

ZDZISŁAW GRZEGORSKI

## WSPÓLCZESNY TEATR RELIGIJNY W POLSCE Z PRZEMYŚLEN I DOŚWIADCZEŃ LAT 1939-1971

### I

[...] Chrześcijanin-katolik najwznioślejszą tragedię co dzień duchowo przeżywa, a gdy mu dane jest Myśl Bożą, choćby znikomo drobne Myśli tej ułamki ze zjawisk fizycznie i rozumowo uchwytnych odczytywać, to od razu przeniesiony jest duchem do THEATRUM DIVINUM, widzi tragedie, o których się tragikom nie śniło — przeczuwa, w marzeniu duchowym przeżywa — ich jedyne rozwiązanie, jedyne, jakie duch ludzki może przyjąć, jedyne dające się pomyśleć, jedyne pewne, bo przez Śmierć i Zmartwychwstanie Pana naszego, Słowa wcielonego, zagwarantowane. A z tego wszystkiego wynika — i dramaturgia chrześcijańska, i jej cel, teatr chrześcijański i jego posłannictwo — na dziś i na przyszłość. I — obowiązek widza!

— pisał podczas wojny Leon Schiller<sup>1</sup>. W jego wypowiedzi znalazły się istotne czynniki składowe zjawiska, któremu nadaje się miano teatru religijnego: THEATRUM DIVINUM — chrześcijańskie Objawienie, ideowe prazródło; inspirowana nim dramaturgia i teatr oraz widz, znający i przeżywający DIVINUM. Autentyczny teatr religijny tworzy krąg ludzi wierzących. Posłannictwo i obowiązek widza zostały związane z kategoriami czasu: teraźniejszość i przyszłość. Zmienność, poszukiwanie aktualnej maski, będące wyrazem przemian wrażliwości estetycznej i ideowej, stanowią o żywotności każdego theatrum. THEATRUM DIVINUM z swym bogactwem „starego i nowego” także musi podlegać zasadzie adaptacji, by móc ukazać „dobrą wiadomość” każdemu nowemu, następnemu pokoleniu i zadośćuczynić jego duchowym zapotrzebowaniom. Dlatego aspekt historyczny, śledzenie przemienności i uwarunkowań stanowi ważny element w poznawaniu dziejów teatru religijnego, przy czym refleksji estetycznej winna w jakimś stopniu towarzyszyć refleksja socjologiczna. Religia i inspirowane przez nią kształty teatru wchodzą w skład dziedzictwa kulturalnego, czynnika współkształtującego życie społeczne. „Posłan-

<sup>1</sup> Cyt. za E. Csátó, *Leon Schiller*, Warszawa 1968, s. 456.

nictwo” — zadania religijnego nurtu teatru — można rozpatrywać z obu punktów widzenia, tym bardziej że w niektórych okresach jego funkcje religijne nabierały szczególnego znaczenia. Teatr niezmiennie „współczesny” i religia wiążąca „teraz” z „zawsze” — kiedyś wprost nierozłączne, bliskie sobie — w każdym okresie wchodzą w różnorakie związki i kontakty. Antropologia chrześcijańska od wieków pozostaje układem odniesienia dla kultury europejskiej. Należy silnie zaakcentować fakt, że tak przemyślenia teoretyczne ludzi teatru, jak i konkretna praktyka inscenizacyjna nawiązywały i liczyły się z polską tradycją religijną, a już szczególnie z jej trwałą, ludową formułą obyczajową. Do tej tradycji nawiązywano, dla kręgu wierzących przeznaczano spektakl suponując, że chrześcijanin — jak na to zwrócił uwagę Leon Schiller — co dzień przeżywa duchowo tę „najwznioślejszą tragedię”, THEATRUM DIVINUM. Oczywiście dobrze znana jest i taka interpretacja sceniczna, która polemizuje z wierzącym odbiorcą, modeluje czy nawet niweluje divinum, sacrum, a rozbudowuje profanum fabuły i zdarzeń dramatycznych.

Słuszne opory budzi każda próba klasyfikacji ideowej, obca sztuce i literaturze. Jednak padło już tu pojęcie: teatr chrześcijański<sup>2</sup>. Podany cytat, a tym bardziej jego interpretacja, nie powinny budzić zastrzeżeń co do istnienia nurtu dramatopisarstwa i sposobu teatralizowania, w których istotną rolę grają założenia religijne. Można śledzić spektakle teatru, który najchętniej nazwałbym teatrem „wierzącym”, szczególnie wtedy, gdy one są bliskie formule modlitwy i liturgii, wyznania i uwielbienia. Ta formuła, węższe zrozumienie zjawiska — o czym jeszcze będzie mowa — przyświeca niniejszemu ujęciu zagadnienia, mimo że bywa ono również rozumiane szeroko. Wyraźne odrodzenie różnorakich form teatru religijnego widoczne podczas wojny, w okresie powojennego odrodzenia, bogactwo przemyśleń i planów stanowi obszerny materiał o dużej niekiedy randze artystycznej i ideowej. Ukonstytuowanie się Teatru Akademickiego KUL (1952) oraz prace badawcze tej uczelni, które znalazły swój wyraz w pierwszej Sesji Naukowej poświęconej teatrowi religijnemu (1967), to dalszy znamieny etap historii najnowszej, którą w sposób decydujący tworzą zespoły ochotnicze pracujące pod kierunkiem ludzi teatru. Oto kilka znaczących faktów i wydarzeń. Można więc pokusić się o próbę syntezy dziejów, przemyśleń i doświadczeń, w których pierwszym okresem i znaczącym początkiem był wybuch wojny w 1939 r.

---

<sup>2</sup> Dziś budzi już opór termin „teatr katolicki” spotykany po wojnie. Zob. M. Markowski, *Rozmowa z Jerzym Zawieyskim*, „Słowo Pow.” 1948, nr 85; Z. Jastrzębski, *Teatr Akademicki*, [W:] *Katolicki Uniwersytet Lubelski w oczach wychowanków*, Lublin 1958, s. 102.

rozpoczynający czas walki o byt i snucie planów na przyszłość, oraz prześledzić historię ich powojennego realizowania aż po r. 1971, stanowiący terminus ad quem naszych obserwacji. Drugi okres, zawarty między latami 1945-1948, formował się w nurcie ożywiającej tradycji i wzmożonej powojennej religijności. Zgłaszano raczej postulaty realizacyjne, szukano sposobów odrodzenia w atmosferze typowej dla Kościoła przedsoborowego. Trzeci okres rozpoczął się po 1956 r. i zaznaczył się wieloma zmianami. Zainteresowanie budziły problemy teoretyczne, zgłębiano istotę zagadnienia. Licząc się z przemianami ideowymi, obserwując eksperymenty inscenizacyjne na scenie zawodowej, dokonywane na dramacie religijnym, z wolna odnajdywano nową szansę dla treści religijnych na scenie ochotniczej. Teatr religijny znów wracał w obręb Kościoła. Atmosfera posoborowego dialogu i pluralizmu ideowego nadała głębszy ton może rzadszym, za to autentyczniejszym inicjatywom. Podział kompetencji — scena zawodowa i teatr ochotniczy — stał się faktem. Konfesyjne z pozycji wiary i ideowego zaangażowania odczytanie dramatu, typowe dla współczesnej sceny „teatru wierzącego” stało się potrzebą czasu. Odtąd zagadnieniem wyraźnie odrębnym jest DIVINUM w dramacie, z którym prowadzi dialog lub polemizuje współczesny inscenizator zawodowy. Problematyka teoretyczna, wypowiedzi ogólne i dyskusje, polemiki wokół samego pojęcia, próba periodyzacji i śledzenie przemian artystycznych i ideowych w oparciu o przykłady wzięte z życia teatralnego — oto główne kierunki zainteresowań niniejszego szkicu, opartego na obszernym przeglądzie materiałów. Poza kręgiem obserwacji pozostały współczesne studia nad dramatem staropolskim świadczące o jego renesansie i teksty publikowanych dramatów współczesnych. Zbyt daleko prowadziłoby włączenie dyskusji nad pojęciem „literatura katolicka”, choć trudno nie zwrócić na to uwagi. Natomiast wypadnie odnotować fakt okazyjnego zaznajamiania zainteresowanych z wypowiedziami obcymi, trzeba zwrócić uwagę na teoretyczny dorobek Zachodu.

Historyczny punkt widzenia sprawia, że przemyślenia i inicjatywy starano się podać chronologicznie w trzech głównych okresach w nadziei, że ogólna orientacja ułatwi dalsze szczegółowe badania uzupełniające obraz dziejów najnowszych. Dopiero wtedy będzie można dokonać dalszego, bardziej precyzyjnego ujęcia zagadnienia. Wstępnej próbie syntezy, jak i wielu innym pracom i inicjatywom na tym polu patronowała prof. dr Irena Sławińska. Autor miał możliwość skrótowo zreferować swe refleksje na wspomnianej pierwszej Sesji oraz podaje je obecnie po uzupełnieniu materiałami z ostatnich lat. W toku pracy nieodzownym źródłem informacji okazała się Pracownia Bibliograficzna IBL w Poznaniu, której pragnę wyrazić swą wdzięczność.

## II. PO STRONIE NADZIEI

Momenty przełomowe w dziejach narodu i jego kultury są okazją do poczynienia wielu ciekawych obserwacji. Wojenne doświadczenia teatru religijnego, splecione z historią Polaków i polskiej kultury, stanowią swego rodzaju rewelację. Okres niewoli nie wykluczał całkowicie „wolności” poszukiwań nie obciążonych presją instytucjonalizmu, naciskiem opinii i zwyczaju. Teatr religijny w tym czasie dawał wyraz wielkim i ważnym egzystencjalnym pytaniom człowieka, które chrześcijaństwu nie są obce. Gdy pozna się ów ethos i pathos tych dni, można powiedzieć, że był to czas spełnionych zadań wobec chrześcijaństwa, często na nowo wybieranego i doświadczanego, czas aktywnego współuczestniczenia w formowaniu nadziei. Nie tylko problematyka artystyczna stanowiła istotę konspiracyjnego theatrum, ale także jego społeczna funkcja animatora wiary i nadziei. Był to teatr organizowany żywiłowo, spontanicznie dosłownie wszędzie, gdzie gromadzili się i żyli Polacy; bardziej teatralny, umowny w swej warstwie widowiskowej, bardziej zaangażowany, przeżywany emocjonalniej w warstwie znaczeń, idei i symboli — par excellence religijny — brał żywy udział w formowaniu oporu psychicznego, który narastał równoległe do walki z okupantem. Dzieje teatru religijnego podczas wojny są wpisane w historię życia konspiracyjnego życia teatralnego. Popularność zdobył łatwy do zaaranżowania teatr kukielkowy. Dodajmy, że w czasie wojny w pewnym sensie zatarła się granica między teatrem zawodowym a inscenizacją amatorską. Równie niewyraźnie rysowały się granice między teatrem religijnym w węższym jego rozumieniu i w szerszym, bardziej częstym i typowym, skoro „pogłębienie metafizyczne” było nakazem chwili, a poetycki podtekst czy akcent w jakiejś sztuce bywał odczuwany religijnie.

Z pewnością nie trzeba charakteryzować polskiego teatru działającego aktywnie w konspiracji, skoro dysponujemy już wieloma opracowaniami, a rocznik 1963 „Pamiętnika Teatralnego” w całości poświęcono temu zagadnieniu. Toteż głównie z tego źródła będziemy czerpać informacje dając zarys jeszcze nie spisanych dziejów. Gdy w 1964 r. oceniano dorobek artystyczny czasu wojny, wśród zjawisk najwyższej rangi na pierwszym miejscu znalazł się teatr religijny Leona Schillera w zakładzie sióstr w Henrykowie! By jednak dać jakieś wyobrażenie, pragnę podać parę cyfr z retrospektywnej kroniki, z natury rzeczy niekompletnej, głównie ze względu na brak dostatecznej dokumentacji. Udało się znaleźć ślady około 70 inscenizacji różnej rangi artystycznej i społecznej, które — zgodnie z historycznym ówczesnym odczuciem — można było z całą pewnością zaliczyć do przejawów teatru i dramatu religijnego. Na 24 inscenizacje złożyło się obok 4 pozycji repertuaru obcego, przynajmniej 4 rea-

lizacje nowego dramatu polskiego. Najwięcej, bo ponad 40 (należy nie zapominać o przybliżoności podanych tu cyfr!) inscenizacji obejmuje teatr Bożego Narodzenia. Częstotliwość przedstawień, ilość widzów niełatwo określić. Dla przykładu: o ile *Szopkę krakowską* zainscenizowaną przez Cierniaka w szpitalu więziennym na Pawiaku (1941 r.) mogło oglądać stosunkowo niewielu więźniów, to jasełka warszawskich więźniarek w obozie lipskim (1944 r.) oglądało około 5 tys. kobiet 14 narodowości.

Obok nastrojów patriotycznych kulturę polską tradycyjnie przenikały pierwiastki religijne, które teraz znalazły się w centrum uwagi. Problematykę etyczną, dociekania metafizyczne rodziła walka z okupantem i z tym, co on chciał ludziom narzucić. Podtrzymywanie i „konserwowanie” przedwojennej tradycji patriotycznej i religijnej dla wielu przemieniło się w wieloletnie rekolekcje narodowe, ideowe i religijne. W atmosferze napięć wojennych i idealistycznych dążeń odrodzeńczych o zgoła romantycznych wymiarach rysowała się szansa odpowiedzi religijnej, religijnego przeżycia, w których szukano ostoi.

Tradycyjny, często emocjonalny kształt religijności Polaka został wystawiony na próbę. Problemy ideowo-artystyczne najbardziej twórczo, autentycznie przeżywało pokolenie młodych, „pokolenie dramatyczne”<sup>3</sup>. Starali się znaleźć swe miejsce w historii, stworzyć własny, autentyczny światopogląd, trudny kształt religijności niedeklaratywnej, nieraz patetycznej, fatalistycznej. W kręgu pytań rodził się dramat młodych. Odpowiedzi szukało starsze pokolenie. Dramat miał dać „odповідź religijną”, chrześcijańską interpretację losu-życia, cierpienia i śmierci. Nawiązywano do romantyków, to znów wybierano kostium biblijny, antyczny, by ucieleśnić spełniający się dramat. Zabrakło tekstów, które byłyby zdolne sprostać aktualnym potrzebom. Wiadomo, że dwukrotnie został ogłoszony konkurs na utwór dramatyczny (1942 i 1944 r.). Drugiemu konkursowi patronowała Tajna Rada Teatralna: oczekiwano utworów, które winny być „popularne w dobrym znaczeniu tego słowa, tj. czerpać z głębokich przeżyć zbiorowych”. Rzecz charakterystyczna: za taki utwór uznano na pierwszym miejscu biblijny *Dzień sądu Zawieyskiego!* Autor sięgnął po tak powszechnie znaną formułę misterium wielkopostnego, które przetworzył na potrzebę chwili: kazał „widzieć niewidziane” i pamiętać, że „On (Chrystus) to zrobił, że śmierci nie ma”. „O, Izraelu, nawróć się do Pana swego!”. Niewiara i sceptycyzm Piłata przemienia się w „mądrość niewiary”. Drugim etapem „odpowiedzi”, jaką dawał religijny dramat Zawieyskiego, była optymistyczna koncepcja chrześcijańskiego „nowego człowieka”, którego zrodziło cierpienie. Prezentowały ją przeżycia Hioba, „Męża doskonałego”.

<sup>3</sup> Por. Z. Grzegorski, *Twórczość dramatyczna „dramatycznego pokolenia”*, „Roczniki Humanistyczne” 1965, t. XVIII, z. 1, s. 127 nn.

Chęć znalezienia sensu spełniającej się „apokalipsy” wojny, ponowny „wybór” chrześcijaństwa łączył poczynania dramatopisarskie obu pokoleń. Starsi zmiierzali ku ujęciom bardziej uniwersalnym, ku metafizyce. Młodszym bliższe były kształty indywidualistyczne, autobiograficzne. W *Dramacie* Krzysztofa Baczyńskiego Matka każe widzieć we wszystkim palec Boży, gdyż „oczy kłamią”:

[...] ale Bogu podoba się  
tak wszystkich puszczać swoją drogą,  
drogą krzyża, i wtedy dopiero przybity  
pozna każdy, co prawdą, a co było mitem.

Znów mówi się o doświadczeniach, konieczności przemiany. „Cierpieć trzeba”, bowiem nadeszła „pora gniewu”. Ileż symboliki religijnej! — „Narodziny chleba niepowszedniego i krwi, co powszednia”; współcierpienie matki z synem, ciężar krzyża. Po cierpieniu „cisza zmartwychwstania” i zapowiedź: „będziesz silny, synu ziemi i nieba”. Syn „[...] sam zginie — ale was wybawi” (zapowiedź Gladiatora). Na metaforyce cierpienia Chrystusa, którym — zgodnie z mesjaniczną poetyką romantyzmu — staje się poeta, bohater dramatu, jest oparta propozycja religijna i poetycka: chrześcijańskie zrozumienie cierpienia, „wieczne zrozumienie”, na które się zgadza i które podejmuje Jan-poeta. „Nie bójcie się tych, którzy zabijają ciało, a duszy zabić nie mogą” — zapisał sobie Krzysztof na brulionie wierszy<sup>4</sup>. Jego dalsze przemyślenia poetyckie świadczyły, że — jak pisał do niego Kazimierz Wyka — „znalazł się po stronie nadziei”<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Kodeks 42/44, zob. *Od wydawców*, [W:] K. K. Baczyński, *Utwory zebrane*, Kraków 1961, s. 975.

<sup>5</sup> *List do Jana Bugaja* (napisany 5 V 1943), [W:] *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959 s. 80-93, passim: „Z katastrofizmu wyłoniło się męskie rozumienie historii, jej przebiegów i praw. Z pesymizmu pozostał jedynie nurt czystości i religijności. Pan już jest po stronie nadziei [...] Kształt historii, kształt religii. Kształt niepokoju, który pyta o sens doli ludzkiej, poczętej z ziemi, smutnej i współczucia godnej. Myślę, że jest to drugi, od nurtu historii nie mniej ważny nurt liryki Pana. Przyznam się, że jest on bardziej oczywisty w czytaniu, ale nie jest łatwy w analizie. Na pewno jest bardzo chrześcijański, w tym podwójnym obliczu chrześcijaństwa: prawda egzystencji ludzkiej, której nie wybielisz, nie wyłagodzisz, i prawda modlitwy, prawda zaświata. Obydwie prawdy żyją w lirycy Pana. W tonacji uczuciowej, dzięki której żyją, jest moment chrześcijański również w opanowaniu uczuć, jak opanowane być musi każde prawdziwe współczucie”. Intrygująco prezentuje się ta swoista „korespondencja”, w której istotną sprawą jest THEATRUM DIVINUM tak autentycznie przeżywane podczas wojny, ucieleśnione także w poetyckim dramacie Baczyńskiego. Krzysztof znając poglądy Wyki, dedykował mu nieco wcześniej — jak się zdaje — zbiór *Trzech wierszy*: „Szanownemu Panu Kazimierzowi Wyce, pierwszemu krytykowi, z którego sądem o moich wierszach zgadzam się całkowicie [...]”.

