



OKNO — ZBLIŻENIA.  
SCHOLA WĘGAJTY  
11-14 marca 2015

LUDUS PASSIONIS

AKATYST KU CZCI  
BOGARODZICY

» SPOTKANIA

» WARSZTATY

» PROMOCJA KSIĄŻKI



*Tegoroczna edycja projektu OKNO – ZBLIŻENIA poświęcona jest zagadnieniu „harmonii w teatrze” – rozumianej jako rodzaj wewnętrznego słuchu pozwalającego na budowanie wielogłosu na bazie sprzeczności, wykorzystywanie kontrapunktu dla budowania nowych znaczeń, przekształcanie chaosu w strukturę. Rozumianej także jako pieśń, która dotyka tego, co poza słowem. I która umożliwia usłyszenie ciszy.*

*Postanowiliśmy zaprosić artystów skupiających swoje poszukiwania na temacie dźwięku i głosu, będącego z jednej strony narzędziem wydobywania muzyczności działania teatralnego, z drugiej zaś metodą „otwierania” aktora, badania i uświadamiania mu skali jego możliwości, drogą rozwoju.*

*Będzie to też, w szerszym kontekście, rozmowa na temat harmonii jako wartości – próba zadania pytań o możliwość „przekraczania chaosu”, budowania porządku, kształcenia „słuchu na rzeczywistość”*

*Teatr Kana*

# PROGRAM

**11–13 marca / Teatr Kana**

Warsztat chorału gregoriańskiego i bizantyjskiego

**12 marca, czwartek**

**20.00 / Teatr Kana**

Między dramatem liturgicznym a alternatywą.

20 lat Scholi Węgajty – spotkanie i promocja książki

Tadeusza Kornasia „Schola Teatru Węgajty. Dramat liturgiczny”

**13 marca, piątek**

**19.00 / Katedra pw. św. Jakuba Apostoła w Szczecinie**

Ludus Passionis – Gra o Męce Pańskiej – dramat liturgiczny

**14 marca, sobota**

**16.00 / Teatr Kana**

Droga Ikony – współczesna sztuka sakralna w Europie

i Polsce na podstawie prac wybranych artystów i szkół ikony

– spotkanie z Małgorzatą Dzygadło-Niklaus

**19.00 / Katedra pw. św. Jakuba Apostoła w Szczecinie**

Akatyst ku czci Bogarodzicy

**20.30 / Teatr Kana**

Co łączy chorał bizantyjski i gregoriański?

– dialog kantorów dwóch tradycji – spotkanie

z Marcinem Abijskim i Marcinem Bornusem-Szczycińskim

**SCHOLA WĘGAJTY** jako zespół działający w ramach Stowarzyszenia „Węgajty” niedaleko Olsztyna powstała w styczniu 1994 roku. Tworzą ją śpiewacy, aktorzy, muzycy, plastycy, teatrologi i muzykolodzy pochodzący z 6 krajów europejskich. Schola zajmuje się rekonstrukcją średnio-wiecznych dramatów liturgicznych, prezentacjami muzyczno-teatralnymi, badaniami nad tradycjami śpiewu liturgicznego i sakralnego, antropologią kultury oraz edukacją i animacją teatralną, muzyczną i plastyczną.

Od 20 lat opracowuje i wykonuje najstarsze europejskie zabytki literacko-muzyczno-dramatyczne (rękopisy polskie, francuskie, włoskie, niemieckie).

Ma w swoim dorobku i repertuarze 7 łacińskich średnio-wiecznych dramatów liturgicznych stanowiących kanon tego gatunku, które były prezentowane w wielu krajach Europy oraz głównych ośrodkach kraju. Poprzez połączenie twórczych sił i doświadczeń aktorów, śpiewaków, instrumentalistów, teatrologów, antropologów, plastyków, językoznawców, liturgistów i przedstawicieli innych komplementarnych dziedzin, zespół wypracował unikalny i rozpoznawalny idiom wykonawczy i stylistyczny oparty na archaicznym i tradycyjnym warsztacie muzyczno-teatralnym.

Wykonywane przez Scholę dramaty liturgiczne można zgrupować w kręgi tematyczne: bożonarodzeniowy – *Ordo Stellae*, wielkopostny – *Planctus Mariae* i *Ludus Passionis*, wielkanocny – *Ludus Paschalis*, staro-testamentowy – *Ludus Danielis*, maryjny *Ordo Annuntiatione* oraz Cuda św. Mikołaja – *Miracula Sancti Nicolai*.

Schola prowadzi od szeregu lat badania terenowe nad tradycją pieśni i obrzędów w formie wypraw i rekonesansów niemal w całej Europie. Programy koncertowe odwołujące się do tych tradycji to: *Joculatores Dei*, *Kanty* i psalmy, *Okcydent – orient* oraz *Zamek Warmia. Dom Tańca* to program tańców instrumentalnych, cykl warsztatów i biesiad tanecznych wprowadzający świeckie aspekty archaicznych kultur, dopełniając i równoważąc wątki sakralne. W 2010 roku na zamku w Olsztynie miała miejsce premiera spektaklu muzycznego *Gra o Świętym Franciszku*.

