

WALDEMAR SULISZ

LUDUS PASSIONIS ET RESURRECTIONIS DEJMKA — ZJAWISKIEM WSPÓŁCZESNEGO TEATRU LITURGICZNEGO

[— — —] [Ustawa z dnia 31 VII 1981 r. O kontroli publikacji i widowisk, art. 2, pkt 6 (Dz. U. nr 20, poz. 99, zm.: 1983 Dz. U. nr 44, poz. 204].

Przywołujemy dzisiaj dzieła ludzi teatru z odległych epok w tym celu, aby stanęli obok świetnych muratorów-architektów, po których dziedziczymy zamki i liczne świątynie, obok malarzy, których spuściznę srogo przetrzebił ząb czasu, obok muzyków — ich pieśni rzadko się słyszy. Przyszedł tedy czas, aby przypomnieć, że pod strzelistymi sklepieniami XIV i XV w. corocznie spełniały się spektakle teatralne regularnie z dokładnością co do godziny

W świetle słów J. Lewańskiego, wyjętych z programu otrzymanego przy wejściu do świątyni przed rozpoczęciem spektaklu, przystępuję do obecnej wypowiedzi. Będzie ona przybliżeniem wydarzeń, które rozgrywały się przed głównym ołtarzem Bazyliki Archikatedralnej św. Jana w Warszawie. Chciałbym przedstawić *Grę o Męce i Zmartwychwstaniu*² w postawie szacunku dla cierpienia i radości dla zmartwychwstania. U podstaw głównych sytuacji dramatycznych, którym pragnę poświęcić uwagę, tkwi bowiem prawdziwa tragedia umierającego samotnie Człowieka. Całą wypowiedź chciałbym nazwać przypomnieniem, a może lepiej przywołaniem, najpierw przedstawienia *Dejmka*, później teatru średniowiecznego i ponownie *Ludus Passionis et Resurrectionis* — jako współczesnego teatru liturgicznego.

Słowa mojej wypowiedzi niech będą komentarzem dla głównego przesłania obrazów przypominających wydarzenia z życia Chrystusa z in-

[— — —] [Ustawa z dnia 31 VII 1981 r. O kontroli publikacji i widowisk, art. 2, pkt 6 (Dz. U. nr 20, poz. 99, zm.: 1983 Dz. U. nr 44, poz. 204)]

² *Ludus Passionis et Resurrectionis*. *Oficja polskie XIII-XV w.* Reż. K. Dejmek, kier. muz. S. Sutkowski, scen. Z. Strzelecki, asyst. reż. R. Tokarska. Praprem. 7 IV 1981 r.

tencją wyrażenia podziękowania dla twórców świetnego dzieła sztuki, przynoszącego przeżycia natury religijnej.

*

Gra o Męce i Zmartwychwstaniu jest kompozycją złożoną z pięciu obrzędów liturgicznych, w której partie instrumentalne przedzielają: *Processio in Ramis Palmarum* (Procesję Niedzieli Palmowej), *Cena Domini* (Ostatnią Wieczerzę), *Depositio Crucis* (Złożenie Krzyża), *Visitatio Sepulchri* (Nawiedzenie Grobu), *Elevatio Crucis* (Wzniesienie Krzyża)³.

Akcja spektaklu rozgrywa się w Bazylice Archikatedralnej św. Jana w Warszawie. Twórcy przedstawienia wykorzystali niemal cały układ przestrzenny świątyni: zakrystię, prezbiterium, nawę główną i boczne oraz chór większy.

Scenografia zaprojektowana przez Z. Strzeleckiego nawiązuje do stałego wyposażenia kościoła. Przed ołtarzem głównym zawieszony jest całun w kolorze czerwono-złotym z wyobrażeniem twarzy Chrystusa na tle greckiego krzyża. Cztery ruchome sztandary, wysoki krzyż stojący w prezbiterium oraz duża liczba świec ustawionych w żelaznych świecznikach — to nieruchome elementy wystroju sceny. Z niewielkiej także liczby rekwizytów wymienić należy na pierwszym miejscu specjalnie przygotowaną rzeźbę Chrystusa⁴, figurę osiołka, drewniany sarkofag symbolizujący grób Jezusa, ruchomy krzyż, szaty kościelne w kolorze białym, czerwonym, złotym i czarnym oraz naczynia kościelne, płótna, mszał, kadzielnicę, koronę cierniową.

W przedstawieniu bierze udział zespół Warszawskiej Opery Kameralnej. Śpiew intonowany jest przez kantora, chór prowadzi śpiew dalej lub powtarza za solistami⁵.

Przybyli na spektakl siadają w ławkach. Świątynia oświetlona jest jak podczas nabożeństwa. Gasną żyrandole. Światło witraży lekko rozjaśnia półmrok w prezbiterium. Niebieski blask pada na gotyckie mury. Z zakrystii wychodzą akolici. Zapalają kolejno wszystkie świece. Ożywione złotym blaskiem ukazują się sztandary, wysoki krzyż i dużych rozmiarów wyobrażenie twarzy Chrystusa, przywodzące na myśl Turyński całun czy średniowieczne przedstawienia chusty Weroniki. Złota, słoneczna i świetlista twarz Chrystusa, którą apostołowie ujrzeli podczas prze-

³ Cała podstawa źródłowa spektaklu w publikacji: *Dramat i dramatyzacje liturgiczne w polskim średniowieczu*. W: *Musica Medii Aevi I*. Kraków 1965 s. 96-174.

⁴ Oryginał odkryty w kościele parafialnym w Mszczonowie, obecnie w Muzeum Archidiecezjalnym w Warszawie. Kopię wyk. A. Grabska.

⁵ Skład instrumentalny zespołu wykonującego partie solowe i towarzyszące jest następujący: puzon altowy, 2 puzony tenorowe, 2 flauto dolce. W przedstawieniu występują 22 osoby.

mienienia, cały czas towarzyszyć będzie wydarzeniom rozgrywającym się w bazylice. Wpatrzona w aktorów i widzów będzie znakiem Zwycięstwa i Zmartwychwstania, wyzwaniem rzuconym tym, którzy przybyli tu tylko z ciekawości, tym, którzy nieskończoność wkładają między baśń i legendę.

Na dźwięk sygnaturki rozlega się z chóru muzyka. Przed balaskami staje Zapowiadacz ubrany w czarny habit. Odtąd pięciokrotnie będzie odczytywał wybrane fragmenty Pisma św. w polskim języku, poprzedzając komentarzem kolejne części spektaklu.

