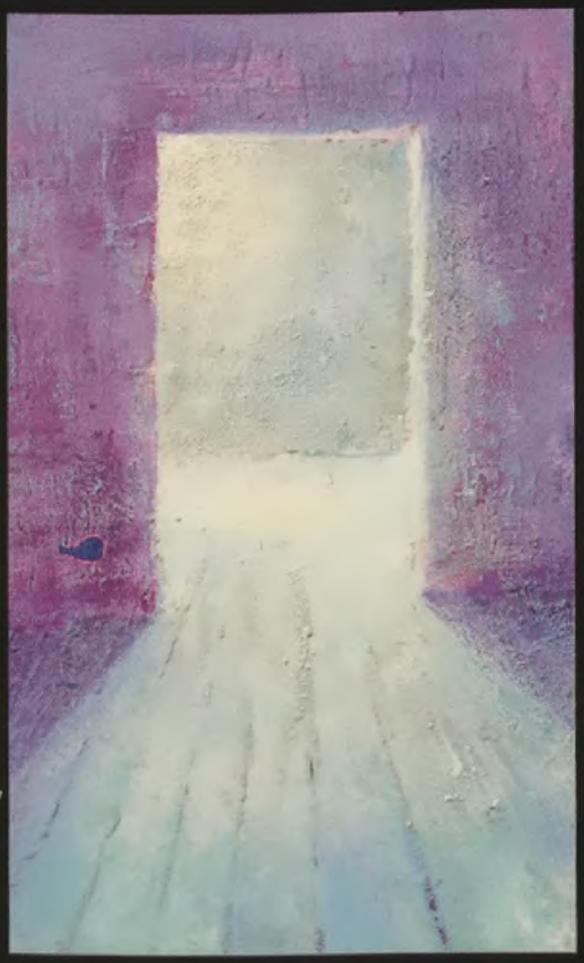
RYSZARD STRZELECKI

DROGA TEATRU



DROGA TEATRU

Katolicki Uniwersytet Lubelski

RW KUL

RYSZARD STRZELECKI

DROGA TEATRU

DZIAŁALNOŚĆ SCENICZNA
W WYŻSZYCH SEMINARIACH DUCHOWNYCH
W POLSCE
1945-1988

Redakcja Wydawnictw
Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego
Lublin 1997

Projekt okładki i stron tytułowych
PAWEŁ SARLIŃSKI

Opracowanie redakcyjne
GRAŻYNA BURY

ISBN 83-228-0519-5

REDAKCJA WYDAWNICTW
KATOLICKIEGO UNIWERSYTETU LUBELSKIEGO
ul. Konstantynów 1, 20-708 Lublin
tel. 524-18-09 (centrala), 525-71-66 (kolportaż)

Wydanie I. Zam. 98/97

Zakład Małej Poligrafii KUL

Pamięci mojego ojca

WYKAZ SKRÓTÓW

1. Skróty ogólne

adapt. – adaptacja
af. – afisz
art. – artykuł
diec. – diecezja albo diecezjalny
dot. – dotyczy
egz. – egzemplarz
fragm. – fragment
inf. – informacja
insc. – inscenizacja
kier. – kierownik albo kierownictwo
kron. – kronika
kwer. – kwerenda
kwer. wł. – kwerenda własna
muz. – muzyka albo muzyczny
not. – notatka
okr. – określenie
oprac. – opracowanie
progr. teatr. – program teatralny
przedst. – przedstawienie
reż. – reżyser albo reżyseria
scen. – scenograf, scenografia albo scenograficzny
wpap – w posiadaniu autora pracy
wyst. – wystawienie albo wystawiony

2. Skróty instytucji i zbiorów

Arch. sem. – Archiwum seminaryjne
ASD – Arcybiskupie Seminarium Duchowne (Poznań)
ASL-XIIIb- – Archiwum Seminarium Lubelskiego (zapis stosowany przez bibliotekarza)
AWSD – Arcybiskupie Wyższe Seminarium Duchowne (Białystok)

BKUL – Bibioteka Uniwersytecka Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego
BSD – Biskupie Seminarium Duchowne w Gdańsku-Oliwie
BUMCS – Biblioteka Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
KDiT KUL – Katedra Dramatu i Teatru KUL
MSD – Metropolitalne Seminarium Duchowne (w Krakowie)
MWSD – Metropolitalne Wyższe Seminarium Duchowne (we Wrocławiu)
PSD – Prymasowskie Seminarium Duchowne (w Gnieźnie)
SDŚO – Seminarium Duchowne Śląska Opolskiego
sem. – seminarium albo seminaryjny
WMSD – Wyższe Metropolitalne Seminarium Duchowne (w Warszawie)
WSD – Wyższe Seminarium Duchowne
WŚSD – Wyższe Śląskie Seminarium Duchowne (w Katowicach)
zak. – zakon lub zgromadzenie albo zakonny
Zt – Zespół teatralny. Przed skrótem nazwy uczelni oznacza grupy teatralne nie mające oficjalnej nazwy. Szczególnie w głównej części pracy stosowane są skrócone nazwy teatrów i seminariów. Dla określenia seminariów diecezjalnych stosuje się skrót sem. przed nazwą miejscowości, częściej przed określeniem tworzonym od tej nazwy (np. sem. siedleckie, sem. poznańskie). Tylko w nazwach seminariów diecezji gorzowskiej i częstochowskiej, położonych w innych miejscowościach niż stolica diecezji stosowane są skróty: sem. diec. częstochowskiej i sem. diec. gorzowskiej. Dla określenia seminariów zakonów i zgromadzeń stosuje się skrót sem. przed określeniem pochodzącym od potocznej nazwy zakonu lub zgromadzenia (np. sem. salezjanów lub salezjańskie, sem. franciszkanów lub franciszkańskie), uzupełnionej nazwą miejscowości. W skróconych nazwach nie stosuję wielkich liter przy dzierżawczych określeniach zakonów i zgromadzeń. Wprowadzone skróty jednoznacznie różnicują seminaria diecezjalne i zakonne (lub kilka zakonnych) położone w tej samej miejscowości.
ZT – Zespół Teatralny. Jest to skrót części nazwy teatrów seminaryjnych, przyjętej oficjalnie w nazewnictwie tych teatrów (np. ZT „Puls", Amatorski ZT WSD). Zazwyczaj przytaczając oficjalne nazwy, podaję je też w formie skróconej (np. pełna nazwa „Pulsu" brzmi: Zespół Teatralny „Puls" Arcybiskupiego Seminarium Duchownego w Poznaniu).
ZtKol. – Zespół teatralny Kolegium oo. Jezuitów w Krakowie

Skróty rekonstruowanych tytułów kronik zamieszczone zostały w ich wykazie na s. 209–210. Rzadko dokumenty te opatrywane są odpowiednimi (pełnymi) tytułami, dlatego dla zapewnienia jednoznaczności, w tytule kroniki umieszczam rozwiniętą nazwę seminarium.

WPROWADZENIE

Podjęta praca o działalności teatralnej w seminariach duchownych respektuje podstawowe wymogi monografii. Kwerenda, jak i opracowanie materiału miały na względzie wszechstronne i wyczerpujące ujęcie zjawiska. Jedynie aspekt pedagogiczny uczelni seminaryjnej potraktowałem pobieżnie i skrótowo, jako nie związany wprost z problematyką teatralną. Analiza dokonań artystycznych poparta została refleksją socjologiczną, dotyczącą zjawisk mających istotny wpływ na kierunek i zasady pracy zespołów.

Przedmiotem rozważań uczyniłem teatr uprawiany w wyższych seminariach duchownych, czyli w uczelniach kształcących kapłanów. Dla uzupełnienia należy zaznaczyć, że pojęcie „teatr seminaryjny" zwyczajowo bywa odnoszone także do kilku teatrów działających w niższych seminariach duchownych (typu licealnego). Formuła tych teatrów jest zbliżona do założeń współcześnie działających teatrów szkolnych z uwagi na wyraźną dowolność repertuarową i inscenizowanie lektur szkolnych.

W przeciwieństwie do nich teatr wyższych seminariów duchownych cechuje się jednoznacznie religijnym profilem i właśnie to stanie się przedmiotem szczególnej uwagi. Należy zaznaczyć, że w ostatnich latach o charakterze problematyki religijnej w teatrach seminaryjnych decydowały preferencje, częściej jednak ograniczenie repertuarowe, trendy tematyczne i interpretacyjne oraz przyjęta formuła teatru.

Tworzono teatr zwracający się z troską ku odbiorcy i stwarzający mu szansę religijnej identyfikacji, odsłaniający kluczowe pro-

blemy egzystencji, wreszcie teatr żądający autentycznego zaangażowania i duchowej więzi z uczestnikami działań scenicznych. Dzisiejsi twórcy seminaryjni coraz ostrożniej dobierają teksty, z coraz większą uwagą oceniając je pod kątem przydatności dla współczesnego chrześcijańskiego odbiorcy.

Obserwujemy wyraźne uprzywilejowanie dwóch kręgów tematycznych. Pierwszy związany jesz z problematyką najwyższej ofiary w imię wierności prawdzie, sumieniu, powołaniu itd., drugi – z problematyką chrześcijańskiej metanoi i duchowego wzrostu. W cieniu pozostają inne tematy – bohater negatywny (jako protagonista), wytrwałość w wierze (Hiob), problematyka duchowego zagubienia oraz treści związane z kultem i tradycją roku liturgicznego. Starałem się w opracowaniu uwzględnić rangę poszczególnych tematów, najwięcej miejsca poświęcając tematom kluczowym.

Aby stworzyć możliwie pełny obraz teatru seminaryjnego, realizuję w pracy trzy założenia. Pierwsze, to zgromadzenie pełnego metariału dokumentacyjnego oraz rejestracja wszystkich stwierdzonych wydarzeń teatralnych, zamieszczona w kalendarium. Drugie – odzwierciedlenie etapów rozwoju teatru seminaryjnego, jego nurtów, tendencji oraz przemian repertuarowych i inscenizacyjnych. Trzecie – omówienie licznych wydarzeń teatralnych w celu obiektywnej prezentacji scenicznego dorobku zespołów, ze szczególnym uwzględnieniem rozwiązań nowatorskich i artystycznie dojrzałych (daje to również obraz świadomości ideowo-artystycznej seminarzystów).

W ostatnich latach w kraju działało około 40 zespołów (na ogólną liczbę około 70 wyższych seminariów duchownych oraz domów studiów), które przygotowują ponad 40 inscenizacji w ciągu roku. Zdumiewający rozkwit teatru seminaryjnego stanowi zjawisko bez precedensu w kontekście religijnego teatru studenckiego w Polsce, a nawet w kontekście studenckich teatrów różnych wyznań poza krajem.

Nim skierujemy naszą uwagę na sam teatr seminaryjny, odpowiemy na pytanie, jakie były szanse i losy innych nurtów teatru religijnego młodzieży studiującej w Polsce.

Początkowo obok teatrów seminaryjnych działały teatry akademickie dwóch uczelni katolickich w kraju: KUL-u i ATK. O utworzonym w 1952 r. Teatrze Akademickim Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego powstały liczne publikacje i prace magisterskie. Szczególnie Scena Plastyczna (działająca od 1970 r.) doczekała się rozległej recepcji prasowej, a ostatnio obszernego opracowania[1]. Nie ma więc potrzeby mówić o nim dokładniej. Rolę ogólnej charakterystyki spełni najbardziej chyba lakoniczna wypowiedź o teatrze kulowskim, zamieszczona w artykule „Teatr religijny na KUL-u po 1970 roku – metamorfozy"[2]. J. Patelka pisze tam:

Teatr Akademicki KUL od samego początku swojej działalności realizował przede wszystkim spektakle o tematyce religijnej. Rozpoczęto od dwóch misteriów: średniowiecznego *Misterium o Adamie* i współczesnego, osadzonego w realiach zniszczonej wojną Polski prologu *Misterium* o *Wcieleniu Słowa. Każdy* J. Zawieyskiego. W tym samym 1953 r. wystawiono jeszcze jedną sztukę Zawieyskiego *Rozdroże miłości*. W roku następnym na deski TA [Teatru Akademickiego] wprowadzono twórców zagranicznych – P. Claudela ze *Zwiastowaniem* i G. K. Chestertona z *Magią*. Pierwszy, heroiczny okres twórczości TA zamyka III część *Dziadów* A. Mickiewicza. Odbyło się tylko kilka przedstawień, następne trzeba było odwołać ze względu na kłopoty z dwoma Urzędami: Cenzury i Bezpieczeństwa. Romantyczna przygoda TA zakończyła się roczną przymusową przerwą w pracy.

Okres „odwilży" nie znalazł odzwierciedlenia w twórczości teatru kulowskiego. Prezentowano kolejne dramaty, w przeważającej części nie wystawiane nigdy po wojnie na polskich scenach zawodowych: *Słodycz* Norwida, *Bóg żywy* Z. i Z. Malard, *Dialogi karmelitanek* G. Bernanosa, *Rzekę niedoli* J. Zawieyskiego, *Proces Chrystusa* D. Fabbriego.

Na początku lat 60. TA wyraźnie zwalnia tempo, a zarazem poczyna się kształtować nowe oblicze teatru. Oprócz dramatu religijnego pojawiają się przedstawie-

---

[1] Jest to zbiór wypowiedzi o pracach L. Mądzika w książce: *Teatr bezsłownej prawdy. Scena Plastyczna KUL*. Oprac. W. Chudy. Lublin 1990. Temu zagadnieniu poświęcona była praca magisterska W. Sulisza (*Scena Plastyczna Teatru Akademickiego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*. Lublin 1981 mps BKUL) oraz praca magisterska P. Zielińskiego także przy KDiT KUL.

[2] Artykuł J. Patelki przygotowany do przyszłej publikacji (mps w posiadaniu autora).

nia związane tematycznie z inną sferą problemów. Obok *Morderstwa w katedrze* T. S. Eliota wystawia się *Świadków* T. Różewicza; *Moc i chwałę* G. Greene'a i *Dzień gniewu* R. Brandstaettera w sąsiedztwie dramatu J. P. Sartre'a *Przy drzwiach zamkniętych*; C. K. Norwida *Wanda* z wydobytą z dramatu paralelą ofiary Wandy i Chrystusa pokazana zostaje w tymże r. 1967 co *Jaskinia filozofów* Z. Herberta.

Tak się złożyło, że sięgnięcie po raz drugi w historii TA KUL do korzeni teatru europejskiego, do misteriów, było zbieżne z objawami kończenia się kolejnej fazy istnienia teatru studenckiego na KUL-u. W zasadzie od 1953 r., kiedy to TA KUL wystąpił ze swoją pierwszą premierą – starofrancuskim *Misterium o Adamie* – do 1968 r., a więc do wyreżyserowania przez Kotlarczyka spektaklu *Amor Divinus (Tryptyk Staropolski)* działający w teatrze kulowskim ludzie tworzyli instytucję jedyną w skali kraju. Wykonano ogromną pracę w obszarze omijanym zarówno przez teatry studenckie, jak i profesjonalne.

[...] W 1970 r. upada tradycyjny podział TA na grupy: dramatyczną i recytatorską. Powstaje „Scena Plastyczna" L. Mądzika i grupa „Ubodzy", która z czasem zacznie nawiązywać do koncepcji Grotowskiego. Podobną co „Ubodzy" ideę teatru prezentuje powstały w połowie lat 70. „Warsztat". Wzmiankowani wyżej „Ubodzy" swoją działalnością zdają się wskazywać na renesans zainteresowania w TA szeroko pojętą problematyką religijną. Również pierwsze spektakle „Sceny Plastycznej" podnoszące pytanie o sens życia, sens cierpienia odczytywane są w perspektywie chrześcijańskiej wizji świata. Sytuacja taka utrzymuje się do drugiej poł. lat 70. *Ksiądz Marek* „Warsztatu", *Requiem, ryba i kamień* „Sceny Słowa", spektakl „Teatru Tańca Sakralnego", *Hiob*, *Kain i Abel*, *Upłaz*, *Piłat*, *Czas wody żywej*, *Grenada* – Grupy „Ubodzy" pozwalają porównać lata 1970–1977 z pierwszym okresem działalności TA. Różnorodność grup teatralnych – a co za tym następuje – wielość poruszanych tematów w niczym nie zapowiadała nagłego kryzysu, w jaki wstąpił teatr pod koniec lat 70. Załamanie się TA KUL było zbliżone w czasie z takim samym zjawiskiem w całym teatrze studenckim.

Odmienny był tylko jego efekt. O ile w przypadku studenckich i poststudenckich zespołów teatralnych sytuacja w kraju i obostrzenie cenzury zniechęcały stopniowo do problematyki politycznej – o tyle w TA KUL właśnie teraz się tą problematyką zainteresowno. Dziwi to tym bardziej, dlatego że nie wykazywano takich tendencji w okresie pogrudniowej „odwilży".

„Scena Słowa" – bo o niej właśnie mowa – w osobie kierującego zespołem reżysera, związana z drugoobiegowymi „Spotkaniami" tworzy kilka spektakli (m. in. *Pątnika*, *Kolonię karną*, *Komu w drogę, temu teraz*), które w nie pozostawiający wątpliwości sposób – czy to poprzez analizę właściwości systemu totalitarnego, czy poprzez bezpośrednie komentarze – odsyłały do sytuacji w Polsce.

W 1978 r. działały już tylko w TA dwie sceny: „Plastyczna" i „Słowa". Od tego czasu spektakle o tematyce religijnej pojawiły się na KUL-u tylko dwukrotnie. W 1983 r. „Pantomima" wystawiła *Syna Marnotrawnego*, a w 1984 pojawiła się „Nowa Grupa Teatralna" z *Przypowieścią o Jezusie i Maryi*.

Drugi z teatrów akademickich, utworzony przy Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie w 1968 r. działał tylko przez kilka lat. Początkowo przy współpracy A. Mularczyka (aktora Teatru Narodowego w Warszawie) przygotowano *Dzień gniewu* R. Brandstaettera. Ingerencja cenzury sprawiła, że do premiery nie doszło. Jak informuje ówczesny opiekun zespołu W. Dziedziak, władzom nie podobało się, że Polce przypisano rolę hitlerowskiej konfidentki[3]. Był to, jak się wydaje, pretekst skrywający inne przyczyny decyzji władz: niechęć do autora i religijnego przesłania dramatu. Nie zważając na początkowe niepowodzenia, przystąpiono do realizacji *Niespodzianki* K. H. Rostworowskiego. Premiera przyniosła początkującemu zespołowi wielki sukces (dramat wystawiono blisko 30 razy). Następne realizacje, już po wyjeździe A. Mularczyka z kraju, sukcesu nie powtórzyły.

W miejsce sceny dramatycznej, gdzie zrealizowano jeszcze montaż *Znowu idzie jesień* i teatralizację poematu K. I. Gałczyńskiego *Niobe*, jako ostatnią zaś – inscenizację *Męża doskonałego* J. Zawieyskiego, w 1971 r. utworzono „Scenę Małych Form". Realizowano tam teksty własne: *Dyptyk: Zawód – człowiek* (J. Kuliki) i *Przyszedł człowiek imieniem Jan* (J. S. Pasierba i S. Orzechowskiego) oraz utwory współczesne: *Gwiazdę* H. Kajzara i *Nocną rozmowę z człowiekiem, którym się gardzi* F. Dürrenmatta[4].

O teatrze akademickim ATK (zwanym początkowo „Ateka") zachowały się nieliczne wzmianki. W uzyskaniu informacji znacząco dopomógł W. Dziedziak (dyrektor administracyjny Akademii). Pełniejsze dane oraz źródła znajdują się w archiwum, obecnie nie uporządkowanym i niedostępnym.

Pomimo trudności, teatr religijny mógł rozwijać się w uczelniach kościelnych, zupełnie inaczej natomiast sytuacja przedstawiała się w uczelniach świeckich. Tamtejsza „cenzura", zasadniczo antycypująca decyzje Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk, była wyczulona na wszelkie próby nawiązywania w studenckich pracach

---

[3] Informacje z rozmowy z W. Dziedziakiem (19.02.1988 w Warszawie).

[4] Dane te pochodzą z publikacji: *XX lat Akademii Teologii Katolickiej. Księga pamiątkowa 1954–1974*. Warszawa 1976 s. 395.

teatralnych do idei chrześcijańskich. Nie przeszkadzało to władzom z pobłażaniem a nawet aprobatą traktować religijność spektaklu w otoczce ironii, kpiny czy pastiszu, czyli zabiegów, które były oczywistym wyrazem laickiej orientacji światopoglądowej.

Teatr studencki, którego ambicją było stwarzanie kontrpropozycji wobec praktyki sceny profesjonalnej[5], w tym jednym był z nią zgodny. Klasyka dramatu i temat religijny pojawia się tam rzadko, jeśli już – to w formie wesołego widowiska i zabawy[6]. Te właśnie założenia realizował „Teatr 38" – pierwsza i przez pewien czas pionierska scena dramatyczna w obrębie całego teatru studenckiego. W przewrotnym klimacie teatru reżyserskiego zrealizowano tam *Boską komedię* Dantego i zaraz potem *Nie-boską komedię* Krasińskiego[7].

W latach 60. spośród teatrów najbardziej znanych, ku tematyce religijnej skłaniał się „Pstrąg", utrzymując całość gry (realizowanych wówczas adaptacji) w klimacie laickiego moralitetu. Wpierw studenci podjęli się scenicznego opracowania *Klucza niebieskiego* L. Kołakowskiego, później w udanym spektaklu wykorzystano wybór pism osnutych na motywach starotestamentalnych[8].

---

[5] Kontrpropozycja ta wyrażała przede wszystkim dążenia do przeciwstawienia się kulturze zastanej nie w polemice estetycznej, lecz w płaszczyźnie społecznej. Terminy „nowatorstwo", „awangarda" „[...] mogłyby sugerować skłonność do poszukiwań przede wszystkim formalnych, przywodzić na myśl postawę estetyczną, gdy tymczasem jedną z istotnych cech interesującego nas ruchu teatralnego jest jego nieufność wobec sztuki, która przekonana o swej społecznej bezradności, kieruje się głównie wewnętrznymi motywami kulturowymi" (B. Litwiniec. *Teatr młody – teatr otwarty*. Wrocław 1978 s. 97). Nowo wykreowany termin „teatr otwarty" miał głównie manifestować społeczną postawę artysty. „Sztuka otwarta wskazuje na los człowieka osadzonego w jego aktualnej wspólnocie klasowej, narodowej, grupowej" (tamże s. 103). Wyrażała bezpośredniość, optymizm, plebejskość, obrzędowość, pierwotność.

[6] Pisze o tym Z. Jasińska. *Teatry studenckie*. „Więź" 1960 z. 7–8 s. 210–6.

[7] Tamże.

[8] Zdaniem L. Skrzydło (*Teatry studenckie w Polsce*. Warszawa 1968) „w »Pstrągu« zawsze istniały jakieś ciągoty do tematyki mistycznej. Wiele spraw naszej codzienności łatwo dało się ubrać w kostium diabelsko-anielsko-boski" s. 136. W drugim programie „[...] aktorzy – goście barowi – ubrani byli współcześnie, posługiwali się mikrofonem i telefonem [...] w tamtej atmosferze prezentowano na zasa-

Przełom lat 60. i 70. cechuje się pewną modą na tematykę religijną, wraz ze wzrostem zainteresowania zjawiskami szeroko pojętej kultury. Przykładem tego jest *Hiob* „Teatru 38", a później „Gongu 2"[9], gdzie wcześniej wystawiono moralitet *Każdy* oraz *Dialog na święto Narodzenia*. Po moralitet *Każdy* sięgnął też Studencki Teatr Dramatyczny (Poznań). Podobne zainteresowania stwierdzić można także w mniej znanych teatrach studenckich.

Jednakże w obrębie mecenatu uczelni państwowych, gdzie zezwalano jeszcze na historyczno-kulturowe traktowanie religijności, nie do pomyślenia była religijność traktowana serio, powiązana z zespołem tradycyjnych narodowych wartości i chrześcijańskim etosem. Nic więc dziwnego, że przyjmujący takie założenia teatr uczelni łódzkich „Stygmat" spotkał się z ostrą krytyką z wielu stron. W wystawionym na szczecińskim festiwalu w 1979 r. *Veni Creator* postacie wyposażono w słowa Mickiewiczowskich *Ksiąg narodu*, co rozgrywającą się na scenie karykaturę rewolucji (znaną dobrze z publikatorów) i demagogię poddało pod osąd metafizyki narodowo-religijnej. Głos tradycji, który w praktyce scenicznej STS-ów zwykle padał ofiarą groteski i kpiny, okazał się tu (w sposób świadomie zamierzony) silniejszy. Metoda dała więc odmienne skutki. Dalsze prace „Stygmatu" sprawiły, że zespół zdelegalizowano. Jego twórców usunięto z akademików, niebawem zaś z uczelni. Członkowie zespołu działalności jednek nie przerwali i od 1980 r. działali w obrębie kultury niezależnej, dając do końca 1981 r. kilkaset spektakli na terenie całego kraju. W okresie stanu wojennego mecenat nad zespołem objęła ATK i „Stygmat" stał się w pewnym przynajmniej sensie kontynuatorem teatralnych tradycji tego środowiska, mimo że swym autorskim, awangardowym charakterem odbiegał od założeń dawnego teatru „Ateka". Losy zespołu

---

dzie inscenizacji, „ad hoc" opowieści z historii świętej zaczerpnięte. Byli na scenie ubrani we współczesne stroje Noe, Abraham, Izaak, Hiob i Herod, Saul i Salomon, a nawet szatan i sam Jahwe. Rozważano wiecznie aktualne problemy filozoficzno-moralne [...]" (tamże s. 136–137).

[9] O spektaklu pisze B. Gorgol w pracy magisterskiej *Hiob w dramacie i na scenie polskiej (1918–1984)*. Lublin 1985 (mps BKUL).

dowodzą, jak rozróżnienie teatru świeckiego i religijnego w obszarze inicjatyw studenckich było rygorystycznie przestrzegane przez administrację państwową i uczelnianą[10].

Młodzież uczelni państwowych, która szukała szans tworzenia teatru programowo religijnego, możliwość taką znajdowała w duszpasterstwach akademickich. Relacje byłych uczestników i opiekunów prac kulturalnych w duszpasterstwach ujawniają obfitość imprez parateatralnych – muzycznych i recytatorsko-rapsodycznych.

Do celów obecnej pracy podjęta została kwerenda dotycząca rozwoju aktywności teatralnej w duszpasterstwach akademickich. Rozesłałem 254 kwestionariusze ankietowe (zgodnie ze stanem liczebnym duszpasterstw akademickich w 1988 r.). Nadesłano 22 odpowiedzi, z których jedynie trzy zawierały dane o aktywności teatralnej. Nawet w duszpasterstwie Generalnego Duszpasterza Polski – przy kościele św. Anny w Warszawie brak archiwaliów o tamtejszej działalności teatralnej. O pracy artystycznej w ośrodku poinformował były opiekun utworzonego tam w 1974 r. zespołu teatralnego „Krąg", K. Łabudź[11]. Kwerenda nie przyniosła więc spo-

[10] W teatrze tym dominuje plastyka, która wraz ze słowem poetyckim tworzy homogeniczny, symboliczny kod, z założenia aintelektualny. Swobodny tok myśli, asocjacyjna dowolność, zaskoczenie, spiętrzenie środków wyrazu, niestrudzone dążenie do zawarcia w nich metafizycznie doniosłych treści – to prawidła, które wyznaczają swoistą uczuciowo-mistycyzującą partyturę działań scenicznych. W pierwszej, ciągle wznawianej i doskonalonej inscenizacji *Rorate coeli* czytelny jest optymistyczny ton w poszukiwaniu wyjścia ze światopoglądowej „Wieży Babel". Tę pojednawczą, poniekąd soteriologiczną postawę reżysera można określić krótko, powołując się na nazwę zespołu – „Jeruzalem" (obowiązuje ona od połowy lat 80.). Oprócz wspomnianych spektakli zrealizowano jeszcze *Misterium Pokuty, Szalom szalom* (przeróbka wcześniejszego spektaklu *Sprawiedliwy*). Były także pomniejsze programy z zakresu teatru słowa: *Modlitwa I*, *Modlitwa II*, *Wybór*, *Madonno moja*, *Moja Ojczyzno* (wszystkie w latach 1979–1984, w następnych latach wznowienia).

[11] Informacje z 6.02.1989. W „Kręgu" przygotowano: *Bukiet nieśmiertelników* (teatralizacja utworów z tomu *Z głębokości*. W 1975 r. realizację wielokrotnie wznawiano: rok później odbył się program R. Walędzika: *Powroty*. W następnych latach przygotowywano składanki poetyckie. Po r. 1978 zainteresowanie działalnością teatralną osłabło, „Krąg" przestał istnieć a opiekunowie profesjonaliści (K. Łabudź i T. Bogucki) objęli kierownictwo artystyczne w teatrze seminarium warszaw-

dziewanych rezultatów i nie odzwierciedla dość intensywnej działalności teatralnej i parateatralnej w duszpasterstwach, o której z różnych zakątków kraju docierają dość liczne sygnały (informatorami byli członkowie seminarium teatrologicznego KUL).

Wydarzenia teatralne w duszpasterstwach nie są rejestrowane i dość szybko giną z pamięci. Inną przyczyną braku danych jest znaczna rotacja zarówno studentów – uczestników pracy w ośrodkach, jak i kierujących nimi duszpasterzy, stąd zaś trudność uzyskania informacji.

Rzadko realizowane są pełnospektaklowe sztuki. Ks. F. Płonka – duszpasterz akademicki z Krakowa, odpowiadając w imieniu 29. tamtejszych ośrodków, pisze:

> To, co się robi, to rzeczy bardzo skromne – jakaś okolicznościowa poezja, coś przed Bożym Narodzeniem, od czasu do czasu jakiś improwizowany fragment sztuki [...]. Obserwuję też od szeregu lat spadek umiejętności aktorskich, jednej improwizacji nawet nie dopuściłem do realizacji, tak była słaba[12].

Pełnospektaklowe sztuki przygotowywano w zespołach „Exodus" (Wrocław), „Dar" (redemptoryści, Warszawa) oraz w zespole teatralnym kościoła oo. franciszkanów (we Wrocławiu)[13] – tyle tylko wiemy z danych kwerendy.

---

skiego „Antiqua". Wiadomo jeszcze, że na początku lat 80. w tymże samym duszpasterstwie św. Anny wystawiono *Przed sklepem jubilera* K. Wojtyły; były podejmowane także inicjatywy o charakterze recytatorsko-rapsodycznym.

[12] Z listu od ks. F. Płonki (Kraków 8.07.1988).

[13] Zespół „Dar" działa od 1987 r. pod kierunkiem ks. J. Wnęka (Ośrodek Duszpasterstwa Akademickiego OO. Redemptorystów przy parafii św. Klemensa w Warszawie. Przygotowano tam *Dzień gniewu* R. Brandstaettera. Z listu (30.07.1988 r. Warszawa) ks. Wnęka wiemy, że „Dar" jest organizacyjnie bardzo sprawny (2 lub 3 próby w tygodniu, współpraca z aktorką H. Dzieduszycką, widownia ok. 500 osób, kolportaż afiszów, programów, ogłoszeń.

– W zespole teatralnym kościoła oo. franciszkanów zrealizowano muzyczną sztukę o św. Franciszku: *„Bez końca..."* (1984), w tym samym roku program poetycki o tematyce wielkopostnej, a w 1986 r. *Powrót Odysa* S. Wyspiańskiego. Nie ma bliższych danych o pracy zespołu „Exodus" ani o innych inicjatywach. Wiadomo jedynie, że działalność teatralną w duszpasterstwach w Łodzi pod koniec lat 70. prowadził ks. A. Mularczyk. Ks. Kania z Modlicy pisze (12.08.1988 r.) natomiast o pewnych inicjatywach teatralnych podejmowanych przez niego w Nowej Hucie.

Jedynie zespół Duszpasterstwa Akademickiego oo. cystersów z Mogiły, kontynuujący swoją działalność w Krakowie, doczekał się szerszego uznania i recepcji prasowej. Od 1979 r. działa on pod nazwą Teatr Słowa pod Krzyżem. Funkcje reżyserów spełniają dawni rapsodycy z Kotlarczykowego zespołu (Z. Kubitowa, A. Dadun-Roszkowska). Zrealizowano tam *Mękę Pańską* wg Brandstaettera, *Hioba* K. Wojtyły, *Misterium paschalne – Historię o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka w przeróbce J. K. Dachnowskiego oraz *Misterium różańcowe – Obraz Maryi słowem polskim malowany i oprawiony pieśnią.*

Scenariusze przygotowuje kierownik organizycyjny i artystyczny, S. Jastrzębski. Zespół nawiązuje do wczesnych realizacji Teatru Rapsodycznego. Cechuje go nieufność wobec pozasłownych środków wyrazu i daleko idąca asceza formalna. Przyczyna tego tkwi nie tylko w szacunku dla pierwowzorów teatru słowa. Przedstawienia zespołu S. Jastrzębskiego przygotowywane są w przestrzeni sakralnej, w prezbiterium, włączone w czas sprawowania liturgii. Podkreśla to znacząca zmiana nazwy. Od 1985 r. brzmi ona – „Teatr Słowa przed Ołtarzem". Ta nowa sceneria i nowa funkcja zespołu rapsodycznego owocuje ścisłym związkiem teatru z liturgią – partycypacją teatru żywego słowa w modlitwie Kościoła.

Teatr religijny młodzieży studiującej: seminaryjny, akademicki, duszpasterski, we wszystkich swych przejawach był objęty mecenatem Kościoła. Wszędzie tam, gdzie wykraczał ku szerokiemu odbiorcy, był źle widziany, a nawet stawał się w opinii władz państwowych „nielegalny" (z podobnym nastawieniem spotykały się wszystkie inne inicjatywy duszpasterstw środowisk twórczych, klubów inteligencji katolickiej, niektórych uczestników tygodni kultury chrześcijańskiej, gdzie wyraźniej formułowano racje światopoglądowe i polityczne).

W latach 80. ranga i liczebność dokonań artystycznych podejmowanych przy kościołach niepomiernie wzrasta i zaczyna być traktowana jako wzbierająca na sile fala kultury alternatywnej. Teatr seminaryjny zajmuje tam miejsce szczególne z racji znacznego potencjału artystycznego i licznego kręgu odbiorców. W przeciwieństwie do teatru studenckiego, nie miał on szans na inte-

grację własnych działań czy konfrontację poglądów i wyników pracy, co zespołom uczelni świeckich zapewniały liczne festiwale i przeglądy (np. Festiwal Teatrów Debiutujących „Start", Festiwal Festiwali (później Festiwal Teatru Otwartego). Jedyny, jak dotychczas, Przegląd Teatrów Seminaryjnych (Poznań 1984)[14] zgromadził tylko 5 zespołów. Niewielką okazję do konfrontacji działań stwarzały w latach 70. sacrosongi. W praktyce sprowadzało się to do sporadycznego udziału jakiegoś seminaryjnego zespołu w tych festiwalach (np. w sacrosongu w Kaliszu klerycy salezjańscy z Lądu wystawili sztukę *Bruno z Kwerfurtu*). Na inne imprezy o szerszym zasięgu, jak Ogólnopolskie Czuwania Maryjne w Bardzie Śląskim czy Dni Kultury Studenckiej organizowane przez oo. misjonarzy w Krakowie zapraszany był z reguły tylko jeden zespół (podobnie jak w diecezjalnych przeglądach twórczości religijnej). Nic dziwnego, że teatr seminaryjny to po dziś dzień zbiór pojedynczych, samodzielnie działających ośrodków. Często zespoły wzajemnie nie wiedzą o swoim istnieniu.

Więzią łączącą ten teatr, jak i całą kulturę alternatywną, była wspólna działającym tam twórcom postawa światopoglądowa i ideowo-artystyczna. Cechowała ich partycypacja w tym samym źródle wartości chrześcijańskich i potrzeba wyrażenia ich w „materii" teatru czy sztuki w ogóle. Szczególnie wyraźnie jest to zauważalne w różnorodnych formach reakcji na ogłoszenie stanu wojennego w Polsce.

---

[14] W ramach przeglądu oprócz „Pulsu" wziął udział ZTWSD w Pelplinie (wystawił *Pokutnika z Osjaku* R. Brandstaettera), ZTWSD w Sandomierzu (wystawił tegoż autora *Teatr świętego Franciszka*), Teatr „Katharis" WSD Oblatów z Obry (prezentował również sztukę R. Brandstaettera – *Dzień gniewu*) oraz Krąg Teatralny „Verbum" z BSD w Gdańsku-Oliwie (prezentował własne opracowanie *Mordu w katedrze* T. S. Eliota pod tytułem *Non possumus*). Przegląd połączono z XVII Sesją Naukowego Koła Teologów, przygotowaną pod hasłem „Teatr i przepowiadanie". 25–29 lutego 1984 r. wygłoszono referaty: I. Sławińska: „Filozofia teatru"; ks. E. Hanas: „Dramat religijny, jego współczesność, poszukiwania, nurty, tendencje"; ks. W. Wilk: „Teatr w seminarium w poszukiwaniu swego kształtu"; ks. T. Bańkowski: „Teatr w parafii, modele funkcjonowania, repertuar, szanse urzeczywistnienia, przykłady realizacji" i J. Hamerski: „Teatr dziecięcy i młodzieżowy w oddziaływaniu wychowawczym". Uwagi o przeglądzie pojawiły się w prasie.

Źródła, kwerenda i zasady opracowania materiału

Wzmianki o teatrze seminaryjnym pojawiały się od dawna w pracach magisterskich i notatkach prasowych. Nieco miejsca poświęca mu I. Sławińska w artykule: *Sacrum w młodym teatrze polskim*[15] oraz autorzy nielicznych prac dotyczących teatrów religijnych w poszczególnych regionach Polski.

Wszelako jedynym z założenia całościowym ujęciem przedmiotu był artykuł ks. W. Wilka „W poszukiwaniu modelu teatru seminaryjnego"[16]. Podstawą artykułu była ankieta rozesłana do wszystkich seminariów duchownych na początku 1983 r. Z 34 nadesłanych odpowiedzi 30 pochodziło z wyższych seminariów duchowynch. Dane w nich zawarte w postaci kalendarium (na kartach katalogowych) znajdują się w Katedrze Dramatu i Teatru KUL. Publikacja ks. Wilka, oparta na tym niezmiernie lakonicznym materiale, kreśli ogólny obraz zjawiska w kontekście rozważań nad optymalnym modelem teatru seminaryjnego.

Własną ankietę rozesłałem 9 i 14 stycznia 1987 r. w celu uzupełnienia danych nie tyle z ostatnich lat (od r. 1982 – okres nie objęty ankietą ks. Wilka), ale głównie z okresu początku lat 70. Krąg ankietowanych rozszerzyłem na podstawie *Informatora o zakonach i seminariach duchownych w Polsce*[17]. Wyodrębniłem 69 środowisk seminaryjnych (w tym mieszczą się zakonne domy studiów). W efekcie otrzymałem zaledwie 17 odpowiedzi, nie zawierały one żadnych informacji o dawniejszej działalności teatralnej.

Ankieta była pierwszym etapem kwerendy. Oprócz rejestrowania podstawowych danych uzyskanych z korespondencji, pozwoliła wyeliminować z dalszych poszukiwań środowiska, gdzie działalność teatralna nie była podejmowana. Temu celowi służyła także

---

[15] I. Sławińska. *Sacrum w młodym teatrze*. W: *Z zagadnień kultury chrześcijańskiej*. Red. kard. K. Wojtyła, bp P. Kałwa, bp E. Materski [i in.]. Lublin 1973.

[16] Artykuł był drukowany dwukrotnie: w „Ateneum Kapłańskim" (1985 z. 1–2 s. 266–282) oraz w książce: *Dramat i teatr sakralny*. Red. J. Sławińska, W. Kaczmarek, B. Stykowa. Lublin 1988 s. 241–262.

[17] Publikację przygotowała Komisja Powołań Kapłańskich i Zakonnych. Red. o. E. Osiecki. Pieniężno 1982.

druga, uzupełniająca ankieta rozesłana do kilkunastu seminariów 20.02.1988 r. Niestety, brak odpowiedzi spowodował konieczność dalszej bezpośredniej kwerendy także w seminariach, które nie nadesłały odpowiedzi.

W konsekwencji odwiedziłem niemal wszystkie seminaria w kraju. Poszukiwałem danych o działalności teatralnej w całym okresie powojennym. O ile w seminariach znalazła się dokumentacja o działalności teatralnej w ciągu ostatnich kilku lub kilkunastu lat, o tyle uzyskanie informacji o okresie wcześniejszym łączyło się z ogromnymi trudnościami.

Dość zauważyć, że jedynie trzy teatry seminaryjne doczekały się dotąd ogólnych chronologicznych opracowań, obejmujących okres od 1945 r. Są to seminaria: płockie[18], tarnowskie[19] i poznańskie[20]. Stan aktywności teatralnej w innych środowiskach kleryckich (uczelniach lub domach studiów) wymagał dopiero opracowania. Jedynymi źródłami, które mogły zawierać jakiekolwiek dane, były kroniki seminaryjne, domowe, zakładowe, zakonne itp. oraz wewnątrzuczelniane periodyki.

Istniejące tam zapisy przedstawiają nikłą wartość dokumentacyjną. Rzadko zawierają podstawowe dane, konieczne do sporządzenia kalendarium przedstawień. Zazwyczaj pomijano w nich nazwisko autora sztuki i reżysera spektaklu. Do wyjątków należą notatki uwzględniające obsadę oraz liczbę spektakli. Nic dziwnego, kronikarz seminaryjny traktował działalność sceniczną jako drugorzędną w stosunku do szeregu ważniejszych wydarzeń z życia uczelni. Toteż znaczny nakład pracy, związany z przeglądaniem dziesiątków tomów kronik dał bardzo mierne efekty. Świadczy o tym zawartość części I, na którą złożyło się sporządzone kalendarium i

---

[18] J. Śniegocki. *Działalność artystyczna alumnów płockiego seminarium duchownego (1924–1977)*. „Studia Płockie" 7:1979 s. 227–267.

[19] T. Bańkowski. *Teatr religijny w Tarnowie w XX wieku*. „Roczniki Humanistyczne" KUL 1981 z. 1 s. 75–133.

[20] P. Z. Kompf. *Teatr religijny w Arcybiskupim Seminarium Duchownym w latach 1947–1984*. Poznań 1985 (praca magisterska pisana na Papieskim Wydziale Teologicznym; mps w KDiT KUL).

inne nieliczne dane pochodzące z rozmów z ówczesnymi animatorami życia teatralnego.

Przejrzałem kroniki seminariów gnieźnieńskiego, kieleckiego, łomżyńskiego, pelpińskiego, płockiego, bernardyńskiego (Kalwaria Zebrzydowska), pallotyńskiego (Ołtarzew) i salezjańskiego (Ląd, Kraków). W innych seminariach w miejsce kronik udostępniano mi tamtejsze czasopisma wewnętrzne i gazetki ścienne, które wyszczególniam w spisie źródeł. W wielu wypadkach nie dostałem kronik bezpośrednio do ręki. Są to dokumenty niechętnie pokazywane osobom spoza środowiska, a nawet, jak w seminarium lubelskim, dostępne tylko dla wąskiego kręgu wykładowców. W tej sytuacji przeglądanie kronik powierzano najczęściej alumnom (seminaria: białostockie, częstochowskie, warszawskie, łódzkie, redemptorystów (Tuchów), sercanów (Stadniki), w lubelskim zaś – bibliotekarzowi. Kalendarium wydarzeń teatralnych w seminarium przemyskim posiadam dzięki uprzejmości mgr Barbary Olszak, która wykonała tam szczegółową kwerendę. Specjalnie poświęcona temu praca magisterska J. Czarskiego zatytułowana *Teatr religijny w Przemyślu (1918–1980)* ujmuje zagadnienie w sposób bardzo ogólnikowy[21]. Niekiedy informacji udzialały władze uczelni, korzystając z posiadanych archiwaliów (np. w seminariach: gorzowskim, katowickim, jezuitów (Kraków), werbistów (Nysa, Pieniężno). Nie było natomiast możliwości skorzystania z kronik w seminariach: włocławskim, wrocławskim, paulińskim (Kraków), salwatoriańskim (Bagno). W tym ostatnim zawiodły też próby uzyskania danych z archiwum zgromadzenia w Trzebnicy (w tym celu była prowadzona korespondencja z archiwistą ks. A. Kiełbasą). Niepowodzeniem zakończyła się też próba rekonstrukcji działań teatralnych w seminarium siedleckim, podejmowana przez wykładowcę ks. K. Kusyka i tamtejszych alumnów. Nieliczne informacje dotyczące dawniejszej działalności teatralnej pochodzą z korespondencji i wywiadów.

Dopiero z okresu ostatnich dziesięciu lat w seminariach bądź u osób prywatnych zachowały się pewne dokumenty, dotyczące po-

[21] Praca powstała na KUL-u w 1981 r. (mps BKUL). Działalności teatralnej w seminarium przemyskim poświęcono uwagę na s. 59–60.

szczególnych inscenizacji. Są to scenariusze (rzadko opatrzone uwagami reżysera), z dokumentów natomiast: programy teatralne, niekiedy zdjęcia, notatki w prasie i periodykach wewnętrznych (ich adresy bibliograficzne dołączam do odpowiednich pozycji w kalendarium) oraz afisze (drukowane tylko dla realizacji ZT „Puls"). Szczególnie cenne są zapisy „video" z kilkunastu spektakli.

Zaledwie w kilku środowiskach, które zareagowały na ponawiane przez KDiT KUL apele o gromadzenie materiału, znaleźć można uporządkowany i w miarę pełny zestaw dokumentów do poszczególnych realizacji. Tylko trzy zespoły posiadają teatralne „archiwa": ZT „Puls", ZT WSD w Sandomierzu (w posiadaniu ks. W. Wilka) i Teatr Klerycki WSD Płock (zarówno w seminarium, jak i w zbiorach domowych kierownika zespołu ks. A. Kondrackiego – ręką reżysera są tam dokonane szczegółowe zapisy spektakli, przygotowanych przez niego w ramach sceny plastycznej). Tylko te trzy zespoły mają też kroniki teatralne (w Płocku są aż trzy: chronologiczna i fotograficzna w seminarium oraz prowadzona przez ks. Kondrackiego w Soczewce).

Przystępując do omówień i interpretacji najciekawszych realizacji, miałem do dyspozycji szczątkowy materiał dokumentacyjny. Najczęściej świadectwem spektaklu był tzw. określony scenariusz. Niekiedy jedyny ślad stanowiły zdjęcia lub program. Toteż nieodzownym i głównym źródłem informacji o przedsięwzięciach teatralnych okazały się wywiady z ich twórcami: reżyserami, wykonawcami lub konsultantami. Mówiąc o spektaklu, starali się zazwyczaj wskazać główne założenia koncepcji inscenizacyjnej, najistotniejsze z punktu widzenia jego interpretacji. Nieuniknione okazało się korzystanie z domniemań i mało skonkretyzowanych opinii szczególnie tych informatorów, którzy nie uczestniczyli w przygotowaniu spektaklu i dobrze go nie pamiętali. Najcenniejszych informacji udzielali, oczywiście, reżyserzy profesjonaliści, omawiający własne realizacje w sposób fachowy, co zwalniało mnie od żmudnych, „poszlakowych" zabiegów rekonstrukcyjnych. Były one szczególnie ryzykowne w wypadku, gdy realizatorzy nie byli w stanie poprzeć swych wywodów żadną dokumentacją.

Nie wszędzie podjęta przeze mnie kwerenda spotkała się z należytym zrozumieniem, co istotnie utrudniało szansę dotarcia do materiałów i informatorów – i o te właśnie informacje i wypowiedzi praca będzie uboższa. Nie byłem także w stanie dotrzeć do animatorów życia teatralnego, którzy opuścili już mury uczelni rozproszonych na terenie kraju. Swoje poszukiwania ograniczyłem tylko do seminariów. Niejednokrotnie w celu uzyskania dodatkowych danych przybywałem do seminarium powtórnie.

Podczas omawiania poszczególnych spektakli pomocne okazywały się informacje zawarte w pracach magisterskich, pisanych głównie przy KDiT KUL.

Struktura pracy

Działalność teatralna alumnów jest integralnym składnikiem uczelnianej rzeczywistości. Przejawiają się w niej typowe dla środowiska przyszłych duchownych problemy, przekonania czy aspiracje. Teatr jest miejscem samorealizacji i samowychowania oraz świadomie podjętych zadań ewangelizacyjnych. Stwarza nawet szansę refleksji nad przyszłym kształtem teatru chrześcijańskiego i eksperymentowania w tym kierunku. Jest to, jak mówią alumni, „teatr środowiskowych zobowiązań" i „teatr dokonanego wyboru" i jako taki staje się formą twórczej egzystencji jego członków, niezależnie od tego, czy zespół jest trwały, ma określony status, czy jest jedynie grupą „chwilową", zjawiskiem płynnym, ożywającym na czas przygotowania spektaklu.

Na problem religijności spektaklu trzeba spojrzeć z nakreślonej przed chwilą szerokiej perspektywy. Poważnym błędem byłoby rozważanie jej w oderwaniu od wszystkich tych uwarunkowań, których brak w przeciętnym teatrze zawodowym.

Religijność spektaklu jest tu „pochodną" religijnego profilu teatru (przez wybór tematu, sposobów i celu jego realizacji, spełnienia określonych zadań). Spektakl przez swoje „ukorzenienie" w środowisku seminaryjnym ma więcej aspektów religijnych, niż zawiera ich w istocie sam komunikat sceniczny. W celu wychwycenia

tych wszystkich aspektów będę próbował uwzględnić w pracy postawę ideowo-artystyczną samych twórców, zaś ich różnorodny sposób pojmowania teatru religijnego znajdzie odzwierciedlenie w kolejnych omówieniach (szczególnie będzie to widoczne w rozdz. IV cz. II, obfitującym w stwierdzenia z zakresu teologii teatru).

Przyjąłem dwojaki podział pracy: na części (układ chronologiczny) i na rozdziały w części II (układ problemowy).

Stosunkowo najmniej wątpliwości metodologicznych wzbudza periodyzacja rozwoju teatru seminaryjnego. Uważna analiza inicjatyw podejmowanych w latach 1945–1988 ujawnia istnienie dwóch „epok", dwóch faz jego krystalizacji. Błędem byłoby tu wprowadzenie chronologii i zamykanie omówienia poszczególnych okresów w wyraźnie określonych ramach czasowych. Zabieg taki stwarzałby tylko pozory precyzji. W teatrach seminaryjnych procesy zmian były długotrwałe i ewolucyjne. Nie przebiegały tak szybko, jak np. w teatrze studenckim, który żywo reagował na przemiany społeczno-polityczne w kraju. Teatr seminaryjny pozostawał zawsze w pewnym dystansie do wydarzeń w kraju, co nie znaczy, że zmiany społeczno-polityczne, kulturowe czy przemiany oblicza współczesnego Kościoła nie były głównym czynnikiem jego ewolucji. Nawet stan wojenny jedynie przyspieszył rozpoczęte już procesy, jednak odcisnął się najgłębiej w ideowo-artystycznym kształcie seminaryjnej sceny.

Mówiąc o dwóch epokach, mam na myśli przede wszystkim dwie różne pod wieloma względami postacie teatru uczelnianego, oddzielone od siebie okresem pewnego zastoju czy też kryzysu. Określenie „zastój" wydaje się bardziej odpowiednie – w większości ówczesnych środowisk nie było poczucia przełomu, czy też poszukiwania nowej formuły adekwatnej do zmieniających się okoliczności zewnętrznych. Tendencje takie pojawiły się dopiero po upływie dłuższego czasu.

Rozkwit teatru seminaryjnego wyznaczający pierwszą fazę jego aktywności przypada na lata 50. i początek lat 60. Druga faza aktywności przypada na czas od końca lat 70. Pewnym symptomem stagnacji obejmującej czas między tymi fazami jest zarówno spadek liczby regularnie działających zespołów, jak i liczby wydarzeń tea-

tralnych oraz przenikanie się „starego" i „nowego". Pod koniec lat 70. nowe tendencje wyraźnie zwyciężają i równocześnie znacznie wzrasta liczba ośrodków i inicjatyw teatralnych.

Specyfika ewolucyjnych procesów skłania do ostrożnego stosowania ścisłych dat także z tej racji, że poszczególne środowiska seminaryjne w różnym czasie odchodzą od dawnej formuły teatru i przyjmują nową. Różnica ta sięga kilku, a w wyjątkowych wypadkach nawet kilkunastu lat. W tej sytuacji wyznaczenie ścisłych ram periodyzacji przy omawianiu poszczególnych środowisk uczelnianych lub wydarzeń teatralnych groziłoby nieuprawnionym schematyzmem.

Charakterystyka wcześniejszej i późniejszej fazy teatru seminaryjnego, wynikająca z opisu zespołów i rezultatów ich pracy artystycznej, skłania do przyjęcia bardziej stosownych terminów: starsza generacja i młoda generacja.

Na użytek obecnego wprowadzenia ograniczę się do wyszczególnienia kluczowych opozycji między starszą i młodą generacją (uwzględniając zjawiska charakterystyczne dla każdej z nich).

O starszej generacji wiemy niewiele, co już sygnalizowałem wcześniej. Jej zainteresowania i ambicje koncentrowały się na repertuarze ujętym prawie zawsze w rygory konwencji realistycznej, nieodmiennie powiązanej z tradycyjnym typem sceny „á l'italienne". Tworzyła ona teatr amatorski zarówno w sensie socjologicznym, jak i artystycznym. Jej twórcy nie dążyli do wypracowania odrębnego profilu. W niedbałych z reguły realizacjach poprzez bierne naśladownictwo wkraczano w „kompetencje" teatru zawodowego, wzorując się na konwencjonalnej grze aktorskiej.

Inicjatywa artystyczna ówczesnych reżyserów sprowadzała się do wyboru repertuaru i tematyki (pasyjnej, bożonarodzeniowej, hagiograficznej, biblijnej, maryjnej, kapłańskiej itp.), co nakazuje przy omawianiu starszej generacji iść tym właśnie tropem, rozróżniając co najwyżej środowiska realizujące repertuar pospolity i środowiska zdradzające wyższe aspiracje repertuarowe.

Zupełnie inaczej przedstawia się natomiast sprawa prezentacji młodej generacji, lepiej udokumentowanej (część II), która zadziwia różnorodnością i rozległością dokonań, a wielość nowych waż-

dawniej	obecnie
niemal wyłącznie praca w nieformalnych kółkach zainteresowań	praca regularna w ramach formalnych kół i teatrów kleryckich mających nazwy i określony status
dominacja funkcji służebnej wobec uczelni i funkcji formacyjnej (tzw. łatwy dydaktyzm)	dominacja funkcji kulturotwórczej i ewangelizacja
akademie	programy literacko-muzyczne
publiczność wewnątrzseminaryjna	teatr „otwarty", kształtowanie publiczności wg formuły teatru religijnego i zasad posoborowej homiletyki – kerygmatycznej i personalistycznej
teatr kubiczny	teatr sferyczny – organizacja działań teatralnych w przestrzeni sakralnej
widz bierny, nikła świadomość repertuarowa	widz czynny (formuła teatru obrzędowego), krytyczny stosunek do repertuaru
różnorodność repertuarowa	różnorodność kierunków interpretacji scenicznej (zawężenie repertuaru)
pierwszoplanowa rola autora	pierwszoplanowa rola inscenizatora (ukierunkowanie na „materię" teatru)
„teatr dramatyczny" socjologicznie jednorodny	„teatr reżyserski" i „teatr autorski", zróżnicowanie socjologiczne publiczności i twórców („teatr teologów", „teatr profesjonalistów", „teatr alumnów")
konwencja realistyczna	wielość konwencji i form teatralnych

nych zjawisk sprawia, że wszelkie próby stworzenia trafnego, zadowalającego obrazu wydają się przedsięwzięciem skazanym na niepowodzenie. Powstaje pytanie, według jakich kryteriów dokonać prawidłowego uporządkowania i pogrupowania materiału, a w rezultacie właściwej segmentacji pracy. Przyjęte w części I kryterium tematyczne nie odzwierciedla wielu tendencji młodej generacji, których wyróżniki wyszczególniam w dokonanym zestawieniu. Wszelako podobne zastrzeżenie można zgłosić do innych kryteriów stwarzających szansę rozłącznego, komplementarnego uporządkowania materiału. Szczególna rola inscenizatora w ostatnich latach podsuwa dwie takie możliwości. Pierwsza z nich to uporządkowanie materiału w planie socjologicznym, ze względu na status twórców teatru i specyfikę ich działalności artystycznej, zgodnie z podziałem na „teatr teologów", „teatr profesjonalistów" i „teatr alumnów" (omawiam je w dalszej części). Druga – uporządkowanie materiału w planie artystycznym – ze względu na stosunek inscenizatora do tekstu dramatycznego – w rezultacie wyróżnienie tzw. teatru dramatycznego, teatru reżyserskiego i teatru autorskiego[22].

---

[22] Terminologię tę przyjąłem w celu uwydatnienia specyfiki młodej generacji. Termin „teatr autorski" wprowadzam, aby wyodrębnić zjawisko dość częstego dzisiaj odchodzenia od inscenizowania literatury dramatycznej na rzecz scenariusza teatralnego, pisanego przez autorów seminaryjnych widowisk. Naturalnie, termin ten obejmuje w pracy również realizacje oparte na przetworzonym fragmencie literackim (głównie poetyckim) oraz realizacje z dużym udziałem znaków plastycznych.

Rozróżnienie „teatr dramatyczny" i „teatr reżyserski" wprowadzam w celu oddzielenia uproszczonego odtwarzania utworów dramatycznych (praktyka sięgająca swymi korzeniami starszej generacji, gdzie było to typowe) od twórczych, przemyślanych realizacji, będących echem dorobku Wielkiej Reformy Teatru. Inspirującą siłą w tym względzie są liczni ludzie teatru wspomagający scenę seminaryjną, głównie zaś ci, którzy pełnią w zespołach funkcje kierowników artystycznych. W seminariach pojawiały się zarówno inscenizacje szukające pełni teatralnego wyrazu dla tekstu literackiego (poetyckie, przygotowywane w przestrzeni sferycznej, obfitujące w znaki pozasłowne), ale były też inscenizacje świadomie przygotowywane wbrew intencji dramaturga i wbrew idei tekstu sztuki. Obydwa tego typu przypadki na gruncie teatrologii rozważał Z. Osiński (*Przekład tekstu literackiego na język teatru*. W: *Dramat i teatr. V Konferencja Teoretycznoliteracka w Św. Katarzynie*. Red. J. Trzynadlowski. Wrocław 1967 s. 119–156), korzystając z opisu semiotycznego. Wskazane terminy opatrzyłem cudzysłowem, aby uniknąć konotacji, jakie mają

Wprowadzone tu pojęcia denotujące w aspekcie socjologicznym czy artystycznym pewne obszary teatru seminaryjnego pojawiają się w pracy niejednokrotnie. Nie wydaje się jednak, aby zasady pracy inscenizatora lub jego stosunek do tekstu miały przesądzić o segmentacji materiału zawartego w całej monografii.

Młoda generacja, w przeciwieństwie do starszej, rozwija się wielokierunkowo i przeprowadzenie jej opisu przy użyciu jednego „tropu" badawczego (choćby najbliższego jej specyfice) byłoby błędem. O wiele bezpieczniejsze wydaje się uporządkowanie całego obszaru zjawisk, charakteryzujących ten teatr według rysujących się w nim nurtów i tendencji. Pozwoli to uniknąć rozwiązań arbitralnych i stwarza szansę komplementarnego omówienia w kolejnych rozdziałach poszukiwań w zakresie repertuaru i tematów, form i środków teatralnego wyrazu, wreszcie rozwiązań inscenizacyjnych podejmowanych przez zespoły. Jednak w celu wyodrębnienia nurtów młodej generacji konieczne jest także spojrzenie z szerszej perspektywy, uwzględniającej specyfikę sceny uczelnianej – jej artystyczne możliwości i aspiracje, warunki rozwoju i zadania w stosunku do społeczności uczelnianej oraz do kręgu odbiorców, racje religijne, społeczne i polityczne; nie mniej istotne było poszukiwanie ideowo-artystycznej odrębności i własnego miejsca w kulturze religijnej. Wszystko to składało się na zespół celów, w nieco odmienny sposób realizowanych w poszczególnych nurtach.

Szczególnej uwagi wymagają zarówno zjawiska typowe – poświadczone licznymi dokonaniami artystycznymi, jak i rozwiązania nowatorskie. Zabraknie w omówieniach wydarzeń teatralnych o małej randze, czyli takich, które są zjawiskiem zapóźnionym bądź

---

one w odniesieniu do sceny profesjonalnej. Określenie „autorski" np. wyraża nie tyle rezygnację z inscenizowania literatury dramatycznej, ile raczej postać „teatru inscenizacji" poddaną szczególnej indywidualności twórczej. Zdaniem K. Brauna (*Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*. Wrocław 1984 s. 102–103) „Widowisko autorskie [jest to] liryczna osobista wypowiedź twórcy teatralnego, występującego zawsze w funcji reżysera [...] biorącego na siebie indywidualną odpowiedzialność autorską za całokształt widowiska, a więc za jego formę teatralną, wykorzystany w nim materiał literacki, wprowadzoną do niego plastykę i muzykę, za środki aktorskie".

niedojrzałym. Zabraknie także tych, których omówienie stało się niemożliwe z braku dostatecznych danych.

W rozdziale pierwszym („Szczególna kariera dramatu poetyckiego. Problematyka ofiary i męczeństwa na seminaryjnej scenie") został omówiony najważniejszy niewątpliwie nurt młodej generacji. O jego znaczeniu przesądza wielka liczba wydarzeń teatralnych oraz ich doniosłość artystyczna.

W kolejnych częściach rozdziału prezentuję sceniczne interpretacje *Dnia gniewu* i *Pokutnika z Osjaku* R. Brandstaettera, *Mordu w katedrze* T. S. Eliota, *Jaskini filozofów* Z. Herberta i *Miecza obosiecznego* J. Zawieyskiego. W realizacjach tych dramatów najpełniej ujawniają się rozległe możliwości młodej generacji. Jej skłonność do różnorodnych, śmiałych interpretacji scenicznych, upodobanie w kreacji liturgicznej i korzystanie z przestrzeni sakralnej, szczególnie zaś ukazywanie kluczowych problemów moralnych w sposób syntetyczny i drogą paraboli (najczęściej zaczerpniętej z Biblii). Teksty te, jak żadne inne, odpowiadały technicznym i aktorskim możliwościom zespołów seminaryjnych. Istotne znaczenie miały zawarte w nich wątki martyrologiczne, które w okresie stanu wojennego nabrały szczególnej aktualności. Były też inne racje: dramaty wymagały głównie męskiej obsady; spełniały funkcje formacyjne i apostolskie seminaryjnej sceny; wiązały się tematycznie ze środowiskiem osób duchownych, przez eksponowany w nich ideał kapłana, itp. Wszystko to przesądzało o niezwykłej karierze omawianych tu dramatów, które doczekały się dziesiątek znaczących inscenizacji.

W rozdziale drugim („W kręgu ambicji repertuarowych") znalazł się nurt, który nie zawiera zjawisk typowych. Omawiane w nim realizacje są świadectwem poszukiwań, wynikiem konfrontacji z repertuarem znanym, nierzadko wybitnym, w przeważającej części wystawianym przez teatry zawodowe (dramaty omawiane w rozdziale pierwszym, poza nielicznymi wyjątkami, nie trafiały na zawodowe sceny). Obok odosobnionych prób w tym zakresie zarysowują się trzy tendencje repertuarowe.

Wraz z pontyfikatem Jana Pawła II i wkroczeniem jego dramaturgii na sceny teatrów profesjonalnych nie mogło zabraknąć jej

inscenizacji seminaryjnych. Szczególnym osiągnięciem zespołów kleryckich były kolejne wystawiania dramatu o Bracie Albercie.

Drugą tendencję („Powrót do źródeł dramatu chrześcijańskiego") wyznaczyły inscenizacje dramatu liturgicznego, misterium i moralitetu.

Sceniczny dialog zespołów kleryckich z wybitnymi dziełami dramaturgii światowej: Ionesco, Becketta i Dürrenmatta to tendencja trzecia („Teatr wierzący wobec dramaturgii laickiej").

Realizacje omawiane w rozdziale drugim są dziełem inscenizatorów profesjonalnych, pracujących z zespołami kleryckimi oraz ZT „Puls", cechującego się wysokimi aspiracjami artystycznymi.

Większość realizacji omówionych w rozdziale trzecim („Teatr seminaryjny w służbie środowisku i tradycji") jest natomiast dziełem zespołów kierowanych przez samych seminarzystów, czyli tzw. teatru alumnów. Ukazałem w tym rozdziale twórcze kontynuacje dawniejszych zainteresowań teatru seminaryjnego. Materiał został w nim uporządkowany zgodnie z tradycyjnymi tematami teatru religijnego. Jednak w przeciwieństwie do starszej generacji jest to w większości „teatr autorski". Teksty związane z tradycją kościelną i problematyką seminaryjną piszą sami klerycy. Wystawiają je w sposób konwencjonalny, chociaż pojawiają się pierwsze próby realizacji w formie muzycznej z ciekawą oprawą scenograficzną.

W rozdziale czwartym („W poszukiwaniu formuły teatru religijnego") omawiam dokonania „teatru teologów". Tylko bowiem duchowni wykładowcy uczelni seminaryjnych starają się wyrazić w swych realizacjach własne rozumienie teatru religijnego czy sakralnego, związane z pewną, rzadko wyraźnie sformułowaną, teologią teatru. Spora część przygotowanych przez nich inscenizacji powstała bez udziału tekstu dramatycznego. Są to głównie formy rapsodyczne i plastyczne, będące ciekawą propozycją w zakresie „teatru autorskiego".

Każdy z wymienionych nurtów różni się od pozostałych pod względem repertuaru, założeń inscenizacyjnych. Poza nurtem prezentowanym w rozdziale pierwszym, pozostałe są wyraźnie domeną twórców o odrębnym statusie (ludzi teatru, alumnów i teolo-

gów) oraz w znacznym stopniu odzwierciedlają ich motywy zaangażowania się w seminaryjne prace teatralne.

*

* *

Książka oddawana obecnie do rąk czytelnika jest w znacznej mierze wynikiem życzliwej pomocy licznych informatorów, twórców i kronikarzy uczelnianego życia teatralnego, którzy swój cenny czas poświęcali przywróceniu faktów dawno minionych.

Słowa szczególnej wdzięczności kieruję do Pani Profesor Ireny Sławińskiej – inspiratora i promotora niniejszej pracy, za ciągłą obecność w trakcie jej powstawania, za wszechstronną opiekę oraz cenne uwagi, które pozwoliły doprowadzić podjęte zadanie do obecnego kształtu.

CZĘŚĆ PIERWSZA

STARSZA GENERACJA TEATRU SEMINARYJNEGO

Sytuacja polityczna po II wojnie światowej zaważyła istotnie zarówno na teatrze profesjonalnym, jak i na amatorskim ruchu teatralnym. Nie odrodził się po wojnie religijny teatr młodzieży katolickiej, wraz z zanikiem jej organizacji: Sodalicji Mariańskiej i Akcji Katolickiej, gdzie, głównie młodzież męska, podejmowała działalność teatralną. Ograniczenia dotknęły teatr o zasięgu masowym, nie miały natomiast wpływu na działalność sceniczną w środowiskach zamkniętych, w seminariach, nie wykraczającą poza mury uczelni, a przez to nie stanowiącą przedmiotu zainteresowania władz państwowych. Ten wewnętrzny teatr był wyrazem aktywności kulturalnej seminaryjnych wychowanków.

Teatr o podobnym profilu działał zresztą w seminariach jeszcze przed wojną. Wiemy o tym z kalendariów o teatrach w seminariach płockim i tarnowskim. W Płocku od 1924 r. sięgano po repertuar dramatyczny, wystawiając *Dziady* Mickiewicza, *Judasza z Kariothu* Rostworowskiego, a nawet *Antygonę* Sofoklesa i adaptację *Eneidy* Wergiliusza[1]. W Tarnowie przedwojenna działalność teatralna ograniczała się do jasełek i tekstów martyrologicznych[2].

---

[1] Por. Śniegocki. *Działalność artystyczna alumnów płockiego seminarium duchownego* (1924–1977). „Studia Płockie" 7:1979 s. 230–23.

[2] Por. Bańkowski. *Teatr religijny w Tarnowie w XX wieku*. „Roczniki Humanistyczne" KUL 1981 z. 1.

Nie poświadcza podobnej działalności s. C. Płaczek w seminarium śląskim[3].

Po r. 1945 zaobserwować można nasilenie działalności teatralnej w seminariach, głównie w powiązaniu z uroczystymi akademiami. Było to czynnikiem integrującym środowisko w trudnej dla Kościoła sytuacji powojennej. Pomimo nikłego oddziaływania, wobec zaniku innych przejawów teatralnej działalności młodzieży katolickiej, scena seminaryjna była ważnym ogniwem w kontynuacji przedwojennych tradycji teatru religijnego. W następnych latach jej współtwórcy i uczestnicy, już jako kapłani, stawali się inicjatorami działalności teatralnej we własnych środowiskach, tworząc teatry parafialne i katechetyczne. Zaznaczyli też swój udział w rozwoju kultury muzycznej i teatralnej w kraju w ramach sacrosongów i tygodni kultury chrześcijańskiej.

Początkowo sceny seminaryjne pełniły głównie funkcje służebne wobec macierzystych uczelni. Składały się na to okolicznościowe występy, przygotowywane z różnych okazji. Wiele z nich miało charakter rozrywkowy i zostaną pominięte w dalszych rozważaniach. Mowa o programach z okazji otrzęsin, andrzejek, mikołajek, ostatków, pożegnań najstarszych roczników, powitań i pożegnań kolegów wezwanych do służby wojskowej, itp. Reprezentacyjne i okolicznościowe imprezy seminaryjne miewały także charakter poważny, gdzie elementy satyry i humoru zastępowano akademią o tematyce religijnej. Dotyczyło to imienin biskupa, rektora, kogoś z wykładowców, w seminariach zakonnych założyciela zakonu lub zgromadzenia, ważnych wydarzeń z życia Kościoła lub diecezji, np. rocznicy franciszkańskiej, 900-lecia śmierci bpa Stanisława, 600-lecia obecności Matki Bożej w Obrazie Jasnogórskim, 1000-lecia chrztu Polski. Uroczyście obchodzono niektóre święta maryjne, np. 8 grudnia, święta patronów uczelni (najczęściej św. Tomasza z Akwinu). Rytuał uczelniany ze wskazanych wyżej lub też innych okazji zasadniczo przez wszystkie lata powojenne zachowywał swą ważność.

---

[3] C. Płaczek. *Teatr religijny na Śląsku w okresie międzywojennym*. „Roczniki Humanistyczne" 1981 z. 1 s. 7–73.

Akademie miały zazwyczaj podobny scenariusz – modlitwy, recytacje poezji, wykonanie utworów wokalnych lub instrumentalnych, wykład, wreszcie krótki fragment literacki realizowany w formie scenicznej. Doskonalenie pracy artystycznej, rozbudowa programu teatralnego zależały już od inicjatywy alumnów lub kogoś z wykładowców. Z kronikarskich zapisków niewiele można wywnioskować o formach współpracy artystycznej w ramach środowiska, o cyklu przygotowań i przebiegu prac związanych z konkretnym wydarzeniem teatralnym. Ogólnie wiadomo, że w ramach akademii sztuki teatralne wypierały stopniowo indywidualne występy recytatorskie bądź muzyczno-wokalne. Wszakże w niektórych seminariach najprostsza forma akademii trwała przez lata (np. w seminarium lubelskim jedynie w latach 1968, 1976–1977; 1984–1985 pojawiała się samodzielna działalność teatralna). W innych nigdy nie przerodziła się w działalność teatralną (np. w seminarium częstochowskim, łódzkim, franciszkańskim (Kłodzko).

W starszym teatrze seminaryjnym rozbudowane programy literacko-muzyczne, recytatorsko-rapsodyczne, bogate w teatralne środki wyrazu nie były znane. Stają się one typowym zjawiskiem młodej generacji. W wielu wypadkach zastąpiły one oficjalne, a nawet pompatyczne akademie, przygotowywane według względnie stałego scenariusza. Program recytatorsko-rapsodyczny czy muzyczny wymagał samodzielności i pomysłowości twórczej w zakresie scenografii oraz kompozycji. Stwarzał kameralny, modlitewny nastrój. W miejsce dawnych, głównie dętych orkiestr pojawiły się instrumenty współczesnej muzyki rozrywkowej.

W porównaniu ze znacznym zindywidualizowaniem zespołów seminaryjnych młodej generacji, generacja starsza jest w zasadzie jednolita, zarówno w zakresie świadomości teatralnej jak i praktyki inscenizacyjnej oraz poziomu wykonania. Można rozróżnić tylko dwa profile działalności teatralnej. Pierwszy z nich – to wspomniany już profil sceny wewnątrzseminaryjnej, typowej dla starszej generacji. Drugi to zaledwie wspomagany przez kleryków teatr o profilu misteryjnym, nawiązujący do wydarzeń Wielkiego Tygodnia, szukający otwarcia ku szerszej publiczności.

Teatr wewnątrzseminaryjny w ogromnej większości realizował repertuar przedwojenny, sięgał także po twórczość Rostworowskiego, Zawieyskiego i autorów obcych – stwarzającą szansę zaspokojenia wyższych aspiracji repertuarowych. Dokonania starszej generacji uporządkuję według głównych tematów teatru religijnego.

Tematyka zakonna

W zakonnym teatrze seminaryjnym istotne miejsce zajmowała problematyka środowiska – historii i zadań zakonu lub zgromadzenia oraz życia wywodzących się z niego wybitnych postaci. Pojawiały się tu teksty pisane przez członków wspólnoty zakonnej. Seminarium oo. jezuitów w Krakowie wystawiło we własnym przekładzie sztukę F. Hochwäldera *Państwo Boże* – o jezuickim państwie „bożym" w Paragwaju w 2. poł. XVIII w.[4] Również w tym seminarium w latach 60. przygotowano inscenizację o tematyce jezuickiej – *Pierwszy legion* E. Lavery'ego[5].

Tematyka zakonna pojawiła się także w seminarium oo. kapucynów. W Lublinie w 1967 r. przygotowano według własnego scenariusza spektakl: *Msza święta w życiu ojca Honorata*[6], w prowincji krakowskiej zaś (Kraków 1955) odbyła się uroczysta akademia na jubileusz kapłaństwa ojca Kosmy Lenczowskiego. Przypomniano koleje życia jubilata, naczelnego kapelana Legionów Polskich. Stanowiło to zarazem okazję do wystawienia *Gałązki rozmarynu* Z. Nowakowskiego. Ukazano związki łączące sztukę o Legionach z historią polskich kapucynów[7].

---

[4] List od ks. M. Kożucha (17.02.1988 Kraków). Przekład polski zamieszczono w „Dialogu" (1960 nr 4). Sztuka ukazuje konflikt władzy duchownej i racji moralnych. W młodym teatrze dzieło Hochwäldera wystawił J. Kiszkis w seminarium pelplińskim.

[5] Informacje uzyskałem w seminarium jezuitów w Krakowie (11.02.1988).

[6] Informacje z kroniki seminarium łomżyńskiego. Inscenizacja dotyczyła postaci o. Honorata Koźmińskiego – obecnie błogosławionego. Z braku bliższych danych możemy się domyślać, że była próbą teatralnej refleksji nad ideami, którymi kierował się H. Koźmiński. Spektakl przewieziono do Łomży, do tamtejszego kościoła kapucynów i udostępniono seminarzystom diecezjalnym w 1967 r.

Sztuki nawiązujące zarówno swym powstaniem, poprzez postacie autorów, jak i tematyką do misji przygotowywało misyjne seminarium oo. werbistów w Pieniężnie. Okres największej aktywności przypadł tam na lata 1951–1957 – czas największego ożywienia w dawniejszym teatrze seminaryjnym. Przedstawienia w Pieniężnie przeznaczone były dla alumnów i wąskiego kręgu sympatyków. Teofil Chodzidło – animator i opiekun teatru – patronował sztukom, których religijność wyrażała się prostym, dydaktycznym schematem. W wystawionej w 1951 r. *Andalumie (melodramat o chłopcu, misjonarzu i czarnoksiężniku)* mieszkaniec kraju misyjnego staje się obiektem zmagań pogańskiego czarownika i misjonarza; oczywiście, misjonarz zwycięża. Podobny dramat z udziałem misjonarzy oraz „czarnych charakterów" – konkwistadorów hiszpańskich napisał ksiądz z rodzimego zgromadzenia, Stanisław Kubista. Tekst przeznaczony jeszcze do celów przedwojennej inscenizacji wystawiono w Pieniężnie w 1955 r. pt. *Krzyż i Słońce* (w reż. ks. J. Sajdy). Scenariusz trafił też do seminarium poznańskiego, gdzie pojawił się na scenie w opracowaniu Z. Grussa pod tytułem *Krzyż nad Afryką*. W podobnym duchu dokonano adaptacji operetki włoskiej: *Salutate Deo* (1953) (pochodzącej ze zbiorów salezjańskich). Wzrost ambicji repertuarowych (inscenizowanie *Misterium Mszy świętej* Calderona i *Betlejem polskiego* Rydla) nie trwał długo. W seminarium zwyciężyły tendencje muzyczne. Działający już tam zespół muzyczny organizował koncerty do r. 1963. Po tym okresie nawet działalność muzyczna ulega osłabieniu, a wraz z nią bardziej znacząca działalność kulturalna. W innych ośrodkach werbistów (Nysa, Chludowo) odbywały się przez cały czas jedynie akademie[8].

---

[7] Informacja o tym wydarzeniu znajduje się w pracy: K. Gadacz. *Kapelańska epopeja*. Roma–Kraków 1956 s. 268–278. Utwór Nowakowskiego (*Gałązka rozmarynu*) powstały w 1937 r., wystawiony z okazji akademii ukazywał związki zakonu z narodowowyzwoleńczym ruchem Polaków. Z. Nowakowski (właściwie Z. Tempka) był związany z obozem legionowym.

[8] Wszystkie informacje o teatrze seminaryjnym werbistów posiadam z kwerendy dokonanej z inicjatywy W. Stankowskiego, który zgromadził dane z Pieniężna, Nysy i Chludowa i przekazał mi 17.12.1988 r., oraz z rozmowy (30.04.1988 Lublin).

Księża orioniści ze Zduńskiej Woli ograniczali się w tym czasie do popularnych jasełek. Tematyka zakonna jednak i tutaj się ujawniła. Współorganizator ówczesnych imprez teatralnych na terenie seminarium, ks. B. Majdak, stwierdza:

W latach 1957–1959 grano *Jasełka*, wydane przez księży michaelitów w Miejscu Piastowym, a będące kompilacją Rydla i jakichś fragmentów jezuickich. [Takie informacje daje ks. mgr S. Batory, który sztukę reżyserował]. Grano w Zduńskiej Woli, w Karsznicach, Malborku [...]. Grano wiele misteriów Męki Pańskiej czy obrazków bożonarodzeniowych opartych najczęściej na pismach ks. Oriane czy jeszcze innych opracowaniach, ale to już rzeczy pomniejsze. Podobnie na święto papieskie czy 8 grudnia większe czy mniejsze akademie (obrazek, śpiew, deklamacja, jakiś popularnonaukowy referat [...][9].

Najbardziej jednak, „własnego podwórka" trzymały się seminaria salezjańskie. Nie wykraczano poza repertuar od dawna pozostający „własnością" zgromadzenia. Formą ówczesnych przedstawień, przeznaczonych dla wąskiego kręgu odbiorców, głównie młodzieży, była operetka. Wiązało się to z muzycznymi ambicjami zgromadzenia. Korzystano obficie z tekstów włoskich, których przekłady dostarczały potrzebnego repertuaru. Inscenizowano *Śladem matki* Antoligei Malagoi, *Pod znakiem krzyża*, *Boży gniew* (1953), *Mały paryżanin* (1955), *Syn marnotrawny* braci Riffo (1956), *Opiekunkę ubogich* Uguccioniego (1964). Wyraźne odniesienia do historii zgromadzenia zauważamy w operetce *Święty Kolega* (o św. Dominiku Savio) (1962, 1967). W archiwum zgromadzenia przy ul. Tynieckiej w Krakowie znajduje się kilkadziesiąt sztuk, najczęściej pisanych w duchu księdza Bosko. Zaplecze repertuarowe krakowskiego seminarium salezjańskiego jest więc znaczne. Przyczyniło się to jednak do pewnej stagnacji teatru w tym Seminarium. Podczas gdy seminarium salezjańskie w Lądzie na równi z innymi wkroczyło w nową fazę rozwoju w latach 80., krakowskie – mimo profesjonalnej opieki – nie dokonało radykalnych posunięć repertuarowych ani formalnych. Świadczą o tym inscenizacje ostatniej dekady: *Słyszeliście o Nim?* Thivolliera (1979),

[9] List od ks. B. Majdaka (28.10.1988 Zduńska Wola).

W hołdzie Janowi Bosko (1981) czy też *Sen księdza Bosko* (1985)[10]. Seminarium salezjańskie w Krakowie było jedynym, które po latach wyraźnie nawiązywało do tematyki własnej, zakonnej.

Tematyka filozoficzna

Zjawiskiem wyraźnie udokumentowanym w starszym teatrze seminaryjnym były dysputy filozoficzne. Pojawiły się one tylko w kilku seminariach, gdzie szczególnie uroczyście obchodzono dzień św. Tomasza. Akwinata jest przede wszystkim patronem i protagonistą wielowiekowej tradycji filozoficznej, której rangę ugruntował w 1878 r. Leon XIII w encyklice *Eterni Patris*. Uznano wówczas tomizm za kierunek obowiązujący w dydaktyce seminaryjnej.

Inscenizacje dotyczące postaci św. Tomasza lub chrześcijańskiej myśli filozoficznej wchodziły zazwyczaj w skład akademii. Scenariusze pisali sami klerycy, korzystając z fragmentów pism i zachowanych polemik filozoficznych. Już w 1948 r. dysputy takie miały miejsce w seminariach kieleckim i płockim. W tym samym dniu – 7 marca – przedmiotem dysputy w Kielcach była interpretacja myśli św. Tomasza, w Płocku – jak pisze ks. J. Śniegocki – „zorganizowano dysputę o nieśmiertelności duszy"[11], w 1950 r. zaś – podaje ten sam autor – dyskutowano o istnieniu duszy w świetle tomizmu. Rok później rozszerzono formę dysputy, wystawiając *Misterium o świętym Tomaszu*, autorstwa księży S. Wyczałkowskiego i R. Berlińskiego. Obok św. Tomasza wprowadzono tam postaci z jego otoczenia. W r. 1952 odstąpiono od inscenizowania dysput i tekstów o św. Tomaszu, sięgając po klasykę dramatu.

Tematyka tomistyczna kontynuowana była w seminarium lubelskim. W 1953 r. przygotowano tam *Dysputę między uczniami Wilhelma St. Amour i Sigera z Brabantu* (części: Wprowadzenie, Rozmowa studentów przed dysputą. Wykład św. Tomasza, Stanowisko

---

[10] Informacje pochodzą z kronik seminarium salezjanów w Krakowie.
[11] Śniegocki, tamże, s. 239.

Wilhelma St. Amour, Głos Sigera z Brabantu, Uwagi św. Bonawentury)[12].

W latach 60. tradycję dysput przejęły seminaria przemyskie i siedleckie. W Przemyślu zainscenizowano tekst *Dysputy o Tajemnicy Wcielenia* złożony przez B. J. Balickiego[13]. W tym samym roku przygotowano *Obraz sceniczny. Sobór Efeski*, przy udziale wykładowców, na podstawie akt soborowych[14]. W młodym teatrze obyczaj dysput jest już rzadkością[15].

Większość dokonań starszej generacji nie była związana ze specyfiką środowiska, uczelni czy rodzimego zgromadzenia. Wyborem tematów rządziły ogólne tendencje przenikające cały obszar. Dawało to pierwszeństwo tematom z zakresu hagiografii, problematyki narodowo-religijnej, maryjnej, liturgicznej, itd.

Tematyka hagiograficzna

Dramat hagiograficzny zajmował w repertuarze starszej generacji miejsce znaczące. Jednak w zakresie podejmowanych tematów nie dostrzegamy istotnego zróżnicowania. Krąg najpopularniejszych świętych obejmował św. Stanisława Kostkę, św. Teresę od Dzieciątka Jezus, św. Bernadettę oraz św. Franciszka. W doborze

---

[12] Por. ASL (Archiwum Seminarium Lubelskiego) – XIIIb – 4 s. 184, WSD Lublin. Warto dodać, że 7.03.1952 r. zainscenizowano także wykład św. Tomasza pt. *Pozdrowienie Anielskie*. ASL – XIIIb – 4 s. 55.

[13] Był to 4. punkt akademii w 14 rocznicę śmierci sługi Bożego Jana Balickiego (18.03.1962). Informacje z kronik seminarium przemyskiego zebrała B. Olszak.

[14] Było to w ramach akademii ku czci Niepokalanego Poczęcia, w przeddzień – 7.12.1962 r. (kronika seminarium przemyskiego).

[15] W Przemyślu w 1980 r. wznowiono inscenizację *Soboru Efezkiego*. Kontynuacja dysput ma miejsce tylko w seminarium siedleckim. W święto patronalne zainscenizowano spór średniowiecznych teologów o łaskę (1984) i spór o uniwersalia (1985). Problematyka dogmatu o Niepokalanym Poczęciu pojawiła się w pierwszej inicjatywie teatralnej tworzonego w seminarium diecezji częstochowskiej Koła Teatralnego w 1986 r. w reż. J. Fuliantego (informacja J. Fulianty – wywiad z 10.02.1988 r. w Krakowie).

repertuaru nie wykazywano więc zbytniej oryginalności, korzystając z tekstów znajdujących się pod ręką.

Postać św. Franciszka pojawia się niemal wyłącznie w wystawieniach dramatu W. Bąka pt. *Święty Franciszek*. Już w 1953 r. zrealizowano ów dramat w seminariach: oo. redemptorystów (Tuchów 1953), gnieźnieńskim (1957) i w sandomierskim (po raz trzeci w piątej dekadzie)[16]. Postać świętego z Umbrii pojawia się w tamtych latach również w seminarium oo. bernardynów (Kalwaria Zebrzydowska). Zrealizowano wówczas dramat W. Syrokomli *Święty Franciszek z Asyżu*.

Większą popularnością cieszył się św. Stanisław Kostka, traktowany jako wzór i patron młodzieży męskiej. Często jego duchowość porównywano z duchowością św. Teresy od Dzieciątka Jezus. Przykładem były realizacje dotyczące jednocześnie obu postaci. W 1962 r. seminarium warszawskie przygotowało widowisko *Do wyższych rzeczy jestem stworzony*. W podobnej intencji wystawiono sztukę św. Teresy od Dzieciątka Jezus o św. Stanisławie Kostce w seminariach gnieźnieńskim (1963) i katowickim (1978). Tekst wykorzystany w widowisku warszawskim pojawił się we fragmentach już w 1950 r. w seminarium przemyskim i raz jeszcze powrócił na scenę w seminarium łomżyńskim w 1968 r. (reż. S. Łotwajtys). Popularny był także inny dramat o św. Stanisławie Kostce – *Granitowy królewicz ducha* Milewskiego. Realizowano go w seminarium sandomierskim w latach 50. z inicjatywy ks. W. Świerczka, a w

---

[16] W działalności teatralnej seminarium dużo uwagi poświęcano tematyce hagiograficznej. W latach 1946–1950 inicjatorem imprez teatralnych był ks. Jędra. Wyraźne ożywienie sceny seminaryjnej nastąpiło, gdy w latach 1950–1956 opiekunem zespołu został ks. W. Świerczek (muzykolog, wydawca śpiewników J. Siedleckiego). Ks. W. Wilk tak mówi o jego działalności: „Opierał się na młodzieżowym repertuarze lat międzywojennych. Przedstawienia były grane w konwencji parafialnej sceny realistycznej. Były to sztuki o tematyce hagiograficznej, np. o św. Franciszku (chyba W. Bąka), o św. Wojciechu, św. Bezymie czy misyjnej, np. Glossówny *Serce czarnych*. Była też wystawiana sztuka Calderona: *Tajemnica Mszy świętej* w bogatej oprawie wokalnej. Z małoseminarzystami ks. Świerczek wystawiał jasełka [...]. W latach 1957–1960 inicjatywy teatralne pozostawały pod opieką ks. Barszkiewicza" (por. list od ks. W. Wilka z 16.05.1988 r. z Sandomierza).

r. 1964 w seminarium gnieźnieńskim. Postać św. Stanisława Kostki pojawia się także w innych ujęciach literackich. Alumni seminariów tarnowskiego i mariańscy (w Licheniu) wystawiają *Z miłości* Z. Kossak-Szczuckiej w tym samym 1966 r. Warto jeszcze wspomnieć o *Obrazie scenicznym. Młody zdobywca nieba* J. Bekiera, przygotowanym w seminarium tarnowskim w 1961 r. i inscenizacji *Anioł ziemski* w seminarium pallotynów (Ołtarzew 1962).

Szczególną popularnością starszej generacji cieszyła się postać Bernadetty – świętej z Lourdes. Stało się to dzięki licznym adaptacjom powieści F. Werfla *Pieśń o Bernadetcie* (seminaria: gnieźnieńskie (1954), pelplińskie (1958), salezjańskie (Ląd 1960), białostockie (1975). Praktyka adaptacji powieści dotrwała do 1980 r. – w seminarium sandomierskim dokonało się to poza działającą pod kierunkiem ks. W. Wilka sceną młodej generacji.

Sporadycznie w scenicznym wcieleniu pojawiali się inni święci. L. Andrychowski był autorem scenariusza i reżyserem widowiska *Siedem dni z życia św. Piotra* (seminarium poznańskie 1953). W 1959 r. seminarium gnieźnieńskie przygotowało słuchowisko o Joannie d'Arc, rok później seminarzyści salezjańscy z Krakowa wystawili sztukę *Szaleniec Boży* o br. Albercie Chmielowskim. Jeszcze w 1948 r. alumni seminarium kieleckiego przygotowali widowisko o papieżu Leonie XII – *Ostende mihi viam* – według własnego scenariusza. O zainteresowaniach hagiograficznych seminarium sandomierskiego informuję w przyp. 16.

