

# Pasja braci Fassnacht i filmowe echa widowiska „na wzór Oberammergau”

Kilka uwag o zapożyczeniu na przykładzie *Galilejczyka*  
Dymitra Buchowieckiego

GRZEGORZ NADGRODKIEWICZ

Z dzisiejszej perspektywy – wobec wiedzy o licznych mariażach filmu i teatru, adaptacjach dramatów, próbach wszczepiania elementów filmu w tkankę spektakli teatralnych, czy to udanych, czy też nie, a przede wszystkim wobec nieustającego ewoluowania obu tych sztuk, co brzmi jak truizm – naiwne mogą się wydać intuicje Allardyce’a Nicolla, który zanotował w 1936 r.: *Wiara w przyszły wzrost kina artystycznego, przenikliwego i emocjonalnie poruszającego nie stoi w sprzeczności z równie mocnym przekonaniem o dalszym rozwoju teatru*<sup>1</sup>. Dalej zalecał: *Przed wszystkim winniśmy oczyścić nasze umysły ze strachu przed tym, że kino może zabić teatr. Teatr nie jest czymś, co łatwo zniszczyć. (...) Założenie, że samo nadejście kina mogłoby go zrujnować, i przedwczesne oplakiwanie jego rzekomych szczątków byłoby równoznaczne z przeoczeniem lekcji historii: z dużo gorszymi rywalami niż kino musiał się teatr w przeszłości mierzyć, a jednak wciąż jest pełen vitalności*<sup>2</sup>. Ostatecznie Nicoll postrzegał obydwie dziedziny sztuki nie jako antagonistyczne, ale takie, które mogą się wzajemnie inspirować, współdziałać w celu czerpania obopólnych korzyści: *Zarówno kino, jak i teatr mają szczególne, swoiste funkcje; ich przybytki mogą stać tuż obok siebie, bez wrogiego współzawodnictwa, ale w owej przyjaznej rywalizacji, która jest jedną z nieodpartychnych sił w szerokiej sferze osiągnięć artystycznych*<sup>3</sup>. Nicoll doskonale zdawał sobie sprawę ze słabości sztuki filmowej, w chwilach gdy grzęzła na mieliznach teatralności pojmowanej jako skaza, będącej efektem nieudolnego czy niewprawnego transponowania tworzyw czy rozwiązań teatralnych do filmu, ale także borykającej się z problemami natury *stricte* filmowej, jak chociażby kwestia reprodukcji dźwięku i osobliwość tzw. *talkies*. W cytowanej książce parokrotnie dawał wyraz nie tylko temu; widział też niedomagania teatru, jego gorączkowy pęd ku eskalowaniu waloru iluzjonistycznego, po który rękę od początku wyciągało kino, gdy tymczasem powinien on według niego dążyć do zwiększenia konwencjonalizmu i poszerzenia wymiaru uniwersalistycznego.

Przywołuję spostrzeżenia Nicolla sprzed kilkadziesiąt lat nie po to, by ponawiać wielokrotnie już czynione rozpoznania dotyczące iskrzącego styku teatru i kina, ale by zasygnalizować stan świadomości teoretycznej czy sposób myślenia o przenikaniu się filmu i teatru w owym czasie – w okresie, co do którego byli-

byśmy może skłonni sądzić, że częściej naznaczały go ogniste spory między tymi obiema dziedzinami niż ich w miarę zgodna, wspomagana wzajemnymi zapożyczeniami formalnymi i tematycznymi kohabitacja na arenie sztuk. Ten okres z grubsza odpowiada czasowi, kiedy tak na polu działań filmowych, jak i teatralnych niemal równocześnie były eksploatowane wzorce opowieści o Męce Pańskiej, z tym wszakże dopowiedzeniem, że o ile scena misteryjna mogła się poszczycić już kilkuwiekową tradycją, o tyle filmowe przedstawienia Pasji do niej się odwołujące datowały początki swej historii niemal równo z narodzinami kinematografu.

Za punkt wyjścia zaproponowanego przeze mnie tematu przyjmuję film *Galilejczyk (Der Galiläer, 1921)* Dymitra Buchowieckiego, będący dobrym przykładem sygnalizowanych zagadnień. W zasadzie jest to nie tyle punkt wyjścia, ile punkt centralny, z którego i wstecz, i w przód można sięgnąć do ciekawej realizacji teatralnej – widowiska czy misterium pasyjnego prezentowanego w pierwszej połowie XX w. przez braci Adolfa i Georga Fassnachtów. Film Buchowieckiego jest swoistą adaptacją tego przedstawienia, wystawianego – jak długo je reklamowano – „na wzór Oberammergau”. Jest to zarazem produkcja otwierająca dzieje kina religijnego w Niemczech i przynależąca do subgatunku filmu pasyjnego, który w owym czasie był już w Europie i na świecie całkiem dobrze ukształtowany i zdążył wypracować specyficzne środki wyrazu najbardziej adekwatne do ukazywanych wydarzeń.

