

Agnieszka Kodzis-Sofińska (<https://orcid.org/0000-0002-8248-0401>)

Uniwersytet Wrocławski

Biblijne konotacje w sztukach teatralnych Mariusia von Mayenburga

We współczesnych społeczeństwach Zachodu biblijny fundament odgrywa ogromną rolę w kształtowaniu kultury, a wykorzystanie biblijnych motywów w literaturze i sztukach teatralnych, plastycznych i muzycznych nawiązuje do wspólnej wiedzy i dziedzictwa kulturowego. Aluzje do Biblii w tekstach kultury mogą manifestować się w różnorodny sposób. Dzieła zawierające takie wątki koncentrują się głównie na przesłaniach moralnych oraz dylematach natury etycznej. Postaci biblijne: Jezus, król Salomon, czy Miłosierny Samarytanin i wartości przedstawione w Biblii, mogą służyć jako wzorce postępowania lub być nośnikami ostrzeżenia przed pewnymi zachowaniami. Opowieści mające swe źródło w Piśmie Świętym często dotyczą fundamentalnych aspektów ludzkiego doświadczenia, takich jak cierpienie, pokusa, strach, nadzieja czy miłość. Historie te są ponadto pełne konfliktów – zarówno osobistych, jak i społecznych. Wprowadzenie ich do utworu dostarcza głębi i dynamiki prezentacji danej problematyki. Dzieła literackie często przenoszą klasyczne historie biblijne do współczesnych warunków lub scenariuszy społecznych. Pozwala to na rozważenie ponadczasowych przesłań i kwestii moralnych w kontekście dzisiejszego świata. Przypowieści z Pisma Świętego mogą ponadto służyć jako szablon dla metafor i historii przekazujących lekcje moralne lub filozoficzne. Konotacje biblijne w utworach stwarzają okazję do promowania dialogu między różnymi religiami, kulturami i przekonaniem, a także zwracają uwagę na kwestie stanowiące wyzwanie dla tradycyjnych religijnych przekonań, jak choćby postęp naukowy, nowoczesność, gender czy równość. Bywają też często źródłem inspiracji dla krytyki społecznej, poruszając takie zagadnienia jak dogmatyzm, nadużycia i nietolerancja religijna, a także – krytyki tradycyjnych religijnych przekonań, hierarchii i praktyk. W końcu – biblijne motywy bywają używane w tekstach kultury jako symbole, które niosą głębokie znaczenie, pomagając zrozumieć i interpretować zawartą w nich problematykę. Do najbardziej znanych i chętnie wykorzystywanych wątków należą tu niewątpliwie grzech Adama i Ewy i wypędzenie z Raju, opowieści o Kainie i Ablu, Hiobie, Mojżeszu, Dawidzie i Goliacie, Judaszu oraz historie hagiograficzne. Podobnie symbolika krzyża, chleba i Eucharystii, Arki Noego, wody i Chrztu Świętego, antagonizm światła i ciemności, a także motywy apokaliptyczne cieszą się dużą popularnością jako odniesienia w kulturze europejskiej.

We współczesnej literaturze niemieckiej znaleźć można niemało przykładów wykorzystania tematyki i wątków biblijnych. Navid Kermani – wielokrotnie nagradzany niemiecko-irański pisarz – intensywnie zajmuje się kwestiami religijnymi. Jego prace, takie jak *Schöner neuer Orient. Berichte von Städten und Kriegen* (2003), *Dein Name* (2010) czy *Große Liebe* (2014) odzwierciedlają dialog między różnymi religiami i kulturami. Także Bośniacki pisarz, który mieszka i publikuje w Niemczech – Saša Stanišić – w powieści *Herkunft* (2019), zgłębiając historię migracji, porusza tematykę przynależności i tożsamości w kontekście religii. Niemiecka autorka Juli Zeh zwraca się ku problematyce religijnej i etycznej w kilku swoich dziełach – jej powieść *Unterleuten* (2016) w dużej mierze dotyczy konfliktów między światopoglądami i wartościami w wiejskiej społeczności. Z kolei w wielu utworach Sibylle Lewitscharoff (*Blumenberg*, 2011; *Das Pflingstwunder*, 2016) znaleźć można rozważania nad kwestiami duchowymi i symboliką religijną. Tematyce tej została też poświęcona monografia Geoga Langenhorsta pt. *In Welchem Wort Wird Unser Heimweh Wohnen?: Religiöse Motive in der neueren Literatur* (2020) badająca wpływy religii na literaturę w wybranych dziełach XX i XXI wieku.

W sztukach teatralnych, podobnie jak w utworach epickich, motywy biblijne występują równie często, zgodnie z oceną Dirka Pilza, który w 2017 roku pisał: „To nie tak, że na niemieckojęzycznych scenach brakuje religii”¹, zastrzegając, że ma na myśli przede wszystkim trzy religie monoteistyczne: chrześcijaństwo, islam i judaizm. Przykładem współczesnych niemieckich sztuk zainspirowanych biblijnymi historiami, postaciami i motywami niech będą choćby dzieła najbardziej znanych dziś dramatopisarzy:

Roland Schimmelpfennig – wszechstronny niemiecki dramaturg, który często pracuje z innowacyjnymi strukturami narracyjnymi i elementami alegorycznymi, w swej sztuce *Das schwarze Wasser* (2015) porusza wątki religijne i mistyczne, subtelnie wplatając je w fabułę. *Mater dolorosa* niemieckiej dramaturgii² – Dea Loher, której sztuki charakteryzują się zaangażowaniem społecznym i dogłębną analizą relacji międzyludzkich, także sięga po motywy biblijne. *Unschuld* (2003, *Niewina* 2004) jest przykładem sztuki, która włącza rozważania religijne do współcześnie rozgrywanej się fabuły. Z kolei w sztuce *Adam Geist* wykorzystywane są cytaty z tekstów kultury takich jak Biblia i mitologia grecka. Podobnie dzieje się w sztuce *Lewiatan*, w której już w tytule występuje imię potwora morskiego symbolizujące w Starym Testamencie zło. W tym kontekście warto także wspomnieć dzieła Falka Richtera *Fear* (2016), badające lęki współczesnego społeczeństwa, które często wiążą się również z kwestiami egzystencjalnymi oraz Feriduna Zaimoglu *Die zehn Gebote* (2016) nawiązujące do Dekalogu.

¹ „Es ist ja nicht so, dass es einen Mangel an Religion auf deutschsprachigen Bühnen gäbe”. Tłumaczenie autorki artykułu. Dirk Pilz, *Unter Ängstlichen*, „nachtkritik.de” März 2017, https://nachtkritik.de/?view=article&id=13700&layout=*&catid=1459 [dostęp: 24.11.2022].

² Określenie zostało użyte po raz pierwszy przez Christine Dössel w dzienniku „Süddeutsche Zeitung” (29.1.2008) i wywołało polemikę ze strony Ulricha Khuona. Por. Ulrich Khuon, „Das letzte Feuer’ von Dea Loher. Aus der Fülle des Lebens, „Deutsches Theater Berlin Magazin”, wydanie 4 (2009–2010), s. 18.

Co ciekawe, także współczesny teatr muzyczny w dalszym ciągu czerpie inspiracje z Biblii. W operze Petera Eötvösa *Lucifer* (2010), do której libretto napisał znany niemiecki pisarz i dramaturg Albert Ostermaier, szatan jest zmęczony walką i zastanawia się nad nudnym życiem, które prowadził od czasu wyrzucenia go z Nieba. Wciąż pogrążony jest w konflikcie z człowiekiem i czyni wszystko, żeby zademonstrować mu bezsens ludzkich wartości.

Także dla Mariusa von Mayenburga – niemieckiego dramaturga zaliczanego obecnie do klasyków teatru współczesnego, a co za tym idzie – jednego z najczęściej wystawianych w Europie autorów niemieckich³ – Biblia jest bogatym źródłem historii, postaci, symboli i dylematów moralnych, które oferują dramatyczny potencjał. Autor, jak sam podaje, czerpie inspiracje zarówno z ekspresjonizmu, postmodernizmu i nowego realizmu⁴, z utworów Georga Büchnera, jak i z dzieł Bertolta Brechta, który, mimo że był zadeklarowanym ateistą, otwarcie przyznawał, że Biblia jest jego ulubioną książką i ma duży wpływ na jego twórczość⁵.

Pierwszą ze sztuk Mariusa von Mayenburga, którą warto rozpatrzeć pod kątem konotacji biblijnych, jest utwór *Pasożyty* (1999, *Parasiten*, Schaubühne, Berlin 2000). Jego polskie tłumaczenie w przekładzie Elżbiety Ogrodowskiej-Jesionek ukazało się w czasopiśmie „Dialog” w listopadzie 2000 r., a polska prapremiera w reżyserii Anny Augustynowicz została zrealizowana w koprodukcji Teatru Polskiego w Poznaniu 30 listopada 2001 r.