[www.schola.wegajty.pl](http://www.schola.wegajty.pl)



SCHOLA WĘGAJTY

# LUDUS PASSIONIS

GRA O MĘCE PAŃSKIEJ

dramat liturgiczny  
z rękopisu *CARMINA BURANA* (XIII wiek)  
z klasztoru Benediktbeuern

piątek, 13 marca 2015, godz. 19.00  
Katedra pw. św. Jakuba Apostoła w Szczecinie

# LUDUS PASSIONIS



# FABVLA

Procesja	<i>Processio</i>
<hr/>	<hr/>
Wejście postaci	<i>Introductio personarum</i>
I. Powołanie Piotra i Andrzeja	<i>Vocatio Petri et Andreae</i>
II. Uzdrawienie Niewidomego	<i>Sanatio caeci</i>
III. U Zacheusza	<i>Ad Zacheum</i>
IV. Wjazd do Jerozolimy	<i>Introitus in Civitatem Sanctam</i>
V. W domu Szymona / Nawrócenie Marii Magdaleny	<i>Domus Simeoni / Conversio Mariae Magdalenae</i>
VI. Wskrzeszenie Łazarza	<i>Resuscitatio Lazarii</i>
VII. Zdrada Judasza	<i>Iudas tradendi Iesum</i>
<hr/>	<hr/>
Ostatnia Wieczerza	<i>Coena Domini</i>
VIII. Jezus na Górze Oliwnej	<i>Iesus in Monte Oliveti</i>
IX. Pojmanie Jezusa	<i>Captivatio Iesu</i>
X. Zaparcie się Piotra	<i>Negatio Petri</i>
XI. Jezus przed Arcykapłanem	<i>Iesus ante Pontificem</i>
XII. Praetorium. Jezus przed Piłatem (I)	<i>Praetorium. Iesus ante Pilatum (I)</i>
XIII. Jezus przed Herodem	<i>Iesus ante Herodem</i>
XIV. Praetorium. Jezus przed Piłatem (II)	<i>Praetorium. Iesus ante Pilatum (II)</i>
XV. Biczowanie	<i>Flagellatio</i>
XVI. Wydanie Jezusa na śmierć	<i>Iesus traditus ad mortem</i>
XVII. Śmierć Judasza	<i>Mors Iudae</i>
XVIII. Lament niewiast	<i>Lamentatio mulierum</i>
<hr/>	<hr/>
Jezus prowadzony na Ukrzyżowanie	<i>dum Iesus ducatur ad crucifigendum</i>
XIX. Przybicie do Krzyża. INRI	<i>Inclavamento. INRI</i>
XIX. Płacz Marii	<i>Planctus Mariae</i>
XX. Śmierć Jezusa na Krzyżu	<i>Iesus passus est</i>
XXI. Zdjęcie z Krzyża	<i>Depositio Crucis</i>

## DRAMATIS PERSONAE

<i>Iesus</i>	Marius Peterson
<i>Andreas, Pontifex / Arcykapłan</i>	Marcin Szargut
<i>Petrus</i>	Maciej Kaziński
<i>Cecus / Niewidomy, Judas</i>	Tomasz Jarnicki
<i>Zacheus, Lazarus / Arcykapłan</i>	Konrad Zagajewski
<i>Phariseus, Longinus, Evangelista</i>	J. Wolfgang Niklaus
<i>Angelus, Johannes</i>	Serhii Petrychenko
<i>Diabolus, Amator</i>	Adam Cudak
<i>Mercator / Sprzedawca</i>	Piotr Górka
<i>Pilatus</i>	Maciej Góra
<i>Herodes, Evangelista, Cantor</i>	Robert Pożarski
<i>Cantor</i>	Marcin Bornus-Szczyciński
<i>Maria Magdalena</i>	Katarzyna Jackowska, Paulina Kukiz
<i>Ancilla / Służka</i>	Swietłana Butskaya
<i>Martha</i>	Marta Kurian-Herma
<i>Maria Mater</i>	Monika Paśnik-Petryczenko

*Pueri Hebreorum / Chłopięta Żydowskie:*

Szczeciński Chór Chłopięcy „Słowiki” (przygotowanie chóru: Grzegorz Handke)

*Chorus:*

*Iudei / Żydowie, Apostoli / Apostołowie, Pontifici / Kapłani, Milites / Zbrojni:*

Marcin Bornus-Szczyciński, Adam Cudak, Maciej Góra, Piotr Górka, Tomasz Jarnicki, Maciej Kaziński, J.Wolfgang Niklaus, Marius Peterson, Serhii Petrychenko, Robert Pożarski, Marcin Szargut, Fryderyk Wojda, Konrad Zagajewski.

*Chorus:*

*Puellae / Dziewczęta, Mulieres:*

Swietłana Butskaya, Marta Kurian-Herma, Katarzyna Jackowska,  
Małgorzata Dźygadło-Niklaus, Natalia Niedźwiecka-Iwańczuk,  
Monika Paśnik-Petryczenko, Paulina Kukiz.

Marcel Pérès:

opracowanie muzyczne  
(rekonstrukcja na podstawie manuskryptu i kompozycja)

Marcin Bornus-Szczyński:

kierownictwo muzyczne

Toni Casalonga, Małgorzata Dźygadło-Niklaus, Magdalena Góra:

scenografia

Anna Łopatowska:

plastyka gestu

Geoffrey Norris:

konsultacja teatralna

Robert Pożarski:

konsultacja muzyczna

ks. dr Zbigniew Woźniak:

celebracja

Johann Wolfgang Niklaus:

reżyseria i kierownictwo artystyczne



# LUDUS PASSIONIS – NOTA

## CARMINA BURANA – RĘKOPIS

*Carmina Burana* to dobrze znana antologia świeckich i satyrycznych pieśni łacińskich pochodząca z bawarskiego klasztoru Benediktbeuern, dziś przechowywana w Monachium. Oprócz pieśni, w XIII-wiecznym rękopisie znajduje się kilka dramatów religijnych, między którymi znajdujemy dwie Pasje. Nie posiadająca własnego tytułu Pasja, zwana „Wielką”, dla jej odróżnienia od krótszej i mniej spektakularnej *Ludus breuiter de Passione* zapisana jest w języku łacińskim i, częściowo, w południowym dialekcie języka niemieckiego. Niemal całość tekstu opatrzona jest neumatycznym, nie posiadającym linii zapisem muzycznym.