Następuje zapowiedź wjazdu do Jerozolimy rozpoczynająca *Processio in Ramis Palmarum*. Chłopcy i dziewczęta ubrani w białe komże stają obok balasek. W rękach trzymają gałązki symbolizujące drzewo palmowe, którymi lud Jerozolimy witał Jezusa. Z tyłu świątyni zbliża się procesja. Na jej czele idzie Celebrans ubrany w czerwony ornat. Obok niego Ewangelista z mszałem w ręku. Ciągłą drewnianą figurę Chrystusa na osiołku. Pozostali w białych szatach kroczą za nimi. Powolnym i uroczystym krokiem dochodzą do balasek, aby zawrócić i ustawić się wzdłuż nich. Na przodzie stają Celebrans i Ewangelista. Figura Chrystusa znajduje się między nimi. Takie ustawienie pozostanie przez cały czas trwania sceny. Symetryczna kompozycja obrazu połączona z powolnym i uroczystym rytmem procesji nadają spektaklowi pewną hieratyczność, nie pozbawioną jednocześnie delikatności.

Akcja tej części jest niezwykle statyczna, została bowiem podporządkowana uroczystemu nastrojowi, który utrzyma się aż do zakończenia. Dzieci przyklękają i skłaniają gałązki w kierunku wyobrażenia Jezusa:

Zawitaj Królu, Zbawicielu świata,
Ciebie przez długie czekaliśmy lata,
Tyś przyszedł zbawić człowieka grzesznego
Tobie wiernego.

Chór komentuje przybycie Chrystusa, w modlitewnym hymnie wyraża szacunek dla Jego sławy i prosi o przyjęcie hołdu. Jednocześnie pojawia się zapowiedź cierpienia, triumfalna droga okaże się prowadzić ku śmierci. Jej rytm znaczyć będą krzyżowe stacje. W jednej z sekwencji witających dzieci odnaleźć można niezwykłą prośbę:

Niech spłynie na nas złocisty blask szat apostoelskich
Aby Cię godnie wiódł ten uczony tłum.

Przypomnę te słowa w refleksji końcowej, tu pragnę tylko zaznaczyć, że w tym momencie uczestnicy przedstawienia postawieni zostali w sy-

tuacji witających. Ich obecność sprawia to, o co proszą dzieci: „Abyś miał z nas drogę bezpieczną”.

Zostaje odsłonięty krzyż, wszyscy skłaniają się ku niemu. Grupa: Celebrans, postać Chrystusa, Ewangelista znajduje się na jego tle. Scena Procesji uzyskała perspektywę krzyżową, która, utrzymując symetryczny układ przestrzeni, poprowadziła hieratyczność w kierunku jeszcze większej powagi i wzniosłości. Odtąd wzrok śpiewających będzie kierował się ku górze, następne wydarzenia rozgrywać się będą także w planie horyzontalnym. Adoracja śmierci odprawi się w tym ostatnim:

Nadchodzi krzyż święty Jego.
 Lśni się. Na który skazany
 Bóg w ciele zamordowany.
 Ciebie Trójco, Boże wielki,
 niechaj wysławia duch wszelki.
 Rządź nas na wieki łaskawie,
 zbawionych w krzyżowej sprawie.

Blask spływa na uczestniczących w krzyżowej sprawie. Tego pięknego sformułowania chciałbym użyć jako metafory na określenie uczestnictwa widza. Wtedy spektakl wolno określić jako transpozycję niewidzialnego blasku relikwii na materialną, zmysłowo uchwytną formę teatru. Tak dzieje się w kończącej się scenie, kiedy Celebrans zdejmuje figurę Jezusa z osiołka i umieszcza obok krzyża. Tu bowiem odprawią się impropria i Planctus, Elevatio Crucis i Rezurekcja.

Powtórnie wychodzi Zapowiadacz, by odczytać opis Ostatniej Wieczery, który rozpoczyna *Mandatum*. Dwunastu chórzystów ustawia się wzdłuż balasek. Nakrywają je białym płótnem. Kolejna scena zachwyca jasnym i przejrzystym układem. Chór zapowiada nadejście Marii Magdaleny:

Niewiasta, która była w Jeruzalem jawnogrzeznicą
 przyniosła flakon alabastrowy wonności
 i stojąc z tyłu zaczęła łzami obmywać
 i włosami obcierała stopy Jego.

Z prawej nawy wychodzi wolno Magdalena, klęka u stóp Celebransa, który unosi figurę Chrystusa do góry. Jedyne jej gesty to złożenie rąk do modlitwy, pełnej pokory i zawierzenia:

Obyś mnie Panie, w zawziętości
 swojej nie karał, ani w gniewie
 nie unicestwił.

Celebrans lekko nachyla się ku klęczącej postaci, jakby słuchając pieśni jawno grzesznicy. Powściągliwa i umiarkowana forma obrazu, w jaki ułożyła się scena, jest może zbyt chłodna i oschła. Obraz kryje jednak zapowiedź następnego spotkania z Chrystusem, który po zmartwychwstaniu wypowie surowe słowa — *Noli me tangere* — Nie dotykaj mnie. Magdalena odchodzi w postawie skupienia, przy dźwiękach muzyki dochodzącej z chóru.

Teraz Celebrans klęka. Po lewej i prawej stronie klękają dziewczynki. W rękach trzymają naczynie z wodą i płótno. Następuje dialog Chrystusa z Piotrem, którym towarzyszy chór:

Panie, tyż mnie nogi umywasz?
 Co ja czynię, ty teraz nie wiesz, dowiesz się potem
 Panie, nie będziesz mi umywał nóg nigdy.
 Jeżeli ja, mistrz i nauczyciel wasz, umyłem stopy
 wasze, tym skorzej winniście jeden drugiemu
 obmywać stopy.

Scena umywania nóg została rozegrana w postawie klęczącej, w surowej i uroczystej symetrii, gdzie każda z postaci zajmuje ściśle wyznaczone miejsce, gest każdej jest naturalny, prosty i harmonijny. Taki sposób realizacji służy podkreśleniu pięknej pokory Chrystusa, przywołanej na zakończenie przez chór:

Dał przykład swoim uczniom, iżby sobie
 nawzajem nogi umywali.

Apostołowie powstają i otwierają balaski. Celebrans podchodzi z wyobrażeniem Jezusa do krzyża. Na skronie z wyrzeźbionym grymasem bólu nakłada cierniową koronę. Ustawia figurę obok krzyża. Wszyscy opuszczają prezbiterium, by powrócić w czarnych zakonnych szatach.

