

Marek Bielacki

Motywy biblijne we współczesnym dramacie muzycznym

Łódzkie Studia Teologiczne 3, 197-206

1994

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MAREK BIELACKI
Łódź

MOTYWY BIBLIJNE WE WSPÓŁCZESNYM DRAMACIE MUZYCZNYM

PASJA JAKO TEMAT ROCK-OPERY

Przyjęcie operowego kostiumu dla rockowego widowiska teatralnego w latach sześćdziesiątych naszego stulecia oznaczało próbę dostosowania tradycyjnej konwencji scenicznej do stylistyki nowego tworzywa dźwiękowego oraz charakteru treści preferowanych przez autorów rockowych musicali. Treści te korespondowały niejednokrotnie z ideami i postawami właściwymi ruchom kontrkulturowym, których ideologie i doktryny stanowiły często świadectwo myślowego i filozoficznego synkretyzmu odzwierciedlającego tradycje i kierunki różnych epok i prądów umysłowych. „Jednym z charakterystycznych składników kontrkultury jest również nurt poszukiwań religijnych. Inspiracje tych poszukiwań stanowią religie wschodnie: taoizm, buddyzm indyjski, buddyzm zen, różne szkoły jogi, braminizm (kult Krishny, legendarnego bohatera Mahabharaty), a także ideologia wczesnego chrześcijaństwa”¹. Wśród treści – coraz częściej wyrażanych w muzyce rockowej – pojawiły się więc również motywy biblijne (zarówno staro- jak i nowotestamentowe), implikując powstanie nurtu zwanego *Jesus music* albo *Jesus rock*. Osoba Chrystusa, Jego nauka i działalność stały się tematem wielu pieśni i piosenek, a także większych form wokalnie-instrumentalnych. Posłużenie się współczesnymi środkami ekspresji dźwiękowej w liturgii nabożeństw różnych kościołów i wyznań chrześcijańskich znacznie wzbogaciło ów kierunek muzyczny, będący odpowiednikiem sakralnego nurtu praźródeł jazzu: spirituals, jubilee i gospels.

Ich stylistykę już na początku lat sześćdziesiątych próbowano wykorzystać do skonstruowania spektaklu muzycznego, jakim okazały się murzyńskie jasełka – *Black Nativity* Jamesa Langstona Hughesa, prezentowane w 1962 r. w Londynie². Widowisko to łączyło w sobie tradycje *Nowego Testamentu* z żywiołowością rytmiczną i ekspresyjną artykulacją muzyki gospel oraz elementami teatralnej,

¹ A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975, s. 207.

² Zob. A. Osiecka, *Pod urokiem gospels*, „Jazz”, 1963, nr 9, s. 8.

quasi-musicalowej inscenizacji. *Black Nativity* stanowić mogły jedno ze źródeł inspiracji twórców wykorzystujących podobne motywy i tematy oraz chwytły inscenizacyjne, ale już w połączeniu z muzyką rockową. Przekonywały o tym w sposób szczególny i wyrazisty dwa widowiska, jakie na początku lat siedemdziesiątych pojawiły się na scenach Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych: *Godspell* Stephena Schwartza i Johna Michaela Tebelaka oraz *Jesus Christ Superstar* Andrew Lloyda Webbera i Tima Rice'a. Tematem obu musicali rockowych – uważanych za najwybitniejsze osiągnięcia nurtu *Jesus music* – były ostatnie dni życia Chrystusa, ukazywane jednak w odmienny sposób. Każda z rock-oper eksponowała nieco inne wątki i problemy, odznaczały się odmienną strukturą oraz stylistyką wykorzystanego materiału dźwiękowego.

