

KS. MARIAN LEWKO SDB

SALEZJAŃSKIE MISTERIUM MĘKI PAŃSKIEJ
(Przyczynek do dziejów teatrów ochotniczych w Polsce)*

Kiedy od r. 1890 zaczyna przybierać na sile dyskusja wokół sprawy, jaki kształt należałoby nadać polskiemu teatrowi ludowemu, a troska o repertuar przyszłej nowej instytucji społecznej zaprzęta umysły wielu artystów, pisarzy i autorytetów naukowych, stoją już oni wobec faktu, że na terenie kraju takich ludowych i amatorskich zespołów działa znaczna ilość¹. Pozytywistyczny program pracy od podstaw patronuje rozwojowi teatru, dzięki temu liczba instytucji teatralnych wciąż wzrasta, powstają teatry prowincjonalne i trupy wędrownie. W szybkim tempie wzrasta też sieć zespołów ochotniczych — zjawisko nowe, o niespotykanej dotąd sile prężności. Wpłynęły na to: rozwój oświaty wśród ludu, obchody wielkich rocznic narodowych, większe swobody polityczne².

W ten wartki nurt działalności ochotniczych zespołów ludowych tuż pod koniec w. XIX włącza się także scena szkolna księży salezjanów, którzy otwierają wówczas na terenie Galicji i Śląska pierwsze swoje domy zakonne. Nabyte we Włoszech doświadczenia dostosowują szybko do polskiej rzeczywistości, stają się wkrótce współtwórcami wielu inscenizacji i tekstów przedstawień.

Z innego jeszcze aspektu należy spojrzeć na ową nagłą eksplozję widowisk ludowych. Była to jedna z form kierowanego ogólnie wysiłku odbudowania świadomości narodowej najniższych warstw społeczeństwa, uciskanego długo przez ustrój pańszczyźniany, wynaradawianego przez zaborcę. Amatorskość przedstawień wypływała z głębokich złóż polskości. Rolę niebagatelną w akcji tej odegrało duchowieństwo i działacze stowarzyszeń katolickich.

* Źródła: a) wzmiankowane w pracy teksty dramatów, b) kroniki domowe zakładów salezjańskich, c) materiały fotograficzne archiwalne (Kraków, Inspektorat), d) recenzje prasowe międzywojenne, e) rozmowy z aktorami, f) ogląd z autopcji (niektóre inscenizacje powojenne).

¹ Zob.: Z. Kwieciński, *Teatr ochotniczy w Polsce*, „Pamiętnik Teatralny”, 1957, z. 2 (22).

² Tamże.

Zespoły działające z jednej strony korzystają z praktyk podpatrzonych w teatrach zawodowych, z drugiej posiadają własne odrębne cechy, dwie zwłaszcza: częste sięganie po tematykę religijną oraz związki z miejscowym folklorem. Rozpatrując problem integracji ruchu teatrów nieprofesjonalnych, brano pod uwagę psychikę ludu i jego głębokie zaangażowanie w przeżycia religijne, stąd świadomie podsuwano jako model sceny ludowej świeżo wznowione widowiska pasyjne w Oberammergau³, realizowane siłami samych chłopów, a więc model godny uwagi dla teatrów „włościańskich”. W poszukiwaniu rodzimego wzorca widowisk przypomniano praktyki teatru średniowiecznego: inscenizacje misterii i miracl. Opowiadając się za modelem sceny misteryjnej, Maria Konopnicka pisze: „Widowiska pasyjne stawiałyby od razu teatr ludowy na wysokości jego rdzennych zadań — uduchowiałyby lud”⁴. W powszechnym głosowaniu nad repertuarem dla scen ludowych dramat religijny w jego różnorodnych formach uzyskuje ogólną aprobatę, przy tym podkreśla się stale potrzebę sięgnięcia po tematykę związaną z dziejami narodowymi, potrzebę opracowania misterii i miracl z życia świętych polskich, w oparciu o polskie zwyczaje, obrzędy i tradycje⁵. To da powód do rozwoju oryginalnej literatury hagiograficznej i napływu tłumaczeń tekstów obcych, w dużej mierze przyczyni się do wzrostu liczby wystawianych misterii pasyjnych i bożonarodzeniowych.

Tę atmosferę uprawiania misterii w teatrze ludowym, z jaką wchodził on w wiek XX, wspiera ogólna akceptacja sztuk misteryjnych w teatrze profesjonalnym. Klimat epoki sprzyjał tego rodzaju eksperymentom. Rozczytywano się w dziełach Huysmansa, Ernesta Hello, Leona Bloy, przypomniano mistyczne dramaty romantyków. Moda na synkretyzm religijny, spowiedź literacką, skłonność do mistyki i okultyzmu była manierą obowiązującą. Sztuki misteryjne stały się wykładnikiem dramatów modernistycznych. Dramat symboliczny utożsamiano powszechnie z misterium, „mistycyzmem”, ale nie w znaczeniu doktryny filozoficznej, tylko raczej etymologicznym, terminy te generalnie oznaczały zainteresowanie zjawiskami tajemniczymi, których nauka dotąd nie określiła, a które miałyby naprowadzać na istnienie nieznannej rzeczywistości, poznanie jej pozwoliłoby ukazać „przepastne głębiny ducha”⁶. Stąd zachwyty nad Hauptmanna *Hanusią* i *Dzwonem zatopionym*, nastroje, w ja-

³ Zob.: I. Sławińska, *O kształt teatru ludowego*, „Dialog”, 1964, nr 9.

⁴ *Odpowiedź na ankietę*, cyt. za: Z. Gargas, *Teatry chłopskie w Galicji*, Lwów 1903, s. 18.

⁵ S. [R. Starzyński], *O teatrze wiejskim*, „Czas” 1903, nr 32 (streszczenie odczytu L. Rydla wygłoszonego pod tym tytułem w UJ).

⁶ J. Michalik, *Twórczość Ibsena w sądach krytyki polskiej 1875—1906*, Ossolineum 1971, s. 65-66, przyp.

kich przyjmowano symboliczne dramaty Maeterlincka, zainteresowanie teatrem i kulturą duchową średniowiecza. Z tej samej atmosfery narodzi się pod koniec epoki inscenizowane przez Reinhardta dwa znakomite widowiska: *Jederman* i *Das Mirakel*.

W Polsce niepodległej, uwolniony spod kontroli obcej cenzury, teatr ochotniczy odżywa ponownie, rozpoczyna energiczną działalność. Z jednej strony ma ona charakter społeczno-narodowy (przykład: Śląsk w okresie plebiscytu), z drugiej idzie o pogłębienie duchowości niższych klas społecznych, nadszarpniętej mocno okrucieństwami wojny. W obu wypadkach misteryjny nurt przedstawień mocno się zaznacza. Niezależnie od teatru profesjonalnego, który wprowadza do repertuaru takie dramaty jak Rostworowskiego *Judasza z Kariothu* czy Zegadłowicza *Lampkę oliwną*, teatr ludowy i sceny szkolne rozwijają własne formy widowisk misteryjnych. Organizowane spontanicznie i nie kontrolowane przez sceny zawodowe, najczęściej nie miały one walorów estetycznych, angażowały natomiast mocno sferę emocjonalną widza.

Spośród wielu gatunków misterii, jakie wówczas inscenizowano (teatr obrzędowy, teatr bożonarodzeniowy, teatr hagiograficzny), interesuje nas przede wszystkim w okresie dwudziestolecia międzywojennego misterium pasyjne. Biorąc pod uwagę charakter widowisk i ich twórców, łatwo wyróżnić dwie zasadnicze jego odmiany: pierwsza — to inscenizacje misterium, gdzie lud gra dla ludu, prawda wyrazu wynika z prawdy przeżycia, bez żadnych pretensji do artyzmu. Tu należy wskazać Kalwarię Zebrzydowską i jej ludowe tradycje⁷. W inscenizacji udział biorą nie zawodowi aktorzy, ale wyróżniający się pobożnością pątnicy. Nie ma przedziału na scenę i widownię — teatr ma charakter liturgiczny. Widowisko trwa kilka dni, łączy się ściśle z liturgią Wielkiego Tygodnia, sceny są raczej pantomimiczne, są ilustracją dla odpowiednich fragmentów Ewangelii. Rolę szerokiego komentarza, z bezpośrednim apelem do uczuć biorących udział w widowisku pątników, spełniają wygłaszane przy każdej stacji kazania pasyjne.

Drugą odmianę stanowią inscenizacje usiłujące wychowywać nie tylko treścią, ale i formą wyrazu scenicznego. Teatr taki pokazała Reduta obwozząc po kraju *Wielkanoc* Schillera. Tutaj artyści potrafili oddać prostotę i dostojność Ewangelii, nie naruszając wrażliwości estetycznej widzów. I tutaj prawda wyrazu wynika z prawdy przeżycia, przeżycie i wzruszenie rodzą się przy wykonawstwie wolnym od zawodowych nawyków aktorów. Schiller, świadomy próby odnowienia staropolskiego misterium, buduje swoje widowisko również na tradycjach ludowych, łącząc umiejętnie tematykę religijną z folklorem.

⁷ Por.: K. Nowacki, *Misterium w Kalwarii Zebrzydowskiej*, „Pamiętnik Teatralny”, 1960, z. 3-4.

Żywe obrazy, wzięte z Ewangelii uscenizowane teksty pasji (a była ich znaczna ilość!), jakie po salach parafialnych i na scenach szkolnych prezentował teatr ochotniczy, w swojej różnorodnej formie scenicznej zmierzały przede wszystkim do celów duszpastersko-społecznych. Bliższe są zatem odmianie pierwszej — pokrewne z misterium kalwaryjskim. Jaki był w nich stopień naśladownictwa teatru profesjonalnego i świadomych poszukiwań środków wyrazu artystycznego, wobec braku odpowiednich materiałów, trudno dać jakąkolwiek wiążącą odpowiedź.

W urządzaniu misteriów pasyjnych partycypowała także scena szkolna księży salezjanów, z różnym zresztą powodzeniem. Jedną wszakże inscenizacją — wystawienie *Męki Pańskiej* spółki autorskiej księży: Harazima i Chlondowskiego — zwróciła na siebie uwagę, i to nie tylko u odbiorcy masowego. Nie jest to już twór ściśle ludowy, znać na niej wyraźne wpływy teatru zawodowego, ale znowu nie tej rangi, co Reduta. Z estetycznego punktu widzenia stanowi rodzaj kompromisu zawartego przez wiedzę twórców (dość ogólnikową w sumie) z naiwnością odbiorców. Prosty lud głęboko przeżywał treść widowiska, a o to przecież jego inscenizatorom chodziło. Przedstawienie na pewno nie sięga wyżyn artystycznej wizji Schillera, ale też odbiega znacznie od poziomu wystawień ogółu prezentowanych w tym samym czasie przez teatr ochotniczy podobnego typu spektakli.

*Trzy godziny z Chrystusem*⁸ — tak zatytułował swój artykuł Ferdynand Antoni Ossendowski w świątecznym numerze „Kuriera Warszawskiego” z 1934 r. po oglądnięciu przedstawienia *Męki Pańskiej*.

Przeżyłem je onegdaj w podziemiach bazyliki Serca P. Jezusa w Warszawie — pisze Ossendowski. — Było to coś zupełnie niepowszedniego, więcej, dziwnego niewymownie. Warszawa, życie codzienne, nieuniknione troski i zawody — wszystko w sposób niezrozumiały pozostało na ulicy i nie miało mocy, aby się poruszyć i dręczyć pod sklepieniem parafialnej sali majestatycznej Bazyliki [...] Ogromna, długa, akustyczna sala przepelniona. Robotnicy, kolejarze, młodzież szkolna, policjanci, żołnierze, tłum drobiazgu dziecięcego. Poruszenie ogólne, a za chwilę cisza nieruchoma, zaczajona, napięta, straszliwie przytłacza tłum, bo oto wychodzi krocząc cicho i pokornie ten, który szedł, aby wysłuchać wyroku Ojca i kielich goryczy wypić do dna. A gdy płomienne, męczeńskie źrenice aktora i jego twarz ascetyczna i łagodna zwracała się ku temu tysiącowi ludzi, nieraz w szarżyźnie i troskach dnia zapominających o Bogu, wyczuwało się każdym nerwem poryw głębokiego uczucia, drżenie serc i szloch dusz, nagle przebudzonych⁹.