Geneza *Galilejczyka* jest ściśle powiązana z działalnością artystyczną Fassnachtów. W końcu XIX w. i w latach przed I wojną światową trupa teatralna rodziny Fassnacht przemierzała Niemcy i Europę Środkową, wystawiając widowiska pasyjne „na wzór Oberammergau”, nawiązujące do popularności słynnej Pasji bawarskiej. W okresie wojennym i tuż po wojnie do swojego repertuaru dołączyli też – celem stylistycznej równowagi, jak można mniemać – rewię piosenek patriotycznych. W latach powojennych, po długotrwałych objazdach i wojennej zawierusze, osiedlili się we Fryburgu Bryzgowijskim<sup>4</sup>, gdzie wyszła za mąż ich ciotka. Tam nawiązali kontakt z Bernhardem Gotthartem, lokalnym przedsiębiorcą branży tekstylnej, ale także przedstawicielem berlińskiej firmy produkcyjnej Express-Film. Spodziewając się sporego dochodu, jaki od wieków zyskiwała bawarska wioska Oberammergau dzięki wystawianej tam Pasji, bracia Fassnacht postanowili przygotować monumentalne widowisko religijne – *Pasję fryburską*<sup>5</sup>.

Tym przedstawieniem chcieli odnowić sięgającą XVII w. tradycję pasji ludowych. Podstawowym chwytem reklamowym był używany już przez nich wcześniej slogan „na wzór Oberammergau”. Fassnachtowie twierdzili, że są w posiadaniu oryginalnego, pierwotnego tekstu bawarskiego, choć oczywiście na potrzeby spektaklu opracowali własną wersję<sup>6</sup>. Przed Radą Miejską zarysowali perspektywę krociowych zysków i ściągnięcia do Fryburga zagranicznych turystów, co byłoby dla miasta idealnym rozwiązaniem wobec powojennego kryzysu. Przy pełnym zaangażowaniu Gottharta powstały gigantyczne dekoracje, m.in.: scena o szerokości 200 i głębokości 100 metrów, świątynia, dom Marka, w którym odbywała się Ostatnia Wieczerza, dom Piłata. Gotthart reklamował spektakl jako „największe na świecie widowisko plenerowe” z wyposażeniem scenicznym pięciokrotnie większym niż w Oberammergau. Premiera miała miejsce 16 lipca 1921 r.

Po serii przedstawień okazało się, że zyski mocno przeszacowano, ceny pobytu w mieście były zbyt wysokie, a turyści po prostu nadal woleli oryginalne Oberammergau. Gotthart od początku planował jednak sfilmowanie *Pasji fryburskiej*, przy

okazji marząc o stworzeniu niemieckiego Hollywood u podnóża Schwarzwaldu i spodziewając się, że taka religijna produkcja może nieco poprawić reputację moralną Niemiec po wojnie. Zabiegi reklamowe Gottharta przy *Pasji fryburskiej* były oczywiście obliczone już z myślą o sfilmowaniu tego widowiska; prawdopodobnie nawet w uzasadnieniu dla władz Fryburga, które musiały wydać zgodę na organizację spektaklu pasyjnego, Gotthart podał, że głównym celem finansowym i marketingowym widowiska plenerowego jest jego sfilmowanie i w ten sposób rozślawienie miasta oraz przeniesienie mu zysków.

Do realizacji zatrudniono Dymitra Buchowieckiego, rosyjskiego imigranta, który w tym samym 1921 r. osiągnął spory sukces komercyjny filmem *Danton*. Zdjęcia do filmu zrealizowano w początkach września 1921 r., a rozmach realizacyjny był równie wielki, jak w przypadku spektaklu: monumentalna scenografia z dodatkowymi obiektami, przeszło 3000 statystów, plenery w mieście i okolicach Fryburga. Poza statystami większość obsady stanowili członkowie trupy Fasnachtów; tylko role Marii, matki Jezusa i Marii Magdaleny zostały powierzone aktorom zawodowym.

Film od początku powstawał pod atrakcyjnym – i zapożyczonym – logo Oberammergau; jednak z chwilą kiedy ukończono produkcję, twórcy bawarskiej Pasji upomnieli się o prawa autorskie do tej nazwy. Ostatecznie film wszedł do dystrybucji jako *Galilejczyk. Misterium w pięciu aktach*. Podobne zarzuty o bezprawne posłużenie się odniesieniem do misterium bawarskiego pojawiły się zresztą już przy widowisku *Pasji fryburskiej* – wtedy sprawę rozstrzygnął sąd, oczywiście na korzyść Oberammergau, grożąc Fasnachtom wysokimi grzywnami i więzieniem, jeśli nie odstąpią od używania tej nazwy.

