

TADEUSZ BAŃKOWSKI *CO*

TEATR JAKO FORMA PRZEPOWIADANIA – Z DOŚWIADCZEŃ TEATRU AMATORSKIEGO DIECEZJI TARNOWSKIEJ

Czyż teatr nie jest teatrem słowa, czyż słowo nie stanowi zasadniczego, pierwotnego elementu każdego teatru? Niewątpliwie tak. Niemniej stanowisko słowa w teatrze nie musi być zawsze takie samo. Słowo może wystąpić – tak jak w życiu – jako pewien współczynnik działania, ruchu i gestu, jako nieodstępny towarzysz całej ludzkiej „praktyczności”, a może też wystąpić jako „pieśń” – wyodrębnione, samodzielne, przeznaczone tylko do zawierania myśli i jej głoszenia, do ogarniania pewnej wizji umysłowej i jej przekazywania¹.

I. POTRZEBA BADAŃ NAD ZAGADNIENIEM AMATORSKIEGO TEATRU RELIGIJNEGO

Teatr religijny jako forma wychowania religijnego, czyli duszpasterstwa, chce uczestniczyć w zadaniu przepowiadania Ewangelii, formowaniu chrześcijańskiej osobowości, a przez to w zbawczej misji Kościoła. Tak pojęty cel determinuje dobór tematyki, wokół której koncentruje się utwór dramatyczny czy scenariusz stanowiący podstawę widowiska teatralnego, określa koncepcję człowieka i hierarchię wartości, zakłada określone reguły budowy świata przedstawionego.

W artykule będzie mowa wyłącznie o dokonaniach amatorskiego teatru religijnego z pominięciem działalności teatrów profesjonalnych. Istnieje pilna potrzeba podjęcia intensywnych badań nad zagadnieniem teatru amatorskiego. Wprawdzie wydano szereg publikacji na ten temat, są to jednak albo prace ukazujące dorobek amatorskiego ruchu teatralnego na tle całokształtu działań kulturalnych danego środowiska, albo też zajmujące się praktycznymi sprawami związanymi z działalnością teatralną amatorów². Brakuje zaś opracowań szczegółowych. Białą plamę w dziedzinie refleksji nad teatrem amatorskim stanowi również bardzo ewidentny brak, z jednej strony

¹ K. WOJTYŁA, *O teatrze słowa*, w: *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 380.

M.in. H.T. JAKUBOWSKI, *Amatorski ruch teatralny. Zarys historii do roku 1939*, Warszawa 1975; J.W. ZIĘBA, *Od widowiskowości obrzędowej do teatru amatorskiego na wsi*, w: „*Studia i materiały lubelskie*” 1973, t. 7, s. 217-230; tenże, *Pierwsze próby organizowania i wytyczania kierunków amatorskiej działalności teatralnej na wsi*, Kraków 1967; tenże, *Ruch teatralny na wsi 1919-1939*, Warszawa 1976.

publikacji dotyczących teatru amatorskiego, z drugiej zaś pomagających w doskonaleniu warsztatu teatralnego, co dla amatorów jest bardzo istotne³. Osobnym nurtem działań badawczych trzeba objąć zjawisko teatru religijnego, ponieważ w publikacjach dotyczących teatru amatorskiego w ogóle problemy teatru religijnego są traktowane marginesowo, stawiane na jednej płaszczyźnie z folklorem lub też pomijane. Tym większa jest więc potrzeba podjęcia badań osobnych. Nie będziemy omawiać w tym miejscu badań nad zagadnieniem teatru religijnego, odsyłamy jedynie do innych publikacji⁴. Wypadnie też zaakcentować, że jakkolwiek te badania, zapoczątkowane i kontynuowane przez środowisko naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, wydały już plon w postaci wielu cennych publikacji, to istnieje w dalszym ciągu duża potrzeba obejmowania badaniami, zarówno typu syntetycznego, jak i analitycznego, a przede wszystkim dokumentalistycznego, bieżącej twórczości dramatycznej i teatralnej. Owocem uświadomienia tej potrzeby jest również obecne studium.

Na wstępie pragniemy dokonać daleko idącego ograniczenia czasowego i tematycznego oraz terytorialnego naszych penetracji. Skoncentrujemy się na twórczości teatralnej ostatnich lat, rejestrując zjawiska bieżące. Jeśli te ramy czasowe będą niekiedy przekraczane, to jedynie w celu ukazania bieżącej twórczości teatralnej na szerszym tle. Co do terytorialnego zasięgu badań, ograniczymy się w zasadzie do dokonań diecezji tarnowskiej. Jednak w kilku wypadkach i te granice zostaną przekroczone w celu pokazania analogicznych zjawisk teatralnych w innych diecezjach. Omawiana będzie działalność teatralna środowisk związanych z podstawowymi strukturami kościelnymi (diecezja, parafia, zgromadzenie zakonne). Dorobek teatralny diecezji tarnowskiej stanowi przykład modelu teatru religijnego tworzonego przez Kościół lokalny i spełniającego funkcje duszpasterskie. Dwieście lat diecezji tarnowskiej zaowocowało dorobkiem wielu autorów dramatycznych piszących dla potrzeb sceny amatorskiej (ks. Paweł Wieczorek, autor ponad 30 utworów dramatycznych, ks. Józef Lenartowicz, ks. Wojciech Orzech czy świecki autor tekstów dramatycznych Bronisław Bossowski), ponad 150 lat istnienia Seminarium Duchownego w Tarnowie to historia działalności również w zakresie teatru religijnego, datującej się od końca ubiegłego stulecia. Bogatemu dorobkowi teatralnemu ubiegłych dziesięcioleci dotrzymuje kroku współczesna działalność związanych z Kościołem ludzi teatru. Już przed kilku laty autor studium pisał: „Kościół tarnowski na przestrzeni obecnego stulecia zawsze dostrzegał tkwiące w teatrze możliwości oddziaływania duszpasterskiego. Tarnów i diecezja tarnowska jest regionem Polski o bardzo żywych tradycjach religijnych. Świadczy o tym wielka liczba powołań kapłańskich i zakonnych, frekwencja na mszach św. niedzielnych, życie sakramentalne. Możliwości więc, jakie stoją przed tym środowiskiem, są ogromne, a perspektywy bardzo optymistyczne. Żywe zainteresowanie teatrem religijnym w Seminarium Duchownym daje gwarancję, że diecezji nie zabraknie kapłanów, którzy będą animatorami ruchu teatralnego w parafiach. Troska władz diecezjalnych o zaszczepienie zamiłowania do pracy teatralnej wśród

³ W okresie II Rzeczypospolitej ukazywało się w czasopiśmie „Teatr Ludowy” i innych periodykach wiele publikacji o charakterze poradniczym dla twórców teatru amatorskiego. Wymieńmy przykładowo kilka: B. BOSSOWSKI, *Garść praktycznych wskazówek scenicznych*, *Młody Polak* 1939, nr 6, 9-10; tenże, *Trochę o scenie na usługach „Caritas”*, *Caritas* 12 (1947), 318-320; 1 (1948), 25-27; *Co grać?*, *Teatr Ludowy* 8-10 (1924), 66-67; Z. KWIECIŃSKI, *Kurtyna teatralna też musi grać*, *Teatr Ludowy* 2 (1933), s. 27-29. Również po wojnie na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ukazały się, jako osobne wydawnictwa, poradniki dla teatrów amatorskich: S. IŁOWSKI, *Vademecum teatru amatorskiego*, Warszawa 1967; tenże, *Widowiska plenerowe*, Warszawa 1959; M. MIKUTA, *Kultura żywego słowa*, Warszawa 1963.

