyrósł?

Ella twierdzi zatem, że Szatan to unikatowy w kontekście całego Tanachu element Księgi Hioba. Jako taki nie jest niczym więcej jak tylko nieprzekonującą wymówką, stworzoną niejako

na oczekaniu, by po fakcie wyjaśnić pochodzenie zła i zdjąć z Boga odpowiedzialność za nie.

W sensie dosłownym nie jest oczywiście prawdą, że figura szatana pojawia się w Tanachu pierwszy i ostatni raz w rzeczonyj opowieści. Hebrajskie słowo *satan* w swoim pierwotnym znaczeniu jest czasownikiem, który można tłumaczyć jako „przeszkadzać”, „sprzeciwiać się” lub „występować w roli przeciwnika” i jako takie używane jest wielokrotnie w Tanachu, gdzie niekiedy kojarzone jest również z podobnie brzmiącym czasownikiem znaczącym „nawoływać”, „podżegać”, „wzbudzać (podniecenie)”. Jako pospolity rzeczownik określa niekiedy ludzkiego przeciwnika, jak w 1 Księdze Samuela<sup>60</sup>, lub nadprzyrodzoną istotę działającą w roli bożego posłańca i wroga człowiekowi, jak w opowieści o Balaamie i jego oślicy zawartej w Księdze Liczb.<sup>61</sup> Słowa Elli są jednak zasadniczo słuszne, gdyż jako nazwa własna odnosząca się do konkretnej postaci słowo to występuje poza Księgą Hioba zaledwie dwukrotnie (w Księdze Zachariasza oraz w 1 Księdze Kronik) i w obu wypadkach jego użycie ma wyraźny związek z zawartą w teje narracją.

Warto przy tym wspomnieć, że w sytuacjach, gdy słowo *satan* jest rzeczownikiem pospolitym, chrześcijańscy tłumacze decydują się zwykle na pominięcie jego związków z nazwą własną o szczególnym znaczeniu we współczesnych religiach abrahamowych i oddają jego pierwotne znaczenie, co jest zrozumiałe szczególnie wtedy, gdy jest ono określeniem anioła, który bezpośrednio wykonuje boskie polecenia. W trzech szczególnych wypadkach, kiedy słowo to funkcjonuje jako nazwa własna odnosząca się do konkretnej postaci, przyjmuje się zazwyczaj strategię translatorską, która wynika z zawartego w Septuagincie tłumaczenia hebrajskiego *satan* greckim słowem *diabolos*. Ścisłe związana jest ona z chrześcijańskim postrzeganiem Szatana wynikającym z analogicznych koncepcji obecnych w tradycjach judaistycznych o wiele późniejszych od Tanachu i zawartej w nim teologii. Mimo to Szatan występujący w Tanachu ma ponad wszelką wątpliwość niewiele wspólnego z chrześcijańskim (przejętym później przez teologię islamu) postrzeganiem tej figury jako przeciwnika Boga, upadłego Anioła sprawującego władzę nad siłami zła i ponoszącego odpowiedzialność za cierpienie i klęskę człowieka.<sup>62</sup> Jak zauważa William Caldwell w tekście *The Doctrine of Satan: I. In the Old Testament*:

[...] musi wydawać się zwykłemu czytelnikowi Biblii dziwnym, choć prawdziwym, że nikt taki jak diabeł znany z tradycyjnej teologii nie pojawia się w Starym Testamencie. W teologii wielu

60 „Ale książęta filistyńscy rozgniewali się na niego i powiedzieli: «Odpraw tego człowieka: niech wróci na miejsce, które mu wyznaczyłeś. Niech nie bierze z nami udziału w bitwie, gdyż mógłby się stać w walce naszym przeciwnikiem. W jakim sposób mógłby odzyskać łaskawość swego pana, jak nie głowami tych ludzi?» 1 Sm 29,4

61 „Jego wyjazd rozpałił gniew Pana i anioł Pana stanął na drodze przeciw niemu, by go zatrzymać.” Lb 22,22

62 Por. William Caldwell, *The Doctrine of Satan: I. In the Old Testament*, w: *The Biblical World*, The University of Chicago Press, str. 29-32

chrześcijańską doktryną o diable jest drugą [najważniejszą] po doktrynie o Bogu i diabeł jest niemożliwą do pominięcia częścią mechaniki wiary i pobożności.<sup>63</sup>

Powtórzmy zatem za Ellą pytanie: kim jest Szatan, o jakim czytamy w wersetach Księgi Hioba? Pomimo niemożliwości zaistnienia w judaizmie biblijnym dualistycznych koncepcji tożsamy wobec zawartych w dogmatyce zaratusztriańskiej, gdzie przyjmuje się odwieczną walkę istniejących niezależnie od siebie bóstw (dobrego i złego) – jako że Bóg Izraela pozostaje najwyższy i nie ma sobie równych – jakaś forma dualizmu jest z dużym prawdopodobieństwem obecna w tekstach Tanachu, obserwowanego w obrębie doświadczenia. Zło bowiem pozostaje jednym z niezaprzeczalnych aspektów natury i ludzkiego życia.<sup>64</sup> W Tanachu nie sposób nie zauważyć przeświadczenia jego autorów o istnieniu wrogich człowiekowi i w jakiś sposób opozycyjnych wobec Boga istot nadprzyrodzonych różnego rodzaju. Jak podkreśla Caldwell:

Izraelici wierzyli w złe duchy zamieszkujące dzikie pustkowia oddalone od ludzkich siedzib, jakkolwiek odniesienia do nich są często niejasne, a ich tłumaczenia mylące.<sup>65</sup>

Szatan w Księdze Hioba nie jest tożsamy z chrześcijańskim diabłem. Jest on jednym z aniołów Boga, Jego sługą, członkiem niebiańskiego dworu, doradcą, w żadnym wypadku nieskonfliktowanym ze Stwórcą. Pełni on tu funkcję oskarżyciela człowieka – Hioba. Jest wrogiem, przeciwnikiem – jeśli odnosić się do pochodzenia samego jego imienia – lecz nie Boga, a rodzaju ludzkiego. Pozostaje w związku z Bogiem, istnieje obok niego, jest mu podległy. Na pewno więc w wypadku tej konkretnej części tradycji nie sposób mówić o jakimkolwiek rodzaju dualizmu. Ella dopytuje B. o tożsamość tej zagadkowej postaci. Gdy jej rozmówca okaże się mieć znaczące trudności z udzieleniem jakichkolwiek odpowiedzi, tłumacząc się kłopotami z pamięcią tak dawnych zdarzeń, Ella wyraźnie zasugeruje mu odpowiedź na własne pytania.

Ella: Więc co z niego zapamiętałeś? Jakąś jedną rzecz musisz pamiętać.