Po pokazie prasowym w listopadzie 1921 r. recenzje nie były najlepsze, chociaż chwალono rozmach scen zbiorowych i dobry rysunek psychologiczny głównych bohaterów. Film miał premierę – we Fryburgu – dopiero 14 kwietnia 1923 r.<sup>7</sup>, prawdopodobnie z tego względu, że w dystrybucji było wówczas kilka innych filmów biblijnych, m.in. cieszący się coraz większym powodzeniem *Chrystus* Giulia Antamoro z 1915 r. Na rynku europejskim film nie przyniósł jednak spodziewanych zysków, dlatego Gotthart liczył na lepsze dochody w Stanach Zjednoczonych. Tam jednak film udało się wprowadzić na ekrany dopiero na przełomie 1925 i 1926 r. Można wszakże przypuszczać, że – przynajmniej we fragmentach – *Galilejczyk* był rozpowszechniany w Stanach już w 1924 r. Są bowiem zachowane fragmenty kopii 35 mm, które do obrotu wprowadził niejaki Pliny P. Craft – producent i dystrybutor często zaglądający na rynek europejski (jego taktyka marketingowa zasaadzała się na sprytnych sloganach: na przykład wprowadzając na rynek film *Inferno* /1911/ w reżyserii Giuseppe de Liguoro, reklamował tę produkcję jako – nie wiedzieć czemu – *następcę Widowiska Pasyjnego*<sup>8</sup>).

Premierę amerykańską *Galilejczyka* znacząco opóźniły też dwa inne czynniki. Po pierwsze, w Stanach Zjednoczonych doskonale wiadano, że Bawarczycy nigdy nie dali zgody na filmowanie ich Pasji (mówią o tym przypadki tzw. filmów pseudo-Oberammergau, jak chociażby *Widowisko pasyjne* Richarda Hollamana z 1898 r., rzekomo będące zapisem spektaklu z Oberammergau, a w istocie nakręcone na dachu nowojorskiego wieżowca); dlatego potencjalni dystrybutorzy wówczas kierowali do producentów *Galilejczyka* szczegółowe zapytania o związki tego filmu z Pasją bawarską<sup>9</sup>. Gotthart i Fasnachtowie starali się dyplomatycznie

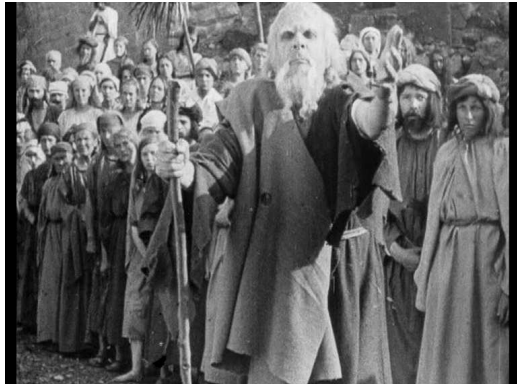
i wymijająco odpowiadać na wszelkie wątpliwości, licząc oczywiście na niewiedzę Amerykanów i przedłużając całą sprawę, poniekąd wbrew swoim interesom. Po drugie, moment wprowadzenia filmu do kin amerykańskich odwlekały też coraz głośniejsze sygnały o rychłej premierze *Króla królów* (1926) Cecila B. DeMille'a, który niewątpliwie przyćmiłby film europejski, dodatkowo obciążony kwestiami niewyjaśnionych praw autorskich dotyczących Oberammergau. Ostatecznie film był rozpowszechniany w Stanach jako *Widowisko pasyjne* (*The Passion Play*), z zaznaczeniem, że jest to zapis oryginalnej *Pasji fryburskiej*, o czym z dumą informowano na plakatach reklamujących film.

Niezależnie od zabiegów Gottharta o wprowadzenie *Galilejczyka* na rynek amerykański rodzina braci Fasnacht na przełomie lat 20. i 30. przedstawiała *Pasję fryburską* za oceanem w jej oryginalnej, teatralnej formie. Największe triumfy zespół Fasnachtów święcił w roku 1929, dając serię przedstawień w nowojorskim teatrze Hippodrome<sup>10</sup>, a także w kilku innych miastach Ameryki. Na miejscu producentem *tournée* został Morris Gest, a przedstawienia reżyserował David Belasco. Trudno ocenić, w jakim stopniu Gest mógł współpracować z dysponentami praw do filmu dla osiągnięcia ewentualnych obopólnych korzyści; w każdym razie zespół Fasnachtów na pewno bazował na popularności znanego już wówczas w Ameryce *Galilejczyka*, chętnie publikując w materiałach promocyjnych fotosy z filmu bądź zdjęcia z fryburskich wystawień *Pasji* z widocznymi monumentalnymi elementami scenografii i mansjonami, które zostały wykorzystane w produkcji filmowej<sup>11</sup>.