⁴ T. BAŃKOWSKI, *Teatr religijny w Tarnowie XX w.*, *Roczniki Humanistyczne* 29 (1981) s. 75-153; tenże, *Popularny teatr religijny dzisiaj*, w: *Dramat i teatr sakralny*, pod red. I. Sławińskiej, W. Kaczmarska, W. Sulisza, M.B. Stykowej, Lublin 1988, 263-283;

młodzieży pozwala mieć nadzieję, że będzie coraz więcej entuzjastów tej formy duszpasterstwa laikatu⁵.

Celem studium jest ukazanie koncepcji oraz funkcji duszpasterskich teatru religijnego w Kościele lokalnym. Chcemy skoncentrować się na następujących kręgach tematycznych:

– W części poświęconej socjologii teatru religijnego pokażemy rodzaje, strukturę oraz cele grup teatralnych funkcjonujących w parafii czy w innych strukturach kościelnych (seminarium duchowne, zgromadzenie zakonne).

– Omówimy model repertuarowy i formalny teatru seminaryjnego, parafialnego oraz teatru związanego instytucjonalnie ze zgromadzeniem zakonnym. Wyakcentujemy duszpasterską przydatność rzadkich gatunków teatralnych (monodram, słuchowisko).

– W uwagach podsumowujących dokonamy syntezy głównych myśli studium oraz spróbujemy nakreślić perspektywy i możliwe kierunki rozwoju zjawiska, któremu na imię „teatr religijny”

II. KU SOCJOLOGII TEATRU RELIGIJNEGO

Profesor I. Sławińska w książce: *Współczesna refleksja o teatrze* pisze: „Socjologia teatru nie jest oczywiście nową dyscypliną, zrodzoną po wojnie; i sam termin, i badania, do których termin ten odsyła, powstały o wiele wcześniej, poprzedzone zresztą wielowiekową tradycją. Społeczną funkcję teatru, jego miejsce w życiu zbiorowym odnotowano przecież w tak odległej starożytności, że wypadaloby nam cofnąć się co najmniej do Arystotelesa. Zaniechajmy takiej wędrówki do źródeł. Trzeba jednak nawiązać do znacznie bliższej tradycji, jeszcze żywej i nie pozbawionej pewnych następstw. Mam tu na myśli zarówno ogólną refleksję o społecznym charakterze zjawiska, jakim jest teatr, oraz o konsekwencjach badawczych tego stwierdzenia, jak i najpopularniejszy (począwszy od XIX w.) typ badań: studia nad publicznością teatralną”⁶. Prowadząc dalej myśl Autorki, należałoby postulować również studia nad wewnętrzną strukturą teatralnych środowisk twórczych, a więc wszelkiego rodzaju grup teatralnych. W przypadku teatru amatorskiego zainteresowanie badacza tym zagadnieniem jest nieodzowne. O organizacji i socjologii środowisk teatralnych w diecezji tarnowskiej w wieku XX pisaliśmy w rozdziale: *Organizacje, instytucje, ludzie teatru, wchodzącym w skład pracy: Teatr religijny w Tarnowie w XX wieku*⁷.

Przypomnijmy, jakie cele stawiali sobie twórcy organizacji i stowarzyszeń kulturalno-religijnych, działających w diecezji tarnowskiej na przelomie ubiegłego i obecnego stulecia. Za przykład niech posłuży stowarzyszenie „Gwiazda”: „Ks. A. Kopyciński, założyciel i prezes nowego stowarzyszenia, dążył do tego, aby «Gwiazda» prowadziła pracę nad umoralnianiem młodzieży i integrowaniem tarnowskiego środowiska rzemieślniczego. Środkiem do osiągnięcia tego celu były odczyty, wykłady popularne, pogadanki i godziwe rozrywki”⁸.

Podobnie formułowało swoje cele powstałe pod koniec ubiegłego stulecia w Seminarium Duchownym w Tarnowie Towarzystwo św. Ambrożego: „Pod sztandarami miłości mającej już nie tylko połączyć, ale zapalić ogień wśród wszystkich alumnów [...], pod hasłem wspólnej pracy ku wzajemnemu kształceniu się, już to w wymowie,

⁵ T. BANKOWSKI, *Teatr religijny w Tarnowie w XX w.*, 105-106.

I. SŁAWIŃSKA, *Współczesna refleksja o teatrze*, Kraków 1979, 143.

⁷ T. BANKOWSKI, *Teatr religijny w Tarnowie w XX w.*, Lublin 1978, 18-47 (mps KUL).

⁸ S. PIECH, *Stowarzyszenie rękodzielników „Gwiazda Tarnowska” w Tarnowie*, Tarnów 1968, 15 (mps).

już to w najrozmaitszych gałęziach wiedzy [...], zawiązuje się w murach Seminarium Tarnowskiego Towarzystwo pod opieką św. Ambrożego”⁹.

Jedno i drugie stowarzyszenie stawiało sobie, jak widzimy, nie tylko cele zewnętrzne: oddziaływanie na innych poprzez działalność kulturalną, w tym również teatralną, ale i cele wewnątrzgrupowe: doskonalenie siebie, wychowywanie, również religijne, przez wspólną pracę, wspólne tworzenie kultury religijnej. Bardzo wyraźnie rolę grupy stawiającej sobie jako cel działalność teatralną, a przez nią pogłębianie wiary, podtrzymywanie ducha narodowego, doskonalenie wewnętrzne członków, ukazuje historia działalności teatralnej Karola Wojtyły przypadająca na lata okupacji hitlerowskiej. Danuta Michałowska tak pisze o tym w relacji zamieszczonej w *Kalendarium życia Karola Wojtyły*: „Spotykamy się w mieszkaniu p.p. Kydryńskich [...] Rozmowy o teatrze. Dla Juliusza Osterwy, z którymi są w kontakcie: Karol Wojtyła, Juliusz Kydryński i Tadeusz Kwiatkowski, przygotowujemy czytanie sztuki Żeromskiego: *Uciekła mi przepióreczka* [...] spotkanie z Osterwą w mieszkaniu p.p. Późniaków, czytamy fragmenty aktu I i III. Karol Wojtyła czyta kwestie wszystkich profesorów – imponuje nam inwencją aktorską”¹⁰. Tam też znajdziemy relację o powstaniu Teatru Rapsodycznego M. Kotlarczyka i o jego celach: „W takich warunkach w takiej atmosferze powstał teatr, na którego improwizowanej scenie jawiło się szarpanej duszy polskiej słowo, wygnane brutalnie przez wroga extra muros wszelkiego polskiego teatru. Słowo w skali: od najprostszej ludowej piosenki, poprzez rycerskie rapsody, aż do epopei i dramatu narodu”¹¹. Jeśli w okresie zaborów i okupacji grupy teatralne były próbą obrony przed wynarodowieniem, okazją do kontaktu z polskim słowem, do doskonalenia warsztatu aktorskiego, to w okresie powojennym, w ostatnich latach, praca teatralna podejmowana przez środowiska kościelne jest częścią składową działalności katechetycznej i duszpasterskiej Kościoła. Nieformalne grupy teatralne (parafialne, zakonne) stawiają sobie dwa rodzaje celów: cele zewnętrzne – głoszenie Ewangelii innym ludziom; cele wewnątrzgrupowe – uczenie wspólnej pracy, wspólnego tworzenia kultury, czynnego, a nie tylko biernego uczestnictwa w kulturze, pogłębianie życia religijnego przez kontakt z dziełami o treści religijnej (począwszy od tekstów Pisma Świętego przez dzieła wybitnych klasyków literatury polskiej, po utwory i teksty tworzone ad hoc, dla potrzeb danego środowiska). Trzeba przy tym mocno podkreślić związek pomiędzy skutecznością oddziaływania religijnego i wychowawczego na otoczenie a dojrzałością religijną, ludzką oraz warsztatową członków grupy. O tych podwójnych celach grupy teatralnej pisze ks. Z. Adamek: „Chodzi oczywiście o stworzenie form teatru, w którym młodzież byłaby nie widzami, a twórcami. Pojęcie «teatr» chcemy rozumieć tu bardzo szeroko. Mówiąc o teatrze, mam na myśli nie tylko to, co dzieje się na deskach scenicznych, wśród bogatej nieraz scenografii, z udziałem licznej grupy aktorów. Słowa «teatr» chciałbym używać na oznaczenie wszelkiego przekazu duchowych treści za pomocą środków właściwych dla sztuki teatru (choćby najbardziej ubogich), a więc żywego słowa, ruchu, gestu, itp. Przy tym aktorzy niekoniecznie muszą odgrywać dramat. Grupę kilku osób recytujących odpowiednio dobrane teksty prozy czy realizujące jakąś myśl przewodnią wiersze (tzw. montaż poetycki), nazwiemy teatrem”¹². Pracą teatralną w parafii, seminarium, zgromadzeniu zakonnym mogą zajmować się albo grupy i środowiska stawiające sobie jako główny i specyficzny cel tworzenie teatru religijnego, albo też grupy mające zasadniczo inne cele (lektorzy, ministranci, schola, grupy apostołskie, Kluby Inteligencji