Sąd, jaki pisarz wydał spektaklowi, towarzyszyć będzie sztuce we wszystkich innych wypowiedziach na przestrzeni jej całych dziejów sce-

⁸ Nr 89, s. 19.

⁹ Tamże.

nicznych, niemal w identyczny sposób charakteryzując nastroje publiczności i walory artystyczne tekstu.

Tajemnica tego [silnego wrażenia] kryła się w całości misterium owianego prawdziwie chrześcijańskim pietyzmem, umiłowaniem tematu i troską o budowanie i wzniesienie duszy każdego z widzów — stwierdza Ossendowski. Ponadto — zarówno muzyka jak i tekst odpowiadają całkowicie celowi przedstawienia religijnego i napisane zostały z głębokim znawstwem środowiska, dla którego widowisko to było przeznaczone. To samo należy powiedzieć o reżyserii i grze aktorów¹⁰.

Nie jest naszym zamiarem napisanie monografii obejmującej całą złożoną, bogatą w fakty problematykę zagadnienia. Chodzi o pokazanie, jak narodził się tekst misterium i jak narastała wokół jego wystawień tradycja, jak odbierano przedstawienie. Dramat nie był dotąd wydany drukiem. Warto ocalić go od zapomnienia, choćby w formie niniejszego artykułu. Jakie jest jego miejsce w historii wystawień, czy inauguruje nową odmianę widowisk pasyjnych — niech rozstrzygną to przyszłe syntezy.

I. HISTORIA TEKSTU

W roku 1928 ukazał się we Lwowie nakładem Związku Młodzieży Polskiej w zakładzie drukarskim Karola Doroszyńskiego — unikalny już dzisiaj — tekst dramatu ks. Stanisława Hopka pt. *Nazarejczyk. Melodramat w 6 odsłonach na czas Wielkopostny*. We wstępie do dramatu autor pisze:

Podziwiając zapał, z jakim odnosił się lud nasz do »Jasełek« granych w okresie Bożego Narodzenia, pomyślałem, czy by nie udało się coś podobnego stworzyć na czas wielkopostny, coś w rodzaju »Pasyjki« z wykreśleniem ze sztuki osób Najświętszych. Czy mi się to udało? — sąd pozostawiam miłośnikom teatrów ludowych.

Dwie inne jeszcze istotne sprawy zostaną poruszone we wstępie

1. wyraźny charakter liturgiczny dramatu: Spektakl „musi być pełen tego namaszczenia, z jakim uczestniczymy w Gorzkich żalach czy w Drodze krzyżowej i

2. nacisk na werystyczne kopiowanie tradycji: „Wygląd osób działających na scenie powinien odpowiadać podobiznom, jakie od dzieciństwa przywykliśmy oglądać na obrazkach biblijki szkolnej. — Wreszcie kulisy z krajobrazem i architekturą właściwymi Ziemi Świętej”.

Tekst zatem skierowany był do określonego środowiska z przeznaczeniem dla określonego modelu teatru. Sztuka posiada trzy warianty: na role mieszane, tylko męskie lub tylko żeńskie. To ostatnie, nieco za-

¹⁰ Tamże.

skakujące, pociągnięcie autor stara się podbudować własnym doświadczeniem dodając, że jako katecheta szkoły żeńskiej powszechnej im. Marii Konopnickiej we Lwowie grał tę sztukę ze swoimi uczennicami „ku zupełnemu zadowoleniu” swemu i obecnych gości. Nie przypuszczał jeszcze wówczas skromny diecezjalny prezbiter, jakimi torami potoczą się losy dramatu i jakiej popularności doczeka się widowisko. Rzec całą przeznaczył na podrzędne sceny szkolne i ludowe, licząc na emocjonalne zaangażowanie młodzieży w kreowane role i familijno-kameralne spotkania w kręgu własnej społeczności parafialnej czy gimnazjalnej. Skąd wzięła się zatem użyta w tytule nazwa: misterium salezjańskie?

W momencie, kiedy tekst tłoczono w drukarni, był on już sprzęgnięty silnie więzami łączności z domami salezjańskimi. Kontaktów takich dostarczało bliskie sąsiedztwo Przemyśla i Lwowa. Kronika domu przemyskiego pod datą 25 III 1923 r. notuje, że już wtedy grano *Nazarejczyka* w założonej tam od niedawna szkole organistów, z adnotacją, że oratorianie (młodszy chłopcy) wystąpili w sztuce jako aniołowie.

Za zgodą Hopka tekst ten przejął i zadomowił na scenie przemyskiej ks. Antoni Chlondowski SDB, który w owym czasie był ściśle związany z nowo powstałą przemyską szkołą organistów. Ogłoszony drukiem dramat posiada wierszowane wstawki przeznaczone do śpiewu. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że śpiewy te (niestety drukarz nie dołączył nut do wydania książkowego utworu, co pozwoliłoby sprawdzić naszą tezę) były u niego przekonsultowane. Ten kontakt nie był dziełem przypadku. Ks. Hopek bowiem, jak na to wskazują pewne poszlaki, już wcześniej musiał się zetknąć z salezjanami albo pracując w ich bezpośrednim sąsiedztwie, albo — co jest jeszcze bardziej wiarogodne — był wychowankiem jednego z zakładów. W pracy swojej przejął i stosował idee wychowawcze św. Jana Bosko — założyciela zgromadzenia, który w trosce o wychowanie młodzieży m. in. na sprawy teatru szkolnego kładł ogromny nacisk. Już wtedy do tradycji każdego domu salezjańskiego (co potwierdzają wydawane periodyki i prasa lokalna), należało granie przedstawień jasełkowych, spopularyzowanych przez muzykę ks. Chlondowskiego, a opartych na kompilacjach budowanych na zrębie *Betlejem polskiego* Rydla. Tę tradycję domów salezjańskich ks. Hopek znał i do niej to m. in. nawiązuje w swojej przedmowie do *Nazarejczyka*. Rzec jasna, nie może tu być mowy tylko o widowiskach inscenizowanych przez salezjanów. Zjawisko było daleko szersze, w okresie zimowym misteria bożonarodzeniowe grały niemal wszystkie sceny amatorskie w kraju.

Z chwilą odejścia ks. Chlondowskiego na urząd Inspektora, z jego polecenia¹¹ tekstem Hopka zajął się ks. Augustyn Piechura SDB, profesor

¹¹ Wspomina o tym ks. Jan Ślósarczyk, długoletni Inspektor Salezjanów, w maszynopisie swojej pracy o historii zgromadzenia w Polsce, s. 546.

muzyki we wspomnianej szkole. Ponieważ akt IV miał miejsce na dworze żony Piłata — królowej Klaudii — ze względu na role żeńskie na scenie zakładowej niedozwolone, ks. Piechura skreśliła go i opracowuje zupełnie nowy, przedstawiający procedurę sądową nad Panem Jezusem. Nadaje tytuł: „W pretorium Piłata”. Dalszych modyfikacji dokonują wspólnie w 1931 r. ks. Franciszek Harazim i ks. Antoni Chlondowski w Salezjańskim Instytucie Teologicznym w Krakowie na Tynieckiej. Ta redakcja, po serii głośnych przedstawień misterium, wchodzi w okres stabilizacji tekstu i powolnego narastania tradycji wokół sposobu jego wystawienia oraz rozszerza się na wszystkie większe sceny zakładowe, stając się wyłączną własnością zgromadzenia. Tak więc udział ks. Harazima jako ostatniego, który dokonywał poważniejszych zmian w dramacie, spowodował, że przypisano mu później autorstwo całego tekstu, pomijając Hopka i Piechurę.

„Melodramat” Hopka w przeróbce Piechury i Harazima nie był jedynym misterium pasywnym granym na scenach salezjańskich. W marcowym numerze „Wiadomości Szkoły Rzemiosł Towarzystwa Salezjańskiego w Łodzi”¹² z 1926 r. kronikarz odnotował, że uczniowie tejże szkoły grają *Odkupienie*, wielkie misterium religijne na tle życia i męki Zbawiciela w 6 odsłonach, z muzyką, śpiewami solowymi i chóralnymi, w nowej sali szkoły. Grane było w niedziele, jak na to wskazują daty zapowiadające dni wystawień (7, 14, 21, 28 III). Autorem owego misterium był ks. Kazimierz Olszewski SDB, muzykę skomponował ks. Chlondowski. Powstało w czasie, gdy obaj przebywali w Warszawie na ul. Lipowej, gdzie przez szereg lat dokonywano też jego inscenizacji.

Czy można doszukiwać się związków między tymi oboma tekstami? Wydaje się, że tak. Chlondowski bowiem, zostawiając tekst Hopka w Przemysłu, zapalony ideą tamtego postanowił, by podobny dramat, ale już własny zgromadzenia, z szeroką podbudową muzyczną — jak to zrobił dla przedstawień jasełkowych — przyswoić polskiej prowincji. W księdze Olszewskim znalazł dostarczyciela libretta. Nie jest to zresztą jedyny powód, jak się potem przekonamy, dla którego zajęliśmy się tekstem Olszewskiego.

Odkupienie posiada nieco odmienny układ scen niż sztuka Hopka i wprowadza już w I akcie postać Chrystusa. Jest to uwaga bardzo cenna, bo właśnie ten moment najbardziej zaważy później na popularności misterium *Męki Pańskiej* spółki autorskiej Harazim-Chlondowski, rozszerzając sztukę na cały obszar kraju.

Udało się napotkać dokumenty potwierdzające, że w owym czasie grano obok *Odkupienia* inne jeszcze dramaty pasyjne. „Echo Salezjań-

¹² II (1926), nr 3, [Kronika].

skiej Bursy fund. ks. Al. Lubomirskiego”¹³ w numerze 3—4 z 1926 r. w rubryce: „Ruch muzyczny i dramatyczny” odnotowuje:

Nadspodziewanie pomyślnie rozwija się chór i orkiestra. Śpiewy wykonywane na uroczystej akademii ku czci Księcia Metropolity wzbudziły ogólny podziw [...], a w ostatnich dniach postu wystawione na scenie *Obrazy Męki Pańskiej* pogłębiły w słuchaczach wrażenie, dzięki rzetelnym śpiewom kilku pieśni postnych.

Nie były to żywe obrazy, jak w pierwszej chwili mogłoby się wydawać, ale pełnospektaklowe 3-aktowe przedstawienie. Widowisko powtórzone zostało także w roku następnym, tym razem już we wszystkie niedziele wielkiego postu, o czym donosi zapowiedź wydrukowana rok później we wspomnianym wyżej biuletynie¹⁴. Niestety, nie udało się dotrzeć do tekstu. Tu również występuje na scenie osoba Chrystusa, jak uwidacznia to spis ról¹⁵.

Warto w tym miejscu nadmienić, że z bursą utrzymywał kontakty K. H. Rostworowski, miał na akademiach przemówienia¹⁶. Powstaje zatem pytanie, czy nie istnieją jakieś związki między osobą twórcy *Judasza* a przedstawionym misterium, związki nie tyle może natury autorskiej, ile raczej posiadające charakter wskazówek formalno-estetycznych. Sam tekst bowiem i w tym przypadku wydaje się łączyć z dramatem Hopka, na co wskazują dwie rzeczy: owe śpiewy kilku pieśni postnych, jakie również do swojej sztuki wprowadził lwowski katecheta, oraz wyraźna linia podziału na grupę sanhedrytów, tłumu żydowskiego i rzymskich legionistów, co łatwo zauważyć w spisie postaci dramatu. Zastanawia brak postaci Apostołów.

