Teatr Nowy w Łodzi

Dialogus de Passione

abo

Żałosna tragedyja o Męce Jezusa

Premiera: 28 września 1975 r.

Dialogus de Passione

abo

Żałosna tragedyja o Męce Jezusa

Z anonimowych tekstów XV, XVI i XVII-wiecznych
złożył: KAZIMIERZ DEJMEK

Osoby:

Maryja	RÓŻA CZAPLEWSKA
Maryja Jacobi	BARBARA WAŁKÓWNA
Weronika	BARBARA HORAWIANKA
Jan	LEON CHAREWICZ
Caiphas	BOGUSŁAW SOCHNACKI
Annas	ZYGMUNT MALAWSKI
Rabini	JAN ZDROJEWSKI BOHDAN MIKUĆ JÓZEF ZBIRÓG
Lucyper	LUDWIK BENOIT
Krzaczek	RYSZARD STOGOWSKI
Kuflik	STANISŁAW SZYMCZYK
Wąglik	EUGENIUSZ KORCZAROWSKI
Garzstka	ZBIGNIEW NAWROCKI
Judasz	ANDRZEJ MAY
Zacharias	WŁADYSŁAW DEWOYNO
Woźny	BOGDAN BAER
Żołnierze	RYSZARD DEMBIŃSKI BOGUSŁAW MACH WIESŁAW WIEREMIEJCZYK MACIEJ GRZYBOWSKI JERZY KRASUŃ JAN KASPRZYKOWSKI
Haerodes	MAREK BARBASIEWICZ
Pilatus	MIECZYSŁAW VOIT
Dworzanie	JAN RUDNICKI SŁAWOMIR MISIUREWICZ
Rychtarz	TADEUSZ SCHMIDT
Cireneus	MARIAN STANISŁAWSKI
Józef z Arymatei	BOLESŁAW BOLKOWSKI

oraz chór dziecięcy Szkoły Muzycznej
im. Henryka Wieniawskiego
pod kierunkiem
HENRYKA BLACHY

•

Reżyseria	KAZIMIERZ DEJMEK
Scenografia	ZENOBIUSZ STRZELECKI
Rzeźby	HENRYK ZEGADŁO
Opracowanie muzyczne	STEFAN SUTKOWSKI
Kierownictwo muzyczne	ANNA PŁOSZAJ
Praca nad słowem	KRYSTYNA MAZUR
Asystent reżysera	BOHDAN MIKUĆ

Od reżysera

Tekst naszego widowiska złożyłem z fragmentów następujących dawnych misteriów polskich:

Intermedium na Niedzielę Palmową ● Dialog o Męce Pana Naszego Jezusa Chrystusa na Niedzielę Palmową ● Dialog o Męce Pana Naszego Jezusa Chrystusa na dzień szósty Wielkiego Tygodnia ● Utarczka krwawie wojującego Boga ● Żałosna tragedyja o Męce Chrystusa ● Końskowolski Dialog Wielkanocny ● Dialogus pro die Parascenes ● Krośnieńska Historia Pasyjna ● Dramo-opera o Umęczeniu Chrystusa.

Posłużyłem się ponadto paroma zwrotkami Bogurodzicy, Lamentem Świętokrzyskim oraz drobnymi wyimkami z różnych utworów, w tym z Rozmyślań Dominikańskich, z Dialogu o św. Katarzynie i z innych.

Starałem się nie uchybić duchowi poetyki tych utworów i celom przyświecającym ich anonimowym twórcom. Nie zamierzałem jednak rekonstruować dawnego misterium z nieodłącznym dla takiej rekonstrukcji podkreśleniem jego cech historycznych, środowiskowych i elementów tragedii religijnej. Byłoby to, być może, zajmujące dla znawców i specjalistów przedmiotu. Usiłowałem uczynić z widowiska misteryjnego rzecz ogólnie pożyteczną przez uwypuklenie jego treści uniwersalnych.

Postać Chrystusa postanowiłem ukazać w formie symbolizujących Go rzeźb, co wpłynęło na dobór i układ tekstów.

Kazimierz Dejmek

O opracowaniu muzycznym

Pierwszymi widowiskami muzycznymi w Polsce były wedle posiadanych dziś wiadomości dramaty liturgiczne przywiezione z terenów dzisiejszej Belgii i grane już w wieku XII we Wrocławiu i Płocku.