B: Jego głos.

Ella: Jego głos. Spróbuj przypomnieć sobie na chwilę jego głos. /B. zamyka

---

63 Caldwell, str. 29, tłumaczenie własne.

64 Tamże.

65 Tamże, tłumaczenie własne.

oczy/ Co czujesz?

B: Dreszcze.

Ella: Skąd dochodził ten głos?

B: Jak to skąd dochodził?

Ella: Czy możliwe, że głos, który szeptał ci do ucha, nie pochodził z zewnątrz ale z wnętrza?

B: Jakiego wnętrza?

Ella: Twojego.

B: Chcesz mi powiedzieć, że Bóg to... */wskazuje na siebie/*

Ella: W każdym z nas jest mały szatan, pytanie tylko – co powoduje jego przebudzenie. Pytanie – co takiego było w Hiobie, co spowodowało, że obudził się w tobie.

Ella zakłada zatem, że Szatan, który miał doprowadzić Boga do testowania miłości Hioba i który uznawany jest za czarny charakter tej biblijnej opowieści, jest niczym innym jak jedynie projekcją wypartej, ciemnej strony samego Boga. Ella, zgodnie z duchem współczesnej, świeckiej antropologii, uznaje wewnętrzny dualizm człowieka lub przynajmniej istnienie w nim „złej” części, „małego szatana”. Ten ma być zagrożeniem dla człowieka i musi być nieustannie kontrolowany, by nie przejąć panowania nad decyzjami człowieka. Przykładając do Boga zdecydowanie ludzką miarę, Ella dalej „diagnozuje” pacjenta – twierdzi, że przyczyną agresji wobec mieszkańca Us, tym co „przebudziło” wewnętrznego „szatana” B. była jego psychologiczna niezdolność do uwierzenia i zaakceptowania, że może być kochany. Nie zdziwią tu nikogo zarzuty, że Ella używa terapeutycznych banałów, psychologicznego pustosłowa do opisu i oceny problemu daleko wykraczającego poza kompetencje tak jej samej, jak i dyscypliny którą reprezentuje. B. nie protestuje wobec tego, w końcu sam uparczywie domagał się terapii, musi więc zaakceptować metody kobiety. To ona dyktuje zasady podczas terapii. Poza tym, wścikłość Elli – prowadząca do odmowy niuansowania dyskursu o Hiobie w oparciu o wielowiekowe tradycje

teologiczne czy filozoficzne – musi być potraktowana poważnie. Ella bardzo łatwo może być zdyskredytowana gdy idzie zarówno o kompetencje, jak i znajomość rzeczy; moralnej słuszności jej gniewu i głębokiego przekonania z jakim go artykułuje zanegować się nie da.

Ella: Jak się czułeś, gdy Hiob nadal w ciebie wierzył, również po tym jak umarły mu wszystkie dzieci? Co czułeś, gdy stał przy grobach swoich dzieci i powiedział swoje nieśmiertelne słowa: „Dał Pan i zabrał Pan. Niech imię Pańskie będzie błogosławione.”?

Nie można nie zauważyć, że Ella, biorąc pod uwagę postaci biblijne, najsilniej utożsamia się z Hiobem. Wydaje się to z pozoru całkowicie zrozumiałe i oczywiste. Nawiązania do Księgi Hioba stanowią w naszej kulturze stale powracający element refleksji na temat źródeł i sensu cierpienia, a żadna szanująca się teodycea judeochrześcijańska nie może obejść się bez ustosunkowania się do zawartych w niej treści. Nie będzie retorycznym nadużyciem stwierdzenie, że traktowanie historii Hioba jako uniwersalnej opowieści o ludzkim doświadczeniu, zakrawa niemal na nieznośny banał intelektualno-artystyczny. Również z codziennego, „psychologicznego” punktu widzenia, identyfikowanie się z tą konkretną figurą biblijną nie wydaje się niczym dziwnym, rzadkim czy nadmiernie frapującym. Uważam jednak, że warto dokładniej pochylić się nad samą naturą tego utożsamienia, jego uwarunkowaniami i konsekwencjami.

Na czym polega zakładane przez Ellę podobieństwo losu biblijnego bohatera z jej własną biografią? Ella, podobnie jak Hiob, cierpi. Uważa się za osobę niewinną, co także czyni ją podobną do Hioba. Okoliczności te postrzegane osobno nie mogą jednak stanowić przyczyny utożsamienia się z biblijnym cierpiętnikiem, gdyż same w sobie pozostają zbyt ogólne. O wyjątkowości Hioba stanowi wszak nierozzerwalny związek między nimi, funkcjonujący ściśle w kontekście założenia, że ludzka udręka i dobrostan pozostają zależne od woli Boga. Aby utożsamić się z bohaterem i na bazie owego utożsamienia móc kierować osobiste skargi do Boga, Ella musi uznać, że jej sytuacja jest analogiczna do ściśle zdefiniowanej konstrukcji mitycznej z jej wszystkimi uwarunkowaniami teologicznymi.

Reasumując, Ella widzi siebie jako osobę niewinną, a mimo to z wyroku Boga cierpiącą ponad miarę. Umieszczając swoje życiowe doświadczenie w ramie narracyjnej przejętej z biblijnego tekstu, postrzega wszelkie nieszczęścia, jakie są jej udziałem w kategoriach niezawinionej kary zesłanej przez Boga, a siebie samą jako przedmiot jego okrucieństwa i co najważniejsze niesprawiedliwości.

Warto przy tym zauważyć, że jakkolwiek Ella określa siebie jako ateistkę, jej myślenie



pozostaje tu jak na ironię fundamentalnie oparte na religijnych konstrukcjach i jest przez nie warunkowane.

Motywuując odrzucenie Boga i religii swoim nieszczęściem, postrzeganym jako niezawinione, w pełni wyraża przekonanie o nierozzerwalnym związku przyczynowo-skutkowym między dobrostanem psychicznym człowieka, a jego postępowaniem w kontekście nakazów i zakazów o charakterze moralnym czy etycznym, które przecież niezaprzeczalnie opiera się na religii.

W tym aspekcie sztuka Gov zyskuje dla mnie nowy i nieoczywisty wydźwięk. Staje się ironicznym komentarzem do współczesnego świata zachodniego, nad którym dominację przejął tzw. światopogląd naukowy i który ludzi się, że religia jako przeżytek poprzednich epok przestała mu być potrzebna.