Św. Tomasz Becket i św. Tomasz More pojawiali się niejednokrotnie w twórczości artystycznej starszej generacji w kontekście ambicji repertuarowych seminariów kieleckiego i płockiego – jako bohaterowie dramatów martyrologicznych T. S. Eliota i J. Zawieyskiego, czyli poza popularnym repertuarem hagiograficznym. Stąd poświęcam im uwagę w innym miejscu.

Tematyka narodowo-religijna

Nie wszędzie uproszczona, z reguły naiwna hagiografia była mile widziana. Nie zyskała uznania u ówczesnego kierownika wi-

dowisk pasyjnych w Kalwarii Zebrzydowskiej, ks. A. Chadama. Mimo wyraźnych tendencji ku tematyce hagiograficznej, panujących w środowisku, animator życia teatralnego w seminarium sięgał ku tematyce narodowo-religijnej.

Z okazji setnej rocznicy śmierci A. Mickiewicza zrealizowano w opracowaniu scenicznym „Radę" z *Pana Tadeusza*. Przygotowano też inscenizację *Roraty staropolskie* na podstawie wyboru fragmentów z literatury XIX wieku, adaptację fragmentu *Ogniem i mieczem* H. Sienkiewicza, zaś spośród utworów współczesnych wystawiono *Włóczęgi beskidzkie* E. Zegadłowicza. Wszystkie te realizacje utrzymane były w konwencji realistycznej sceny młodzieżowej[17].

Dużą popularnością cieszyły się *Dziady* A. Mickiewicza – inscenizowano je 10 razy w różnych środowiskach, częste były także adaptacje prozy Sienkiewiczowskiej. Sięgając po najbardziej znane teksty literatury polskiej (często lektury szkolne), wykraczano także poza tematykę religijną, o czym świadczą zapisy w seminaryjnych kronikach. W seminarium redemptorystów w Tuchowie wystawiono komedie Fredry; w seminarium oblatów w Obrze wystawiono *Wesele* S. Wyspiańskiego, *Śluby panieńskie* A. Fredry, w 1962 wystawiono tam także *Hamleta* Szekspira[18].

Tematyka maryjna

Szczególnie popularny w trzechsetną rocznicę potopu szwedzkiego był temat obrony klasztoru na Jasnej Górze. Seminarium redemptorystów w Tuchowie przygotowało z tej okazji widowisko opracowane na podstawie adaptacji *Potopu* H. Sienkiewicza (do-

---

[17] Ks. A. Chadam w pracy z młodzieżą preferował treści narodowo-religijne, gdyż, obok wskazanych już racji, dostrzegał w nich szczególne walory wychowawcze. Z małoseminarzystami przygotowywał programy teatralne z okazji rocznicy 11 listopada. Obejmowały one inscenizacje: *Kościuszko pod Racławicami, Z ziemi włoskiej do polskiej* i inne (wszystkie informacje z rozmowy z ks. Chadamem przeprowadzonej 15.11.1988 r. w Kalwarii Zebrzydowskiej).

[18] Informacje z listu od ks. E. Hanasa z datą 8.01.1987 (Obra–Gostyń).

konane przez J. Dylkiewicza-Nałęcza) i *Kordeckiego* J. I. Kraszewskiego. Dwa lata później, w 1957 r., tekst Dylkiewicza-Nałęcza zrealizowano w seminarium tarnowskim. Również w seminarium lubelskim w 1956 r. przygotowano we własnym zakresie adaptację fragmentu Sienkiewiczowskiej powieści. Tekst ślubów Jana Kazimierza pojawił się w scenariuszu kleryka J. Glempa z seminarium gnieźnieńskiego. Na podstawie tego tekstu przygotowano widowisko historyczno-maryjne *Szukanie króla* (1955). Rok wcześniej seminarzyści gnieźnieńscy wystawili *Oratorium Maryjne. Pochód mariańskich pokoleń*[19].

W innych latach tematyka maryjna pojawiała się rzadziej. Tuż po wojnie, w 1945 r., seminarium redemptorystów w Tuchowie inscenizowało *Magnifikat. Dramat w III aktach* O. Sitki. W związku z obchodami tysiąclecia chrztu Polski, w r. 1965 alumni przemyscy przygotowali widowisko poetyckie *Pokłon Przeczystej Dziewicy* – teksty pochodziły z różnych okresów w dziejach literatury polskiej. W tym samym seminarium rok później zrealizowano obszerny program teatralny *Matka Boża opiekunka powołania kapłańskiego* w siedmiu odsłonach. Seminarium przemyskie częściej niż inne podejmowało tematykę maryjną. Świadczy o tym wspomniana już inscenizacja *Soboru Efeskiego* w 1962 (powtórzona w latach 80.). Tematyka maryjna w działalności młodej generacji jest poruszana w związku z 600-leciem obecności Matki Boskiej w Obrazie Jasnogórskim.

Inne tematy

Problematyka dotycząca modlitwy i liturgii pojawiła się głównie w związku z realizacjami *Misterium Mszy świętej* Calderona (seminaria: poznańskie 1948, sandomierskie 1950, werbistów (Pieniężno 1956). Nawiązali do niej również seminarzyści kapucyńscy z Lublina we wspomnianej już inscenizacji – *Msza święta w życiu ojca Honorata*.

---

[19] KPSD z 8.12.1954 i z 10.12.1955 r.

W starszej generacji były także podejmowane pierwsze próby realizacji paraliturgicznych, np. teatralizacja *Drogi krzyżowej* w seminarium gnieźnieńskim (1971) czy nabożeństw różańcowych w seminarium przemyskim i w Licheniu, gdzie seminarzyści mariańscy przygotowali *Misterium różańcowe*.

Tematyka kapłańska pojawiła się przy okazji inscenizacji *Tajemnicy spowiedzi* Spillmanna (seminarium gnieźnieńskie 1954) i w adaptacji powieści W. J. Grabskiego *Konfesjonał* (opracowano ostatni etap życia księdza Sadoka). Były także inscenizacje oparte na twórczości wewnątrzseminaryjnej, np.: *Za głosem Bożym* K. Piotrowskiego oraz *Ślady na śniegu. Moment sceniczny w czterech aktach. Misterium o tematyce kapłańskiej* J. Delekta (seminarium przemyskie) – rzecz przygotowana u progu młodej generacji w 1976 r.

Tematy zaczerpnięte z Biblii rzadko pojawiały się w centrum zainteresowania zespołów seminaryjnych, najczęściej przy okazji tematyki hagiograficznej (np. w scenariuszu o św. Piotrze) czy pasyjnej (np. w inscenizacjach *Judasza z Kariothu* K. H. Rostworowskiego – seminaria: poznańskie 1948, płockie 1950, jezuitów w Krakowie 1960, tarnowskie 1969 oraz w scenariuszach ludowych misteriów pasyjnych).

Również tematyka bożonarodzeniowa nie była powszechnie podejmowana. Regularnie co roku powracano do niej w seminarium tarnowskim. Korzystano z różnych tekstów, głównie przedwojennych, jak można przypuszczać z braku dokładniejszych danych w *Księdze Sprawozdań Koła św. Ambrożego* (z której korzystał ks. T. Bańkowski). Niekiedy wystawiano jasełka w seminarium gnieźnieńskim, orionistów (jak wspomniałem – w latach 1957–1959), w seminarium lubelskim (1964), bernardynów (*Z hołdem u żłóbka*, Kalwaria Zebrzydowska 1955). Wystawiane też fragmenty *Betlejem polskiego* L. Rydla. Być może przedstawienia bożonarodzeniowe były z mniejszą uwagą rejestrowane przez kronikarzy, toteż trudno stwierdzić, na ile obecny obraz teatru jasełkowego pozostaje w zgodzie z rzeczywistością.

Misteria wielkopostne

Tematyka pasyjna, w przeciwieństwie do omawianej wcześniej, dość szybko wyszła poza obszar wewnątrzuczelnianej społeczności i znalazła odbiorców w szerokim kręgu wiernych. Istotnie, w latach 50., w opozycji do scen zamkniętych w murach uczelni, klerycy tworzyli teatr ludowy, otwarty, misteryjny, niekiedy obrzędowy, który swoiście wypełniał funkcję apostolską. Trzeba jednak zaznaczyć, że inspiracja wypływała najczęściej z tradycji rodzimego zgromadzenia, które zazwyczaj już dawniej podejmowało tego typu inicjatywy.

W latach szczególnej aktywności starszej generacji pojawiały się, oczywiście, także inscenizacje pasyjne przeznaczone dla odbiorców seminaryjnych. Do takich należy spektakl seminarium franciszkańskiego (Kraków 1948), oparty na scenariuszu złożonym z fragmentów *Judasza z Kariothu* Rostworowskiego i *Pasji* Tetmajera. Dramat Rostworowskiego w tym samym roku wystawiono w seminarium poznańskim. W latach 1951–1955 seminarium pelpińskie przygotowywało dla odbiorców wewnętrznych słuchowiska wielkopostne, w r. 1951 słuchowisko takie nadano także w radiowęźle seminarium poznańskiego. Wypada wspomnieć też o dramacie *Ben Roboam, czyli gdy umierał Zbawiciel* B. Bossowskiego, wystawionym w seminarium tarnowskim w 1955 r., powtórnie w 1960. W latach 1956 i 1958 seminarium pelplińskie sięga po twórczość dramatyczną i wystawia wpierw *Judasza z Kariothu*, potem *Dzień sądu* J. Zawieyskiego. Dramat Zawieyskiego pojawił się na scenie seminarium kieleckiego w okresie wielkanocnym 1955 r. W seminarium płockim sztuki o tematyce pasyjnej wystawiano z okazji dnia św. Tomasza, łącząc w ten sposób uroczystość patronalną z kultywowaniem tradycji wielkopostnej (por. wystawienie *Judasza z Kariothu* w 1950 r. i *Misterium pasyjnego w czterech odsłonach* S. Wyczałkowskiego).

W przeciwieństwie do omówionych, w widowiskach misteryjnych dla ludu korzystano ze scenariuszy opracowanych na podstawie Biblii, realizowanych w prostych, zakorzenionych w tradycji formach.

Poprzednikami tych widowisk były pasje ludowe z okresu międzywojennego, przygotowywane przez zgromadzenia zakonne, a także pasje kalwaryjskie. W tych inicjatywach kontynuowanych po wojnie w ośrodkach seminaryjnych udział kleryków ograniczał się do odtwarzania niektórych ról. Nie był to więc teatr tak ściśle seminaryjny, jak działalność artystyczna podejmowana w samym seminarium (z wyjątkiem może pasji oblackiej i salwatoriańskiej – o czym mowa dalej).

Spośród kilkunastu czynnych teatralnie środowisk, co najmniej sześć, jak wskazują zachowane źródła, przygotowywało regularne pasje ludowe. W przedsięwzięciach tych nie było szczególnych ambicji artystycznych czy też szukania nowych, teatralnie nośnych środków wyrazu. Nie tylko w świadomości twórców tych widowisk, ale i w świadomości odbiorców jawiło się poczucie rytualnej niezmienności ich przebiegu, a przeżycie ich sakralności przesłaniało doznania wynikające z percepcji teatralnej. Pasje quasi-liturgiczne – z racji owej niezmienności i modlitewnego nastawienia wiernych, tworzone według dawnych wzorów, wystawiane są także dziś (np. w seminarium bernardynów w Krakowie czy seminarium karmelitów w Poznaniu).

Widowiska o nastawieniu duszpasterskim, związane z okresem Wielkiego Postu, zaczęło wystawiać wpierw seminarium franciszkańskie w Krakowie[20]. Było to w 1952 r., czyli w chwili, gdy starsza generacja wkraczała w fazę pełnego rozwoju. Niemal wszystkie pozostałe inicjatywy teatru pasyjnego podejmowane były wyłącznie w latach 50. (ich odnowienie obserwujemy dopiero w drugiej połowie lat 70.). O prawidłowości tej świadczą następujące fakty: w 1958 r. skończyła działalność wskazana przed chwilą pasja franciszkańska; około tego roku zawiesza działalność pasja seminarium oblatów w Obrze[21] i pasja salwatoriańska w Bagnie. Obydwie zaczęły działalność w r. 1954 lub 1955. Z relacji ks. Z. Hajduka wiemy, że pasja salwatoriańska obejmowała swym zasięgiem pobliskie tereny Dolnego Śląska – wystawiano ją w Obornikach Śląs-

[20] Informacje z odpowiedzi na ankietę ks. W. Wilka (teczka w KDiT KUL).
[21] Informacje z listu od ks. Hanasa.

kich, Trzebnicy, a przede wszystkim we Wrocławiu, w kościele Św. Krzyża[22]. Pasja oblacka miała mniejszy zasięg.

W przeciwieństwie do utajonego życia teatralnego w murach uczelni, pasje były zjawiskiem znaczącym, bacznie obserwowanym przez władze państwowe. Z najsilniejszym, stanowczym oporem spotkała się salezjańska *Męka Pańska*.

Istotnie, Towarzystwo Salezjańskie wraz z podległymi mu seminariami było szczególnie przygotowane do prowadzenia działalności teatralnej. Poziom artystyczny *Męki Pańskiej* autorstwa ks. F. Harazima z muzyką ks. A. Chlondowskiego oraz samych przedstawień był wyższy od poziomu innych podobnych inicjatyw, także w omawianym okresie[23]. Widowisko wzbudzało tym większe zainteresowanie, że jego zasięg przed wojną był bardzo rozległy i próbowano je wystawiać w wielu ośrodkach salezjańskich w kraju.

Z kroniki seminarium salezjańskiego w Krakowie wiemy, że przygotowaną pierwszy raz po wojnie *Mękę Pańską* zdołano wystawić tylko w 1950 r. Potem, na okres siedmiu lat, decyzją władz administracyjnych działalność pasji została wstrzymana. Zezwolenie na jej wznowienie seminarium otrzymało w lutym 1957 r. Jednak nie na długo, bo już w lutym następnego roku cenzura odmówiła zatwierdzenia tekstu. Ta następna przerwa trwała do 1971 r. W marcu tegoż roku działalność zespołu wznowiono i trwa ona (z wyjątkiem stanu wojennego) do dziś.

Kronikarz w seminarium salezjańskim w Lądzie był bardziej skrupulatny, toteż w prowadzonych tam *Kronikach domowych* znajdujemy więcej danych. Pod wpływem doświadczeń krakowskich pasję w Lądzie zaczęto wystawiać dopiero po październikowej „odwilży" – w r. 1957. Niemal od razu zasięg jej oddziaływania był bardzo rozległy. Wiejskie seminarium w Lądzie mogło liczyć tylko na przyjezdnych, a tych nigdy nie brakowało. Przybywano z odległych miast, położonych nawet o setki kilometrów (np. ze Szczecina). W ramach akcji informacyjnej drukowano tysiące

---

[22] Rozmowa z ks. Z. Hajdukiem przeprowadzona 24.08.1988 w Lublinie.

[23] O znaczeniu salezjańskiej *Męki Pańskiej* pisze ks. M. Lewko (*Salezjańskie misterium Męki Pańskiej*. „Roczniki Humanistyczne" 1972 z. 1. s. 122 nn).

programów i zdjęć. Działalność seminaryjnego misterium trwała dłużej niż w Krakowie. Jeszcze w r. 1960 trwały pertraktacje z władzami o prawo wystawiania. Stopniowo jednak liczba wystawień ulegała ograniczeniu. W sezonie 1957/1958 pasję wznowiono 41 razy, w sezonie 1958/1959 23 razy, w 1960 r. zaś – tylko 21 razy. Trudności wzrastały – m.in. nie wynajmowano autobusów potrzebnych do przewożenia publiczności. W roku następnym, mimo licznych interwencji u władz Słupcy i Poznania, zezwolenia nie uzyskano[24]. Do inscenizacji pasyjnych powrócono dopiero w 1979 r. Perypetie z cenzurą ukazują stopień trudności w organizowaniu wszelkiej działalności teatralnej z udziałem publiczności z zewnątrz.

Jedynie w Kalwarii Zebrzydowskiej kłopotów tych uniknięto. Obecni w czasie widowisk pracownicy Służby Bezpieczeństwa – jak informuje ks. A. Chadam (ówczesny kierownik widowisk) – nie wyrażali zastrzeżeń, mimo że scenariusz pasji corocznie modernizowano i rozszerzano (głównie w latach 1947–1953)[25]. Powodem nieingerencji był prawdopodobnie jednorazowy, ściśle związany z kultem przebieg widowiska. Udział kleryków w przygotowaniu obrzędu kalwaryjskiego, zwiększony nieco w nowej wersji, był jednak tak niewielki, że bliższe jego omawianie nie wydaje się celowe. Klerycy z seminarium bernardynów zjawili się w Kalwarii dopiero w 1950 r. (wcześniej było tam seminarium diecezji lwowskiej). Wówczas też rozpoczęli prace w ramach teatru wewnątrzseminaryjnego i wspomagali organizacyjnie misterium kalwaryjskie.

Przy okazji omawiania misteryjnego teatru z udziałem publiczności z zewnątrz warto wspomnieć o jedynym przykładzie inscenizacji dramatycznej, przeznaczonej dla odbiorców spoza Lądu. Mowa o *Księciu Niezłomnym* Calderona, którego wystawiano w

---

[24] Z 13.05.1960 r. w KSTS w Lądzie jest też notatka o „wezwaniu na kolegium księży (ówczesnego dyrektora i ks. Czajkowskiego). Zarzuty – jakoby przedstawienie *Księcia Niezłomnego* i *Męki Pańskiej* odbywały się w terminach nieuzgodnionych z władzami okazały się niesłuszne" – stwierdza kronikarz.

[25] Informacja z rozmowy z ks. A. Chadamem.

sezonie 1959/1960 dziesięć razy[26]. W roku następnym kontynuacja przestawień okazała się niemożliwa wraz z przegraną batalią o wystawianie *Męki Pańskiej*.

Odwrót od repertuaru popularnego

Już w latach 50. pojawiły się próby wartościowania repertuaru, co sprowadzało się do unikania płytkich, naiwnych tekstów, dostosowanych do ludowego odbiorcy. Szukano literatury wartościowej, w której łatwy dydaktyzm zastąpiłaby pogłębiona analiza psychologiczna i bliskie personalizmowi, złożone widzenie człowieka. Mogły to zagwarantować jedynie dzieła o ustalonej randze artystycznej.

W kierunku takiego właśnie repertuaru zmierzały dwa środowiska seminaryjne – kieleckie i płockie. Stały się one partnerami działającego od 1952 r. Teatru Akademickiego KUL. Przyjęcie nowego repertuaru było okazją do tworzenia nowej formuły teatru religijnego oraz stwarzaniem alternatywy dla ówczesnej teatralnej kultury świeckiej. Było to oceniane w odniesieniu do teatru w KUL-u i krótkotrwałego teatru ATK przez czynniki rządowe jako akt politycznej odrębności. Na scenach akademickich i seminaryjnych pojawiał się bowiem repertuar omijany przez teatry zawodowe, repertuar szykanowany i spychany na margines życia społeczno-kulturalnego.

Genezy teatru kieleckiego szukać należy w Gimnazjum i Liceum Biskupim, gdzie grupa ówczesnych uczniów w 1947 r. podjęła się realizacji *Męża doskonałego* J. Zawieyskiego. Patronował temu sam autor. L. Kuc stwierdził, że uczniowie niejednokrotnie konsultowali się z Zawieyskim w Warszawie przy ul. Ursynowskiej. W roku następnym L. Kuc i poeta J. Ihnatowicz zrealizowali *Krakusa* C. Norwida[27].

---

[26] Zachował się tekst scenariusza bez skreśleń. Lakoniczna notatka w kronice głosi: „Aktorzy występowali w strojach historycznych, dość wiernych. Scenografia imitacyjna z zachowaniem dużego bogactwa przekazu" (KSTS 1.02.1961 Ląd).

Po kilkuletniej przerwie te same osoby, już w ramach teatru seminaryjnego w Kielcach, przygotowały misterium *Bóg żywy* Z. i Z. Malard – w okresie wielkopostnym 1952 r.[28] Następnie przygotowano *Dzień sądu* J. Zawieyskiego (1955), adaptację opowiadania H. Malewskiej *Spowiedź w Saint-Germain-des-Prés* (1956) i *Morderstwo w katedrze* T. S. Eliota (1958). Godne uwagi jest to, iż 2/3 tekstu Eliota przełożył współtwórca spektaklu, J. Ihnatowicz (pozostałą część scenariusza stanowił przekład W. Dulęby).

Trzy dalsze inscenizacje seminarzystów kieleckich umieszczamy hipotetycznie w 1959 r. Bardzo możliwe jednak, że miały one miejsce wcześniej. Doniosłym wydarzeniem sceny kieleckiej była adaptacja *Mocy i chwały* G. Greene'a. W stosunku do spektaklu kieleckiego ks. Kuc użył określenia „światowa prapremiera". Kulowska adaptacja dzieła Greene'a miała miejsce dopiero w 1964 r. Zarówno seminarzyści kieleccy, jak i realizatorzy spektaklu na scenie kulowskiej korzystali z tego samego scenariusza – wyniku pracy adaptatorskiej J. Burskiego.

Tekst w wersji przedstawionej przez Burskiego poddano w Kielcach dalszym modyfikacjom, ze względu na konieczność wyeliminowania ról kobiecych.

W zakładzie seminaryjnym – konstatuje ks. Kuc – nie mogliśmy marzyć o obsadzeniu ról kobiecych. Wobec tego trzeba było dokonać prawdziwych ekwilibrystyk polegających na wyeliminowaniu tych ról, a jednocześnie nieokaleczeniu samej struktury tekstu. Burski traktował wówczas tę rzecz z dużym cierpieniem moralnym[29].

J. Burski w rozmowie telefonicznej z października 1988 r. twierdził, że rozpoczęto przygotowania do wystawienia adaptacji w seminarium kieleckim bez jego wiedzy i zgody.

Ewenementem w ówczesnym teatrze seminaryjnym było misterium o działalności szatana w historii człowieka (inscenizacja roz-

---

[27] Komunikat ks. L. Kuca na sesji naukowej zorganizowanej przez TN KUL na temat dramatu i teatru religijnego 15.04.1967 r. w Lublinie (odtworzony z taśmy magnetofonowej, przechowywanej w KDiT KUL).

[28] Tamże.

[29] Tamże.

mów z diabłem na podstawie wyboru fragmentów literatury światowej, m.in.: *Fausta* Goethego, *Braci Karamazow* Dostojewskiego i *Doktora Faustusa* Manna). Próbowano ukazać różne rozumienie szatana i jego dialogu z człowiekiem.

Również *Król Edyp* Sofoklesa w realizacji kieleckiej nabrał cech teatru religijnego. L. Kuc powiedział:

> Przedsięwzięcie teatralnie udane. Implikacje religijne w tragedii greckiej pojawiły się same i też stanowiły niezmienny efekt tego przedstwienia[30].

Mamy prawo przypuszczać, że nie tylko repertuar świadczył o dojrzałości artystycznej twórców teatru – L. Kuca, J. Ihnatowicza i A. Zuberbiera. Zadbali oni o to, na co jest uwrażliwiony dopiero teatr młodej generacji – czystość i dojrzałość wykonania. Nawet dziś spotyka się przecież zespoły, które nie cofają się przed obsadzaniem ról żeńskich samymi seminarzystami. Ze skąpych danych trudno jednak wnioskować o świadomości i tendencjach interpretacyjnych ówczesnego zespołu kieleckiego. Dyskusje po spektaklach świadczą wszakże, że funkcja inscenizatorów nie sprowadzała się tam jedynie do czynności technicznych i koordynacji elementów spektaklu.

Szczególną rangę w ramach starszej generacji miał także teatr seminarium płockiego. Obecna praca uwzględnia wprawdzie jedynie prace teatralne kleryków seminariów wyższych, jednak z racji ścisłego związku między seminarium wyższym i niższym, wypada odwołać się także do działalności teatralnej seminarium niższego, mieszczącego się w tym samym kompleksie budynków, co płocka uczelnia duchowna. Wiele imprez alumni i małoseminarzyści przygotowywali wspólnie, pod kierunkiem tych samych wykładowców.

Repertuar tego połączonego teatru przedstawiał się następująco: *Melodeklamacja. Akropolis* S. Wyspiańskiego (1947), *Fałszywa moneta* Hervillera i Eleraya (1948), *Burmistrz ze Stylmondu* M. Maeterlincka (1948), *Dzień sądu* J. Zawieyskiego (1948), *Judasz z Kariothu* K. H. Rostworowskiego (1950), *Antygona* Sofo-

---

[30] Tamże.

klesa (1952), *Juliusz Cezar* Szekspira (1955), adaptacja *Konfesjonału* J. W. Grabskiego (1958), *Pierwszy legion* Lavery'ego (1958), *Teatr świętego Franciszka* R. Brandstaettera (1959), *Wicher z pustyni* J. Zawieyskiego (1959), *Morderstwo w katedrze* Eliota (1960), *Każdy* J. Zawieyskiego (1961), *Upadek kamiennego domu* R. Brandstaettera (1962), *Miecz obosieczny* J. Zawieyskiego (1963), *Dzień gniewu* R. Brandstaettera (1963), *Bunt Absaloma* Miłaszewskiego (1964), *Judasz* M. Pagnoli (1965), *Pieśń o moim Chrystusie* – adaptacja poezji R. Brandstaettera (1966), *Powrót syna marnotrawnego* R. Brandstaettera (1967). *Dziady* część II A. Mickiewicza (1967), *Miecz obosieczny* J. Zawieyskiego (1969)[31].

Ambicje ideowo-artystyczne środowiska przejawiały się w odrzuceniu już od pierwszych lat po wojnie sztuk programowo młodzieżowych i dydaktycznych. Starano się zapewnić uczniom i alumnom edukację literacką oraz teatralną. Starano się także stworzyć trwałe podstawy organizacyjno-prawne dla uprawiania działalności teatralnej, a w rezultacie zapewnić ciągłość i stabilność inicjatyw w tym zakresie. Od 1965 r. klerycy i uczniowie seminaryjni uzyskali specjalne uprawnienia w ramach Koła Dramatycznego. Dotychczasowa działalność teatralna, ściśle wiązana z uroczystościami i akademiami miała osiągnąć większą regularność i zyskać większą samodzielność. W kronice nowo utworzonego Koła czytamy:

Początek Koła został zainicjowany przez R. Knapińskiego w październiku 1965 r. (było to po konkursie recytatorskim z udziałem ks. M. Paciuszkiewicza i ks. wicerektora R. Rutkowskiego). Cel działalności naszego Koła – oświadcza kronikarz – to przede wszystkim wyrobienie dykcji, jakieś obycie ze sceną i publicznymi wystąpieniami oraz dobra interpretacja tekstu, kontrolowane na wspólnych zebraniach mających się odbywać co tydzień[32].

W skali starszej generacji było to bardzo wiele.

Poza Płockiem posiadaniem formalnej podstawy prac teatralnych mogli się tylko poszczycić alumni tarnowscy, którzy już od

---

[31] Śniegocki, jw. s. 239–254.

[32] KTKWSD w Poznaniu, notatka z października 1965 r.

1892 r. działali w ramach istniejącego przy seminarium Towarzystwa pod Opieką Świętego Ambrożego. Jednak Towarzystwo dopiero w latach siedemdziesiątych nabrało wyraźnie teatralnego profilu, przyjmując nazwę Koła Homiletyczno-Dramatycznego.

Dla kleryków płockich Koło było swoistym studium teatralnym. Notatka z września 1966 r. informuje:

Prof. Góralski zaczął nam mówić o rozwoju teatru w ogóle, poczynając od starożytnej Grecji. W tych omówieniach doszliśmy tak do średniowiecza [...] postanowiliśmy sami pisać referaty na temat teatru. Tak więc jeden z naszych kolegów odczytał referat na temat: *Teatr Trzynastu Rzędów J. Grotowskiego*[33].

Zakupywano książki, prenumerowano „Teatr", odbywały się prelekcje, np. D. Michałowskiej o teatrze jednego aktora.

Jeszcze przed powstaniem Koła, bo w 1960 r., nawiązano kontakt z aktywnym środowiskiem kieleckim. Rezultatem tego było udoskonalone wystawienie *Morderstwa w katedrze* Eliota. Po pierwszej marcowej wersji, spektakl powtórzono w sierpniu z okazji 250-lecia seminarium. W przygotowaniach – jak informuje ks. J. Śniegocki[34] – uczestniczył J. Ihnatowicz, wykorzystano też jego przekład dokonany dla inscenizacji kieleckiej.

W 1968 r. Koło Dramatyczne nawiązało z kolei kontakt ze studenckim teatrem „Ateka". Zespół uczelni warszawskiej wystawił w Płocku *Niespodziankę* K. H. Rostworowskiego. W następnym roku grupa „Ateka" przyjechała ze spektaklem *Smok*[35] E. Szwarca.

Kronika Koła informuje też o innej inicjatywie:

15 marca występowali gościnnie A. Dubec i A. Sztajner ze studenckiego tatru „Ateka" ATK w Warszawie. Program przygotował i prezentował B. Wyrostkiewicz[36].

Wyrostkiewicz bywał częstym gościem płockich seminarzystów. Już w przygotowaniu spektaklu *Smok* włączył do współpracy mało-

---

[33] Tamże, notatka z września 1966 r.

[34] Śniegocki, jw. s. 247.

[35] Tamże s. 253.

[36] KTKWSD w Płocku z 15.03.1969 r.

seminarzystów. Miesiąc później z okazji uroczystości św. Tomasza reżyserował z członkami Koła *Miecz obosieczny* Zawieyskiego.

Niebawem „na walnym zebraniu z udziałem członków Koła Dramatycznego oraz zainteresowanych [...] zaaprobowany został statut Teatru WSD Płock [właściwie: Amatorski Teatr Alumnów WSD Płock – R. S.] [...] Koło zostało wtopione w Teatr"[37]. Nowo powstały teatr przygotował według tradycyjnej formuły jedną tylko inscenizację – *Teatr świętego Franciszka* R. Brandstaettera. W wyniku trudności organizacyjnych przedsięwzięcie do premiery doprowadził ks. A. Kondracki. Od tej chwili seminaryjna scena realizuje kolejne plastyczne autorskie inscenizacje ks. Kondrackiego i w tym nowym kształcie przynależy już do młodej generacji.

Ostatnia faza starszej generacji

Omówione przed chwilą środowisko w Płocku nie znalazło się w sytuacji określonej na wstępie jako zastój bądź kryzys, właśnie dzięki inicjatywie artystycznej ks. Kondrackiego. Około 1970 r. w dobrze funkcjonujących teatrach, a do takich należała seminaryjna scena płocka, doszło do zerwania z tradycyjnym repertuarem oraz z formułą konwencjonalnego teatru dramatycznego. Tak dzieje się na KUL-u, gdzie rozpoczyna działalność Scena Plastyczna L. Mądzika, niebawem zaś „Ubodzy" a potem „Warsztat", bliski w swych założeniach ideom Grotowskiego. Tak było również w teatrze „Ateka", gdzie działa Scena Małych Form i pojawia się repertuar współczesny (Szwarca, Kajzara).

To wszystko działo się „na górze", wśród teatrów o wyższych aspiracjach ideowo-artystycznych, których rozwój nadążał za ogólnymi przemianami świadomości teatralnej i zmieniającymi się stylami odbioru.

Co natomiast działo się „na dole" – wśród około dwudziestu aktywnych scen seminaryjnych na przełomie lat 50. i 60.? Większość z nich, co już było podkreślone, nie miała w programie dzieł

[37] Tamże, informacja z 24.03.1969 r.

o ustalonej wartości, dzieł wybitnych. Jeszcze gorzej sprawa przedstawiała się w zakresie samej inscenizacji. Na scenie niepodzielnie panoszył się naturalizm, statyczna gra, „deklamacyjny" sposób wypowiedzi – co potwierdzają uczestnicy ówczesnych prac teatralnych.

Nie starano się temu zaradzić. Doping ze strony wykładowców nie był zbyt częsty, a im w głównej mierze należy zawdzięczać próby podnoszenia poziomu seminaryjnego teatru i regularność prac teatralnych. Działalność teatru kończyła się, gdy zabrakło seminaryjnego wykładowcy szczególnie zainteresowanego tą formą pracy kulturalnej alumnów. W takiej sytuacji zespół powoływano tylko dla uświetnienia uczelnianego rytuału.

W latach 60. zarówno scena seminaryjna, jak i działalność kulturalna w innych kołach zainteresowań zyskała groźnego przeciwnika – telewizję. Upowszechnienie jej oraz innych mass mediów, (m.in. wyjazdy do teatrów) sprawiło, że w czasie przeznaczonym na rekreację zabrakło miejsca na działalność sceniczną. Również czas wakacji letnich tylko do Soboru Watykańskiego II mógł służyć organizowaniu takiej działalności. W okresie posoborowym seminarzyści zakonni (m.in. zgromadzenia werbistów[38]) wyjeżdżali do domów.

Trudności personalne i organizacyjne wpływały hamująco na podejmowanie inicjatyw teatralnych, wymagających coraz większego nakładu czasu i środków. Powiększała się bowiem raptownie dysproporcja między obowiązującym profilem teatru a jego postacią pożądaną. Teatr starszej generacji nie nadążał za zmianami ówczesnej świadomości artystycznej, kształtowanej przez odradzający się teatr profesjonalny, szczególnie przez powstające wówczas sceny awangardowe. Niemałą rolę odegrała i w tym wypadku telewizja. Dokonujące się z jej udziałem otwarcie na szerokie sfery kultury, uświadamiało niedomogi amatorskiego przecież teatru

[38] Ks. W. Stankowski wyjazdy do domów w czasie wakacji określił jako jedną z głównych przyczyn zaniku działalności teatralnej (informacja z rozmowy 30.04.1988 r.).

tamtych lat. Tymi względami można tłumaczyć wyraźne osłabienie działalności teatralnej w seminariach.

Podniesienie jej na wyższy poziom wymagało odpowiednich tekstów oraz inscenizatorów zdolnych wydobyć w sposób skrótowy, niebanalny kluczowe idee utworu. Z tej racji w latach 60. wzrasta zainteresowanie dramaturgią Zawieyskiego i Brandstaettera. Jednak obok dramatów, które weszły do podstawowego kanonu repertuarowego starszej i głównie młodej generacji, wystawiano teksty, które nie powróciły na scenę młodego teatru seminaryjnego. Spośród utworów Zawieyskiegop były to: *Sokrates* (seminarium warszawskie 1959, 1976). *Rozdroże miłości* (seminarium łomżyńskie 1974). Spośród utworów Brandstaettera – *Upadek kamiennego domu* (seminarium redemptorystów w Tuchowie 1959, seminarium płockie 1962), *Przemysław II* (seminarium redemptorystów w Tuchowie 1967), *Powrót syna marnotrawnego* (seminarium płockie 1967). Starsza generacja o bardzo niskiej świadomości ideowo-artystycznej inscenizowała te dramaty w ślad za sceną profesjonalną, nie licząc się z trudnościami, które nawet dla zespołów młodej generacji okazały się barierą nie do przekroczenia. Bez oporów obsadzano role żeńskie seminaryjnymi aktorami. Nie obawiano się też rozbudowanej akcji dramatycznej, wymagającej znacznej sprawności w kreowaniu postaci. W latach następnych, począwszy od przełomu lat 60. i 70. coraz ostrożniej korzystano z dorobku wspomnianych dramaturgów, ograniczając się do tekstów wybitnie religijnych o problematyce uniwersalnej i nie wymagających obsadzania ról żeńskich. Tekstów takich było zaledwie kilka (*Dzień gniewu, Teatr świętego Franciszka* i *Pokutnik z Osjaku* Brandstaettera oraz *Miecz obosieczny* Zawieyskiego). Dalszy rozwój teatru seminaryjnego już w ramach tendencji wyznaczających młodą generację przebiegać miał od różnorodności repertuarowej do różnorodności scenicznych interpretacji tych samych nielicznych dramatów zaaprobowanych przez młodych twórców.

CZĘŚĆ DRUGA

MŁODA GENERACJA TEATRU SEMINARYJNEGO

Wzrost ambicji repertuarowych, będący symptomem zmian prowadzących do uformowania się młodej generacji, nie pociągnął za sobą od razu nowych sposobów realizacji teatralnej. Przejawy nowego stylu inscenizacji, jeszcze przed rozkwitem młodego teatru, dotyczyły tylko jednego tekstu – *Dnia gniewu* R. Bradstaettera. Już od seminaryjnej prapremiery w 1963 r. (seminarium franciszkanów w Krakowie) utwór prowokował seminarzystów do świadomych, różnorodnych i oryginalnych realizacji scenicznych.

Wokół tego dramatu zogniskowały się bolączki i szanse zespołów kleryckich. Natychmiast dostrzegano jego wybitne walory formacyjne. Nawet seminaria, które od lat nie prowadziły działalności teatralnej, przygotowywały inscenizacje *Dnia gniewu*, zazwyczaj dużym nakładem czasu i pracy. Przygotowania angażowały w równym stopniu alumnów i księży wykładowców, a premiera była wydarzeniem pamiętanym po latach – jedynym, które dzisiejsi informatorzy potrafili opisać i wskazać pewne zabiegi interpretacyjne. Walory ideowe i wychowawcze miały istotne uzasadnienie w poetyce wspomnianego dramatu. Jego paraboliczność gwarantująca uniwersalny i syntetyczny sens przesłania dramatycznego jest istotnie wspomagana poetyckością w sferze kompozycji i struktury słownej. To z kolei znajdowało odzwierciedlenie w problematyce teatralnej *Dnia gniewu* i innych dramatów poetyckich. Upatrywa-

no w nich szansę zwrotu w dotychczasowej praktyce inscenizacyjnej, co potwierdziły już wczesne inscenizacje *Dnia gniewu*.

Dramat poetycki był „twierdzą", do której schronili się młodzi inscenizatorzy w ucieczce przed naturalizmem scenicznym, koniecznością „udawania" zawodowego aktorstwa, czego wymagały przecież sztuki religijne z rozbudowaną intrygą, przeznaczone dla konwencjonalnego teatru. Atutem seminarzystów był wymagany w tych dramatach liturgiczny sposób ekspresji (apsychologizm, powściągliwość ruchu, modlitewny nastrój, częste retardacje, dramaturgiczne milczenie). Właśnie te dramaty najpełniej związały się z posoborowym „powrotem teatru do Kościoła". Miejscem ich najciekawszych inscenizacji od końca lat 70. były właśnie świątynie.

Inscenizacje dramatów poetyckich świadczyły, że teatr seminaryjny szukał własnej formuły, gwarantującej wzrost poziomu artystycznego oraz ideową odrębność. O ile jednak do początku lat 60. możliwe było jeszcze tworzenie teatru mieszczącego się w zakresie możliwości seminarzystów, o tyle pod koniec lat 70. stworzenie teatru z prawdziwego zdarzenia wymagało pomocy z zewnątrz. Konieczność tę uświadomili sobie nie tylko członkowie zespołów seminaryjnych, ale sprawę postawiono także na forum lubelskiej sesji teatralogicznej (KUL 1967).

Uczestnicy dyskusji, duchowni z różnych diecezji [...] – stwierdziła J. Hennelowa – postulują konieczność współpracy parafialnych czy seminaryjnych teatrów amatorskich z autentycznymi ludźmi tetaru [...]. Zastanawiano się, jaka forma teatru czy faktycznej świadomości reagowania estetycznego mogłaby być rzeczywiście płodna na dzień dzisiejszy[1].

Postulaty zgłoszone na sesji początkowo były wprowadzane w życie w niewielkim stopniu, a pełniejsza ich realizacja rozpoczęła się z dziesięcioletnim opóźnieniem. Bezpośrednią reakcją na te propozycje była inicjatywa ks. Z. Grzegorskiego, który w kwietniu 1967 r. w seminarium poznańskim „zasugerował, że warto by po-

---

[1] J. Hennelowa. *Teatr religijny – propozycje na dzisiaj*. „Tygodnik Powszechny" 1967 nr 18 s. 4.

myśleć o zorganizowaniu zespołu teatralnego pod kierunkiem jakiegoś fachowca"[2].

Inicjatywę taką podjęto w następnym roku, w związku z tysiącleciem biskupstwa poznańskiego. 22 września 1968 r. odbyła się w bazylice archidiecezjalnej premiera *Żywota i męki Pięciu Braci Męczenników pierwszej diecezji polskiej w Poznaniu*. Scenariusz napisała i wyreżyserowała całość I. Byrska.

W tym samy roku współpracę z seminarzystami lubelskimi podjął W. Zarychta z Teatru im. J. Osterwy w Lublinie. Przygotował znaczącą inscenizację *Procesu Jezusa* D. Fabbriego w oszczędnej, nowoczesnej oprawie scenograficznej. Te pierwsze próby współpracy nie stanowiły istotnego przełomu – były okazjonalne, ograniczające się do jednego przedsięwzięcia.

Niebawem pojawili się stali współpracownicy sceny seminaryjnej. Dwaj pierwsi wywodzili się z grona duchownych-wykładowców. W 1969 r. kierownictwo i reżyserię inicjatyw teatralnych w seminarium sandomierskim obejmuje ks. W. Wilk; rok później stałą opiekę nad Teatrem Alumnów WSD Płock obejmuje wspomniany już ks. A. Kondracki – absolwent warszawskiego Liceum Techniczno-Teatralnego. Obaj pracują z zespołami do dzisiaj.

W 1972 r. kierownictwo artystyczne zespołu w seminarium krakowskim kard. K. Wojtyła powierza M. Kotlarczykowi. Stało się to po ponownym, ostatecznym zamknięciu Teatru Rapsodycznego, kiedy jego dyrektor uzyskał zatrudnienie jako wykładowca dykcji w seminarium[3]. Przykładem wcześniejszej współpracy Kotlarczyka z teatrem uczelnianym był reżyserowany przez niego *Amor Divinus* w TA KUL w 1968 r.

---

[2] P. Z. Kompf. *Teatr religijny w Arcybiskupim Seminarium Duchownym w Poznaniu w latach 1947–1984*. Poznań 1985 s. 37–38.

[3] Dane pochodzą z komunikatu ks. K. Młynarskiego na temat działalności teatralnej M. Kotlarczyka w MSD w Krakowie, wygłoszonego na sesji poświęconej Kotlarczykowi, zorganizowanej w Krakowie 15 listopada 1988 r. Młynarski pierwszą realizację spektaklu Kotlarczyka w seminarium sytuuje w r. 1972, zaś K. Wójcicki (*Recytacje biblijne w seminarium*. „Ruch Biblijny i Liturgiczny" 1978 z. 1. s. 40–41) już w r. 1968, jednak pierwszą realizację wymienia z nazwy dopiero z 1971 r. Był to *Daniel*, insc. na podstawie dramatu S. Wyspiańskiego.

Następne przykłady współpracy przybierają już formę charakterystyczną dla młodej generacji. W 1977 r. opiekę nad Kołem Teatralnym Seminarium Salwatorianów w Bagnie obejmuje M. Plewacki (aktor Teatru Współczesnego we Wrocławiu). W tym samym roku profesjonalne kierownictwo pojawia się jeszcze w dwóch teatrach seminaryjnych. W krakowskim seminarium paulinów opiekę zespołu powierza się aktorowi Teatru Starego w Krakowie, T. Juraszowi. W seminarium pelpińskim kierownikiem prac teatralnych zostaje J. Kiszkis (aktor Teatru „Wybrzeże" w Gdańsku). Początkowo była to konsultacja reżyserska i aktorska, później funkcja kierownika artystycznego. Niekiedy pomocą w tym środowisku służyła także H. Winiarska.

Od początku lat 80. fachowa pomoc profesjonalistów, głównie aktorów oraz osób z wykształceniem humanistycznym bądź ściśle teatralnym zatacza coraz szersze kręgi. Stopień zaangażowania współpracowników sceny seminaryjnej nie jest, oczywiście, jednakowy[4]. Część spośród nich przejmowała całkowitą inicjatywę w zespołach, skupiając w jednym ręku sprawy artystyczne, organizacyjne i techniczne. Inni służyli jedynie doraźną fachową radą jako

[4] Wyłaniające się tu problemy skłaniają do podobnego pytania, jakie postawił kiedyś S. Sawicki w *Uwagach o teatrze studenckim* („Zeszyty Naukowe KUL" 1958 z. 2 s. 125–36) – rozważanie o kierownictwie artystycznym zespołu znalazły się tam pod hasłem: reżyser czy studenci? W tej, w pewnym sensie postulatywnej wypowiedzi, autor charakteryzuje optymalny rodzaj zależności między człowiekiem teatru, wspomagającym zespół, a studentami. Stwierdza, że młodzież powinna radzić się profesjonalistów, ale pracować sama. „Reżyser powinien dojrzeć zainteresownia swych studentów, rozwinąć je i przyczynić się do ich realizacji", gdyż, jak autor wcześniej zaznacza, „skupić i zjednoczyć młodzież może tylko wspólny cel, a nie osoba z zewnątrz, zwłaszcza jeśli jest ona kimś opłaconym, a więc niejako urzędowym. Uwagi te i inne poczynione w artykule można odnieść do teatru seminaryjnego. Najbliższa dezyderatom Sawickiego jest formacja „teatru alumnów", w którym profesjonalista (jeśli jest) pełni rolę obserwatora oraz współpracownika. Profil kształcenia i wychowania seminaryjnego jest jednak na tyle rozbieżny z pedagogiką uniwersytecką, że właściwy dla niej model teatru ma tu mniejsze szanse realizacji, wzrasta zarazem rola teatru jako miejsca kształcenia przyszłych animatorów życia kulturalnego i teatralnego, kierowników scen młodzieżowych – parafialnych i katechetycznych. Zadanie to najpełniej realizują teatry, w których głos decydujący ma wiedza, doświadczenie i inwencja profesjonalisty oraz jego przykład w kierowaniu teatrem i metody pracy artystycznej.

konsultanci w zakresie reżyserii, scenografii oraz gry aktorskiej. Jak się okazuje, charakter powiązań między alumnami i starszymi współpracownikami zespołu miał istotne znaczenie – dotyczył ideowo-artystycznej strony całego przedsięwzięcia, a nie tylko kwestii organizacyjnych.

Do pierwszej grupy osób, skupiających całość funkcji w jednym ręku, należeli wskazani opiekunowie zespołów: ks. W. Wilk, ks. A. Kondracki, M. Kotlarczyk, M. Plewacki, T. Jurasz i J. Kiszkis.

Po r. 1980 kierownictwo tego typu pojawia się w seminarium gdańskim. Od r. 1981 konsultantem zespołu staje się P. Suchora, aktor Teatru „Wybrzeże", w roku następnym zaś przejmuje całą inicjatywę artystyczną i organizacyjną. Po jego śmierci – od 1985 r. konsultacji artystycznej udzielał alumnom J. Kiszkis. Zespół gdański pozbawiony stałego kierownictwa przestał istnieć. Pomocy w przygotowaniu inscenizacji w okresie kierownictwa P. Suchory udzielał muzyk, P. Kusiewicz.

W seminarium warszawskim kierownictwo artystyczne objęli K. Łabudź (1980 r.) i T. Bogucki (1981 r.). Obaj aktorzy, jak zaznaczyłem we wprowadzeniu, kierowali wcześniej zespołem teatralnym DA „Krąg" przy kościele św. Anny w Warszawie. Po śmierci T. Boguckiego, od 1986 r. opiekę reżyserską nad zespołem objął aktor M. Prałat.

W 1982 r. z zespołem seminarzystów tarnowskich rozpoczyna pracę ks. Z. Adamek (absolwent polonistyki KUL). Fachową pomoc aktorską zespół uzyskuje podczas wakacyjnych warsztatów teatralnych. W tym samym roku ks. E. Hanas w seminarium oblatów w Obrze tworzy teatr „Katharsis". Ks. Hanas – absolwent wydziału reżyserii – jest także kierownikiem zespołu parafialnego w Gostyniu na Świętej Górze. Od 1987 r. objął opiekę nad Paradyską Sceną Religijną „Logos" w seminarium diecezji gorzowskiej w Gościkowie-Paradyżu. W 1982 r. rozpoczyna także działalność R. Michalski, aktor Teatru Śląskiego w Katowicach, obejmując opiekę nad zespołem seminaryjnym Wyższego Śląskiego Seminarium Duchownego.

Rok 1984 przynosi nowe stałe kierownictwa artystyczne. Z zespołem seminarium kieleckiego rozpoczynają wówczas pracę A.

Skaros i Z. Nowicki z Teatru im. S. Żeromskiego w Kielcach. Projekty oprawy scenograficznej, bardzo istotnej w realizacjach kieleckich, przygotowuje L. Jankowska, profesjonalny scenograf. W teatrze seminarium chrystusowców w Poznaniu działa B. Idziak – aktor Teatru Nowego w Poznaniu. Z powodu małego zainteresowania ze strony alumnów współpraca ta trwała tylko dwa lata. Od 1987 r. B. Idziak jest konsultantem widowisk pasyjnych w poznańskim seminarium karmelitów. Dwa lata trwała współpraca aktora Teatru im. J. Osterwy w Lublinie, P. Wysockiego, z teatrem seminarium lubelskiego. Funkcję kierownika artystycznego pełnił tam wówczas W. Sulisz – polonista.

Rok 1986 przynosi jeszcze jedno stałe kierownictwo artystyczne. Sprawuje je w seminarium franciszkanów w Krakowie aktor W. Markiewicz.

We wszystkich wskazanych przypadkach inicjatywa należała do osób spoza społeczności alumnów. Byli to seminaryjni wykładowcy, duchowni mający z reguły przygotowanie teatralne lub zaangażowani w sprawę teatru uczelnianego ludzie świeccy, zawodowo uprawiający teatr. Rozróżnienie obu grup nie jest bez znaczenia.

Świeccy profesjonaliści, nauczyciele dykcji przenoszą do teatru seminaryjnego doświadczenia sceny zawodowej. Unikają formuły „teatru autorskiego" oraz eksperymentowania w sferze teatru religijnego. Nie czują się kompetentni w tworzeniu religijności spektaklu od podstaw. Stąd poszukują wartościowych dramatów, dążąc do oryginalnego przekazania ich wymiaru religijnego. Działalność teatralną kleryków traktują często jako kontynuację zajęć z zakresu wymowy. Przygotowany przez zespół spektakl bywa traktowany jako praca egzaminacyjna z wymowy, przygotowywana przez kolejne roczniki studiów. Kierowane przez nich zespoły określam nazwą „teatr profesjonalistów".

W pewnej opozycji do niego sytuuje się teatr kierowany przez księży-wykładowców. Starają się oni, każdy we własnym zakresie, tworzyć oryginalną formułę teatru seminaryjnego, podbudowaną określoną teologią teatru. Pociąga to za sobą znaczne różnice w praktyce inscenizacyjnej. Obok „teatru dramatycznego" (seminarium sandomierskie) pojawia się „teatr reżyserski" (seminarium

oblackie) bądź „teatr autorski" (seminarium płockie, częściowo tarnowskie). Księża kierujący teatrami rzadko zadowalają się religijnością „cudzą" (tzn. dramatopisarzy), przejawiającą się w utworach dramatycznych; cechuje ich znaczna samodzielność w tworzeniu warstwy religijnej spektaklu. Teatry pod ich opieką obejmują obszar określony przeze mnie jako „teatr teologów".

Pozostaje jeszcze znaczna liczba zespołów, w których inicjatywa należy do samych alumnów. Wyznaczają one obszar teatru seminaryjnego, który określiłem dla celów tego opracowania terminem „teatr alumnów". Znajdują się w jego obrębie zespoły o bardzo różnym poziomie artystycznym, od efemerycznych grup począwszy, skończywszy na stałych zespołach teatralnych, jak „Puls" czy „Logos". Mają tu szansę dojść do głosu inicjatywy teatralne samych kleryków, powstaje szansa wystawiania ich własnych tekstów (w „teatrze profesjonalistów" możliwość taką stwarzał tylko M. Plewacki). Kierownictwo artystyczne spoczywa w rękach alumnów, co nie wyklucza, oczywiście, porad, wskazówek, a nawet stałej konsultacji ze strony ludzi zawodowo związanych z teatrem. Przykładów takich jest wiele: W. Baniukiewicz (seminarium redemptorystów), K. Feldman (seminarium poznańskie), W. Andrzejewski – aktor-kapłan, J. Wolak (seminarium diec. gorzowskiej), M. Retkowska, A. Damulewicz, Z. Jakubiec (seminarium białostockie), J. Anusiakówna (seminarium włocławskie), M. Droś (seminarium franciszkanów w Łodzi), Z. Łuczyński (seminarium łomżyńskie), S. Górka, S. Butrym, I. Gawęda (logopeda) (seminarium siedleckie), K. Orzechowski, aktor-kapłan (seminarium pallotynów w Ołtarzewie), E. Muła (seminarium salezjanów w Krakowie), J. Musiał (polonista) (seminarium przemyskie). Aktorzy współpracowali lub współpracują nadal m.in. z seminariami gnieźnieńskim, olsztyńskim, kapucynów w Krakowie i in.

Zespoły „teatru alumnów" mają zazwyczaj najmniejsze szanse rozwoju. Muszą pokonywać wszelkie trudności organizacyjne we własnym zakresie, chociaż często uzyskują znaczną pomoc od władz uczelni – np. zapewnienie współpracy profesjonalistów. Są one mniej trwałe niż zespoły kierowane przez księży lub ludzi teatru, z uwagi na częstą rotację kierownictwa i osób aktywnie działa-

jących w przygotowaniu inicjatyw scenicznych. „Teatr alumnów" w pewnym tylko sensie może nawiązać do idei teatrów akademickich (omawianych we wprowadzeniu) czy teatru studenckiego. Klerycy muszą godzić własne aspiracje artystyczne z warunkami życia seminaryjnego, z istniejącymi tam rygorami i ograniczeniami. Mniej samodzielne zespoły łatwo ulegają doświadczeniu i wiedzy profesjonalistów i stają się biernymi wykonawcami pomysłów artystycznych. Bywa i tak, że obejmujący kierownictwo profesjonalista zmienia istniejący już w środowisku profil ideowo-artystyczny. (np. w 1987 r. ks. E. Hanas objął kierownictwo sceny „Logos" i narzucił jej koncepcję teatru wypracowaną wcześniej w teatrze „Katharsis" seminarium oblatów w Obrze).

Trudno odpowiedzieć, który z typów teatru jest najbliższy idei teatru seminaryjnego i najpełniej odpowiada jego specyfice. Pomijając „teatr teologów", istnieją tutaj dwie możliwości: teatr „edukacyjny", kierowny przez ludzi zawodowo związanych z teatrem lub teatr środowiskowy, odzwierciedlający ideowe i artystyczne racje młodych.

Młoda generacja w znacznym stopniu zawdzięcza swe powstanie funkcji ewangelizacyjnej. Posoborowe otwarcie teatru seminaryjnego ku szerokiej publiczności było jednym z głównych czynników stymulujących jego rozwój, wymagało doskonalenia warsztatu i dostosowania do wymagań wiernych. Niekiedy, jak w teatrze „Katharsis", stawiano sobie ambitne zadanie – stworzenie nowego sposobu porozumienia między sceną i widownią, wychowanie nowego typu widza-uczestnika. Najczęściej jednak działalność teatralna przeznaczona jest dla otwartej, zróżnicowanej publiczności. Odbiorcami przedstawień są różne grupy środowiskowe: młodzież z katechez, duszpasterstw, oaz, osoby z klubów inteligencji katolickiej, domów pomocy społecznej, ośrodków kultury religijnej w parafiach (np. przy parafii św. Maksymiliana Kolbego w Koninie czy przy kościele Matki Boskiej Królowej Polski w Stalowej Woli – gdzie bywały zespoły seminaryjne z Sandomierza i Przemyśla).

Teatry kleryckie z reguły uczestniczą w tygodniach kultury chrześcijańskiej na terenie miast, w których działają seminaria. Zespoły z Włocławka i Wrocławia występowały gościnnie w Kalis-

kich Dniach Kultury Chrześcijańskiej. Zespół „Latorośl" brał udział w Przeglądzie Twórczości Religijnej we Włocławku w 1988 r. (wystawiono tekst M. Rojka: *Raz jeszcze...*). Teatr seminarium paulinów organizuje doroczne spektakle z okazji Dni Jasnogórskich na Skałce. Znany jest udział teatrów seminaryjnych w imprezach ogólnopolskich, np. w sacrosongu w Warszawie w 1974 r. seminarium płockie wystawiło *Pasję XX wieku* i otrzymało I nagrodę. Zespół seminarium misjonarzy z Kazimierza Biskupiego brał udział w 1985 r. w Ogólnopolskich Czuwaniach Maryjnych w Bardzie Śląskim, zespół seminarium sandomierskiego zaprezentował spektakl *Sir Tomasz More odmawia* (na podstawie opowiadania H. Malewskiej) w czasie Dni Kultury Studenckiej organizowanych przez oo. misjonarzy w Krakowie w 1988 r.

Masową publiczność mają także zespoły występujące gościnnie w miejscach pielgrzymkowych (np. zespół seminarium paulinów często gości na Jasnej Górze – przedstawienia odbywają się w kaplicy św. Józefa; zespół teatralny seminarium franciszkanów z Krakowa wystawił musical o św. Franciszku w Kalwarii Pacławskiej). W seminariach salezjańskich (Kraków, Ląd), pallotyńskim (Ołtarzew), karmelickim (Poznań), bernardyńskim (Kraków) odbywają się corocznie widowiska pasyjne, mające z reguły kilkutysięczną publiczność – np. w Ołtarzewie około 8 tys., w Czerwińsku n. Wisłą 10–13 tys.

Teatry w mniejszych miejscowościach często korzystają z zaproszeń nadsyłanych z parafii bądź instytucji kościelnych położonych nawet w odległych miejscowościach. Oto przykłady: zespół z seminarium misjonarzy św. Rodziny z Kazimierza Biskupiego wyjeżdża do Rogoźna, Świdra czy Konina, seminarzyści z Gościkowa (diecezja gorzowska) do pobliskich miejscowości: Jordanowa, Przemkowa, Świebodzina. Zespół „Katharsis" wyjeżdża do parafii rodzimego zgromadzenia misjonarzy oblatów w Poznaniu i Wrocławiu; jeździ także do Katowic, Kędzierzyna, Kępna, Moch i Wolsztyna. Podobnie zespół seminarium chrystusowców organizował spektakle w parafiach zgromadzenia w Poznaniu i Szczecinie. Liczne wyjazdy podejmuje także zespół teatralny seminarium sandomierskiego. Wystawia swe sztuki w Radomiu, Starachowicach, Stalo-

wej Woli, Suchedniowie, Tarnobrzegu, a także w czasie gościnnych wyjazdów do seminariów: kieleckiego (*Dzień gniewu*, 1982) i poznańskiego (*Teatr świętego Franciszka*, 1984) – w ramach I Przeglądu Teatrów Seminaryjnych. Zespół teatralny „Latorośl" z seminariun włocławskiego wyjeżdża regularnie do pobliskich miejscowości oraz do Ciechocinka, Aleksandrowa Kujawskiego i gościnnie do seminarium w Płocku.

Teatry seminaryjne w dużych miastach wystawiają przede wszystkim na miejscu lub w parafiach miejskich. Seminarium płockie miało od kilku do kilkunastu spektakli każdej inscenizacji; publiczność liczyła od 2 do 3 tys. osób. Katowicka scena „Apicata" kolejne realizacje prezentowała średnio pięć razy, oglądało je łącznie około 1500 widzów. Krąg Teatralny „Verbum" z seminarium gdańskiego wystawiał swoje spektakle w parafiach Gdańska; inscenizacje zobaczyło około 2 tys. osób (10 spektakli). Jeszcze większą publiczność gromadziły inscenizacje zespołu seminarium kieleckiego, np. *Pokutnika z Osjaku* (1984) wystawiano tam 26 razy (20 razy w sali seminaryjnej), spektakle obejrzało blisko 4 tys. osób. Zespół Teatralny „Puls" z seminarium poznańskiego miał równie szeroki krąg odbiorców. *Brata naszego Boga* K. Wojtyły pokazano około 5 tys. osób, *Miecz obosieczny* obejrzało 3 tys. osób.

Powstające w ostatnim czasie teatry seminaryjne: w Łodzi-Łagiewnikach (seminarium franciszkańskie), „Teatr Świętego Franciszka" działający od 1983 r. w Katowicach-Panewnikach, utworzony w 1988 r. teatr seminarium klaretynów we Wrocławiu oraz teatr seminarium olsztyńskiego czy odradzający się teatr seminarium łomżyńskiego rację swego powstania upatrują niemal wyłącznie w działalności duszpasterskiej.

Rozdział I

SZCZEGÓLNA KARIERA DRAMATU POETYCKIEGO NA SEMINARYJNEJ SCENIE PROBLEMATYKA OFIARY I MĘCZEŃSTWA

Dzień gniewu R. Brandstaettera

Wspomniałem już, że *Dzień gniewu* był pierwszym i przez pewien czas jedynym dramatem, który poddawano różnorodnym interpretacjom scenicznym. Realizatorzy seminaryjni sięgali po niego blisko 50 razy. Wcześnie dostrzeżono jego szczególne walory: liturgiczność, apsychologizm, klasyczny ład, obecność chóru, a nade wszystko możliwość przeniesienia ciężaru interpretacji z aktora na inscenizatora. Alumnów i wykładowców seminaryjnych fascynowały zawarte w dziele prawdy biblijne. Postacie dramatu, misternie utkane z materii ewangelicznej, ukazywały człowieka w perspektywie uniwersalnej i transcendentnej.

Warstwa dosłowna – historyczne przesłanie – dochodziła do głosu jedynie w związku z problematyką trudnego wyboru, przed jakim stanął Przeor, oraz zdradzonego powołania, ukazanego w osobie Borna. Zagadnienia te ściśle łączyły się z formacyjną funkcją uczelni i przez całe lata okazywały się równie istotne jak względy natury artystycznej.

Brandstaetter nie czekał, aż odbiorca dostrzeże w przebiegu zdarzeń prawa ogóle oraz odniesienia do Biblii, ale sam je zinterpretował przez wypowiedzi chóru trójki protagonistów. Struktura warstwy słownej wymaga od aktorów skupienia, oszczędnego ruchu, hieratycznej postawy. Strach, napięcie, wzruszenie czy prze-

rażenie przekazane w mowie poetyckiej – obcej dramatowi psychologicznemu, z dominującą w nim ekspresywną funkcją słowa. Poetyka dramatu sugerowała możliwość opowiadania zdarzeń ostatniej wojny językiem liturgii.

Nic więc dziwnego, że niektóre wczesne wystawienia i liczne późniejsze, mniej znaczące, skoncentrowały całą uwagę na owej liturgiczności. Ze zgromadzonego materiału, naturalnie bardzo niekompletnego, wiadomo, że nie bardzo uświadamiano sobie niezmiernie ważną funkcję metaforyki, muzyczności wiersza, techniki aktorstwa poetyckiego – czyli wszystkiego, co wspomagało paraboliczną perspektywę dzieła.

Sytuację wyjaśnia krytyczna recepcja dramatu – tyle ożywiona, co fragmentaryczna. Strukturę słowną potraktowano powierzchownie. Jej problematykę podjęli dopiero niektórzy recenzenci prapremierowego spektaklu wiedeńskiego Burgtheater (korzystając naturalnie tylko z niemieckiego przekładu, dokonanego przez G. Hagenau). Krytyka nadmiernie rozważała kwestie moralne, bagatelizując poetycką organizację dzieła.

Seminarzyści postępowali podobnie. Wypowiedzi chóru potraktowano jedynie jako składnik liturgii i bez większych oporów przekształcono w ilustrację wokalną. Łatwość kreacji liturgicznej była, oczywiście, pułapką – zdawali sobie z tego sprawę tylko nieliczni. Trudno dziś orzec, z jakim skutkiem wyzwanie Brandstaettera podjęli seminarzyści franciszkanów konwentualnych w Krakowie (1963), działający pod bokiem Teatru Rapsodycznego, korzystający z przykładu oraz metody inscenizacyjnej M. Kotlarczyka. Z uwag H. Szoki[1] można wnioskować, że było to chyba jedyne wówczas przedstawienie, w którym próbowano podkreślić wagę słowa.

W późniejszych realizacjach forma liturgiczna pokonała rapsodyczną, bądź to swą „oratoryjną" sztywnością – jak w inscenizacji Liceum św. Augustyna, bądź opracowaniem wokalnym.

---

[1] Bliskość Teatru Rapsodycznego, którego niedościgły wzór realizatorzy wzięli na podstawę własnej koncepcji, wyszła spektaklowi na dobre. „Aktorzy świadomi tego, jaki tekst wypowiadają, pozwolili słowu „przepływać" przez usta i oddziaływać na widzów" (H. Szoka. *„Dzień gniewu" Romana Brandstaettera na scenach polskich*. Lublin 1979 s. 61 (praca magisterska, mps BKUL).

Statycztyczność chóru, rozdzielonego w pierwszym wydaniu dramatu na dwa półchóry, których dialog naśladował modły brewiarzowe, groziła monotonią oraz niedostatecznym zindywidualizowaniem postaci. Przydzielenie kwestii chóru w pewnych partiach poszczególnym ojcom pozwoliło rozległą skalę obrazowania biblijnego wzbogacić o równie rozległą skalę uczuć. Brandstaetter był zwolennikiem umiarkowanej kolokwialności w kwestiach chóru i zindywidualizowania, unikając, oczywiście, ekspresji psychologicznej. Toteż negatywnie określił retoryczno-oratorski styl zachowania chóru w Teatrze „Stu" Liceum św. Augustyna. Szczawiński zauważył: „Autor obecny na przedstawieniu stwierdził, że wyobrażał sobie chór aktywniejszy, bardziej zdynamizowany, działający, wpływający na zdarzenia"[2].

Postulat dramaturga i jego decyzje w drugim wydaniu tekstu świadczą, że proponował on liturgiczność w bardzo okrojonej formie. W tym wydaniu mniej jest wypowiedzi grupowych, retorycznych, inkantacyjnych, recytatywnych – właściwych liturgii. Brandstaetter przekształcał chór i cały utwór najwyraźniej zgodnie z założeniami prawodawcy współczesnej formy dramatu poetyckiego – T. S. Eliota.

Środowiska seminaryjne, niejako wbrew intencji poety, od najwcześniejszych inscenizacji odczytywały *Dzień gniewu* jako dramat w znacznym stopniu właśnie liturgiczny. Realizatorzy spektaklu w seminarium poznańskim (22 lutego 1963 – miesiąc po prapremierze krakowskiej) „dla zapewnienia większej komunikatywności, dokonali skreśleń, zwłaszcza w roli ojca Przeora, wypowiadającego szereg nazbyt trudnych do zrozumienia myśli"[3]. Najwyraźniej próbowano uniknąć obecnej w sztuce refleksji teologicznej. W to miejsce wyeksponowano partie modlitewne, przeciwstawiając rozmodlenie okrutnym zdarzeniom czasu wojny. Liturgiczność ujawniła się tu przede wszystkim w muzyce, skomponowanej przez

---

[2] Głos w dyskusji: *Dzień gniewu i łaska krzyża. Rozmowa o dramacie Brandstaettera*. „Kierunki" 1964 nr 11.

[3] P. Z. Kompf. *Teatr religijny w Arcybiskupim seminarium Duchownym w Poznaniu*, s. 35.

ks. Cz. Pawlaczyka – reżysera spektaklu. Za wzór tej muzyki, której zapis zachował się, służył recytatyw ewangeliczny, w niewielkim stopniu wzbogacony linią melodyczną, bardzo jednak ubogą, budowaną na prostych interwałach. Funkcja tej muzyki sprowadzała się w istocie do nadawania uroczystego charakteru tekstom modlitw.

Drugą premierę *Dnia gniewu*, będącą w zasadniczych rysach powtórzeniem spektaklu z 1963 r., zaszczycił swą obecnością autor. Po spektaklu zgłosił zastrzeżenia do zastosowanej oprawy muzycznej[4].

Nawiązania do formy liturgicznej pojawiały się w innych, mniej znaczących inscenizacjach, o których niewiele możemy powiedzieć. Warto zauważyć, że nie zawsze zaginęły one w mroku zapomnienia. Niekiedy ich twórcy odczytywali dramat w stopniu tak mało zreflektowanym, że nie potrafią dziś wskazać żadnych istotnych zabiegów interpretacyjnych (np. w krakowskiej inscenizacji seminarium kapucynów w 1968 r.).

W późniejszych realizacjach, w opozycji do tendencji formalnych, wyłonił się nurt zdominowany głębszą refleksją teologiczną. Ujawnił on niezwykłe bogactwo parabolicznych odniesień, co potwierdzić może szczegółowa analiza tekstu.

W przeciwieństwie do intensywnie eksploatowanych innych dramatów poetyckich autora oraz *Mordu w katedrze* T. S. Eliota, *Dzień gniewu* pretenduje do *summy* chrześcijańskiej wizji świata. Jest tu misteryjna droga ku nawróceniu, bunt i walka z Bogiem, koncepcja człowieka jako syna i obrazu Bożego, heroiczna ofiara, Sąd Ostateczny i wizja Bożego panowania, ewangeliczny imperatyw jedności (ekumenizm), czy wreszcie idea wytrwania i wiernego sługi.

Bogactwo, ale i klasyczna równowaga biblijnych odniesień od początku utrudniały genologiczną kwalifikację tekstu – o czym

---

[4] Informacje przekazał ks. E. Hanas w rozmowie z 28.07.1987, przeprowadzonej na Świętej Górze w Gostyniu; wykorzystał on muzykę Cz. Pawlaczka w reżyserowanym przez siebie spektaklu w Obrze w 1982 r.

świadczyły wahania krytyki[5]. Ale to właśnie bogactwo dało szerokie pole manewru inscenizatorom. W opracowaniu scenicznym dokonywano zazwyczaj selekcji, kładąc akcent na wybrane treści teologiczne. Prowadzono interpretację w kierunku misterium pasyjnego, misterium apokaliptycznego, moralitetu, dramatu ekumenicznego czy też dramatu z wyakcentowaniem postaw protagonistów. Skreślenia tekstu w tych inscenizacjach miały już charakter interpretacyjny, a nie – jak w inscenizacjach poznańskich – czysto formalny, nadający priorytet fragmentom modlitewnym.

Znaczne skreślenia kwestii chóru i poetyckich wypowiedzi protagonistów (stwierdzone w większości znanych nam inscenizacji)

---

[5] Szkolarskie nawyki i genologiczne roszczenia wysuwano wobec dramatu, który w oczywisty sposób nie daje się zadowalająco umieścić pod hasłem moralitetu czy misterium pasyjnego. Już J. Szczawiński („Kierunki" 1964 nr 11) użył określenia „moralitet", mając na myśli plan poetycki utworu, ogólność i filozoficzność. T. Kudliński (*Podwójny jubilat*. „Życie i Myśl" 1967 nr 7–8 s. 178 nn.) stwierdza bez wahania „typowy moralitet", wydobywając z całej złożoności utworu paradygmat walki dobra ze złem. Przeora z Bornem o duszę Blatta; krytycznie ocenia scenę pasyjną.

Ta tendencja do zawężenia problematyki spotkała się z odpowiedzią autora, który w drugim wydaniu (1971) dołączył podtytuł: *Misterium dramatyczne w trzech aktach*. Późniejsi krytycy dramatu są już ostrożniejsi, chociaż opowiadają się za misterium pasyjnym, akcentując znów tylko jeden paradygmat – heroicznej ofiary (Z. Jasińska. *Religijne wątki w dramaturgii Romana Brandstaettera* (artykuł w zbiorze: *Dramat i teatr religijny w Polsce*. Lublin 1991 s. 401–417); L. Eustachiewicz. *Dramaturgia współczesna*. Warszawa 1984 s. 258–259). Dużo kontrowersji, także genologicznych, wzbudza nagły zwrot akcji w akcie trzecim. Patrząc z perspektywy realistycznej, w utworze zachodzi albo dramatycznie motywowany i dość wątpliwy „happy end"; patrząc z perspektywy fabuły tragicznej (rysującej się na pewnym etapie) dochodzi do czynnika „deus ex machina", który zawraca ją z drogi ku fazie „katastrophé" „Tragedia przechodzi w melodramat z banalnym rozwiązaniem" – konkluduje J. Górski („Kierunki" 1964 nr 11). Naruszono reguły sztuki dramatycznej, ale czy misteryjnej? M. Kurzyna (tamże) w swej refleksji bliższy był idei tekstu, zauważa bowiem, że autor dokonał przezwyciężenia tragiczności schematem misteryjnym. Trudno nie przyznać racji krytykom dostrzegającym w scenie końcowej pewne artystyczne niedomogi utworu. Należy jednak dostrzec, że w poetyckiej warstwie utworu spójność ta jest częściowo przywracana w obrębie tego, co określamy mianem perspektywy apokaliptycznej, charakteryzującej akcję i zespół motywacji rządzących losem bohaterów.

świadczyły, że grę parabolicznych odniesień zastępowano moralitetowym uniwersalizmem. Niezależnie od tego, czy ostateczną konkluzją spektaklu był właśnie moralitet czy tworzone przy użyciu pozasłownych środków misterium, głównie pasyjne. W obu wypadkach o duszę Blatta walczą przedstawiciele dobra i zła, czego kulminacyjnym momentem okazuje się szydercza pasja.

W wielu inscenizacjach nie zdawano sobie sprawy z motywacji rządzącej biegiem wypadków. W realizacjach seminariów włocławskiego (1971), kieleckiego (1988), bernardynów (Kalwaria Zebrzydowska 1970); oblatów (Obra 1982) lekką ręką usuwano postać panny Chomin z grona *dramatis personae*. A to jej właśnie zawdzięczamy ujawnienie rzeczywistego oblicza Borna. W III akcie sprawi ona, że pod maską typowego esesmana dostrzegamy wyrafinowanego eksperymentatora w sferze moralnej i religijnej – twórcę przewrotnej intrygi, który aranżuje całą sytuację ze zbiegłym Żydem. Kieruje nim ciągła potrzeba weryfikacji własnych decyzji przez wykazanie kruchości wiary ojców. Wystarczy bowiem, żeby Przeor, jego seminaryjny kolega, wydając Żyda, zaparł się Chrystusa, aby on, sturmbannführer Born, mógł zatrzeć w sobie ślady chrześcijańskiej przeszłości. Chomin w przypływie złości ujawnia więc w istocie demoniczną motywację Borna. Nie trzeba przecież zbytniej przenikliwości, aby stwierdzić, że praojcem Borna jest szatan, o którym Objawienie św. Jana mówi, że dniem i nocą oskarża braci przed Bogiem. Czyż Born nie czyni podobnie? Czyż apokalipsa rozpętana przez niego nie pozbawiła Blatta wiary, a Przeora nie wystawiła na najcięższą próbę? Apokaliptyka pojawia się więc już w zespole motywacji rządzącej biegiem wypadków, a nie dopiero w interpretacyjnej funkcji warstwy poetyckiej (głównie występującej w kwestiach chóru). Całkowite lub częściowe usunięcie kwestii panny Chomin oraz skreślenia partii chóru prowadziły do zasadniczego zwrotu interpretacyjnego w scenicznym przekładzie dzieła.

W wyniku tych skreśleń obraz Borna uległ daleko idącym uproszczeniom. Z dawnego eksperymentatora (niezależnie od różnego kreowania postaci przez odtwórców) pozostał człowiek brutalny, czyniący zło inercją własnej deprawacji – zaślepiony antyżydowską

i antychrześcijańską demagogią. W wielu realizacjach, przy jednoczesnych skreśleniach w obrębie chóru, prowadziło to do osłabienia apokaliptycznej wymowy tekstu.

Problematyka Dnia Sądu i Bożego panowania została w pełni uwzględniona w odczytaniu zaproponowanym w seminarium płockim (1984), w pewnej modyfikacji zaś w seminarium diec. gorzowskiej (1986). Zanim przejdziemy do tych interesujących inscenizacji, nieco uwagi wypada poświęcić technice inscenizacyjnej seminaryjnych pasji i moralitetów (z tą intencją genologiczną w odczytaniu *Dnia gniewu* spotykamy się najczęściej).

W pierwszych istotną rolę odegrała aktualizacja scen pasyjnych. Była ona najzupełniej zrozumiała w inscenizacji przygotowanej w seminarium bernardynów w Kalwarii Zebrzydowskiej. Sugestywne znaki paraliturgicznej oprawy spektaklu stanowiła cierniowa korona z oryginalnej bliskowschodniej tarniny, trzcina i płaszcz – wszystko z rekwizytorni kalwaryskiego misterium. Autentyki religijne, uchylając iluzję, nadawały wystawieniu klimat obrzędowy i lokalny – uświęcony tradycją klasztoru. Transcendencja wkraczała na scenę o wiele wcześniej, niż wynikałoby to z następstwa zdarzeń dramatycznych. W związku z wprowadzeniem kalwaryjskiego zwyczaju, pasja szydercza przekształciła się w pasję obrzędową. Jak stwierdził reżyser spektaklu, ks. M. Rybak, pod wpływem religijnego uniesienia kilka osób z chóru kreowało Żyda na wyobrażenie Chrystusa z misterium wielkotygodniowego[6]. Wszystko to działo się na żądanie Borna, który niczego nieświadom pełnił rolę głównego scenarzysty i przewodnika obrzędu. Wreszcie jednak i on, jako ostatni, stał się uczestnikiem powszechnego doświadczenia Bożej obecności.

Także w muzycznej inscenizacji sandomierskiej położono akcent na aktualizację scen pasyjnych. Przejawem ryzykownego naturalizmu była scena z „misterium cierni". Wykorzystano urządzenie umieszczone w koronie cierniowej, które po dociśnięciu wylewało na głowę aktora farbę imitującą krew. I w tym wypadku

---

[6] Informację uzyskałem 15.11.1988 r. w Kalwarii Zebrzydowskiej od ks. M. Rybaka (reżysera).

spektakularność rodem z ludowej pasji, żywo odbierana przez widzów, przysłaniała trudną, ale jakże istotną problematykę utworu. Nasuwa się tu refleksja Z. K., który wartość dramatu upatrywał w słowie poetyckim. Stwierdził on: „szczytowa scena koronowania Żyda wieńcem z drutu kolczastego jest wzorem umiaru. Teatr słowa jest przecież teatrem wyobraźni"[7]. Odwrócono uwagę od przesłania Brandstaetterowskiej poezji, wprowadzając do spektaklu obszerne fragmenty muzyczne[8].

Odczytanie *Dnia gniewu* w teatrze „Katharsis" seminarium oblatów w Obrze (1982), utrzymane w konwencji misterium pasyjnego, obfitowało w motywy rezurekcyjne. W spektaklu wykorzystano pierwsze wydanie dramatu, mimo że od zmienionego wydania drugiego upłynęło już jedenaście lat. Reżyser skorzystał z tekstu, który pochodził z inscenizacji poznańskiej z r. 1970 (wówczas reżyserował spektakl wspólnie z ks. Cz. Pawlaczykiem). Stamtąd przejął również wspomnianą już muzykę. Nie była ona jednak tak wyraźnym kodem, jak w spektaklu poznańskim. Ks. E. Hanas ograniczył bowiem udział fragmentów chóralnych. Kwestie mówione półchórów podzielono na poszczególne osoby w celu zindywidualizowania i zdynamizowania akcji, odchodząc znacznie od

---

[7] „News" (Londyn) 1963 nr 25.

[8] Zachowane fragmenty scenariusza świadczą o pominięciu w nim organizacji wersyfikacyjnej tekstu – pisano go w sposób ciągły. Reżyser dokonał wielu skreśleń, zazwyczaj kilkuwersowych. Dokładna ich analiza potwierdziła jednak przypuszczenie, że nie było w tym intencji interpretacyjnej, a jedynie uproszczenie monologów (Przeora, Blatta, Borna). Usunięto wspomnienia i impresje Żyda, z trzeciego aktu słowa Przeora, w których samooskarżenie łączy się z poglądem na słabość moralną człowieka. Osobom chóru (zredukowanym tu z dwunastu do ośmiu) przydzielono w krótkich fragmentach dłuższe kwestie, przypisane w dramacie poszczególnym ojcom lub Przeorowi. Prowadziło to do zdynamizowania akcji. Chór, który w analogii do antycznych stasimnów, umieszczono na proscenium przed kurtyną – pełnił funkcję pośrednika widzów, komentatora zdarzeń scenicznych. Oddaliło go to od właściwego umiejscowienia akcji i liturgii – refektarza klasztoru. Tendencje muzyczne spektaklu wyrażały się w zastąpieniu tworzącej klimat miejsca muzyki organowej, klasyczną muzyką ilustracyjną. Taką funkcję spełniało *Dies irae* z *Requiem* Verdiego, *Johannes Passion* Bacha i w finale *Alleluja* Haendla (łącznie fragm. muzyczne trwały 45 minut).

zdystansowanej i uroczystej formuły modłów brewiarzowych. Przekroczono przestrzeń sceniczną.

Born nadchodzi z końca sali, aby stworzyć poczucie zagrożenia. W czasie oczekiwania na jego wejście, ojcowie, przy zgaszonych światłach, w półmroku, wzajemnie się spowiadali. W tym czasie, gdy oni klęczą, przygotowując się na najgorsze, dokonuje się zmiana dekoracji

– z wywiadu z reżyserem, ks. E. Hanasem[9]. Wprowadzono elementy teatru obrzędowego: osłabienie podziału na scenę i widownię, zmianę dekoracji na oczach widzów, głównie jednak obfite korzystanie ze znaków liturgicznych. W czasie oczekiwania na powtórne wejście Borna „Przeor jako przewodnik duchowy zapala świece od płonącego paschału i daje je kolejno ojcom, chodzącym w tym czasie po okręgu. Gdy oni podejmują decyzję pójścia za Chrystusem, bierze od nich świece i staje przed krzyżem na znak gotowości podjęcia ofiary"[10].

Po punkcie kulminacyjnym, nie odbiegającym od wskazań samego autora, następowała wyraźna kreacja obrzędowa. Wyznanie wiary, zapoczątkowane przez Blatta słowami: „Dlaczego on tak bardzo podobny jest do człowieka"?, potwierdzali wszyscy ojcowie, śpiewając wielogłosowo dodane do tekstu słowa: „Jesteś, który jesteś", coraz głośniej w stosunku do okrzyków Żyda: „O Adonaj, Adonaj". Wtedy chór mówił: „Królowi wieków, nieśmiertelnemu, niewidzialnemu Bogu chwała na wieki wieków. Amen"[11].

W spektaklu istotną funkcję pełniło światło, hierarchizując i wyodrębniając poszczególne plany przestrzeni. Oświetlony pod koniec spektaklu krzyż z paschalnym symbolem zmartwychwstania

---

[9] 28.07.1987 we wspomnianym już wywiadzie i rozmowie przeprowadzonej na Świętej Górze w Gostyniu.

[10] Tamże.

[11] Scenariusz: wydanie pierwsze dramatu. Warszawa 1962 z notatkami reżysera na s. 132–133 oraz informacją od samego ks. Hanasa. – Warto w tym miejscu dodać, że wykreślono kwestie panny Chomin, pozostawiając tylko ostatnią rozmowę z Bornem. Dokonuje się ona poza sceną, tam też pada strzał. Prowadziło to do wskazanych w tekście rozdziału konsekwencji w koncepcji postaci. Kochanka Borna odegrała rolę dobrze wynagradzanej donosicielki.

stanowił znak dla widowni, która otrzymała wcześniej tekst *Zmartwychwstał Pan* i śpiewała ów song wspólnie z aktorami. Ostatnia scena była przejawem typowej dla teatru „Katharsis", wspólnotowej kreacji wszystkich obecnych na przedstawieniu. Ks. Hanas zaznaczył, że chciał również osłabić martyrologiczną, bolesną wymowę tekstu, osnutego na wydarzeniach z czasu wojny.

W centrum zainteresowania realizatorów była postać Żyda – jego hiobowa droga i podobieństwo do umęczonego i zmartwychwstałego Chrystusa. Reżyser wyraził w spektaklu jedną z podstawowych prawd Ewangelii – ukazał człowieka jako syna i dziedzica Bożego.

Wyraźne akcenty moralitetowe zawierała inscenizacja seminarium włocławskiego z 1971 r. H. Szoka omawiając tę inscenizację, stwierdza: „W przedstawieniu występują obok siebie pierwiastki moralitetowe i misteryjne, realistyczne obok symbolicznych"[12]. Mniejszą uwagę przywiązywano do teologicznej wymowy postaci, większą do ich sensu moralnego, czytelnego poprzez intrygę sceniczną. Potwierdza to świadome kreowanie postaci – wyjątkowe, jak na warunki seminaryjne. Reżyser spektaklu chciał „realizm zła i cierpienia ukazać w Bornie i Blatcie, zaś postawami Przeora oraz ojców nadać temu realizmowi wymiar ... religijny"[13]. Aktor kreował postać Borna, mając na uwadze etymologię jego imienia.

Born w jego wykonaniu to tygiel pomysłów, zła i przekory, apokalipsa ludzkiej otchłani. Biega po scenie nerwowo, wygraża pięściami niebu – i sobie, jest niespokojny, gdyż dręczą go wątpliwości co do sposobu postępowania. W bezsilnej złości zaciska pięści, bo nie może „dosięgnąć swego sobowtóra, płynącego ponad miastem kości"[14].

Postawa Przeora nie została scharakteryzowana. Jako reprezentant Dobra wydał on świadectwo o sobie w podejmowanych decyzjach i w tym, że „cierpliwie i wytrwale w najgorszych nawet zbrodniach szukał sumienia"[15].

---

[12] Szoka, jw. s. 73.
[13] Tamże.
[14] Tamże s. 74.
[15] Tamże s. 73.

Perspektywę misteryjną otwierał Blatt. Początkowo w tej postaci „podkreślono pewną toporność i nieudolność, wydobyto status ośmieszenia [...]. Na jego obliczu maluje się lęk, cały drży"[16]. Próbowano pokazać, że poruszenie ręki Bożej dokonało się znacznie wcześniej, już w chwili wystąpienia Blatta przed Bornem, gdyż wtedy właśnie – jak konkluduje Szoka – Blatt odkrył w sobie „dobrą boleść".

Szersze perspektywy teologiczne starano się pokazać przez wyeksponowanie misteryjnej drogi Żyda. W tym celu wykorzystano dwa witraże.

Witraż prawy przedstawiał siedmioramienny świecznik. Był on symbolem Starego Testamentu i jego tradycji. Oddzielony (centralnie umieszczonym krucyfiksem) był witraż przedstawiający kielich i Hostię – symbole Nowego Testamentu. W trakcie posiłku zakonników pali się witraż lewy. Witraż starotestamentalny zapala się w momencie, gdy Blatt wypowiada swoje: „Tak, Żyd". Współistnieją wtedy obok siebie dwa światy i dwie moralności. W chwili wyznania Żyda: „Ja w nic nie wierzę", gaśnie świecznik żydowski. W epilogu sztuki zapalają się oba witraże, aby podkreślić myśl spektaklu, że droga od Starego do Nowego Testamentu wiedzie przez krzyż[17].

W spektaklu wykorzystano obszerne fragmenty muzyczne, które obok światła stanowiły istotny czynnik budujący misteryjność sztuki.

Wyraźnie w kierunku moralitetu zmierzała inscenizacja seminarium misjonarzy Świętej Rodziny w Bąblinie (1979 r.)[18]. Reżyser – ks. M. Gabryelczyk – zwrócił szczególną uwagę na dialogi między Przeorem i zakonnikami, aby zobrazować postawę przełożone-

---

[16] Tamże s. 74.

[17] Tamże s. 75.

[18] Sygnałem konfrontacji przedstawicieli zła i dobra były znaki bieli i czerni w kostiumach oraz fragmentach scenografii. Unikano wszelkich dookreśleń miejsca, starano się uniemożliwić identyfikację zakonu i klasztoru. „W celu uogólnienia i zmylenia odbiorców – stwierdza reżyser – białe habity przewiązano czarnymi pasami" (wywiad z ks. M. Gabryelczykiem 14.10.1988 r. w Kazimierzu Biskupim). Chór dialogujący między sobą, w kwestiach o szczególnej wymowie moralnej zwracał się wprost do publiczności (korzystano z drugiego wydania tekstu).

go, jego rozwagę i odpowiedzialność. Uwaga realizatorów skupiła się także na rozmowach między Przeorem i Bornem – byłymi seminarzystami – i związanym z tym problemie duchowej regresji hitlerowca. W tym też kierunku szła redakcja tekstu dramatu[19]. Kwestie Julii zachowano. Kreowała ją przedstawicielka miejscowej młodzieży. Problematykę moralną rozważano więc w szerokiej perspektywie biblijnej. Nie zrezygnowano z okna – znaku ostatecznych rozstrzygnięć i tajemnicy losu – okna, które otworzy Born, wydając na siebie wyrok śmierci.

W oprawie scenograficznej najciekawszych przedstawień, istotną rolę odegrała symbolika krzyża i koncepcja przestrzeni scenicznej. Zastrzeżony przez Brandstaettera wielki krucyfiks refektarzowy z Chrystusem naturalnej wielkości w omawianych inscenizacjach pojawiał się rzadko. Spełnia on, jak wiadomo, istotną rolę w akcie trzecim. Opiera się o niego uderzony przez Borna Blatt – to ważna chwila wsparcia, jakiego ukrzyżowany udzieli Żydowi. Krucyfiks jest także ważną ilustracją słów Przeora: „Bóg zstąpił z krzyża i wszedł w ciało umęczonego człowieka". Późniejszą kontynuację tej refleksji stanowią słowa samego Blatta: „Dlaczego on tak bardzo podobny jest do człowieka?" Sugestia Brandstaettera miała więc swoje uzasadnienie w tekście dramatu. Wykorzystali ją realizatorzy z Kalwarii Zebrzydowskiej.

Zazwyczaj jednak korzystano z niewielkiego krucyfiksu. Warto zauważyć, że już w inscenizacji kulowskiej (1964) motyw krzyża połączono z zarysami stołu Wielkiego Czwartku. Symbolizowało to, że trójka protagonistów zmierza na wspólne gody Baranka. Nieco przewrotnie odczytano więc Brandstaetterowską apokaliptykę dnia gniewu Pańskiego.