Tyle — tytułem przykładu — z aktualnej produkcji dramatycznej. Wspomnieliśmy, że repertuar starano się uzupełnić utworami (niekiedy wybranymi fragmentami), w których pewne zdarzenia dramatyczne nabrały nowego sensu w kontekście „życia na niby”. „Teatr Słowa” Kotlarczyka inscenizował *Hymny* Kasprowicza „kontemplując” słowo i działając pełnią jego ekspresji i znaczenia. Zespół Mularczyka zestawił fragmenty *Zemsty* Fredry z epilogiem *Niespodzianki* K. H. Rostworowskiego. W teatralnej rozpaczce Matki spełniało się misterium THEATRI DIVINI:

Boże, Boże mój, czemuś mnie opuścił... czemuś mnie nie  
oświcił [...] I odpuść nam nase winy, jako i my  
uodpuscamy naszym winowajcom... Także nam tak powiedział. —  
On dużo rzeczy powiedział. — Ino ze my go nie słuchali.

(*klękając i żegnając się*)

W imię Ojca i Syna...

(*zrywając się — strasznym krzykiem*)

Ni mam syna!!! Ni mam syna!!!

(*Wszystkie głowy zwróciły się ponownie  
w stronę Matki i modlitwa urwała się nagle*)

Stary chłop: Modlić się. Tutak trza się modlić.

W niniejszym zarysie problematyki położono nacisk na zagadnienia ogólne. Z konieczności więc trzeba się w tym miejscu zatrzymać sygnalizując jedynie interesujące zagadnienia z wojennych dziejów teatru religijnego<sup>6</sup>, jakimi były inscenizacje w obozach koncentracyjnych i jenieckich, a szczególnie inscenizacje Leona Schillera (*Pastorałka*, *Wielkanoc* — misterium Mikołaja z Wilkowiecka), dostatecznie zrelacjonowane w wspomnianym roczniku „Pamiętnika Teatralnego”. Powrót do źródeł — tak można scharakteryzować ówczesny kierunek religijnych przemysłów. Powrót do dogmatu Wcielenia i męki Odkupienia: Boże Narodzenie, Wielki Post, Wielkanoc. Powrót do Pisma św.: bożonarodzeniowe jasełka — misteria pasyjne, Judasz, dzień sądu nad Chrystusem, cierpienia Hioba — „męża doskonałego”.

Święta kościelne, szczególnie Boże Narodzenie, w Polsce obrosły wielowiekową tradycją i mają swój wyraz teatralny w postaci misteriów, figurek ustawianych w szopce kolędników, chodzących po domach. Świadomość religijna Polaka kazała adaptować ten obrzęd teatralny tak, by stał się on formułą modlitewną i przeżyciową adekwatną do aktualnej sytuacji. „Wcielenie” miało się dokonać znów w autentycznych, ludzkich warunkach życia. Okres wojny, który słusznie uważamy za czas odrodzenia teatru par excellence religijnego, charakteryzuje się przede wszyst-

<sup>6</sup> Niektóre z nich zawiera mój szkic w przygotowanej pracy zbiorowej pt. *La littérature contemporaine et la chrétienté*.

kim żywiołowym rozwojem teatru Bożego Narodzenia, wyrastającego z wieloletniej tradycji ludowej i polskiej obyczajowości. Mianem tym chcielibyśmy objąć wszystkie inscenizacje nawiązujące do faktu Wciele-  
nia, a więc jasełka, szopki, pastoralki, misteria bożonarodzeniowe itp., choć ich związek z tajemnicami religijnymi bywał różnorodny. Będąc formą teatru obrzędowego, zgodnie z tradycją stały się w tych czasach rodzajem nabożeństwa religijnego i narodowego. Choć cała twórczość dramatyczna i produkcja teatralna, zrodzone z potrzeby chwili, miały artystyczne i ideowe cechy okresu przedwojennego, przede wszystkim łączyły myśl religijną z uczuciem narodowym, to jednak teatr Bożego Narodzenia dawał do tego specjalne okazje. Popularność tych przedstawień, których treść tkwiła w pamięci, ułatwiała ich zaaranżowanie, a wyrastająca z ludowego rodowodu zasada aktualizacji czyniła z nich uwspół-  
cześnione, autentycznie przeżywane scenariusze, dostosowane do potrzeb chwili, nie publikowane, zagubione, improwizowane. Nawet tzw. szopka polityczna, forma wykraczająca poza kręgi teatru religijnego, w swych elementach branych z tradycji religijnej i treści biblijnych wyróżniała się swą obrazowością i realizmem, przywołując problematykę religijną w kontekstach ludzi i spraw aktualnych. Wacław Bojarski, recenzując w prasie konspiracyjnej jedną z paru publikowanych i rozpowszechnia-  
nych szopek politycznych, pisał:

Część trzecia, najlepsza, to tradycyjna opowieść jasełkowa. Tyle tylko, że do szopki idą szmuglerzy i dzieci Zamojszczyzny. Król Herod to Hitler. Trzej królowie: Roosevelt, Churchill i Sikorski.

Spośród paru wyróżniających się w dziejach teatru religijnego zjawisk jego życia konspiracyjnego, chcielibyśmy wybrać dwa reprezentatywne, z pewnością bardzo ważne: teoretyczne przemyślenia Osterwy nad tzw. „warsztatem religijnym” oraz wypowiedzi człowieka tej miary, co Leon Schiller, którego prace z amatorami uznano za największe osiągnięcie polskiego teatru w dobie wojny.

Osterwa i Schiller — dwaj dobrze zapisani w dziejach teatru jego inspiratorzy — dwie wybitne osobowości, dwa typy religijności. W szkicu *Pamięci Juliusza Osterwy*<sup>7</sup> Leon Schiller pisał:

Mystyk i idealista czystej krwi jak się to mówi naturaliter christianus, człowiek, który — o ile mi wiadomo — nie przeżył nigdy kryzysu religijnego, tak typowego dla nas, jego współczesników; aktywny katolik, którego żarliwa wiara nie zafałszowana żadnym snobizmem ani spekulacją neotomistyczną zachował do ostatka prostotę i tkliwość wierzeń dziecięcych; ekstatyk zapatrzony w rzeczywistość transcendentalną, wedle jego przekonania uzupełniającą i warunkującą sens rze-

<sup>7</sup> [W:] *Teatr ogromny*, Warszawa 1961, s. 308.



czywistości empirycznej, ufny w niepojęte Miłosierdzie Pana swego, świadom, że wszystko, co się tu dzieje, dzieje się zgodnie z odwiecznym planem Najwyższej Mądrości, godzi się przypuszczać, iż człowiek ten rozstawał się z doczesnością w spokoju ducha, bez najmniejszej trwogi.

Schiller stawia pytanie: „Co przejdzie po nim do potomności? Co zeń przechowa pamięć szanujących go, miłujących i wdzięcznych za trud heroicznego rodaków?”. W czasie okupacji doszły go wieści o nastrojach i religijnych przemyśleniach Osterwy, a przede wszystkim o planie wskrzeszenia sławnej Reduty jako bractwa religijnego. Zjawiskiem zmiennym jest to, że dwie szczytowe inscenizacje religijne (*Pastorałka*, *Misterium Wielkanocne*) Leona Schillera przed wojną, miały miejsce w Reducie. Jak przedstawiały się plany Osterwy, o których zaczęły krążyć pogłoski?

Twórca Reduty, Juliusz Osterwa, pojmując teatr jako rodzaj posłannictwa myślał o nim coraz bardziej w kategoriach religijnych. Z tych dążeń zrodziła się podczas wojny myśl powołania zakonu aktorów. Pisał w swym dzienniku<sup>8</sup> pod datą października 1939:

Przepracowałem w teatrze od roku 1904 do 1939, więc okrągłe 35 lat i prze-rwawszy pracę na skutek wojny, a zastanawiając się nad przyszłością tej pracy, dochodzę do przekonania, co i Konrad z *Wyzwolenia*, że sztuka mi nie wystarcza. [...] Powinienem dalej snuć Konradowe myśli i uświadomić sobie przyczyny niewystarczalności tej dawnej sztuki i zdobyć się na pewne obmyśły, które by sprawiły, żeby mi sztuka wystarczała, lub żeby przetrzymać się w innej dziedzinie, dostarczającą nasycenia duszy [...]. Sztuka jako służba Bogu. Artyzm modlitwy. Posłannictwo Boże artysty. — Obecnie pragnąłbym bić pokłony tylko Panu Najwyższemu. Opatrzność uczyni nas niezależnymi od widzi mi się [różnych ludzi — pracodawców]. Naszym przedwojennym jawnogrzesznictwem było to, żeśmy jawnie i bezwstydnie współpracowali nad nędznym tworzywem dla rozproszenia nudy nędznych drobnoustrójów.

Osterwa zapisał w tym miejscu bardzo ostre słowa o niewybrednej publiczności, decydujących dotychczas o repertuarze „dzierzawcach naszych ciał”, korzystających z tego „smokach pisarskich”.

To, co było przed wojną zmorą — przepadło [...]. Myślę, że przeznaczenie teatru w przyszłości musi przekroczyć dotychczasowe granice jego działania.

Osterwa chciał go uczynić placówką wychowawczą. Chodziło mu nie tylko o tzw. wielki repertuar, ale przede wszystkim o głębokie, religijne podejście do sztuki aktorskiej pojętej jako rodzaj apostołowania. W tym kierunku miała iść ewolucja dawnej Reduty, tak jak to można wysledzić

<sup>8</sup> Cytuję z notatek Osterwy, które mi udostępniono.

w zapisach i przemyśleniach wojennych jej założyciela, oparta o dobrze mu znaną z doświadczenia religijną istotę teatru i jego funkcję w społeczeństwie. Tworem wyższego rzędu, realizującym jego pragnienie, mieli być Genezjanie.

Noszę w sobie plód miłości, który nazywam: Genezy. [...] Jeśli chodzi o nadprzyrodzonosc, to oby był odbiorczym po to, żeby gdy chodzi o życie przyrodzone, był nadawczym.

Ważna rola Osterwy w dziejach polskiego teatru nie ulega wątpliwości, choć jeszcze jest mało zbadana. Uznanie dla jego reformatorskich przemyśleń podczas wojny wyraził w swym testamencie inny człowiek teatru, Stefan Jaracz. Jemu bowiem najobszerniej wyłożył planowaną koncepcję zakonu aktorów — koncepcję „warsztatu religijnego”, jeśli tak wolno określić, w obszernym liście pisanym w lecie 1944 r., będącym w posiadaniu żony, Matyldy:

Nowość, którą pragnę wnieść do Skarbcza kultury narodowej — donosił Jaraczowi w swym liście myśląc o nowych warunkach pracy w odrodzonej ojczyźnie — to „Rodzeństwo św. Genezjusza”.

Myśl tę nasunęło mu wniknięcie w treść wypowiedzi Norwida o sztuce w przyszłej Polsce („najwyższe z rzemiosł apostoła”). To zgromadzenie mieli tworzyć ludzie aktywnie żyjący katolicyzmem, chcący się zbawić poprzez uświęcenie swego rzemiosła. Genezjusz był męczennikiem Kościoła, niegdyś pogańskim aktorem, o którym znalazł wzmianki w *Martyrologium*, w *Żywotach* Skargi oraz w utworze Gheona *Komediant i laska*. Genezjusz miał „dar przeżywania” wspólny aktorom i mistykom. Te własności mieli kojarzyć w sobie Genezjanie. Osterwa odkrył w nim swego poprzednika. Sam bowiem był zwolennikiem zasady Stanisławskiego: „nie przedstawiać ale być”. Znane są jego zasady zbiorowej analizy sztuki przez aktorów, przełamywanie tradycyjnych interpretacji, dążenie do maksymalnej prostoty i naturalności, które dalej rozwijał w swych planach. Pisał:

rozeznawaj się w twórcywie — odnajduj siebie w postaciach, który jesteś, którym chciałbyś być i którym byś być nie chciał. To są chwile pracy osobistej. Chwile odpoczynku poświęć rozmyślaniu nad sobą [...], modlitwom.

Osterwa każe Genezjanom odczytywać utajone w dziełach ich przysze wyglądy sceniczne, zdobywać się na prawdę słowa i gestu, gry aktorskiej, która miała się stać świadomym apostołstwem i szlachetnym procesem twórczym opartym na doskonałym przygotowaniu technicznym i ascetycznym traktowaniu pracy. „Służyć pięknu — służyć Bogu”. W omawianym tu liście do Jaracza daje szczegółowe wskazówki życia reli-

gijnego w zakonie oraz sposoby udoskonalania pracy aktorskiej widząc wielką przydatność w formowaniu religijnym i artystycznym aktora, jego pracy, a materiał repertuarowy w tekstach biblijnych oraz literaturze narodowej, w której wiele treści powstało „pod tchnieniem Srebrnej Gołębiczy”.

Juliusz Osterwa w swych zapisach wojennych zostawił prawie całą konstytucję zakonu, opartą na obserwacjach życia w klasztorach i na własnej, stale pogłębiającej się religijności. Przy jego zapale, talencie i doświadczeniach miał on szanse owocnego działania po wojnie. Stałby się organizatorem ciekawej placówki o wielkiej roli wychowawczej, ważkich eksperymentach artystycznych, działałby z pewnością w myśl swych pragnień, służąc sztuce i wielkim ideałom. Byłaby to swoista koncepcja teatru religijnego pojętego jako „warsztat religijny”, oddziałującego wysokim stylem aktorstwa i dobranym repertuarem. Tym bowiem wyróżnialiby się aktorzy-Genezjanie oraz nieco przekształcona Reduta. Rzeczą dyskusji byłoby wnioskowanie, jak ta koncepcja przeszłaby próbę życia, czy i o ile te propozycje straciły dziś swą aktualność.

W wspomnianym artykule *Pamięci Juliusza Osterwy* Schiller z pozycji dyrektora teatru w Polsce Ludowej broni ich przed próbą lekceważenia:

[Osterwa] stale propagował idee teatru niemal religijnego, teatru wszystkich romantyków naszych, jeśli postanowił dojść do tego ideału przez pracę skupioną, od podstaw rozpoczętą i prowadzoną zapewne w ciszy, nie czynił tego dla rozgłosu. Na decyzję jego mogło także wpłynąć zetknięcie się z pięknym i mądrym życiem monastycznym, poznanie niezmiernie praktycznej, arcyłudzko pomyślanej reguły św. Benedykta, a także i bohaterkich żywotów aktorów-męczenników, świętego Genezjusza, Ardaliona i innych [...]. Nie wchodząc w to, czy teatr taki dogadzałby tylko katolikom, czy szerszym kręgom społeczeństwa naszego, twierdzimy, iż jakąkolwiek ideologię wyznawałby teatr pretendujący do miana teatru dzisiejszego, teatru społecznego, musiałby organizację swą utwierdzić na zasadach głoszonych i praktykowanych przez twórcę Reduty: na zespole pod względem ideowym i moralnym jednolitym, z heroicznym entuzjazmem robotę swą wykonującym, nie traktującym jej tak, jak to czynią aktorzy-najmici, przypadkowo skupieni tam, gdzie lepiej płacą lub gdzie łatwiejsza do osobistej kariery droga. Nie trzeba być znawcą teatru, by wysunąć tezę, że tylko tak ideowo wyselekcjonowane zespoły sprostają olbrzymim zadaniom społecznym, jakie obecny moment dziejowy teatrom polskim narzuca. Prawdę tę zawdzięczamy Juliuszowi Osterwie, przekazuje on ją nam niejako w swej ostatniej woli. Dlatego imię jego wspominać będziemy z tą samą czcią, jaką otaczamy rozumnych budowniczych Sceny Narodowej — Wojciecha Bogusławskiego i Stanisława Koźmiana.

*Theatrum militans*<sup>9</sup> — tak zatytułował Schiller jeden ze swych artykułów w 1945 r.

<sup>9</sup> [W:] *Teatr ogromny*, op. cit., s. 106.

Tak się w Polsce złożyło, że teatr od dawien dawna i po dziś dzień żołnierską w stosunku do Narodu spełnia misję. Przez cały ciąg dziejów sceny polskiej snuje się idea Teatru Walczącego. «Taki los przypadł nam!».

Prezentacja myśli i działań Leona Schillera, zobrazowanie jego „teatru ogromnego” przerastałoby wymiary niniejszego opracowania. Widoczna w nim obecność inspiracji chrześcijańskiej stanowi odrębny temat. Trawestując jego określenie śmiało można powiedzieć, że Schiller i jego scena to „Teatr Walczący”! Walka o ideały równości społecznej i postępu, sprzęgnięta z ideałami chrześcijańskimi, z upodobaniem nawiązująca do dramatyki staropolskiej, bliska dramaturgii romantycznej, nie mieściła się w wymiarach tradycyjnego chrześcijaństwa lat międzywojennych. W życiu Schillera lata wojenne wyróżniają się wyraźnym zwrotem ku religijności, która tkwiła w nim przedtem i potem, dawała znać o sobie inscenizacjami wyrastającymi z tego podłoża. Fakty te, stosunkowo mało znane, próbuje wyjaśnić Tymon Terlecki<sup>10</sup>, Zbigniew Raszewski<sup>11</sup>, a ostatnio Edward Csátó<sup>12</sup>. Trzeba by przy tym sięgnąć po wypowiedzi pozostające w maszynopisie. Wiadomo, że od dawna interesował się sztuką religijną i folklorem, z których czerpał natchnienie dla swych inscenizacji. Łączyła się z tym głęboka znajomość liturgii rzymskiej, którą podziwiał. Jak pisze Terlecki, *Pastorałka*, *Misterium Wielkanocne*, a zwłaszcza *Dziady* pojęte jako chrześcijański dramat mistyczny, dowodzą ponad wszelką wątpliwość o jego dyspozycji i doświadczeniach religijnych”.

