

IRENA SŁAWIŃSKA

## WSPÓŁCZESNY TEATR LITURGICZNY

Przed pół wiekiem formuła użyta w tytule zabrzmiałaby zaskakująco, nawet w środowisku dobrze zorientowanym w przemianach życia teatralnego i liturgii. Przyjęto by ją ze zdziwieniem jeszcze przed 20 laty, przynajmniej w świecie katolickim przed Vaticanum II. Dopiero przemiany soborowe sprawiły, że dramat i teatr liturgiczny stał się faktem zauważalnym. Zauważalnym, co nie znaczy akceptowanym.

To nowe zjawisko dojrzało długo w kontekście odkwitającego teatru religijnego w pierwszych dekadach naszego wieku. Na pewno w tym procesie dojrzewania wielki udział miało powolne odkrywanie teatru średniowiecza we wszystkich jego formach, a także sceniczna weryfikacja jego teatralnych potencji, weryfikacja, podjęta zarówno przez teatry zawodowe, jak i młode zespoły amatorskie, przede wszystkim studenckie (Théophiliens przy Sorbonie). Jak wiadomo, próby te nie ominęły również Polski, choć zarówno Osterwa, jak i Schiller<sup>1</sup> sięgali oczywiście do późniejszej chronologicznie, ale analogicznej tradycji polskiej XVI w.

Bogato rozwinięty francuski teatr religijny lat dwudziestych i trzydziestych sytuował się na szlakach, wyznaczonych mu przez inicjatywy twórcze Ghéona, Brocheta i Chancerela. Wysiłki ich zmierzały ku stworzeniu teatru dla sal parafialnych (pour les salles de patronage), często — programowo — o charakterze hagiograficznym (Ghéon) i teatru młodzieżowego, harcerskiego („Comédiens Routiers” Chancerela). Inspiracja Claudela staje się na razie wyczuwalna jedynie wśród elity teatralnej, wśród ambitnych animatorów teatrów profesjonalnych. U progu II wojny światowej w szeregach ich stanie i Jean Louis Barrault. Claudelowskie propozycje teatralizacji tekstów biblijnych (np. *Uczta Mądrości*) nie zostaną początkowo podjęte.

Nie przybliży odrodzenia dramatu religijnego twórczość Mauriaca, jego sztuki psychologiczne, jakkolwiek jest w nich cień Transcendencji. W daleko większym

<sup>1</sup> Owoce współpracy artystów były dwie inscenizacje obrzędowe w Teatrze „Reduta” w Warszawie: 1. *Pastoralka* — w 3 sprawach, według źródeł ludowych ułożył L. Schiller. Premiera 24 XII 1922; 2. *Wielkanoc* — historia o Męce Najświętszej, Chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim w 3 sprawach, podług misterium Mikołaja z Wilkowiecka do użytku scenicznego przygotował L. Schiller. Premiera 2 IV 1923.

stopniu ku teatrowi liturgicznemu prowadzą festiwale kantuaryjskie, przecież niemal współczesne dramaturgii Mauriaca. Festiwale te apelują *explicite* o dramat związany z dziejami i życiem katedry, a więc o formy bliskie rozpowszechnionej później kategorii church drama czy chancel drama. Już chóralne partie pierwszego dramatu Eliota *The Rock* (1934) mają charakter tekstów liturgicznych. W jeszcze większej mierze dotyczy to następnej sztuki Eliota, *Murder in the Cathedral* (1935), gdzie nabożeństwo odprawione przez Tomasza Beckettã, jego homilia i chóry stanowią zasadnicze elementy utworu, rozegranego całkowicie w katedrze.

W ostatnich latach przed wojną daje się odczuwać w teatrze europejskim coraz wyraźniej zapowiedź powrotu do liturgii — oczywiście nie w teatrach bulwarowych, nie na scenach pudełkowych, „à l'italienne”. Mowa tu o wielkich celebracjach religijnych na placach publicznych, w plenerze, o widowiskach masowych, wzywających do partycypacji zebranych, nie zaś do biernego odbioru. Obrzędowość tych jeux nie zawsze ma naturę religijną. Praktyka ta obejmuje również państwa totalitarne, które chętnie posługują się taką formą dla propagandy politycznej. Różnorodnym manifestacjom i różnym religiom służy wówczas zjawisko ogromnie prężne i szybko rozprzestrzenione: chóry mówione, Sprechchor, spreekkoor, chœur parlé, speaking choir. Mnożą się one szybko w całej Europie jako nowa forma ekspresji dla zbiorowych uczuć czy przekonań. We Francji i Belgii chóry mówione powstają w większych społecznościach czy organizacjach, jak JOC (Jeunesse Ouvrière Chrétienne) czy JAC (Jeunesse Agricole Chrétienne). Chóry te towarzyszą też wielkim uroczystościom (jubileusze, kongresy), recytując również i teksty mszalne. Z nich zrodziła się słynna manifestacja religijna, opisywana w wielu pismach: *Credo*, recytowane przez wielotysięczny tłum młodzieży belgijskiej na stadionie Heysel pod Brukselą (1936), wielokrotnie później wznawiane przy innych okazjach. Twórca tekstu i scenariusza, redemptorysta lowański o. Józef Boon<sup>2</sup>, stał się animatorem teatru religijnego w całej Belgii, zwłaszcza na obszarze Flandrii. Pojawia się też — na terenie języka niderlandzkiego — specyficzny termin określający ówczesne próby teatralizacji: „liturgiczna sztuka chóralna” (liturgisch Koorspel). Terminu tego użyto np. w omówieniu sztuki martyrologicznej z 1935 r. poświęconej trzem beatyfikowanym wówczas jezuitom, umęczonym ogniem w Brazylii.

Z dynamicznym rozwojem tej formy teatralnej idzie w parze refleksja teoretyczna. Wielu krytyków i praktyków teatralnych zastanawia się nad istotą i walorem (moralnym oraz estetycznym) zbiorowego poświęcenia wiary, dorzucając wskazówki praktyczno-organizacyjne oraz cenne dla historyka ruchu relacje z własnych doświadczeń. Forma ta przetrwała lata wojny: okazuje się żywotna jeszcze około 1950 r., choć wkrótce potem miała wejść w fazę schyłkową w kontekście ogólnego kryzysu języka i wypowiedzi słownej w teatrze. Z drugiej strony reforma liturgii i znacznie zwiększony udział wiernych w liturgii słowa tworzy nową formę zbiorowej ekspresji religijnej.

<sup>2</sup> *Sanguis Christi. Le Jeu de Saint Sang de Bruges en 3 actes et un prologue. „Renouveau” — „Opbouwen”*. Louvain 1947.