## DRAMAT LITURGICZNY I MISTERIUM

W Europie Zachodniej – obszarze kulturowym zdominowanym przez język i liturgię łacińską, praktyka dramatycznych przedstawień, które rozszerzały środki liturgicznej ekspresji i poprzez akcję dramatyczną uobecniały najważniejsze wydarzenia Dzieła Zbawienia potwierdzona jest w źródłach już w początku X wieku, choć jej rodowód jest z pewnością starszy. Jednak przedstawienia te, praktykowane pierwotnie głównie w środowiskach monastycznych, aż do początku XIII wieku z reguły nie ukazywały (żeby nie powiedzieć: unikały) przedstawień Męki i Ukrzyżowania Chrystusa. Kanon *oficjów, gier* i dramatyzacji liturgicznych obejmował przede wszystkim wielkanocne *Nawiedzenie Grobu, Umycie Nóg, Adorację Krzyża, Złożenie do Grobu*, rozpoczynającą Wielki Tydzień procesję Niedzieli



Palmowej, a także rozbudowany wielowątkowy cykl bożonarodzeniowy, obejmujący sceny adoracji Nowonarodzonego przez pasterzy i hołdu Magów ze Wschodu, z czasem rozszerzony o sceny na dworze Heroda, rzezi Niewiątek i płaczu Racheli. Dosłowne przedstawianie wydarzenia kluczowego dla Odkupienia, jakim była śmierć Chrystusa na Krzyżu nie było potrzebne: wszak odprawiany codziennie obrzęd Mszy Świętej, której forma w owym czasie obfitowała w dramatyczne środki, był wystarczającym uobecnieniem i czytelną pamiętką Najświętszej Ofiary.

Sytuacja ta zmienia się jednak w XIII wieku wraz z głębokimi przemianami w łonie Kościoła – dojściem do głosu świeckich członków wspólnot parafialnych wywodzących się głównie z prężnego i ambitnego stanu mieszczańskiego. W rozumieniu prawd religijnych i osoby Jezusa Chrystusa – Boga Człowieka rolę bardziej eksponującą zaczyna odgrywać pierwiastek ludzki, a zwłaszcza element *compassio*, współodczuwania. W efekcie w miejsce znaku, symbolu pojawia się sam Chrystus jako pełnoprawny uczestnik wydarzeń scenicznych.

Przedstawienia pasyjne zyskiwały coraz bardziej bogatą oprawę, pojawiały się także wątki poboczne, nierzadko odnoszące się do aktualnych wydarzeń społecznych czy politycznych. Organizacją widowisk pasyjnych nie zajmuje się już wyłącznie kler, tylko powołane w tym celu świeckie bractwa: w Italii konfraternie zaczęły zawiązywać się w drugiej połowie XIII wieku (1261 – Treviso, 1264 – Rzym), podobnie też było we Francji, gdzie założone w 1398 roku paryskie Bractwo Męki Pańskiej wiodło prym w ówczesnej Europie. Rozmiary dramatów (wykonywanych jednak wciąż z pomocą kleru i w łączności z kościołem), które zwykło się teraz nazywać „misteriami”, są coraz częściej recytowane w językach narodowych, zarzucając nie-raz nieodzowny dotąd śpiew i rozrastają się monstrualnie:

dla przykładu skrypty czterodniowego *Mystère de la Passion* Arnoula Grébanu wystawionego w 1450 roku obejmuje przeszło 35000 wierszy, misterium pasyjne wystawione w 1514 roku w Bolzano trwało 7 dni, inne, wystawione w 1547 roku w Valenciennes, aż 25 dni. Przedstawienie, które dawno już wyszło z kościoła na plac miejski lub wręcz brało w posiadanie całe miasto, sytuując poszczególne sceny w różnych miejscach, było wydarzeniem doniosłym: poruszało całą społeczność miasta – zamykano wówczas warsztaty, sklepy i bramy miejskie.

*Ludus de Passione* jawi się nam jako forma znajdująca się na przecięciu liturgicznej tradycji teatru hieratycznego i rodzącej się nowej formy religijnego misterium. Pytanie o genezę zmian dotyczących dramatycznej formy i przebiegu scen *Wielkiej Pasji* z *Carmina Burana* prowadzi nas do zjawiska z pogranicza kanonicznej liturgii, jaką była ugruntowana już praktyka odgrywania „planktów”, czyli Żalów Matki Boskiej pod Krzyżem. Sceny przedstawione wcześniej w toku narracji dramatu byłyby więc rodzajem „wstępu” ukazującym wydarzenia poprzedzające sąd nad Jezusem i Jego Ukrzyżowanie.

## PLANKTY



Począwszy od XII wieku kult Matki Bożej rozwija się bardzo silnie. Choć Jej obecność na Golgocie podczas Ukrzyżowania opisuje tylko jedno zdanie w Ewangelii św. Jana (19, 25–7), na udział Matki w męce Chrystusa zwrócił już uwagę św. Augustyn (Rozważania 41). Ból ludzkiej Matki rozumiany był bardzo dobrze, a współodczuwanie cierpienia – jak wzruszająco opisuje to autor sekwencji *Stabat Mater* – prowadziło do zjednoczenia z Odkupicielem. W rozważaniach najważniejszych wydarzeń z życia Marii – Matki Boga, najbardziej eksponowane miejsce

