

TERESA ANTOSZKIEWICZ

MISTERIUM PASYJNE
NA SCENACH II RZECZYPOSPOLITEJ

WSTĘP

Misterium pasyjne w teatrze II Rzeczypospolitej to zajmujący przedmiot badawczy, niektóre zawodowe inscenizacje utworów pasyjnych należały bowiem do największych wydarzeń teatralnych 20-lecia międzywojennego /"Wielkanoc", "Judas z Kariethu", "Judas", "Golgota"/. Natomiast amatorskie wystawienia ze względu na funkcję, jaką spełniały w życiu codziennym ówczesnych Polaków, zasługują na naukowe opracowanie. Szczególnie owe amatorskie prezentacje misteriów pasyjnych zobowiązują badacza nurtu religijnego w teatrze polskim do wnikliwej analizy i sprawiedliwego ocenienia roli, jaką odegrały te zjawiska w tradycji i współczesnym życiu katolików. Teatr ochotniczy, teatr samorodny, który w okresie międzywojennym skupiał wokół siebie grupy młodzieży, dzieci, dorosłych ludzi wierzących, stał się fundamentem dla ruchu amatorskiego, który i dzisiaj ma ogromne szanse, a badaczy interesuje przede wszystkim jako zjawisko społecznie inspirujące. Współczesne życie teatralne w zakresie twórczości religijnej ma godnego poprzednika właśnie w teatrze Polski niepodległej. Teatr religijny zawierający w sobie bogate możliwości duszpasterskiego oddziaływania stanowi nową formę ewangelizacji. Żywe zainteresowanie tym teatrem obserwujemy dzisiaj w seminariach duchownych, zgromadzeniach zakonnych, duszpasterstwach. Władze diecezjalne, obecne na spektaklach i sympozjach szczególnie troszczą się o budzenie zainteresowania młodych Polaków pracą teatralną w nurcie religijnym.

Zajmując się misteriami pasyjnymi w międzywojennym teatrze należy sięgnąć również do tradycji teatralnej zespołu Reduty, do refleksji nad problematyką religijną na scenie, refleksji, której autorami byli najznakomitsi ludzie sceny polskiej tam-

tych czasów: Juliusz Osterwa, Leon Schiller, Wilam Horzyca. Żywotna to tradycja oraz inspirująca dla współczesnego teatru /np. Kazimierza Dejmka inscenizacja "Historii o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim"/. Warto dziś przywoływać niezwykle cenne zasady pracy i wychowania aktora w zespole Reduty także projekt stworzenia bractwa teatralnego, o którym marzył Osterwa.

Inscenizacje misterii pasyjnych w okresie międzywojennym to zjawiska interesujące, jednakże dotychczas szczegółowo nie przebadane. Nie doczekały się też syntetycznego opracowania. Literatura z tej dziedziny - skromna i wycinkowa - dotyka zaledwie inscenizacji pasyjnych, zwykle w związku z ogólniejszą problematyką repertuarową teatrów. Monografie teatrów, o których szerzej w dalszej części pracy, w niewielkiej mierze przynoszą informacje o misteriach pasyjnych. Zasadniczo są one przydatne tylko ze względu na zarejestrowane zestawienia repertuarowe teatrów za poszczególne sezony, spośród których można wyodrębnić sztuki pasyjne na scenach zawodowych.

Warto wyjaśnić, co kryje się pod sformułowaniem: misteria pasyjne w teatrze zawodowym i amatorskim. Bliższego dookreślenia wymagają terminy **m i s t e r i u m p a s y j n e i t e a t r a m a t o r s k i**. /Warto już teraz zwrócić uwagę, iż szczegółowo analizowali te zagadnienia ówcześni ludzie teatru: Leon Schiller, Juliusz Osterwa, Wilam Horzyca i Jędrzej Cierniak. Ich spostrzeżenia zostaną przedstawione w dalszej części tego opracowania/. W zakres misterii pasyjnych wchodzi dramaty, podejmujące różne motywy męki Jezusowej¹, przedstawiające postaci uczestników tych wydarzeń, ich postawy, refleksje. Drugim istotnym elementem w temacie wymagającym uściślenia jest termin - teatr amatorski. Będzie on tutaj traktowany jako teatr tworzony przez nieprofesjonalnych miłośników sztuki scenicznej. Wąską definicję teatru amatorskiego sformułował Henryk Jakubowski². Obejmuje on refleksją grupy aktorskie zarejestrowane w Związku Teatrów Ludowych, czyli tylko jeden z nurtów teatru określanego wówczas jako samorodny albo ochotniczy. Istniał bowiem w okresie międzywojennym zupełnie inny, nie mniej ważny nurt, którego jednak Jakubowski, analizujący zjawisko z pozycji marksistowskiej, celowo nie umieszcza w zasięgu swoich badań. Chodzi tu o teatry seminaryjne,

sakonne, szkolne, parafialne, tworzone przez organizacje katolickie.

Celem zabiegów jest zarejestrowanie faktów i skonstruowanie możliwie pełnych kalendarium inscenizacji pasyjnych oraz bibliografii, sformułowanie spostrzeżeń i wniosków dotyczących rangi teatru religijnego w życiu Polaków doby międzywojennej oraz niezwykle ważnej roli inspirującej szereg współczesnych inscenizacji religijnych; wykazanie, jaką funkcję spełniły wystawienia utworów pasyjnych w kulturze II Rzeczypospolitej. W związku z tym celowe wydaje się wprowadzenie rozdziałów prezentujących repertuar religijny na scenach polskich w okresie 1918-1939. Zaznaczymy od razu, że nie chodzi tutaj o wszechstronne i wyczerpujące opracowanie tego zagadnienia, lecz o uchwycenie głównych nurtów i kierunków w ówczesnym teatrze religijnym. Dzięki temu powstanie kontekst dla zasadniczego tematu. Będzie można odpowiedzieć na pytanie, jaką pozycję zajmowały misteria pasyjne w repertuarze religijnym teatrów Polski niepodległej.

Wypadnie teraz przybliżyć podstawę materiałową. Brakuje monografii czy większych publikacji obejmujących całościowo problem zawarty w temacie. Istnieje wprawdzie kilka pozycji³ traktujących o teatralnych problemach 20-lecia w ogóle, w niewielkim jednakże stopniu zaspokajają one zainteresowanie misteriami pasyjnymi na scenie. Stefan Papee zasadniczo opracował krótkie charakterystyki zawodowych scen tego okresu eksponując najważniejsze wydarzenia w poszczególnych teatrach. Spojrzenie Edwarda Csató na problemy teatralne pierwszej połowy XX w. nie może być autorytatywne, gdyż dokonane jest z pozycji jednostronnej, marksistowskiej. Jednak krytycznie ustosunkowując się do tej publikacji, można uzyskać pewne informacje dotyczące prac teatralnych Schillera. Natomiast "Kronika życia teatralnego w Polsce 1918-39" Stanisława Marczyka-Oborskiego okazuje się pomocna w sporządzeniu kalendarium wystawień pasyjnych na scenach zawodowych.

Badania nad teatrem religijnym są stale prowadzone w środowisku Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Na seminariach powstały prace magisterskie dotyczące teatru religijnego w niektórych regionach Polski. Dokonania s. Cecylii Płaczek⁴, ks. Tadeusza Bańkowskiego⁵ są wartościowe - zwłaszcza ze względu na bogatą dokumentację dotyczącą religijnego teatru Śląska i Tarnowa oraz za-

wartych w nim żywotnych tradycji ludowych. Autorzy podjęli próbę zgromadzenia i usystematyzowania materiałów, próbę interpretacji, zestawienia kalendarków inscenizacji oraz charakterystyki inicjatyw i środowisk tworzących teatr religijny. Jednakże wśród tych przedsięwzięć zabrakło całościowego opracowania inscenizacji pasywnych. Mniejsza praca chciałaby ową lukę wypełnić. Oczywiście autorka ma pełną świadomość, że nie będzie to kompletne i zakończone badanie mimo podjętych wysiłków i zabiegów.

Ustalenie i skompletowanie repertuaru religijnego w teatrach zawodowych nie następuje poważniejszych kłopotów. Prawie wszystkie z działających w Polsce międzywojennej scen zawodowych doczekały się opracowań a także wydrukowania repertuarów⁶ /Bydgoszcz, Toruń, Kalisz, Katowice, Kraków, Poznań/. Teatry warszawskie posiadają kartotekę recenzji z "Kurierza Warszawskiego". Repertuar teatru w Lublinie międzywojennym zawiera praca magisterska powstała na seminarium teatrologicznym KUL⁷. Natomiast repertuar teatru w Częstochowie można ustalić na podstawie materiałów w miejscowym archiwum, a dane dotyczące repertuaru w Grudziądzu zawierają czasopisma pomorskie.

Ogromną pomocą przy powstawaniu dwóch pierwszych części pracy były także wspomnienia aktorów, widzów a przede wszystkim recenzje i notatki prasowe. Dokonując kwerendy uwzględniono wydane drukiem bibliografie zawartości pewnych czasopism: "Tęczy"⁸, "Verbum"⁹, pisma młodych katolików "Pax"¹⁰, "Teatru Ludowego"¹¹.

Gros czasopism teatralnych oraz literackich nie ma jednak opracowań bibliograficznych. Utrudnienia wypływają także z faktu, że zbiory czasopism uległy spustoszeniu podczas wojny.

Niemalże trudności towarzyszyły natomiast powstawaniu dwu kolejnych części pracy - "Religijny repertuar teatrów amatorskich II Rzeczypospolitej" oraz "Amatorskie inscenizacje misteriów pasywnych". Pojawił się tu problem geografii teatralnej, problem zróżnicowania poziomu rozwoju amatorskiej twórczości teatralnej w poszczególnych regionach kraju, zróżnicowania wpływającego z tradycji kulturowych oraz zależności politycznych.

Dokonania teatralne nieprofesjonalnych aktorów w zakresie inscenizacji sztuk religijnych na południu Polski zostały już

częściowo opracowane we wspomnianych pracach dotyczących Śląska i Tarnowa. Natomiast o religijnych wystawieniach w teatrach amatorskich Polski centralnej i północnej niewiele dotychczas pisano¹². Zaledwie drobne uwagi można znaleźć w opracowaniach jubileuszowych¹³, księgach pamiątkowych, wspomnieniach¹⁴.

Większość prasy diecezjalnej¹⁵ nie zajmowała się teatralnymi dokonaniem wiernych /np.: "Gazeta Kościelna" dla Kaszub, "Głos Podlaski" czy wychodząca we Włocławku "Gazeta Niedzielną"/. Podobnie przedstawia się sprawa teatrów zakonnych i szkolnych. Poza opracowanym przez ks. Mariana Lewkę salezjańskim misterium męki Pańskiej znaleziono tylko nieliczne wzmianki o utworach pasyjnych na scenach szkolnych i zakonnych. O wiele bardziej wyczerpujące informacje dotyczą utworów jasełkowych, żywych obrazów, wieczorów poezji religijnej organizowanych np. przez Stowarzyszenie Katolickiej Młodzieży Żeńskiej, Sodalizję Mariańską czy uczniów gimnazjalnych albo dzieci z ochronek.

Zajmując się misteriami nie sposób pominąć żywe w 20-leciu uroczystości męki Pańskiej w słynnych Kalwariach: Zebrzydowskiej, Wejherowskiej, Pałacowskiej. Wypadnie też odnotować inne formy pasyjne związane z okresem wielkiego postu i święta Zmartwychwstania Pańskiego. Będą się mieścić w tym kręgu oratoria, obrzędy Judaszowe, zwyczaje "pokutników" na Kielecczyźnie.

Warto także zaprezentować nową formę misteryjną z pogranicza teatru zawodowego i amatorskiego - misterium pasyjne w teatrze wyobraźni. Wprawdzie archiwa radiowe Warszawy, Poznania, Krakowa, w których można by się spodziewać znalezienia tekstów, uległy w czasie wojny zupełnemu zniszczeniu, ale pozostały notatki w czasopismach takich, jak: "Radio", "Antena", "Wiadomości Literackie", "Pion", "Tygodnik Ilustrowany", "Kurier Poranny". Istnieje także spis przedstawień radiowych z lat 1925-1939¹⁶, na podstawie którego można ustalić kalendarium spektakli pasyjnych w teatrze wyobraźni. Należało sięgnąć do wspomnień i refleksji pracowników Polskiego Radia z pierwszego okresu jego istnienia: Witolda Hulewicza¹⁷, Tadeusza Byrskiego¹⁸, Henryka Kopalki. Od początku z tym teatrem współpracowali najwybitniejsi pisarze, reżyserzy, aktorzy /Emil Zegadłowicz, Stefan Jaracz, Ludwik Solski/.

Nie składa się szczegółowych opisów i analiz wystawień. Przyjmując jako naczelną zasadę chronologiczną postaramy się przedstawić miejsce oraz funkcję misteriów pasyjnych w kulturze 20-lecia międzywojennego a także ich charakter inspirujący dla współczesnego życia religijnego i kultury teatralnej w duchu chrześcijańskim. Spróbujemy też zastanowić się, jakie kręgi widzów okazywały zainteresowanie teatrem religijnym i dlaczego, w jakim aspekcie teatr pasyjny fascynował widzów, czy zachwycał formą artystycznego wyrazu, czy raczej pociągał ze względu na przesłanie, interesujące naświetlenie prawd moralnych?

Ze względu na braki materiałów w archiwach oraz szeroki geograficznie zasięg, obejmujący wystawienia zawodowe i amatorskie całej Polski niepodległej, autorka nie była w stanie dotrzeć do wszystkich źródeł i dokumentów ani też dokonać wszechstronnej analizy zgromadzonych materiałów. Fragmentaryczność danych i brak kompetencji nie pozwoliły na rekonstrukcję wszystkich spektakli pasyjnych.

Podjęwając próbę opracowania misteriów pasyjnych w teatrze zawodowym i amatorskim II Rzeczypospolitej, pragniemy jedynie rozpocząć etap badań, którym być może zainteresują się historycy teatru albo teoretycy kultury chrześcijańskiej, sakralnej czy kultury polskiej szerzej pojętej.

Autorka pragnie wyrazić wdzięczność wszystkim osobom, które w jakikolwiek sposób przyczyniły się do powstania tej pracy, nie szczędząc cennych uwag, udostępniając materiały.

REPERTUAR RELIGIJNY W TEATRZE ZAWODOWYM II RZECZYPOSPOLITEJ

Przyjrzyjmy się repertuariowi religijnemu w teatrze profesjonalnym 20-lecia międzywojennego. Cenną pomocą posłużyło kilka opracowań: Marii Czernerle¹⁹, s. Hanny Grabskiej²⁰, Antoniego Burzyńskiego²¹. Zachowując zasadniczo układ chronologiczny zaprezentujemy główne nurty inscenizacji religijnych w oparciu o klasyfikację tematyczną sztuk, czyli: utwory bożonarodzeniowe, dramat biblijny, dramat historyczny.

Opracowując to zagadnienie korzystaliśmy z opublikowanych repertuarów dotyczących większości teatrów zawodowych

działających w Polsce niepodległej. Przeprowadzono również kwerendę w czasopiśmie teatralnych²², literackich, w tygodnikach i prasie codziennej II Rzeczypospolitej. Z góry zakładano, że nie wszystkie czasopisma kulturalne będą przydatne, by wymienić, chociażby "Wiadomości Literackie", które z zasady odnosiły się wrogo do problematyki religijnej, zatem pomijały zagadnienie teatru religijnego.

Były pewne dane ku temu, aby przejrzeć czasopisma katolickie o szerszym zasięgu tematyki religijnej. "Verbum" wyrosło ze środowiska lasek zajmowało specyficzną pozycję, dążyło do ukazania życia katolickiego w szerszej perspektywie i chciało stworzyć nowy model katolicyzmu. W zakres tego nurtu wchodziły też czasopisma uniwersyteckie²³: "Pax", "Juventus Christiana", prezentujące szeroki zakres tematów, w tym recenzje teatralne.

Dyskusja nad kształtem i charakterem teatru religijnego w okresie międzywojennym

W niepodległej Polsce toczyła się dyskusja nad charakterem teatru w ogóle i jego nurtem religijnym. Wypowiedzi teoretyków ukazywały się na łamach czasopism; także w utworach dramatycznych spotykamy refleksje o teatrze. Nie bez wpływu na kształt religijnego teatru pozostawała działalność wybitnych reżyserów 20-lecia.

Jaki miał być teatr religijny okresu II Rzeczypospolitej, jak rozumieli jego zadania ówcześni twórcy? Zagadnienie to częściowo zostało już opracowane przez Burzyńskiego²⁴, który badał sytuację dramatu religijnego w 20-leciu. Zaprezentował on teorię teatru i dramatu religijnego, a następnie przybliżył problematykę kilku grup dramatów wyodrębnionych dzięki zastosowaniu kryterium tematycznego i kryterium bohatera - czyli dramat biblijny, hagiograficzny, maryjny. Stosując kryterium formalne podzielił te utwory na misteria, moralitety i mirakle.

Wypowiedzi na temat teatru religijnego było niewiele. Józef Wittlin, nawiązując do tradycji, w której ukształtował się "typ podniosłych widowisk scenicznych na podłożu religijnym", przyszłość teatru wiązał z dramaturgią ukazującą człowieka w kontakcie z transcendencją. Tematem religijnego teatru miała być owa konfrontacja: "[..] odegranie misterium

o osłowieku jest możliwe wtedy, gdy konflikty będą miały jeden, niedwuznaczny, nieśmiertelny sens". Teatr religijny ma więc charakter tajemniczego misterium, w którym rozgrywają się konflikty sumienia. Jest też obrzędem: "[...] teatr dla ludzi był i będzie przybytkiem tajemniczych obrzędów"²⁵. Podobnie Feliks Płazek wskazywał na ewangeliczne źródła teatru i jego misteryjny charakter²⁶, etyczne przesłanie. W związku z tak pojmowanym zadaniem teatru duża odpowiedzialność spoczywała na dramaturgu, który "docierał do podłoża ludzkich indywidualności", dopuszczał do głosu reprezentantów różnych poglądów, zmuszał widza do osobistego rozstrzygnięcia konfliktu związanego w utworze.

W refleksji o teatrze religijnym ważny jest głos Andrzeja Tretiaka²⁷ dotyczący katolickiego dramatu. Najistotniejszą cechą takiego dramatu miał być jego poszukujący charakter, dążenie do ukazania prawdy, ale nie rozwiązywanie tego zagadnienia jednoznacznie.

Program stworzenia teatru religijnego stanowi temat dramatu "Nawiedzeni" Zegadłowicza /Wadowice 1924/. Jest to dramat zbudowany na zasadzie teatru w teatrze, a wiodą w nim dialog reżyser i dramaturg. Przedmiotem konwersacji stała się odnowa teatru, który na wzór antyczny podejmuje największe problemy ludzkiego losu, teatru, który jest z natury swej religijny. Zegadłowicz tworzył koncepcję teatru-świątyni jednoczącej reżysera, aktora i widzów:

teatr, który ma się zwać
 świątynią, wiarą czy kościołem,
 który zbudować mamy społem:
 natchniona jednym kunstem brać
 poeta, rzeźbiarz, muzyk, malarz,
 autor, reżyser i publiczność

/Prolog do "Nawiedzonych" s. 8/

W kształtowaniu teatru religijnego istotne były przemyslenia wielkich reżyserskich indywidualności II Rzeczypospolitej - Osterwy i Schillera, którzy wnieśli szereg trafnych spostrzeżeń. Osterwę cechowało głęboko religijne traktowanie sztuki aktorskiej, którą pojmował jako apostołowanie. Marzył o stworzeniu wielkiego teatru misteryjnego, zafascynowany przedsięwzię-

ciami Henri Gheona, który we Francji prowadził próby wskrzeszenia misteriów średniowiecznych.

Schiller eksponował religijny charakter teatru w ogóle:

[..] wiemy wszyscy o tym, że teatr z religii się narodził, że w szczytowym wyrazie religijną postać przybiera nawet wtedy, gdy imienia Boga nie wymawia, a tylko walczy o najwyższe dobro człowieka: wolność, radość i braterstwo głosi²⁸.

Wielkie nadzieje wiązał z teatrem Reduta²⁹, stworzonym przez Osterwę i Mieczysławą Limanowskiego.

Dramat religijny i jego twórcy

Zobaczymy, jak w praktyce wyglądała realizacja programu teatru religijnego, z którym teoretycy i twórcy kultury wiąza-
li duże nadzieje. W okresie międzywojennym sytuacja dramatu religijnego, który stałby się materiałem inscenizacyjnym dla teatru zawodowego, nie była zbyt korzystna. W początkowej fazie szczególne zainteresowanie motywami religijnymi wykazywał teatr ludowy. Rozpowszechnione wówczas "żywe obrazy" cieszyły się dużą popularnością, podobnie, tworzone przez amatorów drobne utwo-
ry hagiograficzne połączone ze śpiewami i muzyką trafiały na sceny nieprofesjonalne.

Jednakże w dobie międzywojennej powstały też bardzo ambitne próby nawiązania do uniwersalnych, ogólnoludzkich problemów, żywych w misteryjnym nurcie teatru staropolskiego. Znakomici pisarze, jak Zegadłowicz, Karol Hubert Rostworowski, Leopold Staff, przedmiotem zainteresowania czynili fenomen religii, eksponowali problematykę moralną, filozoficzną. Usiłowali odpowiedzieć na pytania dotyczące celu i sensu istnienia. Wystarczy przywołać choćby Rostworowskiego "Judasza z Kariothu", "Niespodziankę", "Miłosierdzie" czy Zegadłowicza "Nawiedzonych", "Lampkę oliwną", w których to utworach motywacja zdarzeń ma charakter transcendentny. Człowiek w nowym, ekspresjonistycznym dramacie stawał się reprezentantem rodzaju ludzkiego, łącznikiem między ziemią i niebem. Powstawały nowe formy artystycznego wyrazu wielkich prawd o egzystencji, jednocześnie rosła popularność tradycyjnych jasełek i misteriów.

Wypadnie teraz odpowiedzieć na pytania: jakie sztuki religijne wystawiano na polskiej scenie zawodowej, które teatry były najbardziej zaangażowane w inscenizowanie dramatów religijnych oraz jak publiczność przyjmowała owe propozycje? Pod-

stawą refleksji będą repertuary oras kroniki teatralne a także recenzje zamieszczone w ówczesnej prasie i wspomnienia aktorów.

Burzyński wyróżnił kilka grup dramatów religijnych w literaturze 20-lecia. Przyjmując ten podział można przedstawić chronologicznie ważniejsze inscenizacje religijne w teatrach zawodowych. Z przeprowadzonych badań wynika, że najliczniej reprezentowane były utwory bożonarodzeniowe, następnie dramaty i misteria wielkopostne. Stosunkowo mniej liczne były inscenizacje dramatów biblijnych czy hagiograficznych. Istniała również dość duża grupa dramatów o tematyce moralnej, traktujących o najważniejszych problemach ludzkiej egzystencji, stąd też mogą być one, jak się wydaje, wliczone w ramy repertuaru religijnego.

Sceniczne interpretacje sztuk religijnych

Największą popularnością na scenach zawodowych cieszyły się jasełka, które wystawiano w okresie Bożego Narodzenia niemalże w każdym teatrze. Głównym reprezentantem tego typu utworów było "Betlejem polskie" Incjana Rydla³⁰. Jasełka w 3 aktach Rydla wystawiano w okresie międzywojennym prawie na każdej scenie zawodowej. Zainteresowanie tym utworem wpływało głównie z faktu, że głęboka prawda religijna o narodzeniu Jezusa została osadzona w polskiej tradycji narodowej i ludowej. Obecność na scenie polskich królów, przedstawicieli różnych stanów składających hołd Jezusowi i Marii symbolizowała prawdę o wierności i oddaniu ojczyzny Bożej opiece. "Betlejem polskie" święciło triumfy na Pomorzu /Teatr Miejski w Rydgoszczy/, w Wielkopolsce /Teatr Polski i Teatr Wielki w Poznaniu/, na Śląsku /Teatr Polski w Katowicach/, w Krakowie, w latach 1919-27 i 1933-34. Teatr Polski z Forunia występujący w 1920 r. gościnnie w Gdańsku zaprezentował miejscowej widowni właśnie "Betlejem polskie", które przyjęto z entuzjazmem. Podobała się widzom świąteczna sztuka, w której obok poważnych w tonie, podniosłych w nastroju scen wystąpiły też humorystyczne elementy np./scena z krakowską przekupką/.

Wystawienia jasełkowe nie ograniczyły się do utworu Rydla. Równie znane było opracowanie artystyczne ewangelicznego wydarzenia narodzin Jezusa dokonane przez Zegadłowicza. Jego utwór "Gdy się Chrystus rodzi" inscenizował między innymi Teatr Miej-

ski w Rydgoszczy w 1926 r. oraz Teatr Polski w Katowicach w 1935 r. (5 razy).

Szczególną pozycję w tradycji bożonarodzeniowych inscenizacji 20-lecia zajmuje "Pastorałka" Schillera. Jest to w koncepcji dramat kolędniczy, jak sam autor określił,

[...] rzecz ujęta w formę ludowego misterium, jako synteza polskich tradycji kolędniczych z obszaru kilku wieków, z uzyskanego materiału etnograficznego jest nie tylko owocem źródłowych studiów w zakresie tekstów religijnych i muzycznych, ale i zdecydowanie nowa w stylu, kompozycji literacko-widowskiej³¹.