W prapremierze franciszkańskiej ażurowy krzyż pojawił się na granicy sceny i widowni. Wymagała tego rapsodyczna koncepcja spektaklu – gra twarzą do widza. Z tego powodu pełnił on w spektaklu podwójną funkcję – zarówno religijną (jako symbol chrześci-

---

[19] Do postaci hitlerowca, jak zaznacza reżyser, nie przywiązywano dużej wagi. Wykreowany w sposób stereotypowy, „posiadał cechy nordyckie". Obnosił się ze swoją bezgraniczną władzą nad życiem i śmiercią otaczających go ludzi.

jański), jak i sakralną – realizował bowiem symbolikę Eliadowskiego środka. Wbrew rozgraniczeniu ansamblów, ogniskował wszystkich wokół jednej osi – „drzewa życia".

Podobne ustawienie krucyfiksu uwidaczniają zdjęcia ze spektaklu w seminarium siedleckim (1971)[20], wzorowanym na wcześniejszej inscenizacji kulowskiej (wykorzystano ten sam scenariusz). Tym razem krucyfiks obarczono zadaniem uwspółcześnienia. Podstawę stanowił krzyż o niesymetrycznych ramionach. Belkę pionową zlokalizowano bowiem z boku, pozostawiając oś symetrii dla wizerunku Chrystusa. Krzyż miał więc dwa plany wertykalne. Symbolikę uniwersalną zastąpił krzyż współczesny, umieszczona w centrum sylwetka Chrystusa swym wyglądem przypominała ofiary obozów zagłady.

Najciekawszy sposób wykorzystania symboliki krzyża zaproponował ks. A. Kondracki we wspomnianej inscenizacji płockiej (1984)[21]. Doszła tu do głosu, pomijana zazwyczaj, apokaliptyczna problematyka dramatu. Myślą przewodnią całego spektaklu stało się pytanie Blatta: „Dlaczego on tak bardzo podobny jest do człowieka?" Pytanie to stawiali sobie przede wszystkim nie znający fabuły dramatycznej widzowie. Od początku intrygowało ich podobieństwo między wyobrażeniem Chrystusa i aktorem kreującym postać Blatta[22]. Istotnie, w miejscu refektarzowego krucyfiksu umieszczono kopię ciała aktora, umodelowaną na wzór Chrystusa ukrzyżowanego (wykonaną techniką butaforki). Ten prosty zabieg sprawił, że w widzach wyczulono zmysł metafizyczny; odsłonięto przed nimi prawdę, do której *personae dramatis* dochodzą po

---

[20] Zdjęcie w kronice seminaryjnej, udostępnione w czasie wywiadu z członkami zespołu. Pewne informacje przekazał ówczesny reżyser ks. K. Kusyk (13.04.1988 Siedlce).

[21] Omówienie dokonane na podstawie zapisu „video", odtworzonego 6. 08. 1987 z taśmy znajdującej się w archiwum seminaryjnym.

[22] Postać Blatta była monolitem: lęk, niepozorność, monotonia wypowiedzi tworzyły nieco sztuczną osobowość, której nie potrafiły ożywić nawet wydarzenia ostatnich scen. Doskonale natomiast wypadł, mimo sztampowego emploi esesman – chłodny, cyniczny, pewny siebie, intrygant, chwilami sztucznie impulsywny, dla zastraszenia obecnych. Aktor potrafił wydobyć chwilę wstrząsu moralnego. Już po pierwszych wersetach modlitw ojców na jego twarzy rysuje się skupienie i refleksja.

wielu perypetiach i o wiele za późno. Znalazło się w scenografii miejsce do wyartykułowania tragicznej ironii cechującej poczynania postaci. Protagoniści dopiero po zbrodniczym fakcie odkryją całą grozę szyderczej pasji, zaimprowizowanej przez Borna. Dostrzegają, tak jak widzowie, jej rzeczywisty, metafizyczny sens, angażujący wszelkie apokaliptyczne konotacje zawarte w tekście (który w spektaklu został zachowany w całości).

Poza doczesność wykraczała również wizyjna i symboliczna oprawa spektaklu. I tym razem scenografia odsłaniała to, co zakryte przed wzrokiem śmiertelnych. Już w pierwszej scenie sturmbannführer Born przesuwa się jak cień w posoce czerwonego światła, między zalęknionymi zakonnikami, nim pojawi się realnie – niosąc zapowiedź śmierci. Później scenę co pewien czas wypełniają reminiscencje, hipostazy lęku i niesamowitości. W czasie poetyckich monologów semantykę śmierci wyznaczała pantomima „ludzkich popiołów" – czerepy i zjawy siedzące na trumnach. Innym razem była to zawoalowana postać symbolizująca nieżyjącą już żonę Blatta. Rozstawione na scenie trumny były znakiem łączności żywych i umarłych. Raz służyły zjawom, innym razem pełniły funkcję zydli przewidzianych didaskaliami. Dzięki zabiegom scenograficznym Kondrackiego, geograficzne otoczenie klasztoru i świat umarłych „zaludniały" ciasną przestrzeń sceny. Uwzględniając wcześniejsze spostrzeżenie można powiedzieć, że widz mógł głębiej odczytać naczelne idee dramatu, niż w proponowanej przez Brandstaettera wizji teatralnej.

Apokaliptyka doszła do głosu także w ciekawej inscenizacji seminarium diecezji gorzowskiej (Religijnej Sceny „Logos" z Gościkowa-Paradyża) z 1986 r. Tym razem miejsce paradygmatu Sądu Bożego oraz walki z Bogiem zajął paradygmat Bożego ładu, panowania i miłosierdzia.

Środkiem interpretacji tekstu stały się znaki przestrzeni. Spektakl celowo umieszczono we wnętrzu sakralnym[23]. Przyczyną wy-

[23] Kleryk J. Woźny (absolwent wyższej szkoły sztuk plastycznych) – scenograf spektaklu – zrezygnował w oprawie scenicznej ze stołu i zydli. Czerwoną draperią, która „grała" w scenie pasyjnej, okryto klęcznik. Zrezygnowano też z wielkiego krzcyfiksu refektarzowego, poprzestając na stałym wyposażeniu wnętrza świątyni.

korzystania świątyni była przyjęta przez realizatorów koncepcja przestrzeni scenicznej, w której uwzględniono istniejący w kościele podział na prezbiterium i część dla wiernych. Born – reprezentant zła – nie ma prawa wstępu na właściwą scenę, zlokalizowaną w prezbiterium. Dla przedstawicieli świata barbarii przeznaczono podium wysunięte w stronę wyjścia, połączone z miejscem sakralnym (prezbiterium) wąskim pomostem. „Świat zła – stwierdzili realizatorzy – będzie do końca odizolowany"[24]. Wyrażono w ten sposób pokorną ufność w panowanie Bożej Opatrzności, w nienaruszalność Kościoła, którego „siły piekielne nie przemogą"[25]. Apokaliptyczną godzinę gniewu, bolesnej próby i prześladowań zastąpiono czasem miłosierdzia, w którym przemawia Bóg ołtarza, sakramentalnie i mistycznie obecny w Kościela.

Tak brzemienny w skutki konflikt Borna miał tu wszelkie cechy zmagań wewnętrznych, izolacji, której przekroczenie może równać się tylko nawróceniu. J. Woźny usunął okno z oprawy scenicznej, „los hitlerowca jest przez to otwarty" – stwierdzają realizatorzy spektaklu. Esesman odejdzie ostatecznie z możliwością nawrócenia.

W miejsce panny Chomin, po odpowiednim przeredagowaniu tekstu, wprowadzono postać folksdojcza Szulca. Dzięki temu zachowano autorską koncepcję motywacji działań postaci głównych oraz głębię konfliktu wiary i niewiary, ciążącego na całym rozwoju wypadków.

Usunięto też fragmenty o wyraźnie pesymistycznej wykładni, wprowadzając w to miejsce Psalm 7 i Łk 21, 17–19. Szczególne miejsce przyznano w spektaklu znakom liturgicznym. Nie chodzi,

---

[24] Rozmowa z J. Makowieckim i zespołem 25.02.1988 r. w Gościkowie-Paradyżu (siedzibie seminarium gorzowskiego).

[25] Realizatorzy podjęli polemikę z Brandstaetterowskim pojmowaniem związków między Bogiem i człowiekiem. Zamiast apokaliptycznej walki i najcięższej próby ukazano Boga bliskiego. Polemiczność inscenizacji seminarium gorzowskiego w zestawieniu z poglądami autora staje się bardziej wyraźna w kontekście rozważań B. Kozery (*Katolicyzm jako program poezji Romana Brandstaettera*. „Zeszyty Naukowe" WSP w Opolu. Filologia Polska. 1983 z. 22 s. 173–198).

rzecz jasna, jedynie o obrzędowy typ ekspresji, lecz głównie o wyrażenie idei Bożego panowania[26].

Blatt i Born wchodzą na teren gry spośród widzów z anonimowej zbiorowości, jako jej reprezentanci, i zmierzają do konfrontacji z Bogiem. Mimo różnych dróg, porządek życia ludzkiego jest podobny, poddany temu samemu celowi – zdają się sugerować realizatorzy. Przyjęta koncepcja inscenizacyjna wyeksponowała postać Przeora-celebransa – wyraziciela ładu i Bożego panowania.

Wśród innych tendencji interpretacyjnych przypomnieć wypada spektakl seminarium warszawskiego z 1972 r. – polemiczny wobec założeń autora. H. Szoka stwierdza, że tekst zrealizowano jako dramat postaw.

Redukcja chóru do czterech osób uwydatniała akcję realistyczną dramatu, eksponowała protagonistów i ich moralne dzieje. Ofiarą ryzykownej, polemicznej interpretacji padł Przeor. Reżyser spektaklu punkt oparcia swojej interpretacji znalazł w replice, z jaką Born zwraca się do swego dawnego seminaryjnego kolegi: „Arcymistrzu obłudy! Już w Rzymie okazywałeś w tej dziedzinie nieprzeciętny talent". Własne rozumienie postaci Przeora formułuje tak:

> Jest to człowiek nieludzki w tym sensie, że nie zna ludzkiego cierpienia i smutku – i być może ludzkiego szczęścia i radości [...]. Jest człowiekiem bez rozterek wewnętrznych i wahań, irytuje swoją dobrocią, denerwuje prawdziwością i przekonaniem, że postępuje dobrze[27].

Już w krytycznej recepcji dramatu, mimo głosów szacunku, pojawiła się opinia, że Przeor nie znalazł Boga, gdyż jeśli go nawet

---

[26] Akcja liturgiczna towarzyszy całemu przedstawieniu. Ojcowie z górującym nad nimi celebransem śpiewają fragmenty chorału gregoriańskiego. Korzystano z Liber usualis: Hymn s. 256, Ps *Dixit Dominus* (s. 251); po pierwszym akcie *Auctor beate seculi* (s. 1876); *Atende Domine* (s. 1871) – po drugim akcie. Informacje te wraz z zapisem nutowym dołączono do scenariusza. Klimat liturgiczny tworzyły pokłony, przyklęknięcia, płonące świece, dostojny i powolny ruch ojców. Realizatorzy podkreślali, że załamanie i przemiana Borna dokonuje się pod przmożnym wpływem monumentalizmu sakralnego obrzędu i mocy płynącej z wiary mieszkańców klasztoru.

[27] Szoka, jw. s. 78.

posiadał, nie przeżył olśnienia, pozostał postacią papierową, nie poddaną dramaturgicznemu napięciu. Podejrzenia moralne, zresztą mało przekonywające, padają także ze strony panny Chomin. Krytyka formułuje zarzuty oparte na analizie działania postaci:

Jak bowiem reaguje Przeor na otwarcie okna – pyta J. Górski – [...] jego zachowanie to tylko gest Piłata. Zakonnicy, chroniąc uprzednio Żyda, czynią to tylko dla spokoju wewnętrznego. Brak w tym jednak rysu, który by doprowadził do sfery ostatecznych konsekwencji moralnych[28].

Redukcja chóru nadawała mu pewną jednomyślność. Przeciwstawiano w spektaklu postawę Przeora i postawę ojców. „Przeor do decyzji pozostawienia Blatta w klasztorze – pisze H. Szoka – został niejako zmuszony przez ojców, czekających na jego zdanie [...]. To ojcowie gestem zatrzymują Żyda, gdy ten chce odejść, tak, że zgoda Przeora na pozostanie Blatta w klasztorze jest tylko formalna [...]. W tym kontekście jego mowa o męczeńskiej śmierci jest chyba grą wobec podwładnych"[29].

Szczególny akcent położono na rozmowę Przeora z Julią. Aktorka z Teatru Narodowego w Warszawie (która udzieliła głosu postaci) ukazała, że jest ona zepsutą dziewczyną, zniechęconą do Boga i Kościoła „dzięki" kazaniom Przeora.

Istotnie, w tej interpretacji Przeor oddalił od Boga i Borna, i Julię. Borna ukazano jako człowieka szczerze nienawidzącego Przeora za jego obłudę, toteż esesman stwarza okazję, aby dawnego współseminarzystę skompromitować i zniszczyć. Dało to postaci rys rozrachunkowy, daleki od przepastnej woli zła. Realizatorzy starali się zasugerować, że Born odzyskuje kontakt z Bogiem, zanim zginie z rąk zbrojnego Podziemia.

Pewnym zwrotem ku misteryjności była bogata oprawa muzyczna spektaklu, szczególnie w scenie końcowej, w której dokonała się przemiana Blatta.

Warto też wspomnieć spektakl z 1988 r. w seminarium kieleckim, w oprawie scenograficznej L. Jankowskiej, która starała się

[28] Głos w przywołanej już dyskusji w „Kierunkach".
[29] Szoka, jw. s. 78–80.

poddać szczególnej analizie ekumeniczną problematykę utworu (kwerendę w seminarium przeprowadziłem w początkowym okresie przygotowań do spektaklu – stąd brak bliższych danych).

Pokutnik z Osjaku R. Brandstaettera

Po *Dniu gniewu*, spośród licznych dramatów Brandstaettera tylko ostatni z nich, napisany z okazji 900-lecia śmierci św. Stanisława, doczekał się ciekawych, przemyślanych interpretacji. Mowa o wydanym w 1979 r. *Pokutniku z Osjaku*, nazwanym przez autora *Oratorium*.

Oczywiście, nie chodzi tutaj o pretensje do wykonania muzycznego. To raczej przypomnienie o pradawnych związkach między muzyką i poezją, o ich wspólnej obrzędowej genezie. Ale jest tu także proklamacja świeższej daty. Formalne pokrewieństwo *Pokutnika z Osjaku* z dawnym oratorium religijnym. Zdaniem Z. Jasińskiej – „określenie to wskazuje, że muzyczność utworu, rytmika, formowanie słowa będzie troską wiodącą, nie akcja"[30]. Przesłanie utworu zawdzięcza wiele zastosowanym w nim środkom poetyckim. Widzimy tu nie tylko semantycznie nacechowaną różnorodność miar wersyfikacyjnych, ale też konsekwentne korzystanie z opozycji: proza – wiersz[31].

Muzyczność i bogactwo formalne stanowią tylko część przejawów oratoryjnego charakteru dramatu. W tym współczesnym utworze poetyckim pojawiły się pogłosy dawnych oratoriów włoskich czy to przez przyznanie w nim szczególnej roli refleksji teologicznej i filozoficznej, czy przez wielkopostną, pokutną tematykę, czy wreszcie przez przyjętą w nim strukturę kompozycyjną. Po-

---

[30] Jasińska. *Religijne wątki* s. 21.

[31] Znamienne, że Kusiciel posługuje się wierszem w części pierwszej i trzeciej w celu uniknięcia identyfikacji, mowa wiązana jest więc tutaj maską „Złego". Pokutnik używa wiersza w części pierwszej, gdy zaczyna mówić o Bogu. W części drugiej dialog prowadzony jest niemal wyłącznie prozą – przesycony podejrzliwością, dosadny, uszczypliwy, pozbawiony sakralnego nacechowania.

dwojenie rzeczywistości scenicznej (wedle zasady: „teatr w teatrze") wyznaczało zgodny z tradycją gatunku, dydaktyczny profil utworu[32]. Pouczający Głos z Prologu zwraca się do zaimprowizowanej publiczności (osoby Widzów), traktując dalszą część dramatu jako przypowieść-spektakl. Jednak w samej przypowieści legendarne postacie i zdarzenia zyskują aktualność oraz doniosłość poprzez podporządkowanie ich paradygmatom biblijnym. Miało to istotny wpływ na uformowanie rozległej perspektywy filozoficzno-refleksyjnej – kluczowej z punktu widzenia problematyki dramatu.

Jedną z ważniejszych realizacji dramatu przygotował J. Kiszkis z udziałem seminarzystów diecezji chełmińskiej. Spektakl wystawiono w 1984 r., we wnętrzu gotyckiej świątyni w Pelplinie. Wykorzystanie przestrzeni sakralnej było wyraźnym opowiedzeniem się za interpretacją liturgiczną.

Jest rzeczą zrozumiałą, że zrezygnowano z jakichkolwiek sugestii scenograficznych, mając do dyspozycji wyposażenie kościelnego wnętrza. Sam autor w celu skierowania całej uwagi widzów na poetyckie słowo, domagał się płaskiej sztampowej dekoracji, dostosowanej zresztą do, zaledwie zarysowanej, akcji dramatycznej.

W interpretacji Kiszkisa słowo poetyckie zostało wchłonięte przez bogatą oprawę liturgiczną. Działania sceniczne rozplanowano na terenie całej świątyni. Liczny, 25-osobowy chór zakonników w albach, z zapalonymi świecami przemierzał ją wzdłuż, w czym L. Wójcik dostrzegała nawiązanie do konwencji teatru procesjonalnego[33]. Aurę liturgiczną wzmagały modlitwy, podniosłość i powściągliwość postaci, gesty obrzędowe oraz ołtarzowy krzyż – adresat monologu Kusiciela.

Nadanie inscenizacji charakteru liturgicznego było nie tylko zabiegiem formalnym. Przysługujący aktorom i widzom status

---

[32] Cechy pierwotnych oratoriów religijnych omawia I. Mamczarz (*Przemiany oratorium w XVII i XVIII wieku*. W: *Dramat i teatr sakralny* Red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, B. Stykowa. Lublin 1988 s. 147 nn.). Szczególnie akcentuje związek owych oratoriów z kazaniami wielkopostnymi – ich dydaktycznym celem i genezą.

[33] L. Wójcik. *Teatr i przepowiadanie*. „Tygodnik Powszechny" nr 13 s. 7.

uczestników obrzędu miał uzasadnienie w dalszej interpretacji dramatu. Próbowano – jak można sądzić – usymbolizować widzów na społeczność Kościoła, Lud Boży, w obecności którego dokonywały się zmagania Pokutnika z Kusicielem. Przemawiało za tym rozmieszczenie wśród publiczności Widzów-aktorów z Prologu, skąd wypowiadali swoje pytania o prawdę. Tym symbolem narzucali otaczającej ich publiczności własne pole semantyczne – poczucie zagubienia w zespole sprzecznych i pozornych wartości.

Pokutnik przeżywa zmagania z Kusicielem na długiej osi kościoła, wychodzi spod empory zachodniej i zmierza ku prezbiterium. Na swej drodze spotyka klasztor, symbolizowany przez chór zakonników ustawiony półkolem.

Pokutnik Kiszkisa wyraźnie różnił się od swego literackiego pierwowzoru. Brandstaetterowski Pokutnik miał być wzorem heroicznego chrześcijaństwa. W planie poetyckim dramatu, dzięki licznym analogiom biblijnym, miał rysy Chrystusa-Odkupiciela[34]. Analiza scenariusza ujawnia, że zredukowano modlitwę Pokutnika z części trzeciej, jak i jego spowiedź, szczególnie zaś fragmenty, w których ofiara zastępcza wobec króla ustanawia nowy porządek ontyczny, zgodnie z prawdami teologii paschalnej. J. Kiszkis sprowadziła więc Pokutnika do rozmiarów postaci przeciętnej. Jest on człowiekiem prawym, który zgodnie z nakazem sumienia trwa w wierności wobec bliźniego. Jest też jednak człowiekiem osaczonym

---

[34] Podobnie jak Chrystus umiera za zbawienie grzesznika. O idei współodkupienia przypomina fragment Listu św. Pawła do Rzymian (5, 7–8), zamieszczony w motcie dramatu. Jako figura Chrystusa Pokutnik przebywa drogę pasyjną: samobiczowanie, potrójne kuszenie, śmierć, jego cierpienie zaś zostało wyrażone piękną, liryczną parafrazą Ps 22 o prześladowanym Mesjaszu oraz fragmentem ze spowiedzi Pokutnika, gdy mówi o sobie: „... baran odkupienia/ Który dobrowolnie zaplątał się rogami w gęstym gąszczu,/ By umrzeć śmiercią ofiarną" (wyd. I dramatu. Warszawa 1979 s. 56). Kiszkis dość radykalnie usunął teologiczne rysy postaci. Skreślenia objęły np. dialog Przewodnika i Chóru zakonników, prowadzony po przyjęciu wędrowca w klasztorze. Ten poetycki fragment jest echem mowy o Sądzie Ostatecznym z Mt 25, 35–36). Podobnie jak we wskazanym fragmencie *Ewangelii* ojcowie przyjmują tu ubogiego, który okazuje się wiernym sługą Chrystusa. O innych skreśleniach w tekście pracy. Egzemplarz reżyserski stanowiło wydanie książkowe z uwagami i skreśleniami dokonanymi ręką J. Kiszkisa.

zarówno przez konflikt wewnętrzny, jak i przez zło wywodzące się z najbliższego otoczenia. Jego przeciwnik – Kusiciel – nim rozpocznie z nim dialog, siedzi wśród publiczności.

Intencję takiego ukształtowania postaci tytułowej potwierdza wypowiedź T. Mertona, zamieszczona w programie sztuki. Obok motta z dramatu (Rz 5, 7–8), zacytowano tu fragment z książki *Nikt nie jest samotną wyspą*, mówiący o wartości miłosierdzie w sprawach drobnych, codziennych.

Główny akcent położono na miłosierdzie Boga obecnego w Kościele. Świadczyła o tym liturgiczna oprawa, symbolizowanie klasztoru przez chór zakonników – sług Bożych, wreszcie zamieszczony w programie cytat z Ps 31: „szczęśliwi, którym odpuszczono winy".

Realizatorzy nie zrezygnowali z podtytułu: *Oratorium*. Wydaje się, że należy go odczytać w znaczeniu: „dom modlitw", „dom Boży". Gatunkowe cechy dramatu uległy zatarciu nie tylko ze wskazanej racji, koncepcji inscenizacyjnej, ale również w wyniku osłabienia muzycznych walorów tekstu. Kiszkis przyznaje, że opowiedział się przeciw „rozlewnej opisowości, paralelizmom i responsoriom"[35]. Zachowano jedynie litanijny styl pieśni franciszkańskich, zgodny z liturgiczną formą ekspresji. Pewnej redukcji poddano także warstwę filozoficzno-refleksyjną, pozostawiając treści mieszczące się w obrębie eksponowanej w spektaklu problematyki moralnej i społecznej.

Jednym z najprostszych rozwiązań interpretacyjnych było potraktowanie Brandstaetterowskiego oratorium jako dramatu muzycznego (seminarium sandomierskie, 1988, reż. ks. W. Wilk). Oprawę scenograficzną dostosowano do legendowo-religijnej wymowy tekstu[36]. I tutaj zabrakło typowego Prologu, co pozbawiło spektakl charakterystycznej dla oratorium dwuwarstwowości, zbliżając całość realizacji do misterium.

Oryginalne odczytanie dramatu zaproponował W. Łabudź w seminarium warszawskim w 1980 r. Prolog potraktowano jako

---

[35] Informacja z rozmowy z J. Kiszkisem przeprowadzonej 4.05.1987 r. w Gdańsku.

[36] List od ks. Wilka i Pt.: R. Brandstaetter. *Pokutnik z Osjaku*.

„uwerturę", opracowaną w stylu dzisiejszej muzyki młodzieżowej. Opracowanie muzyczne właściwej części dramatu przygotował reżyser – aktor Operetki Warszawskiej. Uzupełniono je rzetelnym przygotowaniem choreograficznym pod kierunkim baletmistrza L. Adamczyka. „Choreografia była dość wyraźna, obejmowała nie tylko ruch, ale i taniec – stwierdza W. Łabudź i dodaje – niepodzielny chór zakonników rozpisano na głosy i solistów, co zbliżało spektakl do formy operowej"[37].

Dopełnieniem tych założeń był historyczny kostium, malarska dekoracja oraz widowiskowość „sceny przypomnienia". Po uchyleniu dwóch warstw kurtyny, jakby z głębi niepamięci, w nienaturalnym stroboskopowym świetle pojawiała się postać konsekrującego biskupa.

Nie zapomniano też o akcencie misteryjnym. Droga Pokutnika wiedzie przez całą salę – jest drogą pokuty, ofiary i odkupienia. Respekt wobec tekstu dramatu pozwolił zachować w inscenizacji wprowadzoną przez autora, całą warstwę filozoficzno-refleksyjną.

Pod hasłem moralitetu przebiegała inscenizacja dramatu w nowicjacie misjonarzy Świętej Rodziny w Bąblinie w 1980 r., w reż. ks. M. Gabryelczyka. Miała ona pełnić funkcje formacyjne w seminaryjnej społeczności. Unikano więc nie tylko elementów liturgicznych, ale – z wyjątkiem części pierwszej – odrzucono wszelką dekorację. Wydobywając moralitetowe aspekty tekstu, ograniczono się w części pierwszej do fragmentów malarskiej dekoracji, w części drugiej i trzeciej natomiast zrezygnowano nie tylko z wystroju wnętrza, ale także z wydzielonej sceny, prowadząc działania sceniczne w bezpośredniej bliskości widzów.

Moralitetową anonimowość podkreślały alby oraz czarne szerokie pasy. Odrzucono więc sugestię, że rzecz dzieje się w klasztorze benedyktyńskim. Jedynie Pokutnik, w żebraczych łachmanach, z kijem w ręku, ubrany był zgodnie z didaskaliami. Kusiciel miał współczesny strój, tylko niekiedy zarzucona na plecy peleryna su-

---

[37] Informacja z rozmowy z W. Łabudziem przeprowadzonej 6.02.1989 r. w Warszawie.

gerowała strój szlachecki. Biały szal natomiast wskazywał także na współczesność. Postaci Kusiciela poświęcono szczególnie dużo uwagi. „Staraliśmy się wydobyć – zgodnie z intencją autora, różne formy zła – stwierdza reżyser – różne osobowości Kusiciela, różne jego odniesienia do ludzi"[38]. Protagoniści zwracali się do widzów wprost, szczególnie w kwestiach filozoficznie najdonioślejszych. Wskutek tego nie tylko Pokutnik, ale cała społeczność seminaryjna stała się uczestnikiem sporu na temat idei odkupienia[39].

Dwie kolejne inscenizacje respektowały nie tylko oratoryjność wynikającą z kompozycji dramatu, ale poprzez scenografię nawiązywały do oprawy współczesnych oratoriów estradowych.

W seminarium białostockim (1986, reż. Z. Snarski) przekonywały o tym zarówno potrójne parawany w formie koncertowych kulis, jak i zmiany dekoracji dokonywane na oczach widzów. Doszło tu do głosu także drugie ewentualne znaczenie tytułu – inscenizację przygotowano w „Oratorium", czyli w domu modlitwy, jak nazywa się sąsiadująca z seminarium sala przy kościele św. Wojciecha. Sakralna przestrzeń wymagała, aby Kusiciel nadchodził od strony drzwi wejściowych, co – podobnie jak i we wcześniej omówionych spektaklach – włączało widzów w dokonujące się w prez-

---

[38] Cytat z rozmowy z ks. M. Gabryelczykiem z 14.10.1988 w Kazimierzu Biskupim.

[39] Zanim Pokutnikodkupi „zbrodnię bliźniego człowieka", rozgorzeje spór wokół samej idei odkupienia. Tak często podkreślanej przez Kusiciela bezowocności odkupienia Pokutnik przeciwstawi miłość, dzięki której przejmuje na siebie zbrodniczą tożsamość króla, staje się nim. „Intencjonalna prawda miłości – stwierdza Z. Jasińska (*Religijne wątki* s. 22) – zwyciężyła obiektywną realność, stworzyła nową kategorię bytu". Kusiciel – antagonista Boga myśli w kategoriach sceptycyzmu, determinizmu, egzystencjalizmu (np. „Z pokusy rodzi się świadomość, ze świadomości bunt,/ A z buntu mądrość" (s. 25 dramatu). Szczególną bronią Kusiciela są argumenty wymykające się ocenie moralnej, np. wrogość wobec cierpienia, humanitaryzm. Dopiero z wyższego stopnia aksjologii, z pozycji heroicznego personalizmu, jaki reprezentuje Pokutnik, okazują się one równie zwodnicze w osiąganiu moralnego celu i pełnej tożsamości: „Dary, które mi ofiarowujesz [zwraca się do Kusiciela] są bezużyteczne, albowiem nigdy nie umiałbym z ich pomocą dotrzeć do wnętrza mojej jaźni" (dramat s. 40).

biterium moralne oraz intelektualne zmagania bohaterów. Unikano jakiejkolwiek ilustracji muzycznej[40].

L. Jankowska – scenograf przedstawienia w seminarium kieleckim (1984, reż. A. Skaros, Z. Nowicki) – nawiązała do koncepcji widowiska estradowego. W niemal pustej przestrzeni scenicznej umieszczono długie rewiowe schody składające się z pięciu podestów. Zwyczajem sal koncertowych biel schodów i zwisających naokoło białych draperii kontrastowała z czarnymi strojami zakonników w habitach, szkaplerzach i kapturach.

Nie było to jednak oratorium wokalne, podobnie zresztą jak w Białymstoku. Wierność naturalnej muzyczności wiersza skłaniała realizatorów do rezygnacji z jakiejkolwiek oprawy muzycznej. Nie zburzono więc wyrazu Brandstaetterowskiej poezji narzuconą, jak w Warszawie, fakturą wokalno-muzyczną.

Przemianowanie klasztoru (z tekstu dramatu) na salę koncertową wymagało przesłonięcia refektarzowego krzyża, który w drugiej części jest adresatem monologu Kusiciela, wypowiadającego swoją opinię o męce Chrystusa. W celu zachowania pewnej dwuznaczności oprawy scenograficznej – klasztoru i estrady – przyjęto rozwiązanie kompromisowe: pod środkowym, białym szalem prześwitywał zarys wymaganego krzyża. J. Nowak, udzielając wywiadu na temat kieleckiej inscenizacji, sugerował, że zawoalowanie krzyża wynikało też z ogólniejszych założeń L. Jankowskiej, która unikała wyraźnego ukazywania tego znaku w obrębie przestrzeni scenicznej. Sposób ukazania świętości dostosowała do pozornego, iluzorycznego istnienia rzeczywistości teatralnej[41].

---

[40] Informacji o spektaklu udzielił Z. Snarski 3.11.1988 w Juchnowcu k. Białegostoku. Opiekę reżyserską sprawował P. Damulewicz. Snarski stwiedził, że zgodnie z wymogami przypowieści, starano się zachować koloryt historyczny. Stroje wypożyczono z teatru. Imitowano benedyktyńskie habity, Pokutnik pojawia się w siermiężnym przbraniu, przepasany sznurem, Kusiciel w pelerynie, potem w stroju rycerskim. Obok formy oratoryjnej pojawiły się w spektaklu pierwiastki liturgiczne i pasyjne.

[41] Uwaga przekazana przez J. Nowaka 4.02.1988 r. w Kielcach. Od niego pochodził też scenariusz sztuki, przystosowany dla odtwórcy roli tytułowej.

Wierność wobec warstwy językowo-poetyckiej skłoniła reżyserów do zachowania całości tekstu.

Ruch zakonników był powściągliwy, uroczysty – nacechowany symetrią, w rękach trzymali zapalone świece. Zajmowali miejsce na stopniach, nawiązując tym do ustawienia chórów wokalnych, zaś rozdzielenie ich na dwa półchóry miało uzasadnienie recytatywno-dialogowe.

Inscenizację rozgrywano jednocześnie na dwóch płaszczyznach: w warstwie sztuki (oratorium) i w warstwie rzeczywistości osób (misterium). Druga warstwa dotyczy, oczywiście, Pokutnika, którego ubiór i zachowanie kontrastowało z koncertową oprawą sztuki. Podobnie jak Każdy, reprezentuje on wszystkich i poszczególnego człowieka. Jest postacią o zróżnicowanym polu semantycznym. W opisywanej inscenizacji jego kostium składał się z elementów przynależnych do różnych stylów i mód.

Życie protagonisty wpisano w cykl misteryjny. Wychodził spośród widzów i do nich ostatecznie wracał w chwale pośmiertnej. W ostatniej scenie, nie poświadczonej w tekście, czterej zakonnicy nieśli złożone na płycie ciało Pokutnika przez całą widownię. Wracał on ostatecznie do społeczności, z której wyszedł. Apoteoza postaci była pomyślana także jako forma sakralizacji przestrzeni widzów. Realizatorom udało się ukazać wielorakość zła. J. Nowak stwierdził, że Kusiciel ubrany był wpierw w kostium współczesny, który w części trzeciej inscenizacji zastąpiono ubiorem szlacheckim. W części drugiej zaś nosił czarny habit (identyczny jak zakonnicy) i odłączył się od półchóru ojców opuszczających w tym czasie scenę[42].

Na dwóch inscenizacjach dramatu odcisnęła swoje piętno śmierć ks. J. Popiełuszki. W spektaklu gnieźnieńskim z 1983 r., którego koncepcję zmieniono rok później (w reż. J. Kiedzika), aluzje były wyraźne, choć nie burzyły struktury tekstu. Centralny motyw zredukowanej do minimum oprawy scenograficznej stano-

---

[42] Informację tę potwierdziła L. Jankowska w rozmowie z 18.10.1988 r. w Warszawie. Scenograf chciała dać wyraz złu zagrażającemu także osobom skupionym wokół ołtarza.

wił blejtram ze zdjęciem zamordowanego kapłana. Na tym tle Pokutnik wypowiadał najbardziej znaczące kwestie. Seminarzyści gnieźnieńscy umieścili męczeńską drogę ks. Popiełuszki w planie biblijnego wzorca, w aurze paraboli o słudze wiernym, pełnym miłosierdzia, cierpiącym za zbawienie innych. Uchylenie zasłony doczesnych racji, zamyślenie nad niewidoczną stroną człowieka skłoniło J. Kiedzika do unikania udosłownienia metaforycznego planu, doraźnych treści czy oskarżycielskiego tonu. Stąd też Kusiciela ukazano w czarnym uniformie, okrytego peleryną, wyłącznie jako duchowego zwodziciela. Ograniczono się do prowizorycznej scenografii z luźno rozpiętym płótnem symbolizującym zimę i krzyżem z nieokorowanego drewna. Spektakl był próbą odnowienia działalności teatralnej w seminarium[43].

Zupełnie inaczej przebiegała aktualizacja legendarno-religijnego przekazu dramatu w teatrze seminarium katowickiego „Apicata". O ile w Gnieźnie Pokutnika identyfikowano z ks. Popiełuszką, o tyle w spektaklu katowickim (1984) reżyser R. Michalski utożsamił go z zabójcą księdza. Z oczywistych względów unikano zbyt wyraźnych odniesień do niedawnych wydarzeń.

W opracowaniu scenariusza pominięto sugestie, jakoby rzecz osnuta była na legendzie – historii o męczeństwie św. Stanisława. Stąd skreślenia i poprawki w tekście – wszędzie mowa jedynie o anonimowym kapłanie. W wyniku tych samych założeń pominięto liczne wzmianki, że Pokutnik jest świętym, który w zastępstwie nieżyjącego winowajcy spłaca swym życiem jego zbrodniczy czyn.

Dramat rozegrano na planie drogi, po której zabójca w trakcie całego spektaklu zmierzał do absolucji i zbawienia. Fizyczne zmaganie Pokutnika i Szatana (określenie R. Michalskiego) w wędrówce między rzędami widzów pełniły widowiskową ilustrację intelektua-

---

[43] „Po dość długiej przerwie wznowiono u nas przedstawienia sztuk teatralnych, a w tej dziedzinie wykazywaliśmy kilkanaście lat temu duże zaangażowanie. Nie licząc sztuki Panasiuka (była to *Łyżka*), takiej sztuki, jaką dziś obejrzeliśmy, nie pamiętają nawet księża diakoni. W spektaklu brało udział ośmiu aktorów, światło przygotował Mariusz Kwiatkowski" (KPSD 7.03.1983 r.). Dramat wystawiono w Gnieźnie i Bydgoszczy w latach 1983–1984 – łącznie 7 razy.

lnych sporów. „Szatan w różnych sytuacjach mocuje się z Pokutnikiem, co dzięki przekonywającej grze aktorskiej dało wrażenie autentycznego zmęczenia i fizycznego wyczerpania obu antagonistów"[44].

Scenografia przestrzenna miała także swój wymiar wertykalny. Symbolizowała go pochylnia wznosząca się od widowni w głąb sceny. Pokutnik wkraczał coraz wyżej ku prześwitującemu w głębi czerwonemu światłu, jakie w kościołach symbolizuje obecność Sanctissimum. Wreszcie jego postać znikała, spowita w gąszcz tiulowych szali, zawieszonych u sklepienia sceny. Mogły one wyrażać zarówno mroki duchowe, przysłaniające zbawczą Obecność, ale w kontekście ostatniej sceny wyraźniej jeszcze utajone życie człowieka w Bogu.

Realizacja dramatu w seminarium paulińskim (1984 r., reż. T. Jurasz) przybrała postać narodowo-religijnego obrzędu. Ledwie uobecniony w tekście wątek z życia św. Stanisława męczennika, patrona Polski, zyskał tu rangę pierwszoplanową. Na inscenizacji paulińskiej zaważył bowiem wybór miejsca – Kraków, pobliże Wawelu i katedry, w której od wieków wznosi się konfesja z trumną św. Stanisława, wreszcie sala kompleksu klasztornego na Skałce, gdzie, jak tradycja głosi, śmiercią męczeńską umarł biskup krakowski. Wszystko to było dla reżysera spektaklu argumentem szczególnej wagi.

Pokutnik z Osjaku – stwierdza on – jest jakby napisany do tego miejsca, zwłaszcza gdy w Prologu zapada ciemność i słychać ze świątyni słowa św. Stanisława, kroki króla i jego siepaczy, bijące się echem w tejże świątyni [...] i tępe uderzenie[45].

Historia i legenda przywołane w dramacie w celu parabolicznego głoszenia prawd ponadczasowych, z racji świadomego wyboru miejsca, odzyskały swą dosłowność i pierwszoplanowość. Tchnienie tradycji, tak bardzo żywe w kościele na Skałce, przechyliło

---

[44] Z rozmowy z R. Michalskim przeprowadzonej w Katowicach 11.02.1988 r. Wykorzystane w omówieniu inne dane pochodzą także z tej rozmowy.

[45] List od T. Jurasza (28. 04. 1988 r. Kraków).

szalę inscenizacji na korzyść hagiograficznych i narodowych skojarzeń. Jurasz podkreśla, że martyrologiczne i narodowe treści zyskały sprzymierzeńca w scenografii – spektakl rozegrano na planie krzyża. Recenzent „Vox Eremi" pisał: „Pierwsze sceny rozgrywały się na drodze do klasztoru (belka pionowa), następne zaś na podium, symbolizującym refektarz klasztorny (belka pozioma)[46].

Oratorium przekształcono w misterium. Ujawnił to już prolog, który z anonsującej relacji stał się tekstem towarzyszącym teatralnym przygotowaniom do obrzędu misteryjnego. Obalał bowiem przewidzianą w iluzorycznym teatrze Brandstaettera fikcyjność przypowieści, zbliżając widzów i aktorów we wspólnej sprawie religijnego uczestnictwa.

Symbolika krzyża w przestrzeni scenicznej miała dość ścisły związek z eksponowanymi daleko bardziej niż w dramacie motywami pasyjnymi. Rycerz-Kusiciel, identyfikując Pokutnika-króla, zarzucał na niego swój ciemnoczerwony płaszcz, do skroni zaś przykładał powiązane w węzełki rzemienie dyscypliny – zrozumiały znak korony z ciernia.

Szczególną wymowę miała milcząca postawa Pokutnika – wzgardzony, odepchnięty przez ludzi, mąż boleści [...] ze wzniesionymi rękami w szyderczej koronie i czerwonym płaszczu na białej tunice przywodził na myśl nasze narodowe sprawy[47].

Myślano wówczas o sytuacji w kraju i o śmierci ks. Popiełuszki. Nawiązanie do misterium pasyjnego miało jeszcze więcej narodowych odniesień. Wśród nich pieśni maryjne z muzyką W. Wojnarowskiego, które sprawią, że Kusiciel pod koniec części pierwszej opuścił wędrowca, czy wcześniejsza procesja wokół kaplicy w pełnej oprawie liturgicznej i z Obrazem Jasnogórskim. Dopełniły tego akcenty paulińskie – obrzęd obłóczyn, habity oraz analogie muzyczne. Podkreślały one związki kultu św. Stanisława z kustoszami Skałki – zakonem św. Pawła od Krzyża[48].

---

[46] „Vox Eremi" 1985 nr 1 s. 33.

[47] Tamże s. 34.

[48] Tradycje paulińskie w seminarium na Skałce sprawiają, że T. Jurasz proponuje repertuar niezmiernie zawężony, dopasowany do patriotyczno-maryjnych pier-

Warto jeszcze wspomnieć o inscenizacji seminarium siedleckiego (1987 reż. A. Domański)[49], gdzie temat męczeństwa biskupa krakowskiego powracał w przywołanych w miejsce prologu fragmentach poematu K. Wojtyły: *Stanisław*[50]. Przyjęty tam narodowy, eklezjalny i ponadhistoryczny sens męczeństwa nadawał pokutnej wymowie dramatu wymiar uniwersalny. Rozszerzono więc szczupłe ramy oratorium, przykrojone do zmagań duszy jednostki w imię heroicznego personalizmu. Podkreślała to gra twarzą w twarz z widzami – przenosiła konflikt protagonistów w głąb zbiorowości i trafiała do sumień wiernych. Pokutnik przemawiał nie tylko we własnym imieniu, toteż jego apoteoza (w finale spektaklu) staje się apoteozą samej pokuty, jej oczyszczającej, konstruktywnej roli. Ojcowie, wbrew intencjom Brandstaettera, wiedzą o misji przybysza, do końca w dramacie okrytej tajemnicą spowiedzi. Dlatego też szacunek dla najwyższej ofiary zamanifestują otwarcie i sugestywnie.

Główną intencją spektaklu siedleckiego było zamyślenie nad mistycznym sensem pokuty. Niejako szukanie jej ostatecznych racji

---

wiastków katolicyzmu polskiego. Inscenizował *Królowę Korony Polskiej* S. Wyspiańskiego, *Hioba* i *Jeremiasza* K. Wojtyły, najczęściej zaś kompilacje literatury narodowej, a nawet fragmenty *Potopu* H. Sienkiewicza. W tym sensie nie jest więc ani nowatorski, ani teatralnie interesujący. Uwagę przyciąga co innego. Reżyser wybiera teksty, które wymagają szczególnego potraktowania nie tylko ze względu na treść, ale głównie ze względu na miejsce, jakie zajmują w narodowej pamięci. Scena nie może osłabiać ich autentyzmu. Stąd walka z iluzorycznością, podejmowana na wszystkich piętrach teatralnej konstrukcji spektaklu, począwszy od autentycznych rekwizytów, skończywszy na samym aktorze i sposobie ekspresji werbalnej. Dla Jurasza ważne jest nawet, że kazanie księdza Skargi głosi aktor po święceniach diakonatu. Niezmiernie ważny jest tu czas i miejsce działań scenicznych, np. *Jeremiasza* wystawiono w świątyni pod wezwaniem św. Michała Archanioła, gdzie z jednej strony widnieje popiersie autora sztuki, z drugie – fundatora Skałki, Jana Długosza.

[49] Informacje o spektaklu pochodzą od A. Domańskiego i innych członków zespołu (13.04.1988 r. Siedlce).

[50] Męczeńską śmierć biskupa Stanisława rozważa Wojtyła w perspektywie duchowej rzeczywistości Kościoła i mistycznej genezy narodu. „Ukryte tchnienie Ducha – czytamy w poemacie – w jedno wszelako zespoli/ słowo przecięte i miecz [...] pójdziecie w przyszłość razem, nie rozdzieli was nic" (K. Wojtyła. *Dramaty i poezje*. Kraków 1979 s. 104).

w dialogu ze współczesnością. Warto bowiem przypomnieć, że obecne w tekście polemiczne słowa wypowiadane przez Kusiciela, to przetworzone argumenty współczesnych myślicieli kwestionujących ideę odkupienia.

Mord w katedrze T. S. Eliota

Mord w katedrze, podobnie jak dramaty R. Brandstaettera, stanowi kluczową pozycję w repertuarze młodej generacji. Na scenie uczelnianej dramat ten pojawił się bardzo wcześnie w zespole uwarunkowań, które towarzyszyły później niebywałej karierze *Dnia gniewu*. Dzieło Eliota nie wzbudzało początkowo takiego zainteresowania, jakim od chwili publikacji cieszyło się Brandstaetterowskie misterium. Co znamienne i o czym już wspomniałem, *Mord w katedrze* inscenizowały tylko środowiska o wyższych aspiracjach repertuarowych.

Już w 1955 r. tekst Eliota przywołano jako głos osądu stalinizmu w zakonspirowanej inscenizacji, przygotowanej w języku oryginalnym przez studentów anglistyki w KUL-u. Jak informuje I. Sławińska ów spektakl obejrzał wówczas Graham Greene. Druga premiera sztuki odbyła się w 1966 r., już w TA KUL.

W starszej generacji po dramat sięgano dwukrotnie: we wspomnianych już w pierwszej części inscenizacjach seminariów kieleckiego (1958) i płockiego (1960). W obu przekład W. Dulęby uzupełniono własnym tłumaczeniem, dokonanym przez ówczesnego seminarzystę – poetę ks. J. Ihnatowicza.

W spektaklu płockim kontrastowo ukazano łagodność i przemoc. „Z jednej strony – jak pisał G. Karłowicz – nastrój pogodny, aktor-Becket o jasnych, wijących się włosach, postać krucha, filigranowa, niemal kobieca, [z drugiej Rycerze] wizualnie wyżsi, z ogromnymi drewnianymi mieczami, powodowali zgrzyt – zakłócenie spokoju i ciszy świętego miejsca, do którego wraz z ich wtargnięciem, wdarło się zło, siła, przemoc, brutalność [...] sprawiali wrażenie postaci odrealnionych, groźnych mocy chcących zawładnąć Tomaszem"[51].

Chór wyłonił się z widowni i stał się głosem zgromadzonej na sali publiczności.

W r. 1974 odbyła się premiera dramatu w seminarium sandomierskim. Wzniosłość, spokój, opanowane gesty, autentyczne akcesoria oraz szaty liturgiczne, wreszcie kościelna muzyka nadawały przedstawieniu wydźwięk misterium liturgicznego.

Realizacja jedynie drugiej części dramatu czyniła z Becketa postać jednoznaczną, wszelako postawioną w obliczu zła, ukrytego za parawanem pozorów. Jak bowiem dowodzi G. Karłowicz:

Błazeńskie buty i przesadna charakteryzacja twarzy rycerzy zrobiły z nich nie przeciwników w walce, ale marionetki, siły irracjonalne, bierne narzędzie w cudzych rękach[52].

W niektórych fragmentach spektakl odbiegał od konwencji realistycznej.

W inscenizacji seminarium warszawskiego, z r. 1979, przygotowanej, podobnie jak wcześniejsza, w klimacie młodej generacji, osobowości biskupa poświęcono mniej uwagi. Zainteresowanie realizatorów budziło głównie jego uwikłanie w okoliczności zewnętrzne. Ukazano opór naśladowcy Chrystusa wobec łamania porządku ewangelicznego i niezawisłości Kościoła. Zabrakło tu demaskujących system władzy obłudnych wypowiedzi rycerzy. T. Pollak – reżyser spektaklu – oświadczył, że biskup ginie z ręki losu, historii ... z ręki zła skrytego pod powłoką doraźnych motywów[53]. Unikano jakichkolwiek aluzji, stąd historyczne kostiumy i epizodyczność zbrodni. W trybach historycznej machiny śmierć biskupa znaczy niewiele. Zabójstwa dokonuje najniższy rangą wysłannik króla – po czym wszyscy wychodzą.

Po ogłoszeniu w Polsce stanu wojennego pojawił się dodatkowy argument do wystawienia dramatu. Pewnym bodźcem natury artystycznej były też głośne inscenizacje J. Jarockiego w katedrach:

---

[51] G. Karłowicz. *Morderstwo w katedrze T. S. Eliota na scenach polskich.* Lublin 1978 s. 48 (mps BKUL).

[52] Tamże s. 59.

[53] Rozmowa z 21.04.1989 r. była jedynym źródłem informacji o spektaklu.

warszawskiej i krakowskiej. W większości przygotowywanych od r. 1982 realizacji pojawiły się nawiązania do współczesności. Jednak obok rezonansu na sprawy polskie dało się w tych niewątpliwych wydarzeniach sceny seminaryjnej usłyszeć głosy bardzo indywidualne. Motywy społeczno-polityczne stanowiły tu o tendencji ogólnej, nie były jednak wyłączną racją wystawiania tego charakterystycznego dla młodej generacji tekstu.

W spektaklu seminarium tarnowskiego (1982, reż. ks. Z. Adamek) współczesność wkroczyła na scenę w milicyjnych płaszczach, naruszając święty czas obrzędu – pozornie jak u Eliota. Tutaj jednak rycerze-milicjanci napotykają na swej drodze nie człowieka, lecz wzniosłą sakralność. Becketa oraz jego otoczenie zastąpiły uniesione nad głowami aktorów marionety (popiersia osadzone na drzewcach), w strojach liturgicznych i innych, stosownie do sytuacji. Sceneria pozorowanej katedry budziła więc oczywiste skojarzenia z „procesjonalnym rytuałem" (określenie ks. Z. Adamka) z użyciem feretronów.

Obawiano się naśladowania aktorstwa dramatycznego, a szczególnie naturalizmu w scenie mordu, który – jakkolwiek ukazany – stanowiłby w opinii ks. Adamka skazę w poetyckiej wizji dzieła[54]. W nadpiętrze sakralnych marionet mord ma wymowę rytualną – co stanie się szczególnie znaczące, gdy w chwili zabójstwa marioneta biskupa spocznie na zaimprowizowanym ołtarzu.

Becket to po prostu ofiara grzechu nikczemnej obojętności ludu Canterbury i zarazem odkupienie tego grzechu. Stąd może szansa na dziękczynienie, adorację i triumf, gdy w finale sztuki wyobrażenie biskupa w procesyjnym orszaku wkracza na widownię. Odrzucając kreowanie postaci, zaniechano także liturgicznego autentyzmu (w tym przestrzeni sakralnej), prowadząc spektakl wedle zwyczaju religijno-ludowego obrządku. Koncepcja ks. Adamka pomogła w dostrzeżeniu bluźnierczego wymiaru dokonanego mordu, wyniku uzurpacji władzy świeckiej w sferze sacrum.

---

[54] O inscenizacji wiemy wyłącznie z uwag poczynionych przez ks. Adamka (27.01.1988 r. Tarnów).

W inscenizacji seminarium kieleckiego z 1986 r. decydujący głos oddano scenografowi – L. Jankowskiej[55], która dostępnymi sobie środkami próbowała przybliżyć widzom paraboliczną perspektywę Eliotowskiego dzieła. W scenografii – tu głównie przestrzennej – doszła do głosu teza, że prywatna martyrologia Becketa jest częścią i przejawem powszechnej apokalipsy. Kielecka gra o Bekecie to zmaganie dwóch potęg – ziemskiej i boskiej.

Już na początku Interludium za plecami mówiącego biskupa pojawia się czterech wysłanników króla. Niewiele jednak łączy ich z grupą podchmielonych żołdaków, tłukących do wrót katedry. W zamyśle Jankowskiej są to górujące nad wszystkim, milczące personifikacje przemocy, zwiastujące nieodwołalność śmierci. Wyolbrzymiono Rycerzy, prawem kontrastu umieszczając ich za makietami miasta i bram przyniesionych tu jakby z dziecięcej bawialni. W czasie kazania przekraczają mury, przełamują zapory i stają przed barierą, która na okrzyk „ludzie królewscy" zostaje usunięta – to, oczywiście, brama katedry.

Na długo przed finałem widzimy nadciągającą potęgę tego świata, dodajmy – potęgę bez twarzy. Rycerze mordujący biskupa to maski. Odsłonięcie twarzy nastąpi dopiero w chwili wykrętnych usprawiedliwień. Wątpliwe jednak, czy twarze te mówią w imieniu morderców. Mówcami w finale spektaklu są ludzie skarłowaceni – zaniepokojeni tym, co się stało. Potęga ich gdzieś znikła. Kto zabił? Mord jest politycznym zabiegiem, wymaga jedynie propagandowych uzasadnień, pozbawionych mocy przekonywania i prawdy. Potęga ziemska okazuje się krucha – ontycznie nijaka. Rycerze pod naporem chóru wycofują się z powrotem.

Niebawem obraz za makietami murów niknie za wewnętrzną kurtyną. Relikwie Becketa, ułożone pośrodku krzyża z płonących świec, rozświetlają pustą przestrzeń sceny. Ponieważ ułożono je wraz z płonącym krzyżem na pochyłej platformie, zakreślają świetlisty krąg – horyzont, wizję kosmiczną. O nawiązaniu w tym miejscu do założeń teatru kosmicznego powiadomiła A. Skaros, reży-

[55] L. Jankowska w rozmowie z 18.10.1988 r. (Warszawa) omówiła podstawowe elementy scenografii.

ser spektaklu[56]. Idea była oczywista – potędze chaosu przeciwstawiono potęgę ładu przenikającego rzeczywistość za sprawą świętego męczennika.

Ręka scenografa zaważyła nawet na kreowaniu samej postaci Becketa, który – podobnie jak w dramacie – znajduje prawdę między pokusą oportunizmu i pokusą męczeństwa. Wszyscy Kusiciele pojawiają się w biskupich szatach w tonacji barw od czarnej aż do białej – identycznej z ubiorem świętego. Ów biały to pokusa żonglująca fałszywymi intencjami na nieuchronnej już przecież drodze. Symbolem duchowej niezmienności protagonisty był drewniany baldachim z insygniami biskupimi, pod którym Tomasz wkroczy podczas Interludium. Czasza baldachimu stanie się podium w czasie kazania, miejscem kaźni, chwilę potem marami, wreszcie miejscem epifanii ładu. Prosty rekwizyt – symbol duchowej i moralnej jedności biskupa stał się „kontrapunktem" przejawów chwiejnej postawy jego przeciwników. Pewną rolę w tworzeniu wyrazistej, jednoznacznej sylwetki Tomasza odegrały niewielkie skreślenia[57].

Inscenizacja teatru „Katharsis" seminarium oblatów w Obrze (1984, reż. ks. E. Hanas) dała w pełni wyraz liturgicznej potencjalności tekstu. Spektakl zrealizowano w pocysterskim kościele, akcentując partie liturgiczne. Tekst ostrożnie kreślony nie pozostawiał wątpliwości, że protagonistą jest Tomasz Becket – biskup Canterbury. A jednak współcześni mieli dostrzec w nim także sylwetkę kard. S. Wyszyńskiego. Podobnie jak Y. Congar, który wspominając polskiego Prymasa powiedział:

Wielokrotnie spotkałem się z kardynałem Wyszyńskim, który jest człowiekiem stanowczym i śmiałym. Wychodząc kiedyś z jego warszawskiej siedziby, pomyślałem sobie: „Widziałeś Tomasza Becketa ..."[58].

---

[56] Informacja z 4.02.1988 r. (Kielce).

[57] Zachowany scenariusz nosi ślady skreśleń. Pominięto obszerne fragmenty wypowiedzi czwartego Kusiciela (w celu ujednoznacznienia postaci Tomasza), kwestie Księży i Kusicieli na końcu części pierwszej, niektóre partie Chóru, słowa Tomasza, dotyczące jego przeszłości oraz drobne fragmenty innych kwestii, aby przyspieszyć tok akcji w części drugiej.

[58] J. Puyo. *Życie dla prawdy. Rozmowy z ojcem Congarem*. Warszawa 1982 s. 123–124.

Zamiast efektownych chwytów adresowanych do wyobraźni widzów, odwołano się do świadectwa pamięci szczególnie świeżej i bolesnej. W scenie mordu zamiast rycerzy pojawiają się funkcjonariusze MSW w „ceratach" i ciemnych okularach, którzy z dokładnością wizji lokalnej powtarzają zabójstwo ks. J. Popiełuszki, używając pałek i sznura. Są to ci sami ludzie, którzy wcześniej w opończach, pod osłoną kapturów, jako tajni agenci, ganili nieustępliwość biskupa.

W spektaklu unikano jednostronnej ogólnikowości lub udosłownienia, ukazując powtarzalność zjawisk i wydarzeń zachodzących według tych samych reguł. Ten sam los czeka kolejnych obrońców porządku ewangelicznego, niezależnie od czasu i miejsca.

Epilog spektaklu, pochodzący od reżysera, dokonuje się w niebie. Od drzwi wejściowych, zza publiczności, wychodzi Becket w czarnej sutannie, z czerwonym szalem przewieszonym przez ramię. Od pewnego miejsca towarzyszy mu szesnaście białych postaci, jakby w odpowiedzi na apel żałobnej sekwencji: „niech aniołowie zawiodą cię do raju". W tym czasie z prezbiterium wyłania się człowiek w albie, mija Tomasza i zmierza w stronę widzów. Prawdopodobnie chodziło tu o świetliste „ego" męczennika, niosące łaskę wiernym, pozostającym w więzach historii[59].

Także inscenizacja seminarium gdańskiego (1984, reż. P. Suchora) nawiązywała do internowania kard. Wyszyńskiego. Podkreślał to już tytuł: *Non possumus* – będący cytatem słów Prymasa. W opracowaniu scenariusza zwrócono szczególną uwagę na fragmenty ilustrujące duchową i polityczną mądrość protagonisty. Tekst dramatu skrócono także w kwestiach Kusicieli i Chóru, pomijając wewnętrzne zmagania czy początkową niejednoznaczność duchową arcybiskupa. Nacisk położono na akcję i sam konflikt między zwierzchnikiem lokalnego Kościoła a władzą króla[60].

---

[59] O spektaklu wiemy tylko z uwag ks. Hanasa poczynionych w rozmowie 28.07.1987 r. (Święta Góra w Gostyniu) i we wspomnianym liście.

[60] Scenariusz zachował się w całości. Mamy również program, w którym wiele miejsca poświęcono osobie kard. Wyszyńskiego. Znalazły się tam m.in. fragmenty *Zapisków więziennych*, dotyczące konfliktu między Tomaszem Becketem i Henrykiem II.

Powstrzymano się od wprowadzenia scenograficznych aluzji do wydarzeń współczesnych, zarówno tych sprzed lat trzydziestu, jak i najbardziej aktualnych.

Więcej informacji zawiera omówienie dokonane w pracy magisterskiej G. Lis, dokonane na podstawie przedstawienia gościnnego w kościele NMP w Poznaniu (luty 1984). Wydaje się, że różniło się ono od spektaklu premierowego, w którym, jak wynika ze scenariusza, uwzględniono chór. W Poznaniu chóru zabrakło. Jego funkcję „spełniała nagrana na taśmę magnetofonową *Pasja według św. Łukasza* K. Pendereckiego" – stwierdza autorka pracy. Jej zdaniem:

> kameralny kształt przedstawienia rozgrywającego się w gotyckim wnętrzu kościoła NMP w Poznaniu wskazuje, że zrealizowano je w konwencji teatru liturgicznego [...] Spektakl wykorzystuje bowiem symbolikę ołtarza, Pisma Świętego, świec wotywnych i dwóch kolorów światła – czerwonego – symbolizującego dokonanie ofiary, i niebieskiego, uobecniającego walkę Becketa z pokusami. Za pomocą światła właśnie wymownie zostaje rozwiązany w przedstawieniu problem moralnego przesłania utworu. Jeden z rycerzy, po dokonaniu zabójstwa Biskupa gasi na ołtarzu świecę, symbolizującą dotąd życie Tomasza, by jeden z księży z kolei zapalił ją po chwili ponownie, na znak, że Kościół, obwarowany męczeństwem, staje się jeszcze silniejszy[61].

W przygotowanej rok później tuchowskiej inscenizacji seminarium redemptorystów, uwspółcześnienie stało się nadrzędnym celem reżysera (M. Chmielewski). W zachowanym scenariuszu dostrzegamy obszerne skreślenia służące zdynamizowaniu i zintegrowaniu akcji[62], które pozbawiły Chór nadrzędnej, komentującej roli. W miejsce kanterberyjskich kobiet Chmielewski wprowadził współczesny świat pracy, rozdzielony na zindywidualizowane, dialogujące trzyosobowe półchóry. Ale i Kusicielom nie pozwolono zbyt długo mówić, nie pozostawało jednak w związku z możliwością wglądu w duszę Becketa. Kusiciele to nie pokusy, lecz wyłania-

---

[61] G. Lis. *Powrót współczesnego teatru do kościoła w Polsce za pontyfikatu Jana Pawła II*. Lublin 1985 s. 23–24 (mps BKUL).

[62] Tekst scenariusza okazał się pomocny w odczytaniu założeń spektaklu. Istotnych wyjaśnień udzielili M. Chmielewski i D. Świda 27.01.1988 r. (Tuchów).

jący się z tłumu, realni osobnicy – anonimowi emisariusze miernoty i życiowego kompromisu. Ponadto ołówek reżysera pozbawił ich groźnej broni – przenikliwej, zagęszczonej retoryki, która przepełnia duszę Eliotowego Becketa i staje na drodze do rozpoznania prawdziwego „ja" protagonisty dramatu. Nawet wówczas, gdy zza ambony wyłania się postać z brewiarzem, roztaczając przed arcybiskupem miraże duchowej władzy, nie jesteśmy pewni, czy jest to postać-pokusa, wszak i tu były czynione skreślenia.

Becket Chmielewskiego jest podwójnie niedostępny. Dla widzów z powodu metody reżysera – psychologicznego realizmu (prezentowanie postaci tylko poprzez jej wypowiedzi i zachowania); dla Kusicieli – z powodu skreśleń, co pozbawiło ich siły przekonywania.

Uwspółcześnienie dostrzec było można w wystroju gabinetu biskupa, w „wiecowym" wnoszeniu trybuny na czas kazania, głównie jednak w wydarzeniach części drugiej. Zgrzyt kół samochodu obwieszcza przyjazd funkcjonariuszy MSW. Ostra wymiana zdań kończy się powtórzeniem scen znanych z zabójstwa ks. Popiełuszki. Mordercy biskupa schodzą na widownię i szukają zrozumienia, błądząc między rzędami krzeseł, próbując usprawiedliwić własne postępowanie.

Tendencje do uwspółcześnienia zawierały inscenizacje w Przemyślu (seminarium diecezjalne) i w Lądzie (seminarium salezjanów), obie z 1984 r. Pierwsza z nich znakami scenograficznymi (głównie kostiumami) sygnalizowała ciągłe jeszcze poruszenie stanem wojennym. Już Posłaniec, pojawiający się w wojskowym mundurze, jest znakiem definitywnego konfliktu, który rozstrzygnie śmierć. Echem stanu wojennego byli nasłani zabójcy, ubrani podobnie jak w spektaklach wcześniej omawianych. Kusiciele natomiast mieli czarne golfy i sztruksowe spodnie – stereotypowy ubiór egzystencjalistów. Takie rozumienie sugerował reżyser spektaklu, J. Musiał[63]. Przestrzeń przemyskiej katedry powstrzymywała jednak od nadmiernej deformacji wizji scenicznej autora, stąd

[63] Rozmowa z nim w lutym 1988 r. była jedynym źródłem informacji o spektaklu.

liturgiczność, liczny chór zakonników, a nawet autentyczne insygnia biskupów przemyskich.

Mówiąc o autentyzmie, nie sposób pominąć inscenizacji seminarium salezjanów[64], w której przez postać Becketa przypomniano abpa Baraniaka. Podobnie jak kard. Wyszyński, był on więźniem stalinizmu. W spektaklu wykorzystano autentyczny strój arcybiskupa, przechowywany w klasztorze. Myśl o współczesności powstrzymywała realizatorów przed eksponowaniem historycznego wątku. Zamiast Rycerzy pojawiają się mężczyźni w granatowych garniturach. O tym, że misją ich była śmierć głowy lokalnego Kościoła, świadczą gesty księży, którzy symbolicznie okrywają ciało zabitego. Scena ta trafnie oddaje skryte działania tajnych służb w okresie stalinowskim. Akcję przeniesiono do biblioteki klasztornej. Oprawy scenograficznej prawie nie stosowano. Wyeksponowano jedynie krucyfiks, który pochyło zawieszony górował nad całością i przytłaczał w niewysokim wnętrzu. Niewyraźne kontury wykonanego z gliny wyobrażenia Chrystusa służyły najprawdopodobniej uogólnieniu problematyki ofiary i męczeństwa.

Przypomnienia wymaga także inscenizacja seminarium lubelskiego, pierwotnie przygotowywana w kościele NMP, ostatecznie jednak, z racji politycznych, przeniesiona do ciasnego wnętrza kaplicy seminaryjnej (1985). W wyniku tego interesująca koncepcja spektaklu nie doczekała się realizacji. Reżyser, P. Wysocki, przyznaje, że w ogólnych zarysach respektowano wizję teatralną autora, unikając uwspółcześnienia[65]. W realizacji wykorzystano oprawę muzyczną S. Radwana, pochodzącą z profesjonalnej inscenizacji krakowskiej (1982 r.).

Mimo podejmowania wielu prób, nie uzyskałem danych o wystawieniu dramatu w seminarium diecezji opolskiej w Nysie w 1985 r. (reż. M. Stecko), opatrzonego tytułem: *Kraj obnażonych gałęzi*.

---

[64] Informacji o niej udzielili ks. W. Szulczyński, D. Buksik i M. Kowalski 14.10.1988 r. (Ląd). Dokumentacji, mimo poszukiwań, nie udało się odnaleźć.

[65] Rozmowa z reżyserem w maju 1989 r.

Inne dramaty

Spośród innych, zrealizowanych w omawianym nurcie utworów, dużą popularnością cieszy się *Jaskinia filozofów* Z. Herberta. Dramat był już przedmiotem scenicznego opracowania w teatrze uczelnianym, zrealizowany przez TA KUL w r. 1967.

Na scenę seminaryjną wkroczył dokładnie 13 grudnia 1981 r., w dniu ogłoszenia stanu wojennego. Było to w teatrze „Antiqua" seminarium warszawskiego. W spektaklu, jak i w programie postawiono znak równości między starożytnym mędrcem a Chrystusem, umieszczając Sokratesa w wyraźnie chrześcijańskim układzie odniesienia. Z uwagą śledzono związek między więźniem, jego otoczeniem a oskarżycielami.

Ludzie, którzy go sądzili – czytamy w programie spektaklu – wystąpili w togach obrońców religii, ale łączył ich właśnie brak religijności [...]. Nie poznali Sokratesa. Zabili go, nie przypuszczając, że jest on znakiem danym im od Boga[66].

Próbowano ukazać wzorzec religijnej postawy dla współczesnych.

Sokrates – czytamy dalej w programie – jest kimś, kogo świetnie rozumiemy. Jego krytyczna religijność odpowiada naszemu sceptycyzmowi, jego ironia przypomina nasz kpiarski stosunek do świata, jego powaga nie jest obca naszej samotności [...] i jeśli potrafimy w ogóle dostrzec, może ułatwi nam wędrówkę w te rejony poznania, gdzie Bóg pragnie nas spotkać – w rejony czynu skierowanego ku dobru[67].

Sugerowane religijne odczytanie osłabiło wymowę filozoficzno-refleksyjnej warstwy dramatu, w której do głosu dochodzi świadomość współczesnego klasycyzmu. Nic także nie wiemy o kształcie scenicznym Prologu, Epilogu i Intermediów. Z relacji W. Ła-

---

[66] Artykuł: *Wiara Sokratesa* (W: Pt. ZtWMSD „Antiqua") Z. Herbert. *Jaskinia filozofów*. Warszawa 1981 s. 5). Stwierdzono tam ponadto: „Odczytujemy dziś [tę] sztukę jako sztukę o nas Polakach. Jednocześnie jako sztukę o wymiarach uniwersalnych. O ludzkim heroizmie. O umieraniu. O wierności sobie". W warunkach stanu wojennego zarówno te słowa, jak i motyw pomnika stoczniowców gdańskich, widniejący na tytułowej stronie programu, nabrały szczególnej wymowy.

[67] Tamże, s. 6.

budzia dowiadujemy się jedynie, że nieżyjący już T. Bogucki, reżyser spektaklu, przekształcił więzienną pieczarę w podium ustawione pośrodku sali. Spektakl stał się publicznym procesem, w którym rolę piłatów odegrali wspólnie wysłannicy władzy i uczniowie – razem oczekujący na swe kwestie na widowni. Wyrazem zwycięstwa Prawdy było dostojne wynoszenie ciała mędrca na płycie przez całą widownię.

W 1986 r. *Jaskinię filozofów* wystawiono w seminarium wrocławskim (reż. M. Plewacki)[68]. Celem inscenizacji miało być odczytanie metafizycznego planu dramatu. Skupiono uwagę na postaci Sokratesa i jego wewnętrznej walce z Dionizosem-diabłem. W tym celu osłabiono polityczne i aktualne akcenty Prologu. Usunięto charakterystyczną dla Herberta stylizację chóru na trupę jarmarczną, której krzykliwość i tandeta miały wyrażać negatywny stosunek autora do nowomowy i formuły sztuki agitacyjnej. Osoby chóru ubrano współcześnie i wyraźnie zindywidualizowano. Wyposażenie kostiumów stanowiły marynarki, koszule, kapelusze i ciemne spodnie. Wypowiedzi z dramatu pozostawiono bez zmian, jednak zabiegi reżysera miały uwyraźnić związki łączące chór z dionizyjskimi kuszeniami z aktu pierwszego i trzeciego.

Już wchodzącym na salę widzom ukazał się siedzący nisko człowiek, uderzający dłońmi w duży tamburyn. Rytualny instrument służył do wywołania dionizyjskich mocy. W jego wnętrzu płonęło światło zarówno w czasie rozmów Sokratesa z Dionizosem, jak i w czasie gry w kości. Gra na iluminującej płaszczyźnie instrumentu nabierała konotacji inferalnych, urastała do rangi gier z losem.

Kolejne zdarzenia osaczające Sokratesa przybierały postać ukartowanego przez los planu. Potwierdzeniem tego był charakterystyczny wygląd aktora kreującego rolę Wysłannika, Chłopca (przynoszącego puchar cykuty) i Opiekuna zwłok (który w politycznym planie tekstu miał rysy partyjnego aktywisty). Członkowie chóru, kończąc swe kwestie w Intermediach, spadali w dół poniżej

---

[68] Podstawą omówienia jest zapis spektaklu na „video" (6.12.1986 r.) oraz komentarz reżysera do zapisu (24.08.1988 r. Wrocław).

tamburynu i stamtąd, jak z otchłani, wyłaniali się ponownie przed kolejną grą w kości.

Inscenizacja wrocławska, w przeciwieństwie do nieco późniejszej bagieńskiej (seminarium salwatorianów), obfitowała w akcenty klasyczne. Kolumny po obu stronach sceny i półkoliste ustawienie widowni na kształt orchestry przywodziły na myśl teatr grecki. Rodem z tego teatru była także statyka, ruch podniosły, powściągliwy, przestrzeganie geometrycznego porządku, symetryczne rozstawienie uczniów w scenie nauczania, półkoliste w chwili śmierci mistrza. Symetrii przestrzegano nawet w towarzyskiej rozmowie Sokratesa z Kritonem. Obaj siedzieli naprzeciw siebie okrakiem na ławie, potem na obu jej końcach, twarzą do widzów[69]. O wiele wyraźniej niż u Herberta przeciwstawiono dionizyjskim scenom nocy – apollińskie sceny dnia, których kulminacją była rozmowa Sokratesa z drzewem widniejącym za oknem. Dialektyka światła i ciemności wyeksponowana środkami scenograficznymi wyznaczała kolejne fazy Sokratejskich racji i dionizyjskich kuszeń.

Dopiero w inscenizacji seminarium salwatorianów, przygotowanej przez tamtejsze koło teatralne w 1987 r.[70], wzajemne odniesienia między Sokratesem a jego uczniami znalazły się w centrum uwagi reżysera (M. Plewackiego) i jego podopiecznych. M. Plewacki tym razem sam wcielił się w postać Sokratesa. W swej roli zwrócił uwagę na szczególne psychologiczne i moralne uwikłanie między starym mistrzem i jego uczniami, prowadząc interpretację utworu w kierunku dramaturgii postaw[71].

---

[69] Reżyser zaznaczył, że konieczne, z przyczyn oczywistych, usunięcie roli Ksantypy przyczyniło się do zintegrowania tekstu, nadania mu geometrycznej przejrzystości. Z tych samych racji zabrakło we wrocławskim spektaklu czwartego z Chóru – który najmniej nadawał się do roli wyraziciela sił dionizyjskich (informacji z rozmowy, jw.).

[70] Spektakl, podobnie jak we Wrocławiu, zarejestrowano na taśmie „video" po premierze. Reżyser udzielił informacji i przedstawił rozplanowanie akcji w sali myśliwskiej bagieńskiego pałacu (23.08.1988 r.).

[71] Udział Plewackiego w spektaklu w roli Sokratesa świadczy o zaangażowaniu reżysera w pracę z zespołem. Rzecz godna tym bardziej podkreślenia, że teatr bagieński ma niewielki zasięg oddziaływania. Jest traktowany przez władze seminaryjne tylko jako jeden ze sposobów realizacji zainteresowań alumnów. To postawi-

Spektakl przygotowano wedle swoiście rozumianej przez reżysera formuły „teatru ubogiego" (widocznej także w innych realizacjach). Aktorów wyposażono jedynie w szlafroki i ręczniki. Jaskinię Sokratesa zlokalizowano na podeście schodów biegnących na wewnętrzny taras sali myśliwskiej pałacu, która stanowi tradycyjne miejsce inscenizacji teatralnych. Jedynie ostatni, schodzący do podłogi odcinek schodów zasłonięto na wysokości podestu szarym płótnem. Do jaskini Sokratesa były dwa wejścia: oficjalne – schodami z góry i nieoficjalne – przez poręcz balustrady od strony niewidocznej dla widzów.

Podobnie jak w spektaklu wrocławskim, treści aktualne i polityczne zeszły na plan dalszy, nie wyeliminowano ich jednak całkowicie. Wysłannik, którego zidentyfikowano – podobnie jak we Wrocławiu – z Opiekunem zwłok, stwierdzając, że Sokrates jest o krok od tyranii, staje złośliwie na kocu składanym w tym czasie przez więźnia. Podczas następnej wizyty w celi pełni funkcję kusiciela-prowokatora. Podążającego za nim po schodach mędrca mami perspektywą ucieczki, za chwilę jednak cynicznie dodaje: „Jeśli ucieczka z ciałem wyda ci się zbyt ciężka – zostaw je tutaj".

Jak zaznaczyłem, w centrum uwagi reżysera znalazło się wzajemne odniesienie między mistrzem i uczniami. Plewacki grał rolę, jak sam podkreśla, starego belfra, sponiewieranego nie tylko przez

---

ło reżysera w sytuacji dość nietypowej w skali młodej generacji. Jego celem stała się przede wszystkim teatralna edukacja podopiecznych. Zajęcia prowadzone są cotygodniowo przez cały rok. „Studyjny" charakter pracy sprawia, że w centrum zainteresownia pozostają próby, premiera traktowana jest jako sprawdzian pracy zespołu. Dalszym czynnikiem przemawiającym za „studyjnym" charakterem działań teatralnych w Bagnie jest skromna, niemal „nieobecna" scenografia. Przy neutralnym stroju i „nagiej scenie" aktor jest głównym nośnikiem znaków teatralnych. Liczy się autentyzm, tworzenie żywej postaci scenicznej jest wynikiem bycia sobą na scenie, niemniej wymaga – jak zaznaczył reżyser – solidnego warsztatu aktorskiego. Inscenizacje są z reguły teatralną autorefleksją młodych. Temu celowi służyła scena więzienna z III części *Dziadów*, *Brat naszego Boga* i omawiana tu *Jaskinia filozofów*. Problematyka moralna znalazła odzwierciedlenie w motywie plastycznym tytułowej strony programu. Podobiznę nauczyciela, zawężoną do rozmiarów hermy, wkomponowano w kratę więzienną. Krótka notatka w programie na s. 3 charakteryzowała spektakl w świetle interpretacji Plewackiego.

funkcjonariuszy władzy, ale głównie przez własnych uczniów. W przeciwieństwie do koturnu tragedii greckiej w spektaklu wrocławskim, gramolą się oni tłumnie przez balustradę, czyli wejściem nieoficjalnym. Była to – jak zaznaczył reżyser – grupa nieodpowiedzialnych sztubaków. W chwili wyroku pojawiają się w drodze powrotnej z łaźni w płaszczach kąpielowych, z ręcznikami na głowach wyrażając tym niedojrzałość i nonszalancję. Do ostatniej chwili wykorzystują mistrza, zadręczając go swymi niestosownymi pytaniami. Ich obojętność staje się szczególnie okrutna w chwili śmierci. Gdy umierający Sokrates niknie ostatecznie za balustradą schodów, rozpoczynają swobodną rozmowę o przyszłości.

W spektaklu bagieńskim osaczenie Sokratesa rozgrywa się w planie społecznym i psychologiczno-moralnym, nie szukano dla niego głębszych metafizycznych uzasadnień. Sceny z Dionizosem znacznie uproszczono, sprowadzając ich rozumienie do zagadnień filozofii, do „głosu ciemnego źródła". Ukazano dramat jako walkę doświadczonego pedagoga o postawę i przekonania uczniów, szczególnie owładniętego dionizyjskimi myślami Platona.

Zajmujący miejsce przed publicznością Chór był mało zdystansowany do zdarzeń scenicznych. Podobnie jak pozostali, pojawił się w szlafrokach. Jego sposób mówienia uzgodniono z klimatem całego spektaklu – gwałtownością i nieskładnością rozmów, sofistyczną przekorą uczniów i przygnębieniem Sokratesa.

Jedynie w seminarium redemptorystów (Tuchów 1987, reż. M. Chmielewski) odczytano dramat w kontekście wydarzeń lat ostatnich. Prolog rozpoczął się jeszcze na dziedzińcu, po czym chór w ubiorach ZOMO (akcent stanu wojennego) sprowadzał widzów do podziemi, gdzie na podium, podobnie jak w spektaklu warszawskim, rozgrywał się sąd nad Sokratesem. W rogu sali umieszczono pikietę „Solidarności", co sprawiało, że publiczny proces nabierał jednoznacznie politycznych odniesień. Pełniejsze omówienie inscenizacji tuchowskiej okazało się rzeczą niewykonalną[72].

---

[72] Zdawkowe uwagi M. Chmielewskiego i D. Świdy nie zezwalają na pełniejsze omówienie. Także przebieg spektaklu w seminarium przemyskim (reż. J. Musiał, 1988 r.) znalazł się już poza zasięgiem kwerendy.

Miecz obosieczny. Dramat w sześciu obrazach J. Zawieyskiego nie miał prapremiery profesjonalnej, natomiast już w latach 60. doczekał się kilku realizacji seminaryjnych. Intencją ówczesnych zespołów było przypomnienie najtrudniejszych chwil Kościoła w Polsce, szczególnie zaś uwięzienia kard. S. Wyszyńskiego, co stanowiło bezpośrednią przyczynę powstania utworu[73].

W następnych latach zainteresowanie dramatem zmalało. Przyczyną zmniejszającej się popularności *Miecza obosiecznego*, jak i innych dramatów autora były dialogowe dłużyzny i charakterystyczna dla ich konstrukcji rozbudowana intryga.

Utwór Zawieyskiego przypomniano sobie dopiero w klimacie politycznym lat 80. Jego recepcja jednak ograniczyła się do trzech, jeśli zaś nie liczyć mniej znaczącej inscenizacji kutnowskiej (seminarium salezjanów, 1981) – do dwóch realizacji: Zespołu Teatralnego „Puls" w 1983 r. (seminarium poznańskie) i teatru „Antiqua" w 1985 r. (seminarium warszawskie). Warto wspomnieć, że fragmenty dramatu wykorzystano w ramach inscenizacji *Granice mroku* w Zespole Teatralnym seminarium sandomierskiego w 1987 r.

Premierę *Miecza obosiecznego* w seminarium poznańskim przygotowano przy znacznej pomocy K. Feldman – aktorki Teatru Nowego w Poznaniu. W spektaklu „bardziej chodziło o psychologię niż o ideologię" – komentuje wydarzenie poznańskie opiekun artystyczny[74]. W centrum zainteresowania realizatorów znalazła się postawa i dojrzewanie do świętości Tomasza More'a[75].

---

[73] O. Sieradzka w nocie edytorskiej do 4. tomu *Dramatów* z 1987 r. (s. 339, edycji *Dzieł*) pisze: „*Miecz obosieczny* powstał jako protest Autora przeciwko internowaniu prymasa Wyszyńskiego i jako protest przeciwko stanowisku części katolików w tej sprawie". Autorka noty stwierdza ponadto, że tekst sztuki został przemycony Wyszyńskiemu. W *Dzienniku* Zawieyskiego z 23 marca 1956 r. zamieszczono list od prymasa. „List ten – dodaje Sieradzka (tamże) – jest odpowiedzią Zawieyskiemu na jego dramat *Miecz obosieczny* i niejako pierwszą recenzją". Wbrew temu, co O. Sieradzka pisze (s. 341), dramat nie był wystawiany w TA KUL.

[74] Rozmowa z K. Feldman (6.04.1988 r. Poznań).

[75] Potwierdzeniem tego był liryk ks. J. Twardowskiego *W kolejce do nieba* – zamieszczony w programie spektaklu. Program tradycyjnie nie zawierał żadnych motywów ikonograficznych ani obsady. Podobnie jak drukowany z tej okazji plakat

Przyjęte założenia skłoniły zespół do radykalnej zmiany wizji teatralnej autora. Zrezygnowano z realistycznej koncepcji dramatu. W czasie całego spektaklu „Tomasz More – jak pisze P. Kompf – przebywa w celi więziennej i oczekuje na wykonanie wyroku śmierci, odtwarzając z pamięci wydarzenia, które już niebawem poprowadzić go miały na szafot, a więc pożegnienie z przyjaciółmi, rozmowę z królem, odmowę przysięgi, pierwszy okres pobytu w więzieniu i rozprawę sądową[76]".

Kolejne części dramatu potraktowano jako suitę obrazów pojawiających się w świadomości skazańca. Ożywały w nich wspomnienia: postacie i sytuacje zgodnie z regułami monologu wewnętrznego, niekiedy odnoszonego wprost do widzów.

Przywołane z pamięci osoby pojawiały się więc w tej samej więziennej zabudowie scenograficznej. O aluzyjnej, fragmentarycznej scenografii recenzent „Przewodnika Katolickiego" pisał:

Symboliczna cela Tower, kilka mebli współczesnych dla mieszkania sir Tomasza [...] i apartamentów królewskich. Nie zacierało to jednak – w rozumieniu widza – miejsca akcji[77].

Poszczególne fragmenty wspomnień poprzedzał autokomentarz Tomasza, rodzaj krótkiego wprowadzenia, ekspozycji, dodany przez realizatorów spektaklu[78].

---

informował: „II Kleryckie Dni Kultury. Poznań – kwiecień 1983. Jerzy Zawieyski. *Miecz obosieczny*. Spektakl przygotowany przez Zespół Teatralny „Puls" Arcybiskupiego Seminarium Duchownego w Poznaniu".

[76] Kompf, jw. s. 56.

[77] J. Nawrot. *Zawieyski w seminarium*. „Przewodnik Katolicki" 1983 nr 28 s. 8.

[78] Przed sceną pierwszą Tomasz stwierdza: „Tamtego dnia, kiedy parlament uchwalił pamiętne ustawy, byli u mnie Lovell, Bonvisi i biskup Fisher. Było to nasze ostatnie wspólne spotkanie. O tym oczywiście wtedy nie wiedzieliśmy. Pisaliśmy list do Rotterdamu, opisując na bieżąco to, co wtedy się wydarzyło". Nieco później, w trakcie tej sceny, More dodaje – „Bonvisi i Lovell nie podzielali wtedy naszego, aż tak wielkiego niepokoju". Spotkanie Cromwella z królem poprzedzone zostało uwagą: „Wychodząc zauważyłem Cromwella, najwidoczniej podsłuchiwał całą naszą rozmowę z królem. Nie wiem, o czym mówili, wtedy gdy wyszedłem. Cromwell miał minę triufującą, król niezbyt zadowoloną" (scenariusz zawierał też

Wśród osób pojawiających się na scenie zabrakło postaci kobiecych: Meg oraz Anny Boleyn (którą zastąpiono jej bratem). Poza tymi zmianami – zdaniem K. Feldman – ograniczono się tylko do skrótów technicznych. A. Kalbarczyk, odtwarzający rolę Henryka VIII, próbował pokazać, że król poddany naciskom różnych, często sprzecznych sił, był nieszczęśliwy. Jego zachowanie znamionowało konflikt między władcą a człowiekiem prywatnym. Zasadę kontrastu zastosowano przy konstruowaniu postaci Cromwella i Tomasza More'a. Cechy świętego pokazano *per negationem* cech królewskiego szambelana. Tomasz cechował się żywym, naturalnym usposobieniem, był spokojny i stanowczy, Cromwell – przewrotny, bezwzględny, cyniczny. Potwierdza to wspomniana recenzja: „Postacie zasługujące na uznanie to rzeczywiście tylko św. Tomasz More i Tomasz Cromwell – świadomie ukazane charakterystyki skrajnych postaw".

W zgodzie z aluzyjną scenografią kostiumy zaledwie wyróżniały poszczególnych uczestników zdarzeń. Skoncentrowano się przede wszystkim na dialogach. Stąd sama gra wydała się J. Nawrotowi „zbyt ospała, statyczna. Dominował w zasadzie tylko dialog, także mało zróżnicowany w wymowie"[79]. Następstwo kolejnych wspomnień sygnalizowano wyciemnianiem światła. Budowaniu nastroju służyły dźwięki wykonane różnymi przedmiotami na strunach fortepianu. Przyjęte w spektaklu ukazywanie zdarzeń z perspektywy duszy ludzkiej odegrała szczególną rolę w wydobyciu misteryjnych pierwiastków dramatu.

W przeciwieństwie do omówionej, inscenizacja warszawska (reż. T. Bogucki, W. Łabudź) obfitowała w aluzje do współczesności. Już analiza scenariusza[80] ujawnia, że obok skreśleń upraszczających niektóre kwestie pojawiły się skreślenia interpretacyjne. Sta-

---

inne uzupełnienia do tekstu. Mps pochodzący z archiwum „Pulsu", z którego cytowałem powyższe fragmenty, zawiera strony: 1, 5, 8–10, 18–22 (bez zakończenia).

[79] Nawrot, jw. s. 8.

[80] W posiadaniu członków zespołu seminarium warszawskiego są trzy egzemplarze wykonawców głównych ról ze skreśleniami i adnotacjami na kserokopiach tekstu, sporządzonych z wyd. 1. w tomie: *Dramaty*. Poznań 1957.

rano się wyeliminować dawne tytuły, godności, nazwy miejscowe – Anglia, Tower, wyspa oraz wyrażenia współtworzące koloryt XVI-wiecznej Anglii. Użyte środki teatralne miały bez przejaskrawień przenosić akcję w warunki polityczne lat 50. Potwierdzały to kostiumy oraz rekwizyty: efektowne teczki, współczesne akcesoria biurowe (w scenie sądu). Obok szat duchowieństwa pojawiały się współczesne garnitury.

Henryka VIII ucharakteryzowano na współczesnego monarchę lub prezydenta europejskiego. Pojawiał się w smokingu z szalowym jedwabnym kołnierzem, z muszką na białym szalu, spełniającym funkcję gorsu, spod którego przez wyłogi marynarki wychodził również czarny krawat. Ośmieszające postać złożenie w kostiumie muszki i krawata podkreślało chwiejność króla, jego dwie maski, „dwie dusze" – jak powie Anna (tu: Dworzanin) – religijną i świecką, sumienie i pożądanie władzy. Sprawiało to, że władca, co zauważył już kard. Wyszyński w liście do Zawieyskiego, był wcieleniem Piłata[81]. W spektaklu wyakcentowano to w sposób szczególny. Do klapy marynarki miał przypięty order. Mimo słabej czytelności zdjęcia ze spektaklu wydaje się, że należy go identyfikować z Orderem św. Stanisława (ufundowanym w 1765 r. przez Stanisława Augusta Poniatowskiego). Dzięki temu Henryk VIII w spektaklu warszawskim kojarzy się z tradycyjną władzą polską w przeciwieństwie do stalinisty Cromwella.

Postać Cromwella – zdaniem J. Oleksiejuka[82] – ucharakteryzowano na dygnitarza partyjnego. Miał to sugerować czarny garnitur, złoty zegarek, efektowna teczka, ale w równym stopniu sposób mówienia i zachowania. Reżyser ukazał go jako wyraziciela bezwzględności prawa, któremu ulega otoczenie oraz król. Ten rzeczywisty władca (!) był ironiczny, afiszował się swym ateizmem, skąd też czerpał uzasadnienie swych posunięć: „Zaiste niezbadane i niepewne [są wyroki Opatrzności]. Za to wyroki ziemskie są pewne" – odpowiada kanclerzowi; w kwestii nieba zaś stwierdza: „tam mnie nie będzie"[83].