Czyżby zatem było to jeszcze jedno więcej poprawianie Hopka i Piechury? Odpowiedź nie jest łatwa. Rozwiązanie problemu należałoby prowadzić dwoma drogami: albo nieznanym nam autor widział wcześniej przemyskie czy lwowskie przedstawienia i były one punktem wyjścia dla napisania nowego misterium, albo tekst dostarczył Związek Teatrów Ludowych, z którym bursa współpracowała, a urozmaicenia muzyczne zainspirował *Nazarejczyk*. Sugestie nasze nie są bezpodstawne, ponieważ teksty grane na jednej scenie szybko rozchodziły się po innych. Fakt

¹³ I (1926), nr 3-4, s. 6.

¹⁴ Tamże, II (1927), nr 3, s. 8.

¹⁵ W rejestrze ról wymienione są następujące postaci: Jezus, Anioł, Pilat, żołnierze rzymscy — Sabinus, Kalpurnus, Rufus, Tytus, setnik oraz Kaifasz, Kłopa, kapłani, Judasz, Barabasz, Szatan, służba, lud. Odnośnie do wspomnianych w pracy sugestii pochodzenia tekstu można by dodać i tę, że jest to dosłowny przekład jednego z misteriów włoskich, dokonany przez ks. Harazima (praktyki podobne uprawiał), na co wskazuje zbieżny z inscenizacjami włoskimi spis ról — por. przypis 58. Zatem to przedstawienie mogło z kolei inspirować Hopka.

¹⁶ „Echo”, I(1926), nr 3-4, [Kronika].

ten nie wyklucza rozwiązania trzeciego, że był to twór samoistny, niezależny, może tłumaczenie sztuki włoskiej.

Kontakt bursy z władzami Związku był niewątpliwy. Dowodem na to drukowane w latach następnych¹⁷ w biuletynie zakładowym ogłoszenia informujące o jego istnieniu, formach jego pracy, wypożyczalniach strojów, tekstów itp. oraz gotowości technicznej i artystycznej pomocy dla scen amatorskich. Pomoc ta w jej różnorodnych odmianach niewątpliwie była udzielana zakładowi, skoro w rok po otwarciu domu (1925) jego wychowankowie podejmowali się już tak poważnych inscenizacji, jak wspomniane misterium pasyjne, a nawet występowali poza bursą w teatrze „Bagatela” z jakąś operetką¹⁸ (prawdopodobnie *Józef Egipski* — Mehula, którego scenie salezjańskiej przyswoił ks. Harazim). Musimy tu dodać, że wpływ Związku na życie muzyczne i teatralne zakładu był minimalny. Swoją prężność sceny zakładowe zawdzięczają ogromnej tradycji i dużemu doświadczeniu personelu wychowawczego. Domy korzystały z wydawnictw Związku w tej samej mierze co i z innych źródeł, wyluskując głównie dramaty religijny. W ten ruch wydawniczy, idący z pomocą scenom ochotniczym, włączyło się również zgromadzenie, publikując najpierw szereg tekstów u innych wydawców, a od roku 1928 — z chwilą otwarcia własnej drukarni w Warszawie — zaczęła wychodzić dzięki inicjatywie ks. dra Harazima, „Biblioteczka Teatralna” dla młodzieży w dwóch seriach: męskiej i żeńskiej.

System prewencyjny ks. Bosko, obok kaplicy, teatr szkolny stawiał na jednym z czołowych miejsc w wychowaniu młodzieży. Potwierdzają to konstytucje zakonne. Stąd każdy nowo wznoszony zakład koniecznie musiał posiadać uwyraźnioną w planie dużą scenę z możliwie jak największą salą widowiskową, stosownie do miejscowych warunków i możliwości (Szkoła Rzemiosł w Łodzi posiadała np. salę na 1000 miejsc!), nie żałując na jej wyposażenie odpowiednich funduszy. Przy tym każdy dom, nawet mały, miał własną zakładową orkiestrę. Zatem aby podjąć pracę na placówce, gdzie koniecznie musiał być prowadzony teatr, orkiestra i chór, trzeba było stworzyć odpowiednią atmosferę w instytutach własnych Zgromadzenia kształcących młodych neoprezbiterów. Taka atmosfera istnieje dotąd. Nauka gry na którymś z instrumentów należy do spraw ambicjonalnych studenta teologii, w dydaktyce instytutów kładzie się na to duży nacisk. Także na udział w licznych imprezach artystycznych, zwłaszcza przez stały kontakt — najczęściej obowiązkowy — z chórem kleryckim. Bardziej uzdolnionych kieruje się na specjalistyczne studia uniwersyteckie i konserwatoria muzyczne, ze zrozumieniem roli,

¹⁷ Tamże, IV(1929), nr 3-4, s. 8.

¹⁸ Tamże, I(1926), nr 3-4, [Kronika].

jaką mają na polu wychowania spełnić. Wspólny entuzjazm dla spraw sztuki łączy wszystkich, zacierając granice między studentem a profesorem w przygotowywaniu spektakli scenicznych. Wytworzyła się świadomość własnego modelu sceny szkolnej, własne tradycje muzyczne. W tym ciągu tradycji pojawiają się niejednokrotnie jednostki wybitnie utalentowane, oddane sprawie bez reszty, jak np. wśród muzyków ks. dr Antoni Chłondowski czy ks. I. O. Mański, a z ludzi teatru m. in. ks. dr Harazim.

Urządzenie sceny często dorównywało pomniejszym scenom profesjonalnym. Posiadało z reguły quasi-zapadnię (dla diabłów jasełkowych!), zaplecze dla dekoracji, komplet reflektorów, pomost oświetleniowy sterowniczy, urządzenia elektroakustyczne, kanał orkiestry itd. oraz bogaty magazyn strojów przygotowywanych wspólnym trudem personelu domu, często z pomocą młodzieży, której przypadło w udziale wystąpić na scenie. Niektóre rekwizyty wypożyczano z pracowni teatrów zawodowych. Każdy spektakl był dla domu dużym świętem, jednocył wszystkich we wspólnym wysiłku, by rzecz wypadła jak najlepiej. Chętnie też zapraszano przedstawicieli świata kultury na odczyty i występy artystyczne, aby dać wychowankom możliwość konfrontacji i podniecać zapał artystyczny u młodzieży. Stale prowadzone kółka o zainteresowaniach literackich oraz kursy plastyczne dostarczały potem reżyserów i scenografów¹⁹.

W kontaktach zewnętrznych kierownictwo poszczególnych domów chętnie korzystało także z porad fachowców, związanych zawodowo z teatrem²⁰, jednak, jak to wyżej podkreślano, kontakty te były sporadyczne, co tyczy głównie prowincji. Tradycja nakazywała robić przedstawienia dostępnymi sobie własnymi siłami i środkami. Ten duch panujący powodował, że wiele osób próbowało swoich sił na polu dramatu bądź to tworząc sztuki oryginalne, bądź też dokonując przeróbek z obcych zapożyczeń. Ich wartość artystyczna najczęściej była nikła, ale miały one dobre wycucie sceny i czasami trafiały się teksty wyjątkowo udane. Z tradycji tych wyrosło poprawianie tekstu ks. Hopka, poprawianie szczęśliwe i płodne w bogatą karierę sceniczną.

¹⁹ Scena salezjańska wychowywała nie tylko dla siebie. Szereg osób podjęło potem studia teatralne i pracę w zespołach profesjonalnych. Wypadnie kiedyś napisać o tych sprawach nieco szerzej. Dla przykładu — Krzysztof Jasiński, dyr. i kier. artystyczny teatru STU w Krakowie, pierwszy „chrzest” aktorski przechodził w domu łódzkim, stamtąd wyniósł swoje zamiłowanie do sztuki aktorskiej, o czym chętnie wspomina.

²⁰ M. in. scenografię do wystawienia *Męki Pańskiej* w Krakowie w 1950 r. robił Zygmunt Wierciak.

II. PROBLEM AUTORSTWA

Znając naszkicowaną pokrótce historię przekształceń tekstu *Nazarejczyka*, spróbujmy wyłowić, ile *Męka Pańska*, w jej redakcji ostatecznej, posiada cudzych naleciałości. To da odpowiedź, czy można przypisać ks. Harazimowi, jak się zwykło dotąd robić, autorstwo widowiska. Udało się szczęśliwie zgromadzić 4 teksty:

a — wydanie książkowe *Nazarejczyka*, którego autorem jest ks. Hoppek (oznaczymy je literą L — ze względu na miejsce wydania);

b — dwie redakcje tekstu, które wyszły spod ręki ks. Augustyna Piechury (P¹, P²), pochodzące z czasu, kiedy ponownie po wojnie zaczęto grać to misterium w Przemyślu. Rękopis jest o tyle cenny, że posiada szkice scenograficzne autora i adnotacje, od kogo który fragment tekstu pochodzi;

c — maszynopis powielany *Odkupienia* ks. Olszewskiego (O);

d — maszynopis powielany *Męki Pańskiej* w układzie ks. Harazima (H). Dwie ostatnie pozycje wydano w 1958 r. w Instytucie Teologicznym w Łądzie dla użytku wewnętrznego domów salezjańskich. Zawierają dodatek muzyczny. W stosunku do tekstu H, wobec jego licznych odmian, wydawca kierował się troską o przywrócenie pierwotnego brzmienia oryginału. Sięgnął po egzemplarz autorski ks. Antoniego Chlondowskiego z 1931 r. i trzy inne pochodzące z pierwszych lat wystawień dramatu. Wszystkie wykazywały niezwykłą zgodność. Zatem tekst należy uważać za autentyczny.

Tekst L posiada trzy wersje, jak wyżej nadmieniono:

I. Wersja A — na role mieszane. Posiada 6 aktów podzielonych na 22 sceny:

- | | |
|------------------------------|-----------------------------|
| 1. W Getsemani (2) | 4. W pałacu Piłata (5) |
| 2. W dziedzińcu Kaifasza (3) | 5. W świątyni (3) |
| 3. W świątyni (3) | 6. U grobu Nazarejczyka (6) |

II. Wersja B — na role męskie: akty od I do V z wyłączeniem IV, na jego miejsce wchodzi akt IVb (W pałacu Piłata) z Dodatku. Razem scen 16.

III. Wersja C — na role żeńskie: akty I, IV, III i VI. Razem scen 15.

Ze względu na obsadę wyłącznie męską ról *Męki Pańskiej*, co związane jest z typem pracy prowadzonej przez zgromadzenie, żaden z autorów układem tym nie był zainteresowany.

Jak ustosunkował się do tekstu Hopka ks. Piechura? Posługując się tekstem L, w redakcji P¹ zachował całe jego fragmenty nienaruszone, w miejsce aktu IV wersji A napisał nowy własny, opuścił akt VI i wprowadził kilka drobnych zmian modyfikujących sytuację dramatyczną lub wynikłych ze względów czysto muzycznych. Redakcja P² pochodzi z czasu,

kiedy tekst H był już skodyfikowany i w pełni ekspansji scenicznej, ukształtowała się w latach powojennych, około 1958 roku.

Do aktu I L Piechura wprowadza tylko inne tłumaczenie psalmu 113, bardziej adekwatne dla potrzeb muzyczno-wokalnych. Potem akt ten rozszerzy o jedną scenę więcej, wprowadzając początek tekstu H (śpiewany przez pątników fragment psalmu 121 i słowa Przewodnika). Dodatku tego nie będziemy uwzględniać, ponieważ nie jest jego własnym.

Tymczasem akt I H posiada aż 9 scen. Dopiero w ostatniej zawarty jest cały akt I L poszerzony o nowe fragmenty psalmu 113 z redakcji P¹ oraz poddany daleko idącym zmianom stylistycznym. Harazim wprowadza zatem około 90% tekstu nowego i zupełnie przekomponowuje cały akt. Scenę 1 rozpoczyna pochód pielgrzymów przez zbocze Góry Oliwnej. W scenie 2 Judasz dobija targu o cenę zdrady Jezusa z wysłannikiem kapłanów. W scenie 3 pojawia się Chrystus z Apostołami i zapowiada bliskość swojej męki. Sceny 4—8 przedstawiają usnięcie Apostołów, rozmowę Jezusa z Aniołem, wyznanie wiary Jana, próbę nawracania Judasza przez Apostoła Miłości. Scena 9 — znana nam z L rozmowa Judasza z Aniołem (uosobienie odruchów sumienia mierzonych impulsami łaski) — kończy się zdradą i pojmaniem Jezusa.