Autor kreuje w swoim dziele obraz społecznych nieudaczników, którzy nie potrafią sprostać wymogom życia i reagują na swoje niepowodzenia perfidnymi grami, raniąc się nawzajem. W rzeczywistości jednak szukają bezpieczeństwa i bliskości, dlatego utwór ten jest w pierwszym rzędzie sceniczną opowieścią o symbiotycznej relacji między nienawiścią a miłością.

Jak wspomniano, bohaterowie sztuki to „ludzie zbędni”. Friderike, która jest w nieplanowanej i niechcianej ciąży, przeżywa kryzys psychiczny. Jako powody jej odrazy do macierzyństwa zasygnalizowane są w utworze patologiczna relacja z jej matką oraz (wzajemnie) toksyczny związek z Petrikiem, którego uwagę daremnie próbuje na siebie zwrócić. On zaś, znudzony jej stanem, zajmuje się swym pupilem – wężem i oddaje się okrutnym utarczkom ze swoją partnerką. Dręcząc się nawzajem doprowadzają do próby samobójczej kobiety, która trafia następnie pod opiekę swej siostry Betsi. Ta z kolei jest w związku ze sparaliżowanym Ringo, który

³ Zdaniem Małgorzaty Sugiery, już w 2002 Marius von Mayenburg roku należał obok Deii Loher, Theresii Walsler, Olivera Bukowskiego czy Moritza Rinkego do najbardziej znanych zagranicznych twórców sztuk teatralnych w Polsce. Por. Małgorzata Sugiera, *Świat w głowie: najnowszy dramat niemiecki*, „Dekada Literacka” nr 5–6/2002. Część z jego utworów scenicznych opublikowano też jako tłumaczenia na język polski – w czasopiśmie „Dialog” i w serii „Dramat Współczesny” nakładem krakowskiej Księgarni Akademickiej i warszawskiego wydawnictwa AdiT. W 2022 ukazał się zbiór tłumaczeń sześciu jego sztuk pt. *Eldorada* w przekładzie Karoliny Bikont.

⁴ Chodzi tu o nowy realizm w ujęciu Thomasa Ostermeiera (*Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung*, 1999).

⁵ Bertolt Brecht, [Umfrage], „Die Dame” („Die losen Blätter”), zeszyt 1, 01.10.1928, s. 16.

obwinia wszystkich za swój stan i maltretuje psychicznie swą dziewczynę, mimo że ta (do czasu) lojalnie się nim opiekuje. Sytuację komplikuje stary Multscher, który spowodował wypadek mężczyzny, a teraz wdziera się w jego życie. Próbuje uspokoić swoje sumienie, ale szuka jednocześnie towarzystwa i opieki. Wszyscy psychicznie okaleczeni bohaterowie pasożytują na tych, którzy pozwalają im zbytnio się do siebie zbliżyć.

Wyraźną analogią do treści biblijnych, którą można dostrzec w *Pasożytach* Mariusa von Mayenberga jest specyficzne wykorzystanie toposu szatana, który funkcjonuje w kulturze od zarania dziejów i w kręgu cywilizacji wywodzących się z judeochrześcijańskiej tradycji, kojarzy się przede wszystkim z historią z Księgi Rodzaju, gdzie jako zbuntowany anioł próbuje zaszkodzić boskiemu planowi. Posługując się kłamstwem i podstępem burzy relacje między Bogiem a człowiekiem i staje się odpowiedzialny za zaistnienie śmierci na świecie (Rdz 3)⁶. Zdaniem Marzeny Makuchowskiej topos ten stosowany jest w literaturze często jako formularz retoryczny, „który pozwala uniknąć długich i skomplikowanych wyjaśnień, wnikania w złożone kwestie, a zamiast tego uciec się do prostego, czytelnego obrazu, który tłumaczy świat w sposób szybki, łatwy i sugestywny”⁷.

W tym kontekście na szczególną uwagę zasługuje w omawianej sztuce postać Petrika, który aż nadto wyraźnie ukazany jest jako wcielenie zła i nieszczęścia. O jego szatańskiej naturze świadczą mają dość oczywiste znaki jak fetor (śmierdzą wspomniane kilkukrotnie śmieci, a także pokój, w którym znajduje się bohater)⁸, na który ciągle zwraca uwagę, oraz kult węża, znany z wczesnochrześcijańskich i ludowych wyobrażeń zła w ten sposób ucieleśnionego⁹. „Nie ma nic piękniejszego niż wąż, który poluje w gorąccze południa, kiedy jego ciało połyskuje w słońcu, jesteś najpiękniejsza, moja królowa, moja przepiękna” (P, s. 88) – twierdzi obserwując zwierzę. Jego fascynacja nosi wyraźnie patologiczne cechy i z czasem staje się kolejnym źródłem zatargów z Friderike:

Petrik karmi węża.

FRIDERIKE: Co robisz?

PETRIK: Karmię ją.

FRIDERIKE: Mnie też byś karmił?

PETRIK: Gdybyś bez ramion i nóg leżała na brzuchu w szklanym terrarium i była gotowa połykać żywe szczury, wtedy tak, karmiłbym cię (P, s. 81).

⁶ Co ciekawe, historia kuszenia Adama i Ewy posługuje się wyłącznie obrazem węża, którego z szatanem utożsamiono dopiero w Księdze Mądrości: „A śmierć weszła na świat przez zawiść diabła” (Mdr 2, 23–24). Wszystkie cytaty z Biblii za: *Biblia Tysiąclecia*, Poznań: Wydawnictwo Pallotinum 2003, <https://biblia.pl/>.

⁷ Marzena Makuchowska, *Funkcje toposu Szatana we współczesnym polskim dyskursie religijnym*, „Forum Lingwistyczne” nr 3 (2016), s. 49–61, tu: s. 57.

⁸ Marius von Mayenburg, *Pasożyty*, tłum. Elżbieta Ogrodowska-Jesionek, „Dialog” nr 11 (2000), s. 80–108, tu: s. 92 i 97. Kolejne cytaty odnoszą się do tego wydania i są zaznaczone w tekście głównym jako „P” z podaniem numeru strony.

⁹ Personifikacja szatana wynika z potrzeby nadawania cech istot żywych pojęciom abstrakcyjnym, np. takim jak zło.

Petrik jako uosobienie zła nie przypomina zatem mało błyskotliwego Boruty czy Rokity obecnych w polskich podaniach ludowych. Prowadzi wysublimowaną grę, głównie ze swoją partnerką – Friderike. Dopóki żyje jego wąż, którego wielbi, traktuje kobietę przedmiotowo i znęca się nad nią werbalnie (choć zaznaczyć trzeba, że nie pozostaje mu ona dłużna):

FRIDERIKE: Zabiję się.

PETRIK: Wynieś przedtem śmieci, bo śmierdzi.

FIDERIKE: Wskoczę przez okno i rozwalę sobie głowę o chodnik.

PETRIK: Świetnie, możesz od razu wziąć śmieci ze sobą, skoro i tak się wybierasz na dół (P, s. 82).

Dlatego zdecydowanie dużo bliżej mu do Mefistofelesa z dramatu Goethego *Faust* (1833)¹⁰, którego cynizm odgrywa destruktywny wpływ na ludzki los. Szatan ukazuje się Faustowi po raz pierwszy jako czarny pudel – pies, który w starym testamencie i niektórych księgach Nowego Testamentu postrzegany jest jako postać negatywna¹¹. Mefisto jawi się w sztuce Goethego jako urzędnik Boga, który zawiera z nim pakt i za jego zgodą usiłuje zdobyć duszę Fausta. Jest zatem nie przeciwnikiem Boga, tylko człowieka, podobnie jak ma to miejsce w historii opisanej w księdze Hioba¹². O analogii postaci Petrika i Mefistofelesa świadczy także fakt, że mężczyzna po śmierci ubóstwianego zwierzęcia, próbuje wszelkimi, nawet najbardziej perwersyjnymi środkami, odzyskać Friderike. Zniża się nawet do tego, że waruje jak pies na wycieraczce przed drzwiami mieszkania Betsi i Ringo, w którym czasowo przebywa jego partnerka. Następnie pozwala się tresować jak pies przez sparaliżowanego Ringo (P, s. 98), który tkwiąc bezsilnie w swym fizycznym upośledzeniu nieoczekiwanie ma okazję pokazać siłę – władzę nad drugim człowiekiem. W poczuciu

¹⁰ Postać szatana jest wyjątkowo popularna w dziejach kultury. W literaturze stanowi zaś najpopularniejszą metaforę zła. Poza *Faustem* Goethego spersonifikowane zło występuje m.in. w utworach *Boska komedia* (1472) Dantego, *Tragiczna historia doktora Faustusa* (1588) Christophera Marlowe'a, *Raj utracony* (1667) Johna Milтона, *Pani Twardowska* (1822) Adama Mickiewicza, *Kordian* (1834) Juliusza Słowackiego, *Doktor Faustus* (1947) Tomasa Manna czy *Mistrz i Małgorzata* (1967) Michaiła Bułhakowa. Odniesień do tej postaci nie brak także w twórczości, George'a Byrona, Johna Keatsa i Tadeusza Micińskiego.