Zostaje odczytany opis męki Chrystusa. W prezbiterium stają niewiasty ubrane w czarne zakonne szaty. Jedna z nich narzuca na Celebransa kapę w kolorze żałoby. Ten bierze w ręce figurę Jezusa i unosi lekko do góry. Za chwilę rozpoczyna się Żale pod Krzyżem, czyli Planctus. Zanim zbliży się Matka Najświętsza, chciałbym chwilę uwagi poświęcić wyobrażeniu Ukrzyżowanego.

Gotycka rzeźba jest niewielkich rozmiarów. Gdy później Celebrans postawi ją u swoich stóp, sięgnie mu zaledwie do pasa, tak jak dziecko, gdy staje u boku matki. Nieprzypadkowy jest wybór takiej właśnie figury, mimo tego że istniały także rzeźby naturalnej wielkości. Za to krzyż jest ogromny. Na jego tle bezbronność Umierającego wydaje się

uderzająca. Z reguły na średniowiecznych obrazach bywało inaczej. Cierpiący Chrystus był przerażająco wielki. Otaczały Go drobne, pełne rozpaczy istoty, szukające ratunku i schronienia. W omawianym spektaklu jest odwrotnie. Chrystusa otaczają większe od niego postacie ludzi. W geście rozpostartych rąk jest prośba o ratunek.

Akcja przywołująca wydarzenia Golgoty jest niezwykle oszczędna. Oto Celebrans podchodzi do Jezusa, rozkłada Jego ręce, następnie nakłada cierniową koronę i trzymając rzeźbę oczekuje na Matkę. Ascetyczny skrót i umowność nadają przedstawieniu cierpienia — surową i pełną powagi formę. Tylko słowa śpiewane przez klęczącą u stóp Chrystusa Matkę są wypełnione bólem.

Oto podeszła, klęka, splata dłonie i podnosi wzrok ku postaci Syna, śpiewając:

A gdym przybyła na miejsce
gdzie ukrzyżowan był
Syn mój,
w pośrodku ludu mnogiego,
z szat odarty,
nagie jego przenajświętsze
ciało okazywali.

O, miłe córki Syjonu
o, miłe, spójrzcie
na ból mój.
Wglądnicie na nagiego,
wśród tłumu wielkiego,
Syna mego najdroższego.
Poraniony jest pośród tych.

Ani na moment nie zmienia się postawa postaci Matki zastygniętej w głębokim smutku. Żaden gest nie przerywa cichej kontemplacji dramatu. Scena zamienia się w rzeźbioną głosem Pietę, w której artysta uniknął ostrości konturów i linii, przez wytłumienie akcentów tragicznych:

O wy, którzy przechodziecie drogą,
przybądźcie i spójrzcie,
czy może być ból tak wielki.
Sama jestem i nie ma,
ktoby mnie pocieszył.
Siły me słabną, życie odchodzi
i jest mi odebrane.

Skoro go przybito,
wzniesiono wysoko,
cierniową koroną zwieńczonego.
Rozbity był na krzyżu,

wzgardzony i wyśmiany,
 zelżywością okryty
 i wszelką gorzkością napełniony.

Synu Najmilejszy,
 wejrzyj na opuszczoną
 i daj mi umrzeć z tobą,
 jako że wypełniona jest dusza moja
 uciskiem i zelżywością
 i boleść ucisnęła zewsząd me serce.

Pozwoliłem sobie niemal w całości przytoczyć wypowiedź Matki Najświętszej dla jej niezwykłego piękna, symbolizującego cnotę znoszenia bólu z godnością i męstwem. Kompozycja przedstawionego obrazu, utrzymana w spokojnym i uroczystym rytmie, rozwiązana jest w tonacji jasnej i świetlistej, jakby dla osłabienia surowego dramatyzmu ukrzyżowania — brzmiącego w skardze Marii.

Muzyka powoli ucicha. Sztandary zakryte zostały czarnym płótnem. Z bocznych naw wydobywa się dym kadziła, który zamieni mający nastąpić obrzęd *Depositio Crucis* w delikatny relief, poświęcony wspomnieniu godnej śmierci Chrystusa.

Przed balaskami ustawiono gotycki sarkofag, który symbolizuje miejsce złożenia do grobu. Zbliża się do niego procesja. Jej uczestnicy niosą poziomo, za ramiona, krzyż — w asyście Marii, Marii Magdaleny, Jana, Józefa i Nikodema. Chór śpiewa:

Jako owca na zabicie był wiedzion
 i chociaż był dręczony,
 nie otworzył ust swoich.
 Na śmierć był wydany,
 by wrócić życie swemu ludowi.

Klękają wzdłuż grobu, Celebrans składa na rzeźbionym sarkofagu figurę Jezusa. Całość przykrywa białym korporałem, na który położono kamienie — symbol pieczętowania grobu. Śpiew chóru przynosi żal, wywołany nieobecnością Chrystusa:

Płacz Jeruzalem i zrzuc szaty wesela
 a przywdziej wór i posyp popiołem,
 ponieważ w tobie zabito zbawiciela Izraela.
 Niech potokami płyną łzy dniami i nocami
 i niechaj nie wysycha źrenica oka twego.

Teraz Celebrans bierze kadzielnicę, aby czterokrotnie złożyć pokłon Zmarłemu.

Trzeba zobaczyć ten obraz, by powiedzieć o jego urzekającym pięknie.

Przed grobem klęczący Celebrans pochyla się nad Jezusem. Miętko i łagodnie układa się materia na drewnianej figurze, jakby chciała otulić poranione ciało. W tyle: Maria Magdalena, Matka Chrystusa i Maria Salome trzymają w rękach zapalone świece. Ich blask napęlnia powagą oblicza pełne smutku. Po lewej i prawej stronie pozostałe niewiasty, które także asystują pogrzebowi Ukrzyżowanego.

Światło wydobywa ze strzelistej przestrzeni świątyni postacie o skończonych i harmonijnych kształtach, nadaje im delikatny koloryt. Staranny i przejrzysty układ postaci podkreśla uroczystą symetrię przedstawionej sceny, wzorowanej na wzniosłym kanonie gotyckiej rzeźby. Cicha kontemplacja dramatu jest pełną pokory adoracją cierpienia.