Przejmując od Hopka koncepcję postaci Judasza jako człowieka, który przeliczył się w swoich rachunkach sądząc, że Jezus użyje w obronie przed żołdactwem mocy nadziemskich, Harazim próbuje rozszerzyć ten motyw i pogłębić psychologicznie, stwarza głębsze napięcia dramatyczne. Dają się zauważyć ponadto pewne znamienne cechy całej przeróbki: szeroko pojęta tendencja stylizacji biblijnej i archaizacji tekstu, magazynowanie szergu słów, które wprowadzają w atmosferę języka przekładów Wulgaty — co jest połączone ze świadomym przeznaczeniem sztuki dla określonej grupy społecznej (teatr dla ludu; lud był na tekstach tych wychowany) — oraz troska o wprowadzenie jak największej ilości oryginalnych cytatów z Biblii w ich synoptycznym układzie według czterech ewangelii. Struktura tekstu wykazuje celowe i konsekwentnie realizowane stopniowe pogłębianie i ujednoczanie postaci w rysunku ich psychiki, różnicowanie środkami językowymi charakterów i postaw oraz zabieganie o logikę, ład i klarowność poszczególnych sytuacji dramatycznych.

Akt I P² jest całkowicie nowy. Rzecz dzieje się w Wielką Środę w pałacu Kaifasza: targi kapłanów z Judaszem, by wydał im Mistrza.

Inaczej jest z aktem II. Harazim narusza go najmniej, zachowuje ciągłość dialogów, pozostawia tę samą kolejność i liczbę scen. Akt II P¹ jest wierną kopią L.

Mimo podanej uwagi o zachowaniu całej pierwotnej kompozycji aktu II L, tekst H ma jednak pewne istotne zmiany, na pozór mało zauwa-

żalne, ale dla logiki akcji niezbędne. Oprócz zmian stylistycznych, ks. Harazim

a — okrzyk bojowy Rzymian z pola walki („Już surmy grają”) zamienia na śpiew rannej pobudki, co lepiej łączy się z pianiem kogutów i zaparciem się Piotra;

b — z rozmowy żołnierzy usuwa motyw narzeczonej zamieniając na motyw tęsknoty za ojczyzną i domem rodzinnym, co silnie wiąże tekst z wprowadzonym w tym miejscu nowym śpiewem *Na siedmiu pagórkach rozsiadła się Roma*;

c — bardziej różnicuje poprzez strukturę słowną grupy społeczne (żargon żołnierzy, mowa Piotra, tekst Anioła) i stara się o pogłębienie cech indywidualnych poszczególnych osób lub zbiorowości oraz rozszerza materiał wzięty bezpośrednio z Biblii (np. ukazanie się Chrystusa na dziedzińcu po zaparciu się Piotra i niemą rozmowę ich oczu);

d — scenę 3 ujmuje w klamry dyskretnego śpiewu *Gorzkich żalów* (nie bierze w nim udziału sala), wprowadzając odpowiednią zwrotkę tekstu nawiązującą do sprzedaży Chrystusa za 30 srebrników na początku obrazu oraz do trzykrotnego zaparcia się Piotra. Śpiew ten kończy dramatyczne zawołanie Apostoła: „Mistrzu... przebacz...” wzięte od Hopka, ale dzięki kontekstowi muzycznemu wzmagają się bardziej ekspresja wypowiedzi.

Zarysowane sytuacje dramatyczne aktu II P² są zupełnie nowe. Jest to zasadniczo kontynuacja aktu I P². W przebieg akcji wmontowane zostały zbyt długie, rozwlekłe śpiewy psalmów (inspirowane tekstem H). Występują aż trzy grupy pielgrzymów. Pierwsza to chór pątników z aktu I H, druga śpiewa przed pałacem Kaifasza hymn *O wielki Boże nasz* (wiersz Rubinkiewicza) ewentualnie *Potężny Jehowa* (przejęty z tekstu H), trzecią stanowi grupa przechodzącej młodzieży, która wykonuje psalm 112 (*Chwalcie o dziatki...*), grając na różnych instrumentach. W chwilę potem ci sami pątnicy śpiewają za sceną psalm 113. Pod koniec aktu autor każe ustawić się w ciemności wzdłuż kulis chórowi aniołów, który nuci długi fragment *Gorzkich żalów*. W tym czasie przez epidiaskop na ekran rzucane są odpowiednie obrazy pasyjne. W sumie wszystko to czyni tekst mało spójnym. Długie tyrazy przeplatają krótkie riposty, nadmiar psalmodii hamuje tempo, odbiera rytmikę przedstawienia.

Aktu III L w P¹ Piechura także nie zmieniał. Dodał tylko adnotację, że użytą przez Hopka pieśń *Płaczcie anieli* należałoby zmienić, ponieważ w tym miejscu akcji Pan Jezus jeszcze nie umarł. Akt III P² jest przeróbką aktu II L z opuszczonym śpiewem bojowym i wprowadzonym z H tekstem pieśni *Na siedmiu pagórkach...* Zdaniem autora, akt ten można by opuścić. W jego miejsce (lub po nim) wchodzi akt IV P¹ zakończony aktem III L.

Akt IV P¹ jest tekstem zupełnie nowym, niezależnym od L. W pier-

wotnej wersji nie był połączony z aktem III L, jak to ma miejsce w P², ale następował po nim. Sceny aktu IV P¹ przedstawiają sąd nad Chrystusem, uwolnienie Barabasa, wydanie wyroku ukrzyżowania. Piechura (w myśl uwag Hopka o charakterze dekoracji) narysował plan dziedzińca w twierdzy Antonia obramowany 4 basztami, wyznaczył w prawym rogu miejsce na podium dla Piłata i na krzesła kurialne, podał schemat ustawienia postaci. Ten schemat przechodzi na stałe do tradycji wystawień dramatu. Po obu stronach Piłata ustawił parę liktorów. Naprzeciw liktorów, na stopniach przed Piłatem, staną setnik i Jezus pilnowany przez pretorian, którzy odgradzają go od rozwrzeszczanego tłumu. Harazim wprowadzi dodatkowo milczące role paziów Piłata. Akt kończy się włożeniem krzyża na ramiona Jezusa. Z inspiracji aktu IV L w P¹ zostaje tylko niewielka scenka z posłańcem, który przybywa z listem od Klaudii, by Piłat nie skazywał Nazarejczyka na śmierć, ponieważ nacierpiała się z jego powodu we śnie. Duże wrażenie robi na widzach wprowadzona przez Piechurę scena ukazania tłumowi Żydów ubiczowanego Jezusa w szkarłatnym płaszczu i koronie z cierni. W tym momencie, kiedy Piłat wymawia zdanie: „Oto człowiek!”, sala przeżywa niezwykle moment napięcia i refleksji.

W przerwie między aktem IV i następnym Piechura proponuje wyświetlić serię przeźroczy z obrazami drogi krzyżowej. W wersji P² mają one miejsce przed scenami aktu III L. Akt IV P² kończy przeźrocze ukazujące Chrystusa między dwoma łotrami, połączone ze śpiewem *Wisi na krzyżu*. Wersja P¹ prawdopodobnie przeźroczy pierwotnie nie przewidywała.

Harazim z P¹ przejmuje zasadniczy zrab akcji, wtapia w swój tekst fragmenty tekstu Piechury i przekomponowane zupełnie sceny aktu III L.

Akt III H jest co najmniej w połowie różny od aktu IV P¹. Wprawdzie zostaje ta sama konstrukcja scen, ale poddane są one gruntownej przebudowie w ich warstwie słownej. Żywy tok wypowiedzi — rzecz bardzo istotna — dynamizuje ruch tłumu. Prócz tego Harazim zwiększa ilość scen, usunięte początkowe fragmenty tekstu P¹ zastępuje dialogami własnymi. Z P¹ przejmuje fragment sceny 4 w scenie 2 aktu III, w scenie 3 zostawia ogólny schemat sceny 5 P¹ (około połowy zdań), scenę 4 i 5 tworzy ze sceny 6 P¹. Scena 7 jest przekomponowanym motywem aktu III L. Koniec aktu IV P¹ z ucałowaniem krzyża przez Chrystusa Harazim rozbudowuje mocnym crescendo tłumowi domagającego się śmierci Nazarejczyka i słowami Jezusa: „Ojcze, odpuść im, bo nie wiedzą, co czynią”. Piechura słowa te kazał wymawiać zza kulis w czasie wyświetlania przeźrocza z konającym Zbawcą. Mimo tego, że tekst H nie przewiduje w didaskaliach ani ucałowania krzyża, ani wyświetlania przeźroczy, w praktyce rzeczy te stosowano i weszły one w tym miejscu w tradycję wystawień *Męki Pańskiej* (Łąd, Kraków, Oświęcim).

Akt IV H jest całkowicie nowy, niezależny od P¹. Za ledwie dwa drobne motywy kilkudzaniowe weszły z inspiracji sceny 3 aktu III L. Zebrany pod Golgotą tłum miota obelgi na Chrystusa (postać Chrystusa jest niewidoczna), żołnierze rzucają los o szaty, zrozpaczony Judasz odnosi kapłanom pieniądze, rozpoczyna się trzęsienie ziemi, Piotr, Jan i Jakub opuszczają Kalwarię.

Akt V P¹ jest identyczny z aktem V L. Jako zakończenie wprowadzony został tylko żywy obraz Chrystusa Zmartwychwstałego i wspólny śpiew pieśni *Zwycięzca śmierci*.

Harazim również buduje akt V na tekście L — i tym razem z daleko idącymi zmianami stylistycznymi. W stosunku do pierwowzoru mocno rozszerza dialog w krótkiej scenie przekupstwa straży grobu; skreśliła pieśń *Otrzyjcie już lzy płaczący* (Hopek przeplata nią kilkakrotnie scenę 2 aktu V L), ponieważ hamowała tempo akcji; dodaje nowe zakończenie aktu: na scenie gromadzą się niemal wszyscy biorący udział w grze aktorzy donosząc jeden przez drugiego o fakcie zmartwychwstania, by za moment być uczestnikami żywego obrazu z Chrystusem triumfującym i wspólnie z całą salą wybuchnąć mocnym śpiewem, jak w redakcji P¹. Warto w tym miejscu odnotować, że przed opuszczeniem kurtyny Chrystus upozowany na rezurekcyjną figurkę poruszał się i błogosławił widownię.

Powróćmy jeszcze na chwilę do tekstu P². Po akcie IV przeniesionym do P² z redakcji P¹ następuje akt IVb, zainspirowany z aktu III L sceną omdlenia Judasza wdanego w dyskurs z Szatanem — jednak układ scen i warstwa językowa są zupełnie odmienne. Dialogi wspomagane są przezroczami oraz śpiewem pieśni *Rozmyślajmy dziś...* komentowanej słowami Przewodnika. Łatwo też znaleźć pewne analogie do podobnych scen w tekście H. Akt V P² to zbieranie się sanhedrytów, by uczcić swoje zwycięstwo nad Nazarejczykiem. Zakłócone zostaje nagłą wiadomością o jego zmartwychwstaniu. Kończy go ten sam żywy obraz.

Jak z powyższego wynika, w P² Piechura chciał się uniezależnić od obu tekstów, tzn. L i H, i stworzyć nowe, odrębne widowisko pasyjne, nie zdołał jednak ustrzec się wpływów, zwłaszcza misterium Harazima, co łatwo wytłumaczyć tym, że w momencie, kiedy go pisał (1958 r.), *Męka Pańska* znana już była powszechnie (por. rozdz. III) i nieuchronnie narzucała się wyobraźni piszącego. Tekst P² interesuje nas o tyle, że są tam cenne uwagi, które dotyczą używania przezroczy. Te z kolei były używane także w inscenizacjach sztuki Harazima jako pomysł pochodzący z zewnątrz. Sam dramat natomiast, jako późniejszy od H, nie mógł wpłynąć na jego powstanie, literacko jest słaby i mało interesujący.