i jednocześnie najlepiej – po ludzku – rozumiane, zajmowały cierpienia Matki obecnej przy cierpieniach i śmierci Syna. Rozważania te przybrały poetycką formę zwaną *planctus*: jednym z najszerzej znanych był utwór o wielkiej sile wyrazu, *Planctus ante nescia* przypisywany Godfreyowi od św. Wiktora. W innym, *Flete fideles animae* – anonimowym utworze z XIII wieku – pojawia się też element dialogu. W XIII wieku w niektórych ośrodkach kościelnych *planctus* śpiewano w Wielki Piątek po Matutinum, przypuszczalnie jako część obrzędu *Tenebrae* lub w powiązaniu z Adoracją Krzyża. O skrajnie dramatycznej formie wykonania *planctus* świadczy dobrze rękopis z Cividale (XIII/XIV w.) zawierający wyraźny podział kwestii pomiędzy cztery postacie, a także 79 wskazówek opisujących gesty, wyraz emocjonalny i pozycję ciała. Jako że utwory te odwoływały się do uczuć osobistych, nie dziwi fakt, że zaczęły pojawiać się plankty ułożone w językach narodowych. W obszarze niemieckim znamy szereg *Marienklage*, w Polsce zaś reliktem tej praktyki, z pewnością dużo szerszej niż odzwierciedlają to zachowane źródła, jest *Lament Świątokrzyski*. Warto tu dodać, że również w „Mniejszej Pasji” z *Carmina Burana* znajduje się uwaga „et Maria planctum faciat quantum melius potest” wyraźnie wskazująca na wykonanie w tym miejscu Płaczu. Scena pod Krzyżem z Wielkiej Pasji posiada formę planktu. Po wersach ułożonych w dialekcie niemieckim – apostrofie do zgromadzonych – pojawiają się wiersze łacińskie zaczerpnięte z obu wspomnianych wyżej utworów oraz dialog pomiędzy Marią Matką i Janem. Mamy tu więc wielką kulminacyjną scenę, na którą składają się trzy następujące po sobie lamenty, choć, z wyjątkiem fragmentu niemieckiego, kompilator nie określił jak duże ich fragmenty należy wykonać.



## POSTACIE



Dramat w swoim przebiegu wprowadza bardzo dużo postaci (niektóre z nich, jak Apostołowie, Żydzi, Kapłani, czy Dziewczęta określone są jako grupy). Są to więc Jezus i Uczniowie: Piotr, Andrzej, Jan i odstępcza – Judasz, niewiasty: Maria – Matka Jezusa, Maria Magdalena, Maria Salome i Marta, przedstawiciele rzymskiej władzy: Herod i Piłat, Arcykapłan oraz epizodyczne postacie Niewidomego, Zacheusza, Faryzeusza Szymona, Łazarza, Służącej i Setnika Longinusa, pojawia się także Sprzedawca, Kochanek, Anioł i Diabeł, o których powiemy za chwilę więcej.

Pierwszą kulminacją dramatu jest scena Nawrócenia Marii Magdaleny. Zajmuje ona około jednej trzeciej całej *Gry*. Osoba Marii Magdaleny ukazana w *Ludus*, podobnie jak w przypadku współczesnych przedstawień plastycznych, skomponowana jest niejako z dwóch ewangelicznych postaci. Ewangelista Jan odnotowuje jej obecność na Golgocie pod Krzyżem i opisuje jako pierwszą, która ujrzała Chrystusa Zmartwychwstałego, zaś Ewangelista Łukasz przytacza wcześniejszy epizod z jej życia, kiedy to Jezus wypędził z niej siedem nieczystych duchów. Średniowieczna wyobraźnia skojarzyła ją z Marią z Betanii, siostrą Łazarza i bezimienną nawróconą jawnoгрzesznicą, która w domu Szymona obmyła łzami stopy Chrystusa, otarła swoimi włosami i namaściła kosztownym olejkim (Jan 11, 1–2, Łuk. 7, 37–50, Mat. 26, 6–13). Włączenie tak wielkiej sceny (a być może był to oddzielny dramat, który został tu dodany przez kompilatora) do *Gry*, której centralną postacią jest Jezus Chrystus budzi zastanowienie. Jej obecność może nam jednak wyjaśnić tło religijne czasów powstania dramatu: szerzące się ruchy penitencjarne, którym postać Świętej patronowała

oraz konkretny, łatwo zrozumiały i dosłowny pastoralny przykład nawrócenia – drogi od grzechu do świętości, który idealnie nadawał się do katechetycznego użytku, zwłaszcza gdy był przedstawiony w rodzimym i powszechnie zrozumiałym języku.

Pojawiający się w tej scenie *Mercator* – czyli Sprzedawca wonnych olejków i balsamów – to dobrze znana postać rodem z teatru ludowego. Skryty pod rozmaitymi nazwami, jako *unguentarius*, *medicus*, aptekarz czy znachor – był elementem stałym w repertuarze mimów i jokulatorów. Pierwsze „świeckie” interludium z jego udziałem odnotowujemy około 1100 roku w wielkanocnym dramacie liturgicznym, w opartej na zdaniu z Ewangelii św. Marka (16,1) scenie zakupu olejków potrzebnych do namaszczenia ciała zmarłego Jezusa.

Na oddzielną uwagę zasługuje włączenie do dramatu postaci Anioła i Diabła. Choć postać *Diabolusa* to rola niema, obarczona jest tu ważną funkcją dramatyczną: popycha on Kochanka ku rozpustnicom a później przywodzi Judasza do samobójstwa. Jego pojawienie się obok Anioła akurat w scenie nawrócenia Marii Magdaleny wydaje się być nieprzypadkowe. W epoce, z której pochodzi nasz dramat w sposobie myślenia i przedstawiania chętnie i szeroko, zwłaszcza w praktyce katechetycznej, posługiwano się dialektyczną wizją świata i rzeczywistości: Dobro walczyło ze Złem, Niebo z Piekiełm, grzech przeciwstawiano błogosławieństwu, a Zbawiciela – Szatanowi. W tym sensie *Ludus de Passione*, podobnie jak cała twórczość teatralna tej doby, ma również wydźwięk dydaktyczny, co dobrze charakteryzować może słowo *pulpitum*, którym określano zarówno kościelną ambonę i pulpit lekcyjny a zarazem sceniczną konstrukcję teatralnego mansionu.