Następująca po nich duża ilość widowisk bożonarodzeniowych, a przede wszystkim wielkanocnych daje obraz żywości środowiska artystycznego na terenie działalności liturgicznej.

Późniejsze misterium wprowadza elementy świeckie, widowisko wychodzi z kościoła na plac, do muzyki często w swej formie liturgicznej – chorałowej, a od XIV wieku również w Polsce wielogłosowej, dołączają elementy ludowe – taneczne.

Dialogus de Passione Kazimierza Dejmka to kwintesencja znanych nam a ubranych w misterną formę zabytków, dramatyzujących „na scenie" mękę Chrystusa.

Muzyka stanowić tu ma tylko tło, ilustrację, a może raczej pogłębienie nastroju, nadanie jeszcze wyraźniej charakteru epoki jak również polskości dzieła.

Znajdują się więc w muzyce tego widowiska monodie wieku XV i XVI melodie piosenek i tańców wczesnego baroku oraz znacznie starsze znane z praktyki wykonawczej w naszym kraju, a nawet szczególnie ulubione melodie chorałowe (Stabat Mater i Miserere).

Przenikanie chorału do polskiej monodii jest sprawą znaną, a przykładem niech będzie popularna, drukowana przed wiekami, pieśń „Stała Matka Boleściwa" prawie identyczna w swej linii melodycznej z klasyczną formą melodii chorałowej, „Stabat Mater".

Wykonawcami melodii chóralnej w omawianym spektaklu winien być, jak przed wiekami, męski chór basowo-barytonowy w liczbie 9–11 osób.

Późniejsze (tak jak niektóre teksty widowiska) intermedia diabelskie posiadają skromne instrumentarium – pozytyw lub portatyw, flet prosty i puzon tenorowy – jako akompaniament dla śpiewów realizowanych przez aktorów.

Stefan Sutkowski

Julian Lewański

Misteria polskie
czyli
o sztuce i narodowości

ialogus de Passione jest złożoną swobodnie kompozycją, ale u podstaw tego artystycznego zabiegu łączenia różnych starych tekstów odnowił reżyser zasadę, która obowiązywała w gatunku misteryjnym przez wiele wieków. Jest oczywiste, że bywali też znani z nazwiska autorzy poszczególnych misteriów, przeważnie zresztą zapomniani, ale w tysiącach spektakli grywanych corocznie w Europie od XIV w. mamy ciągle do czynienia z pożyczkami, przeniesieniami, konstrukcjami powstałymi przez łączenie całych, gotowych wielkich całości. Misterium było to bowiem widowisko, twór nie dramaturga – pisarza, ale przede wszystkim reżysera, realizatora scenicznego. Ogólnie znany wątek fabularny, którym była z zasady tak zwana harmonia (rodzaj epickiego ujęcia tekstu czterech Ewangelii chronologicznie uporządkowanych), był dla realizatora nadrzędną dyrektywą, lecz gospodarował on aż nadto swobodnie w dostępnych mu tekstach innych mistrzów, tworząc czasami dzieła urzekającej piękności, czasami zaś monstrualnej rozwlekłości.

W naszym **Dialogu** znalazły się przede wszystkim teksty dobrze w dawnej Rzeczypospolitej znane. Otwierająca sztukę Rada Rabinów znajduje się w trzech różnych i w różnym czasie powstałych rękopisach. Jeden z nich, to pojemny notatnik jakiegoś przedsiębiorcy teatralnego, który zszywał w Krakowie w XVIII w. książeczkę obejmującą kilkanaście ciekawych sztuk i intermediów (dziś rękopis Biblioteki Jagiellońskiej sygn. 3626), drugi znalazł się w Bratysławie (dziś własność prywatna), do której dotarł z Podolińca na Spiszu, trzeci przechowywany był w Lwowskim Ossolineum pod sygn. 198. Mamy więc do czynienia z dramaturgią, która wędrowała swobodnie po całym Pogórzu Karpackim i Małopolsce. Wspomnieć warto, że nie gdzie indziej jak w Polsce od XV w. zajmowano się specjalnie starannie w piśmiennictwie religijnym owymi motywami pojmania i ukrzyżowania Jezusa wykładanymi na kapłańskiej naradzie.