Spektakle były szeroko reklamowane w prasie<sup>12</sup>, a Fasnachtowie nalegali, by w publikacjach akcentować, że role w przedstawieniu są przez członków rodziny dziedziczone z pokolenia na pokolenie od 180 lat, oraz by podkreślać wielowiekową tradycję *Pasji fryburskiej*, mającą początki jakoby już w 1264 r. (Mękę Pańską odgrywali wtedy księża) i o cztery stulecia wyprzedzającą *Pasję* z bawarskiego Oberammergau<sup>13</sup>. Taka polityka marketingowa wydaje się szczególnie ciekawa w świetle tego, że niewiele wcześniejsza promocja *Galilejczyka* upływała pod znakiem zatargów prawnych z twórcami *Pasji* bawarskiej, zaś w przypadku spektaklu teatralnego najwidoczniej postanowiono zbudować własną markę, poniekąd dezawuuując spektakl z Oberammergau jako o wiele młodszy.

Fasnachtowie, Belasco i Gest wiedzieli również, jak umiejętnie wyzyskać w swoich przedstawieniach ikonograficzną warstwę filmu czy też pośrednio ją straswestować, wskazując wspólne źródła inspiracji. Przykładem jest tutaj reprodukcja *Ostatniej Wieczery* Leonarda Da Vinci, którą zamieszczono w jednym z programów spektaklu. Analogiczna scena w *Pasji fryburskiej* była oczywiście wzorowana na tym obrazie, podobnie jak jej filmowa, niemal identyczna wersja. Można zatem mówić tutaj o swoistym układzie wzajemnych zapośredniczeń, zwrotnych odsyłaczy zaświadczyających o tym, że produkcja, dystrybucja i recepcja obu *Pasji* – teatralnej i filmowej – od początku przebiegała niemal równocześnie.

*Casus* film Buchowieckiego pozwala widzieć sprzężenie teatru i kina niekoniecznie w kategoriach negatywnie pojętej teatralności dzieła filmowego czy intencjonalnych praktyk teatralizacyjnych. Wiążący się z tym filmem krąg wzajemnych inspiracji i zapożyczeń, przebiegających na linii „teatr – film – teatr”, można w pewnym sensie odnieść do diagnozy Larry'ego J. Kreitzera, który bazując na metodach interpretacyjnych koła hermeneutycznego, rozpoznał w filmie biblijnym szczególny rodzaj retroaktywnej przyczynowości. Opisywany przez niego



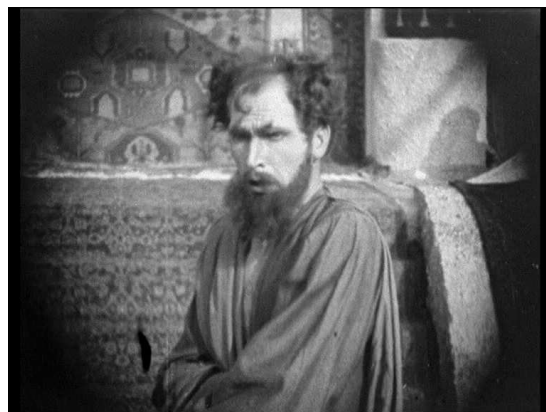
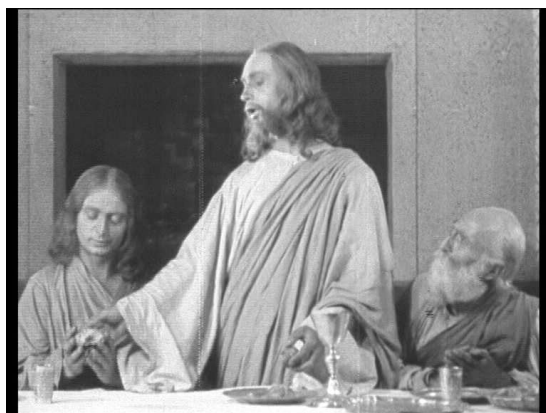