Księga sprawozdań Towarzystwa pod Opieką św. Ambrożego, t. 1, 4.

¹⁰ *Kalendarium życia Karola Wojtyły*, oprac. ks. A. Boniecki, Kraków 1983, 56-90.

¹¹ Tamże, 67.

¹² Z. ADAMEK, *Potrzeba i możliwości teatru religijnego pojętego jako forma pracy duszpasterskiej młodzieży*, Tarnów, 1 (mps).

Katolickiej), a na marginesie realizowania swej głównej misji i jako środek do celu tworzą od czasu do czasu spektakle teatralne.

Genezę grupy specjalizującej się w działalności teatralnej prześledzimy na przykładzie powstałego w roku 1977 w Dębicy Zespołu Dramatycznego „Dabar”. „Poezja – to magiczne słowo kryje w sobie wiele tajemnic. Nad istotą poezji od wieków zastanawiają się jej twórcy oraz badacze [...] W historii zapisują się nie tylko ideały, lecz najciekawsze i niepowtarzalne zjawiska. Jednym z nich stała się współczesna poezja religijna. Ten fakt uświadomił nam ks. Zbigniew Adamek, który rozpoczął swoją pracę duszpasterską w kościele NMP w Dębicy we wrześniu 1977 roku. Służył nam zawsze chętnie fachową radą i bogatą biblioteką. Pomagał w analizie trudnego wiersza, dyskutował, potem podsuwał inną ciekawą literaturę. Wszyscyśmy bardzo chętnie przychodzili do niego. Kilkoro z nas, można powiedzieć, zaraził bakcylem poezji, który w nim drzemie. Mówił, że poezji nie należy czytać tylko dla siebie, ale trzeba przekazywać ją innym [...]. To udaje się tylko tym, którzy są pełni Bogiem i poezją [...]. I tak się zaczęło”¹³. Przytoczony fragment jest bardzo wymowny. Mówi dużo o roli moderatora grupy teatralnej czy recytatorskiej, który musi wpoić grupie entuzjastów umiłowanie poezji czy dramatu, chęć coraz gruntowniejszego zgłębiania tych tekstów oraz dzielenia się nimi z otoczeniem. Moderator takiej grupy musi posiadać również jakiś zasób umiejętności warsztatowych. W przypadku gdy ksiądz duszpasterz nie może pokierować grupą teatralną od strony warsztatowej, wtedy jego rola sprowadza się do opieki duchowej nad grupą, kierownictwo artystyczne zaś powierza komuś z osób świeckich, mających przygotowanie fachowe. Przykładem takiego modelu kierowania grupą może być, istniejący przy Oratorium Księży Filipinów w Tarnowie w latach 1978-1982, Zespół Recytatorski, którego opiekunem duchowym był kapłan duszpasterz, a kierownikiem artystycznym przedstawicielka laikatatu – polonistka z uprawnieniami reżyserskimi, Janina Wasilewska. Duchowa formacja członków grupy teatralnej dokonuje się w kilku płaszczyznach. Duszpasterz – opiekun grupy jako warunek przynależności stawia określony poziom życia moralnego. Następnie przez życie sakramentalne, grupowe Msze św., rekolekcje czy dni skupienia oraz akcje wakacyjne członkowie pogłębiają swoje życie chrześcijańskie. Niezależnie od tego, kontakt z treściami utworów dramatycznych czy tekstów wchodzących w skład montażu poetycko-muzycznych, dyskusje nad tymi treściami w czasie prób oraz różne formy samooceny po spektaklu – dają możliwość duchowego, religijnego dojrzwania. Drugim zadaniem, wobec którego staje każda grupa teatralna czy recytatorska, jest doskonalenie umiejętności warsztatowych. Zespoły stawiające sobie większe ambicje artystyczne, oprócz pracy nad przygotowaniem konkretnego spektaklu, mogą uczestniczyć w specjalnych zajęciach warsztatowych, organizowanych przez kierownika dla potrzeb danego zespołu lub też w skali ogólnodiecezjalnej. Diecezja tarnowska wypracowała ciekawe i pożyteczne formy doskonalenia warsztatu dla członków grup teatralnych i recytatorskich (wakacyjne warsztaty teatralne w ramach diecezjalnych „wakacji z Bogiem”; dwuletni diecezjalny kurs dla animatorów ruchu teatralnego; Diecezjalny Konkurs Recytatorski). Również inne ośrodki w Polsce podejmują ciekawe próby uaktywnienia religijnego i artystycznego młodzieży w dziedzinie teatru, muzyki czy innych form czynnego uczestnictwa w kulturze. Przykładem może być zespół muzyczny z Chorzowa pod kierunkiem ks. Jerzego Szymika. Aktywność zespołu wynika z liturgii i do liturgii podprowadza. Kierownik zespołu tak o tym pisze: „Na gorąco notuję wrażenia ze Mszy św. dla młodzieży. Takiej normalnej, comiesięcznej [...] piątek przed Niedzielą Palmową. Fiolet Wielkiego Postu [...]. Instrumenty, organy [...]

¹³ *Kronika Zespołu Rapsodycznego „Dabar”* Dębica, 1 (1kps).

i gitara akustyczna [...] Komentarz: jesteś samotny. Twoją szansą tylko Bóg. Modlimy się za wszystkich młodych parafii, za całą naszą wspólnotę”¹⁴.