Zarys libretta musicalu *Godspell* tworzyła praca dyplomowa (w formie tekstu sztuki teatralnej), napisana w 1969 r. przez Johna Michaela Tebelaka na Wydziale Teatralnym nowojorskiego Carnegie Technicum. Jej podstawą była *Ewangelia* według św. Mateusza, uzupełniona później na potrzeby sceniczne tekstami piosenek autora muzyki, Stephena Schwartza, które były parafrazą dawnych angielskich pieśni religijnych. Całość przedstawiono po raz pierwszy na scenie off-off-broadwayowskiego Cafe la Mama (gdzie działał wcześniej inscenizator musicalu *Hair*, Tom O'Horgan) – by 17 maja 1971 r. zaprezentować już rock-operę widzom teatru broadwayowskiego Cherry Lane³. Akcja sztuki rozgrywała się „w Nowym Jorku lub jakimkolwiek innym wielkim mieście, współcześnie”, a jej bohaterami było dziesięcioro młodych ludzi, pragnących w formie beztroskiej zabawy ukazać naukę i działalność Jezusa – poprzez inscenizowanie biblijnych przypowieści: „Przedstawienie *Godspell* otwiera filozoficzny jazgot Sartre'a, Nietzschego i innych wielkich myślicieli, których przywołuje do porządku rozbawiony, chłopaczkowy Jan Chrzciciel [...]. Następnie oglądamy kolejne przypowieści biblijne, odgrywane na wzór numerów rewiiowych czy music-hallowych: tu występuje tradycyjna kukła brzuchomówcy, gdzie indziej znów przypominają nam się żywe obrazy z angielskich pantomim, jeszcze inna scena to numer taneczny z nieodzowną laseczką, która jak zaczarowana, pojawia się w rękę tancerza”⁴.

Struktura *Godspell* jawiła się zatem jako konstrukcja zbudowana ze swobodnie ułożonych scen i obrazów, która budzi skojarzenia z różnymi gatunkami teatralnymi: tableau, rewią, maską, music-hallem, commedią dell'arte, które – oddziałując niegdyś na powstanie i rozwój musicalu – same nie tworzyły form spójnych i integralnych. Taki kształt widowiska pozwolił Schwartzowi i

³ Reżyserem spektaklu – prezentowanego na Broadwayu 1977 razy – był autor libretta John Michael Tebelak.

⁴ Jest to fragment recenzji I. Wardle'a z londyńskiego przedstawienia *Godspell*, zamieszczonej w „Times”, 19 XI 1971, którą przytaczam za [sz], *Chrystus na scenie*, „Dialog”, 1972, nr 6, s. 163. Londyńska inscenizacja musicalu (również przygotowana przez Tebelaka) była tożsama z wersją nowojorską.

Tebelakowi na ukazywanie kolejnych przypowieści biblijnych – bez konieczności podkreślania w tekście libretta ich bezpośrednich wzajemnych zależności przyczynowo-skutkowych. Wystarczyło w tym wypadku odwołanie się do świadomości i wiedzy widza, znającego treść *Ewangelii*. Świadomość ta pozwoliła publiczności – mimo cyrkowo-błażeńskiego miejscami sztafażu widowiska („Jezus jest kłownem z wielkim czerwonym nosem, nosi koszulę z napisem *Superman* i krótkie spodenki, a przyciąga ludzi do siebie tym, że bez przerwy błaznuje i urządza różne zabawy”⁵) – na właściwe odczytanie sceny chrztu („Jan Chrzciciel, z czerwonym wiadrem plastikowym w ręku, pyta Chrystusa: „Czy mam cię ochrzcić?”⁶), sceny uratowania nierządnic przed ukamienowaniem, przypowieści o dobrym Samarytaninie i o synu marnotrawnym, czy wreszcie sceny wesela w Kanie Galilejskiej i cudu przemiany wody w wino. Ta swego rodzaju „clownada” dominowała zresztą w zasadzie tylko w pierwszej części widowiska, którego drugi akt wprowadzał już atmosferę zbliżającego się dramatu: przesłuchania Jezusa przed trybunałem żydowskim, Ostatniej Wieczerzy, modlitwy w Ogrójcu, judaszowskiego pocałunku i ukrzyżowania, które inscenizowano w rozmaity sposób (krzyżującymi byli sami apostołowie).