## FABUŁA I FORMA DRAMATU



Dramat rozpoczyna wejście postaci „świata” (Piłata, Heroda, Kapłanów, Sprzedawcy i Marii Magdaleny), które zajmują swoje miejsca – oddzielne *sedes*. Następują krótkie sceny powołania Piotra i Andrzeja, uzdrowienia niewidomego i rozmowy z Zacheuszem. Następująca procesja i towarzyszące jej antyfony ukazują triumfalny wjazd Jezusa do Jerozolimy w Niedzielę przed Paschą. Jezus przyjmuje zaproszenie Faryzeusza Szymona na wieczerzę. W międzyczasie Maria Magdalena opisuje powaby i rozkosze ziemskiego życia. Wraz z towarzyszkami kupuje pachnidła i zachęcana przez *Diabolusa* wabi Kochanka. Napomniana trzykrotnie przez Anioła wyrzeka się zbytkownego i rozpustnego życia, nakłada pokutną szatę, kupuje drogie olejki i udaje się do domu Szymona, aby namaścić nimi stopy Jezusa. Na zarzut marnotrawstwa, Jezus odpowiada Judaszowi przypowieścią o dwóch dłużnikach; odpuszcza winy Marii, która odchodzi opłakując swoje grzechy. Kolejne sceny przedstawiają wskrzeszenie Łazarza i rozmowę Judasza z kapłanami, modlitwę Jezusa w Ogrójcu, jego pojmanie i sąd oraz samobójczą śmierć Judasza. Śmierć Jezusa na Krzyżu jest poprzedzona lamentem Jego Matki. Dramat zamyka scena przebiccia boku Chrystusa przez setnika Longinusa i jego nawrócenie oraz naigrawanie się Żydów.

Dwujęzyczna forma dramatu oraz achronologiczny układ scen wskazuje wyraźnie na kompilacyjny charakter dramatu. Znaczna część materiału posługuje się dobrze znanymi tekstami liturgicznymi, cytowanymi dosłownie (nieraz zaznaczony jest tylko incipit) lub nieznacznie tylko zmodyfikowanymi, podczas gdy słowa i (w dużej części) muzyka obu kulminacyjnych scen: nawrócenia Marii Magdaleny i planktu Marii, Matki Jezusa zostały

najprawdopodobniej ułożone specjalnie dla tej *Gry*.

Pierwsze sceny są złożeniem różnych pieśni liturgicznych, głównie antyfon, responsoriów i pieśni procesjonalnych zaczerpniętych z repertuaru przeznaczonego na różne święta i opartych na słowach Ewangelii. Dopiero pierwsza łacińska pieśń Marii Magdaleny, jak również i cała ta scena (z wyjątkiem ewangelicznych słów Anioła) jest nowo skomponowana na użytek dramatu (jak już wspomnieliśmy, pierwotnie mógł to być samodzielny dramat, włączony do *Ludus de Passione* przez kompilatora). Fragment utrzymany w dialekcie niemieckim nie posiada w manuskrypcie notacji muzycznej, co sugeruje, że była to znana podówczas pieśń. Scena u Szymona czerpie niemal dosłownie z Ewangelii Łukasza (7, 39–50). Również dalsze fragmenty to mniej lub bardziej dosłowne cytaty biblijne lub fragmenty pochodzące z tekstów liturgicznych.

### *LUDUS DE PASSIONE A LITURGIA*



Jak wspomnieliśmy wyżej, dramaty były pierwotnie wykonywane (czy raczej: odprawiane) w ścisłych ramach liturgii. Wraz z pojawieniem się nowych prądów religijnych, rozwojem miast i dochodzeniem do głosu mieszczańskiej klasy społecznej przedstawienia zaczynały nabierać nowych cech: kierowały się dużo bardziej w stronę publiczności, posługiwały się językami narodowymi, a w scenach pojawiały się elementy komiczne i naturalistyczne. Przedstawienia „wychodzą” również z kościoła na plac przed katedrą czy miejski rynek. Pamiętajmy jednak, że rozdzielenie tego, co było liturgią, a co „para-” czy „semiliturgią” dokonane zostało o wiele później: dopiero w połowie XVI wieku na Soborze Trydenckim.

W skrypcie dramatu znajduje się adnotacja określająca wykonawców jako *clerus*, co jednoznacznie wskazuje

na środowisko, przestrzeń i charakter wykonania *Gry*. Nie sposób jednak związać jej wykonania z żadną kanoniczną liturgią: użyte teksty pochodzą ze wszystkich czterech Ewangelii i nie podążają ściśle za żadną z ewangelicznych wersji Pasji, przynależących do poszczególnych dni Wielkiego Tygodnia. Byłby to więc samodzielny obrzęd oparty w dużej części na dobrze znanych tekstach liturgii przeżywanego właśnie okresu pasyjnego.

Rolę Jezusa niegdyś odgrywał z pewnością kapłan. Dziś, przy odegraniu dramatu, jego główna rola to przewodniczenie obrzędowi i śpiewanie oracji.