W ostatnich latach, dzięki inspiracji i protektoratowi profesor Sławińskiej, podjęto udane próby zorganizowania ogólnopolskich przeglądów teatralnych. Ostatnie z nich odbyło się w Poznaniu, w Archidiecezjalnym Seminarium Duchownym. Bezpośrednimi organizatorami byli członkowie zespołu teatralnego „Puls” działającego w tymże Seminarium. Sympozjum upłynęło pod hasłem: „Teatr a przepowiadanie”, i połączone było z Pierwszym Ogólnopolskim Przeglądem Teatrów Seminaryjnych. Jeden z uczestników Sympozjum, ks. W. Wilk pisał: „Należy sądzić, że ta jedyna, jak do tej pory, w swym rodzaju impreza religijna i artystyczna, tak świetnie pomyślana i przygotowana przez Arcybiskupie Seminarium Duchowne w Poznaniu, nie przejdzie bez echa”¹⁵. Dodajmy: i nie pozostanie bez kontynuacji.

III. TWÓRCZOŚĆ TEATRALNA WYBRANYCH ŚRODOWISK KOŚCIELNYCH

Teatr seminaryjny

Refleksje o teatrze seminaryjnym nie są głównym celem tego studium. Ponieważ jednak dynamika i kształt życia teatralnego w diecezji zależy od zainteresowania i zaangażowania kandydatów do kapłaństwa w tego rodzaju działalności już w seminarium, przyjrzyjmy się przez chwilę działalności teatralnej w Seminarium Duchownym w Tarnowie. O blisko stuletnich dziejach tego autor studium pisał w innej publikacji¹⁶. Zatrzymajmy się więc nad najnowszymi dokonaniem tego środowiska. Wskreszenie Teatru Seminaryjnego, po dość długiej przerwie, nastąpiło w roku 1982. Zrodziło się z refleksji nad potrzebą poszerzenia i udoskonalenia form głoszenia Ewangelii przez kapłana. „My posłani do głoszenia Dobrej Nowiny musimy doskonalić formy wyrażania treści, którą mamy przekazywać. Tymi formami są dla nas, przede wszystkim, słowo, a także w szerokim sensie, gest – nawet wyraz twarzy, spojrzenie, uśmiech. Do tego, kto nie potrafi okazać ludziom swojej wiary, radości z poznawania Boga, i nie stara się o to, odnoszą się w jakiś sposób słowa Jezusa: «Kto się mnie zaprze przed ludźmi...». Doskonaleniu formy przekazu myśli służy teatr. Aktor zżywa się z postacią, którą ma odegrać, a potem słowem i gestem wyraża swoje myśli i uczucia. Podobnie chrześcijanin, ksiądz, a zwłaszcza duszpasterz, który jest „alter Christus” musi dla zbudowania innych słowem i gestem wyrazić swoją wiarę i pociągnąć do niej. Dlatego wskazane jest, aby klerycy seminarium duchownego tworzyli zespoły teatralne – nie tylko dla jednego przedstawienia z racji jakiejś uroczystości – i uczyli się sztuki aktorskiej. W ten sposób zostaną nadto przygotowani nowi animatorzy teatru religijnego w parafiach”¹⁷.

Repertuar teatru seminaryjnego z ostatnich lat jego działalności, od wznowienia, świadczy, że w doborze repertuaru nie kierowano się wąskim rozumieniem „religijności” dzieła teatralnego. Oto 18 II 1982 r. na deskach teatru pojawiło się widowisko zatytułowane: *Hamlet, książę duński*¹⁸. „Była to replika Karola Čapka, czeskiego

¹⁴ J. SZYMIK, *Duszpasterstwo młodzieży*, w: *Z tej ziemi, Śląski Kalendarz Katolicki*, 1985, 94.

¹⁵ W. WILK, *Teatr a przepowiadanie (Wrażenia i refleksje o Przeglądzie Teatrów Seminaryjnych w Poznaniu w dniach 25-29.02. 1984)*, *Homo Dei* (1984), nr 3, 217.

¹⁶ T. BAŃKOWSKI, *Teatr religijny w Tarnowie w XX* – *Roczniki Humanistyczne* 29 (1981) z. 1, 79-82.

¹⁷ Z. WOLAK, *Wskreszenie teatru w Seminarium*, *Religioni et Litteris* (1982), styczeń-luty-marzec, s. 14.

¹⁸ T. DRWAŁ, *Dwugłos Hamlecie*, *Religioni et Litteris* (1982), styczeń-luty-marzec, s. 12-13.

pisarza okresu międzywojennego, na *Hamleta* Szekspira, czyli podjęcie dialogu z Szekspirem, próba innego przedstawienia problemu, który przeżywał Hamlet, a który wyraził się w słynnym monologu zaczynającym się od słów: «Być albo nie być». U Szekspira to pytanie oznacza: co jest szlachetniejsze, poddać się złu, czy też podjąć z nim walkę? Capek inaczej ukazuje rozterkę Hamleta. Pyta bowiem jego ustami: «Być albo nie być, oto jest pytanie. A skoro być, to czym»¹⁹. Dysponujemy recenzją dającą wgląd w poszczególne elementy kształtu teatralnego utworu. Recenzent podkreśla dobre opracowanie ruchu scenicznego, trafne oddanie kolorytu historycznego oraz dobrą grę aktorską. Scenografia została zbudowana na zasadzie stałości dekoracji. Zmieniało się tylko oświetlenie i ruch sceniczny. W recenzji podkreślano dobre opracowanie muzyczne spektaklu²⁰.

Również „nietuzinkowa” a może nawet zaskakująca była druga propozycja repertuarowa Teatru Seminarium w Tarnowie. Sięgnijmy do recenzji: „tekst [...] a ściślej kompilacja tekstów [Ajschylosa, Ćapka, Sheleya, Andrzejewskiego], które zostały wykorzystane przy tej inscenizacji *Prometeusza*, z góry przesądza o wielu sprawach, a najważniejsza z nich to współczesnienie, służące aktualizacji dramatu. Dotyczy to, przede wszystkim, słownictwa, (przekłady), ale także zasobu pojęć, czy wręcz całych fragmentów (zaczepniętych zwłaszcza z Ćapka), odtwarzających dzisiejszy sposób myślenia. Trzeba podkreślić, że to współczesnienie było głęboko przemyślane i konsekwentne – bez pozowania na awangardowość”²¹. Recenzent podkreśla dalej dobre zagospodarowanie przestrzeni scenicznej (prostota, surowość, wielopoziomowość). Za ciekawy zabieg inscenizatorski uznaje użycie masek: „ten pomysł wzięty z antycznej tragedii okazał się znakomity. Dzięki nim wypowiedziany przez aktorów tekst nabral hieratycznej powagi, dodatkowej głębi, skłaniał do metafizyki zadumy. Jedynie Prometeusz, główny bohater widowiska, występuje w pełnym świetle z «własną» twarzą aktora – i ozwiązanie takie okazało się [...] bardzo szczęśliwe”²². Autor recenzji usiłuje również pokazać dojrzewanie zespołu, przyjmując za punkt wyjścia poprzednią premierę: „Wydaje się, że można zaryzykować twierdzenie, iż zespół dramatyczny zaprezentował już pewne oznaki kroczenia drogą «ku dojrzałości». W porównaniu do spektaklu poprzedniego zespół okazał się «mądrzejszy», dał się odczuć wyraźny postęp w opanowaniu warsztatu, nie było rażących luk i dysproporcji w grze poszczególnych aktorów”²³. Następne premiery omawianego teatru: *Mord w katedrze* wg T. S. Eliota oraz *Jonasz* wg R. Brandstaettera, w adaptacji ks. Z. Adamka²⁴, wskazują na sięganie po repertuar biblijno-chrześcijański. Zwłaszcza *Jonasz* wychodził naprzeciw potrzebom widowni seminaryjnej, poruszał bowiem problem powołania i ucieczki człowieka przed wypełnieniem woli Bożej. Bardzo dobrze pokazano wewnętrzne dojrzewanie proroka oraz mądrą, wymagającą, nieustępliwą, a jednocześnie cierpliwą pedagogikę Boga wobec człowieka²⁵.