proces odwróconego przepływu hermeneutycznego, sytuujący się niejako na przeciwnym biegunie zwyczajowych praktyk egzegetycznych, objaśniających i wyprowadzających sens z wnętrza tekstu, byłby działaniem mającym na celu *zbadanie wybranych fragmentów czy motywów Nowego Testamentu w świetle niegasnących ekspresji naszej własnej kultury, mianowicie wielkich dzieł literackich i ich adaptacji filmowych; (...) [wiązałby się z] rozpoznaniem i zidentyfikowaniem poszczególnych aspektów naszego dziedzictwa kulturowego, a następnie wykorzystaniem ich do zrozumienia tekstów Nowego Testamentu*<sup>14</sup>. Metoda Kreitzera, choć tylko w przybliżeniu, pozwala widzieć przypadek *Galilejczyka i Pasji fryburskiej* właśnie w kategoriach odwróconego biegu inspiracji i wpływów – od teatru do filmu i ponownie ku teatrowi. Taka optyka, dopuszczająca postrzeganie sfery wzajemnych oddziaływań kina i teatru nie jako pułapki, ale pewnej potencjalności, umożliwia zatem badanie artefaktu teatralnego za pośrednictwem filmu i jego walorów dokumentacyjnych, a także samej produkcji filmowej przez pryzmat odniesień do widowiska teatralnego. Wiążącą się z tymi kwestiami specyfiką filmu Buchowieckiego postaram się przedstawić na przykładzie dwóch emblematycznych sekwencji: wjazdu do Jerozolimy i Ostatniej Wieczerzy<sup>15</sup>. W obydwu wątek Judasza (Georg Fassnacht) jawi się jako swoiście paralelny względem tytułowej postaci Galilejczyka (Adolf Fassnacht), dając jednocześnie dowód na kształtowanie się języka filmowego i transponowanie do filmu istotnych elementów teatru – w tym przypadku głównie fabularnych, wiążących się z samą tradycją sceny misteryjnej.

W scenie wjazdu do Jerozolimy – a w zasadzie wejścia, bo Jezus nie wjeżdża na osiołku, jak to często bywa przedstawiane – uwagę zwraca przede wszystkim dynamika kadrowania, stosunkowo szybki montaż i wielość ujęć z różnych ustawień kamery. Kroczący za Jezusem tłum, ukazany na tle gigantycznego łuku czy bramy do miasta, nie jest przedstawiany – jak można by się spodziewać po teatralnych korzeniach spektaklu – w ujęciach statycznych typu *tableau*. Frontalność kadrowania w planach pełnych czy ogólnych, kojarzona zazwyczaj z pułapkami teatralności, jest tu wyraźnie ograniczona. Wprawdzie w paru ujęciach Chrystus jest wprowadzany frontalnie „na kamerę”, ale w tym rozwiązaniu widać wyraźną intencję. Mamy tu do czynienia z ekspozycją głównego bohatera, któremu – można się spodziewać – ktoś zostanie wkrótce przeciwstawiony.

Sednem fabularnym tej sceny, poza przedstawieniem triumfalnego wejścia Jezusa, jest ukazanie jego spotkania ze ślepcem, któremu zostaje przywrócony wzrok. Kiedy tuż przed dokonaniem cudu Chrystus przemyka oczy i zanosí modlitwę do Boga, jego postać zostaje skadrowana w półzblizeniu<sup>16</sup>. Zabieg reżyserski polegający na skupianiu uwagi widza, akcentowaniu postaci centralnej, jest tu ewidentny. Służy ponadto wprowadzeniu analogicznego półzblizenia postaci Judasza, które ma miejsce pod koniec sekwencji. Z chwilą gdy wygasa ujęcie z Iskariotą, stojącym najprawdopodobniej gdzieś na uboczu i złowieszco patrzącym nie na Jezusa, czyli zgodnie z logiką percepcyjną tej sceny gdzieś poza kadr, ale w oko kamery, zawiązuje się podstawowy konflikt fabularny filmu. Na relacji Chrystus – Judasz zasadza się bowiem główna oś dramaturgiczna *Galilejczyka*. Nawet biorąc pod uwagę proporcje między poszczególnymi wątkami filmu (na przykład zdrada Iskarioty a sama Droga Krzyżowa), wyraźnie widać, na co jest położony nacisk. Co ważne, w tym zaledwie parosekundowym ujęciu z Judaszem zostaje wyzyskana cała złowoistość jego postaci, jego rys psychologiczny jest ukazany błyskawicznie



i syntetycznie. Również przez resztę filmu bohater pozostaje w swoim *emploi* – posępnego odludka i zdrajcy. Omawiana sekwencja przedstawia oczywiście tylko część publicznej działalności Jezusa, ale już tutaj widać sygnały przemyślanej taktyki reżysera – czerpie on z dokonań teatru, jednak znając specyfikę medium filmowego, unika regresywnych dla kina chwytów teatralnych. Widać to zresztą równie dobrze w dalszej części filmu, gdzie elementy nauki Chrystusa czy inne jego cuda są częściowo opowiedziane w relacjach pozostałych bohaterów (informują o tym plansze z napisami), co można uznać za dowód na reżyserską umiejętność modulowania dramaturgii i wyważenia proporcji między słowem a obrazem podług wymagań kina.