¹¹ Pies w Biblii pojawia się głównie jako symbol zła i grzechu. Uważany był za zwierzę nieczyste, dorównujące swoją nieczystością świni, ponieważ ze względu na zaniedbanie roznosił choroby. W Apokalipsie wg św. Jana pies potraktowany zostaje na równi z mężobójcami i kłamcami, którzy nie wejdą do królestwa niebieskiego: „Na zewnątrz są psy, guślarze, rozpustnicy, zabójcy, bałwochwalcy i każdy, kto kłamstwo kocha i nim żyje” (Ap 22, 15). Znaczną metamorfoza w podejściu do postaci psa nastąpiła dopiero w Żywotach Świętych (św. Jana Bosko, św. Rocha i św. Dominika), a także w Księdze Tobiasza i przypowieści o bogaczu i Łazarzu. Jednakże jeszcze Ewangelia wg św. Mateusza cytuje następujące słowa Chrystusa: „Nie dawajcie psom tego, co święte, i nie rzucajcie pereł swoich przed świnię [...]” (Mt 7, 6).

¹² Szatan został tam ukazany jako jeden z aniołów, który relacjonuje, jak żyją ludzie na ziemi. Chce kłęski Hioba, który jest uważany za wzór wierności, by dowieść, że człowiek nie zasługuje na miłość Boga. Jednak, żeby wypróbować pobożność Hioba, musi najpierw otrzymać na to pozwolenie od Stwórcy.

swej przewagi sparaliżowany mężczyzna nazywa go „upadły[m] anioł[em] na wycieraczce” (P, s. 96). Petrik, by uzyskać to, czego chce, żeruje zatem na najniższych ludzkich instynktach, a dając się upokorzyć, cynicznie manipuluje psychiką innych.

Podobnie zachowuje się w stosunku do Friderike. By odzyskać swego „żywiciela” mami kobietę pięknymi słowami, kusi prezentem i obietnicą poprawy. Próbuje też wyrzucić na niej presję i wywołać wyrzuty sumienia: „Oka nie zmrużyłem, jak odeszłaś, nie daję rady bez ciebie. Zrobiłem się słaby” (P, s. 92). Jednak, kiedy Friderike budzi się (lub majaczy) po drugiej próbie samobójczej, zauważa, że dziecko przestało się ruszać i woła Petrika prosząc go, żeby ją zabrał z wszechogarniającej ją ciemności, w odpowiedzi słyszy tylko jego śmiech (P, s. 108). O ile wszyscy bohaterowie sztuki zmagają się ze swoimi demonami i żadnej z postaci nie można uznać jednoznacznie za pozytywną, o tyle Petrik pośród konstelacji pozostałych „pasożytów” jest kwintesencją zła. Ucieleśnia destrukcję, nienawiść i wszystkie mroczne instynkty człowieka i jako personifikacja niegodziwości zmusza do refleksji nad kondycją moralną współczesnego świata.

Kolejną analogię do Biblii można znaleźć w sztuce w warstwie stylistycznej tekstu – w opisach otoczenia, które obserwuje (lub tylko wyobraża sobie) Ringo. W końcowym fragmencie jego dłuższej wypowiedzi, przedtaktowe „i”, typowe dla opisu stworzenia świata z Księgi Rodzaju, pojawia się wielokrotnie, a całość monologu, zajmująca w wydaniu polskim 16 linijek, jest bardzo rozbudowaną parataksą. Zważywszy na to, że mężczyzna po wypadku widzi świat na nowo – z innej perspektywy, zabieg ten wydaje się uzasadniony. Dość przewrotne jest to jednak nawiązanie, biorąc pod uwagę fakt, że treściowo wywód ten przypomina zdecydowanie bardziej opis upadku niż narodzin świata. Nigdzie też nie padają słowa „I Bóg widział, że było to dobre” (Rdz 1: 4, 10, 12, 18, 21, 25, 31), które jak refren powtarzają się na początkowych stronach Biblii. Za przykład niech posłuży następujący fragment:

Wyjdz, rozejrzyj się, wznies oczy ku niebu, które jest z metalu i odbija jak lustro, posłuchaj wielkiej ciszy, która zawisła w powietrzu nad miastem jakby miała zaraz runąć i roztrzaskać wszystko, popatrz na ludzi, [...] na to bezmyślne bydło gotowe na rzeź, na które śmierć już czeka, [...] jak się kłóca, kiedy wszystko już na próżno, i walczą o pojednanie, kiedy nic już się nie liczy [...] (P, s. 99).

Dalszy pasaż przynosi opisy spadających z nieba martwych ciał, zrzucanych „nam pozostałym ku przestrodze” (P, s. 99), co jednoznacznie wywołuje skojarzenia z apokaliptyczną wizję końca świata – jako cywilizacji lub też „tylko” jako świata bohatera sztuki. Reakcją Ringo na poczynione obserwacje jest modlitwa, którą odmawia w akcie rozpacz:

Wzniescie ręce, proście, Panie, odwróć od nas to konanie. Wzniescie ręce, proście: Panie, daj nam grzesznym zmiłowanie. Jezu (sic!), w Trójcy jedyny, odpuść nam nasze winy. Jezu, przez ran Twoich cud, od śmierci wybaw swój lud (P, s. 99).

Druga tyrada tej postaci opisująca otoczenie jest pod względem stylistycznym skonstruowana bardzo podobnie jak poprzednia. Kiedy po miesiącach przebywania

w mieszkaniu Ringo po raz pierwszy wyjeżdża na wózku na zewnątrz, co stanowi desperacką próbę ucieczki z kręgu, w którym niezamierzenie się znalazł, obserwowany krajobraz miejski niewiele różni się od jego wyobrażeń, nie pojawiają się już jednak sceny rodem z Apokalipsy. Pozostaje jednak pałace, niszczące słońce i błękit nieba, za którego bezmiarem bohater ma nadzieję znaleźć rozwiązanie swoich problemów (P, s. 107). Ringo jest więc świadom zagrożeń i beznadziejności sytuacji, nie tylko swojej. Cały utwór jest zatem przestrogą przed taką apokalipsą, którą zgotować sobie mogą ludzie sami – swą ignorancją, brakiem empatii i wzajemnym pasożytnictwem.

Męczennicy (2016, *Märtyrer*, Schaubühne Berlin 2012) to kolejna sztuka, w której występują bezpośrednie odwołania do Biblii. Podobnie jak poprzednia, na język polski została przełożona przez Elżbietę Ogradowską-Jesionek. Ukazała się w pierwszym numerze „Dialogu” z 2014 roku, a jej polską prapremierę wystawił w 2014 Teatr Współczesny w Szczecinie.

Pismo Święte cytowane jest w sztuce 79 razy¹³. Szybko staje się oczywiste, że jego tekst nie jest w utworze ukazany jako źródło Dobrej Nowiny. Jest raczej kolejną ofiarą ogarniętej religijnym fanatyzmem głównej postaci. Zostaje bowiem wykorzystany jako bezdenne źródło usprawiedliwienia agresji.

Pojęcie „fanatyzm religijny” odnosi się zazwyczaj do skrajnych i radykalnych postaw religijnych, które to prowadzą do przekonania, że własna wiara jest tą jedynie prawdziwą i akceptowalną oraz popychają do gotowości forsowania tych przekonań za wszelką cenę. Dość groteskowo rozpoczynająca się historia nastoletniego Benjamina, noszącego *nomen omen* biblijne imię, nie wróży jeszcze, że jego zainteresowanie Pismem Świętym z czasem przybierze przerażającą formę.