Seminarium Duchowne w Tarnowie jest jednym z wielu seminariów polskich, uprawiających w ostatnich latach działalność teatralną. Dynamiczną twórczość w zakresie teatru religijnego podejmują środowiska seminaryjne w Poznaniu, Płocku, Gdańsku, Sandomierzu, Wrocławiu, a także niektóre seminaria zakonne, między innymi Seminarium Duchowne Zgromadzenia Ojców Oblatów w Obrze oraz Seminarium Bernardynów w Kalwarii Zebrzydowskiej czy Księży Pallotynów w Oltarzewie.

¹⁹ Tamże, 16.

Tamże, 17

S. WSZOLEK, *W sprawie Prometeusza*, Religioni et Litteris (1982/83) październik-marzec, 39.

Tamże, 39.

Tamże, 40.

Catharsis Jonasza, Religioni et Litteris (1984) kwiecień-czerwiec, 41-43.

Tamże, 42.

Szczuple ramy studium nie pozwalają na zajęcie się w tym miejscu działalnością wymienionych ośrodków seminaryjnych. Poświęćmy jednak chwilę uwagi powstałemu niedawno Teatrowi Seminarium Duchownego w Lublinie. Zainaugurował on swoją działalność ambitnym przedstawieniem: *Ordo Passionis et Resurrectionis (Porządek Męki i Zmartwychwstania)* – polskie oficja dramatyczne XIII-IV w.²⁶. Spektakl reżyserował Waldemar Sulisz. W programie teatralnym reżyser ujawnia idee przewodnie tego spektaklu oraz plany na przyszłość: „U podstaw głównych sytuacji dramatycznych *Ordo Passionis et Resurrectionis* tkwi tragedia umierającego samotnie Człowieka. Ukrzyżowanie zawiera wszystkie elementy prawdziwej tragedii: poniżające cierpienie, będące warunkiem odkupienia, dobrowolne podjęcie cierpienia, więc wolny wybór bohatera, piękno, wzniosłość i szlachetność, wreszcie piękną świadomość. Inaugurujemy działalność teatru seminaryjnego, który ma być placówką stałą, posługującą się kolejnymi ochotnikami z poszczególnych roczników. Jego zadaniem będzie prezentacja wybranych dramatów z kręgu kultury chrześcijańskiej. Ale posiada nasz teatr funkcję ważniejszą. Ma uczyć dzisiejszych alumnów, a przyszłych kapłanów, zamiłowania i szacunku dla trudnej i nieraz gorzkiej pracy teatralnej, przygotowania spektaklu i spełnienia go w miejscu swojej służby kapłańskiej”²⁷. Miejszem teatralnym, w którym odegrano omawiane misterium, była świątynia. Profesor Sławińska w programie teatralnym tak pisze o świątyni jako miejscu teatralnym: „Powrót teatru do kościoła stał się możliwy w Polsce po Vaticanum II, w okresie wielkiej odnowy i ponownego otwarcia Kościoła (już w ogólniejszym sensie słowa) na nowe zjawiska w kulturze i nową wrażliwość współczesnego człowieka. Pierwszą, bardzo jeszcze rygorystyczną i prawie tylko czytaną celebracją, było uczczenie pięciu braci męczenników polskich w katedrze poznańskiej w 1968 r. (reż. Ireny Byrskiej). Coraz częściej i coraz śmielej otwierały się kaplice i kościoły seminaryjne, zakonne i akademickie na działanie teatralne zespołów amatorskich. Tam realizowano wielkie dzieła dramatyczne nieobecne na scenach zawodowych (*Mord w katedrze, Dzień gniewu*) i wieczory poezji religijnej; tam też czczono bł. Maksymiliana”²⁸.

Teatr parafialny

Kształt teatru parafialnego pokażemy na przykładzie trzech zespołów prezentujących zupełnie odmienny model teatru.

a) Teatr masowy, tradycyjny

Przykładem tego modelu jest działalność Zespołu Teatralnego Parafii św. Małgorzaty w Nowym Sączu, którym w ciągu ostatniego dwudziestopięcioletnia kierował Marcin Adamek. Członkami zespołu są osoby dorosłe i młodzież. Istnienie jego datuje się od roku 1924. Powstał i działał pod patronatem Stowarzyszenia Młodzieży Katolickiej²⁹. Profil repertuarowy dobrze ukazują następujące pozycje wystawiane w latach 1935-1939: *Betlejem polskie* L. Rydla, *Droga śmierci*, *Męka Pańska*, *Święty Stanisław Kostka*, *Wesele góralskie*³⁰. Po przerwie wojennej i powojennej zainaugurowano nowy okres działalności misterium pt. *Ofiara Mszy św.* (1963). Następne lata istnienia zespołu, aż do dziś, charakteryzowały się tradycyjnym repertuarem teatru parafialnego (co roku na Boże Narodzenie wystawiano jasełka; w okresie wielkiego postu *Mękę Pańską*,

Program teatralny „Ordo Passionis et Resurrectionis” Lublin 1984.

Tamże, 11.

²⁸ Tamże, 4.

M. ADAMEK, *Kronika Zespołu Misteryjnego przy parafii św. Małgorzaty* Nowym Sączu (mps w posiadaniu ks. T. Bankowskiego).

³⁰ Tamże, 11.

w okresie wakacyjnym, z okazji odpustu parafialnego, dramat o tematyce hagiograficznej: (m.in. dramaty martyrologiczne, o męczennikach pierwszych wieków chrześcijaństwa, o św. Stanisławie Szczepanowskim, bł. Maksymilianie, bł. Marii Teresie Ledóchowskiej). Osobnym nurtem repertuarowym były inscenizacje o tematyce biblijnej: *Oczekiwanie* – utwór oparty na motywach ewangelicznej przypowieści o dziesięciu pannach – przekład z języka niemieckiego (1971); *Syn marnotrawny* (1971); *Przebaczenie* – utwór oparty na ewangelicznej przypowieści o słudze dłużnika (1974); *Oliwne lampki Zuzanny* – utwór oparty na znanym motywie biblijnym (1979)³¹. Nie tylko repertuar, nawiązujący do roku liturgicznego, znanych motywów biblijnych i hagiografii, ale również formalny kształt przedstawień był podyktowany potrzebami masowej widowni. Poszczególne inscenizacje utrzymane były w konwencji tradycyjnych przedstawień jasełkowych, pasyjnych czy hagiograficznych: widowiskowość, bogate kostiumy, oprawa muzyczna i choreograficzna (zwłaszcza w jasełkach), stwarzanie nastroju za pomocą świateł i muzyki, apelowanie do uczuć widowni, elementy ludyczne (także szczególnie w jasełkach).