Zroźnicowanemu charakterowi poszczególnych scen oraz konwencji teatralnych wykorzystanych w spektaklu, odpowiadała warstwa dźwiękowa przedstawienia – wyzyskująca bogactwo stylistyczne wielu nurtów muzyki rozrywkowej. Pierwszy temat widowiska (*Prepare ye the Way of the Lord*) – stanowiący parafrazę słów św. Jana Chrzciciela, przypominającego zapowiedź proroka Izajasza ze *Starego Testamentu* (*Jest to Ten, o którym powiedział prorok Izajasz: Głos wołającego na pustyni! Przygotujcie drogę Pana! Zbudujcie dla niego proste gościńce!*)⁷ – tworzył muzyczną introdukcję wokalnie-instrumentalną, opartą na schemacie „call-and-response”, w którym głosowi syna Zachariasza odpowiadali kontrapunktycznie pozostali bohaterowie musicalu, powtarzając wielokrotnie jedyne (tytułowe) zdanie całego tekstu piosenki. Modlitwy o powszechne zbawienie stały się treścią drugiej kompozycji (*Save the People*), wykonywanej bezpośrednio po scenie chrztu, w której inwokacja *God, Save the People* – podobnie jak wcześniej *Prepare ye the Way of the Lord* – wielokrotnie była powtarzana w różnym tempie i różnym ujęciu rytmicznym, łącząc stylistykę gospel ze strukturą psalmu responsoryjnego i rytmiką rocka.

Początkom nauczania Jezusa towarzyszyła już pieśń o łagodnie wyprofilowanej linii melodycznej (*Day by Day*) z fortepianowym akompaniamentem – wskazująca na związki tego tematu ze stylistyką walca w jego spokojniejszej, angielskiej odmianie. Ów motyw melodyczny powtarzany był jeszcze w widowisku kilkakrotnie. Z kolei piosenka *Learn Your Lesson Well* przywoływała

⁵ Jest to cytat z korespondencji R. Schostack z Londynu dla „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 7 XII 1971, zamieszczony w „Dialogu”, 1972, nr 6, [sz], *Chrystus na scenie*, s. 163.

⁶ Tamże.

⁷ Przekład R. Brandstaettera.

swym klimatem typowo kabaretowe, „ascetyczne” pod względem melodyki i aranżacji utwory, a song *Bless the Lord* stanowił próbę dynamicznego, rock and rollowego wręcz rozwinięcia – spokojnego początkowo – tematu. Kabaretowa stylistyka powracała w piosence *All for the Best* – w zintensyfikowanym, tanecznym ujęciu rytmicznym, przypominającym być może dawne popisy George’a M. Cohana i Freda Astaire’a. Dynamika muzyki rockowej służyła za osnowę chóralnej pieśni Apostołów, wykonywanej na cześć Jezusa *Light of the World*, oraz utworowi *Alas for You*. Klimat nastrojowej ballady dominował w pieśni nierządnic – uratowanej przez Jezusa przed ukamienowaniem i wyrażającej chęć podążenia za Nim Jego drogą – oraz w kompozycji *On the Willows*. Zróżnicowany stylistycznie okazał się finał spektaklu – kreślący tło tragedii ukrzyżowania kontrastowo zestawionymi środkami wyrazowymi: „ostrą” muzyką rockową i łagodnie zarysowaną linią melodyczną pieśni *Lonely God*.

Niemal dla wszystkich fragmentów muzycznych spektaklu charakterystyczna była konstrukcja przypominająca w pewnym sensie budowę scen w klasycznych włoskich operach, gdzie partia recytatywna poprzedzała rozwinięcie tematu mające postać melodyjnej arii. Także Schwartz i Tebelak – wzorując się na tej formule – łączyli w poszczególnych scenach fragmenty melorecytacyjne z częściami w pełni umelicznionymi, wykorzystując jak najszerzej dialogowy schemat „call-and-response”, zaczerpnięty z psalmów i murzyńskiego folkloru muzycznego. Instrumentalna warstwa *Godspell* odzwierciedlała brzmienie charakterystyczne dla muzyki rockowej i popularnej początku lat siedemdziesiątych, obejmującej głos fortepianu, elektrycznej gitary basowej i solowej, gitary akustycznej, fletu, zestawu instrumentów perkusyjnych. Były to – w połączeniu z głosami wokalnymi – środki wykonawcze odpowiadające rytmicznemu i tanecznemu charakterowi widowiska. Jego prezentacje poza Broadwayem powielały najczęściej inscenizacje Tebelaka z *Cherry Lane*, zachowały jednak rewiowo-music-hallowy kształt całości. Dotyczyło to także filmowej adaptacji Dawida Greene’a, w której odtwórcą roli Jezusa był Victor Garber, a Judasza David Haskell.