## INTERPRETACJA SCHOLI

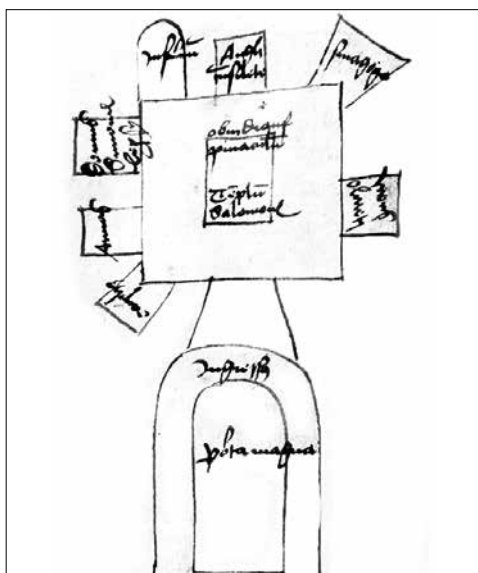


Dramat *Ludus de Passione* będąc samodzielnym obrzędem sytuuje się na styku form: jest to już jedno z pierwszych misterii, stosuje jednak środki estetyczne i stylistyczne należące do tradycji dramatu liturgicznego, takie jak śpiew gregoriański, antyfony, responsoria, tony lekcyjne, plankty. Z didaskaliów dowiadujemy się, że wykonawcą jest *clerus*, a nie świeccy czy bractwa lub cechy, jak miało to miejsce później.

Intencją inscenizacyjną Scholi jest ukazanie tych zależności: zestawienie tego, co wieczne i hieratyczne z tym, co teraźniejsze, osobiste i emocjonalne. Plankty – płacze Marii Magdaleny i Marii Matki są już nowym środkiem, odpowiadającym potrzebom nowej sytuacji społecznej *compassio*. Hieratyczność zostaje tu połączona z indywidualnym, skrajnie emocjonalnym wyrazem uczuć. Żywym jeszcze dziś przykładem takiego *Lamentu*, a dla nas źródłem inspiracji, jest chorwacki *Gospin Placz*.

Punktem wyjścia inscenizacji przestrzennej jest mająca oparcie w tradycji procesja stacyjna, której wędrownka prowadzi poprzez wszystkie *loci significantes*, jak miało to

miejsce w przypadku już misteryjnych gier pasyjnych. Wykonanie ma miejsce w kościele (jak w przypadku *Bozner Passionspiel*); używana jest cała przestrzeń świątyni – loci znajdują się w bocznych kaplicach lub nawach, niektóre zdarzenia mają miejsce pośrodku nawy głównej (*platea*), zaś Golgota – miejsce najważniejsze, ulokowana jest na ołtarzu. Jako że *Ludus* wykonany jest jako samodzielny obrzęd oparty w warstwie tekstowej na słowach Czterech Ewangelii, procesję prowadzi Księga Historii Zbawienia, z której lektor (Ewangelista) odczytuje kolejne fragmenty.



Plan przestrzeni wykonania *Bozner Passionspiel* z 1514 – schemat kościoła parafialnego w Bolzano z zaznaczonymi loci.

W rekonstrukcji i budowaniu obrzędu, oprócz wspomnianego *Gospin Placz*, nawiązujemy też do żywej tradycji wielkotygodniowych procesji i dramatyzowanych rytuałów odprawianych w Castelsardo na Sardynii. Stąd użycie

symbolicznych przedmiotów oraz wizerunków i znaków. Pośród używanych dotąd na Sardynii *i misteri* znajdują się niesione przez „apostołów”: kielich (*caligiu*) – symbol akceptacji śmierci, rękawica (*guanta*) upamiętniająca policzkowanie, łańcuchy i sznury (*lacciotti*), którymi wiązano Chrystusa, kolumna (*la culunna*), różgi (*disciplini*), korona cierniowa (*la curona*) krzyż (*la crogi*), drabina (*la scala*), młotek i obcęgi (*lumaltesdu e la tinaglia*), włócznia i gąbka – (*la lancia e spugna*) oraz towarzyszące chórom: czaszka, *verdoloris* i krucyfiks. W Castelsardo, przybicie do Krzyża (*l'inclavamentu*) i zdjęcie z Krzyża (*l'isclavamentu*) odbywa się przy czytaniu Ewangelii, co przywoździ na myśl dramatyzacje liturgiczne sięgające głęboko w historię: aż do opisywanych przez Egerię wielkanocnych obrzędów liturgii jerozolimskiej. W kręgu oddziaływania kultury romańskiej użycie rzeźby jest dobrze ugruntowane i poświadczane licznymi zabytkami. W przeciwieństwie do kultury bizantyjskiej, która posługuje się symboliczną ikoną, Zachód w swoich obrzędach stosował środki dużo bardziej realistyczne. Stąd, jako rozwinięcie, już tylko krok do aktora personifikującego biblijne postacie. Strona muzyczna dramatu została opracowana przez Marcela Pérèsa. W rękopisie tekst opatrzony jest bezliniową notacją neumatyczną. Oznacza to, że wskazany jest tylko ruch melodii, ornamentacje oraz do pewnego stopnia rytm, podczas gdy wysokość dźwięków odczytać można tylko w sposób przybliżony. W tych przypadkach, gdzie tekst nie posiada opracowania muzycznego, melodie zostały skomponowane przez autora opracowania. Niektóre fragmenty, zwłaszcza pochodzące z liturgii i zaznaczone w rękopisie jedynie swoim incipitem, zostały zrekonstruowane na podstawie innych paralelnych źródeł.

Maciej Kaziński

## REKONSTRUKCJA PASJI



Podstawową trudnością przy rekonstrukcji Pasji z *Carmena Burana* jest jej zapis muzyczny. Cały rękopis zanotowany jest notacją zwaną *in campo aperto*, która nie posiada linii. Zatem kształt melodii zaznaczony jest tylko w sposób przybliżony. Taki system notacji, pochodzący z czasów renesansu karolińskiego, w krajach niemieckojęzycznych pozostawał w użyciu bardzo długo – w niektórych ośrodkach aż do XVI wieku – podczas gdy w innych regionach Europy zaprzestano go stosować w wiekach XII i XIII.