Za chwilę rozpocznie się „*Visitatio Sepulchri*”. Celebrans pochyla się nad grobem, rozwija całun i bierze na ręce rzeźbę Jezusa, tak jak matka obejmuje ramionami bezbronne dziecko. Najbardziej wzruszający gest spektaklu wnosi w powściągliwą formę przedstawianych scen klimat melancholijnego liryzmu. Pierwiastek silnego dramatyzmu, który dominował dotychczas, łączy się z poetycką ekspresją. Teraz powolnym krokiem udaje się w kierunku krzyża, aby stanąć pod nim wraz z Chrystusem. Chór śpiewa antyfonę:

Gdy minął szabat, Maria, Magdalena i Salome nakupiły wonności, aby udawszy się do grobu, namaścić Jezusa.

Trzy niewiasty zbliżają się główną nawą do grobu. W rękach niosą naczynia z wonnościami. Kolor ich szat jest biały, podobnie zmienił się strój pozostałych aktorów, którzy ustawili się w prezbiterium.

„Kogo szukacie, o niewiasty trwożliwe, w tym grobie płaczące?” — pytają Aniołowie

„Jezusa Nazareńskiego ukrzyżowanego szukamy” — odpowiadają zapytane.

„Nie masz tego, jenż szukacie.

A śpiesznie idźcie i zwiastujcie

uczniom jego i Piotrowi,

ize zmartwych-powstał Pan” — odpowiadają Aniołowie

Teraz dwaj Apostołowie, Piotr i Jan, podchodzą do grobu, biorą w ręce całuny i śpiewają:

Obaczcie, o towarzysze, oto prześcieradła i chusty,
a ciała jego nie znaleźliśmy w grobie.

Odpowiada chór:

Powstał jest Gospodzin z grobu, jenż za nas
na krzyżu zawieszon był, alleluja.

Przedostatnią część spektaklu jego autorzy i wykonawcy rozegrali w harmonijnej zgodzie z porządkiem architektury świątyni. Procesjonalne tempo ruchu scenicznego, pełny opanowania gest oraz kunsztowny, zachowujący klarowność śpiew — połączyły świętą przestrzeń kościoła ze sceniczną i teatralną przestrzenią przedstawienia w jedną wspólną całość. Scena *Elevatio Crucis* była wyrazem radości dla zmartwychwstania, świadectwem zawierzenia Chrystusowi.

Celebrans podchodzi do grobu, stawia na nim figurę Jezusa, okrytą teraz czerwoną szatą. Obok niego staje aktor ze sztandarem. Chór pierwszy śpiewa:

Kiedy król chwały, Chrystus zstąpił do piekieł, by je zwyciężyć a chór anielski rozkazywał podnieść przed jego obliczem wrota książąt diabelskich mnogość świętych, którzy w śmierci więzach trzymani byli, głosami żałośliwymi wołali.

W tym momencie zapala się reflektor umieszczony na chórze. Chór drugi odpowiada:

Przybyłeś oczekiwany, którego oczekiwaliśmy w ciemnościach, by nas tej nocy wyprowadzić z więziennych oków. Ciebie wzywały nasze westchnienia, ciebie wzywały nasze wielkie męki. Ty stałeś się nadzieją rozpaczających, wielką pociechą w przeciwnościach.

Teraz zwraca się w stronę Marii:

Bądź pozdrowiona, Królowo Niebios, ponieważ ci wypłatę za Twoją zasługę Zmartwychpowstał jak zapowiedział. Módl się za nami do Boga, Alleluja.

Chór pierwszy w kierunku Marii Magdaleny:

Powiedz nam Mario, coś widziała wędrując?

Ta odpowiada:

Grób Pana widziałam żywego
i chwałę zmartwychwstałego.
Aniołów świadkami, chustę i całun.

W tym momencie, pierwszy raz w języku polskim, rozlegają się słowa przyjęte przez wszystkich z wielkim wzruszeniem:

Przez twe święte wskrzeszenie,
Synu Boży, odpuść nam nasze zgrzeszenie.

Do wszystkich docierają słowa modlitwy, przekazują podstawową dla chrześcijaństwa ideę, że przez cierpienie Chrystus przypuści wiernych do niebiańskiego panowania.

Język formalny finałowej sceny całkowicie rezygnuje z wszelkich upiększeń za pomocą metafory czy ozdobnych epitetów, by w bezpośredni sposób przemówić do widza, który przyjmuje przedstawiony obraz, najpierw na zasadzie zawierzenia i wyciszzonej kontemplacji.

Milkną słowa najstarszej polskiej pieśni wielkanocnej. Jeszcze echo powtarza ostatnie dźwięki melodii, niosąc je pod gotyckie sklepienie świątyni. Aktorzy powoli opuszczają prezbiterium. Dopalają się świece. Łagodnym blaskiem ożywiają postać zmartwychwstałego Chrystusa, krzyż przypominający wcześniejsze cierpienie i zawieszoną na nim cieniową koronę. A w dali złocista, słoneczna i jasna twarz Zbawiciela — wpatrzona w tych, którzy mu zawierzyli — jest ostatnim znakiem spektaklu. Jakby dla podkreślenia niezziemskiego charakteru przedstawianych zdarzeń.

*

Obraz jest bowiem tym dla ludzi prostych, czym pismo dla umiejących czytać, ponieważ ci, którzy pisma nie znają, w obrazie widzą i odczytują wzór, jaki powinni naśladować [...] Malowidła silniej bowiem, jak się zdaje, poruszają umysł, niż pismo. Stawiają one wydarzenia przed oczyma, podczas gdy pismo przypomina pamięci, jakby przez słuch, który mniej porusza umysł⁶.

Tak w r. 600 pisał papież Grzegorz Wielki do biskupa Marsylii Sere-nusa. Chciałbym przypomnieć jeszcze pierwszą decyzję odnoszącą się do ikonografii chrześcijańskiej, podjętą przez Sobór Trullański II, który odbył się w 692 r. Podejmując problem przedstawiania Chrystusa w postaci ludzkiej, tak tłumaczył cel takiego przedsięwzięcia:

Aby ludzief[...] umysławiając sobie całą wielkość upokorzenia się Słowa Bożego, doprowadzeni byli do rozpamiętywania jego życia, jego męki i jego zbawczej śmierci⁷.

⁶ Cyt. za: J. Pasierb, *Zagadnienia nowoczesnej sztuki kościelnej*. W: *Wprowadzenie do liturgii*. Poznań 1967 s. 518-533.

⁷ Jw.