Także i inne próby znalezienia wyrazu artystycznego dla doświadczeń obrzędowych wspólnoty torują drogę teatrowi liturgicznemu. Prób takich jest sporo już przed wojną, zwłaszcza w ostatnim pięcioleciu, który to okres wolno uznać za przełomowy. Przy wspólnym założeniu (teatr masowy, wspólnotowy, popularny, za-zwyczaj plenerowy, rzadko wewnątrz kościoła) inicjatywy te rozwijają się w różnych kierunkach. Najsilniejsza jest wciąż tradycja pasyjna w miejscach pielgrzymkowych czy centrach monastycznych, tradycja odświeżana poprzez nowe redakcje tekstów czy nowe pomysły inscenizatorskie. W ramach tej tradycji na szczególne wyróżnienie zasługują nowe propozycje artystyczne dotyczące Drogi krzyżowej, o których za chwilę. Jeszcze bardziej zaskakujące zjawisko stanowi odrodzenie dramatu eucharystycznego (dawnego *auto sacramental*) oraz próby teatralizacji całej mszy św. Każde z tych zjawisk o dynamice, poświadczonej dopiero po wojnie, warto tu pokrótce przedstawić.

Trudno scharakteryzować, czy nawet wyliczyć wszystkie ośrodki, w których tradycja pasyjna trwa nieprzerwanie lub szczególnie nasila się w czwartej dekadzie naszego wieku. Legenda otacza wciąż bardzo skomercjalizowane widowiska w Oberammergau. Daleko ciekawsze zjawisko stanowią pasje w małych wsiach szwajcarskich, niemieckich, austriackich, włoskich; zjawiska takie, jak Lucerna, Einsiedeln, Maria Laach. Nie można tu pominąć Kalwarii Zebrzydowskiej ze względu na samorodny, autentyczny charakter tego obrzędu ludowego, gdzie — jak dotąd — komercyjny duch Oberammergau jeszcze nie dotarł albo wyraża się w tradycyjnie ludowych jarmarcznych formach.

Kalwaria Zebrzydowska do dziś reprezentuje typ widowiska paraliturgicznego, które obecnie określamy mianem *teatru procesjonalnego*. Termin ten, nawiązujący oczywiście do dawnych form procesji na Niedzielę Palmową, bardzo u nas żywej i dawniej często teatralizowanej, określa coraz dziś liczniejsze, często zupełnie nowe formy i tradycje. Nową propozycją w tym zakresie jest *Droga krzyżowa*, opracowana dwukrotnie przez Ghéona i Claudela. Teksty te, rozstawione przekładami na wiele języków, jeszcze długo po wojnie były stosowane w celebracjach wielkopostnych, organizowanych w college'ach katolickich Ameryki i we wspólnotach młodzieżowych Francji i Belgii.

Próbę liturgicznej teatralizacji, towarzyszącej mszy św., podejmowano kilkakrotnie, przede wszystkim na terenach języka niemieckiego (w Austrii). Największe uznanie zyskał dopiero Henri Ghéon, opracowując na nowo *autos sacramentales* Calderona. Jego *Mystère de la Messe* powstało w 1934 r. i w dwa lata później rozpoczęło swój triumfalny pochód po obu kontynentach. Po realizacji w Parc de Princes w Paryżu (1936) na uroczystościach jubileuszowych ACJF (Association Catholique de la Jeunesse Féminine) *Misterium Mszy św.* weszło do stałego repertuaru kongresów eucharystycznych i zjazdów synodalnych.

Zesłanie Ducha Świętego uczcił Ghéon innym wielkim misterium ściśle związanym z liturgią tego święta: *Le Mystère du Feu Vivant sur les Apôtres* (powstałym w 1935 r., a zrealizowanym na Arenach Lutèce w Paryżu w 1938). Termin dramat

liturgiczny nie został tu zastosowany może ze względu na miejsce realizacji — stadion, a także ze względu na przeznaczenie dzieła. Realizacje tego typu są określane raczej mianem *grandes célébrations*. Oba teksty Ghéona mają bowiem na celu bardziej uczenie tajemnic wiary, niż towarzyszenie liturgii. Charakter masowej celebracji mają także liczne realizacje związane z rokiem świętym 1933. Holandia czci ten rok inscenizacją *Anno Santo* na stadionie amsterdamskim, określoną jako *Sacramentsspel* (dosłowny przekład terminu *auto sacramental*).

Spośród przedwojennych *autos sacramentales* czy celebracji dorocznych wielką sławę zyskało widowisko religijne pt. *Sanguis Christi*, wznawiające tradycję miasta Bruges w nowej, wspaniałej oprawie scenicznej. Opracowany w r. 1938 i opublikowany w kilku językach scenariusz widowiska pozwala zorientować się w monumentalnych zamysłach realizatorów. Osnową teatralizacji jest legenda o kropli krwi Chrystusa, przelanej na Gołgocie i zebranej przez Józefa z Arymatei. Stanowi to więc swoistą wersję św. Graala. Krew tę miano przywieźć do Brugii w czasie wypraw krzyżowych. Procesja Najświętszej Krwi znana jest w Brugii od r. 1303. Po przerwie wojennej została wznowiona, już na podstawie nowego scenariusza (w 1947 r.), też z inicjatywy o. Józefa Boona.

W informacji o zapowiedziach czy wstępnych stadiach współczesnego dramatu liturgicznego w okresie przedwojennym może winna się znaleźć wzmianka o dwóch ośrodkach, których praca zaczyna się znacznie wcześniej i trwa nadal, chyba nasilając jeszcze wpływy i zasięg (Goetheanum i Sigtuna). Ten ostatni ośrodek znajdzie tu obszerniejszą prezentację. Goetheanum natomiast stanowiące centrum duchowości antropozoficznej Rudolfa Steinera, nie sytuje się na szlaku prowadzącym ku dramatowi liturgicznemu, choć misteria należą do stałego repertuaru tego teatru. Podobnie ma się rzecz z eurytmiami, w których widać jakby analogon do tańca liturgicznego. Już od początku wieku w doktrynie Steinerowskiej misteria te mają do spełnienia ważną funkcję, wskazując na antropozoficzną koncepcję człowieka i jego powiązania z Kosmosem. W każdym razie Dornach jest stałym ośrodkiem teatru religijnego.

\*

W kręgach pozakatolickich church drama, drama in the church czy chancel drama pojawia się więc wcześniej niż w kościele katolickim, zamkniętym dla działań teatralnych dość długo (w niektórych krajach aż do Vaticanum II). Już po r. 1950 przy różnych okazjach animatorzy teatru religijnego upominają się o otwarcie kościołów dla organizowanych przez nich celebracji (E. Schwartz w Belgii).