Notacja neumatyczna zawiera precyzyjne wskazówki dotyczące stylu wokalnego; stosowanych ornamentacji i modulacji głosu. Jednak kierunek melodii jest tylko zasugerowany. Nawet przy najgłębszej znajomości tego rodzaju muzyki, jej odczytanie pozostaje niejednoznaczne. Przede wszystkim staraliśmy się postępować za istniejącymi, choć niepełnymi wskazaniem wysokości dźwięków i dynamiki w różnorodnych figurach wokalnych odzwierciedlonymi za pomocą neum. Czasami grupy neum ukazują charakterystyczne wzory melodyczne, co pozwoliło nam na odnalezienie charakterystycznego modusu utworu. W pewnych przypadkach inne rękopisy zawierają wersje zanotowane na liniach, jednak nie zawsze odpowiadają one wersji neumatycznej. W przypadkach rozbieżności wybieraliśmy zawsze wersję z neumami.

Ozdobiliśmy Pasję utworami zaczerpniętymi z repertuaru gregoriańskiego. Incipity utworów z procesji Niedzieli Palmowej zaznaczone są w rękopisie. Inne zaś dodaliśmy sami aby połączyć ze sobą niektóre sceny. Godna uwagi jest znajdująca się na początku Sądu nad Jezusem scena, w której naradzają się Arcykapłani. W manuskrypcie zaznaczone jest responsorium *Collegerunt*. Utwór ten, którego obecność potwierdzona jest już w IX wieku,



pochodzi z Graduału z Compiègne, jest on jednak z pewnością starszy. To jedna z niewielu pozostałości dawnego chorału gallikańskiego, który był praktykowany w epoce reformy karolińskiej, gdy ryt rzymski został narzucony całemu Imperium. W *Carmina Burana* utwór przeznaczony jest wyraźnie do wykonania dramatycznego, co wynika z jego natury; składają się nań naprzemienne dialogi i fragmenty narracyjne. Jest całkiem prawdopodobne, że był on odgrywany dramatycznie od czasów swojego powstania. Postępując za tą teorią, datowanie początków dramatu liturgicznego przesunęłoby się do czasów przedkarolińskich – do VIII wieku, podczas gdy dziś jako datę przyjmuje się powszechnie rok około 1000.

W Pasji wyróżnić można trzy duże sekcje. Pierwsza obejmuje sceny od Nawrócenia Marii Magdaleny do Zdrady Judasza, druga rozpoczyna się na Górze Oliwnej, zawiera Pojmanie Jezusa, Sąd i Ukrzyżowanie – obrazy ściśle biblijne i prowadzi do trzeciej, apokryficznej – lamentacji Marii.

Marcel Pérès



SCHOLA WĘGAJTY

# AKATYST KU CZCI BOGARODZICY

słowa Akatystu napisał:  
ks. Józef Roman Maj  
kierownictwo muzyczne  
i melodię bizantyjską Akatystu dobrał:  
Marcin Abijski

sobota, 14 marca 2015, godz. 19.00  
Katedra pw. św. Jakuba Apostoła w Szczecinie

Ksiądz Prałat Józef Roman Maj, proboszcz kościoła św. Katarzyny na Służewie w Warszawie, napisał z potrzeby serca nowy, ale według antycznych reguł ułożony, Akatyst maryjny. Poszukując do niego najstosowniejszej muzyki, skierował się do Supraśla, do pierwszego w Polsce wykształconego w tym kierunku w Grecji kantora bizantyjskiego Marcina Abijskiego. Ten opatrzył polski tekst Akatystu pasującą do niego tradycyjną muzyką bizantyjską. „Muzyka liturgiczna nie jest sztuką samą w sobie, sztuką dla sztuki. Ma ona do spełnienia bardzo ważne zadanie. Pomaga modlącemu się wniknąć możliwie głęboko w sens słów, względem których pełni ona rolę podrzędną. To słowa są nośnikiem konkretnych treści, którym odpowiednia oprawa muzyczna pozwala zacząć przeobrażać wewnątrz modlącego się.

Muzyka bizantyjska, będąc od początku kontynuacją sztuki muzycznej pierwszych chrześcijan, wierna była tej koncepcji. Bizantyjscy „melodosi” pierwszego chrześcijańskiego tysiąclecia tworzyli muzykę do pisanych przez siebie hymnów, powodując, że stawała się ona nieodłączną ich częścią. Kolejne pokolenia hymnografów starały się tworzyć hymny równe rytmicznie pierwowzorom, dzięki czemu dawne melodie były wciąż żywe i dotrwały do naszych czasów.

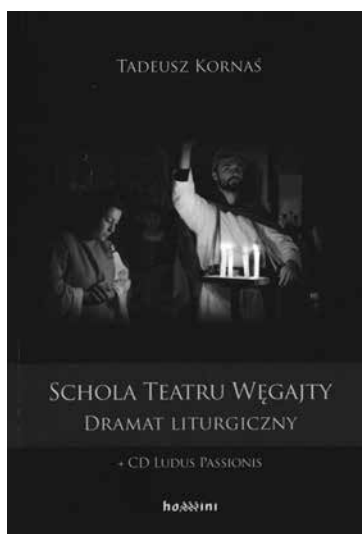
Wielowiekowa tradycja i uduchowanie owych melodii podczas tysięcy całonocnych czuwań, podczas których rozbrzmiewały, spowodowały, że wywierają one na współczesnym słuchaczu ogromne wrażenie nawet wtedy, kiedy nie rozumie on słów hymnów. Owe melodie, do dziś stanowiące oprawę muzyczną liturgii bizantyjskiej, stały się bardzo uniwersalne, idealnie oddając głębie modlitewnych treści we wszystkich ich przejawach: błagalnym, dziękczynnym, doksologicznym czy też dydaktycznym.