A scena, jak zresztą zasadniczy trzon całej sztuki, pochodzi z rękopisów, które na podstawie cech języka i wiersza datujemy dość ogólnikowo na wiek XVII. Ale już pod tą datą wydają się one nieco anachroniczne. Mało tego – znać na nich wyraźnie różne próby modernizacji, odświeżania. Mamy do czynienia z repertuarem teatralnym, który nie tylko swobodnie przesuwał się po terenie polskiej kultury językowej, ale równie łatwo przekraczał daty, progi wieków, granice między Średniowieczem a Renesansem, między Renesansem a czasami Baroku. Misterium polskie uformowało się prawdopodobnie w XV wieku, może w drugiej jego połowie, może w latach od 1450 do 1525, a trwało na scenach aż po połowę wieku XVIII. Dorzucić tylko musimy z żalem, że większość znanych dzisiaj zapisów i druków pochodzi dopiero z wieku XVII.

W granym obecnie misterium znalazł się także tekst przedstawiający wydarzenia Niedzieli Palmowej, więc triumfu Jezusa i jego pierwsze oficjalne starcie z władzami, jakbyśmy to dzisiaj powiedzieli, politycznymi i administracyjnymi, który powstał co najmniej w połowie XVI wieku. Ale dramatyczne ujęcia procesji Niedzieli Palmowej mają w Polsce specjalną tradycję i bardzo dawną i żywą aż po wiek XVIII. Pierwszy jej kształt znamy z czcigodnego rękopisu Kapituły Wawelskiej sygn. 83, z połowy XIII w., a może wcześniejszego. A potem przez wieki średnie uformowało się kilkanaście odmian tego przedziwnego, liturgicznego dramatu, w którym całe miasto brało udział – i żywotnie jako świadkowie i jako uczestnicy-aktorzy, i wreszcie miasto jako potężna dekoracja teatralna. Od XVI w. łacinę w tym widowisku zastąpiła polszczyzna; obok ciągu liturgicznych czynności i łacińskich śpiewów pojawiły się całkiem świeckie teksty. W XVII w. dodawano do procesji całe sceny dialogowane, grano w jej czasie małe widowiska.

Fortuna gatunku misteryjnego na naszych ziemiach była bardzo rozmaita. Raz te sztuki bywają wielkimi wydarzeniami dla bogatego miasta, raz są przypadkową imprezą organizowaną przez żaków dla doraźnej korzyści ale ciągle, chyba niezmiennie od XVI po XVIII wiek, są stałą potrzebą artystyczną i życiową przeciętnych ludzi, owego widza masowego z miast, miasteczek, ze wsi. Na przykład Wieliczka jako bogate miasto górnicze mogło sobie pozwolić na duże widowisko pasyjne Wawrzyńca Solarskiego upamiętnione w drukowanych programach. W **Dialogu** sięga Dejmek do skromnego prowincjonalnego misterium, które było popisem erudycji młodego księdza, do **Dialogu Końskowolskiego** (dziś rękopis w Bibliotece Narodowej). Jest w tej sztuce o licznych a małych scenach jakiś pośpiech w formułowaniu obrazu dramatycznego (tyle ich chciałoby się widzowi pokazać!) tak, że w rezultacie ten pojemny dramat nabrał cech ludowego drzeworytu o grubej kresce i urzekającej surowości. Cenimy w nim jednak przede wszystkim ową bliskość, bezpośrednią relację między „dramaturgiem" a widownią. W takiej bliskości nie ukryje się żaden fałsz artystyczny ani ideowy, nie przemyci się snobizmu, mody na importy. Jeżeli sztuka nie użyje takiego aparatu pojęciowego i artystycznego, który dla widza jest bliski, ceniony, przez widza oczekiwany – zostanie odrzucona.