*Pastorałka* i *Wielkanoc*, Wcielenie i Odkupienie — dwa dogmaty, dwie rzeczywistości ewangelijne przez siebie opracowane dawał Schiller jako swoje *theatrum militans*, THEATRUM DIVINUM podczas wojny. Słusznie też Terlecki zauważa:

*Pastorałka* i *Wielkanoc* są szczytem teatru religijnego w mowie polskiej, są najwyższymi punktami czystej inspiracji katolickiej na naszej scenie, która dopiero osiągnęła w nich wyżyny osiągnięte przez scenę francuską i angielską w wiekach średnich. Tym dwu widowiskom nadał Schiller kształt niebываły, niepowtarzalny w szlachetnej surowości i doskonałej prostocie wyrazu. Stworzył teatr uniesienia mistycznego religijnego symbolu, hieratycznej formy. Zastąpienie cielesnej postaci Chrystusa sugestią Jego niewidzialnej czy widzialnej oczyma duszy obecności, sugestią stwarzaną przez dwa symetrycznie ustawione i ku sobie zwrócone, symetrycznie poruszające się i przyklękające, modlitewnie wpatrzone anioły, stanowiło pierwsze triumfalne zwycięstwo nad iluzjonizmem scenicznym, przygotowało i zapowiadało ujęcie zjaw w *Dziadach*. Zespolenie muzyki — w *Wielkanocy* cudownych, umiłowanych przez Schillera nade wszystko chorów gregoriań-

<sup>10</sup> *Ostatni romantyk sceny polskiej*, „Pam. Teatr.” 1957, z. 1, s. 106.

<sup>11</sup> *Henryków*, „Pam. Teatr.” 1963, z. 1-4, s. 134.

<sup>12</sup> *Schillera utopie i nauki* [W:] *Leon Schiller*, op. cit., s. 454 nn.

skich — z ruchomym światłem otwierało nowe widoki, stwarzało nieograniczone możliwości ekspresji scenicznej.

Zatrzymajmy się jeszcze nad jego przemówieniami, którymi poprzedzał przedstawienia i nad pracą odczytową. Czynił to przecież świadomie i celowo, odsłaniał motywy swego działania i swój światopogląd, który z pewnością dopiero dzisiaj, w dobie przeobrażeń świata i Kościoła, możemy w pełni zrozumieć i z pewnością uznać.

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

*Pastorałkę* poprzedził historycznym wywodem o teatrze i religii zatrzymując się nad rzymskim teatrem Dioklecjana, w którym ośmieszano chrześcijan (istnieje tekst datowany 5.12.42)<sup>13</sup>. Przyznaje: nieraz brakowało koniecznego w pracy inscenizacyjnej heroizmu. „Gdzie szukać dla tego koniecznego bohaterstwa wzorów?” — *Acta Sanctorum*. Szczególną uwagę zwrócił na Genezjusza:

Teatr walczący powinien go brać za swego patrona [...]. Gdybyż się udało się ich w duszę aktorów wszczepić, jakże piękny i jak pożyteczny byłby teatr!

Jak widać, w tym heroicznym traktowaniu pracy i posłannictwa teatru i aktora był bliski poglądom Osterwy, myślącemu o zakonie aktorów. Jego zdaniem istotne w tych dziejach jest to, że sześciu z tych aktorów wyznało na scenie swą przynależność do chrześcijaństwa i ponieśli tam śmierć. Inszenizator mówił o pięknie, mądrości i sile teatrów świątynnych i tych monumentalnych scen, które nawiązywały do tradycji chrześcijańskich. Z dumą przypomniał hieratyczność i posłannictwo dramaturgii Mickiewicza i jego wykłady o literaturze słowiańskiej. Schiller przede wszystkim zmierzał do złożenia swej deklaracji ideowej, do podkreślenia zgodności chrześcijaństwa z rewolucją — jednego wspólnego źródła inspiracji. Posłuchajmy:

Źródłem tym był i jest On. On, którego działanie tak odczuwam, jak prostak odczuwa działanie słońca, i którego tak jak prostak, nie rozumiem, zaledwie do-

<sup>13</sup> Niniejszy tekst otrzymałem do wglądu od doc. dra Z. Raszewskiego, za co mu w tym miejscu składam podziękowanie. Suponując jego zgodę, pozwałam sobie zacytować obszerny fragment, który częściowo został opublikowany. Por. Z. R a s z e w s k i, op. cit. Z tegoż artykułu przytaczam wyznanie Schillera poczynione w liście do s. Benigny z okazji przekazania datku dla zakładu. Pozostałe wypowiedzi cytuję za E. Csátó podając również jego votum separatim. Por. E. C s a t ó, op. cit., s. 455 n., 470.

myślami, kim jest. On, który najdostępniejszy jest dla mnie pod postacią człowieka. On, którego śpiewne imię dźwiękiem najśłodszy całą wnętrzność moją w godzinach twórczych napenia. DEUS CARITATIS. Nie „łatwy” to Duch, nie „łatwy” to Bóg, choć w „nieefektywnych” często sytuacjach się objawia, serc zdeptychowanych i grzesznych gościnnie przyjmuje. Ale wymyka się nieraz z objęć najpożądliwszych, nikt nie sprzed oczu najdalej widzących, droczy się z tymi, co mniemają iż już stali się godnymi z Nim obcowania.

On, który jest, bo musi być najdoskonalszą jednością ukazuje się nam w straszliwych, tragicznych przeciwieństwach w takich, jakich pełen jest Wszechświat, twór Jego, ziemia — twór Jego i człowiek — twór Jego.

Mówiło mi zawsze przecucie, a wskutek ostatnich przeżyć zdobyłem pewność, że nie zachodzi żadna logiczna sprzeczność między dążeniem ludzkości do gospodarczego i społecznego zorganizowania świata na zasadzie ideologii rewolucyjno-proletariackiej, zmierzającej do absolutnej bezklasowości a Jego prawdziwą, czystą nie sfalszowaną dla celów propagandy politycznej, nauką.

Nie dam sobie już tej zdobyczy myślowej wydrzeć. To znaczy na szczycie idei społecznych, którym służę jest On i będzie On. Naukę zaś Jego afirmuję w całej pełni, o ile nie wykorzystuje się jej przebiegle dla celów hamujących ruch wyzwolńczy człowieka, dążenie do zrealizowania ideału Sprawiedliwości — tu na ziemi.

W *Pastoralce* czy *Pasji* jest dużo pod symbolami religijnymi treści społecznej, nawet radykalnie społecznej. „Niech będzie pochwalony Bóg Miłości Bliźniego, Bóg Równości i Braterstwa wszystkich ludzi i wszystkich ludów — Jezus Chrystus!”.

Zaangażowanie ideowe, podporządkowanie eksperymentu — idei naczelnej, postawa etyczna, to postulaty, które zgłaszał potem w gazetce teatralnej w Murnau. Tymczasem w marcu 1944 r. miał wykład o teatrze chrześcijańskim do oblatów. Csató podaje dwa konspekty, zawarte w listach i notatkach. Pomińmy ciekawy wywód historyczny o teatrze chrześcijańskim, a odnotujmy jedynie podany przez niego fragment:

Powiem jeszcze o nieprzebranym bogactwie tematów katolickich, hagiograficznych, historycznych, współczesnych, o problematyce o ileż potężniejszej w katolicyzmie niż w innych religiach, filozofiach, doktrynach społecznych, zarówno w dziedzinie psychologii, jak i etyki osobistej i zbiorowej [...].

Ostatnio pisze się o Schillerze odwołując się do jego korespondencji:

Jednocześnie z krzewieniem dosyć bezwzględnego utylitaryzmu na terenie sztuki nieustannie dążyłem do nadania teatrowi postaci jak najbardziej monumentalnej, czasem zupełnie religijnej. Z niemałym trudem dawałem tego dowody w pracy reżyserskiej, uczyłem tego i pisałem o tym. Ostatnie przeżycia i przemyślenia, do prawdy bez większej z mej strony zasługi, pogłębiły, rozjaśniły, a zarazem czymś bardziej uczyniły konkretnym ideał całego życia.

Z perspektywy wielu lat, w swej pracy o Schillerze z 1968 r. Edward Csató, ciągle zaintrygowany problemem inspiracji chrześcijańskiej w życiu i pracy wielkiego człowieka teatru, stawia sobie pytania, pragnie dać podsumowanie. „Czy zmienił się ideał jego teatralnego „neorealizmu”?

Nie sądzymy. Ze wszystkich dokumentów wynika, że chciał robić teatr stylistycznie podobny do tego, jaki realizował w ostatnim czasie przed wojną; nie uchylał się także od rozpatrywania „zagadnień społecznych” w tym teatrze, ale przede wszystkim pragnął go natchnąć duchem religijnym. Pobożność, praktyki religijne i planowanie „Teatru Chrześcijańskiego” nie przeszkadzały bynajmniej temu, aby jednocześnie planować teatr bardziej świecki, „normalny”, dla całej przyszłej Polski. Chyba rozumiał, że dziś teatr chrześcijański może być tylko częścią współczesnego teatru światowego, że więc zadanie jego — teatralnie rzecz biorąc — musi być szersze; podejmował to zadanie i myślał o nim”. Csató zgłaszając swoje votum separatum konkluduje:

Skoro mój Bóg jest za socjalizmem, mógł sobie mówić, i ja mam obowiązek i prawo wejść na tę drogę, a sytuacja jest taka, że nie może być tu żadnych połowiczności i zahamowań, mam iść tak daleko, jak trzeba i robić to, co mi przeznaczone do wykonania; a jeśli nawet wymaga to z mej strony pewnych retuszów rzeczywistości, które nie są kłamstwem, lecz tylko pewnego rodzaju skonkretyzowaniem prawdy, bardziej wielostronnej i skomplikowanej, to również i tego należy się podjąć, dla ostatecznej chwały Boga, socjalizmu i teatru. Nie ganimy tu — jak czynili niektórzy — form tej konkretyzacji ani ich nie chwalimy; próbujemy jedynie zrozumieć i opisać.

Tak szeroko zrelacjonowaliśmy wojenne przemyślenia ludzi teatru, gdyż do nich później w różnoraki sposób nawiązywano. A przede wszystkim dlatego, że był to swego rodzaju legat, spisany podczas wojennych „rekolekcji”, przekazany powojennemu teatrowi.

### III. W NURCIE TRADYCJI

[...] Przygotowuję memoriał dla Ministerstwa Kultury i Sztuki a nie potrzebuję Cię upewniać, jak bardzo cenię Twoje stanowisko w sprawach teatru i aktorstwa, bo z jednej strony ma ono swoje wysokie wymagania, a z drugiej pełne jest wyrozumiałości. Prawdziwe stanowisko chrześcijańskie, a ono jedynie daje rękojmię najmniej błędnego sądu

— pisał w marcu 1945 r. Stefan Jaracz do Osterwy.

Ludzie teatru<sup>14</sup>, przemyślując podczas wojny swoje osobiste i społeczne, religijne i narodowe „być albo nie być”, przekazali teatrowi powojennemu faktyczny legat — podstawową koncepcję repertuaru, w której tradycyjne miejsce rezerwowano dla teatru obrzędowego, religijnego.

<sup>14</sup> S. Jaracz, *List do Juliusza Osterwy*, [W:] *O teatrze i aktorze*, Warszawa 1962, s. 122.

Leon Schiller<sup>15</sup>, aktywnie współpracując z Konspiracyjną Radą Teatralną troszczył się o to, by w jej planach umieszczono „perły dramatyki chłopskiej i mieszczańskiej”, m. in. *Misterium o Bożym Narodzeniu*, *Misterium wielkopostne* i *wielkanocne*, by zaplanowano edycje tekstów widowisk religijno-ludowych. Podobnie Stefan Jaracz<sup>16</sup>:

Widowiska kultu religijnego, jak *Pasja*, *Pastorałka* [...], zharmonizowanie repertuaru z nastrojem pewnych dni uświęconych tradycją [...] — utrzymać tradycję teatru krakowskiego grania *Dziadów* na Zaduszki, dajmy na to *Pastorałki* w okresie Bożego Narodzenia, *Pasji* wielkanocnej w Wielkim Tygodniu [...]. Do tworzenia Teatru Narodowego trzeba zatem ludzi wychować! Ma to być szkoła mowy polskiej, gestu, obyczaju, prawdziwe zwierciadło dla Narodu.

Tę podstawową koncepcję polska scena zawodowa realizuje, oczywiście zgodnie z aktualnymi tendencjami ideowymi.

Odzyskanie bytu państwowego i faktyczna katharsis, dogłębna przemiana wielu dziedzin życia i podstaw ideowych, uformowały nowy etap rozwoju kultury, teatru wraz z jego nurtem konfesyjnym, religijnym, który zajął zrazu znaczące miejsce w życiu teatralnym. Nie tyle formuła artystyczna, co propozycje ideowe, etyczne znalazły się w centrum uwagi twórców i odbiorców, choć dramat wyrastający z inspiracji religijnej bliższy był kształtom poetyckim niż naturalistycznym i także z tego tytułu spotykał się z żywym oddźwiękiem. Głód przeżyć artystycznych, rozrachunek czyniony z przeszłością, poszukiwanie idei, do których można by było nawiązać w budowaniu nowej rzeczywistości, dawał znać o sobie tonem moralizmu i humanistycznych, personalistycznych postulatów. Już same tytuły wypowiedzi brzmiały alarmująco: *Zagubiliśmy człowieka*<sup>17</sup>, *Szukam człowieka*<sup>18</sup>. Katolicyzm z całym zasobem doświadczenia w społecznej pedagogii i swym „nova et vetera” dla każdej epoki — został skonfrontowany z marksizmem. „Ani katolicy, ani marksiści nie atakują: bohaterstwo, twórczość, świętość”<sup>19</sup>. Głosem optującym za koegzystencją towarzyszyły inne: historyczna era katolicyzmu skończyła się, „kona na naszych oczach”<sup>20</sup>.

Praktykę i teorię teatru religijnego tamtego okresu należy ujrzeć na tle moralnych zadań, stojących przed społeczeństwem. Jej najszerszym

<sup>15</sup> Por. choćby myśli odnotowane w 1946 r. L. Schiller, *Konspiracyjna Rada Teatralna i wartość jej uchwał w dniu dzisiejszym*, [W:] *Teatr ogromny*, op. cit., s. 121 i 128.

<sup>16</sup> O *Teatrze Narodowym*, „Odrodzenie” 1944, nr 6-7.

<sup>17</sup> J. Kleiner, *Zagubiliśmy człowieka*, „Tyg. Pow.” 1945, nr 19.

<sup>18</sup> Z. Starowiejska-Morstinowa, *Szukam człowieka*, „Tyg. Pow.” 1945, nr 16.

<sup>19</sup> A. Madej, *Spór o światopogląd*, „Tyg. Warszawski” 1947, nr 35.

<sup>20</sup> J. Andrzejewski, *Propozycje terażniejszości*, „Odrodzenie” 1945, nr 45.



kręgiem wykraczającym poza ramy naszej obserwacji, była dyskusja o literaturze katolickiej, często podsumowywana postulatami działania, pisania, spełnienia swych aktualnych, niekiedy wprost dydaktycznych zadań. Jak już wspominaliśmy, działanie, organizowanie było głównym terenem zainteresowań. Posłużmy się przykładem. Konrad Górski<sup>21</sup> mówiąc o roli pisarza katolickiego w dobie współczesnej tak rzecz wyjaśniał:

Bez odrodzenia człowieka nie może być i nie będzie odrodzenia zbiorowego. Chodzi o to, by światu, który zatracił zdolność wewnętrznego „słuchu” pokazać całą sugestią literackiego języka rzeczywistość duchową, [...] dostarczyć wielkiego materiału poznawczego z dziedziny zjawisk duchowych.

Daje się zauważyć głód głębszej problematyki — widownia myśli poważniej, chętniej słucha o sprawach życia i śmierci, dobra i zła, tragizmu i miłości<sup>22</sup>.

Tę szansę widział i wykorzystał Jerzy Zawieyski, laureat nagrody Episkopatu Polski w 1949 r. (Był to jeden z cennych przejawów patronatu i zainteresowania). W aktualnej sytuacji widział wielkiego sprzymierzeńca teatru „wierzącego”. „Twórczość rodzi się na przecięciu walki o świat wartości, którym żyje epoka” — pisał<sup>23</sup>. Takiego klimatu nie miała sceptyczna i degenerująca się epoka przedwojenna. Warunki rozwoju zaistniały dopiero dzisiaj, gdy filozofia przeniknęła życie. Główną sprawą jest sens filozoficzny! Specyfika religijnej inspiracji sprawia, że nawet w tragedii, która sięgnie do dogmatu o grzechu pierworodnym i nawiąże do przeświadczenia o niedoskonałości natury ludzkiej, znajdzie się nurt optymizmu i celowości zdarzeń. Optymizmowi światopoglądu laickiego, który ufał w możliwość usunięcia zła, przeciwstawiał realizm wiary. Zwarciom poglądów w dramacie mogłaby sekundować i łagodzić je komedia.

Zawieyski, nawiązując szeroki kontakt z widownią, odsłaniał problemy warsztatowe dramaturgii religijnej:

Jak wyrazić działanie łaski? Jakim językiem komunikatywnym nazwać jej konkretne skutki? Jaki ładunek dramatyczny zawiera w sobie to, co szlachetne? W jaki sposób dać wygląd dobra? Jak wyrazić problem wejścia na drogę wiary? Co to naprawdę znaczy: „wezwanie z góry”? A problem katechumenów? — rozmiar głodu świętości? A życie chrześcijanina? Jak przekształca się życie pod wpływem wiary? Co to jest dynamiczne chrześcijaństwo w kręgach społecznych? A niszczenie zła tego świata? A tyle innych dziedzin<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> *Rola pisarza katolickiego w dobie współczesnej*, „Tyg. Pow.” 1946, nr 37.

<sup>22</sup> W. N. (W. Natanson), *Rozmowa z Jerzym Zawieyskim*, [W:] *Listy z Teatru* 1947, nr 12.

<sup>23</sup> J. Zawieyski, „A dzieje się to gdzieś, skoro się dzieje”, „Teatr” 1946, nr 6-7.

<sup>24</sup> *Zagadnienie literatury katolickiej*, „Tyg. Pow.” 1947, nr 23.

W istocie rzeczy były to tylko pytania, zawsze aktualny problem doboru właściwych, współczesnych środków teatralnych dla ucieleśnienia idei. Powiedziano o *Rozdrożu miłości*: „autor miał odwagę poruszyć sprawę ingerencji Boga w życie ludzkie”<sup>25</sup>. Zdaniem Puzyny<sup>26</sup> „łaska, której Jan pragnie dla Elżbiety po raz pierwszy w całym teatrze Zawieyskiego przestaje być pojęciem katechizмовym, staje się namiętnością, czymś głuchym na głos rozsądku jak miłość”. Publiczne dyskusje nad dramatem obok zacytowanego tytułem przykładu wypowiedzi — mogłyby świadczyć, że znalazł na potrzebę chwili formułę teatralną dla rzeczywistości nadprzyrodzonej, znalazł odpowiedź na jedno z pytań, które go dręczyły. W ten sposób tajemnica THEATRUM DIVINUM ujawniła się w dramaturgii, która zasługiwała na miano religijnej. W teatrze religijnym istotą działającą jest Bóg. Zwrócił na to uwagę Antoni Gołubiew<sup>27</sup> wskazując na istotny sens *Rozdroża*. Ta myśl, zajmująca tak centralne miejsce w pojęciu dramatu i teatru religijnego, świadczy o właściwym rozeznaniu i świadomości teoretycznej krytyki teatralnej. Katolicka teoria rzeczywistości, świat ukazany w kategoriach wartości, pozytywne rozstrzygnięcia — wszystko to decydowało o powodzeniu u publiczności, odpowiadało zapotrzebowaniu wierzących<sup>28</sup>. Było to już historyczne, spełnione zadanie. Dziś, z perspektywy czasu rzecz wygląda inaczej<sup>29</sup>.