Współczesna psychologia, ta nowa „religia” wyznawana i praktykowana przez bohaterkę, opiera się na ateistycznych koncepcjach Freuda, który z politowaniem, jeśli nie z pogardą, odnosi się do ludzkiej wiary w Boga i wpisuje się w modernistyczną tradycję postulującą zerwanie z religią jako źródłem narzędzi, które służą do opisu ludzkiego doświadczenia lub przynajmniej z nich wynikają. Przejmuje jednak ściśle religijne założenie, jakoby na zdrowie psychiczne człowieka miały wpływ jego decyzje etyczne.

Jak mówi B.:

Wiem, że psychologia jest waszym nowym Bogiem i wszyscy wciąż się leczą, ale ja niezbyt w to wierzyłem. [...] Wybieracie z góry jakąś teorię i nakładacie ją na siłę na dyżurną ofiarę, i nieważne co ona o tym myśli.

## Mechanika cudu



fot. Greg Noo-Wak

Proces odnowienia osobistego przymierza z Bogiem przez Ellę rozpoczyna akt profanacji. Aby mógł dokonać się cud, aby mediacja z Bogiem była w ogóle możliwa, musi dojść do naruszenia granicy oddzielającej *sacrum* od *profanum*.

W centralnym miejscu gabinetu Elli wisi wizerunek filmowego Ala Capone.<sup>66</sup> Jego znaczenie w całym dramacie jest wyjątkowe. Ella i jej syn mają do niego szczególny, niejako sakralny stosunek, a tajemniczy pacjent pojawia się w ich domu ucharakteryzowany na postać z portretu. Zapytany o swój specyficzny kostium, mężczyzna odpowiada zaraz po ujawnieniu swojej boskiej tożsamości:

Próbowałem upodobnić się do tego zdjęcia, widziałem jak bardzo jesteś nim pochłonięta. Ile razy oprawiłaś je w ramki w ostatnim roku? Dziewięć?

Ze zdjęciem mafijnego bossa wiąże się osobliwy ceremoniał ukazany na początku sztuki.<sup>67</sup>

---

66 W dramacie Gov portret zawieszony w gabinecie Elli jest reprodukcją wizerunku Marlona Brando wcielającego się w rolę Vita Corleone w filmie *Ojciec Chrzestny* w reżyserii Francisa Forda Coppoli. Scenografka i reżyser naszej inscenizacji zdecydowali o zamienieniu go na reprodukcję plakatu filmu *Nietykalni* Briana de Palmy ze względu na fizyczne podobieństwo partnerującego mi w spektaklu Bronisława Wrocławskiego do występującego w nim Roberta De Niro w roli Ala Capone.

67 „Lior zaczyna skakać po całym pokoju i buzcęć. Po drodze zrzuca przedmioty, głównie te łamliwe. Ella biega za

Wyprowadzony z równowagi Lior rozrzuca książki i swoje obrazki, niszczy także plakat wiszący na ścianie w wyeksponowanym miejscu. Okazuje się, że Ella jest na to przygotowana: ma zapas ramek z plakatem Roberta De Niro. Możemy zatem wyciągnąć z tego dość oczywiste wnioski: po pierwsze wizerunek ten ma dla bohaterki szczególną wartość, po drugie regularnie staje się obiektem wściekłości Liora. Pozornie chaotyczne i przypadkowe ataki szału chłopca są zatem ostatecznie skierowane zawsze w stronę plakatu, skoro ze wszystkich rzeczy mogących paść ich ofiarą, Ella jest zawsze gotowa na jego natychmiastową wymianę.

Po zбиciu ramki uprzednio podniecony i nieopanowany Lior jest przerażony i nieruchomieje, po czym mimo matczynych zapewnień o tym, że nic się nie stało, wykonuje niezwykle znaczący gest zasłonięcia twarzy koszulką<sup>68</sup>, wpada w histerię, buczy i drży na całym ciele. Dopiero gdy matka na nowo wiesza na ścianie wizerunek (przywraca go na właściwe mu miejsce) chłopak pozwala jej przytulić się do piersi i uspokoić kołysanką.

Naruszenie przynależnego obrazkowi miejsca i zniszczenie go stanowi tu akt transgresji wywołujący nieopanowane przerażenie u dziecka, które go dokonuje, i natychmiastową interwencję matki, która przywraca stan sprzed jego dokonania. Wizerunek mafioza objęty jest tabu: szczególną ochroną, zakazem wejścia z nim w kontakt, naruszenia jego nietykalności lub zniszczenia go. Jak pisze Zygmunt Freud:

Dla nas słowo tabu posiada dwa przeciwstawne znaczenia.

Z jednej strony znaczy coś świętego, poświęconego, ale z drugiej strony określa coś niesamowitego, niebezpiecznego, zakazanego i nieczystego. [...] Tak więc tabu wyraża się w zakazach i ograniczeniach. Nasze określenie: „święty lęk” dobrze wyraża znaczenie tabu. [...] Zakazom tabu brak wszelkiego usprawiedliwienia i geneza ich nie jest znana. Chociaż dla nas są one niezrozumiałe, to jednak przez tych, którzy znajdują się pod ich przemożnym wpływem, traktowane

---

nim, udaje się jej złapać każdy przedmiot na sekundę przed jego rozbięciem, odkłada przedmioty na miejsce, jednocześnie łapiąc nowe przedmioty, które on zrzuci. Wygląda na bardzo wprawioną w takich sytuacjach, jakby były jej codzienną rutyną.” – Didaskalia dramatu.

68 Gest ten wykracza daleko poza zwykłe działanie dziecka przekonanego o tym, że zakrycie się uczyni je niewidzialnym. Można w nieskończoność wymieniać przykłady „odstępców”, którzy po dokonaniu czynu haniebnego i obłożonego groźbą srogiej kary, zakrywają się przed spojrzeniem bóstwa. W *Biblii* spotykamy ich mnóstwo, poczynając od pierwszych rodziców, którzy złamawszy zakaz spożywania owocu, najpierw kryli się przed Bogiem, by potem ukryć swoje ciała w prowizorycznie sporządzonych roślinnych konfekcjach. W historii teatru i dramatu również nie brak tego rodzaju zdarzeń – już eurypidejska Fedra, ogarnięta boskim szałem występnego pożądanego, ukrywa się przed wzrokiem nieba i ludzi, a wcześniejsza i niezachowana do naszych czasów pierwsza redakcja związanego z nią mitu została zatytułowana przez poetę *Hippolythosem zasłaniającym oblicze* od gestu jej pasierba i obiektu uczuć, który przykrywał twarz szatą strwożony jej transgresją i swoim w niej udziałem.