Odmienne od *Godspell* charakter – pod względem konstrukcyjnym i stylistycznym – nosiło inne widowisko rockowe należące do nurtu *Jesus music*, dzieło twórców brytyjskich: Tima Rice’a (libretto i teksty piosenek) oraz Andrew Lloyd Webbera (muzyka) *Jesus Christ Superstar*⁸, uznawane już za w pełni reprezentatywne dla rock-operowego gatunku. Musical ten był dojrzałą egzemplifikacją integralnej formy dramatyczno-muzycznej. Sztuka Webbera i Rice’a ukazywała siedem ostatnich dni życia Chrystusa – od narady w Betanii, poprzedzającej Jego triumfalny wjazd do Jerozolimy, do ukrzyżowania. Osobami dramatu – obok postaci tytułowej – byli: Judasz Iszkariota, Maria Magdalena,

⁸ Premiera *Jesus Christ Superstar* odbyła się 12 października 1971 r. w nowojorskim Mark Hellinger Theatre. Spektakl reżyserował Tom O’Horgan.

Piotr, Szymon, Król Herod, Poncjusz Piłat, Annasz, Kajfasz, apostołowie, kapłani, wierni, żołnierze, trędowaci, faryzeusze, lichwiarze, kupcy i jerozolimski tłum. Główny wątek fabuły tworzył konflikt między Jezusem a Judaszem, kwestionującym prawo Chrystusa do publicznego nauczania i przewodzenia Apostołom oraz zarzucającym Nazarejczykowi sprzeniewierzenie się ideałom przez Niego głoszonym. Powątpiewanie Iszkarioty w boską naturę Jezusa i jego mesjańskie posłannictwo zbiegło się z planami żydowskich kapłanów – upatrujących w osobie Chrystusa politycznego buntownika, który zagraża swą działalnością podstawom prawnego porządku państwa. Powszechne uwielbienie – jakim otoczony był Jezus przez Jerozolimską społeczność – z czasem ustąpiło uczuciom wrogości i szyderczym żądaniom ukrzyżowania Nazarejczyka. Jedną z osób, które pozostały do końca wierne Jezusowi, okazała się Maria Magdalena – zastanawiająca się nad siłą oddziaływania Jego osoby. Po scenie Ostatniej Wieczerzy, czuwania w Ogrójcu, zdradzie Judasza i ponizającego procesu – obraz ukrzyżowania kończył fabułę dwuaktowego dramatu.

Libretto Tima Rice'a eksponowało tylko niektóre aspekty działalności i męczeństwa Chrystusa, pomijając szereg znaczących postaci występujących w *Ewangelii*. „Webber i Rice [...] zajęli się głównie obrazem Chrystusa jako myśliciela, charyzmatycznego przywódcy ruchu dysydenckiego, oraz jako człowieka, który padł ofiarą innych, podobnie jak męczennicy współcześni: Martin Luther King czy Robert Kennedy”⁹. W szczególny sposób tekst sztuki uwypuklał tragedię Judasza, będącego narzędziem zdrady i inspiratorem działań skierowanych przeciwko Jezusowi i Apostołom: „[...] układ stosunków między Judaszem a Chrystusem stanowi oś spektaklu [...]. Od samego początku Judasz troszczy się o Jezusa i służy mu radą, niczym przyjaciel i powiernik rozkapryszonego i zepsutego powodzeniem bożyszczka piosenki, któremu nagle woda sodowa uderzyła do głowy, albo też jak zaufany doradca przywódcy politycznego, który poważnie potraktował to, co o nim piszą w gazetach”¹⁰. Bez odpowiedzi pozostało natomiast w musicalu pytanie o atrybuty godności królewskiej i boskość Chrystusa – wciąż stawiane przez bohaterów sztuki (Judasza, Marię Magdalenę, kapłanów żydowskich, Piłata, Heroda), w której pominięto scenę zmartwychwstania „[...] w przeciwieństwie do innych musicali broadwayowskich *Jesus Christ Superstar* zmusza swych widzów do zastanowienia się, czy Chrystus był Synem Bożym, czy po prostu człowiekiem”¹¹. Nie pojawiła się także w rock-operze postać Maryi, Matki Jezusa.