Teatr moralistyczny, metafizyczna interpretacja życia, popularyzacja myślenia religijnego — to jedna powszechnie znana i dyskutowana formuła teatru religijnego. Zawieyski sprawił, że praktycznie i teoretycznie poznano jeden z kształtów teatru religijnego. Niewątpliwie świadomość celów i potrzeb przerastała możliwości realizacyjne. Jednakże — poza spełnieniem aktualnych potrzeb — pozostał pewien dorobek teoretyczny.

<sup>25</sup> A. Gella, *Dyskusja nad „Rozdrożem miłości”*, „Dziś i Jutro” 1948, nr 19.

<sup>26</sup> *Dramat*, [W:] *Rocznik Literacki* 1957, s. 98.

<sup>27</sup> *Istotny sens „Rozdroża miłości”*, „Listy z Teatru” 1946, nr 8. Podobnym wrażeniem dzielił się inny autor znajdując także w teatrze K. H. Rostworowskiego zachętę do lepszego życia opartego o współpracę z łaską: „Los bohaterów jego dramatów, to właśnie los tych, którzy z tego źródła nie czerpali [...]. Jego (Chrystusa) ukryta, ale prawdziwa, rzeczywista obecność stanowi istotną cechę dramatów pisarza”, por. J. Stawski, *Natura i nadnatura w dziełach K. H. Rostworowskiego*, „Głos Kat.” 1947, nr 3.

<sup>28</sup> S. Skwarczyńska, *Dramat Jerzego Zawieyskiego*, „Znak” 1949, 3 (17) s. 207-208.

<sup>29</sup> Zdecydowanym adwersarzem stał się m. in. Jerzy Ziomek. W „Księgach Hioba”, jak sarkastycznie określa twórczość Zawieyskiego, widzi ogólniejsze zjawisko, które nazywa „naiwną literacką obecnością Boga Jedynego”. Por. J. Ziomek, *Jerzego Zawieyskiego Księgi Hioba*, [W:] *Wizerunki polskich pisarzy katolickich*, Poznań 1963 s. 105-140. Czy spoza polemiki artystycznej i ideowej nie wysuwa się istotniejsza sprawa: zmiana wrażliwości estetycznej, potrzeba „nowej maski” dla teatralizacji DIVINUM?

Do niego także należy jedna z dalszych uwag. Wskazując na nazwiska Bąka, Bunscha, Brandstaettera, Claudela, które winny się znaleźć w tak pomyślanym repertuarze, postulował potrzebę nawiązania do Reduty: „w zespole ludzie świadomi celów, którym służy placówka. Nie ma problemów do dyskusji — trzeba robić”<sup>30</sup>. To hasło zdolne były podjąć głównie zespoły ochotnicze.

Sięgnijmy po tekst misterium współczesnego Brandstaettera *Teatr Św. Franciszka*<sup>31</sup>. Dramat powstał w 1948 r., choć został opublikowany w 1958 r. Zawieyski słusznie przywołał to nazwisko w wypowiedzi, którą cytowaliśmy powyżej. *Teatru Św. Franciszka* nie odnotowali recenzenci — poza jednym dziennikiem — w okresie jego publikacji. Tymczasem i ten dramaturg podejmował — równoległe do Zawieyskiego — odmienne rozumianą koncepcję teatru moralistycznego. Realia wojenne, przypominające grozę minionych dni, uzmysławiały potrzebę ogólnej „odbudowy” życia ludzkiego: „Pełno jest przecież ruin na świecie i w ludziach”. Potrzebą chwili miało być urzeczywistnianie — na scenie i w życiu, które się przeplatają w zdarzeniach dramatu — ideału „ładu wewnętrznego”, ucieleśnianie idei „ewangelicznego człowieka”. Franciszkanizm, ideały Dobra i Miłości winny spełnić tę samą, co kiedyś rolę; „w epoce upadku moralności i rozluźnienia obyczajów” mają one podeprzeć gmach naszej kultury. W dramacie można odczytać polemikę z dotychczasową praktyką i tradycją: teatr nie jest kazalnica, dość „szmir religijnych”. Formułą preferowaną, która znalazła się w centrum uwagi publicystycznych wypowiedzi, jest właśnie misterium, sięgnięcie „do zamierzchłych czasów”, do pozornie „martwego czasu przebrzmiałych wypadków”. Ich przypomnienie, jak tłumaczy Autor, „pogłębia w nas sens naszych prac i doświadczeń”. „Czuło się znów ducha w teatrze [...] Tak zawsze wyobrażałem sobie teatr” — wyznaje Stary Aktor w toku zdażeń, które nawiązują do wezwania, jakie otrzymał św. Franciszek — „naśladowałem gdzieś za sceną głos Boga, który z mojej marnej i niewidocznej roli uczynił narzędzie swych wyroków!”. Postulowanego przeobrażenia wewnętrznego doznaje młody aktor, który kiedyś grywał dzieje ludzkich losów, wchłaniał w siebie ludzkie tragedie, „brał na siebie krzyż”, teraz zaś pragnie naśladować św. Franciszka, by wyzwolić człowieka od szatana, przybierającego postać człowieka, który spacza najpiękniejsze idee i prawdziwe wartości... „Poła zryte szrapnelami, poorane czołgami [...] Cóż pozostało z miłości bliźniego?”.

<sup>30</sup> Markowski, op. cit. (p. 2).

<sup>31</sup> *Teatr Świętego Franciszka oraz inne dramaty*, Warszawa 1958.

W kierunku twórcy i odtwórcy zmierzają propozycje wypowiedziane językiem dramatopisarskim. Wysokie wymagania postawiono ludziom teatru, zaangażowaniu ideowemu aktora, bliskie wojennym przemysłom Schillera, Osterwy i innych:

[...] Dla mnie teatr jest kościołem sztuki. Przedstawienie nabożeństwem słowa. Panie Dyrektorze! Niechaj pan przywróci teatrowi jego wzniosłe posłannictwo. Niechaj pan stworzy piękny, wspaniały teatr, w którym małość i przyzierność ludzka oczyszczone będą w ogniu wzniosłości. Dyrektorze, stwórz wielki teatr, z którego ludzie wychodząc będą piękniejsi, lepsi, szlachetniejsi [...] Mało dobrze grać. Trzeba stanowić jedną nierozzerwalną całość z ideą sztuki, w której się gra. [...] Stwórzmy taki teatr. Najpiękniejszy teatr świata. Ten teatr nie będzie teatrem łatwych przeobrażeń i łatwego optymizmu. Będą w nim pokazane upadki człowieka, bezmiary nędzy moralnej, cierpienia i rozpacz, drogi kręte, zbiegające ku otchłaniom, noce na pustyni. Niepewny będzie los człowieka. Pewne będzie zwycięstwo Boga. Na początek wystawimy misterium [...] <sup>32</sup>.

W dramacie Brandstaettera, w którym zogniskowały się chyba wszystkie aktualnie dyskutowane i postulowane tendencje okresu, podane w dłuższych partiach wypowiedzi zdolnych nam zastąpić formułę publicystyczną, znalazł się także postulat skierowany do twórcy-dramatopisarza, bliski znanemu zdaniu Mauriaca, które przypomniał i skomentował rok wcześniej Zawieyski:

purifier la source [...] — pisarz katolicki wie, że czystość i jakość jego sztuki zależy od czystości i świętości jego życia <sup>33</sup>.

W *Teatrze Świętego Franciszka* Stary Aktor poucza Autora:

chcąc stworzyć prawdziwy dramat, trzeba wziąć na swe barki los stworzonych przez siebie postaci, dźwigać na sobie ich krzyż, z potępionymi współczuć, a grzesznym pozostawić nadzieję odkupienia [...] Dlatego tylko ten artysta, który nieustannie ujarzmią się i przezwyciężą własną małość, potrafi wypowiedzieć się w pełni.

Wysoki ton zaangażowania, oddania sprawie, widoczny przed wojną w Reducie, przemyślany i wypróbowany podczas wojny w konspiracyjnym teatrze, ciągle wracał w powojennych wypowiedziach. Realizował go przede wszystkim krakowski Teatr Słowa. Teatr Rapsodyczny w Krakowie u początku swej działalności miał w repertuarze teksty religijne, włączając do swego repertuaru — w sposób typowy dla okresu — interesujące nas inscenizacje obok szeregu innych „świeckich”. Interesująca

<sup>32</sup> Powyższe oraz dalsze cytaty wzięto z kwestii Starego Aktora w finale misterium Brandstaettera.

<sup>33</sup> Op. cit. (p. 24).

była wypowiedź Tadeusza Kudlińskiego *Możliwości teatru religijnego u nas*<sup>34</sup> umieszczona w jednym z programów. Omawiał repertuar wprowadzający w rzeczywistość teatralną pierwiastek nadprzyrodzony, dostosowujący swój program — jak to czynili sami rapsodcy — do roku kościelnego, teatr suponujący religijną postawę inscenizatora i widza. Nieco później nazwał go także „teatrem kontemplacyjnym”. Kudliński przypominał, że w teatrze, który z biegiem czasu zeświecczał, w czym już Mickiewicz widział jego słabość, nie może zabraknąć odrębnego stylu religijnego:

Teatr Rapsodyczny jest placówką, która wiele już miała udanych doświadczeń tego rodzaju. Ożywienie społeczności chrześcijańskiej u nas i na Zachodzie pozwala przypuszczać, że odrodzenie teatru religijnego jest sprawą aktualną.

Dawano wyraz temu w paru programach, które zawierały szkice o misteriach wielkanocnych (A. Waśkowski), *Boże Narodzenie w teatrze* (Z. Leśnodorski), *Boże Narodzenie w literaturze polskiej* (K. Krobicki). W repertuarze parokrotnie znalazły się utwory o religijnej inspiracji. Zawsze wierny swej koncepcji Mieczysław Kotlarczyk, kierownik teatru, dawał pierwszeństwo słowu poetyckiemu, któremu była podporządkowana gestyka i ruch sceniczny oraz muzyka na tle prostej, symbolicznej dekoracji i pracy światła. Każdy zaś utwór czy ich zestaw miał swoistą interpretację. *Hymny* Kasprowicza zestawiono na trójdzielnej zasadzie Dantego<sup>35</sup>: bunt przeciw Bogu, cierpienia czyśćca i ukojenie. *Noc wigilijna* była montażem, który miał tworzyć rodzaj misterium odbiegającego od tradycyjnej pastoralki. Korzystając ze znanych tekstów poetyckich wiązano pamiątkę narodzin Zbawiciela z losami Polski<sup>36</sup>. Tryptyk misteryjny zestawiono z zakończenia *Wesela* Wyspiańskiego, cz. III *Dziadów* (scena więzienna), modlitwy Konrada z *Wyzwolenia*, pieśni Aniołów z *Dziadów*, kolędy ze *Złotej Czaszki* Słowackiego. Rolę intermedii spełniały kolędy i ustępy z *Chłopów* Reymonta dające tradycyjny nastrój wigilijny. Było to najbardziej udane misterium tego typu. Podobnym tryptykiem misteryjnym był następny montaż pt. *Wielkanoc*. Motyw zła i grzechu dawały sceny z *Judasza* Rostworowskiego, po których następowało balladowe intermedium o Wowrze Zegadłowicza. Ostatnią część stanowiła pieśń zmartwychwstania z *Akropolis* Wyspiańskiego. Inscenizację poczytano za przykład „nowocześnie pojętego misterium o dużej różnorodności wzruszeniowej”<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> Program Teatru Rapsodycznego 12 IV 1946 r.

<sup>35</sup> Kudliński, *Z teatrów krakowskich*, „Tyg. Pow.” 1945, nr 35.

<sup>36</sup> Tamże, 1946, nr 6.

<sup>37</sup> Tamże.

Rozwijając swą linię repertuarową w 1947 r. rapsodycy sięgnęli po Samuela Zborowskiego<sup>38</sup>. Kotlarczyk dominantę misterium znalazł w cytowanych wersetach Apokalipsy wiążąc dobór tekstów i koncepcję inscenizacyjną z „trzema kondygnacjami”: otchłanią, ziemią i niebem<sup>39</sup>, dematerializując środki artystyczne (kondygnacje, konstrukcja apokaliptycznego świecznika, snopy promieniującego światła). Do widza przemawiać ma muzyka i nade wszystko słowo. Kotlarczyk sens etyczny „Teatru ducha” Słowackiego widzi w nieskończoności.

Artyzm wykonania i rapsodyczny styl inscenizacji bywał dużym przeżyciem artystycznym, a pomysłowość montażu ciekawym osiągnięciem. Niedomagał niekiedy sam tekst (np. Zegadłowicza). Kudliński szczerze zainteresowany teatrem religijnym musiał przyznać na przykładzie *Hymnów* Kasprowicza, że „pogłębienie zagadnień religijnych we współczesnej umysłowości wymaga już innych odpowiedników w sztuce”<sup>40</sup>. Niewątpliwie był to styl artystycznie płodny, bardzo przydatny do podania utworów religijnych. Potrzebne jednak były nowe teksty. Teatrowi, który rychło stał się teatrem obowiązkowym dla młodzieży licealnej, zarzucano, że „paruje wszystkimi porami mistycyzm i misteryjność, oderwanie od rzeczywistości”<sup>41</sup>.

W 1946 roku podjęto wiele ciekawych akcji. Przedstawiciel zespołu deklarował chęć zaopiekowania się lub organizowania widowisk religijnych w miejscach odpustowych (Kalwaria Zebrzydowska, Piekary, Szczyrzyc) tak, aby one stały się współczynnikami odrodzenia moralnego wiernych. Druga inicjatywa, choć nie wiązała się wprost z życiem teatralnym, wychodziła naprzeciw potrzebie, którą dostrzeżono dopiero parę lat po II Soborze Watykańskim. Chodziło — jak to nazwano — o wypracowanie artystycznej formy wygłaszania słowa Starego i Nowego Testamentu. Chcąc wypracować „polski styl” proponowano długofalową akcję, która drogą eliminacji i konkursów zainteresuje młodzież wierzącą i będzie oddziaływać na styl czytania na ambonie. Przedstawiony program miał na celu „wypracowanie form dla nowoczesnego teatru religijnego”.

W inscenizowaniu *Dziadów*, w odczytywaniu ich „na użytek naszych czasów”, które polegało — jak to określił Wacław Kubacki<sup>42</sup> — na „wymańrowaniu” sfery moralno-misteryjnej i patriotycznej — Kotlarczyk nadał swemu spektaklowi charakter misteryjny, w którym znalazło się

<sup>38</sup> K. Krobicki, *Słowacki — dziś i jutro*, Program Teatru Rapsodycznego 25 III 1947 r.

<sup>39</sup> M. Kotlarczyk, „*Samuel Zborowski*” w *Teatrze Rapsodycznym*, Program Teatru Rapsodycznego 25 III 1947 r.

<sup>40</sup> *Z teatrów krakowskich*, „Tyg. Pow.” 1945, nr 35.

<sup>41</sup> J. A. Szczepański, *Mgły i mgławice*, „Odrodzenie” 1946, nr 13.

<sup>42</sup> *Jeszcze raz „Dziady”*, „Teatr” 1962, nr 19.

miejsce na „czucie ludowe i wiarę pokornych”<sup>43</sup>. Realizacją dramatu Mickiewicza Teatr Rapsodyczny uczcił swe 20-lecie. Zbiorowa nagroda im. Włodzimierza Pietrzaka miała być wyrazem uznania dla śmiałości w kształtowaniu repertuaru złożonego z dzieł klasyków i pisarzy o szerokim wachlarzu ideowym. Swoje 25-lecie (rok 1964) Teatr uczcił *Boską komedią* Dantego, „syntezą wiedzy o życiu moralnym człowieka”, jak głosił Program, „poematem w duchu religijno-moralnym”. Były to jednak już stylizacje, interpretacje typowe dla scen zawodowych okresu przemian, do których jeszcze wrócimy. „Jak żyć, by nic z życia nie uronić”<sup>44</sup> — raczej takie reakcje budziła poetyckość i fantastyka spektaklu, który trudno poczytać za próbę współczesnej realizacji „teatru wyznającego Boga”. Zauważmy, że omawiany okres, którego granice chronologiczne na moment przekroczyliśmy, głosem Tadeusza Kudlińskiego — jego aktywną działalność recenzencką i popularyzatorską często tutaj odnotowujemy — sygnalizował potrzebę szukania właściwej formuły dla spektaklu religijnego. Nie tylko tekst *Hymnów* Kasprowicza u Rapsodyków, ale i realizacja *Judasza z Kariothu* K. H. Rostworowskiego z Solskim — „wzorowy pokaz naturalizmu”<sup>45</sup>, budziły jego zastrzeżenia. Postulował potrzebę nowej koncepcji aktorskiej i inscenizacyjnej. Spostrzeżenia Wojciecha Bąka<sup>46</sup>, który zwrócił uwagę na błędną koncepcję utworu uznawanego tradycyjnie za religijny (sztuka naturalistyczna i misterium), mogły stanowić ich podbudowę teoretyczną.

W okresie, o którym mowa, dominowała tradycja interpretacji — nazwijmy to — „serio” elementów religijnych na scenie zawodowej. Starano się realizować legat wojennych przemyśleń i koncepcji repertuaru narodowego. Inscenizacja *Pastorałki* Schillera (Katowice 1948) konsekwentnie przeprowadzała wątek religijny Bożego Narodzenia<sup>47</sup>. Obrzędowość i religijność ludowa przed wojną, podczas i po wojnie była tym fenomenem, który pobudzał do przemyśleń. W okresie, który mimo przewartościowań powojennych w dużym stopniu płynął nurtem tradycji, dało się odnotować kilka głosów odwołujących się do ludowej religijności. Jest to charakterystyczny i znaczący precedens wobec późniejszych dyskusji apelujących o odrodzenie teatru religijnego, a nawet podejmujących pewną inicjatywę. Ciekawą pozycję stanowił obszerny artykuł Kudlińskiego *Odrodzenie teatru*<sup>48</sup>, rozpoczynający „akcję odrodzenia” na łamach „Tygodnika Warszawskiego”. Były to lata 1947-1948.