Pierwsze ujęcie "Pastorałki" dał Schiller w 1919 r. wystawiając ją jako "Szopkę staropolską" 22 I w warszawskim Teatrze Polskim. Reżyserował to widowisko Aleksander Zelwerowicz, dekoracje zaprojektował Wincenty Drabik. Misterium o cudownym narodzeniu Pańskim w 4 częściach i 12 sprawach z intermediami wystawiono 17 razy, ale nie uzyskało większego zainteresowania publiczności. Dopiero inscenizacja w Reducie w 1922 r. podbiła widownię, wchodząc na trwałe do repertuaru scen polskich. W czasopiśmie 20-lecia zamieszczono kilkanaście recenzji omawiających reductowe wystawienie "Pastorałki". Krytycy teatralni podkreślali koncepcję kolędniczą "Pastorałki" oraz eksponowali niepowtarzalny, uroczysty klimat inscenizacji. Horzyca napisał o Schillerowskim przedsięwzięciu: „[...] ani to czysty liturgizm, ani nagi realizm - to liturgizm i realizm jednocześnie”³².

Franciszek Siedlecki sporo uwagi poświęcił misteryjnemu charakterowi oraz scenicznej koncepcji Pastorałki w Reducie. Widowisko rozpoczęło się od przybycia kolędników, którzy umieszczeni na galerii obok sceny stali się widzami oglądającymi upadek pierwszych rodziców, wędrówkę Marii i Józefa szukających noclegu w Betlejem, przybycie pasterzy do stajenki narodzenia, adorację aniołów oraz pokłon Trzech Mędrców ze Wschodu. Schiller - zdaniem Siedleckiego - stworzył z niezmierną prostotą i umiejętnym wykorzystaniem elementów ludowych postaci zaczerpnięte z wyobraźni ludu.

Niezwykła, uroczysta atmosfera towarzyszyła wystawieniu "Pastorałki".

Przy pianinie siedział Schiller i akompaniował. Kolędnicy chodzili po widowni, jak to było od najdawniejszych czasów w zwyczaju [...]; na widowni zbiór ludzi zasłuchanych ze wzruszeniem

w misterium odbywające się w ich duszach³³ - napisał Siedlecki po obejrzeniu "Pastorałki" w Reducie.

Jak píše Hanna Małkowska³⁴, premiera Pastorałki była prawdziwym świętem dla zespołu:

[...] w dzień wigilijny 1922 r. o godz. 21 odbyła się premiera³⁵, która miała charakter uroczystości wewnętrznej, dla przyjaciół Reduty i rodzin członków zespołu.

Stosunek aktorów do prezentowanej sztuki był nad wyraz poważny. Z połączenia twórczych inwencji Schillera i Osterwy³⁶ powstał nieszapomniany, niepowtarzalny klimat "Pastorałki".

Sukces tej inscenizacji był ogromny, powodzenie przeszło wszelkie oczekiwania. Chociaż planowano wystawianie tego utworu tylko w okresie świątecznym, to jednak grano go wiele razy. Zespół Reduty prezentował tę sztukę widowni różnych miast podczas swojej wędrowki po kraju.

Osobno realizował "Pastorałkę" zespół Teatru Miejskiego w Bydgoszczy w 1927 r. i Towarzystwo Muzyczne "Pro Arte" z Gdyni w 1932 r.

W okresie Bożego Narodzenia wystawiano także utwory mniej znanych twórców. "Jasełka" Witolda Małkowskiego realizowano na scenie bydgoskiej (1925 r.). Wielkim uznaniem widzów Poznania cieszyły się "Jasełka" Morszyńskiego, odegrane w tantejszym Teatrze Wielkim aż 23 razy (1927 r.). Do tej grupy należy również "Betlejem ostrobramskie" Tadeusza Łopalewskiego, łączące z motywami religijnymi aktualne idee, wskazujące, że upadek myśli religijnej narodu prowadzi nieuchronnie do upadku kultury. Odnotować należy jeszcze dwa utwory jasełkowe, po które chętnie sięgali inscenizatorzy - "Boże Narodzenie" Stanisławy Zbyszewskiej oraz jasełka polskie w 4 częściach "W noc Bożego Narodzenia" Artura Oppmana.

W repertuarze teatrów zawodowych znalazł się dramat biblijny, który przybliżał widzom postaci oraz pewne wątki z Piśmna św. opracowane przez współczesnych pisarzy. W 1920 r. inscenizowano "Kaina" Jerzego Hulewicza. Utwór "Betsaba" Zegadłowicza ukazał się na scenie w 1926 r. Dramat poświęcony wątkowi Salome i św. Jana zatytułowany "Księżniczka żydowska" Wacława Grubińskiego wystawiono w 1927 r. Ten sam motyw biblijny rozwinął Horzyca w "Wzniesieniu księżniczki Salome" inscenizacja odbyła się w 1928 r.

Na scenie Teatru Narodowego w Warszawie w 1938 r. wystawiono utwór Stanisława Miłaszewskiego "Bunt Absaloma". To dramat częściowo oparty na antycznych tragediach dotyczących dziejów Atrydów. Wykorzystano w nim mechanizm tragedii antycznej - zasadę nierozzerwalności winy i kary. Występna miłość Amnona i Tamary była pierwszą karą Dawida. Drugą stanowiła śmierć Amnona. Absalom morderca stał się bratobójcą i dlatego sam także poniósł śmierć.

Na zawodowych scenach II Rzeczypospolitej znalazł się też religijny dramat historyczny. "Przeora Paulinów, czyli Obronę Częstochowy" Elżbiety Tuszowskiej-Bośniackiej wystawiano kilkakrotnie w bydgoskim Teatrze Miejskim (1919, 1921-22). Teatr Polski z Torunia zaprezentował ten dramat w 8 obrazach, na scenach Gdańska podczas gościnnych występów w 1921 r. Reżyserował spektakl Paweł Hryniewicz, dekoracje zaprojektował Franciszek Kwaskowski. "Obrona Częstochowy" odniosła sukces na scenie Teatru Polskiego w Katowicach. Po premierze 25 III 1929 r. stała się najpopularniejszą sztuką całego sezonu (18 razy grana)³⁷.

Wystawiono też szereg dramatów o św. Franciszku, których przykładem jest "Kuglarz Boży" Marii Anosow inscenizowany między innymi w Wilnie w 1927 r.

W repertuarach teatrów Polski niepodległej znalazły się utwory odebrane przez widzów jako religijne, mówiące o ludzkim sumieniu, stosunku człowieka do Boga, do losu, do samego siebie. Autorem tego typu sztuk był między innymi Rostworowski, wybitny dramaturg religijny okresu międzywojennego. Zaraz na początku interesującej nas epoki wystawiono jego "Miłosierdzie" - misterium w 3 aktach. Premiera odbyła się 5 X 1920 r. w Teatrze Polskim w Warszawie. Reżyserował tę sztukę Ryszard Bolesławski, scenografię opracował Wincenty Drabik. Wkrótce wystawiono "Miłosierdzie" w Teatrze Polskim w Poznaniu i Krakowie.

Drugim utworem Rostworowskiego z tego nurtu, cieszącym się popularnością, była "Niespodzianka", wystawiona przez Wandę Siemaszkową w Lublinie /1928/, Sosnowskiego w krakowskim Teatrze im. Juliusza Słowackiego /1929/. Solski i Drabik zaprezentowali ją na scenie Teatru Narodowego w Warszawie. Dramat opiera się na motywie zbrodni i chrześcijańskiej idei odkupienia winy. Rodsice zabijają bogatego nie znanego przybysza, aby

zabrać jego pieniądze. Okazuje się, że zamordowali własnego syna. Przynajmą się do zbrodni. Pod wpływem silnych wyrzutów sumienia matka popada w szaleństwo. Solski jako ojciec - pisał Karol Irzykowski - "wcielił się w postać zdemoralizowanego człowieka, który jednak ma jeszcze dość szlachetności, aby w końcu przyjąć odpowiedzialność za zbrodnię i wybuchnąć skruchą"³⁸.

"Niespodzianka" często wracała na sceny zawodowe 20-lecia międzywojennego, by wspomnieć o wielkim sukcesie w Teatrze Narodowym: "[...] obecnego na spektaklu autora wywoływano wiele razy i wręczono mu kwiaty"³⁹.

Ogromną szansą dla teatru religijnego stały się przekłady z obcych literatur, szczególnie francuskiej i angielskiej.

Przetłumaczono pięć dramatów Paula Claudela, autora sztuk religijnych, w których następuje zderzenie dwóch światów, ziemskiego i transcendentnego. Z dzieł francuskiego dramaturga wynikają głębokie prawdy o losie ludzkim; stwierdzenia, że nie można bezkarnie ignorować woli Boga, że koniecznym warunkiem zbawienia jest cierpienie oraz to, że wyroki Boże są niemożliwe do odgadnięcia i tajemne. Dramaty Claudela⁴⁰ oddziaływały na duchowość inteligencji i twórców polskiej kultury i doczekały się w Polsce międzywojennej wielu inscenizacji. W 1924 r. Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie wystawił "Zwiastowanie", w rok później warszawski Teatr Mały także inscenizował tę sztukę. "Zwiastowanie" ukazało się też na scenie Teatru Nowego w 1938 r. W tym misterium Claudel bardzo mocno podkreślał fakt, że cudowność jest realnym znakiem oddziaływania woli Bożej wśród ludzi. W grudniu 1928 r. Teatr Narodowy w Warszawie wystawił kolejną sztukę Claudela "Spoczynek dnia siódmego" - poetycką apokaliptyczną wizję. Akcja dramatu rozgrywa się w Chinach. Zmarli opuszczają swoje groby i nawiedzają żywych, którzy nie mogą zasnąć spokoju.

Do dzieł obcych pisarzy religijnych wystawianych na scenach polskich należy "Pasterka w krainie wilków" Gheona. Adaptacji scenicznej tego dramatu dokonał zespół Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie 15 I 1925 r. Recenzent napisał po premierze tej sztuki, że "jest ona misterium religijnym opiewającym życie św. Hermany, wystawionym z niezwykłą prostotą i schillerowską szlachetnością"⁴¹.

Wystawiano także kilka drobnych dzieł obcych pisarzy. Ligię Paula Barreta według "Quo vadis" Henryka Sienkiewicza, oglądano na bydgoskiej scenie w 1925 r. W Teatrze Ziemi Pomorskiej w Toruniu reżyserował ją Leopold Pobóg-Kielanowski w 1935 r. W Katowicach sztuka spotkała się z gorącym przyjęciem publiczności w 1936 r.

"Tajemnicę Mszy świętej" Pedro Calderona⁴² wystawił w 1935 r. w Kaliszu Krokowski.

Na okres międzywojenny przypada również polska premiera "Magii" Gilberta Chestertona, wystawianej w roku wizyty autora w naszym kraju. Najpierw grano sztukę w Lublinie (1927), następnie w Warszawie (1930). Reżyserem warszawskiej inscenizacji był Ryszard Ordyński. Występowali znakomici aktorzy: Osterwa w roli Kuglarza, Jadwiga Smosarska w roli Patrycji.

Przedmiotem powyższych refleksji był repertuar religijny na profesjonalnych scenach 20-lecia międzywojennego. Z ówczesnej dyskusji o teatrze i dramacie religijnym, płyną ważne wnioski. Rozważania Wittlina miały najbardziej precyzyjny charakter. Jego zdaniem teatr religijny powinien mieć temat i motywację religijną, dotyczącą dwóch sfer życia ludzkiego - zjawisk ziemskich i transcendentnych. Pozostali autorzy podali ważne określenia teatru religijnego. Płazek wskazywał na ewangeliczne źródła oraz misteryjny charakter i konflikt postaw w teatrze religijnym. Tretiak dysponował poszukiwaniem prawdy w dramacie katolickim. Przedstawiono główne typy utworów inscenizowanych w teatrach zawodowych: jasełka, dramaty biblijne, historyczne, utwory podejmujące problematykę etyczną.

Całość podjętych w tym rozdziale zabiegów ma jeszcze jeden cel nadrzędny - stworzenie kontekstu dla ukazania miejsca inscenizacji pasyjnych w repertuarze scen zawodowych 20-lecia.

Dzięki zgromadzonym tutaj spostrzeżeniom można stwierdzić, że misteria pasyjne w polskim teatrze nie wyrosły na pustym gruncie, że stanowią jeden z elementów religijnych dokonań twórców teatru.

MISTERIA PASYJNE NA SCENACH ZAWODOWYCH 20-LECIA MIĘDZYWOJENNEGO

W tej części pracy przyjrzymy się wystawieniom misteriów pasyjnych na scenach zawodowych II Rzeczypospolitej.

W stosunku do wszystkich inscenizacji ważne są pytania: czy były to jakieś świadome, nowe propozycje dla teatru religijnego, jakiego rodzaju były te propozycje, czy zostały odebrane przez widzów jako widowiska religijne, czy jako ciekawy eksperyment teatralny; jakie środowiska okazywały zainteresowanie inscenizacjami pasyjnych dramatów; jaka była funkcja wystawień pasyjnych w kulturze artystycznej 20-lecia międzywojennego a także ich miejsce w repertuarze religijnym scen zawodowych?

Odpowiedzi na te pytania zawiera ówczesna prasa, zbiory recenzji, wspomnienia aktorów, refleksje widzów.

Elitę scharakteryzowane będą wybrane inscenizacje, które wyróżniały się ciekawymi rozwiązaniami: czy to koncepcją sceniczną, czy sposobem kreowania postaci, czy interpretacją problematyki. Wśród tej grupy wystawień religijnych, które okazały się wielkimi wydarzeniami w życiu teatralnym, znajduje się sceniczna prezentacja "Judasza z Kariothu" Rostworowskiego, "Judasza" Kazimierza Przerwy-Tetmajera, "Golgoty" Bolesława Rosłana oraz "Wielkanocy - Historii o Męce Najświętszej i chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim" w opracowaniu Schillera.

Misterium pasyjne - nowa forma widowiska teatralnego
inscenizacje - "Judasza z Kariothu",
"Wielkanocy", "Golgoty"

W okresie międzywojennym żywa była tradycja misteriów wielkopostnych. Na scenach zawodowych odbyło się kilka wielkich inscenizacji: "Judasza z Kariothu", "Judasza", "Wielkanocy". Wystawiano też szereg mniej znanych utworów. Jak już zaznaczono uprzednio, nie będziemy szczegółowo odtwarzać tych wydarzeń, bliższa prezentacja obejmie tylko niektóre inscenizacje w aspekcie konwencji scenicznej oraz osobliwości odbioru.

Dramat w 5 aktach Rostworowskiego "Judasza z Kariothu", w reżyserii Solskiego, scenografii Karola Frycza wystawiono 12 III 1918 r. w Teatrze Polskim w Warszawie. Owa inscenizacja, w której rolę Judasza kreował Solski, Piotra - Jan

Kochaniewicz, była wydarzeniem na dużą skalę. Zespół Teatru Polskiego wystawiał tę sztukę 24 razy.

Zastanówmy się, jakie predyspozycje inscenizacyjne zawiera ów dramat. Rostworowski pragnął uzupełnić biblijne dzieje Judasza oraz zburzyć legendy narosłe wokół tej postaci i ukazać psychologiczny obraz, który miał wyjaśnić motyw zdrady. Judasz, właściciel małego sklepiku, poszedł za Chrystusem. Kiedy jednak słowa Mesjasza o kierowaniu ludem nie dawały widoków na jego ziemskie królowanie, w Judaszu wzbudziły się wątpliwości i stopniowo wzrastało rozczarowanie.

Utwór stwarza aktorowi różne możliwości interpretacyjne, by wspomnieć chociażby o dowolności w odtworzeniu samej postaci tytułowej. Rachel, żona Judasza, w przeciwieństwie do niego widzi w nauce Chrystusa duchową ostoję. Judasz nie potrafi zrozumieć tej nauki bez namacalnych dowodów nadzwyczajnej mocy Jezusa, bez cudów. Gdy uświadomił sobie błąd, osamotniony i zawiedziony stanął przed sanhedrynem. Zdrada, jakiej się dopuścił, dla niego samego była trudna do pojęcia. Chrystus dokonał na nim cudu, innego niż ten, którego Judasz oczekiwał. Głównym motywem zdrady był strach. Judasz bał się wyrzutów Racheli, potępienia apostołów, zemsty ludu, kary sanhedrynu, własnej słabości. Jego zdrada wypływała też z utraconej wiary we własne oszłowieczeństwo - stąd głęboki tragizm. Rostworowski obnaża najciemniejsze zakamarki duszy ludzkiej, odkrywa to, co małe, niegodziwe, nikczemne. Tragizm płynie też z przeświadczenia, że podłość i zło są cechami natury ludzkiej. Ten wielki pesymizm w widzeniu świata łagodzi wiara, choć jest to wiara bolesna.

Maria Czanerle⁴³, interpretując utwór Rostworowskiego, wyróżnia w postępowaniu Judasza kilka faz. Najpierw obronę przed zdradą zawartą w okrzyku skierowanym do sanhedrynu:

Panie, ja przecież także człowiek ... Nie róbcie ze mnie o! zbrodniarza! Nie ja tu nie snaczę.

Dwie kolejne fazy - to bezradność spoliczkowanego Judasza, który patrzy "chwilę w osłupieniu na Kajfasza, po czym spuszcza głowę i łzy płyną mu po twarzy". Judasz jest pozbawiony czucia. Kleksar wkłada mu w ręce srebrniki, a on pozwala im bezładnie spadać na ziemię.

Oskarżenie sdrady w osobie Judasza ma szerszy wymiar.
Jak pisze s. Teresa Lundy,

to nade wszystko miara zła w człowieku pojedynczym i zbiorowym, to przerażająca jadowita złość grzechu, która wymaga aż śmierci Boga Człowieka. Śmierć Chrystusa była nie tylko wybawieniem od grzechu, ale miarą grzechu i miarą zła w świecie⁴⁴.

W inscenizacji warszawskiej Solski wyznaczył ramy interpretacyjne Judasza, własne "jednoznaczne rozumienie wieloznacznego utworu". Solski⁴⁵ w roli Judasza szczególnie akcentował temperament indywidualny, żywość, gwałtowność. Zwiększało to wrażenie wywarłe na widzach.

Przy okazji wystawienia "Judasza z Kariothu" na scenie warszawskiej w 1918 r. ukazało się sporo recenzji. Ich autorzy zazwyczaj omawiali koncepcję dramatu, portret psychologiczny tytułowego bohatera. W mniejszym stopniu natomiast zajmowali się analizą gry aktorskiej, scenografią. Zgodnie przyznawali wysoką notę samemu dramatowi. Władysław Zawistowski określił utwór Rostworowskiego jako "najpotężniejsze dzieło dramatyczne od czasów Wyspiańskiego"⁴⁶. Ten sam recenzent zwracał uwagę na sceny zbiorowe, jako najświetniejsze elementy reżyserii Solskiego. Łłumy potraktował on jako zbiorowisko jednostek, "z których każda, obok poczucia przynależności do zespołu w całej pełni wydobywa rysy indywidualne". Podkreślał także muzyczność, która objawiała się w rytmiczności gestów i melodyce słów. Solski jako reżyser bardzo dokładnie śledził wskazania autora scenariusza, natomiast jako odtwórca roli Judasza zachował tylko samo sedno psychiki tej postaci, którą rozwinął indywidualnie.

Solski, widać, po przestudiowaniu roli zapomina ją, gubi się w ciemnych przepaściach podświadomości, czyni swoją własnością postać odtwarzaną i już nie gra - lecz żyje⁴⁷.

Od pierwszych słów Judasza zadziwiła widzów pasja uczuciowa, która wiodła go do poznania spotęgowanej grozy życia i przyjęcia stanów najwyższej boleści.

"Judasza z Kariothu" wystawiano później w Poznaniu (1919), Lublinie (1921), Rydgoszozy (1922-24). Utwór budził też niemałe zainteresowanie na Śląsku. Inscenizacja z 15 IX 1925 r. rozpoczęła nowy sezon w Teatrze Górnośląskim w Katowicach. Przedstawienie dowodziło poważnych ambicji artystycznych zespołu. Miejscowa prasa oceniła je jako "tryumf polskiej sztuki". Dramat wystawiono z wielkim pietyzmem. Ciekawą kreację Judasza stworzył Józef Korabłowski.

Judasz - człowiek słaby, żądny zaszczytów, zmagający się ze swoją chorą duszą kroczył po omacku, chociaż obcował ze świętością - Synem Bożym. Przeszedł przez całe piekło mak moralnych i doszedł do ostatniego etapu: zdrady Mesjasza⁴⁸.

W inscenizacji zastosowano ciekawą koncepcję postaci Chrystusa. Nie był On bezpośrednio pokazany na scenie, ujawniał się poprzez swoją naukę, którą cytowali uczniowie. Raz tylko, na chwilę pojawił się w zakończeniu tragedii, na tle purpurowego blasku zachodzącego słońca.

Tegoż "Judasza z Kariothu" inscenizowano także w Toruniu w 1927 r., gdzie spektakl w reżyserii Leśniewskiego uzyskał największe powodzenie sezonu.

Wspomniany już Teatr Polski w Warszawie raz jeszcze dokonał adaptacji tego utworu w reżyserii Solskiego i Schillera; dekoracje zaprojektował Stanisław Śliwiński. W roli Judasza wystąpił Solski, Jana - Jerzy Kreczmar, a Leonard Bończa-Stępiński⁴⁹ w roli Rabbona Ananela stworzył legendarną rolę w aktorstwie polskim. Nowe wystawienie odbyło się 13 IV 1935 r. i miało charakter jubileuszowy - 60-lecia pracy scenicznej Solskiego. Irzykowski w recenzji⁵⁰ o Judaszu napisał: "... kreacja na miarę europejską, postać wielobarwna, ciekawa jako charakter i jako postawa ludzka".

Jerzy Andrzejewski⁵¹, który również recenzował to wystawienie, podkreślał nieco odmienną od wcześniejszej motywację związku Judasza z Chrystusem. Judasz poszedł za Mistrzem, bo czuł się słaby i ufał, że Chrystus go umocni, że go wywyższenie z nędzy. Judasz stworzony w tej konkretyzacji pragnął sprawiedliwości i dóbr ziemskich, dlatego nie jest w stanie pojąć głoszonej przez Chrystusa idei poświęcenia. Tragedia Judasza - zdaniem Andrzejewskiego - jest boleśnieszka od tragedii Chrystusa. Koncepcja Judasza w tej inscenizacji miała na celu wyeksponowanie faktu wątpliwej winy i tragizmu tego człowieka. Tutaj Judasz nie ze strachu wydaje Chrystusa na śmierć, bo już w momencie zdrady decyduje się na samobójstwo. Motywacja jest inna: "Judasz zdradza Boga, który wytrącił go z życia i ukazał mu życie nowe, którego on pojąć nie umiał". Potem jedno mu tylko zostało - umrzeć. Gra genialnego Solskiego⁵² miała wiele "wstrząsającej wielkości i ogromną siłę wyrazu". Wśród wykonawców ról głównych Kreczmar w roli Jana wywiązał się bez zarzutów z zadań, jakie utwór nakładał na tę postać, był "młody, pełen al-

truistycznej wiary i miłości".

Dużym powodzeniem cieszyła się w okresie międzywojennym na scenach zawodowych sztuka "Judasza" Tetmajera. Utwór ten głąbią problematyki nie dorównywał "Judaszowi z Kariothu", jednak zawierał oryginalną konwencję. Zespół Reduty wystawił "Judasza" w opracowaniu Osterwy i Lymanowskiego, którzy zrealizowali go jako misterium. Z recenzji wynika, że scenografia zaprojektowana przez Władysława Skoczylasa była skromna: "[...] tło o naturalnej błękitnej barwie, po bokach krążanki połączone wspólnym dachem - to miejsce akcji i rozwoju całej tragedii"⁵³.

Prawa strona sceny symbolizowała obszar zła. Tam przebywali Judasz, jego dzieci, Maria Magdalena na początku. Lewa strona to okolica światłości i dobra - tam przebywał niewidzialny Chrystus. Judasz właściwie znajdował się między tymi dwiema walczącymi potęgami - dobrem i złem. Jaracz w roli Judasza osiągnął szczyt swojego aktorstwa tragicznego. Jak pisze Małkowska⁵⁴, "na początku Judasz-Jaracz stara się uregulować swoje życie", ale ogarniają go bezradność i rozpacz. Na wzmiankę córki o zabójstwie żony rozpacz Judasza przechodzi we wściekłość - "twarz się zmienia, zwięzione oczy nabierają zwierzęcego wyrazu". Dalej gra uczuć, jaką potrafił wydobyć Jaracz, przeszła w uroczystą zadumę - Judasz wspominał bowiem całe swoje życie. Na koniec buntowniczy monolog, odbywa się porachunek z Bogiem. Małkowska przypomina, że

Jaracz robił wrażenie, jakby się rozrastał, wypełniał sobą całą scenę, jego głos potężniał jakąś niewysłowioną pasją:

klnę rodzące
się niemowlęta,
zioba, zwierzęta,
zasiew i plon.
I wszystkich ludzi - świat.
Niech zginie, co stworzył On!

Dopiero gdy się odzywał "głos z góry", salamywał się nagle przed wizją godzącej w niego ręki jak zraniony śmiertelnym pociskiem i zarzuciwszy na szyję pętlę osuwał się na ziemię [...].

Grał tę scenę w tak wielkim napięciu, że nieraz bezsilnego wpółomlałego wynoszono go ze sceny a publiczność po zapadnięciu kurtyny zawsze siedziała długą chwilę bez ruchu - tak potężne było wrażenie⁵⁵.

Wystawienie to rodziło się w specyficznej atmosferze⁵⁶.

Jego próby odbywały się wiosną. Po wyuczeniu tekstów organizowano spotkania zespołu na wolnym powietrzu. Trzeba podkreślić, że sztuka spotkała się z bardzo przychylną opinią widzów i krytyków. Jak pisał Franciszek Siedlecki, "przy wspaniałej grze i głębokim zrozumieniu postaci przetworzyła się ta sztuka we wstrząsające misterium"⁵⁷.

Publiczność Krakowa z zainteresowaniem przyjęła inscenizację "Golgoty" Roberta Rydza. To misterium męki Pańskiej w 10 odsłonach reżyserował Edward Białko-Załucki i wystawił na scenie krakowskiego Teatru Powszechnego w 1932 r. W ciągu tygodnia obejrzało przedstawienie około 7000 osób⁵⁸. Oś konstrukcyjną tego misterium tworzył spór między starą Żydówką a Antychrystem. Autor wprowadził także głos Szatana i Anioła walczących o duszę Judasza.