Głównym bohaterem sztuki jest nieśmiały uczeń pozostawiony samemu sobie przez surową i przeważnie nieobecną w domu matkę. Kobieta nie rozumie jego problemów i kiedy syn mówi jej, że prowokacyjna „nagość” jego koleżanek z klasy podczas nauki pływania obraża jego uczucia religijne, a swój zwrot ku Biblii tłumaczy faktem, że ma dość świata, w którym żadne zasady nie są już przestrzegane – wyśmiewa go. Wyraźnie nie radzi sobie z wychowaniem „trudnego” syna, bo oczekuje pomocy ze strony szkoły.

Rozmowa Benjamina z katechetą uzmysławia odbiorcom sztuki, że jej nadzieje są złudne. Nie widząc zagrożenia w tym, że chłopak jest biblijnym „samoukiem” i ma tendencje do nadużyć i manipulacji w stosunku do tekstu Pisma Świętego, ksiądz zachęca go jeszcze do wstąpienia do kółka biblijnego i „dawania świadectwa”. Jednakże chłopak nie odczuwa potrzeby włączenia się w ruch religijny, ponieważ ważna jest dlań wyłącznie ideologia. Biblia i religia stają się w jego ręku narzędziem walki o władzę i podporządkowanie sobie innych ludzi.

Większość nauczycieli zachowuje postawę tolerancji i poprawności politycznej wobec „inności” ucznia, mimo jawnie głoszonej przez niego nietolerancji. Natomiast dyrektor, żeby zażegnać konflikt, zakazuje dziewczętom pływania w bikini.

¹³ W oryginale autor cytował wyimki z Biblii Lutera (wyd. z 1984 r.), w tłumaczeniu na język polski wykorzystano *Biblię Tysiąclecia* (wyd. z 1989 r.).

Widząc efekty swych działań, chłopak nie rozstaje się już z Biblią i piętnuje każde ludzkie przewinienie, cytując odpowiedni jego zdaniem, lecz całkowicie wyjęty z kontekstu fragment Pisma Świętego. Od tego momentu jasnym jest, że Benjamin wykazuje cechy fanatyka religijnego: Swoją własną interpretację uznaje za jedynie prawdziwą i udowadnia to za wszelką cenę, nie toleruje opinii odmiennych, a ewentualne próby ich przeforsowania interpretuje jako atak, zgodnie z zapisem: „Kto nie jest ze Mną, jest przeciwko Mnie; i kto nie zbiera ze Mną, rozprasza (Mt 12, 30)”¹⁴. Stopniowo popada też w coraz to głębszą izolację społeczną. Aby zademonstrować wszystkim, że jest od nich lepszy, obnosi się z tym, że nie tylko poznał Chrystusa, ale że jest „wybrany”, by przebyć jego (męczeńską) drogę – że jest jego kolejnym wcieleniem. By tego dowieść próbuje „nakładając ręce” uwolnić od cierpienia niepełnosprawnego kolegę z klasy, który zostaje jego „uczniem”. Pewność swej mocy opiera na następującym fragmencie Biblii: „Zaprawdę, zaprawdę, powiadam wam: Kto we Mnie wierzy, będzie także dokonywał tych dzieł, których Ja dokonuję, owszem, i większe od tych uczyni, bo Ja idę do Ojca (J 14, 12)” (M, s. 136).

Szczególną niechęcią darzy bohater kobiety, których rolę rozumie poprzez pryzmat starotestamentowych praw. Pogardza nauczycielką, ponieważ w Biblii znalazł odpowiednie uzasadnienie: „Nauczać zaś kobiecie nie pozwalałam ani też przewodzić nad mężem, lecz [chcę, by] trwała w cichości (1Tm 2, 23)” (M, s. 145). Odrzuca też zaloty koleżanki, coraz gorzej traktuje matkę. Gnębi ją wybranymi specjalnie na tę okoliczność cytacjami, jak na przykład: „Gdybyś mnie lubiła, to byś się cieszyła, że idę do Ojca, bo Ojciec większy jest ode mnie’ (J 14, 28)” (M, s. 145) lub „jeśli kto przychodzi do Mnie, a nie ma w nienawiści swego ojca i matki, żony i dzieci, braci i sióstr, nadto i siebie samego, nie może być moim uczniem (Łk 14, 26)” (M, s. 132).

Z czasem największym jego wrogiem staje się nauczycielka biologii, chemii i wychowania seksualnego, dokładnie tych dziedzin, przeciwko którym fundamentaliści religijni toczą dziś walkę. Aby przeciwstawić się atakom Benjamina i zniszczyć przeciwnika jego własną bronią, kobieta studiuje dogłębnie Biblię. Dzięki temu w dyskusjach z uczniem podważa niektóre dane zawarte w Piśmie Świętym: „W Biblii jest napisane, że nietoperze to ptaki (Kpł 11, 19). Nie mogą udawać, że te brednie dadzą się jakoś uzasadnić” (M, s. 138).

Tymczasem Benjamin stosuje zupełnie niebiblijne metody walki ze swą antagonistką. Próbuje oczernić nauczycielkę, rozpowiadając, że jest Żydówką i chce go zabić. Opiera się przy tym na antysemitycznych fragmentach Biblii, które zniesławiają naród wybrany jako przyczynę zła: „Jest Pani Żydówką, dlatego nie może Pani inaczej. „Bo otepiało serce tego ludu. Usłyszeli niechętnie i zamknęli oczy, aby przypadkiem nie zobaczyli oczami i uszami nie usłyszeli, i nie zrozumieli sercem, i nie nawrócili się, i abym ich nie uleczył’ (Dz, 28, 27)” (M, s. 146). Także w rozmowie ze swym „uczniem” Georgiem rozwija ten wątek, cytując następujący fragment: „Jest bowiem wielu krnąbrnych, gadatliwych i zwodzicieli, zwłaszcza

¹⁴ Marius von Mayenburg, *Męczennicy*, tłum. Elżbieta Ogrodowska-Jesionek, „Dialog” nr 1 (2014), s. 114–155, tu: s. 149. Kolejne cytaty odnoszą się do tego wydania i są zaznaczone w tekście głównym jako „M” z podaniem numeru strony.

wśród obrzezanych: trzeba im zamknąć usta, gdyż całe domy skłócają, nauczając, czego nie należy, dla nędznego zysku (Tt 1, 10–11)” (M, s. 140). Na tej podstawie wraz z nim planuje nawet zamach na panią Roth, ponieważ i na to, zgodnie z jego interpretacją, znajduje uzasadnienie w Biblii: „I prawie wszystko oczyszcza się krwią według Prawa, a bez rozlania krwi nie ma odpuszczenia [grzechów] (Hbr 9, 22)” (M, s. 149). W końcu osiąga swój cel. Zaangażowanie nauczycielki prowadzi wyłącznie do tego, że upokorzona i pomówiona przez Benjamina (chłopak zarzuca jej molestowanie, kiedy pomaga mu zejść z krzesła) zostaje dyscyplinarnie zwolniona.

W tym kontekście tytuł utworu okazuje się zwodniczy – jest w nim zawarta autorska ironia. Tytułowi męczennicy nie poświęcają swego życia za wiarę. Benjamin szybko przeobraża się z domniemanej ofiary w kata i nie ponosi żadnych konsekwencji swoich działań, a nauczycielka walcząca o ideę praktyczno-racjonalną, przybija się w męczennym geście do podłogi – protestując w ten sposób przeciw nagonce na nią i zwolnieniu jej z pracy.

Sztuka *Męczennicy* była szeroko komentowana jako „satyryczna krytyka religii”¹⁵, podkreślano jednocześnie, że wystawienie w ateistycznym Berlinie sztuki o chrześcijańskim fanatyku wymaga dużej odwagi¹⁶. Odczytywano ją także jako nieco tanio wypadającą¹⁷ tragikomedię na nieporadność szablonowo przedstawionego grona pedagogicznego oraz ilustrację upadku doświadczonej nauczycielki, która wykazała zbyt dużo zrozumienia i empatii¹⁸.

W omawianym utworze Biblia posłużyła autorowi jednak głównie za narzędzie w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, „jak to jest, kiedy krańcowo liberalne społeczeństwo jest podburzane przez bezkompromisowych fanatyków?”¹⁹. Intencją dzieła jest ponadto zbadanie, w jaki sposób religie, które opierają się na braterskiej miłości, mogą zostać wypaczone poprzez uproszczenie i stać się usprawiedliwieniem okrucieństwa i agresji.