<sup>43</sup> Szczepański, *O kształt sceniczny Dziadów*, „Nowa Kultura” 1962, nr 26.

<sup>44</sup> B. Mamoń, *Zamierzenia uzgodnione*, „Tyg. Pow.” 1964, nr 15.

<sup>45</sup> *Z teatrów krakowskich*, „Tyg. Pow.” 1947, nr 18.

<sup>46</sup> „*Judasz z Kariothu*” w *Teatrze Nowym*, „Głos Wlkp.” 1946, nr 103.

<sup>47</sup> Kudliński, *Z teatrów krakowskich i łódzkich*, „Tyg. Pow.” 1948, nr 5.

<sup>48</sup> „Tyg. Warszawski” 1947, nr 46 (I część), nr 50 (II część).

Teatr religijny może wyrosnąć jedynie na właściwym podłożu religijności. „W żywej odrębności ludowej i religijnej zawsze widzieli reformatorzy teatru możliwości odświeżenia, zwłaszcza w okresach wyraźnego kryzysu. Nieprzypadkowo i L. Schiller i J. Cierniak odnowę teatru rozpoczęli pod znakiem powrotu do obrzędów” — pisała później I. Sławińska<sup>49</sup>. W tym kierunku zmierzały zainteresowania Zawieyskiego<sup>50</sup>, który przypomniał także kult górników do św. Barbary. Jak wiemy, wspomniana wypowiedź Kudlińskiego z 1947 r. była poprzedzona rozważaniami o teatrze religijnym w r. 1946. Rzecz charakterystyczna: autor zmierzał do odrodzenia teatru w Polsce poprzez odrodzenie teatru religijnego. Wynotujmy jego wywody. Idąc za wskazaniami Mickiewicza (Lekcja XVI, 1843 r.) Kudliński widzi dwie możliwości stworzenia nowoczesnego teatru religijnego-misteryjnego: poprzez nawiązanie do misterii średniowiecznych oraz chrześcijańskiego dramatu romantycznego (wprowadzenie nadprzyrodzonych pierwiastków). Nader interesujące i trafne jest spostrzeżenie, że niemożliwe jest mechaniczne powtórzenie dawnych form. Należy badać rodowód, cel dawnych inscenizacji, wziąć wartości o niezmiennym znaczeniu, uzupełnić tymi, których wymaga współczesny człowiek, „znaleźć właściwą miarę tradycji i postępu”. Kudliński dalsze wywody buduje w oparciu o refleksje S. Koźmiana, dotyczące misterii Męki Pańskiej w Oberammergau (rok 1900). Znany bawarski wzorzec nasuwa — jakże słusznie! — wiele wątpliwości. Należy wrócić do wiejskiej prostoty. Wiara i szczerą religijność jest nieodzowna. Ona tylko jest zdolna wyrazić prawdy Ewangelii. Idąc za Koźmianem, żąda także od ewentualnych zawodowych aktorów ducha pobożności. Kudliński mówił, że należy spodziewać się odrodzenia teatru religijnego na wsiach, w oparciu o klasztory z tradycją odpustową. Żywotna religijność i spontaniczność jest istotna dla realizacji spektaklu religijnego. Należy zmierzać do wewnętrznego pogłębienia, skupienia. Celem tego typu inscenizacji jest przeżycie religijne! Powinno w niej zostać coś z obrzędu; przeżycie religijne winno się wiązać z artystycznym. Trzeba również zachować łączność pomiędzy problematyką nadprzyrodzoną a życiem codziennym. „Jestem zwolennikiem wprowadzenia w obręb teatru religijnego pierwiastka życia i umiarkowanej radości, więc spraw doczesnych, uprawnionych tu zarówno historycznie (intermedia), jak i myślowo” — pisał. Wiążąc z dawnymi epokami (Wschód starożytny, Grecja, Średniowiecze, Odrodzenie) istnienie takich typów teatru, jak teatr doczesny, bohaterski, religijny, umysłowy — pragnie, aby one wszystkie znalazły swój wyraz w nowoczesnym teatrze religijno-misteryjnym, w którym oczywiście przewagę musi mieć nurt

<sup>49</sup> *Miejsce teatru w kulturze*, „Znak” 1964, 10/124, s. 1200.

<sup>50</sup> Markowski, op. cit.



religijny. Zdaniem Kudlińskiego, ludowość ze swoją rubasznością, prostotą i naiwnością będzie stanowić doskonały „element doczesny”. Zespół chłopski jako chór — świadek zdarzeń, mógłby podtrzymywać tradycyjny wątek intermedium. Za tym przemawia fakt, że ludowość reprezentuje formę prastarej swojszczyzny: teatr ludowo-obrzędowy nawiązuje do słowiańskiej przeszłości, rodzimości. Projektowane elementy nowego teatru religijno-misteryjnego miałyby się zhierarchizować w następujący sposób:

a) Główny nurt — religijny — oparty o nabożeństwo, odpust. Przygotowanie widowni i zespołu do poszczególnych scen poprzez modlitwę, śpiewy, bicie dzwonów itp.

Nurty poboczne:

b) umysłowy (dydaktyczny), realizowany przez osobnego przewodnika widowiska, wytwarzającego odpowiedni nastrój;

c) doczesny — poprzez wplecenie osobnych polskich scen historycznych, związanych z religią;

d) doczesny — w postaci komedii rybałtowskiej, dawniejszych intermediów, zespołu chłopskiego jako chóru itp.

Pierwszą część swych przemyśleń Kudliński zakończył apelem o uzdrowienie współczesnego teatru polskiego, w którym obok istniejących modeli nie powinno zabraknąć miejsca dla nurtu religijnego. W następnym artykule z tego cyklu podał propozycje nawiązujące do dramatu romantycznego, w którym odżył teatr chrześcijański. Mickiewicz znalazł do niego drogę poprzez ludowy, czysty obyczaj i jego religijny charakter. Kudliński poddaje obszernej analizie pierwiastki religijne w *Dziadach*, rozpatruje *Nieboską komedię* jako misterium chrześcijańskie, zastanawia się nad problemem upadku moralnego, pychy i zemsty w obu utworach. Z kolei analizuje misteryjny teatr Słowackiego. Zgodność z duchem chrześcijaństwa, nuta społeczna, symbolika religijna w dramaturgii romantycznej stanowią centrum jego zainteresowania. Wszystko to składa się na drugą propozycję: obok formuły „wiejskiej” teatru religijnego, wyrastającej z średniowiecznej dramaturgii, widzi możliwość stworzenia formuły „miejskiej”, skomplikowanej, trudnej, wzorującej się na pierwiastkach dramaturgii romantycznej, co skrótowo tutaj odnotowaliśmy.

Powyższe koncepcje odrodzeniowe znalazły dalsze poparcie ze strony redakcji „Tygodnika Warszawskiego”. W następnym roku (1948) wydrukowano dwa fragmenty nowych misteriów, inicjując praktyczną akcję tworzenia „religijnego teatru masowego” i „wysokiej literatury moralistycznej”, jak to nazwał interwencyjny artykuł B. Borkowskiego *O teatr religijny w Polsce*<sup>51</sup>. Rok minął od czasu opublikowania przez

<sup>51</sup> „Tyg. Warszawski” 1948, nr 15.

Kudlińskiego własnych rozważań historyczno-analitycznych. Przyszedł czas na wnioski i akcję praktyczną! Borkowski powołał się na szereg przejawów głodu teatru chrześcijańskiego, mówił o powodzeniu jasełek i widowisk pasywnych, przypominał, że teatr religijny zaspakaja elementarną potrzebę człowieka wierzącego, łączy osobowość ludzką z jej metafizyczną podstawą, z Bogiem, z nadprzyrodzonym celem. Artykuł był gorącym apelem o twórczość w nawiązaniu do tez Kudlińskiego. Redakcja ze swej strony ogłosiła apel o nadsyłanie tekstów misteriów wystawianych amatorsko, nowych prób dramatopisarskich oraz informacji o oddźwiękach, jakie wywołują widowiska religijne.

#### IV. W OBLICZU PRZEMIAN

Pomijając lata 1949-1955, które nie wnoszą nic nowego do omawianego zagadnienia poza bardzo znaczącym, chciałoby się powiedzieć „symbolicznym” faktem, jakim było ukonstytuowanie się Teatru Akademickiego KUL w 1952 r. — sięgamy do następnego okresu, lat 1956-67. Jest to czas zrazu gwałtownego, potem różnorako rozumianego poszukiwania form koegzystencji światopoglądowej, okres dalszej adaptacji postaw konfesyjnych do istniejącej sytuacji, którego jednak nie podajemy dalszemu rozczłonowaniu i szczegółowej analizie. Teatr polski, wchodząc w etap „teatralnej półautonomii”<sup>52</sup>, zdobywa z biegiem lat wysoką rangę artystyczną. „Od inscenizatora zależy, jaką treść wydobędzie z wystawianego utworu, jak rozłoży akcenty, jaką barwę nada dramatowi skomponowanemu przez autora”<sup>53</sup>. Naczelnym zagadnieniem staje się problem interpretacji scenicznej, dialog lub polemika z intencją autora. Daleko idące zmiany sytuacji, charakteru postaci, samego tekstu zmierzają do tego, „aby wyrazić dzisiejszy stosunek do rzeczywistości zarysowanej przez autora i do jego pomysłów”<sup>54</sup>.

Ludzie teatru religijnego stanęli wobec — w pewnym sensie — nowej problematyki, polegającej niekiedy na obronie utworu czy autora, prowadzeniu dialogu z inscenizatorem. W dialogu — trzeba to przyznać — brali udział także ludzie zainteresowani jedynie aspektami artystycznymi. Być może odtąd odbiorca będzie śledził ten nurt dialogu o tyle, owocny, o ile będzie zmuszał inscenizatorów do autentycznych, ciekawych eksperymentów. Bardziej interesujące jest śledzenie owej barwy utworu, akcentów ideowych, przejawów „dzisiejszego stosunku” do ukazujących zdarzeń w celu rozpoznawania współczesnego sposobu myśle-

<sup>52</sup> S. Treugutt, *Rok teatralnej półautonomii*, „Twórczość” 1957, nr 10-11, s. 214.

<sup>53</sup> J. Adamski w „Nowych Drogach”, cyt. za: E. Csató, *Od Redakcji*, [W:] *Almanach Sceny Polskiej 1962/63*, s. 5.

<sup>54</sup> E. Csató, *Polski teatr współczesny*, Warszawa 1967, s. 169.

nia i odczuwania, do czego zachęca *Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym*. Wydaje się, że problem DIVINUM dramatu religijnego na scenie laickiej jest w dużym stopniu zamknięty i może stać się przedmiotem — odnotujemy to na marginesie zagadnienia — antropologii teologicznej. W Polsce również na prawach eksperymentu wprowadza się wykłady z antropologii teologicznej w jej różnych ujęciach i rozumieniach<sup>55</sup>, dla których terenem obserwacji jest m. in. teatr religijny w szerokim rozumieniu tego słowa. Kościół chce odczytywać znaki czasu, poszukiwać sposobów i form swej posługi i uczestnictwa w rodzinie ludzkiej. Powyższe zagadnienia, tworzące szerokie, nowe marginesy nauk zainteresowanych kulturą i sztuką oraz widocznymi w niej refleksjami kondycji ludzkiej, w której sacrum spleta się z profanum, wykraczają poza ramy omawianej problematyki. Traktując zjawisko „podziału kompetencji”, prawa teatru do aktualnego, eksperymentującego odczytania utworu — mimo że bywa ono różnie rozumiane — jako rzecz naturalną a zarazem ciekawy znak czasu, któremu Kościół chce się uważnie przyglądać, wskażmy raczej na pewne kontrowersyjne problemy inscenizacyjne wiążące się z konfrontacją tekstu i zamysłu autora z ich scenicznym, współczesnym ucieleśnieniem.

Teatr Bożego Narodzenia, a więc szereg kształtów dramaturgicznych podejmujących ten wątek, podawano różnym próbom przestyliizowania. „Na cenzurowanym” z pewnością będą się znajdowały typowo misteryjne realizacje *Pastorałki* Schillerowskiej<sup>56</sup>. Nurtem preferowanym jest dystans realizacyjny, swoisty cudzysłów czy znak zapytania, „przymróżenie oka”, konwencja bajki<sup>57</sup>. Obszernym zagadnieniem, szeroko dyskutowanym i kontrowersyjnym były inscenizacje dramatu staropolskiego. Czy ożywiając częstochowskie misterium Mikołaja z Wilkowiecka doprowadzono „zgodnie z tendencją współczesnej wrażliwości” do parodii?<sup>58</sup> Czy był to „worek kompleksów pod pozorami stylizacji”?<sup>59</sup> Poprzednie

<sup>55</sup> W jednym z najbliższych numerów „*Studia Theologica Varsaviensia*” w artykule pt. *O kontekstualny charakter współczesnej homiletyki* pragnę zasygnalizować niektóre problemy z tej dziedziny.

<sup>56</sup> Teatr Współczesny, Warszawa 1957, reż. S. Perzanowska; Teatr Nowy, Łódź 1964, reż. J. Skotnicki.

<sup>57</sup> Teatr Współczesny, Warszawa 1964, reż. J. Wilkowski, scenografia A. Kilian. W Programie inscenizatorzy wyrazili swoje credo ideowo-artystyczne: „*Pastorałka* nie jest dla nas ani średniowiecznym misterium, ani dramatem 'de Nativitate Domini' — ale najpiękniejszą polską bajką, jedyną teatralną baśnią ludową”.

<sup>58</sup> A. Wirth, *Niektóre aspekty sezonu 1962/63 w teatrach dramatycznych*, [W:] Almanach Sceny Polskiej 1962/63, s. 20.

<sup>59</sup> E. Csató, op. cit., s. 177. Pomijam obszerną i gorącą dyskusję, ankietę oraz jej wyniki kwitując rzecz przytoczonym zdaniem, wypowiedzianym z perspektywy paru lat.

zaś próby raziły brakiem wyważenia elementu szczerości i udawania<sup>60</sup>. Jeszcze więcej obiekcji nastroczały i nastroczają inscenizacje dramatu romantycznego, a liczne wypowiedzi prowokują do tego, by poczytać je za rodzaj „teologii teatralnej” w naszym, polskim wydaniu. Greene i Eliot, Iłakowiczówna ze swą *Ziemią rozdartą* na scenie profesjonalnej także stanowią załącznik do wspomnianej tendencji. Postać księdza jako reprezentanta racji religijnych, jako księdza — nie przekonuje. Zabrakło akcentu wiary w decydujących dla wydzźwięku sztuki słowach modlitwy umierającej samobójczyni, usiłowano zatrzeć działanie kogoś, „kogo autor nie wymienił w spisie osób” — pisał jeden z recenzentów<sup>61</sup> akcentując sprawę tak istotną dla religijnego dramatu. *Maski Marii Dominiki Zawieyskiego* próbowano poczytać za nowoczesną mutację *Każdego*, w której nie pada słowo: „Bóg”<sup>62</sup>. A więc jeszcze inna formuła godna uwagi. Obok dramatów religijnych, sporadycznie traktowanych „serio”, DIVINUM na ocenie będzie stanowić propozycję i problem ciągle aktualny dla współczesnego inscenizatora<sup>63</sup>. W swoim czasie Eustachiewicz<sup>64</sup> upomniał się o Claudela, o Brandstaettera znanego jednostronnie. W publicystyce szersze i pełne spojrzenie na światową produkcję dramatopisarską, na tendencje rozwojowe teatru i jego liczne powiązania z sacrum

<sup>60</sup> A. W. Kral, *Dwa razy „Pastoralka”*, „Teatr” 1965, nr 4.

<sup>61</sup> Amicus (L. Jabłonkówna), „*Living room*”, „Tyg. Pow.” 1957, nr 15. Podobne zagadnienia wiązały się z inscenizacją *Ziemi rozdartej* K. Iłakowiczówny (Poznań 1962) — por. C. Skołodą, *Ziemia pusta i rozdarta*, „Teatr” 1962, nr 6 oraz *Zjazdu rodzinnego* T. S. Eliota (Warszawa 1963, por. choćby M. Piwińska, *Upadek domu w Wishwood*, „Teatr” 1963, nr 9 lub E. Wyśińska, *Eliot po polsku*, „Dialog” 1963, nr 4. Wśród poważnych wypowiedzi i omówień, towarzyszących pojawieniu się Eliota na scenie polskiej najjaśniej zabrzmiał głos I. Sławińskiej, która zwróciła uwagę na istotę zagadnienia: dramat „grzechu i odkupienia” nie leży poza obszarem teatralnych wzruszeń! Por. artykuł *Idź za Erynią*, „Tyg. Pow.” 1963, nr 14.

<sup>62</sup> Amicus (L. Jabłonkówna), *Maski Marii Dominiki*, „Tyg. Pow.” 1957, nr 51.

<sup>63</sup> „Cierpienie jest przypadkiem czy logicznym skutkiem? Wołą Boga? Za winy niezawinione? Dwaj aktorzy wkładają i zdejmują maski Boga i Szatana” — dzieliła się swoimi wrażeniami recenzentka J. B. Archibalda MacLeisha w *Teatrze Współczesnym* (1967 r.), dramatu inscenizowanego w Warszawie, który na Zachodzie na ogół wiąże się z prezentacją THEATRUM DIVINUM. Sceniczna historia Hioba przeniesiona w czas współczesny miała ilustrować „rozgrywkę” Szatana — Boga, ukazać problematykę „kuszenia”, tak jak ono bywa potocznie odczuwane. Por. Z. Jasińska, *Ionesco, MacLeish*, „Tyg. Pow.” 1967, nr 20. Po ten tekst rychło sięgnął Teatr KUL; por. M. Lewko, *Teatr wielkich metafor*, „Tyg. Pow.” 1971, nr 27.

<sup>64</sup> „*Dzień gniewu*” i *laska krzyża. Rozmowa o dramacie Brandstaettera*, „Kierunki” 1964, nr 11.

dawała Irena Sławińska<sup>65</sup>. Wzrosła wiedza o istocie teatru, przybliżono nam filozoficzne przemyślenia H. Gouhiera, P. Claudela<sup>66</sup>. Pewien refleks problematyki religijnej teatrologii można było niekiedy znaleźć w streszczeniach *Dialogu*<sup>67</sup>. Jeśli w poprzednim okresie kontekstem dla dyskusji realizacyjnych i pomysłów odnowy teatru były rozważania nad literaturą katolicką, tak w tym okresie uwagę zwracała kultura współczesna i jej związki z chrześcijaństwem, inspiracje i propozycje ideowe Kościoła<sup>68</sup>. Jak wiemy, *Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym* podsunęła wiele ciekawych sugestii i wskazała zadania, konstytuujące nową postawę ludzi Kościoła w tej dziedzinie. W aurze, którą tu w sposób skrótowy i pobieżny przywołano, przeprowadzono dyskusję nad dramatem religijnym XX w. w redakcji „Dialogu” (1958 r.), w ramach stałego cyklu *Rozmów o dramacie*<sup>69</sup>. Jednakże uzupełniając rzecz, najpierw sięgnijmy do sformułowań obcych, tak jak to czynili dyskutanci, bowiem omawiali przede wszystkim zjawiska w dramacie europejskim.