Warto jeszcze odnotować, że ujęcia tej sekwencji przedstawiające tłum na tle bramy wjazdowej są właśnie tymi, które w formie fotosów reprodukowano w broszurach reklamujących *Pasję fryburską* podczas *tournée* w Stanach Zjednoczonych. Jak już wspominałem, byłby to kolejny dowód na to, że *Pasja Fasnachtów*, czy to przed sfilmowaniem, czy na celuloidzie, czy też w okresie sukcesów na scenach Ameryki, jest w zasadzie jednym gigantycznym projektem teatralno-filmowo-teatralnym.



Dru ga z przywoły wanych prze ze mnie sekwencji składa się z równoleg le zmontow anych scen Ostatniej Wieczer zy i przyjmow ania srebrników przez Judasza od członków Sanhedrynu. Kulminują tutaj przeplatające się wczesniej, symultaniczne wątki Jezusa i jego zdrajcy. O czym już pisałem, scena wieczer zy jest wizualnie inspirow ana obrazem Leonarda Da Vinci, z tą za ledwie różnicą, że w pierwszym ujęciu oglądamy tylko jedenastu apostołów, wśród których braku je Judasza. Z przedstawieniem malarskim wieczer zy koresponduje także androgyniczny rys postaci Jana w tej scenie, na co zwracał uwagę w swej analizie Reinhold Zwick<sup>17</sup>.

Tuż po pierwszym ujęciach z wieczernika oglądamy ciekawą, wykonaną na półzblizeniach, panoramę członków Sanhedrynu. Ujęcie panoramujące jest wprowadz ie rozbite trzema planszami informującymi o imionach ukazyw anych kapłanów, ale z dużym prawdopodobieństwem można stwierdzić, że przed montażem była to jedna panorama. Jest ona tym ciekawsza, że kapłani wymownie spoglądają wprost do kamery, która przez ułamek sekundy portretuje każdego z nich, po czym kontynu je ruch, w prawo stronie kadru, do następnej postaci (pierwsze postaci kierują wzrok w lewo, na kolejnego kapłana). Sugeruje to tryb oglądu właściwy nie tylko widzowi, ale być może również Judaszowi stojącemu właśnie przed obliczem Wysokiej Rady. Nawet jeśli nie widzielibyśmy w tym ujęciu subiektywnego spojrzenia postaci zapośredniczonego okiem kamery, to i tak należy uznać, że jest to chwyt formalny znacząco urozmaicający paletę środków wyrazu, na pewno intencjonalny. Kapłani żydowscy są już jednak przedstawieni raczej stereotypowo, przez co należy rozumieć widoczne w ich postaciach elementy nacechowania antysemitckiego (wąsy, szydercze uśmiechy, „rogate” czapki). Można zresztą stwierdzić, że Buchowiecki – podobnie jak bracia Fasnacht w swych spektaklach teatralnych – generalnie szedł za Ewangelią św. Jana, często posądzaną o wątki antysemitckie<sup>18</sup>. Poza ujęciem panoramującym reszta sceny pozostaje raczej statyczna, łatwiej w stosunku do niej o pejoratywne określenia „teatralna” czy „niefilmowa”. Takie „ułomności” mogą jednak zaświadczać o tym, że podczas realizacji filmu dochodziło do dynamicznych starć między materią filmową a wpływami tej teatralnej, zwłaszcza że w produkcji wykorzystano liczne elementy scenografii spektaklu, co mogło wymuszać pewne rozwiązania formalne czy narzucać ograniczenia.

Chwilę po ujęciach Sanhedrynu Buchowiecki wraca jednak na mocne pozycje. W dynamicznie zmontowanej scenie wieczer zy Judasz wchodzi do pokoju na górze tylko po to, by stanąć twarzą w twarz z Jezusem. Montaż równoległy tej i poprzedniej sceny potwierdza, że główny dramat rozgrywa się między Judaszem a Jezusem, akcentuje ich konfrontację. Spojrzenie zawiązujące się między nimi w wieczerniku dowodzi natomiast, że w tych ujęciach dochodzi do kulminacji. Jest ona ciekawie pokreślona w warstwie formalnej, bowiem najważniejsza część sceny jest utrzymana na zblizeniach. Twarze Iskarioty i Chrystusa mówią bez słów wszystko o zapadającej właśnie ostatecznej decyzji o zdradzie. Jako ciekawostkę można wskazać, że zmontowane naprzemiennie zblizenia obu twarzy prawdopodobnie zawierają błąd – by tak powiedzieć – gramatyczny: w pewnym momencie kamera spogląda na prawy profil Jezusa, a powinna na lewy, co nakazywałaby logika ujęcia, skoro w tej frazie montażowej pierwotnie filmuje Judasza z prawego profilu, a postaci są do siebie zwrócone. Czy wolno przypuszczać, że byłoby to świadome złamanie zasady nieprzekraczania osi 180 stopni? Raczej nie, nawet jeśli