W repertuarze religijnym teatru zawodowego istniał też utwór „Golgota” Bolesława Rosłana. Owo misterium w 6 częściach i 15 obrazach wystawił z dużym sukcesem Teatr Polski w Katowicach (15 III 1933). Marian Sobański⁵⁹ informuje, że widowisko zostało bardzo starannie przygotowane pod względem reżyserskim i aktorskim. Prasa ówczesna poprzestawała zasadniczo na przedstawianiu treści utworu. Reżyserem spektaklu był Jan Kochanowicz, on także kreował rolę Judasza, a scenografię opracował Stanisław Tomaszewski. Wystawienie przerosło oczekiwania twórców. Sala po brzegi była wypełniona widzami, którzy z wielką uwagą oglądali grę artystów po mistrzowsku wczuwających się w klimat odległej epoki.

Misterium Rosłana na scenie w Katowicach stało się poważnym wydarzeniem w życiu religijno-kulturalnym miasta i okolic. W latach 1933-1935 wystawiano "Golgotę" 26 razy. Powodzeniem cieszył się ów dramat także w innych miastach: w Teatrze Miejskim w Bydgoszczy wystawiony został przez Dąbrowskiego (1935) oraz w Kaliszu opracowany scenicznie przez Iwo Galla (1937).

Obok prawdziwie triumfalnych wystawień misterii pasyjnych na scenach zawodowych, zdarzały się przykre niespodzianki. Tak się stało w wypadku "Golgoty" Rosłana na scenie Teatru Polskiego w Poznaniu (1937). Sztukę wystawiono bez powodzenia. Oceniono to przedsięwzięcie jako widowisko niczym nie różniące się od przedstawienia amatorskiego niskiej klasy. Publiczność jeszcze po pierwszych obrazach usiłowała każdorazowo oklaskiwać

"puszczenie kurtyny". Jednakże, jak pisze Tokaraki⁶⁰, "była to przykra radość, że obrazów coraz to ubywa, że wreszcie ta Golgota widzów się zakończy". Recenzent odmawia wprawdzie utworowi Roszlana wielkich walorów dramatycznych, jednak stwierdza, że

ten zespół 15 obrazów, dowolnie zsynchronizowanych i łączonych scen Ewangelii może mieć swój szczerzy, ujmujący wydźwięk, jeśli teatr przyjdzie mu z pomocą.

Zawiniła tutaj niewłaściwa postawa zespołu wobec podjętego przedsięwzięcia. Poznający aktorzy potraktowali swoją pracę bez entuzjazmu, jako przykry obowiązek, o którego celowości nikt nie miał przekonania. Tymczasem wystawienie misterium, zbudowanego ze słów Ewangelii, wymaga ogromnej inwencji twórczej.

W nurcie zawodowych inscenizacji religijnych 20-lecia znajdowały się utwory, w których Chrystus, centralna postać pasji, ani razu nie pojawił się na scenie. Takie ujęcie postaci Chrystusa wywodzące się z tradycji teatru XVII w. wystąpiło np. w dramacie Desfontaines "Syn Boży. Inszenizacja tej sztuki odbyła się 22 II 1939 r. w Teatrze Polskim w Katowicach. Publiczność z zainteresowaniem przyjęła utwór francuski w reżyserii Wacława Biegańskiego. 45 razy zespół prezentował sztukę widzom różnych miast śląskich np. Chorzowa, Raciborza, Gliwice, Rytomia⁶¹.

Wypadnie nam teraz dłużej zatrzymać się przy misterium wielkanocnym, które zajmuje oddzielną kartę w historii międzywojennego teatru. Chodzi tu o "Wielkanoc" w opracowaniu Schillera, który dokonał syntetycznej transpozycji tradycyjnych obrzędów. To widowisko liturgiczno-obrzędowe sięga do starej tradycji misteryjnej. "Wielkanoc - Historiję o Mące Najświętszej i chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim" w 3 aktach wyta-wił teatr Reduta 2 IV 1923 r. Muzykę opracowali ks. Henryk Nowacki, Schiller, Rutkowski, scenografię zaprojektował Drabik. Schiller sięgnął do najstarszych form teatralnych tworząc w oparciu o dawne wzory syntezę staropolskiej sceny. Głównym ogniwem konstrukcji widowiska stał się XVI-wieczny dramat Mikołaja z Wilkowiecka, uzupełniony 2 częściami nowymi, stworzonymi przez Schillera. Zagadnieniem inscenizacji staropolskich misterii dokonanych przez Schillera zajmowano się już

wcześniej. Dla potrzeb tej pracy wypadnie jednak przytoczyć pewne spostrzeżenia, które poczynili np. Julian Lewański⁶² w refleksjach o związkach przedsięwzięć Schillera z teatrem staropolskim czy Karol Jerzy Łysiak⁶³, badający dwie inscenizacje "Historii o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim" dokonane przez Schillera i Dejmka.

Scenariusz Schillerowskiej "Wielkanocy" zbudowany jest z 2 części - pasyjnej i rezurekcyjnej. Wydarzenia Wielkiego Tygodnia, od Niedzieli Palmowej do Wielkiego Piątku opracował na podstawie pieśni kościelnych, kantyczek, nabożeństw /gorzkie żale, droga krzyżowa/. Część drugi - rezurekcyjny, ukazujący wydarzenia Wielkiej Soboty i Niedzieli Wielkanocnej, obejmuje części od drugiej do czwartej i polega w zasadzie na inscenizacji tekstu Mikołaja z Wilkowiecka.

Widowisko rozpoczynało się pieśnią z XVI w. śpiewaną przez chór bractwa, które bierze udział w całym misterium i na zakończenie wykonuje pieśń "Wesoły nam dzień...". Po pieśni pierwszej następował prolog i Adam - Grzesznik pojawiający się na scenie oznajmiał, że "będzie uczestniczył, jako żalony świadek w całej Męce Chrystusa". Następnie odbywała się scena na Górze Oliwnej. Po niej było intermedium, w którym Judasz stał się głównym bohaterem. Kolejne elementy misterium miały charakter dialogów Marii ze św. Janem oraz Adamem, po czym następowała droga na Golgotę i sceny kalwaryjskie. Odbywała się pielgrzymka niewiast do Grobu oraz scena ukazania się Chrystusa Marii Magdalenie i uczniom zmierzającym do Emaus. Nowatorskie jest zakończenie Schillerowskiego widowiska. Jak stwierdził Lewański,

reżyser obejmuje całą sztukę komentarzem historycznym - apostołowie natchnieni Duchem Świętym, posiadający głęboką wiarę, wychodzą głosić na cały świat nową epokę: *Ite in universum orbem*⁶⁴.

Wielką zasługą Schillera było to, że "najstarsze zabytki polskiej poezji ożywił, kazał im zabrzmieć pełnią piękna mowy i głębi uczuć"⁶⁵. Schiller wprowadzał do misterium "Wielkanoc" szereg elementów ludowych: chłopców z kogutkiem chodzących "po dyngusie", dziewczęta z gąbką witające wiosnę oraz pieśni o obrzędzie topienia Judasza /reminiscencje obrzędu topienia Marsanny - zimy/.

W tym nurcie ludowych wyobrażeń pozostaje także opracowanie straży Grobu Chrystusa w części drugiej. Żołnierze przedziwnie ubrani, uzbrojeni "we wszelką pozbieraną, pokręconą

broń", to właściwie "czterech ciemiągów", z których "jeden kulawy, drugi podwiązany". Zrazu bardzo waleczni, w takt bębna wygłaszają pochwałę swojej odwagi.

Zostali oni potraktowani przez autora z drwiną. Zabijacy, którym diabeł niestraszny, nie obawiają się niczego, chcą bronić Grobu, jednak zaraz po deklaracji swej odwagi zasypiają.

Schiller zaproponował w tym widowisku interesujące koncepcje scenicznej prezentacji postaci. Właściwie żadna z nich nie była pokazana w konwencji realistycznej. Ważną rolę odgrywały gest i mimika. Z góry założył bowiem Schiller, że

aktorzy nie będą się wcielać w osoby misterium, bo to nie byłoby rzeczą możliwą i godną. Powinni zachować do swych ról dystans duchowy.

Aktorzy mieli z należytą czcią odtworzyć uczucia świętych osób. Aktorka grająca Matkę Boską musiała zachować cześć należną tej postaci, bowiem

nie chodziło o wcielenie się w Bożą Rodzicielkę, lecz o pokazanie jej przeżyć przy pomocy mimiki, [...] tak aby widz silnie przeżywał tragedię matki tracącej syna, lecz zarazem miał świadomość, że ogląda nie Marię tylko aktorkę⁶⁶.

Zaprezentowano tu interesującą koncepcję postaci Jezusa, który materialnie na scenie nie wystąpił. Jego słowa wypowiedział narrator. Chrystusa niewidzialnego unoczniali dwaj Aniołowie.

Osoby znajdujące się na scenie zachowywały się tak, jakby widziały żywą postać Jezusa stojącą między Aniołami; reagowały uczuciowo, wyrazem twarzy i gestami na każde Jego słowo. Rzecz wymagała od aktorów ogromnego skupienia wewnętrznego, uwrażliwienia wyobraźni i dała się osiągnąć tylko kosztem niezmiernego wysiłku⁶⁷.

Aniołowie mieli tak się poruszać, jakby między nimi był ktoś trzeci. Udało się to znakomicie Małkowskiej i Hollandowej w roli Aniołów.

Scenografia opierała się na trójdziesiętnej symbolice sfer: Nieba, Ziemi, Piekła. Wykorzystane przez Drabika elementy budownictwa kościelnego stworzyły odniesienie widowiska do liturgicznego nabożeństwa.

Zastosowanie zdobyczy technicznych nowego teatru wzbogaciło odbiór sztuki. Efekty świetlne pozwoliły na symboliczne ukazanie pewnych sytuacji. Zmartwychwstanie i triumf Chrystusa

symbolizował słocisty, świecący krzyż.

Spróbujemy teraz odpowiedzieć, w jaki sposób przyjęto misterium wielkanocne w opracowaniu Schillera oraz jaką rolę odegrało ono w kulturze. Recenzenci eksponowali misteryjny charakter inscenizacji. Stwierdzano, że najistotniejszy wpływ na to wystawienie miała indywidualność twórcza Schillera, który z wielkim szacunkiem odniósł się do staropolskiego tekstu Mikołaja z Wilkowiecka. Miłaszewski określił tę postawę Schillera następująco:

misteria w Reducie nie są traktowane jak pamiętnik epok, wiezeń odległych, jako zabytki muzealne pieczołowitą ręką archeologa odkurzone z pyłu wieków [...], te widowiska urodzone w cieniu świątyń i na przedprożu kościelnym przez wieki odgrywane, nie uległy laicyzacji na reductowej scenie⁶⁸.

Jeden z recenzentów pisał, że podczas wielkanocnego misterium panował wśród widzów uroczysty nastrój. Inszenizacja sprawiała wrażenie, jakby "święte sprawy chwalebne Zmartwychwstania odbywały się w kościele", a widzowie uczestniczyli w wielkim misterium. Także Cierniak podkreślał, że misterium złożone z bolesnych rozmyślań nad męką Pańską i radosnej uroczystości Zmartwychwstania sprawiło wrażenie nabożeństwa religijnego i w wielu miejscach "zatracała się granica teatru i kościoła"⁶⁹.

"Wielkanoc" weszła na trwałe do repertuaru Reduty, która prezentowała ją widzom różnych zakątków kraju podczas objazdowych występów⁷⁰. Wystawienia⁷¹ odbywały się zawsze w plenerze przed kościołami, na rynkach, przed pałacami i dworami różnych miejscowości na kresach wschodnich. "Wielkanoc" ze swymi kantyczkami, polskim uczuciem religijnym i strojem ludowym⁷² była bliska widzom⁷³.

Stare misteria religijne dzięki rozpowszechnieniu ich przez Redutę coraz bardziej "zaczynały nęcić swym urokiem ludzi współczesnych, przesyconych nad miarę realizmem teatru i życia" - pisał recenzent "Tygodnika Ilustrowanego"⁷⁴. O tym, jak ogromne było zapotrzebowanie na widowiska religijne, świadczą słowa jednego z członków Reduty opisującego występy w Polsce wschodniej:

Miasto całe było jakby wzburzone. Tłumy publiczności mimo niepogody szły do zamku położonego na przeciwległym krańcu miasta, gdzie mieliśmy odegrać misterium. /.../ Cisza zupełna. Publiczność poruszona do głębi. Słuchacze rozchodzili się

w jakimś głęboko religijnym skupieniu⁷⁵.

Rola misteriów pasyjnych w kulturze artystycznej Polski niepodległej

Refleksje zawarte w tym fragmencie upoważniają do wysnu-
cia pewnych spostrzeżeń i wniosków dotyczących scenicznych pre-
zentacji misteriów pasyjnych dokonanych przez zawodowych arty-
stów Warszawy, Krakowa, Poznania i Katowic.

W okresie międzywojennym w teatrach profesjonalnych pod-
jęto śmiało próby wystawienia misteriów i dramatów mówiących
o wydarzeniach Wielkiego Tygodnia. Inscenizowano współczesne
teksty pasyjne i wielkanocne Rostworowskiego, Rosłana, Tetmajera,
Rydza a także sięgano do tradycji utworów staropolskich np.
w wypadku "Wielkanocy - Historji o Męce Najświętszej i chwa-
lebnym Zmartwychwstaniu Pańskim".

Liczba wystawień była stosunkowo niewielka, jednakże za-
potrzebowanie na tego typu inscenizacje okazało się duże, zwłasz-
cza w mniejszych ośrodkach. Zainteresowanie teatrem religijnym
rodziło się wśród artystów, często od nich wychodziła inicjaty-
wa. Ranga tego typu inscenizacji, których dokonywali wybitni
reżyserzy, jak Schiller, Osterwa, Jaracz, Solski, Wysocka, by-
ła niezaprzeczalnie wysoka. Wystarczy przypomnieć wielkie krea-
cje Solskiego, Karola Adwentowicza w roli Judassa, które nale-
żą do chlubnych kart w historii narodowego teatru, czy osiągnię-
cia scenograficzne Wincentego Drabika i Karola Frycza.

Szczególą rolę w prezentacji sztuk religijnych odegrało
środowisko Reduty, której program traktowania sztuki i aktor-
stwa jako apostołowania w sposób wyjątkowy predysponowały ją
do inscenizowania utworów religijnych.

REPERTUAR RELIGIJNY TEATRÓW AMATORSKICH II RZECZYPOSPOLITEJ SYTUACJA AMATORSKICH TEATRÓW W POLSCE NIEPODLEGŁEJ

Nie ma jak dotychczas syntetycznego opracowania nurtu re-
ligijnego w amatorskiej twórczości teatralnej. Publikacje
Henryka Jakubowskiego⁷⁶, Kazimierza Olszewskiego⁷⁷, Stanisława
Kwaskowskiego⁷⁸, Zenona Ciesielskiego⁷⁹ zawierają tylko adnota-
cje o inscenizacjach sztuk religijnych w ogólnych repertuarach
zespołów amatorskich. Właściwie poza pracami powstającymi w KUL

brak omówienia nurtu religijnego w teatrach amatorskich. Jednakże i te prace nie obejmują całościowo tej problematyki, gdyż dotyczą albo wybranych rodzajów twórczości dramatycznej (jasełek, utworów biblijnych, hagiograficznych), albo prezentują religijny nurt życia teatralnego wybranych regionów Polski.

Dokładnego opracowania doczekał się teatr religijny Śląska, Tarnowa, Przemyśla. O wiele gorzej przedstawia się sytuacja teatru religijnego w amatorskich zespołach Polski północnej, centralnej i wschodniej. Brak na ten temat jakichkolwiek opracowań. Pozostała więc penetracja czasopism regionalnych oraz prasy o szerszym zasięgu, dotyczącej teatrów amatorskich zarejestrowanych w Związku Teatrów Ludowych oraz teatrów szkolnych, zespołów inspirowanych przez duchowieństwo, teatrów zakonnych i seminaryjnych. Szczególne trudności napotka się przy opracowaniu repertuaru teatrów zakonnych i seminaryjnych. Kronikarze nie bardzo interesowali się tą stroną życia zakonnego, która polegała na twórczości artystycznej. Istniejące monografie⁸⁰ żeńskich i męskich zgromadzeń zakonnych w niewielkim stopniu zwracają uwagę na przedsięwzięcia artystyczne, raczej na konkretne prace wychowawcze, oświatowe itp.

Można postawić hipotezę, że zgromadzenia zakonne, które prowadziły szkoły, wystawiały utwory religijne. Chodzi tu o szkoły sióstr niepokalanek w Szymanowie, felicjanek w Wawrze, zmarłych wstaniek w Warszawie, nazaretanek w Krakowie, urszulanek w Poznaniu i Gdyni, serocanek w Polskiej Wsi oraz szkoły księży salezjanów i jezuitów⁸¹. Istnieją dane ku takiemu stwierdzeniu chociażby z tego względu, że do dziś większość domów zakonnych w okresach świątecznych inscenizuje utwory religijne⁸².

Należy wyeksponować pewną istotną uwagę dotyczącą nierównomiernego rozwoju teatrów amatorskich w poszczególnych regionach kraju. Główną przyczyną dysproporcji była tradycja rozbiorowa i wiążące się z nią ograniczenia swobód, zwłaszcza gdy chodziło o religijne przedsięwzięcia. Protestantkie Prusy i prawosławna Rosja starały się usilnie o niedopuszczanie do rozpowszechniania religii katolickiej. Natomiast na obszarach południowych sytuacja wyglądała inaczej. Już w końcu XIX w. powstawały związki i towarzystwa⁸³ skupiające grupy młodzieży (np. Stowarzyszenie Katolickiej Młodzieży Żeńskiej, Męskiej), Sodalioje Mariańskie, Stowarzyszenie Matek Polek.

Na Śląsku kwitła kultura muzyczna, bardzo żywa była tradycja oratoriów, zakorzeniona tam od dawna; małe rodzinne grupy śpiewacze przyczyniały się do jej rozwoju. Powstawały towarzystwa śpiewacze, chóry, a nawet towarzystwo gimnastyczne "Sokół", posiadające w swoim programie punkt dotyczący twórczej pracy artystycznej - teatralnej.

Zespoły amatorskie mogły korzystać ze zbiorów Biblioteki Teatrów i Chórów Włoszczańskich oraz wakasań i zaleceń publikowanych w czasopiśmie takich, jak "Teatr Ludowy", "Teatr Szkolny".

Zajmując się problematyką repertuarową teatru religijnego na scenach amatorskich nie będziemy dociekać, jak grali amatorzy, nie będziemy też badać osobliwości scenograficznych. Chodzi bowiem o wskazanie funkcji, jaką inscenizacje religijne odegrały w życiu kulturalnym Polski w latach 1918-1939.

Dyskusja nad kształtem i celami amatorskiej twórczości teatralnej

W 20-leciu międzywojennym toczyła się dyskusja nad charakterem teatru i jego zadaniami. Marzono o dramacie dorównującym rangą tragedii greckiej⁸⁴ czy dramacie na miarę tajemniczego teatru japońskiego⁸⁵. Zgadzano się zasadniczo co do tego, że u źródeł teatru w ogóle leży zjawisko teatru ludowego, a ten inspirowany religią. Refleksje teoretyczne Henryka Cepnika⁸⁶ oraz konkretne działania teatralne Schillera⁸⁷, Osterwy⁸⁸, Jaracza⁸⁹ dowodziły, że nurt religijny znajdował zwolenników wśród ludzi teatru II Rzeczypospolitej. Jak pisze Irena Sławińska:

W żywej obrzędowości ludowej i religijnej zawsze widzieli reformatorzy teatru możliwość odświeżenia. Nieprzypadkowo Schiller i Cierniak odnowę teatru rozpoczęli pod znakiem powrotu do obrzędów⁹⁰.

Warto zaprezentować szerszej kilka zasad obowiązujących w teatrze Reduta, którego ideały stały się fundamentem wychowawczym zespołów amatorskich tworzonych przez Cierniaka.

Ideałem Reduty był najwyższy wyraz prawdy, która oznaczała, że aktor nie grał, lecz był daną postacią. Obok zasady przeżywania, niudawania, istniała w Reducie zasada zespołowości. Sakralną wartość przypisywano teatrowi jako sztuce. Stąd usilne staranie o właściwą atmosferę dla wnioskujących zadań teatru.

o wychowanie aktora, o zdrową obyczajowość i wysoki poziom moralny. Te metody, umiejętnie zastosowane przez Cierniaka, stały się ważne w pracy amatorskich teatrów.

Celowe wydaje się zaprezentowanie Cierniakowskiej wizji teatru, gdyż był to teatr ludowy o charakterze z gruntu religijnym. Dzięki temu łatwiejsze okaże się uchwycenie atmosfery, jaka towarzyszyła wystawieniom sztuk religijnych na scenach nieprofesjonalnych. Można będzie zorientować się, jakimi możliwościami w zakresie inscenizacji dysponowali amatorzy, jak wyglądała ich świadomość artystyczna, na osiągnięcie jakich celów były nastawione inscenizacje religijne.

Cierniak stworzył koncepcję teatru amatorskiego⁹¹ "prawdziwie ogromnego". Widowisko teatralne miało być świętem:

[...] niech na takie święto przyjdą mnogie rzesze ludu, jako te pielgrzymki wędrujące do Kalwarii Zebrzydowskiej i Częstochowy. Niech na takiej uroczystości te rzesze modlą się wspólnie, niech potem rozdzielone na grupy wysłuchają odpowiednich wykładów, a w końcu niech wezmą udział czy jako widzowie, czy jako aktorzy w samym przedstawieniu⁹².

Cierniak w swych rozważaniach sięgał do dwóch epok w dziejach europejskich widowisk, które uznał za źródła amatorskiego teatru religijnego. W starożytnej Grecji i Średniowieczu teatr był:

aktem religijnym, aktem wielkiej powagi, bo nie powstawał sztucznie, ale rodził się z duchowej potrzeby religijnej wierzącego człowieka. Sztuki w teatrze greckim i średniowieczne widowiska misteryjne rozgrywały się na wolnym powietrzu, dla wielotysięcznych rzesz widzów. Odnośnie miejsca akcji nie stosowano wymagań realistycznych, gdyż pamiętano o tej prawdzie, że akcja widowiska rozgrywa się w głębi duszy widzów⁹³.

Zasadniczym celem teatru amatorskiego uczynił Cierniak wychowanie przez treść sztuki, formę scenicznego wyrażania, wysoki poziom wykonania. Dużą wagę przywiązywał do atmosfery podczas opracowania spektaklu. Dbał o to, aby rodziło się wzruszenie, przeżycie, dogłębne zrozumienie problematyki widowiska, swoboda.

Nie minika, a szeroki gest, taniec. Nie gra półcieni i półtonów, ale pełne światło słońca; nie wirtuozeria, ale prostota. Staranne przygotowanie występu, ale z przewidzianymi miejscami improwizacji. Nie nastroj schyłkowości, a optymistyczna wiara w wartość i piękno życia⁹⁴.

Jerzy Zawieyski nazwał przedsięwzięcie Cierniaka "wiejskim teatrem monumentalnym"⁹⁵. Misterium, wyrażone w formach monumentalnych, miało być najwyższym osiągnięciem amatorskiego teatru, który mając swe źródło w religii, obrzędzie i tradycji ludowej przetworzy je w sposób twórczy i artystyczny⁹⁶. Teatr ludowy rodził się z wewnętrznej potrzeby serca ludzi kochających sztukę⁹⁷.

Różne postaci teatru amatorskiego, jak wiejski, robotniczy, szkolny, akademicki, zakonny, powstały z potrzeby odczuwania piękna sztuki. Potrzeba piękna da się porównać z drugą jeszcze wyższą potrzebą - zbliżania się do nieskończoności, do Boga, potrzebą pełnej wiary, religijności.

Wystawienia utworów religijnych na scenach amatorskich 20-lecia międzywojennego

Konfrontacja zamierzeń teoretyków teatru religijnego z praktyką sceniczną prowadzi do wniosku, że nie udało się wszechstronnie zreformować teatru ludowego, biorąc pod uwagę aspekt poziomu artystycznego. Można zbadać, w czym tkwiły przyczyny takiej sytuacji.

Niezbyt wysoki poziom amatorskich inscenizacji wynikał w znacznej mierze z braku odpowiedniego repertuaru. Amatorzy wystawiali więc te same sztuki, które inscenizowały teatry zawodowe. Naśladowali też ich styl, co w efekcie dawało nikłe szanse powodzenia, gdyż środki i umiejętności amatorów były niewspółmierne z możliwościami profesjonalistów. Tylko teatry w duchu Cierniakowskim walczyły o własny repertuar.

Poszukiwania repertuarowe skierowały uwagę teoretyków i twórców teatru amatorskiego na religijne sztuki. Mocno akcentowano potrzebę teatru religijnego. Teatr ludowy w duchu chrześcijańskim "miał uwzględniać chronologię roku kościelnego, kult świętych. Taki teatr pozwalał przeżyć osobiste oczyszczenie"⁹⁸. Dlatego doskonałym materiałem repertuarowym stały się obrzędy, zwyczaje ludowe, średniowieczne utwory misteryjne, które w okresie II Rzeczypospolitej stanowiły tworzywo teatralne, po adaptacji dokonanej przez dramaturgów i reżyserów; a za pośrednictwem Związku Teatrów i Chórów Włocławskich weszły do repertuaru zespołów amatorskich.