są jako rzecz oczywista. [...] Za źródło tabu uważana jest szczególna siła tkwiąca w ludziach i duchach, którą można przenieść na innych za pośrednictwem przedmiotów nieożywionych. Ludzi czy rzeczy, które uważa się za tabu, można porównać do przedmiotów naładowanych elektrycznością; są one siedliskiem ogromnej siły, przekazywalnej przez zetknięcie się z nimi, którą można wyzwolić wraz z jej niszczycielskimi skutkami, jeśli organizm, który wywoła jej wyładowanie, jest zbyt słaby, by się jej oprzeć. [...] tabu w sensie dosłownym obejmuje wszystko, co jest święte, co wznosi się ponad zwyczajność, a zarazem jest niebezpieczne, nieczyste i niesamowite.<sup>69</sup>

Tabu stanowi przedmiot dojmującej ambiwalencji ludzkiej natury. Złamanie tabu wiąże się z głębokim lękiem przed konsekwencjami tegoż aktu i jednoczesnym silnym pragnieniem dokonania go.<sup>70</sup> Podniecenie Liora, wynikające z naruszenia codziennej rutyny, tak ważnej dla niego jako osoby w spektrum autyzmu, sprawia, że nie jest on w stanie powściągnąć zapisanego w nim głęboko pragnienia obalenia „świętego” wizerunku (czy też ingerencji w niego, modyfikacji), szybko jednak trwoga, jaką wywołuje w nim to działanie, paraliżuje go.

Dlaczego jednak reprodukcja kinowego plakatu zyskuje w dramacie Gov tak wielkie znaczenie? Odpowiedź jest dla mnie więcej niż oczywista. Wizerunek mafijnego bossa stanowi tu symboliczną reprezentację takiej wizji Boga, jakim widzi go Ella. W kluczowym momencie dyskusji ze swoim boskim pacjentem, która dotyczy Księgi Hioba i zawartej w niej odpowiedzi na pytanie człowieka o przyczynę cierpienia, wyrzuca mu gniewnie i zapalczywie:

Nie przeszkadza ci, że ze wszystkich twoich wspaniałych mów w Biblii, mów pełnych współczucia względem słabego, biednego, sieroty i obcego – akurat ostatnia w Biblii jest mową... /szuka właściwego słowa/ szefa mafii?

Bóg jest w jej oczach potężnym złoczyńcą, figurą okrutnej władzy patriarchalnej opartej na sile i przemocy. Antybohaterem budzącym jednocześnie fascynację, strach i odrazę. Rozkoszuje się on władzą i jej nadużywa, ma w pogardzie słabszych od siebie, jest monarchą całkowicie

---

69 Freud, *Totem i tabu*, str. 27-31

70 Por. Freud, *Totem i tabu*

pozbawionym empatii, oczekującym bezwzględnego posłuszeństwa i brutalnie je egzekwującym. Jako taki wykazuje zdecydowane podobieństwo do najsłynniejszego przestępcy epoki prohibicji. Ponadto Ella (podobnie jak wszyscy inni ludzie) może deklarować niewiarę w Boga i światopogląd areligijny, nie może jednak uniknąć jakiegoś rodzaju zachowań religijnych: rytualnych, dewocyjnych, kultowych. Usuwając ze swojej przestrzeni życiowej elementy związane z tradycyjną religią, szybko zastępuje je emblematami religii świeckiej. Powieszony na ścianie wizerunek popkulturowego bożyszczka w naturalny sposób zyskuje funkcję religijną, stając się obiektem czci i specjalnej troski.

B. przychodzi więc do Elli w stroju Ala Capone nie po to, by niczym za pomocą magicznej sztuczki przekonać ją o swojej tożsamości, lecz by objawić jej się takim, jakim ona go postrzega, odpowiedzieć na głęboko zakorzeniony w niej obraz Boga.

Jacek Orłowski nieco modyfikuje zawarte w tekście dramatu instrukcje: syn terapeutki nie tyle zdejmuje plakat ze ściany, co próbuje go przykryć sporządzonym przez siebie fantazyjnym rysunkiem – tym samym, który zwróci później uwagę B. i zostanie przez niego skomplementowany, i z którego „odmieniony” Bóg w finale sztuki wyciągnie jabłko, służące mu do niezwykłego gestu odnowienia przymierza z człowiekiem.

Przyjście Boga do domu Elli poprzedza dziewięć kolejnych aktów zniszczenia i ponownego ustanowienia owego wizerunku, przywrócenia mu jego eksponowanej pozycji. Wypada nadmienić, że dla wyznawców judaizmu dziesiątka jest liczbą szczególnie związaną z duchowością. Symbolicznie wiąże się z kategoriami przecucia i podróży, ale także przede wszystkim z duchowym odrodzeniem. Budzi również skojarzenia – jako poprzedzająca dziesiątkę niezwykle znaczącą w religiach abrahamowych – ze znaną w tradycji żydowskiej koncepcją tzw. dziesięciu prób Abrahama. Wedle niej Pan miał dziesięciokrotnie wystawiać swojego wybrańca na ciężkie próby, począwszy od wydania mu rozkazu opuszczenia ojczyzny i zasiedlenia Kanaanu poprzez ustanowienie zwyczaju obrzezania, a na zatrważającym zadaniu dokonania Akedy kończąc.

Owe próby miały nie tylko potwierdzić wyjątkową wiarę i posłuszeństwo patriarchy, ale i stanowić podstawę dla szczególnego związku łączącego Stwórcę z potomkami Abrahama, narodem wybranym. Nie tylko Abraham potwierdza w nich swoje wyjątkowe przymioty, także sam Bóg uwidacznia nimi swoją moc i panowanie. Działania proroka, szczególnej osoby komunikującej się z Wszechmocnym, mają stanowić widomy znak i źródło wiedzy dla innych, którzy nie dostąpili zaszczytu bezpośredniego dialogu z Bogiem. Są świadectwem boskiego panowania, które to świadectwo zostaje przekazane nie tylko tworzącemu się narodowi, ale i całej ludzkości. Judaizm, niechętny tworzeniu wizerunków i jednoznacznie potępiający idolatrię, poprzez nie właśnie tworzy fantomowy wizerunek Boga nieprzedstawialnego wizualnie.

Jeśli zatem przyjmiemy, że wizerunek przestępczego bożyszczka, dziesięciokrotnie

umieszczany na nowo na ścianie gabinetu Elli, jest w istocie zastępczą, ukrytą reprezentacją figury Boga, możemy rozumieć zdarzenia będące treścią dramatu jako dziesiąte i ostateczne powtórzenie aktu obalenia i ponownego ustanowienia boskiego autorytetu. W wyniku tej swoistej, indywidualnej Akedy, Ella uczy się postrzegać Boga nie jako karzącego bandytę, budzącego trwogę i fascynację, a jako Miłość wszechogarniającą świat i podtrzymującą jego istnienie. Obraz wywyższonego, bezwzględnego bandyty w finale sztuki zastępuje w roli metafory Boga życiodajny deszcz, towarzyszący dokonaniu się upragnionego, lecz nieoczekiwanego cudu.