---

[81] Zob. cytowaną na s. 339 notę edytorską.
[82] Rozmowa z 20.10.1988 r. w Warszawie.
[83] Por. wydanie dramatu: Warszawa 1987 s. 336.

Spis rekwizytów oraz zdjęcia ujawniają jedną jeszcze cechę lat 50. Strażników szambelana wyposażono w pałki, pasy, drelichy, krawaty oraz oficerki.

Ze szczególną wnikliwością T. Bogucki opracował postać kolaborującego z rządem biskupa Cranmera. Z reżyserskich wskazówek dla aktorów wiemy, że Cranmer miał być: „bojaźliwy i oportunistyczny przy stole obrad, w czasie przerw stawał się innym człowiekiem. Łagodny, ostrożny, pełen wahań moralnych i rewizji swych poglądów" (był przeświadczony, że sądzi świętego). W pochodzących z tego samego źródła uwagach odnośnie do gry, czytamy: „Unikać gładkości mówienia, być serdecznym, ale nieustępliwym, sugerować niezrozumienie od początku przecież oczywistych uwarunkowań moralnych"[84]

Podejmowane w spektaklu zabiegi uwspółcześniające miały też cel szczególny – postaci Tomasza starano się nadać rysy kard. Wyszyńskiego. To trudne zadanie spoczęło na barkach aktora. Pomocne okazało się usunięcie z tekstu postaci kobiecych, co pozbawiło kanclerza uwikłań rodzinnych[85]. Próbowano tym razem przeciwstawić Tomasza i króla – dwie skrajne postawy względem państwa, moralności politycznej i sposobu pojmowania władzy. Powściągliwości Tomasza zaprzeczała impulsywna, targana moralnymi konfliktami postać Henryka VIII. Potwierdza to zapis proksemiki:

Po wysłuchaniu Tomasza przechodzi do schodów; przy stopniach zawraca, zbiega ze schodów. „Nie myślę niszczyć Kościoła" – mówi; idąc szybko, rzuca głośno: „Przeciwnie", zatrzymuje się, „chcę go uzdrowić i dźwignąć"[86].

Tytuł *Miecz obosieczny* wytłoczono w programie sztuki dwukrotnie na zasadzie lustrzanego odbicia, podkreślając tym samym,

---

[84] *Spis rekwizytów, opis sytuacji scenicznych i kostiumów do „Miecza obosiecznego" J. Zawieyskiego sporządzony przez T. Boguckiego.*

[85] Kwestie córki Tomasza przypisano, zależnie od sytuacji, różnym innym postaciom: Dozorcy, Bonvisiemu, Lovellowi. W miejsce Anny pojawił się w spektaklu nieobecny u Zawieyskiego Dworzanin. Rozmowę o następcy tronu Anny z Cromwellem usunięto (dane z analizy scenariusza wskazanego wyżej).

[86] *Spis rekwizytów.*

zgodnie z opinią Tomasza, że rząd naruszający wolność nie stwarza pozytywnego rozwiązania – zabija duszę lub ciało. Zgodnie z tą intencją zestawiono w programie cytaty z *Zapisków więziennych* S. Wyszyńskiego, z kazań ks. J. Popiełuszki oraz wiersz nieznanego autora z grudnia 1981 r. Odnoszono więc utwór zarówno do czasu uwięzienia kard. Wyszyńskiego, jak i do wydarzeń najnowszych.

Ukierunkowanie uwagi na wykreowanie postaci i uogólnienie wymowy dramatu wymagało uproszczonej, funkcjonalnej zabudowy sceny. Zmieniając jeden lub dwa sprzęty uzyskiwano kolejne miejsca: dom, więzienie, salę sądową (np. więzienie stanowiła część przestrzeni scenicznej, wydzielona reflektorami punktowymi ze stołem i miejscem do siedzenia). Między poszczególnymi odsłonami wprowadzono intermedia muzyczne[87].

Teatr świętego Franciszka R. Brandstaettera, który doczekał się wielu realizacji seminaryjnych, jest z reguły omijany przez ambitne zespoły, a szczególnie przez profesjonalnych inscenizatorów. W kilku ważniejszych inscenizacjach z ostatnich lat próbowano wydobyć treści najbardziej aktualne. Skreślenia obejmowały bezpośrednie nawiązania do czasu wojny. Skreślano też nazbyt obszerne kwestie Aktora, w celu przywrócenia mu prostoty i naturalności wypowiedzi. Także inne postacie uwalniano w ten sposób z przytłaczających zobowiązań, wynikających, jak wiadomo, z potrzeby ukazania i omówienia wszelkich form zła trapiących powojenną epokę.

W inscenizacji seminarium sandomierskiego (1983, reż. ks. W. Wilk) podstawowy konflikt dramatu sprowadzono do konfliktu pokoleń – konfliktu ludzi młodych, natchnionych ewangelicznymi

---

[87] Plan tych intermediów znajduje się także w teczce materiałów do spektaklu sporządzonych przez T. Boguckiego. Były tam także zdjęcia, wykorzystane w omówieniu. Niestety dotyczyły jedynie sceny końcowej. Program o objętości 4 stron zawierał m.in. cytaty. Do postaci Cromwella odnosił się cytat z *Zapisków więziennych*: „Każda forma rządu, nawet tak bezwzględna, powoli stygnie i bieleje, w miarę jak napotyka na trudności, których sam urzędnik bez pomocy społeczeństwa rozwiązać nie może". Do postaci Tomasza dostosowano słowa ks. J. Popiełuszki: „Zmienia się tylko metoda, ale sam proces nad Chrystusem trwa. Uczestniczą w nim ci wszyscy, którzy walczą z tym, za co Chrystus umarł na krzyżu".

ideami sprawiedliwości, miłości i braterstwa z postawami ludzi „małej stabilizacji", zniewolonymi przez zastraszenie, egoizm oraz przewrotność[88]. O młodzieżowym charakterze inscenizacji świadczyły songi śpiewane w finale sztuki.

Interpretacja sceny ze zjawami zmierzała albo w kierunku teatru wizyjnego (seminarium sandomierskie, reż. ks. W. Wilk, seminarium siedleckie, 1984, reż. G. Zaraziński), albo w kierunku teatru realistycznego (seminarium franciszkanów w Łodzi-Łagiewnikach, 1986, reż. M. Droś). W seminarium franciszkanów scenę kuszeń potraktowano jako swoistą kontynuację rozmowy w magistracie. Kolejni kusiciele wyłaniali się z widowni, niczym w istocie nie różniąc się od publiczności.

Warto też wspomnieć spektakl w seminarium łomżyńskim (1988, reż. J. Kośnik) o wyraźnie ewangelizacyjnym, oazowym wydźwięku. Część działań scenicznych, szczególnie pieśni nowego zakonu w wykonaniu seminarzystów przeniesiono na widownię. Unikano też przesadnego eksponowania zjaw. Ich pojawienie się utrzymano w konwencji teatru marzeń, subiektywnych pokus, które w strumieniu światła, jak w strumieniu świadomości, pojawiały się i nikły po wypowiedzeniu swoich kwestii. Nieco inną funkcję pełniło światło z reflektora punktowego w spektaklu seminarium siedleckiego. Było tam symbolem czuwającej opatrznościowej Transcendencji. W kolejnych obrazach sceny kuszenia krąg świetlny oddzielał aktora od zjaw, stwarzając nieprzekraczalną granicę między człowiekiem a złem[89].

Jedynym wydarzeniem wartym szerszego potraktowania była inscenizacja seminarium kieleckiego z 1985 r., przygotowana pod kierunkiem wymienianych już niejednokrotnie profesjonalistów. Unikając stereotypowych, związanych z wizją teatralną autora rozwiązań, L. Jankowska za podstawę inscenizacji wzięła słowa Starego Aktora o najpiękniejszym teatrze świata. Przemianę Aktora potraktowano tu jako przemianę samego teatru, wyzwalającego się

---

[88] Informacje z Pt. ZtWSD w Sandomierzu 1988 oraz z listu od ks. W. Wilka (16.05.1988 r.).

[89] Informacja ta pochodzi od G. Zarazińskiego z Siedlec (14.04.1988 r.).

z fałszu iluzji. Perspektywy nowej drogi wyznaczył już Stary Aktor, głosząc zrównanie teatru z życiem. Żeby to się jednak dokonało, potrzeba ofiar i wyrzeczeń, wynikających z nowego etosu sztuki. W planie scenicznym drogę wyznaczył pomost łączący dwie sceny, dwa teatry: martwy i żywy. Alegorią pierwszego było narysowane na planszy drzewo, a więc nieprawdziwe, sztuczne; alegorią drugiego – drzewo żywe. Konsekwentnie do tego, pojawiające się na pomoście w stroboskopowym świetle widma w czarnych trykotach z charakterystycznym makijażem – to alegorie śmierci. Ich mowy nabierały w tym kontekście szczególnego znaczenia – próbowały odwieść Aktora od wytyczonej drogi, prowadzącej ku teatrowi życia. W nowej stylistyce teatralnej wyrażono programową myśl Brandstaetterowskiego misterium, które nie tylko ją głosiło, ale miało też stanowić jej egzemplifikację[90].

---

[90] Koncepcję inscenizacyjną omówiła w zarysach L. Jankowska (18.10.1988 r. Warszawa), wcześniej uczynił to J. Nowak w seminarium kieleckim (4.02.1988 r.).

Rozdział II

W KRĘGU POSZUKIWAŃ REPERTUAROWYCH

Już rozdział poprzedni wykazał ogromną rolę inscenizatora w młodej generacji. Rozległa skala możliwości interpretacyjnych prezentowanych przez dzisiejszych twórców sprawia, że teatr seminaryjny wypowiada się zadowalająco, korzystając z niewielkiej liczby wielokrotnie już sprawdzonych tekstów. Można mówić o ukształtowaniu się w ciągu ostatnich lat swoistego kanonu repertuarowego.

Ostatnie lata przyniosły w tym względzie pewne ożywienie. Bez pośpiechu, ostrożnie realizatorzy sięgają po inne utwory. W przeciwieństwie do omówionych dramatów poetyckich, rzadko są to teksty znane starszej generacji. Starsza generacja znała *Proces Jezusa* D. Fabbriego (seminarium lubelskie 1968 – wcześniej TA KUL 1960), *Święty eksperyment* F. Hochwäldera (seminarium jezuitów w Krakowie, 1958) i *Ziemię rozdartą* K. Iłłakowiczówny (seminarium wrocławskie 1956 r.). Te trzy teksty poddano w ostatnim czasie twórczym interpretacjom, zasadniczo nie odbiegającym jednak od wizji teatralnej autora.

Kilka innych dramatów: *Judasz z Kariothu* K. H. Rostworowskiego, *Betlejem polskie* L. Rydla oraz *Nie ma miejsca w hotelu* D. Clarck-Wilson, pochodzących z dawnego teatru, zjawiło się na dzisiejszej scenie pod szyldem tradycji, a nie przemian artystycznych w teatrze seminaryjnym ostatniej dekady.

Z reguły młodzi twórcy bądź ich opiekunowie artystyczni dokonują poszukiwań w obszarze repertuarowym, który nie był przez nich wcześniej penetrowany. Dotyczy to zarówno poszukiwań in-

dywidualnie podejmowanych przez jakieś środowisko, jak i zarysowujących się współcześnie tendencji repertuarowych. Można mówić o trzech tendencjach, wspomnianych we wprowadzeniu: inscenizacje dramaturgii K. Wojtyły, poszukiwanie inspiracji w dawnych gatunkach teatru religijnego i inscenizacje dzieł wybitnych dramaturgów współczesnych. Jednak zanim przedstawię wskazane tendencje repertuarowe, omówię pokrótce najciekawsze pojedyncze propozycje seminaryjnej sceny.

Proces Jezusa doczekał się interesującej inscenizacji już w r. 1968 w seminarium lubelskim pod kierunkiem W. Zarychty. W części pierwszej zaznaczyłem, że był to jeden z pierwszych przykładów współpracy profesjonalisty z zespołem kleryckim. Role żeńskie kreowali klerycy w białych koszulach i czarnych spodniach, role męskie – klerycy w garniturach. Wskutek tego spektakl przybrał formę scenicznej relacji, zdystansowanej do wydarzeń zachodzących w dramacie. Na wzór teatru słowa wykonawcy w niewielkim stopniu kreowali przypisane im role, koncentrując uwagę na myślowej zawartości tekstu[1].

Bliższa realistycznej koncepcji dramatu była inscenizacja kutnowska (seminarium salezjanów 1988, reż. ks. W. Szulczyński). Wykorzystano tylko tekst części pierwszej, zrealizowany wcześniej przez DA w kościele Matki Boskiej Różańcowej w Szczecinie[2]. Reżyser poddał go jednak dalszym istotnym skrótom, w celu wyeliminowania ról kobiecych (jedynie głos Maryi odtwarzano z magnetofonu). Szczególną uwagę poświęcono ukazaniu samego procesu.

Do pierwszej części dramatu ograniczył się także M. Plewacki w realizacji przygotowanej z zespołem seminarium salwatorianów w Bagnie, w 1985 r.[3] Tekst skrócono w kwestiach Sary i Dawida,

---

[1] Informacja uzyskana od W. Zarychty (5.09.1988 r. Lublin). Egzemplarz reżyserski (mps ss. 64, z adnotacją: Lublin 1968) był odpisem przekładu polskiego z wersji francuskiej T. Moulniera, przygotowanej dla prapremierowego wystawienia w Teatrze „Hébertot".

[2] Dane pochodzą z Lądu, od ks. W. Szulczyńskiego (14.10.1988 r.).

[3] Informacji o spektaklu udzielił M. Plewacki (13.02.1987 r.). Przekazał również egzemplarz reżyserski (mps ss. 51) będący przekładem wersji francuskiej.

zapowiadających zdarzenia Przerwy i części drugiej – gdzie ukazuje się rzeczywiste oblicze wędrownych aktorów. Role pierwotnie żeńskie reżyser powierzył klerykom, co w Pirandellowskiej koncepcji dramatu było wykonalne. Proces do końca części pierwszej pozostaje nie rozstrzygnięty i taki miał być w zamyśle realizatorów (w części drugiej dokonują się już rozstrzygnięcia indywidualne i indywidualne wyznania wiary). Nikt z żywych nie ma ostatecznej władzy sądzenia. Jej symbolem uczyniono w spektaklu obszerny fotel, na którym nikt nie siada, a jeśli przez nieuwagę siądzie, natychmiast wstaje. Aktorzy, którzy za chwilę będą reprezentować uczonych żydowskich, wchodzą, rozmawiając głośno. Ze wspomnianego fotela biorą nakrycia i flagę z żydowską gwiazdą, którą kładą na stole, zanim rozpoczną kolejny seans sądu nad Jezusem.

W teatrach prowadzonych przez M. Plewackiego pojawiła się *Ziemia rozdarta* K. Iłłakowiczówny (w seminarium bagieńskim w 1979 r., w seminarium wrocławskim w 1984 r.). Prapremiera dramatu odbyła się właśnie w seminarium wrocławskim, jak wspomniałem, w r. 1956, czyli na długo przed pierwodrukiem tekstu (1961) i prapremierą profesjonalną (1962). Już wówczas w przygotowaniach uczestniczył M. Plewacki. W obu seminariach inscenizowano bardzo skrócony akt trzeci[4]. Dwa pierwsze zastąpiono streszczeniem dokonanym przez samą autorkę (na życzenie reżysera). Streszczenie to – podzielone na kwestie dramatyczne – spełniało rolę ekspozycji do krótkiej części ostatniej, której akcja rozgrywa się tuż po śmierci biskupa Nankera. Inscenizację wzbogacono wierszem autorki: *Na śmierć biskupa Nankera*. Plewacki ograniczył się do bardzo uproszczonej scenografii. O przygotowaniu przedstawienia we Wrocławiu, a nawet w pobliskim Bagnie zdecydowała narodowo-religijna wymowa tekstu, dotyczącego dziejów wrocławskiego biskupstwa. Dodatkowym atutem spektaklu w seminarium diecezjalnym było rozegranie go w miejscu opowiadanych w dramacie realiów historycznych, czyli w pobliżu kolegiaty i jej okolic.

---

[4] M. Plewacki 13.02 udostępnił mi egemplarz reżyserski („Dialog" 1961 z. 7 s. 5–38).

Warto też wspomnieć o wystawieniu *Świętego eksperymentu* F. Hochwäldera w seminarium diecezji chełmińskiej w Pelplinie, w 1986 r., w reż. J. Kiszkisa. Rzecz zrealizowano w konwencjonalnej, przewidzianej didaskaliami oprawie scenograficznej. Zachowany scenariusz[5] wskazuje na umieszczenie w centrum uwagi postaci Prowincjała. Stąd usunięcie fragmentów tekstu pobocznego w stosunku do głównego wątku zdarzeń, np. z aktu czwartego wyrzucono scenę z Indianami. Złagodzono również krytycznie ukazany przez Hochwäldera obraz stosunków panujących w ówczesnym Kościele i zakonie jezuitów.

Jeszcze jeden tekst powrócił po latach na seminaryjną scenę. Mowa o wspomnianym w części pierwszej *Księciu Niezłomnym*- Calderona. Pierwotnie wystawiany z dużym powodzeniem w seminarium salezjanów w Lądzie (1959–1961), wówczas w konwencjonalny sposób, z wykorzystaniem sceny pudełkowej, powrócił w 1988 r. w nowej wersji inscenizacyjnej w seminarium warszawskim.

Spektakl rozegrano w rozległej przestrzeni hali gimnastycznej seminarium na Bielanach. Pozwoliło to zlokalizować poszczególne miejsca dramatu symultanicznie, w kilku planach, z oszczędną, funkcjonalną zabudową scenograficzną. Kluczową rolę w stworzeniu wielkiej scenerii odegrały ruch i dynamika spektaklu, wykorzystanie pomostu oraz dłuższego boku hali. Tekst skrócono prawie czterokrotnie, radykalnie skreślając dłuższe kwestie w celu wyeksponowania toku akcji i postaci tytułowej. Jej obsadę powierzono profesjonalnemu aktorowi a zarazem seminarzyście, K. Stosurowi. Reżyser spektaklu, M. Prałat (aktor Teatru Powszechnego), stwierdził, że jedynie posiadanie profesjonalnej obsady roli Księcia skłoniło go do wystawienia tego dramatu[6].

---

[5] Scenariusz przekazany przez J. Kiszkisa zawierał skreślenia oraz opisy sytuacji scenicznych wraz z rysunkami (mps ss. 49 sporządzony na podstawie wydania dramatu w: „Dialog" 1960 z. 4).

[6] Rozmowa z reżyserem (17.02.1987 Warszawa). Istotnych informacji udzielił K. Stosur (21.10.1988 Warszawa), odtwórca roli tytułowej. On też dostarczył powielony mpis tekstu. Ks. F. Siuda i ks. K. Cichecki dokonali opracowania na podstawie: J. Słowacki. *Dzieła* T. IX. Wrocław 1952 s. 257–274).

Spośród dramatów, które pierwszy raz pojawiły się w teatrze seminaryjnym, na uwagę zasługują: *Wieczernik* E. Brylla, *Ślepcy* M. Maeterlincka oraz *Śmierć na Wybrzeżu Artemidy* R. Brandstaettera. Były wprawdzie inne: *Wieża Babel* T. Mertona (seminarium salezjanów, Kraków 1986, Kutno 1987), *Gniazdo głuszca* W. Rozowa (seminarium siedleckie, 1984), *Milczenie* R. Brandstaettera (seminarium redemptorystów, Tuchów 1986), ale nie mam o nich dokładniejszych danych: wiadomo jedynie, że ich wystawieniom nie towarzyszyły znaczące posunięcia interpretacyjne. Oczywiście poza wskazanymi jednostkowymi propozycjami repertuarowymi, nowy repertuar pojawia się w ramach tendencji i nurtów omawianych w dalszej części książki.

Wieczernik Brylla pojawił się w przedstawieniu teatru „Apicata" seminarium katowickiego. Reżyser R. Michalski z uwagą śledził w tekście Brylla problematykę religijno-moralną. Gra w pustej przestrzeni, pośrodku widzów, sprawiła, że postacie (szczególnie Tomasza) poddano osądowi nie tylko Magdaleny (A. Michalska), ale także zgromadzonej naokoło publiczności, pozornie ukrytego przed okiem ludzkim Wieczernika. Z uwagą opracowano kluczowe w dramacie dialogi między Magdaleną i Tomaszem, eksponując problematykę postawy i zawierzenia. Reżyser stwierdził, że starał się unikać doraźnych i politycznych skojarzeń obecnych w inscenizacji A. Wajdy. Pojawienie się Chrystusa sygnalizowały zarówno wypowiedzi i zachowania obecnych (animujące postać), jak i umiejętne operowanie oświetleniem[7].

Z ciekawą propozycją wystąpili także członkowie zespołu „Puls", przygotowując kolejno dwie różne inscenizacje *Ślepców* M. Maeterlincka. Pierwsza, z 1984 r., bliska była jeszcze wizji teatralnej autora. Drugą, z 1985 r., rozegrano na rozstawionych na scenie sześcianach. Każda z postaci zajmowała jeden z nich – jeden wycinek rozbitej przestrzeni. Rezygnacja z proponowanego przez Maeterlincka scenicznego realizmu podkreślała zagubienie i samotność, które w tej koncepcji scenograficznej nabierały jedno-

[7] O założeniach spektaklu informacji udzielił reżyser R. Michalski (11. 02. 1988 Katowice).

znacznie duchowych konotacji. Symboliczny sens odczytano wprost, bez uciekania się do scenerii przyrodniczej z błądzącymi po bezdrożach pensjonariuszami schroniska dla niewidomych. Ukazano samotność w tłumie, gdzie oczekiwanie na ratunek przemawiało skierowanym do Niewidzialnego głosem nadziei i wiary. Symbolem Niewidzialnego była płonąca świeca[8].

Przykładem nawiązania do formy teatru antycznego była inscenizacja *Śmierci na wybrzeżu Artemidy* R. Brandstaettera, przygotowana w 1987 r. przez zespół Paradyskiej Sceny Religijnej „Logos". Sparafrazowany przez Brandstaettera mit o Ifigenii ukazano, niejako wbrew założeniom autora i współczesnego dramatu poetyckiego, w aurze jego teatralnego pierwowzoru – tragedii greckiej.

Zadbał o to wspomniany wcześniej scenograf, J. Woźny. Stylizację na formę antyczną opracowano z dużą starannością. Półpełne maski potraktowano jako imiona losu uczestników tragedii. Grymas cierpienia i smutku na masce Agamemnona kontrastował z przebiegłym i przewrotnym wyrazem maski Klitemnestry. Twarz Ifigenii o niebieskich oczach, różowych policzkach wyrażała łagodność oraz spokój. Odtwórców ról wyposażono w długie szaty o jaskrawych kolorach, jednolitych u poszczególnych postaci. Nawiązanie do antyku stanowiły też imitacje kolumn oraz posąg Artemidy. Obficie korzystano ze współczesnych środków inscenizacyjnych – ilustracyjnej muzyki elektronicznej oraz nastrojowego oświetlenia (począwszy od zieleni w scenach początkowych, po czerwień w finale – symbol wzburzenia, rozpaczy i śmierci).

Na szczególną uwagę zasługuje ruch Chóru – pośrednika między bogami (Bogiem) i ludźmi. Jest on zarazem nie-boski i nie-ludzki, gdy w trójkątnym ustawieniu otacza Ifigenię. Zawsze odpo-

---

[8] Informatorem o realizacji *Ślepców* był A. Stefański (9.11.1987 Poznań). O dostosowaniu tekstu do wymagań seminaryjnej sceny w pierwszej inscenizacji pisze D. Bilińska w nie drukowanej recenzji: *Beckett i Maeterlinck w Poznaniu*. Stwierdza tam m.in. „Zwiększono liczbę postaci męskich, zaś role kobiet odpowiednio zmodyfikowane rozdzielono pomiędzy występujących. Musiano przy tym pominąć kwestie dotyczące dziecka jednej z kobiet, którego płacz w końcu dramatu zwiastuje straszliwą dla Ślepców śmierć Kapłana". Autorka omawia też najciekawsze sytuacje i kreacje postaci (s. 3–5).

wiada ta osoba, na którą Ifigenia nie patrzy. Chór, którego myśli są nieuchwytne, który nigdy nie prowadzi z córką Agamemnona bezpośredniego dialogu, to tylko „znaki muzyczne bogów" obecne w czasie świętej ofiary. W punkcie kulminacyjnym kroczą w ciasnym kręgu, przysłaniając klęczącą Ifigenię.

Dzięki interpretującej roli Chóru zachowano, a nawet pogłębiono biblijną paraboliczność, gdzie Ifigenia jest obrazem Chrystusa-Odkupiciela[9].

Ograniczyłem się do krótkiego omówienia kilku, moim zdaniem najciekawszych spektakli. Prezentacja dorobku młodej generacji, ukierunkowana na rekonstrukcję istniejących tendencji i nurtów, nie wymaga szerszego potraktowania tych ważnych, ale jednostkowych propozycji.

Brat naszego Boga na seminaryjnej scenie

Dramaturgia K. Wojtyły nie osiągnęła tak znacznej popularności, jaką od lat cieszą się sztuki Brandstaettera czy *Mord w katedrze* T. S. Eliota.

Pokaźna, zdawałoby się, liczba, bo aż piętnaście inscenizacji dramatów Wojtyły, nie licząc teatralizacji jego poezji, nie może podważyć opinii, że teatr seminaryjny nie jest dla nich gruntem najodpowiedniejszym. Najpopularniejszy na zawodowej scenie tekst autora – *Przed sklepem jubilera* – znalazł się z oczywistych względów poza zasięgiem zainteresowania. Podobny los spotkał *Promieniowanie ojcostwa*, bo i w tym utworze część druga nie mogła być odtworzona przez aktorów-seminarzystów. Z tego chyba względu w jedynej inscenizacji seminaryjnej dramatu (seminarium gnieźnieńskie 1981), rezygnując z chóru i pantomimy, ograniczono się do recytacji fragmentów.

Z wyraźnym oddźwiękiem spotkały się natomiast trzy pozostałe utwory dramatyczne. *Hioba* wystawiono czterokrotnie (semina-

[9] Założenia inscenizacji przedstawili H. Wojnar i R. Zendran (25.02.1987 Gościkowo), oni też pokrótce scharakteryzowali redakcję scenariusza.

rium paulinów, Kraków 1982; włocławskie 1983; gdańskie 1983; redemptorystów, Tuchów 1984), *Jeremiasza* – trzykrotnie (seminaria: łomżyńskie 1981; gdańskie 1982, paulińskie, Kraków 1983). Trudno oczywiście porównać mało znaczące wystawienia juveniliów z interesującymi inscenizacjami dramatu o Bracie Albercie. Te ostatnie staną się przedmiotem obecnego omówienia.

Mówiąc we wstępie o problematyce utworu, autor użył znamiennego określenia – studium. Zatrzymamy uwagę na tej sprawie, gdyż przyjęte określenie znajduje potwierdzenie w ujęciu tematu i strukturze tekstu. Refleksja nad problematyką człowieczeństwa pojawia się już w tekście pobocznym (obszerne wprowadzenia do poszczególnych części). Sam temat zaś – etos miłosierdzia został ujęty w sposób obiektywny i całościowy. Obserwujemy Adama w chwili wyboru zakonnej profesji oraz u kresu życia, aby ten wybór potwierdził. Widzimy go z zewnątrz – oczami innych i od wewnątrz – w świecie myśli i duchowych konfliktów; z punktu widzenia sztuki, rewolucji, biedoty i miłości własnej; wreszcie zaś w jego niedoskonałych naśladowcach – Antonim i Hubercie.

W filozoficzne akcenty obfituje część pierwsza. Towarzyskie rozmowy w atelier układają się w logiczny wywód, skonstruowany przy użyciu kategorii: wymienności i niewymienności. Zdaniem W. Studenckiego kategorie te zostały przejęte z myśli H. Bergsona[10]. Rozważając różne stopnie wymienności, uczestnicy rozmów mają na myśli postawy w najbliższym otoczeniu – od człowieka niewymiennego (Maks), po wymienność najwyższej ofiary (Adam). W koncepcji dramatu jako studium upatrywać też należy zasadę strukturalną, łączącą trzy różne w swej poetyce części: bliską swym intelektualnym klimatem dramatom Norwida część pierwszą; obfitującą w „dramaturgię wnętrza" część drugą oraz moralitet części trzeciej. Te same racje sprawiły, że autor dla celów duchowej diagnozy postaci uchylił prawa czasu historycznego[11].

---

[10] W. Studencki. *O dramatach Karola Wojtyły*. „Prace Naukowe WSP Częstochowa". Ser. Hum. 1981 cz. 1 s. 35–46.

[11] Szczegółową analizę „uchybień" wobec faktów historycznych przeprowadził B. Taborski w artykule *Karola Wojtyły dramaturgia wnętrza*. Lublin 1989 s. 47–48, 52).

Zasygnalizowane zagadnienia intelektualnej koncepcji studium dramatycznego nie znalazły odzwierciedlenia w krytyce. Oderwane uwagi w tej sprawie poczynili K. Starczak-Oborska, J. Bober i T. Krzemień[12].

Większe ożywienie wzbudził zazwyczaj problem sceniczności dramatu. Rzadko zadawano sobie jednak pytanie, jak sprawić, aby intelektualne walory tekstu nie uległy zagubieniu w inscenizacji. W recepcji scenicznej i w recenzjach prawa dramaturga w tym względzie zostały przemilczane. Bez wewnętrznego przekonania upomniał się o nie jedynie T. Nyczek[13]: „Dyskurs filozoficzno-teologiczny – stwierdza krytyk – winien być jakoś specjalnie pieczołowicie opracowany przez reżyserów i aktorów".

Z jeszcze mniejszym respektem wymiar intelektualny tekstu potraktowali realizatorzy seminaryjni. Z brutalnością odnieśli się do obfitującej w rozważania filozoficzne części pierwszej. A. Skaros – reżyser spektaklu seminaryjnego w Kielcach (1985), jak sama przyznała, dążyła do usunięcia wszelkiej filozoficzności, pozostawiając z części pierwszej drobne fragmenty. W kolejnych trzech premierach przygotowanych przez M. Plewackiego w seminariach wrocławskim i bagieńskim (salwatorianie), części pierwszej w ogóle zabrakło. Jedynie w spektaklu poznańskiego „Pulsu", mimo obszernych skreśleń, ocalały w zarysach główne wątki myślowe i publiczność miała możność spojrzeć na Adama oczyma środowiska artystycznego Krakowa.

Seminarzyści okazali się więc bardziej krytyczni niż niegdyś M. Fik, która po premierze Skuszanki głośno domagała się skreśleń z uwagi na drażniącą stylistykę, dłużyzny i zawiłości[14]. Racje, które nimi kierowały, były jednak inne. Nie bacząc na analityczny i wielowarstwowy kształt dramatu, dostrzegali głównie jedno – misteryj-

---

[12] K. Starczak-Oborska. *Od Wawelu idąc*. „Fakty" 1980 nr 27; J. Bober. *Wielki moralitet*. „Gazeta Południowa" 1980 nr 279 oraz T. Krzemień. *Rzecz o stwarzaniu się człowieczeństwa*. „Kultura" 1981 nr 1.

[13] T. Nyczek. *Malarz kwestarzem*. „Dialog" 1981 nr 4 s. 126.

[14] M. Fik. *Próba przeniknięcia człowieka*. „Twórczość" 1981 nr 3.

ny temat przemiany. Przemówił on pełnią uwewnętrznienia w inscenizacjach z Kielc, Bagna oraz Wrocławia.

Jedynie zespół „Puls" odstąpił od uwewnętrznienia. Nie prowadziło to jednak do pełniejszej realizacji zamysłu autora. Usunięto fragmenty rozmów z części pierwszej, uproszczono dialogi. Z dramaturgicznym zacięciem ukazano żywych ludzi z ich problemami, konfliktami, a nie jedynie salonową dysputę losów i przeznaczeń, jak określa część pierwszą K. Wojtyła. U źródeł tej decyzji legł postulat realizmu. W tym też kierunku poprowadził reżyser dalsze części spektaklu.

Już na początku części drugiej, tak wyraźnie obwarowanej nakazem uwewnętrznienia, nikt i nic nie podpowiada widzom, że mają przed sobą świat duszy. Adam wkracza do najzupełniej realistycznej ogrzewalni i po dłuższej chwili najzupełniej realistycznie z niej wypada, wyrzucony siłą kopniaka, którego nie oszczędził mu Wiktor. Nie pozwolono więc widzom zasępić się widokiem nędzarzy i wpadać w zadumę również dlatego, że zamiast mrocznego wnętrza ogrzewalni, oczom ich ukazało się pomieszczenie przypominające po części lumpenproletariacką melinę. Żebracy też nie przywoływali swym wyglądem rozpaczliwego położenia krakowskiej biedoty. Czapki z napisem „Lola", nalepki, sznurek z bielizną – to już rekwizyty rodem z teatrów studenckich.

Nie można bowiem na zjawisko „Pulsu" patrzeć wyłącznie przez pryzmat zabiegów inscenizacyjnych i nie do końca słuszne jest pytanie o spójność koncepcji. Wprawdzie o omawianym spektaklu, jak w większości wypadków, wiemy na podstawie nielicznych danych uzyskanych z rozmowy z reż. P. Kompfem, popartych kilkoma zdjęciami, to dostrzeżone w nim założenia dość wyraźnie korespondują z późniejszą praktyką zespołu. Cechuje go interpretacyjna odwaga, pomysłowość, swobodna faktura przedstawień, w których rzetelność planu centralnego graniczy z improwizacją na obrzeżach akcji scenicznej. Obrzeża te zarezerwowano dla najmłodszych, niedoświadczonych uczestników scenicznych działań. Obwarowani tymi zastrzeżeniami łatwiej zgodzimy się na pewne niekonsekwencje – na to, że aktorzy nieoględnym okiem spoglądali nie tylko na tekst autora, ale i na zogniskowany wokół postaci

Adama plan centralny – potraktowany przecież w przedstawieniu z najwyższą powagą.

Szukając mimo to ogólniejszego zamysłu realizatorów, można przypuszczać, że obraz ogrzewalni w tym spektaklu miał przywodzić na myśl duchowe kalectwo współczesności. Nie potwierdza tego wprawdzie lakoniczna rozmowa z P. Kompfem. Gdy jednak skierujemy uwagę na inny punkt poznańskiego spektaklu, sugestia owa nabiera pewnej wyrazistości. Otóż z realistycznej orientacji nie zrezygnowano nawet w scenie rozmowy Brata Alberta z Alter-ego. Chciano pokazać nie tylko przebieg wewnętrznych zmagań, ale podkreślić związek między niskimi podszeptami duszy a obiegowymi opiniami przeciętnego człowieka. Dlatego przeciwnikiem Adama nie był kusiciel-fantasmagoria, ale zwykły szary człowiek, który podniósł się z miejsca na widowni. W rozmowie z protagonistą odegrał on niefortunną rolę przedstawiciela publiczności, gdyż to, co mówił – jak zaznaczył P. Kompf[15] – ma pokrycie w powszechnych zbiorowych opiniach i przyzwyczajeniach. Rzucono więc podejrzenie w głąb publiczności i każdy miał możność osobiście odnieść się do prowadzonego na scenie dialogu.

Drugi dialog z Alter-ego wykroczył poza płaszczyznę społecznych odniesień. W zupełnie innym miejscu sali, przy zgaszonym świetle (użyto jedynie reflektora punktowego), pojawia się przeciwnik Adama już jako Zły. Dopiero tutaj uwewnętrznienie stało się faktem. W trakcie tej sceny widoczna w mroku, milcząca postać księdza przypominała o czuwającej Transcendencji.

Nie wszystko dało się pomieścić na głównej scenie. Zlokalizowano tam tylko ogrzewalnię. Aby zachować płynność akcji, wprowadzono jeszcze dwa pomosty. Koncepcja przestrzeni scenicznej była wolna od jakichkolwiek sugestii symbolicznych. Podkreślała jedynie społeczny wymiar przedstawienia, ponieważ doskonale nadawała się do gry wśród publiczności. Jeden z pomostów był ulicą, na drugim umieszczono część atelier z obrazem *Ecce Homo*. Nie próbowano łudzić widza efektami scenograficznymi. W schronisku

[15] Rozmowa z reżyserem P. Kompfem (lipiec 1988). On też w skrócie scharakteryzował przebieg poznańskiego spektaklu.

utworzonym przez Brata Alberta zobaczymy ten sam obraz *Ecce Homo* i krzyż oraz podstawowe wyposażenie sali.

W przeciwieństwie do przychodzącego z widowni Alter-ego, który unaocznił obecnym, czym jest fałszywe oblicze człowieczeństwa, rewolucjonista wychodzi zza kulis – i nie ma chyba nic wspólnego z publicznością. Ten chwyt realizatorów poznańskich nie wymaga komentarza. Koncentrując uwagę na osobie Brata Alberta, przeciwieństwo między rewolucją i miłosierdziem sprowadzono na plan dalszy.

Niedoświadczona ręka reżysera, pozbawionego wówczas jeszcze pomocy profesjonalisty, zepchnęła w pewnym stopniu autorski zamysł dramatycznego studium do poziomu dramatu biograficznego. Nie opracowano także oryginalnej koncepcji inscenizacyjnej, tak przemyślanej, jaką zaprezentowali profesjonaliści z Kielc i Wrocławia, prowadząc interpretację w kierunku misterium.

Chociaż bowiem autor nazwał swój utwór studium, nie ulega wątpliwości, że ma on wiele wspólnego z chrześcijańskim misterium. Tak widzi tę sztukę B. Taborski, tak widzieli ją twórcy inscenizacji zawodowych. Ta właśnie zbieżność poglądów była powodem pochwalnej recenzji, jaką Taborski powitał krakowskie przedstawienie Skuszanki. Zresztą autorka prapremierowego spektaklu wspomina Taborskiego jako jednego z inicjatorów jej pomysłu[16].

Oczywiście inna jest optyka misteryjna w ostatnim dramacie K. Wojtyły, inna w sztuce o Bracie Albercie. *W Promieniowaniu Ojcostwa* misteryjność mówi głosem Bożych tajemnic i chrześcijańskiej głębi, w omawianym zaś tekście podąża cierniową drogą naśladowcy Chrystusa.

Uprzedzając omówienie inscenizacji kieleckiej kilka słów należy jeszcze poświęcić „dramaturgii wnętrza", gdyż zarówno kielecka, jak i pozostałe inscenizacje seminaryjne (łącznie z wykraczającą poza obecne omówienie drugą realizacją „Pulsu" z 1989 r.) uwzględniały misteryjne uwewnętrznienie w tekście.

---

[16] Por. rozmowę I. Babbe (*Dramat moralnego wyboru*. „Kierunki" 1980 nr 44 s. 10) przeprowadzoną z K. Skuszanką.

W rozumieniu B. Taborskiego uwewnętrznienie w dramacie o Bracie Albercie stanowi wczesny etap kształtowania Teatru Wnętrza K. Wojtyły[17]. Teatr Wnętrza osiąga dojrzałą formułę dopiero w ostatnich utworach: *Przed sklepem jubilera* i *Promieniowanie Ojcostwa*. „Przeniknięcie człowieka" służy w nich odsłanianiu wymiaru ostatecznego, *residuum* bytu osobowego – źródeł miłości oblubieńczej, ojcostwa, macierzyństwa, dziecięctwa. Stąd brak akcji, czasu linearnego, kompozycja złożona z wypowiedzi monologowych, dalej zaś apsychologizm i uogólniająca funkcja chóru. Wszystko to w procesie inscenizacji antycypuje metodę rapsodyczną. „Przenikanie człowieka" w *Bracie naszego Boga* idzie torem wyobrażeń, przypomnień, uczuć, utajonych powiązań z innymi ludźmi, wypełniającymi „przestrzeń psychologiczną" Adama. Sceniczna metoda uwewnętrznienia leży w kompetencji inscenizatora, który może wybrać między psychologicznym, mistycyzującym lub religijno-intelektualnym ukazaniem wnętrza bohatera. Tego typu decyzja ma związek z generalną koncepcją spektaklu. W tym względzie, w obrębie pozostałych inscenizacji seminaryjnych można wyróżnić dwie zasadnicze tendencje: przyjęcie formuły „teatru inscenizacji" oraz uscenicznienie didaskaliów.

Spektakl kielecki z 1985 r. (reż. A. Skaros, Z. Nowicki; scen. L. Jankowska) miał wszelkie cechy „teatru inscenizacji". Można też bez wahania określić go terminem „misterium". Był on zarazem jedynym rozwiązaniem pokrewnym w swych założeniach inscenizacjom zawodowym w Krakowie i Płocku, co uprawnia do dokonania pewnych porównań.

Oczom wchodzącej na salę publiczności ukazał się długi pomost – symbol drogi, jaką Adam przemierzy w poszukiwaniu własnego i cudzego człowieczeństwa. A. Skaros, podobnie jak A. M. Marczewski w inscenizacji płockiej, nie chciała mówić o wszystkim (por. uwagę wcześniejszą). Jak sama przyznaje, skoncentrowała się na problematyce dorastania Adama do poznania miłości miłosiernej. Marczewskiego intrygowała przede wszystkim ofiara, jaką

---

[17] Taborski, jw. s. 51.

poniesie Adam – rezygnacja z życia na rzecz poniżonych. W spektaklu płockim świadectwem wewnętrznej golgoty miała być, scenograficznie uobecniona, wielka symbolika krzyża (świece i płótna). Na uformowanym na scenie krzyżu w ostatniej, nie poświadczonej w tekście scenie spektaklu złożono ciało Adama. Sens tego obrazu dopełniają osoby statystujące protagoniście – każda z nich bierze swój krzyż i niesie na zaimprowizowaną górę. A. Skaros przyjmując podobne założenia pokazała jednak drugą, jasną stronę miłosierdzia: nie cierpienie ofiary – krzyż, ale jej owoc – chleb. Chleb przynoszony głodnym mieszkańcom ogrzewalni nabiera bowiem religijnej wymowy, gdy wspólny stół w części trzeciej staje się ołtarzem eucharystycznej uczty. Było tu zatem, podobnie jak u Marczewskiego, odwołanie do symboliki chrześcijańskiej, do prawd uniwersalnych.

Z tej właśnie uniwersalnej perspektywy należy wniknąć w przebieg zdarzeń scenicznych. Twórcy spektaklu kieleckiego dołożyli wszelkich starań, aby określenie „dobry jak chleb", które przylgnęło do rzeczywistego Brata Alberta, w pełni dostosować do wymowy postaci scenicznej. Wymagało to znacznych zmian w słownym kształcie dramatu. Skaros odwróciła uwagę widza od tematyki artystycznej. Tylko obraz *Ecce Homo* był zwrócony awersem w stronę publiczności – resztę ustawiono odwrotnie – pozostały do końca nieczytelne i nieistotne. W przeciwieństwie do spektaklu płockiego, nie miały nic wspólnego z apoteozą postaci Alberta. Z części pierwszej pozostawiono to, co można określić krótko jako ekspozycję dalszych części. Pewne znaczenie przypisać tu można jedynie burzliwym dialogom Adama z Maksem, dotyczącym zagadnień społecznych. Zachowany w tekście monolog Lucjana ukazuje jedynie wstrząs Adama na widok nędzy i poniżonych. Zabrakło wyznaczających konstrukcję tej części rozmów Maksa ze Stanisławem, istotnych uwag pani Heleny i znaczącego wyznania Adama, jakie uczynił wobec obecnych pod koniec rozmów w atelier. Bardzo niewiele wiemy więc o wyborze Adama między profesją artysty i profesją zakonną.

Na zasadzie kontrastu nie sposób nie wspomnieć o koncepcji inscenizacyjnej K. Skuszanki. Autorka spektaklu krakowskiego

właśnie rozstanie Adama z malarstwem potraktowała jako klucz do swej interpretacji. W wywiadzie przedpremierowym stwierdziła:

Sztukę Karola Wojtyły rozumiem jako dramat moralnego wyboru, dramat związany z wyborem drogi życiowej, widzę dramat myśli ludzkiej, przede wszystkim zaś dramat artysty. Jest to sztuka o Adamie Chmielowskim, bardziej o Adamie Chmielowskim niż o Bracie Albercie[18].

Skuszanka usunęła niektóre fragmenty dotyczące kwestii społecznych i szeroko potraktowanej w dramacie kwestii miłosierdzia. Brakło nawet tej części z drugiej rozmowy w ogrzewalni, gdzie Adam uświadamia sobie istotny przedmiot własnego powołania – godność poniżonych.

Nasuwa się więc oczywisty wniosek, że i te inscenizacje – krakowska i kielecka – mimo zbieżności, poszły w przeciwnych kierunkach. W przeciwieństwie do Skuszanki, Skaros najwyraźniej szukała klucza interpretacyjnego nie w przeszłości dawnego artysty, ale w przyszłości – w realnym kształcie społecznej *caritas*, jaka zapanowała w rządzonej prawem pięści ogrzewalni. Skłoniło to też kieleckich realizatorów do zindywidualizowania mieszkańców przytułku – trzech złodziei i żebraka, aby w części trzeciej pokazać ich nowe oblicze w albertyńskiej wspólnocie. Miłosierdzie w tym spektaklu miało kształt społeczny, w innym, oczywiście, sensie niż w inscenizacji poznańskiej. Samotność artysty przeciwstawiono wspólnocie zgromadzonych wokół symbolicznego stołu, który widnieje u szczęśliwego kresu drogi Adama.

W nowo utworzonym klasztorze zawieszono monumentalny obraz *Ecce Homo*. Kontrastował on z małym obrazem widocznym w drugiej części, symbolizując wypełnienie duszy Adama Bożym obliczem i łaską. U Marczewskiego ten sam obraz podpowiadał treści odmienne – pasyjną drogę protagonisty. Zbiorowość uczty z trzeciej części inscenizacji kieleckiej trzeba więc przeciwstawić zbiorowości krzyży – wspólnocie co najwyżej cierpienia czy wolności – jak tę sprawę widzi K. Głogowski[19].

---

[18] Babbe, jw. s. 10.

[19] K. Głogowski. *„Brat naszego Boga" w teatrze płockim*. „Tygodnik Kulturalny" 1982 nr 29 s. 9.

Zawężenie perspektywy do idei miłosierdzia, ukazanego w społecznym, widzialnym wymiarze pozostawiło swoje wyraźne ślady także w opracowaniu części drugiej. Z dużą odwagą kreślono rozmowę Adama z *Ecce Homo*. Jest to raczej rozmowa toczona z własnym powołaniem niż klęska artysty, który malując nie mógł „wykupić się" prawdzie. Perspektywa uwewnętrznienia została pomniejszona w stosunku do inscenizacji zawodowych. Społeczny kształt miłosierdzia, jaki inscenizatorzy chcieli pokazać publiczności, nie był przecież do tego najodpowiedniejszym gruntem.

Zwyczajność, albertyńska *praxis* kazała reżyserom unikać treści mistycyzujących, rozdwojenia postaci, błądzącej między *ego* i *alter ego*, „prowadzenia Adama przez czyściec wątpliwości", w którym może pojawić się i pojawia się w końcu Zły. Wszystko to najwyraźniej budziło nieufność A. Skaros. Scenariusz nosi ślady znacznych skreśleń[20]. Odbywane na pomoście dialogi z *alter ego* mają postać zwyczajnych rozmów, podczas których Adam nie wątpi, że rozmawia z gorszą stroną własnej duszy. Drugi dialog, w którym Zły z teksatu dramatu ma już cechy samoistnej, oddzielonej świadomości, sprowadzono do kilku zdań, z których wynika, że podszepty egoizmu i chłodnego rozsądku niewiele już znaczą. Osłabiono więc mistyczny niemal kontakt, w którym istotnym argumentem była przecież powinność artysty. W tym spektaklu Adam jakoś łatwiej dostrzega miłosierdzie, jak choćby w scenie spowiedzi, gdzie świadkiem wynurzeń przyszłego Brata Alberta jest obraz *Ecce Homo*. Z głębokim zrozumieniem chwyt ten zastosowała L. Jankowska, bo któż, jak nie poniżony na Lithostratos Chrystus, ma prawo odpowiedzieć Adamowi – „daj się kształtować miłości".

Wszystkie te sceny rozegrano na pomoście wybiegającym z atelier, zamkniętym na drugim końcu tylko jednym piętrowym łóżkiem. Przyjęte proporcje wskazywały, że ogrzewalnia w swym dawnym kształcie była w życiu Adama jedynie epizodem. Niebawem poprowadzi on żebraków w przestrzeń swego życia, na teren dawnego atelier.

---

[20] Mps (ss. 71) sporządzony na podstawie 1. wyd. dramatu (Kraków 1979).

Między częściami pierwszą i trzecią koło życia protagonisty zamyka się. Mimo osłabienia mistycznych napięć, uwewnętrznienie odegrało w spektaklu istotną rolę. Światło reflektorów podpowiadało widzom, że rozmowy nędzarzy penetrują świadomość stojącego na pomoście Adama. Podkreślało dramaturgię rozmów z *alter ego*, spowiedzi, modlitwy ... Jednak i tutaj, w ósmej scenie drugiej części przeważył wymiar społeczny. Adam jest faktycznie kwestarzem, gdy z pomostu prosi o jałmużnę poszczególnych widzów. Wśród nich znaleźli się, oczywiście, dawni znajomi z atelier, ale i krytycznie usposobiony rewolucjonista, który wkracza na pomost, początkując późniejszą scenę walki o „rząd dusz". Nie należy jednak upatrywać w tym, jak wcześniej w inscenizacji poznańskiej, złamania teatralnej nietykalności widza. Nieznajomy to agitator, jeden z wielu, wyłaniających się z ulicznego tłumu. Zachowany scenariusz ujawnia, że nie interesowało twórców spektaklu, co ma on do zarzucenia Adamowi, nie interesował ich też intelektualny dylemat dotyczący wyboru między buntem i miłosierdziem. Rozmowa była krótka. Pozwolono nieznajomemu mówić do nędzarzy ogrzewalni, może nie tylko do nich ... po to tylko, aby Adam mógł na końcu stwierdzić, że są dobra nieosiągalne poprzez gniew i że siłą twórczego gniewu, na co zwracał uwagę już T. Nyczek[21], jest miłosierdzie.

W trzeciej części pokazano wynik poświęcenia – utworzenie społecznej *caritas* i jej transcendentny wymiar w liturgii Stołu Pańskiego. W kształcie słownym część ta nie odbiegała od tekstu K. Wojtyły.

M. Plewacki – reżyser trzech kolejnych inscenizacji w seminarium w Bagnie i Wrocławiu – wybrał drugą z sygnalizowanych tendencji – uscenicznienie didaskaliów. To pozornie banalne przedsięwzięcie okazało się w istocie jeszcze jedną oryginalną propozycją scenicznego odczytania utworu. Na pytanie, skąd wziął się pomysł uscenicznienia didaskaliów, trudno dziś odpowiedzieć jednoznacznie. Koncepcja reżysera dojrzewała bowiem do ostatecznego kształtu (seminarium wrocławskie 1987) przez siedem lat. W tym czasie Plewacki przygotował jeszcze dwie premiery.

---

[21] Nyczek, jw. s. 126.

Wszystko zaczęło się przed prapremierą dramatu w krakowskim Teatrze im. J. Słowackiego, kiedy to 7 grudnia grupa kleryków z seminarium salwatorianów w Bagnie wystawiła drugą część dramatu. Ubogie warunki, przynajmniej w początkach działalności zespołu, podsunęły reżyserowi myśl utworzenia teatru, w którym cały przekaz sceniczny uzależniony byłby od znaków ekspresji aktorskiej. W realizacji *Brata naszego Boga* wymagało to wprowadzenia komentatora. Rolę tę pełnił sam Plewacki. W odpowiedniej chwili podnosił się z krzesła na widowni i ilustrował akcję słowami autora, przybierając postać ulicznego latarnika, jak wiadomo, nieobecnego w dramacie. W tym pierwszym spektaklu uscenicznienia didaskaliów daje się w pewnym sensie wytłumaczyć warunkami, ale także kształtującą się już wówczas konwencją inscenizacyjną.

Bardzo podobnie przebiegała realizacja dramatu podczas drugiej premiery (seminarium salwatoriańskie, Bagno 1982). Wyraźnie już obowiązywały tu zasady „teatru ubogiego", omówione w pierwszym rozdziale. K. Bugno podkreślał, że przygotowując rolę Adama, szukał pomocy w lekturze wielkiej mistyki, miał też świeżo w pamięci Jana Pawła II katechezy o wyzwoleniu. Starał się wydobyć religijne rysy postaci[22].

Spektakl zrealizowany w tym samym roku, co inscenizacja poznańska był stanowczym zaprzeczeniem przyjętego tam realizmu. Mistycyzującą interpretację niewątpliwie ułatwiały przyjęte w Bagnie stałe założenia inscenizacyjne. Cóż bowiem, jak nie umowność, „nieobecność" scenografii czy ekspresja stanów wewnętrznych, mogło bardziej nadawać się do wydobycia mistycznych aspektów utworu. Dla uwewnętrznienia nie szukano pomocy w wizualnych środkach „teatru inscenizacji". Także tutaj po duchowej rzeczywistości oprowadzał Latarnik – jego ekspresja i „odgrywanie" mało funkcjonalnych fragmentów sali myśliwskiej bagieńskiego pałacu służyły kreowaniu rzeczywistości wyobrażonej. Schody wiodące na taras były ulicą, przyklęknięcie na stopniu sugerowało

---

[22] Rozmowa z odtwórcą głównej postaci dramatu (1.02.1988 Lublin).

konfesjonał, stoły ułożone piętrowo symbolizowały łóżka (chociaż tych przecież w seminarium nie brakuje!).

Grano jednak nie tylko wbrew wyposażeniu sali, lecz także wbrew osobom dramatu, poddając je istotnej dekonkretyzacji. Dotyczyło to szczególnie Adama, który w zamyśle realizatorów miał przemawiać nie tylko we własnym imieniu. Sięgnięto ku archetypowi przemiany – ku wspólnej postawie Chmielowskiego, Wojtyły i samych seminarzystów. Szukano w protagoniście (chyba raczej w zamyśle niż w realizacji) oblicza młodego autora sztuki. Istotnie, kreując obraz postaci musiał Wojtyła czerpać również z własnych doświadczeń. Wskazywali na to w swych wypowiedziach K. Dybciak, B. Taborski, Z. Sieradzka, i J. J. Szczepański. Bardziej jednak w perypetiach postaci starano się zaszyfrować duchowe doświadczenia seminarzystów, związane z problematyką wyboru i wierności powołaniu.

Kilka uwag o samej realizacji: uwewnętrznienie Adama w rozmowie z Chrystusem dokonuje się bez obrazu *Ecce Homo* – ma charakter wizji wewnętrznej. Wspólnotowy wymiar zgromadzenia albertynów (część trzecia)[23] przeciwstawiono wyraźnie zhierarchizowanej na trzech poziomach ogrzewalni. Rządziło tu prawo głosu – poziom najniższy nic nie mówił i prawie się nie poruszał. Schody wiodące na taras w pewnym momencie stały się podium rewolucjonisty, który przegrywając konfrontację z tłumem żebraków schodził coraz niżej. Ważniejsza jeszcze była symbolika przestrzeni w płaszczyźnie poziomej. Tylko w jednym miejscu na tzw. ekstrascence (określenie K. Bugno) Adam dostępuje najgłębszych uwewnętrznień. Wydzielono też specjalne drzwi, którymi wychodziły osoby bezpowrotnie opuszczające duszę Adama. W spektaklu bagieńskim autor nie przemawiał z tekstu pobocznego, czyniła to, jak zaznaczyłem, postać Latarnika. Wojtyła pojawia się dopiero w spektaklu wrocławskim (1987)[24]. Widzimy go tam w roli autora, zamyślonego nad losami swego bohatera.

---

[23] Część tę dołączono podczas drugiej premiery bagieńskiej.

[24] Inscenizację oglądałem na taśmie video (24.08.1988 Wrocław). O realizacjach M. Plewackiego, szczególnie zaś o wrocławskiej pisałem w artykule: *Teatr „Brata naszego Boga"* („Ład" 1988 nr 45 s. 13).

Sugestie, co do zespolenia tekstów głównego i pobocznego można znaleźć w samym dramacie, w ekspozycji do sceny siódmej. Autor z tekstu didaskaliów zwraca się wprost do postaci scenicznej – „Nie dziw się ani ty Marysiu [...] nie dziwcie się ani wy wszyscy, którzy teraz rzadko odwiedzacie Adama zatrwożeni jego pozornym dziwactwem"[25]. Autora związano tu nierozdzielnie z całą akcją wewnętrzną. Odtwarzający go alumn partnerował postaciom i czuwał nad rozwojem zdarzeń. Przynosił i podawał krzesło rewolucjoniście, który przemówił z niego do mieszkańców ogrzewalni. Wcielał się w jakąś postać, w jakiś głos – np. na chwilę stawał się spowiednikiem Adama. Wiele z tej swoistej gry z postaciami pozostaje dla nas tajemnicą. Stanowiący podstawę obecnego omówienia zapis video zagubił niejedną z istotnych sytuacji, w wyniku selektywnego prowadzenia kamery. W przedstawieniu wrocławskim autor był nie tylko dysponentem didaskaliów, lecz pojawiał się jako *spiritus movens* całego spektaklu. Koncepcja ta nawiązywała do pomysłów teatralnych L. Pirandella.

Plan sceniczny zogniskowany wokół postaci protagonisty (Adama) to przecież wynik twórczej wyobraźni autora, który zstępując z wyższego piętra rzeczywistości teatralnej współdziała z wykreowanymi przez siebie postaciami. Staje się przez to niejako drugim protagonistą spektaklu. Reżyser chciał szczególnie podkreślić tożsamość obu postaci w sensie ich duchowości. Stolik Adama (atelier) i stolik autora (jego pokój) umieszczono symetrycznie po obu stronach sceny. W ten sposób tekst główny i tekst poboczny sprowadzono do jednej płaszczyzny i bardziej jeszcze podkreślono przyjętą w spektaklu zasadę ich unifikacji. Każdy z protagonistów miał na stoliku lampę, którą zapalał udzielając sobie głosu.

Wszystko to, rzecz jasna, znacznie lepiej przemawiało za „dramaturgią wnętrza", ukazując przestrzeń duszy Adama, lecz przede wszystkim cały mechanizm uwewnętrznienia. Protagonista drugi (autor) wczuwa się – zgodnie z tekstem didaskaliów – w postać Adama, broni go przed błędnymi opiniami, dochodzi prawdy, waha się, pyta samego siebie: „Nie wiem na ile jest prawdą, że

---

[25] K. Wojtyła. *Poezje i dramaty*. Kraków 1979 s. 153–154.

Adam [Chmielowski] popalił niektóre swoje płótna ..."[26]. Wszystko w spektaklu było mową z wnętrza. Ogrzewalnia zaczyna istnieć dopiero pod wpływem światła, trafnie symbolizującego strumień świadomości. Poszczególne fragmenty symultanicznego planu ożywały, postacie mówiły, by z nastaniem ciemności pogrążyć się znów w bezruchu – były to rzeczywiście tylko głosy. Istotne okazało się ustawienie koi po obu stronach publiczności, na skutek czego znalazła się ona wewnątrz ogrzewalni, wystawiona na wzajemne przekrzykiwania się żebraków. Chodziło zapewne o wzbudzenie głębszego rezonansu, dostrzeżenia, że postać protagonisty niosącego miłosierdzie góruje również nad współczesnością. Zamierzeniem reżysera było rozmieszczenie koi wzdłuż całej widowni. Wszystko po to, aby postać Adama odnieść do publiczności. Wypadł on w swym scenicznym wcieleniu zwycięsko, może nawet nad miarę. „Zły" dostrzega w twarzy Adama swą klęską i szybko opuszcza scenę, rewolucjonista natomiast traci pewność siebie – jego skulony, bezradny profil pozostaje w pamięci widzów jako ostatni obraz spektaklu.

Swoisty sens przybrała tu misteryjność sztuki, rozgrywająca się w kilku planach ontycznych. Dotyczyła nie tylko tego, o kim się mówi, ale i tego, kto mówi, znajdując swoje uprawomocnienia w osobie autora, szczególnie w jego nauczaniu z okresu pontyfikatu. Chodziło o stworzenie teatralnego wyrazu dla przeżyć seminarzystów, związanych z aktem życiowego wyboru.

Powrót do źródeł dramatu chrześcijańskiego

Omówię w tej części inscenizacje oparte na tekstach przynależnych do trzech gatunków dawnego teatru chrześcijańskiego: dramatu liturgicznego, misterium i moralitetu.

W 1984 r. seminarium lubelskie wystawiło *Ordo Passionis et Resurrectionis* pod kierunkiem W. Sulisza, wg scenariusza złożonego z polskich oficjów dramatycznych XIII–XV w. przez J. Lewańskiego.

[26] Tamże s. 152.

G. Lis, omawiając lubelskie wydarzenie, podkreśla szczególną wierność wobec scenariusza i pietyzm realizatorów w rekonstrukcji średniowiecznego pierwowzoru[27]. Kościół NMP Zwycięskiej, który wybrano na miejsce spektaklu, pozbawiono wszystkich współczesnych elementów. Usunięto posoborowy ołtarz i przywrócono balaski (symbolizujące podczas *Mandatum* stół Pański). Wyraźnie oddzielono część kościoła dla wiernych od części świętej – prezbiterium.

Tu uobecnia się przecież – stwierdza autorka opisu – nie tylko większa część liturgii, ale jej najistotniejsza część. Tu bowiem następuje ukrzyżowanie i opłakiwanie Chrystusa (*Planctus*), tu przebiega scena adoracji Krzyża (*Depositio Crucis*), tu też ma miejsce obrzęd wyniesienia Krzyża (*Elevatio Crucis*) z najważniejszym jego momentem – ukazaniem pustych całunów zwiastujących Zmartwychwstanie. Prezbiterium jest też miejscem, z którego spektakl się zaczyna. Stąd wychodzą, by rozświetlić jego mroki, pierwsi uczestnicy obrzędu – akolici, tu w części pierwszej spektaklu rozgrywa się ceremonia powitania Chrystusa triumfalnie wjeżdżającego do Jerozolimy (*Processio in Ramis Palmarum*), tu przebiega cały obrzęd Wielkiego Czwartku (*Cena Domini*). Stąd zaczyna się i tu kończy każda ceremonia procesji, poczynając od radosnej (Kwietnej Niedzieli), poprzez pokutną, zdążającą do Grobu, kończąc na najradośniejszej, rezurekcyjnej procesji odkupienia[28].

Na rzecz autentyzmu przemawiało wykorzystanie wiernej kopii figury Chrystusa z XV w. Figura ta, pochodząca z kościoła w Mszczonowie, ma ruchome ramiona, specjalnie przystosowane do dramatyzacji liturgicznych. Podczas *Depositio Crucis* zdejmowano ją z Krzyża i w procesji niesiono do Grobu. W wystawieniu lubelskim Grób usytuowano w jednej z naw bocznych.

Innymi autentykami były dwa XVII-wieczne sztandary. Jeden z wizerunkiem Chrystusa Cierpiącego, drugi z radosnym obliczem Matki Boskiej. Miały one symbolizować – jak informuje G. Lis – Mękę i Zmartwychwstanie.

Wiele uwagi poświęcono też symbolice kolorów szat liturgicznych, zmieniających się w czasie trwania poszczególnych części lubelskiego „ordo". W dalszej części opisu czytamy:

---

[27] G. Lis. *Powrót współczesnego teatru do kościoła w Polsce za pontyfikatu Jana Pawła II*. Lublin 1985 s. 27–35.

[28] Tamże s. 29.

Wszyscy uczestnicy obrzędu na czas radosnej Procesji Palmowej noszą na sobie białe alby. Piotr ubrany jest w purpurowy ornat, Jan Ewangelista, trzymający figurę Chrystusa, w bogato inkrustowany, jakby dla podkreślenia swego majestatu – biały. Przewodzący wszystkim wielkotygodniowym obrzędom Celebrans również podkreślał swe dostojeństwo purpurą ze złoceniami. Zmianę koloru szat przynosi żałobny *Planctus*. Apostołowie zakładają czarne dalmatyki, Piotr i Jan Ewangelista czarne kapy, Celebrans, którego zmiana szat, tak jak podczas uroczystych nabożeństw, dokonuje się przed ołtarzem na oczach wiernych, przywdziewa żałobny ornat. Symbolika czerni towarzyszy kolejnym następującym po sobie dalszym częściom spektaklu (*Depositio Crucis* i *Visitatio Sepulchri*), w których na czarno ubrane są także zdążające do Grobu „dwie Maryje". Kolejna zmiana szat, tym razem na białe, dokonuje się następnie w momencie rozpoczęcia obrzędu *Elevatio Crucis*[29].

Autorka opisu wskazuje na sakralną funkcję światła i powolnego, majestatycznego ruchu podczas procesji oraz podczas wszelkich zmian w ustawieniu osób – uczestników zdarzeń Wielkiego Tygodnia. Miało to podkreślać obrzędowy charakter wystawienia. Zresztą za obrzędowością bardziej wyraźnie przemawiały czytania Ewangelii, które powierzono diakonowi stojącemu na tradycyjnej ambonie, autentyzm szat liturgicznych i udział osób duchownych w całym przedsięwzięciu – w funkcji Celebransa oraz postaci towarzyszących (seminarzyści).

Domniemana wierność wobec pierwowzorów dramatu liturgicznego posunięta aż do wykorzystania w realizacji autentycznych szat i akcesoriów liturgicznych, nie mówiąc o przestrzeni sakralnej, była niewątpliwym atutem na rzecz lubelskiego przedstawienia, w porównaniu z warszawskim *Ludus Passionis et Resurrectionis* K. Dejmka. Realizację lubelską trudno jednak określić mianem „dramatyzowanej liturgii", co sugeruje autorka cytowanego opisu. O obrzędowej liturgii nie przesądza ani wierność wobec tradycyjnych kanonów liturgicznych (dobór tekstów, ich kolejność i sposób celebracji), ani spontaniczne zachowanie uczestników, lecz odrzucenie konwencji teatralnej na rzecz modlitewnego uczestnictwa wiernych.

---

[29] Tamże s. 32.

S. Sawicki komentując lubelskie wydarzenie, dostrzega nawet pewien konflikt między pretensjami do liturgicznego autentyzmu a, w istocie, teatralną iluzorycznością całego przedsięwzięcia:

Miejsce inscenizacji, światło w tabernakulum, szaty liturgiczne, przewodzący obrzędem, znany wszystkim kapłan to wyraźnie angażuje, włącza go [czyt. widza] w teatralny obrzęd. W momencie adoracji krzyża chce się przyklęknąć i wziąć w niej udział naprawdę. Równocześnie nie można zapomnieć, że nie jest to liturgia, a jedynie tatralny spaktakl[30].

Historyja o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim pojawiła się na scenie seminaryjnej już w 1977 r., z okazji 250-lecia Wyższego Seminarium Duchownego w Kielcach. Zdjęcie w kronice uczelnianej zaświadcza, że wiele uwagi poświęcono plastyce kostiumów i wykorzystanych w spektaklu feretronów, plastyce odrealnionej, być może inspirowanej ikonografią witrażową. Rzecz rozgrywała się jeszcze na scenie pudełkowej.

Dwa lata później K. Niedałtowski, reżyser przedstawienia w seminarium gdańskim, sięga po tekst dawnego misterium w wersji Schillerowskiej *Wielkanocy*[31].

Rozplanowanie wystawienia w katedrze oliwskiej i dostosowanie go w szczegółach do tego miejsca nadało dawnemu misterium wydźwięk wybitnie liturgiczny. Służyło temu, jak informuje K. Niedałtowski, wyeliminowanie intermediów i wprowadzenie na ich miejsce śpiewów gregoriańskich oraz specjalnie dobranych antyfon. Pierwsza z nich pojawiła się już na ustach chóru wychodzącego z nawy bocznej świątyni. Osoby chóru ucharakteryzowano na

---

[30] S. Sawicki. *Powrót dramatu liturgicznego do kościoła?* „Tygodnik Powszechny" 1984 nr 26 s. 7.

[31] Niedałtowski posługiwał się odpisem scenariusza przygotowanego do obrzędowej inscenizacji w „Reducie". Jego pełny tytuł: *Wielkanoc – historia o Męce Najświętszej i chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim w trzech sprawach podług misterium Mikołaja z Wilkowiecka do użytku scenicznego przygotował L. Schiller.* Odpis nie zachował się, nie ma też bliższych danych o jego dostosowaniu do gdańskiej inscenizacji. Jedynym źródłem informacji była rozmowa przeprowadzona z reżyserem 5.03.1988 w Lublinie.

pokutników – stąd grube płócienne habity i nisko opuszczone kaptury. Trzymały one Księgę Ewangelii w jednej ręce, płonącą świecę w drugiej. Gdy chór wkraczał do prezbiterium, pojawiał się Ewangelista w białej szacie i zwracając się do widzów wzywał do powagi i nabożności. Spektakl rozpoczynał się od dialogu między Adamem i chórem. Następujące potem części (oddzielone wygaszeniem reflektorów) przebiegały zgodnie z Schillerowskim scenariuszem. Istotnym dopełnieniem tego scenariusza było zainscenizowanie w odpowiednim momencie staropolskiej miniatury dramatycznej: *Rada Sanhedrynu*. Ukrzyżowanie symbolizowano zerwaniem zasłony w środkowej mansjonie w prezbiterium i odsłonięciem dużego krzyża. Szczególnie rozbudowano liturgicznie część *Depositio Crucis*. Po adoracji krzyża uczestnicy obrzędu brali go na ramiona i procesjonalnie obchodzili katedrę. Zatrzymywali się tylko w kilku miejscach, określonych przez K. Niedałtowskiego jako „stacje liturgiczne". Tam śpiewali kolejne antyfony, po czym wracali do prezbiterium.

Elevatio Crucis rozegrano w głównej części prezbiterium. Krzyż został ustawiony na podwyższeniu. Jednocześnie chór śpiewał pieśń: *Chrystus zmartwychwstał*.

Muzykę do spektaklu, łącznie z partiami chóralnymi i solowymi, opracował ks. J. Jasiewicz wespół z wykładowcą PWSM P. Kusiewiczem. Stroje pokutników pochodziły z Teatru „Wybrzeże" w Gdańsku, pozostałe – z wyposażenia kościoła katedralnego. Członków Sanhedrynu ubrano w zabytkowe dalmatyki, prokuratora w czarną szatę uzupełnioną odpowiednimi insygniami. Aniołowie strzegący Grobu mieli na sobie białe szerokie szaty, zaopatrzone w czerwone narzuty. Dostrzegamy w tym analogię do przedstawień Chrystusa Zmartwychwstałego, ukazywanego właśnie w ten sposób. Swoim ubiorem podkreślali więc prawdę, którą mieli objawić przybywającym do Grobu. Dla męskiego zespołu seminaryjnego największą trudność stanowiło obsadzenie roli Matki Boskiej. Zdecydowano się na usunięcie tej postaci ze spektaklu. Część kwestii przeniesiono na kantorów, część usunięto.

Relacja ta opiera się wyłącznie na rozmowie z reżyserem, przeprowadzonej dziesięć lat po premierze, stąd jej fragmentarycz-

ność. Większość obrzędów jest nie do odtworzenia, głównie z powodu braku egzemplarza reżyserskiego.

Misterium Mikołaja z Wilkowiecka było realizowane też poza sceną seminaryjną, w Teatrze Słowa przed Ołtarzem według wersji opracowanej przez J. K. Dachnowskiego (w reż. A. Dadun-Roszkowskiej). Wystawiane w świątyni, nabierało charakteru obrzędowego, gdy rapsodyczną oszczędność uzgodniono z liturgicznym czasem i miejscem oraz zintegrowano z wystawieniem Najświętszego Sakramentu przed lub po realizacji. Praktykowane w zespole łączenie działań teatralnych z nabożeństwem kościelnym przybiera postać dramatyzacji liturgicznej, podejmowanej we współczesnej rapsodycznej formie (zjawisko to sygnalizowałem już we Wprowadzeniu).

Średniowieczny moralitet *Każdy* dotarł do seminarium pelplińskiego w przekładzie z języka francuskiego. Podstawą przekładu była wersja prezentowana na Prix Italia w 1962 r. Zachowane didaskalia i uwagi na marginesie świadczą, że przygotowano go z myślą o plenerowej inscenizacji w teatrze telewizji. Akcję umiejscowiono na ulicy, w kawiarni, wreszcie w samochodzie, kierowanym przez Śmierć. W scenariuszu, który służył za pierwowzór dla pelplińskiej inscenizacji w 1987 r., zaznaczyło się wyraźne odejście od formuły historycznego widowiska, obowiązującej w salzburskich inscenizacjach Jedermanna. Uwspółcześnienie przywróciło dominującą funkcję refleksji moralnej, kluczowej dla tego gatunku.

Jaki moralitet zaproponował J. Kiszkis – reżyser seminaryjnego spektaklu? Tendencja do uwspółcześnienia obecna we francuskojęzycznym scenariuszu nie budziła chyba sprzeciwu. W zarysach Kiszkis ją zaakceptował. Ukazano świat dzisiejszy – kawiarnię, ulicę, środowisko młodzieżowe, o czym przekonywała wykorzystana w spektaklu muzyka disco. Współczesność miała się tu jednak objawiać nie tyle w konstrukcji świata przedstawionego, ile w nowoczesnej wizji scenograficznej. Był to moralitet w nowoczesnym kształcie, wolny od wszelkiego naśladowania rzeczywistości – czy to dawnej, czy dzisiejszej. Pięcioskrzydłowy parawan zależnie od sytuacji i ustawienia sygnalizował ulicę, kawiarnię, konfesjonał, łoże, wreszcie trumnę. Nie należy zatem przeceniać dostrzeganego

w przyjętej technice inscenizacyjnej nawiązania do średniowiecznych wędrownych trup teatralnych z ich ubogim, prowizorycznym wyposażeniem. Chociaż nawiązanie takie było, m.in. ze względu na warunki, w jakich zazwyczaj realizowano ten moralitet. Pięcioczęściowy parawan, poza wskazanymi już racjami artystycznymi, znajdował swoje uzasadnienie w możliwościach technicznych zespołu. J. Kiszkis mówi:

Był to bardzo prosty pomysł [...] chodziło o łatwość przystosowania się do różnych miejsc. Seminarzyści grali to również w kościołach, co wymagało łatwości zainscenizowania tekstu w różnych warunkach i mobilności całego zespołu, bo przecież ma on też trudności z transportem.

Na wyjazdach, podobnie jak w Pelplinie (gdzie grano w kościele seminaryjnym), w miejscu gry nie było kulis ani sceny.

Rzecz rozgrywano tylko na podeście – stwierdza J. Kiszkis – zwłaszcza w wypadku moralitetu to się sprawdziło, grano go niegdyś na placach, ryneczkach, przy oberżach bądź na otwartych przestrzeniach[32].

Użycie jedynie składanego parawanu prowadziło do „oczyszczenia" przestrzeni w spektaklu pelplińskim, przenosiło uwagę na słowo i trafiało, oczywiście, w sedno poetyki gatunku w jego rozumieniu dzisiejszym. Ambicją zespołu było ukazanie postępowania Każdego przed trybunałem współczesnych. Zarazem jednak w taki sposób, aby przesłanie spektaklu istotnie dotyczyło obecnych na widowni.

Staraliśmy się powiedzieć – stwierdza reżyser – że sprawy, które pokazujemy, dotyczą nas i was, siedzących tu, że my grający niejako w waszym imieniu sprawujemy tu jakiś obrzęd.

Podejmowanym w spektaklu kwestiom starano się nadać wagę i aktualność.

Za proponowanym uwspółcześnieniem nie nadążał jednak tekst utworu. Zabrakło w nim poetyckiej dojrzałości. Rażąca niedba-

---

[32] Wywiad z J. Kiszkisem (3.05.1987 Gdańsk).

łość i ubóstwo tłumaczenia zupełnie rozwiały nadzieję na przemawianie z perspektywy dawności, a tym bardziej szansę na uwierzytelnienie moralnego przesłania zawartego w średniowiecznym przekazie. W niejednym miejscu ręka reżysera naniosła poprawki, dokonała drobnych skreśleń, łagodziła prymitywizmy językowe. Brak wartościowego przekładu (np. nie wiadomo, jak sprawa przedstawiała się w nie znanych nam pośrednich wersjach obcojęzycznych) obnażał i wyostrzał naiwności średniowiecznej parenezy, niczym już nie łagodzonej i, oczywiście, duchowo obcej dzisiejszemu odbiorcy.

Jak można sądzić, spowodowało to dalszą korektę scenariusza dotyczącą moralno-teologicznej warstwy tekstu. Usunięto drastyczne obrazy o pokucie biczownika. Z negatywną oceną spotkała się także teologia strachu i obca dzisiejszemu odbiorcy wizja człowieka postrzeganego od strony cech somatycznych i zwierzęcych, a taki rysuje się w monologu Boga średniowiecza. Utwór w znacznej części rozgrywa się w klimacie *danse macabre*.

Wielofunkcyjny parawan, aluzyjnie symbolizował miejsca i przedmioty. Jego modyfikacja na oczach widzów stale przypominała im, że znajdują się w teatrze i pozwalała z metaforycznym dystansem odnosić się do poszczególnych kwestii.

Szczególnie dokładnie opracowano Prolog. Nie w każdym spektaklu, tzn. tylko poza przestrzenią sakralną można było wykorzystać głośną muzykę karnawału. W pierwotnej wersji

> wpadał rozśpiewany, rozhukany orszak, który dość odległą aluzją przypominał obraz Bruegela – *Walkę karnawału z Wielkim Postem*. Echo karnawału takim dysonansem wchodzi w klimat Wielkiego Postu. Wśród tych właśnie rozbawionych młodzieńców karnawałowych jest Każdy, oczywiście nie przeczuwający tego, co spotka go za chwilę, gdy zostanie wskazany Bożym palcem dla zrobienia rachunku ze swego życia... Rzecz to jest właśnie o dojrzewaniu do momentu przejścia „na drugi brzeg"

– konkluduje J. Kiszkis[33].

We wskazanej przed chwilą scenie pelplińskiego moralitetu najpełniej ujawnia się związek z dawnym Jedermannem. Każdego ota-

[33] Tamże.

cza rój zupełnie współczesnych alegorii, uczestniczących w kolejnych etapach odchodzenia ze świata. Śmierci przypisano *emploi* ślepca – odmówiono jej, jak widać, boskich prerogatyw i przenikliwości. Monologi uczynków o złych kapłanach zastąpiono hymnem eucharystycznym św. Tomasza. Wyakcentowano przez to ideę chrześcijańskiej *agape*. Pod koniec spektaklu, w scenie pogrzebu, pojawiają się postacie z parasolami – ewokując najprawdopodobniej, w duchu poczynionych zmian, symbolikę wody i oczyszczenia.

Inscenizacja Kiszkisa stanowiła propozycję współczesnej interpretacji dawnego moralitetu. Było to zadanie o wiele trudniejsze od tego, jakie mieli przed sobą realizatorzy dramatu liturgicznego i misterium. Zamierzoną postać sceniczną dramatu osiągięto po dość karkołomnych zabiegach, z narzucającym się od początku pytaniem o możliwość pogodzenia przesłania dawnego dramatu z estetyczno-moralną wrażliwością dzisiejszego odbiorcy.

„Teatr wierzący" wobec dramaturgii laickiej

Obecność dramaturgii laickiej w teatrze seminaryjnym budzi zdziwienie i wymaga, oczywiście, uzasadnienia. Co robią Ionesco, Backett czy Dürranmatt w teatrze wierzącym? Przyjmijmy, że intencja znaczeniowa terminu „teatr wierzący" obejmuje zarówno teatr wiernych, jak i teatr programowo chrześcijański. Odpowiadając na postawione pytanie, należy wskazać przynajmniej dwie racje. Pierwsza – natury artystycznej i repertuarowej ma związek z nikłym potencjałem repertuarowym dramatu religijnego, z poszukiwaniem nowych, atrakcyjnych obszarów tematycznych, wreszcie z potrzebą zmierzenia się z wielką dramaturgią światową. Druga racja – jak w wypadku „Pulsu" – wynika z założeń ideowych zespołu. Jego eksperymenty z Dürrenmattowską dramaturgią były próbą przeniknięcia laickiej i egzystencjalnej twórczości światłem Objawienia. Wynikały z potrzeby szukania pierwiastków religijnych w sferze kultury świeckiej, co wiązało się z afirmatywną próbą włączenia jej w krwioobieg światopoglądu chrześcijańskiego. Założenia te, bliskie soborowej idei *aggiornamento*, dokonały wy-

łomu w dotychczasowym pojmowaniu funkcji apostolskiej teatru seminaryjnego. Ogromna większość seminariów do dziś przecież utożsamia ewangelizacyjne zadania z wystawianiem tradycyjnego repertuaru religijnego.

Wprowadzenie na scenę Dürrenmatta – chodzi tu głównie o *Komedię fragmentaryczną. Anioł zstąpił do Babilonu* było przedsięwzięciem trudnym i ryzykownym. Wiadomo przecież, że Dürrenmattowska wizja świata kształtuje się w opozycji do chrześcijańskiej. Z tym większą uwagą wypada więc prześledzić interesujące, świadome zabiegi interpretacyjne, podjęte przez zespół „Puls". Bez większych trudności natomiast uzgadniano zadanie teatru seminaryjnego z dramaturgią absurdu (Ionesco, Beckett) na scenach seminaryjnych w Gościkowie-Paradyżu (seminarium diecezji gorzowskiej) i w Kutnie (seminarium salezjańskie).

W seminarium diecezji gorzowskiej (Gościkowo-Paradyż 1986) zrealizowano *Łysą śpiewaczkę* E. Ionesco. Uzasadniając wybór tego właśnie utworu, alumni powoływali się na opinię przypisywaną autorowi, zamieszczoną później we wstępie do spektaklu, o rozdźwięku między językiem współczesności a językiem Ewangelii. Przywołując zdanie: „Ludzie Go nie przyjęli" – zaczerpnięte z Prologu *Ewangelii św. Jana* – mówili o odrzuceniu słowa biblijnego. Demaskatorską funkcję samego tekstu wzbogacono „groteskową" (bo męską w damskich kostiumach) obsadą spektaklu. Inscenizacja miała swoisty cel środowiskowy – chodziło o przezwyciężenie tradycyjnego pojmowania zadań teatru seminaryjnego i religijnego zarazem[34].

Kutnowską inscenizację dramatu S. Becketta *Czekając na Godota* przygotowano w 1987 r. Informacje udzielone przez odtwórcę roli Chłopca (J. Zdolskiego) zawierają wiele luk. Niemożliwa jest do odtworzenia chociażby całościowa koncepcja reżysera oraz jego stosunek do aury intelektualnej, wytworzonej wokół tekstu. Według wszelkiego prawdopodobieństwa utwór zrealizowano w konwencji dramaturgii postaw. Plansza z napisem: „Nie rozpaczaj, jeden z łotrów został zbawiony, nie pobłażaj sobie, jeden z łotrów

[34] Mówili o tym H. Wojnar i R. Zendran (25.02.1987 Gościkowo).

został potępiony", pochodzącym z wypowiedzi św. Augustyna (do: Łk 23, 39–43) – to jakby przewodnia myśl spektaklu kutnowskiego. Dokonana interpretacja dramatu była wynikiem selektywnego spojrzenia wierzącego odbiorcy na tok zdarzeń. Realizatorzy zwrócili uwagę na łatwo czytelne powiązania między postaciami. Dzięki interpretacji aktorskiej pogłębiono pozytywne cechy Vladimira, jego wrażliwość i wątpliwości natury moralnej. Z drugiej zaś strony próbowano ukazać zło wynikające z wypaczeń natury w osobach Pozza i Estragona. Wiele wątpliwości pozostawiają obszerne skreślenia fragmentów, w których pojawia się Lucky. W wyniku tego zabiegu okrucieństwo Pozza wydaje się mniej wyraźne.

W spektaklu prawdopodobnie zagubiono trudno czytelną, symboliczną wymowę *dramatis personae*. Jej wyakcentowanie pozwoliłoby odczytać filozoficzny zamysł autora, medytację nad kondycją ludzką i powiązaniem człowieka z kosmosem. Wszelako w opracowaniu koncepcji scenograficznej częściowo udzielono głosu Beckettowi. Drzewo, które zazwyczaj staje się przedmiotem scenograficznych manipulacji, reprezentowała zwyczajna gałąź. Elementy scenografii opatrzono napisami na tabliczkach wniesionych przez aktorów na scenę. Zabiegiem związanym prawdopodobnie z moralistycznym charakterem spektaklu był komentarz wygłoszony przed rozpoczęciem przedstawienia.

Z nielicznych danych trudno wywnioskować, jaki był rzeczywisty stosunek realizatorów do tekstu dramatu. Prawdopodobnie zawrócono interpretację dramatu Becketta z linii wyznaczonej przez właściwe autorowi założenia, wyznaczające tzw. dramaturgię absurdu. Miało to wyraźne uzasadnienie w środowisku seminaryjnym, co nie usprawiedliwia faktu, że przyjęto rozwiązanie najmniej ambitne. Z uwagi jednak na podjęty kierunek repertuarowych poszukiwań – godne odnotowania.

O wiele więcej trudu zadali sobie natomiast inscenizatorzy „Pulsu", także z tej racji, że Dürrenmattowska wizja świata cechuje się jednoznacznie zarysowaną orientacją laicką, i to polemiczną wobec religijnej.

Zanim jednak doszło do realizacji utworów Dürrenmatta, zespół przeszedł długą drogę rozwoju: od składanki *Spotkanie* (1981), po-

przez omawiane już utwory Wojtyły i Zawieyskiego oraz dwie realizacje *Ślepców* Maeterlincka (1984–1985). Na marginesie warto wspomnieć o realizacji miniatury scenicznej S. Becketta *Ohio impromptu* (1984) z okazji I Przeglądu Teatrów Seminaryjnych w Poznaniu[35].

Przystępując do inscenizacji utworów Dürrenmatta, próbowano wyjść naprzeciw zagubieniu dzisiejszego człowieka, ujętemu w jednoznacznie laickiej perspektywie. Widocznie zespół czuł się dostatecznie przygotowany, aby wyjść poza niedosłowny, ale bezpieczny przecież dla religijnej sceny rewir Maeterlinckowskiego świata wartości. Teatralna maska Dürrenmatta okazała się niezmiernie ponętna dla młodego zespołu, godna uwagi przede wszystkim z racji jej uniwersalnej komunikatywności i miejsca, jakie zajmuje w kulturze współczesnej.

Z bogatego dorobku dramaturga wybrano wpierw *Nocną rozmowę z człowiekiem, którym się gardzi* (1986). Realizatorom nie chodziło o oczywiste w słuchowisku potępienie totalitarnej przemocy. Uwagę skupiono na postawie pisarza, któremu przeciwstawiono postać Tomasza More'a z adaptowanego przez kleryka A. Kalbarczyka opowiadania R. Schneidera *Sen świętego*. Świat politycznego chaosu przeciwstawiono porządkowi duszy świętego. Postawę pisarza zestawiono z postawą Tomasza More'a – dwa typy

---

[35] „Przedstawienie *Ohio impromptu* stało się wielkim uogólnieniem sytuacji samotności człowieka wśród ludzi i wśród własnych wspomnień – pisze D. Bilińska (*Beckett i Maeterlinch w Poznaniu* s. 2–3). Wynikający stąd uniwersalizm objął także ludzi biologicznie młodych, ale psychicznie wyczerpanych. Wyjście poza krąg światła lampy stojącej na stole bywa często niemożliwe, mimo braku uwarunkowań zewnętrznych. Bywa także niemożliwe pokazanie stanu Słuchacza z *Ohio impromptu*, jeżeli teatr dysponuje wyłącznie młodymi artystami, do tego jeszcze bez zawodowego przygotowania. Dlatego właśnie tak wielkim zaskoczeniem był dla widzów spektakl wykonany przez Mariusza Pohla (Słuchacz) i Pawła Biedziaka (Czytający). Wewnętrzna dyscyplina aktorów, wyróżniająca się precyzyjnym opanowaniem mimiki, umiejętnością wykorzystania efektu ciszy, wymogła na widowni bezszmerowe zasłuchanie. Wzmaganie napięcia poprzez granie zamyśleniami, subtelnymi zmianami w głosie Czytającego doprowadzono do momentu wielkiej ciszy po słowach: »Nic już nie zostało do opowiedzenia« – oto całość głębokiego w swej wymowie spektaklu „ćwiczenia warsztatowego" członków teatru »Puls«".

zachowań w sytuacji największego zagrożenia (upodlenie – zachowanie godności), wreszcie też w kontrastowym świetle porównano moralność laicką z moralnością chrześcijańską.

Sztukę *Anioł zstąpił do Babilonu* zrealizowano w 1987 r. Należy ona do późniejszego okresu twórczości dramaturga. Zdaniem krytyków, pierwszy publikowany tekst *Es steht geschrieben* miał jeszcze cechy dramatu religijnego. Późniejsze utwory z jednej strony czynią *dramatis personae* uczestnikami często bardzo zawikłanych problemów moralnych, z drugiej zaś konstruują wizję świata, w której brak miejsca dla obiektywnego porządku wartości. Cechy te nosi właśnie *Komedia fragmentaryczna. Anioł zstąpił do Babilonu*. Umowność i typologiczne zabarwienie postaci to dopiero drobna część wysiłku autora *Kraksy* na drodze do ukazywania wypaczonej i zdepersonalizowanej, ostatecznie anonimowej koncepcji świata. Poetyka tego dramatu zawiera elementy satyry, groteski, wreszcie zaś paradoksu, do których specyficznie dołączają fantastyka i przejaskrawienie. Wszechwładza paradoksu prowadzi do obalenia prawdopodobieństwa zdarzeń i realistycznej koncepcji postaci. Odwieczne personifikacje tyranii – Nabuchodonozor i Nemrod – zostały ironicznie przejaskrawione; żebrak Akki jest zarazem każdym i nikim. Satyra i groteska pełnią w utworze funkcje niemal wyłącznie strukturalne – ani bowiem nie chodzi tu o satyrę społeczną, ani o – wynikającą z groteski – gorzką refleksję nad światem.