Całość nie była ukazywana w konwencji werystycznego odwzorowania kostiumów i scenerii sprzed dwóch tysięcy lat, lecz przedstawiona została z wykorzystaniem na wskroś współczesnych (dość prostych najczęściej) środków plastycznych i choreograficznych – zharmonizowanych z muzyką rockową.

⁹ [sz], art. cyt., s. 162.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Są to rozważania anonimowego dziennikarza tygodnika „Time” (25 X 1971), przytoczone w artykule [sz] 162.

W scenografii odnaleźć można było jedynie elementy stylizacji, wskazujące na źródło inspiracji realizatorów przedstawienia. Owo połączenie biblijnego motywu z atrybutami współczesnej pop-kultury miało na celu umożliwienie odbiorcy przeprowadzenia refleksji nad znaczeniem i charakterem osoby i roli Jezusa w XX-wiecznych ruchach kontestacyjnych (traktujących często Jego postać w sposób powierzchowny i uproszczony) – poprzez utożsamienie z młodzieżowymi idolami muzyki rockowej (co wyjaśnia w pewnym sensie tytuł widowiska). Taki mariaż i jego konsekwencje estetyczne wzbudziły jednak najróżnorodniejsze – niejednokrotnie bardzo krytyczne – opinie recenzentów rock-opery, zarzucających dziełu Rice’a i Webbera powierzchowność, eklektyzm, brak dobrego smaku i niejednolitość stylistyczną¹². Krytycyzm taki – wyrażany również m.in. przez anonimowego dziennikarza „Time’u”¹³, zarzucającego inscenizatorom bluźnierstwo – nie przez wszystkie kręgi odbiorców był jednak podzielany, o czym świadczyły próby przeprowadzenia wszechstronnej i w miarę obiektywnej analizy widowiska, w której nie mogło zabraknąć ocen samej muzyki rock-opery (pomijanych przez komentatorów pism „Time” i „Down Beat”), będącej podstawowym nośnikiem scenicznej akcji – dynamizującym i rozwijającym ją.

Twórcy *Jesus Christ Superstar* starali się nadać swemu dziełu jak najbardziej zwarty i spójny charakter, ograniczając liczbę scen i związanych z nią kompozycji do niezbędnego – dla przejrzystości akcji – minimum. Dwuaktowa opera – zgodnie z tradycją gatunku – rozpoczęła się uwerturą obejmującą najważniejsze motywy melodyczne spektaklu, której oryginalność przejawiała się w wykorzystaniu – obok brzmienia orkiestry – także głosu chóru. Chór ów – złożony z jerozolimskiego tłumu, trędowatych, Apostołów i ich kobiet – tworzył też polifoniczne tło dla pieśni solowych oraz dialogów, prowadzonych przez bohaterów sztuki (*What’s the Buzz, This Jesus Must Die, Hosanna, The Last Supper, The Arrest*). Dążenie do wewnętrznej zwartości dzieła i nadania mu jak najbardziej „melicznego” charakteru spowodowało rezygnację z wprowadzenia jakichkolwiek partii mówionych do spektaklu, które mogłyby niepotrzebnie osłabiać tempo akcji. Sporadycznie pojawiały się jedynie fragmenty noszące znamiona recytatywu – na

¹² Zob. D. Morgenstern, *Jesus Christ Superstar* – bez rozgrzeszenia, „Jazz”, 1972, nr 2, s. 18 (przedruk z pisma „Down Beat”).