Scenę szóstą drugiej części naszego **Dialogu** wypełnia, Lament Matki Bożej pod Krzyżem. Ten niewielki wiersz, którego pochodzenie okryte jest tajemnicą, stanowi klucz, który mógłby otwierać różne perspektywy historyczne dla poezji i teatru polskiego. Niestety, nie znamy bliżej rękopisu-źródła, mało wiemy o jego pochodzeniu. Przedrukowany w roku 1829 przez Łukasza Gołębiowskiego z rękopisu, który dziś pewno nie istnieje, jest perłą poezji polskiej wieku XV, a może i starszej. Ekspresja liryczna anonimowego poety jest tak potężna, że wzrusza do dziś i jako dzieło artystyczne i jako akt ludzkiego uczucia. Być może, że wiersz pochodzi z kręgu tradycji płaczek słowiańskich obrzędów pogrzebowych, jeszcze z czasów pogańskich. Sam tekst jest tak przejmujący w swoim wyrazie żalu Matki nad umęczonym Synem, że ledwo zauważamy zawartość ideowo-religijną; zaledwie w jednej strofie przypomina Maria świat pojęć katolickich, wymawia Archaniołowi Gabrielowi obietnicę wesela, którego obiecywał tak bardzo wiele – ale brzmi to jakby zarzut adresowany do wróża, który nie spełnił obietnicy. Maria nie chce wiedzieć o aspekcie teologicznym Męki – jest tylko matką, matką człowieka, matką ziemską. W ostatniej strofie wzywa do modlitwy inne matki – aby nie przyszły na nie takie cierpienia.

Jele, ja nieboga, ninie dziś zeźrzała
Nad swym, nad miłym synem krasnym,
Już on cierpi męki nie będąc w żadnej winie.

Lament dopisano do śpiewniczka Maryjnego, ale wzięto go z dramatu. Pochodził albo z małego widowiska, w którym na Golgocie toczył się dialog między Marią i św. Janem pod krzyżem, albo z misterium pasyjnego, w którym lament taki, zwany także żalem, a po łacinie **planctus,** inscenizowano. Nasz tekst stoi wyżej od dostępnych dzisiaj i znanych **planctus,** odgrywanych kiedyś w Europie jest też najdoskonalszym utworem tej treści na ziemiach polskich i obok Kochanowskiego największym dziełem poezji aż po Romantyków. Tak go też od dawna oceniano. Tekst **Lamentu** znajduje się w różnych utworach lirycznych i dramatycznych, zwykle bardzo zmodyfikowanych. Przetrwał do końca XVIII wieku jako dzieło artystycznie żywe – jeszcze w **Kancyjonale albo pieśniach nabożnych według obrządków Kościoła św. Katolickiego** z roku 1794 przedrukowano drugą redakcję **Lamentu** jako pieśń popularną. Niewiele lat potem przyszła, jak wspomniano, edycja naukowa Gołębiowskiego.

Wgranym obecnie **Dialogus de Passione** reżyser zestawia te ze starych tekstów, które krążąc po wielu miastach, kościołach, bractwach nabożnych nabierały charakteru „polskiego repertuaru klasycznego", powszechnie znanego, ciągle odnawianego, niejako obowiązującego. Nie zachował się niestety taki repertuar komediowy, ani dramat obyczajowy – te sztuki o tematyce religijnej, zresztą bardzo w rzeczywistości świeckie, służyć muszą za świadka naszej artystycznej przeszłości.

Przypomnieć warto jeszcze jedną cechę sztuki misteryjnej także w Polsce obowiązującą i powszechną. Mianowicie zarówno w wyobraźni dramaturga jak i realizatora widowiska obrazy życia, zachowania się postaci, często także ich ukostiumowanie, były polskie, lokalne, miejscowe. Nie chodziło tu o celową polonizację teatralnego krajobrazu Palestyny z przed kilkunastu wieków, ale działano w przeświadczeniu, że świat i ludzie są wszędzie tacy sami. Wystarczyło pooznaczać persony dramatu odpowiednimi imionami, pooznaczać znanymi z ikonografii religijnej atrybutami. Siła dramatu znajdowała się wyżej, nie w kostiumach ani w imitacjach egzotycznego obrazu. Niechże więc nie dziwi dzisiejszego widza swojskie zachowanie Piłata i Woźnego Jerozolimskiego – tak jak przyjmie bez zastrzeżeń ze współczesnej sceny Sofoklesa nie po grecku i branego w dusznym pudle nowoczesnego teatru.