O P¹ powiedzieć trzeba, że jest to właściwie przepisana wersja B Na-

zarejczyka, z tą tylko różnicą, że akt IVb Hopka zastąpiony został przez Piechurę zupełnie nowym.

Natomiast przekomponowanie całości, jakiej dokonał w stosunku do L i P¹ Harazim, upoważnia nas do stwierdzenia, że wniósł ponad połowę tekstu własnego, resztę przetworzył, ujedynolicił i wzbogacił artystycznie (choć nie zawsze poprawki jego były szczęśliwe), pogłębił rysunek psychologiczny postaci. Spośród czterech wymienionych utworów — ten wydaje się najwartościowszy.

Tekst Olszewskiego, który dotychczas pomijaliśmy, składa się z 6 krótkich wierszowanych odsłon. W stosunku do misterium pasyjnego Harazima odegrał nie mniejszą rolę niż sztuka Hopka. Wartość jego jest nikła, sylwetki są blade, wiersz naginany. Interesuje nas głównie przebieg akcji, stąd bowiem czerpał Harazim pomysły dla swoich nowych w stosunku do L i P¹ scen. I tak: akt IV H w dużej mierze pokrywa się z odsłoną 5 *Odkupienia*. Tradycja wystawień wytworzyła pewne wspólne dla obu odsłon wskazówki reżyserskie, a więc np. przeniesione z O do H ukośne podium, po którym na początku aktu IV H wchodzi Chrystus na Kalwarię, oraz odgłosy młotów za sceną. Odsłona 3 z O uzupełnia akt I H (śpiew Apostołów, rozmowa Jana z Judaszem, uśnięcie uczniów). Olszewski także kończy dramat żywym obrazem, ale podczas gdy w *Męce Pańskiej* tradycyjnie staje obok Chrystusa tylko 2 aniołów, tutaj nie ogranicza się ich liczby (czasami wprowadzano więcej aniołów i do inscenizacji misterium Harazima, np. w 1958 r. w Pile, ale są to wyjątki). Powstaje zatem pytanie, kto pierwszy zapoczątkował żywy obraz — Olszewski czy Piechura? Skąd pochodzi jego wzorzec? Czy zrodził się samorzutnie na scenie salezjańskiej, czy był tylko jedną z wielu pożyczek?

Harazim tekst *Odkupienia* otrzymał od Chlondowskiego (podobnie jak wcześniej Piechura rękopis *Nazarejczyka*), zresztą z tej głównie przyczyny, że obaj zastanawiali się wspólnie, jakie motywy muzyczne przejąć stamtąd do nowego misterium. W rezultacie weszła tylko do aktu I H pieśń Apostołów. Czy był większy współdziałanie Chlondowskiego w tworzeniu i organizowaniu struktury słownej dramatu, poza potrzebami wokально-muzycznymi, trudno powiedzieć. To, co uczynił dla *Męki Pańskiej* komponując śpiewy i partie orkiestralne, samo przez się jest wkładem bardzo cennym i wartościowym artystycznie. Muzyka ożywia misterium, nadaje mu specyficzny charakter, zostaje w pamięci.

W partiach wokalnych Chlondowski wprowadził a capella w akcie I H śpiewy psalmów 121 (*Ucieszyła mnie wieść pożądana*) i 113 (*Kiedy z Egiptu Izrael wychodził*) oraz tercet Apostołów (*Boże przedwieczny, Panie Wszechstworzenia*), ponadto rozpiisał na chóry 4 głosowe męskie melodie *Gorzkich żali* i pieśni *Wisi na krzyżu* (akty II, IV). Z towarzy-

szeniem muzyki wprowadził śpiewy: *Potężny Jehowa* (akt I), obie pieśni żołnierskie (*Już surmy grają, Na siedmiu pagórkach* — akt II) oraz ożywił muzyką dialog żydów, domagających się w sporze z Piłatem śmierci Chrystusa. Cenne są preludia orkiestry oddające nastrój poszczególnych odsłon i sytuacji dramatycznych. Widowisko kończy wsparty orkiestrą wspólny śpiew chóru i sali pieśni *Zwycięzca śmierci*. Trudno oceniać tu rangę artystyczną tych kompozycji, na pewno dobrze spełniają wyznaczoną im rolę.

O ile Chlondowski nadał utworowi swoisty charakter muzyczny, o tyle Harazimowi udało się sprowadzić misterium do autentycznego przeżywania Biblii dzięki nasyceniu tekstu pełnymi frazami z Ewangelii.

Czyni to kilkoma sposobami:

1. przez dbałość, by zachować jak największą ilość szczegółów przejętych z Pisma św. w układaniu poszczególnych obrazów;
2. przez związanie cytowanego tekstu bezpośrednio z osobą aktora. I tak np. Chrystus mówi wyłącznie cytatami:

Jezus: (wchodzi — po chwili wolno):
Oto przykazanie nowe wam zostawiam, żebyście miłość mieli jeden ku drugiemu. Kochajcie się nawzajem, jako ja was ukochałem. Po tym poznają ludzie, że jesteście uczniami moimi.

Piotr: (żywo): Panie, dokąd idziesz?

Jezus: Dokąd ja idę, ty jeszcze pójść nie możesz. Później i ty pójdziesz za mną.

Piotr: Dlaczego Panie nie mogę iść za tobą zaraz? Życie moje chętnie dam za ciebie.

Jezus: (tonem przygany): Szymonie, Szymonie ... (wskazując daleko):
Oto szatan pożądał, aby was przesiał jako pszenicę. Ale modliłem się za tobą, aby nie zachwiała się wiara twoja. Ty zaś utwierdzonej w wierze, utwierdzaj braci swoich.

Piotr: O Mistrzu!

Jezus: Wy wszyscy zwątpicie o mnie tej nocy. Napisano bowiem: „Uderzą w pasterza, a rozproszą się owce trzody”.

(akt I, sc. 3).

3. przez wprowadzenie przytoczeń

Jan: (przypominając): Przy Ostatniej Wieczerzy karmił nas Chlebem Żywota

Piotr: Ciało swoje dał nam za pokarm

Jan: Krew swoją za napój

Piotr: Tak

Jan: I dodał: (razem z Piotrem) „To czyńcie na moją pamiątkę”.

— Zatem... (patrzy w oczy Piotra).

Piotr: (z radością): Mistrz pozostanie przy nas!

(akt I, sc. 4).

4. przez rozpisanie tekstu na dialogi

Kilku: (urągliwie): Jeśli jesteś królem żydowskim, wybaw samego siebie!

Inni: Jezusie Nazareński, zstąp z krzyża!

Głos I: Pokaż cud, niech w ciebie uwierzmy!

Głos II: Trzydniowy budowniczy, ocal samego siebie!
 Kapłan I: (po chwili): Nazareńczyk z krzyża coś wołał
 Głos III: Eliasza woła!
 Głos II: Zobaczymy, czy przyjdzie Eliasza, aby go wybawić

(akt IV, sc. 1).

5. przez wprowadzanie faktów z Biblii do narracji

Stefan: Toć niedawno mówileś, że wszystko wiesz
 Malchus: Bywają wypadki, że czegoś nie wiem. Bądź co bądź, ten Nazareńczyk, tak sobie tłumacząc, to nie lada człowiek, bo zważcie, powiedział dwa słowa: „Jam jest”, a nas jakby już nie było, jakby wichurą zdmuchnął, leżeliśmy na ziemi obaleni jak martwe kłody.

(akt II, sc. 1).

6. przez stylizację wypowiedzi czy parafrazę, nasycając dialog pełnymi zdaniami wyrwanymi z kontekstu

Piotr: (mówi z troską): Mistrz zamierza nas opuścić
 Jan: Tylko na krótki czas, a smutek nasz obróci się w radość.
 Piotr: Powraca do Ojca. My zaś zostaniemy tu na ziemi sierotami ... Rozproszeni ... bez Mistrza i bez dachu. Do kogo się udamy, kiedy jego zabraknie. On sam tylko posiada słowa żywota.

(akt I, sc. 5).

Nie są to jedyne zabiegi świadczące o trosce, by misterium rzeczywistości stało się liturgicznym przeżyciem. Tekst posiada szereg innych walorów artystycznych, o których wyżej; ten wydaje się motywem przewodnim, organizującym cały dramat. Warto dodać, że utwór jest bardzo sceniczny, rozmowy toczą się wartko, poszczególne sceny rozłożone są równomiernie, nie ma męczących widza dłużyzn, stopniowy wzrost napięcia dramatycznego przeplatany jest rozbłyskami dyskretnie podanego humoru²¹ (np. scena żołnierska aktu II), role napisane uwydatniają odmienną charakterów poszczególnych osób ukazanych w ich dynamicznym rozwoju. Można tworzyć kilkuplanową grę, co ma miejsce np. przy dialogu głównych postaci na tle ruchliwego tłumu przed pałacem Piłata itd.

Tak więc tradycja doceniając wkład, jakiego dokonał ks. Harazim w napisanie *Męki Pańskiej*, jemu przypisuje autorstwo tekstu, łącząc sztukę z ks. Antonim Chlondowskim, bezsprzecznym twórcą muzyki, właściwym inspiratorem widowiska. Ich rola jednak na tym się nie kończy. Przez długie lata kierują bowiem wykonaniem misterium, dbając o wysoki poziom przedstawień, tworząc pewne utarte schematy scenograficzne i reżyserskie oraz rozpowszechniając widowisko w kraju.

²¹ Czasami humor taki wypływał spontanicznie, w trakcie trwania spektaklu. Podczas przedstawienia w bazylice warszawskiej (1948 r.) strażnik grobu Chrystusa wpadł o jeden akt za wcześnie z zawołaniem: „zmartwychwstał!”. Na to wcale nie stropiony tym Piłat powiada: „To głupiec. Weźcie i zamknijcie go do lochu”. Akcja potoczyła się dalej.

III. RECEPCJA UTWORU

20 XII 1930 r. do domu na Tynieckiej w Krakowie, po złożeniu urzędu inspektorskiego, przybywa Chlondowski objąć stanowisko dyrektora. 8 III w roku następnym, przejęty doniosłością i niezwykłą ekspresją wydarzenia, kronikarz domu odnotowuje:

Wieczorem w naszym zakładzie na Łosiówce [odbyło się] przedstawienie *Męki Pańskiej* ze śpiewami i orkiestrą tylko dla zakładowych [...] Była to wprawdzie próba ogólna, ale wypadła jak prawdziwy występ. Koncepcja tego przedstawienia poczęła się dwa tygodnie temu. Ks. Harazim ułożył tekst (według [myśli] przewodniej ks. Dyrektora) oparty na Biblii. Uwzględniono 5 momentów z męki Zbawiciela: Ogrójec, na dworcu Kaifasza, w pretorium Piłata, Golgota, Synedrium (Zmartwychwstanie). [...] Jest to rodzaj opery. Ks. dyr. Chlondowski podłożył świeżo skomponowaną przez siebie muzykę.

Mamy tu do czynienia z prawykonaniem sztuki. Nosić będzie później jeszcze inne tytuły: *Nazarejczyk* (za Hopkiem), *Golgota* (od nazwy IV aktu), *Misterium Christi*. Upowszechni się jednak nazwa pierwotnie nadana — *Męka Pańska*.

Skrzętny kronikarz notuje dalej:

Pracę włożono tu w tych dniach kilkunastu olbrzymią. Aktorzy mieli po kilka ról do spełnienia, bo oprócz akcji, stanowili chór i tłuszcę żydowską [...] całość wypadła imponująco. Aktorów i orkiestry było razem 56 osób. Trzech skrzypków i jednego fletnistę zaproszono z miasta, bo naszych było za mało.

Olbrzymim wysiłkiem całego domu w ciągu tygodnia (jeśli wierzyć kronikarzowi) przygotowano całe widowisko, co było możliwe jedynie dzięki entuzjazmowi, z jakim do spraw teatru w zakładach odnoszono się w ogóle.

Pierwszy spektakl trwał dość długo (ponad 3 godziny!), bez sceny zmartwychwstania. Widownię najbardziej poruszył akt IV: dźwiganie krzyża²². Akustyczne efekty ukrzyżowania wywołano za sceną, potem pokazano tylko obraz-przeźrocze wiszącego na krzyżu Zbawiciela.