¹³ Dziennikarz „Time’u” w pierwszej części swej relacji z przedstawienia scharakteryzował jego warstwę scenograficzną, pisząc m.in., iż „Jezus pojawia się na scenie na kształt symbolu fallicznego: wyrasta niczym srebrzysty krokus z kielicha przypominającego błyszczące miseczki, w których restauracje hotelowe podają grapefruity, a na końcu widać go ukrzyżowanego na surrealisticznym trójkacie, który (na ukrytym podnośniku) z wolna zbliża się do widzów. Wraz z Jezusem na scenie widzimy słodką, zmysłową Marię Magdalenę, kwintet żydowskich kapłanów, którzy domagają się ostatecznego rozwiązania »kwestii Jezusowej«, króla Heroda – pederastę-transwestytę, a także zdrajcę Judasza, granego przez Murzyna, który swym talentem i niewyczerpaną energią raz po raz zaćmiewa samego Jezusa. Judasz w srebrnych szorcikach wraca ze świata umarłych. Pojawia się na trapezie ozdobionym motylimi skrzydłami [...]”, [sz], art. cyt., s. 160–161.

przykład słowa Jezusa, wypowiedane w scenie ukrzyżowania (*The Crucifixion*) oraz przesłuchania (*Trial Before Pilate*). Wszelkie dialogi i monologi były w pełni „umuzycznione”, a ich instrumentalne tło tworzyła orkiestra symfoniczna, wzbogacona o brzmienie instrumentów charakterystycznych dla muzyki rockowej (organy i gitary elektryczne, perkusja, fortepian).

Profil rysunku linii melodycznych poszczególnych kompozycji dostosowany był do klimatu kolejnych scen i tekstów z nimi związanych. Pieśń Marii Magdaleny *I Don't Know How To Love Him* miała charakter lirycznej arii, a złorzeczenia Króla Heroda, kierowane przeciwko Jezusowi w formie szyderstw i oszczerstw (*King Herod's Song*), nosiły znamiona piosenki kabaretowej z elementami ragtime'u. Andrew Lloyd Webber nadał postać hymnu pieśni towarzyszącej wjazdowi Chrystusa do Jerozolimy (*Hosanna*), a chóralny dialog – utrzymany w spokojnym tonie – uzupełniał scenę ostatniego wspólnego spotkania Jezusa ze wszystkimi Apostołami (*The Last Supper*). Klimat ten łączył się także z pieśnią Jezusa *Poor Jerusalem* oraz początkowym fragmentem *Gethsemane* (*I Only Want To Say*), stanowiącym inwokację skierowaną do Boga podczas modlitwy w Ogrójcu.

Wybitnie motoryczny i dynamiczny charakter muzyki rockowej wykorzystany został przez kompozytora w obrazach wyrażających najbardziej skrajne postawy i odczucia bohaterów dramatu – w scenie przygotowań do zdrady Judasza (*Damned For All Time*), wypędzenia kupców z jerozolimskiej świątyni (*The Temple*) oraz środkowej części modlitwy Jezusa w Ogrójcu (*Gethsemane*). Choć w rock-operze Webbera trudno spotkać leitmotiv w klasycznej jego postaci – to jednak reprzyzowy charakter niektórych tematów został zachowany. Dotyczy to motywu melodycznego pieśni Marii Magdaleny (*I Don't Know How To Love Him*) – powtarzanego przez Judasza w scenie jego śmierci (*Judas' Death*) – oraz tematu modlitwy Jezusa w Ogrójcu (*Gethsemane*), przedstawianego ponownie w wersji instrumentalnej jako koda całości przez orkiestrę (*John Nineteen Forty One*). Tytuł ostatniego utworu był nawiązaniem do słów z *Ewangelii św. Jana: A na miejscu, gdzie go ukrzyżowano, był ogród. A w ogrodzie nowy grobowiec, w którym nikt jeszcze nie spoczywał*¹⁴. Tekst ten był jedynym cytatem bezpośrednio odnoszącym się do *Nowego Testamentu*, którego treść i język uległy – w przeciwieństwie do *Godspell* Tebelaka i Schwartza – znacznym przekształceniom. Zarzuty, kierowane do twórców widowiska, często dotyczyły tego właśnie aspektu – niezgodności libretta z treścią *Ewangelii* oraz niestosowności środków artystycznych służących jej przedstawieniu¹⁵.