Trzecia z wybranych do analizy sztuk autora – *Mars* (2018, *Mars*, Schauspiel Frankfurt 2018) – ukazała się w Polsce w tłumaczeniu Karoliny Bikont w zbiorze *Eldorada* (2022) i nie była jeszcze wystawiana na polskich scenach. W utworze tym, podobnie jak w sztuce *Pasożyty*, występują nawiązania do Biblii, realizujące się na różnych płaszczyznach. Ponownie znaleźć tu można postać noszącą wyraźne cechy szatana, ponownie rzecz dzieje się w otoczeniu, którego opisy przypominają obrazy z Apokalipsy. Autor wprowadza tu jednak jeszcze jeden motyw mający swe źródło w Starym Testamencie – odwołuje się mianowicie do historii Kaina i Abła. Co ciekawe, akcja rozgrywa się w scenerii science-fiction i w dystopijnej atmosferze: Jedynym, jak się zdaje, sposobem na ocalenie życia jest ucieczka z upadającej planety

¹⁵ Eberhard Spreng, *Eine satirische Religionskritik mit Seitenhieben auf Eltern und Schulleiter*, „dradio.de” 01.03.12, <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/1691477/> [dostęp: 13.03.2023].

¹⁶ Hartmut Krug, *Jugendliche Revolte im Namen der Religion. Uraufführung von Marius von Mayenburgs ‚Martyrer‘ an der Berliner Schaubühne*, „Deutschlandradio Kultur” 29.05.2023.

¹⁷ Eberhard Spreng, op. cit.

¹⁸ Irene Bazinger, *Kreuzzug fährt nach nirgendwo*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” 02.03.2012.

¹⁹ Christian Rakow, *Fundamentalismus und andere Neurosen*, „Berliner Zeitung” 02.03.2012.

i kolonizacja Marsa. Bohaterowie świadomi są tego, że „świat [...] się rozpada”²⁰. Zanim jednak wybrańcy zostaną wyekspediowani w kosmos, muszą w ramach programu testowego przejść wymagający proces selekcji.

Dziwaczny kwartet (ojciec i córka – Achim i Joanna oraz bracia bliźniacy Edgar i Oskar) otrzymuje zadania do wykonania w formie pracy indywidualnej i grupowej. Zwycięzcy testu, który przeprowadza android Yannik, mają zapewnione ocalenie, co finalnie okazuje się ułudą, gdyż na świecie nie ma już miejsc bezpiecznych. Śledząc zmagania poddanych próbie postaci natrafić można na liczne motywy nawiązujące do Biblii. Pierwszym zadaniem, jakie Yannik przydziela grupie, jest obrona domu przed wymagowanym, nieokreślonym wrogiem. Po wykonaniu polecenia wybrańcy zostają zamknięci w bunkrze i są obserwowani przez małpy, w międzyczasie dyskutują o funkcji tajemniczego czerwonego przycisku widocznego na ścianie, który niczym zakazany owoc, kusi, by go użyć, mimo że nie wiadomo do czego służy. Kiedy Joanna (jedyna kobieta w grupie) uspokaja, że po jego naciśnięciu „nic się nie wydarzy” (MS, s. 572), włączają go w końcu, choć podejrzewają, że może być niebezpieczny.

W trakcie późniejszych debat nad etycznym wymiarem eksperymentu Joanna odnosi się też do dekalogu: „Nie kradnij, nie zabijaj, żeby ukrąść komuś jedzenie” (MS, s. 588) – upomina swych współtowarzyszy. Jednak jej uwaga natychmiast spotyka się z kontrargumentem Oskara planującego już przeszłe życie na Marsie: „to są przykazania stąd. One są ważne tutaj” (MS, s. 589).

Kolejne zadanie, jakie otrzymują uczestnicy eksperymentu polega na obrabowaniu chaty i zabiciu wszystkich tam obecnych. Okazuje się jednak, że mieszkańcami tego domu są sobowtóry Achima, Joanny, Edgara i Oskara. Metody testowania ochotników stają się zatem coraz bardziej kontrowersyjne. W trakcie eksperymentu od uczestników wymaga się, by stosowali przemoc i nie wahali się przed popełnieniem morderstwa. Stają więc oni przed dylematem, czy w ostatecznym zadaniu zachować człowieczeństwo, czy też wykazać się lojalnością wobec organizatorów testu. Szybko wychodzi też na jaw, że to, co pierwotnie miało być projektem badawczym, zamienia się w bezwzględną walkę o przetrwanie, której uczestnicy są oceniani na podstawie swoich decyzji i grają przeciwko sobie za pomocą perfidnych taktyk, zamiast pracować wspólnie²¹. Ich rywalizacja ma w rzeczywistości na celu obudzenie najgorszych instynktów człowieka. Nieprzypadkowo też narzucają się tu skojarzenia z filmem *Truman show* (1998), czy produkcjami typu *reality show* jak np. *Big Brother*.

Kiedy ochotnicy orientują się w końcu, że są „własnymi krwawymi ofiarami” (MS, s. 607), zgodnym chórem wygłaszają trawestację modlitwy: „Święć się imię nasze, przyjdź królestwo nasze jako w niebie taki na Ziemi, Jowiszu, Saturnie i Wenus i na Marsie!” (MS, s. 607) – obrazującą pychę człowieka i jego skoncentrowanie na własnej osobie. Ostatecznie wszyscy poza Oskarem oblewają test.

²⁰ Marius von Mayenburg, *Mars*, [w:] tegoż, *Eldorado. Sześć utworów scenicznych*, tłum. Karolina Bikont, Warszawa: AdiT 2022, s. 539–614, tu: s. 553. Kolejne cytaty odnoszą się do tego wydania i są zaznaczone w tekście głównym jako „MS” z podaniem numeru strony.

²¹ Por. Agnieszka Kodzis-Sofińska, „*Skurrile Antiutopie*” und „*schräge Dystopie*”. *Endzeitstimmungen in Marius von Mayenburgs Theaterstück „Mars”*, [w:] *Utopische und dystopische Weltentwürfe*, red. Monika Wolting, Göttingen: V&R unipress 2022, s. 97–110, tu: s. 104.

Jednym z najbardziej oczywistych nawiązań do Biblii w tej sztuce jest aluzja do Apokalipsy wg św. Jana. Akcja sztuki rozgrywa się u progu upadku cywilizacji na Ziemi. W pierwszych obrazach tego utworu zapowiadana jest apokaliptyczna i antyutopijna treść: zbliża się koniec świata. Woda, ropa naftowa, żywność i wszelkie zasoby mogą wyczerpać się w każdej chwili. Zbliżająca się katastrofa ekologiczna planety stanowi zatem jeden z wątków sztuki. Fragmenty odnoszące się do charakterystyki krajobrazu, ukazane w rozbudowanych didaskaliach²², nie pozostawiają co do tego wątpliwości:

Całkowicie wymarły krajobraz przecina dwupasmowa szosa, która ciągnie się aż po horyzont i leży w słońcu niczym połyskujący gad. Powietrze nad asfaltem rozpuściło się w skwarze i faluje gorączkowo (MS, s. 561).

Nawiązanie do toposu zagłady w kontekście postępującej w sztuce katastrofy ekologicznej ukierunkowane jest na skłonienie odbiorców utworu do refleksji i zastanowienia się nad kierunkiem, w którym zmierza świat. Zawiera zatem ostrzeżenie przed możliwymi następstwami określonych nieodpowiedzialnych czynów ludzkości.

W powyższym opisie nie brak ponadto odwołań do postaci szatana – pojawia się porównanie do połyskującego gada (prawdopodobnie – węża), wspomniany jest rozpuszczony asfalt, wywołujący skojarzenie z diabelską smołą pojawiającą się w wyobrażeniach ludowych tego symbolu zła. Nadzieja bohaterów na ratunek umiera w momencie niszczycielskiego wybuchu, którego następstwem jest nagłe podniesienie się poziomu wód. Całość kończy się groteskową i odzierającą ze złudzeń tyradą zepsutego androida. W tej właśnie postaci ucieleśnia się w omawianej sztuce kolejne w twórczości Mariusa von Mayenburga nawiązanie do biblijnego złego ducha.

Słowo *satan* pochodzące z języka hebrajskiego oznacza „przeciwnika” oraz „oskarżyciela” i jako taki wspomniany jest on w Piśmie Świętym poza kontekstem dworu Bożego kilkakrotnie: w Księdze Hioba (Hi 1, 6–12; Hi 2, 1–7) w Pierwszej Księdze Kronik, kiedy prowokuje króla Dawida do grzechu, żeby oskarżyć go przed Bogiem (1Krn 21) i w Księdze Zachariasza (Za 3, 1–2) oskarżając kapłana Jozuego. W Nowym Testamencie przychodzi, żeby kusić samego Chrystusa, obiecując oddanie Mu władzy nad światem za złożenie pokłonu diabłu (Mt 4, 1–11; Mk 1, 13; Łk 4, 1–13). Podobne praktyki stosuje android, pojawiający się w sztuce w szczególnych, choć jednocześnie groteskowych okolicznościach:

Akurat wtedy chmura schodzi ze słońca i żółte światło tryska promieniami w gęstwinę. Z tego blasku przywodzącego na myśl religijne wyczekiwanie, w oddali spomiędzy osłonecznionych pni wyłania się postać obładowana ekwipunkiem plażowym. To Yan-
nik, wyraźnie w drodze na plażę (MS, s. 549).