Tak więc malarstwo oraz sztuka teatru, obie w głównej mierze posługujące się przekazem słownym, pierwsze zaczęły przedstawiać fakty, wydarzenia i obserwacje, które dostarczały przeżyć religijnych. Architektura i muzyka wspomagały działalność średniowiecznych artystów.

Teatralna scena wyprzedziła najpierw słowo głoszone z ambony, później druk książek i modlitewników. Ze słowa i gestu, uzupełnianego kościelną pieśnią, rodziły się niewielkie dialogi dramatyczne. W XI w. po raz pierwszy, w klasztorze w St. Gallen, śpiewano podczas mszy wielkonocej:

Kogo szukacie w grobie, o sługi Pana?

Jezusa Nazareńskiego ukrzyżowanego, o niebianie

Nie masz Go tu, zmartwychpowstał, jako było przepowiedział, idźcie, powiadajcie, iż zmartwychpowstał z grobu⁸.

Autor *Rubrica Wratislaviensis* z końca XV w., który skopiował officium „Nawiedzenia Grobu”, nazwał je *Ludus trium personarum*, a więc grą, spektaklem trzech osób, teatrem.

Ale był przecież ten teatr aktem uwielbienia, aktem smutku kalwaryjskiego i rezurekcyjnej radości. Był serdecznym, ludzkim komentarzem do wykładu treści teologicznych. Był też zachwyceniem i zadumą poetycką⁹.

Jaki był kształt artystyczny dramatyzacji liturgicznych, przedstawień o złożonej strukturze i bogatej wykładni estetycznej i teologicznej? Złożone z cytatów Biblii, fragmentów psalmów i antyfon, uzupełnione wielogłosową muzyką oraz wspaniałą sztuką malarstwa i architektury — prowadziły w kierunku teatru liturgicznego.

Processio in Ramis Palmarum była obrzędem upamiętniającym wjazd Chrystusa do Jerozolimy, który uzupełniał przebieg procesji na Niedzielę Palmową. Antyfony śpiewane podczas uroczystości opierały się na tekstach ewangelicznych oraz fragmentach Starego Testamentu. Wyrażały radość i zapowiedź męki na krzyżu. W procesji wierni zbliżali się do Chrystusa, w obrzędzie teatralnym było odwrotnie. Postać Ukrzyżowanego na osiołku była wprowadzana do kościoła. Dotychczas brak wiadomości na temat wykonania muzycznego i sposobu realizacji głosowej. Udział wiernych był dopuszczalny, posuwali się za kapłanem i duchownymi.

Cena Domini to rozwinięcie uroczystości Wielkiego Czwartku. Pod-

⁸ Cyt. za: K. Husarski. *O teatrze średniowiecznym*. W: *Teatrologia w Polsce w l. 1918-1939*. Warszawa 1979 s. 537.

⁹ J. Lewański. *Program do spektaklu*. Warszawa 1981.

stawą dla akcji scenicznej stał się opis umycia przez Chrystusa nóg apostołom. Rozszerzono go o wyobrażenie stołu i wieczerzy oraz dialog między postaciami. Scena składała się z wejścia kapłanów, obrazu stołu w Wieczerniku, spożywania chleba, wreszcie umywania nóg. Terenem inscenizacji było prezbiterium, główną dekoracją rozstawiony stół. Najpierw odczytywano odpowiedni fragment Pisma św., następnie kapłan umywał nogi. Wtedy śpiewało antyfonę: *Mandatum novum do vobis, ut diligatis invicem*.

Depositio Crucis to kolejny akt średniowiecznego spektaklu, który nawiązywał do wydarzeń Wielkiego Tygodnia. Śpiewy komentujące przywołane fakty pochodziły z brewiarza, były porannymi modlitwami Wielkiej Soboty. W czasie, gdy figurę Chrystusa niesiono do grobu, śpiewano responsorium: *Ecce quomodo moritur iustus*.

Śpiew ten wykonywany ściszym głosem ma tonację bolesnej, lecz uciszonej rezygnacji. Jakby połączonej z przecuciem, że minęły straszne godziny. Brzmią jak koda po burzliwym utworze. Następne śpiewanie: „Sicut ovis in occisionem ductus est, et non aperuit os suum” — rozpamiętuje minione chwile, ujmuje je w łagodne porównanie, podtrzymuje smutną i rzewną tonację płaczów pogrzebowych¹⁰.

Realizacja była następująca. Krzyż usuwano sprzed ołtarza, następnie niesiono procesjonalnie do grobu figurę Chrystusa. Wyobrażenie Ukrzyżowanego zawijano w biały korporał, złożone ciało skrapiano wodą święconą i okadzano. Położone na skraj płótna kamienie, symbolizowały moment pieczętowania grobowca.

Wolno nazwać *Elevatio Crucis* wielkim finałem przedstawianych wydarzeń, który łączył w całość poprzednie obrzędy. Zawierają bogatą dokumentację, zapisaną w księgach liturgicznych z dużą dokładnością. Jego przebieg był następujący. Celebrans w asyście procesji udawał się do grobu. Śpiew komentował i podkreślał istotę odkupienia. Po zdjęciu całunów, które pozostawiano na miejscu, celebrujący podnosił wysoko figurę Jezusa. W tym czasie wykonywano antyfonę o zmartwychwstaniu. Teraz wyobrażenie Chrystusa niesiono przed główny ołtarz, a lud włączył się do obrzędu śpiewem w języku polskim. Do ostatniej części dramatyzacji liturgicznych włączano scenę Nawiedzenia Grobu, niekiedy stanowiła ona odrębną całość.

¹⁰ Tenże. *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*. Warszawa 1981 s. 37. Stąd informacje na temat dramatyzacji.

Autorzy warszawskiej premiery przyjmują kształt artystyczny średniowiecznych dramatyzaacji, aby ocalić bogactwo dawnych form teatralnych, pokazać ich wzruszające piękno, a także głęboką religijność twórców tych przedstawień. Jest w tak podjętej próbie pytanie, na ile przypominane wartości są aktualne dziś? Jesteśmy przecież po Hiszpanii najbardziej wierzącym narodem, a ta sytuacja od wieków średnich się nie zmieniła.

Podejmując wypowiedź o *Ludus Passionis et Resurrectionis*, nie sposób uwolnić się od wartościowania. Staje się ono interpretacją najcenniejszych osiągnięć teatru, który wolno określić jako liturgiczny. Posłużyć się dokonaniem ostatnio przez W. Stróżewskiego rozróżnieniem. Proponuje rozważyć w dziele wartości artystyczne, estetyczne i ponadestetyczne¹¹.