Zajmijmy się bliżej zagadnieniem repertuaru religijnego amatorskich teatrów w Polsce niepodległej. Istnieje kilka po-

zycji książkowych, w których można odnaleźć częściowe dane dotyczące repertuaru amatorskiego teatru. Chodzi tu o prace Ciesielskiego i Olszewskiego⁹⁹ oraz Jakubowskiego¹⁰⁰. Jednakże zawarte w nich kalendaria nie są kompletne, a poza tym w interpretacjach nagminnie pomijany jest religijny wymiar wystawień. Taki punkt widzenia dodatkowo zubaża panoramę przedwojennego teatru amatorskiego, a w przypadku ujęcia dokonanego przez Jakubowskiego z pozycji marksistowskiej, wydaje się wręcz nie do przyjęcia. Z tego względu nie można tych publikacji traktować jako autorytatywnych źródeł informacji. Ogromną pomocą w opracowaniu okazują się prace magisterskie: S. Płaczek "Teatr religijny na Śląsku w okresie międzywojennym" (1972) oraz ks. Bańkowskiego "Teatr religijny w Tarnowie w XX w." (1978).

W okresie międzywojennym (dane z 1938 r.) istniało ponad 11 tysięcy amatorskich zespołów teatralnych¹⁰¹ zarejestrowanych w Związku Teatrów Ludowych oraz szereg nie zrzeszonych grup aktorskich. Miały one w swym repertuarze sporo religijnych utworów, pisanych w większości wypadków przez literatów amatorów. Stąd ich ranga artystyczna nie była zbyt wysoka, natomiast zasadniczy cel etyczny i dydaktyczny oraz nastawienie na wzbudzenie przeżycia były silne i osiągane bez trudów. W obrzędzie, w teatrze religijnym moment estetyczny był ważny, ale nie pierwszy, dominował bowiem cel etyczny.

Autorzy tekstów wywodzili się najczęściej ze środowisk chłopskich, robotniczych (Jan Ligoń, Piotr Kołodziej), choć byli wśród nich także inteligenci (Jan Kubisz) i księża (Emanuel Grin, Franciszek Harazin, Paweł Wieczorek).

Pisano zwykle sztuki hagiograficzne osnute na tle życia Matki Bożej oraz świętych: Józefa, Elżbiety, Jadwigi, Barbary, Stanisława Kostki, Franciszka z Asyżu, Klary, Katarzyny, Małgorzaty. Niemalą popularnością cieszyły się mirakle - utwory o cudach, o ludziach poświęcających się Panu Bogu. W sztukach wykorzystywano motywy zaczerpnięte ze Starego i Nowego Testamentu.

Powstało dużo utworów pokazujących wydarzenie narodzin Jezusa. Reprezentowały one zróżnicowaną wartość artystyczną i specyficzne konwencje sceniczne - od misteriów po obrazy sceniczne albo wieczory kolędowe. Obok ambitnych utworów takich, jak "Betlejem polskie" Rydla, "Pastorałka" Schillera

(grana we Lwowie w 1933 r., w Lublinie w 1934 r.), "Jasełka" Marii Konopnickiej - wystawionych we wszystkich zakątkach kraju, inscenizowano mnóstwo jasełek regionalnych, jak "Jasełka śląskie" ks. Eugeniusza Grima jasełka góralskie "Narodził się Jezus Kryst" Jana Checla i szopek. Z okresem Bożego Narodzenia wiązały się także dramaty i obrazy sceniczne ("Betlejem", "Pasterze betlejemscy", "Wigilia", "Czar nocy świętej" Ireny Berezy).

W dziedzinie inscenizacji jasełkowych wytworzyła się tendencja do eksponowania barwnego obrazu scenicznego. Reżyserzy chętnie sięgali po teksty teatralne bogate, wielkie widowiska z wyeksponowaniem efektów zewnętrznych przedstawienia. Inszenizacje takie odbywały się najczęściej w okresie świątecznym na przełomie grudnia i stycznia w całej Polsce, a szczególnie często w województwie krakowskim, gdzie praca amatorskich zespołów była szczególnie intensywna.

Jasełka, oprócz głównej intencji uczczenia narodzin Jezusa i przeżycia tego faktu w świątecznym, podniosłym nastroju miały nierzadko i cel narodowy. I tak na ziemi złotowskiej w Ossowie i Zakrzewie były "lekcją" języka polskiego. Równie ważną misję spełniały utwory religijne na obszarze plebiscytowym, na terenie Wolnego Miasta Gdańska, gdzie propagowały kulturę, obyczaje i folklor narodowy.

Kończąc krótkie informacje dotyczące jasełek należy wyjaśnić, że problematyka ta została już opracowana przez ks. Mirosława Paciuszkiewicza¹⁰², dlatego tutaj zasygnalizowano ją tylko, ze względu na szczególną rolę, jaką odegrały jasełka w teatrze amatorskim Polski niepodległej.

W skład repertuaru religijnego teatru amatorskiego wchodziły także inne utwory: "Obrona Częstochowy" Tuszowskiej-Bosniackiej grana w Gimnazjum Polskim w Gdańsku (21 V 1922), gdzie reżyserem był miejscowy nauczyciel - Zawrowski. Na scenach amatorskich wystawiano utwory: "Święta Kłzbieta" w Domu Związkowym w Łabędach, "Prządka pod krzyżem" Feliksy Omańkowskiej, "Maria Dolorosa" w reżyserii Behrendta, "Perły Najświętszej Panienki" Frankowskiej, "Zwyciężyłem" obraz sceniczny Karola Czaki, "Święta Kinga Pani Ziemi Sądeckiej", wystawiona w 1934 r. przez teatr szkolny ze Starego Sącza.

Na podstawie ówczesnej prasy¹⁰³ można stwierdzić, że przedstawienia przygotowywali najczęściej młodzi amatorzy inspirowani przez nauczyciela czy księdza. Niekiedy amatorom udzielałi fachowych porad zawodowi aktorzy i ludzie teatru (Schiller, Jaracz) albo poeci opiekujący się zespołami szkolnymi (Bolesław Leśmian w Zamościu, Lucjan SzeŃwald w Otwocku). Dekoracje, kostiumy i charakteryzację przygotowywano we własnym zakresie, niekiedy za pomocą organizacji, pod której auspicjami pracował teatr (np. Warszawskie Towarzystwo Dobroczynności, Teatr Żołnierski "Polonia", Związek Polaków, Związek Katolicki Młodzieży Żeńskiej i Męskiej, Stowarzyszenie Rękodzielników Chrześcijańskich "Gwiazda Tarnowska", Towarzystwo pod Opieką Świętego Ambrożego w Seminarium Duchownym w Tarnowie).

Wystawienia odbywały się nierzadko w salach niewiele mających wspólnego z teatrem, w prywatnych mieszkaniach, halach fabrycznych, w stocznii, salach parafialnych, domach akademickich, aulach seminariów duchownych.

AMATORSKIE INSCENIZACJE MISTERIÓW PASYJNYCH W LATACH 1918-1939

Prezentację amatorskich inscenizacji misteriów pasyjnych rozpoczniemy od krótkiej charakterystyki tekstów najbardziej reprezentatywnych. Zajmiemy się adaptacją sceniczną owych tekstów zachowując układ chronologiczny.

Przybliżymy nieco bawarskie misterium męki Pańskiej, które wywarło ogromny wpływ na kształt i charakter polskich wystawień pasyjnych, a także inne formy pasyjne oraz zjawiska kulturowe związane z uroczystościami Wielkiego Tygodnia. Warto zaznaczyć już na początku, że w kulturze 20-lecia międzywojennego istniał ogromny rozdział między katolicyzmem ludowym i inteligentkim. Katolicyzm ludowy przechowywał i pielęgnował dawne zwyczaje i obrzędy, natomiast katolicyzm inteligentki odcinał się od nich. Specyficzną pozycję zajmowały kalwaryjskie obchody. Kalwarie będące miejscem kultu stanowią właśnie przejaw ludowej religijności. Zrazu miały charakter ludowy. Dopiero pod koniec epoki międzywojennej odbywały się do tych miejsc pielgrzymki organizowane przez duszpasterstwa akademickie. W drugim 10-leciu nastąpiło niejako upowszechnienie katolicyzmu.

Utwory pasyjne i ich adaptacje sceniczne

W okresie II Rzeczypospolitej żywa była tradycja misteriów pasyjnych i dramatów wielkopostnych związana z działaniem amatorskich teatrów inspirowanych przez Kościół. Jednakże utworów pasyjnych oraz ich inscenizacji było znacznie mniej niż jasełek, cieszących się wówczas olbrzymią popularnością.

Utwory pasyjne wystawiały zespoły młodzieżowe, szkolne, parafialne, zakonne. Rejestrację oraz krótką charakterystykę utworów religijnych powstałych w 20-leciu międzywojennym opracował Burzyński¹⁰⁴. Wypadnie tu przywołać niektóre z jego spostrzeżeń.

Próba przedstawienia faktów z ostatnich dni przed ukrzyżowaniem Chrystusa, chęć przypomnienia, uświadomienia i wstrząśnięcia tragedią niewinnie skazanego i cierpiącego za ludzkie winy Chrystusa stanowiły bodziec do powstania utworów pasyjnych.

Z bogatego dorobku 20-lecia w zakresie dramatu pasyjnego postaramy się przybliżyć koncepcję ważniejszych spośród wystawianych przez amatorów sztuk, eksponując ich problematykę i sceniczną przydatność oraz różnorodność motywów.

Ks. Stanisław Hopek, autor "Nasarejczyka"¹⁰⁵, centralnym zagadnieniem utworu uczynił problem zdrady. Pragnął bowiem wskazać na okoliczności sążonywania się charakterów, na źródła niemożliwości zajęcia własnego stanowiska wobec zdarzeń. W tym celu wyeksponował postać Judasza, który sądził, że zdradzając Chrystusa osiągnie zysk. Zachowuje on spokój wierząc, że wydany Jezus sam uwolni się z rąk żołnierzy rzymskich. Judasz nie pojął posłannictwa Chrystusa, nie starał się zrozumieć mistycznego wymiaru działania Mistrza. "Nasarejczyka" grano dość często na scenach amatorskich, zwłaszcza w zakładach księży salezjanów (m.in. we Lwowie w 1926 r. w sali szkoły im. św. Józefa oraz 28 II 1937 r. w Tarnowie - wystawił go Zespół Teatru "Gwiazda", w Rybniku w 1931 r. i 1934 r., w Pszczynie, Wodzisławiu, w Cieszynie - 1933 r.).

Inny sposób potraktowania tematu, a mianowicie bardzo mocne wyeksponowanie elementów psychologicznych, daje się zauważyć w sztukach Wandy Grochowskiej "Zima i wiosna" oraz "W dzień Zmartwychwstania"¹⁰⁶. Doniosłe wydarzenia związane ze

śmiercią krzyżową i zmartwychwstaniem Pana Jezusa autorka zobrazowała przez walkę sił przyrody, z których zima symbolizuje umieranie, natomiast wiosna - jakby powstawanie z martwych, budzenie się nowego życia.

"Ukrzyżuj Go"¹⁰⁷ to misterium w 3 aktach Guidona Trzywdar-Rakowskiego. Staropolskie wzorce pozwoliły autorowi stworzyć krótki utwór charakteryzujący się prostą scenografią, żywym tempem, zwięzłym i rzeczowym stylem. Ewangeliczny opis męki Pańskiej stał się podstawą dramatu. Natomiast źródła historyczne posłużyły do ukazania faktów w maksymalnie obiektywny sposób, ze zredukowanymi elementami psychologicznymi. Utwór grany był w teatrach amatorskich w Katowicach i Panewnikach w 1934 r. oraz w Tarnowie w 1935 r. W tym samym nurcie mieści się inscenizacja, stanowiąca interpretację znamienych słów Jezusa, "Ludu mój, ludu, cóżem ci uczynił", dokonana w 1931 r. na scenie w Końszycach.

Wśród amatorskich inscenizacji pasyjnych lat 1918-1939 ważną pozycję zajmowała "Golgota, czyli Męka Pana naszego Jezusa Chrystusa". Jest to misterium w 10 odsłonach. Wstęp do wydania z 1937 r. zawiera wyznanie autora dotyczące atmosfery, w jakiej rodził się utwór:

... zanim zebrałem się do napisania "Golgoty", długie dni i noce zagłębiałem się w czytaniu Pisma Świętego, ażeby na jotę nie odstąpić, nie odbiec od prawdy w nim zawartej¹⁰⁸.

Autor pragnął tylko ująć fakty ewangeliczne w f o r m ę d r a m a t u, niczego nie dodając. W tym utworze szczególnie został wyeksponowany spór między Jezusem a starszą żydowską. Interesująco, choć w sposób niezupełnie nowatorski, przedstawiona została postać Judasze, gdyż wprowadzenie głosów Szatana i Anioła wiodących spór o jego duszę znano choćby w romantyzmie. Interesującą część tego misterium stanowił chór wykonujący pieśni zaczerpnięte ze śpiewnika ks. Franciszka Siedleckiego. Utwór inscenizowano m.in. w Łagiewnikach i Zawodzin.

Do tej samej grupy utworów pasyjnych, w których zainteresowanie skupia się na samej męce Pańskiej i w których postacią centralną jest Chrystus, należą: "Męka Pańska" Józefa Szyca grana w 20-leciu międzywojennym na Śląsku (Bytom 1920, Piekary 1928, Istebna 1932, Żary 1935, Lubliniec 1936, Chorzów 1937)

a także w Jodłowcu (1923), Lubomii (1936), Załężu (1937), Mysłowicach (1937); "Męka Pana Jezusa" (Biekuń Stary 1920); "Odkupienie, czyli Męka Pańska" (Załęże 1929); "Żywot i Męka Pana Jezusa" (Hajduki Wielkie 1927, Gdańsk 1936); "Gorzka Męka Pana Naszego Jezusa Chrystusa" (Jastrzębie Dolne 1931, Połomia 1931). Do literatury z kręgu Wielkiego Tygodnia należą "Skały Golgoty" Jana Baranowicza¹⁰⁹. Ukazany jest tutaj problem odpowiedzialności Żydów za śmierć Chrystusa. Autor wskazuje na ogólniejszy sens słów: "Krew jego na nas i na syny nasze".

Żyd Ahaswer, wieczny tułacz, prezentuje prawdę o tym, że Żydom bardzo trudno było zrozumieć naukę Chrystusa, koncepcję jego miłości sprzeczną ze starotestamentowym prawem odwetu. Postać Anioła celowo wprowadzono do misterium w ostatniej scenie, aby wyjaśnić sens Jezusowego posłannictwa: "Tak bowiem trzeba było". Bóg-Człowiek przyjął cierpienie, zgodził się na śmierć, aby nas wszystkich ludzi odkupić. Po tym wyjaśnieniu Anioła Chór śpiewa hymn rezurekcyjny. Pod koniec hymnu na boku sceny pojawia się smutna postać Ahaswera, co być może symbolizuje, że uświadomił sobie głębię tajemnicy misterium, które dokonało się przez śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa.

U schyłku epoki międzywojennej pojawiły się inscenizacje podejmujące wybrane motywy męki Pańskiej, koncentrujące uwagę na psychologicznym portrecie Marii, Weroniki czy Judasza. Wystawienia tego typu nie były częste, jednak trzeba odnotować ich obecność w literackiej kulturze epoki. Chodzi o "Stabat Mater, to jest stała Matka Bolesciwa" (Rybnik 13 III 1932), "Marię Dolorosę" sztukę w 5 aktach Behrendta (Gdańsk 1932) oraz utwory: "Ach, ja Matka" (Katowice 1935), "Weronika" (Załęże 1939). Psychologiczną interpretację czynu Judasza dał anonimowy autor utworu "Człowiek, który sprzedał Boga" (Tarnów 1934) oraz Stanisław Gątarecki w dość znanym wówczas dramacie "Pod mianem Judasza", który wystawiono w Tarnowie (1934), Katowicach (1933), Ligocie (1937).

Tak przedstawiała się sytuacja w polskiej literaturze pasyjnej wystawianej przez amatorów w latach 1918-1939. Należy też wskazać na ważne dla scen amatorskich przekłady z obcych literatur. W 1938 r. w Księgarni św. Wojciecha ukazała

się "Droga Krzyżowa" Henri Gheona, fragment misterium zatytułowanego "Znalezienie Krzyża Świętego". To epicki przekład, jakby reportaż, relacja osób obserwujących mękę Chrystusa. Tłumaczenia dokonała Beata Obertyńska, która pisze, że "w oryginale tekst jest rozłożony na poszczególne głosy mężczyzn, kobiet oraz wspólne chóry", czego tłumaczka nie uwzględniła. Przekład stanowi tylko fragment scenicznej całości, jednocześnie tworzy pewną zamkniętą myślową jedność, ukazuje dramat męki Chrystusa. W 14 stacjach zamyka się wędrówka Jezusa na Golgotę. Przedstawiona została męka dźwigającego krzyż, cierpienie Matki Bożej, epizod z Szymonem Cyrenejczykiem i św. Weroniką oraz męka konania. Siłę przeżycia wzmacnia prostota języka. To misterium stanowi źródło autentycznych przeżyć i refleksji. Choć utwór nie trafił na sceny (było to fizyczną niemożliwością, gdyż przekładu dokonano na krótko przed wojną), godny jest uwagi ze względu na łatwe wyodrębnienie elementów inscenizacyjnych. Mógłby być ciekawą propozycją dla scen amatorskich. Na uwagę zasługuje jeszcze jedna pozycja z zakresu misterium pasyjnych, pochodząca z literatury obcej - misterium radiowe "Bóg żywy" City i Zuzanny Malard, które będzie przedmiotem bliższej prezentacji w rozdziale "Misterium w teatrze wyobraźni".

Ten krótki przegląd literatury pasyjnej uświadamia, że obok dominującej postawy zmierzającej do wiernego oddania faktów opisanych w Ewangelii, istniały teksty tworzone z zamysłem dokonania interpretacji psychologicznej tychże faktów /np. wyeksponowanie pewnych motywów męki Jezusa/. Cel ostateczny był w obu wypadkach taki sam; - chodziło o przeżycie religijne, o przedstawienie tajemnicy męki, śmierci i zmartwychwstania w artystycznej formie, potraktowane jako nowy wyraz ewangelizacji. Jednakże skoncentrowanie uwagi na portrecie psychologicznym Judasza czy Ahaswera mobilizowało wyobraźnię widza, w konsekwencji skłaniało go do przemyślenia zagadnień zdrady i wierności prawdzie, winy czy odpowiedzialności.

Godny podkreślenia jest fakt, że amatorzy nie bronili się przed wprowadzeniem na scenę postaci Chrystusa. Stanowiło to jednocześnie niemałą trudność, jaką była bez wątpienia interpretacja roli Chrystusa na scenie tatur nieprofesjonalnego. Od dawna widowiska pasyjne nie rezygnowały z tego przedsięwzięcia. Niekiedy obecność Chrystusa symbolizowała ruchoma

figurka, ale najczęściej kreował tę postać żywy człowiek. "Aktor odgrywający rolę Jezusa wiódł procesję w Oberammergau, w Kalwarii Zebrzydowskiej i upadał pod krzyżem na scenach parafialnych i szkolnych"¹¹.

Ryć może taki wybór podyktowany był wymaganiami widowni ówczesnego teatru amatorskiego, nie bardzo jeszcze artystycznie wyrobionej. Na scenach zawodowych w analogicznym okresie stosowano konwencję Chrystusa niewidzialnego, jednakże obecnie na scenie poprzez słowa swojej nauki i sugestię innych realnie obecnych postaci. Zasadniczym celem amatorskich inscenizacji pasyjnych było pogłębianie uczuć religijnych.

W okresie międzywojennym powstało wiele wydawnictw katolickich, najczęściej diecezjalnych, Księgarnia św. Wojciecha, Michaelinum, Ostoja oraz serie wydawnicze takie, jak "Scena Oświatowa", "Teatr dla Młodzieży Żeńskiej i Męskiej", dzięki którym utwory mogły docierać do konkretnych zespołów amatorskich i ukazywać się w scenicznej interpretacji.

Widowiska pasyjne grano w różnych częściach Polski. Istnieją prace materiałowe, które pozwalają na stwierdzenie z całą pewnością, że szczególnie intensywną działalność w tym względzie obserwujemy na Śląsku i w Wolnym Mieście Gdańsku - na terenach wpływów kultury niemieckiej i przypuszczalnych wpływów Oberammergau. Penetracja czasopism teatralnych, kulturalnych, wydawnictw diecezjalnych i kronik dotyczących pozostałych terenów kraju dowodzi, że w Polsce centralnej, z wyjątkiem Warszawy i Łodzi, gdzie salezjanie inscenizowali szereg spektakli opartych na motywie męki Pańskiej, amatorskich wystawień pasyjnych było niewiele. Jeszcze gorzej przedstawiała się sytuacja na terenach wschodnich, gdzie teatry amatorskie nie miały tradycji tak bogatych, jak np. na Śląsku, gdzie działały od XIX w. towarzystwa śpiewacze i teatralne, a kultura muzyczna była tam głęboko zakorzeniona w tradycji rodzinnej.

Zjawisko Oberammergau - reminiscencje w polskich widowiskach

Wystawienia pasyjne w teatrach amatorskich na obszarach wpływów niemieckich wzorowane były na widowiskach w Oberammergau. W KUL powstała praca, która prezentuje i utrwala dzieje tego zjawiska¹¹¹. Kilka informacji na temat modelu bawarskiego

"Oberammergauer Passiospiele" pomoże uświadomić charakter wystawień polskich.

W Oberammergau od połowy XVII w., najpierw co rok, następnie co 10 lat, odbywa się widowisko pasyjne, jako wypełnienie ślubu złożonego Bogu, za uratowanie miasta podczas epidemii dżumy. Jak pisze Karol Ludwik Koniński¹¹², "jest to teatr faktycznie ludowy, bo odgrywany stale siłami ludowymi". Ze względu na powagę, z jaką wykonawcy traktują to widowisko, ma ono charakter obrzędu religijnego. Dział przedstawienia te, zgodnie z opinią Szawińskiej,

[...] to wielkie widowiska komercyjne. To naturalistyczne żywe obrazy. Cały wysiłek inscenizatorów zmierza w tym kierunku, aby obrazy były barwne, bogate, efektowne¹¹³.

Jednakże w interesującym nas okresie 1918-1939 miały one jeszcze swój pierwotny, religijny sens. Ich wpływ na polskie wystawienia właśnie z tego czasu pochodzi.

W koncepcji widowiska, opartego na elementach średnio-wiecznego misterium religijnego, wykorzystane zostały jako tło pasji istotne sceny z historii zbawienia: wygnanie z raju, sprzedanie Józefa, cierpienie Joba. Z czasem ograniczono misterium do wydarzeń Wielkiego Tygodnia.

Koncepcja realistyczna, przyjęta za główną w realizacji widowiska, wymagała kostiumów wiernie oddających wygląd rzymskich żołnierzy, np. konieczne były wschodnie szaty. Aktorzy nosili długie włosy, naturalne brody. Na scenie pojawiały się żywe ptaki i zwierzęta. Widowisko odgrywano w naturalnej scenerii górskiego krajobrazu z wykorzystaniem naturalnego światła dziennego. Jak wspomina Gallus¹¹⁴, podczas przedstawienia w 1934 r. scena ukrzyżowania odbywała się w czasie burzy. Realizm tak dalece zdominował styl widowiska, że nawet najbardziej brutalne sceny odbywały się "naprawdę". Część biczowania miała miejsce za sceną, jednakże odgłosy uderzeń prawdziwymi narzędziami męki i wstrząsający krzyk bólu zastępowały obraz.

Wśród aktorów panował uroczysty nastrój. Grę traktowano jako Gottesdienst¹¹⁵. Wielkim zaszczytem było zagranie Chrystusa. Aktorzy odprawiali posty, modlitwy, przystępowali do spowiedzi i komunii św., uczestniczyli w nabożeństwie. Widowisko poprzedzało wspólne odmówienie Modlitwy Pańskiej. O tym, z jaką powagą aktorzy traktowali swoje zadanie, świadczy, przy-

wołany przez s. Płaczek, wypadek z 1922 r. Aktorzy odmówili udziału w filmie, który chcieli nakręcić Amerykanie. Gdy mimo przestróg filmowcy przybyli na widowisko, aktorzy na znak protestu obciągli długie włosy i zgolili brody.

Przez wieki widowisko Oberammergau nabrało cech niemalże rytuału, a percepcja u widza nierzadko przekształcała się w czynne religijne uczestnictwo, o czym mogą zaświadczyć fakty wewnętrznego odrodzenia, a nawet nawrócenia.

W jaki sposób ten model teatru wpływał na polskie wystawienia pasyjne? Możliwości było wiele. Liczni Polacy uczestniczyli w misterium bawarskim. Prasa zamieszczała informacje o tych widowiskach. Odbywały się wycieczki do Oberammergau i co najważniejsze, zespoły wędrownie przybywały stamtąd do Polski (np. Racibórz 1933-34).

Szczegółowej analizy wpływów bawarskiego widowiska na polskie wystawienia dokonała s. Płaczek. Wskazała na podobieństwo sytuacji, kostiumów, ogólnie przyjętej koncepcji realistycznej. Na podstawie ikonografii zrekonstruowała główny trzon spektaklu, który z niewielkimi, indywidualnymi odstępstwami grano na ówczesnych scenach amatorskich w Polsce. «Scena skonstruowana na wzór "Ostatniej wieczerzy" Leonarda da Vinci.

W środku sceny długi stół nakryty białym obrusem, dokoła niego zasiadali z trzech stron apostołowie. Uwaga spoczywała na centralnie umieszczonej postaci Chrystusa¹¹⁶.

Rekwizytów nie było dużo - kielich, kilka kubków, dzban. Kulisy wyobrażały ogromne przestrzenie, drzewa, wodospady, kolumny pałaców, ozdobne rośliny. Niekiedy grano bez dekoracji, na tle szarych kotar.

W jaki sposób przedstawiano postaci? Chrystus pojawiał się zwykle w otoczeniu strażników rzymskich. Jego szata była zawsze bardzo prosta.