Nawiązując do tego, co staraliśmy się odnotować z racji analizy tekstów, na prawykonanie nałożyły się więc praktyki reżyserskie pochodzące z zewnątrz, nie objęte didaskaliami a znane skądinąd z propozycji zawartych w tekstach P¹ i O. Nie uważano ich wcale za obce pożyczki, ponieważ wypróbowane były wcześniej na scenie przez osoby bezpośrednio związane ze zgromadzeniem. Warto odnotować tu fakt, że ośrodkiem zainteresowań widowni stał się od razu akt IV, którego autorstwo również należy wyłącznie do salezjanów.

²² Kronika domu.

W tydzień później, 15 III 1931 r. cały zespół wyjeżdża z przedstawieniem do zakładu w Mysłowicach. Przedtem kleryk Skałbania, grający rolę Chrystusa, pojechał przygotować dekoracje, przewieziono stroje. Grano dwa razy: o godz. 13.30 i 18, oba razy sala była przepełniona, wszyscy wrócili „zadowoleni z sukcesów”. Widowisko powtórzone wieczorem 19 III i dwukrotnie 6 IV w Poniedziałek Wielkanocny. Prowadzeniem spektakli zajmowali się jego autorzy. Na jednym ze spektakli, w scenie z Pilatem, gdy żydzi coraz natarczywiej domagali się śmierci Chrystusa miotając przeciw niemu swoje oskarżenia, nagle z sali posypały się na aktorów pomarańcze i różne drobne przedmioty. Zaangażowana emocjonalnie widownia nie wytrzymała napięcia, traktując iluzję sceniczną zbyt serio.

Inscenizacja stała się głośna. Ukazały się recenzje prasowe odnotowujące niezwykłość wydarzenia. „Gazeta Polska Zachodnia” z 29 III pisała:

Ile [sic!] chodzi o przedstawienie amatorskie, zakrojone było to widowisko na wielką skalę i wysoki poziom religijny i artystyczny. Trudne role odegrali alumni-aktorzy z wielkim przejęciem i odczuciem religijnym, z umiarem i prawdą, tak że u wielu widzów wyciskali łyzy wzruszenia, a u wszystkich grą swoją budzili podziw szczerzy i głębokie religijne skupienie [...]. Każdy z 5 obrazów posiada wybitne piękności dramatyczne i muzyczne, całość zaś składa się na przedziwne emocyjne rozmyślanie i przeżywanie Męki Pańskiej²³.

Ponieważ „nie zdołano pomieścić wszystkich dopraszających się wstępu”, autor notatki apeluje o powtórzenie widowiska. Miejscowa „Polonia” spektakl ocenia podobnie:

[...] Wspaniała gra około 50 aktorów nadawała widowisku religijnemu dużo wartości emocjonalnych [...]. Należy specjalnie wyróżnić grę aktorów kreujących postaci Chrystusa, Jana, arcykapłana i Judasza, chociaż pozostałe role były utrzymane na wyższym [tak!] poziomie artyzmu scenicznego. Bardzo staranna reżyseria [...], dekoracje i świetna orkiestra²⁴.

Tego rodzaju wypowiedzi, biorąc pod uwagę fakt, że inscenizacje misterii pasyjnych na Śląsku były częste, miały własne tradycje (jednym z górnośląskich ośrodków przedstawień pasyjnych były Lipiny²⁵), tym bardziej podnoszą rangę widowiska. Zwróciły na siebie uwagę przede wszystkim dwa elementy w sztuce, różniące ją zasadniczo od podobnych, dotąd przez teatr ochotniczy pokazywanych misterii: liczba osób biorących udział w przedstawieniu oraz jego strona muzyczna. Dodatkowo

²³ k., Przedstawienie *Męki Pańskiej*, „Gazeta Polska Zachodnia”, 29 III 1931 r. Wycinek z archiwum domu.

²⁴ Widz, *Misterium pasyjne w Mysłowicach*, „Polonia”, 8 IV 1931 r. Wycinek z archiwum domu.

²⁵ K. Olszewski, *Śląska kronika teatralna 1914—1922*, Kraków 1969, s. 297.

rozbudziło ciekawość widowni to, że obaj autorzy byli Ślązakami, a Chlondowski miał tutaj swoją rodzinę.

22 III alumni seminarium pojechali z *Męką Pańską* do Oświęcimia. Znowu odniesiono pełne powodzenie. Wówczas zdecydowano się pokazać utwór szerszej publiczności miejscowej. Od dnia 29 III (Niedziela Palmowa) do 2 IV widowisko przeniesiono do Teatru Powszechnego Domu Żołnierza Polskiego na ul. Lubicz²⁶. Wydrukowano afisze. Księgarnia J. Czarnockiego w Rynku Głównym nr 11 rozprowadzała bilety. Z każdym dniem wzrastał natłok publiczności. 30 III przedstawienie zaszczycił swoją obecnością kardynał Sapieha. Po odnotowaniu pozytywnych głosów prasy krakowskiej, stało się wszystkim rzeczą wiadomą, że scena salezjańska znalazła własny odpowiednik przedstawień pasyjnych i gra tego misterium w okresie wielkopostnym wejdzie już w tradycję.

Rok 1932 rozdziela autorów. Ks. Chlondowski we wrześniu 1931 r. obejmuje probostwo bazyliki Najświętszego Serca P. Jezusa w Warszawie na Pradze — za jego sprawą widowisko stanie się głośnie na terenie stolicy; ks. Harazim przenosi się do Instytutu Teologicznego w Marszałkach, skąd wyjdzie nowy zastęp zapaleńców propagujących misterium w miejscach ich przydziału do pracy.

Męka Pańska grana była w Warszawie bez przerwy od r. 1933 do wybuchu wojny. Już w r. 1936 przekroczyła liczbę 100 przedstawień, uzyskując i tutaj pochlebne opinie krytyków teatralnych i muzycznych²⁷. Jedno z pierwszych przedstawień zaszczytili swoją obecnością Nuncjusz Apostolski i kilku przedstawicieli dyplomacji zagranicznej²⁸. Zainteresowane pracą niezwyklego proboszcza-kompozytora, obejrzały również widowisko najwyższe władze miasta²⁹.

Wraz z ks. Chlondowskim przybył do Warszawy kleryk Skałbania, który przez dwa pierwsze lata grał rolę Chrystusa i przygotowywał dekoracje. Resztę obsady stanowili członkowie stowarzyszeń parafialnych i chóru kościelnego. Powodzenie, jakie osiągnęły pierwsze spektakle, przeszły oczekiwania samych organizatorów. Choć grano w sumie 18 razy (we wszystkie soboty i niedziele wielkiego postu oraz w 4 pierwsze dni Wielkiego Tygodnia, inne dni pauzowano ze względu na zajęcia zawodowe aktorów), przychylając się żądaniom publiczności, dano dodatkowe spektakle w trzy pierwsze soboty i niedziele maja oraz w święto Wniebowstąpienia³⁰. Zaczęli napływać ludzie z odległych dzielnic i z pro-

²⁶ Miano grać także 3 IV (Wielki Piątek), ale kard. Sapieha, ze względu na uroczysty charakter dnia, poprosił, by przedstawienie odwołać.

²⁷ *Bazylika na Michałowie ozdobą całej Pragi*, „Gazeta Pragi”, 1936, nr 27.

²⁸ „Bazylika”, IX(1933), nr 4, [Kronika].

²⁹ „Bazylika”, XII(1935), nr 4 [Kronika].

³⁰ „Bazylika”, X(1933), nr 5 [Kronika]. Od maja pismo zmienia numer rocznika.

wincji³¹. Sala nie mogła pomieścić przybywających, ogłoszono więc w prasie, by nabywać bilety co najmniej na dwa tygodnie wcześniej, inaczej mogą się spotkać z odmową i tracić niepotrzebnie czas na wędrówkę pod zamknięte drzwi. W końcu zaczęto organizować spektakle osobne dla ludności z okolicznych parafii, po uprzednim wykupieniu miejsc³². Tę popularność widowiska zawdzięczać należy nie tylko tematyce, ale i jego opracowaniu artystycznemu.

Nie spodziewałem się tego, co dane mi było ujrzyć [...] nie spodziewałem się tak doskonałej — jak na zespół amatorski reżyserii, tak świetnej wprost inscenizacji i w końcu tak naprawdę solidnej gry niektórych zwłaszcza aktorów — pisał w kwietniu 1936 roku recenzent „Małego Dziennika” — [...] wyróżnić należałoby przede wszystkim sceny, gdzie poza akcją główną toczy się poboczna i to w tak harmonijny sposób, że ani pierwsza drugiej, ani druga pierwszej nie tylko nie przeszkadza, ale przeciwnie, podnosi jej urok. [...] Chrystus, którego ogląda się w tym pięknym misterium, jest wyjątkowo subtelny i wreszcie pozbawiony tego męczącego patosu, jaki dotychczas w nieznośny sposób aplikowano scenicznym postaciom Mistrza!³³.

Obok innych walorów widowiska, rzuciła się w oczy doskonała charakteryzacja, na co zresztą „Dziennik” zwrócił uwagę³⁴. Nie było to przymiotem wyłącznym zespołu warszawskiego. Na dobrą charakteryzację aktorów zawsze kładziono duży nacisk. Czynność tę powierzano zwykle komuś doświadczonemu, zaprawionemu w pracy w teatrze, do dyspozycji aktorów oddawano bogaty zestaw pudeł ze specjalną szminką, które sprowadzono najczęściej z garderoby teatrów profesjonalnych. Staranna charakteryzacja w ogóle — w wypadku zaś *Męki Pańskiej* w szczególności — łącznie z bogatymi, umiejętnie dopasowanymi do wymogów sceny kostiumami, w stosunku do podobnych widowisk w innych teatrach ochotniczych, była jedną z cech dystynktywnych, różniących owe przedstawienia.

Niewiele wspominaliśmy dotąd o muzyce. Recenzenci warszawscy na szpaltach dzienników poświęcili temu zagadnieniu sporo miejsca. Przede wszystkim zwracało uwagę czyste wykonanie partii wokalny-muzycznych, zgranie się i zharmonizowanie chórów, co dawało niepowседневnie wrażenia słuchowe³⁵. Zawdzięczać to należy „ogromnej prostocie ele-

³¹ „Bazylika”, XII(1935), nr 3, [Kronika].

³² W r. 1939 np. zorganizowano osobne przedstawienia dla parafii Okuniew, Klembów, Sochaczew, Rembertów, Karczew i in., por.: „Bazylika”, XVI(1939), nr 4, [Kronika].

³³ nk., *Misterium pasyjne. Garść wrażeń z „Męki Pańskiej”*, „Mały Dziennik”, 1936, nr 94, s. 4.

³⁴ Tamże.

³⁵ „Mały Dziennik”, op. cit.; *„Męka Pańska” w Bazylice*, „Gazeta Pragi”, 6 IV 1936 r., przedruk w: „Bazylika”, XIII(1936), nr 5, i inni.

mentów muzycznych” — pisała „Gazeta Pragi”³⁶, co nie jest wcale minusem kompozycji, zamierzone były bowiem świadomie ze względu na założony z góry ludowy charakter widowiska. „Melodyjnie brzmiące chóry raz roztkliwiają nas lirycznym nastrojem, jak np. w tęsknej pieśni o Rzymie, to znów przerażają nas patetycznym napięciem w «Ukrzyżuj go», bolesną nutą w akordach męki i triumfalnym Alleluja w Zmartwychwstaniu”³⁷.

Trafnej oceny muzyki dokonał Piotr Rytel, profesor warszawskiego konserwatorium.

W muzyce tej widzimy trzy elementy — pisał w „Warszawskim Dzienniku Narodowym” — poważny, surowy, zjawiający się w momentach tragicznych (np. temat Dies irae szeroko wyzyskany w scenie śmierci Pana Jezusa), ludowy — w scenach ku temu odpowiednich, wreszcie trzeci, o charakterze zbliżonym do operowego w pojęciu włoskim (sceny z Rzymianami). Mimo skromnych środków orkiestrowych, jakie autor muzyki ma do rozporządzenia, wszystko brzmi dobrze, bo środki owe wyzyskane są celowo³⁸.