W czasopiśmie „L'art Sacré” z 1952 r. pojawiają się dwa znamienne artykuły: *Teatr i religia*<sup>3</sup> oraz *Paraliturgies*<sup>4</sup>. Okazje do tych wypowiedzi dają konkretne fakty

<sup>3</sup> R. Cogniat. *Théâtre et Liturgie*. „L'art Sacré” 1952 Théâtres Sept-oct. s. 16-20.

<sup>4</sup> R. Vrinat. *Paraliturgies*. Tamże s. 21-23.

teatralne: celebracje towarzyszące kongresowi eucharystycznemu (diecezjalnemu) w Castres (Francja). Zrealizowano tam ponownie *Misterium Mszy św. Calderona-Ghéona* z zastosowaniem specjalnej, wertykalnie zorientowanej struktury, w której centrum znalazł się ołtarz. Tam odbywała się msza św. Trudno rozstrzygnąć na podstawie opisów i zdjęć, czy msza była interpolowana fragmentami misterium, czy też rozgrywano je symultanicznie na niższych podiach struktury (na placu).

Autor wspomnianej wypowiedzi (*Théâtre et liturgie*) ujmuje całą historię teatru religijnego europejskiego w kategoriach ucieczki i zbliżeń do kościoła jako prototypu przestrzeni teatralnej z podium i półkolisto zakreśloną ścianą głębną (absydą). Samą esencję teatru dostrzega w obrzędzie, celebracji; spektakl to msza laicka, która również wymaga partycypacji czy nawet komunii.

Idea to oczywiście nie nowa: przypominali o niej nieustannie twórcy Wielkiej Reformy Teatralnej z Craigiem na czele; u nas Ortwin, Miciński, Schiller, jeśli nie sięgać do romantyków i Norwida. Jeszcze przed wojną obrzędową genezę, funkcję i formę teatru akcentował do dziś ogromnie autorytatywny Artaud. Po wojnie idee te miały owocować ze zdwojoną siłą w teoriach i praktyce teatralnej Grotowskiego, Brocka, Schechnera oraz ich licznych naśladowców.

Zamieszczony również w „Art Sacré” artykuł pt. *Paraliturgies* winien zainteresować zarówno ze względu na zawartą tam informację o kilku ciekawych celebracjach, jak i z uwagi na pytania natury ogólniejszej, które autor tam stawia. Już sam tytuł zawiera propozycję terminologiczną ostrożniejszą niż termin teatr, czy dramat liturgiczny. Propozycja ta dotyczy właśnie celebracji o charakterze liturgicznym, ale poza kościołem, poza obrzędem liturgii, wyznaczonej przez właściwą kongregację.

Okazję do dyskusji o istocie i możliwościach rozwojowych teatru liturgicznego dają bardzo liczne w latach sześćdziesiątych kongresy, poświęcone problematyce teatru religijnego, mające zasięg narodowy (Belgia czy Włochy) lub nawet międzynarodowy, organizowane przez British Society of Religious Drama w 1955 r. (Oxford) i 1960 r. (Royaumont). Padło tam pytanie (1955 r.), czy i w jakich warunkach dramat może być grany w Kościele? W r. 1960 mówiło się już o dramacie liturgicznym jako pełnoprawnej formie teatru. Rozróżniono też trzy typy dramatu religijnego: 1. dramat współczesny o odesłaniach biblijnych; 2. dramat biblijny na tle dramatu liturgicznego 3. sztuka wpleciona bezpośrednio w liturgię<sup>5</sup>. Powoływano się oczywiście na *Morderstwo w katedrze*. Problem dramatu liturgicznego wydawał się jednak jeszcze bardzo trudny (w 1955 r.); mówiono o nim z wielkimi restrykcjami.

Niemal równocześnie z tą dyskusją pojawia się we Francji nowa propozycja teatralna i terminologiczna. Występuje z nią Paul Blanchart, niezmiernie czynny i zaślony dla ruchu, o którym mowa. Określa on swe teksty mianem dramalitur-

<sup>5</sup> W. M. Merchant. *Drama in Church*. „Christian Drama” 1955 No 2; W. Barnard. *Drama in Church*. Tamże No 1.

gies. Terminu tego użył jeszcze przed 1950 r., od tego roku jego dramaliturgie zaczęły ukazywać się drukiem, realizowano je zresztą uprzednio w kościołach francuskich (*Le Jeu du pain sacré*, *Le jeu de la Nativité*, *Le Mystère de la Croix*). Równoległe do twórczości dramatycznej rozwija Blanchart refleksję teoretyczną poczynając od 1950 r., kiedy przedstawił swoje założenia we *Wstępie do gry liturgicznej*<sup>6</sup>. Termin *jeu liturgique* wystąpi zamiennie z dramaliturгие. Ostateczne sformułowanie jego założeń znajduje się w szkicu: *La dramaliturgie: essai d'une esthétique au service de la spiritualité*<sup>7</sup>. W wypowiedziach tych powraca zalecenie, by w realizacji scenicznej starać się o surową prostotę (*dépouillement*) i „czystość liturgiczną”, o wstrzemięźliwość w zakresie gestyki i akcesoriów, o spokojny i powolny rytm całego procesu, który ma zachować charakter oficjum. „Z faktu, że pochodzi z oficjum, że liturgia jest jej rdzeniem, że ogarnia teksty sakralne, dramaliturgia wymaga godności, stylu, niemal doskonałości. Nie znosi przeciętnego poziomu. Byłoby fatalne, gdyby wskutek nieudolnej interpretacji dramaliturgia miała stać się jarmarcznym widowiskiem, maskaradą, pośmiewiskiem [...]”<sup>8</sup>.

W swych dramaliturgiach stara się Blanchart trzymać blisko tekstu ewangelicznego. Uderza to zwłaszcza w *Misterium Krzyża*, gdzie pewne interpolacje-komentarze powierza autor postaci Reżysera (*Meneur du Jeu*) i Człowieka oraz chórowi. Dramat liturgiczny skupia się stale na centralnych świętach roku kościelnego: Boże Narodzenie, Męka Pańska, Zmartwychwstanie, Zesłanie Ducha Świętego, Boże Ciało. Tajemnica Eucharystii, tajemnica chleba, stanie się zresztą przedmiotem wielu teatralizacji, na pewno nie bez wpływu licznych kongresów eucharystycznych zarówno światowych, jak i diecezjalnych, którym już od kilkudziesięciu lat te celebracje towarzyszą. Znamienne są też próby stworzenia paraliturgicznego dramatu maryjnego. Dramat maryjny, zwłaszcza w krajach romańskich, reprezentowany jest bardzo obficie. Za przykładem Blancharta dramaturgię tworzą inni artyści teatru: R. Rabault, J. Rousselot, F. Derkenne.