zazwyczaj – choćby w sposób nieuświadomiony czy domyślny – ją w owym czasie respektowano. Wziąwszy pod uwagę także takie usterki, w odniesieniu do całej tej symultanicznie zmontowanej sekwencji można jednak mówić o zdecydowanym odchodzeniu od negatywnie pojętej teatralności w stronę rozwiązań typowo filmowych (chwilami mniej wprawnych, a momentami do pewnego stopnia wyrafinowanych), przy czym zachowany jest główny konflikt między Judaszem a Jezusem, obecny także w spektaklu braci Fassnacht. Egzemplifikowana tymi dwiema sekwencjami zależność między teatrem a filmem, między spektaklem a jego transpozycją filmową, może być więc postrzegana jako ta część wspólna dwóch zbiorów, w obrębie której rodzi się jakoś dodatkowa, pewna wartość naddana, przybierająca na siebie zarówno niektóre wady współzawodnika, jak i jego zalety.

Ślad filmowy okazał się trwalszy wobec ulotności artefaktu teatralnego. W połowie lat 90. film Buchowieckiego zrekonstruowano i wprowadzono do dystrybucji (najpierw na VHS, potem na DVD) w kształcie niemal identycznym jak oryginalna wersja z 1921 r. Ostatnie przedstawienia *Pasji fryburskiej* odbyły się po II wojnie światowej na zbombardowanym placu katedralnym w rodzinnym mieście Fassnachtów<sup>19</sup>. *Galilejczyk*, jeden z ważniejszych filmów religijnych okresu kina niemego, pozostaje zatem nie tylko pewnym momentem w historii filmu, ale również ważnym – choć swoistym – „dokumentem” mówiącym o bliźniaczym momencie w historii teatru.

Zazębienie się tych dwóch strumieni historycznych i ich wzajemne warunkowanie się można również widzieć w perspektywie pewnej dialektyki. Pierwiastki teatralności przenikające z *Pasji fryburskiej* do filmu współistnieją bowiem z sygnałami dojrzałości języka filmowego. Świadome posługiwanie się pierwowzorem teatralnym staje się tutaj punktem wyjścia do rozwijania *stricte* filmowej narracji i dramaturgii. Natomiast dobrze już ukształtowane elementy języka filmowego pozwalają ocalić ten wymiar przedstawienia teatralnego, który uważa się za szczególnie ulotny: styl gry aktorskiej, interpretację postaci i ich rys psychologiczny, a także całą sferę ikonograficzną spektaklu ukazaną w jej temporalnej zmienności. Jedynie warstwa audialna teatru ginie w filmie niemym. Ale być może jest to dobra cena za ukazanie momentu, w którym jednocześnie odradzała się tradycja pasji ludowych i dojrzewała sztuka filmowa.

GRZEGORZ NADGRODKIEWICZ

<sup>1</sup> A. Nicoll, *Film and Theatre*, Thomas Y. Crowell Company, New York 1936, s. 23.

<sup>2</sup> Tamże, s. 24.

<sup>3</sup> Tamże, s. 191.

<sup>4</sup> Niem. Freiburg im Breisgau – miasto w południowo-zachodniej części Niemiec, położone na zachodnich stokach Schwarzwald, nad rzeką Dreisam, w pobliżu granicy z Francją i Szwajcarią.

<sup>5</sup> Więcej na temat okoliczności powstania widowiska zob.: R. Zwick, *Oberammergau in Freiburg für Amerika. Dimitri Buchowetzkis „Der Galiläer” (1921)*, w: *Von Oberammergau*

*nach Hollywood. Wege der Darstellung Jesu im Film*, red. R. Zwick, O. Huber, Katholisches Institut für Medieninformation, Köln 1999, s. 137-140.

<sup>6</sup> Spośród licznych wydań tekstu tej Pasji, bazujących na kanonicznym opracowaniu jej kształtu literackiego dokonany przez Josepha Aloisa Daisenbergera (1799-1883), por.: *Das Passions-Spiel in Oberammergau*, Verlag J. C. Huber, Diessen vor München 1922, wcześniejszą edycję amerykańską: *The Passion Play of Oberammergau*, tłum. z niem. i wpraw. M. J. Moses, Duffield and Company,