Wskazane elementy poetyki utworu, przede wszystkim niszcząca siła paradoksu, sięgają płaszczyzny odpowiedzialnej za genologiczną przynależność tekstu. Jest on, jak i inne późniejsze sztuki, egzemplifikacją tezy samego autora o niemożności stworzenia tragedii w dzisiejszych czasach. Pozostaje więc tylko komedia czy też tragifarsa (z elementami bąśniowymi). Wszystko w tym dramacie jest niejasne i mgliste, szczególnie zaś wymiar Transcendencji – tak istotny zarówno w tragedii, jak i w dramacie religijnym.

Próba chrześcijańskiego odczytania tekstu Dürrenmatta polegała przede wszystkim na usunięciu z niego wszystkiego, co groziło dwuznacznością; karykaturalnej kpiny, przejaskrawień i sprzeczności – czyli składników paradoksu. Skreślenia spowodowały więc

istotne zmiany w konstrukcji postaci scenicznych. Dürrenmattowski Anioł jest naiwny i śmieszny. Jako egocentryczny fizyk, pochłonięty badaniami kosmosu, nie rozumie problemów nurtujących człowieka.

Inscenizacja poznańska usuwa wszelkie dane kompromitujące wysłannika nieba, zachowano zaś to, co charakteryzuje go jako pozytywne ogniwo Transcendencji. Na tym realizatorzy jednak nie poprzestali. Pojawieniu się Anioła towarzyszyły grzmoty i blaski – czyli *kratofania*, wobec której obecni zasłaniali oczy, pozostawali w bezruchu lub padali na twarz.

Drugim nie mniej ważnym zabiegiem przywracającym religijną wymowę sztuce, było powierzenie Aniołowi wszystkich kwestii Kurrubi-Łaski, Dürrenmattowską dziewczynę zastąpiono bowiem kwiatem róży. Anioł mówiący słowami Kurrubi zyskał powagę, głównie dlatego, że autor traktował ją bez ironii. Głównie ostatnia, rozstrzygająca scena jest dziełem moralisty. Mimo oderwania, na mocy paradoksu, od Transcendencji, Łaska posiada cenione przez Dürrenmatta cechy – jest nieustępliwa wobec przewrotnych żądań teologa, arcymistrza, ludu i oczywiście króla. Ostatecznie skazana na śmierć staje się źródłem oskarżenia całego babilońskiego porządku. Jej osamotnienie świadczyło, że niebo, z którego pochodzi, nie potrafi czy też nie chce zrozumieć logiki ziemi, toteż Kurrubi opuszcza Babilon, aby po ucieczce z Akkim absurdalnie poszukiwać Nabuchodonozora-żebraka, który przecież nie istnieje.

W inscenizacji „Pulsu" cały konflikt Łaski z otoczeniem przejmuje na siebie Anioł. To on mówi w imieniu Łaski, on wypowiada oskarżycielskie słowa pod adresem dworu babilońskiego. Nie można więc wątpić, że akcja rozgrywa się pod auspicjami nieba (a przecież Anioł u Dürrenmatta do końca nie bardzo wiedział, co się wokół niego dzieje).

Pośrednik Boży w spektaklu poznańskim jest nie tyle posłańcem, co nosicielem łaski, chociażby dlatego, że pojawia się na scenie z symboliczną różą w ręku. Usunięto z tekstu te fragmenty, gdzie wyraźnie mowa o fizycznym istnieniu dziewczyny, co naturalnie nie dawałoby się uzgodnić z symboliką kwiatu.

Alumni poznańscy skoncentrowali uwagę także na innych postaciach, odpowiedzialnych za religijną warstwę spektaklu. Niewątpliwie najważniejszą z nich jest Akki – ekscentryczny żebrak o nieograniczonych możliwościach. Dürrenmatt wiąże z nim wszelkie cechy stanowiące alternatywę dla zdegenerowanej rzeczywistości Babilonu. Można dopatrzeć się w nim zarówno symptomów prometeizmu, jak i Nietzscheańskiego „Übermencha" – ujawniają to enuncjacje w monologach sceny końcowej, gdzie określa siebie jako nauczyciela ludu. Tylko Akki i Kurrubi zmierzają ku ocaleniu. Sympatia Dürrenmatta zwraca się bardziej ku Akkiemu. Potraktowana z powagą nieskazitelna Łaska, jest postacią w równym stopniu heroiczną, co absurdalną. Będąc podwójną ofiarą: i nieba, i Babilonu, nie spełnia dydaktycznych założeń przyjętych w komedii. W innych warunkach byłaby niewątpliwie postacią tragiczną.

Realizatorzy poznańscy pozbawili żebraka nadludzkich możliwości. Jeśli przerasta on żebraczą profesję, to raczej właśnie jako nauczyciel ludu. Dążono do ściślejszego powiązania go z łaską. W tym celu, poza istotnymi skreśleniami w kwestiach Anioła, dokonano dalszej modyfikacji koncepcji postaci Kurrubi. Nie jest to już Kurrubi, która woła za Aniołem, aby zabrał ją z powrotem, nie wypowiada także ostatniej kwestii, w której niezmiennie twierdziła, że szuka Nabuchodonozora-żebraka, co nadawało jej cechy fatalizmu.

Wskutek dokonanych zmian, władca państwa babilońskiego nie jest już tyranem w świecie bez Boga, ale totalitarnym władcą, świadomie odrzucającym słowa Anioła. Postawa króla dobrze korespondowała z kostiumami żołnierzy, nawiązującymi do umundurowania milicyjnych oddziałów szturmowych.

W stosunku do Dürrenmattowskiego stanowiska interpretacja poznańska była niewątpliwie zabiegiem deprawującym, proponującym autorowi powrót do światopoglądu jego pierwszego drukowanego dramatu. Polemika dotyczyła tu sprawy najważniejszej – wizji świata. Sięgnięcie po trudną i jakże w tym środowisku kontrowersyjną twórczość szwajcarskiego dramaturga mijałoby się z celem, gdyby właściwe jej założenia artystyczne i wizja moralna miały ulec w inscenizacji zupełnemu zagubieniu. Omówiona inter-

pretacja uchyliła jedynie te treści, które nie dadzą się pogodzić z koncepcją Transcendencji, niezbędną z punktu widzenia religijnego odczytania tekstu. Zachowano demaskatorski i sankcjonujący głos autora oraz specyficzny klimat jego dzieła[36].

„Puls" jest jedynym zespołem „teatru alumnów", który tak odważnie sięga po wielki repertuar światowy[37]. Inne zespoły należące do tej grupy ryzykując wystawianie własnych tekstów (poza „żelaznym repertuarem" religijnym), starają się tworzyć teatr autentycznie środowiskowy. O tym właśnie nurcie teatru seminaryjnego traktuje kolejny rozdział.

---

[36] Omówienie zostało dokonane na podstawie bezpośredniego obejrzenia spektaklu (22.11.1987 seminarium poznańskie). Cenny okazał się także scenariusz sztuki (mps ss. 33), umożliwiający szczegółowe porównanie warstwy słownej spektaklu z pełnym tekstem dramatu.

[37] O założeniach teatru i etapach jego przemian ideowo-artystycznych piszę dokładniej w artykule: *„Puls" – teatr seminaryjny*. „Ład" 1988 nr 32 s. 13.

Rozdział III

TEATR SEMINARYJNY W SŁUŻBIE TRADYCJI I ŚRODOWISKA

Kierunki rozwoju młodej generacji dowodzą niezbicie, że teatr seminaryjny wyemancypował się z ciasno rozumianej służby wobec własnego środowiska. Jak się wydaje, wraz z przełamaniem zamknięcia, a w rezultacie zastoju, jaki obserwujemy na przełomie lat 60. i 70., coraz wyraźniej staje się zjawiskiem samoistnym. Przestał być teatrem wyraźnie okolicznościowym, powoływanym i potrzebnym z okazji uroczystości, rocznic czy ważnych wydarzeń w życiu uczelni. Jego intensywny i nieoczekiwany rozwój nie miał przecież wiele wspólnego ze służebnymi zadaniami. Coraz częściej związki z uczelnianym rytuałem dają się odczytać tylko z daty premiery, przewidywanej zamiast dawnych akademii. Scena seminaryjna z reguły w dalszym ciągu regularnie uświetnia uroczystości, realizując jednocześnie własny program wynikający z repertuarowych, inscenizacyjnych i artystycznych ambicji jej twórców.

Znaczące wydarzenia teatralne nie mają wyraźnego związku tematycznego ze świętem czy rocznicą. Nic dziwnego, główne nurty młodej generacji obejmują bardzo szczupły repertuar – tylko ten, który pozwala zespołom osiągać lepsze efekty artystyczne i stwarza szansę ideowo-artystycznej odrębności. Celem większości ambitnych zespołów jest inscenizowanie dzieł o ustalonej wartości artystycznej, cieszących się powszechną aprobatą. Mowa tu zarówno o dramatach poetyckich, omawianych już w tej pracyzy, jak i propozycjach repertuarowych młodych twórców. O doborze nowych tekstów zadecydował zwrot sceny seminaryjnej ku szczytowym osiągnięciom dramaturgii współczesnej, popularność autora (jak w wy-

padku K. Wojtyły) czy też możliwość realizacji tekstów w przestrzeni sakralnej i szansa stworzenia oryginalnej koncepcji inscenizacyjnej.

W ostatniej dekadzie czołowi inscenizatorzy (głównie profesjonalni) coraz bardziej oddalali się od tradycyjnych tematów sceny uczelnianej (hagiograficznego, pasyjnego, kapłańskiego, liturgicznego czy maryjnego). Oni właśnie nadawali kierunek nurtom i tendencjom repertuarowym.

Tematy związane z tradycją uczelni i Kościoła wydają z tej perspektywy, drugorzędne. Związane z nimi prace teatralne niemal wyłącznie przygotowywane są przez samych alumnów (w obrębie „teatru alumnów"). Nie ma tutaj repertuaru gotowego ani tym bardziej wartościowego, który odpowiadałby potrzebom środowiska. Nic więc dziwnego, że klerycy sami przygotowują scenariusze związane tematycznie z problematyką młodzieżową, tradycją czy wydarzeniami Roku Liturgicznego. W wyjątkowych wypadkach korzystają z tekstów osób świeckich i duchownych, utrzymujących kontakt z uczelnią (m.in. scenariusze pisali Anna Bieniaszko (seminarium w Lądzie) i Marek Chodorowski (seminarium klaretynów we Wrocławiu). Na skutek tego wytworzyła się w obszarze tych zjawisk swoista forma „teatru autorskiego". Rozwija się ona w kierunku programów literacko-muzycznych bądź w kierunku teatru konwencjonalnego, gdy scenariusz przybiera postać tekstu dramatycznego, realizowanego według uproszczonych reguł inscenizacji.

Programy literacko-muzyczne będące popularną, zazwyczaj kameralną formą pracy scenicznej nie zawsze są wyrazem doraźnej reakcji sceny seminaryjnej na jakieś wydarzenie – wynikiem nagłego zapotrzebowania i pośpiesznych przygotowań. Istnieją środowiska, w których program literacko-muzyczny, znacznie rozbudowany i artystycznie przemyślany, stanowi stałą formę teatralnego przekazu. Potwierdza to często nazwa zespołu. Duże formy recytatorsko-rapsodyczne i recytatorsko-muzyczne przygotowywała przez lata Paradyska Scena Religijna „Logos", gdański Krąg Teatralny „Verbum" oraz Scena Poezji WSD w Przemyślu. Zespoły te sięgały także po wartościowy dramat religijny.

W wielu środowiskach dominowały scenariusze dramatyczne. W seminarium łomżyńskim autorem kilku tekstów był H. Mojżuk, w seminarium misjonarzy św. Rodziny w Kazimierzu Biskupim przez kilka lat inscenizował własne teksty Z. Nurczyk. W seminariach z tradycją pasyjną także przygotowywano własne scenariusze. W Ołtarzewie (seminarium pallotyńskie) klerycy pisali teksty na konkurs – najlepsze były wystawiane. W seminarium włocławskim (zespół „Latorośl") autorem tekstów (w tym pasyjnych) był M. Rojek. Wymieniam tu przykładowo seminaria, w których inscenizacje autorskie trwały przez kilka lat.

„Teatr alumnów" nie może się poszczycić osiągnięciami tej miary co „teatr profesjonalistów" czy „teatr teologów". Wiele zespołów to bezprogramowe, niedoświadczone grupy kleryków, szukające samorealizacji w pracy teatralnej. Są jednak i takie, które wypracowują własny, młodzieżowy profil teatru religijnego. Przygotowując własne scenariusze, unikają religijności „cudzej", religijności wyznaczonej przez literaturę dramatyczną. Z drugiej zaś strony ich realizacje kształtują się w opozycji do koncepcji inscenizacyjnej narzucanej w wielu środowiskach przez profesjonalistów. Młodzi tworzą teatr widowiskowy, obfitujący we współczesną muzykę rozrywkową, obficie korzystający z pozasłownych środków wyrazu. Proponowany profil jest więc zjawiskiem nowym, specyficznym dla młodej generacji. Zarazem jednak wypada zauważyć, że właśnie omawiany obecnie nurt, jako jedyny, daje się porównać z teatrem uprawianym przez starszą generację. Przez swoje zakorzenienie w tematyce środowiska jest kontynuatorem prac teatralnych podejmowanych w seminariach w latach 50. i 60. Nic nie stoi więc na przeszkodzie, aby posłużyć się podziałem wedle tradycyjnych tematów teatru religijnego. Domeną „teatru alumnów" są nie objęte obecnym omówieniem programy rozrywkowe (tzw. andrzejki, mikołajki czy scenki kabaretowe, przygotowywane na różne okazje). Nie więcej uwagi poświęcają klerycy tematyce bożonarodzeniowej. Dziesiątki przygotowywanych dziś przedstawień i programów stanowią relikt dawnej tradycji jasełkowej, także bardzo skromnej. Wystawieniom *Herodów*, poddanym wyraźnie ludowej stylizacji, towarzyszą częste wznowienia *Betlejem polskiego* L.

Rydla. Niewiele też zmieniły w tym zakresie powszechnie wykorzystywane teksty E. Brylla (*Wołaniem wołam Cię* oraz *Po górach, po chmurach*, czy ostatnio fragmenty *Kolędy nocki*). Sporadycznie inscenizuje się też sztukę D. Clarck-Wilson *Nie ma miejsca w hotelu*. Jedynie teksty Brylla prowokowały inscenizatorów do pewnych poszukiwań formalnych. Generalnie jednak dzisiejsze kontynuacje tradycji jasełkowej mają najwyraźniej okolicznościowy charakter, naznaczone są piętnem pośpiechu i trudno dopatrzeć się w nich znamiennych dla dzisiejszej sceny seminaryjnej tendencji rozwojowych. Tematyka bożonarodzeniowa nie wzbudza większego zainteresowania.

O wiele ciekawiej prezentują się realizacje z zakresu tematyki wewnątrzseminaryjnej i kapłańskiej. Tu alumni często sięgają po pióro. Mniej znaczące są scenariusze o kapłaństwie i powołaniu – realizowane w programach powołaniowych[1], artystycznie ciekawsze – scenariusze o problematyce psychologicznej i moralnej. Wymieńmy tu: S. Lasko *Przez krzyż odmieniony* – psychodrama wzorowana na *Balu manekinów* B. Jasieńskiego; D. Świdy *Powrót* oraz *Ślepiec* – pierwszy to miniatura z życia kapłana; M. Rojka *Jeszcze raz...* (rzecz dotyczy postaw ludzi współczesnych, m.in. kapłanów w sytuacji politycznego i moralnego zniewolenia).

Warto też wspomnieć o kontrowersyjnej, środowiskowej twórczości Z. Nurczyka, w której autor zawarł swą prywatną wizję życia w zbiorowości seminaryjnej, nie unikając akcentów drastycznych, obecnych w spektaklach w sposób aluzyjny i przenośny (*Szambo*, seminarium misjonarzy św. Rodziny, Kazimierz Biskupi 1979). W innej realizacji – *Grób w ogrodzie* (1980) – wokół metafory grobu, który jest zarazem miejscem pochówku i grotą zmartwychwstania, krzyżują się racje doczesne oraz wieczne, życie świeckie i służba Bogu. Wszystko to, podobnie jak w utworze S. Lasko, wyrażało wewnętrzne konflikty bohatera. Obie inscenizacje cechowała przemyślana koncepcja scenograficzna.

---

[1] Np. program literacko-muzyczny : *Powołanie* (seminarium diecezjalne Gościkowo–Paradyż 1986); *Dzieciom XX wieku. Misterium powołaniowe* (seminarium siedleckie 1986).

Problematykę kapłaństwa podejmowali też autorzy misteriów. W 1976 r. J. Delekt (seminarium przemyskie) przygotował *Misterium o tematyce kapłańskiej. Ślady na śniegu*, w 1980 r. ks. Z. Adamek wystawił według własnego scenariusza *Misterium o kapłaństwie. Dotknąć tajemnicy* (seminarium tarnowskie).

Tematyka maryjna, podejmowana z okazji świąt i 600-lecia obecności Matki Boskiej w Obrazie Jasnogórskim, znalazła się niemal wyłącznie w programach literacko-muzycznych. Klerycy mariańscy występowali z misterium różańcowym w Licheniu (sanktuarium maryjne pod zarządem księży marianów). Program poetycko-muzyczny przygotowało seminarium w Stadnikach (1973). W 1978 r. w domu studiów księży filipinów w Tarnowie wystawiono *Misterium maryjne*, określane jako przegląd polskiej poezji maryjnej w ciągu wieków. W tym samym roku seminarzyści diecezjalni w Tarnowie wystąpili z programem o podobnym charakterze, zatytułowanym: *Nigdym ja swego ludu nie rzuciła* (podtytuł: *Maryja w poezji polskiego tysiąclecia*). Rok później to samo środowisko przygotowało *Hymny maryjne* R. Brandstaettera.

1982 r. przyniósł udział kleryków z seminarium katowickiego w wielkim koncercie Z. Pyzika: *Co Jasnej bronisz Częstochowy*, przygotowanym w kościele katedralnym. Seminarzyści paulińscy zorganizowali wieczór poezji: *Bogiem sławiena Maryja*. Jubileusz jasnogórski uczcili również alumni pallotyńscy (Ołtarzew) *Misterium Jasnogórskim*, przygotowanym przez kleryka Jasińskiego. Po 1982 r. tematyka maryjna pojawia się w składance poetyckiej *Matka życia* (seminarium oblatów, Obra 1987) oraz w teatralizacji maryjnych poezji R. Brandstettera (seminarium sandomierskie, 1988).

Młoda generacja, podobnie jak starsza, rzadko kieruje swoją uwagę w stronę Biblii. Pierwsze przejawy zainteresowania tą tematyką obserwujemy w seminarium krakowskim. Stało się to w 1968 r., za sprawą M. Kotlarczyka. Wraz z ostateczną likwidacją Teatru Rapsodycznego, kard. K. Wojtyła przyjął pozbawionego pracy dyrektora na stanowisko wykładowcy w Metropolitalnym Seminarium Duchownym. Kotlarczyk aż do śmierci w 1978 r., poza zwykłymi zajęciami z poetyki i dykcji, przygotowywał corocz-

nie z okazji imienin kardynała realizacje rapsodyczne na podstawie tekstów biblijnych i klasyki narodowej. Spośród tekstów biblijnych zrealizowano kolejno: Księgę Hioba (1972), Apokalipsę (1973) i Księgę Genesis (1977)[2].

Jednak tematyka biblijna była najsłabiej powiązana z omawianym tu nurtem. Pojawiała się sporadycznie, jako wyraz indywidualnych poszukiwań nie tylko zespołów kleryckich, ale też „teatru teologów". Szczególną popularnością cieszyły się Apokalipsa i Księga Hioba.

1986 r. przyniósł aż dwie inscenizacje Apokalipsy w autorskich teatrach ks. Z. Adamka (seminarium tarnowskie) i ks. E. Hanasa (seminarium oblackie w Obrze). Inscenizację tarnowską można określić jako poetycko-pantomimiczną. Wprowadzono postać narratora (św. Jan). Poszczególne obrazy, odpowiednio do teatralizowanych fragmentów, przygotowano na przezroczach. Zawierały apokaliptyczne wyobrażenia pochodzące z malarstwa współczesnego. W spektaklu korzystano z tekstu w przekładzie Cz. Miłosza.

E. Hanas ze podstawę swojej inscenizacji przyjął prawdę o panowaniu Boga nad czasem i wiecznością, stwierdził:

> Życie człowieka przebiega w porządku historycznym, ale jest także rozwinięciem porządku transcendentnego – porządku Alfy i Omegi[3].

Kolejne fazy spektaklu układały się w ciąg znany z historii biblijnej: Chaos – Stworzenie – Gloria (Doskonałość stworzenia) – Kyrie – Gloria (Chwała Królestwa Bożego). Kolejnym częściom towarzyszyły dźwięki VIII Symfonii Beethovena (zwanej Apokaliptyczną).

Istotną rolę odegrała pantomima – również w części „Stworzenie". Widać tam było budowę domów – z płaszczyzny sceny wyła-

---

[2] Ponadto w 1974 *Poemat niedokończony* (fragm. *Króla Ducha* J. Słowackiego), w 1975 *Bolesława Śmiałego* S. Wyspiańskiego, a w 1976 jego *Akropolis*. O działalności M. Kotlarczyka w seminarium krakowskim poinformował ks. K. Młynarski w MSD w Krakowie, w wygłoszonym komunikacie z okazji sesji Kotlarczykowskiej (14.11.1988).

[3] Wywiad (28.07.1987 Święta Góra w Gostyniu).

niały się makiety zabudowy. Po Chwale Bożej następowały obrazy z Księgi Rodzaju oraz słowa o wygnaniu z raju. Obrazom ziemskiego bytowania człowieka towarzyszyła mowa św. Jana na Patmos (Ap 1, 9 n) oraz mowy do siedmiu Kościołów, które dobrze charakteryzują różne postawy w stosunku do Boga. Hanas w swojej inscenizacji wydobył ten właśnie rys Objawienia św. Jana. Adresatem mów uczynił człowieka „semper et ubique" – każdego, którego symbolizowała postać stojąca w głębi sceny przed świecą – apokaliptycznym symbolem Kościoła (Ap 1, 20). Podczas *Kyrie* scenę zalewała czerwień – symbol apokaliptycznego ognia, pojawiało się jednocześnie uosobienie szatana. Wołania z *Kyrie* zlewały się ze słowami z utworów polskich romantyków – co miało przenosić uwagę odbiorców na narodowo-mesjaniczne treści. Wraz ze słowami wiersza Norwida *Dziecko i krzyż*, podnosił się krzyż. Spektakl kończono liturgicznym *Marana tha* i słowami wyjętymi z liturgii mszalnej: „Przyjdź Panie Jezu, łaska Pana naszego Jezusa Chrystusa niech będzie z wami wszystkimi".

Inscenizacja ujawniła współzależność porządków biblijnego i liturgicznego. Historię zbawienia rozważano w narodowo-religijnym kontekście, złożonym z fragmentów poetyckich Z. Krasińskiego, J. Słowackiego i in.

W „teatrze alumnów" największą popularność zyskała Księga Hioba. Poddano ją teatralizacji w seminarium włocławskim (1976), korzystając z przekładu R. Brandstaettera. Seminarzystom salezjańskim z Kutna, którzy podjęli się jej realizacji, służył przekład Cz. Miłosza. Realizatorzy oblaccy – zespół „Synowie Mazenoda" z Obry w inscenizacji Księgi (1984) korzystali z przekładów J. Wujka, R. Brandstaettera, Cz. Miłosza i Biblii Tysiąclecia.

Obok Księgi Hioba pojawiał się jeszcze temat Hioba – jedyny tak wyraźnie uwidoczniony na mapie młodej generacji temat biblijny. Był obecny w programie recytatorsko-rapsodycznym seminarium diecezji gorzowskiej (Gościkowo-Paradyż 1983). Wykorzystano wówczas teksty K. Wojtyły, C. Norwida, J. Słowackiego, A. Mickiewicza, fragmenty listów R. Traugutta i fragmenty *Ziemi Ulro* Cz. Miłosza. Do tematyki Hioba nawiązywała sztuka nieznanej autorki – *Milczenie Hioba*, wystawiona przez zespół teatralny

seminarium salezjańskiego z Lądu. Były także sygnalizowane wcześniej inscenizacje dramatu K. Wojtyły. O żadnym z tych wydarzeń nie wspomina autorka pracy magisterskiej *Hiob w dramacie i na scenie polskiej 1918–1984*[4]. Opisała tylko jedną inscenizację seminaryjną: *Kto kielich mój ze mną...* autorstwa i realizacji J. Nagórnego („Teatr Biblii i Faktu", seminarium lubelskie 1976). W spektaklu ukazano hiobową drogę młodego człowieka, który stanął przed faktem tragicznej śmierci żony (zginęła w wypadku samochodowym). Widzimy go na scenie nad otwartą Biblią. Za chwilę podejdą do niego siedzące półkolem postacie. Będzie rozmawiał z prorokami i postaciami biblijnymi: Tobiaszem, Hiobem, Syrachem ... Po zbiorowej modlitwie podchodzą z kolei świadkowie Nowego Przymierza: św. Paweł, św. Mateusz, św. Piotr i św. Jan. Biblia mówi tonem przyciszonym, lecz przekonywającym. Krąg biblijny był jednocześnie kręgiem liturgicznym. Alby, płonące świece, gesty pełne skupienia i powściągliwości, symbolika krzyża – wszystko to budowało liturgiczną warstwę spektaklu. Dialog z Autorem Objawienia połączono umiejętnie z dialogiem między młodym człowiekiem – Jackiem i jego przyjaciółmi – ludźmi współczesnymi.

Przejawy teatru liturgicznego napotykamy w młodej generacji stosunkowo często. Przede wszystkim należy wymienić tu inscenizacje tekstu P. Teilharda de Chardin *Msza na ołtarzach świata* (seminaria: pelplińskie 1970 i gorzowskie 1980)[5].

Godny szczególnej uwagi był spektakl *Mnich* wystawiony z okazji 600-lecia chrztu Litwy (seminarium białostockie 1987), osnuty wokół postaci na wpółlegendarnego króla Mendoga – jego przyjęcia wiary i rychłej apostazji. Spektakl łączył w sobie cechy teatru

---

[4] B. Gorgol. *Hiob w dramacie i na scenie polskiej 1918–1984*. Lublin 1985 (mps BKUL). Inscenizację *Kto kielich mój ze mną...* omawiam na s. 71–76. Pewne uwagi poczynił o niej też ks. S. Nagórny (17.03.1988 Lublin).

[5] Starsza generacja znała jeszcze *Tajemnice Mszy świętej* Calderona – krótki dydaktyczny tekst, wyjaśniający części Mszy św. w kontekście biblijnym i teologicznym, głównie przez wprowadzenie ról biblijnych pisarzy natchnionych. Prawdopodobnie naiwna koncepcja i niedoskonałości języka (polskiego przekładu) przyczyniły się do pominięcia tego utworu przez zespoły młodej generacji.

liturgicznego i baśni dramatycznej, co zastrzegli realizatorzy, dołączając podtytuł: *Przekaz baśniowy*. Baśniowa szata spektaklu, zawdzięczająca wiele dekoracji oraz narracyjnemu stylowi wypowiedzi, pojawiła się w miejsce realności historycznych. Rozbudowana natomiast kreacja liturgiczna skupiała uwagę na faktach dziejących się „semper et ubique" („Bez konkretnego miejsca, czyli np. w Niebie" – dodają realizatorzy w programie przedstawienia), faktach będących wyrazem wszechobecnej ręki Bożej, jednak niesuwerennej wobec ziemskiej woli i ziemskiego, politycznego interesu. Toteż mimo odrealnionej, baśniowej aury był to przede wszystkim spektakl liturgiczny, dotyczący metafizycznej, kreatywnej istoty znaków liturgii – liturgiczny więc w formie i treści.

Gdy chodzi głównie o to, w czyim interesie dokonuje się konsekracji biskupa, Transcendencja zostaje zaprzedana interesom ziemskim. Jedyna prawda misyjna staje się udziałem półprawd politycznych. Są biskupi antagoniści: Christian – krzyżacki i Wit – polski, powołani jednocześnie przez papieża Innocentego IV, aby pogodzić dwie opcje w kwestii chrystanizacji Litwy. Stąd Mendog nie dojrzy prawdy jedynej, „pojawi się jak król Lear – dodają twórcy spektaklu[6] – z przepaską na oczach – symbolem duchowej ślepoty". Nie wybierze żadnej prawdy, wietrząc podstęp.

Przestrzeń sceniczna doskonale objawiła, że konsekrującą ręką Boga kierują ziemskie poduszczenia – miała kształt litery „H" z dwiema równoległymi scenami i łączącym je centralnym pomostem. Akt konsekracji odbywał się jednocześnie na obu scenach – z jednej polski, z drugiej krzyżacki. Umieszczona po obu stronach pomostu widownia była też rozdzielona na dwoje. Podzielony lud, który obserwuje podział Niepodzielnego. Koncepcja przestrzeni sprawiła, że miejsce gry stało się salą luster. Co jest prawdą, co zwidem? Cień podejrzenia pada na obydwie konsekracje, chociaż

---

[6] Głównym informatorem o spektaklu był reżyser i autor scenariusza, J. Wiśniewski. Przygotował on całą oprawę spektaklu, obfitującego w baśniowe motywy plastyczne. Tekst sztuki w całości zamieszczono w programie (kserokopia pisma ręcznego i motywów plastycznych ss. 12), pod pseud. Baltazar Dłubacz. Rozmowę z reżyserem i zespołem przeprowadziłem 12.04.1988 (seminarium białostockie).

ziemskie racje są po stronie polskiej. Obydwie konsekracje przebiegały w nienaturalnym, zwolnionym tempie liturgicznej pantomimy. Niepodzielny, szczególnie sakralizujący był tylko łaciński śpiew Litanii do Wszystkich Świętych, po którym następowały fragmenty muzyki gregoriańskiej.

Drugą, rapsodyczną część spaktaklu wypełniły poetyckie relacje postaci z owej baśni-historii – biskupów i dworu Mendoga. Stają oni do apelu na głos narratora. W zaciemnionej sali reflektor punktowy wydobywa je z głębi bezpamięci – po skończonej kwestii nikną.

Nie można też pominąć znacznej liczby paraliturgicznych widowisk i wieczorów związanych z rocznicami maryjnymi, uczelnianymi i dniem Wszystkich Świętych. Teatralizacje *Dróg krzyżowych* w seminariach odchodziły od plenerowej formuły teatru procesjonalnego ku teatrowi stacyjnemu, np. w seminarium gnieźnieńskim (1983), gdzie w czasie nabożeństwa wykorzystano obszerne fragmenty literackie i filozoficzne. Mówiąc o teatrze stacyjnym, trzeba też wspomnieć o realizacji alumnów karmelickich, rozegranej w pięciu obrazach-stacjach w kościele seminaryjnym karmelickiego studium teologicznego w Krakowie (1984) oraz o corocznie przygotowywanych scenariuszach *Drogi krzyżowej* na Jasnej Górze podczas majowych pielgrzymek studenckich.

Pielgrzymki były okazją do ważniejszych inicjatyw. W 1981 r. w drodze do Wąwolnicy odbyło się nocne czuwanie, podczas którego M. Reyzacher czytał *Księgi narodu polskiego* i *Księgi pielgrzymstwa polskiego* oraz poezje (m.in. Cz. Miłosza). Było to w kościele w Wojciechowie. Czuwanie poprzedziła procesja z pochodniami na terenie przykościelnym – m.in. śpiewano pieśń konfederatów z *Księdza Marka* J. Słowackiego. Uczestnikami wskazanych inicjatyw byli głównie studenci, nie brakowało jednak też alumnów. Alumni byli także uczestnikami plenerowych, teatralizowanych *Dróg krzyżowych*, np. w Centrum Ruchu Światło-Życie w Krościenku.

W przeciwieństwie do dotychczas omówionych zagadnień, tematyka pasyjna, związana z liturgicznym okresem Wielkiego Postu, cieszy się niesłabnącym zainteresowaniem zespołów, głównie, oczywiście, należących do formacji „teatru alumnów". Funkcję

służebną wobec własnej społeczności łączy się z funkcją ewangelizacyjną. Pasje seminaryjne młodej generacji gromadzą coraz liczniejsze rzesze wiernych. Znaczna liczba i różnorodność inscenizacji świadczy o rozległej skali zainteresowań. W tematyce pasyjnej i rezurekcyjnej niektóre środowiska dostrzegają szansę na stworzenie specyficznie seminaryjnego profilu teatru, ewoluującego ku współczesnym formom scenograficznym i muzycznym.

W Krakowie, Lądzie i Czerwińsku w latach 70. wznowiły swoją działalność misteria *Męki Pańskiej* po przerwie spowodowanej zakazem cenzury. Widowiska kontynuowane są w formie, jaką miały jeszcze w latach 50., z tekstem F. Harazima, poprawionym i dostosowanym do Biblii Tysiąclecia przez ks. T. Janię, oraz muzyką A. Chlondowskiego. Zatem ani tekst, ani sam sposób wystawienia nie przynależą do dorobku młodej generacji. Mimo ścisłego związku salezjańskiej pasji z dziejami powojennego teatru seminaryjnego, udział alumnów w jej przygotowaniu nie był znaczący – obsadzali tylko drugorzędne role.

Ze zdziwieniem obserwujemy nawrót do tradycyjnych pasji ludowych w seminariach: karmelickim w Poznaniu i bernardyńskim w Krakowie. Dzieje się to w czasie, gdy zespół „Latorośl" seminarium włocławskiego, a szczególnie klerycy pallotyńscy z Ołtarzewa podejmują od kilku lat poszukiwania nowych sposobów ekspresji scenicznej.

Początki pasji pallotyńskiej sięgają przełomu lat 50. i 60., czyli okresu zaniku teatru pasyjnego w innych seminariach. Przez lata była to inicjatywa lokalna, w znacznej mierze wewnątrzseminaryjna, kontynuująca tradycyjny typ widowiska ludowego. Dopiero w realizacjach z lat 1986–1987 wprowadzono liczne innowacje. Wprawdzie nadal wykorzystuje się scenariusze skomponowane w różny sposób z fragmentów Biblii, nadal proponuje się te same obrazy, jednak coraz częściej do widowisk wprowadza się nowoczesną muzykę, wykonywaną na żywo w celach ilustracyjnych, tworzenia nastroju, kształtowania dynamiki akcji oraz, jak mówią realizatorzy, „wypowiadania niewyrażalnego".

Ostatnio korzysta się z sugestywnej scenografii, także przestrzennej – wprowadzane są pomosty biegnące w głąb widowni (w

funkcji drogi). W celu podkreślenia obrzędowości niektóre fragmenty tekstu realizowane są na widowni wśród publiczności. W *Męce Pańskiej* (1986) postacią wyróżniającą się był szatan: aktywny, ciągle obecny, nieustannie zwracający się do widzów. W pewnym fragmencie widowiska mówi im: „Dziękuję za każdy grzech – jest to hołd dla mnie". Zdaniem E. Befeltowskiego[7] – reżysera – misterium miało uświadamiać nieustanną obecność i bliskość zła.

W misteriach włocławskiego zespołu „Latorośl" z lat 1985–1986 wykorzystywano także teksty oparte na Biblii, jednak z reguły pozbawione cytatów biblijnych i wzbogacone o kwestie będące wynikiem inwencji samych seminarzystów. Realizatorzy obficie korzystali z nagrań muzyki współczesnej oraz wykonywali improwizacje organowe.

W spektaklach organizowanych zazwyczaj w kościołach wykorzystuje się całą przestrzeń – prezbiterium i nawy, gdzie lokalizowane są kolejne wydarzenia. Zdjęcia ze spektakli ujawniają, że niekiedy stosuje się zabiegi uwspółcześnienia, przez użycie współczesnych kostiumów, np. żołnirzy. *Pasje* włocławskie grane są tylko w okresie liturgicznym Wielkiego Postu.

Co natomiast dzieje się w innych środowiskach? Znane są liczne próby adaptacji *Listów Nikodema* J. Dobraczyńskiego, a nawet odwołania do fragmentów *Mistrza i Małgorzaty* M. Bułhakowa (Gdańsk 1978, seminarium diecezjalne, oprac. K. Niedałtowski). Spektakl, wzorem dawnych widowisk, rozegrano na dziedzińcu i krużgankach pocysterskiego kompleksu w Gdańsku.

Poszukiwania w zakresie tematyki pasyjnej idą w kilku kierunkach. O jednym z nich była mowa podczas omawiania inscenizacji dramatów staropolskich. Motywy pasyjne były w nich jednak podporządkowane nie tyle celom środowiskowym, co ogólnoartystycznym. Szukając sposobów modernizacji misterium pasyjnego, uproszczone scenariusze biblijne zastępowano tekstami literackimi. Z interesującą propozycją wystąpił teatr „Apicata", wystawiając niedrukowany tekst W. Bąka *Piłat* (Katowice 1985). Rok wcześ-

---

[7] Rozmowa z 21.10.1988 (Ołtarzew). E. Befeltowski – organizator prac teatralnych udostępnił także zdjęcia i maszynopis scenariusza spektaklu z 1987 r.

niej zespół seminarzystów płockich podjął się realizacji *Drogi krzyżowej* T. Żychiewicza. Tendencja uwspółcześnienia daleko wykroczyła poza oczekiwania autora. Zamyślenie nad losem człowieka zdominowały podteksty o wyraźnie politycznej wykładni. Współczesność nie tylko gromadzi się dla rozpamiętywania ostatniej drogi Jezusa (robotnik, ksiądz, inwalida), ale jest niechlubnym współsprawcą jego śmierci. Straż rzymską zastąpili mundurowi z milicyjnymi pałkami, których użyto w scenie biczowania, zaś chór ucharakteryzowano na zwolenników oficjalnej ideologii. Aluzje do czasów, w których żyjemy, stosowano częściej, m.in. w pasjach seminarium włocławskiego. Dążenie do uwspółcześnienia stało się widoczne bardziej w inscenizacji *Odnowiciela* J. Jesionowskiego (Warszawa 1985, seminarium diecezjalne). W sztuce mowa o tajemniczym przybyszu, który zjawia się w kontestującym środowisku Zachodu. Jego odnowicielską misję przerywa śmierć – ginie z ręki zamachowca. Dzięki zabiegom inscenizatorów ten laicki w istocie tekst nabrał religijnej, wyraźnie już pasyjnej wymowy. Założenia inscenizacji opracował T. Bogucki.

W poszukiwaniach repertuaru wielkopostnego dwukrotnie sięgano po scenariusz musicalu *Jezus Chrystus Superstar*. Trzykrotnie inscenizowano *Głosy* J. Szczawińskiego – nie były to jednak ważne wydarzenia sceny seminaryjnej. Amerykański musical zrealizowano w formie mocno okrojonej, ograniczając się do recytacji.

W inscenizacjach pasyjnych, mimo ciągłych poszukiwań, trudno dostrzec wyraźniejsze osiągnięcia. Trudno nawet dziś pytać, czy ich ewolucja podąży tropem reformującego się teatru hagiograficznego, który coraz częściej szuka wsparcia w formach muzycznych. Jak dotychczas, tendencje muzyczne zauważane były jedynie we franciszkańskiej inscenizacji *Głosów* Szczawińskiego (1983) oraz w ostatnich inscenizacjach pasyjnych seminarzystów pallotyńskich (Ołtarzew 1986, 1987) – mowa tu tylko o wykorzystywaniu muzyki nowoczesnej.

Teatr hagiograficzny ulega już powolnej krystalizacji, co, oczywiście, nie przesądza faktu, że jego ranga nie dorównuje najważniejszym osiągnięciom młodej generacji. Godny uwagi jest przede wszystkim fakt, że pojawiły się nowe postacie budzące zaintereso-

wanie realizatorów oraz, co może ważniejsze, nowe sposoby scenicznego wyrazu. Już starsza generacja korzystała z wyraźną ostrożnością z dawnego repertuaru hagiograficznego, ukazującego bohatera w klimacie ludowości, nierozdzielnie związanej z elementami miraklu, fascynacji i ludowości. Jedynie sporadycznie korzystano z dorobku M. Carnota. W dzisiejszym teatrze aura miraklu otacza jedynie postać św. Franciszka i to raczej z literackich, stylizacyjnych racji, bez intencji naiwnej moralistyki. Także rygory stawiane teatralnym transpozycjom świętych uległy wyraźnemu zaostrzeniu. Zaczęto sobie bowiem uświadamiać, że los bohatera i teatru hagiograficznego wyznaczają współczesne konwencje oraz style odbioru. Bohater ten wkraczał na scenę seminaryjną co najmniej dwiema drogami. Znaną od dawna drogą dramaturgii klasycznej oraz drogą najnowszej twórczości wewnątrzseminaryjnej. Dzieli je nie tylko odmienna geneza i dość znaczna różnica w poziomie artystycznym, lecz także odmienna tematyka oraz funkcja, jaką tematyka ta miała do spełnienia we wspólnocie seminaryjnej. W inscenizowanych utworach o uznanej wartości artystycznej temat hagiograficzny redukowano do rangi wehikułu służącego wprowadzeniu parabolicznej perspektywy. Taką rolę mieli do spełnienia: Tomasz Becket i Tomasz More – pierwszy z *Mordu w katedrze* T. S. Eliota, drugi z *Miecza obosiecznego* J. Zawieyskiego, adaptacji *Snu świętego* R. Schneidera oraz opowiadania H. Malewskiej *Sir Tomasz More odmawia*. Dołączyli do nich traktowani na tych samych prawach fikcyjni bohaterowie dramaturgii Brandstaettera i wielki Ateńczyk Sokrates z *Jaskini filozofów* Z. Herberta.

W obecnym omówieniu znajdują się natomiast inscenizacje o wyraźnie biograficznym charakterze, w których bohater hagiograficzny mówi tylko we własnym imieniu. Scenariusze dotyczą najczęściej współczesnych duchownych, więźniów obozów koncentracyjnych lub założycieli zgromadzeń. Teatr hagiograficzny w seminariach skoncentrowany był w ostatnich latach na postaciach: Pallotiego, Kolbego, Frelichowskiego, Szulmińskiego, Klareta, Kozala, Balickiego, F. M. Jordana (inscenizacja *Imię od krzyża* autorstwa kleryka S. Lasko zrealizowana w 1989, nie została objęta ona obecnym opracowaniem), wreszcie zaś Wyszyńskiego i Popiełuszki.

Brat Albert zawędrował tu tylko dzięki popularności *Brata naszego Boga* K. Wojtyły.

Szukano więc tematyki w najwyższym stopniu aktualnej, dostarczającej przykładów etosu kapłańskiego. Pamięci św. Maksymiliana Kolbego poświęcono realizację w seminarium pelplińskim (1976) i wrocławskim seminarium klaretynów (1988). O wiele ważniejszym wydarzeniem był spektakl poświęcony ks. W. Frelichowskiemu. Scenariusz ks. J. Picka dotyczył ostatniego etapu ks. życia Frelichowskiego, podczas organizacji obozowego „Caritasu" w Dachau. Istotną rolę spełniały tu ekspozycje poszczególnych scen, rozgrywające się współcześnie w czasie wizyty bpa Czaplińskiego na terenie dawnego obozu[8].

Dopiero druga połowa lat 80. przyniosła spektakle o większej dojrzałości formalnej. Przykładem tego są trzy kolejne inscenizacje ku czci bł. biskupa, M. Kozala. Autorem scenariusza i reżyserem spektaklu włocławskiego był M. Rojek. Tekst obejmuje wydarzenia od wkroczenia hitlerowców do Włocławka, do śmierci biskupa w obozie. Dialogi miały ujawniać przede wszystkim postawę błogosławionego, proces jego decyzji, wyrazisty profil moralny oraz szukanie dla postaci analogii ewangelicznych. Przeciwwagą faktograficznej strony życia biskupa była postać Pokusy, którą należy, zgodnie z sugestią reżysera, utożsamiać z ułomną stroną duszy. Pokusę ucieleśniał aktor ubrany w czarne spodnie i modną kurtkę – strój najwyraźniej współczesny, odsyłający konflikt wewnętrzny bohatera i jego doskonalenie moralne do młodej widowni. Każdy słyszał Pokusę w sobie – dzięki środkom technicznym sprawiono, że głos aktora obecnego na scenie dobiegał z końca sali, zza pleców obecnych na przedstawieniu. W celu zmniejszenia dystansu między sceną i widownią pozostałe emitory dźwięku skierowano na sklepienie sali, pozorując bliskość sytuacji scenicznych. Muzykę wykonywano na organach elektronicznych i dostosowano do akcji w zakresie tempa, metrum, głośności oraz wysokości

---

[8] Pełny tytuł spektaklu: *In vinculis pro Christo. Sztuka o słudze Bożym Stefanie Wincentym Frelichowskim.*

tonu. Dominowała tonacja molowa z motywem poloneza Ogińskiego *Pożegnanie ojczyzny*[9].

Zamysł misterium pasyjnego towarzyszył alumnom z seminarium szczecińskiego, realizatorom drugiego spektaklu o błogosławionym M. Kozalu (1988). O pasyjnym charakterze inscenizacji przypominała muzyka z *Pasji* K. Pendereckiego; założeniom tym podporządkowano także znaki plastyczne. Reżyser – ks. P. Kordula, twierdził, że podjęto starania, aby rozprawę sądową nad Kozalem w obozie inowrocławskim upodobnić do sądu nad Chrystusem. Przywołane w obrazach scenicznych motywy biblijne znalazły sprzymierzeńca w kompozycji, w której dopełniały się martyrologia i chwała. Zebrani byli w równym stopniu świadkami męczeństwa biskupa i uczestnikami uroczystej pamiątki beatyfikowanego. Podwójna struktura czasowa widowiska zawierała bowiem z jednej strony chronologię czterech odsłon (włocławskie gestapo, Ląd, Inowrocław, Dachau), z drugiej – chronologię tekstów komentarzy, tak charakterystycznych dla liturgicznych pasji. Tę drugą chronologię ujęto w ramę Prologu i Epilogu ze słowami Jana Pawła II od otwarcia procesu beatyfikacji aż do jej ogłoszenia – w finale spektaklu[10].

W tym samym roku, również w salezjańskim seminarium w Lądzie zrealizowano spektakl o bł. M. Kozalu. W przeciwieństwie do dwóch omówionych inscenizacji, przedstawienie to pozbawiono akcji dramatycznej. Rapsodyczną formę wypełniały teksty biblijne, fragmenty hitlerowskich kronik i relacje polskich świadków. Chór i polscy komentatorzy pojawiali się w białych tunikach, czarny kolor pozostawiono komentatorom niemieckim, wypowiadającym ogólne poglądy na temat rasy i przyszłego porządku świata. Przywołano słowa Ewangelii św. Jana („Będę z wami aż do skoń-

---

[9] Informacji o muzycznym opracowaniu spektaklu udzielił K. Pawlak (14.01.1988). Otrzymałem także scenariusz spektaklu: M. Rojek. *Tam gdzie postawił Bóg. Misterium o biskupie Michale Kozalu* (mps ss. 33). Autor scenariusza i zarazem reżyser uzupełnił wypowiedź K. Pawlaka, wskazując na główne założenia koncepcji inscenizacyjnej.

[10] Informacje od ks. P. Korduli uzyskałem za pośrednictwem G. Lis-Wilczyńskiej (marzec 1989).

czenia świata"), czego ilustracją był apokaliptyczny Chrystus Król w dalszym planie sceny. Postacie Chrystusa, św. Szczepana, M. Kozala i J. Popiełuszki w ostatniej części spektaklu odtwarzał ten sam aktor. Autor scenariusza, ks. Jankowski, idąc tropem teologii Janowej chciał ukazać bohatera w kontekście prawd wiary i treści biblijnych[11].

Najpoważniejszym przejawem związków tematyki hagiograficznej i biblijnej jest okazywane w młodej generacji zainteresowanie postacią św. Pawła. Można to uzasadnić zarówno obszerną biografią biblijną, co ułatwiało dramaturgiczne opracowanie postaci, jak i niezmiernie ważną dla seminarzystów problematyką powołania oraz chrześcijańskiej metanoi. Warto również zauważyć, że postać świętego reprezentuje model życia bliski szczególnie aktualnej po Soborze idei Kościoła misyjnego. Falę popularności św. Pawła w środowiskach alumnów otwiera inscenizacja ks. Grzywaczewskiego *Nawrócenie Szawła*, przygotowana w 1982 r. w seminarium siedleckim. Opracowano dwa epizody: prześladowanie chrześcijan i nawrócenie. Budowaniu nastroju służyły muzyka i światło. Całość jednak nie odbiegała istotnie od konwencjonalnego dramatu biograficznego[12]. Druga połowa lat 80. przyniosła aż sześć premier poświęconych życiu św. Pawła. Kolejny tekst o św. Pawle pochodzi z seminarium salwatorianów. K. Bugno, odtwórca głównej roli, mówiąc o *Pawle z Tarsu* autorstwa J. Smolca, określił ten krótki dramat jako wynik fascynacji postacią Apostoła w środowisku seminaryjnym[13]. Publikacja tekstu z 1987 r. dowiodła, że fascynacja ta jest zjawiskiem o znacznie szerszym zasięgu. Świadczą o tym cztery premiery utworu w stosunkowo krótkim czasie. Tekst Smolca zbliżony jest do moralitetu. Składa się z trzech części z epilogiem. Pierwsza – oślepienie Pawła, druga – rozmowa z Rzymianinem i próba jego nawracania, trzecia – Paweł wyrusza z uczniami do pracy misyjnej.

---

[11] Oprócz scenariusza podstawowe dane o spektaklu uzyskałem w rozmowie z ks. W. Szulczyńskim i zespołem (14.10.1988 Ląd).

[12] Relację o spektaklu przedstawił G. Zaraziński i zespół jego współpracowników (13.04.1988 Siedlce).

W teatrze seminarium salwatorianów, kierowanym przez M. Plewackiego, próbowano wydobyć współczesne i środowiskowe odniesienia inspirowanego Biblią tekstu. Zgodnie z istniejącą tam tradycją, spektakl zrealizowano w konwencji „teatru wnętrza", odwołując się do duchowości aktorów. Jednak w przeciwieństwie do obowiązującej w innych inscenizacjach zasady „nagiej sceny", tym razem przyjęto stylizację na teatr antyczny. Podobne założenia scenograficzne pojawiły się w inscenizacji salezjańskiej w Lądzie w 1987 r. Tekst zrealizowano w formie tryptyku, z wyraźnie wyodrębnionymi częściami. Dopiero w spektaklu franciszkańskim w Łodzi (1988) relacja tematyki hagiograficznej do współczesności stała się kluczowym założeniem spektaklu. Ukazaniu duchowego pokrewieństwa postaci scenicznych i środowiska seminaryjnego służył hymn o miłości (Kor 1, 13). W czasie jego wykonywania bracia przychodzą z widowni do Pawła i podejmują z nim dialog. Spektakl kończył się wspólną modlitwą i ostatnią mową Pawła, kierowaną wprost do widzów[14]. Czwarta z kolei inscenizacja – siedlecka z 1988 r. – ujawnia liczne istotne interwencje w tekst dramatu. Podobnie jak w Łodzi kierowano się tu zasadą uwspółcześnienia, o czym świadczy scenografia. Mniej uwagi poświęcono samej przemianie św. Pawła, więcej problematyce jedności. Wspólnotowy charakter inscenizacji podkreślały skomponowane na tę okazję ballady, wykonywane przez kleryków[15].

Większy udział muzyki cechował inscenizację *Szaweł* katowickiej sceny „Apcata" (1987). Wykorzystano dramat W. Bąka pod tym samym tytułem. Tekst pisany z myślą o teatrze tradycyjnym miał rozbudowane dialogi i obszerne kwestie postaci tytułowej. Dzięki nowoczesnej formule inscenizacyjnej przezwyciężono te niedomogi. R. Michalski w przygotowaniu spektaklu czerpał z założeń poetyki teatralnej B. Brechta. Kompozycję wypełniały licz-

---

[13] Rozmowa z dnia 1.02.1988 w Lublinie.

[14] Reżyser D. Zdziński korzystał z konsultacji artystycznej M. Drosia. O spektaklu wiemy na podstawie jego uwag oraz A. Kukułowicza (23.02.1988 Łódź-Łagiewniki).

[15] Spektakl zrelacjonował G. Zaraziński (13.04.1988 Siedlce).

ne songi, skomponowane częściowo do tekstu sztuki, częściowo do tekstów T. Mertona. Zastosowano także nowoczesną ilustrację choreograficzną w opracowaniu L. Bień. Spełniło to istotną rolę w przezwyciężeniu zużytej konwencji dramatu biograficznego, ponadto stwarzało szansę nowatorskiego ujęcia postaci tytułowej. Inscenizację tę charakteryzowało zdystansowanie wobec toku biblijnych wydarzeń. Dystans taki cechował już samych aktorów, którzy z wyjątkiem odtwórcy głównej roli, kreowali więcej niż jedną postać. Uczestniczyli w kreacjach zbiorowych – wokalno-choreograficznych, reprezentując kolejno środowisko apostołów, pogan i żydów. Zależnie od sytuacji na swój egalitarny strój (szare tuniki) nakładali odpowiednie znaki rozpoznawcze. Umiejętnie dobrano też symbolikę kolorów, szczególnie istotną w akcji wizyjno-symbolicznej w drugim planie sceny, gdzie pojawiała się postać Chrystusa. Spektakl R. Michalskiego, podobnie jak realizacja, o której za chwilę, stanowił interesującą propozycję dla dzisiejszego teatru hagiograficznego. Propozycję tym cenniejszą, że tradycyjne sposoby scenicznego opracowania postaci pozytywnej, ukazywanej zazwyczaj w aurze moralistyki, nie znajdują uznania odbiorców[16].

Wyrazem muzycznych zainteresowań młodej generacji był musical *Święty Paweł*, zrealizowany w seminarium pallotynów (Ołtarzew 1988). Na scenariusz złożyły się parafrazy Listów św. Pawła i Dziejów Apostolskich. Założenia formalne musicalu można było dostrzec już w oprawie scenograficznej, zaprojektowanej na zasadzie opozycji między barwną plastyką kostiumów a zabudową sceny. Zastosowano lekkie metalowe konstrukcje, dobrze hierarchizujące przestrzeń, a jednocześnie dyskretne. Dzięki temu całą optykę spektaklu wypełniały kolorowe jaskrawe kostiumy, uwydatniające ruch aktorów. Obok białych i czarnych (dla faryzeuszy) zastosowano różne odcienie czerwieni, oranż, zieleń, błękit. Poszczególne miejsca i wydarzenia biblijne sygnalizowano elementami scenografii. Funkcję taką pełniła np. atrapa rzeźby greckiej,

[16] Koncepcję inscenizacyjną widowiska przedstawił reżyser R. Michalski (11.02.1988 Katowice). Dzień wcześniej w seminarium katowickim udostępniono mi zapis „video", który stał się podstawą omówienia.

ilustrująca fragment *Paweł w Atenach*. W celu ukazania różnych sytuacji odwołano się do szerokiego repertuaru form i stylów muzyki współczesnej. Oto kilka przykładów: śpiew bluesowy pojawiał się w ustach uwięzionego chrześcijanina, konflikt między kapłanami wyrażono stylem rockowym, przy użyciu gitary basowej i organów elektronowych ilustrowano zawziętość oraz determinację żydów wobec chrześcijan, solowe pieśni liryczne nawoływały Pawła do zaprzestania prześladowań, jego nawróceniu natomiast towarzyszyły charyzmatyczne pieśni uwielbienia. W innych miejscach śpiewano psalmy (głównie recytatywem). Podczas uzdrowienia chromego tło stanowiła staropolska stylizacja muzyczna w opracowaniu na flet. Pojmanie Pawła ilustrowano fragmentem jazzowym, zaś krzyczące głosy oddawano muzyką w stylu heavy-metal. Przed każdym z fragmentów pojawiał się komentarz złożony z cytatów biblijnych. Musical pallotyński został zarejestrowany na taśmie video przez zespół filmowców z ośrodka duszpasterskiego w Gdańsku. Był wystawiany w placówkach pallotyńskich we Francji[17].

W nowoczesnym kształcie musicalu pojawiła się także włoska komedia muzyczna *Forca, venite gente*, przygotowana przez zespół z seminarium franciszkanów w Krakowie (1988). Rzecz o św. Franciszku, pod polskim tytułem *Chodźcie tutaj wszyscy*, w kształcie słownym pozostawała w kręgu tradycyjnych wyobrażeń o świętym z Asyżu.

---

[17] Zapis „video" udostępnił mi A. Befeltowski (21.10.1988 Ołtarzew). W pracach teatralnych istotne miejsce zajmuje zespół muzyczny, mający już pewne sukcesy w związku z rosnącym zainteresowaniem dokonaniami teatru pallotyńskiego. Może to mieć istotny wpływ na dalszą ewolucję ołtarzewskiej pasji ku formom muzycznym.

Rozdział IV

W POSZUKIWANIU FORMUŁY TEATRU SEMINARYJNEGO

W dotychczasowej prezentacji dokonań młodego teatru seminaryjnego kierowałem się przede wszystkim kryterium tematycznym i repertuarowym. Istnieje wszekże pewna grupa realizacji, które podjęto z myślą o stworzeniu, często nowatorskiej, formuły tego teatru. Mowa o dokonaniach wynikających z ideowo-artystycznego programu ich twórców.

Teatr młodej generacji wykazuje nowatorstwo formalne czy repertuarowe, niejednokrotnie wynikające ze stałego modelu pracy artystycznej, o czym zaświadczają dotychczasowe omówienia. O nowej formule teatru religijnego wypada mówić dopiero wówczas, gdy tendencje interpretacyjne i nowatorska stylistyka znajdują swoje uzasadnienie w przyjętej przez poszczególnych twórców teologii teatru (nie zawsze jest ona sformułowana wprost, niekiedy bywa jedynie „wpisana" w rezultaty pracy scenicznej). Nic dziwnego, że nurt omawiany w tym rozdziale pokrywa się w znacznym stopniu z zasięgiem formacji „teatru teologów", czyli z dorobkiem duchownych wykładowców uczelni seminaryjnych.

W przeciwieństwie do alumnów, mają oni pewne teoretyczne bądź praktyczne przygotowanie teatralne, znaczne możliwości organizacyjne, swobodę w wyborze koncepcji i nie natrafiają na ograniczenia, z którymi muszą liczyć się alumni kierujący zespołami. Nie bez znaczenia jest też ciągłość i długotrwałość prac reżyserów-teologów (np. ks. A. Kondracki i ks. W. Wilk kierują zespołami teatralnymi już ponad 20 lat). Profesjonaliści świeccy posiadają też znaczną swobodę działania i niektórzy z nich współpracu-

ją z zespołami seminarzystów już po kilkanaście lat, jednak uwagę swoją koncentrują na problematyce ideowo-artystycznej, unikając raczej głębszej refleksji teologicznej.

W „teatrze teologów" teksty dramatów pojawiają się rzadziej (poza bardziej konwencjonalną sceną sandomierską ks. W. Wilka). W praktyce inscenizacyjnej poważne miejsce zajmuje tu „teatr autorski". Scenariusze składane są zazwyczaj z gotowych tekstów literackich. Znaczną rolę w przekazie odgrywają także kody pozasłowne. W realizacjach dramatów teologowie rzadko respektują sceniczną i teatralną wizję pisarza.

Genezy „teatru teologów" należy szukać w różnego rodzaju okresowej pomocy udzielanej alumnom przez osoby z grona wykładowców. Dotyczyło to przygotowania większych inicjatyw teatralnych z okazji ważnych świąt lub rocznic. Pomoc ta prowadziła do wzrostu poziomu artystycznego seminaryjnej sceny. Jak zaznaczyłem w części pierwszej, tak było w teatrze płockim, tak było też w seminarium białostockim, gdzie opiekę nad zespołem uczelnianym sprawował przez lata ks. S. Piotrowski.

Podobnie jak wykładowcy płoccy zrezygnował on z repertuaru realizowanego w seminarium po r. 1947, na który składały się tradycyjne sztuki hagiograficzne o św. Franciszku, św. Stanisławie Kostce i Bracie Albercie. Działając w latach 1962–1978, czyli na przełomie starszej i młodej generacji, preferował jedynie repertuar ambitny: *Znak krzyża* M. B. Shannona, *Miecz obosieczny* J. Zawieyskiego i *Dzień gniewu* R. Brandstaettera. Te trzy dramaty wznawiono kilkakrotnie z kolejnymi pokoleniami seminarzystów. Nie wykraczające poza mury uczelni prace teatralne miały głównie kształtować formację przyszłych kapłanów. W tym samym czasie stałą opiekę artystyczną i organizacyjną nad zespołem w seminarium pelplińskim sprawował ks. J. Buxakowski. Innym ważnym przykładem opieki ze strony osoby duchownej był udział ks. W. Andrzejewskiego (absolwenta PWST) w pracach teatralnych zespołu seminarium diecezji gorzowskiej. W pewnym okresie ks. Andrzejewski pełnił tam funkcję kierownika artystycznego, przygotowując inscenizacje R. Brandstaettera i S. Mrożka.

Były to wszystko zaczątki „teatru teologów", który na miano odrębnej formacji zasłużył dopiero w wyniku teatralnych dokonań księży, którzy do dziś kierują zespołami seminaryjnymi w Płocku, Sandomierzu, Tarnowie i Obrze (seminarium oblatów).

Ks. W. Wilk był inicjatorem prac teatralnych już w 1970 r. Inscenizował kolejno *Każdego* J. Zawieyskiego (1971), *Obraz sceniczny. Sługa Niepokalanej* (o św. Maksymilianie Kolbem) (1972), scenę więzienną z III części *Dziadów* (1973) i *Mord w katedrze* T. S. Eliota (1974). Po kilkuletniej przerwie ks. Wilk wznowił działalność – w 1982 r. przygotował *Dzień gniewu* R. Brandstaettera, rok później *Teatr świętego Franciszka*. Wtedy właśnie scena sandomierska staje się jednym z czołowych ośrodków młodej generacji. Świadczy o tym ciągłość i regularność prac teatralnych, świadomość repertuarowa i inscenizacyjna, dojrzałość ideowo-artystyczna, liczna publiczność, z uwagi na częste przedstawienia w miejscu i wyjazdy do pobliskich miast. Ks. Wilk realizuje w ten sposób postulowany przez siebie optymalny model teatru seminaryjnego, w którym szczególnie preferowanym środkiem wyrazu jest słowo. Teatr taki ma wykazywać się dojrzałością ideowo-artystyczną w głównych odmianach teatru religijnego – w teatrze biblijnym, liturgicznym i hagiograficznym. Przegląd repertuaru teatru sandomierskiego ujawnia obecność wyróżnionych przez autora wątków zarówno w dramatach Brandstaettera, jak i we wcześniejszej realizacji Eliota. Problematyka chrześcijańskiego wzoru osobowego jest ciągle obecna w realizacjach sandomierskich (*Sługa Niepokalanej* – autor nieznany, *Mord w katedrze*, *W wigilię cudu* K. Iłłakowiczówny (1984) – współczesny mirakl, *Widzieć sercem*, obraz sceniczny oparty na *Małym Księciu* A. de Saint-Exupéry'ego (1985), *Granice mroku i światła* (1986) – scenariusz złożono z fragmentów dramatów T. S. Eliota, J. Zawieyskiego i adaptacji opowiadania *Sir Tomasz More odmawia* H. Malewskiej.

Ks. Wilk nie odstępuje od konwencji teatru dramatycznego. W swych propozycjach teatru chrześcijańskiego nie wykracza zasadniczo poza to, co mają do powiedzenia autorzy dramatów. W procesie inscenizacji realizatorzy sandomierscy szczególne miejsce przyznają muzyce – obok słowa staje się ona dominującym środkiem

wyrazu (głównie w wystawieniach dramatów Brandstaettera). Ze względów repertuarowych nie ma tutaj tendencji ku nowatorskim formom muzyki rozrywkowej, jakie obserwujemy w niektórych środowiskach „teatru alumnów".

Praktyka sceniczna ks. Wilka ma przede wszystkim uzasadnienie pragmatyczne. W artykule *W poszukiwaniu modelu teatru seminaryjnego* stwierdził on:

> Chodzi o taki model teatru kleryckiego, który umożliwiałby najbardziej skuteczną realizację jego podstawowych funkcji i zadań[1].

Mowa tam o czterech zadaniach sceny uczelnianej: służebnym wobec środowiska, formacyjnym – związanym z realizacją celów poznawczych, wychowawczych i pastoralnych, kulturotwórczym oraz ewangelizacyjnym. Zadanie kulturotwórcze pojmuje ks. Wilk jako rozwijanie kultury religijnej w środowisku alumnów, a pośrednio także w społeczności wiernych. Widzi w nim szansę na dopełnienie kultury teatralnej, aprobowanej i preferowanej w teatrach zawodowych i w środowiskach świeckich. Ostatnie z wymienionych zadań – ewangelizacja – nabrało szczególnego znaczenia po Soborze, gdy teatr seminaryjny dociera do coraz szerszego kręgu odbiorców. Zdaniem autora artykułu, optymalne wypełnienie wskazanych zadań wymaga ukierunkowania uwagi realizatorów na słowo i szczególnej dbałości o ideologiczną dojrzałość teatralnych dokonań.

Zestawienie najważniejszych zadań oraz związanych z nimi funkcji odnosi się do teatru seminaryjnego w sensie ogólnym. Wynikająca z nich formuła teatru bywa bardzo różnie pojmowana, co stanowi wynik różnej hierarchii zadań podejmowanych przez poszczególne zespoły oraz swoistej interpretacji tych zadań. Bardzo różnie pojmuje się zarówno funkcję formacyjną, jak i ewangelizacyjną. Realizacja zadań sceny seminaryjnej oparta na dojrzałym repertuarze dramatycznym, szczególna funkcja słowa i liturgicznej formy ekspresji – jako podstawa modelu postulowanego przez ks.

---

[1] Wilk, *W poszukiwaniu modelu* s. 248.

Wilka – to rozwiązanie najbardziej typowe. Przejawia się ono powszechnie w „teatrze profesjonalistów" i „teatrze alumnów", choć może nie zawsze jako wynik świadomego i konsekwentnego wyboru. Jest też najbliższe założeniom homiletyki i pedagogiki seminaryjnej. Okazuje się jednak, że sceny o większych aspiracjach artystycznych wybierają bardziej indywidualną formułę (np. omawiany już zespół „Puls"). W samym „teatrze teologów" spotkać można rozumienie teatru seminaryjnego wyraźnie odbiegające od tego, które zaproponował ks. Wilk.

Ks. A. Kondracki, który w 1970 r. objął opiekę nad utworzonym rok wcześniej Teatrem Kleryckim WSD w Płocku, przyjął profil teatru, w którym kluczową rolę przyznano wizji plastycznej. Skąd wziął się pomysł seminaryjnej sceny plastycznej? Przyczyną pośrednią było niewątpliwie wykształcenie autora. Ks. Kondracki ukończył warszawskie Liceum Techniczno-Teatralne, zdobywając tam wiedzę z zakresu scenografii i technicznej obsługi spektaklu. Próbował ponadto swych sił w sztuce plastycznej. Po ukończeniu seminarium prowadził w latach 60. zespół tetralny w parafii wiejskiej. Pewną rolę w przyjęciu plastycznej formy wyrazu odegrał przykład sceny zawodowej. Inscenizacje z lat 1970–1980 powstały w pewnym stopniu, jak stwierdził ks. Kondracki, „pod wpływem zabiegów podejmowanych w teatrze awangardowym". Głównym jednak powodem przyjęcia tej formuły była potrzeba stworzenia nowego modelu teatru seminaryjnego i zarazem chrześcijańskiego, sytuującego się w opozycji do literatury dramatycznej oraz do religijności wykreowanej przez autora dramatycznego.

Ks. Kondracki twierdzi, że w swoim teatrze jest przede wszystkim kapłanem i przy użyciu środków teatralnych tworzy dostępny dla każdego język wiary. Szczególną rolę przypisał środkom scenograficznym oraz pantomimie, przemawiającym do odbiorcy niezależnie od jego dyspozycji intelektualnych.

Ludzie są jak duże dzieci – stwierdza reżyser – dlatego warto pokazać nawet wielkie prawdy w sposób zrozumiały dla dziecka. Akcji, którą zobaczymy na scenie, nie należy rozumieć dosłownie, postacie, dekoracje i rekwizyty są symbolami, starajmy się tę treść odczytać z ruchu i gry aktorów. Być może w tej rzeczywistości, kryjącej

się pod postacią symboli, dostrzeżemy bliskie nam sytuacje życiowe, znanych nam ludzi, a może nawet samych siebie i własne problemy[2].

W inscenizacjach Kondrackiego przedmiot szczególnej troski stanowiła „z góry" przyjęta treść – idea była zawsze wcześniejsza niż forma jej scenicznej artykulacji. Obrazy w myśl homiletycznych założeń reżysera służyły sugestywnej oraz oryginalnej formie przekazu prawd wiary. Obarczone tymi zadaniami nie zawsze spełniały warunki symbolu, często dość jednoznacznie imitowały rzeczywistość. Niektóre z nich pochodziły z symboliki chrześcijańskiej lub liturgii, inne były wynikiem inwencji reżysera. Znaczną rolę w ich tworzeniu odgrywały znaki aktora. Część wizji plastycznej wypełniała pantomima, wyraźnie jednak naśladowcza, pozbawiona ekspresywnej mimiki oddającej duchowe wnętrze postaci. Częsta dosłowność obrazowania, unikanie formalnych napięć w poszczególnych sekwencjach obowiązywały także kompozycję spektaklu. Sceny układały się w narracyjne ciągi o ustalonej chronologii, co sprawiało, że spektakle przybierały postać rozległych plastycznych paraboli o nawróceniu, walce ze złem, dobroci Boga, itp.

Realizacje Kondrackiego były dość arbitralnym połączeniem tradycyjnej homiletyki (w obrębie treści) i plastyki (w zakresie formy). Reżyser nie poszedł w typowym dla sceny plastycznej kierunku – ku poetyckim przenośniom, nawarstwieniu kodów. Nie stworzył aintelektualnego przekazu przemawiającego głównie do uczuć i wyobraźni. Możliwości plastyki wyzyskał więc jednostronnie. Większość obrazów raziła dosłownością; niekiedy trywialnym dydaktyzmem, omijając złożoną religijno-moralną problematykę, która wymagała mowy ściszonej, przemilczeń, unikania jednoznacznych rozstrzygnięć.

Do rezygnacji z tej formy teatru skłoniły Kondrackiego głosy krytyki, w których przede wszystkim zwracano uwagę na techniczne braki mimów. Drugi okres działalności teatralnej ks. Kondrackiego cechuje się zwrotem ku literaturze dramatycznej. W realizacjach *Dnia gniewu* (1984) i *Zobaczyć prawdę* T. Żychiewicza

---

[2] Wprowadzenie do *Pasji XX wieku* (KWSD Płock 7.03.1974).

(1985) dominowały także elementy plastyczne, o czym była mowa wcześniej. Próbą udoskonalonej formuły z lat 70. był spektakl zrealizowany w 1988 r. – *Silniejsza niż śmierć*.

Prace Kondrackiego swym nowatorskim charakterem uprzedziły procesy zagrażające scenom seminaryjnym na przełomie lat 60. i 70. Wyborem koncepcji „teatru autorskiego" Kondracki uniezależnił się od tekstów dramatycznych, których rzeczywisty potencjał uległ pod koniec lat 60. wyraźnemu zawężeniu. Coraz mniej tekstów spotykało się z aprobatą seminaryjnych twórców. Jedynym dramatem, który reżyser próbował dostosować do własnych potrzeb, było *Misterium adwentowe. Każdy* J. Zawieyskiego. Znaczna część tekstu została w spektaklu pominięta. Kondracki zrezygnował także ze scenograficznych aluzji do salzburskich przedstawień Jedermanna, sugerowanych przez autora w didaskaliach. Zrezygnował również z wszelkich treści związanych z adwentem, na co wskazywał podtytuł spektaklu: *Misterium powrotu*, nie zaś *Misterium adwentowe*, jak dookreślił swój utwór Zawieyski. Zabrakło też odniesień do ostatniej wojny.

Zarówno scenografia, jak i redakcja tekstu podkreślały kosmologiczne oraz uniwersalne pojmowanie Każdego-Adama. Ubrany był w ciemnoniebieski trykot i pojawiał się na ściętej skośnie płaszczyźnie obszernego walca w tym samym kolorze. Ten pierwszy obraz spektaklu miał wyrażać stworzenie człowieka. W dalszych częściach reżyser wprowadził sceny pantomimiczne, ożywiające monologowe dłużyzny dramatu. Wśród postaci pantomimy, obok poświadczonych w tekście Aniołów, pojawiły się upostaciowania cierpienia i grzechu. Spektakl płocki łączył moralitetowe uogólnienia z pantomimiczną psychodramą, ukazującą w planie scenicznym duchowe wnętrze Każdego. Począwszy od 1972 r. w autorskich inscenizacjach Kondrackiego, w formach plastyczno-pantomimicznych zawarte zostały tradycyjne tematy teatru religijnego: liturgiczny (*Msza szukających*, 1972); pasyjny (*Pasja XX wieku*, 1974); inicjacji chrześcijańskiej (*Granice mroku*, 1975); biblijny (nawiązanie do historii zbawienia; *Exodus*, 1976); hagiograficzny (*Mądrość prawdziwa*, 1977); eklezjalny (*Piotr znaczy Opoka*, 1979); biblijny (nawiązanie do treści Księgi Hioba) (*Droga do Emaus*, 1980).

Nie ma potrzeby dokładnego omawiania tych realizacji, chociaż nadarza się ku temu rzadka, jak na teatr seminaryjny, okazja. Każda z realizacji posiada dokonany przez autora szczegółowy zapis obejmujący kolejne zdarzenia sceniczne, z uwzględnieniem wypowiedzi postaci, proksemiki i znaków plastycznych[3].

Msza szukających miała wyraźnie młodzieżowe odniesienia. Inscenizacja próbowała ukazać ukryte działanie łaski w życiu człowieka. Nawiązującą do liturgii mszy św., część drugą poprzedziły „milczące" sceny pantomimiczne, zawierające impresje różnych sytuacji życiowych. Po nich pojawiał się obraz kapłana wyciągającego ręce ku niebu na tle rozległej przestrzeni, powierzającego Bogu sprawy ludzkie. Kapłan stał przy ołtarzu. Porządek stałych części mszy św. wypełniły teksty Brandstaettera i Eliota (według scenariusza sporządzonego wcześniej przez księży jezuitów), obrazujące modlitwę współczesnych, podkreślające szczególnie zagubienie i kryzys wiary. Stąd też rozbudowano część *Kyrie*, z oczywistych względów pominięto *Glorię* i *Credo*. Dla *Mszy szukających* istotne okazało się dopiero Ofiarowanie. W czasie modlitwy zachowania szukających zdradzały, że dostrzegli zbliżającego się do ołtarza Chrystusa – następował symboliczny akt przejrzenia. W trakcie Przeistoczenia scenografia wokół ołtarza – złożona z plakatów i reklam – opadała, odsłaniając złote tło – kolor symbolizujący w ikonografii kościelnej Trójcę Świętą.

Z kolei w *Pasji XX wieku* stworzono alegoryczną wizję, ułożoną w porządku pasji i rezurekcji. Przedtekstem spektaklu były pantomimiczne sceny rozgrywane w cyrku, obrazujące świat we władzy zła. W części *Przybycie Słowa* pojawia się postać z tekstem słów Chrystusa. Sprawia to, że dalsza akcja spektaklu rozgrywa się już w biblijnym układzie odniesienia. Zabicie przybysza zidentyfikowanego z Chrystusem (Ukrzyżowanie i potajemne Złożenie do Grobu) sprawia, że martwota ogarnia całą scenę. Klauni pozbywają się ozdób i rekwizytów. Jedni niosą, inni wloką za sobą

---

[3] Wszystkie te zapisy oraz inne dane dokumentacyjne, m.in. KFotTKWSD oraz plany rekwizytów znajdują się w archiwum domowym ks. A. Kondrackiego w Soczewce k. Płocka.

mniejsze i większe krzyże. Następnie wszyscy okryci czarnym płótnem imitują groby. W części następnej (*Zmartwychwstanie*) z grobu Chrystusa wydobywa się światło, gromadzą się wokół niego przywołane do życia postacie ze scen wcześniejszych.

W spektaklu *Granice mroku* zbudowanym według schematu: Zagubienie – Chrzest – Pokusa i Upadek – Pójście za Chrystusem wyraźnie zarysowano opozycję między światem sacrum i profanum. W części pierwszej widzimy nieznajomego zagubionego w zdepersonalizowanym świecie. Otacza go labirynt betonowych bram, skąd wyłaniają się hipostazy śmierci, odczłowieczone twory. Jednocześnie od strony widowni zbliża się postać Chrystusa-Pielgrzyma z migotliwym światłem latarni, szukającego zagubionych. W chwili spotkania, gdy nieznajomy przyjmuje chrzest z rąk Chrystusa, dotychczasowa sceneria ulega sakralizacji. Przy użyciu odpowiednich reflektorów i filtrów, betonowe bramy przekształcają się we wnętrze kościoła. Następuje zderzenie sił dobra i zła, sacrum i profanum. Między widownią (symbolem Ludu Bożego) i sceną zawładniętą przez siły zła dochodzi do zmagań, których przedmiotem staje się krzyż. W porządku misterium jest to zarazem psychomachia dokonująca się w duszy nieznajomego i walka Ludu Bożego ze złem próbującym zburzyć ład w Kościele. Znamienna w tym względzie jest scena końcowa, gdy za schodzącym do foyer Chrystusem podąża zarówno nieznajomy, jak i widzowie, w odpowiedzi na apel jednego z aktorów. Przeniesienie części akcji na widownię oraz włączenie do działań widzów nadawało inscenizacji wymiar obrzędowy i wspólnotowy. W innych spektaklach praktyki tego typu nie powtórzono.

Założenia teatru wspólnotowego upowszechniały się dopiero kilka lat później w Obrze – w kolejnych realizacjach sceny „Katharsis", pod kierunkiem ks. E. Hanasa.

Interesującą propozycją teatru biblijnego był spektakl ks. Kondrackiego z 1976 r. pt. *Exodus*. W przeciwieństwie do wcześniejszych, głównie pantomimiczno-plastycznych, obfitował on w obszerne fragmenty biblijne. Akcję spektaklu podzielono na dziesięć obrazów scenicznych, nawiązujących do wędrówki ludu wybrane-

go. Podstawą opracowania poszczególnych scen były Księga Wyjścia, Księga Powtórzonego Prawa oraz Księga Jozuego.

Prymarną warstwę spektaklu, wyznaczoną przez słowo biblijne, zestawiono w myśl egzegezy porównawczej z odpowiednią symboliką nowotestamentalną. Niewolę traktowano jako śmierć duchową, baranka jako symbol ocalenia przed pościgiem (czyt. przed mocami ciemności). Nowotestamentalny sens miały chleb i kielich podawane głodnym i spragnionym wędrowcom oraz krzyż użyty w miejsce miedzianego węża. Ziemia obiecana miała najwyraźniej eschatyczne konotacje. Żebracy pozbywali się znaków ułomności, odrzucali kule, laski, przybierali białe szaty, podnosili z ziemi snopki kłosów. Symbolikę staro- i nowotestamentalną sugestywnie powiązano z obrazami najzupełniej współczesnymi. W głębi teologicznych oraz biblijnych prawd szukano ostatecznego sensu zdarzeń i perypetii składających się na życie człowieka. W plątaninie szmat, lin, sieci, widzimy ludzi, których Mojżesz uwolni i poprowadzi przez pustynię. W scenie pościgu uczestniczyło wojsko z makietami karabinów, które były zarazem reflektorami. W ciemnej sali strumienie światła ścigały uciekinierów, którzy w tym czasie rozbiegali się po widowni (reminiscencje wojny oraz użycie karabinów-reflektorów nasuwają skojarzenia *z Repliką* J. Szajny).

Akcenty współczesne zawierała też scena nawiązująca do historii ze złotym cielcem. Wędrowcy zaczynali znosić na proscenium krzesełka, stoliki, przywdziewali współczesne ubrania. Między nimi szedł kelner z napojami. W ten sposób manifestowali rezygnację z dalszej wędrówki i wierności Bogu. W następującej potem scenie z miedzianym wężem pojawiali się sanitariusze ze współczesnymi akcesoriami medycznymi. Podobnie jak *Msza szukających*, inscenizacja ta ujawniała związki między sensem życia i treścią nauki chrześcijańskiej.

Tematem *Mądrości prawdziwej* jest historia anonimowego świętego. Spektakl przebiegał według schematu: Heroiczne czyny – Sąd – Męczeństwo – Świat zła – Klęska wrogów – Chwała świętego. Większość dialogów ułożono z tekstów Pisma Świętego – Księgi Mądrości i Listów św. Pawła. Świat zła został tu odmalowany w sposób stereotypowy. Reżyser nie uchronił się od przejaskrawień.

„Czarne charaktery" (złoczyńcy, bankierzy) to uczestnicy krótkich scenek kompozycyjnie luźno powiązanych, ukazujących różnorodne formy przemocy. Rzeczywisty obraz konfliktu między Sprawiedliwym i złoczyńcami jest czytelny dopiero z kodu werbalnego. Tekst biblijny, który posłużył postaciom, prowadził do paradygmatycznych uogólnień, podobnie jak we wcześniejszych realizacjach. Mówiąc słowami Biblii, postacie ulegają typologizacji, biblijnemu samookreśleniu moralnemu. Ujawniają głęboko zakorzenione w ich działaniach motywy – w wypadku świętego jest to miłosierdzie i wierność prawdzie, w wypadku złoczyńców – odrzucenie ewangelicznej nauki.

Kontrast między młodym człowiekiem a złoczyńcami jest kontrastem między mądrością prawdziwą (jak brzmi tytuł spektaklu) a obłędem. To ci sami złoczyńcy jako obłąkani zamkną młodego w celi ze słowami: „Zaufał Bogu, niech go teraz wybawi, jeśli go miłuje". Młody również odpowiada zbiorem biblijnych cytatów, m.in. fragmentem z Dziejów Apostolskich dotyczącym męczeństwa św. Szczepana (7, 60): „Panie, nie poczytaj im tego grzechu". Prawem kontrastu białą celę otacza ponury mrok, w którym widać obłąkanych w stanie najwyższej euforii.

W ostatniej scenie, ściany celi rozstępują się na boki, tworząc formę ołtarzowego tryptyku. Na jego skrzydłach widnieją postacie świętych. W środkowej części, w miejscu przygotowanej aureoli, spoczęła głowa uwięzionego, który już jako święty stanowi żywy element utworzonej formy plastycznej. Końcowym akcentem spektaklu była procesja z płonącymi świecami. Gładkie czerepy zamiast twarzy symbolizowały amorficzność śmierci, która ostatecznie dosięga złoczyńców.

Inscenizację *Piotr znaczy Opoka* przygotowano kilka miesięcy po wyborze na Stolicę Piotrową kard. K. Wojtyły. Przypomniano w niej sens papiestwa. Spektakl rozgrywa się w dzielnicy ubogich. Za scenografię posłużyły tu kilkupoziomowe rusztowania. W trakcie wypowiedzi osób zaludniających rusztowania zjawia się procesja (krzyż, teryfeusz z kadzidłem, lektor, zakonnik, patriarcha oraz trzej biskupi). Naprzeciw nich zjawia się postać św. Piotra ciągnącego sieć. Apostoł głosił przypowieść (Mt 13, 47) o „Króle-

stwie Niebieskim, które podobne jest do sieci". W następnej scenie pojawia się alter-ego św. Piotra, w którym rozpoznajemy papieża współczesności, przybysza z Polski. Biskupi okrywają go białą szatą. Papież podchodzi do ubogich i podjemuje z nimi rozmowę. I tym razem, podobnie jak w poprzedniej inscenizacji, poszczególne wypowiedzi były cytatami z Biblii, uporządkowanymi w żywą mowę sceniczną. Kondracki pragnął przypomnieć biblijny pierwowzór i godność urzędu Biskupa Rzymu. W dalszej części spektaklu kwestie papieża zestawiono z fragmentów Listów św. Piotra. Na szczególną uwagę zasługiwała pantomimiczna scena *Żywe kamienie*, będąca alegorią wzajemnej służby i Ciała Mistycznego Chrystusa. Ukazano klęczącego papieża, który dzięki pomysłowi scenograficznemu zdawał się dźwigać stojących za nim w grupie pozostałych uczestników działań scenicznych.

W 1980 r. ks. Kondracki podjął się opracowania tematu biblijnego z Księgi Hioba, skąd pochodziła też większość wykorzystanych w spektaklu cytatów. Niepewność życia, tak charakterystyczną dla problematyki Księgi, symbolizował pomost zawieszony nad sceną na łańcuchach (podnoszony i opuszczany). Na nim rozgrywała się znaczna część akcji przedstawienia. Hiobowe perypetie młodego człowieka – głównego bohatera spektaklu – wyznaczył ciąg nieszczęść: ucieczka żony, pobicie i śmierć dziecka. W roli trzech przyjaciół, znanych z biblijnego przekazu, a zarazem oponentów protagonisty wystąpili: krewny, kapłan i starszy człowiek.

Wybór tytułu *Droga do Emaus* nie był przypadkowy. Od pierwszych scen spektaklu obok młodego pojawia się nie zauważona przez niego postać bosonogiego hippisa. Rozpoznanie w nim Jezusa następuje w chwili, gdy hippis przynosi pionową belkę krzyża i stawia przy pomoście (jakby w nawiązaniu do wygłoszonego wówczas wiersza C. Norwida *Dziecko i krzyż*). Młody czyni to samo. Po symbolicznym akcie ukrzyżowania, w czasie którego czytane są słowa z *Maleńkiej złotej szubienicy*[4], Jezus zabiera młode-

[4] Jest to zbiór felietonów J. Z. Słojewskiego (pseud. Hamilton) drukowanych w „Kulturze". Wyd. książkowe: J. Z. Słojewski. *Maleńka złota szubienica. Felietony z lat 1963–1967*. Warszawa 1969.

go ze sobą. Po chwili pojawia się na pomoście, przepasany czerwoną draperią z chorągwią, podobny do wielkanocnej figurki. Jest to istotne, gdyż w jednej z początkowych scen spektaklu młodego odwiedza kapłan, niosący z okazji Wielkanocy taką właśnie figurkę. Podobnie jak w innych inscenizacjach, Kondracki ukazuje tu, że wiara staje się treścią życia. Jest to celem elementarnej homiletyki, przyjętej, jak już wspomniałem, przez kierownika Teatru Kleryckiego w Płocku.

Oryginalną koncepcję teatru chrześcijańskiego przyjął ks. E. Hanas. W 1982 r. w seminarium oblatów w Obrze utworzył zespół teatralny pod nazwą „Katharsis". Do 1988 r. przygotował kolejno: *Dzień gniewu* R. Brandstaettera (1982), *Księgę Hioba* (1983), *Wenancjusza* M. Carnota (1983), *Mord w katedrze* T. S. Eliota (1984), *Małego Księcia* A. de Saint-Exupéry'ego (adaptacja 1985), *Judasza z Kariothu* K. H. Rostworowskiego (1985), *Apokalipsę* – pomysł autorski (1986), *Matkę żywych* (1987), powtórnie *Wenancjusza* (1988). Mimo korzystania z tekstów dramatycznych autor daleko odchodzi od koncepcji teatru dramatycznego i respektowania teatralnej wizji dzieła. Poddaje wszystko własnej koncepcji teatru homiletycznego, gdyż – jak sam podkreśla – aktor w jego teatrze ma spełniać rolę homilety[5]. Koncepcja ta odbiega dość znacznie od proponowanej przez Kondrackiego. Celem jego nie jest – jak tam – tworzenie plastycznej paraboli ilustrującej w uniwersalnym języku prawdy ewangeliczne. Teatr E. Hanasa ma za sobą doświadczenia homiletyki posoborowej, związane z odrodzeniem kerygmatycznym (termin J. A. Jungmanna)[6]. Na pytanie dotyczące generalnych założeń tworzonego przez niego teatru odpowiada:

> Wyznaczniki tworzonego modelu to religijność i katharsis, czyli oczyszczenie; nie tylko katharsis jako pokuta, lecz jako krynica łez w sensie uzdrowienia, prowadząca do rozwoju osobowości człowieka, jako Nadawcy i Odbiorcy Odkupenia[7].

---

[5] Myśl taką wyraził ks. E. Hanas (28.07.1987 Święta Góra w Gostyniu).

[6] Zob. J. Tarnowski. *Uwarunkowania charakterologiczne katechezy*. „Studia Theologica Varsaviensia" 5:1967 nr 2 s. 80.

[7] Cytat z Listu od ks. Hanasa (8.01.1987 Obra–Gostyń).

Od widza (odbiorcy) uzależniona jest forma przekazu teatralnego, czyli forma przedstawienia. Jest w tym pewna zbieżność z zasadami posoborowej katechezy, której „celem nie może być przyswojenie przez ucznia zestawu prawd, ale doprowadzenie katechizowanego do dania Bogu odpowiedzi przez wiarę kształtującą życie ludzkie". W tym kontekście można mówić o katechezie spotkania bądź katechezie personalistycznej, która najogólniej „polega na doprowadzeniu do osobowego spotkania Boga z człowiekiem"[8].

Ks. E. Hanas zwraca uwagę na charakterystyczny dla teatru w ogóle wspólnotowy charakter przekazywania kerygmatu. Koncepcja aktora w tym teatrze nie dopuszcza do oddzielania prywatnej sfery życia, przekonań i postaw od roli teatralnej. Pominąć należy oczywisty fakt, że jest to teatr seminaryjny, czyli *eo ipso* religijność przenika całe środowisko tworzące teatr. O wiele ważniejsze wydają się założenia przyjęte w celu stworzenia teatru religijnej wspólnoty. Ks. Hanas twierdzi, że pewną rolę w krystalizacji jego koncepcji odegrały założenia tzw. drugiej reformy teatru. Wskazał w tym względzie na pracę K. Brauna: *Teatr wspólnoty*[9]. Istotna jest tu przemiana w roli i gry na rzecz uczestnictwa oraz swoistej obrzędowości (modlitwy, songi, rezurekcyjny finał poszczególnych realizacji, a nawet włączanie do działań widzów).