Język, jakim posłużył się Tim Rice w konstruowaniu libretta, istotnie odzwierciedlał charakter mowy potocznej, czy nawet hippisowskiego slangu – jednak

¹⁴ Przekład R. Brandstaettera.

¹⁵ Por.: Dan Morgenstern, art. cyt., [sz], J. Wołkowski, *Jesus Christ Superstar* (wstęp do polskiego przekładu libretta), „Życie i Myśl”, 1973, nr 1.

w sferze literackiego ukształtowania znacznie przewyższał idiom właściwy sakralnym pieśniom murzyńskim wykorzystywanym w liturgii. „Licentia poetica” i zasady związane z jej stosowaniem taką budowę tekstu w pełni motywowały. Także zastrzeżenia – sformułowane przez niektórych teologów niemieckich¹⁶ (zarówno wobec *Godspell*, jak i *Jesus Christ Superstar*) – iż rock-opera pomija scenę zmartwychwstania, świadczyć wręcz mogły o ich nieznanym charakteru źródeł będących podstawą tekstu libretta. Być może bowiem nawet przypadkowy zbieg okoliczności sprawił, iż mimo że dzieło Webbera i Rice’a nie pretendowało do roli teatralnej egzegezy *Pisma Świętego* – to jednak w pełni odzwierciedlało przynajmniej dwie zasadnicze cechy jednej z czterech *Ewangeli* – *Ewangelii* według św. Marka. Jej tekst – ukształtowany na podstawie ustnej relacji Piotra Apostoła – napisany był właśnie zwykłym, potocznym językiem, powszechnie zrozumiałym i używanym w mowie codziennej. Natomiast mesjański charakter posłannictwa Jezusa nie był również przez Marka ujawniony od początku i – podobnie jak miało to później miejsce w librecie Rice’a – dopiero z dialogów i poszczególnych zdarzeń wnioskować można o celu owego posłannictwa: „[...] w cyklu krótkich opowieści, szybko po sobie następujących, powiązanych z sobą postacią Syna Człowieczego, pokazuje Go nam Marek w działaniu jako człowieka czynu, ukrytego Mesjasza [...] świadomego krótkości swojego ziemskiego żywota i usiłującego sumą działań, niekiedy pełnych tajemniczych niedomówień, utrwalić w pamięci ludzkości swój żywy i niepowtarzalny obraz. [...] Opowieści Marka są małymi scenami dramatycznymi o niesłabnącym napięciu akcji, pozbawionej długich mów i teologicznych wywodów, o ostro zarysowanym krótkim i zwartym dialogu i często równie krótkich i zwartych pointach [...] śmiało można mówić o dramatycznych walorach Markowej narracji. [...] Rośnie napięcie, niepokój, oczekiwanie, lęk, groza [...]. Marek na początku swojej *Ewangelii* nie deklarował ani Mesjaństwa ani Boskości Jezusa z Nazaretu. Ujawnienie mesjańskiego posłannictwa Chrystusa dokonuje się stopniowo poprzez Jego dzieła, poprzez fabułę, spięcia i konflikty. [...] Właściwy wymiar postaci Chrystusa wyłania się powoli wraz z rozwijającą się akcją i narastającymi konfliktami, według praw rządzących architekturą utworu dramatycznego. Słuchacz wie o Jezusie tyle, ile wiedzą Apostołowie, ale równocześnie wraz z dojrzewaniem ich wiedzy o Jezusie również w słuchaczu dojrzewa wiedza o Jezusowym posłannictwie”¹⁷.

Ów sposób narracji oraz „architektura utworu dramatycznego” w pełni zachowane zostały także w sztuce Rice’a, której „sceniczność” przejawiała się właśnie w stopniowaniu napięcia i wartkim, „potocznym”, zrozumiałym dla odbiorcy dialogu. Tylko taka bowiem konstrukcja utworu mogła uczynić go spójnym i budzącym zainteresowanie widza przez cały czas trwania spektaklu.

¹⁶ Por. [sz].

¹⁷ R. Brandstaetter, *Dramat o Jezusie*, [w:] *Ewangelia według Świętego Marka*, Warszawa 1980, s. 8–9.