Wspomniano tu już o popularności *Drogi krzyżowej* Ghéona i Claudela. Popularność ta wcale nie maleje. Już wkrótce po wojnie przybiera takie rozmiary, że wieloletni prezes wspomnianej instytucji brytyjskiej, „The Religious Drama Society”, Martin Browne, uznał dramat procesyjny (*processional*) za jeden z zasadniczych modeli, wyznaczających kierunek rozwojowy dramatu liturgicznego. Warto tu dorzucić, że procesja staje się osią celebracji religijnych włoskich w samej Italii i w Kanadzie. O zjawiskach tych piszą etnologowie i etnografowie stawiając pytanie o sakralny czy świecki ich charakter. W czasopiśmie czysto teatralnym „The Drama Review” spotykamy często relacje o nowych tradycjach tego typu, np. pasyjnej powstałej koło Amalfi. Chodzi tu o stworzoną w 1960 r. przez proboszcza

<sup>6</sup> P. Blanchart. *Le Jeu du Pain Sacré*. Dramaliturgie pour une célébration populaire de la Fête-Dieu précédée d'une Introduction au Jeu liturgique. Paris 1950.

<sup>7</sup> „Paroisse et Liturgie” 1951 No 6.

<sup>8</sup> „Cahiers d'Art Dramatique” 1950 No 3.

Ageroli *La Passione di Gesù Cristo*<sup>9</sup>. Pasja ta proponuje nowy model teatru paraliturgicznego i procesjonalnego. Składa się z 7 scen-aktów, z których każdy rozgrywa się w innej wsi i w innej przestrzeni: na specjalnym podium przed kościołem, na placu, w alei wysadzonej drzewami, na schodach, itp. Głównym elementem strukturalnym celebracji jest jednak sama procesja, o ściśle wyznaczonym układzie, z udziałem żołnierzy rzymskich pieszych i konnych, którzy eskortują Chrystusa niosącego krzyż. Podobnie jak w dramaliturgiach Blancharta i tu wystąpi Narrator, którego słowa spajają fragmenty tekstu ewangelicznego.

Słyszymy też o odżywaniu starych tradycji pielgrzymkowych w Dinant (Belgia). Jest to również swoisty teatr procesjonalny, pielgrzymkowy, zatrzymujący się przy poszczególnych stacjach-kapliczkach. We Francji opracowano scenariusz podobnej paraliturgicznej procesji dla dzieci.

Lata pięćdziesiąte — jak wspomniano — to okres ogromnego ożywienia w zakresie tych zjawisk, prawdziwa eksplozja inicjatyw teatralnych, ośrodków, publikacji, itp. Inicjatywy francuskie skupiają się po śmierci Ghéona wokół Brocheta, Chancerela, Blancharta i kierowanych przez nich grup oraz czasopism. W Anglii Martin Browne wydaje „The Christian Drama”, w Belgii o. Boon dwoi się i troi jako autor dramatyczny, inscenizator, wydawca pisma „De Graal”, poświęconego całkowicie teatrowi religijnemu i serii tekstów „Opbouven”. Jeszcze żywszą działalność wykazuje frankofońska grupa teatralna „Les Compagnons de St. Lambert”.

Z przygaśnięciem tej eksplozji w Europie zachodniej ośrodki ruchu przenoszą się do Szwecji, a następnie do Stanów Zjednoczonych.

Pominęliśmy wiele krajów i zjawisk; należałoby wspomnieć np. o ośrodku w San Miniato, ośrodku Instytutu Teatru Ludowego, kierowanego przez pewien czas przez prawdziwego człowieka teatru — Silvio d'Amico. On to powita w tym ośrodku, założonym w 1947 r. teatr „zrodzony na nowo z obrzędu w świątyni Boga prawdziwego”<sup>10</sup>. Inne centrum, powołane do szerszych zadań w zakresie kultury chrześcijańskiej, ale również zainteresowane teatrem, zwłaszcza religijnym, to „Pro Civitate Cristiana” w Asyżu.

Na terenie Szwecji w pierwszej stolicy królestwa, w Sigtunie, powstał już przy końcu I wojny światowej protestancki ośrodek „Młodego Kościoła”. Od r. 1926 działa tam Szkoła Humanistyczna (College) z żywo rozwijającym się Wydziałem Teatralnym. Rozszerzył i wzmógł on swoją działalność po r. 1953 dzięki obecności i współpracy wybitnego dramaturga Olova Hartmana i zawodowego reżysera, Tuve Nyströma. Program teatralny ośrodka, który stał się również ważnym centrum ekumenicznym, skupia się przede wszystkim na problematyce teatru w kościele (*kyrkospel*), wykorzystując również ruiny starej katedry i klasztoru dominikańskiego jako open-air stage.

<sup>9</sup> M. Gisolfi d'Aponte. *A Passion Play near Amalfi*. „The Drama Review”. Vol. 18:1974 Dec.

<sup>10</sup> *Rinascita del dramma sacro*. San Miniato 1955 s. 14.

Kilka dramatów Hartmana udostępnia przekład angielski<sup>11</sup>, kilkakrotnie też (m.in. na Kongresie Teatru Religijnego w Royaumont i we wstępie do wyboru dramatów) kierownicy ośrodka w Sigtunie prezentowali swoje założenia. Punktem wyjścia dla twórczości dramatycznej Hartmana jest przekonanie, że kryzys czy upadek teatru spowodowało odcięcie od kościoła, od liturgii, od ołtarza, który jest wirtualnie obecny w każdym wielkim dramacie, gdzie tragedię człowieka śledzą czyjeś oczy po obu stronach rampy czy sceny. To nieobecność tych oczu (Boga? Transcendencji?) po drugiej stronie spłaszcza obraz rzeczywistości i pozbawia teatr jego wysokiego wymiaru.

We wstępie do wspomnianego wyboru dramatów Hartman wyróżnia *kyrkospel* wśród dramatów religijnych. Partycypacja wiernych jest w tym wypadku „teologiczną koniecznością”. *Kyrkospel* angażuje się w służbę chrześcijańskiego posłannictwa: jego właściwy cel to głoszenie słowa Bożego wiernym i przedstawianie Bogu modlitw zgromadzenia.

Autor postuluje rygorystyczne ubóstwo artystycznych środków wyrazu: żadnych dekoracji czy dodatkowych efektów świetlnych. Zostaje odrzucona nawet muzyka instrumentalna jako samodzielny składnik gry. Zaleca użytek hymnów i psalmów, zacieśnienie więzi między dramatem, liturgią i kultem. Od przywrócenia tej więzi zależy los dramatu liturgicznego; winien on zwrócić się ku Biblii i jej wątkom narracyjnym, by ukazać ich właściwy wymiar i znaczenie; winien skupić się przy ołtarzu czy krzyżu jako znaku Chrystusa. Odgrywanie postaci Chrystusa przez aktora uważa Hartman za wysoce niewłaściwe: ta opinia jest niemal powszechna w kręgach protestanckich.