Religię – jak twierdzi E. Hanas – widać najpierw w aktorze. O wiele łatwiej zagrać rzecz religijną człowiekowi religijnemu, o wiele prawdziwsza gra, w której widoczne jest zaangażowanie religijne[10]. Ponadto – dodaje reżyser – łatwiej jest pracować z amatorem o zdolnościach aktorskich niż z aktorem, dlatego że aktor ma wytworzony pewien „slogan" swojego aktorstwa i trudno jest zmusić go do zmiany tego sloganu[11].

W przeciwieństwie do praktyki ks. A. Kondrackiego czy ks. Z. Adamka, ks. Hanas nie jest wyłącznym autorem koncepcji insceni-

---

[8] Tarnowski, jw., s. 80 i 82.

[9] Kraków 1972. Analogie z omawianymi w książce zjawiskami wydają się bardzo odległe. Dotyczą głównie współdziałania widzów i aktorów oraz swoistego rodzaju obrzędowości, tworzonej na podłożu inscenizacji tekstu literackiego.

[10] Cyt. z rozmowy z reżyserem (28.07.1987).

[11] Tamże.

zacyjnej. Uczestniczy w spotkaniu informacyjnym, gdzie podaje podstawowe założenia koncepcji, jej dopracowaniem zaś zajmują się alumni; oświadczył: „Spektakl rodzi się w trakcie tworzenia, tzn. w trakcie proponowania określonej wizji przez samych aktorów"[12]. Wówczas następuje próba czytana i próby sytuacyjne. Wypracowaniem poszczególnych scen przez kilka lat zajmował się kleryk E. Kret – absolwent PWST.

Scena „Katharsis" nie odwołuje się do gotowych wzorów teatru religijnego i związanych z nimi stylów odbioru. Stąd wyłaniają się problemy odpowiedniego przygotowania publiczności oraz homogenicznej komunikacji teatralnej, koniecznej w celu zapewnienia pełnego porozumienia między sceną i widownią. Sprawia to, że w tworzeniu nowatorskiej obrzędowości rozpoczyna się od tekstów – zdaniem reżysera – najprostszych. Pierwszym stopniem teatralnej i wspólnotowej edukacji wiejskiej publiczności w Obrze było wystawienie *Wenancjusza* M. Carnota – dawno odłożonej do lamusa sztuki hagiograficznej z okresu międzywojennego. Od *Wenancjusza* rozpoczynały działalność także inne teatry prowadzone przez ks. Hanasa: teatr parafialny na Świętej Górze w Gostyniu i nowa formuła teatru seminarium diecezji gorzowskiej, przeciwstawna do założeń tamtejszej Paradyskiej Sceny Religijnej „Logos".

Spektakle mają zazwyczaj strukturę dwuwarstwową. Pierwszą warstwę stanowi inscenizacja dramatu, drugą – następująca po spektaklu lub jeszcze w czasie jego trwania odpowiedź wierzącej widowni w postaci modlitw bądź śpiewanych songów. W zaangażowaniu widza spełnia się kerygmatyczny i katarktyczny cel pracy zespołu. Tekst dramatu z uwagi na powzięte cele podlega często radykalnej reinterpretacji i traci swoją pierwotną wymowę, co pozwala określić praktykę ks. Hanasa mianem „teatru reżyserskiego".

O scenie „Katharsis" wspomniałem w czasie omawiania inscenizacji *Dnia gniewu* i *Mordu w katedrze*. Dramat Eliota poddano już wyraźnym zabiegom interpretacyjnym. Metodę inscenizacyjną ks. Hanasa ilustrują jednak najpełniej realizacje *Wenancjusza*, *Boga żywego* Z. i Z. Malard oraz *Małego Księcia* A. de Saint-Exupéry'ego.

---

[12] Tamże.

Tekst *Wenancjusza* wykorzystano bez istotnych skreśleń. Jednak ostateczny kształt inscenizacji odbiegał znacznie od wizji scenicznej autora. Przedstawienie rozpoczynało się na widowni – śpiewano spokojny song, który stopniowo był wzbogacany podkładem instrumentalnym. Na dekoracji gór, które stanowiły scenograficzne tło, pojawiał się krzyż, wyświetlany ze slajdu. Następne slajdy ukazywały postać papieża – najpierw z krzyżem, potem stojącego na platformie samochodu. Jednocześnie odtwarzano pieśń Koconia *Polska z krzyży zasłynie* do słów „i był trzynasty maj...". Wówczas z widowni padał strzał, obrazy nikły. Po chwili pojawiali się jacyś funkcjonariusze i zabierali strzelającego.

Pierwsza część inscenizacji – poprzedzająca sceniczne odczytanie dramatu – ukazywała kerygmatyczny sens krzyża, krzyża jako znaku sprzeciwu. Sprzeciwem wobec krzyża był bowiem zarówno zamach na papieża, jak i prześladowanie chrześcijan w przeszłości. Reżyser zestawił sytuację współczesną oraz historyczną. Wybór *Wenancjusza* – dramatu głoszącego świadectwo złożone prawdzie – nie ułatwił reżyserowi zadania. Przeznaczeniem sztuki Carnota był teatr ludowy. Wymagało to prostej fabuły, zogniskowanej wokół konfliktu Wenancjusza z pogańskim otoczeniem. Konflikt ten narasta w ciągu pięciu kolejnych aktów, by osiągnąć kulminację oraz rozwiązanie w męczeńskiej śmierci tytułowego bohatera i cudownym nawróceniu obecnych przy tym osób. Wierność Chrystusowi, spotęgowana cnotami rzymskiego wychowania, czyni z Wenancjusza nieco uproszczony, ale wyrazisty ideał chrześcijanina, adresowany do młodego odbiorcy. Carnot pisał sztukę w ścisłym związku z legendą o męczenniku Wenancjuszu, powtórzył w niej nawet pewne cudowne zdarzenia (przybycie anioła, wymodlenie źródła, nawrócenia i in.).

Ks. Hanas dekonkretyzuje fabułę. Rzecz dzieje się w jakimś czasie, w jakimś miejscu. Odchodzi też od legendarnej i naiwnej osnowy sztuki. W tym celu przyjął niezobowiązującą scenografię, stosunkowo uproszczoną, sugerującą jednak jakiś kraj misyjny. Aluzyjne kostiumy polegały na narzuceniu na codzienne ubranie elementów stroju rzymskiego, jednak Sykstusa, duchownego gminy chrześcijańskiej, starano się poprzez strój zidentyfikować z mis-

jonarzem oblatem. W finale spektaklu, jak informuje reżyser, „kiedy obecni nawracają się – nieżyjący, ale właśnie poprzez swoją śmierć zwyciężający kapłan (oblat) daje osobom dramatu krzyże, z którymi podążają na widownię. Publiczność bierze krzyże i podobnie jak aktorzy śpiewa rotę"[13].

Zasada zbiorowego uczestnictwa wyznaczyła już wstępną część inscenizacji, w finale zaś osiąga kulminację. Podczas wspólnej kreacji widzów i aktorów treść iluzji scenicznej wkracza w życie, znajduje oddźwięk w zbiorowym wyznaniu wiary, zarazem teatralność przekształca się w obrzędowość. Inscenizacja zaczynała się znakiem krzyża – symbolem martyrologii, i kończyła znakiem krzyża – symbolem zwycięstwa a zarazem owocem martyrologii.

W 1986 r. ks. Hanas dokonał inscenizacji *Misterium radiowego o Męce Pańskiej. Bóg żywy* Z. i Z. Malard[14]. Reżysorowi chodziło głównie o wykorzystanie fragmentów dotyczących bezpośrednio ostatnich dni Chrystusa (Niedziela Palmowa, Wielki Czwartek i Wielki Piątek) oraz zdarzeń wokół Zmartwychwstania. Uwzględnił więc przede wszystkim te części misterium, które miały bezpośrednie odniesienie do tekstu Pisma Świętego.

Słuchowisko sióstr Malard rozpoczyna się od kwestii reportera, który zwraca się do przechodniów z pytaniem: „Kim jest Jezus Chrystus?" Rzecz dzieje się współcześnie podczas Niedzieli Palmowej. Następnie mocą literackiej wyobraźni reporter zostaje przeniesiony do Jerozolimy w czasy Chrystusa, gdzie kontynuuje wywiad. Zasadniczo w tej części słuchowiska jest jedynie komentatorem udramatyzowanej relacji ewangelicznej, nie zauważonym uczestnikiem zdarzeń biblijnych. W poetyce słuchowiska pełni on także funkcję narratora, który wzbogaca dialogi w opisy miejsc i sytuacji, komunikując treści nieuchwytne w „teatrze wyobraźni" i dołączając niekiedy własne impresje na temat zdarzeń Wielkiego Tygodnia, z punktu widzenią współczesnego człowieka.

---

[13] Tamże.

[14] Wszelkie dane o spektaklu pochodzą ze wskazanej już rozmowy z reżyserem oraz z analizy scenariusza (egzemplarza reżyserskiego).

Ks. Hanas zrealizował słuchowisko na scenie, zachowując główne części, jednak z obszernymi skreśleniami. Reporter pojawiał się tylko w części dotyczącej Niedzieli Palmowej. Przeprowadzał rozmowy z Wdowcem, Aktorem, Rzemieślnikiem, Członkiem Akademii, Handlarzem, Robotnikiem, Księdzem, Agentem policji i Sprzedawcą (role dostosowano do męskiej obsady), zaś po przeniesieniu do Jerozolimy, ze Staruszkiem. Następnie stawał się jednym z widzów dalszej fabuły scenicznej. Z pozostałej części tekstu słuchowiska skreślenia pozostawiają tylko krótkie dialogi – zazwyczaj będące odległą parafrazą tekstów Ewangelii.

Inscenizacja składała się z dwóch części – rozmów reportera i Męki Pańskiej, której koncepcja odbiegała dość wyraźnie od założeń autorek słuchowiska. Dowodzą tego skreślenia poczynione w tekście misterium[15] oraz zabiegi inscenizacyjne.

---

[15] Egzemplarz reżyserski stanowiło wydanie dramatu w Księgarni św. Wojciecha z przedmową o. Lhande'a w przekładzie A. Rybickiego (Poznań 1939). Skreślenia obejmują niekiedy fragmenty kilkustronicowe. Większa część tekstu została w spektaklu pominięta. Reżyser usunął znaczny fragment części pierwszej słuchowiska (s. 43–51), pozostawił tylko rozmowę żydów o Jezusie oraz krótki dialog ze sprzedawcą. Skreśla dalszą część (s. 64–94) – rozmowę Apostołów, mowę Jezusa, powrót w w. XX. Fragmenty te odbiegały od przyjętego w spektaklu zamysłu Męki Pańskiej. Z dalszej części słuchowiska (Wielki Czwartek) reżyser pozostawił: rozmowę kapłana i faryzeuszy z Judaszem (o wydaniu Jezusa), Ostatnią Wieczerzę (wraz z głosem kapłana o Przeistoczeniu), rozmowę z Tomaszem, Piotrem, scenę w Ogrójcu aż do pojmania. Z części Wielki Piątek zachował rozmowę faryzeuszy o pojmaniu, fragment z Klaudią Prokulą, zaparcie się Piotra, sąd Kajfasza, rozmowę saduceuszy, przerażenie Judasza, scenę rozmowy Jezusa z Piłatem i Herodem, Piłata z tłumem, ukrzyżowanie, rozmowę łotrów, śmierć Jezusa. Z części ostatniej zachowano fragmenty: Apostołowie przy grobie, wyjaśnienia strażników, rozmowa faryzeusza z kapłanem, Jakuba z Tomaszem, rozmowa w drodze do Emaus, wyznanie Tomasza i łacińska formuła księdza (Ite missa est ...). Hanas wykreślił całe zakończenie, w którym robotnik udziela odpowiedzi na pytanie: „Kim jest Jezus Chrystus" – zamykające kompozycyjnie słuchowisko. Pasja przygotowana przez ks. Hanasa znalazła się w czwartym rozdziale głównie dlatego, że nie ma ścisłego związku z tradycją roku liturgicznego. Przedstawienie to, podobnie jak inne, było przygotowywane jako praca dyplomowa z zajęć fonetycznych drugiego kursu alumnów, pod koniec roku akademickiego. Nie miało też odpowiedników wcześniej ani póź-

Wielki Czwartek i Ostatnią Wieczerzę zrealizowano w formie liturgicznej. Wykorzystano stół podobny do ołtarza. Ruch sceniczny i gesty wymownie nawiązywały do mszy św. – szczególnie w momencie Podniesienia i ostatniej mowy Jezusa. Połączenie pasji z liturgią mszalną odegrało istotną rolę w nawiązaniu kontaktu z publicznością. Aktor grający Jezusa podawał widzom chleb i przygotowywał ich do przeżycia tajemnicy paschalnej. Po scenie rozpoznania Jezusa przez uczniów w drodze do Emaus, aktorzy i widzowie wspólnie zaintonowali pieśń eucharystyczną. W czasie śpiewu Jezus ponownie zbliżał się do uczestników widowiska. Jednocześnie uczniowie podchodzili z różnych stron sali do stołu-ołtarza. Wspólnotę widzów i aktorów podkreślono songiem z refrenem: „A uczniów było dwunastu, a ludzi były miliony..."

W ukierunkowaniu inscenizacji istotną rolę odegrała aluzyjna scenografia. Przez odpowiednią grę świateł kierowanych na czarną folię uzyskano sugestię miejsc akcji pasyjnej. W obrazie Wielkiego Piątku folia opadała, odsłaniając krzyż. Oprawę muzyczną stanowiły fragmenty kompozycji K. Pendereckiego, Orkiestry Ósmego Dnia i M. Bilińskiego.

Adaptacja *Małego Księcia* A. de Saint-Exupery'ego również nawiązywała do symboliki mszalnej. Jak informuje reżyser, tekst wykorzystano niemal w całości, bez wprowadzania istotnych zmian. Zabiegi adaptacyjne polegały w zasadzie jedynie na uscenicznieniu utworu. Wyrazem przyjętej w spektaklu scenografii kosmicznej była półkula symbolizująca planetę, na szczycie z podestem dla aktorów, którzy tam rozgrywali większość sytuacji scenicznych. Małego Księcia, podającego lotnikowi wodę, ucharakteryzowano na kapłana w szatach liturgicznych, z kielichem w ręku. W planie misteryjnym spektaklu był to Chrytusa. Opowieści Exupery'ego

---

niej (w r. 1988 wystawiono prawdopodobnie *Wieczerzę wigilijną* K. Dickensa oraz jakiś utwór o Tarsycjuszu (tytuł insc. *Tarsycjusz*) – inf. z listu od ks. Hanasa (19.01.1988 Święta Góra w Gostyniu), w zakresie podjętej w nim tematyki pasyjnej. Najważniejsza jednak była w nim nie tematyka – istotna z punktu widzenia środowiska i tradycjim – lecz realizacja przyjętej przez reżysera teatru wspólnotowego i katarktycznego.

nadano sens jednoznacznie religijny, głównie przy użyciu pozasłownych środków wyrazu.

Zaproponowany przez ks. Z. Adamka profil teatru sceninaryjnego nawiązuje do doświadczeń rapsodyków. Nie znaczy to, że reżyser ogranicza się w swoich pracach wyłącznie do sztuki żywego słowa. Także u niego istotną rolę odgrywa scenografia, niekiedy też „gry z publicznością", mające zbliżyć aktorów i widzów we wspólnym przeżyciu sacrum.

W rozumieniu reżysera, u podstaw religijnej sztuki teatralnej znajduje się słowo będące nośnikiem sacrum. Ks. Adamek rozróżnia sacrum „ad", które jedynie wskazuje i odsyła do innej, Boskiej rzeczywistości oraz sacrun „in", o którym pisze następująco:

W samym dziele sztuki teatralnej uobecnia się Chrystus, o ile poprzez działanie teatralne głoszona jest Ewangelia. Jest to obecność osobowego sacrum, prawdziwa i rzeczywista obecność łaski, znajdująca swój podmiot w samym dziele[16].

Stwierdzenie to – należące do teologii teatru – uznaje sakralny status znaków stosowanych w spektaklu. Jego weryfikację zapewniają doświadczenia z praktyki reżysera. O tym jednak, że w spektaklu uobecniła się łaska i zostało przyjęte słowo Boże, najlepiej zaświadczają reakcje widzów. O religijności spektaklu i religijności teatralnej w ogóle rozstrzyga nie tyle zawarta w dziele, religijna wizja świata czy transpozycje biblijnych paradygmatów, ile sam fakt głoszenia ewangelicznego przesłania i trudny do przewidzenia odzew ze strony wiernych na widowni. Stąd chyba sceptycyzm reżysera co do próby zdefiniowania tej religijności przy użyciu generalnych kategorii i rozróżnień[17].

---

[16] Z. Adamek. *„Czwarty wymiar" teatru religijnego. Z doświadczeń reżysera-teologa*. W: *Dramat i teatr sakralny*. Red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, B. Stykowa. Lublin 1988 s. 235.

[17] Stąd też przekonanie wyrażone w rozmowie (27.01.1988 Tarnów), że opis przedstawienia na podstawie zachowanych źródeł nie ujmuje jego istotnych aspektów; głównie, jak się wydaje, chodziło tu o sferę wartości religijnych. Ks. Adamek zauważył też, że badanie teatrologiczne z tych samych względów winno ograniczać się do faktograficznej rejestracji dokonań teatralnych, czyli do historycznej refleksji nad życiem teatralnym w seminarium. Toteż w swojej pracy ograniczyłem się do

Teatr religijny włączony w proces przepowiadania służy medytacji poświęconej osobowemu sacrum zawartemu w słowie biblinym. Zdaniem ks. Adamka:

Ewangelia – Dobra Nowina może być sformułowana w różny sposób, a samo jej głoszenie odbywać się w różnych warstwach i na różnych poziomach przekazu teatralnego, poczynając od dosłownego przytoczenia tekstów świętych w sferze znaków słownych, a skończywszy na zakodowaniu treści religijnych w strukturze głębokiej tekstu teatralnego, poprzez układ znaków zaczerpniętych z kodu „świeckiego"[18].

Teatr w tej koncepcji przekazuje religijność istniejącą już wcześniej w wykorzystanych tekstach. Muszą więc to być teksty zawierające w jakiś sposób treści ewangeliczne. Rozumienie to istotnie odbiega od założeń „Pulsu", który w ostatnich realizacjach korzystał z tekstów laickich, budując religijny wymiar spektaklu drogą interpretacji reżysera i odpowiedniego stosowania kodów pozasłownych.

Ks. Adamek jest, oczywiście, świadom, że w ostatecznym kształcie religijność spektaklu nie zależy jedynie od rodzaju wykorzystanych tekstów, ale istotną rolę odgrywa ich sceniczne opracowanie. W efekcie powstaje „teatr poetycki nie tylko przez wykorzystanie poezji [słowa], ale poprzez stosowanie poetyckich metafor z pomocą innych kodów spektaklu"[19]. Ponieważ sakralność poszczególnych elementów jest zawsze możliwa do zanegowania, wymiar religijny powinien być wynikiem strukturalizacji wszystkich warstw komunikatu scenicznego. Ks. Adamek przypisuje bardzo wysoką rangę aktorom. Do istoty dzieła teatralnego – stwierdza – należy sam proces twórczy. Podmiotem i przedmiotem tego procesu, czyli zarazem twórcą i tworzywem jest działający człowiek-aktor[20]. Aktor więc, podobnie jak słowo, może stać się pełnoprawnym nosicielem sacrum „in". Za Gouhierem najszczytniejsze zada-

---

podania podstawowych danych o kolejnych realizacjach tarnowskiej sceny seminaryjnej, rzadko odwołując się do opisu. Dokonana w pracy charakterystyka jego dokonań jest więc z konieczności bardzo skrótowa i przybliżona.

[18] Adamek, jw. s. 236.

[19] Opinia pochodząca ze wskazanej już rozmowy.

[20] Adamek (jw. s. 235) przytacza tu opinię T. Kowzana.

nie aktorstwa upatruje reżyser w „stworzeniu postaci obdarzonej istnieniem złożonym i tajemniczym, jak istnienie osoby [...]"[21]. Dzięki aktorowi znaki kodu teatralnego (słowa teatralne wypowiadane, gesty, ruch, itp.), mające podmiotowość osobową, mogą być jednocześnie podmiotem działającej własną mocą łaski[22].

Jednakże w swej praktyce teatralnej zarówno przed członkami Sceny Poetyckiej „Dabar", jak i przed seminarzystami stawia znacznie skromniejsze zadania. Niewiara w możliwości seminaryjnego aktora sprawia, że ukrywa się go pod antyczną maską, powierza animację elementów scenografii lub sprowadza do funkcji deklamatora. Ks. Adamek wymaga od alumnów sprawności w sztuce żywego słowa, czyli sprawności głównie werbalnej, a nie wszechstronnej znajomości aktorskiego rzemiosła, niezbędnej w teatrze dramatycznym (który głównie miał na uwadze H. Gouhier). Nawet w sztuce o wyjątkowym ładunku dramatycznym, jak w omawianym wcześniej *Mordzie w katedrze*, odstąpiono od ekspresji dramatycznej, powierzając seminaryjnym aktorom jedynie recytację i funkcje techniczne. Byli oni podrzędni wobec animowanych przez siebie marionet. Zdaniem reżysera alumni nie są zdolni umiejętnie zestrajać kody spektaklu. Spełniała to marioneta stosownie do koordynujących zabiegów reżysera.

W innych realizacjach, takich jak *Jonasz*, *Judasz*, *Tolle lege*, a nawet w *Prometeuszu* słowo poetyckie stało się już kodem wyraźnie dominującym. Z uwagi na brak tekstów i bliższych danych niewiele wiemy o poszczególnych realizacjach. Z trudem udało się zrekonstruować założenia inscenizacyjne wspomnianego *Mordu w katedrze*. Do kilku uwag musiało się także ograniczyć omówienie *Apokalipsy* opracowanej na podstawie tekstów biblijnych.

Autorskie realizacje ks. Adamka rozpoczęły się w 1982 r. od inscenizacji *Hamleta, księcia Danii*, K. Čapka. W tym samym roku na scenie seminaryjnej w Tarnowie pojawił się *Prometeusz*. Scenariusz widowiska zestawiono z tekstów Ajschylosa, Shelleya, Čapka i Andrzejewskiego. Oprawa scenograficzna nawiązywała do kon-

---

[21] Tamże.

[22] Tamże.

wencji teatru antycznego. Aktorzy ubrani w białe stroje zakładali maski tylko w momencie, gdy wypowiadali kwestie bogów (Hery i in.). Chór pojawiał się bez masek. Scenografia podczas wygłaszania tekstów przez poszczególnych aktorów pozostawała bez zmian. Zmieniały się tylko wcielenia (wraz ze zmianą masek) tytułowego bohatera mitu. Prometeusz był przykładem ukazania historycznych upostaciowań antycznego wzorca przez odwołanie do niezmiennego zespołu pryncypiów zakorzenionych w tym micie.

Gdy pod koniec spektaklu kolejne wcielenie prometejskiego symbolu – walczący o swe prawa robotnik pada od kuli – głównym aktorem przedstawienia staje się światło świecy, która wypadła z rąk robotnika. Ktoś ją podnosi i wybiega z widowni. Gdy widzowie w przeświadczeniu końca spektaklu opuszczają salę, dostrzegają dziesiątki świec płonących we foyer. Zwycięstwo prometeizmu – ostatni akcent spektaklu – dotyczyło w równej mierze publiczności.

Koncepcja scenograficzna, szczególnie późniejszych realizacji, służyła wyeksponowaniu treści obecnych w przekazie werbalnym. W *Małym Księciu* (1983) zastosowano współczesne ubiory. Bohater pojawiał się w białym uniformie, zstępując po drabinie, jak przybysz z innego świata. Ziemię, dla rozegrania poszczególnych scen, uformowano aluzyjnie na arenę. Ukąszenie żmii zastąpiono efektem świetlnym. W realizacji *Proroka Jonasza* R. Brandstaettera (1984) scenografię wykonano z papieru pakowego, którym opleciono przedmioty różnych kształtów, symbolizując miejsce akcji (okręt i in.). Cały wysiłek skierowano na opracowanie poetyckiej warstwy spektaklu.

W zrealizowanym w tym samym roku *Judaszu* Lanzy dell Vasty starano się, zgodnie z ideą tekstu, ukazać złożoność postawy Judasza, w którym pod wspólnym imieniem pychy zgromadzone zostały wszelkie błędy i odstępstwa, czytelne w kontekście nauki Chrystusa. Ilustracją zstępowania Judasza do nicości było umiejscowienie aktora, który w zależności od treści kolejnych tekstów przesuwał się po skośnym podium ustawionym wzdłuż sceny między przestrzenią białą (krzyż) i czarną (szubienica). Kostium aktora był biało-czarny.

Teatralizacje składanek literackich miały podobnie uproszczoną scenografię. W 1985 r. przygotowano program poetycko-muzyczny *Z dawna Polski Tyś Królową*. Rok później inscenizację złożoną z monodramów, pt. *Który przychodzi*. Wykorzystano tam m.in. *Raport Piłata*[23] J. Głowackiego oraz fragment *Braci Karamazow* Dostojewskiego. W 1987 r. przygotowano spektakl *Tolle lege* (o nawróceniu św. Augustyna), tym razem z wykorzystaniem strojów z epoki. Opracowano fragmenty *Wyznań* św. Augustyna. W części pierwszej ukazano go z przyjaciółmi młodości, w części drugiej zaadaptowano fragmenty o nawróceniu oraz późniejszym życiu.

O wiele wyraźniej założenia reżysera rysują się na przykładzie Sceny Poezji „Dabar", działającej już od 1977 r. przy Referacie Duszpasterstwa Młodzieży w Tarnowie. Ks. Adamek przygotował tam wiele programów, w których szczególnej uwadze poddano sakralny wymiar wykorzystanych i adaptowanych tekstów.

---

[23] W: *Opowiadania wybrane*. Warszawa 1978 s. 184–212. W *Raporcie Piłata* wydarzenia biblijne przeniesione zostały do współczesności i umieszczone w przestępczym środowisku Zachodu. Z *Braci Karamazow* wykorzystano fragment dotyczący Wielkiego Inkwizytora.

UWAGI KOŃCOWE

Dla zapewnienia jasności wywodu i zaznajomienia Czytelnika z całością problematyki, na początku pracy zamieściłem obszerne wprowadzenie. Stąd też w obecnych uwagach ograniczę się do krótkiego podsumowania oraz uzasadnienia celów pracy w przyjętej perspektywie badawczej oraz na szerszym tle problemowym.

Monografia miała do spełnienia trzy cele: 1. możliwie pełną dokumentację dokonań teatralnych w seminariach (cel ściśle związany z dokumentacyjnym charakterem pracy); 2. omówienie wydarzeń teatralnych stosownie do ich rangi artystycznej i środowiskowej; 3. wyznaczenie nurtów, tendencji i procesów rozwojowych teatru seminaryjnego, z uwzględnieniem jego istotnych przemian w okresie powojennym.

Podjęte w tak obszernym wymiarze opracowanie ma charakter pionierski. Poprzedzający je artykuł ks. W. Wilka (z 1985 r.) – *W poszukiwaniu modelu teatru seminaryjnego* – ujawniający preferencje repertuarowe, stopień nasilenia działalności oraz funkcje seminaryjnej sceny oparty był wyłącznie na ubogich danych faktograficznych (nadesłanych w postaci kalendariów). Obecna praca poparta długotrwałą i żmudną kwerendą miała wyjść poza wnioski formułowane na podstawie suchych faktograficznych danych (głównie dotyczących repertuaru). Ustalenia z zakresu systematyki i periodyzacji zostały oparte na możliwie pełnym opisie poszczególnych wydarzeń teatralnych, uwzględniającym problematykę inscenizacji i interpretacji scenicznej. Pozwoliło to uniknąć jałowości oraz jed-

nostronności podziału tematycznego, stosowanego zazwyczaj w pracach o charakterze ogólnym.

Dzisiejszy teatr seminaryjny skupia uwagę głównie na sztuce inscenizacji. Toteż nie docenianie w kwerendzie i opisie zabiegów inscenizacyjnych czy rezygnacja z wysiłków rekonstrukcyjnych w stosunku do poszczególnych wydarzeń byłyby w tak gruntownym opracowaniu niewybaczalnym błędem.

Wyodrębnienie nurtów, tendencji oraz etapów ewolucji to oczywiście nie najważniejsza korzyść z rozległej prezentacji scenicznego dorobku zespołów kleryckich. W wielu wypadkach, szczególnie w „teatrze alumnów" była ona niezbędnym środkiem w odsłanianiu świadomości teatralnej, zainteresowań i aspiracji oraz postawy ideowo-artystycznej, manifestującej się właśnie na scenie i w związku z pracą sceniczną.

Dokonania artystyczne są świadectwem odrębności uczelnianej sceny i szukania przez nią dróg własnego rozwoju. W ich ukształtowaniu oraz wytyczeniu kluczową rolę odegrało kilkudziesięciu profesjonalistów – kierowników bądź konsultantów zespołów. Ich stałej obecności w środowisku zawdzięczać należy profesjonalizację dzisiejszego teatru seminaryjnego, oczywiście bez naruszania jego uczelnianej specyfiki. Inicjatywy artystyczne ludzi teatru zasługują na szczególną uwagę i zostały w pracy dokładnie zaprezentowane. Były to przecież rozwiązania konkurujące (często świadomie) z inscenizacjami tych samych dramatów na scenie zawodowej. Uwaga ta dotyczy głównie *Brata naszego Boga* K. Wojtyły i *Mordu w katedrze* T. S. Eliota.

Teatr seminaryjny jest tym wspólnym gruntem, na którym szczególnie obecnie spotykają się alumni, duchowni wykładowcy oraz świeccy ludzie teatru. Jest miejscem przenikania się różnych tendencji, opcji i oczekiwań: jest zjawiskiem wielokierunkowym. Naśladuje również teatr akademicki, z wyraźnym postulatem autonomii alumnów wobec inicjatyw osób starszych (co pozostawia wyraźny ślad w doborze repertuaru i sposobach jego scenicznego opracowania). W innej swojej odmianie jest przykładem wspomnianych związków między sceną uczelnianą i profesjonalną. W latach 80. stało się to dość powszechną praktyką, zresztą nie bez

związku z sytuacją społeczno-polityczną kraju – tworzono przecież wspólnymi siłami teatr niezależny. Jednak warunki, w jakich przyszło egzystować społeczeństwu i Kościołowi w tych latach, wpływały głównie na tendencje ideowo-artystyczne, nie zaś na rozkwit tego typu współpracy i szybkie powiększanie się formacji, określanej tu jako „teatr profesjonalistów". Wyrastał on z nieco innych korzeni niż wzbierająca równolegle na sile kultura alternatywna, znajdująca oparcie w mecenacie Kościoła. Nie chodziło w tym wypadku o doraźne względy kulturowo-polityczne, lecz o trwałe tendencje związane zazwyczaj z teatralną tradycją środowiska. Ze strony profesjonalistów było to rozwijanie funkcji pomocniczo-naukowej, a w dalszej perspektywie przygotowanie alumnów do zadań pastoralnych – chodzi o doskonalenie w zakresie dykcji, estetyki i sugestywności zachowania oraz o kulturę literacką i teatralną. Na tym podłożu tworzony był teatr z publicznością, dążący do odrębności repertuarowej i formalnej (teatr liturgiczny, misteryjny, obrzędowy). Nieoczekiwany wzrost jego funkcji ewangelizacyjnej sprawił, że powstające tam realizacje nabierały szczególnego znaczenia w kontekście odbioru. Na podłożu tego zjawiska wyłania się nowa funkcja kulturotwórcza teatru seminaryjnego, zorientowana już nie tylko na jego twórców (teatr środowiskowy), lecz w głównej mierze na odbiorców i kształtowanie kultury religijnej w sensie ogólniejszym. Z tym właśnie wiąże się „trzecia droga" tego teatru, wyznaczona poszukiwaniami oryginalnej formuły i zdominowana przez „teatr teologów".

Nasuwa się pytanie, która z trzech formacji teatru uczelnianego zasługuje na szczególną aprobatę. Specyfika uczelni seminaryjnej sprawia, że zespoły najbliższe idei teatru akademickiego czy nawet studenckiego mogą z powodzeniem egzystować obok zespołów podporządkowanych kierownictwu ludzi teatru lub księży wykładowców. Nie należy bowiem zapominać, że funkcje sceny uczelnianej nie sprowadzają się tylko do realizacji zainteresowań, zaspokojenia potrzeb towarzyskich i kształcenia, najogólniej zaś samowychowania, zgodnego z pedagogiką uczelni wyższej dla osób świeckich. Idea teatru seminaryjnego doskonale sprawdza się w rozumieniu go jako teatru kształcącego, przygotowującego – jak

zaznaczyłem – do pracy duszpasterskiej, a nawet do kierowania zespołami parafialnymi i katechetycznymi bądź inicjatywami o podobnym charakterze. W tym zaś kierownictwo profesjonalistów znajduje swoje pełne uzasadnienie. Profesjonalna pomoc okazuje się ważna także w przygotowaniu inscenizacji dla typowej publiczności, często bardzo zróżnicowanej, zjawiającej się na spektaklach scen seminaryjnych. Różni to teatr seminaryjny od teatru studenckiego, gdzie krąg odbiorców jest stosunkowo jednorodny, złożony z członków tej samej młodzieżowej społeczności. Zespoły kleryckie muszą często szukać sposobów porozumienia z odbiorcami, rzadko mają publiczność homogeniczną.

We wprowadzeniu wiele uwagi poświęciłem innym przejawom aktywności teatralnej młodzieży studiującej w Polsce, szukając zjawisk socjologicznie najbliższych scenom seminaryjnym. Okazuje się, że nie znajdujemy tu pokrewieństw czy choćby podobieństw w zakresie statusu, organizacji ani też form działalności artystycznej. Uwaga ta dotyczy religijnego teatru młodzieży studiującej (akademickiego i duszpasterskiego), a tym bardziej teatru studenckiego, który różni się od seminaryjnego we wszystkich ważniejszych aspektach (zasad pracy, celów, repertuaru, metod inscenizacji, stopnia oficjalności, stosunku do wartości religijnych i in.). Ogranicza to możliwość wprowadzenia dodatkowych kontekstów wyjaśniających, zmniejsza też doniosłość ewentualnych rozważań socjologicznych w tym zakresie. Wnioski porównawcze mogą być podejmowane jedynie na szerokim tle problemowym, dotyczącym socjologii życia teatralnego bądź socjologii kultury (głównie nieoficjalnej).

Teatr seminaryjny jest zbiorem luźno ze sobą powiązanych środowisk, które nie sposób traktować dziś jako samoświadomą, zintegrowaną dynamicznie całość. Jej obraz wyłonił się dopiero w wyniku zabiegów porządkujących na podstawie zgromadzonego materiału, prowadzących do wyróżnienia generacji i formacji w planie socjologicznym oraz nurtów i tendencji w płaszczyźnie ideowo-artystycznej.

W książce pominąłem aspekt pragmatyczny, dotyczący pedagogiki seminaryjnej, gdzie teatr jest postrzegany z punktu widzenia

potrzeb i celów wyższego seminarium duchownego, z pominięciem szeregu odniesień dla historyka teatru niezbędnych. Rozważanie go w tym kontekście należy pozostawić opracowaniom z zakresu pedagogiki seminaryjnej i teologii pastoralnej. Ale i to podejście wymaga gruntownego uwzględnienia problematyki teatrologicznej, obejmującej najważniejsze aspekty omawianego zjawiska.

DOKUMENTACJA

ŹRÓDŁA

1. *Czasopisma zawierające informacje o seminaryjnych inscenizacjach religijnych*

„Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne" (1961) (BKUL).
„Argumenty" (1985) (BKUL).
„Ateneum Kapłańskie" (1985) (BKUL).
„Bratni Zew" – pismo wewnętrzne WSD Franciszkanów Konw. w Krakowie od 1947 r. (mps w Arch. Sem.).
„Communitas" – pismo wewnętrzne WSD w Przemyślu (mps w Arch. Sem.).
„Ecce Cor" – pismo wewnętrzne WSD Sercanów w Stadnikach (mps w Arch. Sem.).
„Ex Labyrintho" – jednodniówka Zespołu Teatralnego „Puls" ASD w Poznaniu: nr 1: 1983 ss. 26; nr 2:1984 ss. 35; nr 3:1986 ss. 28 (wpap).
„Głos Wielkopolski" (1982) (w Arch. Sem. w ASD w Poznaniu).
„Gość Niedzielny" (1982) (BKUL).
„Homo Dei" (1984) (BKUL).
„Kierunki" (od 1979) (BKUL).
„Kronika Diecezji Sandomiersko-Radomskiej" (od 1975) (BKUL).
„Kronika Diecezji Włocławskiej" (od 1986) (BKUL).
„L'Osserwatore Romano" (1975) (BKUL).
„Ład" (1988–1989) (BKUL).
„Miesięcznik Pasterski Płocki" (1974–1986) (w Arch. Sem. WSD w Płocku).
„Moderator" – pismo wewnętrzne w WSD w Kielcach 1947–1950 (Arch. Sem.).

„Mozaika" – pismo wewnętrzne WSD Oblatów w Obrze, zawiera dane z okresu działalności zespołu teatralnego „Katharsis" (mps w Arch. Sem.).
„Nasz Dialog" – pismo wewnętrzne WSD w Kielcach (1968–1971) (mps w Arch. Sem.).
„Nasz Prąd" – pismo wewnętrzne WSD Pallotynów w Ołtarzewie od 1959 r. (mps w Arch. Sem.).
„Niedziela" (1984) (BKUL).
„Novelle Olivarum" – pismo wewnętrzne BSD w Gdańsku-Oliwie zawiera dane z lat 80. (mps w Arch. Sem.).
„Novum Tempus Liberum" – pismo wewnętrzne MSD w Krakowie od 1947 r. (mps w Arch. Sem.).
„Omnia pro Christo Rege" – pismo wewnętrzne WSD w Kielcach 1943–1947 (mps w Arch. Sem.).
„Pismo Okólne Biura Prasowego Episkopatu Polski" (1974) (BKUL).
„Polska Sztuka Ludowa" (1978) (BKUL).
„Poszukiwania" – pismo wewnętrzne WSD diec. gorzowskiej w Gościkowie-Paradyżu, dotyczące lat 80. (mps w Arch. Sem.).
„Przewodnik Katolicki" (od 1968) (BKUL).
„Religioni et Letteris" – pismo wewnętrzne WSD w Tarnowie (cyt. za: Bańkowski. Teatr religijny w Tarnowie).
„Roczniki Humanistyczne" KUL (1977–1981) (BKUL).
„Roczniki Towarzystwa Chrystusowego" (1985) (BKUL).
„Ruch Biblijny i Liturgiczny" (1978) (BKUL).
„Ruch Muzyczny" (1984) (BKUL).
„Słowo Powszechne" (od 1980) (BKUL).
„Studia Płockie" (1979) (BKUL).
„Sursum Corda" (1947–1988) – pismo wewnętrzne WSD w Płocku (Arch. Sem.).
„Tygodnik Powszechny" (od 1968) (BKUL).
„Wiadomości Archidiecezji Gnieźnieńskiej" (1987) (BKUL).
„Wiadomości Diecezji Lubelskiej" (1984) (BKUL).
„Wiadomości Urzędowe Diecezji Opolskiej" (1986) (BKUL).
„Wrocławski Tygodnik Katolicki" (1956) (BKUL).
„Vox Eremi" (1985) – pismo wewnętrzne WSD Paulinów w Krakowie (mps w Arch. Sem.).

2. *Kroniki*

Kronika Prymasowskiego Seminarium Duchownego w Gnieźnie od 1952 (KPSD) (rkps w Arch. Sem. kwer. wł. październik 1987).

Kronika Wyższego Śląskiego Seminarium Duchownego w Katowicach (KWSSD) od 1978 (rkps w Arch. Sem., kwer. za pośrednictwem ks. S. Cichego (rektora), luty 1988).

Kronika Wyższego Seminarium Duchownego w Kielcach (KWSD) 1971–1979 (rkps w Arch. Sem., kwer. wł. grudzień 1988).

Kronika Seminarium Towarzystwa Salezjańskiego (KSTS) w Krakowie od 1952 (rkps w Arch. Sem., kwer. wł. 18–20.03.1987).

Kronika Ceremoniarska Wyższego Seminarium Duchownego w Lublinie 1961–1964 (rkps w Arch. Sem., kwer. kleryków)

Kronika Wyższego Seminarium Duchownego w Lublinie 1945–1985 (KWSD) (rkps ASL-XIIIb-(1–5), kwer. kleryków i bibliotekarza).

Kronika Wyższego Seminarium Duchownego w Łomży od 1967 (KWSD) (rkps w Arch. Sem., kwer. wł. z pomocą kleryków 11.04.1988 r.).

Kronika Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie (KWSD) 1950–1966 i od 1976 (rkps w Arch. Sem., kwer. wł. 7–8.01.1988 r.).

Kronika Fotograficzna Teatru Kleryckiego Wyższego Seminarium Duchownego w Płocku (KFotTKWSD) od 1971 (Arch. domowe ks. A. Kondrackiego w Soczewce k. Płocka).

Kronika Wyższego Seminarium Duchownego w Płocku (Arch. Sem. rkps, przegląd kroniki 6.08.1987 r.).

Kronika Teatru Kleryckiego Wyższego Seminarium Duchownego w Płocku (rkps w Arch. Sem., kwer. wł. od 1971 r. 7.08.1987 r.).

Kronika Zespołu Teatralnego „Puls" (KZTPuls) w Archidiecezjalnym Seminarium Duchownym w Poznaniu od 1981 (rkps w Arch. „Pulsu", kwer. wł. 10.02.1987 r.).

Kronika Wyższego Seminarium Duchownego w Przemyślu (KWSD) rkps w Arch. Sem., kwer. przeprowadzili ks. Walicki i B. Olszak).

Kronika Zespołu Teatralnego Wyższego Seminarium Duchownego w Sandomierzu (rkps w Arch. domowym ks. W. Wilka).

Kronika Wyższego Metropolitalnego Seminarium Duchownego w Warszawie (KWMSD) od 1959 (rkps w Arch. Sem., kwer. J. Oleksiejuka, przekazana 20.10.1988 r.).

Kronika Wyższego Seminarium Duchownego Bernardynów w Kalwarii Zebrzydowskiej 1950–1963 i 1972–1983 (rkps w Arch. Sem., kwer. wł. 15.11.1988 r.). (KWSDBern.).

Kronika Seminarium Towarzystwa Salezjańskiego w Lądzie (KSTS) od 1959 (rkps w Arch. Sem., kwer wł. lipiec 1987).

Kronika Wyższego Seminarium Duchownego Sercanów (KWSDSerc.) w Stadnikach od 1968 (rkps w Arch. Sem., kwer. alumnów nadesłana w lutym 1989 r.).

Kronika Wyższego Seminarium Duchownego Redemptorystów w Tuchowie (KWSDRed.) 1945–1959, 1964–1967, 1978–1987 (rkps w Arch. Sem., kwer. kleryków).

3. *Listy prywatne i pisma urzędowe*

A. Bartyzoła z Wrocławia 28.02.1988 dot. ZtWSD Klaretynów.

Ks. J. Charytańskiego z Warszawy 23.01.1987 – negatywna odpowiedź w sprawie działalności teatralnej w WSD Jezuitów.

Ks. M. Chmielewskiego z Radomia 1.12.1987 (inf. o działalności ZTWSD w Sandomierzu).

Ks. M. Chmielewskiego z Radomia 19.05.1987 r. dot. archiwaliów nadawcy.

B. Olszak z Przemyśla 26.05.1988 w związku z kwer. w tamtejszym seminarium.

M. Głowackiego do M. Józefackiej z Miejsca Piastowego 19.01.1967 – dot. działalności teatralnej Księży Michalitów.

Ks. E. Hanasa z Gostynia i Obry 8.01.1987 r. dot. Teatru „Katharsis".

Ks. E. Hanasa ze Świętej Góry w Gostyniu 8.01.1988 r. o aktualnej działalności Teatru „Katharsis".

W. Hładowskiego z Drohiczyna 13.02.1987 – negatywna odpowiedź w sprawie działalności teatralnej w tamtejszym seminarium.

Ks. K. Jopka z Sędziszowa Małopolskiego 4.04.1988 – negatywna odpowiedź w sprawie działalności teatralnej w istniejącym tam w latach 1966–1971 seminarium duchownym Kapucynów.

T. Jurasza z Krakowa dołączony do przesłanych 28.04.1988 archiwaliów ZtWSD Paulinów.

Ks. A. Kielbasy z Trzebnicy 14.12.1988 r. w sprawie kalendarium działalności teatralnej WSD Salwatorianów w Bagnie.

T. Kłapkowskiego z Poznania dot. ZtWSD Chrystusowców.

Ks. B. Kolińskiego z Czerwińska n. Wisłą 20.01.1987 dot. działalności teatralnej w nowicjacie Towarzystwa Salezjańskiego.

Ks. A. Kondrackiego z Soczewki 12.10.1987 r. dot. Teatru Kleryckiego WSD w Płocku.

Ks. A. Kondrackiego z Soczewki 4.11.1988 dot. misterium *Mocna jak śmierć*, przygotowanego przez Teatr Klerycki w Płocku.

Ks. K. Kusyka z Siedlec 6.05.1988 zawierający relację z przeprowadzonej kwerendy dot. działalności teatralnej w WSD w Siedlcach.

Br. Kordiana z Katowic 12.03.1988 dot. działalności „Teatru Świętego Franciszka" w WSD Franciszkanów w Katowicach–Panewnikach.

Ks. M. Kożucha z Krakowa 17.02.1988 dot. działalności teatralnej w Kolegium Księży Jezuitów.

Ks. B. Majdaka ze Zduńskiej Woli 27.04.1988 – o dawniejszej działalności teatralnej na terenie seminarium orionistów.

Ks. B. Majdaka ze Zduńskiej Woli 28.10.1988 r. w związku z nadesłaniem informacji o działalności teatralnej na terenie seminarium orionistów.

Ks. S. Pajora z Bagna 11.02.1987 dot. ZtWSD i Koła Teatralnego Salwatorianów w Bagnie.

B. Pecia z Kazimierza Biskupiego 26.01.1987 dot. ZtWSD Misjonarzy Świętej Rodziny.

Ks. J. Picka z Warszawy 20.10.1988 r. dot. ZtWSD w Pelplinie.

M. Plewackiego z Wrocławia 26.04.1987 dot. ZtWSD we Wrocławiu i Koła Teatralnego w Bagnie.

M. Plewackiego z Wrocławia 9.01.1988 zawiera inf. o pracy reżysera.

M. Plewackiego z Wrocławia 25.11.1988 zawiera inf. o aktualnych pracach reżysera.

M. Plewackiego z Wrocławia 7.09.1988 r. zawiera inf. o aktualnych pracach reżysera.

J. Różańskiego z Poznania 31.10.1987 r. dot. ZtWSD „Synowie Mazenoda" w związku z poszukiwaniami dokumentacji po spaktaklach.

Ks. Z. Samociaka z Gościkowa-Paradyża, dotyczy informacji o działalności ks. W. Andrzejewskiego.

A. Sędziorowskiego z Obry 16.10.1987 r. dot. Teatru „Katharsis" w Obrze.

A. Stefańskiego z Poznania 19.10.1987 r. dot. Zespołu Teatralnego „Puls".

K. Stosura z Warszawy (bez daty) dostarczony w październiku 1988 r. – zawiera wstępne uzgodnienia w sprawie przeprowadzenia kwerendy w WMSD w Warszawie.

Ks. M. Szrama z Olsztyna 11.04.1988 – dot. ZtWSD.

R. Szybińskiego z Krakowa 12.03.1987 dot. Koła Teatralnego WSD Paulinów.

J. Świtka z Tarnowa lipiec 1988.

Ks. W. Wilka z Sandomierza 16.05.1988 dot. informacji o dawniejszej działalności ZtWSD oraz o najnowszej realizacji.

Ks. W. Zyśka z Przasnysza 6.03.1988 – negatywna odpowiedź w sprawie działalności teatralnej w WSD Pasjonistów.

AWSD w Białymstoku 30.01.1988 – zawierał kalendarium sporządzone na podstawie kroniki seminaryjnej, dane od 1947 r.).

BSD w Gdańsku-Oliwie 20.02.1987 – dotyczący działalności teatralnej Kręgu Teatralnego „Verbum" i wcześniejszej.

WSD w Gościkowie-Paradyżu diec. gorzowskiej 10.03.1987 w sprawie działalności Religijne Sceny „Logos".

WSD w Łodzi, data stempla pocztowego 4.05.1987, nadany z Piotrkowa Trybunalskiego.

WSD w Pelplinie 17.04.1987 – w sprawie działalności teatralnej w tamtejszym seminarium.

WSD w Przemyślu 23.05.1987 – w sprawie działalności teatralnej w seminarium.

WSD w Siedlcach 29.01.1987 – wstępne informacje o działalności teatralnej w seminarium.

MWSD we Wrocławiu 5.02.1987 – kalendarium z lat 80.

WSD Bernardynów w Krakowie (pismo stwierdzające brak działalności teatralnej w seminarium), 9.02.1988 r.

WSD Dominikanów w Krakowie (pismo stwierdzające brak działalności teatralnej w seminarium), 10.02.1988 r.

WSD Michalitów w Krakowie (pismo stwierdzające brak działalności teatralnej w seminarium), 9.02.1988 r.

WSD Misjonarzy Świętej Rodziny w Krakowie (pismo stwierdzające brak działalności teatralnej w tamtejszym seminarium), 10.02.1988 r.

WSD Reformatów w Krakowie (pismo stwierdzające brak działalności teatralnej w seminarium), 9.02.1988 r.

Domu Nowicjackiego Werbistów w Chludowie k. Poznania. 4.10.1988 r. (nadesłanie informacji o podejmowanych tam imprezach teatralnych).

WSD Werbistów w Nysie (fakultat filozoficzny) 2.11.1988 – o tamtejszych inicjatywach kulturalnych.

4. *Programy teatralne*

Brandstaetter R. Dzień gniewu. ZtWMSD. Warszawa 1983 ss. 4 (wpap).

Tenże. Pokutnik z Osjaku. Oratorium. ZtWMSD. Warszawa 1980 ss. 8 (wpap).

Tenże. Pokutnik z Osjaku. ZT „Latorośl" WSD. Włocławek 1981 (wpap).

Tenże. Pokutnik z Osjaku. ZtAWSD. Białystok 1982 (wpap).

Tenże. Pokutnik z Osjaku. Oratorium. ZtWSD. Pelplin 1984 ss. 6 (wpap).

Tenże. Pokutnik z Osjaku. ZTWSD. Sandomierz 1988 ss. 4 (wpap).

Tenże. Śmierć na Wybrzeżu Artemidy. Paradyska Scena Religijna „Logos" WSD diec. gorzowskiej. Gościkowo-Paradyż 1987 ss. 6 (wpap).

Tenże. Teatr świętego Franciszka. Amatorski Zespół Teatralny WSD. Kielce 1985 (wpap).

Tenże. Teatr świętego Franciszka. ZtWSD Franciszkanów Konw. Łódź-Łagiewniki 1986 (wpap).
Borski S. Zwycięzca śmierci. ZtAWSD. Białystok 1985 (wpap).
Bryll E. Po górach po chmurach. Paradyska Scena Religijna „Logos" WSD diec. gorzowskiej. Gościkowo-Paradyż 1986 (wpap).
Tenże. Wieczernik. Scena „Apicata" WSSD. Katowice 1986 (wpap).
Bąk W.: Szaweł. Scena „Apicata" WSSD. Katowice 1987 (wpap).
Dłubacz Baltazar (pseud. J. Wiśniewskiego): Mnich. ZtAWSD. Białystok 1987 ss. 12 (wpap).
Dürrenmatt F. Anioł zstąpił do Babilonu. Sztuka w trzech aktach. ZT „Puls" ASD. Poznań 1987 (wpap).
Eliot T. S. Mord w katedrze. ZtWMSD. Warszawa 1979 ss. 7 (wpap).
Non possumus wg Mordu w katedrze T. S. Eliota. Krąg Teatralny „Verbum" BSD. Gdańsk-Oliwa 1984 (wpap).
Herbert Z. Jaskinia filozofów. ZtWSSD. Warszawa 1981 ss. 8 (wpap).
Herbert Z. Jaskinia filozofów. Koło Teatralne WSD Salwatorianów. Bagno 1987 (wpap).
Hochwälder F. Święty eksperyment. ZtWSD w Pelplinie 1986 ss. 6 (wpap).
Iłłakowiczówna K. W wigilię cudu. Obrazek sceniczny. ZTWSD w Sandomierzu 1984 (wpap).
Jesionowski J. Odnowiciel. ZtWMSD. Warszawa 1984 ss. 4 (wpap).
Każdy. ZtWSD. Pelplin 1987 ss. 6 (wpap).
Maeterlinck M. Ślepcy. ZT „Puls" ASD. Poznań 1984 (wpap).
Misterium Męki Pańskiej. „Nie lękajcie się". Amatorski ZT „Latorośl" WSD. Włocławek 1986 (wpap).
Misterium Męki Pańskiej. Tekst ks. F. Harazima. Muzyka ks. A. Chlondowskiego. Poprawił i do Biblii Tysiąclecia dostosował ks. T. Jania. ZtWSD Salezjanów. Kraków 1987 ss. 4 (wpap).
Misterium Męki Pańskiej. „Nie lękajcie się". ZtWSD Franciszkanów Konw. Łódź-Łagiewniki 1987 (wpap).
Misterium Męki Pańskiej. „Nie lękajcie się". ZtWSD Karmelitów. Poznań 1987 (wpap).
Opowieść wigilijna. ZtWSD. Siedlce 1984 (wpap).
Ordo Passionis et Resurrectionis złożył J. Lewański. ZtWSD. Lublin 1984 ss. 24. Oprac. W. Sulisz, M. Kasperek i J. Adamski (wpap).
Pyzik Z. Co Jasnej bronisz Częstochowy. ZtWSSD w Katowicach 1982 (wpap).
Rapsod o męce człowieczej oparty o poezję R. Brandstaettera i Ewangelię wg św. Marka. ZtWSSD. Katowice 1982 (wpap).
Rojek M. Jeszcze raz ... Amatorski ZT „Latorośl" WSD. Włocławek 1988 (wpap).

Tenże. Tam gdzie postawił Bóg. Misterium o Biskupie Kozalu. Amatorski ZT „Latorośl". Włocławek 1988 (wpap).
Rostworowski K. H. Judasz z Kariothu. Krąg Teatralny „Verbum" BSD. Gdańsk-Oliwa 1985 ss. 5 (wpap).
Tenże. Judasz z Kariothu. Teatr „Katharsis" WSD Oblatów. Obra 1985 ss. 4 (wpap).
Różański J. Hiob. ZtWSD Oblatów („Synowie Mazenoda"). Obra 1984 (wpap).
Tenże. Wieczór wędrownego grajka. ZtWSD Oblatów („Synowi Mezenoda"). Obra 1983 (wpap).
Shannon M. B. Znak krzyża. Sztuka w dwóch aktach. ZtAWSD. Białystok 1986 (wpap).
Słowacki J. Książę Niezłomny z Calderona de la Barca. Tragedia w trzech aktach. ZtWMSD. Warszawa 1987 ss. 4 (wpap).
Sługa Jahwe na podst. S. Pastuszewskiego: O prawdzie, nadziei i życiu. Oprac. J. Muszyński. Amatorski ZT „Latorośl" WSD. Włocławek 1985 (wpap).
Smolec J. Abyś był światłością. ZtWSD Franciszkanów Konw. Łódź-Łagiewniki 1988 (wpap).
Walczyć miłością. ZtAWSD. Białystok 1986.
Wojtyła K. Brat naszego Boga. Dramat w trzech częściach. ZT „Puls" ASD. Poznań 1982 (wpap).
Tenże. Hiob. Drama ze Starego Testamentu. ZtBSD. Gdańsk-Oliwa 1983 (wpap).
Tenże. Hiob. Amatorski ZT „Latorośl" WSD. Włocławek 1983 (wpap).
Zawieyski J. Miecz obosieczny. ZT „Puls" ASD. Poznań 1983 (wpap).
Tenże. Miecz obosieczny. ZtWMSD. Warszawa 1984 (wpap).

5. *Przekazy ustne*

Adamek Z. 27.01.1988 Tarnów (kierownik artystyczny ZtWSD w Tarnowie).
br. Augustyn (S. Kwiatkowski) 23.03.1987 Kraków (ZtWSD Karmelitów w Krakowie).
Bartyzoł A. 27.08.1988 Wrocław (ZtWSD Karetynów we Wrocławiu).
Bednorz I. 26.08.1988 Wrocław (ZtDA – inicjatorka prac teatralnych).
Befeltowski A. 21.10.1988 Ołtarzew (ZtWSD Pallotynów).
Biesaga T. 18–20.03.1987 Kraków (ZtWSD Salezjanów – dyrektor inscenizacji pasyjnych).

Błaszczak W. 21.10.1988 Ołtarzew. (ZtWSD Pallotynów).
Błażejczyk M. 7–8.01.1988 Pelplin (ZtWSD – kierownik imprez artystycznych).
Bojarski A. 10.07.1987 Kazimierz Biskupi (ZtWSD Misjonarzy Świętej Rodziny).
Bugno K. 1.02.1988 Lublin (ZtWSD Salwatorianów w Bagnie – był odpowiedzialny za organizacyjne przygotowanie zespołu).
Bujak M. 22–24.03.1988 Sandomierz (ZTWSD).
Buksik D. 14.10.1988 Ląd (ZtWSD Salezjanów).
Buxakowski M. 7–8.01.1988 Pelplin (ZtWSD – rektor seminarium).
Chadam A. 15.11.1988 Kalwaria Zebrzydowska (ZtWSD Bernardynów – organizator widowisk pasyjnych w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych).
Chapciaś A. 14.11.1988 Kraków (ZtMSD).
Chmielewski M. 27.01.1988 Tuchów (ZtWSD Redemptorystów – współorganizator inscenizacji w latach 1984–1987).
Cichy S. 11.02.1988 Katowice (Scena „Apicata" WSSD – rektor).
Dados S. 13.04.1988 Siedlce (ZtWSD).
Domański A. 13.04.1988 Siedlce (ZtWSD).
Domański J. 7.03.1988 Lublin („Teatr Faktu i Biblii" – WSD, kierownik w 1978).
Drugała A. 25–26.02.1987 Gościkowo-Paradyż (Paradyska Scena Religijna „Logos" – współorganizator).
Duchniewski F. 1.03.1988 Lublin oraz 5.09.1988 Lublin (udzielił inf. w sprawie archiwaliów ZtWSD Kapucynów w Lublinie).
Dziedziak W. 19.10.1988 Warszawa (opiekun zespołu „Ateka" Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie w latach 1968–1971).
Frąckowiak P. 26.01.1989 Poznań (ZT „Puls" ASD – kierownik zespołu od 1988 r.).
Fulianty J. 10.02.1988 Kraków (ZtWSD diec. częstochowskiej – organizator imprez artystycznych).
Gabryel M. 18–20.03.1987 Kraków (ZtWSD Salezjanów – archiwista archiwum prowincji krakowskiej).
Gabryelczyk M. 14.10.1988 Kazimierz Biskupi (ZtWSD Misjonarzy Świętej Rodziny – mistrz nowicjatu i organizator prac teatralnych w Bąblinie).
Gąsiorowski K. 16–17.02.1987 Włocławek (Amatorski ZT „Latorośl").
Gorczyca J. 1.05.1987 (Wrocław ZtMWSD (organizator działań teatralnych).
Gruba W. 2.03.1988 Lublin (ZtWSD w Pelplinie – inf. o inscenizacji Ptaka J. Szaniawskiego).
Hajduk Z. wrzesień 1988 Lublin (uczestnik działań teatralnych w sem. w Bagnie w latach 50. – Salwatorianie).

Hajewicz K. 25.02.1987 Gościkowo-Paradyż (Paradyska Scena Religijna „Logos").

Hanas E. 27–28.07.1987 Święta Góra k. Gostynia (ZT „Katharsis" w Obrze kierownik artystyczny i wykładowca).

Jabłecki Cz. 18–20.03.1987 Kraków (ZtWSD Salezjanów – opracowuje muzykę do inscenizacji *Męki Pańskiej*).

Jankowska L. 18.10.1988 r. Warszawa (Amatorski ZT w Kielcach – scenograf w latach 1985–1988).

Jankowski J. 6.01.1988 Gdańsk (Krąg Teatralny „Verbum" udostępnił archiwalia i objaśnił).

Jastrzębski St. 24.08.1987 i 10.02.1988 Kraków (Tetr Słowa przed Ołtarzem – kierownik literacki i organizacyjny).

Janucha A. 11.02.1988 Kraków (ZtWSD Kapucynów w Krakowie – archiwista klasztoru – udzielił inf. o insc. *Dnia gniewu* R. Brandstaettera).

Jurasz T. 02.08.1988 Kraków (Koło Teatralne Paulinów – kierownik artystyczny.

Kiedzik J. 21.02.1987 Lublin (ZtPSD w Gnieźnie – kierownik artystyczny w latach 1983–1985).

Kondracki A. 6.08.1987 i od 28 września do 1 października 1987 Soczewka k. Płocka (Teatr Klerycki WSD Płock – kierownik artystyczny i opiekun w latach 1969-1988).

Kordula P. marzec 1988 Szczecin (ZtWSD – kierownik artystyczny i opiekun zespołu).

Kośnik M. 11.04.1988 Łomża (ZtWSD – organizator imprez teatralnych).

Kowalik K. 24.10.1988 Lublin (ZtWSD Salezjanów w Lądzie – uczestnik działań teatralnych).

Kowalski M. 14.10.1988 Ląd (ZtWSD Salezjanów).

Kubitowa Z. 10.02.1988 Kraków (reżyser w Teatrze Słowa pod Krzyżem w latach 1982–1984).

Kukułowicz A. 23.02.1988 Łódź-Łagiewniki (ZtWSD Franciszkanów Konw.).

Kusyk K. 13.04.1988 Siedlce (ZtWSD – prefekt seminarium, były kierownik artystyczny.).

Kuzak Z. 20.03.1987 Kraków (ZtWSD Salezjanów – emerytowany archiwista prowincji krakowskiej).

Luter A. 9.02.1987 i 17.02.1987 Warszawa (ZtWMSD – organizator imprez teatralnych do 1987 r.).

Łabudź K. 6.02.1989 Warszawa (ZtWMSD – w latach 1979–1986 pełnił wspólnie z T. Boguckim funkcję kierownika artystycznego).

Łaziuk M. 13.04.1988 Siedlce (ZtWSD).

Makowiecki J. P. 25.02.1987 Gościkowo-Paradyż (Paradyska Scena Religijna „Logos").
Małecki J. 3.05.1987 Gdańsk (Krąg Teatralny „Verbum").
Marat W. 12.04.1988 Białystok (ZtAWSD).
Maryniarczyk M. 20.03.1987 Kraków (ZtWSD Salezjanów – pełnił funkcję dyrektora inscenizacji pasyjnych przed T. Biesagą).
Masłowski A. 12.04.1988 (ZtAWSD w Białymstoku).
Malanowski J. 18.03.1987 Kraków (zajmuje się teatrem salezjańskim głównie w okresie dwudziestolecia międzywojennego).
Michalski R. 11.02.1988 Katowice (Scena „Apicata" WŚSD – kierownik artystyczny i opiekun zespołu).
Młynarski K. 14.11.1988 Kraków (ZtMSD – udzielił inf. o działalności w seminarium M. Kotlarczyka).
Musiał J. luty 1988 Lublin (Scena Poezji WSD w Przemyślu – pełnił funkcję kierownika artystycznego 1984–1988).
Nagórny J. 17.03.1987 i 7.03.1988 Lublin („Teatr Faktu i Biblii" WSD w Lublinie – pełnił funkcję kierownika w latach 1976–1977).
Niedałtowski K. 5.03.1988 Lublin (ZtBSD w Gdańsku – pełnił funkcję kierownika w latach 1979–1980).
Nowak J. 3.02.1988 Kielce (Amatorski ZT WSD – był organizatorem działań teatralnych w latach 1983–1987).
Nowicki Z. 3.02.1988 Kielce (Amatorski ZT WSD – był reżyserem w w latach 1983–1988).
Oleksiejuk J. 20.10.1988 Warszawa (ZtWMSD – obecny organizator imprez teatralnych).
Pawlak K. 14.01.1988 Włocławek (Amatorski Teatr Klerycki „Latorośl" – twórca muzyki i scenografii do roku 1988).
Plewacki M. 13.02. i 01.05.1987 Wrocław, 16.05.1988 Lublin, 24.08.1988 Wrocław i Bagno (ZtMWSD we Wrocławiu i Koło Teatralne w WSD w Bagnie (Salwatorianie) – w obu zespołach pełni funkcję kierownika artystycznego i opiekuna zespołu).
Pollak T. kwiecień 1989 Warszawa (ZtWMSD – kier. artystyczny w 1979 r.).
Prałat M. 17.02.1987 Warszawa (ZtWMSD – kierownik artystyczny od 1987 r.).
Rećko Z. 12.04.1988 Białystok (ZtAWSD).
Rojek M. 17.02.1987, 14.01.1988, 25.01.1989 Włocławek (Amatorski Zespół Klerycki „Latorośl" – kierownik artystyczny do 1988 r.).
Roszkowska-Dadun A. 10.02.1988 Kraków (Teatr Słowa przed Ołtarzem – reżyser od 1985 r.).
Rusiecki J. 23.03.1988 Sandomierz (ZTWSD).
Rychest M. 14.10.1988 (ZtWSD Salezjanów w Lądzie).

Rybak M. 15.11.1988 Kalwaria Zebrzydowska (ZtWSD Bernardynów – reżyser w latach 60.).

Schmidt S. 3.08.1987 Kutno (ZtWSD Salezjanów – sprawował patronat nad działalnością teatralną w seminarium od 1981 r.).

Skaros A. 3.02.1988 Kielce (Amatorski ZT WSD – pełni funkcję reżysera od 1983.

Snarski Z. 3.11.1988 Juchnowiec (ZtAWSD w Białymstoku – kierował pracami zespołu w latach 1981–1986).

Stankowski W. 25 i 30.09.1988 Lublin (inicjatywy teatralne w seminariach Werbistów – przekazał informacje, reżyser w Pieniężnie w latach 50.).

Stefański A. 10.02.1987, 19.11.1987, 27.02.1988 Poznań. ZT „Puls" – kierownik organizacyjny w latach 1985–1988).

Stencel J. 2.03.1988 Lublin (ZtWSD w Pelplinie).

Stosur K. 20.10.1988 Warszawa (ZtWMSD – kierownik organizacyjny).

Szybik S. 12.04.1988 Białystok (ZtAWSD).

Szulczyński W. 14.10.1988 Ląd (ZtWSD Salezjanów – opiekun zespołu).

Szymik S. 14.10.1988 Kazimierz Biskupi (ZtWSD Misjonarzy Świętej Rodziny).

Szymura A. 11.02.1988 Katowice (Scena „Apicata" WŚSD – współorganizator prac teatralnych).

Świda D. 27.01.1988 i 13.11.1988 Tuchów (ZtWSD Redemptorystów – kierownik artystyczny wspólnie z A. Chmielewskim).

Świtek J. 12.11.1988 Tarnów (ZtWSD Redemptorystów – konsultant niektórych inscenizacji z lat 80.

Br. Tobiasz 25.07.1987 Poznań (ZtWSD Karmelitów – organizator działań teatralnych).

Wędrychowicz W. 27.03. i 22–26.09.1987 r. Warszawa-Podkowa Leśna (Zespół Teatralny „Stygmat" – „Jeruzalem" – twórca, kierownik artystyczny, reżyser).

Wilk W. 7.02.1987 Sandomierz (ZTWSD – Kierownik artystyczny i opiekun zespołu).

Wiśniewski J. 12.04.1988 Białystok (ZtAWSD – współtwórca inscenizacji w latach 1986–1988).

Wojnar H. 25.02.1987 Gościkowo-Paradyż (Paradyska Scena Religijna „Logos" WSD diec. gorzowskiej).

Wysocki P. wrzesień 1989 Lublin (ZtWSD w Lublinie – reżyser w 1985 r.).

Wujek S. 24.10.1988 Lublin (ZtWSD Salezjanów w Lądzie).

Zaraziński G. 13.04.1988 Siedlce (ZtWSD).

Zarychta W. 5.09.1988 Lublin (ZtWSD – reżyser w 1968 r.).

Zdolski J. 14.10.1988 Ląd (ZtWSD Salezjanów w Kutnie).

Zdziński D. 23.02.1988 Łódź-Łagiewniki (ZtWSD Franciszkanów Konw.).
Zendran R. 25.02.1987 Gościkowo-Paradyż (Paradyska Scena Religijna „Logos" WSD diec. gorzowskiej).

Uwaga: Nie określam funkcji przy nazwiskach członków zespołu.

6. *Scenariusze omówione w pracy lub przejrzane*

Beckett S. Czekając na Godota (mps ss. 37). Kutno 1987. ZtWSD Salezjanów (wpap).
Brandstaetter R. Dzień gniewu. ZTWSD. Sandomierz 1982 (egz. reż., mps ss. 60; wpap).
Tenże. Dzień gniewu. Teatr „Katharsis" WSD Oblatów. Obra 1982 (egz. reż. było wyd. 1 dramatu: Warszawa 1962; wpap).
Tenże. Dzień gniewu. ZtMWSD. Wrocław 1983 (egz. reż. było 1. wyd. dramatu: Warszawa 1962; w posiadaniu reżysera M. Plewackiego).
Tenże. Dzień gniewu. Paradyska Scena Religijna „Logos". Gościkowo-Paradyż 1986 (mps ss. 30; wpap).
Tenże. Pokutnik z Osjaku. Oratorium. ZtWMSD. Warszawa 1980 (mps; w posiadaniu reżysera W. Łabudzia).
Tenże. Pokutnik z Osjaku. Oratorium wokół postaci świętego Stanisława Biskupa. Amatorski Teatr Klerycki „Latorośl". Włocławek 1981 (mps. ss. 28; wpap).
Tenże. Pokutnik z Osjaku. Amatorski ZT WSD. Kielce 1984 (mps. ss. 47; wpap).
Tenże. Pokutnik z Osjaku. Scena „Apicata" WSSD. Katowice 1984 (egz. reż. było wydanie dramatu: Warszawa 1979, w posiadaniu reżysera R. Michalskiego).
Tenże. Pokutnik z Osjaku. Oratorium. ZtWSD. Pelplin 1984 (egz. reż. było wydanie dramatu: Warszawa 1979; wpap).
Tenże. Teatr świętego Franciszka. ZtWSD. Pelplin 1979 (egz. reż. mps. ss. 31; wpap).
Tenże. Teatr świętego Franciszka. ZTWSD. Sandomierz 1983 (mps ss. 37; wpap).
Tenże. Teatr świętego Franciszka. ZtMWSD. Wrocław 1984 (egz. reż. było wydanie dramatu w zbiorze: *Teatr świętego Franciszka i inne dramaty*. Warszawa 1958; w posiadaniu reż. M. Plewackiego).
Tenże. Teatr świętego Franciszka. Misterium współczesne w trzech aktach. ZtWSD Franciszkanów Konw. w Łodzi-Łagiewnikach 1986 (egz. reż. był mps ss. 34 na podstawie wydania dramatu: Rzym 1948).

Bryll E. Po górach po chmurach. Paradyska Scena Religijna „Logos". Gościkowo-Paradyż 1986. (mps ss. 27; wpap).

Tenże. Wołaniem wołam Cię (kserokopia; w seminarium). ZtWSD Misjonarzy Świętej Rodziny w Kazimierzu Biskupim 1987.

Byrska I. Żywot i męka Pięciu Braci Męczenników pierwszej diecezji polskiej w Poznaniu. „Nasza Przeszłość" 30:1969 s. 231–239. ZtWSD Salezjanów. Ląd 1978 (w wersji rękopiśmiennej tekst wykorzystano z inscenizacji ZtASD w Poznaniu w 1968 r.).

Calderon de la Barca H. P. Książę Niezłomny. Przeł. J. Słowacki. ZtWMSD. Warszawa 1987 (Arch. Sem.).

Tenże. Książę Niezłomny. ZtWSD Salezjanów w Lądzie 1959 (powielony mps adaptacji tekstu ks. F. Siudy i ks. K. Cicheckiego z wyd. zbior. *Dzieł* J. Słowackiego. T. IX. Wrocław 1952 s. 257–74; wpap).

Chodorowski M. Apostoł naszego trudnego stulecia. Impresja teatralna w pięciu obrazach z Prologiem i Epilogiem. ZtWSD Klaretynów. Wrocław 1988 (opracowanie wewnątrzseminaryjne – mps powielany ss. 56 i VII; wpap).

Dłubacz Baltazar (pseud. J. Wiśniewskiego). Mnich. Przekaz baśniowy. ZtAWSD. Białystok 1987 (rkps, tekst w programie spektaklu ss. 12; wpap).

Dürrenmatt F. Anioł zstąpił do Babilonu. ZT „Puls" ASD. Poznań 1987 (mps s. 33; wpap).

Tenże. Nocna rozmowa z człowiekiem którym się gardzi. ZT „Puls" ASD. Poznań 1986 (kserokopia z wyd.: F. Dürrenmatt. *Teatr*. Warszawa s. 610–633) (wpap).

Eiot T. S. Mord w katedrze. Krąg Teatralny „Verbum" BSD. Gdańsk-Oliwa 1984 (mps na podstawie wyd. dramatu: Warszawa 1976 ss. 45; wpap).

Tenże. Morderstwo w katedrze. ZTWSD. Sandomierz 1974 (mps s. 11 na podstawie przekł. W. Dulęby; wpap).

Tenże. Mord w katedrze. ZtWSD Redemptorystów. Tuchów 1985 (kserokopia z wyd. dramatu: Warszawa 1976; w Arch. Sem.).

Tenże. Mord w katedrze. Amatorski ZT WSD. Kielce 1986. (mps na podstawie wyd. dramatu: Warszawa 1976 ss. 72; wpap).

Fabbri D. Proces Jezusa. ZtWSD. Lublin 1968 (przekł. z wersji francuskiej T. Moulniera, przygotowanej dla Teatru Hébertot, odpis – mps ss. 64; w posiadaniu reżysera W. Zarychty).

Tenże. Proces Jezusa. ZtWSD. Salezjanów. Ląd 1980 (przekład z włoskiego i oprac. J. Gliściński, mps ss. 26; wpap).

Tenże. Proces Jezusa. Koło Teatralne WSD Salwatorianów. Bagno 1985 (przekł. z wersji francuskiej dokonany przez s. R. Stręk (?), mps ss. 51; wpap).

Fons vitae. Program słowno-muzyczny. Amatorski Teatr Klerycki „Latorośl" WSD. Włocławek 1982 (mps ss. 11; wpap).

Granice mroku i światła. Misterium w układzie ks. W. Wilka. ZTWSD. Sandomierz 1987 (mps ss. 22; wpap).

Grześczak M. I chleb się stanie, i ryba, i woda źródlana ... Słuchowisko poetyckie. ZtWSD Franciszkanów Konw. Kraków 1985 (?) (tekst radiowej redakcji literackiej na dzień 24. 12. 1985 ze studia krakowskiego, wykorzystany przez seminarzystów, mps ss. 24; wpap).

Harazim F. Męka Pańska. Salezjańskie misterium pasyjne w pięciu odsłonach. ZtWSD w Lądzie 1958 i lata następne (mps ss. 42, zapis nutowy ss. 14; wpap).

Tenże. Męka Pańska. Poprawił i do Biblii Tysiąclecia dostosował ks. T. Jania. ZtWSD Salezjanów. Kraków 1986 i lata następne (mps ss. 31; wpap).

Herbert Z. Jaskinia filozofów. ZtMWSD. Wrocław 1987 (egz. reż. stanowiło wydanie tekstu w zbiorze: Dramaty. Warszawa 1976; w posiadaniu reżysera M. Plewackiego).

Hochwälder F. Państwo Boże. ZtWSD. Pelplin 1986 (mps ss. 49; w oprac. scenariusza wykorzystano tekst z „Dialogu" 1960 z. 4; wpap).

Ionesco E. Lekcja. Paradyska Scena Religijna „Logos". Gościkowo-Paradyż 1986 (mps ss. 23; wpap).

Tenże. Łysa śpiewaczka. Padaryska Scena Religijna „Logos". Gościkowo--Paradyż 1986 (mps ss. 34; wpap).

Iłłakowiczówna K. W wigilię cudu. Obrazek sceniczny. ZTWSD. Sandomierz 1984 (mps ss. 14; wpap).

Tenże. Ziemia rozdarta albo świętość nie popłaca. Dramat w trzech aktach z prologiem. ZtMWSD. Wrocław 1984 (egz. reż. był tekst w „Dialogu" 1961 z. 7 s. 5–38; był to zarazem egzemplarz autorski K. Iłłakowiczówny, o czym świadczy uwaga na s. 1: „poprawiono błędy drukarskie K J 4 VI 62"; oprac. reż. obejmowało s. 30–38; w posiadaniu reż. M. Plewackiego).

Każdy. Moralitet średniowieczny. ZtWSD. Pelplin 1987 (mps ss. 36 – przekł. z języka francuskiego niewiadomego pochodzenia; wpap).

Kondracki A. Scenariusze wszystkich jego autorskich inscenizacji znajdują się w jego posiadaniu.

Korzeniowski J. Mnich. ZtWSD Redemptorystów. Tuchów 1987. (mps znajduje się w Arch. Sem.).

Lasko S. Przez krzyż odmieniony. Koło Teatralne WSD Salwatorianów. Bagno 1986 (mps s. 23; wpap).

Maeterlinck M. Ślepcy. ZT „Puls" ASD. Poznań 1984 (mps ss. 12; wpap).

Malard Z. i Z. Bóg Żywy. Misterium radiowe o Męce Pańskiej. Zespół

„Katharsis". Obra 1986 (egz. reż. było wydanie dramatu w Księgarni św. Wojciecha (Poznań 1939) ze skreśleniami reżysera; wpap).
Marana tha. Sztuka jednoaktowa w trzech scenach w oparciu o *Listy Nikodema* J. Dobraczyńskiego. Adapt. J. Pick. ZtWSD. Pelplin 1976 (mps ss. 15; wpap).
Markiewicz W. Dziewiąte drzwi (wykorzystano teksty: L. Venthleya, J. Afanasiewa, Z. Cybulskiego, L. Elektorowicza i in. ZtWSD Franciszkanów Konw. Kraków 1982 (mps ss. 25; wpap).
Mickiewicz A. Dziady część III. ZtWSD Redemptorystów. Tuchów 1983 (mps ss. 93; wpap).
Misterium Męki Pańskiej. „Nie lękajcie się". Amatorski Teatr Klerycki „Latorośl" WSD. Włocławek 1986 (mps ss. 13; wpap).
Misterium Męki Pańskiej. „Nie lękajcie się". ZtWSD Karmelitów. Poznań 1987 (mps ss. 14; wpap).
Misterium Męki Pańskiej. „Nie lękajcie się". ZtWSD Franciszkanów. Łódź-Łagiewniki 1987 (mps ss. 9; wpap).
Misterium Wielkopostne. Niedaleko jesteś od Królestwa Niebieskiego. ZtWSD. Siedlce 1980 (mps ss. 15; wpap).
Moers z Poradowa J.: Przeor Paulinów. ZtWSD Redemptorystów. Tuchów 1984 (mps w Arch. Sem.).
Nagórny J. Kto kielich mój te mną ... „Teatr Faktu i Biblii". WSD. Lublin 1976 (mps ss. 16; wpap).
Pick J. In vinculis pro Christo. ZtWSD. Pelplin 1977 (mps ss. 10; wpap).
Tenże. Misterium Bożonarodzeniowe. ZtWSD. Pelplin 1976 (mps ss. 7; wpap).
Podgórski S. Przyjdź Królestwo Twoje. ZtWSD. Tuchów 1982 (mps w Arch. Sem.).
Rojek M. Jeszcze raz ... Amatorski Teatr Klerycki „Latorośl" WSD. Włocławek 1988 (mps ss. 48; wpap).
Tenże. Tam gdzie postawił Bóg. Misterium o biskupie Michale Kozalu. matorski Teatr Klerycki „Latorośl" WSD. Włocławek 1987 (mps ss. 33; wpap).
Rozow W. Gniazdo głuszca. ZtWSD. Siedlce 1984 (mps ss. 25 – kopię sporządzono na podstawie egzemplarza z archiwum teatralnego – klerycy nie precyzują bliżej źródła; wpap).
Rudnik P. Błogosławieni, którzy wprowadzają pokój. Misterium Wielkopostne według Ewangelii św. Mateusza w trzech aktach. ZtWSD Pallotynów. Ołtarzew 1987 (mps ss. 26 oraz 17 pieśni; wpap).
Saint-Exupéry A. de. Mały Książę. Adapt. realizatorzy. ZtMWSD. Wrocław 1986 (mps ss. 15; w posiadaniu reżysera – M. Plewackiego).

Tenże. Widzieć sercem. Obraz sceniczny oparty o Małego Księcia. Adapt. W. Wilk, ZTWSD. Sandomierz 1985 (mps ss. 18; wpap).
(Schneider R. Sen Świętego. Adapt. opowiadania R. Schneidera: *Der Traum des Heiligen* dokonana przez A. Kalbarczyka. ZT „Puls" ASD. Poznań 1986 (rzecz drukowana w „Ex Labyrintho" nr 3 (listopad 1986) s. 8–12; wpap).
Shannon M. B. Znak krzyża. Przeł. Z. Stawecki. ZtAWSD. Białystok 1963 (kserokopia mpsu ss. 10; wpap).
Szaciłowski S. Requiem, ryba i kamień wg *Pieśni o moim Chrystusie* R. Brandstaettera. „Teatr Faktu i Biblii" WSD. Lublin 1978 (mps ss. 13; wpap).
Szaniawski J. Ptak. ZtWSD. Pelplin 1980 (mps ss. 85; wpap).
(Brak tytułu – tekst dot. postaci św. Maksymiliana Kolbego). ZtWSD. Pelplin 1976 (mps ss. 20 sporządzony z zapisu magnetofonowego niewiadomego pochodzenia; wpap).
Świda D. Powrót ZtWSD Redemptorystów. Tuchów 1986 (mps ss. 14; wpap).
Walczyć miłością. ZtAWSD. Białystok 1986 (mps ss. 12; wpap).
Więzień w Panu. ZtAWSD. Białystok 1984 (mps ss. 13; wpap).
Wojtyła K.: Brat naszego Boga. Amatorski ZT WSD. Kielce 1985 (mps ss. 71; wpap).
Tenże. Brat naszego Boga. ZT „Puls" ASD. Poznań 1982 (mps ss. ? zachowane fragmenty: s. 12–31; wpap).
Tenże. Hiob. Krąg Teatralny „Verbum" BSD. Gdańsk-Oliwa 1983 (mps ss. 17; wpap).
Tenże. Hiob (kserokopia z wyd.: *Poezje i dramaty*. Kraków 1979). Amatorski Teatr Klerycki „Latorośl" WSD. Włocławek 1983 (wpap).
Tenże. Jeremiasz. Koło Teatralne WSD Paulinów. Kraków 1986 (kserokopia z wyd.: Poezje i dramaty. Kraków 1979 – ss. 17 dużego formatu z partyturą ruchu scenicznego) (wpap).
Zawieyski J. Miecz obosieczny. ZT „Puls" ASD. Poznań 1983 (mps – zachowane strony: 1, 5, 8–10, 18–22; wpap).
Tenże. Miecz obosieczny. Dramat w sześciu obrazach. ZtWMSD, Warszawa 1984 (kserokopia z wyd.: *Dramaty*. Poznań 1957 s. 495–566; wpap).
Tenże. Wicher z pustyni. Dramat z czasów współczesnych. ZtWSD Redemptorystów. Tuchów 1986 (mps ss. 48; wpap).
Żychiewicz T. Zobaczyć prawdę. Misterium pasyjne. Oprac. A. Kondracki. Teatr Klerycki WSD. Płock 1984 (mps ss. 14; wpap).

7. *Zapisy na taśmie magnetowidowej udostępnione jako źródła*

Bąk W. Szaweł. Scena „Apicata" WŚSD. Katowice 1987 (odtworzenie 10.02.1988 w sem.).

Brandstaetter R. Dzień gniewu. Teatr Klerycki WSD. Płock 1984 (odtworzenie 6.08.1987 w sem.).

Bryll E. Wołaniem woła Cię. ZtWSD Misjonarzy Świętej Rodziny. Kazimierz Biskupi 1986 (odtworzenie 19.07.1987 w sem.).

Calderon de la Barca. Książę Niezłomny. ZtWMSD. Warszawa 1987 (odtworzenie październik 1988).

Granice mroku i światła w układzie W. Wilka. ZtWSD. Sandomierz 1987 (odtworzenie 23.03.1988).

Herbert Z. Jaskinie filozofów. Koło Teatralne WSD Salwatorianów (odtworzenie 24.08.1988, zapisu dokonano w Bagnie w 1987 r.).

Tenże. Jaskinia filozofów. ZtWSD Redemptorystów. Tuchów 1987 (odtworzenie 10.02.1988).

Tenże. Jaskinia filozofów. ZtMWSD. Wrocław 1986 (odtworzenie 30.04.1987 w sem.).

Herody. ZtAWSD. Białystok 1987 (odtworzenie 12.04.1988 w sem.).

Ionesco E. Łysa śpiewaczka. Paradyska Scena Religijna „Logos". Gościkowo-Paradyż 1986 (odtworzenie fragm. 25.02.1987).

Wojtyła K. Brat naszego Boga. ZtMWSD. Wrocław 1987 (odtworzenie 25.08.1987 w sem.).

Żychiewicz T. Zobaczyć prawdę. Teatr Klerycki WSD. Płock 1984 (odtworzenie 29.08.1988 w sem.).

8. *Inne źródła*

AFISZE

Chodźcie tutaj wszyscy... Spektakl muzyczny o św. Franciszku, oparty na motywach włoskiej komedii muzycznej: Forza, Venite. Gente o św. Franciszku. ZtWSD Franciszkanów Konw. Kraków 1988 (wpap).

Maeterlinck M. Ślepcy. ZT „Puls" ASD. Poznań 1984 (wpap).

Misterium Męki Pańskiej. „Nie lękajcie się". ZtWSD Karmelitów. Poznań 1987 (wpap).

Schneider R. Sen świętego i Dürrenmatt F.: Nocna rozmowa z człowiekiem. ZT „Puls" ASD. Poznań 1986 (wpap).

Wojtyła K. Brat naszego Boga. ZT „Puls" ASD. Poznań 1982 (wpap).

Zawieyski J. Miecz obosieczny. ZT „Puls" ASD. Poznań 1983 (wpap).

Komunikat ks. L. Kuca na Sesji Naukowej zorganizowanej przez TN KUL na temat dramatu i teatru religijnego, wygłoszony 15.04.1967 r. w Lublinie. Komunikat dotyczył działalności teatru seminaryjnego w Kielcach w latach 50. (inf. odtworzone z taśmy magnetofonowej, przechowywanej w KDiT KUL).

Komunikat ks. K. Młynarskiego na temat działalności teatralnej M. Kotlarczyka w MSD w Krakowie, wygłoszony na sesji poświęconej Kotlarczykowi 14.11.1988 r. w Krakowie.

Zapis nutowy do *Dnia gniewu* R. Brandstaettera z muz. ks. T. Pawlaczyka. ZtASD. Poznań 1963 (kserokopia rkpsu ss. 26; wpap).

Spis rekwizytów, opis sytuacji scenicznych i kostiumów do *Miecza obosiecznego* J. Zawieyskiego, sporządzony przez T. Boguckiego. ZtWMSD. Warszawa 1984 (przechowywany przez W. Łabudzia, obecnie wpap).

OPRACOWANIA

Adamek Z. „Czwarty wymiar" teatru religijnego. Z doświadczeń reżysera-teologa. W: *Dramat i teatr sakralny*. Lublin 1988 s. 229–239.

Babbe I. Dramat moralnego wyboru. „Kierunki" 1980 nr 44 s. 10.

Bańkowski T. Teatr religijny w Tarnowie w XX wieku. „Roczniki Humanistyczne" KUL 1981 z. 1 s. 75–133.

Bober J. Wielki moralitet. „Gazeta Południowa" 1980 nr 279.

Braun K. Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia. Wrocław 1984.

Czarski J. Teatr religijny w Przemyślu (1918–1980). Lublin 1981 (mps w BKUL).

Dzień gniewu i łaska krzyża. Rozmowa o dramacie Romana Brandstaettera. „Kierunki" 1964 nr 11.

Eustachiewicz L. Dramaturgia współczesna 1945–1980. Warszawa 1984.

Fik M. Próba przeniknięcia człowieka. „Twórczość" 1981 nr 3.

Gadacz K. Kapelańska epopeja. Roma–Kraków 1956.

Gorgol B. Hiob w dramacie i na scenie polskiej 1918–1984. Lublin 1985 (mps w BKUL).

Hennelowa J. Teatr religijny – propozycja na dzisiaj. „Tygodnik Powszechny" 1967 nr 18.

Informator o zakonach i seminariach zakonnych w Polsce. Red. o. E. Osiecki. Pieniężno 1982.