b) Teatr poetycki. z pogranicza sztuki słowa i teatru

Zupełnie inny profil repertuarowy i artystyczny prezentuje młodzieżowy Zespół Rapsodyczny „Dabar” z Dębicy pod kierunkiem ks. Zbigniewa Adamka. Jego genezę pokazaliśmy w drugiej części studium. Już sam termin („rapsodyczny”) określa profil Zespołu. Trzy pierwsze programy związane były, podobnie jak w modelu teatru tradycyjnego, z rokiem liturgicznym. *Pomiędzy miłość i śmierć* (1977) – to montaż oparty na tekstach Haliny Poświatowskiej i nawiązujący tematycznie do wydarzeń Bożego Narodzenia. *Droga krzyżowa* wg Wojciecha Bąka (1978) – to misterium wielkopostne. Istotnie *Pan zmartwychwstał* (1978) – to swego rodzaju misterium o Zmartwychwstaniu. W pierwszym etapie działalności Zespołu jest również obecny nurt hagiograficzny: *Wieczność mnie słucha* (1978) – montaż oparty na tekstach poetyckich o św. Stanisławie Szczepanowskim³². Po tych przedstawieniach, które jakkolwiek tematycznie nawiązywały do głównych nurtów repertuarowych teatru tradycyjnego, choć były próbą poszukiwania nowej formy wypowiedzenia treści, jakie niesie rok kościelny, odchodzeniem od tradycji jasełek czy przedstawień pasyjnych, rozpoczyna się nowy etap w działalności Zespołu. Dopiero od *Żagłowca* – widowiska opartego na tekstach J. Harasymowicza (1979) – krystalizuje się profil repertuarowy i artystyczny Zespołu. Następne spektakle utrzymane w konwencji teatru poezji to: *Pełnia czasu* – wg wierszy Czesława Ryszki (1989); *Madonny polskie* J. Harasymowicza (1989); *Świat – poema naiwne* Czesława Miłosza (1989); *Posłuchajcie, mił żyje* – wg poezji K. K. Baczyńskiego (1981); *Apokalipsa, czyli innego końca świata nie będzie* (1981); *Znasz ty ten kraj, Znasz te narodu chwile* – wg C. K. Norwida (1982); *Pamiętnik Adama i Ewy* M. Twaina (1982); *Ballada o św. Świeradzie* (1983); *Pieśń o Odkupieniu* – wg *Hymnów* J. Kasprowicza (1983)³³. W wymienionych spektaklach oprócz tekstów poetyckich wykorzystywano teksty *Pisma świętego* oraz teksty liturgiczne. Niektóre z nich, jak np. *Pełnia czasu* Ryszki, były wprost utrzymane w konwencji Mszy św. W tym okresie działalności „Dabar” poszukuje Boga i wciąga w to poszukiwanie widzów. Konkretny kształt ideowy i artystyczny wymienionych wyżej spektakli prześledźmy na przykładzie jednego z najwybitniejszych dokonań Zespołu: *Pieśń o odkupieniu*. *Hymny* Jana Kasprowicza odczytane zostały przez autora scenariusza

³¹ Tamże, 11.

³² *Kronika Zespołu Rapsodycznego „Dabar”* 13; por. *Kartoteka wystawień Zespołu Rapsodycznego „Dabar”* (mpps w posiadaniu ks. Z. Adamka).

³³ *Kartoteka wystawień Zespołu Rapsodycznego „Dabar”*

i reżysera, ks. Adamka, jako pieśń o odkupieniu. Sama więc już tematyka podnosi nas do sacrum i to określonego bardzo konkretnie, do Boga w rozumieniu katolickim. Pokazano nam całokształt dziejów ludzkości: od momentu zetknięcia się woli człowieka z osobą Boga, a więc od popełnienia grzechu pierworodnego, aż do momentu wybiegnięcia myślą daleko w przyszłość, do momentu Paruzji – powtórnego przyjścia Chrystusa na ziemię. Wiele w tym okresie się zdarzyło i wydarzenia te już na zawsze określiły los każdego człowieka. Grzech Adama i Ewy zdeterminował życie ludzkości. Zobaczyliśmy szatana i śmierć, obejmujących we władanie świat. Pojawili się ludzie powiązani sznurem przez grzech, będący niewolnikami Złego Ducha. Wykrzykują swe bóle, zło, nędzę, cierpienie, zwracają się z wyrzutem przeciwko Bogu, bluźniąc Mu. Ale to jest również czas oczekiwania na Boże miłosierdzie wyrażający się w śpiewie Suplikacji. Opatrzność Boża czuwająca nad światem sprawia, że dzieje ludzkości można nazwać dziejami odkupienia. Zjawia się Archanioł zapowiadający ten czas. Śpiew *Zawitaj Pani świata* cześci pojawienie się Maryi wśród ludzi i Jej rolę w tajemnicy odkupienia. Kończy się władza szatana, który usiłuje jeszcze walczyć, stłumić nadzieję ludzi. Zostaje jednak pokonany przez Archanioła³⁴. Widzimy, jak za pomocą tekstów poetyckich, uzupełnionych tekstami liturgicznymi – śpiewami kościelnymi, a przede wszystkim *Pismem świętym* – można opowiedzieć całą historię odkupienia i ukazać miejsce w tej historii konkretnego człowieka. W widowiskach „Dabaru” oprócz dobrej poezji i tekstów biblijnych oraz liturgicznych, zwraca uwagę wykorzystywanie muzyki, również sakralnej. Recenzja, cytowana jak wyżej, mówi również o formalnej stronie spektaklu: „Widowisko utrzymane było w konwencji teatru poezji, przy czym nie chodziło tu oczywiście tylko o posłużenie się słowem poetyckim (wierszowanym), ale o wprowadzenie środków teatralnych dla pokazania i próby rozwiązania odczytanego w *Hymnach* problemu. W widowisku bardzo ważne było słowo, ale nie tylko ono było nośnikiem treści, lecz także poetyckie funkcje ruchu, muzyki, obrazu, światła, rytmu widowiska oraz metaforyka płynąca ze zderzenia słowa i ruchu, bogata, zakorzeniona w duchowości katolickiej symbolika”³⁵. Przyjrzyjmy się także scenografii widowiska: „dwa krzyże, między którymi widnieje oko Opatrzności Bożej, później wizerunek Chrystusa w cierniowej koronie. Krzyż został na zawsze wpisany w dzieje ludzkości. Pokazano nam go jednak jako znak cierpienia, śmierci (krzyż na grobie zmarłego), ale i jako znak odkupienia, symbol Chrystusa zwyciężającego śmierć”³⁶. Ostatni okres pracy Zespołu, zaczynający się od spektaklu *Piąta pora roku* – wg Kazimierza Wierzyńskiego (1984), charakteryzuje się poszukiwaniem Boga już nie tyle w liturgii, jak to było na początku istnienia „Dabaru”, nie tyle w *Pismie świętym*, jak to miało miejsce w drugiej fazie rozwoju Zespołu. Obecnie poszukiwanie Boga prowadzi przez odkrywanie i fascynację pięknem przyrody, pięknem świata stworzonego, jest jakby rozpoznawaniem Boga po Jego śladach.

Osobny nurt działalności Zespołu tworzą monodramy. O tym gatunku scenicznym pisze J. Ciechowicz w książce *Sam na scenie*³⁷. „Teatr jednoosobowy to teatr ubogi, jakby zredukowany do postaci krańcowej, pierwotnej. Jego sygnatariuszem jest jeden aktor jako element pierwszy i wystarczający: wypełnia on sobą całe przedstawienie”³⁸. Cytowany autor przytacza definicję teatru jednoosobowego stworzoną przez Jacka Lipińskiego: „każdy moment, w którym – przed specjalnie [...] zgromadzoną publicznością – występuje jeden i tylko jeden aktor po to, aby owej publiczności coś

³⁴ J. KUZDUB, *Pieśń o Odkupieniu wg „Hymnów” J. Kasprowicza* (mp3 w posiadaniu ks. Z. Adamka).