Ważny komentarz dramaturga dotyczy „geografii architektonicznej”, czyli wtopienia dramatu w przestrzeń kościoła z wykorzystaniem jego symboliki podobnie jak symboliki kolorów i szat liturgicznych. Autor przewiduje też stosowanie pantomimy i tańca zwłaszcza tam, gdzie potrzebny jest komentarz czy przejście między scenami. Sceny pantomimiczne mogą też zastąpić plastyczną dekorację czy rekwizyty. Szczególna wstrzemięźliwość obowiązuje *kyrkospel* w zakresie słowa: tekst musi trzymać się blisko tekstu biblijnego, interpolując go psalmami i hymnami.

Zasady te realizuje Hartman w swoich dramatach, z których kilka możemy już poznać dzięki przekładom angielskim. Podejmują one wątek Jonasza (*Prophet and Carpenter*), apokaliptycznie traktowany motyw pieca ognistego (*The Fiery Furnace*), starego i nowego Adama (*The Crown of Life*). Włączone do zbioru fotografie dobrze ilustrują liturgicznie stylizowane szaty postaci i rozwiązania przestrzenne. Jeden z późnych dramatów Hartmana *On That day*<sup>12</sup> stworzony na zamówienie Światowej Rady Kościołów w 1968 r. i odegrany na stadionie w Uppsali, nie należy ściśle do gatunku *kyrkospel*, opiera się jednak całkowicie na Biblii i stosuje wyżej sformułowane rygory.

<sup>11</sup> *Three Church Dramas*. Philadelphia 1966 (z przedmową autora).

<sup>12</sup> Philadelphia Pa. 1968.



\*

Na panamerykańskim kongresie ATA (American Theatre Association) w sierpniu 1979 r. udział programu religijnego był bardzo znaczny. Poświęcono mu aż 6 sesji, a na każdej z nich zaprezentowano 4-5 referatów. Pierwszą sesję zapowiedział tytuł-manifest: *Eksplzja teatru religijnego*.

W rzeczywistości eksplozja ta dokonała się o wiele wcześniej. Za pierwszą zapowiedź wolno uznać rok 1937, w którym założono Narodową Konferencję Teatru Katolickiego (NCTC), Wydział Teatralny przy Uniwersytecie Katolickim w Waszyngtonie i czasopismo „The Catholic Theatre”. Metodyści rozpoczęli jeszcze wcześniej, oni właśnie zainicjowali pierwszy teatr studencki o repertuarze religijnym (Wesley Players). Okres wojny przynosi dalszy rozwój tych inicjatyw, coraz więcej uniwersytetów i college'ów wprowadza przynajmniej raz do roku *Lenten play* (sztukę wielkopostną), zazwyczaj pasyjną. Zestaw tych inscenizacji znajdziemy w pisemkach redagowanych przez poszczególne ośrodki oraz w „Teatrze Katolickim”.

Jedną z najciekawszych inicjatyw w tym kierunku jest teatralne bractwo prowadzone przez dominikanów najpierw w Waszyngtonie, później zaś w Nowym Yorku, już na zasadzie teatru zawodowego, oraz w kilku innych ośrodkach. „Blackfriars Guild” ma też własne pismo „Friarcracker” i wiele ciekawych sztuk religijnych na swym koncie, w tym sporo hagiograficznych. Gildia działa przez niemal 30 lat (1932-1960). W programie, zaadresowanym do szerszej publiczności nowojorskiej, nie próbowano jednak umieścić dramatu liturgicznego. Zresztą zespół gra w starych salach teatralnych czy kinowych nie przystosowanych do takich przedsięwzięć. Po teatralizacji liturgiczne rzadko też sięgają zespoły studenckie czy szkolne w swoim wielkopostnym repertuarze: czasem jest to pasja, czasem *Droga krzyżowa* Ghéona czy Claudela.

Około 1955 r. jesteśmy świadkami nowego zjawiska, a mianowicie specjalnego programu studiów nad dramatem i teatrem religijnym w szkołach wyższych. Jednym z pionierów takiego programu jest Uniwersytet Bostoński (School of Theology). W 1958 r. powstaje tu pierwsze magisterium w zakresie specjalizacji „dramat religijny”. Rok 1955 to punkt startowy analogicznego programu w Nowym Jorku (Union Theological Seminary) pod kierunkiem Martina Browne'a (zapraszanego corocznie z Londynu). Odtąd wakacyjne warsztaty teatralne i całoroczne seminaria w zakresie drama-in-the-church stają się coraz częstszym zjawiskiem i to w ramach różnych denominacji (metodyści, luteranie, baptyści, adwentyści, mormoni, prezbiterianie, ostatnio i Jewish Theatre Association).

Inicjatyw tych wciąż przybywa. Angażuje się w ten ruch i Światowa Rada Kościołów, włączając celebracje parateatralne do programów swoich zjazdów, podobnie jak kongresy eucharystyczne. Ruchowi drama-in-the-church ofiarowuje swój potężny patronat również i Rada Ekumeniczna do Spraw Widowisk organizując spotkania i warsztaty letnie. Wreszcie w 1957 r. podjęty zostaje przez AETA (American Educational Theatre Association) projekt oficjalnego

włączenia problematyki teatru religijnego w działalność, publikacje i czasopismo stowarzyszenia (Religious Drama Project).

Znamienną datą w dziejach poszukiwań form dramatu liturgicznego w Ameryce staje się pierwsza realizacja *Ludus Danielis* w Nowym Jorku w 1958 r. Inicjatywa to zapewne Martina Browne'a, który wówczas wykłada w Union Theological Seminary. Rzecz została przygotowana przez zespół Pro Musica i przedstawiona nowojorskiej publiczności w styczniu 1958 r. w Cloisters (należących do Metropolitan Museum of Art). Premierę określono zgodnie jako wielkie wydarzenie artystyczne: była to pierwsza inscenizacja tego dramatu od czasów średniowiecza.

W pięknej edycji tekstu scenicznego z 1959 r. (i w programie spektaklu) określono *Grę o Danielu* jako „a thirteenth century musical drama”, jednak w przedmowie M. Browne'a czytamy: „Gra o Danielu jest w pełni rozwiniętym przykładem formy artystycznej niemal już nieznanego współczesnemu światu — dramatu liturgicznego”<sup>13</sup>. I dalej uzasadnia autor tę tezę, wskazując na związki z oficjum i procesją proroków oraz z muzyką liturgiczną. O korzeniach liturgicznych tego *Ludus* świadczy również surowa powściągliwość i obiektywizm w ukazywaniu sytuacji i uczuć, przede wszystkim jednak finalne *Te Deum*, łączące aktorów i audytorium we wspólnym hymnie uwielbienia.