Latem roku 2009, dzięki Marcinowi Szczycińskiemu, dane mi było zapoznać się z księdzem prałatem Józefem Majem, autorem słów „Akatystu do Przenajświętszej Bogarodzicy”. Jego wielka wiara we wstawiennictwo Matki Bożej oraz miłość i zaangażowanie, z jakim pisał ów hymn, wywarły na mnie ogromne wrażenie. W rezultacie przyszło mi stanąć przed niełatwym zadaniem opracowania w muzykę owej wzruszającej i wzniosłej modlitwy. Po raz pierwszy język polski zetknął się z muzycznym światem Bizancjum...”

Marcin Abijski

MARCIN ABIJSKI

jest śpiewakiem i muzykologiem, absolwentem Ateńskiego Konserwatorium Narodowego na wydziale Muzyki Bizantyjskiej oraz Uniwersytetu Ateńskiego na wydziale Teologii Społecznej. Muzykę bizantyjską studiował pod okiem Georgiosa Chatzichronoglou – Archonta Melodosa Wielkiego Kościoła (Patriarchatu Konstantynopola). Od paru lat zajmuje się badaniami nad związkami melodii pochodzących z Irmologionu Supraskiego z ich bizantyjskimi odpowiednikami. Jest założycielem i dyrygentem Męskiego Chóru Kameralnego im. Bogdana Onisimowicza.



## „Schola Teatru Węgałty. Dramat liturgiczny”

Książka zestawia obok siebie trzy odrębne dziedziny, rzadko ze sobą na co dzień sąsiadujące: liturgię, teatr współczesny i kulturę alternatywną. Splata ze sobą awangardę i tradycję. Schola Teatru Węgałty realizuje od prawie dwudziestu lat we wnętrzach kościołów średniowieczne dramaty liturgiczne. Dramat ten, w którym upatruje się początków nowożytnego europejskiego teatru, rozwijał się od mniej więcej X wieku w strukturze nabożeństw Kościoła rzymskokatolickiego, by w końcu zostać przez Sobór Trydencki (w XVI wieku) „wyrzucony” ze świątyni. Po wiekach Schola Teatru Węgałty spróbowała na powrót włączyć ten dramat w krąg celebracji kościelnych – czyli w jego naturalne miejsce. Ale czy to jeszcze jest możliwe? By opisać i zanalizować spektakle Scholi autor książki prowadzi czytelnika niezależnymi ścieżkami. Najpierw zadaje kilka podstawowych pytań: czym był teatr w rozumieniu Biblii i doktryny Kościoła katolickiego i czym jest

liturgia? Następnie przedstawia dotychczasowe próby wykorzystywania struktur liturgicznych i inscenizowania dramatów liturgicznych w polskim teatrze dramatycznym, operowym i poszukującym (m. in. Schiller, Dejmek, Grotowski, Gardzienice). Przedstawia wreszcie krąg kultury alternatywnej, z której wyrosła Schola Teatru Węgajty. Najważniejszą partią książki jest opis i analiza inscenizowanych przez Scholę Teatru Węgajty dramatów liturgicznych. Przedstawione wcześniej zagadnienia dopełniają się w tej części. Pozwala to dostrzec ogromny obszar poszukiwań i dążeń twórców Scholi, którzy starają się robić na wskroś współczesny teatr wywiedziony jednak z najstarszych tradycji.

#### TADEUSZ KORNAŚ

Adiunkt w Katedrze Teatru. W latach 1997-2009 redaktor „Didaskaliów” (w latach 2004-2008 redaktor naczelny). Interesuje się przede wszystkim teatrem polskim XX i XXI wieku. Specyficzne miejsce w tym obszarze zainteresowań zajmuje teatr „inny” – sytuujący się na peryferiach głównego obiegu artystycznego. Tych zagadnień dotyczyły jego książki: Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice” (Homini 2004) oraz *Between Anthropology and Politics. Two Strands of Polish Alternative Theatre* (Instytut Teatralny 2007). Jest również autorem książek „Aniołom i światu widowisko” (Homini 2009) oraz „Schola Teatru Węgajty. Dramat liturgiczny” (Homini 2012). Ważnym kręgiem jego zainteresowań jest usytuowanie teatru w szerokim kontekście kulturowym i społecznym. Stąd badania na temat związków teatru z filozofią, religią czy historią.





*Podziękowania dla:*

*Szczecińskiego Chóru Chłopięcего „Słowiki”,  
duszpasterzy i pracowników parafii św. Jakuba Apostoła w Szczecinie*

*Szczególne podziękowania dla:*

*ks. prałata Dariusza Knapika  
– proboszcza parafii św. Jakuba Apostoła w Szczecinie  
p. Grzegorza Handke  
– dyrygenta i dyrektora Szczecińskiego Chóru Chłopięcего „Słowiki”*



Mecenat:



Partner:



Dofinansowanie:



Projekt OKNO – ZBLIŻENIA został dofinansowany przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego z Programu Edukacja kulturalna.

Współorganizator:



Prezentacja dramatu liturgicznego *Ludus Passionis* jest współorganizowana przez Stowarzyszenie „Węgałty” w ramach projektu „Quem Queritis 2014-2016” dofinansowanego ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Organizator:



Ośrodek Teatralny Kana  
Pl. św. św. Piotra i Pawła 4/5, 70-521 Szczecin  
tel. +48 91 4330388  
e-mail: [info@kana.art.pl](mailto:info@kana.art.pl)  
[www.kana.art.pl](http://www.kana.art.pl)