„Idea religijna, chrześcijańska, jak każda inna, może być impulsem dla dramatu”. Jeśli dramatopisarz jest przekonany, że jego idea, wiara — a tak na ogół bywa, zdaniem Wealesa<sup>70</sup> — jest tak silna, że powstała

<sup>65</sup> Przypomnijmy choćby ciekawy szkic *Miejsce teatru w kulturze*, op. cit., a ostatnio o tragedii i jej związkach z religią. Zob. „Dialog” 1971, nr 6.

<sup>66</sup> I. Sławińska, *Filozofia teatru*, „Dialog” 1961, nr 5, s. 119 nn. P. Claudel, *Możliwości teatru*, Warszawa 1971.

<sup>67</sup> Tytułem przykładu: *O tragedię religijną* (A. Closs), „Dialog” 1957, nr 10 s. 153; W. Sorrell, *O religii i teatrze*, „Ameryka” 1964, nr 71. Baczniejszą uwagę należy zwrócić na relację z artykułu pt. *Sytuacja dramatu chrześcijańskiego* („Dialog” 1967, nr 7 s. 133 nn.), w której podano szereg myśli Heinza Gerstingera z „Theater Rundschau” oraz parę głosów dyskusyjnych. Z pewnością warto dotrzeć do tekstów autentycznych i obszerniej podać sam artykuł i wyniki dyskusji konfrontując je z polskimi przemyśleniami i tradycją teatralną.

<sup>68</sup> Chrześcijaństwo „tak dobrze rozumie wszystko, co niepokoi i co przeraża współczesnego człowieka, że za najgłębiej własny — choć stale religijnie przezwyciężany — uznać może problem śmierci, zła, wartość cierpienia, problem tragizmu ludzkiego losu. Może być bliskie przez swą głęboko uzasadnioną postawę autentyczności i pokornego obiektywizmu, która zachęca do oceny rzeczywistości jedynie w przekrojach prawdy” — pisał S. Sawicki, *Notatki o religii i kulturze*, „Znak” 1964, 10/124, s. 1165. THEATRUM DIVINUM inspirujące polski teatr religijny, szczególnie „teatr nadziei” podczas wojny, inscenizacje budzące równie wielkie zainteresowanie w okresie powojennego odrodzenia — przywołane tutaj poprzez symptomatyczne i reprezentatywne przejawy — stanowią doskonale potwierdzenie tych wywodów.

<sup>69</sup> *Rozmowy o dramacie. Dramat religijny XX wieku*, „Dialog 1958”, nr 6, s. 95 nn. W rozmowie wzięli udział: J. Błoński, M. Czerwiński, K. Puzyra, I. Sławińska, J. Turowicz.

<sup>70</sup> *Religion in Modern English Drama*, Philadelphia 1961, s. XIV i 275.

sztuka będzie czymś ubocznym, a idea przemówi sama za siebie, wtedy niech raczej pisze traktat niż dramat. Chodzi o sztukę, która będzie ucieleśniać ideę, a nie taką, która by była jedynie jej wehikułem. „Wyrazić swoje idee środkami autentycznie dramatycznymi” — to oczywiście zadanie, nieraz zapoznawane. Przypomniała je w parę lat po dyskusji w „Dialogu” Irena Sławińska<sup>71</sup>, wskazując zarazem na dramat liturgiczny, obrzęd, gdzie aktem uwielbienia czystość intencji sztuki religijnej objawia się najszczerzej. Mimo, że dyskusja polska nie doprowadziła do jednoznacznych sformułowań, gdyż była faktycznie „rozmową” osób, z których niejedna przyznała się do braku kompetencji w tej materii, chcielibyśmy jej przypisać pewne znaczenie. Faktycznie porzeczono na fenomenologicznym oglądzie szeregu zjawisk, lecz i to pomogło ustalić węzłowe zagadnienia, postawić problemy, nad którymi trzeba prowadzić dalszą refleksję naukową. Sam zaś fakt podjęcia tej tematyki w kraju, w którym istnieje żywota tradycja teatralna a religijność jest ważnym jej komponentem, stanowi drugi etap współczesnej myśli teatralnej, jeśli za pierwszy uznamy zgłaszane poprzednio koncepcje odrodzeniowe. „Rozróżnić, aby jednoczyć” — za Maritainem powiedział Turowicz. Istnieje konieczność wyodrębnienia i zasygnalizowania problematyki nowych zjawisk, takich jak komedia, mimodrama religijna, które spotyka się na Zachodzie — mówiła Irena Sławińska. Można by także przypomnieć niektóre gatunki wyliczane przez *Słownik terminów literackich* Sierotwińskiego, jak dialogi pobożne, jasełka, misteria, moralitety, oratoria i inne, gdy wyrastają z inspiracji religijnej i jej chcą służyć.

Do dyskusji najwięcej wnieśli ci dwoje, Sławińska i Turowicz, reprezentujący węższą, trafniejszą koncepcję dramatu religijnego (problemy teatru, interpretacji znalazły się poza kręgiem zainteresowań), oraz Jan Błoński, zwolennik szerokiego ujęcia: „Religijne interpretacje muszą pojawiać się tam, gdzie istnieje świadomość metafizyczna”. Tragedia musi mieć konflikt o dużym wymiarze, konflikt wartości absolutnych, dlatego obserwujemy takie zainteresowanie religią nawet wśród twórców religijnie obojętnych. W kulturze europejskiej istnieje niesłychanie płodny artystycznie i literacko schemat myślenia i odczuwania religijnego oraz sam fenomen religii, z którego rodzi się i do którego prowadzi teatr religijny.

Faktem bezspornym jest to, że szansa teatru religijnego wiąże się z szansą religii. Dopowiedzmy więc, że aspekt społeczny, funkcje THEATRUM DIVINUM na scenie należy brać pod uwagę na równi z aspektami artystycznymi. W dyskusji zwrócono uwagę na perspektywę historyczną, znaleziono analogie. Wyciągnięto nader paradoksalny wniosek:

<sup>71</sup> *Miejsce teatru* [...], s. 1201.

dramat religijny osiągnął najwyższy poziom tam, gdzie najgłębiej sięgnęła laicyzacja. We Francji rozpowszechnił się teatr dyskusyjny, żywy, wyrosły z rozważań moralno-filozoficznych. Inaczej w Anglii, gdzie dramat religijny ma ukrytą problematykę. Turowicz wyróżnia:

1° jest dramat wywodzący się jeszcze z XIX-wiecznego naturalizmu, który nie szuka rozwiązań metafizycznych;

2° istnieje dramat szukający ich u samych korzeni bytu;

3° są sztuki, które wychodzą od konkretnego światopoglądu religijnego i tam szukają rozwiązania.

W powojennym polskim repertuarze do dramatu religijnego zaliczano jedynie utwory obce, popularne jasełka oraz twórczość Zawieyskiego, którą także włączono do dyskusji. Turowicz natomiast wyliczył dramat typu misterium o charakterze symbolicznym, alegorycznym; utwory o tematyce współczesnej lub historycznej z wyraźną problematyką religijną; sztuki pisane z pozycji światopoglądowych, które mają u podłoża religijne widzenie świata. Słusznie więc Marcin Czerwiński przypomniał, że dramatem religijnym będzie tylko taka sztuka, której religijność jest czymś istotnym. Tę „istotność” Turowicz widział w zarysowaniu religijnie sensownego rozwiązania. Dramat religijny nie jest pesymistyczny. W tym tkwi jego specyfika. Nie znaczy to, że cechuje go łatwy optymizm, że wyklucza on obecność tragizmu — „rozdarcia między grzechem a łaską”.

Podsumowując ten etap dyskusji Irena Sławińska podała dwa ujęcia istoty dramatu religijnego. W pierwszym problematyka wyrażona jest przez wizję, którą rządzi motywacja nadnaturalna — co budziło wątpliwości; w drugim zaś sztuka, w której zasadniczym problemem (wg Gabriela Marcela) jest tajemnica, odczytana została egzystencjalnie w splocie losów ludzkich. Ostatnie sformułowanie również wzbudziło powątpiewanie, choć przyznano, że pozycja niejednego konwertyty skłania go do takiego rozumienia. Dramat religijny znaczy „dramat tajemnicy”? Czy można tę cechę przypisać chrześcijaństwu, skoro daje już za życia szansę zdobycia wieczności? — słusznie pytał Błoński. Wydaje się, że tajemnica może być jedną z cech religijnego rozwiązania w dramacie, który chce ukazać misterium tremendum, fascinans. Nie ujmuje jednak istoty zagadnienia. Przy końcu rozmowy Sławińska — w związku z twórczością Zawieyskiego — naprowadziła dyskusję na właściwą drogę. Dramat religijny będzie wyróżniało rozwiązanie religijne, sposób postawienia problematyki, kategorie takie, jak łaska, cierpienie, ofiara, modlitwa i jej siła. Punktem wyjścia będą często problemy i słabości człowieka, sprawy życia codziennego.

Bóg jest Osobą działającą w dramacie — przypomnijmy tym zdaniem dorobek poprzedniego okresu. Zawieyski pisał:

Główną sprawą, na której wspiera się *sensus catholicus* dzieła literackiego, jest sprawa stosunku człowieka do Boga i do życia<sup>72</sup>.

Uderza nas trafność tych słów, które można zestawić z późniejszymi przemyśleniami cenionego na Zachodzie znawcy i praktyka teatru, Martina Browne'a. Sławińska na poparcie swej tezy podała formułę brytyjskiego reżysera:

teatr religijny ukazuje «działanie Boga w życiu ludzkim», objawia w człowieku «stworzenie i dziecko Boga»<sup>73</sup>.

Browne komentując swą definicję<sup>74</sup> zwraca uwagę, że Bóg, a nie człowiek, jest tym głównym działaczem, że łaska dociera do każdego zakątka życia, pokazanego na scenie i uwidacznia się w stosunku postaci do Boga. Przypomina, że dramat religijny każdego czasu nosi na sobie znamię ówczesnego rozumienia chrześcijaństwa.

Ta myśl nie jest obca naszym polskim przemyśleniom. Ona także stanowi dyrektywę dla niniejszej pracy. Julian Lewański<sup>75</sup> dając obraz teatru religijnego w dawnej Polsce zastrzega, że posługuje się pojęciem „teatr religijny” typowym dla czasów przed Oświeceniem. Rzecz charakterystyczna, że w okresie, kiedy dominantą intelektualną było religijne pojmowanie bytu i celu człowieka, trzeba także zawężyć to pojęcie do „twórczości dramatycznej, bezpośrednio w życie religijne zaangażowanej i jawnie to deklarującej”. Cytowane uprzednio zdanie Zawieyskiego o stosunku człowieka do Boga i do życia Lewański dalej komentował akcentując „katolickość”: „Z literackiego dzieła katolickiego zawsze musi wyniknąć sens filozoficzny i moralny zgodny z doktryną kato-

<sup>72</sup> Op. cit. (p. 24).

<sup>73</sup> Sławińska, *Miejsce teatru* [...], s. 1201.

<sup>74</sup> „It is God-centered, and treats of God's action in human lives and their responses to it”, por. M. E. Browne, *Functions of Religious Drama and Its Present Needs*, „Christian Drama” 1955, nr 2 (Special International Conference Number). W dyskusji nad wypowiedzią Browne'a przypomniano, że potrzebą człowieka i cechą działania Bożego jest chęć zbawienia. Dramat winien pokazywać człowieka w czasie i przestrzeni, ale zanurzonego w wieczności, świadomego tych wymiarów lub ponoszącego konsekwencje swej niewiedzy.

<sup>75</sup> *Oblicze teatru religijnego w dawnej Polsce*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 1965, t. XII, z. 4, s. 51. Przy okazji zwróćmy uwagę, ile studiów i materiałów źródłowych ukazuje się na ten temat! Obok znanej edycji tekstów staropolskich, szeregu studiów specjalistycznych, wskaźmy przede wszystkim na cenną edycję IBL: *Sredniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*. Ostatnio otrzymaliśmy sławetną — sic! — *Historię o Chwalebnyim Zmartwychwstaniu* w opracowaniu Jana Okonia. Żywotność średniowiecznego *theatrum* w teorii i praktyce inscenizacyjnej stanowi znamieny nurt w dziejach najnowszych teatru religijnego w Polsce.



licyzmu". Czy pod tym względem nie zarysowały się już pewne przesunięcia akcentów, chęć unikania tej właśnie etykiety religijnej? Przypomnijmy ciekawą inscenizację *Mocy i chwały* Greene'a na scenie Teatru Akademickiego KUL<sup>76</sup>, kiedy to „świętość”, ucieleśnioną w postaciach dwu upadłych księży, pokazano w współczesnych barwach, być może szokujących tradycyjnego odbiorcę, a tak entuzjastycznie przyjmowanych przez widzów zorientowanych i przez młodzież. Wydaje się, że „zgodność z doktryną katolicyzmu” została wymierzona już innymi kryteriami. Kontynuując obserwację przesunięć i przewartościowań, biorąc pod uwagę fakt, że w teatrze sprawą tak istotną jest „dobór maski”, współczesna interpretacja, warto wskazać na tworzącą się linię podziału. Jeśli tyle powiedziano o dramacie religijnym i jego formantach, interpretacji scenicznej, to trzeba dodać, że bywa także odwrotnie: „religijna” inscenizacja tekstu, nie rzadka wtedy, gdy trudno o właściwy scenariusz. Dlatego padło tu nieraz określenie: „wierzący”, „wyznający Boga”, „konfesyjny” teatr. Przecież tą cechą wyróżniają się przedstawienia teatru religijnego. Problem sprowadza się do zasadniczego pytania: jak uwidocznic Niewidzialne DIVINUM, jak Słowo ma się stać Ciałem. Nie wolno tracić z oczu całego procesu inscenizacji, interpretacji i odbioru przez widza. Podczas pewnej dyskusji warsztatowej za granicą padło zdanie<sup>77</sup> warte odnotowania: cele teatru religijnego są w ręku Boga, środki zaś są w naszych rękach. Trzeba im poświęcić wiele uwagi, zatroszczyć się o ich pełnię i prawdę, o aktualny, współczesny kształt. Jak widać, to zagadnienie — nie obce polskim dyskusjom i poszukiwaniom — słusznie niepokoi wszystkich ludzi teatru religijnego.

## V. W KRĘGU WSPÓŁCZESNYCH PRZEMYSŁEŃ I INICJATYW

Znaczącym, symptomatycznym faktem stało się zorganizowanie w 1967 r. pierwszej Sesji Naukowej poświęconej teatrowi religijnemu, Nikt inny nie był bardziej predysponowany do tego, jak właśnie Katolicki Uniwersytet Lubelski. Istniała potrzeba zebrania i systematyzacji doświadczeń, pogłębienia refleksji naukowej, wsparcia poczynań ochotników, amatorów, dokonania wstępnej „inwentaryzacji” badań, doświadczeń, poglądów. Wśród teatrologów i ludzi sceny od dawna budzi się poczucie odpowiedzialności, zainteresowanie poziomem poczynań amatorskich. Dalsze interesujące przejawy żywotności idei THEATRUM DIVI-

<sup>76</sup> A. Skrzypek (Z. Grzegorski), *Moc i chwała na scenie Teatru Akademickiego KUL*, „Więź” 1965, nr 11.

<sup>77</sup> H. Ehrensperger, *Banquet Address*, Saint Mary's College, Notre Dame (USA), r. 1964. Maszynopis powielany.

NUM na scenie, to godna dyskusji i zastanowienia prelekcja Mieczysława Kotlarczyka w krakowskim Klubie Inteligencji Katolickiej oparta o wieloletnie doświadczenia Teatru Rapsodycznego, prezentująca konsekwentną koncepcję „teatru słowa”. Pytania o aktualne formuły realizacyjne i przejawy działalności sceny ochotniczej nasuwa milenijne misterium, które miało miejsce w Katedrze Poznańskiej i uświetniło obchody Tysiąclecia Archidiecezji. Jak widać, karty dziejów najnowszych są nadal zapisywane przemyśleniami i inicjatywami, godnymi zainteresowania.

Pierwsza Sesja<sup>78</sup>, której formalnym organizatorem było Towarzystwo Naukowe KUL, miała szczególnie trudne zadanie. Problematyka teoretyczna w obrębie kształtów dramatycznych jak i w procesie teatralizacji i odbioru przez widza-uczestnika THEATRI DIVINI, historia i tradycja teatrów religijnych, ich stan i kierunki rozwoju za granicą i w Polsce, aktualne możliwości i zadania — oto kręgi zagadnień, które należało wziąć pod uwagę dokonując wstępnego sondażu i inicjując tradycję dalszych spotkań, które będą mogły podejmować bardziej szczegółowe zagadnienia. Rzeczą zrozumiałą było to, że w zróżnicowanym audytorium, wśród teatrologów, ludzi teatru zawodowego i ochotniczego, szerokiego kręgu uczestników spośród środowiska uniwersyteckiego i spoza niego, pośród księży, delegatów diecezji, zarysowują się niekiedy wprost rozbieżne poglądy. Odgłosy publicystyczne, niekiedy w sposób „autorski” streszczające przebieg obrad i wypowiedzi referentów, w gruncie rzeczy kontynuowały przemyślenia. Spośród materiałów Sesji jedynie referat prof. Sławińskiej został udostępniony czytelnikom. Szkoda, że nie dano pełniejszego obrazu jej przebiegu.

Refleksję nad istotą teatru religijnego — trudne i ciągle kontrowersyjne zagadnienie — podjął Jerzy Zawieyski. Snuł ogólne rozważania na tle swego pisarstwa. Opowiedział się za formą misterium, na które złoży się „materia religijna” i „materia współczesna”, a jego głównym celem winien być dialog ze światem. Teatr słowa afirmujący religię, uobecnienie sacrum, motywacja religijna w dramacie, lub w szerszym ujęciu — sceniczna interpretacja, stosunek inscenizatorów, zatarcie granicy między etyką a estetyką, za czym opowiadali się przedstawiciele profesjonalnego teatru — oto kilka głosów z dość żywiołowej dyskusji, którą podsumowano postulatem metodologicznym, potrzebą zawężenia pojęcia. Wstępny, teoretyczny problem nadal pasjonował uczestników

<sup>78</sup> Sesja Naukowa, zorganizowana przez Towarzystwo Naukowe KUL, odbyła się w dniach 14—15 kwietnia 1967 roku w Lublinie. Ważniejsze omówienia Sesji: S. Kruk, „Zesz. Nauk. KUL” 1967, z. 3, s. 84-85; M. Józefacka, „Więź” 1967, nr 7-8, s. 220-224; J. Cieszkowski, „Za i Przeciw” 1967, nr 24; J. Hennelowa, „Tyg. Pow.” 1967, nr 18.

obrad. Do niego nie jeden raz powracano, co przemawia za tym, że istnieje potrzeba wyodrębnienia zagadnień, określenia stanowisk, widoczna także w niniejszym artykule.