Inscenizacja w krągankach klasztornych (na Manhattanie!) miała zastąpić wnętrze katedry albo kościoła gotyckiego. I w kostiumach, i w scenerii, i w grze aktorskiej starano się przekazać koncepcje i klimat dojrzałego średniowiecza. Wprowadzony na scenę Narrator — jak później w inscenizacji Dejmka — nosił habit mnicha, prezentował fabułę biblijnej opowieści i przywoływał aurę przedstawionego świata. Wszystko to grano według tekstu brytyjskiego poety W. H. Audena. Pełna edycja tekstu wraz z partyturą, uwagami reżysera i szkicami kostiumów oraz nagrania płytowe pozwoliły na częste wznowienia inscenizacji w Nowym Jorku i nawet na scenach amatorskich, głównie uniwersyteckich.

Inscenizacja misteriów średniowiecznych w Wielkiej Brytanii, nowe edycje cykli *York*, *Chester*, *Wakefield*, impuls inscenizacji M. Browne'a zwróciły animatorów teatru religijnego w Ameryce również ku tym tekstom. Notujemy sporo takich wystawień, zwłaszcza w latach sześćdziesiątych. Najśmielsza z inicjatyw to inscenizacja całego *York Cycle* (1977) w ciągu dwóch dni, na wozach, próba podjęta przez zespół powstały w Centrum Studiów Średniowiecznych w Toronto<sup>14</sup>. Zespół ten, Societas Poculi Ludique, od kilkunastu lat przedstawia teatr średniowieczny: *Ukrzyżowanie* w 1967 r., *Grę o Herodzie* w 1969 r.

Inspiracja *Gry o Danielu* wzywa nie tylko do głębszej eksploracji dramatu liturgicznego czy semiliturgicznego średniowiecza. Inscenizacja nowojorska została odebrana przede wszystkim jako religijny dramat muzyczny, podobnie jak *Gra o*

<sup>13</sup> M. Browne. *Preface*. W: *The Play of Daniel*. Ed. N. Greenberg. New York 1959.

<sup>14</sup> O bractwie Poculi Ludique pisał por. H. Lane. *The York Cycle of Mystery Plays* „Educational Theatre Journal” 1978 s. 103-106.

*Herodzie*. Są to przecież lata największych sukcesów *musicalu* amerykańskiego: *Oklahomy*, *South Pacific*, *West Side Story*. W tej aurze dochodzi do takich *hits*, jak *Godspell* (1970) czy *Jesus Christ Superstar* (1971). Oba spektakle były przedmiotem wieloletniej dyskusji i różnorodnej interpretacji (kontrowersja dotyczyła zwłaszcza drugiej realizacji). *Godspell* stał się rewelacją nowej możliwości odczytania Ewangelii, podania przypowieści i inscenizacji Ukrzyżowania przez dzieci-kwiaty. W przeciwieństwie do *Jesus Christ Superstar*, *Godspell* to teatr autentycznie religijny, bardzo daleki od tradycji celebracji pasyjnej, ale stale bliski tekstu ewangelicznego. Podbił on, jak wiadomo, również Europę, długo też wracał na sceny amerykańskie. Jako *musical* religijny doczekał się twórczych kontynuacji czy może raczej reinterpretacji, np. w formie czarnego, znacznie bardziej dynamicznego *musicalu* *Your arm's too short to box with God*, granego od kilku lat w Waszyngtonie. Inaczej niż w *Godspell*, niektóre sceny pasyjne zinterpretowano choreograficznie, np. rozpacz Judasza, przejmująco odtąńczona. Spektakl został określony przez twórców jako „a soaring celebration in song”. Prasa dorzuciła inne formuły: „new rock and Gospel show”, „sanctified dancing”, „a celebration of the human voice, the heart and the spirit” etc. Znamienne jest tu częste użycie terminu *celebracja*, przywodzącego obrzędowe, liturgiczne skojarzenia.

Mnożą się w Stanach teatralizacje tekstów biblijnych w rozmaitych formach: mimicznych, recytacyjnych, wreszcie (coraz częściej) tanecznych. Ulubionym motywem młodych grup studenckich jest *Księga Rodzaju*, *Księga Hioba* i *Księga Rut*, jak również *Listy Pawłowe*.

*Księgę Rodzaju* pokazuje np. wędrowny teatr uliczny, The Everyman Street Theater, objeżdżający już od 1969 r. różne miejscowości położone dokoła Waszyngtonu. Ostatni ich pokaz nosi znamieny tytuł: *Singin' and shoutin' Genesis*. Prezentują istotnie rozdziały księgi 1-5, „śpiewając i wykrzykując” na ulicach i placach miasta.

Do bardzo poważnych i oryginalnych prób trzeba zaliczyć teatralizację *Księgi Hioba* w konwencji witrażowej; stylizacją taką objęte są przede wszystkim postaci. Mimo różnorodności pomysłów i konwencji wspólną cechą tych młodych inscenizacji stanowi na ogół wierność wobec tekstu biblijnego; rzadko uważają, że dopiero oni te teksty mogą „ocalić”, „poprawić”. Jest to jednak prawdziwa *celebracja*, chociaż *american style*.

Do najśmielszych prób prezentacji Ewangelii należy podjęta przez nowojorskiego aktora próba recytacji *Ewangelii wg św. Marka*. Program ten realizowany był przez kilka lat bez przerwy w wielu miastach, a recenzenci pism katolickich i innych piszą o tym wydarzeniu w samych superlatywach.

Oczywiście dzisiaj dramat religijny, zwłaszcza zaś liturgiczny, *american style* to choreodrama, spektakl śpiewany i tańczony przy muzyce beatowej. Pierwsze *celebracje* tego typu pojawiły się w college'ach dość wcześnie, bo około 1960 r. Zawdzięczają one swe powstanie inicjatywie znanego choreografa i twórcy wielu *choreodram*, Sary Lee Stadelman. Najpierw pracowała ona z młodzieżą szkół

żeńskich nad taneczną interpretacją dramatów hagiograficznych (o św. Teresie z Avila i o św. Teresie z Lisieux) dla scen szkolnych. Wydarzenia te miały miejsce przeważnie w stanie Illinois. Tam też w okresie wielkiego postu (1960 r.) przedstawiono taneczną interpretację Pucciniego *Missa de Gloria*. Dziewczeta w białych i szarych, powiewnych szatach wykonywały gesty uwielbienia i pokory na podestach podium-ołtarza. W następnym roku (1961) już tysiące ludzi uczestniczyło w realizacji wokalnie-tanecznej *Stabat Mater* Pergolesiego, przy udziale 25-osobowego chóru i kilku solistek (Maria i Magdalena), które wyrażały ból po śmierci Chrystusa. Scenografię inscenizacji ograniczono do wielkiego krzyża i linii przecinających poziomo przestrzeń na kształt muzycznej pięciolinii. Po bardzo spokojnych ewolucjach żalu następuje egzaltacja radości: zmartwychwstanie, uczczona skokiem w górę, jakby ponad krzyż. Tę wielkopostną celebrację ku czci Matki Boskiej Bolesnej obejrżeli również widzowie.