- New York 1909, a także wydanie synoptyczne niemiecko-angielskie: *The Passion Play at Ober Ammergau 1910*, tłum. i opr. W. T. Stead, Stead's Publishing House – Carl Aug. Seyfried & Comp., London – MÜNICH – Ober Ammergau 1910. Na ewidentne odwołania do tekstu Pasji bawarskiej wskazują też edycje Pasji fryburskiej przygotowane z okazji spektaklu Fasnachtów: H. Schaefer, *Das alte Oberammergauer Passions-Festspiel unter Zugrundelegung des Urtextes in der Art eines Mysterien-Spiels bearbeitet für Freilichtbühne Freiburg*, Selbstverlag Adolf und Georg Faßnacht, Freiburg 1921 oraz tenże, *Das alte Oberammergauer Passions-Festspiel. Unter Zugrundelegung des Urtextes in der Art eines Mysterien-Spiels bearbeitet für die Freiburger Freilichtbühne*, Haas & Grabheer, Augsburg 1921.
- <sup>7</sup> Premiera polska odbyła się 27 marca 1923 r.
- <sup>8</sup> R. Abel, *Americanizing the Movies and „Movie-Mad” Audiences. 1910-1914*, University of California Press, Berkeley 2006, s. 23.
- <sup>9</sup> Zob. R. Zwick, dz. cyt., s. 154-155.
- <sup>10</sup> Internet Broadway Database podaje, że od kwietnia do czerwca 1929 r. wystawiono w sumie 48 spektakli (<http://www.ibdb.com/production.php?id=10894> /dostęp: 23.01.2015/).
- <sup>11</sup> Zob. broszury z programem i opisem spektaklu: *The Freiburg Passion Play. The Play Sublime*, Morris Gest – David Belasco, 1929; *Freiburg Passion Play. Spoken in English. The Pageant Sublime*, Georg Fasnacht, 1929; *The Freiburg Passion Play in English*, Chicago Civic Opera House, 1930.
- <sup>12</sup> Zob. np. notki prasowe: *Freiburg Play to Come Here*, „The Milwaukee Journal”, 24 lutego 1929, s. 7; *Fasnacht Players Bring „Passion Play” to American*, „The Spokesman Review”, 27 października 1929, s. 7; *Great Passion Play*, „The Laredo Times”, 20 lutego 1930, s. 2; *Passion Play to be Given at Corpus*, „The Laredo Times”, 26 września 1930, s. 2; *Freiburg Passion Play*, „The Reading Eagle”, 13 sierpnia 1932, s. 7.
- <sup>13</sup> Por. *Freiburg Passion Play In English Presented Here by Original Cast*, „The Racquet”, 16 stycznia 1931, s. 1; *Passion Play*, „The Reading Eagle”, 14 sierpnia 1932, s. 8 (w notce z tego wydania podano, że jest to już drugie amerykańskie *tournee* trupy Fasnachtów).
- <sup>14</sup> L. J. Kreitzer, *The New Testament in Fiction and Film. On Reversing the Hermeneutical Flow*, w: *The Religion and Film Reader*, red. J. Mitchell, S. B. Plate, Routledge, New York – London 2007, s. 372. W odniesieniu do opisywanego procesu hermeneutycznego por. także: tenże, *Gospel Images in Fiction and Film. On Reversing the Hermeneutical Flow*, Sheffield Academic Press, London – New York 2002.
- <sup>15</sup> Szczegółową analizę struktury i treści filmu, wraz z porównaniem do wersji scenicznej, przedstawia Reinhold Zwick, dz. cyt., s. 159-173.
- <sup>16</sup> Jeszcze w latach 30. XX w. krytyka amerykańska protestowała, że w taki sposób nie można portretować Jezusa, bowiem powinien być on ukazywany w dostojności pełnej postaci (można w tych zaleceniach dostrzec dalekie echo obaw widzów z okresu kina prymitywnego, że oglądając postaci ujęte w półzblizeniach, zbliżeniach czy detalach, widzą „pokawałkowane” ciała).
- <sup>17</sup> R. Zwick, dz. cyt., s. 163.
- <sup>18</sup> Obecność widowisk Fasnachtów w Ameryce często wiązała się z głosami środowisk żydowskich, które oponowały przeciwko antysemickiej wymowie przedstawień i wielokrotnie, często skutecznie, zbiegały o odwołanie zaplanowanych spektakli. Na temat licznych petycji i apeli zob. chociażby informacji prasowe w „Jewish Daily Bulletin” z następujących wydań z 1930 r.: 5 lutego, 5 i 9 października, 24 i 30 listopada, 19 grudnia, a także: *Religious and Racial Intolerance*, „American Jewish Year Book” 1930-1931, t. 32, s. 301; *The Freiburg Passion Play*, „American Jewish Year Book” 1932-1933, t. 34, s. 285-286.
- <sup>19</sup> Por. też informacje prasowe na temat powojennych wystawień tej Pasji w Würzburgu i Frankfurtu: *Fünfzehn Minuten am Kreuz*, „Der Spiegel”, 19 lipca 1947, s. 16; *Famous Freiburg Pasion Play*, „Weekly Information Bulletin”, 1 września 1947, s. 8.