Odgrywa się więc na scenie (z konieczności na scenie!) Teatru Nowego misterium zbudowane z różnych gotowych aktów, z fragmentów, ze scen, a złożone według reguły bardzo liberalnej, od sześciuset lat dla tego rodzaju teatralnego obowiązującej. Teatr misteryjny pierwszy oryginalny dla nowej ludności tego kontynentu po czasach antycznych, wspaniały i potężny w swojej powszechności w całej Europie, w powszechności widza od prostaczka do patrycjusza — ten teatr był także w Polsce sztuką rodzimą, własną, a kształt sceniczny przeważał nad tekstem, wyraz sceniczny nad refleksją intelektualną, liryka i poezja nad rozumowaniem.

Mimo katastrofalnych strat naszych bibliotek doliczyć się jeszcze dziś można setki sztuk tego gatunku. Dysponujemy dzisiaj czterdziestu „dialogami" noszącymi cechy prawdziwych misteriów i to tak zachowanymi, że możemy dowiedzieć się wiele o ich kompozycji, o wyobraźni artystycznej wykonawców, o adresie do kogo były skierowane, o ich ideowej treści. Misteria pasyjne zaczynały się zwykle od „koncylium", kapłanów, najczęściej przedstawianego jako rodzaj sejmiku szlacheckiego, albo obrad rady miasta. W licznych sztukach droga na Kalwarię i scena krzyżowania jest pomijana — była tak znana, że nie było potrzeby jej wpisywać do zeszyciku przedsiębiorcy teatralnego. Pasje polskie układane były także w cykle dwudniowe, nawet czterodniowe, choć są to sztuki raczej krótkie, grywane na nabożeństwach.

Nośność ideowa misteriów polskich była bardzo rozmaita. Kilka cech powtarza się najczęściej. Z kręgu problemów religijnych zajmowano się chętnie współuczestnictwem Marii w dziele odkupienia. Autorów nie interesował przecież problem, ale samo wyrażenie bólu matki, jej los osobisty a nie formuły metafizyczne. Dlatego właśnie polskie sztuki misteryjne wiele materii teatralnej nasycą uczuciową ekspresją. To jest druga właściwość naszego starego, klasycznego repertuaru. Maria raz przeżywa ból niepokoju i rozstania jeszcze w Betanii, potem na Golgocie, w czasie krzyżowania, potem w czasie zdejmowania z krzyża. Sekundują jej inne niewiasty jerozolimskie. Tejże ekspresji, ale już w formie groźnej i okrutnej, służą sceny katowania, cierpienia Jezusa. Trzecia wreszcie powtarzająca się cecha, to pewna łagodność i wyrozumiałość w przedstawianiu postaci negatywnych i wstrętnych, zbrodniczych. Judasz, to mały kupczyk, podkradający towarzyszy, kapłani i faryzeuszowie bywają mężami stanu troszczącymi się o dobro kraju. Kiedy pochylić się bliżej ku tym raz naiwnym, raz wzruszającym wierszom więcej znacznie odczuć można prawdy o naszych poprzednich pokoleniach niż z kart drukowanych pięknie książek.

Jest oczywiste, że z upływem czasu pierwotne formy naszego misterium ulegały zmianom. Jedne teksty blakły, ścierały się tak, że dzisiaj już niewiele mówią, a pozostają tylko wzruszającą pamiątką. Inne nabierały ostrości, pobrzmiewały nowymi hasłami, inne wreszcie spetryfikowały się i trwały w upływie czasu niezmienne, choć zmieniały się obyczaje literackie i artystyczne. Próbujmy tedy wraz z aktorami poprzez stare poetyki i stare formy teatru dotrzeć do głębszych treści, które przyobleczono w dramatyczny kształt Pasji, spróbujmy dotrzeć do myśli, wyobraźni i uczuć tych ludzi, którzy poprzez przedstawienia wydarzeń w Jerozolimie mówili o obrazie stosunków międzyludzkich swoich czasów, którzy aprobowali pewne sprawy, oceny, działania, a inne ze wstrętem odrzucali.

Cena zł 5.–

Egzemplarz bezpłatny

Wydawca:

Teatr Nowy w Łodzi

Na okładce: Pojmanie – reprodukcja fragmentu drewnianego ołtarza Wniebowzięcia Matki Boskiej z kościoła parafialnego w Szydłowcu – początek XVI w.

2111 – ŁDA – 4.8.75 – U-6/4299 – 10.000 egz.