Cyborg jako lider programu testowego bardziej dezorientuje grupę niż jej pomaga. Już na samym początku eksperymentu zaznacza, że reprezentuje testujących: „Będziemy was [...] obserwować” (MS, s. 542) – oznajmia. Jednocześnie daje się poznać jako

²² W tej formie przypominają one raczej opisy, co jest wyraźnym nawiązaniem do teatru epickiego Bertolta Brechta.

maszyna – kiedy porusza ustami, jego głos dochodzi z głośnika. Obiecuje też uczestnikom bezpieczeństwo (MS, s. 541), choć nie jest w stanie im go zagwarantować. Sam bowiem jest tylko narzędziem w rękach nieokreślonych wyższych sił i sam nie może czuć się bezpieczny. Ponadto sprytnie odmawia odpowiedzi na pytania rozmówców, podczas specyficznych przesłuchań manipuluje ich wypowiedziami, łapie za słowa, a przede wszystkim – jest świadom ich słabości i bagażu psychicznego, co skrzętnie wykorzystuje. Postępuje zatem zgodnie z taktyką biblijnego szatana, który ma podstępami, zasadzkami i oszustwami (2 Kor 2, 11; Ef 6, 11; 1 Tm 3, 7), a w razie potrzeby przybiera postać przewodnika – anioła światłości (2 Kor 11, 14). Yannik bowiem, mimo stosowania tych wszystkich nieuczciwych praktyk, potrafi wzbudzić zaufanie uczestników selekcji: „Dałam się panu prowadzić na ślepo. Bo pan wsadził mi worek na głowę. A ja szłam za panem przez las aż dotąd. Tak, ufam panu, ufam” (MS, s. 544) – twierdzi Joanna. Ponadto robot wykazuje też cechy wspólne ze znanym z dramatu Johanna Wolfganga Goethego Mefistofeilesem, który staje przed Faustem jako kusiciel, ten, który wystawia na próbę:

MEFISTOFELES: Ja jestem duch, co zawsze mówi: nie.
I słusznie, wszystko bowiem, co powstaje,
Do wytopienia tylko się nadaje,
Więc lepiej niech się nic już nie tworzy w tym świecie.
Toteż to wszystko razem, co wy zwiecie
Grzechem, zniszczeniem, krótko – zła zespołem,
Najistotniejszym moim jest żywiołem²³.

Android, podobnie jak Mefistofeles, doskonale rozumie ludzkie słabości, lecz nie pojmuje porządku świata, ładu stworzonego na ziemi, co rusz go negując:

Widzę wkoło tyle piękna. Wszędzie. Oczywiście Ziemia to obrzydliwa fuszerka i życzymy sobie, żeby wałęsa w nią w końcu jakaś skała z kosmosu. [...] Piękno, widzę tyle piękna. Wszędzie. Świat jest brzydki, to prawda. Kogo na to stać, ten pożera tych, których nie stać na nic [...], tak, świat jest miejscem strasznym, oczywiście, ale człowiek! Człowiek jest piękny, zabija, bo mu nie wystarczy to, co ma. [...] W ludzkim sadyzmie tkwi taka radość, która góruje nad chłodnym aktem zabijania u drapieżników (MS, s. 563 i nast.).

Jednakże w apokaliptycznej scenie kończącej sztukę, kiedy na Ziemię zesłany zostaje ostateczny potop, Yannik także ponosi klęskę – zostaje przez nieznanne siły rozstrzelany. Jest w fatalnym stanie, ale mimo to kontynuuje swoją wypowiedź w banalnych czterowierszach, rymując podobnie jak Mefistofeles²⁴ i z nieukrywaniem złośliwą satysfakcją podsumowuje los ludzkości²⁵:

²³ Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Część I i II*, tłum. Feliks Konopka, Warszawa: Biblioteka Klasyki Polskiej i Obcej, Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 77 i nast. (w. 1345–1350).

²⁴ Por. Marcus Hladek, *Die Erde ist nicht mehr zu retten*, „Frankfurter Neue Presse” 22.06.2018, <https://www.fnj.de/frankfurt/erde-nicht-mehr- retten-10394248.html> [dostęp: 21.05.2023].

²⁵ Por. Tomasz Miłkowski, *Ostatnie ostrzeżenie Mayenbura*, „Dziennik Trybuna” nr 160–162, 12.08.2022.

Niebo gwiazdziste nadal nad wami niedosięgalnie kusi i mam. Ręka stworzyła nas ludzka, a może i łapa małpoludzka... Było minęło, jesteście zbędni. Pogodnie w dół spoglądamy z nieba na naszych stwórców, co zeszli z drzewa. Planeta Ziemia niech lekką im będzie. Piękno widzę, piękno wszędzie (MS, s. 613).

Zło upada zatem zgodnie z tym, co zapowiada Apokalipsa wg św. Jana. Wraz z nim ginie jednak także rodzaj ludzki. Człowiek nie uwalnia się spod władzy piekielnie nie dostępuje zbawienia, ale przegrywa jako równe szatanowi źródło nikczemności i cierpienia.

Liczne nawiązania do Biblii w utworze osadzonym dodatkowo na antyutopijnej wizji świata mają zatem na celu uwrażliwienie publiczności (względnie czytelników) na aktualne procesy społeczne oraz problematyczne kwestie natury etycznej i psychologicznej.

Interesującą konstelację postaci stanowią w utworze bracia Edgar i Oskar – bliźnięta o wyraźnych cechach psychopatycznych. Są ukazani jako przeciwstawne figury: Edgar potrafi chłodno kalkulować, jednocześnie jest bardzo tchórzliwy. Oskar jest agresywny, niestabilny, brutalny i dlatego potrzebuje regularnych środków uspokajających, jest za to postrzegany jako śmiałek²⁶. Co rusz podaje się jednak za Edgara. Obaj wyglądają identycznie do tego stopnia, że android Yannik ich nie rozróżnia: „Oskar wygląda jak Edgar, ale jego twarz [...] zdradza nieruchome wnętrze [...] trudno zgadnąć, czy to [...] spowodowane traumą otępienie, odrętwienie chemiczne czy też śmiertelnie niebezpieczna inteligencja” (MS, s. 562). Charakterystyczne jest, że postać ta pojawia się po raz pierwszy w aurze, której wspomniany już opis kojarzy się ze schyłkiem, zniszczeniem, złem. Przepelnia ją bowiem symbolika niosąca ze sobą negatywne konotacje (krajobraz jest całkowicie wymarły, szosa połyskuje jak gad).

Eskalujący z czasem konflikt braci można porównać do tego z biblijnej historii Kaina i Abla²⁷ – głównie ze względu na jego genezę. Ponieważ Kain poczuł się upokorzony faktem, że ofiara Abla bardziej spodobała się Bogu, zabił brata pod wpływem żalu, złości i zazdrości. To właśnie zazdrość o uczucie i uwagę matki miała spowodować zaburzenia psychiczne Oskara, co zostaje wyjaśnione w dalszej części sztuki.

Biblijni Kain i Abel – dzieci tych samych rodziców, prezentują dwie przeciwstawne postawy moralne. Podobnie jest na początku omawianego utworu, kiedy Edgar ukazany jest jako człowiek zrównoważony, a Oskar jednoznacznie jako psychopata. Wiadomo, że potrzebuje środków farmakologicznych, żeby stłumić swoją agresję, że w przeszłości skrzywdził staruszkę, spychając ją na ulicę. Kulminacja konfliktu następuje w momencie, w którym Edgar wyjawia swe traumatyczne przeżycie z dzieciństwa. Wyznaje, że brat zamknął go w piwnicy i cały dzień udawał, że jest nim, a ich matka nie zauważyła tej zamiany. Edgar tracił rozum w zamknięciu, a po tym,

²⁶ Por. Agnieszka Kodzis-Sofińska, „*Skurrile Antiutopie*”, op. cit., s. 103.