Dziesiąta próba Abrahama polegała na wykazaniu przez patriarchę bezgranicznego zaufania, jakie pokładał on w Bogu. Było ono tak wielkie, że gotów był zawierzyć los swojego ukochanego syna i jedyne spadkobiercy Jego woli. Dzięki powodzeniu protoplasty Izrealitów w tym wyzwaniu, on i jego potomkowie mogli dostępować niezliczonych łask od Boga, mogli cieszyć się jego przychylnością i opieką. Podobnie Ella w swojej dziesiątej próbie uczy się zaufać Bogu i być gotową zawierzyć Jego opiece swoje jedyne dziecko – dzięki temu Bóg może interweniować i uzdrowić Liora.



Lucas Cranach Starszy, *Ewa dająca Adamowi jabłko w rajskim ogrodzie*, (detal), ok.1520-25 (olej na płótnie)

W finale sztuki dokonuje się cud. B. wyciąga z rysunku Liora jabłko i podaje je Elli. Kobieta początkowo nie jest chętna przyjąć owocu, waha się – nadal jest nieco nieufna. Być może jej niepokój wynika z dość jednoznacznych skojarzeń jakie wywołuje on w kontekście religii abrahamowych. B. jednak ją uspokaja, zapewnia o swoich dobrych intencjach – pokazuje twarz, która – jak już wcześniej powiedziała - „bardziej jej się podoba”: Boga łagodnego, miłosiernego, godnego zaufania. Jabłko, symbol grzechu i rozbratu z Bogiem zostaje przemienione w znak pojednania z Nim.

Ella – na początku sztuki negatywnie nastawiona do Boga – po odbytej sesji usilnie prosi pacjenta, by „został jeszcze”. Pragnie jego obecności, nie chce się z nim rozstawać. Po przekazaniu jabłka, ich dłonie przyjmują pozycję znaną z fresku Michała Anioła przedstawiającego stworzenie Adama. Wszystko to w spektaklu Orłowskiego jest zarówno inscenizowane, jak

i (tautologicznie) opisywane przeze mnie. Obecny tu (i w kilku innych kluczowych momentach przedstawienia) epicki gest wygłaszania didaskaliów podkreśla parodystyczny (w rozumieniu agambenowskim) wymiar przedstawienia. Wszystko tu jest teatrem i nie może być inaczej. Do mówienia o Bogu jedyną przydatną strategią artystyczną jest właśnie parodia, gdyż z zasady

godzi się ze swoją niewystarczalnością i celebrytuje ją – zdaje się powtarzać za Agambenem inscenizator.



Michał Anioł Buonarroti, *Stworzenie Adama*, (detal), ok. 1511 (fresk)

W swoim esej o parodii zawartym w *Profanacjach* Agamben przytacza następującą, słownikową definicję tego pojęcia:

Naśladowanie cudzych utworów, w którym to, co w tamtych jest poważne, jest przedstawione w sposób śmieszny, komiczny lub dziwaczny.<sup>71</sup>

Jak podkreśla filozof, niezwykle istotna dla nowożytnego rozumienia pojęcia parodii (wyrażonego w powyższym twierdzeniu) będzie inna definicja, sformułowana pod koniec XVI wieku przez Scaligera na kartach jego *Poetyki*:

Podobnie jak satyra wywodzi się z tragedii, a mim z komedii, parodia bierze swój początek z rapsodii. Kiedy rapsodzi przerywali recytację, na scenie pojawiali się ludzie, którzy chcąc przykuć uwagę publiczności i dać upust krotocwilnemu usposobieniu, wywracali na opak wszystko, co wcześniej powiedziano [...] Owe pieśni zwano *paroidous*, albowiem wypowiedzi poważne mieszały się z dziwaczными i śmiesznymi. Parodia jest więc odwróconą rapsodią, to, co poważne, ukazuje jako niedorzeczne, przeinaczając słowa.<sup>72</sup>

---

71 Tamże, str. 50.

72 Tamże, str. 52.

Włoski filozof, omawiając koncepcję proponowaną przez Scaligera, uznaje za podstawowe wyznaczniki parodii po pierwsze jej „zależność od istniejącego wcześniej modelu” w procesie odchodzenia od powagi na rzecz komizmu, oraz „zachowanie pewnych cech formalnych pierwowzoru przy jednoczesnym wzbogaceniu go o nowe, niestosowne i dziwaczne elementy lub treści”.<sup>73</sup>

Na uwagę zasługuje również to, że termin „parodia” odnosił się również w świecie starożytnym do techniki muzycznej i wiązał z rozróżnieniem śpiewu i mowy (*melos* i *logos*).

W najdawniejszym rozumieniu tego pojęcia parodia oznacza zatem zerwanie „naturalnej” więzi łączącej muzykę i język, oderwanie śpiewu od mowy, a więc również mowy od śpiewu.<sup>74</sup>

Decyzja wykonawców poematów homeryckich o zerwaniu z tradycyjną w greckiej muzyce antycznej zasadą, wedle której śpiew miał odpowiadać rytmowi mowy, i wprowadzeniu do ich występów melodii „niewspółbrzmiających, dysonansowych” wobec słowa, pozostaje w ścisłym związku z narodzeniem się pojęcia parodii. Właśnie o tym – wprowadzającym konsternację – geście rapsodów zwykło się mówić, „że śpiewają *para ten oden*, obok pieśni”. Jeśli wierzyć Arystotelesowi, innowatorem w tej dziedzinie był Hegemon z Tazos, o którym skądinąd wiadomo, że „budził w Ateńczykach niepohamowany śmiech”.<sup>75</sup> Niemal wszystkie normatywne koncepcje komizmu upatrują – w ten czy inny sposób – śmieszności w dysonansie pomiędzy poszczególnymi elementami utworu, a przyczynę rozbawienia często dostrzegają w nieprzystawalności znaczącego i znaczonego.<sup>76</sup>

”Warto zastanowić się nad niepoważnym charakterem wszelkiej tajemnicy czy misterium, nad ścisłym pokrewieństwem łączącym je z parodią” – postuluje Giorgio Agamben, znany piewca korzyści płynących z profanacji.<sup>77</sup> Przygląda się on na przykład twórczości Elsy Morante i uznaje, że „posiłkując się judeo-chrześcijańskim mitem Upadku”, zaproponowała ona osobliwą refleksję nad pojęciem parodii. Kluczowym dla jej refleksji nad tym zagadnieniem jest odniesienie do religijnej opowieści o początku ludzkiego gatunku i co za tym idzie, wszelkiej jego twórczości.