Jak wiadomo, współczesna praktyka liturgiczna w Ameryce włączyła już taniec do obrzędu. Towarzyszy on nierzadko i mszy św., wykonywany np. przez zakonnice. Trwa jednak dyskusja nad tą innowacją, nie wszędzie jednak akceptowaną. Za forum do refleksji posłużyło również czasopismo „Modern Liturgy” (uprzednio „Folk Mass and Modern Liturgy”), którego zeszyt 3 z 1977 r. poświęcono w całości problematyce *dancing liturgy*. Warto się przy nim zatrzymać.

Proponenci tańca liturgicznego operują stale tymi samymi argumentami: rewitalizacja obrzędu, przerwanie nudy nadmiaru werbalizacji, przywrócenie równowagi między przeżyciem słuchowym i wzrokowym. Istotą rytu — przypominano — jest akcja, działanie, nie komentarz. „Taniec jest potężnym symbolem Ducha, unoszącego się nad nami”; pozwala na pełniejsze uczestnictwo w obrzędzie; do jego istoty należy zmienny rytm egzaltacji i odpoczynku. Taniec więc to służba, ministerium, a tancerz winien się stać *leaderem officium*, stąd też nasuwa się konkluzja: „Każda liturgia winna być tańczącą liturgią (*a dancing liturgy*)”.

Specjalną uwagę poświęcono gestyce obrzędowej, którą należy stosować w nabożeństwach dla dzieci, by zaangażować je w rzeczywiste uczestnictwo. Ilustracje pokazały wiele gestów, przewidzianych przy wspólnej recytacji „Ojcze nasz”. Opracowano je w Filadelfii w 1976 r. z myślą o wielotysięcznej rzeszy dzieci, biorących udział w mszy dla dzieci podczas Kongresu Eucharystycznego.

Omawiany zeszyt „Modern Liturgy” zawiera też szczegółowe propozycje „ekspresji ruchowej” (bo często i ten termin występuje zamiennie z ekspresją taneczną) na cały Wielki Tydzień, poczynając od Niedzieli Palmowej. Znaczny udział w tych propozycjach ma procesja jako najpierwotniejsza, tradycyjna forma ekspresji ruchowej, o głębokiej symbolice, innej w dniu Niedzieli Palmowej, innej w Wielki Piątek (droga krzyżowa). Oczywiście w mszy rezurekcyjnej procesja ta ma akcenty radości i triumfu. Znamienne, że przepowiednia Martina Browne’a o dramacie procesyjnym jako głównej formie dramatu liturgicznego już się sprawdza.

We wspomnianym piśmie („Modern Liturgy”) spotykamy też sprawozdania z ekspresji ruchowej, ogarniającej całe zgromadzenia wiernych a przygotowujące

ludzi na przeżycie liturgii następnego dnia. Są to teatralizowane wigilie-czuwania nocne, ogromnie teraz w Ameryce Północnej rozpowszechnione i popularne, oczywiście wśród młodzieży. W ten sposób przygotowano się do liturgii Wielkiego Czwartku, odgrywając symbolicznie *Mandatum* — umycie nóg wszystkich zebranych w kaplicy. Następnej nocy odbyło się symboliczne ukrzyżowanie 10-letniego dziecka, wzbudzając głębokie poruszenie wśród ludzi. Gestom towarzyszyła muzyka i pieśni-songi z *Godspell*. Podobną wigilię, połączoną z mszą św., zorganizowano na Campusie Uniwersytetu Katolickiego w Waszyngtonie w nocy, poprzedzającej przybycie Ojca św. na teren Uczelni.

Sprawy, o których mowa, są też przedmiotem warsztatów teatralnych, studiów i wykładów czy seminariów, poświęconych „creative dance as religious expression” albo „creative dance and liturgy”, gdzie określenie *creative* oznacza samorodną, oryginalną twórczość lub improwizację.

Pozostaje nam wreszcie zdać po krótko sprawę z dyskusji współczesnej na temat istoty dramatu liturgicznego i jego możliwości.

Wcześniejsze wypowiedzi zostały już tu przywołane: głosy Blancharta, artykuły z „L'art Sacré”, określenia Browne'a czy Hartmana. Wypadnie nam jednak zapytać o sytuację najnowszą w zakresie tej refleksji, choć nie sposób na tym miejscu przedstawić jej w szczegółach. Bardzo ważne rozważania towarzyszą książce B. D. Berger o wielkanocnym dramacie liturgicznym od X do XIII w. (1976)<sup>15</sup>, już jej podtytuł (*Liturgie et théâtre*) zapowiada teoretyczną partię. Posługując się kluczem semiotycznym, autorka ustala różnice między znakami symbolicznymi reprezentatywnej natury a znakami imitacyjnymi, które zresztą są obce zarówno liturgii, jak i teatrowi liturgicznemu (znakiem symbolicznym jest krzyż złożony do grobu, znakiem imitacyjnym — figurka Chrystusa z drewna czy gipsu). W liturgii, gdzie symbole tworzą ściśle skodyfikowany zespół, odsyłają one do Biblii i mają charakter znaków-rzeczy; w teatrze zasób ich jest arbitralny, symbole te to znaki-znaków<sup>16</sup>. Symbole liturgiczne mają swój fundament *in re* (woda, świeca, ogień); znaki teatralne — w myśleniu symbolicznym. I jedne, i drugie są jednak „odsłonięciem tajemnicy i próbą hermeneutyki”. Przenikliwe uwagi dotyczą też ludycznej funkcji zarówno teatru, jak i liturgii; jest to jednak inna gra i inny cel. Bogactwo problematyki tej książki odsłoni dopiero dokładniejsza jej lektura.

Wypowiedzi dotyczące teatru liturgicznego z lat 1975-1976 brzmią podobnie: to apel o pełniejszą dramatyzację czy teatralizację liturgii dla pełniejszego jej przeżycia. Drogę do tego przeżycia przygotowuje ta forma teatru. W takim sensie wypowiada się s. Judith Royer<sup>17</sup> ostrzegając, że młodzież, która pragnie religijnego doświadczenia w teatrze i na serio szuka Boga, nie znajdzie Go w samym słowie liturgii, zanim

<sup>15</sup> *Le drame liturgique de Pâques du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle. Liturgie et théâtre*. Paris 1976.