Drogę krzyżową przedstawiano na wiele sposobów, zawsze w konwencji realistycznej. Chrystus otoczony wrogami i przyjaciółmi dźwigał krzyż, upadał, bito Go. Ukrzyżowanie przygotowywano z niebывałą pieczołowitością. Budowano trzy krzyże, nad Chrystusowym umieszczano tabliczkę. W momencie przybijania Chrystusa słychać było odpowiednie odgłosy.

Amatorskie wystawienia męki Pańskiej zasadniczo opierały się na stałej konstrukcji, indywidualne różnice dotyczyły

szczegółów w dekoracjach czy kostiumach. Starano się skompletować 3 grupy kostiumów: dla sanhedrynu - szaty barwne i bogate; dla świty Piłata - żołnierskie zbroje; najprostsze stroje dla reszty uczestników pasji.

Wystawienia przygotowywał wspólnie cały zespół, tzn. około 50-osobowa grupa aktorów. Najczęściej wystawieniami pasji zajmowały się chóry oraz członkowie różnych Towarzystw, np. Związku Katolickich Mężów, towarzystw śpiewaczych np. "Jutrzenka", "Słowiczek", "Gwiazda", Towarzystwa Mariańskiego Młodzieńców, Związku Niewiast Polskich, uczniów szkół zakonnych, kleryków.

Obraz misterii pasyjnych na scenach amatorskich byłby niepełny, bez uwzględnienia teatru szkolnego. Ów teatr - istniejący na tej zasadzie, że młodzi ludzie własnymi siłami pod opieką wychowawcy przygotowywali, opracowywali i wystawiali jakieś widowisko - miał w repertuarze sztuki religijne, w tym także wieczory artystyczne urządzone w okresie Wielkanocy.

Działalność zakonów polskich w okresie międzywojennym, oprócz pracy duszpasterskiej i rekolekcyjnej, obejmowała także wychowywanie młodzieży. Prowadzone były szkoły, gimnazja, internaty, sierocińce, szkoły powszechne. Szkoły przyklasztorne prowadziły siostry wizytki, sakramentki, klaryski, nazaretanki, urszulanki, felicjanki, niepokalanki. W zakładach wychowawczych pracowały siostry elżbietanki, służebniczki, felicjanki. Najswobodniej mogły pracować zakony na terenie dawnej Galicji. Choć opracowania dotyczące historii zgromadzeń, kroniki domów, zapiski, które ocalały w czasie wojny, zasadniczo pomijają przedsięwzięcia artystyczne, to jednak penetracja czasopism zakonnych i diecezjalnych oraz wywiady i listy napisane do seminariów pozwalają odnotować, że w okresie wielkiego postu na świąteczny nastrój wpływały także artystyczne przedsięwzięcia. Były to jednak w większości wypadków wieczory poezji religijnej albo obrazy sceniczne. Wielkie misteria pasyjne pojawiały się rzadziej - w zgromadzeniach franciszkanów (Niepokalanów), bernardynów (w Kalwariach) oraz na scenach teatrów salezjańskich.

Bardzo rzetelnie i interesująco opracowali mękę Pańską wychowankowie księży salezjanów. Salezjańskie misterium badał już ks. Lewko¹¹⁷, który przedstawił genezę samego tekstu, tra-

dycję wystawień, recepcję sceniczną. Z tego względu pomija się tutaj szczególną prezentację zjawiska. Należy tylko podkreślić ważną rolę, jaką spełniali saleszianie w upowszechnianiu misterion pasyjnych w Polsce niepodległej. Chodzi też o zwrócenie uwagi na bardzo wysoki poziom artystyczny wystawień, nie ustępujący efektem zawodowych zespołów, oraz na szczególnie uroczystą atmosferę przygotowań inscenizacji. Najwyższy poziom osiągały inscenizacje w dużych domach salesjańskich, dysponujących odpowiednio liczną grupą aktorów oraz wyposażeniem. Podstawą scenariusza był najpierw "Nazarejczyk" ks. Hopka (w szkole organistowskiej w Przemyślu), a następnie "Odkupienie" ks. Olszewskiego (w domu łódzkim 1926 r.).

Największe sukcesy odnosiło warszawskie wystawienie "Męki Pańskiej" ks. Harasima i ks. Chlondowskiego w latach 1933-1939. Te inscenizacje spotkały się z pochlebnią oceną krytyków teatralnych i muzycznych. Jeden z nich napisał po spektaklu w 1935 r.: "Tu rozwiązały się problem katolickiego teatru ludowego [...] można by stąd wyprowadzić polskie Oberammergau"¹¹⁸.

Saleszianie grali mękę Pańską w wielu miejscowościach¹¹⁹. Wzbogacili mapę teatru pasyjnego II Rzeczypospolitej o następujące ośrodki: Warszawę, Oświęcim, Mysłówice, Przemyśl, Lublin, Częstochowę, Marszałki, Pogrzebień, Jaciążek, Łąd, Łódź, Sokółki Podlaski.

Odrębne zagadnienie stanowi recepcja utworów pasyjnych. Publiczność amatorskich teatrów najczęściej wywodziła się ze środowisk chłopskich i robotniczych, także z inteligencji. Widzowie bardzo żywo reagowali na wystawienia.

Na okres II Rzeczypospolitej przypada żywy kult męki Pańskiej, który wyrażał się w pielgrzymkowych i procesyjnych obchodach kalwaryjskich. Do Kalwarii usytuowanych zwykle na pagórkowatym terenie wędrowały grupy pielgrzymów ze śpiewem i modlitwą, aby tam w kapliczkach symbolizujących miejsca ewangeliczne i wzbogaconych o wspaniałe ołtarze, rzeźby, obrazy, rozpamiętywać mękę Pańską. Uczestnictwo w tych obchodach było źródłem głębokich przeżyć religijnych.

Nabożeństwo drogi krzyżowej powstałe podczas wypraw krzyżowych w Jerozolimie rozpowszechniło się w XV w. Kościół zatwierdził je w XVII w. Równocześnie z tym faktem powstały

najstarsze polskie Kalwarie: Zebrzydowska ufundowana przez wojewodę krakowskiego Mikołaja Zebrzydowskiego i Kalwaria Wejherowska, w których do dziś odprawiają się nabożeństwa męki Pańskiej. Zjawiska te często prezentuje współczesna prasa¹²⁰ w związku z następującym dziś niejako renesansem kalwaryjskich pielgrzymek. Wykonawcy wszystkich ról byli członkami poszczególnych pielgrzymek. Ludzie ci charakteryzowali się wielką pobożnością i nienaganną moralnością.

Spróbujmy powiedzieć, w jakiej scenerii odbywa się misterium kalwaryjskie. Najwyższe spośród wzgórz tego pięknego podkarpackiego miasta jest Golgota, u jego stóp na płaskim terenie usytuowała się Jerozolima z najważniejszymi w przebiegu męki Pańskiej budowlami: Ratuszem Piłata, Pałacami Heroda, Annasza i Kajfasza. Inne wydarzenia drogi krzyżowej symbolizowały kapliczki. Rzeka Skawinka, niby jerozolimski Cedron, przepływa przez tzw. Dolinę Jozafata, w której zbudowano Kościół Grobu Matki Bożej. Sąsiedni pagórek to Ogrójec.

W takiej scenerii odprawiano zrazu tzw. dróźki, a następnie bardziej widowiskowe misterium męki Pańskiej. Podstawą scenariusza była Ewangelia. Całość widowiska odgrywano pantonimicznie, tzw. niema droga. Odczytywano jedynie wyrok Piłata i fragmenty z Pisma św. Czas trwania widowiska zgodny był z tym, jaki podaje Ewangelia. Całość rozpoczynała się w Wielki Czwartek wieczorem umyciem nóg 12 starszym mężczyznom. Następnie przybywał Chrystus z apostołami oraz członkowie bractwa bernardynów i pielgrzymi. Orszak udawał się do Wieczernika, gdzie rozegrała się scena ostatniej wieczerzy i konflikt z Judaszem. Kolejnym etapem misterium było pożegnanie Jezusa z Marią i apostołami. Potem modlitwa w Ogrójcu. Gdy pochód znalazł się przy Kaplicy Pojmania, Jezusa otaczali żołnierze uzbrojeni w miecze i włócznie, aby związać Mu dłonie. Skrępowanego wiedziono przez Bramę Wschodnią do Pałaców Annasza i Kajfasza. Następnie orszak schodził do piwnicy pod kaplicą, gdzie znajdowała się rzeźba Chrystusa przy słupie. Zgromadzeni wokół kaplicy wsłuchiwali się w relację o torturowaniu więźnia. Kończyła się część pierwsza Misterium. Uczestnicy pasji tworzący jerozolimski tłum gromadzili się wokół ogniska albo w kaplicy, by tam spędzić noc, a następnego ranka, w Wielki Piątek, kontynuować misterium.

Chrystusa prowadzono na Ratusz, aby tam uczestniczyć

w przejmującej, jednej z najpiękniejszych scen - wydania wyroku przez Piłata. Punktem kulminacyjnym było odczytanie słów wyroku:

Jezus Nazareński niech będzie za miasto dziś na Golgotę wyprowadzony i ukrzyżowany, tępymi gwoździami niech przybiją ciało jego do drzewa krzyżowego, niech tablicę z tytułem królewskim nad głową jego umieszczą, aby na święta cała pospolita rzesza była uspokojona. Dekretuję też dwóch złoczyńców największych Dyzmasa i Gizmasa na śmierć i rozkazuję, aby byli razem z Jezusem, jeden po prawej, drugi po lewej stronie ukrzyżowani.

Działo się to w Jerozolimie, roku świata 3993. Podpisano w Ratuszu Jerozolimskim - Piłat Poncki, Starosta Cesarza Rzymskiego¹²¹.

Orszak udawał się do Kaplicy Włożenia Krzyża i Kaplicy Szymona Cyrenejczyka. Po upadku w Bramie Zachodniej orszak zmierzał na Golgotę, do której wiodła stroma i kamienista droga. Niekiedy wstępując na wzgórze pod wpływem wielkiego wysiłku Chrystus omdlewał. Gdy procesja znalazła się przed Kościołem Ukrzyżowania, odtwórcy głównych ról udawali się do wnętrza, a krzyż pozostawał przed kościołem na połowym ołtarzu. Msza święta zastępowała scenę ukrzyżowania, a procesja do Kościoła Grobu Jezusa zastępowała złożenie do grobu.

Najistotniejszą cechą kalwaryjskiego misterium stanowi fakt uczestnictwa w nim w równej mierze wszystkich pątników. Nie ma podziału na scenę i widownię. Nikt nie był widzem obserwującym spektakl teatralny. Pątnicy tworzyli tłum jerozolimski, przeżywali tragedię Chrystusa, oni też skazali Go na śmierć, śpiewali pieśni pasyjne. Apostołów grali przewodnicy pielgrzymek. Spośród pątników wybierano odtwórców roli Chrystusa, Marii, Judasza, Piłata, Heroda.

Mówiąc o Kalwariach nie sposób pominąć tę pomorską, nazywaną Jerozolimą Kaszubską¹²² od wiernego odwzorowania starożytniej Jerozolimy w architekturze. Do tej Kalwarii przybywali od wieków pielgrzymi z całej okolicy, z Gdańska, Pucka, Oksywiu. Kalwaria Wejherowska to szereg kapliczek o szkiełkowej konstrukcji będących perłami architektury pomorskiej, np. Kaplica spotkania Jezusa z Matką, wspaniały Kościół Trzech Krzyży na szczycie góry kalwaryjskiej. Do osobliwości kaszubskiej Kalwarii należy usytuowany w sąsiedztwie Golgoty dawny dom pustelnika, w którym znajduje się cudowna figurka Matki Bożej otaczana szczególną czcią. Na regionalny charakter tej

kalwarii wskazuje m.in. fakt, że w figurce dźwigania krzyża Szymon Cyrenejczyk ubrany jest w strój rybaka kaszubskiego.

Uczestnicy misterium w Kalwarii Wejherowskiej w okresie wielkiego postu, wędrowali w procesji od kościoła klasztornego do kapliczki symbolizującej Pałac Piłata. Pielgrzymi pokutnicy wędrujący po kalwarii zdawali sobie sprawę, że ścieżki, którymi dążyli na Golgotę, to nie tylko symbol. Ich przeżycia były tym głębsze, że mieli pełną świadomość wędrowania drogą wiernie odzwierciedlającą autentyczny szlak Jezusa. Kalwaria Wejherowska ukształtowaniem, odległościami kaplic stanowi kopię Drogi w Jerozolimie.

Podczas gdy w Kalwarii Zebrzydowskiej misterium kończy msza święta i procesja symbolizująca złożenie do grobu, na Kaszubach eksponowano ostatnią kaplicę - Grobu Jezusa i Zmartwychwstania, położoną u stóp góry na skraju lasu. W jej wnętrzu znajdowały się: rzeźba Chrystusa, drogocenny obraz na blasze, a pod sklepieniem figura Chrystusa zmartwychwstałego.

Zaprezentowane tu bliżej Kalwarie Zebrzydowska i Wejherowska, to zaledwie dwa spośród wielu miejsc pielgrzymkowych, w których wystawiano misteria męki Pańskiej, a raczej w nich uczestniczono. W okresie międzywojennym znane bowiem były Kalwarie w Piekarach, Wambierzycach, w Górze św. Anny, w Bardzie Śląskim, w Pszowie, Kalwaria Pałacowska, Kalwaria pod Wilnem.

Kalwarie prawie przez całe 20-lecie mieściły się w nurcie ludowej pobożności, a dopiero pod koniec epoki zainteresowały się nimi duszpasterstwa akademickie i szersze kręgi ludzi wierzących, organizując obchody drogi krzyżowej, co przetrwało do dziś.

Inny zwyczaj, odmienny w tonie, zachował się w okresie międzywojennym na Ziemi Sąddeckiej. Według tradycji na początku wiosny, gdy wszelkie siły żywotne budzą się do życia, wybuchała w okresie wielkotygodniowym nienawiść i wstręt do złych sił, co symbolicznie przejawiało się w urządzaniu pod koniec Wielkiego Tygodnia tzw. judaszów. Na "judasze" organizowane przez młodzież, przychodziły tłumy ludzi. Wykonywali oni kukłę odzianą w szaty żydowskie /np. w Żmigrodzie Judaszem był człowiek ubrany w chałat i czapkę szabasową obramowaną futrem/. Judasz miał przyprawioną brodę i włosy, maskę malowaną węglem, a w kieszeni worek z 30 kawałkami szkła, symbolizującymi srebrniki ot-

rzymane za zdradę Chrystusa¹²³. W jednej z wiosek natomiast Judasz był ubrany w specjalną koszulę i siedział wespół z innymi ludźmi w kościele, gdzie miał miejsce początek obrzędu. Podczas mszy świętej rozlegał się hałas kołatek, który miał odstraszać Judasza, śmierć i wszelkie zło świata. Ów hałas symbolizował myśl o tym, że podobne odrażające głosy będą panowały w piekle, gdzie znajdzie się Judasz i jego naśladowcy. Na ten sygnał atakowano Judasza. Kukłę wciągano na wieżę, by z wysokości zrzucić ją na znak pogńeblenia i upadku zła oraz zdrady. Gdy Judasz spadał na dół, czekająca tam gromada rozpoczynała pochód przez osadę. Chłopcy ciągnęli Judasza uwiązanego na postronku, okładając go kijami do czasu, gdy kukła się zupełnie rozpadła. Pozostawały jeszcze szczątki łotra, nad którymi czyniono zgodnie z prawem sąd. Oskarżano Judasza wyliczając jego przestępstwa i wydawano wyrok śmierci. Tłum wiódł "skazanego" przed budynek notariusza, który sporządził testament Judasza. Tekst jego ostatniej woli pieczołowicie przechowywano dla pokoleń następnych. Wyrok śmierci wykonywano przez strącenie z góry, utopienie, spalenie /Myślenice, Kalwaria/. Niekiedy Judasza wieszano na suchym drzewie cmentarnym i ucinano sznur. Mimo protestów Żydów i władz rządowych "judasze" przetrwały przez okres międzywojenny. W Judaszu widziano symbol zła, podobny do śmierci i choroby - stąd rytualne niszczenie kukły. Fraktowano Judasza surowo i z humorem zarazem.

Do końca 20-lecia na Kielecczyźnie żywa była tradycja tzw. pokutników. Jak opisuje Wawrzyniec Kulpa¹²⁴, członkowie Bractwa Trójcy Najświętszej spełniali podczas nabożeństwa wielkopostnego specyficzną funkcję. Udział "pokutników" w nabożeństwie stwarzał podniosły nastrój. Przyczyniał się do skupienia i serdecznej modlitwy. "Pokutnicy" mieli specjalne stroje podobne do alb i peleryny z ozerwonego sukna, w dłoniach trzymali długie laski, zakończone rzeźbami wyobrażającymi Opatrzność Bożą i Tróję Przenajświętszą. Tuż przed rozpoczęciem nabożeństwa pasyjnego szli z krzyżem dokoła świątyni, śpiewając pieśń "Wisi na krzyżu Pan, Stwórca Nieba". Po procesji wchodzili do wnętrza kościoła, klękali rzędami na środku, kładli krzyż na specjalnie przygotowanym dywanie między dwiema płonącymi świecami. W momencie odczytywania intencji jeden

z "pokutników" podnosił krzyż, uderzając kilkakrotnie w dzwonek. Po odczytaniu wszyscy kładli się krzyżem na posadzkę i pozostawali w takiej postawie w czasie śpiewania hymnu i lamentu duszy. Następnie na głos dzwonka podnosili się i klęczeli z wyciągniętymi przed siebie rękami aż do końca nabożeństwa.

Interesująca była oprawa świąt wielkanocnych. Warto wyjaśnić, co symbolizuje palma i jajko - wielkanocne "rekwizyty". O palmie mówi się, że pochodzi ona z dawnego kultu roślinnego. Antoni Langer postawił właśnie taką tezę.

Człowiek pierwotny porównując słabość swych sił fizycznych z wyniosłością potężnych drzew i tuląc się przed słońcem pod ich konary zaczął otaczać uczuciem wdzięczności i poszanowania pewne gatunki roślin. Starożytni Grecy, Germanie i Słowianie wznosili w świętych gajach ołtarze, odprawiali pod rozłożystymi konarami drzew uroczystości¹²⁵.

Wielkanocne jajko symbolizowało zarówno nieśmiertelność, jak i początek życia, natomiast woda - oczyszczenie.

Staraliśmy się wykazać w tym fragmencie pracy, że teatr amatorski, przez który rozumiemy: teatr szkolny, ludowy, zakonny, parafialny, seminaryjny, uprawiał w okresie międzywojennym różnorodne formy pasyjne. Stwierdziliśmy, że nasilenie inscenizacji pasyjnych miało miejsce na Śląsku, gdzie istniała głęboko zakorzeniona tradycja związków i towarzystw śpiewaczych oraz teatralnych. Na podstawie przeprowadzonych badań można wnioskować, że obszar Wolnego Miasta Gdańska i Pomorza zawdzięcza w znacznej mierze popularyzację utworów pasyjnych teatrowi szkolnemu, młodzieżowym organizacjom katolickim oraz seminarium duchownym. Na terenie Polski centralnej, na kresach wschodnich, w Małopolsce i częściowo w Wielkopolsce rozwinął działalność teatr salezjański.

Na scenach nieprofesjonalnych miłośnicy sztuki teatralnej prezentowali mękę Pańską w różnych konwencjach. Inscenizowano też utwory pośrednio ukazujące los Chrystusa przez pryzmat postaci z Nim związanych, a więc chodzi tu o dramaty, w których autorzy szczególnie wyeksponowali postaci Marii, Weroniki czy Judasza.

Trudno dziś oceniać wartość artystyczną tych przedsięwzięć. Bez względu na to, jak się ona prezentowała, inscenizacje amatorskie misteriów pasyjnych odegrały ważną rolę w życiu religijnym uczestników, dzięki przesłaniu etycznemu, które płynęło z podejmowanych tematów męki najświętszej i chwa-

lebnego zmartwychwstania pańskiego.

Zaprezentowano także misteria kalwaryjskie oraz ludowe obrzędy "judaszowe" i liturgiczne funkcje "pokutników". Chodziło o pokazanie różnorodności działań podejmowanych przez niezawodowych miłośników sztuki w celu artystycznego dookreślenia uroczystej atmosfery wielkiego postu i Wielkanocy. Wydaje się, że teatr pasyjny, misteryjny tworzony przez amatorów interesował i przyciągał widzów bardziej ze względu na przesłanie, interesujące naświetlenie wydarzeń biblijnych i prawd moralnych w nich zawartych, niż ze względu na artystyczny wymiar spektakli.

MISTERIUM PASYJNE W TEATRZE WYOBRAŹNI

Misterium pasyjne w teatrze radiowym może wydać się na pozór budzącym wątpliwość zestawieniem, bez związku z właściwym tematem pracy, która ma za zadanie zgromadzić materiał dotyczący profesjonalnych i amatorskich inscenizacji misterii pasyjnych w latach 1918-1939. Nie jest to jednak bezpodstawna, nieuzasadniona konfrontacja odległych zjawisk, jeżeli weźmie się pod uwagę rzeczywistość kulturową Polski międzywojennej.

Wprawdzie radio było w okresie 20-lecia jeszcze młodym wynalazkiem, w stadium poszukiwań, ale wynalazkiem czułym na potrzeby intelektualne i duchowe słuchaczy. Toteż nie pozostawało obojętne na podniosłą atmosferę, jaka co roku tworzyła się wokół wielkopostnego oczekiwania na dzień Zmartwychwstania, na pełną zadumy i refleksji atmosferę Wielkiego Tygodnia. Na antenie radia prezentowano kilka typów audycji w duchu religijnym, wśród nich spektakle teatru radiowego zwanego teatrem wyobraźni.

Gdyby spróbować ogólnie i wstępnie ocenić misteria pasyjne w teatrze radiowym na tle innych przedsięwzięć radiowych w okresie wielkiego postu, należałoby stwierdzić, że propozycje audycji były zróżnicowane w charakterze i wartości artystycznej. Aczkolwiek wypadnie usytuować je gdzieś na peryferiach teatralnych inscenizacji misterii pasyjnych, są one godne odnotowania.

Znaczną część premier w teatrze wyobraźni stanowiły adaptacje dawniejszych tekstów, jednak wśród pisarzy kształtowa-

ła się świadomość rangi artystycznej nowo powstającej sztuki. Jeszcze w 1927 r. nazywano autorami radiowymi m.in. Kazimierza Przerwę-Tetmajera, Stanisława Wyspiańskiego, Henryka Sienkiewicza, Mauricego Maeterlincka, Jacka Londona. I kiedy w projektach repertuarowych na 1929 r. wieczór czwartkowy oddano scenie teatru wyobraźni - podstawową formą słuchowiska wciąż były adaptacje.

Równocześnie pojawiły się pierwsze konkretne przykłady literatury pisanej celowo, z myślą o teatrze radiowym. I od początku były wśród nich utwory religijne. Wśród audycji religijnych w teatrze wyobraźni znalazło się "Misterium o Męce Pańskiej" w układzie Schillera wznawiane kilka razy po premierze warszawskiej w 1927 r.

Na skutek starań dyrekcji stacji Polskiego Radia w Krakowie Karol Hubert Rostworowski opracował w nowej formie fragmenty swego dawniejszego utworu, nigdzie nie opublikowanego. W wyniku tej adaptacji powstało misterium radiowe "Droga krzyżowa". Utwór ten, który podejmował problem postawienia Boga przed sądem ludzkim, odtworzono przed mikrofonem radiostacji w Krakowie w Wielki Piątek 1929 r.

Innym równie ważnym wydarzeniem w historii teatru wyobraźni była prezentacja w radiu wileńskim misterium Jana Kasprowicza "Na wzgórzu śmierci". Misterium to mogli usłyszeć także mieszkańcy Krakowa, Poznania i innych miast. Utwór pełen filozoficznej refleksji zawartej szczególnie w rozmowach Duszy, wypędzonej z raju, z Lucyferem oraz w słownych konfrontacjach Szymona z Cyreny z Rzymianinem Alethejem.

Punktem kulminacyjnym były tu świetnie zbudowane zbiorowe sceny ukrzyżowania. Utwór odznaczał się wybitnymi wartościami radiofonicznymi. Specjalną ilustrację muzyczną opracował Stanisław Węclawski. Wyreżyserowała ów spektakl Halina Hohendlingerówna, słowo wstępne wygłosił i opracował Witold Hulewicz. W spektaklu wzięli udział członkowie zespołu dramatycznego Rozgłośni Wileńskiej, chóry, zespół orkiestrowy oraz liczni statyści.

Należy tu wspomnieć o jeszcze jednym misterium z zastrzeżeniem, że nie jest to misterium pasyjne, ale wielkanocne. "Dzień Zmartwychwstania" - taki tytuł nosi misterium, którego autorem był utalentowany, młody literat poznański Artur Maria

Swinarski. Misterium zmartwychwstania w wizji poetyckiej przenosiło słuchaczy w wielkanocny poranek do Ziemi Świętej. Oto trzy święte Marie: Maria Matka Boska, Maria z Magdalii i Maria Egipcjanka, przyszły opłakiwać Syna Bożego, zastały grób otwarty i pusty. Ale ze świergotu ptaków, z odgłosów przyrody dowiedziały się o zmartwychwstaniu. Pod wpływem tej radosnej nowiny rozpacz zniknęła, przyszło najwesele Alleluja. Misterium kończyło się hymnem, do którego melodię skomponował młody muzyk poznański - Poradowski. Spektakl był więc całkowicie od strony literackiej i muzycznej stworzony specjalnie na potrzeby teatru radiowego. "Dzień Zmartwychwstania" to jedno z niewielu polskich słuchowisk nie będących przeróbką dramatu czy noweli, lecz napisanych specjalnie dla teatru wyobraźni, mających na uwadze specyfikę radia. W świetnej reżyserii Stanisławy Wysockiej, która zarazem kreowała rolę Marii Matki Świętej, oraz przy współudziale aktorek Biesiadeckiej i Trojanowskiej, dzieło młodego literata dostarczyło radiosłuchaczom chwil pełnych poezji i mistycyzmu. "Dzień Zmartwychwstania" transmitowano przez radio w Poznaniu i Wilnie.