[...] człowiek został wygnany z raju, rzucony wraz ze

---

73 Por. Tamże.

74 Tamże, str. 53-54.

75 Por. Tamże, str. 53.

76 Por. Bohdan Dziemidok, *O niektórych koncepcjach komizmu*, *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne* 13, 1958, str. 79-103.

77 Agamben, str. 56..



zwierzętami w nurt nie-swojej historii, utracił własne miejsce. W tym sensie przedmiot narracji jest już sam w sobie „parodystyczny”, nie na miejscu, autor zaś może jedynie powielać i naśladować tę źródłową parodię. Jeśli postanawia przedstawić to, co wymyka się wszelkiemu opisowi, jest skazany na posługiwanie się środkami niepoważnymi oraz [...], „przerost literackiej fantazji”.<sup>78</sup>

Czy zatem jako aktorka, jak twierdzi Agamben czytający Morante, muszę „liczyć na domyślność” widzów, których „nie zbije z tropu nieznośnie stereotypowy i parodystyczny charakter” naszego scenicznego działania i którzy zaakceptują fakt, że to dzięki niemu właśnie bohaterowie na scenie są „utkani na poły z baśni, na poły z misterium”?<sup>79</sup>

Pojęcie „parodia poważna” jest wewnętrznie sprzeczne, nie dlatego jednak, że parodia nie może być czymś poważnym; wiemy wszak, iż bywa śmiertelnie poważna. Problem polega na tym, że parodia nigdy nie może się w pełni utożsamić z parodiowanym dziełem, zaprzeczyć temu, że sama zawsze i nieuchronnie znajduje się obok śpiewu (para-oiden) i nie ma własnego, należącego tylko do niej miejsca.<sup>80</sup>

Istotnie, wszystko w inscenizacji Orłowskiego i Stronias zdaje się generować dystans wobec tematu dzieła. Humorystyczne gry z tradycją religijną zawarte w tekście Gov wyjaskrawiane są przez dobór środków inscenizacyjnych i aktorskich. Na przykład Bronisław Wrocławski, wykonując performatywne gesty boskiej mocy, nadaje im wyraźnie ironiczny charakter; ja zaś, będąc jako Ella unieruchomiona paraliżem zesłanym na jakiś czas przez Boga, zamiast szukać „realistycznych” środków mogących odwzorowywać rzeczywisty trans czy opętanie przez ponadludzką istotę, decyduję się na „farsowy” wytrzeszcz i zez oczu,. Scenografia i kostiumy w spektaklu są ostentacyjnie szablonowe, schematyczne, banalne. Zarazem rodzajowość i umowność plastyki spektaklu decyduje nie tylko o odrealnieniu przedstawianych zdarzeń i otworzeniu ich na wielość możliwych interpretacji, ale też wzmacnia parodystyczny, meta-teatralny wydźwięk dzieła. Estetyczne wybory scenografii nie pozwalają traktować przedstawienia

---

78 Por. Tamże, str. 55.

79 Tamże.

80 Tamże, str. 54.

poważnie. Gdy idzie o kwestie samego *sacrum*, nic w tym przedstawieniu nie może być poważne. Nie oznacza to jednak, że sama jego głęboka treść taka nie jest. Jak pisze Agamben:

Poważne mogą być natomiast pobudki, które skłaniają parodystę do rezygnacji z bezpośredniego przedstawienia tematu.<sup>81</sup>

Parodia wcale nie stoi w sprzeczności z powagą religii. Przeciwnie, Agamben nawet samą liturgię mszy świętej postrzega w kategoriach parodii, uznając ją za jedyną możliwość dla tych, którzy swoim działaniem chcą wyrazić tajemnice religijne.

Tajemnice można jedynie parodiować, inna próba opisu ześlizgnęłaby się nieuchronnie w kicz lub emfazę. [...]

W obliczu tajemnicy twórczość artystyczna musi przybrać postać karykatury w takim sensie, w jakim Nietzsche, w przebłysku natchnienia, pisał do Burckhardta: „Jestem Bogiem, stworzyłem tę karykaturę; wolałbym wprowadzić być bazylejskim profesorem niżli Bogiem, nie ośmieliłem się jednak posunąć tak dalece egoizmu”. Artysta nie potrafi posunąć się w swoim egoizmie tak daleko, by zapragnąć przedstawienia tego, co nieopisywalne; uczciwość zmusza go do pogodzenia się z tym, że jedyną stosowną formą misterium jest parodia.<sup>82</sup>

Parodiowanie rzeczywistości religijnych nie musi być z zasady rzeczą bluźnierczą: ani w obrębie intencji twórcy, ani w zewnętrznej ocenie ortodoksji. Ortodoksja zaskakująco przychylnie odnosi się do parodii – nie boi się jej, akceptuje ją, a nawet afirmuje.

Wymownym dowodem [na to] są niezliczone średniowieczne parodie sakralne, które do tego stopnia były wyzbyte jakichkolwiek intencji bluźnierczych, że ich znajomość zawdzięczamy przeważnie wielce pobożnym mnichom-

---

81 Tamże, str. 54.

82 Tamże, str. 56.

Nie sposób zaprzeczyć, że Bóg jest traktowany w naszej kulturze z wielką powagą. Humorystyczne przedstawienia bóstw i ogólnie rzeczywistości religijnej, choć zdecydowanie liczne i obecne niemal w każdej epoce, stanowią raczej wyjątek potwierdzający tę regułę. Koncepcje przytaczane i rozwijane w eseju Agambena o parodii wydają mi się bardzo przydatne w zrozumieniu strategii artystycznych podejmowanych przez Anat Gov i inscenizującego jej tekst zespołu, do którego należą. Ten, o którym zwykle mówi się jako o budzącym grozę, wymagającym największego szacunku, skończenie doskonałym w przedstawieniu Orłowskiego pojawia się jako dość zabawny typ. Przedstawienie Boga jako niestabilnego emocjonalnie safandudy wdającego się w słowne przepychanki z terapeutką wiąże się w mojej opinii z niemożliwością artystycznego przedstawienia tego, co niewyraźalne, o której mówi Agamben. Parodia – „śpiew obok pieśni” – jest też głęboko zapisana w samej językowej strukturze tekstu. Cytaty i stylizacje biblijne zestawiane są z humorystycznymi, dysonansowymi dopowiedzeniami. Patos zostaje zniwelowany przez ironiczny komentarz. Tajemnica ludzkiego doświadczenia i jego powiązań z *sacrum* – z zasady niewyraźalna i nieobejmowalna umysłem – staje się w obrębie tej parodystycznej strategii artystycznej dostępna estetycznemu przeżyciu.