1. ³⁵ Tamże, 2-3.
Tamże, 3.
J. CIECHOWICZ, *Sam na scenie. Teatr jednoosobowy* – *Polsce*, Wrocław 1984.
Tamże, 5.

skończonego, za pomocą sztuki teatru przekazać³⁹. Monodram oparty na tekście religijnym (może to być tekst *Pisma świętego*, tekst poetycki lub też napisany specjalnie dla teatru jednego aktora) jest szczególnie dobrym narzędziem przekazywania treści religijnych, głoszenia Ewangelii. Można doszukiwać się analogii pomiędzy monodramem a kazaniem. Monodram, jako forma teatralna, korzysta oczywiście obficie ze środków ekspresji scenicznej. Przy tym należy zaznaczyć, że uprawianie tego gatunku teatru wymaga szczególnych umiejętności warsztatowych. W ciągu ostatnich kilku lat członkowie „Dabaru” przygotowali i zaprezentowali w Tarnowie oraz w wielu innych ośrodkach diecezji szereg monodramów: *Matka i Syn* – wg E. Szelburg-Zarembiny (1982); *Nieskończoność przepływa przeze mnie* – widowisko oparte na poezji H. Poświatowskiej (1982); *Etiudy wiosenne* M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (1982); *Jesteś śpiewem w mojej duszy* wg L. Staffa (1982); *Myszeidos Pieśń X I*. Krasickiego (1982); *Tajemnica Winogradu* R. Brandstaettera (1983); *Maria Magdalena* ks. M. Malińskiego (1983); *Meta płaszczyzny* T. S. Eliota (1984); *Samotnie aby innym mniej samotnie* A. Kamińskiej (1984); monodram oparty na tekstach E. Stachury (1984); *Człowiek zbuntowany* wg A. Camusa (1984) i inne⁴⁰. Monodramy w wykonaniu członków „Dabaru”, w reżyserii ks. Adamka, stały się ważnym elementem kultury teatralnej i literackiej Tarnowa. Są też szkołą odczytania i rozumienia poezji oraz prozy (oparte są często na tekstach prozatorskich czy poetyckich należących do klasyki polskiej i obcej).

c) Zjawiska z pogranicza muzyki i teatru

Dokonania Zespołu Rapsodycznego „Dabar” są przykładem tworzenia spektakli na pograniczu sztuki słowa i sztuki teatru. Chcielibyśmy pokazać również zjawiska z pogranicza muzyki i teatru. W ostatnich latach pogranicze tych dwóch sztuk jest terenem wielu interesujących zjawisk religijno-artystycznych. Mające już bogatą tradycję sacrosongi – festiwale piosenki religijnej – były również inspiracją do powstawania form pośrednich pomiędzy muzyką (piosenką) a teatrem. Tego rodzaju próby uwieńczone powodzeniem podejmuje m.in. Zespół Muzyczny z Chorzowa-Batorego, pod kierunkiem ks. Jerzego Szymika. Sięgnijmy do recenzji zamieszczonej w „Gościu Niedzielnym”: „Pierwszy dzień rekolekcji [...] poprzedził koncert oparty na muzycznych motywach w stylu flamenco. Flamenco – to muzyka (przede wszystkim gitarowa) wyrosła z andaluzyjskiej ludowości, charakteryzująca się bardziej sposobem przekazywania pewnych uczuć, takich jak radość czy smutek, niż samym kształtowaniem dźwięku. Styl ten jest połączeniem dźwięku gitary, rytmicznego klaskania, tańca i wspólnego śpiewu. Na treść koncertu złożyły się motywy zaczerpnięte z *Małego Księcia* A. Saint-Exupéry'ego: „Miłość Małego Księcia do róży była tematem pierwszej części, opowieść o ludzkich różach wypełniła drugą część, ostatnia opowiadała o najpiękniejszej róży, jaką może być Chrystus”⁴¹. Widzimy, że oprócz muzyki, która zresztą spełniała również funkcje psychologiczne, a nie tylko artystyczne, służyła do wywołania nastroju, spektakl zawierał wyraźne elementy teatralne: wyraźną fabułę, a także swego rodzaju „akcję” i coś w rodzaju podziału na akty. Elementy te wyróżniają również sami twórcy. Jeden z członków Zespołu, Witold Wolny, pisze: „W programie chcieliśmy zachować pewne stałe elementy wypływające z poprzednich imprez. Były to elementy, które stanowiły o specyficznym charakterze tych imprez, a więc: atrakcyjny styl muzyczny: bohater – temat – hasło (w rege); Abraham – wiara, teraz: Mały Książę –

J. LIPiNSKI, *O teatrze jednego aktora*, Wrocław 1966 (tekst referatu wygłoszonego z okazji Pierwszego Ogólnopolskiego Przeglądu Teatrów Jednego Aktora we Wrocławiu, znajduje się w archiwum klubu „Piwnica Świdnicka”).

⁴¹ *Kartoteka wystawień Zespołu Rapsodycznego „Dabar”*
Flamenco, *Gość Niedzielnym* (1984) nr 52-53, 15.

róże – miłość. Bohater to ktoś, o kim się opowiada w trakcie imprezy w sposób nazwijmy to egzystencjalny: zejście w głąb, czyli próba dotknięcia tego, co w człowieku – szczególnie młodym – jest dla niego najważniejsze, co jest jego pytaniem, bólem, tęsknotą. Cechą charakterystyczną było też postawienie na kontakt z ludźmi, na współtworzenie klimatu, atmosfery, bezpośredniość, spontaniczność wspólny śpiew (teksty na slajdach), rytmiczne klaskanie, element religijnej zabawy. Poprzednie premiery Zespołu to: *Kolędy w stylu blues* (1982); *Majowe w stylu country* (1983); *Historia wiary Abrahama i naszej w stylu rege* (1984)⁴². Dwa ostatnie programy Zespół zaprezentował gościnnie w Tarnowie. Należy podkreślić, że programy Zespołu rodzą się i dojrzewają w atmosferze modlitwowej. Tak pisze o tym kierownik Zespołu ks. Szymik: „Co robimy? Śpiewamy, modlimy się, uczymy się być razem z Bogiem i z sobą. Potem dzielimy się na grupy [...] uczymy się Pana Boga i Wspólnoty, czyli też Pana Boga. Prowadzimy często drogi krzyżowe, nabożeństwa majowe, różańcowe. Spotkanie kończy się zawsze Eucharystią. Najczęściej wieczorną, parafialną. A czasami przeżywaną w tej naszej małej wspólnotce. Czasem organizujemy modlitwne nocne czuwania. Często słuchamy muzyki albo «robimy muzykę». Opowiadamy Ewangelię w różnych stylach (blues, country, rege, flamenco)⁴³.