W wywiadzie prasowym dla tygodnika "Radio"¹²⁶ autor Zmartwychwstania" oznajmił, że do pracy nad tą sztuką przystąpił zainspirowany przez Emila Zegadłowicza, a także pod wpływem własnych przemyśleń dotyczących teatru radiowego. Swinarski określił, jak rozumie pojęcie "słuchowisko radiowe" i jakie cechy je wyróżniają, określając tożsamość artystyczną. Słuchowisko radiowe to według jego przemyśleń - nowa forma dramatyczna, opierająca się na zupełnie innych elementach niż widowisko. Jego praca była jeszcze eksperymentem, gdyż słuchowisko nie miało wówczas ustalonych norm - było dopiero w toku narodzin. Jednakże ustalił już pewne wyznaczniki dla tej nowej formy dramatycznej, m.in. to, że słuchacz powinien wiedzieć, gdzie się akcja rozgrywa, kto mówi, kiedy powyższe informacje powinny wpływać z dialogów, a nie z objaśnień osoby trzeciej. Miejsce akcji, zdaniem Swinarskiego, mogło się stale zmieniać w słuchowisku, podczas gdy na scenie byłaby to rzecz trudna. "Dekorację" akustyczną zastosowano w "Dniu Zmartwychwstania" w całej pełni. Akcja zaczynała się przed domem Marii, następnie w drodze do grobu, na końcu przy samym grobie. Zmiana dekoracji wynikała automatycznie z dialogów i z "kulis" akustycz-

nych.

Swinarski zwracał uwagę na jeszcze jedną istotną cechę słuchowiska - na prostotę języka.

Trzeba sobie zdawać sprawę z tego, że słuchacz nie może jak przy czytaniu, powtórzyć sobie trudniejszego okresu. Nie widzi również ust, mimiki, gestów mówiącego - słowem nie ma z nim kontaktu warokowego i fluidalnego²⁷.

W okresie wielkanocnym prezentowano jeszcze dwa słuchowiska pod takim samym tytułem - "Rezurekcja". Jedna jest adaptacją fragmentu "Chłopów" Władysława Reymonta, druga - to poetycki montaż tekstów Jana Kasprowicza, Marii Konopnickiej i Emila Zegadłowicza.

Obok tych doniosłych w tonie misteriów na scenie teatru wyobraźni wystawiano inne formy dramatyczne o tematyce religijno-obyczajowej, reprezentujące zróżnicowaną wartość artystyczną, jednakże dopełniające obraz kulturowy epoki w interesującym nas aspekcie. Należy tu wymienić słuchowiska: "Dwie Marie" według Słowackiego i Schillera, "Judas" Tetmajera, "Judas" Kasprowicza, "Legendy Chrystusowe" Selmy Lagerlöff, słuchowisko dla młodzieży przygotowane przez rozgłośnię w Warszawie. Przedstawiano także pogodną w tonie audycję, opracowaną w Wilnie na podstawie tekstów Glogera, "Wielkanoc u mojej prababki". W kwietniu 1930 r. Rozgłośnia Poznańska nadała w teatrze wyobraźni utwór "Nad brzegami Zodiaku", nazwany przez jego twórcę, Emila Zegadłowicza, słuchowiskiem oratoryjno-mistycznym. Tym razem było to misterium o człowieku, próba opisanie językiem radiowym problemów ludzkiej egzystencji, osamotnienia na ziemi i w kosmosie. Ten utwór Zegadłowicza, podobnie jak wcześniejszy Swinarskiego, operował symboliką, znakami mistycznymi.

Na uwagę zasługuje jeszcze jedna propozycja z zakresu misteriów pasyjnych, pochodząca z literatury obcej. Nowatorskie misterium radiowe o męce Pańskiej pt. "Bóg żywy" City i Zuzanny Malard ukazało się drukiem w 1939 r. w Księgarni św. Wojciecha; wiosną tegoż roku w kościele oo. dominikanów w Krakowie odbyła się premiera radiowa tego misterium. Andrzej Rybiński przetłumaczył utwór złożony z 4 części zwanych dniami: Niedziela Palmowa, Wielki Czwartek, Wielki Piątek, Niedziela Wielkanocna. Poszczególne części mają charakter od-

rębnych całości, co sygnalizuje umieszczone na początku spis postaci. Tylko dwie osoby, Chrystus i Reporter, występują w każdej części. Reporter to niejako narrator, wprowadzający słuchaczy w rozgrywające się wydarzenia, dający do nich komentarz. Ma on napisać sensacyjny reportaż, szuka tematu. Trzęsienie ziemi, groźba wojny wisząca nad światem - to wydarzenia zbyt banalne zdaniem jego pracodawcy.

Autorkom chodziło o wydobycie autentyzmu ewangelicznej prawdy w reporterskim wywiadzie z Chrystusem i otaczającymi Go osobami. Nie eliminują realiów cywilizacji XX w. Wiedzą, że oddanie wstrząsającego tragizmu może powstać poprzez obiektywny ton relacji. Misterium jest interesujące z tego względu, że następuje w nim przemiana osoby Reportera. Zrazu jest on dziennikarzem wykonującym zadanie, ale wypadki, w których bierze udział i które relacjonuje, wywierają na niego silny wpływ; tak go przeobrażają, że w końcu czuje się współodpowiedzialny za śmierć Jezusa. Dla słuchaczy było to cenne, że w konstrukcji radiowego misterium dostrzegli osobę, z którą mogli się utożsamiać, przeżywać to samo głębokie przeobrażenie, którego doświadczył Reporter.

Misteria pasyjne oraz wielkanocne słuchowiska religijne w teatrze wyobraźni okresu międzywojennego stanowią małą część składową repertuaru Polskiego Radia, pojawiały się bowiem w okresie Wielkiego Tygodnia czy Wielkanocy, jednakże są godnymi odnotowania faktami, ponieważ rodzą się wraz z powstaniem radia, towarzyszą również od początku rozwojowi teatru wyobraźni.

Pozostając na płaszczyźnie repertuarowej Polskiego Radia, należy pamiętać o bogatych przedsięwzięciach nieco innego typu niż premiery w teatrze wyobraźni. Chodzi tutaj chociażby o nadawanie koncertów muzyki religijnej związanej z wielkopostnymi uroczystościami. Poczynając od 1927 r. koncertów symfonicznych muzyki religijnej było wiele niemalże każda rozgłośnia miała w swoim programie kilka tego typu audycji. W 1929 r. (24 III) odbył się w krakowskim radiu koncert z udziałem znakomitego tenora Stanisława Siwika i Heleny Zboińskiej-Ruszkowskiej, podczas którego wykonywano pieśni i arie Bacha, Haendla, Mendelssohna, Stradellego, Verdiego oraz "Stabat Mater" Pergolesiego. Także w Poznaniu w Wielki Czwartek 1929 r. radio prezentowało słuchaczom koncert organowy Nowowiejskiego i Heller-

Buchowieckiej, która wykonała szereg pieśni religijnych.

Przez radio transmitowano również koncerty chórów katedralnych. W Wielki Czwartek 1929 r. radiostacja krakowska po raz pierwszy zainstalowała mikrofony w kościele oo. jezuitów (skąd transmitowano "Stabat Mater") oraz w kościele św. Anny. Jeden z pracowników radia napisał wówczas:

Te pierwsze transmisje kościelne w Krakowie nie będą z pewnością ostatnimi. Metropolita ks. Sapieha, dotychczas niechętny transmitowaniu nabożeństw porannych, nie sprzeciwia się transmitowaniu muzyki, więc spodziewać się można, że radiostacja krakowska odąd częściej darzyć będzie słuchaczy takimi audycjami w dniach świątecznych¹²⁸.

Radio udzielało w swoim programie głosu Słowa ewangelicznemu. W Wilnie odbywały się rekolekcje radiowe, które prowadził wybitny teolog i kaznodzieja ks. dr Walerian Meysztowicz. Nazwano ten cykl "Konferencjami religijnymi dla słuchaczy, którzy nie mogą lub nie chcą być w kościele", a rozważania obejmowały następujące tematy: "Cel istnienia", "Chrystus", "Magdalena", "Cyrenejczyk", "Dobry Łotr". Podobnie w Katowicach w niedziele i święta wielkiego postu transmitowano stałe kazania pasyjne, które głosił ks. dr Stanisław Wilczewski z katedry świętych Piotra i Pawła. W Poznaniu ks. prof. Ignacy Posadzki wygłaszał przez radio rekolekcje pt. "Jerozolima, miasto męki Pańskiej" i "Droga krzyżowa w Jerozolimie". Wreszcie nadawano w bezpośredniej relacji msze św. z różnych kościołów. Najwcześniej, bo już w 1927 r. nadano rezurekcję z katedry poznańskiej. Następnie kontynuowano tę formę i msze św. z Katedry Poznańskiej nadawano 2 razy w miesiącu.

Podobną działalność prowadziły pozostałe stacje radiowe. Rozgłośnia w Katowicach nadała w 1929 r. nabożeństwo pontyfikalne ks. bpa Aleksandra Lisieckiego z katedry świętych Piotra i Pawła, w drugi dzień świąt Wielkanocy ta sama rozgłośnia transmitowała mszę św. z klasztoru oo. franciszkanów w Panewnikach - Ligocie. Radio poznańskie przez cały okres wielkiego postu nadawało nabożeństwa pasyjne z katedry¹²⁹.

Informacje dotyczące repertuaru religijnego Polskiego Radia w okresie wielkopostnym i wielkanocnym II Rzeczypospolitej świadczą o dużym zainteresowaniu radia sferą życia religijnego. Radio starało się niejako odpowiedzieć na oczekiwania słuchaczy; poprzez te różnorodne inicjatywy dokłada-

li pracownicy radiowi swoją część do budowania podniosłej atmosfery świąt Wielkanocy. W okresie II Rzeczypospolitej ukształtował się jeszcze jeden rodzaj misteriów, wyodrębnionych ze względu na okoliczności i charakter inscenizacji. Właściwie trudno zaliczyć owe misteria do realizacji amatorskich czy profesjonalnych, na prawdziwej scenie. Jest to odrębny rodzaj - misterium w teatrze wyobraźni. Chociaż niewielką ich liczbę odnotowuje się w repertuarze naszego radia w latach 1918-1939, to jednak należy je upamiętnić, gdyż są to pierwsze próby stworzenia nowej formy spektaklu misteryjnego w teatrze wyobraźni.

UWAGI KOŃCOWE

Celem tej pracy było zarejestrowanie wystawień misteriów pasyjnych w teatrze II Rzeczypospolitej, o których znaleziono jakiegokolwiek informacje. W zakres badań wchodziły wystawienia tego typu utworów w teatrze zawodowym, amatorskim a także w teatrze wyobraźni. Zjawiska te ukazano w kontekście ogólniejszego repertuaru religijnego w teatrach Polski niepodległej. Uwzględniono również właściwe okresowi Wielkiego Tygodnia zwyczaje regionalne. Eliżej zaprezentowano tylko niektóre, najbardziej reprezentatywne inscenizacje misteriów pasyjnych, aby zasymbolizować charakter tych zjawisk.

W zależności od zgromadzonego materiału badawczego opracowano poszczególne zagadnienia bardziej lub mniej wnikliwie. Opracowanie tematu okazało się zadaniem niełatwym. Z jednej strony znikoma liczba literatury fachowej, z drugiej - braki materiałów w archiwach uniemożliwiły wyczerpujące zrekonstruowanie repertuaru pasyjnego zwłaszcza w teatrach zakonnych i szkolnych. Dodatkowym utrudnieniem było to, że autorzy monografii szkół lub kronik domów zakonnych nie troszczyli się o rejestrowanie poczynań artystycznych. W związku z tym, w celu uzupełnienia wiedzy o inscenizacjach w zespołach szkolnych i zakonnych przeprowadzono wywiady, wysłano listy.

W prezentacji wystawień pasyjnych przyjęto układ chronologiczny. Wszelkie zgromadzone materiały starano się wykorzystać jak najpełniej. Na podstawie materiałową złożyły się zasadniczo źródła archiwalne, źródła czasopiśmiennicze oraz korespondencja, informacje zdobyte drogą wywiadów. Znaczną

część materiału uzyskano dzięki kwerendzie w czasopiśmie, które okazały się przydatne ze względu na informacje dotyczące wydarzeń teatralnych, by wspomnieć o anonsach, sprawozdaniach, recenzjach. Liczne czasopisma zawierały anonse i krótkie wzmianki o inscenizacjach, które stały się źródłem do sporządzenia kalendarzów. Jednakże notki prasowe przeważnie były niekompletne, bowiem pomijały autora sztuki, czasem tytuł, niekiedy datę wystawienia. Recenzje, jedne z najcenniejszych źródeł w poznaniu historii teatru w interesującym nas okresie 1918-1939 odbiegały w znacznej mierze od kryteriów określających ramy tego gatunku wypowiedzi literackiej, szczególnie jeśli ich tematem były inscenizacje amatorskie. Informacje prasowe o charakterze recenzji najczęściej drukowano w "Haśle", "Pogoni", "Teatrze Ludowym", "Pro Arte", "Tęczy". Część spośród tych wydawnictw zawierała rubrykę teatralną, np. "Haśło" - Z teatru lub Ze sceny. Jednak w większości czasopism takie rubryki nie istniały, a informacje teatralne można znaleźć w różnych miejscach.

Zarysowana w tym opracowaniu problematyka nie wyczerpuje całości zagadnień związanych z wystawieniami misteriów pasyjnych na scenie. Niewiele miejsca poświęcono tu metodom inscenizacji, sposobowi gry aktorskiej, konwencjom, możliwościom interpretacyjnym tekstów. Te zagadnienia pozostają nadal otwarte. Mimo iż wnioski, do jakich doprowadziły badania, nie mogą być w pełni autorytatywne, gdyż nie do wszystkich źródeł udało się dotrzeć, spróbujemy teraz przedstawić pewne refleksje ogólne wynikające z obcowania ze zgromadzonym materiałem. Jako pierwsze nasuwa się stwierdzenie dotyczące nierównomiernego rozwoju inscenizacji pasyjnych na teatralnej mapie Polski niepodległej. Szczególnie żywa była tradycja teatralna na obszarze Polski południowej, na Śląsku. Środkowe i północne tereny kraju prezentowały pod tym względem słabszy stopień rozwoju, co częściowo wpływa z ograniczeń swobód obywatelskich i zależności politycznych w okresie zaborów, częściowo zaś z ograniczonej liczby danych źródłowych.

Drugie istotne spostrzeżenie wynikające z analizy badanego materiału odnosi się do kierunku przemian inscenizacji pasyjnych. Inaczej bowiem kształtowała się sytuacja teatru religijnego na początku interesującego nas okresu, w którego

pierwszym 10-leciu dominowała religijność ludowa, inaczej - u jego schyłku. Dała się zauważyć ogólna tendencja rozwojowa w prezentacji scenicznej utworów religijnych. Prawidłowość ta wynikała ze wzrastającego w drugim 10-leciu doby międzywojennej zainteresowania problemami wiary i budzenia w inteligencji głęboko pojętej świadomości religijnej. Katolicyzm pod koniec 20-lecia przeżywał bujny rozkwit, o czym świadczą chociażby liczne pielgrzymki organizowane przez duszpasterstwa akademickie do różnych miejsc kalwaryjskich. Zjawisko to, dziś żywotne, stanowi niejako specyficzną formę ewangelizacji ogromnych rzesz wierzących, szczególnie młodzieży. Na tym tle nieuzasadnione jest twierdzenie Stefana Żółkiewskiego¹³⁰, jakoby 1932 r. stanowił datę schyłkową kultury religijnej w Polsce. Fakty świadczą przeciwko jego tezie o obumieraniu religijności. Tendencje, które właściwie zarysowały się przy końcu 20-lecia, miały się wspaniałok rozwinąć później, w czasach powojennych.

Nie bez wpływu na polską myśl teatralną II Rzeczypospolitej pozostał renesans teatru religijnego na Zachodzie w analogicznym okresie. Wyraźne odbicie w refleksjach Osterwy znajduje ruch Ghéonowski, uniwersyteckie inscenizacje średniowiecznych misteriów we Francji.

Teatr religijny jako forma duszpasterstwa, środek ewangelizacji, podobnie jak cała działalność Kościoła, zasługują na uwagę badaczy. Refleksje zawarte w tym opracowaniu spełnią swoje zadanie, jeśli zachęcą do dalszych wnikliwych obserwacji i studiów w zakresie pasyjnego dramatu misterijnego na scenie lub też pobudzą do obszerniejszych badań nad problematyką teatru religijnego II Rzeczypospolitej albo studium duchowości polskiej.

Może praca ta zachęci do badania tego zjawiska, które rodziło się spontanicznie, a dziś przeżywa odnowę. Najważniejszym wkładem niniejszej pracy w refleksję o teatrze pasyjnym jest zarejestrowanie faktów, skonstruowanie kalendariów oraz zgromadzenie bibliografii przedmiotu. Należy przypuszczać, że następne opracowania dadzą pełniejszy obraz i bardziej naukową hierarchię wystawień misteriów pasyjnych, z których każde miało dla widzów niepowtarzalną wartość - było źródłem skupienia, kontemplacji, przeżycia tajemnicy istnienia, śmierci, zmartwychwstania.

Problemem wartym głębszej analizy wydaje się relacja, jaka zachodzi między inscenizacją wydarzeń Wielkiego Tygodnia, dokonaną w teatrze zawodowym oraz na planie filmowym, który też ma charakter profesjonalnej prezentacji tego samego tematu. Chodzi tutaj o jeszcze jeden sposób artystycznego ujęcia ewangelicznych faktów męczeńskiej śmierci Chrystusa, mianowicie o międzywojenny film "Król królów", określony jako arcydzieło sztuki filmowej. Jego twórcą był Cecil de Mille - jeden z największych reżyserów świata. Swój film poświęcił dziejom żywota, czynów, męki i śmierci Boga-Człowieka. Józef Czarnecki napisał w recenzji:

[...] patos niezwykłych wydarzeń, które 2000 lat temu rozegrały się na świecie, potężnie coraz wznioślejszymi akordami, aż w pewnych momentach wznosi nas na skrzydłach swego artyzmu w sferę wizji mistycznych. Chrystus idzie wśród ludzi, zadziwia ich mądrością, uszlachetnia dobrocią i miłosierdziem, podnosi ku Bogu - modlitwą. Pochyla się miłosiernie ku dzieciom. Karmi rzeszę kilkoma chlebami, napełnia sieci strapiionych rybaków. Wskrzesza i uzdrawia na ciele i duszy¹³¹.

Jednakże w związku z badaniem misteriów pasyjnych najbardziej zajmujące wydają się końcowe sceny filmu, interpretacje postaci Judasza, św. Piotra, Kajfasza, a przede wszystkim centralnej postaci - Chrystusa. Zbliżają się chwile wypełnienia. Młody, piękny, ambitny Żyd - Judasz, który w Chrystusie pragnął widzieć wodza, oswobodziciela ludu, zawiedziony w swych oczekiwaniach zdradza Mistrza.

Wypadki toczą się z zadziwiającą szybkością. Po triumfalnym wjeździe do Jerozolimy - ostatnia wieczerza. Apostołowie poszli za Jezusem do Getsemani, a na stole pozostał kielich, roztańczający wokół przedziwny blask.

Droga Krzyżowa. Golgota! Chrystus kona. Groza! Wśród dnia słońce się zaćmiewa, niebo czarne wchłania ziemię, która drży we wstrząsach gwałtownych. Groby się otwierają. Ręka żołnierza z zimnym spokojem godząca włócznią w pierś ukrzyżowanego. Błyskawice rozdierają niebo, w złote ramy ujmując tę dantejską scenę.

I tłum żydowski, krzyżujący wśród szyderstw "króla królów" zachwiał się, zamarł, przerażenie wtlacza w otwarte wargi szydercze i bluźniercze słowa. Trzeba widzieć, jak łanem ludzkich istot, spodlonych naigrywaniem się, idzie burza wzruszenia, jak gniew ludzi ku ziemi, nachyla głowy, zdiera spokój z twarzy, napełnia serca lękiem śmiertelnym. A potem blask światłości: "Ten jest Bóg". Ręce wyciągają się błagalne, żebrzące przebaczania, w oczach płoną jak gromnice żywej ekspiacji. Spełniło się!¹³².

Warto z pewnością poświęcić temu zjawisku szersze opracowanie, szukając relacji między teatralnym i filmowym misterium pasyjnym, aby ocalić prawdę o tym, że w kulturze epoki międzywojennej potrzeba mówienia o Bogu poprzez sztukę, potrzeba wyrażania wiary w jego męczeńską śmierć, Zmartwychwstanie i głęboką religijną wymowę tych faktów, była nazbyt żywotna, by została zapomniana.

PRZYPISY

- 1 Sceny obrazujące mękę Pańską: wjazd do Jerozolimy, ostatnia wieczerza, modlitwa w Ogrójcu, ukoronowanie cierniem, biczowanie, niesienie krzyża, ukrzyżowanie, zdjęcie ciała i oplakiwanie, złożenie do grobu i zmartwychwstanie.
- 2 H. T. Jakubowski. Amatorski ruch teatralny. Zarys historii do 1939 r. Warszawa 1975.
- 3 S. Papée. Teatr polski w okresie międzywojennym. Kraków 1969. E. Csaťo. Polski teatr współczesny pierwszej połowy XX wieku. Warszawa 1965. S. Marcza-koborski. Kronika życia teatralnego w Polsce 1918-1939. "Pamiętnik Teatralny" 26:1977 z. 3 s. 167-342.
- 4 C. Płaczek CSMI. Teatr religijny na Śląsku w okresie międzywojennym. Praca magisterska. Lublin 1978. Mps. BKUL. Fragmenty drukowane w: "Roczniki Humanistyczne" 29:1981 z. 1 s. 7-73.
- 5 T. Bańkowski GOr. Teatr religijny w Tarnowie w XX wieku. Praca magisterska. Lublin 1978. Mps. BKUL. Fragmenty drukowane w: "Roczniki Humanistyczne" 29:1981 z. 1 s. 75-132.
- 6 J. Formanowicz. Historia Teatru Miejskiego w Rydgoszocy w latach 1920-1939. Poznań 1978. S. Kaszyński. Teatr kaliski. Łódź 1972. E. Krasinski. Warszawskie sceny 1918-1939. Warszawa 1976. S. Kwasowski. Teatr w Toruniu 1920-1939. Gdańsk-Rydgoszcz 1975. Z. Cieślicki. Teatr polski w Wolnym Mieście Gdańsku 1920-1939. Gdańsk 1969.
- 7 I. Kornacka. Z dziejów teatru lubelskiego 1914-1939. Praca magisterska. Lublin 1963. Mps. BKUL.
- 8 M. Kowalczyk-Urbńska. Bibliografia zawartości literackiej "Tęczy". W: Bibliografia wydawnictw Księgarni Sw. Wojciecha. Poznań 1970 s. 511-631.
- 9 M. Kunowska-Porebna. Bibliografia zawartości "Verbum". W: "Verbum" /1934-39/. Pismo i środowisko. T. 1. Lublin 1976 s. 133-203.
- 10 M. Kunowska-Porebna. Pismo młodych katolików "Pax". Wilno 1933-1939. W: Sprawozdania z Czynności

Wydawniczej **TR KUL** 1964 nr 14. /Za okres od I 1963 do XII 1964/.

- 11 **J. Zięba**. Bibliografia zawartości "Teatru Ludowego". Lublin 1975. Mps. B. Wojewódzkiego Domu Kultury w Lublinie.
- 12 **S. Papee**. Dziesięć lat teatru w Polsce zachodniej. Poznań 1930..
- 13 **J. Zegalski**. Dziesięć wieków Poznania. Poznań 1956.
- 14 **B. Milewski**. Opowieści gdańskich uliczek. Gdynia 1966.
- 15 Spis czasopism diecezjalnych zawiera Encyklopedia katolicka. T. 3. Lublin 1979 szp. 1309-1315. Ks. Z. Zieliński. Bibliografia katolickich czasopism religijnych w Polsce 1918-1939. Lublin 1981.
- 16 **B. Bergel, M. J. Kwiatkowska**. Słuchowiska Polskiego Radia /1925-1939/. "Pamiętnik Teatralny" 22:1973 z. 3-4 s. 409-509.
- 17 **W. Hulewicz**. Wielkie wczoraj i dziś w małym kręgu. Warszawa 1959. **Ten & e**. Teatr wyobraźni. Warszawa 1971.
- 18 **T. Byrski**. Teatr - radio. Wspomnienia. Warszawa 1971.
- 19 **M. Czannerle**. Wycieczki w dwudziestolecie. Warszawa 1970.
- 20 **S. H. Grabska**. Dramat religijny w okresie Młodej Polski. "Roczniki Humanistyczne" 20:1972 z. 1 s. 75-117.
- 21 **A. Burzyński**. Dramat religijny w okresie 20-lecia międzywojennego. Praca magisterska. Lublin 1970. Mps. BKUL.
- 22 **S. Straus**. Bibliografia tytułów czasopism teatralnych /1794-1950/. Wrocław 1953. **M. Łaska**. Bibliografia ruchu teatrów ludowych w Polsce 1901-1935. Warszawa 1936.
- 23 **L. Formela**. Teatralia w czasopiśmie uniwersyteckich II Rzeczypospolitej /Wilno-Lublin-Warszawa/. Praca magisterska. Lublin 1978. Mps. BKUL.
- 24 **Bursyński jw.**
- 25 "Najbardziej realistyczna sztuka jeśli jest postawiona na krawędzi życia musi się zetknąć z takim punktem, gdzie graniczy Stwórca i natura. Jedna tylko konfrontacja jest możliwa człowieka z Bogiem, wszystkie konfrontacje człowieka ze sobą prowadzą do przerażenia". **J. Wittlin**. Pusty teatr. "Życie Teatru" 2:1924 nr 50 s. 363.