Zakończenie sztuki objawia zasadniczy temat przedstawienia, tj. mechanikę cudu. Wszystko ma tu jawnie teatralny charakter. Deszcz, widomy znak interwencji miłosiernego, łagodnego Boga, jego odpowiedź na wołanie Elli z początku dramatu, objawia się tylko w słowie.

Reżyser zdecydował o ograniczeniu inscenizowania cudu jedynie do słowa i głosu. Orłowski świadomie wyjaskrawia „umowność” teatralnego znaku: nie słycać dźwięków wody, efekty świetlne w ogóle nie sugerują jego mimetycznego obrazu – cud muszę zagrać tylko w kontakcie z partnerującym mi aktorem. Muszę sama zainscenizować nadejście deszczu, a tym samym sprawić, że publiczność uwierzy w cud. Cud musi wydarzyć się we mnie, w ciele i umyśle aktorki. By publiczność mogła choć na chwilę „dać się ponieść” teatralnej iluzji, uwierzyć w boską interwencję – ja sama muszę na tę krótką chwilę w nią uwierzyć.

I choć z początku wydaje się to zadaniem daremnym, sztuka Gov udowadnia niespodziewaną moc dramatu. Od pierwszych chwil spektaklu Ella oczekuje deszczu. A gdy pojawia się on w finale sztuki, nadchodzi kolejny, zupełnie niespodziewany cud. Lior wypowiada słowo „woda”. I tak jak chwilę wcześniej ja zaklinałam rzeczywistość, próbując daremnie wmówić publiczności, że za scenograficznymi praktykablami widać ogród zalewany deszczem, tak poprzez język i teatralną sytuację dokonuje się właściwe misterium cudu. Niemy syn przemawia.

---

83 Tamże.

Akcję sztuki zawiązuje profanacyjny akt zniszczenia obrazu przez Liora. W finale chłopak gryzie jabłko podarowane jego matce przez Boga – używa tego, co święte, jakby było zwykłą rzeczą. Ale, jak mówi B. w jednej ze swoich ostatnich kwestii:

Czasami jabłko jest tylko jabłkiem.



*fot. Greg Noo-Wak*

## **Zakończenie**

Krieger przytacza w swojej książce anegdotę dotyczącą rozmowy ze starszym człowiekiem, jaką odbył w związku z kazaniem dotyczącym miłosiernej natury Boga. Wydaje mi się ona bardzo bliska doświadczeniu Elli, zapisanemu w dramacie Anat Gov.

Wyraził on swój żal, że oprócz żony stracił również towarzyszkę życia i na podstawie swego losu dowodził, że Bóg nie istnieje.

Zirykowało mnie przede wszystkim to, że ten człowiek niewiele cierpiał z powodu choroby i śmierci obu kobiet, a bardziej rozczulał się nad faktem, że krzepki jeszcze mężczyzna musi żyć bez kobiety. Dopiero później uświadomiłem sobie, co kryło się za tym wyjątkowym telefonem, jaki głębszy problem miał ten człowiek. Bóg nie był taki, jakiego on sobie wyobrażał, a przede wszystkim Bóg nie tylko nie wydawał mu się takim, jakiego on chętnie akceptował, ale wprost nie sprostał jego wymaganiom, na których człowiek ten opierał swoją wiarę. A ponieważ jego życie nie potoczyło się zgodnie z jego oczekiwaniami, zatem uznał, że Bóg nie jest dobry, a nawet, że nie istnieje.

Pokusę, jeśli tak można rzecz, takiego myślenia mogę odkryć również w sobie, kiedy zadaję sobie problematyczne pytania. Teksty biblijne, które przedstawiają Boga inaczej, niż sobie wyobrażam, mogą w takim momencie wprowadzić pożyteczny niepokój. Jeśli każdy tekst, w którym Bóg jest ukazany jako ten, który dopuszcza się przemocy, wywołuje jedynie niesmak i brak nim zupełnie zainteresowania, to jednak można z niego wyciągnąć co najmniej jeden pożytek. Otóż inni ludzie, których również łączą z Bogiem poważne relacje, mogą Boga postrzegać zupełnie inaczej niż my. Może to być powodem ponownego przemyślenia własnego obrazu Boga.<sup>84</sup>

Rola Elli jest dla mnie, jak już kilkakrotnie podkreślałam, niezwykle poruszająca. Choć spektakl grany jest już dość długo, wciąż nie mogę powstrzymać wzruszenia, jakie ogarnia mnie w wielu momentach sztuki. Jako aktorka nieczęsto mam do czynienia z rolami tak silnie na mnie oddziałującymi. Pomimo skupienia na tematyce religijnej, utwór ten dotyka najgłębszych strun człowieczeństwa. Ma w mojej opinii potencjał poruszania każdego, niezależnie od indywidualnego stosunku do religii i Boga. Mówi o miłości, akceptacji, współczuciu i zrozumieniu. Diagnozuje rozterki współczesnego świata, doskonale analizując kondycję współczesności. Okrucieństwa, wojny, przemoc, klęska relacji międzyludzkich, powszechny brak empatii pozostają palącymi problemami otaczającej nas rzeczywistości – a utwór Gov w niewątpliwie interesujący sposób otwiera dyskusję dotyczącą przyczyn i samej natury tych

---

84 Krieger, str.,80.

zjawisk. Ja sama utożsamiam się z wartościami, o które walczy moja bohaterka. Teodycea, jaką przeprowadza Ella może przecież być równie dobrze rozumiana zupełnie areligijnie, jako metafora terapeutycznego procesu godzenia się z trudami ludzkiego doświadczenia.

Profanacja, to jest pozareligijne „użycie” tekstu biblijnego w spektaklu, nie jest bynajmniej wroga religii. Jeśli – jak mam nadzieję – udaje mi się podzielić z publicznością moim poruszeniem i pozytywną przemianą wewnętrzną, jaka dokonuje się we mnie każdorazowo, gdy wychodzę na scenę w spektaklu Orłowskiego, może w jakiś sposób jest nawet praktyką bliską pobożności. Nie wydaje mi się, by polemiczny stosunek mojej postaci (i samego dramatu) do Tanachu, mógł to uniemożliwiać. Czy dyskusja z treściami świętych tekstów nie jest wszak kluczową tradycją dla religii takich jak judaizm?