<sup>16</sup> Por. J. Gallen SJ. *Liturgical celebration American style*. „Chicago Studies” 1977 vol. 16.

<sup>17</sup> *Liturgy and Drama. A delicate balance of word and rite*. „Folk Mass and Modern Liturgy” 1975, vol. 2. No 5 s. 25.

nie nastąpi wcielenie tego słowa w wizualne znaki, znaki naszej partycypacji. Inne studium, o. M. Moynahana SJ.<sup>18</sup>, warte jest przywołania ze względu na próbę typologii teatru liturgicznego, która nam uświadamia współczesną praktykę amerykańską. Omawia on 7 typów dramatu (a raczej teatru) liturgicznego:

1. Interpretacyjna recytacja tekstów liturgicznych czy w ogóle biblijnych przygotowana, podana w sposób głosowo i semantycznie wycieniowany. Warto tu zaznaczyć, że mimo tak wielkiego nacisku na prezentację wizualną i ruchową, kultura żywego słowa, zwłaszcza w homiletyce i liturgii, nie jest zaniedbana. W Waszyngtonie działa od wielu lat „Word of God Institute”, w którym zajęcia teoretyczne i praktyczne prowadzi dyr. Wydziału Teatralnego Uniwersytetu Katolickiego, prof. William Graham.
2. Recytacja zbiorowa czy rozbita na głosy, dobrze znana też u nas i stosowana w liturgii, zwłaszcza pasyjnej.
3. Pantomima liturgiczna, której tematem mogą stać się przypowieści ewangeliczne, np. parabola o synu marnotrawnym czy o samarytaninie.
4. Improwizacja czyli *creative dramatics* na tematy ewangeliczne.
5. Czy psychodrama może mieć zastosowanie w dramacie liturgicznym? Owszem, odpowiada autor, jako próba przyjęcia i wymiany ról. Psychodramę taką zastosowano do odegrania 10 przykazań.
6. Scenariusz, dramatyzacja utworu narracyjnego (opowiadania hagiograficznego czy wątku biblijnego) — ale to naturalnie nie teatr liturgiczny.
7. Pełne doświadczenie liturgiczne osiągamy przez wydobycie wszystkich — tak przecież bogatych! — potencjalności dramatycznych liturgii, np. liturgii Wielkiego Tygodnia. Nawet każde „Amen” we mszy mogłoby stać się podstawą do pełniejszej teatralnej realizacji: fonicznej, gestycznej, ruchowej. To wyzwanie liturgii słyszymy dziś może wyraźniej niż kiedykolwiek.

„Wiek nasz jest wiekiem duchowego głodu”. Młodzi szukają sensu życia, obiektywnych wartości, integracji z kosmicznym łańcem świata. Tęsknią do obrzędu sakralizującego życie. To szukanie pragną odegrać.

## CURRENT LITURGICAL DRAMA

### Summary

Presented in this essay is the striking phenomenon: the renewal of liturgical drama, in Europe as well as in North America, after several centuries of inexistence. Prior to the war there were, already, conspicuous symptoms of newly born interest in religious drama and theatre. In the Catholic milieu the movement in question was addressed at the masses and attempted at creating a repertoire appropriate for them and, at the same time, meeting high artistic standards. This task was undertaken by French „hommes de théâtre” such as Henri Ghéon, Henri Brochet and Léon Chanceler, the latter being the founder of the scout and children theatre movement.

<sup>18</sup> *Liturgical Drama*. Tamże s. 5-14.

The author discusses various forms of paraliturgical ventures in the prewar period: „speaking choirs” professing their common creed at the stadiums (*Credo* in Brussels, 1936); popular celebrations linked with the local traditions (passion plays, autos sacramentales, *Sanguis Christi* at Bruges, 1938). Closest to liturgical drama came *The Mystery of the Mass*, adapted by H. Ghéon, after Calderon. This adaptation was to remain in the religious theatre repertoire and served almost every Eucharistic congress.

Noteworthy, also, is the early organization of religious theatre in Great Britain (The Religious Drama Society founded in 1929; Canterbury Festivals began soon after.) Canterbury Cathedral became, literally, a scene of several „chancel” or „church” dramas, written by some eminent poets, among whom T. S. Eliot.

The first renaissance of religious theatre took place on the eve of the World War II, the subsequent one occurred at its end almost immediately. The new current was to be named „drama-in-the-church” movement, since it proposed to reintroduce the theatre into the churches. One of the Catholic writers came up with a new term „dramaliturgie” for his texts (P. Blanchart); the others playwrights used more traditional categories: „jeu liturgique”. In protestant denominations the formula „church drama” or „chancel drama” won wider recognition: an important ecumenical centre in Sweden, Sigtuna, has been working systematically on their „kyrkospels”. The centre itself as well as its foremost playwright, Olov Hartman, are given in this essay a place of prominence, having to their credit years of continuous and deep laid creative efforts.

The last part of this study is entirely devoted to the American scene whose contributions and new proposals have presently come to the fore. As for liturgical drama, the famous New York production of the *Play of Daniel* (*Ludus Danielis*), a 13th Century semi-liturgical text may be considered a starting point (1958). In the years to follow it was to prove its inspirational force.

However, this European medieval drama has not established itself as an overall model of religious play, but rather musical, deeply rooted in its native soil. No doubt, that without reference to the tradition of the musical, we cannot explain properly the tremendous career of two „hits”: that of *Godspell* (1970) and that of *Jesus Christ Superstar* (1971). This line was continued by many „Black” shows such as „Your arm’s too short to box with God”; still performed on the Capital’s stages.

Biblical inspiration has been alive in many other forms, such as street theatre („Singin’ and shoutin’ Genesis”), as a mime production performed by numerous amateur groups, and even in the form of a delivered recitation. Nobody could have predicted the terrific success of a theatrical venture in New York where an actor performed (by heart) the complete text of St. Mark’s Gospel, for two years.

Does it indicate the return of the spoken word to theatre? However, caution in making conclusions is recommended: our present culture, and the American culture in the first place, remains still under the spell of rhythmical and visual signs: movement, dancing, colours and the beat music. Above all, choreodrama attracts young people as an accomplished theatre and a fitting model for the liturgical performance. Choreodrama started being presented in the early sixties due to the creative invention of Sara Lee Stadelman, a well known choreographer, who has lent her hand frequently to Catholic college groups.

„Let’s play (or dance) our prayer” has become a battle cry in Modern Liturgy (both, a movement and a periodical). Religious and lay students, hand in hand, try to implement this appeal. Theatrical practice is paralleled by theoretical reflection on the very nature of liturgical drama and its potentialities today.