- 26 " ... teatr zawsze był pewnego rodzaju misterium, którego przedmiot stanowi konflikt o charakterze etycznym, konflikt jednostek o sprzecznych zapatrywaniach". F. P ł a -
ż e k. Rozmowa o teatrze. "Marchoń" 4:1937 nr 4 s. 499.
- 27 A. T r e t i a k. Zagadnienie literatury katolickiej w Anglii. "Verbum" 4:1937 nr 2 s. 337-373.
- 28 E. C s a t ó. Leon Schiller. Warszawa 1963 s. 290-291.
- 29 " Reduta mogłaby dojść ostatecznie do takich wyników, jakie osiągnął w Niemczech Hans Berkow, a we Francji Copeau. Mogłby to być teatr wędrowny, który by widowiska dawne i nowsze po miastach i miasteczkach grywał". L. S c h i l l e r. Teatr międzywojenny. "Pamiętnik Teatralny" 13:1964 z. 4 s. 521.
- 30 L. R y d e l. Betlejem polskie. Kraków 1906.
- 31 L. S c h i l l e r. Pastorałka. Warszawa 1931 s. 203-204.
- 32 W. H o r z y c a. Wspomnienia i zdarzenia. "Pamiętnik Teatralny" 4:1955 z. 3-4 s. 401-409.
- 33 F. S i e d l e c k i. Misteria w Polsce. "Scena Polska" 5:1923 z 1 s. 7.
- 34 H. M a ł k o w s k a. Wspomnienia z Reduty. Warszawa 1960 s. 140.
- 35 Stefan Jaracz grał Adama, Zofia Myszakowska - Matkę Boską, Mieczysław Tuszyński - św. Józefa.
- 36 Ów klimat tworzyło np. bardzo "ziemskie" potraktowanie świętej rodziny przez Osterwę, który pomyślał o pieluszcze, koszulce, mleku dla niemowlęcia. M a ł k o w s k a. Wspomnienia z Reduty s. 139.
- 37 W Katowicach sukces powtórzył się w 1937 r. Sztukę reżyserowaną przez Henryka Godlewskiego grano aż 28 razy.
- 38 K. I r s y k o w s k i. Recenzje teatralne. Warszawa 1965 s. 282.
- 39 Tamże s. 284. Niespodziankę wystawił m.in. Teatr Wołyński w 1933 r. W 1936 r. w Teatrze Polskim w Katowicach reżyserowała tę sztukę Wanda Siemaszkowa.
- 40 M. U c h a ń s k a. Claudel na scenach polskich. "Roczniki Humanistyczne" 13:1965 z. 3 s. 91-105.
- 41 S i e d l e c k i, jw. s. 8
- 42 Grano ją także w Teatrze Miejskim w Rydgoszczy w 1936 r. oraz we Lwowie, gdzie premiera odbyła się 20 I 1933 r.
- 43 C z a n e r l e, jw. s. 210.

- 44 **S i l v e s t e r**. K. H. Rostworowski jako pisarz religijny. "Verbum" 5:1938 nr 1 s. 110.
- 45 **J. G o t**. Tradycje realistyczne w twórczości Sol-skiego. "Pamiętnik Teatralny" 4:1955 z. 1 s. 25.
- 46 **W. Z a w i s t o w s k i**. Teatr Polski. "Judasza Kariothu". "Pro Arte et Studio" 3:1918 nr 11 s. 32-33.
- 47 Tamże s. 33.
- 48 Recenzja. "Goniec" 1925 nr 10.
- 49 **C s a n e r l e**, jw. s. 210.
- 50 **I r z y k o w s k i**, jw. s. 434.
- 51 **J. A n d r z e j e w s k i**. Teatr Polski. "Judasza Rostworowskiego. "Prosto z mostu" 1:1935 nr 17 s. 9.
- 52 **G o t**, jw. s. 26.
- 53 **I r z y k o w s k i**, jw. s. 434.
- 54 **M a ł k o w s k a**. Wspomnienia z Reduty s. 110.
- 55 Tamże s. 115.
- 56 "Chodziliśmy do parku Skaryszewskiego, gdzie wówczas było pusto i mogliśmy spokojnie pracować nie narażając się na ciekawość przechodniów. Dzięki otwartej przestrzeni sceny zbiorowe nabrały swobodnego, szerokiego gestu, rozmachu. Uzyskiwało się odczucie przestrzeni, związku z przyrodą. Później na scenie teatru następowało skoncentrowanie, ale pozostała otwarta dynamika, poczucie ziemi, zieleni, nieba - bogatsze, pełniejsze samopoczucie aktora na scenie". **M a ł k o w s k a**. Wspomnienia z Reduty s. 122-123.
- 57 **F. S i e d l e c k i**. Misteria w Polsce. "Scena Polska" 5:1923 z. 1 s. 8.
- 58 **P a p é e**. Teatr polski w okresie międzywojennym. Kraków 1969 s. 12.
- 59 **M. S o b a ń s k i**. Recenzja "Golgoty" Rosłana. "Goniec Górnośląski" 12:1933 nr 63.
- 60 **J. T o k a r s k i**. "Golgota" w Teatrze Polskim w Poznaniu. "Kultura" 7:1937 nr 12 s. 8.
- 61 **K. O l s z e w s k i**. Śląska kronika teatralna 1914-1922. Kraków 1960.
- 62 **J. L e w a ń s k i**. L. Schillera prace nad teatrem staropolskim. "Pamiętnik Teatralny" 4:1955 z. 3-4 s. 86-118.
- 63 **K. J. Ł y s i a k**. Inscenizacje misteriów staropolskich we współczesnym teatrze. Praca magisterska. Lublin 1969. Mps. BKUL.

- 64 L e w a ń s k i, jw. s. 110.
- 65 H. M a ń k o w s k a. Pamięci L. Schillera. "Pamiętnik Teatralny" 4:1955 z. 3-4 s. 352.
- 66 L. S c h i l l e r. Scenariusz "Wielkanocy" /fragment przytoczony za J. Łysiakiem/.
- 67 M a ń k o w s k a. Wspomnienia z Reduty s. 153.
- 68 S. M i ń a s z e w s k i. Misteria Wielkanocne. "Scena Polska" 5:1923 z. 4 s. 8.
- 69 J. C i e r n i a k. Boże Narodzenie i Wielkanoc w teatrze. "Siew" 10:1923 nr 7-8 s. 5. Wyrażał on pragnienie, aby to widowisko przenieść na wieś, gdyż takie misterium powinno być grane przez "wtajemniczonych dla wtajemniczonych" - czyli wierzących w tajemnice religii. Historyja wystawiona przez zespół Reduty dla widzów wiejskich, dałaby wzruszające nabożeństwo, czego z przygodnie zebrаныmi widzami w mieście wytworzyć niepodobna.
- 70 "Dzięki objazdom mógł się Polak dowiedzieć, jakie skarby w. XVI i XVII w. w literaturze posiadał, ile w niej rdzennie ludowych pierwiastków, ile poezji i wzlotów dla sztuki dzisiejszej. Wcale nie musiało to być religianctwo, bo pod tymi symbolami kryją się prawdy głębokie, wiecznie żywe, arcy-ludzkie, wytrzymają one różne myślowe i uczuciowe substytucje widza dzisiejszego". L. S c h i l l e r. Teatr międzywojenny. "Pamiętnik Teatralny" 13:1964 z. 4 s. 521.
- 71 "Teatr Ludowy" 6:1924 nr 8 s. 10.
- 72 Adam jako polski kmiotek, Noe - szlachcic w żupanie.
- 73 W. M a ń k o w s k i. Pojęcie teatru ludowego. "Teatr Ludowy" 7:1925 nr 3 s. 82-83.
- 74 S. M. Misteria wielkanocne w "Reducie". "Tygodnik Ilustrowany" 38: 1923 nr 17 s. 10-12.
- 75 "Teatr Ludowy" 6:1924 nr 8 s. 10.
- 76 H. T. J a k u b o w s k i. Amatorski ruch teatralny. Zarys historii do 1939 r. Warszawa 1975.
- 77 K. O l s z e w s k i. Śląska kronika teatralna 1914-1922. Kraków 1960.
- 78 S. K w a s k o w s k i. Teatr w Toruniu 1920-1939. Gdańsk-Rydgoszcz 1975.
- 79 Z. C i e s i e l s k i. Teatr polski w Wolnym Mieście Gdańsku 1920-1939. Gdańsk 1969.
- 80 J. K ł o c z o w s k i. Studia nad historią dominikanów w Polsce 1922-1972. Warszawa 1976. E. D e p t u ł o w a. Zakony i zgromadzenia zakonne w Polsce XIX i XX wieku. "Znak"

17:1965 nr 137-138/11-12/ s. 1653-1688.

81 Ks. B. K u m o r, ks. Z. O b e r t y ń s k i.
Historia Kościoła w Polsce. T. 2. Poznań-Warszawa 1979.

82 Na podstawie przeprowadzonych wywiadów, przejranych albumów oraz kronik wiadomo, że dziś inscenizują mnóstwo sztuk religijnych: oo. pallotyni w Ożarowie Mazowieckim, ss. służebniczki w Starej Wsi, seminaria duchowne w Przemyślu, Krakowie, Tarnowie, Tuchowie, Płocku.

83 S. Ż ó ł k i e w s k i. Kultura literacka /1918-1932/. Wrocław 1973 s. 337.

84 Kwestię tę na gruncie teatru ludowego rozważał Cierniak.

85 Schiller w okresie związków i współpracy z Craigiem.

86 H. C e p n i k. Listy z teatru. Stanisławów 1924.
Przyszłość teatru wiązał on z nurtem religijnym i dramaturgią o wysokiej randze artystycznej.

87 Schiller wyjaśniał religijny charakter teatru, który jest religijny nawet wtedy, gdy nie przyzywa istnienia Boga, ponieważ teatr powołuje do istnienia nowe byty-osobowości, powtarzając stwórczy gest Boga.

88 Osterwa głęboko religijnie pojmował sztukę aktorską, utożsamiając ją z apostołowaniem, a zespół aktorski traktował jako "bractwo teatralne".

89 Jaracz w teatrze religijnym, jasełkach, pasji, obrzędzie widział odnowę teatru w ogóle.

90 I. S ł a w i ń s k a. Miejsce teatru w kulturze.
"Znak" 16:1964 nr 124 s. 1200.

91 J. C i e r n i a k. Myśl o narodowym misterium w Polsce. "Teatr Ludowy" 5:1923 nr 2 s. 20.

92 Tamże s. 20.

93 J. C i e r n i a k. Scena w średniowiecznych misteriach.
"Teatr Ludowy" 7:1925 nr 6 s. 86.

94 Z. K w i e c i ń s k i. Teatr ochotniczy. "Pamiętnik Teatralny": 6:1957 z. 2 s. 199.

95 J. Z a w i e y s k i. Dobrze, że byli. Warszawa 1974 s. 117.

96 Cierniak sam napisał kilka widowiskowych tekstów rozszerzając możliwości amatorskiego teatru o inscenizacje piosenek, obrzędów, misteriów, legend. Sam przedstawiał w plenerze dramaty odzwierciedlające życie wsi, np. Franusiową dolę - misterium życia człowieka wiejskiego.

97 W. M a ł k o w s k i. Pojęcie teatru ludowego.
"Teatr Ludowy" 7:1925 nr 5 s. 65.

98 "Mamy cztery widowiska ludowe związane z całym rokiem rolnika, odzwierciedlające radość i uolechę zimową z narodzin Zbawiciela, śmiech i wesele z nastania wiosny i Zmartwychwstania, zadowolenie z obfitych żniw, wreszcie jesienną zadumą nad życiem naszym na tym i na tamtym świecie". J. C i e r n i a k. Cztery doroczne widowiska na wsi. "Teatr Ludowy" 7:1925 nr 2 s. 20.

99 C i e s i e l s k i, jw.; O l s z e w s k i. Śląska kronika teatralna.

100 J a k u b o w s k i. Amatorski ruch teatralny.

101 Ż ó ł k i e w s k i, jw. s. 337.

102 M. P a c i u s z k i e w i c z. Konwencje teatralne twórczości jasełkowej. "Roczniki Humanistyczne" 20:1972 z. 1 s. 41-73.

103 "Teatr Ludowy", "Katolik", "Górnoślązak", "Hasło", "Nasza Sprawa", "Gazeta Gdańska", "Polonia".

104 B u r z y ń s k i, jw.

105 S. H o p e k. Nazarejczyk. Melodramat w 6 odsłonach. Lwów 1928.

106 W. G r o c h o w s k a. W Dzień Zmartwychwstania. Warszawa 1935.

107 G. T r z y w d a r-R a k o w s k i. Ukrzyżuj Go. Misterium w 3 aktach. Poznań 1934.

108 R. R y d z. Golgota, czyli Męka Pana naszego Jezusa Chrystusa. Misterium w 10 odsłonach. Miejsce Piastowe 1937 s. 5.

109 J. B a r a n o w i c z. Skały Golgoty. Płaszowisko misteryjne w 4 obrazach wierszem. Katowice 1939.

110 B u r z y ń s k i, jw. s. 47.

111 E. B l a c h a n i. Oberammergau. Dzieje zjawiska. Praca magisterska. Lublin 1977. Mps. BKUL.

112 K. L. K o m i ń s k i. Teatr obrzędowy. "Teatr Ludowy" 15:1933 nr 11 s. 166.

113 I. S ł a w i ń s k a. Współczesny teatr religijny na Zachodzie. "Znak" 19:1967 nr 161 s. 1418.

114 J. G a l l u s. Opis podróży do Oberammergau. "Katolik" 69:1935 nr 287.

115 A. L a n g. Aus meinem leben. München 1938 s. 46.

116 P ł a c z e k CSMI, jw. s. 21.

- 117 Hs. M. L e w k o. Salezjańskie Misterium Męki Pańskiej. "Roczniki Humanistyczne" 20:1972 z. 1 s. 136.
- 118 R. B y s t r z y ń s k i. Oratorium w Bazylice. "Gazeta Pragi" 1935 nr 80 s. 2.
- 119 Interesujących informacji na temat wystawień w Runi oraz Wilnie udzielił autorce w wywiadzie ks. Stanisław Pytel z Czerwińska we wrześniu 1980 r.
- 120 K. N o w a c k i. Misterium w Kalwarii Zebrzydowskiej. "Pamiętnik Teatralny" 9:1960 z. 3-4 s. 453-482.
A. H e n k e. Misterium Kalwaryjskie. "Za i przeciw" 21:1977 nr 14 s. 6-8. J. S m o s a r s k i. Kalwaryjskie theatrum. "Więź" 23:1980 nr 2 s. 41-47. W. W i l k o ń. Droga krzyżowa w Kalwarii Wejherowskiej. "Kierunki" 25:1980 nr 12 s. 11.
- 121 Cyt. za: J. T u r n a u. Wielkanoc. "Tygodnik Powszechny" 34:1980 nr 14 s. 10.
- 122 W. W i l k o ń, j.w. s. 11.
- 123 E. L a n d. Obrzędy judaszowe w Polsce. "Teatr Ludowy" 7:1925 nr 4 s. 53.
- 124 W. K u l p a. Pokutnicy. "Gazeta Tygodniowa" 3:1932 nr 12 s. 147.
- 125 A. L a n g e r. Z wierzeń i tradycji wielkanocnych. "Siew" 12:1925 nr 17-18 s. 243-244.
- 126 W. W a r. Ze sceny radiowej. Wywiad z autorem poznańskiego słuchowiska wielkanocnego. "Radio" 2:1927 nr 3 s. 7.
- 127 Tamże.
- 128 T. S. Literatura w świątecznym tygodniu radiowym. "Radio" 4:1929 nr 16 s. 4-5.
- 129 Polska Radiowa. Kronika. "Radio" 4:1929 nr 13 s. 4.
- 130 Ż ó ł k i e w s k i, j.w. s. 19.
- 131 J. C z a r n e c k i. "Król królów". Arcydzieło sztuki filmowej. "Tęcza" 2:1928 nr 8.
- 132 Tamże.

A N E K S

Praca wyposażona została w aneks składający się z kilku rozdziałów. Jego część pierwszą stanowią kalendaria wystawień pasyjnych na scenach zawodowych, amatorskich oraz w teatrze wyobraźni. Drugą część wypełnia bibliografia tekstów dramatów pasyjnych, bibliografia źródeł i opracowań, na które składają się publikacje dotyczące historii teatru, teatru amatorskiego, dramatu i teatru religijnego. Opracowując kalendarium inscenizacji pasyjnych wykorzystano dane zawarte w czasopiśmie, kronikach, wydrukowanych repertuarach teatrów zawodowych. Należy zaznaczyć, że informacje przedstawione w kalendarzach są często niekompletne, wynika to z braku wyczerpujących wiadomości zawartych w wymienionych publikacjach. Opracowując kalendarium zastosowano następujący wzór konstrukcyjny: data wystawienia, nazwisko autora, tytuł sztuki, miejsce inscenizacji, reżyser, scenograf, wykonawcy, recenzje, uwagi, źródło. Nie wszystkie elementy tego schematu udało się podać przy zarejestrowanych inscenizacjach z powodu braku dostępnych informacji.

K A L E N D A R I A

Zestawienie inscenizacji pasyjnych
w teatrach zawodowych 1918-1939

- 12 III 1918 K. H. Rostworowski. "Judas z Kariothu. Dramat w 5 aktach" Warszawa. Teatr Polski. Reż. L. Solski J. Lorentowicz. "Teatr Polski w Warszawie 1918-1939"
- 1919 K. H. Rostworowski. "Judas z Kariothu". Poznań. Teatr Polski "Dziennik Polski" 1919 nr 85
- 1921 K. H. Rostworowski. "Judas z Kariothu" Lublin. Teatr Miejski I. Kornacka. "Z dzisiaj teatru lubelskiego 1914-39"

- 1922 K. H. Rostworowski. "Judas z Kariothu".
Katowice. Teatr Polski
K. Olszewski. "Śląska kronika Teatralna 1914-1922"
- 1923 K. H. Rostworowski. "Judas z Kariothu"
Bydgoszcz. Teatr Miejski
J. Farmanowicz, "Historia Teatru Miejskiego
w Bydgoszczy /1919-1939/"
- 2 IV 1923 L. Schiller. "Wielkanoc"
Warszawa. Zespół Reduty Reż. L. Schiller, muz.
H. Nowacki, L. Schiller, B. Rutkowski Rec. "Scena
Polska" 5:1923 nr 4 s 8; "Siew" 10:1923 nr 78 s. 5
- 25 V 1924 L. Schiller. "Wielkanoc"
Grodno. Zespół Reduty
"Teatr Ludowy" 6:1924 nr 4
- 28 V 1924 L. Schiller. "Wielkanoc"
Grodno. Zespół Reduty
"Teatr Ludowy" 6:1924 nr 4
- 28 V 1924 L. Schiller. "Wielkanoc"
Wilno. Zespół Reduty. Na dziedzińcu Uniwersytetu
Stefana Batoryego
"Teatr Ludowy" 6:1924 nr 4
- 29 V 1924 L. Schiller. "Wielkanoc"
Wilno. Zespół Reduty
B. Frankowska. Teatr napowietrzny Schillera; "Pa-
miętnik Teatralny" 19:1970 z. 4
- 30 V 1924 L. Schiller. "Wielkanoc"
Święciany. Zespół Reduty
"Teatr Ludowy" 8:1924 nr 4
- 31 III 1925 P. Kruczkowski. "Golgota. Dramat w 3 aktach"
Łódź
S. Kaszyński. Teatralia kaliskie
- 15 IX 1925 K. H. Rostworowski. "Judas z Kariothu"
Katowice. Teatr Górnośląski. Reż J. Korabiowski
Rec. J. Procher. "Goniec Śląski" 5:1925 15 IX
- 19 IX 1925 K. H. Rostworowski. "Judas z Kariothu"
Warszawa. Teatr Fredry
S. Papee. "Teatr Polski w okresie międzywojennym"
- 29 IX 1925 K. H. Rostworowski. "Judas z Kariothu"
Katowice. Teatr Polski
"Katolik Śląski" 1:1925 nr 31
- 8 X 1925 K. H. Rostworowski. "Judas z Kariothu"
Bielsko. Zespół Teatru Polskiego z Katowic
M. Sobański. "Teatr Polski na Śląsku 1922-1939"
- 5 XII 1925 K. H. Rostworowski. "Judas z Kariothu"
Poznań, Teatr Polski
S. Papee. "Dziesięć lat teatru w Polsce zachodniej"
- 27 III 1926 T. Niewiadowski. "Golgota. Misterium" Grudziądz.
S. Papee. "Dziesięć lat teatru w Polsce zachodniej"
- 1926 K. H. Rostworowski. "Judas z Kariothu"
Katowice. Teatr Polski
Rec. "Scena Śląska" 7:1926 nr 11, 12; "Kurier
Śląski" 8:1926 nr 3

- 1927 K. H. Rostworowski. "Judasz z Kariothu"
Toruń. Teatr Miejski
S. Kwaskowski. "Teatr w Toruniu 1918-1939".
- 27III 1927 T. Niewiakowski. "Golgota"
Warszawa. Teatr Fredry
B. Krasieński. "Warszawskie sceny 1918-1939"
- 1928 K. H. Rostworowski. "Judasz z Kariothu".
Toruń. Teatr Miejski
S. Kwaskowski. "Teatr w Toruniu 1918-1939"
- 1928 K. H. Rostworowski. "Judasz z Kariothu"
Gdańsk. Zespół Teatru Miejskiego z Torunia
Z. Ciesielski. "Teatr Polski w Wolnym Mieście Gdańsku"
- 15 III 1929 R. Rydz. "Golgota"
Lublin. Teatr Miejski
I. Krzezińska. "Dramat religijny w życiu teatralnym
Lublina"
- 1932 B. Roszlan. "Golgota"
Katowice. Teatr Polski
M. Sobański. "Teatr Polski na Śląsku 1922-1939"
- 1932 R. Rydz. "Golgota. Misterium Męki Pańskiej w 10 odsłonach"
Kraków. Teatr Powszechny. Reż. E. Białko-Załużski
A. Bayer. "60 lat teatru krakowskiego"
- 15 III 1933 B. Roszlan. "Męka Chrystusowa czyli Gulgota"
Katowice. Teatr Polski.
"Goniec Śląski" 13:1933 nr 58
- 24 III 1933 B. Roszlan. "Golgota"
Katowice. Teatr Polski
"Goniec Śląski" 13:1933 nr 60
- 9 IV 1933 B. Roszlan. "Męka Chrystusowa"
Katowice. Teatr Polski
"Goniec Śląski" 13:1933 nr 85
- 10 IV 1933 B. Roszlan. "Męka Chrystusowa"
Bytom
"Goniec Śląski" 13:1933 nr 86
- 10 III 1934 K. H. Rostworowski. "Judasz z Kariothu. Dramat
w 5 aktach".
Kraków
A. Bayer. "Teatr Wolnego Miasta Krakowa"
- 13 IV 1935 K. H. Rostworowski. "Judasz z Kariothu"
Warszawa. Teatr Polski
Rec. "Prosto z mostu" 1:1935 nr 17
- 27 VI 1936 K. H. Rostworowski. "Antychryst. tragedia w 3 aktach"
Poznań. Teatr Nowy
J. Zegalaki. "Dziesięć wieków Poznania"
- 3 XI 1938 K. H. Rostworowski. "Judasz z Kariothu"
Bydgoszcz
J. Po rmanowicz. "Historia Teatru Miejskiego w Byd-
goszczy".
- 22 II 1939 T. Desfontes. "Syn Boży"
Katowice. Teatr Polski. Reż. W. Biegański
K. Olszewski. "Z kronik teatralnych Zagłębia i Śląska"

Zestawienie amatorskich inscenizacji utworów pasyjnych
w 20-leciu międzywojennym

- 21 III 1920 "Męka Pańska"
Rytm. Związek Katolickich Mężów
K. Olszewski. "Z kronik teatralnych Śląska"
- 25 III 1920 "Męka i śmierć Pana Jezusa w żywych obrazach"
Rytm. Grupa wędrowna
K. Olszewski, jw.
- 12 III 1922 "Męka Pańska"
Lipiny. Towarzystwo Katolickich Robotników
K. Olszewski, jw.
- 15 I 1922 "Bóg nie umiera. Dramat w 5 aktach"
Tarnów. Towarzystwo św. Antoniego
Księga Sprawozdań Seminarium Duchownego. T. 3
s. 267-270
- 25 III 1923 Ks. S. Hopek. "Nazarejczyk"
Przemysł. Uczniowie Szkoły Organistowskiej
"Kronika Domu Salezjanów w Przemysłu"
- 1924 "Męka Pańska"
Wodzisław. Towarzystwo Śpiewu "Jutrzenka" z Jedłownika
"Goniec Śląski" 11:1931 nr 48
- 1925 "Przedstawienie pasyjne"
Dąbie. Chór kościelny "Cecylia"
K. Olszewski, jw.
- 7 III 1926 ks. S. Hopek. "Nazarejczyk"
Oświęcim. Wychowankowie Salezjanów w obecności
kardynała Sapiehy
"Kronika Domu Salezjanów w Oświęcimiu 1926"
- 3 IV 1927 "Żywot i Męka Pana Jezusa".
Hajduki Wielkie.
Towarzystwo Śpiewu "Słowiczek"
"Goniec Śląski" 7:1927 nr 77
- 1 IV 1928 "Klaudia Prokula"
Jaworze. Młodzież Katolicka
"Gość Niedzielnny" 6:1928 nr 13
- 9 III 1928 "Zmartwychwstanie"
Rybnik. Harcerstwo Polskie
"Katolik" 62:1928 nr 106
- 17 II 1929 "Męka Pana Jezusa"
Załęże Zespół Zjednoczonych Przyjaciół Teatru
Amatorskiego
"Gość Niedzielnny" 8:1930 nr 13
- 8 III 1931 Ks. S. Hopek. "Nazarejczyk"
Rybnik.
Stowarzyszenie Młodzieży Polskiej
"Goniec Śląski" 11:1931 nr 60
- 19 III 1931 C. Wolniewiczówna. "Zdrajca. Obraz sceniczny w 3
aktach".
Gdańsk. Sodaliczka Mariańska Panien
"Gazeta Gdańska" 41:1931 nr 69.