Jeśli chodzi o pierwsze, to trzeba zadać pytanie o wierność spektaklu kształtowi scenicznemu inscenizacji średniowiecznych. Przed siedmioma wiekami kolejne obrzędy wykonywane były oddzielnie, tak że na każdy dzień Wielkiego Tygodnia przygotowywano odrębne widowisko. W spektaklu Dejmka połączono je w jedną całość, zachowując jednak samodzielność poszczególnych części. Komentarz Ewangelisty oraz partie instrumentalne muzyki przypominają, że w średniowieczu były to samostatne wydarzenia, nierozzerwalnie związane z nabożeństwem kościelnym. Brak jest informacji, jak zostały zrealizowane, a księgi liturgiczne podają zalecenia, jak miano je wykonywać. Idąc tym śladem, twórcy *Gry o Męce i Zmartwychwstaniu* przygotowali przedstawienie w oryginalnych dekoracjach, korzystając ze złożonych struktur teatralnych, wypracowanych przez teatr średniowiecza.

Tak zaplanowany spektakl okazał się dojrzałym artystycznie dziełem sztuki, którego kunszt osiągnięty został przez umiejętne i finezyjne posługiwanie się techniką dawnych inscenizacji. Podstawą dla osiągnięcia pięknych obrazów stała się zasada symetrii, ściśle i jasne trzymanie się osi kompozycji, co pozwoliło stworzyć wyrazisty układ przestrzenny, pełen ładu i harmonii. Dla uzyskania kompozycji uroczyście hieratycznej zrezygnowano z nadmiernych powietrznych i przestrzennych efektów. Mimo tego forma przedstawienia okazała się zwarta i dynamiczna, choć język formalny zrezygnował zupełnie z niepotrzebnych upiększeń. Dla-

¹¹ W. Stróżewski. *O wartościach ponadestetycznych*. Referat wygłoszony na sympozjum: *Wartościowanie i ocena w badaniach literackich (19-21 X 1982 KUL)*.

tego wykonawcy nie mogli pozwolić sobie na żaden gwałtowny i impulsywny gest. Tempo ruchu scenicznego stało się powolne i pełne uroczystego dostojństwa. Tak zbudować poszczególne sytuacje sceniczne, by ich wewnętrzny rytm podlegał i odwoływał się do porządku architektury świątyni — było najważniejszym założeniem realizacji Dejmka. Jak kiedyś gotycka budowla unaoczniała boskie zasady, tak teraz spektakl ukazywał prawdy, oparte na Bożym planie zbawienia.

Premiera *Ludus Passionis et Resurrectionis* odbyła się w kwietniu, w czasie trwania nabożeństw Wielkiego Tygodnia. Nie było to przypadkowe. Mimo oderwania przedstawienia od liturgii wielkanocnej można uznać próbę odbudowywania tak silnej niegdyś więzi, łączącej teatr z religią, za jedną z głównych intencji twórców warszawskiej inscenizacji.

Ad memoriam dokonywały się dramatyczne obrzędy wielkanocne w średniowiecznej Polsce. Niosły ze sobą przypomnienie ostatnich dni z życia Chrystusa, wzruszały w przedstawianiu Jego cierpienia, napełniały smutkiem i dodawały otuchy. I ukazywały zapewne ich uczestnikom surową prawdę, że w końcu przyjdzie stanąć przed Bogiem. Dla prostego człowieka, który z podziwem oglądał wysokiego dostojnika kościelnego umywającego nogi takiemu jak on sam, były wezwaniem do większej pokory i pewniejszej wiary. Umacniało się w nim przekonanie, że wtedy może dołączyć do procesji, idącej na spotkanie z Chrystusem, gdy sam jest niewinny, wtedy może wziąć do ręki oliwną gałązkę, gdy w życiu jest miłosierny¹². W kręgu wartości estetycznych przeżycie piękna łączyło się z wiarą.

Śmierć Jezusa stanęła w centrum obrzędów liturgicznych Wielkiego Tygodnia. Jak malarstwo, rzeźba i witraże — teatr w skupieniu rozpałmiętywał tajemnicę drogą wszystkim chrześcijanom. Chrystus był główną postacią dramatyczną. Był obecny realnie i prawdziwie w Najświętszym Sakramencie. Wykonywane responsoria były modlitwą, nie teatralnym komentarzem. Akcja była częścią adoracji, którą odprawiano przed złocistą monstrancją.

W *Grze o Męce i Zmartwychwstaniu* gotycka figura Jezusa sprawia, że momentami spektakl zamienia się w pełną skupienia kontemplację losu Chrystusa. Jej obecności podporządkowano całą kompozycję, rozwiązana w uroczystej tonacji. Biel szat oznacza niewinność cierpienia, czerń — surowy dramatyzm ukrzyżowania, fiolet jest świadectwem okrutnej męki, czerwień przywołuje ogrom ran, złoto jest symbolem potęgi i zwycięstwa nad śmiercią. Spektakl kończy się. Jeden z widzów

¹² Z. Modzelewski. *Estetyka średniowiecznego dramatu liturgicznego*. „Roczniki Humanistyczne” 12: 1964 z. 1 s. 21.

klęka przed bocznym ołtarzem, gdzie płonie czerwone światło, oznaczające obecność Boga.

Lecz powiedz, czym urągowisko
i śmierć i piekło w dusznym dymie,
jeślim na oczach zbiegowiska,
jak gałąź z drzewem, z Tobą, z bliska
w tęsknocie zrosła się olbrzymiej.

I kiedy stopy Twoje Chryste,
czule opieram o kolana,
być może z chwili tej korzystam,
by się nauczyć kształtu krzyża
i wraz z Twym ciałem zapłakana
już się ku dniu pogrzebu zbliżam¹³.

Czy na ujawnieniu wartości estetycznych kończy się posłannictwo sztuki? Wszak piękno jest tylko przerażenia początkiem — odpowiedział Rilke. A więc poza nim jest obszar tragiczności i świętości, przysługujący tylko niektórym dziełom — sfera ponadestetycznych wrażeń. Pozwoliłem sobie zacytować fragment pięknego wiersza o Marii Magdalenie. Jest w nim niewinność, która jest ponad jej życiem. Aż trudno uwierzyć, że można tak zaufać i tak przebaczać. Kiedy w *Ludus Passionis et Resurrectionis* Celebrans bierze na ręce figurę Jezusa i podnosi ją z grobu — w jego geście przejawia się pietyzm i tkliwość, które wywołują u uczestników przedstawienia głębokie wzruszenie. Budzi nostalgiczną zadumę, ile piękna zobaczyć można ponad cierpieniem i śmiercią.