Dzięki komentarzom, które powstają w każdej epoce i w każdym miejscu, tekst biblijny żyje i mieni się różnymi znaczeniami. Tora ma siedemdziesiąt twarzy – naucza Midrasz *Raba do Księgi Liczb* – co oznacza, że każdy czytający, każdy interpretujący postrzega inne jej oblicze.<sup>85</sup>

Ella „walczy z Biblią”, gdyż odnajduje w niej elementy, które głęboko rezonują z jej egzystencjalnym doświadczeniem. Jak powiada Krieger:

Teksty [biblijne], w których nie znajduję żadnego punktu odniesienia do moich osobistych przeżyć, mogą stać się dla mnie niedostępne.<sup>86</sup>

Zmagania Elli z Bogiem są zmaganiem z ludzkim losem – pełnym radości i cierpienia, światła i ciemności, śmiechu i powagi. Zawarta w finale sztuki afirmacja życia bynajmniej nie oznacza unieważnienia tego, co złe i bolesne. Jest wyrazem akceptacji ambiwalencji ludzkiego doświadczenia. Spokój i szczęście Ella odnajduje w równowadze. Jest to nierozłącznie związane z jej ewoluującym obrazem Boga i doświadczeniem lektury Biblii.

Przedstawienie Boga jako agresywnego zawiera w sobie pewną prawdę. Jest to jednak bardzo niezadowolające stwierdzenie odnośnie Boga. W każdym razie także określanie Boga

---

<sup>85</sup> Bella Szwarzman-Czarnota, *Księga kobiet. Kobiety Księgi*. Kraków, 2014, str. 8.

<sup>86</sup> Krieger, str. 82.

„miłością” jest równie niezadowolające. [...] On nie pozwala się ogarnąć, nie pozwala ująć się w jednym obrazie albo w kilku obrazach. [...] Biblia nie oferuje żadnej teorii o Bogu, lecz stanowi zbiór doświadczeń Boga. A w tych doświadczeniach Bóg nie pojawia się w czystej postaci i do końca zrozumieli. [...] Te doświadczenia nie pozwalają się sprowadzić do wspólnego mianownika. Ludzie mają całkowicie różne doświadczenia Boga. Te doświadczenia są subiektywne i bardzo osobiste.

Są doświadczenia dobre i złe, dodające odwagi i przynoszące niepokój, budujące i niszczące. Ludzie doświadczają Boga nie tylko jako dobrego i kochającego. Doświadczają Go również jako budzącego lęk i groźnego oraz jako agresywnego i raniącego.<sup>87</sup>

Znaczącą część swojej pracy, stanowiącą jej teoretyczną bazę, poświęciłam rozważaniom dotyczącym relacji religii i sztuki (w szczególności teatru). W centrum mojego zainteresowania pozostawały tu takie pojęcia jak między innymi profanacja, bluźnierstwo czy parodia. Podążając za wskazówkami wybitnego włoskiego myśliciela Giorgio Agambena i innych, nie mogłam w swoich rozważaniach na temat pozycji artysty-aktora w odniesieniu do relacji pomiędzy sferami *sacrum* i *profanum* nie zauważyć, jak bardzo podstawowe pojęcia związane z tą tematyką okazują się ambiwalentne, niejednoznaczne. Co więcej, instynktownie przyjmowany podział pojęć na religijne i artystyczne okazuje się niewystarczający czy wręcz błędny. Profanacja jest kategorią w równym stopniu estetyczną, co religijną. Podobnie literacko-artystyczne kategorie, jak chociażby parodia, okazują się być fundamentalnie związane z metafizyką.

Praca nad spektaklem *Boże mój!* otworzyła dla mnie nowe perspektywy – zarówno jako dla aktorki, jak i dla człowieka. Zmuszona byłam pochylić się nad problemami (związanymi z szeregiem różnych dziedzin), które dotychczas pozostawały poza moim zainteresowaniem. Rolę Elli uważam za jedno z najważniejszych doświadczeń na mojej dotychczasowej drodze artystycznej. Doprowadziła ona do swego rodzaju rewizji mojego postrzegania pracy aktora, w szczególności jego relacji z tekstem literackim i jego kulturowym kontekstem.

Wielokrotnie, być może z braku czasu, natłoku zadań albo ze względu na zwykłe popadnięcie w rutynę, jako aktorzy zapominamy o tym, jak ważny w naszej pracy artystycznej jest nieustanny rozwój intelektualny. Rozpoczynając pracę nad rolą w dramacie tak mocno opartym

---

87 Krieger, str. 82-83

na tradycji religijnej (w szczególności biblijnej), w której uprzednio – co tu dużo mówić – nie wykazywałam się największą biegłością, zmuszona byłam podjąć spory wysiłek lekturowy. Po pierwsze dlatego, że waga i drażliwość tematów, jakie poruszane są w sztuce Gov nie pozwalały mi jako aktorce potraktować tego opieszale z punktu widzenia „etyki zawodowej”, po drugie dlatego, że zbudowanie roli bez „douceń się” byłoby zwyczajnie niemożliwe ze względu na samą strukturę tekstu dramatu i zapisanej w nim roli. Zagadnienia, które wcześniej wydawały mi się niezbyt interesujące, stopniowo stały się dla mnie nieopisanie fascynujące. To, przed czym długo się ociągałam okazało się niezwykle przygodą. Jestem więcej niż przekonana, że refleksje i doświadczenia lekturowe, którymi dzielę się w mojej dysertacji stanowią dopiero początek dalszych poszukiwań intelektualnych i artystycznych.

Swojego „komentarza do dzieła” nie mogę więc zakończyć prostym podsumowaniem, syntetycznym wyłożeniem wniosków naturalnie dopełniających logikę wywodu. Jest tak również z drugiego powodu: takowe wydają mi się nie tylko niepotrzebne, ale i wręcz niewskazane. Pomimo wielopłaszczyznowych napięć zachodzących pomiędzy religią i sztuką, jedna rzecz łączy je ponad wszelką wątpliwość: nie poddają się one nigdy ostatecznym twierdzeniom, konkluzjom, interpretacjom. Zawsze odpowiedź na jedno pytanie z nimi związane, zmusza nas do zadania wielu kolejnych. Nigdy nie mogą być ostatecznie zgłębione. Zawsze zawierają w sobie to, co przekracza nasz rozum i język, dotykają niewyrażalnego. Zawsze pozostają tajemnicą.



## **Bibliografia:**

### **Literatura podmiotu:**

Anat Gov, *Boże mój!*, przekład: Agnieszka Olek

*Boże mój!*, spektakl w reżyserii Jacka Orłowskiego, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi.

### **Wybrana literatura przedmiotu:**

Klaus-Stefan Krieger, *Przemoc w Biblii*, przełożył: Andrzej Wałęcki. Kraków, 2004

Giorgio Agamben, *Profanacje*, przełożył: Mateusz Kwaterko, Warszawa, 2006

Józef Król *Wpływ posiadanego obrazu ojca na pojęcie Boga u młodzieży*, Roczniki Filozoficzne KUL, 30

Bohdan Dziemidok, *O niektórych koncepcjach komizmu*, Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne 13

Bella Szwarzman-Czarnota, *Księga kobiet. Kobiety Księgi*. Kraków, 2014