Podobnie jak inni, podkreśla wysoki poziom wykonania śpiewów i partii orkiestralnych³⁹, mimo amatorskiego charakteru zespołu. Zwraca uwagę na ogromny wysiłek organizacyjny ks. Chlondowskiego, który „z materiału bynajmniej niewyrobionego” wydobyl tak zaskakujące efekty, zwłaszcza w świetnie w sensie aktorskim zrobionej grze „żydowinów”⁴⁰.

Dokonując na innym miejscu przeglądu działalności muzycznej zgromadzenia w jej aspekcie wychowawczym pod patronatem ks. Bosko (któremu przypisuje dużą rolę w odrodzeniu śpiewów gregoriańskich), P. Rytel zauważa: „W swych zakładach wychowawczych ojcowie Salezianie na muzykę kładą nacisk znaczny, organizują zespoły chóralsne

³⁶ „Męka Pańska” w Bazylice, „Gazeta Pragi”, op. cit.

³⁷ Tamże.

³⁸ R. [P. Rytel], „Męka Pańska”. *Misterium pasyjne w Bazylice na Pradze*, „Warszawski Dziennik Narodowy”, 1936, nr 80, s. 4. W skład orkiestry wchodzi najmniej 20 osób. Dla orientacji podajemy zestaw instrumentów z inscenizacji krakowskiej w 1950 r.: fortepian, harmonium, 2 pary pierwszych skrzypiec, 2 pary drugich skrzypiec, cello, kontrabas, 2 altówki, flet, klarnet, kornet, 2 waltornie, puzon, perkusja. Dyrygował ks. Czesław Rogowski.

³⁹ Tamże. Gdy brakło instrumentów w zakładzie, by nie uszczuplić słuchaczom wrażeń muzycznych, ubiegano się o pomoc z zewnątrz. I tak np. w latach 1938—1939 w Przemyślu w szkole sierot grała orkiestra wojskowa 38 pułku piechoty.

⁴⁰ Kompletując obsadę, starano się wyszukiwać osoby o pewnych predyspozycjach aktorskich i charakterystycznym wyglądzie sylwetki. Nieraz brano na próbę ludzi prosto z ławki kościelnej, wypatrzonych z ambony w czasie niedzielnej homilii (znany przypadek z Barabaszem w Pile).

i orkiestrowe i podnoszą je na stopień rozwoju o tyle znaczny, iż mogą one występować na estradzie”⁴¹. Ten wkład tradycji niewątpliwie zaważył zarówno na charakterze partytury muzycznej⁴² do przedstawienia, jak i na rozmachu, z jakim muzykę tę wykonywano. Typowe tutaj będzie częste występowanie razem obok siebie księży, kleryków, wychowanków i gości zaproszonych z zewnątrz, którzy uzupełniali braki w orkiestrze.

Warto przytoczyć opinię wyżej wspomnianego krytyka (twórca opery *Ijola*) dotyczącą samego tekstu pasji, wyraża bowiem trafnie najczęściej powtarzane zdania:

Tekst — aczkolwiek autor z pewnością przy pisaniu go brał w rachubę fakt, iż słuchać misterium będą przede wszystkim szerokie rzesze maluczkich — posiada poważne zalety dramatyczne. Naczelne postaci *Męki Pańskiej* są narysowane bardzo plastycznie, kontrasty uwydatnione wyraźnie, sceny zbiorowe pomyślane z dużym wyczuciem środowiska. Akt III np.: «W pretorium Piłata» ma ogromną siłę wyrazu, a że jest w dodatku świetnie wyreżyserowany, wywiera na słuchaczach potężne wrażenie. Trzeba dodać jeszcze, że w *Męce Pańskiej* ks. Harazima symbole: dobra — Anioł i zła — Diabeł, są wyzyskane mądrze, w sposób dyskretny raczej, bynajmniej nie jaskrawy⁴³.

„Najlepszą rękojmią i uznaniem, jakim cieszą się przedstawienia *Męki Pańskiej* jest to, że brak jest zawsze biletów” — pisze wprost „Kurier Polski”⁴⁴. Dodajmy: każdego roku w samej tylko bazylice misterium oglądało około 10 tys. osób. Jest to liczba znaczna; mimo dość częstych spektakli (przeciętnie 15—18 w jednym sezonie) ciągle czuło się niedosyt i zapotrzebowanie na ich wznowienia.

Oprócz misterium pasyjnego i inscenizacji bożonarodzeniowych, grano w bazylice szereg innych utworów dramatycznych, poważnych i komediowych. Duża sala w podziemiach, mieszcząca 600 osób, sprzyjała rozwojowi masowego ruchu ożywiającego społeczno-kulturalne życie dzielnicy⁴⁵. Na równi z teatrami profesjonalnymi pojawiały się w repertuarze zespołu najświeższe nowości Rapackiego, Grzymały-Siedleckiego,

⁴¹ *Uroczystości salezjańskie i ich strona muzyczna*, „Gazeta Warszawska”, 1934, nr 158, s. 4.

⁴² „Styl muzyki ks. Chlondowskiego — pisze Rytel — jest obcy naleciałościom modernistycznym, tak niesmacznym zwłaszcza w muzyce kościelnej. Technika polifoniczna opiera się głównie na imitacjach. Fragmenty liryczne posiadają dużo szczyrości, w niektórych momentach wyczuwa się tam wpływ muzyki włoskiej”. Tamże.

⁴³ Rytel, *Męka Pańska*, op. cit.

⁴⁴ (w), *Tysiącne tłumy w podziemiach bazyliki na Michałowie*, „Kurier Polski”, 1937, nr 117.

⁴⁵ *Wspaniała ozdoba Michałowa*, „Gazeta Pragi”, 1935, nr 78.

sztuki Fredry⁴⁶. Artyści scen zawodowych warszawskich miewali tu swoje występy⁴⁷.

Stworzony na wysokim poziomie teatr popularno-amatorski stał się nie tylko ośrodkiem ruchu religijnego, ale i ośrodkiem ruchu oświatowego w duchu katolickim. Na przedstawienia przychodziła zarówno ludność najbiedniejsza, jak i wytworniejsza, z dalekich nawet dzielnic Warszawy⁴⁸. „Przewyższają one swym poziomem wszelkie tego rodzaju imprezy parafialne — zauważa „Gazeta Pragi” — Tak samo chór i orkiestra parafialna jest pierwszorzędną, jeśli przyłożymy do niej miarę amatorską”⁴⁹. „Tu został rozwiązany problemat katolickiego teatru ludowego. Gdyby można było znaleźć wybitniejsze siły aktorskie, można by stąd wyprowadzić pierwsze polskie Oberammergau” — stwierdza jeden z krytyków⁵⁰. Jest to, naszym zdaniem, najwyższa z ocen, jaką misterium mogło otrzymać.

Rolę podobną jak bazylika praska spełniało wiele innych ośrodków. Misterium wszędzie zyskiwało przychylne opinie prasy⁵¹. Przez szereg kolejnych lat aż do wybuchu wojny *Mękę Pańską* wystawiały m. in. domy w Krakowie, Oświęcimiu, Mysłowicach, Przemyślu, Lublinie, Częstochowie, Marszałkach, Pogrzebieniu, Jaciążku, Łądzie, Łodzi, Sokołowie Podlaskim. Wystawiano nie tylko u siebie. Wyjeżdżano również w teren. Wychowankowie z Pogrzebienia grali np. w Wodzisławiu⁵², Rybniku⁵³. Po wojnie oratorianie z Poznania byli z wizytą w Opalenicy itd. Wyjazdy nie były częste, trudność sprawiało przewiezienie dekoracji i strojów oraz duża liczba członków zespołu — łącznie z orkiestrą.

Poziom wykonania misterium nie zawsze był taki wysoki, o jakim w pracy była mowa. Zależny był zarówno od kierownika spektaklu, jak i od sił, którymi tenże mógł rozporządzać⁵⁴. Popularność misterium spowodowała to, że *Mękę Pańską* próbowano grać w domach mniejszych, uboższych, narażając się na spłycenie zarówno pod względem aktorskim, jak i samej muzyki czy scenografii. Do tekstu oryginalnego przedsta-

⁴⁶ Por. np. rubrykę: Kronika, „Bazylika”, 1938.

⁴⁷ „Bazylika”, XIII(1936), nr 5 podaje: „14 i 15 IV zespół artystów scen warszawskich odegrał piękną i arcyzabawną komedię: *Szukajcie dziecka*.”

⁴⁸ R. Bystrzyński, *Oratorium ks. Bosko przy Bazylice Serca Jezusowego*, „Gazeta Pragi”, 1935, nr 80.

⁴⁹ *Bazylika na Michałowie ozdobą całej Pragi*, op. cit.

⁵⁰ Bystrzyński, op. cit.

⁵¹ Np. w 1935 r. kronikarz przemyskiej szkoły organistów zapisuje: „[*Męka Pańska*] zyskała pochlebne recenzje dzienników miejscowych”.

⁵² „Gość Niedzielny”, 1933, nr 7. Dodatek.

⁵³ „Katolik Polski”, 1934, nr 68 i 69.

⁵⁴ Jedną z prób rozwiązania inscenizacji *Męki Pańskiej* było wprowadzenie jej na scenę kukielkową przez ks. Stefana Tomaszewskiego SDB. Brak nam, niestety, bliższych danych.

wały się różne wstawki, skróty, uzupełnienia. Podejmowano też próby napisania podobnych nowych tekstów (por. P²), nie osiągały jednak nigdy poziomu oryginału. Interesujący zapisek notuje kronika domu przemyskiego w marcu 1936 r.: „Ks. Lewandowski przygotował poważną sztukę sceniczną, mianowicie *Dzień w Męce Pańskiej*, włożył w nią dużo wysiłku i pracy. Publika jednak nie przyjęła jej wcale. Spotkał ludzi zebranych na sali zawód i rozczarowanie, spodziewali się zeszłorocznej *Męki Pańskiej*”. Toteż grano tylko dwa razy!

Władze zakonne świadome szkód, jakie wyrządza tekstowi zła inscenizacja, w trosce o dobro przedstawień, w porozumieniu z autorem wydały rozporządzenie⁵⁵, by bez ich zezwolenia nie wypożyczać sztuki osobom postronnym. Powyższy zakaz dotyczył również ośrodków salezjańskich, które musiały na grę zyskać podpis władz prowincji.

Po roku 1945 *Mękę Pańską* z równie wielkim powodzeniem jak przedtem wznowiły domy w Krakowie (il. 2—7), Oświęcimiu (il. 1, 9, 10), Przemysłu, Łodzi, Łądzie (il. 11—14), Sokołowie, Czerwińsku nad Wisłą, Marszałkach, Lublinie, Pogrzebieniu, Kutnie-Woźniakowie. Warszawa grała tylko w 1948 r. W tym miejscu warto wymienić również spektakl *Męki Pańskiej*, jaki odbył się w obozie dla księży internowanych w 1940 r. w Łądzie z inicjatywy uwięzionych tam salezjanów, następnie w Dachau. Oczywiście, nie było mowy o wystawieniu całego misterium, pokazano tylko obszerniejsze jego fragmenty⁵⁶

Zmiana profilu działalności zgromadzenia w nowej rzeczywistości powojennej i objęcie szeregu placówek duszpasterskich w parafiach przynosi próby wystawień dramatu poza salą, w kościele, np. w Pile (il. 8), Dębnie Lubuskim. Wystawia również *Mękę Pańską* Szczyrk, Twardogóra, Sułów koło Milicza, Brunów. Największego rozgłosu nabrały spektakle wystawiane w instytutach kleryckich: w Krakowie, Łądzie, Oświęcimiu. Grano trzy razy w tygodniu — w środy, soboty i niedziele, czasami nawet częściej, wydzielając osobne spektakle dla młodzieży (Kraków). W niedzielę z reguły widowisko powtarzano dwukrotnie. W ciągu sezonu dochodziło do 40 przedstawień, liczbę tę nawet przekraczano. Przyjeżdżały wycieczki z okolic odległych do 300 km.