Jasińska Z. Religijne wątki w dramaturgii Romana Brandstaettera. W: Dramat i teatr religijny w Polsce. Lublin 1991 s. 401–417.
Taż. Teatry studenckie. „Więź" 1960 z. 7–8.
Karłowicz G. Morderstwo w katedrze T. S. Eliota na scenach polskich. Lublin 1978 (mps w BKUL).
Kliński M. Prace kulturalne w Studentacie Filozoficznym Towarzystwa Salezjańskiego w Kutnie-Woźniakowie w latach 1980–1984. Kutno-Woźniakowo 1965, (mps wpap).
Kompf P. Z. Teatr religijny w Arcybiskupim Seminarium Duchownym w Poznaniu w latach 1947–1984. Poznań 1985 (mps w KDiT KUL).
Kozera B. Katolicyzm jako program poezji Romana Brandstaettera. „Zeszyty Naukowe WSD w Opolu". Filologia polska 1983 z. 22.
Krzemień T. Rzecz o stwarzaniu się człowieczeństwa. „Kultura" 1981 nr 1.
Kudliński T. Podwójny jubilat. „Życie i Myśl" 1967 nr 7–8.
Lewko M. Salezjańskie Misterium Męki Pańskiej. „Roczniki Humanistyczne" KUL 1972 z. 1.
Lis G. Powrót współczesnego teatru do Kościoła w Polsce za pontyfikatu Jana Pawła II. Lublin 1985 (mps BKUL).
Litwiniec B. Teatr młody – teatr otwarty. Wrocław 1978.
Mamczarz I. Przemiany oratorium w XVII i XVIII wieku. W: *Dramat i teatr sakralny*, s. 147–171.
Nyczek T. Malarz kwestarzem. „Dialog" 1981 nr 4.
Osiński Z. Przekład tekstu literackiego na język teatru. W: *Dramat i teatr. V Konferencja Teoretycznoliteracka w Św. Katarzynie*. Red. J. Trzynadlowski. Wrocław 1967 s. 119–156.
Patelka J. Teatr religijny na KUL-u po 1970 r. – metamorfozy (artykuł złożony do druku KDiT KUL).
Płaczek C. Teatr religijny na Śląsku w okresie międzywojennym. „Roczniki Humanistyczne" 1981 z. 1.
Puyo J. Życie dla prawdy. Rozmowy z ojcem Congarem. Warszawa 1982.
Sawicki S. Uwagi o teatrze studenckim. „Zeszyty Naukowe KUL" 1958 z. 2.
Sławińska I. Sacrum w młodym teatrze polskim. W: *Z zagadnień kultury chrześcijańskiej*. Red. kard. K. Wojtyła, bp P. Kałwa, bp E. Materski (i in.). Lublin 1973.
Sławińska I. Dramat religijny: jego wyróżniki i paradygmaty. W: tejże. *Odczytywanie dramatu*. Warszawa 1988 s. 66–92.
Starczak-Oborska K. Od Wawelu idąc. „Fakty" 1980 nr 27.
Studencki W. O dramatach Karola Wojtyły. „Prace Naukowe WSP Częstochowa". Ser. hum. 1981 cz. 1.
Sulisz W. Scena Plastyczna Teatru Akademickiego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Lublin 1981 (mps w BKUL).

Szoka H. „Dzień gniewu" Romana Brandstaettera na scenach polskich. Lublin 1978 (mps w BKUL).
Śniegocki J. Działalność artystyczna alumnów Płockiego Seminarium Duchownego (1924–1977). „Studia Płockie" 7:1979 s. 227–267.
Taborski B. Karola Wojtyły dramaturgia wnętrza. Lublin 1989.
Tarnowski J. Uwarunkowania charakterologiczne katechezy. „Studia Theologica Varsaviensia" 5:1967 nr 2 s. 67–115.
Teatr bezsłownej prawdy. Scena Plastyczna KUL. Oprac. W. Chudy. Lublin 1990.
Teatry studenckie w Polsce. Warszawa 1968.
Wilk W. Teatr i przepowiadanie. Wrażenia i refleksje o Przeglądzie Teatrów Seminaryjnych w Poznaniu w dniach 25–29 lutego 1984 r. „Homo Dei" 1984 nr 3 s. 212–217.
Tenże. W poszukiwaniu modelu teatru seminaryjnego. „Ateneum Kapłańskie 1985 z. 1–2 s. 266–281 [przedruk] w: *Dramat i teatr sakralny*. Red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, B. Stykowa. Lublin 1988 s. 241–262.
Wójcik L. Teatr i przepowiadanie. „Tygodnik Powszechny" 1984 nr 13.
Z. K. „News" (Londyn) 1963 nr 25.
XX lat Akademii Teologii Katolickiej. Księga Pamiątkowa 1954–1974. Warszawa 1976.

Uwaga: recenzje wykorzystane w pracy zostały wyszczególnione przy odpowiednich pozycjach w kalendarium (zob. aneks 1).

ANEKSY

Aneks 1: KALENDARIUM WYDARZEŃ TEATRALNYCH W WYŻSZYCH SEMINARIACH DUCHOWNYCH W POLSCE W LATACH 1945–1988

W kalendarium zamieszczam zapisy w takiej postaci, jaką podawały źródła. Tytuły inscenizacji cytują za notatkami w kronikach i czasopismach bądź podaję zgodnie ze szczątkowymi danymi pochodzącymi z przekazów ustnych i korespondencji. W wyjątkowych wypadkach próbowałem korygować ewidentne błędy językowe, występujące w zapisach źródłowych. Unikałem uzupełnień i przekształceń, gdyż przy braku innych informacji (szczególnie w okresie starszej generacji) istniało ryzyko pomyłki. Stąd też pozostawiam różną pisownię nazw własnych i tytułów utworów bądź różne wersje tych tytułów (np. *Włóczęgi beskidzkie* a nie *Powsinogi beskidzkie*). Niekiedy w miejscu tytułu przedstawienia pojawia się określenie jego tematyki (np. *Sztuka o św. Franciszku*) podane w źródle lub tytuł orientacyjny, przybliżony, zapamiętany przez kronikarza albo sprawozdawcę. Do celów części pierwszej pracy dane takie były wystarczające.

W kolejnych zapisach nie uwzględniałem obsady spektaklu, nawet w tych rzadkich przypadkach, kiedy była ona znana, nie wydaje się to bowiem istotne. Nie rekonstruuję również pochodzenia tekstu – pierwowzoru, wydania i nazwiska tłumacza, jeśli nie zostało to wyraźnie określone w źródłach. Braki w danych źródłowych powodują znaczną niekiedy fragmentaryczność opisów. Dysponując źródłami, korzystałem z najbardziej wiarygodnych.

Wskazując źródło w poszczególnych zapisach – kronikę lub czasopismo, zamieszczam tylko ich nazwę (np. „Bratni Zew", KPSD w Gnieźnie), gdyż jedynym ich uściśleniem jest data tożsama z datą premiery zamieszczoną w zapisie. Odwołanie do kronik lub czasopism (gazetek ściennych) w zapisach bez daty premiery (stąd brak ścisłego odniesienia do źródła) dotyczy wypad-

ków, gdy informacje docierały drogą pośrednią i gdy informatorzy nie odnotowali dat.

1945

1. O. Sitko. *Magnifikat*. Dramat w III aktach. Tuchów. ZtWSD Redemtorystów. Prem. 8.12 (KWSD Red.).

2. *Jasełka* w 2 odsł. Tarnów. ZtWSD. Prem. 24.12 [T. Bańkowski. *Teatr religijny w Tarnowie*. „Roczniki Humanistyczne" KUL 1981 z. 1 s. 113; dalej: Bańkowski].

3. J. Kasprowicz. *Chrystus w noc Wilii*. Tarnów. ZtWSD. Prem. 24.12 [Bańkowski, s. 113].

1946

4. *Jasełka*. Tarnów. ZtWSD. Prem. 24.12 [Bańkowski, s. 113].

1947

5. *Męka Pańska* wg tekstów K. H. Rostworowskiego i K. Tetmajera. Kraków. ZtWSD Franciszkanów Konw. Prem. 28.04 („Bratni Zew").

6. *Świeczniki chrześcijaństwa* wg *Quo vadis* H. Sienkiewicza. Białystok. ZtAWSD. Przeróbka i reż. H. Gulbinowicz [List ZAWSD 30.01.1988].

7. J. Zawieyski. *Mąż doskonały*. Kielce. Zt Gimnazjum i Liceum Biskupiego [Komunikat ks. L. Kuca z sesji naukowej TN KUL. Lublin 15.04.1967].

8. A. Mickiewicz. *Dziady część III*. Zduńska Wola. ZtWSD Orionistów [List od ks. B. Majdaka. Zduńska Wola 28.10.1988].

1948

9. *Jasełka*. Tarnów. ZtWSD. Prem. 11.01 [Bańkowski, s. 113].

10. *Dysputa o św. Tomaszu*. Kielce. ZtWSD. Prem. 7.03 („Moderator").

11. *Ostende mihi viam* (o papieżu Leonie XII na jubileusz bpa ordynariusza). Prem. 16.11. Przedst. 6. Kielce. ZtWSD („Moderator").

12. C. K. Norwid. *Krakus*. Kielce. Zt Gimnazjum i Liceum Biskupiego [Komunikat ks. L. Kuca z sesji naukowej TN KUL. Lublin 15.04.1987].

13. Hervillier i Eleray. *Fałszywa moneta*. Przeł. ks. S. Wyczałkowski. Płock ZtWSD. Prem. 11.02 [ks. J. Śniegocki. *Działalność artystyczna*

alumnów Płockiego Seminarium Duchownego 1924–1977. „Studia Płockie" t. 1: 1979 s. 239; dalej: Śniegocki].

14. *Dysputa o św. Tomaszu*. Płock. ZtWSD. Prem. 8.03 [Śniegocki, s. 239].

15. K. H. Rostworowski. *Judasz z Kariothu*. Poznań. ZtASD. Prem. 21.03 [P. Kompf. *Teatr religijny w Arcybiskupim Seminarium Duchownym w Poznaniu w latach 1947–1984*. Poznań 1985 s. 19 (praca magisterska) dalej: Kompf].

16. Calderon de la Barca. *Misterium Mszy świętej*. Poznań. ZtASD. Prem. 27.05 [Kompf, s. 19].

17. Sz. Pieszczoch. *Dziedzictwo*. Poznań. ZtASD. Prem. 7.11. Reż. Sz. Pieszczoch [Kompf, s. 19].

Rec.: Próba recenzji *Dziedzictwa*. Jednodniówka kleryków ASD w Poznaniu 20.09–30.06.1949 s. 57–59.

18. J. Zawieyski. *Dzień sądu*. Inscenizacja fragmentów w ramach akademii maryjnej. Płock. ZtWSD. Prem. 14.12. Reż. ks. J. Góralski [Śniegocki, s. 239].

1949

19. Dysputa filozoficzna na temat dowodów na istnienie Boga. Płock. ZtWSD. Prem. 7.03 [Śniegocki, s. 239].

20. J. Newman. *Sen Geroncjusza*. Poznań. ZtASD. Prem. 27.03 [Oprac. w formie słuchowiska; Kompf, s. 19].

21. W. Bąk. *Święty Franciszek z Asyżu*. Zakroczym. Zt Studium Kapucynów [Inf. od ks. F. Duchnowskiego, 10. 1988].

1950

22. K. H. Rostworowski. *Judasz z Kariothu*. Inscenizacja IV i V aktu na akademii ku czci św. Tomasza z Akwinu połączona z dysputą filozoficzną. Płock. ZtWSD. Prem. 7.03 [Śniegocki, s. 240].

23. Fragment sztuki: *Do wielkich rzeczy jam stworzony*. Przemyśl. ZtWSD. Prem. 10.12 (KWSD Przemyśl).

24. *Misterium Męki Pańskiej* na podstawie pism ks. Orione. Zduńska Wola. ZtWSD Orionistów [kontynuowane w latach 50. i 60.; List od ks. B. Majdaka. Zduńska Wola 28.10.1988].

25. A. Mickiewicz *Dziady część III*. Zduńska Wola. ZtWSD Orionistów. Reż. ks. B. Majdak [List od ks. Majdaka. Zduńska Wola 28.10.1988].

26. Calderon de la Barca. *Tajemnica Mszy świętej*. Sandomierz. ZtWSD. Reż. ks. W. Świerczek CM [List od ks. W. Wilka. Sandomierz 16.05.1988].

27. Łata. *Jasełka*. Tarnów. ZtWSD. Prem. 18.01. Reż. Łata, scen. Nowak, muz. K. Pasionek [Bańkowski, s. 113].

1951

28. A. Mickiewicz. *Dziady*. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. 15.01 (KWSDRed.).

29. Łata. *Pasja*. Misterium wielkopostne w 5 odsłonach. Tarnów. ZtWSD. Prem. 4.03. Reż. Łata [Bańkowski, s. 113].

30. *Szewc Walenty zakonnikiem*. Komedia. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. 8.11 (KWSDRed.).

31. *Słuchowisko i misterium wielkopostne*. Pelplin. ZtWSD. Prem. 20.03 (KWSD Pelplin).

32. *Andaluma. Melodramat o chłopcu, czarnoksiężniku i misjonarzu*. Pieniężno. ZtWSD Werbistów. Reż. J. Sajda [Rozm. z ks. W. Stankowskim. Lublin 30.04.1988].

1952

33. Lemoyne. *Ostatni dzień Flawiuszów*. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. 15.01 (KWSDRed.).

34. L. Rydel. *Betlejem polskie*. Jasełka w 3 aktach. Tarnów. ZtWSD. Prem. 17.01. Reż. Uryga, scen. S. Nowak, muz. K. Pasionek [Bańkowski, s. 113].

35. A. Mickiewicz. *Dziady część III*. Tarnów. ZtWSD. Prem. 1.03 [Bańkowski, s. 113].

36. *Misterium pasyjne w odsłonach*. Płock. ZtWSD. Prem. 7.03. Reż. ks. S. Wyczałkowski, muz. ks. K. Starościński, dekoracje A. Kondracki i S. Prusiński [Śniegocki, s. 241].

37. Zainscenizowanie wykładu św. Tomasza – Pozdrowienie Anielskie. Lublin. ZtWSD diec. Prem. 7.03 (KWSD Lublin).

38. *Słuchowisko pasyjne*. Poznań. ZtASD. Prem. 6.04 [Kompf, s. 19].

39. A. Malagoi. *Śladem Matki*. Kraków. ZtWSD Salezjanów. Prem. 14.04 (KSTS Kraków).

40. S. Wyspiański. *Akropolis*. Melodeklamacja. Kraków. ZtWSD Salezjanów. Prem. 14.04. Przedst. 2. Reż. J. O. Mański (KSTS Kraków).

41. *W podziemiach Wawelu*. Pomysł i realizacja br. Byczkowski. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. 19.10 (KWSDRed.).

42. *Tarninowe misterium*. Pomysł i realizacja: Z. Ryzik i br. Witalis. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. 9.11 (KWSDRed.).

43. Z. i Z. Malard. *Bóg Żywy*. Misterium. Kielce. ZtWSD [Komunikat ks. L. Kuca na sesji naukowej TN KUL. Lublin 15.04.1967].

44. *Misterium Wielkotygodniowe*. Słuchowisko. Pelplin. ZtWSD (KWSD w Pelplinie).

45. *Jasełka*. Tarnów. ZtWSD. Prem. 18.01. Reż. Dziekan, ścen. S. Nowak [Bańkowski, s. 113].

46. *Dysputa między uczniami Wilhelma St. Amour i Sigera z Brabantu*. Lublin. ZtWSD diec. Prem. 7.03 (KWSD Lublin).

47. W. Bąk. *Święty Franciszek*. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. 15.03 (KWSDRed.).

48. Inscenizacja poetycka o tematyce pasyjnej. Pelplin. (ZtWSD Pelplin).

49. Andrychowski. *Siedem dni z życia świętego Piotra*. Poznań. ZtASD. Prem. 29.03 [Kompf, s. 19].

50. *Boży gniew*. Operetka. Kraków. ZtWSD Salezjanów. Prem. 8.12 (KSTS Kraków).

51. *Roraty staropolskie*. Kalwaria Zebrzydowska. ZtWSDBernard. (KWSDBernard.).

52. *Pod znakiem krzyża*. Kraków. ZtWSD Salezjanów (KSTS Kraków).

53. *Salutate Deo*. Operetka włoska. Pieniężno. ZtWSD Werbistów. Reż. ks. W. Stankowski [Rozm. z ks. W. Stankowskim. Lublin 30.04.1988].

1954

54. *Wieczór kolęd*. Tarnów. ZtWSD. Prem. 21.01 [Bańkowski, s. 113].

55. E. Zegadłowicz. *Włóczęgi beskidzkie*. Kalwaria Zebrzydowska. ZtWSD Bernardynów. Prem. 2.03 (KWSDBernard.).

56. *In honorem S. Thomae*. Misterium w 7 obrazach z epilogiem. Tarnów. ZtWSD. Prem. 7.03 [Bańkowski, s. 113].

57. W. Bąk. *Tomasz Morus*. Słuchowisko. Poznań. ZtASD. Prem. 21.03 [Kompf, s. 19].

58. F. Werfel. *Pieśń o Bernadecie*. Adapt. fragm. Gniezno. ZtPSD. Prem. 21.11. Reż. J. Nowak (KPSD Gniezno).

59. *Pochód mariańskich pokoleń*. Oratorium maryjne. Gniezno. ZtPSD. Prem. 8.12. Reż. L. Andrychowski i J. Nowak (KPSD Gniezno).

60. *Wieczór poezji religijnej*. Pelplin. ZtWSD. Prem. 19.12 (KWSD Pelplin).

61. J. Zawieyski. *Noc adwentowa*. Tarnów. ZtWSD. Prem. 19.12. Reż. J. Szymański [Bańkowski, s. 113].

62. *Misterium Zaśnięcia NMP*. Ścieżki Maryjne. Kalwaria Zebrzydowska. Z udziałem ZtWSD Bernardynów. Misterium kontynuowano w latach następnych (KWSDBernard.).

1955

63. *Z hołdem u Żłóbka*. Kalwaria Zebrzydowska. ZtWSD Bernardynów. Prem. styczeń (KWSDBernard.).

64. [Misterium o tematyce pasyjnej]. Pelplin. ZtWSD. Prem. 26.03. Przedst. 2. (KWSD Pelplin).

65. J. Zawieyski. *Dzień sądu*. Poznań. ZtASD. Prem. 27.03. Reż. i oprac. tekstu ks. Z. Grzegorski [Kompf, s. 22].

66. B. Bossowski. *Ben Roboam, czyli gdy umierał Zbawiciel*. Dramat w 3 aktach. Tarnów. ZtWSD. Prem. 3.04 [Bańkowski, s. 113].

67. J. Spillmann. *Tajemnica spowiedzi*. Gniezno. ZtPSD. Prem. 6.04. Reż. ks. K. Śmigiel (KPSD Gniezno).

68. J. Korzeniowski. *Mnich*. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. 27.04 (KWSDRed.).

69. Z. Gruss. *Krzyż nad Afryką*. Oprac. na podst.: S. Kubista. *Krzyż i Słońce*. Poznań. ZtASD. Prem. 22.5. Reż. K. Sójka [Kompf, s. 26].

70. J. Kasprowicz. *Hymn do słońca*. Inscenizacja fragmentów z chórem. Kalwaria Zebrzydowska. ZtWSD Bernardynów. Prem. sierpień (KWSDBernard.).

71. Z. Nowakowski. *Gałązka rozmarynu*. Kraków. ZtWSD Kapucynów. Prem. 11.09 [na jubileusz 50-lecia kapłaństwa o. Kosmy Lenczowskiego, naczelnego kapelana Legionów Polskich; K. Gadacz. *Kapelańska epopeja*. Roma–Kraków 1956 s. 153].

72. *Bogumił i Stanisław*. Scenki adapt. z utworów H. Sienkiewicza. Ołtarzew. ZtWSD Pallotynów. Prem. 11.10 („Nasz Prąd").

73. *Mały Paryżanin*. Operetka. Kraków. ZtWSD Salezjanów. Prem. 30.10 (KSTS Kraków).

74. *Obrona Częstochowy*. Oprac. J. Nałęcz na podst. *Potopu* H. Sienkiewicza i *Kordeckiego* J. I. Kraszewskiego. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. 8.11 (KWSDRed.).

76. W. Szekspir. *Juliusz Cezar*. ZtWSD. Prem. 12.11. Kierownictwo całości: ks. J. Gołaszewski i A. Kondracki [Śniegocki, s. 243].

77. A. Mickiewicz. *Dziady część III* (scena III i V). Białystok. ZtAWSD. Prem. 27.11 [z okazji stulecia śmierci poety; List z AWSD Białystok 30.01.1988].

78. E. Lavery. *Pierwszy legion*. Poznań. ZtASD. Prem. 27.11. Oprac. sceniczne J. Ślęzak [Kompf, s. 27].

79. W. Syrokomla. *Święty Franciszek z Asyżu*. Kalwaria Zebrzydowska. ZtWSD Bernardynów. Prem. listopad (KWSDBernard.).

80. *Święty Stanisław Kostka*. Tarnów. ZtWSD. Prem. listopad. Reż. Obartuch [Bańkowski, s. 113].

81. J. Glemp. *Szukanie króla*. Widowisko historyczne i maryjne. Gniezno. ZtPSD. Prem. 10.12. Muz. M. Kopsa. Narrator F. Resiak (KPSD Gniezno).

82. A. Mickiewicz. *Pan Tadeusz*. Adapt. fragm. *Rada*. Kalwaria Zebrzydowska. ZtWSD Bernardynów [w setną rocznicę śmierci poety; KWSDBernard.].

83. S. Kubista. *Krzyż i Słońce*. Pieniężno. ZtWSD Werbistów [Rozm. z ks. W. Stankowskim. Lublin 30.04.1988].

84. J. Zawieyski. *Dzień sądu*. Kielce. ZtWSD. Prem. [Komunikat ks. L. Kuca na sesji naukowej TN KUL. Lublin 15.04.1967].

1956

85. *Dzień w życiu kleryka*. Kalwaria Zebrzydowska. ZtWSD Bernardynów. Prem. 15.02 (KWSDBernard.).

86. *Misterium Pasyjne*. Tarnów. ZtWSD. Prem. 25.03 [Bańkowski, s. 114].

87. K. H. Rostworowski. *Judasz z Kariothu*. Pelplin. ZtWSD. Prem. 26.03 (KWSD Pelplin).

88. [bracia] Riffo. *Syn marnotrawny*. Kraków. ZtWSD Salezjanów. Prem. 8.04 (KSTS Kraków).

89. *Śluby Jana Kazimierza*. Adapt. fragm. *Potopu* H. Sienkiewicza. Lublin. ZtWSD diec. Prem. 2.05 [w czasie akademii ku czci NMP; KWSD Lublin].

90. *Zadumania. Wieczór wigilijny*. Gniezno. ZtPSD. Prem. 19.12 (KPSD Gniezno).

91. *Triumf Krzyża*. Poznań. ZtASD. Prem. 21.12 [Kompf, s. 30].

92. Calderon de la Barca. *Misterium Mszy świętej*. Tłum. B. Wodecki. Pieniężno. ZtWSD Werbistów. Reż. ks. Fiskus [Rozm. z ks. W. Stankowskim. Lublin 30.04.1988].

93. L. Rydel. *Betlejem polskie*. Pieniężno. ZtWSD Werbistów. Reż. ks. W. Stankowski [Rozm. z ks. W. Stankowskim. Lublin 30.04.1988].

94. H. Malewska. *Spowiedź w Saint-Germain-des-Prés*. Adaptacja sceniczna. Kielce. ZtWSD [Komunikat ks. L. Kuca na sesji naukowej TN KUL. Lublin 15.04.1967].

95. Widowisko historyczne o biskupie Nankerze na podst. *Ziemi rozdartej* K. Iłłakowiczówny (akt IV). Wrocław ZtMWSD [inf. z rec.].
Rec.: [Uczestnik]. „Wrocławski Tygodnik Katolicki" 1956 nr 21 s. 15.

1957

96. *Jasełka*. Tarnów. ZtWSD. Prem. 17.01 [Bańkowski, s. 114].

97. M. Carnot. *Ogniste węgle*. Ołtarzew. ZtWSD Pallotynów. Prem. 14.02 Reż. A. Mańczak („Nasz Prąd").

98. *Starzy znajomi*. Adapt. fragm. *Ogniem i mieczem* H. Sienkiewicza. Kalwaria Zebrzydowska. ZtWSD Bernardynów. Prem. 4.03. Reż. A. Chadam (KWSDBernard.).

99. *Obraz sceniczny. Summa niedokończona* (fragm. akademii ku czci św. Tomasza z Akwinu). Przemyśl. ZtWSD. Prem. 7.03 (KWSD Przemyśl).

100. J. Dylkiewicz-Nałęcz. *Obrona Częstochowy w ośmiu obrazach*. Tarnów. ZtWSD. Prem. 1.05 [Bańkowski, s. 114].

101. Fragmenty poetyckie A. Mickiewicza i Pieśń dziadowska współczesna dotycząca sytuacji politycznej. Kalwaria Zebrzydowska. ZtWSD Bernardynów. Prem. 16.10 (KWSDBernard.).

102. Ch. Andersen. *Stare szaty królowej a nie nowe szaty króla*. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. listopad (KWSDRed.).

103. W. Bąk. *Święty Franciszek*. Gniezno. ZtPSD. Prem. 13.12 (KPSD Gniezno).

104. *Dwie godziny słowa*. Zbiór z dzieł literackich polskich. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. 19.12. Oprac. Łukaszewicz (KWSDRed.).

105. L. Rydel. *Betlejem polskie*. Pieniężno. ZtWSD Werbistów. Reż. ks. W. Stankowski. Kierownictwo ogólne ks. T. Chodzidło [Rozm. z ks. W. Stankowskim. Lublin 30.04.1988].

106. *Jasełka*. Kompilacja *Betlejem polskiego* L. Rydla i fragm. jezuickich. Zduńska Wola. ZtWSD Orionistów. Oprac. i reż. ks. S. Batory [List od ks. B. Majdaka. Zduńska Wola 28.10.1988].

107. F. Hochwälder. *Państwo Boże*. Kraków. ZtKol. Jezuitów [gościnny występ; por. „Bratni Zew" – pismo wewnętrzne WSD Franciszkanów Konw. w Krakowie: 1958 styczeń; Inf. ogólna od ks. M. Kożucha: List Kraków 17.02.1988].

108. L. Rydel. *Betlejem polskie*. Kalwaria Zebrzydowska. ZtWSD Bernardynów. Prem. 1.02 (KWSDBernard.).

109. L. Rydel. *Betlejem polskie*. Kraków. Zt Klasztoru OO. Reformatów [z udziałem kleryków?; gościnny występ por. „Bratni Zew" – pismo wewnętrzne WSD Franciszkanów Konw. w Krakowie: styczeń 1958].

110. W. J. Grabski. *Konfesjonał*. Adaptacja fragm. dot. ostatniego etapu życia ks. Sadoka. Płock. ZtWSD. Prem. 7.03. Reż. A. Kondracki [II cz. akademii ku czci św. Tomasza z Akwinu; Śniegocki, s. 245].

111. J. Zawieyski. *Dzień sądu*. Pelplin. ZtWSD. Prem. 26.03. Przedst. 3 (KWSD Pelplin).

112. *Matka ubogich* [Uguccioni?]. Operetka. Kraków. ZtWSD Salezjanów. Prem. 9.09 (KSTS w Krakowie).

113. S. Wójcik. *Łobuz*. Komedia. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. 7.11 (KWSDRed.).

114. J. Szaniawski. *Ptak*. Pelplin. ZtWSD. Prem. 9.11. Przedst. 2 (KWSD Pelplin).

115. Ks. Piotrowski. *Za głosem Bożym*. Moment sceniczny w 4 aktach. Tarnów. ZtWSD. Prem. 13.11 [Bańkowski, s. 115].

116. F. Werfel. *Pieśń o Bernadecie*. Pelplin. ZtWSD. Prem. 6.12. Przedst. 2 (KWSD Pelplin).

117. *Obraz matki*. Jednoaktówka. Kraków. ZtWSD Franciszkanów Konw. Prem. 8.12 („Bratni Zew").

118. *Słuchowisko o Joannie d'Arc*. Gniezno. ZtPSD. Prem. ok. 20.12 (KPSD Gniezno).

119. R. Brandstaetter. *Teatr świętego Franciszka*. Gniezno. ZtPSD. Prem. 20.12 (KPSD Gniezno).

120. T. S. Eliot. *Mord w katedrze*. 2/3 tekstu w przekł. ks. J. Ihnatowicza, część dalsza z „Tygodnika Powszechnego" w przekł. W. Dulęby. Kielce. ZtWSD. [W przygotowaniu uczestniczyli: ks. J. Ihnatowicz, ks. A. Zuberbier i ks. L. Kuc; komunikat ks. L. Kuca na sesji naukowej TN KUL. Lublin 15.04.1967.

1959

121. *Jasełka*. Lublin. ZtWSD diec. Prem. 11.01 (KWSD Lublin).

122. R. Brandstaetter. *Teatr świętego Franciszka*. Płock. ZtWSD. Prem. 22.03. Reż. A. Rojewski [Śniegocki, s. 246].

123. *Misterium Męki Pańskiej*. Ołtarzew. ZtWSD Pallotynów. Prem. 29.03 („Nasz Prąd").

124. *Szaleniec. Sztuka o Bracie Albercie*. Kraków. ZtWSD Salezjanów. Prem. 3.05 (KSTS Kraków).

125. J. Zawieyski. *Sokrates*. Warszawa. ZtWMSD diec. Prem. 13.11 (KWMSD Warszawa).

126. Calderon de la Barca. *Książę Niezłomny*. Ląd. ZtWSD Salezjanów. Prem. 13.12. Przedst. 10 (KSTS Ląd).

127. *Ziarno gorczyczne*. Inscenizacja w czasie akademii ku czci Niepokalanego Poczęcia NMP. Przemyśl. ZtWSD (KWSD Przemyśl).

128. G. Greene. *Moc i chwała*. Adapt. J. Burski. Zespół dostosował adapt. do warunków seminaryjnych – eliminacja niktórych ról. Kielce. ZtWSD [Komunikat ks. L. Kuca na sesji naukowej TN KUL Lublin 15.04. 1967].

129. Inscenizacja rozmów z diabłem na podst. wyboru fragm. literatury światowej, m.in.: *Fausta* J. W. Goethego, *Braci Karamazow* F. Dostojewskiego i *Doktora Faustusa* T. Manna. Kielce. ZtWSD. Prem. 1959? [Komunikat ks. L. Kuca na sesji naukowej TN KUL. Lublin 15.04.1967].

130. Sofokles. *Król Edyp*. Kielce. ZtWSD. Prem. 1959? [Komunikat ks. L. Kuca na sesji naukowej TN KUL. Lublin 15.04.1967].

131. A. Mickiewicz. *Dziady część III*. Kraków. ZtKol. Jezuitów. Prem. 1959? [List od ks. M. Kożucha. Kraków 17.02.1988].

132. *Męka Pańska*. Kraków. ZtKol. Jezuitów. Prem. 1959? [później?; List od ks. M. Kożucha. Kraków 17.02.1988].

1960

133. T. S. Eliot. *Mord w katedrze*. Płock. ZtWSD. Prem. 6.03. Reż. ks. L. Grabowski [Śniegocki, s. 346].

134. R. Brandstaetter. *Teatr świętego Franciszka*. Kraków. ZtWSD Salezjanów. Prem. 19.03 (KSTS Kraków).

135. *Misterium Męki Pańskiej*. Ołtarzew. ZtWSD Pallotynów. Prem. 17.04 („Nasz Prąd").

136. B. Bossowski. *Gdy umierał Zbawiciel, czyli Ben Roboam*. Tarnów. ZtWSD. Prem. 19.05 [Bańkowski, s. 115].

137. E. Staszewski. *Zwycięstwo*. Dramat w 4 aktach. Tarnów. ZtWSD. Prem. 19.05 [Bańkowski, s. 115].

138. *Międzyheretycki Sobór*. Obraz sceniczny. Ląd. ZtWSD Salezjanów. Prem. 23.10 (KSTS Ląd).

139. J. Zawieyski. *Miecz obosieczny*. Poznań. ZtASD. Prem. 20.11. Reż. ks. Cz. Pawlaczyk [Kompf, s. 32].

140. *Chrystus zwycięża*. Miniatura pantomimiczna. Poznań. ZtASD. Prem. 25.11 [Kompf, s. 33].

141. *Przesłuchanie Bernadety*. Adaptacja fragm. *Pieśni o Bernadecie* F. Werfela. Słuchowisko. Ląd. ZtWSD Salezjanów. Prem. 8.12 (KSTS Ląd).

142. *Chrystus a życie ludzkie*. Adaptacja fragm. książki pod tym samym tytułem W. Foerster-Marii (w ramach akademii ku czci Najświętszego Poczęcia MP). Przemyśl. ZtWSD (KWSD Przemyśl).

143. *Uczniowie z Emaus* i *W szponach kusiciela*. Ołtarzew. ZtWSD Pallotynów („Nasz Prąd").

144. K. H. Rostworowski. *Judasz z Kariothu*. Kraków. ZtKol. Jezuitów. Prem. 1960 [później?; List od ks. M. Kożucha. Kraków 17.02.1988].

145. E. Lavery. *Pierwszy legion*. Kraków. ZtKol. Jezuitów. Prem. 1960 [później?; List od ks. M. Kożucha. Kraków 17.02.1988].

1961

146. M. Sabałowski. *Jasełka*. Tarnów. ZtWSD. Prem. 19.01 [Bańkowski, s. 115].

147. Inscenizacja poetycka – wiersze R. Brandstaettera i T. S. Eliota. Pelplin. ZtWSD. Prem. 20.03 (KWSD Pelplin).

148. *Misterium Męki Pańskiej*. Gniezno. ZtPSD. Prem. 23.03 (KPSD Gniezno).

149. *L'amour n'est pas aimé* R. Brandstaettera. Warszawa. ZtWMSD. Prem. 13.11 (KWMSD Warszawa).

150. J. Bekier. *Młody zdobywca nieba*. Obraz sceniczny z życia świętego Stanisława Kostki. Tarnów. ZtWSD. Prem. listopad. Reż. B. Franczyk [Bańkowski, s. 116].

151. [bracia] Riffo. *Syn marnotrawny*. W polskim przekł. sztukę przerobiono na operetkę w 5 aktach z librettem ks. Ślusarczyka i ks. Dworowego. Poznań. ZtASD. Prem. 16.12. Reż. ks. W. Dworowy, muz. ks. A. Chlondowski [Kompf, s. 33].

152. *Najważniejsze w życiu to serce*. Program poetycki. Gniezno. ZtPSD. Prem. 19.12 (KPSD Gniezno).

153. Ks. F. Kamecki. *Portret rabina*. Jednoaktówka. Pelplin. ZtWSD. Prem. 25.12 (KWSD Pelplin).

154. D. Fabbri. *Proces Jezusa*. Płock. ZtWSD. Prem. 7.03. Reż. ks. L. Grabowski [Śniegocki, s. 247].

155. R. Brandstaetter. *Teatr św. Franciszka*. Łomża. ZtWSD [w późniejszych latach seminarium przeniesione do Lublina; inf. ks. F. Duchnowskiego. Lublin, październik 1988].

1962

156. R. Brandstaetter. *Upadek kamiennego domu*. Płock. ZtWSD. Prem. 7.03 [Śniegocki, s. 248].

157. *Dysputa o Tajemnicy Wcielenia złożona przez sługę Bożego J. Bieleckiego*. Przemyśl. ZtWSD. Prem. 18.03 [punkt 5. akademii w 14 rocznicę śmierci sługi Bożego J. Bieleckiego; KWSD w Przemyślu].

158. K. H. Rostworowski. *Miłosierdzie*. Misterium. Kraków. ZtWSD Franciszkanów Konw. Prem. 23.04. Przedst. 7 („Bratni Zew").

159. *Święty Kolega*. Kraków. ZtWSD Salezjanów. Prem. 13.05 [o św. Dominiku Savio; KSTS Kraków].

160. *Wieczór kolęd*. Montaż słowno-muzyczny. Tarnów. ZtWSD. Prem. 18.01 [Bańkowski, s. 116].

161. *Anioł ziemski*. Ołtarzew. ZtWSD Pallotynów. Prem. 4.11 [o św. Stanisławie Kostce; „Nasz Prąd"].

162. *Do wyższych rzeczy jestem stworzony*. Oprac. A. Mularczyk. Warszawa. ZtWSD. Prem. 13.11 [o św. Teresie od Dzieciątka Jezus i o św. Stanisławie Kostce; KWMSD Warszawa].

163. *Sobór Efeski*. Obraz sceniczny opracowany na podst. aktów soborowych. Przemyśl. ZtWSD. Prem. 7.12 (KWSD Przemyśl).

164. *Zadumanie*. Gniezno. ZtWSD. Prem. 19.12 (KPSD Gniezno).

165. A. Mickiewicz. *Dziady część II*. Białystok. ZtWSD. Reż. ks. S. Piotrowski [List z AWSD. Białystok 30.01.1988].

1963

166. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Kraków. ZtWSD Franciszkanów Konw. Prem. 13.01. Przedst. 4. Reż. M. Wardyn i O. Moglewski, scen. I. Zieliński [„Bratni Zew"; H. Szoka. *Dzień gniewu Romana Brandstaettera na scenach polskich*. Lublin 1978 s. 60–63 (praca magisterska, mps BKUL)].

167. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Poznań. ZtASD. Prem. 22.02. Reż. ks. Cz. Pawlaczyk. Przedst. 5 [Kompf, s. 35–37].

168. J. Zawieyski. *Miecz obosieczny*. Płock. ZtWSD. Prem. 7.03. Reż. ks. L. Grabowski i ks. R. Rudziński [Śniegocki, s. 248].

169. *Straszny czarownik Atabisa*. Ołtarzew. ZtWSD Pallotynów. Prem. 19.03 („Nasz Prąd").

170. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Łomża. ZtWSD diec. Prem. 19.03, kalendarium].

171. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Ląd. ZtWSD Salezjanów. Prem. 9.06. Reż. R. Pomianowski i ks. F. Siuda, scen. T. Żwawski (KSTS Ląd).

172. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Warszawa. (ZtWMSD Warszawa).

173. Sztuka św. Teresy od Dzieciątka Jezus o św. Stanisławie Kostce. Gniezno. ZtPSD. Prem. 13.06. Reż. K. Orzechowski (KPSD Gniezno).

174. L. Schiller. *Pastorałka*. Słuchowisko. Gniezno. ZtPSD. Prem. 15.12 (KPSD Gniezno).

175. M. B. Shannon. *Znak krzyża*. Białystok. ZtAWSD. Reż. ks. S. Piotrowski [List z AWSD. Białystok 30.01.1988].

176. Z. Sokólski. *Z przymrużeniem oka*. Zduńska Wola. ZtWSD Orionistów. Prem. na 40-lecie obecności orionistów w Polsce (o początkach zgromadzenia na ziemiach polskich; List od ks. B. Majdaka ze Zduńskiej Woli 28.10.1988).

1964

177. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Stadniki. ZtWSD Sercanów. Prem. 29.01 [Szoka, kalendarium].

178. R. Brandstaetter. *Teatr świętego Franciszka*. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. 29.02 (KWSDRed.).

179. S. Miłaszewski. *Bunt Absaloma*. Płock. ZtWSD. Prem. 7.03. Reż. ks. R. Rudziński [Śniegocki, s. 249].

180. *Granitowy rycerz ducha*. Gniezno. ZtPSD. Prem. 13.11 [o św. Franciszku; KPSD Gniezno].

181. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Białystok. ZtAWSD. Prem. 8.12. Reż. ks. S. Piotrowski, scen. ks. T. Horosz [List z AWSD. Białystok 30.01.1988].

182. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Tarnów. ZtWSD. Prem. 8.12. Reż. ks. K. Góra. Przedst. 2 [Szoka, kalendarium].

183. R. Uguccioni. *Opiekunka ubogich*. Kraków. ZtWSD Salezjanów. Prem. 13.12 (KSTS Kraków).

184. *Polski wieczór wigilijny w 3 scenach*. Gniezno. ZtPSD. Prem. 21.12 (KPSD Gniezno).

185. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Kielce. ZtWSD. Prem. [Kat. w KDiT KUL].

1965

186. M. Pagnol. *Judasz*. Płock. ZtWSD. Prem. 7.03. Reż. ks. L. Grabowski, przygotowanie imprezy ks. J. Śniegocki [Śniegocki, s. 250].

187. *Obrona Jasnej Góry*. Ołtarzew. ZtWSD Pallotynów. Prem. 21.03 („Nasz Prąd").

188. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Pelplin. ZtWSD. Prem. 6.11. Reż. Z. Leżański (KWSD Pelplin).

189. *Pokłon Przeczystej Dziewicy*. Przemyśl. ZtWSD. Prem. 7.12 [w ramach akademii ku czci NMP; KWSD Przemyśl].

190. Aria z opery *Eugeniusz Oniegin*. Kraków. ZtWSD Salezjanów. Prem. 12.12. Reż. B. Weideman (KSTS Kraków).

191. L. Schiller. *Pastorałka*. Gniezno. ZtPSD. Prem. 21.12. Oprac. scenariusza ks. L. Gładyszewski. Reż. ks. I. Pawlak (KPSD Gniezno).

192. D. Clarck-Wilson. *Nie ma miejsca w hotelu*. Warszawa. ZtWMSD. Prem. 21.12. Reż. ks. K. Orzechowski (KWMSD Warszawa).

193. *Bóg nie umiera*. Ołtarzew. ZtWSD Pallotynów („Nasz Prąd").

194. A. de Saint-Exupéry. *Mały Książę*. Kielce. ZtWSD [Kat. w KDiT KUL].

195. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Kraków. ZtKol. Jezuitów [List od ks. M. Kożucha. Kraków 17.02.1988].

196. J. Zawieyski. *Miecz obosieczny*. Białystok. ZtAWSD. Reż. ks. S. Piotrowski [List z AWSD. Białystok 30.01.1988].

197. *Ostatnia wieczerza*. Licheń. Grupa seminarzystów księży Marianów [spektakl gościnny; relacja nie zidentyfikowanego księdza marianina w czasie sesji naukowej TN KUL. Lublin 15.04.1967].

198. *Żywy różaniec część I*. Licheń. Grupa seminarzystów księży marianów [spektakl gościnny; relacja nie zidentyfikowanego ks. marianina w czasie sesji naukowej TN KUL. Lublin 15.04.1967].

1966

199. *Szopka*. Pelplin. ZtWSD. Prem. 5.01. Reż. Sedlak (KWSD Pelplin).

200. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. 11.01. Przedst. 2 (KWSDRed.).

201. R. Brandstaetter. *Pieśń o moim Chrystusie*. Melodeklamacja tekstów poetyckich. Płock. Koło Dramatyczne WSD. Prem. 7.03. Reż. R. Knapiński [Śniegocki, s. 251].

202. J. Przybora. *Hamlet*. Ołtarzew. ZtWSD Pallotynów. Prem. 19.03 („Nasz Prąd").

203. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Kraków. Grupa teatralna (kleryków?) oo. cystersów. Prem. 24.10 [występ gościnny; „Bratni Zew"].

204. Z. Kossak-Szczucka. *Z miłości*. Tarnów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. 13.11. Reż. Z. Adamek [Bańkowski, s. 116].

205. S. Wyspiański. *Bolesław Śmiały*. Warszawa. ZtWMSD. Prem. 13.11. Reż. K. Orzechowski (KWMSD Warszawa).

206. R. Brandstaetter. *Przemysław II*. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. 17.11 (KWSDRed.).

207. *Matka Boża Opiekunka powołania kapłańskiego*. Inscenizacja w siedmiu odsłonach J. Jakubczyka [dot.: Jana z Dukli, Augusta Czartoryskiego, św. Jana Bosko, bł. Władysława z Gielniowa, ks. Jana Beyzyma, o. Maksymiliana Kolbego, ks. Jana Balickiego]. Przemyśl. ZtWSD. Prem. 8.12 (KWSD Przemyśl).

208. Montaż słowno-muzyczny. Poezja Brandstaettera i piosenki O. Duvala. Tarnów. ZtWSD. Prem. grudziń [Bańkowski, s. 116].

209. A. Sabatowicz. *Anielska nowina*. Tarnów. ZtWSD. Prem. grudzień. Reż. Z. Adamek [Bańkowski, s. 116].

210. *W poszukiwaniu Boga*. Widowisko. Gniezno. ZtPSD. Prem. 18.12 (KPSD Gniezno).

211. G. Bernanos. *Dialogi karmelitanek*. Włocławek. ZtWSD. Prem. 1966? [Inf. od wicerektora. Włocławek 25.01.1988].

212. Z. Kossak-Szczucka. *Z miłości*. Słuchowisko. Adaptacja. Licheń. Z udziałem seminarzystów zgromadzenia księży marianów [Inf. księdza marianina (nazwisko nieznane), w czasie sesji naukowej TN KUL. Lublin 15.04.1967].

213. J. Zawieyski. *Rozdroże miłości*. Białystok. ZtAWSD. Reż. ks. S. Piotrowski [List z AWSD. Białystok 30.01.1988].

214. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Gościkowo-Paradyż. ZtWSD diec. gorzowskiej [Szoka, kalendarium].

215. J. Zawieyski. *Miecz obosieczny*. Kielce. ZtWSD [Kat. w KDiT KUL].

1967

216. *Wadzenie się z Bogiem*. Teksty z literatury polskiej. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. 19.01 (KWSDRed.).

217. *Mały Polak*. Kraków. ZtWSD Salezjanów. Prem. 19.02 (KSTS Kraków).

218. R. Brandstaetter. *Powrót syna marnotrawnego*. Płock. Koło Dramatyczne WSD. Prem. 7.03 [Śniegocki, s. 252].

219. *Święty kolega*. Operetka. Kraków. ZtWSD Salezjanów. Prem. 20.04 [o św. Dominiku Savio; KSTS Kraków].

220. *Niedoszłe spotkanie*. Warszawa. ZtWMSD. Prem. 13.11 (KWMSD Warszawa).

221. H. J. Piotrowski. *W ofierze Niepokalanej*. Obrazek sceniczny w trzech odsłonach. Przemyśl. ZtWSD. Prem. 7.12 (KWSD Przemyśl).

222. *Msza święta w życiu ojca Honorata*. Łomża. ZtWSD. Spektakl gościnny 7.12 [o bł. Honoracie Koźmińskim; KWSD Łomża].

223. G. B. Lemoyne. *Ostatni kapłan Jowisza*. Kraków. ZtWSD Salezjanów. Prem. 8.12. Reż. S. Wiera (KSTS Kraków).

224. M. Wiseman. *Perła ukryta*. Łomża. ZtWSD diec. Prem. 23.12. Reż. W. Szepietowski (KWSD Łomża).

225. M. Carnot. *Aby byli jedno*. Białystok. ZtAWSD. Reż. S. Piotrowski [List z AWSD. Białystok 30.01.1988].

226. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Kielce. ZtWSD. Przedst. 3. Reż. M. Jaworski [Szoka, kalendarium].

227. *Nie było miejsca w gospodzie*. Misterium jasełkowe. Gniezno. ZtPSD (KPSD Gniezno).

228. *Godzina pojednania*. Łomża. ZtWSD diec. (KWSD Łomża).

229. A. Mickiewicz. *Pan Tadeusz*. Fragmenty. Adaptacja. Ląd. ZtWSD Salezjanów (KSTS Ląd).

230. Norwid. Montaż słowno-muzyczny. Gościkowo-Paradyż. ZtWSD. Reż. ks. W. Andrzejewski (List ks. Z. Samociaka. Gościkowo-Paradyż).

1968

231. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Pieniężno. ZtWSD Werbistów. Prem. 24.03 [Szoka, kalendarium].

232. R. Brandstaetter. *Teatr świętego Franciszka*. Tarnów. ZtWSD. Prem. 10.03. Reż. ks. Z. Adamek [Bańkowski, s. 116].

233. D. Fabbri. *Proces Jezusa*. Realizacja rapsodyczna. Lublin. ZtWSD diec. Prem. 7.04. Reż. W. Zarychta [KWSD Lublin; inf. za pośrednictwem ks. J. Nagórnego].

234. I. Byrska. *Żywot i męka Pięciu Braci męczenników pierwszej diecezji polskiej w Poznaniu*. Poznań. ZtASD. Prem. 22.09. Były inne przedstawienia. Reż. I. Byrska [Kompf, s. 37–41].

Rec.: *Pielgrzymi w tysiącletniej katedrze*. „Przewodnik Katolicki" 1968 nr 42; [notatka] „Tygodnik Powszechny" 1968 nr 43 [w rubryce notatek].

235. *Do wyższych rzeczy ja urodzony*. Łomża. ZtWSD diec. Prem. 12.11. Reż. S. Łotwajtys (KWSD Łomża).

236. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Białystok. ZtWSD. Prem. 8.12. Reż. ks. S. Piotrowski [List z AWSD. Białystok 30.01.1988].

237. *Tajemnica wielkich narodzin*. Misterium oparte na adaptacji książki R. Brandstaetterra *Jezus z Nazarethu*. Gniezno. ZtPSD. Prem. 19.12. Reż. Z. Kiernikowski (KPSD Gniezno).

238. G. Chiesa. *Taniec śmierci*. Stadniki. ZtWSD Sercanów. Prem. 28.12. Reż. ks. K. Wawrzyczek (KWSDSerc.).

239. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Ląd. ZtWSD Salezjanów. Reż. J. Król [na podst. seminaryjnej kroniki fotograficznej, inf. ks. W. Szulczyński. Ląd 14.10.1988].

240. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Kraków. ZtWSD Kapucynów [Inf. od A. Januchy. Kraków 11.02.1988].

241. Baczyński. Montaż słowno-muzyczny. Gościkowo-Paradyż. ZtWSP. Reż. ks. W. Andrzejewski (List ks. Z. Samociaka. Gościkowo-Paradyż).

1969

242. J. Zawieyski. *Miecz obosieczny*. Płock. Koło Dramatyczne WSD. Prem. 7.03. Reż. B. Wyrostkiewicz, scen. S. Drozd, przygotowanie całości M. Czajkowski [Śniegocki, s. 252–253].

243. R. Brandstaetter. *Teatr świętego Franciszka*. Stadniki. ZtWSD Sercanów. Prem. 18.03. Reż. Osowski (KWSDSerc.).

244. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Ołtarzew. ZtWSD Pallotynów. Prem. 7.05. Reż. W. Urbanowicz [Szoka, jw. kalendarium].

245. J. Zawieyski. *Miłość Anny*. Łomża. ZtWSD diec. Prem. 12.12. Reż. A. Nawrocki (KWSD Łomża).

246. J. Zawieyski. *Każdy*. Sandomierz. ZtWSD. Prem. 8.12. Reż. ks. W. Wilk [Inf. od ks. W. Wilka. Sandomierz 07.02.1987].

247. J. Zawieyski. *Miecz obosieczny*. Białystok. ZtAWSD. Reż. ks. S. Piotrowski [List z AWSD. Białystok 30.01.1988].

248. K. H. Rostworowski. Tarnów. ZtWSD. Prem. ok. 1969. Reż. ks. Z. Adamek [Bańkowski, s. 117].

249. *Misterium Pasyjne* według K. Peguy. Pelplin. ZtWSD (KWSD Pelplin).

250. K. I. Gałczyński. *Zielona Gęś*. Gościkowo-Paradyż. ZtWSD. Reż. ks. W. Andrzejewski. (List ks. Z. Samociaka. Gościkowo-Paradyż).

1970

251. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Poznań. ZtASD. Prem. 31.01. Reż. ks. Cz. Pawlaczyk, współpr. reż. E. Hanas [wystawiono co najmniej 4 razy; Kompf, s. 41–42].

252. R. Brandstaetter. *Teatr świętego Franciszka*. Płock. Teatr Klerycki WSD. Prem. 7.07. Reż. ks. A. Kondracki [wystawiono 2 razy oraz na wyjeździe; Śniegocki, s. 254].

253. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Kalwaria Zebrzydowska. ZtWSD Bernardynów. Prem. marzec. Reż. W. Skrzyński [Inf. od M. Rybaka. Kalwaria Zebrzydowska 15.11.1988].

254. S. Wyspiański. *Królowa Korony Polskiej*. Inscenizacja fragm. *Śluby Jana Kazimierza*. Przemyśl. ZtWSD. Prem. 9.05 [z okazji święta Królowej Polski; KWSD Przemyśl].

255. Ks. A. Kondracki. *Piotrze, Ty jesteś Opoka*. Płock. Teatr Klerycki WSD. Prem. 29.05. Reż. i scen. ks. A. Kondracki [Śniegocki, s. 254].

256. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Białystok. ZtWSD. Prem. 8.12. Reż. ks. S. Piotrowski, scen. T. Horosz [List z AWSD. Białystok 30.01.1988].

257. *Każdy, czyli człowiek szukający Boga*. Misterium adwentowe oprac. wg tekstu Zawieyskiego oraz Gałczyńskiego, Kasprowicza, Staffa, Tuwima. Tarnów. ZtWSD. Prem. grudzień. Reż. i adapt. tekstów ks. Z. Adamek, scen. T. Bukowski, muz. ks. K. Pasionek [Bańkowski, s. 117].

258. *Msza na ołtarzach świata* według Teilharda de Chardin. Pelplin. ZtWSD [I. Sławińska, *Sacrum w młodym teatrze*, s. 539].

259. Montaż słowno-muzyczny. Gniezno. ZtPSD. Prem. grudzień (KPSD Gniezno).

260. Z. Herbert. *Obrona Sokratesa*. Gościkowo-Paradyż. ZtWSD. Reż. ks. W. Andrzejewski (List ks. Z. Samociaka. Gościkowo-Paradyż).

1971

261. R. Brandstaetter. *Teatr świętego Franciszka*. Stadniki. ZtWSD Sercanów. Prem. 13.02 (KWSDSerc.).

262. *Misterium powrotu*. Na podst. Misterium adwentowego (*Każdy* J. Zawieyskiego oprac. ks. A. Kondracki. Płock. Teatr Klerycki WSD. Prem. 7.03. Reż. i scen. ks. A. Kondracki [Śniegocki, s. 255].

263. *Misterium Różańcowe. Część II Bolesna*. Przemyśl. ZtWSD. Prem. 13.03. Przygotowanie i realizacja Straże Honorowe Najśw. Serca Pana Jezusa i Niepokalanego Serca Maryi (KWSD Przemyśl).

264. *Abyście się wzajemnie miłowali*. Program poetycko-pantomimiczny. Tarnów. ZtWSD. Prem. 21.03 [Bańkowski, s. 117].

265. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Włocławek. ZtWSD. Prem. 3.04. Przedst. 10. Reż. I. Piasecki [Szoka, s. 72–77].

266. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Siedlce. ZtWSD. Prem. 4.04. Reż. ks. K. Kusyk [Inf. od ks. K. Kusyka. Siedlce 13.04.1988].

267. *Wieczór poezji M. Skwarnickiego*. Kraków. ZtWSD Franciszkanów Konw. Prem. 4.04 („Bratni Zew").

268. Z. Adamek. *Rememoramini*. Artystyczny montaż słowno-muzyczny z okazji 150-lecia Seminarium Duchownego. Tarnów. ZtWSD. Prem. 14.09. Reż. Adowicz [Bańkowski, s. 117].

269. *Opis śmierci ojca Maksymiliana Kolbe wg Marii Winowskiej*. Przemyśl. ZtWSD. Prem. 17.10 [Inscenizacja na podst. adapt. dokonanej przez kleryków; KWSD Przemyśl].

270. *Daniel*. Na podstawie dramatu S. Wyspiańskiego pod tym samym tytułem oraz nawiązujących do Księgi Daniela fragm. poetyckich Kochanowskiego, Słowackiego, Kasprowicza i Miltona. Kraków. ZtMSD. Prem. 4.11. Reż. M. Kotlarczyk [K. Wójcicki. *Recytacje tekstów biblijnych*. „Ruch Biblijny i Liturgiczny" 1978 nr 1 s. 40–41; dalej: Wójcicki].

271. *Wieczór poezji i psalmów*. Kraków. ZtWSD Franciszkanów Konw. 26.11 („Bratni Zew").

272. *Powrwót do Ojca*. Dramat nawrócenia w trzech aktach, Łomża. ZtWSD. Prem. 5.12. Reż. K. Winiewski (KWSD Łomża).

273. Z. Kossak-Szczucka. *Sługa Niepokalanej*. Sandomierz. ZtWSD. Prem. 8.12. Reż. ks. W. Wilk [Inf. od ks. W. Wilka. Sandomierz 07.02.1987].

274. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Przemyśl. ZtWSD. Prem. 1971 [ewentualnie w latach 1970–1974; KWSD Przemyśl].

275. P. Teilhard de Chardin. *Msza na ołtarzach świata*. Gościkowo-Paradyż. ZtWSD. Reż. ks. W. Andrzejewski (List ks. Z. Samociaka. Gościkowo-Paradyż).

1972

276. A. Kondracki. *Msza szukających*. Płock. Teatr Klerycki WSD. Prem. 7.03. Reż. i scen. A. Kondracki [Śniegocki, s. 255].

277. *Misterium Drogi Krzyżowej*. Scenariusz na podst. tekstów Norwida, Brandstaettera, Leśmiana, Iłłakowiczówny, Renana i Nietzschego. Gniezno. ZtPSD z udziałem członków Koła Literackiego. Prem. 17.03 (KPSD Gniezno).

278. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Gniezno. ZtPSD. Prem. 24.03. Przedst. 3 (KPSD Gniezno).

279. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Łomża. ZtWSD. Prem. 24.04 (KWSD Łomża).

280. *Häftling nr 16670*. Misterium o o. Maksymilianie Kolbe. Tarnów. ZtWSD. Prem. 28.05 [Bańkowski, s. 117].

281. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Tarnów. ZtWSD. Prem. październik [Bańkowski, s. 118].

282. *Księga Hioba*. Kraków. ZtMSD. Prem. 4.11. Reż. M. Kotlarczyk [na imieniny kard. K. Wojtyły; komunikat ks. K. Młynarskiego na temat działalności teatralnej M. Kotlarczyka w MSD w Krakowie, wygłoszony na sesji poświęconej M. Kotlarczykowi. Kraków 04.11.1988; dalej: Komunikat ks. K. Młynarskiego].

283. L. Wołosinek. *Rapsod o człowieku nr 16670*. Kraków. ZtWSD Franciszkanów Konw. Prem. 29.11. Przedst. 10 (29.11–8.12; „Bratni Zew").

284. J. Zawieyski. *Każdy*. Włocławek. ZtWSD. Prem. 6.12. Przedst. 2 (Kat. w KDiT KUL).

285. A. Mickiewicz. *Dziady część III*. Scena więzienna. Sandomierz. ZtWSD. Prem. 8.12. Reż. ks. W. Wilk [Inf. od ks. W. Wilka. Sandomierz 07.02.1987].

286. *Historia narodzin Pana*. Misterium. Gniezno. ZtPSD z udziałem Koła Literackiego. Prem. 20.12. Reż. R. Kalka [wzbogacono tekstami filozoficznymi Arystotelesa, Platona, Sartre'a i Husserla; KPSD Gniezno].

287. D. Clark-Wilson. *Nie ma pokoju w hotelu*. Tłum. Z. Stawecki. Adapt. K. Jedynak. Tarnów. ZtWSD. Prem. 22.12 [Bańkowski, s. 118].

288. T. Bańkowski. *Gwiazda jego nie wzejdzie*. Misterium Bożego Narodzenia. Tarnów. ZtDS Filipinów. Prem. 28.12. Reż. A. Urbańczyk, scen. J. Ruszel. Przedst. 5 [Bańkowski, s. 118].

289. K. Tetmajer. *Ksiądz Piotr*. Adaptacja noweli. Białystok. ZtAWSD. Reż. ks. S. Piotrowski [List z AWSD. Białystok 30.01.1988].

290. A. Mickiewicz. *Dziady część III*. Gościkowo-Paradyż. ZtWSD. Reż. ks. W. Andrzejewski (List ks. Z. Samociaka. Gościkowo-Paradyż).

1973

291. Poezja kapłańska J. Twardowskiego i D. Wider. Włocławek. ZtWSD. Prem. 4.03. Reż. G. Zieliński (Kat. w KDiT KUL).

292. J. Zawieyski. *Wicher z pustyni*. Płock. Teatr Klerycki WSD. Prem. 5.03. Reż. A. Kondracki [Śniegocki, s. 256].

293. *Męka Pańska*. Nabożeństwo. Kraków. ZtWSD Franciszkanów Konw. 23.03 – rejestrowane przez Telewizję Polską („Bratni Zew").

294. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Misterium dramatyczne w III aktach. Tarnów. ZtDS Filipinów. Prem. 25.03. Przedst. 10. Adapt. i reż. A. Urbańczyk, scen. T. Bukowski i A. Urbańczyk [Bańkowski, s. 118].

295. *Męka Pańska*. Dramat Chrystusa w 5 aktach. Adapt. i reż. każdorazowy magister nowicjatu. Czerwińsk n. Wisłą. ZtWSD Salezjanów – nowicjat. Od 1973 corocznie, ok. 30 spektakli w okresie Wielkiego Postu [List od ks. B. Kalińskiego. 20.01.1987; odp. na ankietę I; Czerwińsk n. Wisłą].
Rec.: Ks. Z. Glioner. *Misterium Męki Pańskiej w Czerwińsku n. Wisłą*. „Miesięcznik Pasterski Płocki" 1986 nr 9.

296. Program maryjny poetycko-muzyczny. Stadniki. ZtWSD Sercanów. Prem. 20.05 (KWSDSerc.).

297. *Gdzie jesteś?* Wieczorek majowy ku czci Jana XXIII. Tarnów. ZtWSD. Prem. maj [Bańkowski, s. 118].

298. *Księga Apokalipsy*. Kraków. ZtMSD diec. Prem. 4.11. Reż. M. Kotlarczyk (Komunikat ks. K. Młynarskiego).

299. S. Wyspiański. *Królowa Korony Polskiej*. Białystok. ZtAWSD [List z AWSD. Białystok 30.01.1988].

1974

300. Ks. A. Kondracki. *Pasja XX wieku*. Płock. Teatr Klerycki WSD. Prem. 7.03. Przedst. 11. Reż. i scen. ks. A. Kondracki [Śniegocki, s. 257].

Rec.: [notatka] „Miesięcznik Pasterski Płocki" 59:1974 nr 8 s. 313; [notatka] „L'Osserwatore Romano" 115:1975 nr 37 s. 6; [notatka] „Pismo Okólne Biura Prasowego Episkopatu Polski" 1974 nr 49 s. 13.

46-47

301. *Semper orare*. Misterium o św. Tomaszu z Akwinu. Tarnów. ZtWSD. Prem. 7.03 [Bańkowski, s. 118].

302. J. Zawieyski. *Mąż doskonały*. Łomża. ZTWSD. Prem. 24.03. Reż. J. Bielski (KWSD, Łomża).

303. *Poemat Niedokończony*. Kraków. ZtMSD. Prem. 4.11. Reż. M. Kotlarczyk [Komunikat ks. K. Młynarskiego].

304. T. S. Eliot. *Mord w katedrze*. Akt II. Sandomierz. Zespół Teatralny WSD. Prem. 17.11. Reż. ks. W. Wilk [Inf. od ks. W. Wilka. Sandomierz 07.02.1987].

305. M. B. Shannon. *Znak krzyża*. Białystok. ZtAWSD. Reż. ks. S. Piotrowski [List z AWSD. Białystok 30.01.1988].

306. D. Clark-Wilson. *Hotel Betlejem* [Nie ma miejsca w hotelu(?)]. Kielce. ZtWSD. Prem. Wigilia [przed 24.12; KWSD Kielce].

307. *Bruno z Kwerfurtu*. Marzec. ZtWSD [KSTS Ląd].

1975

308. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Przemyśl. ZtWSD. Prem. 5.03. Reż. Z. Jarzyna [prawdopodobnie wystawiono dwukrotnie; być może insc. tożsama z przemyskim wystawieniem z r. 1971; KWSD Przemyśl].

309. Ks. A. Kondracki. *Granice mroku*. Płock. Teatr Klerycki WSD. Prem. 7.03. Przedst. 10. Reż. i scen. ks. A. Kondracki [Śniegocki, s. 257].

310. S. Wyspiański. *Bolesław Śmiały*. Kraków. ZtMSD. Premiera: 4.11. Reż. M. Kotlarczyk [Komunikat ks. K. Młynarskiego].

311. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Warszawa. ZtWMSD. Prem. 2.11. Przedst. 3. Reż. A. Urbańczyk, scen. T. Rutkowski (KWMSD Warszawa).

312. Brendstaetter. *Teatr świętego Franciszka*. Przemyśl. ZtWSD. Prem. grudzień (KWSD w Przemyślu).

313. W. Bąk. *Piłat*. Ołtarzew. ZtWSD Pallatynów [Kat. w KDiT KUL].

314. F. Werfel. *Pieśń o Bernardecie*. Adaptacja fragm. powieści. Białystok. ZtAWSD. Reż. ks. St. Piotrowski [List z AWSD w Białymstoku 1988 30.01].

1976

315. J. Szczawiński. *Głosy* Włocławek. ZtWSD. Prem. 13.01. Przedst. 3. [Kat. w KDiT KUL].

316. Ks. A. Kondracki. *Exodus. Misterium*. Płock. Teatr Klerycki WSD. Prem 7.03. Przedst. 11. Reż. i scen. ks. A. Kondracki [Śniegocki, s. 258].

317. *Ślady na śniegu*. Misterium o tematyce kapłańskiej w oprac. J. Delekta. Przemyśl. ZtWSD. Prem. marzec. Reż. J. Delekt (KWSD w Przemyślu).

318. *Tryptyk paschalny według J. Kasprowicza*. Kraków. ZtWSD Franciszkanów Konw. z udziałem studentów Duszpasterstw Akademickich. Prem. 4.09. Przedst. 2 („Bratni Zew").

319. S. Wyspiański. *Akropolis*. Kraków ZtMSD. Prem. 4.11. Reż. M. Kotlarczyk (Komunikat ks. K. Młynarskiego. Tytuł właściwy: *Gobelin biblijny. Historia Jakuba w nawiązaniu do aktu III Akropolis S. Wyspiańskiego*; K. Wójcicki, s. 40-41).

320. J. Zawieyski. *Sokrates*. Warszawa. ZtWMSD. Prem. 13.11. Przedst. 2. Reż. A. Urbańczyk (KWMSD w Warszawie).

321. *Powiedz ludziom, że kocham ich* (program oparty na pismach św. Maksymiliana Kolbego, Jana XXIII – m. in. korzystano z opracowań o nim – i Augusto Cardinale). Wrocław. ZtNWSD. Prem. 30.11. Reż. R. Mańka i A. Kuźma [inf. od ks. Prążka i ks. Witczaka 15.02.1990 w Lublinie].

322. *Święty Franciszek*. Scen oprac. przez R. Wachowiaka na podst. pism św. Franciszka oraz fragm. z *Innych kwiatów świętego Franciszka* oraz *Kronik Asyżu* R. Brandstaettera. Poznań. ZtASD. Prem. listopad. Reż. R. Wachowiak [Kompf, s. 45-46].

323. *Księga Hioba* w przekł. R. Brandstaettera. Włocławek. ZtWSD. Prem. 12.12. Reż. Z. Pawłowski [Kat. w KDiT KUL].

324. E. Bryll. *Wołaniem wołam Cię*. Gniezno. ZtPSD. Prem. 19.12 (KPSD w Gnieźnie).

325. *Marana tha* według *Listów Nikodema* J. Dobraczyńskiego. Pelplin. ZtWSD. Prem. 19.12. Konsultacja reżyserska J. Kiszkis (KWSD w Pelplinie).

326. P. Dobak. *Wigilia w wiejskiej chacie*. Poznań. ZtASD. Prem. 21.12. Reż. i scen. T. Węcławski [Kompf, s. 46-47].

327. M. Tąkiel. *Męka Pańska*. Ołtarzew. ZtWSD Pallotynów („Nasz Prąd"; kwer. kleryków).

328. H. Sienkiewicz. *Quo vadis*. Adaptacja fragmentu. Białystok. ZtAWSD. Reż. ks. S. Piotrowski [List z AWSD w Białymstoku 30.01.1988].

329. J. Nagórny. *Kto kielich mój ze mną...* Lublin. „Teatr Faktu i Biblii" WSD. Reż. i scen. J. Nagórny [inf. od ks. J. Nagórnego 7.03.1988 Lublin].

330. *Sztuka o bł. Maksymilianie Kolbe* (tekst autora anonimowego z zapisu magnetofonowego). Pelplin ZtWSD. Reż. J. Pick, konsultacja reżyserska J. Kiszkis? (List od ks. J. Picka z Warszawy 20.10.1988; dot. ZtWSD w Pelplinie].

331. J. Łuciak. *Franciszek z Asyżu. Oratorium*. Teksty M. Skwarnicki. Kraków. Bazylika oo. Franciszkanów. Koncert Jublieuszowy na 750-lecie śmierci Franciszka z Asyżu – 3 i 4 października 1976.
Rec.: C. Colombati. Franciszkańskie oratorium Juliusza Łuciaka. „Tygodnik Powszechny" 30: 1976 nr 46 s. 5.

1977

332. *Misterium Crucis*. Łomża. ZtWSD diec. Prem. 5.03. Reż. i scen. W. Kwiecień (KWSD w Łomży).

333. Ks. A. Kondracki, *Mądrość prawdziwa*. Płock. Teatr Klerycki WSD. Prem. 7.03. Przedst. 11. Reż. i scen. ks. A. Kondracki [inf. od ks. A. Kondrackiego 28.09.1987 Soczewka k. Płocka].

334. T. Bańkowski. *Zierno rzucone w ziemię*. Tarnów. ZtDS Filipinów. Prem. 13.03. Reż. P. Jaworski, scen. J. Ruszel. Przedst. 3 [Bańkowski, s. 119].

335. J. Pick. *In vinculis pro Christo. Sztuka o słudze Bożym Stefanie Wincentym Frelichowskim*. Pelplin. ZtWSD. Prem. 16.03. Przedst. 3. Reż. J. Pick, konsultacja reżyserska J. Kiszkis (KWSD w Pelplinie; List od. Ks. J. Picka z Warszawy 20.10.1988).

336. *Misterium Męki Pańskiej* na podst. adaptacji *Listów Nikodema* J. Dobraczyńskiego. Poznań. ZtASD. Prem. marzec. Adapt. i reż J. Słaby [Kompf, s. 48-9].

337. *Męka Pańska. Misterium*. Tekst oprac. ks. F. Haraszim. Poprawił i do Biblii Tysiąclecia dostosował ks. T. Janina. Kraków. ZtWSD Salezjanów. W pierwotnej wersji Misterium wznowiono w Wielkim Poście 1973. Kierownictwo ks. T. Biesaga. Kierownictwo literackie i reżyseria E. Muła (od 1986 ks. T. Jania). Muz. ks. A. Chlondowski, kierownictwo muzyczne ks. Cz. Jabłecki [inf. od ks. T. Biesagi 20.03.1987 Kraków].
Rec.: D. Gromczakiewicz. *Misterium Męki Chrystusa*. „Tygodnik Powszechny" 31:1977 nr 14 s. 8.

338. Mikołaj z Wilkowiecka. *Misterium o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*. Kielce. ZtWSD. Prem. 16.04. Przedst. 2. Reż. i scen. L. Mądzik (KWSD w Kielcach).

339. J. Furmanowa. *Syn marnotrawny*. Przemyśl. ZtWSD. Prem. 7.06. Przedst. 2. Reż. Sądej (przygotowano na uroczystość Trójcy Świętej; KWSD w Przemyślu).

340. *Księga Genesis*. Kraków. ZtMSD. Prem. 4.11. Reż. M. Kotlarczyk (komunikat ks. K. Młynarskiego). Właściwie (?): *Fiat – Logos*. Inscenizacja opracowana na podstawie fragmentów biblijnych i poetyckich (część pierwsza w nawiązaniu do Rdz 1, 1–2,4, część druga – J 1, 1–3). Kraków [Wójcicki s. 40-1].

341. J. Zawieyski. *Wicher z pustyni*. Lublin. „Teatr Faktu i Biblii" WSD. Prem. 4.11. Przedst. 4. Reż. ks. J. Nagórny [inf. od ks. J. Nagórnego 17.03.1988 Lublin i od ks. J. Domańskiego 7.03.1988 Lublin].

342. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Ołtarzew. ZtWSD Pallotynów. Prem. 4.11. Przedst. 6 [„Nasz Prąd", kwer. kleryków].

343. A. Mickiewicz. *Dziady*, część III. Warszawa. ZtWMSD. Prem. 12.11. Reż. A. Urbańczyk (KWMSD w Warszawie).

344. Montaż poezji R. Brandstaettera. Wrocław. ZtMWSD. Prem. 30.11. Reż. ks. A. Brudzik [inf. od ks. A. Prążka i ks. J. Witczaka 15.02. 1990 w Lublinie].

345. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Białystok. ZtAWSD. Prem. 8.12 [List z. AWSD w Białymstoku 30.01.1988; H. Szoka. *Dzień gniewu* Romana Brandstaettera na scenach polskich, kalendarium].

346. Montaż poezji o Bożym Narodzeniu. Tarnów. ZtWSD. Prem. 19.12 [Bańkowski, s. 119].

347. S. Wyspiański. *Królowa Korony Polskiej*. Kraków. ZtWSD Paulinów. Prem. grudzień. Reż. T. Jurasz [inf. od T. Jurasza 8.02.1988 Kraków].

1978

348. Ks. Z. Adamek. *Aby cierpiący roześmieli się znowu*. Tarnów. ZtWSD? Prem. 24.02. Reż. ks. Z. Adamek [Kat. w KDiT KUL].

349. W. Bąk. *Droga krzyżowa*. Tarnów. ZtWSD. Prem. 22.03. [Kat. w KDiT KUL].

350. I. Byrska. *Żywot i męka Pięciu Braci męczenników pierwszej diecezji polskiej w Poznaniu*. Ląd. ZtWSD Salezjanów. Prem. 3.04 (KSTS w Lądzie).

351. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Kraków. ZtWSD Salezjanów. Prem. 9.04 (KSTS w Krakowie).

352. Z. Adamek. *Istotnie Pan zmartwychwstał*. Tarnów. ZtWSD(?). Prem. 17.04. Reż. ks. Z. Adamek [Kat. w KDiT KUL].

353. T. Małachwiejczyk. *Męka Pańska*. Ołtarzew. ZtWSD Pallotynów. Prem. Wielki Post. Przedst. 11 [„Nasz Prąd", kwer. kleryków].

354. Misterium Maryjne. *Przekrój przez polską poezję maryjną na tle historii Polski*. Tarnów. ZtDS Filipinów. Prem. 22.10. Przedst. 3. Reż. ks. T. Bańkowski, scen. J. Wasilewska [Bańkowski, s. 119].

355. Carnot. *Ogniste węgle*. Ołtarzew. ZtWSD Pallotynów. Prem. 30.10. Przedst. 7. Reż. T. Małachwiejczyk („Nasz Prąd", kwer. kleryków).

356. *Czas odlotu*. Motyw śmierci w poezji polskiej. Tarnów. ZtWSD. Prem. 4.11. Insc. ks. Z. Adamek [Bańkowski, s. 119].

357. J. Słowacki. *Kordian*. Warszawa. ZtWMSD. Prem. 13.11. Reż. J. Fołta (KWMSD w Warszawie).

358. S. Wyspiański. *Skałka* oraz *Bolesław Śmiały* (fragm.). Wrocław. ZtMWSD. Prem. 30.11 (wybór tematu z okazji 900-lecia śmierci św. Stanisława). Reż. A. Prążek [inf. od ks. Prążaka 15.02.1990 w Lublinie].

359. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Katowicie. ZtWŚSD. Prem. 11.12 (KWŚSD w Katowicach).

360. *Powołanie*. Adaptacja fragm. powieści J. Dobraczyńskiego *Listy Nikodema*. Kraków ZtWSD Salezjanów. Prem. 26.11 (KSTS w Krakowie).

361. A. Mickiewicz. *Dziady część III*. Scena więzienna. Bagno. Kleryckie Koło Teatralne WSD Salwatorianów. Prem. grudzień. Reż. M. Plewacki, scen. A. Gorol [inf. od N. Plawackiego 13.02.1987 Wrocław].

362. *Nigdym ja swego ludu nie rzuciła. Maryja w poezji polskiego tysiąclecia*. Tarnów. ZtWSD. Prem. 8.12. Insc. ks. Z. Adamek [Bańkowski, s. 119].

363. Misterium oparte na encyklice Jana Pawła II *Dives in Misericordia*. Gniezno. ZtPSD. Prom. 20.12 (KPSD w Gnieźnie).

364. E. Bryll. *Wołaniem wołam Cię*. Tarnów. ZtWSD. Prem. 21.12. Adapt. reż i scen. ks. Z. Adamek, muz. P. Adamek [Bańkowski, s. 119].

365. B. Shannon. *Znak krzyża*. Przeł. Z. Stawecki. Białystok. ZtAWSD. Reż. ks. S. Piotrowski [List z AWSD w Białymstoku 30.01.1988).

366. *Święta Teresa od Dzieciątka Jezus. Święty Stanisław Kostka*. Inscenizacja o tematyce hagiograficznej. Katowice. ZtWŚSD. Prem. 1978(?). (KWŚSD w Katowicach).

367. S. Szaciłowski. *Requiem, ryba i kamień*. Scenariusz na podst. poezji R. Brandstaettera. Lublin. „Teatr Faktu i Biblii" WSD. Prem. 1978. Reż. ks. J. Domański [inf. od ks. J. Domańskiego 7.03.1988 Lublin].

368. R. Brandstaetter. Teatr świętego Franciszka. Tuchów. ZtWSD (KWSDRed.).

1979

369. R. Brandstaetter. *Pokutnik z Osjaku*. Gościkowo-Paradyż. ZtWSD diec. gorzowskiej. Prem. 10.01. Reż. A. Steckiewicz [List z WSD w Gościkowie-Paradyżu 10.03.1987, odp. na ankietę I].

370. M. Morawski (Langhaye?). *Ostatni dzień Flawiuszów*. Przemyśl. ZtWSD Prem. styczeń. Reż ks. S. Wygonik (KWSD w Przymyślu).

371. Ks. A. Kondracki. *Piotr znaczy Opoka. Misterium*. Teatr Klerycki WSD. Prem. 7.03. przedst. 8. Reż i scen. ks. A. Kondracki [inf. od ks. A. Kondrackiego 1.10.1987 Soczewka].

Rec.: E. Rosłanowski. Misterium współczesne. „Kierunki" 1979 nr 19.

372. H. Mojżuk. *Rzecz o Hozjuszu*. Łomża. ZtWSD diec. Prem. 19.03. Reż. H. Mojżuk [Kat. w KDiT KUL].

373. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Włocławek. Amatorski Teatr Klerycki „Latorośl". Prem. 31.03. Reż. S. Woźniak [Kat. w KDiT KUL].

374. Misterium Wielkopostne na motywach *Mistrza i Małgorzaty* M. A. Bułhakowa i Ewangelii. Oprac. K. Niedałtowski. Gdańsk-Oliwa. ZtBSD. Prem. marzec [inf. od ks. K. Niedałtowskiego 5.03.1988 Lublin].

375. A. Chmielecki. *Męka Pańska*. Ołtarzew. ZtWSD Palotynów. Prem. Wielki Post [„Nasz Prąd", kwer. kleryków].

376. H. Mojżuk. *I zerwało się stado orłów. Dramat*. Łomża ZtWSD diec. Prem. 24.04. Reż. Mojżuk [Kat. w KDiT KUL].

377. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Stadniki. ZtWSD Sercanów. Prem. 28.04. Reż. S. Leszczyński (KWSDSerc.).

378. T. S. Eliot. *Mord w katedrze*. Spolszczył J. S. Sito. Warszawa. ZtWMSD. Prem. 13.11 Reż. Z. Sajnóg (KWMSD w Warszawie).

379. R. Thivollier. *Słyszeliście o Nim*? Kraków. ZtWSD Salezjanów. Prem. 25.11 (KSTS w Krakowie).

380. T. S. Eliot. *Mord w katedrze*. Spolszczył J. S. Sito. Katowice. ZtWŚSD. Prem. 2.12 (KWŚSD w Katowicach).

381. R. Brandstaetter. *Teatr Świętego Franciszka*. Pelplin. ZtWSD. Prem. 2.12. Reż. H. Winiarska i J. Kiszkis [inf. od J. Kiszkisa 4.05.1987 Gdańsk].

382. H. Mojżuk. *Rozmowy z człowiekiem*. Montaż. Łomża ZtWSD diec. Prem. 5.12 [Kat. w KDiT KUL].

383. K. Iłłakowiczówna. *Ziemia rozdarta*. Bagno. Kleryckie Koło Teatralne WSD Salwatorianów. Prem. 8.12. Reż. M. Plewacki [inf. od M. Plewackiego 13.02.1987 Wrocław].

Rec.: (notatka) „Słowo Powszechne", 1980 nr 1, s. 14.

384. *Obrona Jasnej Góry*. Fragment *Potopu* H. Sienkiewicza. Adapt. T. Jurasz. Kraków. ZtWSD Paulinów. Prem. 8.12. Reż. T. Jurasz [inf. od T. Jurasza 8.02.1988).

385. R. Brandstaetter. *Hymny Maryjne*. ZtWSD. Prem. 8.12. Oprac. i reż. ks. Z. Adamek [Bańkowski, s. 119].

386. *Misterium Bożonarodzeniowe*. Przemyśl. ZtWSD. Prem. 19.12. Reż. S. Cebula (KWSD w Przemyślu).

387. *Misterium Tajemnicy Adwentu i Bożego Narodzenia* oparte na utworach E. Brylla. Koło Dramatyczne WSD w Przemyślu. Prem. 19.12 (KWSD w Przemyślu).

388. Z. Adamek. *Historia jednej nocy. Misterium o Bożym Narodzeniu*. Tarnów. ZtWSD. Prem. 21.12. Reż. ks. Z. Adamek, scen. J. Pasternak, muz. P. Adamek [Bańkowski, s. 120].

389. *Oratorium męczeństwa*. Białystok. ZtAWSD (List z AWSD z Białegostoku 30.01.1988).

390. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Kazimierz Biskupi-Bąblin. ZtWSD (Nowicjat) Misjonarzy Świętej Rodziny. Przest. 6. Reż. ks. M. Gabryelczyk [inf. od ks. M. Gabrelczyka 14.10.1988 Kazimierz Biskupi].

391. Z. Nurczyk. *Szambo*. Kazimierz Biskupi. ZtWSD Misjonarzy Świętej Rodziny. Reż. i scen. Z. Nurczyk [inf. od ks. S. Szymika 14.10.1988 Kazimierz Biskupi].

1980

392. W. Bąk. *Dekalog*. Gościkowo-Paradyż. ZtWSD diec. gorzowskiej. Prem. 9.01. Reż. J. Woźny, scen. Z. Kowalczuk [List z WSD w Gościkowie-Paradyżu 10.03.1987].

393. J. Zawieyski. *Miecz obosieczny*. Stadniki ZtWSD Sercanów. Prem. 24.01. Reż. ks. Ulaczyk (KWSDSerc.).

394. *Doctor Optime. Oratorium o św. Tomaszu z Akwinu*. Na podst. tekstów dawnego brewiarza dominikańskiego w jęz. łacińskim Tarnów. ZtWSD. Prem. 6.03. Insc. ks. Z. Adamek [Bańkowski, s. 120].

395. Ks. A. Kondracki. *Droga do Emaus*. Płock. Teatr Klerycki WSD. Prem 7.03. Przedst. 6. Reż. i scen. ks. A. Kondracki [inf. od ks. A. Kondrackiego 1.10.1987 Soczewka].

Rec.: *Droga do Emaus*. „Sursum Corda" 1981 nr 18.

396. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. 18.03 (KWSDRed.).

397. R. Brandstastter. *Dzień gniewu*. Przemyśl. ZtWSD. Prem. 20.03 (KWSD w Przemyślu).

398. *Historia o Męce Najświętszej i Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*. Na podst. tekstu Mikołaja z Wilkowiecka, w oprac. L. Schillera. O dodatkowe teksty intermediów wzbogacił i dostosował do całości K. Nieda-

łatowski. Gdańsk-Oliwa. ZtBSD. Prem. 29.03. Przedst. 5. Reż. K. Niedałtowski [inf. od ks. K. Niedałtowskiego 5.03.1988 Lublin].

399. *Cierpienie poezji. Wieczór poetycki.* Stadniki. ZtWSD Sercanów. Prem. 29.03. Reż K. Kowalczyk (KWSDSerc.).

400. *Exodus. Misterium.* Włocławek. Amatorski Teatr Klerycki „Latorośl". Prem. 29.03. Przedst. 6. Reż. S. Woźniak [Kat. w KDiT KUL].

401. B. Szpakowski. *Misterium Męki Pańskiej.* Ołtarzew. ZtWSD Pallotynów. Prem. Wielki Post. Przedst. 24 [inf. od E. Befeltowskiego 26.10.1988 Ołtarzew].

402. Teilhard de Chardin. *Msza na ołtarzach świata.* Gościskowo-Paradyż. ZtWSD diec. gorzowskiej. Prem. 20.05. Reż. J. Gałązka [List z WSD w Gościkowie-Paradyżu 10.03.1987].

403. *Dotknąć tajemnicy. Misterium o kapłaństwie.* Tarnów. ZtWSD. Prem. 25.05. Reż., scenariusz, inscen. ks. Z. Adamek [Bańkowski, s. 120].

404. *Przemiany.* Poznań. ZtASD z udziałem członków Koła Charytatywnego (Realizacje w Gostyniu i Wieluniu). Prem. 26.05. Przedst. 2. Reż. J. Iwanowski [Kompf, s. 49].

405. *Program biblijny.* Fragmenty Ksiąg Mądrościowych i przemówień papieskich. Kutno. ZtWSD Salezjanów. Prem. 8.09. Przygotował Owczarek [M. Kliński. *Praca kulturalna w Studenckim Kole Filozoficznym Towrzystwa Salezjańskiego w Kutnie-Woźniakowie w latach 1980-1984.* Kutno-Woźniaków 1985 s. 20–22 [dalej: Kliński].

406. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu.* Kraków. ZtWSD Salezjanów Prem. 9.09. Przedst. 3. Reż. Jaskólski (KSTS w Krakowie).

407. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu.* Kutno. ZtWSD Salezjanów. Prem. 28.11. Scen. Słomiński [Kliński, s. 20–22].

408. K. Wojtyła. *Brat naszego Boga.* Część II: *W podziemiach gniewu.* Bagno. Kleryckie Koło Teatralne WSD Salwatorianów. Prem. 7.12. Przedst. 5. Reż. M. Plewacki [inf. od M. Plewackiego 13.02.1987 Wrocław].

409. J. Słowacki. *Listy do matki.* Kraków. Paulini ZtWSD. Prem. 8.12. Reż. T. Jurasz [inf. od T. Jurasza 8.02.1988 Kraków; List od R. Szybińskiego z 12.03.1987 Kraków].

410. *Sobór Efezki.* Inscenizacja oparta na aktach soborowych. Przemyśl. ZtWSD. Prem. 8.12 (KWSD w Przemyślu).

411. R. Brandstaetter. *Pokutnik z Osjaku.* Warszawa. ZtWMSD. Prem. 8.12. Reż. K. Łabudź, asyst. reż. A. Wojtan, scen. Z. Kordasz, A. Banaszak, muz. J. Wikieł (KWMSD w Warszawie); [inf. od K. Łabudzia 6.02.1988 Warszawa].

412. J. Szaniawski. *Ptak.* Pelplin. ZtWSD. Prem. 20.12. Reż. J. Ostrowski (KWSD w Pelplinie).

413. L. Rydel. *Betlejem polskie*. Łomża. ZtWSD. Prem. 21.12 (KWSD w Łomży).

414. L. Rydel. *Betlejem polskie*. Tarnów. ZtWSD. Prem. 22.12 (Kat. w KDiT KUL – wywiad z ks. Adamkiem 12.03.1981].

415. *Z nocy Samuela. Widowisko słowno-muzyczne*. Kraków. ZtWSD Salezjanów (KSTS w Krakowie).

416. H. Mojżuk. *Bruno z Kwerfurtu*. Łomża. ZtWSD diec. [Kat. w KDiT KUL].

417. F. Werfel. *Pieśń o Bernadecie*. Adaptacja fragmentów. Sandomierz. Zespół Teatralny WSD. Reż. M. Chmielewski [List od ks. M. Chmielewskiego 19.05.1987 Radom].

418. W. Bąk. *Sługa don Kiszota*. Ołtarzew. ZtWSD Pallotynów. Przedst. 4 (8). Reż. S. Kalmus [„Nasz Prąd", kwer. kleryków].

419. Z. Nurczyk. *Grób w ogrodzie*. Kazimierz Biskupi. ZtWSD Misjonarzy Świętej Rodziny. Reż. Z. Nurczyk [Inf. od ks. S. Szymika. Kazimierz Biskupi 14.10.1988].

420. *Milczenie Hioba* [nazwisko autorki nieznane]. Ląd ZtWSD salezjanów. Reż. ks. K. Misiołek? (KSTS Ląd).

421. I. Dziodczyk. *Hiob*. Ląd. ZtWSD Salezjanów. Reż. I. Dziodczyk, muz. P. Baryczka [Inf. od ks. Szulczyńskiego. Ląd 14.10.1988].

422. Kompilacja tekstów poetyckich S. Wyspiańskiego o Biskupie Stanisławie w oprac. ks. J. Krasińskiego. Sandomierz. Zespół Teatralny WSD. Reż. M. Chmielewski [List od ks. M. Chmielewskiego. Radom 19.05.19987].

1981

423. *Pastorałki '81*. Wybór poezji polskiej. Gościkowo-Paradyż. ZtWSD diec. gorzowskiej. Prem. 10.01. Reż. H. Romaniuk [List z WSD. Gościkowo-Paradyż 10.03.1987].

424. R. Brandstaetter. *Teatr świętego Franciszka*. Płock. Teatr Klerycki WSD. Prem. 7.03. Przedst. 7. Reż. ks. A. Kondracki [Inf. od ks. A. Kondrackiego 28.09.1987].

425. *Misterium Męki Pańskiej*. Rock-Opera wg tekstów M. Quoista, T. Żychiewicza i tekstów własnych zaspołu. Gdańsk-Oliwa. ZtBSD. Prem. marzec. Przedst. 9. Reż. Z. Słomski [Inf. od ks. K. Niedałtowskiego. Lublin 5.03.1988].

426. *Spotkanie*. Wiersze poetów indyjskich ułożone w formę dramatyczną. Miniatura teatralna. Poznań. Zespół Teatralny „Puls". Prem. 9.04. Przedst. 2 [Kompf, s. 52–53].