- 6 III 1932 S. Gątarek. "Pod mianem Judasza"
Zakęże. Harcerstwo Polskie
"Goniec Śląski" 12:1932 nr 54
- 2 IV 1933 P. Żurowska. "Gdzie jesteś, Panie?"
Siedlce. Stowarzyszenie Młodych Polek
"Gazeta Gdańska" 43:1933 nr 80
- 4 III 1935 "Bóg nie umiera. Dramat historyczno-religijny
w 5 aktach"
Tarnów. Towarzystwo św. Ambrożego. Reż. S. Kalebok
"Księga Sprawozdań Seminarium Duchownego". T. 4 s. 355
- 26 II 1936 "Życie i Męka Chrystusa Pana. Misterium pasyjne"
Gdańsk. Macierz Szkolna
"Sprawozdania Gimnazjum Gdańskiego 1935/36"
- 28 II 1938 "Męka Pańska".
Palowice. Stowarzyszenie Młodzieży Katolickiej
"Katolik" 72:1938 nr 63
- 1938 "Siostra dobrego łotra".
Chorzów. Kongregacja Panien
"Dzwonek Maryi" 18:1939 nr 5
- 28 III 1939 "Weronika".
Zakęże. Stowarzyszenie Kobiet pod wezwaniem św. Marty
"Wiadomości Parafialne" parafii św. Józefa. 1939

Zestawienie słuchowisk religijnych w teatrze wyobraźni
Na podstawie:

- B. Bergel, M. J. Kwiatkowska. "Słuchowiska Polskiego Radia
/1925-1939/". "Pamiętnik Teatralny" 22:1973 z. 34
s. 409-509.
- 17 IV 1927 L. Schiller. "Historija o chwalebnym Zmartwychwstaniu
Pańskim". Warszawa. Reż. L. Schiller.
- 6 IV 1928 L. Schiller. "Misterium o Męce Pańskiej"
Warszawa. Reż. L. Schiller
- 8 IV 1928 "Rezurekcja". Na podstawie: W. Reymont. "Chłopi"
Wilno
- 6 III 1929 Gloger. "Wielkanoc u mojej prababki"
Wilno
- 29 III 1929 K. H. Rostworowski. "Droga krzyżowa"
Kraków
- 31 III 1929 A. M. Swinarski. "Dzień Zmartwychwstania"
Poznań
- 4 IV 1929 E. Zagadłowicz. "Nawiedzeni"
Poznań
- 16 IV 1930 S. Lagerlöf. "Legends Chrystusowe"
Wilno
- 3 IV 1931 K. Przerwa-Tetmajer. "Judasza"
Warszawa
- 16 IV 1934 "Misterium o Zmartwychwstaniu Pańskim"
Wilno
- 10 IV 1936 Mikołaj z Wilkowiecka. "Misterium o Męce Pańskiej"
Warszawa

- 11 IV 1936 "Rezurekcja". Na podstawie tekstów J. Kasprowicza, M. Konopnickiej, W. Reymonta, E. Żegadłowicza
Kraków
- 25 III 1937 L. Staff. "Biedaczyna Chrystusowy"
Warszawa. Reż. T. Ryński
- 27 III 1937 L. Schiller. "Dwie Marie". Na podstawie tekstów J. Słowackiego
Kraków. Reż. W. Raduski
- 15 IV 1938 L. Pobóg-Kielanowski. "Historia o Męce Miłego Pana Jezusa Krysta"
Katowice.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia dramatów pasyjnych omawianych w pracy

- Akrzyński J.: Judaszowa zbrodnia. Dramat w 3 aktach.
Warszawa 1938.
- Baranowicz J.: Skały Golgoty. Płaszowisko misteryjne.
Katowice 1939.
- Cepnik H., Heiler L.: Misterium pasyjne. Lwów
1916.
- Domżał J.: Pan Zmartwychwstał. Misterium w 3 aktach.
Miejsce Piastowe.
- Dymowska M.: Chusta Weroniki. "Scena Oświatowa" 2:1935
nr 3.
- Fijałkowski M.: Rycerz Antychrysta. /B.m./ 1923.
- Fortle von G.: Cnota Weroniki. Przekł. M. Winowska.
Poznań 1938. Źródło scenariusza .
- Gątański S.: Pod mianem Judasza. Miejsce Piastowe 1933.
- Grochowska W.: W Dzień Zmartwychwstania. Warszawa 1935.
- Harazim F.: Męka Pańska. Kraków 1930.
- Hopek S. ks.: Nazarejczyk. Lwów 1928.
- Humpert O.: Droga śmierci. Poznań 1931.
- Kasprowicz J.: Na wzgórzu śmierci. Lwów 1912.
- Kruczkowski F.: Golgota. Dramat w 3 aktach. Lwów 1912.
- Lechner K.: W dniu, w którym Chrystus umarł. Katowice
1930.
- Łubieński S.: Zmartwychwstanie. Miejsce Piastowe 1934.
- Malard C. i Z.: Bóg żywy. Misterium radiowe. Przekł.
A. Rybiński. Poznań 1939.
- Niewiakowski T.: Golgota. B.m.r. .
- Omańkowska F.: Prządka pod krzyżem. B.m.r. .
- Rostworowski K. H.: Antychryst. Tragedia w 3 aktach.
Lwów 1925.
- Rostworowski K. H.: Judasz z Kariothu. Dramat w 5
aktach. Kraków 1913.
- Rydz R.: Golgota czyli Męka Pana naszego Jezusa Chrystusa.
Miejsce Piastowe 1937.
- Staśko P.: Zmartwychwstanie. "Scena Oświatowa" 5:1938
nr 6.
- Szandlerowski A.: Maria z Magdalii. Warszawa 1914.
- Szyo J.: Męka Pańska. Poznań 1934.
- Tetmajer-Przerwa K.: Judasz. Kraków 1914.
- Trzywdar-Rakowski G.: Ukrzyżuj Go. Poznań 1934.
- Turbasz P.: Triumf Krzyża. Chyrów 1930.

Z i e j a J.: *Opowieść pasyjna*. Poznań 1934.
 Ż u r o w s k a F.: *Chrystus króluje*. Poznań 1935.

BIBLIOGRAFIA OPRACOWAŃ

- A n d r z e j e w s k i J.: *Teatr Polski. "Judasz" Rostworowski*. "Prosto z mostu" 1:1935 nr 17 s. 9.
 B a ń k o w s k i T.: *Teatr religijny w Tarnowie w XII wieku*. Praca magisterska. Lublin 1978. Mps. BKUL. Fragmenty drukowane w: "Roczniki Humanistyczne" 29:1981 s. 1 s. 75-132.
 B a y e r A.: *60 lat teatru krakowskiego*. "Pamiętnik Teatralny" 2:1953 nr 4 s. 50-141.
 B a y e r A.: *Teatr wolnego miasta Krakowa*. Kraków 1952.
 B e r g e l B., K w i a t k o w s k a M. J.: *Słuchowiska Polskiego Radia /1925-1939/*. "Pamiętnik Teatralny" 22:1973 s. 3-4 s. 409-509.
 B l a c h a n i E.: *Oberammergau. Dzieje zjawiska*. Praca magisterska. Lublin 1977. Mps. BKUL.
 B u r z y ń s k i A.: *Dramat religijny w okresie 20-lecia międzywojennego*. Praca magisterska. Lublin 1970. Mps. BKUL.
 B y r s k i T.: *Teatr - radio. Wspomnienia*. Warszawa 1971.
 B y s t r z y ń s k i R.: *Oratorium w Bazylice*. "Gazeta Pragi" 1935 nr 80 s. 2.
 C e p n i k H.: *Listy o teatrze*. Stanisławów 1924.
 C i e r n i a k J.: *Boże Narodzenie i Wielkanoc w teatrze*. "Siew" 10:1923 nr 7-8 s. 5.
 C i e r n i a k J.: *Cztery doroczne widowiska na wsi*. "Teatr Ludowy" 7:1925 nr 2 s. 20.
 C i e r n i a k J.: *Mysł o narodowym misterium w Polsce*. "Teatr Ludowy" 5:1923 nr 2 s. 20.
 C i e r n i a k J.: *Scena w średniowiecznych misteriach*. "Teatr Ludowy" 7:1925 nr 6 s. 86.
 C i e r n i a k J., B i e ń A.: *Teatry ludowe w Polsce*. Warszawa 1928.
 C i e s i e l s k i Z.: *Teatr polski w Wolnym Mieście Gdańsku 1920-1939*. Gdańsk 1969.
 C s a t o E.: *Leon Schiller*. Warszawa 1963.
 C s a t o E.: *Polski teatr współczesny pierwszej połowy XX wieku*. Warszawa 1965.
 C z a n e r l e M.: *Wycieczki w dwudziestolecie*. Warszawa 1970.
 C z a r n e c k i J.: *"Król królów"*. Arcydzieło sztuki filmowej. "Tęcza" 2:1928 nr 8.
 D e p t u ł o w a E.: *Zakony i zgromadzenia zakonne w Polsce XIX i XX wieku*. "Znak" 17:1965 nr 137-138/11-12/ s. 1653-1688.
 "Dziennik Polski" 51:1919 nr 85.
 "Dzwonek Maryi" 18:1939 nr 5.
 "Dzwon Niedzielny" 1923-1939.
 F o r m a n o w i c z J.: *Historia Teatru Miejskiego w Bydgoszczy w latach 1920-1939*. Poznań 1978.
 F o r m e l a L.: *Teatralia w czasopiśmie uniwersyteckich II Rzeczypospolitej /Wilno-Lublin-Warszawa/*. Praca magisterska. Lublin 1978. Mps. BKUL.
 G a l l u s J.: *Opis podróży do Oberammergau*. "Katolik" 69:1935 nr 287.
 "Gazeta Gdańska" 41:1931 nr 69; 43:1933 nr 80.

- "Gazeta Kościelna" 1918-1939.
 "Gazeta Niedzielną" 1918-1939.
 "Głos Podlaski" 1930-1939.
 "Głos Niedzielną" 1923-1939.
 "Goniec" 1925 nr 10.
 "Goniec Górnosląski" 1918-1939.
 "Goniec Śląski" 7:1927 nr 77; 11:1931 nr 48, 60; 12:1932 nr 54; 13:1933 nr 58, 60, 85, 86.
 "Gość Niedzielną" 6:1928 nr 13; 8:1930 nr 13.
 G o t J.: Tradycje realistyczne w twórczości Solskiego. "Pamiętnik Teatralny" 4:1955 z. 1 s. 25.
 "Górnoslązak" 1918-1939.
 G r a b s k a H.: Dramat religijny w okresie Młodej Polski. "Roczniki Humanistyczne" 20:1972 z. 1 s. 75-117.
 "Hasło" 1926-1939.
 H e n k e A.: Misterium kalwaryjskie. "Za i przeciw" 21:1977 nr 14 s. 6-8.
 H o r z y c a W.: Wspomnienia i zdarzenia. "Pamiętnik Teatralny" 4:1955 z. 3-4 s. 401-409.
 H u l e w i c z W.: Teatr wyobraźni. Warszawa 1971.
 H u l e w i c z W.: Wielkie wczoraj i dziś w małym kręgu. Warszawa 1959.
 I r z y k o w s k i K.: Recenzje teatralne. Warszawa 1965.
 J a k u b o w s k i H. T.: Amatorski ruch teatralny. Zarys historii do 1939 r. Warszawa 1975.
 J a k u b o w s k i H. T.: Teatr amatorski na wsi. Zarys historii. Warszawa 1978.
 K a s z y Ń s k i S.: Teatralia kaliskie. Łódź 1972.
 "Katolik" 1928 nr 106, 1938 nr 63.
 "Katolik Śląski" 1925 nr 31.
 K z o c z o w s k i J.: Studia nad historią dominikanów w Polsce 1922-1972. Warszawa 1976.
 K o n i Ń s k i K. L.: Teatr obrzędowy. "Teatr Ludowy" 15:1933 nr 11 s. 161-167.
 K o w a l c z y k-U r b a Ń s k a M.: Bibliografia zawartości literackiej "Tęczy". W: Bibliografia wydawnictw Księgarni Św. Wojciecha. Poznań 1970 s. 511-631.
 K o r n a c k a I.: Z dziejów teatru lubelskiego 1914-1939. Praca magisterska. Lublin 1963. Mps. BKUL.
 K r a s i Ń s k i E.: Warszawskie sceny 1918-1939. Warszawa 1976.
 Kronika Domu Salezjanów w Oświęcimiu 1918-1939.
 Kronika Domu Salezjanów w Przemyślu 1918-1939.
 K r z e m i Ń s k a I.: Dramat religijny w życiu teatralnym Lublina. Praca magisterska. Lublin 1976. Mps. BKUL.
 Księga Sprawozdań Seminarium Duchownego w Tarnowie. T. 3-4. 1922.
 K u d l i Ń s k i T.: Teatr Powszechny. Kraków 1937.
 K u l p a W.: Pokutnicy. "Gazeta Tygodniowa" 3:1932 nr 12 s. 147.
 K u m o r B. ks., O b e r t y Ń s k i Z. ks.: Historia Kościoła w Polsce. T. 2. Poznań-Warszawa 1979.
 K u n o w s k a-P o r e b n a M.: Bibliografia zawartości "Verbum". W: "Verbum" /1934-1939/. Pismo i środowisko. T. 1. Lublin 1976 s. 133-203.
 K u n o w s k a-P o r e b n a M.: Pismo Młodych Katolików "Pax". Wilno 1933-1939. "Sprawozdania z Czynności Wydawniczej TN KUL" 1964 nr 14. Za okres od I 1963 do III 1964.
 "Kurier Warszawski" 1918-1939.

- K w a s k o w s k i S.: Teatr w Toruniu 1920-1939. Gdańsk-Rydgoszcz 1975.
- K w i e c i ń s k i Z.: Teatr ochotniczy. "Pamiętnik Teatralny" 6:1957 z. 2 s. 199-226.
- L a n d E.: Obrzędy judaszowe w Polsce. "Teatr Ludowy" 7:1925 nr 4 s. 53.
- L a n g A.: Aus meinem Leben. München 1938.
- L a n g e r A.: Z wierzeń i tradycji wielkanocnych. "Siew" 12:1925 nr 17-18 s. 243-244.
- L e w a ń s k i J.: L. Schillera prace nad teatrem staropolskim. "Pamiętnik Teatralny" 4:1955 z. 3-4 s. 86-118.
- L e w k o M.: Salezjańskie Misterium Męki Pańskiej. "Roczniki Humanistyczne" 20:1972 z. 1 s. 114-148.
- "Listy z Teatru" 1924-1925.
- L o r e n t o w i c z J.: Dwadzieścia lat teatru. Warszawa 1929.
- Ł a s k a M.: Bibliografia ruchu teatrów ludowych w Polsce 1901-1935. Warszawa 1936.
- Ł y s i a k K. J.: Inscenizacje misteriów staropolskich we współczesnym teatrze. Praca magisterska. Lublin 1969. Mps. BKUL.
- M a ń k o w s k a H.: Pamięci L. Schillera. "Pamiętnik Teatralny" 4:1955 z. 3-4 s. 349-352.
- M a ń k o w s k a H.: Wspomnienia z Reduty. Warszawa 1960.
- M a ń k o w s k i W.: Pojęcie teatru ludowego. "Teatr Ludowy" 7:1925 nr 3 s. 82-83 /cz. 1/; 7:1925 nr 5 s. 65 /cz. 2/.
- M a r c z a k-O b o r s k i S.: Kronika życia teatralnego w Polsce 1918-1939. "Pamiętnik Teatralny" 26:1977 z. 3 s. 167-342.
- M i l e w s k i E.: Opowieści gdańskich uliczek. Gdynia 1966.
- M i ła s z e w s k i S.: Misteria Wielkanocne. "Scena Polska" 5:1923 z. 4 s. 8.
- N o w a c k i K.: Misterium w Kalwarii Zebrzydowskiej "Pamiętnik Teatralny" 9:1960 z. 3-4 s. 453-482.
- "Nasza Sprawa" 1933-1939.
- "Niedziela" 1933-1939.
- O b r z u d Z.: Z dziejów polskiego teatru amatorskiego na Górnym Śląsku w latach 1862-1922. "Zaranie Śląskie" 1:1925 nr 2.
- O l s z e w s k i K.: Śląska kronika teatralna 1914-1922. Kraków 1960.
- O l s z e w s k i K.: Z kronik teatralnych Zagłębia i Śląska. Kraków 1960.
- P a c i u s z k i e w i c z M.: Konwencje teatralne twórczości jasełkowej. "Roczniki Humanistyczne" 20:1972 z. 1 s. 41-73.
- P a p é e S.: Dziesięć lat teatru w Polsce zachodniej. Poznań 1930.
- P a p é e S.: Teatr polski w okresie międzywojennym. Kraków 1969.
- P ł a c z e k C. CSMI: Teatr religijny na Śląsku w okresie międzywojennym. Praca magisterska. Lublin 1978. Mps. BKUL. Fragmenty drukowane w: "Roczniki Humanistyczne" 29:1981 z. 1 s. 7-73.
- P ł a ż e k F.: Rozmowa o teatrze. "Marchoźt" 4:1937 nr 4 s. 499.
- P r o c n e r J.: Recenzja, "Judasza z Kariothu" w Teatrze Górnośląskim. "Goniec Śląski" 5:1925 nr 37 s. 4-5.
- "Przewodnik Katolicki" 1918-1939.
- "Radio" 1929-1939.

- R y d e l L.: Betlejem polskie. Kraków 1906.
 "Scena Lwowska" 1932-1939.
 "Scena Polska" 1919-1939.
 "Scena Śląska" 1926 nr 11-12.
 S c h i l l e r L.: Pastoralka. Warszawa 1931.
 S c h i l l e r L.: Teatr międzywojenny. "Pamiętnik Teatralny" 13:1964 z. 4 s. 520-526.
 S i e d l e c k i F.: Mistéria w Polsce. "Scena Polska" 5:1923 z. 1 s. 7-8.
 S i l v e s t e r [s. Teresa Landy]: K. H. Rostworowski jako pisarz religijny. "Verbum" 5:1938 nr 1 s. 87-117.
 S ł a w i Ń s k a I.: Miejsce teatru w kulturze. "Znak" 16:1964 nr 124 s. 1194-1202.
 S ł a w i Ń s k a I.: Człowiek w dramacie K. H. Rostworowskiego. Wilno 1938.
 S ł a w i Ń s k a I.: Współczesny teatr religijny na Zachodzie. "Znak" 19:1967 nr 161 s. 1413-1427.
 S. M.: Mistéria Wielkanocne w "Reducie". "Tygodnik Ilustrowany" 38:1923 nr 17 s. 10-12.
 S m o s a r s k i J.: Kalwaryjskie theatrum, "Więź" 23:1980 nr 2 s. 41-47.
 S o b a Ń s k i M.: Recenzja "Golgota" Rosłana. "Goniec Górnośląski" 12:1933 nr 69.
 S o b a Ń s k i M.: Teatr Polski na Śląsku 1922-1939. Katowice 1963.
 "Sprawozdania Gimnazjum Gdańskiego" [za lata 1935-1936].
 S t r a u s S.: Bibliografia tytułów czasopism teatralnych /1794-1950/. Wrocław 1953.
 S t r a u s S.: Bibliografia źródeł do historii teatru w Polsce. Wrocław 1957.
 S z y d ł o w s k i R.: Teatr w Polsce. Warszawa 1972.
 T. S.: Literatura w świątecznym tygodniu radiowym. "Radio" 4:1929 nr 16 s. 4-5.
 "Teatr" 1918-1939.
 "Teatr Ludowy" 1919-1939.
 "Teatr w Szkole" 1934-1937.
 T o k a r s k i J.: "Golgota" w Teatrze Polskim w Poznaniu. "Kultura" 7:1937 nr 12 s. 8.
 T r e t i a k A.: Zagadnienie literatury katolickiej w Anglii. "Verbum" 4:1937 nr 2 s. 337-373.
 T u r n a u J.: Wielkanoc. "Tygodnik Powszechny" 34:1980 nr 14 s. 10.
 U c h a Ń s k a M.: Claudel na scenach polskich. "Roczniki Humanistyczne" 13:1965 z. 3 s. 91-105.
 "Verbum" 1934-1939.
 W a r. W.: Ze sceny radiowej. Wywiad z autorem poznańskiego słuchowiska wielkanocnego. "Radio" 2:1927 nr 3 s. 7.
 "Wiadomości Parafialne" /parafii św. Józefa w Załężu 1939 r./.
 W i e n i a w s k a J.: Etyczna i estetyczna rola teatru ludowego. "Teatr Ludowy" 18:1936 nr 9-12 s. 161-165.
 W i l k o Ń W.: Droga krzyżowa w Kalwarii Wejherowskiej. "Kierunki" 25:1980 nr 12 s. 11.
 Z a w i s t o w s k i W.: Teatr Polski. "Judasz z Kariothu". "Pro Arte et Studio" 3:1918 nr 11 s. 32-33.
 Z a w i s t o w s k i W.: Teatr warszawski między wojnami. Warszawa 1971.
 Z a w i e y s k i J.: Dobrze, że byli. Warszawa 1974.

- Z e g a l s k i J.: Dziesięć wieków Pomorza. Poznań 1956.
 Z i e l i Ń s k i Z. ks.: Bibliografia katolickich czasopism religijnych w Polsce 1918-1939. Lublin 1981.
 Z i ę b a J.: Bibliografia zawartości "Teatru Ludowego". Lublin 1975. Mps. B. Wojewódzkiego Domu Kultury w Lublinie.
 Z i ę b a J.: Ruch teatralny na wsi 1918-1939. Warszawa 1976.
 Ż ó ł k i e w s k i S.: Kultura literacka /1918-1932/. Wrocław 1973.
 "Życie Teatru" 1920, 1923-1927.

IL MISTERO DI PASSIONE SULLE SCENE DI II REPUBBLICA

S O M M A R I O

Lo scopo di questo studio era di registrare le rappresentazioni dei misteri di passione nel teatro di II Repubblica. Nell'ambito delle ricerche si sono trovate le rappresentazioni delle composizioni di questo tipo nel teatro professionale, profano ed anche nel teatro d'immaginazione.

Questi problemi vengono esposti nel contesto del repertorio religioso più generale nei teatri di Polonia indipendente. Sono stati presi in considerazione anche i costumi regionali, propri al periodo di Settimana Santa. Più da vicino sono state presentate soltanto le più significanti inscenizzazioni dei misteri di passione per segnalare il carattere di questi eventi.

È stato introdotto lo schema cronologico nella presentazione di rappresentazioni di passione. La base di materiale fanno generalmente fonti archivali, di riviste e di corrispondenza, informazioni ottenute in via di interviste. Segnalata in questo studio problematica non esaurisce tutti i problemi vincolati alle rappresentazioni dei misteri di passione.

Poca attenzione è stata data ai metodi di inscenizzazione, ai modi del gioco dell'attore, alle convenzioni e possibilità dell'interpretazione dei testi.

Lo studio sul materiale condusse alle seguenti osservazioni:

1. la prima osservazione riguarda diversificato sviluppo delle inscenizzazioni di passione sulla carta teatrale del periodo di vent'anni. Particolarmente viva era la tradizione teatrale in Polonia meridionale e nella regione di Śląsk. Le regioni centrali e settentrionali mostravano a questo riguardo un grado piuttosto debole dello sviluppo, il che, in parte, era la conseguenza delle restrizioni di libertà dei cittadini e della dipendenza politica nell'epoca di spartizione della Polonia.

2. la seconda significante osservazione si riferisce al corso dei cambiamenti delle inscenizzazioni di passione nello sviluppo temporale. Diversamente si presentava la situazione del teatro religioso all'inizio dell'epoca che ci interessa, i cui primi dieci anni sono stati chiamati il periodo della religiosità popolare, che non alla fine del medesimo periodo. Si poteva vedere qui una generale tendenza di sviluppo nella presentazione scenica delle composizioni religiose. Ciò era un effetto di crescente, nella seconda decade di II Repubblica, interessamento dei problemi di fede e di risveglio della coscienza religiosa fra l'intelligenza. Le tendenzioni che si sono delineate alla fine degli anni venti si sono sviluppate più tardi, cioè nei nostri tempi.

Non senza influsso sul pensiero teatrale polacco di II Repubblica rimaneva il rinascimento del teatro religioso in Occidente nel medesimo periodo. Un chiaro riflesso nelle riflessioni di Osterwa trova il movimento di Gheon, le inscenizzazioni universitarie dei misteri di Medioevo in Francia.

Riflessioni esposte in questo studio compiranno il loro compito se stimuleranno alle successive attente osservazioni e studi nei riguardi al dramma dei misteri di passione sul palcoscenico.

Il più importante contributo di questo lavoro nel campo di riflessione sul teatro di passione sta nel registrare i fatti, nella costruzione dei calendari e, pure nella completazione di bibliografia sull'argomento. Può darsi che le seguenti elaborazioni diano il più completo quadro delle rappresentazioni di passione, delle quali ognuna aveva per gli spettatori irripetibile valore, era fonte di raccoglimento, contemplazione, di vivere il mistero dell'esistenza, della morte e della risurrezione.

Traduzione Ryszard Dziura