Teatr i ofiara — Msza Wedyjska a teoria klasycznego teatru indyjskiego — to tematyka referatu Krzysztofa Byrskiego<sup>79</sup>. Referent umocnił niektórych dyskutantów w szerokim ujmowaniu terminu. Dla Hindusa cała rzeczywistość ma charakter religijny! Uczestnik wydobywał się z codzienności biorąc udział w swego rodzaju „kosmicznej mszy istnienia”, która ma go nauczyć prawdziwie żyć. Nurt refleksji nad staropolską tradycją podjął Józef Smosarski oraz organizator misterium w Kalwarii Zebrzydowskiej w swej obszernej relacji informacyjnej, czym wzbudził ogólne zaciekawienie.

Wreszcie sondaż współczesnego teatru religijnego na Zachodzie oraz w Polsce. Irena Sławińska<sup>80</sup> omówiła dyskusje teoretyczne na Zachodzie, typy zespołów i modele teatrów, repertuar oraz rozwiązania organizacyjne. Chlubne karty polskiego teatru religijnego podczas wojny i w dobie powojennych zapotrzebowań na głębszą problematykę oraz krąg laickich interpretacji na scenie zawodowej omówił autor niniejszego zarysu problematyki. Zreferowanie polskich koncepcji teatru religijnego, refleksja nad szansami sceny ochotniczej stanowiły drugą część tej wypowiedzi, zakończonej próbą oceny aktualnych potrzeb i możliwości.

Czy można napisać dzieje religijnej sceny ochotniczej wobec braku dokumentacji? Autor starał się zobrazować główne zarysy w oparciu o dotychczasowe badania. Cennym uzupełnieniem były dwa komunikaty. Ks. Leszek Kuc omówił ciekawe dzieje kieleckiego teatru seminaryjnego, sięgając lat pięćdziesiątych, wyróżniające się wartościowym repertuarem. Prelegent kończył apelem o organizowanie teatrów związanych z uczelniami teologicznymi. Problemy umiejętnej teatralizacji, właściwej maski i tonacji słownej są cennymi elementami w formacji intelektualnej i dykcyjnej ludzi Kościoła. Ten sam nurt apelu można było usłyszeć w relacji ks. Konrada Łydźby, o dziejach teatru parafialnego w Olkuszu w latach 1959-1965. Słuchacze zorientowali się, że były to znaczne osiągnięcia artystyczne i społeczne. Tytułem przykładu: gdy zorganizowano ciekawą inscenizację *Historii o Chwalebnym Zmartwychwstaniu* w konwencji umownej, ludowej, pomocnikiem okazał się Kazimierz Dejmek. To były rewelacje Sesji! Na tym tle apel Marii Józefackiej o kontakt i uzupełnianie danych zabrzmiał szczególnie trafnie i obiecująco! Istnieje żywa potrzeba tej formuły teatru (choć różnorodnie rozu-

<sup>79</sup> K. Byrski później wypowiadał się na temat teatru indyjskiego („Dialog” 1969, nr 2 s. 87 nn), konfrontował jego tradycję z eksperymentami teatru Grotowskiego („Dialog” 1969, nr 8 s. 86 nn.).

<sup>80</sup> *Współczesny teatr religijny na Zachodzie*, „Znak” 1967, nr 11.

mianej), która głębiej ujmuje tajemnice człowieka wprowadzając go w rzeczywistość nadprzyrodzoną. Istnieje tego typu życie teatralne — stwierdzała w podsumowaniu prof. I. Sławińska, animator wielu poczynań naukowych na tym polu, Rzeczą nieodzowną jest to, by teatr religijny był dobrym teatrem, bezinteresownym, dalekim od naiwnego dydaktyzmu. A do tego „środkie ubogie” wystarczą w zupełności! Zatrószczyć się o przeszkolenie zainteresowanych osób, o kontakty między ośrodkami, śledzić poszukiwania różnych środowisk — oto kilka końcowych postulatów Sesji.

Przeżycia teatralne, jakie uczestnikom dał zaimprovizowany „czytany” teatr wybranych fragmentów, a przede wszystkim *Wanda Norwida*<sup>81</sup>, którą wystawił Teatr Akademicki KUL przygotowany przez I. i T. Byrskich, koronowały tę obfitość myśli i wrażeń, jakie przyniosła pierwsza Sesja Naukowa poświęcona teatrowi religijnemu — ważny i w pewnym sensie — *sit venia verbo* — historyczny etap. Kontynuować spotkania — to postanowienie wydało się słuszne wszystkim uczestnikom.

Z inicjatywy Klubu Inteligencji Katolickiej w Krakowie, której patronował ks. kard. K. Wojtyła, trzy główne referaty (I. Sławińskiej, K. Byrskiego, Z. Grzegorskiego) były wygłoszone i przedyskutowane w sali Klubu w dniach 19 i 20 V tegoż roku. Obecność ks. Kardynała na jednym z posiedzeń podniosła rangę i znaczenie Sesji krakowskiej, podczas której znów odezwały się głosy o mecenat ludzi Kościoła, o kultywowanie teatru liturgicznego i udział inscenizacji w procesie katechizowania parafialnego. W mniejszym, doborowym gronie dyskutantów, wśród których znalazł się także Roman Brandstaetter, podejmowano podobne wątki zagadnień. Zatrzymano się nad kryterium, które by wyodrębniło fenomen teatru i dramatu religijnego. Bogactwo myśli i spostrzeżeń nasunął referat o tak „bliskim” nam, jak się zdaje, teatrze indyjskim. W ten sposób na dalszy plan odsunięto — w gruncie rzeczy drugorzędą — problematykę kryterium, zwłaszcza że wiele zjawisk dawnych i współczesnych (e.g. teatr romantyczny, teatr Grotowskiego) dezawuuje wszelkie s t y w n e podziały, obce naszej mentalności. Widzenie historyczne, funkcję sacrum w procesie teatralizacji, odczucia widza należy brać pod uwagę. W toku debat padła także trafna odpowiedź I. Sławińskiej na bardzo ostro postawione pytanie o sens zwołania Sesji i szansę religii w teatrze. Rewolucje teatralne zawsze odbywały się na scenie ochotniczej, nietypowej! Istnieje wyraźna zależność między różnorodnie stylizowaną, teatralną obecnością sacrum na scenie zawodowej a spontanicznym, żywiołowo organizowanym teatrem „wierzącym”, który podtrzymuje tę świadomość

<sup>81</sup> (m), *Teatr Akademicki KUL*, „Tyg. Pow.” 1967, nr 23.

i uwrażliwia na tematykę religijną. Posłużmy się dziś choćby jednym przykładem.

Chrześcijaństwo, leżące u podstaw kultury europejskiej i polskiej, nadal jest stałym, głębokim źródłem artystycznej inspiracji. Często bywa to w oparciu o staropolskie przekazy literatury religijnej. Dawna materia — nowy kształt. I oto następuje organiczne, naturalne łączenie tradycji, przeszłości z dniem dzisiejszym, ze współczesnością. Czuje to dobrze i rozumie Kazimierz Dejmek. Dowodem jego głosne inscenizacje [...]

— mogła ostatnio napisać recenzentka „Tygodnika Powszechnego” o spektaklu *Ecce homo*. Dejmek dał nową, ciekawą inscenizację *Dialogus de Pasione albo Żalosa Tragedyja o Męce Jezusa* — własny wybór anonimowych tekstów z XV-XVIII w. Zastosował przy tym nowy, frapujący chwyt: postać Chrystusa symbolizuje znana ludowa rzeźba Chrystusa Frasobliwego. Zofia Jasińska konkludując ocenia spektakl: „O jego wartości zdecydował przede wszystkim dobór tekstów, kompozycja i koncepcja tego Dialogu o Męce — który według słów Prologusa — można grać wszędzie: teatrze, w kościele, na placu teatralnym, ale najlepiej w sercach”. — Dyskusja krakowska toczyła się w r. 1967. Obserwacja życia teatralnego lat następnych niewątpliwie potwierdza jej wnioski. 12 czerwca 1971 Teatr Narodowy w Warszawie dał *Tregedyję o bogaczu i Łazarzu*.

W 1970 r. Mieczysław Kotlarczyk<sup>82</sup> podzielił się swymi spostrzeżeniami na temat polskiego teatru religijnego, które sięgały początków programu „Nasz Teatr” sformułowanego podczas wojny i zostały oparte o doświadczenia Teatru Rapsodycznego. Głos Kotlarczyka ciekawie uzupełnia problematykę Sesji, a zarazem stanowi dalszy krok w postaci konsekwentnej koncepcji teatru słowa. Ta propozycja z pewnością znajdzie swoje miejsce w obradach następnej Sesji. Niewątpliwie współczesna fenomenologia słowa mówionego<sup>83</sup>, z którą trzeba by zaznajomić polskiego czytelnika, wprowadziłaby niejedną korekturę dając zarazem swe

---

<sup>82</sup> *O teatrze religijnym*. Referat wygłoszony w Klubie Inteligencji Katolickiej w Krakowie w dniu 17 XII 1970 r. Korzystam z maszynopisu udostępnionego przez autora. Ufam, że — suponując zgodę autora — należycie relacjonuję rzecz czytelnikowi.

<sup>83</sup> „Today we have often to labor to regain the awareness that the word is still always at root the spoken word. [...] We wish here to pursue the story of the word among men as natural mystery, a key point at which the Christian revelation (and, preceding it, the Hebrew revelation) establishes contact with the human existence” — pisze w przedmowie Walter Ong, autor cenionej i tłumaczonej na języki obce pracy z zakresu fenomenologii słowa, która rozpatruje zagadnienie pod różnymi kątami widzenia, przy czym korzysta z osiągnięć współczesnej wiedzy

uzasadnienie i poparcie. Przypomnijmy, że wśród kierunków poszukiwań teatru polskiego w ostatnich dziesiątkach lat, Teatr Rapsodyczny zajął — zdaniem Csató<sup>84</sup> — skrajnie przeciwną pozycję w stosunku do Teatru Pantomimy wrocławskiej, był teatrem najradykałniej epickim: „grać” miało przede wszystkim słowo. Kotlarczyk w swym wykładzie wychodzi z ewidentnego, nie jeden raz sygnalizowanego założenia, że istnieje głód słuchania słowa, chęć kontaktu z sacrum u ludzi wierzących, a to stanowi szansę dla teatru religijnego i może być — tu referent nawiązuje do ‘terapeutycznych’ tradycji w powojennych inscenizacjach religijnych — jednym z czynników zdolnych odrodzić współczesnego człowieka wierzącego. Z wielu możliwych ujęć problematyki (teatr religijny w skali światowej, europejskiej, w ramach polskich tradycji, w perspektywie historycznej, współczesnej lub w perspektywie „jutra”) wybiera jedną — rysuje perspektywiczną koncepcję polskiego teatru religijnego „jutra”, zajmuje się zagadnieniem repertuaru, specyfiką jego teatralizacji oraz osobowością realizatorów.

Wracając do przemysłów poczynionych podczas wojny i do powojennych prób realizowania wskazuje na polską tradycję swej koncepcji, którą znajduje w listach Juliusza Słowackiego z okresu twórczości mistycznej, w paryskich prelekcjach Mickiewicza, w norwidowskich myślach *O sztuce* oraz w *Studium o Hamlecie* Wyspiańskiego. Zwornikiem tych założeń jest Reduta i zwierzenia Osterwy. Nawiązując do prezentowanej tu idei — jeśli wolno tak określić — „warsztatu religijnego” powołując się na świadectwo Zawieyskiego<sup>85</sup>. Charakteryzując repertuar w tak pomyślanym teatrze przypomina zrealizowane i planowane pozycje repertuaru Teatru Rapsodycznego, wskazuje na antologię dramatu staropolskiego, literaturę mesjanistyczną doby romantyzmu Spośród współczesnych wylicza Bąka, Kossak-Szczucą, Zawieyskiego, Malewska, Brandstaettera.

Przechodząc do zagadnienia realizacji teatralnej Kotlarczyk zostawia na uboczu tzw. teren gry, zabudowę sceny itp. „Najistotniejszym elementem i współczynnikiem każdego teatru religijnego, a więc teatru duszy i ducha, było, jest i będzie zawsze słowo”. Na poparcie swej tezy powołuje się na „polską teatralną myśl XIX i XX wieku”, przytacza wypowiedzi Mochackiego, Bogusławskiego, Wyspiańskiego, Rostworowskiego. Supremacja słowa, za którą się opowiada, znalazła swe potwierdzenie w ciągu 26 lat krakowskiej praktyki „Teatru słowa”,

o porozumiewaniu międzyludzkim; zob. W. Ong S. J., *The Presence of the Word. Some Prolegomena for Cultural and Religious History*, Yale University Press 1967.

<sup>84</sup> *Polski teatr współczesny*, s. 86.

<sup>85</sup> *Pan Juliusz*, „Tyg. Pow.” 1947, nr 25.

w teatrach poezji, w których autor jest nade wszystko wypowiedczem tekstu. Jednakże „potrzeby teatru religijnego w zakresie sztuki żywego słowa sięgają znacznie głębiej, dalej i wyżej”. Czując dobrze zagadnienie Kotlarczyk bardzo słusznie stawia sobie pytanie: „Potrzebny byłby teraz słowu jakiś inny ton. Trzeba szukać innego tonu i znaleźć ten inny ton. Jaki?” Referent usiłuje dać odpowiedź: „ton duchowy”. Stanie się to wtedy, gdy artysta przejmie nie rolę podmiotu, lecz rolę przedmiotu! W teatrze religijnym słowo winno działać na audytorium przez aktora. Nie chodzi o to, jak posługiwać się słowem, lecz jak służyć słowu. Kotlarczyk opowiada się za postawą służby tekstowi, tym bardziej, że artysta winien być świadomy, jakiej rangi tekst „przepływa przez niego”. Winien sam go usłyszeć i poddać się jemu, „stać się przedmiotem sił duchowych, które przychodzą spoza pola jego świadomości [...], spoza człowieka, spoza świata ziemskiego”. Tak więc podmiotem ma być słowo — artysta jego narzędziem, instrumentem, medium.

Ostatni problem: kto może się podjąć tak zobowiązującego zadania? Nie jest to li tylko problem talentu, lecz problem całego człowieka, jego postawy, ethosu. Chodzi o zespół ludzi wierzących, traktujących serio świat metafizyczny, czujących się sługami Dobrej Nowiny, tak iżby mogli być użyci do działań Bożych. Żarliwość i ofiarność sprawi, że najważniejszy element takiego teatru, *logos*, przesłoni jeszcze wyższy element: *ethos*. Wypowiedzi Mickiewicza i Słowackiego są przywołane wraz z zasadą „nastrajania naszego ja na coraz czystszy ton”. Kotlarczyk cytuje fragmenty testamentu artystycznego Stefana Jaracza:

[...] żądam służby ideowej. Żądam — ach — czy to nie za dużo? — Sumienia! [...]”<sup>86</sup>. Ożywia ducha Reduty: „Uduchowione słowo, uduchowiony ton jego realizacji artystycznej i uduchowiony artysta-realizator — oto przesłanki przyszłego teatru religijnego. Oto jego *sacrum*”. „Diwinacyjne” zadania „teatru ducha”, teatru „znaków czasu”, który prowadzi dialog ze współczesnością spletają — zdaniem referenta — nurt tradycji z współczesnymi postulatami Kościoła — apelem Soboru Watykańskiego do artystów. Tak w perspektywie przyszłości Mieczysław Kotlarczyk widzi swą koncepcję „polskiego teatru religijnego”, w której ożywa duch dramatyki romantycznej oraz ideały Reduty. Na zakończenie wróćmy do aktualnej sytuacji.

Autentyczny teatr religijny będzie wyrastał z zapotrzebowań środowiska, musi być wyrazem autentycznych, samodzielnych poszukiwań.

Pomimo wszystko, sędzę, otwarte pozostaje pytanie, jaka forma teatru religijnego, w tych warunkach, przy instynktownym oporze wobec wszystkich „etykie-

<sup>86</sup> Testament artystyczny, [W:] O teatrze i aktorze, op. cit., s. 134.

tek” ideowych, przy faktycznej „świeckości” reagowania estetycznego, mogłaby być rzeczywiście płodna na dzień dzisiejszy?<sup>87</sup>

To pytanie było jednym z ostatnich refleksów publicystycznych Sejsji, które w tej chwili przypominamy. W gruncie rzeczy odezwała się w nim troska o aktualną maskę, o właściwe wyczucie ideowych i artystycznych upodobań odbiorcy, zagadnienie tak bliskie i istotne dla każdego inscenizatora świadomego swych zadań. Choć owej uogólnionej formy nie wyeksponowano, to jednak każdorazowe jej poszukiwanie należy do elementarnych zasad inscenizacyjnych.

Jak wyglądają aktualne poszukiwania, praktykowane formuły ucieleśniające THEATRUM DIVINUM? Niezmiennie aktualne są dwa misteryjne, tematyczne nurty: bożonarodzeniowy i wielkopostno-wielkanocny. Realizują się w nieco odrębnych kształtach. Pierwszy można by nazwać — oczywiście jest to zagadnienie dyskusyjne — teatrem ludowym. Są to wysoce cenione przez ludzi teatru stare tradycje. Przykładem może być teatralizacja *Wielkiego Tygodnia* w Kalwarii Zebrzydowskiej, która doczekała się już wstępnej monografii i specjalnej krótkometrażówki.

Nigdzie indziej w Polsce widowisko tego rodzaju nie rozgrywa się na tak olbrzymiej przestrzeni, nie ma tak znakomitej monumentalnej i tak teatralnej oprawy. Kaplice — to przecież mansjony. Balkon przystosowany do sceny *Ecce homo* i ozdobne schody prowadzące do Ratusza nie mogły być budowane bez myśli o efektach teatralnych<sup>88</sup>

— wyraża swój podziw autor monografii. Można spotkać i „przestrogi”<sup>89</sup> przed wynaturzeniami theatrum Męki Chrystusa.