Warstwa dźwiękowa widowiska owe walory dramaturgiczne w jeszcze większym stopniu uwypukliła, stanowiąc naturalne spoiwo w postaci polirytmicznego, zroźnicowanego sonorystycznie, melodycznie i harmonicznym symfonicznego rocka – środka ekspresji kumulującego tradycje muzyki symfonicznej, stylu gospel, ragtime’u, dixielandu, muzyki kabaretowej i rewiiowej, stylu sweet oraz wykorzystującego różnorodne środki artykulacji (melizmatyka chóralna, quasi-belcanto, „aktorska” interpretacja tekstu, melorecytacja, krzyk, improwizacja instrumentalna). Tworzywo to czyniło rock-operę Webbera i Rice’a integralną formą muzyczno-teatralną, będącą kolejnym ogniwem ewolucji gatunku i jednocześnie świadectwem ciągłości tradycji muzycznego dramatu. W *Jesus Christ Superstar* splątały się bowiem nieoczekiwanie nurty sceniczne odległych od siebie epok, w których muzyka jednak zawsze towarzyszyła teatrowi: „Wszystko się tu skądś wywodzi – z bluesów i Negro spirituals, z teatru ekspresjonistycznego i brechtowskich songów. A można by [...] twierdzić, iż widowisko to wywodzi się ze średniowiecznych misteriów religijnych. [...] Podobnie bowiem jak niegdyś owe »gry« (jeux) o Męce Pańskiej, Narodzeniu, Zmartwychwstaniu czy Pierwszych Rodzicach, były w średniowieczu rzeczą powszechną, czymś plebejskim, należącym do wszystkich, tak dziś *Jesus Christ Superstar* jest czymś, w czym koncentrują się najbardziej powszechne tęsknoty religijne naszego czasu [...]”¹⁸.

Motywy biblijne nie pozostawały naturalnie jedynymi tematami rock-operowych librett – choć spektakle inspirowane muzyką rockową treści te nadal ukazywały. Dotyczyło to nie tylko rockowego musicalu w jego „czystej” postaci, ale także konstrukcji dramatyczno-muzycznych nawiązujących swym kształtem do tradycji innych gatunków: oratorium, mszy i formy widowisk baletowych – rozwijanych niezależnie od rock-opery bądź pozostających z nią w symbiozie. Atrakcyjność i świeżość nowego tworzywa dźwiękowego pozwoliły na jego łączenie z różnorodnymi środkami scenicznego wyrazu, a także – podobnie jak działo się to w przypadku „klasycznego” musicalu – na wykorzystywanie w twórczości filmowej, co przejawiało się w ekranizacji zarówno *Godspell*¹⁹, jak i *Jesus Christ Superstar*²⁰.

¹⁸ B. Pocięj, *Prądy sakralne w jazzie*, „Jazz”, 1973, nr 7/8, s. 8.

¹⁹ Reżyserem filmowej wersji *Godspell* był w 1973 r. David Greene; postać Jezusa odtwarzał Victor Garber, a Judasza David Haskell.

²⁰ Reżyserem ekranowej wersji *Jesus Christ Superstar* w 1973 r. był twórca filmowej adaptacji *Skrzypka na dachu*, Norman Jewison, który wraz z Melvynem Braggiem napisał także scenariusz. Muzykę – wykonywaną przez orkiestrę pod dyrekcją André Previna – zinstrumentował Andrew Lloyd Webber. W roli Jezusa wystąpił Ted Neely, w roli Judasza Carl Anderson, a rolę Marii Magdaleny odtwarzała Yvonne Elliman. W celu ukazania „naturalnego” miejsca akcji realizatorzy filmu wykonywali zdjęcia w Izraelu.

MOTIFS BIBLIQUES DANS LE DRAME MUSICAL CONTEMPORAIN

Résumé

L'auteur présente certains motifs tirés de l'Ancien et du Nouveau Testaments qu'on a utilisé récemment dans la rock-musique (le courant Jésus rock). Le personnage du Christ, son activité et son enseignement constituent le sujet des chantes, des chansons et des formes vocales plus grandes. L'article analyse la construction et le style des spectacles choisis.