²⁷ Por. Michael Laages, *Marius von Mayenburgs „Mars“ in Frankfurt. Weltuntergang ohne Schrecken*, „Deutschlandfunk” 20.05.2018, https://www.deutschlandfunk.de/marius-von-mayenburgs-mars-in-frankfurt-weltuntergang-ohne.691.de.html?dram:article_id=418354 [dostęp: 15.03.2023].

jak brat go wypuścił padł ofiarą kolejnej jego intrygi. Oskar mianowicie poskarżył się matce, że to brat zamknął go w piwnicy i obwinił ją o to, że przebywając cały dzień z bliźniakiem nie zauważyła jego nieobecności (MS, s. 556). Edgar twierdzi jednak, że ta historia go tylko wzmocniła i że przez takie ataki stał się niezłomny (MS, s. 557). Początkowo wydaje się nie reagować na zaczepki brata, który nęka go w perfidny sposób: „ty też, jesteś taki, jak ja. Beze mnie jesteś niczym [...] Jesteś moją rakieta nośną, wyciągniesz mnie stąd i spłoniesz w atmosferze” (MS, s. 563 i nast.) – twierdzi Oskar. Edgar z pierwszych stron sztuki zdaje się szanować zasady moralne, wdaje się nawet w dyskusje z Yannikiem, który jednak w specyficzny dla siebie sposób zbija jego argumenty:

EDGAR: kiedy nie ma wyjątków nie ma też zasad. [...] Wtedy rządzi chaos.

YANNIK: Chaos jest zasadą. Nie ma od niej wyjątku (MS, s. 555).

Android metodycznie nim manipuluje obniżając jego pewność siebie. Zadaje mu przykładowo pytanie: „często zdarza ci się robić coś, nie wiedząc, po co?” (MS, s. 554). Nie potrafi odróżnić braci i zaognia zatarg między nimi. Kiedy Edgar protestuje i chce uniemożliwić Oskarowi udział w eksperymencie, prowadzi rozmowę w ten sposób, żeby wyciągnąć wniosek, że to Edgar chce zrezygnować:

EDGAR: Nie, ja nie rezygnuję. On rezygnuje.

YANNIK: Pan rezygnuje za niego. Brat rezygnuje z brata (MS, s. 566).

EDGAR: Ja nie rezygnuję.

YANNIK: Rezygnuje pan za dwóch. Pan jest zrezygnowany. Ubolewam nad tym (MS, s. 566 i nast.).

W decydującej scysji z bratem Edgar dowiaduje się, co było przyczyną choroby jego bliźniaka: „Zawsze musiałeś coś udowodnić. [...] Byłeś takim dziecięcym monstrem, którym rodzice wygrywają każdy konkurs tresury. Jak miałbym nie bić takiego brata i nie marzyć o zniszczeniu go?” (MS, s. 581 i nast.) – oznajmia mu Oskar. Edgar traci czujność, okazuje mu współczucie i chce mu pomóc – tym samym odsłania swoją „słabość” widzianą jako taka w kategoriach (nienazwanych) organizatorów testu. Wtedy dowiaduje się też, jakie motywy kierowały jego bliźniakiem, kiedy zgłaszał swe uczestnictwo w eksperymencie: „[J]eżeli nie mogę być taki jak ty, to sprawię, że będziesz taki jak ja!” (MS, s. 582) – grozi mu doprowadzony do wściekłości brat.

Z czasem pod wpływem manipulacji Oskara i Yannika, zachowanie Edgara zmienia się. Mężczyzna zaczyna podkreślać swoje zdolności przywódcze (MS, s. 568). To on w końcu jest też osobą, która jako pierwsza ulega pokusie wciśnięcia tajemniczego czerwonego guzika, kiedy grupa wykonuje swe zadanie w bunkrze. Narzuca się ponadto Joannie perswadując jej, że są jedyną parą zdolną podtrzymać gatunek.

Jednak, jak się nieoczekiwanie okazuje, to właśnie niestabilny psychicznie Oskar zostaje wybrany jako ten, który najlepiej sprawdzi się podczas misji na Marsie. Dzieje się to nie bez aktywnego oporu Edgara, który histerycznie próbuje przekonać Yannika, że to on jest prawdziwym Oskarem: „Zaszła pomyłka chodziło wam o mnie to ja jestem Oskar! [...] „to ja Oskar, jestem w piwnicy, jestem swoim bratem”

(MS, s. 609). Psychopata odnosi więc podwójny sukces – ewakuuje się z zagrożonej planety i osiąga w końcu to, że jego brat staje się taki jak on (por. MS, s. 582 i 584). Jego zwycięstwo w kontekście historii biblijnej wydaje się jednak złudne. Oskar, podobnie jak Kain, „zabił” brata – uniemożliwiając mu zwycięstwo w perwersyjnym teście a tym samym – ratunek i podobnie jak on został za to ukarany (a nie jak mogłoby się wydawać – nagrodzony) – skazaniem na tułaczę życie.

Biblijna historia Kaina i Abla stanowi kontynuację opowieści o ludzkim upadku, która została zapoczątkowana w Raju i pokazuje, że zbrodnia i nienawiść towarzyszą człowiekowi od zarania dziejów. Z przekazem tym wiążą się dwa główne motywy opracowywane w literaturze. Są to albo rywalizacja rodzeństwa o uczucia rodziców lub innych bliskich osób, prowadząca do ich śmierci albo życie człowieka naznaczonego zbrodnią. Oskar jako „Kain” w sztuce *Mars* nie jest typową literacką egzemplifikacją tej biblijnej postaci. Nie jest bowiem naznaczony „kainowym znamieniem” – piętnem zbrodniarza, które w literaturze wykorzystującej motyw pierwszego mordu pojawia się chociażby u Williama Szekspira (*Lady Makbet*, po popełnionej przez siebie zbrodni, odkrywa niezmywalną plamę krwi na dłoniach) czy w *Balladynie* Juliusza Słowackiego (krwawe piętno pojawia się na czole tytułowej bohaterki).

Ponadto postać Kaina zestawia się w utworach znanych z kanonu literackiego zazwyczaj z niewinnym i młodszym Ablem, natomiast w niewinność Edgara („starszego” bliźniaka Oskara) z omawianej sztuki, który w trakcie testu przechodzi istotną transformację, można raczej powątpiewać. Zazwyczaj też eksponowana jest zbrodnia i kara, jaką ponosi Kain, bez zbytniego zagłębiania się w sferę przeżyć wewnętrznych oprawcy, motywujących do zbrodni. Natomiast w sztuce *Mars* „Kainem” jest psychicznie skomplikowany bohater, co także wskazuje na to, że ukazana tu historia jest swobodną parafrazą opowieści biblijnej.

Święty Augustyn w dziele *Państwo Boże* przekonuje, że walka Kaina (człowieka ziemskiego) i Abla (człowieka Bożego) jest zapowiedzią ciągłych zmagania między ludźmi wybranymi do zbawienia (państwem Bożym) a potępionymi (państwem ziemskim)²⁸, czyli dobrem a złem. Fakt ten, zestawiony ze spostrzeżeniem, że zło czynione przez człowieka przybiera coraz większe rozmiary, w paraboliczny sposób ukazany jest w sztuce.

Podsumowując wywody na temat znaczenia wątków biblijnych w twórczości Mariusa von Mayenburga należy podkreślić, że w trzech wybranych utworach autor szczególnie chętnie korzysta z tego źródła zachodnioeuropejskiej kultury chrześcijańskiej. Wyróżnić tu można różne typy nawiązań: wykorzystywany jest topos szatana (*Pasożyty*, *Mars*), motyw historii Kaina i Abla (*Mars*), tekst Biblii staje się punktem wyjścia do dyskusji o fanatyzmie (*Męczennicy*). Ponadto pojawia się modlitwa oraz trawestacja modlitwy *Ojcze nasz* (*Pasożyty*, *Mars*) i odwołanie do Dekalogu (*Mars*). Kolejna asocjacja dotyczy warstwy językowo-stylistycznej utworu (*Pasożyty*).

Twórczość Mariusa von Mayenburga zawiera w sobie krytykę współczesnego społeczeństwa, pełnego pozorów i przemocy, zabawy i konformizmu. Wybrane

²⁸ Św. Augustyn, *Państwo Boże*, tłum. ks. Władysław Kubicki, t. III: XV–XXII, Poznań: Jan Jachowski – Księgarnia Uniwersytecka 1937, s. 1.

do omówienia sztuki autora charakteryzują się eksperymentalnym podejściem do Biblii, w którym twórca używa znanych symboli w nowych kontekstach. W swoich dziełach dramaturg wykorzystuje symbolikę religijną jako kreatywny środek do przekazywania głębszych znaczeń, odkrywania ludzkich doświadczeń lub poruszania ważkich kwestii społecznych i politycznych. Wplatając w swe utwory wątki biblijne, autor bada, kwestionuje lub reinterpretuje tradycyjne historie i pojęcia religijne we współczesnych kontekstach. Te reinterpretacje są wykorzystane do podkreślenia ponadczasowego znaczenia historii biblijnych lub do pokazania podobieństw między wydarzeniami zawartymi w Piśmie Świętym a współczesnością. Marius von Mayenburg reaguje także na zmieniającą się naturę religii i wierzeń w dzisiejszym świecie. Działania te inspirują do zaangażowania się w reformy dotyczące kwestii religijnych.