Dostrzegany okiem widza uroczysty ład spektaklu jest znakiem, który odsyła w sferę tragiczności. Zakreślając granice myśli, jednocześnie odsłania inną przestrzeń, gdzie granic brakuje, a jedynym stałym punktem jest tajemnica śmierci Chrystusa. Sama w sobie niezrozumiała, lecz bez niej zrozumienie i przeżycie spektaklu nie jest możliwe. Mozart w *Requiem* — „poprzez przejrzystość formy odkrywa naraz nie dostrzeżoną wprawdzie głębię. A nie jest to głębia prześwitującego jasno i bezpiecznie dna, lecz rozpacz, groźba usunięcia się wszelkich oparc¹⁴”.

Spokojny śpiew Matki Jezusa, jasny i przejrzysty — przynosi gorzką i bolesną kontemplację nadludzkiego, aż boskiego cierpienia. Taki jest cały spektakl, w uroczystej i hieratycznej formie przypomina tragedię samotnego umierania.

¹³ Pasternak. *Doktor Żiwago* s. 501.

¹⁴ Zob. E. Bieńkowska. *W poszukiwaniu królestwa człowieka*. Warszawa, 1981 s. 13.

*

W 1961 r. Kazimierz Dejmek wystawił w łódzkim Teatrze Nowym *Historię o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka, przy współpracy scenograficznej A. Stopki. Realizację powtórzono następnie w Teatrze Narodowym. Rok później odbyły się premiery w gdańskim Teatrze Wybrzeże oraz w Teatrze Polskim we Wrocławiu — przygotowane według opracowania dramaturgicznego Dejmka. W 1976 r. reżyser ponownie wystąpił z realizacją misterium w krakowskim Teatrze im. Słowackiego. Pierwsza próba kontaktu z teatrem średniowiecznym wypadła okazale. Przedstawienie cieszyło się nie słabnącym zainteresowaniem publiczności. Z. Raszewski w ostatniej publikacji o Dejmku tak ocenił inscenizację *Historji*:

Przedstawienie szczególne, przychylne wierzeniom chrześcijańskim, mniej więcej w takim stopniu, w jakim daje temu wyraz góralska kolęda, a więc możliwe do przyjęcia dla każdego, nikogo właściwie nie zaczepiało, doskonale obojętne na wszystko, co się dzieje poza obrębem teatru¹⁵.

Przez wprowadzenie intermediów o charakterze komediowym problematyka religijna obecna w misterium — została usunięta na drugi plan. Celem spektaklu było pokazanie struktury średniowiecznego dramatu, jego rozwiązań teatralnych¹⁶.

W 1969 r. w warszawskim teatrze Ateneum przygotował Dejmek przedstawienie: *Dialogus de Passione albo Żałosna Tragedyja o Męce Pańskiej*. Premierę odwołano, nieliczna grupa widzów mogła zobaczyć nowy spektakl. Druga wersja powstała w Piccolo Teatro w Mediolanie, opracowano ją na podstawie starych tekstów włoskich. Dopiero w 1975 r. w Łodzi szersza publiczność mogła obejrzeć inscenizację i jej kolejną wersję w 1977 r.

W przeciwieństwie do *Historji* w realizacji *Dialogus de Passione* dominował nastrój powagi, podkreślony surową i wstrzemięźliwą dekoracją. Aktorzy nie odgrywali roli Chrystusa, posługiwali się wyobrażeniami jego postaci. Przedstawienie, będące montażem różnych tekstów staropolskich, przedstawiało wydarzenia zapoczątkowane uroczystym wjazdem do Jerozolimy, a zakończone śmiercią krzyżową Chrystusa. W swoich uwagach na temat inscenizacji misteriiów średniowiecznych, S. Sawicki tak pisał o możliwościach nowej interpretacji:

¹⁵ Z. Raszewski. *Dejmek*. „Pamiętnik Teatralny” 30: 1981 z. 3-4 s. 238.

¹⁶ Zob. S. Sawicki. *W sprawie inscenizacji misteriiów średniowiecznych*. W: *Z pogranicza literatury i religii*. Lublin 1979.

[...] akcentować wszystko, co bliskie nam artystycznie, ale równocześnie pomijać lub osłabiać w realizacji scenicznej wyrażenia zbyt anachroniczne, gesty zbyt wulgarne, rozwiązania zbyt naiwne, akcenty zbyt naturalistyczne, poszukując stale surowej prawdy uczuć i bezpośredniego, przewyżniającego czas liryzmu, ocalając i pogłębiając każdy autentyczny artystycznie ślad świętości i tajemnicy, uwypuklając prawdziwość, szczerłość przeżyć religijnych i zasłaniając w ten sposób, a raczej neutralizując różne nieudolności tekstu¹⁷.

W 1974 r. w kościele ewangelickim w Warszawie odbyła się premiera *Gry o Herodzie* — dramatu liturgicznego z XII w., skomponowanego i grywanego w benedyktyńskim opactwie Fleury nad Loarą. Brak jest w naszych księgach liturgicznych wzorów dla dramatu Bożego Narodzenia. Można przypuszczać, że istniał, skoro wcześniej wykonywano w języku polskim franciszkańskie misterium o narodzeniu Chrystusa. Intencją wystawienia *Ordo ad Representandum Herodem* było pokazanie francuskiego teatru liturgicznego, w nadziei, że w Polsce powstałyby podobne dramaty, będące uzupełnieniem uroczystości kościelnych na Boże Narodzenie.

W ciągu niemal trzydziestu lat działalności Dejmka, w jego pracach pojawiały się różne zainteresowania. Znamienne, że powraca w nich wciąż problem teatru wieków średnich. Zapytany o wartości dawnych tekstów i powody ich inscenizacji, tak odpowiedział:

Zaręczam, że gdybyśmy mieli współczesną dramaturgię na miarę Szekspira, tych moich realizacji tekstów dawnych byłoby znacznie mniej albo nie byłoby ich wcale. Wartość historyczna dawnych tekstów jest niepowtarzalna, bo nie wskrzesimy tamtej publiczności. Teksty dawne interesują mnie o tyle, o ile ich problemy są absolutnie żywe dla nas¹⁸.