427. R. Brandstaetter. *Pokutnik z Osjaku*. Włocławek. Amatorski Zespół Teatralny „Latorośl". Prem. 11.04. Przedst. 3. Reż. S. Woźniak (Kat. w KDiT KUL).

428. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Nysa. ZtSDŚO. Prem. kwiecień (kat. w KDiT KUL).

429. J. Kriśhnamurti. *Miniatura teatralna*. Moralitet. Obra. ZtWSD Oblatów. Prem. 10.05. Reż. A. Zamiara (Kat. w KDiT KUL).

430. *Jana Kasprowicza zwady serdeczne* wg tekstów Jana i Marii Kasprowiczów. Gdańsk-Oliwa. ZtBSD. Prem. październik. Przedst. 4. Reż. K. Niedałtowski [Inf. od ks. K. Niedałtowskiego. Lublin 05.03.1988].

431. K. Wojtyła. *Myśląc ojczyzna*. Gniezno. ZtPSD. Prem. 11.11. Reż. A. Bartos [KPSD Gniezno].

432. Ks. Z. Adamek. *Apokalipsa, czyli innego końca nie będzie*. Tarnów. ZtWSD. Prem. 21.11 (Kat. w KDiT KUL).

433. J. Kriśhnamurti. *Rapsodia refleksyjna* [tytuł insc. do tekstu Metanoi]. Obra. ZtWSD Oblatów. Prem. 22.11. Reż. A. Zamiara (Kat. w KDiT KUL).

434. K. Wojtyła. *Jaremiasz*. Łomża. ZtWSD. Prem. 6.12 (KWSD Łomża).

435. J. Pyrek. *Emmanuel zbawieniem wszystkich*. Trzebnica. Z udziałem Kleryckiego Koła Teatralnego WSD Salwatorianów z Bagna. Prem. 8.12. Reż. i scen. M. Plewacki, muz. J. Sienkiewicz [Inf. od M. Plewackiego. Wrocław 13.02.1987].

436. *Listy bez odpowiedzi*. Gościkowo-Paradyż. ZtWSD diec. gorzowskiej. Prem. 8.12. Przedst. 3. Reż. J. Gałązka [List z WSD. Gościkowo-Paradyż 10.03.1987].

437. Akademia ku czci św. Franciszka. Przygotowana na dzień 8.12 (KWSD Lublin). Lublin ZtWSD.

438. Z. Herbert. *Jaskinia filozofów*. Warszawa. ZtWMSD. Prem. 13.12. Reż. T. Bogucki i K. Łabudź, scen. J. Grygier i A. Rataj (KWMSD Warszawa).

439. *Owoc Ciała i Krwi*. Montaż słowno-muzyczny na podstawie tekstów K. Wojtyły o ojcostwie i macierzyństwie z wykorzystaniem kolęd polskich. Gniezno. ZtPSD. Prem. 19.12 (KPSD Gniezno).

440. E. Bryll. *Wołaniem wołam Cię*. Poznań. Zespół Teatralny „Puls". Prem. 22.12 [Kompf, s. 53].

441. A. Jasiński. *Boże Narodzenie* w trzech aktach. Ołtarzew („Nasz Prąd"; kwer. kleryków).

442. *Księga Hioba*. Przeł. Cz. Miłosz. Kutno. ZtWSD Salezjanów [Kliński, s. 21].

443. Inscenizacja na temat życia i śmierci S. Szulmińskiego. Ołtarzew. ZtWSD Pallotynów. Prem. 1981 [„Nasz Prąd"; kwer. kleryków].

444. R. Brandstaetter. *Pokutnik z Osjaku*. Łomża. Przedst. 3. Reż. H. Mojżuk [Kat. w KDiT KUL].

445. *W hołdzie Janowi Bosko*. Kraków. ZtWSD Salezjanów. (Kraków).

446. J. Zawieyski. *Miecz obosieczny*. Kutno-Woźniaków. ZtWSD Salezjanów [Kliński, s. 21].

447. *Ślubowanie*. Misterium maryjne. Białystok. ZtAWSD [List z AWSD. Białystok 30.01.1988].

448. Grzywaczewski. *Niedaleko jesteś od Królestwa Bożego*. Misterium. ZtWSD w Siedlcach [Inf. od G. Zarazińskiego, Siedlce 13.04.1988, inf. uzupełniające – ks. K. Kusyk, obecny w czasie spotkania z zespołem].

449. *Misterium Męki Pańskiej* w układzie ks. F. Harazima, muz. ks. A. Chlondowski. Ląd. ZtWSD Salezjanów. Wystawiana corocznie po przerwie od 1979. Reż. ks. A. Domański.

Rec.: (G. Kom.) w rubryce „Z kraju": *Misterium Męki Pańskiej w Wyższym Seminarium Duchownym w Lądzie n. Wartą*. „Słowo Powszechne" 1981 nr 7.

450. *Słowo o panu Romanie*. Montaż słowno-muzyczny. Łomża. ZtWSD diec. Prem. listopad. Reż. R. Hrynaszkiewicz, scen. W. Barański [Kat. w KDiT KUL].

1982

451. R. Brandstaetter. *Teatr świętego Franciszka*. Gościkowo-Paradyż. ZtWSD. Prem. 10.01. Reż. J. Gałązka [List z WSD. Gościkowo-Paradyż 10.03.1987].

452. *Jasełka*. Stadniki. ZtWSD Sercanów. Prem. 24.01. Reż. J. Strzałka. Przedst. 7 (KWSDSerc.).

453. *Jasełka* w pełnym wymiarze teatralnym z udziałem Oazy. Kalwaria Zebrzydowska. ZtWSD Bernardynów. Prem. 10.02 (KWSDBernard.).

454. K. Čapek. *Hamlet, królewicz duński*. Tarnów. ZtWSD. Prem. 18.02. Reż. i adapt. ks. Z. Adamek. scen. S. Niedzielak, muz. M. Dudziński [Inf. od ks. Z. Adamka. Tarnów 27.01.1988].

Rec.: T. Drwal. *Dwugłos o Hamlecie*. „Religioni et Litteris" 1982 s. 12–13.

455. K. Wojtyła. *Jeremiasz*. Gdańsk-Oliwa. ZtBSD. Prem. 3.03. Przedst. 11. Reż. K. Niedałtowski, konsultacja reż. P. Suchora [Inf. od ks. K. Niedałtowskiego. Lublin 05.03.1988].

456. K. Wojtyła. *Brat naszego Boga*. Poznań. Zespół Teatralny „Puls". Prem. 26.03. Przedst. 17. Reż. P. Kompf i P. Bobkiewicz [Inf. od ks. P. Kompfa. Poznań lipiec 1988].

Rec.: [wzmianka] „Głos Wielkopolski" 1982 nr 195; W. Domański. *W kręgu kultury chrześcijańskiej*. „Tygodnik Katolicki" 1983 nr 4 s. 8; [wzmianka] „Słowo Powszechne" 1982 nr 201; „Tygodnik Powszechny" 1982 nr 51 i 1983 nr 7.

457. T. Wojda. *Misterium Męki Pańskiej*. Ołtarzew. ZtWSD Pallotynów. Prem. Wielki Post. Muz. Smolarek [„Nasz Prąd"; kwer. kleryków].

458. J. Niesyto. *Śladami Chrystusa*. Misterium Męki Pańskiej. Obra. ZtWSD Oblatów. Prem. marzec. Przedst. 4. Reż. J. Niesyto i H. Tomys [Kat. w KDiT KUL].

459. Grzywaczewski. *Nawrócenie Szawła*. Oprac. na podst. Biblii. Siedlce. ZtWSD. Prem. marzec [Inf. od G. Zarazińskiego i zespołu. Siedlce 13.04.1988].

460. R. Brandstaetter. *Teatr świętego Franciszka*. Włocławek. ZtWSD. Prem. 2.04. Przedst. 4. Reż. S. Woźniak [Kat. KDiT KUL].

461. R. Brandstaetter. *Upadek kamiennego domu*. Przemyśl. ZtWSD. Prem. 3.04 (KWSD Przemyśl).

462. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Sandomierz. Zespół Teatralny WSD. Prem. 8.04. Przedst. 10. Reż. ks. W. Wilk, scen. K. Ćwiek, muz. M. Chmielewski [List od ks. M. Chmielewskiego. Radom 01.12.1987; inf. od ks. W. Wilka. Sandomierz 07.02.1987].

Rec.: M. Chmielewski. [notatka] „Kronika Diecezji Sandomiersko-Radomskiej" 1982 nr 7–8 s. 185–186.

463. O. S. Podgórski. *Przyjdź Królestwo Twoje*. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. 12.04 (KWSDRed.).

464. W. Markiewicz. *Dziewiąte drzwi*. Na podst. autentycznego dziennika duszy O. L. Veuthey'a. *Dziennik nowicjusza i zapiski* oraz Afanasjewa. *Toast*, Z. Cybulskiego *Listy* i *Do widzenia, do jutra*; L. Elektorowicza. *Ważne sprawy*, P. Gryzieca. *Credo* i tekstów autora. Kraków. ZtWSD Franciszkanów Konw. Prem. 29.04. Reż. i scen. W. Markiewicz (przygot. na 800-lecie zakonodawcy; „Bratni Zew"); [inf. od ks. R. Wróbla. Kraków 16.11.1988].

465. *Męczennik Miłości*. Wieczór poezji ku czci o. Maksymiliana Kolbego. Gniezno. ZtPSD. Prem. 10.10. Reż. Waszkiewicz (KPSD Gniezno).

466. *Matka Boska Częstochowska*. Gniezno. ZtPSD. Prem. 23.10. Reż. J. Surżykowski (KPSD Gniezno).

467. A. Mickiewicz. *Dziady część III*. Łomża. ZtWSD diec. Prem. 28.10. Przedst. 7. Reż. A. Ostaszewski (KWSD Łomża).

468. *To, co ojcowie nasi przekazali*. Gdańsk-Oliwa. ZtBSD. Prem. 28.10. Przedst. 4. Reż. K. Niedałtowski [Inf. od ks. K. Niedałtowskiego. Lublin 05.03.1988].

469. *Prometeusz*. Na podst. utworów: Ajschylosa, Andrzejewskiego, Shelleya, Čapka, oprac. ks. Z. Adamek [Inf. od ks. Z. Adamka. 27.01.1988].

Rec.: S. Wszołek. *W sprawie Prometeusza*. „Religioni et Litteris" 1982–1983 s. 39.

470. *Misterium mortis, czyli spotkanie ze śmiercią*. Program literacko-muzyczny. Gniezno. ZtPSD. Prem. 7.11. Reż. M. Kiedzik [KPSD Gniezno; inf. od ks. M. Kiedzika. 21.02.1987].

471. *Polska, ale jaka*. Wieczór poezji. Gniezno. ZtPSD. Prem. 14.11. Reż. R. Waszkiewicz, W. Słowiński (KPSD Gniezno).

472. Z. Pyzik. *Co Jasnej bronisz Częstochowy*. Katowice. Z udziałem ZtWŚSD. Prem. 14.11. Reż. R. Michalski, scen. S. J. Krupa [Inf. od R. Michalskiego 11.02.1988].

Rec.: R. Zwoźniakowa. *Oratorium „Co Jasnej bronisz Częstochowy"*. „Gość Niedzielny" 1982 nr 37.

473. *Dwugłos. Polska wszystkich*. Gniezno. ZtPSD z udziałem Koła Literackiego. Prem. 14.11. Reż. W. Słowiński (KPSD Gniezno).

474. J. Szczawiński. *Poemat słowno-muzyczny*. Kutno-Woźniakowo. ZtWSD Salezjanów. Prem. 28.11 [Kliński, s. 20–22].

475. *Bogiem sławiena Maryja*. Wieczór poezji. Kraków. ZtWSD Paulinów. Prem. 29.11 [Kat. KDiT KUL].

476. T. S. Eliot. *Mord w katedrze*. Wrocław. MWSD. Prem. 30.11. Reż. ks. T. Beer [Inf. od ks. Prążka i ks. Witczaka. Lublin 15.02.1990].

477. K. Wojtyła. *Brat naszego Boga*. Bagno. Kleryckie Koło Teatralne WSD Salwatorianów. Prem. 6.12. Przedst. 8. Reż. M. Plawecki (część II i III dramatu).

Rec.: [notatka] „Słowo Powszechne" 1983 nr 4 s. 14.

478. J. Smolec. *Paweł z Tarsu* (wg M. Plawackiego: *Nowe życie*). Bagno. Kleryckie Koło Teatralne WSD Salwatorianów. Prem. 8.12. Przedst. 3. Reż. M. Plewacki, scen. A. Gorol [Inf. od M. Plewackiego. Wrocław 13.02.1987].

479. R. Brandstaetter. *Pokutnik z Osjaku*. Białystok. ZtAWSD. Prem. 8.12. Reż. Z. Snarski, konsultacja reż. Jakubiec [Inf. od ks. Z. Snarskiego. Juchnowiec; 03.11.1988 KAWSD Białystok. List z AWSD 30.01.1988].

480. *Trzy matki*. Składanka. Gościkowo-Paradyż. ZtWSD diec. gorzowskiej. Prem. 8.12. Reż. J. Bagiński [List z WSD. Gościkowo-Paradyż 10.03.1987].

481. K. Wojtyła. *Hiob*. Kraków. ZtWSD Paulinów. Prem. 8.12 [List od R. Szybińskiego 12.03.1987 i L. od T. Jurasza 28.04.1988 z nadesłanymi materiałami].

Rec.: [Spodek]. „Tygodnik Powszechny" 1983.

482. Akademia „600 lat Maryjo z nami jesteś". Misterium złożone z pieśni, poezji, monologów, ujmujące historię 600-lecia. Przemyśl. ZtWSD. Prem. 8.12 (KWSD Przemyśl).

483. *Wieczór jasełkowy*. Gniezno. ZtPSD. Prem. 19.12. Reż. R. Waszkiewicz (KPSD Gniezno).

484. L. Rydel. *Betlejem polskie*. Poznań. Zespół Teatralny „Puls". Prem. 21.12. Reż. W. Komasa, współpraca reż. P. Andrzejewski [Kompf, s. 60–61].

485. *Jasełka*. Stadniki. ZtWSD Sercanów. Prem. 26.12. Reż. Sasak i R. Pająk (KWSDSerc.).

486. L. Rydel. *Betlejem polskie*. Kazimierz Biskupi. ZtWSD Misjonarzy Świętej Rodziny. Prem. grudzień. Reż. E. Michalski, scen. I. Szulc [Inf. od ks. S. Szymika. Kazimierz Biskupi 14.10.1988].

487. J. Sołtysiak. *Ostatnie siedem dni na świecie*. Kazimierz Biskupi. ZtWSD Misjonarzy Świętej Rodziny [Inf. od ks. S. Szymika. Kazimierz Biskupi 14.10.1988].

488. Ks. Urbaniak. *Obrona Częstochowy*. Oprac. na podst. *Potopu* H. Sienkiewicza. Kutno-Woźniaków [Kliński, s. 20–22].

489. J. Twardowski. *Wybór poezji*. Nysa. ZtSDŚO. Reż. Perfecki [Kat. w KDiT KUL].

490. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Obra. Zespół Teatralny „Katharsis" WSD Oblatów. Reż. ks. E. Hanas, muz. ks. Cz. Pawlaczyk. Przedst. 4 [List od ks. E. Hanasa 08.01.1988; inf. od ks. E. Hanasa 28.07.1987, Święta Góra K. Gostynia].

491. Jasiński. *Misterium Jasnogórskie*. Ołtarzew. ZtWSD Pallotynów. Prem. 1982 [„Nasz Prąd"; kwer. kleryków].

492. *Wieczór poetycki o biskupie św. Stanisławie*. Teksty zostawił ks. J. Krasiński. Sandomierz. Zespół Teatralny WSD. Reż. M. Chmielewski [List od ks. M. Chemielewskiego. Radom 01.02.1987].

493. S. Mrożek. *Policja*. Warszawa. ZtWMSD. Prem. grudzień (?) Reż. T. Bogucki i K. Łabudź [Inf. od K. Łabudzia. Warszawa 06.02.1989].

1983

494. W. Bąk. *Wiersz rękopiśmienny o Bożych przykazaniach i inne teksty*. Gościkowo-Paradyż. ZtWSD diec. gorzowskiej. Prem. 9.01. Reż. Z. Kowalczuk, scen. J. Woźny [List z WSD. Gościkowo-Paradyż 10.03.1987].

495. L. Rydel. *Betlejem polskie*. Ołtarzew. ZtWSD Pallotynów. Prem. 9 I. Reż. M. Woś, muz. D. Smolarek. Przedst. 9 [„Nasz Prąd"; kwer. kleryków].

496. T. S. Eliot. *Mord w katedrze*. Stadniki. ZtWSD Sercanów. Prem. 24.01. Przedst. 2. Członkowie obsady: M. Włodarczyk, E. Zianram i in. (KWSDSerc.).

497. *Fons vitae*. Program słowno-muzyczny na podst. tekstów Ojców Kościoła i Ojców Soboru Vat. II. Włocławek. Amatorski Zespół Teatralny „Latorośl". Prem. 14.02. Reż. S. Woźniak, insc. H. Witkowski [Kat. w KDiT KUL].

498. Jasełka na podstawie *Betlejem polskiego* L. Rydla. Łomża. ZtWSD diec. Prem. 20.02 (KWSD Łomża).

499. *Któż nas ocali*. Misterium pasyjne. Gniezno. ZtPSD. Prem. 5.03. Reż. M. Kiedzik (KPSD Gniezno).

500. *Stacja Drogi Krzyżowej*. Gniezno. ZtPSD. 9.03 – prawdopodobnie spektakl insc. z poz. 493 [Inf. od ks. M. Kiedzika. Lublin 21.02.1987].

501. *Wieczór wędrownego grajka*. Obra. Zespół Teatralny „Katharsis" [chwilowo pod nazwą „Synowie Mazenoda"]. Prem. 19.03. Reż. J. Różański [Inf. w progr. teatr. nadesłanym z listem od J. Różańskiego. Poznań 31.10.1987].

502. *Męka Pańska*. Stadniki. ZtWSD Sercanów. Prem. 19.03. Reż. J. Strzałka (KWSDSerc.).

503. K. Wojtyła. *Hiob*. Włocławek. ZtWSD. Prem. 26.03. Przedst. 4. Reż. S. Woźniak, scen. H. Witkowski [Kat. w KDiT KUL].

504. R. Brandstaetter. *Pokutnik z Osjaku*. Gniezno. ZtPSD. Prem. marzec. Przedst. 8. Reż. i scen. M. Kiedzik [Inf. od ks. M. Kiedzika. Lublin 21.02.1987].

505. J. Sołtysiak. *Męka Pańska*. Kazimierz Biskupi. ZtWSD Misjonarzy Świętej Rodziny. Prem. marzec. Reż. J. Sołtysiak, scen. I. Szulc [daty próbował ustalić ks. S. Szymik. Kazimierz Biskupi 14.10.1988].

506. J. Zawieyski. *Miecz obosieczny*. Poznań. Zespół Teatralny „Puls". Prem. 22.04. Przedst. 16. Reż. zespół, konsultacja reżyserska K. Feldman, scen. M. Pohl [Kompf, s. 56].

Rec.: J. Nawrot. *Zawieyski w seminarium*. „Przewodnik Katolicki" 1983 nr 28 s. 8; wzmianki w „Przewodniku Katolickim" 1983 nr 24, 1984 nr 5.

507. A. Panasiuk. *Łyżka*. Gniezno. ZtPSD. Prem. 7.05. Reż. A. Panasiuk, muz. W. Słowiński (KPSD Gniezno).

508. A. Mickiewicz. *Dziady część III*. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. 8.05. Reż. O. Fyrzeł i J. Ćwikowski (KWSDRed.).

509. R. Brandstaetter. *Teatr świętego Franciszka*. Sandomierz. Zespół Teatralny WSD. Prem. 10.05. Przedst. 12. Reż. ks. W. Wilk, scen. K. Ćwiek i M. Wójcik [Inf. od ks. W. Wilka. Sandomierz 07.02.1987].

Rec.: M. Chmielewski. „Kronika Diecezji Sandomiersko-Radomskiej" 76:1983 nr 9–10 s. 228–230.

510. A. de Saint-Exupéry. *Mały Książę*. Moralitet. Tarnów. ZtWSD. Prem. 14.05. Reż. ks. Z. Adamek [Inf. od ks. Z. Adamka. Tarnów 27.01.1988].

511. *Zamyślenia*. Insc. wierszy: Wojtyły, Norwida i kazań Wyszyńskiego. Gościkowo-Paradyż. ZtWSD diec. gorzowskiej. Prem. 21.06. Reż. Z. Kowalczuk, scen. J. Woźny [List z Gościkowa-Paradyża 10.03.1987].

512. K. Wojtyła. *Hiob. Drama ze Starego Testamentu*. Gdańsk-Oliwa. ZtBSD. Prem. 9.10. Przedst. 12. Reż. P. Suchora, oprac. muz. K. Gnich. [List od J. Małeckiego. Gdańsk-Oliwa 20.02.1987].

513. *Kapłan i Ojczyzna* na podst. *Trenów*, Księgi Mądrości i *Dziadów* Mickiewicza. Gościkowo-Paradyż. ZtWSD diec. gorzowskiej. Prem. 13.10. Reż. P. Sawko, scen. H. Wojnar [List z WSD. Gościkowo-Paradyż 10.03.1987].

514. *Hiob* na podst. utworów Wojtyły, Norwida, Słowackiego, Mickiewicza (poezja), Traugutta (listy) i *Ziemi Ulro* Miłosza. Gościkowo-Paradyż. ZtWSD diec. gorzowskiej. Prem. 14.10. Reż. Z. Kowalczuk, J. Sawko, scen. A. Madaliński [List z WSD. Gościkowo-Paradyż 10.03.1987].

515. K. Wojtyła. *Ojczyzna*. Wybór wierszy poety. Montaż słowno-muzyczny. Włocławek. ZtWSD. Prem. 16.10. Reż. J. Muszyński. scen. S. Fikus i T. Dębicki [Kat. w KDiT KUL].

516. *Norwid*. Zestawił W. Kawecki. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. jesień. Reż. W. Kawecki, konsultacja reż. Baniukiewicz (KWSDRed.).

517. C. K. Norwid. *Słodycz*. Tragedia. Kutno-Woźniakowo. ZtWSD Salezjanów. Prem. 28.11 [Kliński, s. 22].

518. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Wrocław. ZtMWSD. Prem. 8.12. Reż. M. Plewacki [Inf. od M. Plewackiego. Wrocław 13.02.1987].

519. *Godzina świadectwa*. Adaptacja Rozmów z Janem Pawłem II A. Frossarda. Kraków. ZtWSD Paulinów. Prem. 8.12. Reż. T. Jurasz [List od R. Szybińskiego. Kraków 12.03.1987; inf. od T. Jurasza. Kraków 08.02.1988].

520. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Warszawa. ZtWMSD. Prem. 8.12. Reż. T. Bogucki i K. Łabudź, scen. J. Kazubski i S. Tomaszewski, muz. P. Śliwka i J. Wikieł [Inf. Pt; K. Łabudź. Warszawa 06.02.1989].

521. *Herody*. Łomża. ZtWSD diec. Prem. 12.12. Reż. J. Olszewski (KWSD Łomża).

522. E. Bryll. *Kolęda Nocka*. Gniezno. ZtPSD. Prem. 19.12. Reż. M. Kiedzik (KPSD Gniezno).

523. A. Mickiewicz. *Dziady część III*. Scena więzienna. Wrocław. ZtMWSD. Prem. 20.12. Przedst. 3. Reż. M. Plewacki [List z MWSD. Wrocław 05.02.1987; inf. od M. Plewackiego. Wrocław 13.02.1987].

524. F. Werfel. *Pieśń o Bernardecie*. Adaptacja fragm. Sandomierz. ZtWSD. Reż. M. Chmielewski [List od ks. M. Chmielewskiego. Radom 01.12.1987].

525. J. Szczawiński. *Głosy*. Katowice-Panewniki. „Teatr Świętego Franciszka" WSD Franciszkanów [List od br. Kordiana. Katowice 12.03.1988].

526. *Otwórzcie drzwi Odkupicielowi* na podst. tekstów R. Brandstaettera. Kutno. ZtWSD Salezjanów [Kliński, s. 21].

527. T. Lewicki. Misterium. *W Ciebie wierzę*. Ląd. ZtWSD Salezjanów [Inf. od D. Buksika i M. Rychesta. Ląd 14.10.1988].

528. *Oczekiwanie na przyjście Mesjasza*. Misterium na podstawie Ksiąg Prorockich aż do Ewangelii wg św. Łukasza. Forma rapsodyczna. Ląd. ZtWSD Salezjanów [Inf. od D. Buksika i M. Rychesta. Ląd 14.10.1988].

529. [autor nieznany] *Łza sumienia*. Białystok. ZtAWSD. Reż. A. Masłowski [List z AWSD. Białystok 30.01.1988].

530. M. Carnot. *Wenancjusz*. Obra. Zespół Teatralny „Katharsis" WSD Oblatów. Przedst. 4. Reż. ks. E. Hanas [List od ks. E. Hanasa. 08.01.1988; inf. od ks. E. Hanasa. Święta Góra 28.07.1987].

531. *Święty Wincenty Pallotti – Apostoł miłości*. Ołtarzew. ZtWSD Pallotynów. Przedst. 7 [„Nasz Prąd"; kwer. kleryków].

532. *Czy Bóg umarł?* Zestawienie poglądów z podkładem muzycznym. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów (KWSDRed.).

533. Biskup Michał Kozal – męczennik Dachau. Włocławek. ZT „Latorośl" [Wilk. *W poszukiwaniu modelu teatru seminaryjnego* s. 253].

1984

534. M. Woś. *Misterium betlejemskie*. Ołtarzew. ZtWSD Pallotynów. Prem. 8.01. Przedst. 6. Reż. M. Woś, Smolarek („Nasz Prąd").

535. *Przedświt*. Na podst. *Kolędy Nocki* E. Brylla. Gościkowo-Paradyż. ZtWSD. Prem. 11.01. Reż. Z. Kowalczuk [Inf. R. Zendran, H. Wojnar 26.01.1987].

536. E. Bryll. *Kolęda Nocka*. Nysa. ZtSDŚO. Prem. 14 I. Przedst. 2. Reż. M. Stecko? [Kat. w KDiT KUL].

537. *Jasełka*. Kraków. ZtMSD. Prem. 14.01.

Rec.: J. Machniak. „Novum Tempus Liberum" styczeń 1984 [relacja z wieczoru jasełkowego].

538. *Epitafium Poloniae*. Stadniki. ZtWSD Sercanów. Prem. 24.01. Reż. R. Pająk (KWSDSerc.).

539. E. Bryll. *Kolęda Nocka*. Poznań. Koło Teatralne WSD Chrystusowców. Prem. styczeń. Przedst. 3. Reż. T. Kłapkowski, konsultant reż. B. Idziak [List od T. Kłapkowskiego. Poznań 07.02.1987].

540. R. Brandstaetter. *Pokutnik z Osjaku*. Pelplin. ZtWSD. Prem. 2.02. Reż. J. Kiszkis [List od M. Błażejczyka. Pelplin 17.04.1987; inf. od J. Kiszkisa. Gdańsk 4.05.1987].

541. *Non possumus* na podst. *Mordu w katedrze* T. S. Eliota. Gdańsk-Oliwa. Krąg Teatralny „Verbum". Prem. 23.02. Przedst. 6. Reż. P. Suchora [List J. Małeckiego. 20.02.1987].

542. S. Beckett. *Ohio impromptu*. Poznań. Zespół Teatralny „Puls" ASD. Prem. 28.02. Przygotowali: P. Biedziak i M. Pohl (Kompf, s. 59).
Rec.: D. Bilińska. *Beckett i Maeterlinck w Poznaniu 1984* [tekst nie publikowany].

543. M. Maeterlinck. *Ślepcy*. Poznań. Zespół Teatralny „Puls" ASD. Prem. 29.02. Przedst. 16. Reż. P. Biedziak, konsultacja reż. K. Feldman, muz. M. Pohl. Opracowano w dwóch wersjach inscenizacyjnych [Kompf, s. 58].
Rec.: A. Kalbarczyk. *Ślepcy*. „Przewodnik Katolicki" 1984 nr 41 s. 8 [omówienie przedpremierowe]; Tenże. *Dwa obrazy, czyli miejcie zmiłowanie nad tymi, którzy nie widzą*. „Ex Labyrintho" 1984 nr 2 s. 13–15 [refleksja w związku z inscenizacją *Ślepców*]; „Kronika Diecezji Sandomiersko-Radomskiej" 78:1985 nr 1–2 s.31–32 [notatka]; Bilińska, jw.

544. B. Rzążewski. *Spór o łaskę*. Dysputa średniowiecznych teologów. Siedlce. ZtWSD. Prem. marzec? [Inf. G. Zarazińskiego. Siedlce 13.04.1988].

545. *Jezus Chrystus Superstar*. Oprac. na podst. rock-opery pod tym samym tytułem. Gościkowo-Paradyż. ZtWSD diec. gorzowskiej. Prem. 10.03. Przedst. 3. Reż. H. Wojnar, scen. J. Woźny [List z WSD. Gościkowo-Paradyż 10.03.1987; inf. R. Zendrana. Gościkowo-Paradyż 26.02.1987].

546. B. Rudnicki. *Misterium Męki Pańskiej. Nie lękajcie się*. Ołtarzew. ZtWSD Pallotynów. Prem. 10.03. Przedst. 12 [„Nasz Prąd"; kwer. kleryków].

547. *Męka Pańska*. Stadniki. ZtWSD Sercanów. Prem. 10.03. Reż. J. Strzałka (KWSDSerc.).

548. *Hiob*. Insc. na podst. przekładów: Wujka, Miłosza, Brandstaettera i Biblii Tysiąclecia. Obra. Zespół Teatralny „Katharsis" WSD Oblatów [„Synowie Mazenoda" – ówczesna nazwa zespołu]. Prem. 20.03. Insc. i adapt. J. Różański, konsultacja reż. ks. E. Hanas [List J. Różańskiego. Poznań 31.10.1987 z dołączonym Pt].

549. T. Żychiewicz. *Droga Krzyżowa. Zobaczyć Prawdę*. Płock. Teatr Klerycki WSD. Prem. 25.03. Przedst. 12. Reż. ks. A. Kondracki [Inf. ks. A. Kondrackiego. 01.10.1987].
Rec.: W. Bytner. *Droga krzyżowa w teatrze*; L. Grabowski. *Kilka refleksji*; s. J. Stręciwilkówna. *Zobaczyć Prawdę*. „Sursum Corda" 1984 nr 10.

550. *Pasja wg Jezusa z Nazarethu* R. Brandstaettera. Poznań. Koło Teatralne WSD Chrystusowców. Prem. marzec. Reż. T. Kłapkowski, konsultacja red. B. Idziak [List T. Kłapkowskiego. Poznań 07.02.1987].

551. R. Brandstaetter. *Teatr świętego Franciszka*. Siedlce. ZtWSD. Prem. marzec. Reż. G. Zaraziński [Inf. G. Zarazińskiego. Siedlce 13.04.1988].

552. K. Wojtyła. *Hiob*. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. marzec [Inf. D. Świdy, M. Chmielewskiego. Tuchów 27.01.1988].

553. *Ordo Passionis et Resurrectionis*. Polskie oficja dramatyczne XIII i XIV wieku. Zestawił J. Lewański. Lublin. ZtWSD. Prem. 6.05. Reż. W. Sulisz, scen. M. Kasperek, oprac. muz. J. Morawski, kier. muz. ks. I. Pawlak (KWSD Lublin).

Rec.: A. Mazierski. *Lubelska Pasja* „Kierunki" 1984 nr 5; A. Nikodemowicz. *Ordo Passionis et Resurrectionis w Lublinie*. „Gość Niedzielny" 1984 nr 33; A. Nikodemowicz. „Ruch Muzyczny" 1984 nr 16; E. M. Płońska. *Stare formy wciąż żywe*. „Niedziela" 1984 nr 29; S. Sawicki. *Powrót dramatu liturgicznego do kościoła?* „Tygodnik Powszechny" 1984 nr 26.

554. R. Brandstaetter. *Pokutnik z Osjaku*. Kielce. ZtWSD. Prem. 8.05. Przedst. 20. Reż. A. Skaros i Z. Nowicki, scen. L. Jankowska, współpraca J. Nowak [Inf. J. Nowak, A. Skaros 4.02.1988; L. Jankowska. Warszawa 18.10.1988].

555. R. Brandstaetter. *Jonasz*. Tarnów. ZtWSD. Prem. 11.05. Adapt. i reż. ks. Z. Adamek [Inf. ks. Z. Adamek 27.01.1988].

Rec.: *Katharsis Jonasza*. „Religioni et Litteris" 1984 nr 2 s. 41–43.

556. K. Iłłakowiczówna. *Ziemia rozdarta*. Akt III. Wrocław. ZtWSD. Prem. 15.05. Przedst. 4. Reż. M. Plewacki [Inf. M. Plewackiego. Wrocław 13.02.1987].

557. J. Słowacki. *Ksiądz Marek*. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Premiera: wiosna. Reżyseria: Kawecki [Inf. Świda, M. Chmielewski. Tuchów 27.01.1988].

558. *Pieśń o Ojczyźnie*. Gościkowo-Paradyż. Paradyska Scena Religijna „Logos" WSD diec. gorzowskiej. Prem. 20.06. Reż. Z. Kowalczuk, scen. J. Kusiak [List z WSD. Gościkowo-Paradyż 10.03.1987].

559. T. S. Eliot. *Mord w katedrze*. Przemyśl. Scena Poezji WSD. Prem. październik. Przedst. 4. Adapt. i reż. J. Czarski i J. Musiał [Inf. J. Musiał. Lublin, luty 1988].

560. K. Iłłakowiczówna. *W wigilię cudu*. Sandomierz. Zespół Teatralny WSD. Prem. 18.10. Reż. ks. W. Wilk [Inf. ks. W. Wilka. Sandomierz 07.02.1987].

561. W. Rozow. *Gniazdo głuszca* [tekst z arch. teatralnego]. Siedlce. ZtWSD. Prem. październik [Inf. G. Zaraziński, ks. K. Kusyk. Siedlce 13.04.1988].

562. *Resurrecturis* na podst. tekstów: Krasińskiego, Wojtyły, fragm. kazań ks. Popiełuszki. Kraków. ZtWSD Paulinów. Prem. 4.11. Konsultacja reż. T. Jurasz [Inf. T. Jurasz. Kraków 08.02.1988; L. R. Szybiński. Kraków 12.03.1987].

563. T. S. Eliot. *Mord w katedrze*. Ląd. ZtWSD Salezjanów. Prem. 14.11 (w ramach grupy „Świadectwo i Twórczość"). Reż. Z. Urban [Inf. W. Szulczyński. Ląd 14.10.1988].

564. Lanza del Vasta. *Judasz*. Tarnów. ZtWSD. Prem. 16.11. Reż. ks. Z. Adamek [Inf. ks. Z. Adamek. 27.01.1988].

565. *Kamień wiary*. Montaż słowno-muzyczny na podst. tekstów R. Brandstaettera. Gdańsk-Oliwa. Krąg Teatralny „Verbum". Prem. listopad. Przedst. 8. Reż. P. Suchora [List J. Małecki. Gdańsk-Oliwa 20.02.1987].

566. R. Brandstaetter. *Pokutnik z Osjaku*. Katowice. ZtWŚSD. Prem. 2.12. Przedst. 2. Reż. R. Michalski [Inf. R. Michalski. Katowice 11.02.1988].

567. R. Brandstaetter. *Teatr świętego Franciszka*. Wrocław. ZtMWSD. Prem. 6.12. Przedst. 8. Reż. M. Plewacki [Inf. M. Plewacki. Wrocław 13.02.1987].

568. A. Mickiewicz. *Dziady część III*. Scena więzienna. Bagno. Koło Teatralne WSD Salwatorianów. Prem. 8.12. Przedst. 3. Reż. M. Plewacki [List od: Pajor 11.02.1987; inf. M. Plewacki. Wrocław 13.02.1987].

569. *Więzień w Panu* [autor seminaryjny]. Białystok. ZtAWSD. Prem. 8.12 [List z AWSD. Białystok 30.01.1988].

570. R. Brandstaetter. *Pokutnik z Osjaku*. Kraków. ZtWSD Paulinów. Prem. 8.12. Reż. T. Jurasz, muz. W. Wojnarowski [Inf. T. Jurasz. 08.02.1988; L. R. Szybiński. 12.03.1987].

Rec.: *Bolesław Śmiały znów na Skałce...* „Vox Eremi" 1985 nr 1 s. 33–37.

571. J. Jesionowski. *Odnowiciel*. Sztuka pasyjna na motywach współczesnych. Warszawa. ZtWMSD. Prem. 8.12. Reż. T. Bogucki i K. Łabudź [Inf. K. Łabudź. 06.02.1989; KWMSD Warszawa].

572. Dawid Granat [pseud.?]. *Kto zrozumie krzyk nocy* (3 akty z 12-aktowej sztuki). Kutno-Woźniakowo. ZtWSD Salezjanów. Prem. 12.12 [Inf. J. Zdolski. Ląd 14.10.1988. Scen. Niemiec [Kliński, s. 21].

573. J. Dobraczyński. *Osiem błogosławieństw*. Kraków. ZtWSD Salezjanów. Prem. 16.12 [Fragm. uroczystości obłóczyn; KSTS Kraków].

574. *Kolędnicy*. Łomża. ZtWSD diec. Prem. 18.12 [KWSD Łomża].

575. *Misterium* na podstawie tekstów E. Brylla. Gniezno. ZtPSD. Prem. 19.12 [Inf. M. Kiedzik. Lublin 21.02.1987].

576. A. Mickiewicz. *Pan Tadeusz. Uczta.* (Wersy: 300–308, 330–825). Wrocław. ZtMWSD. Prem. 22.12. Reż. M. Plewacki [Inf. M. Plewacki. Wrocław 13.02.1987; List MWSD. Wrocław 05.02.1987].

577. *Ballada o człowieku* na podst. tekstów Brylla, Miłosza i Herberta. Siedlce. ZtWSD. Prem. grudzień. Reż. G. Zaraziński [Inf. G. Zaraziński. 13.04.1988].

578. J. Moers z Paradowa (wł. E. Tuszowska-Bośniacka) *Przeor Paulinów.* Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. grudzień (zachowane trzy akty). Reż. M. Chmielewski [Inf. D. Świda, M. Chmielewski. Tuchów 27.01.1988].

579. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu.* Płock. Teatr Klerycki WSD. Prem. 7.03? Reż. ks. A. Kondracki [Inf. ks. A. Kondracki. Soczewka 01.10.1987].

580. T. S. Eliot. *Mord w katedrze.* Obra. Zespół Teatralny „Katharsis". Przedst. 2. Reż. ks. E. Hanas [Inf. ks. E. Hanas. 28.02.1987; List Gostyń-Obra 08.01.987].

581. A. de Saint-Exupéry. *Mały Książę.* Obra. Zespół Teatralny „Katharsis". Przedst. 3. Reż. ks. E. Hanas [Inf. ks. E. Hanas. 28.02.1987; List Gostyń-Obra 08.01.987].

582. A. Frontega. *Rewia.* Stadniki. ZtWSD Sercanów. Prem. 26.12 (KWSDSerc.).

583. *Opowieść wigilijna. Losy Polaków na Syberii.* Siedlce. ZtWSD [Inf. G. Zaraziński, zespół. Siedlce 13.04.1988].

1985

584. L. Rydel. *Betlejem polskie.* Gościkowo-Paradyż. Paradyska Scena Religijna „Logos" WSD. Prem. 10.01. Reż. Z. Kowalczuk, scen. W. Sołtysiak [List z WSD w Gościkowie-Paradyżu 10.03.1987; inf. R. Zendran, zespół. Gościkowo-Paradyż 26.02.1987].

585. *Herody polskie* (na podst. tekstu z Teatru Nowego w Poznaniu). Poznań. Koło Teatralne WSD Chrystusowców. Prem. styczeń. Przedst. 2. Reż. B. Idziak [List T. Kłapkowski. Poznań 07.02.1987].

586. *W hołdzie św. Janowi Bosko.* Inscenizacja w ramach akademii. Kraków. ZtWSD Salezjanów. Prem. 10.02 (KSTS Kraków).

587. *Widzieć sercem.* Obraz sceniczny oparty na *Małym Księciu* A. de Saint-Exupéry'ego. Sandomierz. Zespół Teatralny WSD. Prem. 17.02. Reż. ks. W. Wilk [Inf. ks. W. Wilk. Sandomierz 07.02.1987].

588. *Spór o uniwersalia.* Dysputa filozoficzna. Siedlce. ZtWSD. Prem. 7.03 [Inf. G. Zarazińskiego, zespół. Siedlce 13.04.1988].

589. Wieczór poetycko-muzyczny na podst. *Myśląc Ojczyzna* K. Wojtyły. Kraków. ZtWSD Salezjanów. Prem. 8.03 (KSTS Kraków).

590. J. Dobraczyński. *Listy Nikodema. Sprawa Jezusa w Pałacu Kajfasza.* Adaptacja fragmentu. Katowice. ZtWŚSD Scena „Apicata". Prem. 17.03. Przedst. 2. Reż. B. Gębała [Kat. w KDiT KUL].

591. T. S. Eliot. *Mord w katedrze.* Lublin. ZtWSD diec. Prem. 12.03 [Inf. Kat w KDiT KUL] lub 8.12 (KWSD Lublin). Reż. W. Sulisz, współpraca reż. P. Wysocki.

592. R. Brandstaetter. *Pokutnik z Osjaku.* Kazimierz Biskupi. ZtWSD Misjonarzy Świętej Rodziny. Prem. 19.03. Przedst. 4. Reż. B. Cofalik [Inf. ks. S. Szymik, członkowie zespołu. Kazimierz Biskupi 14.10.1988].

593. A. Bieniaszko. *Nie nadaremny jest ten Krzyż.* Ląd. ZtWSD Salezjanów. Prem. 30.03. Reż. J. Kusza [Inf. ks. W. Szulczyński, zespół. Ląd 14.10.1988].

594. *Sługa Jahwe.* Pasja na podst. Biblii. Włocławek. Amatorski Zespół Teatralny „Latorośl". Prem. 30.03. Przedst. 3. Reż. J. Muszyński, scen. B. Krzyżaniak, oprac. muz. B. Maleta [Inf. M. Rojek, K. Pawlak. Włocławek 14.01.1988].

595. K. H. Rostworowski. *Judasz z Kariothu.* Gdańsk-Oliwa. Krąg Teatralny „Verbum". Prem. 31.03. Konsultacja reż. J. Kiszkis [List J. Małecki. Gdańsk-Oliwa; 20.02.1987, Pt].

596. D. Świda. *Ślepiec.* Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. marzec. Reż. D. Świda, współpraca Baniukiewicz [Inf. D. Świda, M. Chmielewski. Tuchów 27.01.1988].

597. W. Bąk. *Proces Jezusa.* Katowice. Scena „Apicata" WŚSD. Prem. 3.05. Przedst. 5. Reż. R. Michalski [Inf. R. Michalski. Katowice 11.02.1988].

598. *Kraj obnażonych gałęzi* wg *Mordu w katedrze* T. S. Eliota. Nysa. ZtWSD. Prem. 3.05. Reż. M. Stecko? (Kat. w KDiT KUL).
Rec.: ks. J. Walczak. „Wiadomości Urzędowe Diecezji Opolskiej" 1986 nr 3 [w: „Sprawozdanie z życia i pracy WSD w Nysie w roku akad. 1984/1985"].

599. R. Brandstaetter. *Teatr świętego Franciszka.* Kielce. Amatorski Zespół Teatralny WSD. Prem. 7.05. Przedst. 11. Reż. A. Skaros i Z. Nowicki, scen. L. Jankowska współpraca J. Nowak [Inf. Nowak, A. Skaros. Kielce 4.02.1988].

600. *Samuelu.* Składanka. Gościkowo-Paradyż. Paradyska Scena Religijna „Logos". Prem. 10.05. Reż. Z. Kowalczuk, scen. J. Woźniak [Inf. R. Zendran, zespół. Gościkowo-Paradyż 28.02.1987].

601. *Obrona Jasnej Góry.* Adaptacja na podst. *Potopu* H. Sienkiewicza. Przygotował ks. Urbaniak. Ląd. ZtWSD Salezjanów. Prem. maj. Reż. Z. Urban [Inf. ks. W. Szulczyński, zespół. Ląd 14.10.1988].

602. K. H. Rostworowski. *Judasz z Kariothu.* Obra. Zespół Teatralny „Katharsis" WSD Oblatów. Prem. 11.10. Przedst. 4. Reż. E. Hanas [List ks. E. Hanas. 08.01.1987; Pt].

603. *Spotkanie z K. K. Baczyńskim*. Kraków. ZtMSD. Prem. 6.11 [kserokopia rec. z „Novum Tempus Liberum" bez danych, wpap].

604. *Miłość jest rzeźbiarką, która wykuwa żywot cały*. Ląd. ZtWSD Salezjanów. Prem. 13.11 [Inf. ks. W. Szulczyński, zespół. Ląd 14.10.1988].

605. J. Kasprowicz. *Święty Boże*. Adapt. B. Idziak. Poznań. Koło Teatralne WSD Chrystusowców. Prem. 20.11. Reż. B. Idziak [List T. Kłapkowski. Poznań 07.02.1987].

606. R. Brandstaetter. *Pokutnik z Osjaku*. Kraków. ZtWSD Salezjanów. Prem. 30.11 (KSTS Kraków).

607. D. Fabbri. *Proces Jezusa* (tekst od s. R. Stręk, przekł. z fr.) Bagno. Koło Teatralne WSD Salwatorianów. Prem. 8.12. Przedst. 2. Reż. M. Plewacki, scen. A. Gorol [Inf. M. Plewacki. 13.02.1987; List ks. S. Pajora. 11.02.1987].

608. *Soli Deo*. Program słowno-muzyczny na podstawie kazań i wypowiedzi kard. Wyszyńskiego. (Teatr stacyjny, kreacja paraliturgiczna). Kraków. ZtWSD Paulinów. Prem. 8.12. Reż. T. Jurasz [List R. Szybiński. Kraków 12.03.1967; inf. T. Jurasz Kraków 08.02.1988].

609. J. Zawieyski. *Miecz obosieczny*. Warszawa. ZtWMSD w Warszawie; [Inf. K. Łabudź. Warszawa 06.02.1989].

610. *Gdzie szatan nie mieszka*. Recytacja fragmentów poetyckich z motywami franciszkańskimi z utworów R. Brandstaettera. Kutno-Woźniakowo. ZtWSD Salezjanów. Prem. 11.12 [Inf. J. Zdolski i in. Ląd 14.10.1988].

611. *I chleb się stanie, i ryba, i woda źródlana*. Słuchowisko poetyckie w oprac. M. Grześczaka. Kraków. ZtWSD Franciszkanów Konw. Prem. 24.12 („Bratni Zew").

612. J. Zawieyski. *Wicher z pustyni*. Poznań. Koło Teatralne WSD Chrystusowców [grudzień – nie doszło do premiery, przygotowanie prowadził B. Idziak; L. T. Kłapkowski. Poznań 07.02.1987].

613. R. Brandsataetter. *Pokutnik z Osjaku*. Wrocław. ZtMWSD. Prem. grudzień. Przedst. 5. Reż. M. Plewacki [List z MWSD Wrocław 05.02.1987; inf. M. Plewacki. Wrocław 13.02.1987].

614. T. S. Eliot. *Mord w katedrze*. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. grudzień. Reż. M. Chmielewski [Inf. D. Świda, M. Chmielewski. Tuchów 27.01.1988].

615. S. Borski. *Zwycięzca śmierci*. Białystok. ZtAWSD [List z AWSD. Białystok 30.01.1988; inf. W. Marat. Białystok 12.04.1988].

616. *Męka Pańska*. Koncert z udziałem chóru „Echo". Katowice-Panewniki. „Teatr Świętego Franciszka" WSD Franciszkanów [List br. Kordian. Katowice 12.03.1988].

617. *Za Prawdę trzeba płacić* wg fragmentów *Teatru świętego Franciszka* R. Brandstaettera, w oprac. Z. Nurczyka. Kazimierz Biskupi. ZtWSD Mis-

jonarzy Świętej Rodziny. Przedst. 2. Reż. A. Bojarski, scen. A. Marczyński [Inf. ks. S. Szymik. Kazimierz Biskupi 14.10.1988].

618. M. Konkol i K. Paszenda. *Obrońca Rzymu*. Sztuka o papieżu Leonie Wielkim. Kutno-Woźniakowo. ZtWSD Salezjanów [Inf. ks. S. Schmidt. Kutno-Woźniakowo 03.08.1987].

619. M. Konkol i K. Paszenda. *Czekamy na miłość*. Kutno-Woźniakowo. ZtWSD Salezjanów [Inf. ks. S. Schmidt. Kutno-Woźniakowo 03.08.1987].

620. *Kolędziołki Góralskie*. Montaż słowno-muzyczny. Wrocław. ZtMWSD. II kurs. Reż. M. Plewacki [List MWSD. Wrocław 13.02.1987].

1986

621. E. Bryll. *Po górach, po chmurach*. Gościkowo-Paradyż. Paradyska Scena Religijna „Logos". Prem. 9.01. Przedst. 3. Reż. J. Makowiecki, A. Drugała, scen. J. Woźny, muz. M. Bromis [List z WSD. Gościkowo-Paradyż 10.03.1987 inf. R. Zendrana i in. Gościkowo-Paradyż 26.02.1988].

622. R. Schneider. *Sen Świętego* i F. Dürrenmatt. *Nocna rozmowa z człowiekiem* [„którym się gardzi" – część tytułu usunięto]. Adapt. *Snu Świętego* A. Kalbarczyk [całość ujęta w formę dyptyku scenicznego]. Poznań. Zespół Teatralny „Puls" ASD. Prem. 13.01. Przedst. 10. Reż. zbior., konsultacja reż. K. Feldman [Inf. A. Stefański. Poznań 10.02.1987].

Rec.: A. Kalbarczyk. *Schneider na scenie „Pulsu"*. „Ex Labyrintho" nr 3 1986 s. 6–7.

623. *Sztutka o świętym Franciszku*. Kraków. ZtMSD. Prem. 1986 (?) [Inf. MWSD. Kraków].

624. F. Hochwälder. *Święty eksperyment*. Kraków. ZtWSD w Pelplinie. Prem. 2.02. Reż. J. Kiszkis [Inf. J. Kiszkis. Gdańsk 4.05.1987].

625. T. Merton. *Wieża Babel*. Kutno-Woźniakowo. ZtWSD Salezjanów. Prem. 5.02 [Inf. J. Zdolski i członkowie zespołu. Ląd 14.10.1988].

626. T. Merton. *Wieża Babel*. Kraków. ZtWSD Salezjanów. Prem. 26.02. Reż. S. Tokarski (KSTS Kraków).

627. J. Zawieyski. *Wicher z pustyni*. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. 4.03. Reż. J. Najucha i R. Woliński [Inf. D. Świda, M. Chmielewski. Tuchów 27.01.1988].

628. E. Bryll. *Wieczernik*. Katowice. Scena „Apicata" WŚSD. Prem. 21.03. Reż. R. Michalski, współpraca reż. A. Szymura [Inf. R. Michalski, A. Szymura. Katowice 11.02.1988].

629. S. Tokarski. *Na marginesie*. Kraków. ZtWSD Salezjanów. Prem. 23.03. Reż. S. Tokarski i ks. T. Jania (KSTS Kraków).

630. *„Nie lękajcie się"*. Wersja biblijna. Włocławek. Amatorski Zespół Teatralny „Latorośl". Prem. 23.03. Reż. J. Muszyński, scen. B. Krzyżaniak.

Wystawiane we Włocławku i miastach okolicznych najmniej 6 razy [Inf. M. Rojek, K. Pawlak. Włocławek 14.01.1988].

Rec.: *Misterium Męki Pańskiej. „Nie lękajcie się". w Wyższym Seminarium Duchownym (we Włocławku).* „Kronika Diecezji Włocławskiej" 1986 nr 3–4 s. 71.

631. [W. Bąk?] *Piłat.* Łomża. ZtWSD diec. Prem. 21.04. Reż. K. Wołpsiuk (KWSD Łomża).

632. *Apokalipsa* w przekł. Cz. Miłosza. Tarnów. ZtWSD. Prem. 25.04. Reż. ks. Z. Adamek [Insc. poetycko-plastyczna; inf. ks. Z. Adamek. Tarnów 27.01.988].

633. A. de Saint-Exupéry. *Mały Książę.* Wrocław. ZtMWSD. Prem. maj? Przedst. 3. Reż. M. Plewacki [Inf. M. Plewacki. Wrocław 13.02.1987; List z MWSD. Wrocław 05.02.1987].

634. T. S. Eliot. *Mord w katedrze.* Kielce. Amatorski Zespół Teatralny WSD. Prem. 7.05. Przedst. 10. Reż. A. Skaros i Z. Nowicki, scen. L. Jankowska, współpraca J. Nowak [Inf. J. Nowak, A. Skaros. Kielce 4.02.1988].

635. *Powołanie.* Gościkowo-Paradyż. Paradyska Scena Religijna „Logos". Prem. 11.05. Przedst. 2. Reż. J. Makowiecki, scen. J. Woźny, muz. J. Kiwilsza [List z WSD. Gościkowo-Paradyż 10.03.1987; inf. R. Zendran, zespół. Gościkowo-Paradyż 26.02.1988].

636. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu.* Gościkowo-Paradyż. Paradyska Scena Religijna „Logos". Prem. 30.05. Przedst. 5. Reż. J. Makowiecki, scen. J. Woźny, muz. ks. T. Sinka [List z WSD. Gościkowo-Paradyż 10.03.1987; inf. R. Zendran, zespół. Gościkowo-Paradyż 26.02.1988].

637. M. B. Shannon. *Znak krzyża.* Białystok. Prem. wiosna [List z AWSD. Białystok 30.01.1988; inf. W. Marata. Białystok 12.04.1988].

638. E. Ionesco. *Lekcja.* Gościkowo-Paradyż. Paradyska Scena Religijna „Logos". Prem. wiosna. Reż. J. Makowiecki, A. Drugała, scen. A. Woźny [Inf. R. Zendran, zespół m.in. J. Makowieckiego. Gościkowo-Paradyż 26.02.1988].

639. R. Brandstaestter. *Teatr świętego Franciszka.* Łódź-Łagiewniki. ZtWSD Franciszkanów Konw. Prem. wiosna. Kier. artystyczny M. Droś, scen. S. Brzozowski, B. Kowalski, muz. J. Norel [Pt; inf. A. Kukułowicz. Łódź-Łagiewniki 23.02.1988].

640. *Wieczór słowno-muzyczny w II rocznicę śmierci J. Popiełuszki.* Ląd. ZtWSD Salezjanów. Prem. 12.09. Reż. D. Buksik? [Inf. ks. W. Szulczyński. Ląd 14.10.1988].

641. *Rzecz o księdzu Jerzym.* Program słowno-muzyczny połączony z modlitwą. Kraków. ZtWSD Paulinów. Prem. 19.10. Reż. R. Szybiński [List R. Szybiński. Kraków 12.03.1987].

642. D. Świda. *Powrót*. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. jesień. Reż. D. Świda [Inf. D. Świdda. Tuchów 27.01.1988].

643. R. Brandstaetter. *Teatr świętego Franciszka*. Katowice-Panewniki. „Teatr Świętego Franciszka" WSD Franciszkanów. Prem. 15.11 [List br. Kordian. 12.03.1988].

Rec.: [notatka] „Wiadomości Archidiecezji Gnieźnieńskiej" 1987 nr 1–2 s. 4.

644. E. Ionesco. *Łysa śpiewaczka*. Gościkowo-Paradyż. Paradyska Scena Religijna „Logos" 20.11. Przedst. 2. Reż. J. Makowiecki, scen. J. Woźny [Inf. J. Makowiecki. Gościkowo-Paradyż 26.02.1988; List z WSD. Gościkowo-Paradyż 10.03.1987].

645. *Wieczór poetycko-muzyczny* na podst. *Myśląc Ojczyzna* K. Wojtyły. Ląd. ZtWSD Salezjanów. Prem. 23.11 [Inf. ks. W. Szulczyński, członkowie zespołu (m.in. M. Rychest). Ląd 14.10.1988].

646. *Który przychodzi*. Tarnów. ZtWSD. Prem. 24.11 [Inf. ks. Z. Adamek. Tarnów 27.01.1988].

647. K. Wojtyła. *Jeremiasz*. Fragmenty. Kraków. ZtWSD Paulinów. Prem. 13.12. Przedst. 2. Reż. T. Jurasz [Inf. T. Jurasz. 08.02.1988; L. R. Szybiński 12.03.1987].

648. E. Bryll. *Wołaniem wołam Cię*. Kazimierz Biskupi. ZtWSD Misjonarzy Świętej Rodziny. Prem. 6.12. Przedst. 6. Reż. B. Peć [Inf. B. Peć. Kazimierz Biskupi, lipiec 1987].

649. Z. Herbert. *Jaskinia Filozofów*. Wrocław. ZtMWSD. Prem. 6.12. Przedst. 4. Reż. M. Plewacki [Inf. M. Plewacki. Wrocław 13.02.1987].

650. S. Lasko. *Przez krzyż odmieniony*. Bagno. Kleryckie Koło Teatralne WSD Salwatorianów. Prem. 8.12. Reż. M. Plewacki, scen. ks. A. Gorol [Inf. Plewacki. Wrocław 13.02.1987].

651. J. Fulianty (Sztuka powiązana tematycznie z dogmatem o Niepokalanym Poczęciu NMP). Kraków. ZtWSD diec. częstochowskiej. Prem. 8.12. Reż. J. Fulianty [Inf. J. Fulianty. Kraków 10.02.1988].

652. *Herody* (wg tekstu M. Burzyńskiej?). Białystok. ZtAWSD. Prem. 18.12 [W. Marat. Białystok 12.04.1988].

653. J. Słowacki. *Listy* i *Wiersze*. Wrocław. ZtMWSD. Prem. ok. 20.12. Reż. M. Plewacki [M. Plewacki. Wrocław 13.02.1987].

654. R. Brandstaetter. *Milczenie*. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. grudzień. Reż. D. Świda [Inf. D. Świda. Tuchów 27.01.1988].

655. *Dzieci XX wieku*. Misterium powołaniowe. Siedlce. ZtWSD [grano podczas rekolekcji; inf. S. Dados. Siedlce 13.04.1988].

656. Inscenizacja z okazji uroczystości św. Tomasza z Akwinu i św. Stanisława Kostki, grywane corocznie, najczęściej małe formy. Siedlce. ZtWSD [Inf. ks. K. Kusyk. Siedlce 13.04.1988].

657. Z. Rećko. *Walczyć miłością*. Program o Powstaniu Warszawskim. Białystok. ZtAWSD. Prem. [Z okazji urodzin byłego kapelana oddziałów powstańczych; inf. Z. Rećko. Białystok 12.04.1988].

658. S. Mrożek. *Na pełnym morzu*. Kutno-Woźniakowo. ZtWSD Salezjanów [Inf. ks. S. Schmidt. Kutno-Woźniakowo 03.08.1987].

659. *Mistyka gór* na podst. książki o tym samym tytule. Ląd. ZtWSD Salezjanów [Inf. Rychest i.in. Ląd 14.10.1988].

660. *Apokalipsa wg Biblii*. Forma muzyczno-pantomimiczna. Obra. Zespół Teatralny WSD Oblatów „Katharsis". Przedst. 2. Insc. i reż. ks. E. Hanas [Inf. E. Hanas. Gostyń-Święta Góra 28.07.1987].

661. Z. i Z. Malard. *Bóg Żywy*. Obra. Zespół Teatralny WSD Oblatów „Katharsis". Prem. marzec? Reż. ks. E. Hanas [Inf. ks. E. Hanas. Święta Góra 28.07.1987].

662. *Pochyl się w sobie*. Insc. tekstów Stachury dotyczących problemytaki religijnej. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów [Inf. D. Świda, M. Chmielewski. Tuchów 27.01.1988].

663. *Historia jednego powołania* (twórczość własna). ŁódŹ. ZtWSD [List z WSD. Łódź. Brak autora i danych; Piotrków Tryb. 04.05.1987].

664. Inscenizacja poświęcona pamięci kard. S. Wyszyńskiego. Kraków. Grupa teatralna w WSD Karmelitów. Prem. 19986 [życie kard. S. Wyszyńskiego ujęto w paraliturgiczną formę teatru stacyjnego – inf. br. Augustyna (S. Kwiatkowski). Kraków 20.03.1987].

1987

665. M. Rojek. *Tam, gdzie postawił Bóg*. Misterium o biskupie Michale Kozalu. Włocławek. Amatorski Zespół Teatralny „Latorośl". Reż. M. Rojek, konsultant reż. J. Anusiakówna, scen. K. Pawlak [Pt.; inf. M. Rojek. Włocławek 14.01.1988].

Rec.: „Kronika Diecezji Włocławskiej" 1987 V–VI s. 119.

666. *Matka życia*. Składanka poetycka. Program słowno-muzyczny. Obra. Zespół Teatralny „Katharsis" WSD Oblatów. Prem. po 15.02. Przedst. 2. Reż. ks. E. Hanas [List ks. E. Hanasa. 08.01.1987; inf. Gostyń-Święta Góra 27.07.1987].

667. E. Bryll. *Kolęda Nocka*. Łomża. ZtWSD diec. Prem. 22.02 [KWSD Łomża; inf. M. Kośnik. 11.04.1988].

668. *O świętym Tomaszu* wg G. K. Chestertona *Tomasz z Akwinu* i E. Konopki *Doctor Angelicus*. Przemyśl. Scena Poezji WSD. Prem. 7.03. Reż. J. Musiał [Inf. J. Musiał. Lublin luty 1988].

669. R. Brandstaetter. *Pokutnik z Osjaku*. Siedlce. ZtWSD. Prem. 7.03. Reż. A. Domański, konsultacja reż. S. Górka [Inf. A. Domański. Siedlce 13.04.1988].

670. S. Beckett. *Czekając na Godota*. Kutno-Woźniakowo. ZtWSD Salezjanów. Prem. 11.03 (gościnnie w Lądzie). Reż. A. Wolicki [Inf. J. Zdolski, M. Kowalski. Ląd 14.10.1988].

671. R. Brandstaetter. *Śmierć na wybrzeżu Artemidy*. Gościkowo-Paradyż. Paradyska Scena Religijna „Logos". Prem. 19.03. Reż. J. Makowiecki, A. Drugała, scen. i maski J. Woźny [Pt; inf. J. Makowiecki. 26.02.1988; L. WSD. Gościkowo-Paradyż 10.03.1987].

672. *Everyman* (*Każdy*). Pelplin. ZtWSD. Prem. 19.03. Adapt. i reż. J. Kiszkis i M. Błażejczyk, scen. P. Szuta [Pt, inf. J. Kiszkis. Gdańsk 4.05.1987].

673. A. de Saint-Exupéry. *Mały Książę*. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. marzec. Reż. J. Serafin [Inf. D. Świda. Tuchów 27.01.1988].

674. *Misterium Męki Pańskiej. „Nie lękajcie się"*. Poznań. ZtWSD Karmelitów. Prem. 29.12. Przedst. 19. Reż. br. Tobiasz z pomocą profesjonalną (B. Idziak?) [Inf. br. Tobiasz. Poznań 24.07.1987].

675. *Misterium Męki Pańskiej. „Nie lękajcie się"*. Łódź-Łagiewniki. ZtWSD Franciszkanów Konw. Prem. Wielki Post. Reż. i kier. artystyczne M. Droś, dekoracje W. Dąbrowski i in. [Pt; inf. A. Kukułowicz, D. Zdziński. Łódź 23.02.1988].

676. *Jasełka. Złoty klucz, czyli, jak chłop Duda do nieba się dostał*. Łomża. ZtWSD. Prem. 11.04. Reż. K. Wołpsiuk (KWSD Łomża).

677. K. Wojtyła. *Brat naszego Boga*. Kielce. Amatorski Zespół Teatralny WSD. Prem. 8.05. Reż. A. Skaros i Z. Nowicki, scen. L. Jankowska [Inf. A. Skaros, J. Nowak. Kielce 4.02.1988].

678. J. Smolec. *Paweł z Tarsu*. Tryptyk wg tekstu z seminarium Salwatorianów w Bagnie. Ląd. ZtWSD Salezjanów. Prem. 8.05 [Inf. ks. W. Szulczyński, zespół. Ląd 14.10.1988].

679. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. lipiec. Reż. D. Świda, konsultacja literacka i reż. J. Świtek [Tarnów 12.11 1988; D. Świda. Tuchów 27.01.1988].

680. K. Wojtyła. *Brat naszego Boga. Część II. W podziemiach gniewu*. Wrocław. ZtMWSD. Prem. 27.10. Reż. M. Plewacki [Inf. M. Plewacki. 24.08.1988; zapis „video"].

Rec.: R. Strzelecki. *Teátr „Brata naszego Boga"* „Ład" 1988 nr 45 s. 13.

681. Z. Herbert. *Jaskinia filozofów*. Przemyśl. Scena Poezji WSD. Prem. październik. Reż. J. Musiał [Inf. J. Musiał. Lublin 02.1988].

682. J. Korzeniowski. *Mnich*. Tuchów. ZtWSD Redemptorystów. Prem. 24.11. Reż. J. Onyszkiewicz [Inf. D. Świda. 27.01.988].

683. W. Bąk. *Szaweł*. Katowice. Scena „Apicata" WŚSD. Prem. 27.11. Reż. R. Michalski, muz. ks. A. Reginek, aranżacja N. Blacha, choreografia L. Bień, scen. E. Sidorowicz [teksty oryginalne od Z. Kłapcińskiego; inf. R. Michalski. Katowice 11.02.1988].

684. F. Dürrenmatt. *Anioł zstąpił do Babilonu*. Poznań. Zespół Teatralny „Puls". Prem. listopad. Reż. zespół, konsultacja reż. K. Feldman [Inf. A. Stefański. Poznań 27.02.1988].

Rec.: R. Strzelecki. *„Puls" – teatr seminaryjny*. „Ład" 1988 nr 32 s. 13.

685. K. Wojtyła. *Brat naszego Boga. Część III: Dzień Brata*. Wrocław. ZtMWSD. Prem. 6.12. Reż. M. Plewacki [Inf. M. Plewacki. Wrocław i Bagno 24.08.1988].

686. Z. Herbert. *Jaskinia filozofów*. Bagno. Koło Teatralne WSD Salwatorianów. Prem. 7.12 (?) [Inf. M. Plewacki. Wrocław i Bagno 24.08.1988].

687. Baltazar Dłubacz (ps.) [Jarosław Wiśniewski]. *Mnich. Przekaz baśniowy*. Białystok. ZtAWSD. Prem. 8.12. Reż. J. Wiśniewski, scen. W. Marat i J. Wiśniewski [Inf. J. Wiśniewski, W. Marat. Białystok 12.04.1988].

688. J. Słowacki. *Książę Niezłomny z Calderona de la Barca*. Tragedia w trzech aktach. Warszawa. ZtWMSD. Prem. 8.12. Adapt. insc. i reż. M. Prałat, współpraca A. Żytyński i M. Hołuj, plastyka S. Majkut, oprac. muz. D. Góra, współpraca K. Łabudź [Inf. K. Stosur (odtwórca głównej roli). Warszawa 20.10.1988; Pt].

689. *Zło dobrem zwyciężaj*. Dramat o ks. Jerzym Popiełuszce. Katowice-Panewniki [List br. Kordian. Katowice-Panewniki 12.03.1988].

690. *Granica mroku i światła*. Misterium dramatyczne oparte na wybranych fragmentach utworów: J. Zawieyski. *Miecz obosieczny*, T. S. Eliot. *Opoka* i *Mord w katedrze*, H. Malewska. *Sir Tomasz More odmawia* (adaptacja). Sandomierz. Zespół Teatralny WSD. Prem. grudzień? Reż. ks. W. Wilk [Inf. ks. W. Wilk. 07.02.1987; M. Bujak. Sandomierz 22.03.1988].

691. S. Jankowski. *Misterium o biskupie Michale Kozalu*. Ląd. ZtWSD Salezjanów. Reż. ks. S. Jankowski? [Inf. ks. W. Szulczyński, zespół. Ląd 14.10.1988].

692. T. Merton. *Wieża Babel*. Nysa. ZtSDŚO. Reż. M. Stecko.

Rec.: ks. J. Kopiec. *Tomasz Merton – Wieża Babel w wykonaniu alumnów*. „Wiadomości Urzędowe Diecezji Opolskiej" 1987 nr 1 s. 32.

693. *Wiara – Nadzieja – Miłość*. Spektakl pantomimiczny. Nysa ZtWSD Werbistów [List z WSD Werbistów. Nysa (fakultet filozoficzny) 02.11.1988].

694. Jasełka. Stadniki. ZtWSD Sercanów. Reż. Z. Śmiertek (KWSDSerc.).

1988

695. S. Polaszczyk (ps.) [Andrzej Durski]. *Święta noc, cicha noc*. Ląd. ZtWSD Salezjanów. Prem. 13.I [Inf. ks. W. Szulczyński i zespół. Ląd 14.10.1988].

696. J. Smolec. *Abyś był światłością*. Tekst zmieniony. Siedlce. ZtWSD. Prem. 7.03? Reż. ks. A. Kiciński [Inf. G. Zaraziński. Siedlce 13.04.1988].

697. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Ląd. ZtWSD Salezjanów z Lutomirska. Spektakl gościnny 9.03. Reż. L. Kostner, scen. Z. Koszler, muz. i światło K. Kaniecki [Inf. ks. W. Szulczyński, zespół. Ląd 14.10.1988].

698. *Jasny płomień w Dachau*. Widowisko w czterech odsłonach. Rzecz o biskupie Michale Kozalu. Szczecin. ZtWSD. Prem. marzec. Scenariusz i reż. ks. P. Kordula [Inf. ks. P. Kordula. Szczecin 03.1988].

699. *Pasja* [dopisek – bardzo uwspółcześniona]. Kraków. ZtWSD. Prem. I niedziala Wielkiego Postu [Inf. A. Chapciaś. MSD Kraków 14.11.1988].

700. D. Fabbri. *Proces Jezusa*. Kutno-Woźniakowo. ZtWSD Salezjanów. Prem. 13.04. Oprac. ks. W. Szulczyński [wykorzystano tekst z par. Matki Bożej Różańcowej ze Szczecina; inf. ks. W. Szulczyński. Ląd 14.10.1988].

701. R. Brandstaetter. *Dzień gniewu*. Kielce. Amatorski Zespół Teatralny WSD. Prem. maj? Reż. A. Skaros i Z. Nowicki, scen. L. Jankowska [Inf. A. Skaros. Kielce 04.02.1988; L. Jankowska. Warszawa 18.10.1988].

702. R. Brandstaetter. *Pokutnik z Osjaku*. Sandomierz. Zespół Teatralny WSD. Prem. 6.05. Adapt. tekstu i oprac. muzyczne ks. W. Szary, reż. ks. W. Wilk [Pt.; List ks. W. Wilk. Sandomierz 16.05.1988].

Rec.: „Kronika Diecezji Sandomiersko-Radomskiej" 1989 nr 1–2 s. 37–38.

703. R. Brandstaetter. *Teatr świętego Franciszka*. Łomża. ZtWSD (w chwili zbierania danych inscenizacja planowana na maj-czerwiec). Reż. i scen. M. Kośnik [Inf. M. Kośnik. Łomża 11.01.1988].

704. *Chodźcie tutaj wszyscy*... Spektakl muzyczny o świętym Franciszku oparty na motywach włoskiej komedii muzycznej: *Forza, venite, gante*. Teksty: M. Castellaci, R. Biagioli, P. Castelluci, R. Palumbo; muz. M. Paulicalli. D. de Matteis, G. Belardinelli. Przeł. o. R. Wróbel, br. E. Augustyn. Prem. Franciszkańskie Spotkania Młodych w Kalwarii Pacławskiej 13.08.1988. Przygotował ZtWSD Franciszkanów Konw. w Krakowie. Reż. W. Markiewicz, scen. br. T. Jankowski [*Bratni Zew*; inf. o. R. Wróbel. Kraków 16.11.1988; Af.].

705. Ks. A. Kondracki. *Mocna jak śmierć*. Misterium. Płock. Teatr Klerycki WSD. Prem. 7.11. Reż. i scen. ks. A. Kondracki. Przedst. 5 lub więcej [List ks. A. Kondracki. Soczewka 04.11.1988].

706. K. Wojtyła. *Brat naszego Boga*. Poznań. Zespół Teatralny „Puls" ASD. Prem. listopad? Reż. zespołowa, konsultacja reż. K. Feldman [Inf. P. Frąckowiak. Poznań 26.01.988].

707. *Poezja maryjna* na podst. tekstów R. Brandstaettera. Sandomierz. Zespół teatralny WSD. Przygotowali: M. Bujak i J. Rusiecki [Inf. M. Bujak, J. Rusiecki. Sandomierz 24.03.1988].

708. *Przystanek*. Montaż poetycki wg ks. J. Balickiego. Studium B. Obertyńskiej. *Okruchy kadzidła* i W. Bąka. *Psalmy współczesne* o stanach mistycznych. Przemyśl. Scena Poezji WSD [w chwili zbierania materiału inscenizacja planowana na 1988. Reż. J. Musiał [Inf. J. Musiał. Lublin luty, 1988].

709. J. Smolec. *Abyś był światłością*. Łódź-Łagiewniki. Kierownictwo artystyczne M. Droś, br. D. Zdziński, muz. J. Norel, dekoracja J. Ponikowski [Pt; A. Kukułowicz i D. Zdziński. Łódź-Łagiewniki 23.02.1988].

710. M. Chodorowski. *Apostoł naszego trudnego stulecia*. Adaptacja autora impresji teatralnej w pięciu obrazach z Prologiem i Epilogiem dla użytku sceny. Wrocław. ZtWSD Klaretynów [w chwili zbierania materiałów inscenizacja planowana na 1988; inf. A. Bartyzoł. Wrocław 27.08.1988; List A. Bartyzoła. Wrocław 28.02.1988].

711. M. Bonos. *Misterium o Klarecie*. Wrocław. ZtWSD Klaretynów [w chwili zbierania materiałów inscenizacja planowana na 1988 lub 1989; inf. od władz seminaryjnych. Wrocław 27.08.1988].

712. *Przymierze*. Spektakl pantomimiczny. Duża forma teatralna. Nysa. ZtWSD Werbistów [List z WSD Werbistów. Nysa 02.11.1988 (fakultet filozoficzny)].

713. P. Kordula. *Jasny płomień w Dachau*. Szczecin. ZtWSD. Scenariusz na podst. adapt. *Cierniowej mitry* T. Bojarskiej, biskupa Michała Kozala. W. Frontczaka, Jasnego płomienia w Dachau F. Korczyńskiego. Reż. P. Kordula, muz. K. Penderecki [Inf. P. Kordula, marzec 1989 (za pośrednictwem G. Lis-Wilczyńskiej)].

714. *Tarsycjusz*. Obra. Zespół Teatralny „Katharsis" WSD Oblatów. Prem. 24.01. Reż. ks. E. Hanas [List E. Hanasa. Święta Góra 19.01.1988; tekst wzbogacony o *Quo vadis* H. Sienkiewicza; autorstwo *Tarsycjusza* nie sprecyzowane, być może jest to *Bohater eucharystyczny. Dramat religijny*. Poznań 1914].

Aneks 2: DZIAŁALNOŚĆ TEATRALNA W WYŻSZYCH SEMINARIACH DUCHOWNYCH W POLSCE W LATACH 1945–1988

Czas działalności oraz nazwy poszczególnych grup teatralnych uzgodnione zostały z kalendarium (aneks 1). W poniższym wykazie uwzględniam dłuższe przerwy w działalności teatralnej lub brak danych o jej istnieniu.

AWSD w Białymstoku. ZtAWSD (1947–1955, 1962–1988).

WSD diec. częstochowskiej w Krakowie. ZtWSD (1986–1988).

BSD w Gdańsku-Oliwie. ZtBSD (1979–1983); Krąg Teatralny „Verbum" (1983–1985).

PSD w Gnieźnie. ZtPSD (1954–1986).

WSD diec. gorzowskiej w Gościkowie-Paradyżu. ZtWSD (1979–1985); Paradyska Scena Religijna „Logos" (1985–1988); nb. działalność teatralna istniała od 1947 r. – brak o niej danych, w latach 1967–1972 (działalność ks. W. Andrzejewskiego, 1972–1978 – brak danych).

WŚSD w Katowicach. ZtWŚSD (1978–1985); Scena „Apicata" WŚSD (1985–1988).

WSD w Kielcach. ZtWSD (1948, 1952–1959, 1964–1966, 1977); Amatorski Zespół Teatralny WSD (1984–1988).

MSD w Krakowie. ZtMSD (1971–1977, 1986-1988);

WSD w Lublinie. ZtWSD (1945-1953, 1968); „Teatr Faktu i Biblii" (1976–1978); ZtWSD (1984–1985).

WSD w Łomży. ZtWSD (1967–1988).

WSD w Łodzi (drobne inicjatywy teatralne podejmowano w sem.; po kwerendzie zrezygnowałem z ich rejestracji).

WSD w Olsztynie. ZtWSD – ożywienie działalności w 1987 r.; wcześniej kilka przedstawień w latach siedemdziesiątych nie zarejestrowanych w kalendarium.

SDŚO w Nysie. ZtSDŚO (1981–1988).

WSD w Pelplinie. ZtWSD (1950–1961, 1966–1970, 1976–1988).

WSD w Płocku. ZtWSD (1945–1965); Koło Dramatyczne (1965–1969); Teatr Klerycki WSD (1969–1988).

ASD w Poznaniu. ZtASD (1948–1956, 1960–1961, 1963, 1968–1970, 1975–1977); Zespół Teatralny „Puls" ASD (1981–1988).

WSD w Przemyślu. ZtWSD (1949–1951, 1937–1967, 1970–1974); Koło Dramatyczne (?) (1977–1983); Scena Poezji WSD (1984–1988).

WSD w Sandomierzu. ZtWSD (1951–1956 – realizacje nie rejestrowane w kalendarium z powodu braku dostatecznych danych); Zespół Teatralny WSD (1969–1988).

WSD w Siedlcach. ZtWSD (1971, 1981–1988).

WSD w Szczecinie. ZtWSD (1988).

WSD w Tarnowie. ZtWSD (1945–1988 – nazwa: Koło Homiletyczno-Dramatyczne nie jest przez autorów opracowań źródłowych stosowana, ks. Bańkowski pisze: „Alumni Sem. Duch.".

WMSD w Warszawie. ZtWMSD (1959–1967, 1976–1988; potoczna nazwa Teatr „Antiqua" od nazwy sali).

WSD we Włocławku. ZtWSD (1964 (?), 1971–1973, 1976; Amatorski Zespół Klerycki „Latorośl" (1979–1988).

MWSD we Wrocławiu. ZtMWSD (1956, 1964–1973 – działalność nie poświadczona w kalendarium – brak danych, 1976–1988).

WSD Towarzystwa Chrystusowego w Poznaniu. Koło Teatralne WSD Chrystusowców (przyjąłem skrócone nazwy zgromadzeń i zakonów) (1983–1985).

WSD oo. Franciszkanów-Bernardynów w Kalwarii Zebrzydowskiej. ZtWSD Bernardynów (1955, 1964–1965, 1968–1969, 1988; misterium wielkotygodniowe działa nieprzerwanie od 1947 r.).

WSD oo. Franciszkanów-Bernardynów w Krakowie. ZtWSD Bernardynów (1986–1988).

WSD oo. Franciszkanów w Katowicach-Panewnikach. „Teatr Świętego Franciszka" (1983–1988).

WSD oo. Franciszkanów Konwentualnych w Krakowie. ZtWSD Franciszkanów Konw. (1947, 1958, 1978, 1981, 1985–1988).

Kolegium Księży Jezuitów w Krakowie. ZtKol. Jezuitów (1952–1968).

WSD oo. Kapucynów w Krakowie. ZtWSD Kapucynów (1955, 1968).

WSD oo. Kapucynów w Lublinie. ZtWSD Kapucynów (1961 – ówcześnie w Łomży, 1967).

WSD oo. Franciszkanów Konwentualnych w Łodzi-Łagiewnikach. ZtWSD Franciszkanów Konw. (1986–1988).

WSD oo. Misjonarzy Klaretynów we Wrocławiu. ZtWSD Klaretynów (1988).

WSD oo. Karmelitów Bosych w Poznaniu. ZtWSD Karmelitów (1987–1988).

WSD oo. Karmelitów Bosych w Krakowie. ZtWSD Karmelitów (1986?).

WSD oo. Misjonarzy Oblatów w Obrze. ZtWSD Oblatów (1955–1965); Zespół Teatralny „Katharsis" WSD Oblatów, początkowo pod nazwą „Synowie Mazenoda" (1982–1988).

WSD oo. Misjonarzy Świętej Rodziny w Kazimierzu Biskupim. ZtWSD Misjonarzy Św. Rodziny i nowicjatu w Bąblinie (1979–1988).

WSD Księży Orionistów w Zduńskiej Woli. ZtWSD Orionistów (1947–1948, 1950, 1957–1959, 1965).

Kościół Księży Filipinów w Tarnowie. Zt domu studiów (ściślej, zespół recytatorski) z udziałem kleryków (1979–1980).

WSD Księży Pallotynów w Ołtarzewie. ZtWSD Pallotynów (1959 – ?, 1975–1988).

WSD oo. Paulinów w Krakowie. ZtWSD Paulinów (1977–1988).

WSD oo. Redemptorystów w Tuchowie. ZtWSD Redemptorystów (1945–1959, 1954–1967, 1980–1988).

WSD Towarzystwa Salezjańskiego w Czerwińsku n. Wisłą – Zt z udziałem nowicjatu (1973–1988).

WSD Towarzystwa Salezjańskiego w Krakowie. ZtWSD Salezjanów 1949?–1967, 1973–1988).

WSD Towarzystwa Salezjańskiego w Lądzie. ZtWSD Salezjanów (1979–1988).

WSD oo. Salwatorianów w Bagnie. ZtWSD Salwatorianów (1955–1959); Kleryckie Koło Teatralne WSD Salwatorianów (1977–1988).

WSD Księży Sercanów w Stadnikach. ZtWSD Sercanów (1964, 1968–1969, 1973, 1979–1988).

WSD Księży Werbistów w Pieniężnie. ZtWSD Werbistów (1951–1957).

WSD Księży Werbistów w Nysie. ZtWSD Werbistów (1987–1988) (Działa także Zt w Domu Nowicjackim Werbistów w Chludowie k. Poznania – brak bliższych danych).

Aneks 3: ANKIETA NA TEMAT DZIAŁALNOŚCI TEATRALNEJ W SEMINARIACH DUCHOWNYCH

1. Czy w Seminarium istnieje (i od kiedy) formalne koło czy zespół teatralny? Jaką posiada nazwę? Imię i nazwisko reżysera (-ów) czy kierownika (-ów) zespołu.

2. Na jakiej zasadzie kształtuje się repertuar występów artystycznych (zapotrzebowanie duszpasterskie, świadome kierowanie repertuarem przez kierownika zespołu czy reżysera, inne okoliczności)?

3. Czy szuka się jakiegoś określonego modelu teatru seminaryjnego?

4. System pracy zespołu (dobór aktorów, próby). Jak przedstawia się sprawa obsady w wypadku występowania ról żeńskich?

5. Scenografia (skąd pochodzą kostiumy i dekoracje, koncepcja scenograficzna).

6. Czy alumni wystawiają spektakle także poza seminarium? Jaki charakter ma publiczność?

7. Dokumentacja i ukazywanie działalności zespołu (artykuły czy notatki w periodykach kościelnych, kronika teatru, afisze, programy, fotografie, nagrania, wystawy, itp.).

8. Czy korzysta się ze współpracy zawodowych aktorów, pisarzy, plastyków, muzyków, itp.?

9. Inne uwagi o pracy zespołu.

Informacje dotyczące poszczególnych przedstawień.

1. Repertuar: autor i tytuł sztuki (tłumacz).
2. Data i miejsce premiery (liczba przedstawień).
3. Wystawienia poza siedzibą.
4. Nazwisko reżysera, scenografa i innych osób współpracujących.

5. Posiadane źródła.

6. Charakterystyka przedstawienia (inscenizacja, przeróbka utworu dramatycznego, adaptacja, kompozycja własna, zastosowana forma teatralnego wyrazu).

(Podstawowe wskazówki dotyczące sposobu odpowiedzi na ankietę oraz jej cel).

Aneks 4: ANKIETA NA TEMAT DZIAŁALNOŚCI TEATRALNEJ W SEMINARIACH DUCHOWNYCH (z datą: 20 lutego 1988 r.)

Uprzejmie proszę o udzielenie informacji, czy na terenie Wyższego Seminarium Duchownego od 1945 (głównie zaś od 1952 r.) do chwili obecnej była bądź jest prowadzona działalność teatralna.

Zakresem badań objęte są wszystkie formy teatralne, w których wykonawcami są alumni, pozostałe funkcje – reżysera, scenografa, choreografa i inne mogą pełnić alumni lub inne osoby. Zakresem tym objęte są także wieczory słowno-muzyczne, w których wykonawcy pełnią funkcję nie tyle recytatorów, ile raczej odtwórców ról, związanych z prezentowanym tekstem (wyznacznikami roli może być kostium, działania aktora i in.).

Nie przesyłam szczegółowej ankiety, gdyż w wypadku potwiedzenia działalności przyjadę, celem zebrania odpowiedniej dokumentacji.

Kwerenda ma spełnić trzy funkcje: 1. ma być kontynuacją dokumentacji działalności teatralnej w wyższych seminariach duchownych w Polsce gromadzonej w Katedrze Dramatu i Tetaru KUL; 2. ma dostarczyć niezbędnych informacji dla publikacji dotyczęcej tetaru religijnego w Polsce; 3. ma stanowić podstawę dokumentacyjną dla pracy doktorskiej. Z uwagi na rangę podjętych badań, proszę o udzielenie odpowiedzi także wówczas, gdy działalność teatralna w WSD nie istnieje – celem włączenia odpowiedzi do akt.

Aneks 5: ANKIETA NA TEMAT DZIAŁALNOŚCI TEATRALNEJ W OŚRODKACH DUSZPASTERSTWA AKADEMICKIEGO

Obejmuje wszystkie formy teatralnej działalności, w których wykonawcami są studenci (pozostałe funkcje – reżysera, scenografa, choreografa i in. mogą pełnić studenci bądź profesjonaliści). Zakresem ankiety objęte są także te wieczory słowno-muzyczne (i inne podobne w formie realizacje twórczości literackiej), w których wykonawcy pełnią funkcję nie tyle recytatorów, ile raczej odtwórców ról, związanych z prezentowanym tekstem (role: bohatera utworu, narratora, poety i in.). Wyznacznikiem roli może być kostium, ruch sceniczny, itp.

1. Czy w DA istnieje i od kiedy formalne koło czy zespół teatralny – jego nazwa, nazwisko kierownika zespołu?

2. Na jakiej zasadzie kształtuje się repertuar występów artystycznych; cel działalności (program DA, zainteresowania uczestników – treść i forma, zwyczaj – rocznice, święta i in., ewangelizacja, zapotrzebowanie społeczne, inne)?

3. Czy szuka się określonej formuły teatru akademickiego?

4. System pracy zespołu (dobór aktorów, próby).

5. Charakter publiczności.

6. Dokumentacja i ukazywanie działalności zespołu (artykuły czy notatki, kronika, afisze, programy, fotografie, nagrania, wystawy, itp.).

7. Współpraca z zawodowymi aktorami, muzykami, plastykami, pisarzami i in.

II. Informacje dotyczące poszczególnych przedstawień

1. Repertuar: autor i tytuł sztuki, opis bibliograficzny wykorzystanych źródeł.

2. Adaptacja (przez kogo, cel).

3. Reżyser (tu też konsultant reżysera, współpraca).
4. Scenograf (kwalifikacje, czas pracy).
5. Muzyka
   a) kompozycje (autor, tytuł),
   b) wykonanie (przez kogo),
   c) przy wykorzystaniu nagrań (gdzie i przez kogo),
   d) ostateczna forma muzyczna wykorzystana w inscenizacji (autor opracowania).
6. Choreografia.
7. Współpraca techniczna.
8. Premiera (gdzie, kiedy, ilość widzów, skład widowni).
9. Inne przedstawienia (ile, gdzie, kiedy, ilość widzów).
10. Zachowana dokumentacja (por. I p. 6).

Ankieta ma spełnić trzy cele: 1. ma być kontynuacją dokumentacji działalności DA gromadzonej w Katedrze Dramatu i Teatru KUL; 2. ma dostarczyć niezbędnych informacji o teatrze religijnym w Polsce dla publikacji zbiorowej; 3. ma stanowić wstępny etap dokumentacji do pracy doktorskiej.

Proszę wyszczególnić udział DA w ważniejszych wydarzeniach religijnych, szczególnie w Tygodniach Kultury Chrześcijańskiej. Ankietę kierujemy do wszystkich duszpasterstw na terenie kraju w porozumieniu z ks. T. Uszyńskim – duszpasterzem akademickim Polski. Z uwagi na rangę podjętej problematyki dla całościowego opracowania tematu – teatr religijny w Polsce, bardzo proszę o udzielenie pełnej odpowiedzi. Gdyby prace teatralne były na tyle zaawansowane, że wymagałby odrębnej kwerendy, o czym zaświadczy odpowiedź ankietowa, przyjadę w terminie późniejszym.

Niezależnie od tego, czy działalność teatralna istnieje, proszę o odpowiedź – unikniemy w ten sposób zbędnych zabiegów, zmierzających do uzyskania danych w środowiskach nie podejmujących prac teatralnych. Ankieta obejmuje lata 1945–1988, szczególnie zaś okres posoborowy.

INDEKS NAZWISK

INDEKS NAZW GEOGRAFICZNYCH

SPIS TREŚCI

DOKUMENTACJA

ANEKSY