Jednakże toposy zaczerpnięte z Biblii nie zawsze muszą pojawiać się wyłącznie w kontekście religijnym. Tak jest i w tym przypadku, gdzie trudno byłoby się doszukać funkcji homiletycznej w sztukach autora. Pełnią one tu raczej funkcję eksplikacyjną – ich przywołanie pomaga w wyjaśnieniu przedstawionych przez autora zdarzeń czy zjawisk, a także – waloryzującą, kiedy stają się środkiem wyrazistego, jednoznacznego wartościowania.

Bibliografia

literatura prymarna

- Mayenburg Marius von, *Pasożyty*, tłum. Elżbieta Ogrodowska-Jesionek, „Dialog” nr 11 (2000), s. 80–108.
- Mayenburg Marius von, *Męczennicy*, tłum. Elżbieta Ogrodowska-Jesionek, „Dialog” nr 1 (2014), s. 114–155.
- Mayenburg Marius von, *Mars*, [w:] tegoż, *Eldorada. Sześć utworów scenicznych*, tłum. Karolina Bikont, Warszawa: ADiT 2022, s. 539–614.

literatura sekundarna

- Bazinger Irene, *Kreuzzug fährt nach nirgendwo*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” 02.03.2012.
- Biblia Tysiąclecia*, Poznań: Wydawnictwo Pallotinum 2003, <https://biblia.pl/> [dostęp: 14.08.2023].
- Boyens Bettina, *Assessment-Center für die Mars-Kolonie. Marius von Mayenburg: Mars*, „Die deutsche Bühne” 20.05.2018, <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/assessment-center-fuer-die-mars-kolonie> [dostęp: 01.03.2023].
- Brecht Bertolt, [Umfrage], „Die Dame” („Die losen Blätter“), zeszyt 1, 01.10.1928, s. 16.
- Burska Lidia, *Taki teatr, jaki świat*, „Gazeta Wyborcza” 01.03.2003.

- Forstner Dorothea OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, tłum. Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński, Warszawa: PAX 1990.
- Frei Nikolaus, *Die Rückkehr der Helden: deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994–2001)*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 2004.
- Goethe Johann Wolfgang, *Faust. Część I i II*, tłum. Feliks Konopka, Warszawa: Biblioteka Klasyki Polskiej i Obcej, Państwowy Instytut Wydawniczy 1977.
- Górski Krzysztof, *Nowy brutalizm (Rozmowa z Joanną Chojką)*, „Gazeta Morska” 17.12.2001.
- Hladek Marcus, *Die Erde ist nicht mehr zu retten*, „Frankfurter Neue Presse” 22.06.2018, <https://www.fnf.de/frankfurt/erde-nicht-mehr-retten-10394248.html> [dostęp: 21.05.2023].
- Heine Matthias, *Benjamin Südel, der Zorn Gottes*, „Die Welt” 02.03.12.
- Jürgs Alexander, *Der kapitale Weltraum*, „nachtkritik.de” 19.05.2018, https://nacht-kritik.de/index.php?option=com_content&view=category&id=83&Itemid=100190 [dostęp: 21.05.2023].
- Khuon Ulrich, *„Das letzte Feuer“ von Dea Loher. Aus der Fülle des Lebens*, „Deutsches Theater Berlin Magazin”, wydanie 4 (2009–2010).
- Kodzis-Sofińska Agnieszka, *Neo-Brutalismus, Neo-Turpismus oder Neo-Realismus? Marius von Mayenburg – Aspekte seines Werkes*, [w:] *Literaturwissenschaft – Raum und Medialität*, red. Wojciech Kunicki, Jolanta Szafarz, Irena Światłowska-Prędota, Wrocław/Dresden: ATUT/Neisse Verlag 2013, s. 241–250.
- Kodzis-Sofińska Agnieszka, *Irrwege, Irrgärten, Irritationen. Entwicklungsrichtungen der deutschen Theaterstücke nach 1989*, Wrocław/Dresden: ATUT/Neisse Verlag 2016.
- Kodzis-Sofińska Agnieszka, *Polskie inscenizacje „Męczenników” Mariusa von Mayenburga*, [w:] *Zrozumieć obcość. Recepcja literatury niemieckojęzycznej w Polsce po 1989 roku*, red. Monika Wolting, Stephan Wolting, Kraków: Universitas, 2016, s. 211–222.
- Kodzis-Sofińska Agnieszka, *„Skurrile Antiutopie” und „schräge Dystopie”. Endzeittimmungen in Marius von Mayenburgs Theaterstück „Mars”*, [w:] *Utopische und dystopische Weltentwürfe*, red. Monika Wolting, Göttingen: V&R unipress 2022, s. 97–110.
- Kowalski Piotr, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa/Wrocław: Wydawnictwo Naukowe PWN 1998.
- Krug Hartmut, *Jugendliche Revolte im Namen der Religion. Uraufführung von Marius von Mayenburgs ‚Märtyrer‘ an der Berliner Schaubühne*, „Deutschlandradio Kultur” 29.05.2023, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/jugendliche-revolte-im-namen-der-religion-100.html> [dostęp: 13.02.2023].
- Laages Michael, *Marius von Mayenburgs „Mars“ in Frankfurt. Weltuntergang ohne Schrecken*, „Deutschlandfunk” 20.05.2018, https://www.deutschlandfunk.de/marius-von-mayenburgs-mars-in-frankfurt-weltuntergang-ohne.691.de.html?dram:article_id=418354 [dostęp: 15.03.2023].
- Liskowacki Artur D., *Między nami męczennikami*, „Kurier Szczeciński” nr 14 (2015).
- Makuchowska Marzena, *Funkcje toposu Szatana we współczesnym polskim dyskursie religijnym*, „Forum Lingwistyczne” nr 3 (2016), s. 49–61.

- Miłkowski Tomasz, *Ostatnie ostrzeżenie Mayenburga*, „Dziennik Trybuna” nr 160–162, 12.08.2022.
- Pilz Dirk, *Unter Ängstlichen*, „nachtkritik.de” März 2017, https://nachtkritik.de/?view=article&id=13700&layout=*&catid=1459 [dostęp: 24.11.2022].
- Rakow Christian, *Fundamentalismus und andere Neurosen*, „Berliner Zeitung” 02.03.2012.
- Spreng Eberhard, *Eine satirische Religionskritik mit Seitenhieben auf Eltern und Schulleiter*, „dradio.de” 01.03.12, <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/1691477/> [dostęp: 13.03.2023].
- Stauder Sylvia, *Nichts wie weg von hier*, „Frankfurter Rundschau” 22.05.2018, <https://www.fr.de/kultur/theater/nichts-hier-11007805.html> [dostęp: 16.01.2023].
- Sugiera Małgorzata, *Świat w głowie: najnowszy dramat niemiecki*, „Dekada Literacka” nr 5–6/2002.
- Szaliga Symon, *Boskie, królewskie czy przekłete? Symbolika zwierząt w średniowieczu*, „Histmag.org” 16.02.2023, <https://histmag.org/Boskie-krolewskie-czy-przeklete-Symbolika-zwierzat-w-sredniowieczu-25247> [dostęp: 14.08.2023].
- Św. Augustyn, *Państwo Boże*, tłum. ks. Władysław Kubicki, t. III: XV–XXII, Poznań: Jan Jachowski – Księgarnia Uniwersytecka 1937, s. 1.

Słowa kluczowe

Marius von Mayenburg, teatr postdramatyczny, nowy realizm w sztukach współczesnych, motywy biblijne w sztukach teatralnych

Abstract

Biblical connotations in Marius von Mayenburg’s plays

Marius von Mayenburg’s plays provide a critique of contemporary society, which is replete with violence and conformity. The playwright refers to the so-called ‘new realism,’ and also incorporates elements of the post-dramatic theatre. Biblical motifs in contemporary literature, including German literature, have recently lost their popularity; however, they have not disappeared altogether. They continue to be a source of inspiration for artists across various domains. Marius von Mayenburg is no exception, as he fearlessly incorporates and reinterprets these motifs, harnessing their universal messages in his plays. This paper aims to trace biblical motifs and determine their function in three well-known plays by the author: *Parasiten*, *Märtyrer* and *Mars*.

Keywords

Marius von Mayenburg, post-dramatic theatre, new realism in contemporary plays, biblical motifs in theatrical plays