Próbowaliśmy dotąd możliwie obiektywnie naszkicować opinie krytyków dotyczące artystycznej rangi misterium i reakcje publiczności na poszczególne spektakle, wypada nieco rozszerzyć to, co powiedzieliśmy o samym kształcie przedstawień. Na prapremierze wzorowały się zasadniczo wszystkie późniejsze inscenizacje kopiując układ sytuacji i przebieg zdarzeń dramatycznych, wpisanych w odpowiednią scenerię. Wszę-

⁵⁵ Ukazało się w styczniu 1957 r.

⁵⁶ Podaję wg relacji ks. Jana Wosia SDB, jednego z inspiratorów spektaklu. W Dachau inspiratorem *Męki Pańskiej* był ks. Józef Padurek SDB.



1. Oświęcim: 1947 r. Zaimprovizowane w przerwie między dwoma spektaklami fragmenty „Męki Pańskiej” w parku nad Sołą



2. Kraków: 1950 r. Akt I, sc. 1 — Śpiew pielgrzymów pod Górą Oliwną.
Dekoracje wg projektów Zygmunta Wierciaka



3. Kraków: 1950 r. Akt II, sc. 1 — Żołnierze na dziedzińcu Kaifasza



4. Kraków: 1950 r. Akt III, sc. 6 — Chrystus przed sądem Piłata.



5. Kraków: 1950 r. Akt IV, sc. 1 — Pochód na Golgotę



6. Kraków: 1950 r. Akt I, sc. 2 — Targ o zapłatę
za zdradę Jezusa



7. Kraków: 1950 r. Akt I, sc. 5 — Anioł podaje
Chrystusowi kielich



8. Piła: 1957/58 r. Prezbiterium kościoła św. Rodziny. Akt IV, sc. 1 — W drodze na Golgotę. W niemych rolach kobiecych wystąpiły trzy uczennice szkół licealnych



9. Oświęcim: 1957 r. Akt I, sc. 3 — Jezus z Apostołami w Ogrójcu



10. Oświęcim: 1957 r. Akt III, sc. 5 — Piłat uwalnia Barabasza



11. Łąd: 1959 r. Akt I, sc. 2 — Judasz sprzedaje Chrystusa. Premiera sztuki odbyła się w 1957 r.



12. Łąd: 1959 r. Akt I, sc. 8 — Spotkanie Jana z Judaszem



13. Łąd: 1959 r. Akt I, sc. 9 — Judasz wydaje Chrystusa żołdactwu



14. Łąd: 1959 r. Akt II, sc. 1 — dziedziniec Kaifasza. Żołnierze legii rzymskiej na straży pałacu

dzie powtarza się ten sam schemat zabudowy przestrzeni scenicznej w Głogocie, Ogrójcu, podobne rozwiązanie scen aktu II (żołnierze przy ognisku), utarło się wyznaczanie stałego miejsca na podium dla Piłata (z drobnymi odchyleniami, które dyktuje rozmiar sceny i ilość aktorów — tych było czasami do stu!). Nie każdy dom rozporządzał możliwością zrobienia dobrych dekoracji, uciekano się więc do środków najprostszych, obowiązujących podrzędne scenki ludowe: używano kulis i paludamentów (Lublin — 1939, Pogrzebień — 1933, Częstochowa — 1938, Przemyśl — dom opieki dla opuszczonych chłopców — 1938). Wnętrza urządzało z perspektywicznie ustawionych parawanów (Pogrzebień), kolumny malowano na kulisach (Przemyśl). Peruki i brody robiono z farbowanej waty, za stroje służyły pizamy, narzutki z prześcieradeł itp. Kapłanów ubierano w alby i ornaty, zbroje żołnierskie dalekie były od wzorów rzymskich. Diabeł z reguły nosił czarny frak z nietoperzowymi skrzydłami, bo taki strój przyjął się w przedstawieniach jasełkowych. Tylko w jednym wypadku dbano, by wiernie odtworzyć, przedstawianą postać z należytym pietyzmem — gdy szło o Chrystusa.

Brak odpowiednich dekoracji i strojów, nie zawsze szczęśliwy dobór aktorów, spłycały widowisko, misterium nakładało się na tradycje szopkarskie, toteż wkrótce problem ten dostrzeżono, inscenizacje niedojrzałe zostały zarzucone (por. s. 146). Zupełnie odmiennie przedstawiały się inscenizacja krakowska i warszawska (w bazylice).

Po wojnie z dużym wycuciem funkcjonalności dekoracji, z zarzuceniem absolutnym kulis, przy maksymalnej wierności wzorom historycznej kostiumologii, z wniesionym znacznym wysiłkiem w zabudowę architektoniczną sceny, pokazują *Mękę Pańską* zwłaszcza trzy ośrodki: Kraków — 1950 (z pomocą i współpracą teatru im. Słowackiego), Łąd — 1957 i Oświęcim — 1957, także Łódź — 1962. Toteż te przedstawienia dały dużo satysfakcji i głębokich przeżyć zarówno widzom, jak i samym wykonawcom. Dbano o jak największą prawdę psychologiczną zarysowanych postaci, o każdy szczegół stroju, wierność klimatowi epoki, sprawną obsługę techniczną. Dużą rolę spełniała gra światła, użycie silnych kolorowych reflektorów.

Sztuka otwiera również możliwość wystawienia jej w plenerze. Po między jednym a drugim spektaklem w 1947 roku w Oświęcimiu aktorzy wyszli do parku nad Sołą i tam zaczęli całe partie tekstu improwizować. (il. 1). Zdjęcia wykazują duże walory sceniczności. Podobną sytuację stworzono tamże w 1951 roku grając fragment aktu III na schodach w podwórzu zakładowym. Jednak nie udało się dotrzeć do informacji, czy rzeczywiście podjęto jakieś próby wystawień plenerowych.

Zamykając naszą wypowiedź, trzeba w tym miejscu nadmienić, że nie zamierzaliśmy bynajmniej pokazać całej dokumentacji wystawień *Męki Pańskiej*. Jest to w tej chwili niemożliwe ze względu na trudność dotarcia do poszczególnych kronik domowych i rzadszych okazów prasy. Szkic ten powstał na marginesie zainteresowań autora całokształtem działalności teatru salezjańskiego — próby stworzenia jego monografii. W tym wypadku chodziło o wskazanie narodzin jednego z modeli misterium pasyjnego o znacznych, naszym zdaniem, walorach artystycznych, przyjętego z powszechnym aplauzem widowni. Wystawione było w około 60 miejscach, obejrzało go ponad pół miliona widzów. Fakty te mówią same za siebie. Jego rodowodu należałoby szukać we Włoszech. Tam bowiem misteria w podobnej postaci są bardzo powszechne. W misterium Zmartwychwstania występuje zawsze Chrystus⁵⁷, trzy Maryje, św. Jan, Piotr, aniołowie, żołnierze, tłuszcza⁵⁸. Obaj autorzy, przez szereg lat przebywając we Włoszech, wiele podobnych widowisk oglądali. Podkład muzyczny nadaje sztuce pewien charakter oratorium. Ten typ misterium prezentują XIII-wieczne środkowowłoskie „devozioni”⁵⁹, których tradycje łatwo dziś jeszcze tam odznać.

Dodatkowo na popularność sztuki (i na jej konstrukcję dramatyczną?) wpływały też odgłosy prasowe o spektaklach w Oberammergau jak i wycieczki do Oberammergau oraz przyjazdy tamtejszej trupy do Polski (w r. 1900 objeżdżała Galicję, w r. 1934 odwiedziła Racibórz), co nie pomniejsza wcale faktu, że jest to widowisko oryginalne, nie pozbawione zalet dobrej roboty scenicznej⁶⁰.

⁵⁷ Ani Rostworowski w *Judaszu*, ani Schiller w *Wielkanocy* nie wprowadzają na scenę Chrystusa. Istniało zresztą u nas przekonanie, że „Zbawiciela na scenie nie wolno pokazać, chłop zbyt religijny — nie zniósłby tego” (Odczyt Rydla *O teatrze wiejskim*, op. cit.). Takich przekonań jest również Hopek, który — nota bene — szereg sytuacji dramatycznych także zapożycza od innych autorów, od Rostworowskiego np. dzban z wodą podawany omdlałemu Judaszowi.

⁵⁸ F. Szyfmanówna, *Przedstawienia pasyjne we Włoszech*. „Kurier Warszawski”, 1933, nr 104, s. 11.

⁵⁹ J. Okoń, *Wstęp*, [W:] *Historija o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim*, Biblioteka Narodowa, ser. I, nr 201, s. XI.

⁶⁰ W tym miejscu chciałbym podziękować serdecznie wszystkim, którzy mi przyszli z pomocą w zbieraniu materiałów, zwłaszcza Panu prof. dr Zbigniewowi Raszewskiemu za cenne uwagi wniesione do pracy.

SALESIAN FRIARS MISTERY-PLAY
OF THE PASSION OF CHRIST

Summary

In the history of the Polish theatre at the turn of the XIXth and XXth centuries, and during the twenty years between the Ist and IInd World Wars, a great increase in the activity of folk — theatres and school — theatres became noticeable. This unusual activity is characterized by a close connection of the amateur groups forming a religious theatre, and the Mystery play character of the performances. Already at the beginning of the XXth century the school theatre of the Salesian Friars joins this spontaneous trend which served both, social, instructive and patriotic aims; it soon introduced its own style of staging, and its own traditions into the performances. Later, it also supplied the amateur theatres with a series of dramatic texts published by its own publishing house.

Plays about the Passion of Christ were among the most popular Mystery plays in the amateur theatre of those days. Performances of these plays generally took place in Silesia, within the borders of the former Austrian annexed territories. The form of staging was varied, and they were chiefly performed in parish—halls. The Salesian Friars also gave performances of Passion plays. The staging of the Passion plays attracted most attention, coming into prominence and gaining general applause from the audience (over half a million people saw the performance). This pageant is distinguished by the size of the cast as well as by the extent of the musical element which gives the play the character of an oratory.

The present paper tries to show the circumstances, in which the text of the Mystery of the Passion of Christ came into existence. Rev. Franciscus Harazim and Rev. Anthony Chlondowski are supposed to be its authors, the latter being the composer of music to the play; both are members of the Order of Salesians. The verbal part of the drama has been built upon the basis of 3 other texts, but thanks to the author's great inventiveness his original contributions form altogether more than half of the adapted texts. The composition of the work has a completely distinct character, well and carefully considered as to detail, and the uniformity of the drama as a whole. There is a tendency to make the Mystery an authentic experience of the Bible, by including many passages from the Gospels in its text. It is worth noticing that the work is very good theatre, the conversations are lively, the particular scenes are disposed regularly; there are no tedious passages which tire the audience, the gradual increase in dramatic tension alternates with flashes of unobtrusively introduced humour; the parts are written so as to bring out the difference in character of the particular people presented in their dynamic development.

The paper endeavours to show the spectacle's coming into existence, and its reception — this chiefly concerns the earlier phase of the performances. It is based principally on press reviews as well as on the notes found in the chronicles of the particular Houses of Salesians, where the Mystery play was performed; as for the performances which took place after the year 1945, it is often based on personal opinion.

In the opinion of the author, not only Polish traditions but also the theatrical experiences of the authors acquired during their studies in Italy contributed above

all to the creation of the Mystery play of the Passion of Christ. Unlike other spectacles, the producers of the play in this case consciously endeavour to make the standard of the performance high, and often avail themselves of the help of people working professionally in the theatre. It seems that the spectacle occupies a position half way between the artistic and the purely folk theatre; the latter makes no claim to esthetic experiences. Is this a new model of a Mystery play based on plays of this kind commonly performed in Poland? The paper does not answer the question, because there is no material base for comparison. The author of the work is chiefly concerned in recalling the very fact of the staging of the Passion of Christ and to present the extent of the spectacle as well as its reception by the audience. It is also the first record, so far, dealing with the activity of the school theatre of the Salesian Friars in Poland, a subject worthy of closer study.