Teatr popularny, katechetyczny, to tak częste formy zrośnięte z salką parafialną. Teatr artystyczny i ochotniczy — chciałoby się wyraźnie wiązać te pojęcia! O renesansie sceny ochotniczej, która pragnie zerwać ze starą tradycją „amatorszczyzny”, nie trzeba przypominać. Zasadą powinna być współpraca zaangażowanego zespołu z reżyserem, człowiekiem teatru. Tę formułę i właśnie założenia wypracowała jedna z najstarszych scen

<sup>87</sup> J. Hennelowa, *Teatr religijny — propozycja na dzisiaj?*, „Tyg. Pow.” 1967, nr 18.

<sup>88</sup> K. Nowacki, *Misterium w Kalwarii Zebrzydowskiej*, „Pam. Teatr.” 1960, z. 3-4, s. 459.

<sup>89</sup> Por. B. J., *Przedstawienie*, „Przew. Kat.” 1967, nr 11. Chyba tylko tak można odczytać intencję autora, który szeroko opisuje nieudolną inscenizację misterium w wykonaniu objazdowej grupy z Schwarzwald (NRF), oglądaną za granicą. B. J. wyjawia swą awersję do tego typu widowisk, potępia podsuwanie widzowi sugestii i „zaśmiecanie wyobraźni” i konkluduje: „To zaś, co jest zawarte w ewangeljach, czy naprawdę da się ukazać na scenie?” — Sapienti sat.



akademickich — Teatr Akademicki KUL<sup>90</sup>. Z radością należy powitać ukonstytuowany w styczniu 1968 roku teatr akademicki „ATEKA” przy Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie, a zwłaszcza Scenę Małych Form, która świadomie nawiązuje do specyfiki uczelni<sup>91</sup>. Jest rzeczą zrozumiałą, że ośrodki akademickie są najbardziej predysponowane do rozwijania życia teatralnego. Są one przykładem jednego typu ochotniczego teatru o profilu artystycznym. Innym, równie ważnym terenem teatralnych poczynań (niestety, często nie wykorzystywanym!) są kluby inteligencji katolickiej. Godna uwagi jest działalność Sekcji teatru i dramatu Klubu warszawskiego w swej praktyce jak i założeniach artystycznych — pars pro toto — reprezentatywna dla omawianego typu teatralizacji. Teatr KUL doczekał się niejednej wzmianki i wstępnych opracowań, tak że można zorientować się w specyfice jego działalności. Teatr warszawski dopiero „tworzy” swą tradycję i własne oblicze. Szkicując dzieje przemyśleń i doświadczeń teatru religijnego w Polsce zatrzymajmy się przy scenie Sekcji KIK. Jej ranga, zamierzenia i świadomość celów w pełni na to zasługują. Tym bardziej, że praca Sekcji<sup>92</sup> jest zarazem manifestacją możliwości, jakimi dysponują środowiska klubowe.

<sup>90</sup> S. Sawicki, *Uwagi o teatrze studenckim*, „Zesz. Nauk. KUL” 1958, nr 2.

<sup>91</sup> W Biuletynie Informacyjnym ATK (1970, nr 2 s. 33) czytamy: Scena Małych Form „stawia sobie ciekawe i ambitne zadanie poszukiwania nowych środków artystycznych i formalnych dla wyrażenia ważniejszych nurtów współczesnej poezji, klimatu intelektualnego Uczelni, jej miejsca w teologicznej i artystycznej tradycji chrześcijaństwa”. Że nie jest to łatwa droga, świadczy godny podziwu entuzjazm, wysiłek studentów i efekt w postaci realizacji podsunętej im formuły i samego tekstu. Dostateczny pogląd o pierwszej inscenizacji „ATEKA” (*Niespodzianka* K. H. Rostworowskiego) można sobie wyrobić na podstawie omówienia ks. J. St. Pasierba (*Niespodzianka w teatrze ATEKA*, „Tyg. Pow.” 1968, nr 30).

<sup>92</sup> Informacje, które podaję, uzyskałem dzięki uprzejmości p. Zofii Jasińskiej. Zespół, mający poprzez swych członków wiele „powinowactw” z Katolickim Uniwersytetem Lubelskim i jego Teatrem, rozpoczął swą działalność w 1957 roku. Adaptacja podziemi kościoła Wszystkich Świętych była ważnym etapem jego rozwoju. Grupując amatorów, ochotników w różnym wieku i z różnych środowisk, gromadząc widzów głównie spośród członków Klubu i grona osób zainteresowanych, przeżywał niejedną trudność i zastoju. Z artystycznie ciekawych dawnych dzieł Sekcji odnotujmy następujące premiery. Z lat 1957-1958: M. de Ghelderode, *Kobiety u grobu*; J. Zawieyski, *Każdy*; F. Werfel, *Pieśń o Bernadecie* (adaptacja własna); 18 III 1959: *Ecce homo* — wieczór pasyjny, na który złożyły się fragmenty utworów, mówiące o ofierze i cierpieniu: C. Bernanos, *Dialogi karmelitanek*, T. S. Eliot, *Coctail party*. Janica [pseudonim], *Ojciec nasz* (o o. Kolbe!); 23 I 1960: P. Claudel, *Violana* (wg *Zwiastowania*); 17 XII 1960: A. de Saint-Exupéry, *Mały książę* (adaptacja własna); 3 VI 1962: T. S. Eliot, *Tomasz Beckett* (*Morderstwo w katedrze* w przekładzie W. Dulęby). Warto także prześledzić dalsze dzieje Sekcji!

Odwołajmy się do przykładu. 17 grudnia 1960 r. miała miejsce premiera *Malego księcia* Saint-Exupéry'ego według tekstu zaadaptowanego we własnym zakresie. Dążąc do odrealnienia fabuły a uwypuklenia filozoficznego sensu utworu akcent położono na elementach malarskich i baletowych. Każda postać miała własny styl istnienia poprzez kostium i jego kolor, specyficzny ruch i gest, pracę światła na tle abstrakcyjnej scenerii. W ten sposób stworzono plan realny (Lotnik), plan fikcji (Mały Książę), plan postaci fantastycznych z jego opowiadania, zupełnie odrealnionych kolorystyką kostiumu i baletową koncepcją ruchu i gestu. Konsekwentnie realizowane założenia teatralne, w których dominowała barwa i fantazja, stworzyły sugestię syntezy filozoficznej.

Zofia Jasińska, *spiritus movens* Sekcji, w swoim czasie sformułowała założenia artystyczne zespołu: kładziemy nacisk na funkcję artystyczną, nowatorstwo, stałe doskonalenie zespołu, który praktycznie i teoretycznie interesuje się teatrem. Zasadniczym rezultatem pracy Sekcji ma być wystawienie konkretnych przedstawień. Ich wyraz artystyczny i ideowy winien być bliski współczesnemu człowiekowi, a jednocześnie zgodny z chrześcijańską koncepcją świata. Szuka się pozycji o wysokich walorach artystycznych, z wyraźną problematyką religijną, moralną, filozoficzną. Sekcja podtrzymuje tradycję nawiązywania do roku liturgicznego. Jeśli nie aktualnym spektaklem, to przynajmniej wieczorem poetyckim (Norwid, Liebert, Baczyński), fragmentem dramatu, wieczorem piosenki religijnej. Troska o słowo, o wydobycie właściwego sensu, rezygnacja z widowiskowości, scenografia skrótowa, syntetyczna, oszczędny ruch i gest, próby zacierania granicy między widownią i sceną, abstrakcja, umowność i eksperyment, wykorzystanie naturalnej architektury sali — oto najważniejsze założenia zespołu, który pragnie unikać efekciarstwa, patosu, złej tradycji przedstawień religijnych jako zjawisk odosobnionych, sztucznie wydzielonych od tendencji nurtujących współczesny teatr.

Czy ten typ realizacyjny, związany z środowiskami akademickimi, klubami inteligencji katolickiej, można zestawić z cennymi sygnałami powrotu w obręb kościoła THEATRUM DIVINUM w swych dostojnych, liturgicznych i modlitewnych kształtach? A więc istniałby „teatr kościelny”, „liturgiczny” o randze artystycznej? Przypomnijmy sugestię Romana Brandstaettera zawarte w misterium współczesnym *Teatr Świętego Franciszka*, kojarzące się z wypowiedzią Kotlarczyka. Gdzie można zrealizować tę formułę teatru wprost monumentalnego, w którym przedstawienie byłoby „nabożeństwem słowa”, a ludzie wychodziliby lepsi ujrzawszy „niepewny los człowieka i „pewne zwycięstwo Boga” po spotkaniu, przeżyciu i uczczeniu DIVINUM?

Wskażmy na jedną znamioną realizację świadcząca, że wciąż szuka się i znajduje aktualną formułę teatru religijnego. W okresie milenijnych pielgrzymek do katedry poznańskiej w r. 1968 przez szereg niedziel ich każdorazowi uczestnicy wraz z swym arcybiskupem brali udział w misterium, odbywającym się w gotyckim prezbiterium, byli świadkami życia i męki Pięciu Braci Męczenników pierwszej diecezji polskiej<sup>93</sup>. Uczestniczyli w nim także zaciekawieni poloniści i teatrologi. Irena Byrska, adaptując *Żywot* napisany przez Brunona z Kwerfurtu, dała z poznańskimi seminarzystami bardzo ciekawą inscenizację będącą przeżyciem artystycznym i religijnym. Dawność spłotła się ze współczesnością, hieratyczny gest teatralny związane z elementami liturgii i modlitwy. Szkoda, że prasa<sup>94</sup> przeoczyła tę ciekawą inicjatywę, która czeka na osobne omówienie, zwłaszcza że obecność theatrum w kościele wymaga dużej troski i umiejętności, a o samym zjawisku „teatru kościelnego”, „liturgicznego” słyszymy często<sup>95</sup>.

<sup>93</sup> I. Byrska, *Żywot i męka Pięciu Braci Męczenników pierwszej diecezji polskiej w Poznaniu* (nota informacyjna i tekst misterium), „Nasza Przeszłość”. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce, t. XXX, ss. 232-239.

<sup>94</sup> Miejscowy „Przewodnik Katolicki” 1968, nr 42 podał jedynie wzmiankę, por. art. *Pielgrzymi w tysiącletniej katedrze*, paroma zdaniami w „Notatkach” odnotował inscenizację „Tygodnik Powszechny” 1968, nr 43.

<sup>95</sup> Innym przykładem może być ciekawie pomyślana inscenizacja tekstów R. Brandstaettera (*Dzień gniewu i Pieśń o moim Chrystusie*) w formie misterium pasywnego, zrealizowanego wewnątrz kościoła oo. dominikanów w Poznaniu (Wielki Tydzień 1971 r.). Oddajemy głos sprawozdawcy (amb. *Misterium o Męce Pańskiej*, „Przew. Kat.” 1971, nr 16): „Słuchacze tłumnie wypełniający kościół głęboko przeżyli tę przesyconą muzyką Biblii wizję Męki Zbawiciela, oglądaną oczami współczesnego człowieka, wizję, która jest zarazem świadectwem wiary pisarza i myśliciela, przeżywającego tajemnicę cierpiącego Boga-Człowieka przez pryzmat poszukiwań i doświadczeń. W doświadczeniu tym mieści się również *Stabat Mater*, utwór poświęcony przez poetę pamięci własnej matki, zamordowanej przez hitlerowców. W tej trudnej i mądrej poezji mogli słuchacze odnaleźć pasję ludzkich poszukiwań, zawodów i upadków, ciężar samotności i śmierci. Ale ponad samotnością, grzechem i śmiercią jest nadzieja i oczekiwanie Wielkiej Nocy Zmartwychwstania, bo każda chwila jest czasem Chrystusowego miłosierdzia. Nastrój tego wieczoru Niedzieli Palmowej potęgował półmrok kościoła, rozjaśniony blaskiem świec na siedmioramiennym świeczniku i światłem reflektorów, skupionym na młodych wykonawcach. Tło muzyczne stanowiły utwory organowe głównie współczesnych twórców: Brittena, Dupré („XII stacja Drogi Krzyżowej”), Mesiaena, Schönberga w wykonaniu Romualda Sroczyńskiego z Wrocławia”. W tymże piśmie (nr 31) czytamy o jeszcze innej inicjatywie młodych. Korespondentka-litcealistka donosi z Szamotuł o Misterium Maryjnym, jakie wykonano w kościele w obecności arcybiskupa poznańskiego. Zestaw tekstów biblijnych, kościelnych i literackich umożliwił wytworzenie głębokiego, modlitewnego nastroju. Powyższe informacje, które przytaczamy tytułem przykładu, dają pewien obraz o różnora-

Wydaje się, że zwolna mija wstrząs, jaki wywołał masowy przekaz, masowa kultura. „Nowe” miejsce w kulturze znajduje teatr. Dla jednych „mit”, dla innych sacrum — THEATRUM DIVINUM zawsze będzie gromadzić wokół siebie różne kręgi ludzi, tworzyć wspólnotę przeżyć i przemyśleń. Rzecz w tym, by umiano znajdować właściwą, autentyczną formułę.

SELECTED PROBLEMS OF RECENT HISTORY  
OF THE RELIGIOUS THEATRE IN POLAND

S u m m a r y

Outline of the problems. The author begins the essay with introductory assumptions and selects the problems which he gives in chronological order. Interpreting Leon Schiller's idea he states that the *Theatrum Divinum* (the Christian Revelation) the dramaturgy and staging inspired by it, and the spectator who knows and experiences the *Divinum*, that is the circle of the faithful are all considered to make up a new religious theatre. The historical aspect which will be analysed is composed of the changes in aesthetic sensibility, the search for the „contemporary mask”, the religious tradition and its present form, as well as its function in society. The theoretical problems, general opinions and discussion of the notion itself, the attempt to divide the artistic and ideological changes into periods, and to follow their progress — these are the main trends of interest with which the author is concerned.

On the side of hope. The Polish underground theatre which staged many performances of authentically religious plays (in the years 1939—1945) contributed to the building up of the psychic resistance of the Polish people. Its crowning achievement was the staging of Schiller's religious dramas. The war-years are the beginning of a period of renaissance of the religious currents in the Polish theatre. From among the various problems of this period the author selects first the problem of the new drama which came into existence in consequence of contemporary problems and questions. The choice of Christianity for the second time, and decisions, sometimes fatalistic or romantic, are presented in the dramas of the young writers. The older authors gave the religious 'answer', among them chiefly George Zawieyski whose biblical *Day of the Judgement of Christ* was awarded the first prize in an underground competition. The dogma of Incarnation and Redemption became the centre of the producers' attention. A conventional, more "theatrical" theatre, experienced with deep emotion, gave performances of dif-

kich kształtach i możliwościach artystycznych teatru „kościelnego”. Swoistym znakiem czasu jest to, że protagonistami tego theatrum bywa właśnie młodzież wierząca. To też może tutaj właśnie jest miejsce, by przypomnieć propozycję Z. Czerwńskiego, licealisty z Grudziądza, który w liście do redakcji „Tygodnika Powszechnego” 1971, nr 25 pisał: „Ostatnio czytałem kilka dramatów i powieści J. Zawieyskiego [...] Jestem głęboko przekonany, że należałoby ustanowić „Nagrodę im. Jerzego Zawieyskiego”. Komu i za co należałoby przyznać tę nagrodę? Może za wybitne kreacje aktorskie w sztukach z „moralnym podtekstem”. A może za inscenizowanie THEATRI DIVINI?

ferent kinds in which Christmas Nativity plays were in the majority. The author takes special interest in the theoretical considerations of the people of the theatre. Julius Osterwa planned the foundation of an *Order of actors* called *Genezians*. Leon Schiller set an example of the creating of a socially and religiously involved "theatrum militans" in his repertoire plans, and in his lectures and speeches delivered on the occasion of the stagings of various performances of the times.

Trend of tradition. The people of the theatre, the Underground Theatre Council bequeathed to the reborn national stage their "legacy" — the conception of a national repertoire in which an important role was given to Christian drama-turgy. During this period (in the years 1945—1948) the urgent necessity for moral rebirth was met in Zawieyski's drama which popularizes the catholic idea, and was received with great interest. Roman Brandstaetter was considering a contemporary Mystery play, a theatre which might be a divine service of words. The Rap-sodical Theatre in Kraków took up the function of a religious stage, and popularized it. Plans were made to revive the Polish theatre by bringing back to life and propagating the productions which appeal to deeply rooted religious traditions.

In the face of changes. After the war the religious atmosphere and consciousness of renaissance were accompanied by polemics connected with the philosophy of life. A new period of development of the religious theatre began in 1956. The professional stage-people realized the legacy of the war-years and thus entered upon a period of polemics and varied interpretations of the Divinum, the Christian drama which is often very interesting from the artistic point of view. Genuinely religious productions had so far been confined to the amateur stage. A discussion on religious drama which took place in 1958 at the editorial office of the "Dialogue", brought to light the tendency towards a broad interpretation of the notion of "religious theatre" as well as its proper and more exact comprehension required for the standpoint of confession.

Contemporary considerations and initiative. Prof. I. Sławińska has given her support to scholarly reflection and the Students' Theatre which was founded in 1952 at the KUL (Catholic University in Lublin). The first Symposium organized by the Catholic Lublin University in 1967 and dedicated to the problem of the religious theatre was an important event. During the discussions between the theoreticians and the people of the theatre, two points of view emerged: some held that the religious attitude of the director was a sufficient ground for calling the play a religious one, others justified the necessity of narrowing the application of the term. God acting in the poetic world of drama, the religious categories apparent in the conception of the drama, which had already been emphasized in 1946, were to speak in its favour. The traditions of the Indian theatre (K. Byrski) and of the old Polish theatre, are the next sphere of considerations. The religious theatre in the West (I. Sławińska) and in Poland (Z. Grzegorski) formed the second stage of discussions after the reading of the papers. The Students' Theatre of KUL, the leading amateur theatre which presents the modern conception of the religious theatre in Poland, has performed, during the 15 years of its existence many versions of the *Theatrum Divinum*, always arousing great interest. Mieczysław Kotlarczyk's lecture at the Club of Catholic Intellectuals in Kraków (in 1970), in which he presented the theoretical assumptions of the „Theatre of the word” on the basis of the considerations of the romanticists and that of the Polish theatrical tradition (J. Osterwa's *Reduta* (Redoubt)) was a further proof of the vitality of the theoretical problem.

Lately, among the amateur productions under the direction of people of the theatre — the Mystery play staged by I. Byrska was the most outstanding; it took place in the presbytery of the cathedral in Poznań on the occasion of the millennium of the Archdiocese. The main contemporary stagings of the *Theatrum Divinum* on both, large and small stages of the religious theatre in Poland are the amateur theatre on an artistic level, organized in the circle of intellectuals and returning to the churches, the popular catechetical theatre and the still existing theatre for the masses at places of pilgrimage.