W mojej wypowiedzi zwracałem uwagę na stałą obecność w spektaklu jasnej, złotej i słonecznej twarzy Chrystusa, którą apostołowie ujrzeli podczas przemienienia. Tę piękną metaforę zawdzięczam R. Przybylskiemu, który użył jej dla określenia pierwiastka religijnego w twórczości Słowackiego. Określił wtedy współczesną cywilizację jako czas,

¹⁷ Tamże s. 88.

¹⁸ *A poza tym jestem nietolerancyjny*. „Scena” 1978 nr 11 s. 12.

który tak często o tej twarzy zapomina, odkąd przesłoniła ją „miedziana tarcza Voltairea”. Posłuchajmy komentarza:

Słoneczności i złotu religii Chrystusa, zmaterializowane oświecenie przeciwstawiło miedź, fałszywą i matową parodię złota. Tak zaczęła się epoka pogardy dla boskiego pierwiastka w człowieku ¹⁹.

Myszę, że w konfrontacji przemyśleń Dejmka z tą wypowiedzią kryje się rozwiązanie genezy przedstawienia, a także jego znaczenie i miejsce we współczesnym teatrze. Teatr ten musi wsłuchiwać się w brzmienie czasu i odpowiadać tak lub nie. *Ludus Passionis et Resurrectionis* jest prośbą o uszanowanie pierwiastka boskiego w człowieku i ludzkiego w Bogu. Prośba ta pojawia się w czasie, kiedy niejednokrotnie teatr nasz rozgrywał spektakle w miedzianych dekoracjach. Ich blask, uznany za najjaśniejszy, był tylko fałszywą i matową parodią złota.

Kazimierz Dejmek nie jest w swych działaniach osamotniony. Teatr europejski powraca do liturgii, zarówno w wypowiedziach teoretycznych, jak i realizacjach praktycznych. Problem ten szczegółowo omawia Irena Sławińska w publikacji o współczesnym teatrze liturgicznym ²⁰. Wybieram dwa przykłady przez nią przywołane.

Oto we Francji P. Blanchart we *Wstępie do gry liturgicznej*, który stanowi próbę teorii dramy liturgicznej, zaleca surową prostotę scenicznych realizacji, wstrzemięźliwość w używaniu gestów, powolny rytm spektaklu. „Z faktu, że pochodzi z officium, że liturgia jest jej rdzeniem, że ogarnia teksty sakralne, dramaliturgia wymaga godności stylu, niemal doskonałości” ²¹. Przedstawienie Dejmka w pełni dotrzymuje kroku tym wymaganiom.

W poglądach dramaturga Olova Hartmana pojawia się przekonanie, że przyczyną kryzysu teatru jest jego odejście od kościoła, liturgii i ołtarza, który jest wpisany w każdy wielki dramat. Spektakl warszawski staje na drodze wiodącej teatr z widowni do prezbiterium świątyni. Insce nizacje w klasztornych krużgankach, gotyckich katedrach stają się częstsze. Powraca w nich klimat średniowiecza, a pierwszą dramatis persona staje się Chrystus. Dramat liturgiczny wiąże się z uroczystościami głównych świąt kościelnych, spektakle odbywają się w czasie ich trwania. Jest teatrem w pełni religijnym.

¹⁹ *Esencja i egzystencja w kosmicznej biografii J. Słowackiego*. W: *Słowacki mistyczny*. Warszawa 1981 s. 261.

²⁰ *Współczesny teatr liturgiczny*. W: *Sacrum w literaturze*. „Roczniki Humanistyczne” 18: 1980 z. 1 s. 89.

²¹ Tamże s. 94-96.

*

Aby spłynął na nas złocisty blask szat apostołskich — słowa te niech zamkną uwagi o *Ludus Passionis et Resurrectionis*. Za nie należą się jego wykonawcom i autorom słowa podziękowania. Niosą uznanie i szacunek dla świetnego dzieła sztuki, wdzięczność za jego piękną i uroczystą formę oraz głębokie przesłanie, by się nauczyć kształtu krzyża.

DEJMEKS LUDUS PASSIONIS ET RESURRECTIONIS
— EIN PHÄNOMEN DES ZEITGENÖSSISCHEN LITURGISCHEN
THEATERS

Zusammenfassung

In dieser Äusserung wird versucht, Kazimierz Dejmeks Theaterstück *Spiel vom Leiden und der Auferstehung des Herrn** als eine zeitgenössische Version des liturgischen Theaters aufzuzeigen.

Der erste Teil enthält neben den Quelleninformationen eine Beschreibung des Stücks sowie Interpretationselemente als Material für weitere Betrachtungen. Danach wurde die Situation der liturgischen Dramatisierungen im Mittelalter besprochen, um auf diesem Hintergrund *Ludus Passionis et Resurrectionis* Dejmeks Autorenaussage, und ihre Botschaft an den heutigen Zuschauer aufzuzeigen, dem das zeitgenössische Theater unterschiedliche Vorschläge macht. Unter diesen steht das *Spiel vom Leiden und der Auferstehung* als eine Besonderheit da, als eine der in der Welt und heute auch in Polen immer mehr verbreiteten Form des liturgischen Theaters.

Das Theater muss auf den Klang der Zeit hören und Ja oder Nein dazu sagen. *Ludus Passionis et Resurrectionis* ist eine Bitte, das göttliche Element im Menschen und das menschliche in Gott zu achten. Diese Bitte geschieht in einer Zeit, wo das polnische Theater mehr als einmal Stücke in falschen Dekorationen gespielt hat, deren von der Kritik erinnerte Glanz nichts weiter als eine falsche und matte Parodie des Goldes war...

Das Warschauer Stück steht auf einem Weg, der vom Zuschauerraum ins Presbyterium des Tempels führt. Inszenierungen in klösterlichen Kreuzgängen und gotischen Domen werden immer häufiger; in ihnen kehrt die Atmosphäre des Mittelalters wieder, und Christus wird zur ersten dramatis personae. Das liturgische Drama verbindet sich mit der Kirchenfeier, die Stücke finden während kirchlicher Feiertage statt, und das liturgische Theater wird zu einem wahrhaftigen Liturgietheater.

* *Spiel vom Leiden und der Auferstehung des Herrn. Ludus Passionis et Resurrectionis. Polnische Offizien des 13.-15. Jahrhunderts.* Regie K. Dejmek, musikalische Leitung S. Sutkowski, Szenographie Z. Strzelecki, Regieassistent R. Tokarska, Uraufführung 7. April 1981.