Teatr w działalności duszpasterskiej z gromadzenia zakonnego

W teologii życia zakonnego spotykamy się często z pojęciem „charyzmat”. Słowem tym określamy specyfikę pracy duszpasterskiej danego zgromadzenia. Istniejący od ponad stu lat w Tarnowie klasztor Kongregacji Oratorium św. Filipa Neri (księcia filipini) realizuje wskazany przez założyciela, św. Filipa Neri (1515-1595), charyzmat duszpasterstwa przez szerzenie kultury religijnej. Od blisko 30 lat przy kościele księża filipinów w Tarnowie istnieje swego rodzaju centrum kultury religijnej: Oratorium św. Filipa Neri. O historii działalności kulturalnej tej instytucji autor studium pisał we wcześniejszych publikacjach⁴⁴. Również o pracy teatralnej pozostałych zgromadzeń zakonnych działających w Tarnowie pisano w innym opracowaniu⁴⁵. W tym miejscu ograniczymy się do najnowszych dokonań teatralnych Oratorium św. Filipa Neri. Praca przebiega w dwóch płaszczyznach: organizowanie własnych imprez teatralnych, mecenat wobec zespołów z innych ośrodków przez umożliwianie im występów w Tarnowie. Działalność teatralna omawianego środowiska zaowocowała w ostatnich latach szeregiem premier dramatów hagiograficznych autorów należących do zgromadzenia księża filipinów (ks. H. Jaromin: *Trudny wybór* – o św. Filipie Neri⁴⁶; ks. T. Bańkowski: *Za co warto życie dać*⁴⁷ – o bracie Alberecie, i *Nikt nie ma większej miłości*⁴⁸ – o Ottonie Schimku. Ta ostatnia premiera wywołała szczególne zainteresowanie, w związku z dyskusją na temat czynu Ottona Schimka (odmówienie strzelania do niewinnych), jaka wywiązała się w prasie i publikacjach książkowych. W pracy Oratorium św. Filipa Neri obecny był również tradycyjny model repertuarowy (jaselka) oraz nurt rapsodyczny reprezentowany przez działający w latach 1978-1982 Zespół Recytatorski, pod kierunkiem Janiny Wasilewskiej. Jako przykład nowych form wy-

⁴² W. WOLNY, *Flamenco* (mps w posiadaniu ks. T. Bańkowskiego).

J. SZYMIK, *Duszpasterstwo młodzieży*, 96.

T. BAŃKOWSKI, *Teatr religijny w Tarnowie w XX w.* 18-47 (mps).

Tamże, 34.

H. JAROMIN, *Trudny wybór* (mps w posiadaniu ks. T. Bańkowskiego).

W: *Za co warto życie dać – Dramaty religijne dla zespołów amatorskich*, t. 1, Tamów 1983, 3-28.

⁴⁸ Tamże, 29-58.

powiedzi teatralnej zwróćmy uwagę na spektakl z pogranicza muzyki i teatru. W konwencji słuchowiska utrzymany był spektakl pod tytułem: *Chrystus w cywilizacji* (1983) – inscenizacja i reżyseria Ireneusza Jaworskiego. W ciągu trwającego ponad godzinę słuchowiska, na scenie oprócz symbolicznej dekoracji znajdował się tylko jeden człowiek, obsługujący aparaturę nagłaśniającą i nie mówiący ani jednego słowa. Mocna muzyka młodzieżowa przeplatana była utworami poetyckimi w wykonaniu wybitnych aktorów polskich (nagrania płytowe). Kolejne elementy słuchowiska to odgrywane z taśmy magnetofonowej teksty *Pisma świętego* oraz partie narratora (również z magnetofonu), w formie bezpośrednich zwrotów do słuchaczy, zachęcających ich do refleksji nad własnym życiem⁴⁹. Młodzież uznała imprezę za ciekawą formę przekazywania treści religijnej, dostosowaną do jej zapotrzebowań psychicznych. Były również głosy krytyczne. Zauważmy, że słuchowisko religijne, nagrane na taśmę magnetofonową, mogłoby być odtwarzane w domach osób chorych i nie mogących czynnie uczestniczyć w akcjach duszpasterskich poza domem. Jest to ciekawa, nośna duszpastersko i nie wykorzystana forma teatru religijnego. Ożywienie tej formy w życiu Kościoła wymaga tworzenia odpowiednich scenariuszy, zarówno o charakterze dramatycznym, jak i utrzymanych w konwencji teatru poetyckiego, dostosowanych do zapotrzebowań i zainteresowań słuchaczy. Wymaga to również odpowiednich warunków technicznych do nagrań.

Teatr tworzony przez środowiska zakonne w Tarnowie, diecezji Tarnowskiej i w całej Polsce jest rzeczywistością bogatą, wielonurtową, o bardzo różnej wartości artystycznej. Wymaga osobnych badań, co przekracza ramy tego studium. Ograniczyliśmy się do przykładowej wzmianki o działalności jednego tylko środowiska. W diecezji tarnowskiej wiele innych ośrodków zakonnych podejmuje działalność teatralną, m.in. Zgromadzenie Księży Misjonarzy w Tarnowie wystawia jasełka, organizuje imprezy muzyczne; ojcowie redemptoryści w Tuchowie prowadzą działalność w dwóch płaszczyznach: z młodzieżą w ramach parafialnej sceny młodych oraz w zakresie teatru kleryckiego. Również w dziedzinie teatru parafialnego w samej diecezji tarnowskiej można wyróżnić około czterdziestu parafii, w których prowadzona jest dość ożywiona praca teatralna. Oprócz Tarnowa i Nowego Sącza wymieńmy Zespół Parafialny z Bochni, pod kierunkiem ks. Jana Nowakowskiego, Zespół Młodzieżowy z Bystrzycy koło Sędziszowa Małopolskiego, pod kierunkiem ks. Czarnika, Zespół Parafialny z Grobli koło Bochni, pod kierunkiem ks. Obartucha, i wiele innych.

IV UWAGI PODSUMOWUJĄCE

W studium podjęto próbę przeglądu ciekawszych zjawisk teatralnych na przestrzeni ostatnich lat ze szczególnym uwzględnieniem bieżącej twórczości wybranych, szczególnie dynamicznie działających obecnie środowisk teatralnych. Ograniczono się tylko do tych wąskich ram czasowych, ponieważ historię teatru religijnego w okresie międzywojennym i późniejszym poddawano już wcześniej penetracjom naukowym. Natomiast twórczość najnowsza a zwłaszcza bieżąca, jest najmniej zbadana. Chodzi więc po pierwsze o zebranie i zabezpieczenie dokumentacji, po drugie o ukazanie modeli twórczości teatralnej na potrzeby tych środowisk, które nie mają tradycji i doświadczeń w tym względzie, a chciałyby się włączyć w nurt teatru religijnego. Ograniczyliśmy się do dokonań religijnego teatru amatorskiego, pomijając świadomie repertuar teatrów zawodowych, ponieważ ich osiągnięcia są bardziej dostępne dla

obserwacji społecznej. Terenem, z którego czerpano materiał egzemplifikacyjny, była diecezja tamowska. Zdajemy sobie sprawę z fragmentaryczności udostępnionego w rozprawie materiału, a tym samym z faktu, że nie uprawnia on do miarodajnych uogólnień dotyczących rozmiarów oraz kształtu zjawiska, któremu na imię „teatr religijny” w skali ogólnopolskiej. Nie próbujemy przeto formułować tego rodzaju uogólnień. Autor zdaje sobie sprawę z przyczynkarskiego charakteru rozprawy. Sądzi jednak, że może ona zainspirować do podjęcia badań dotyczących teatru religijnego w innych diecezjach oraz do wykorzystania doświadczeń i materiałów przekazanych w rozprawie również przez inne ośrodki.

THEATRE COMME UNE FORME DE PRÉDICATION Quelques expériences du théâtre d'amateurs du Diocèse de Tamów

R é s u m é

L'auteur de l'article expose d'abord des motifs pourquoi faut-il entreprendre des recherches concernant le théâtre d'amateurs. L'art de théâtre est un phénomène éphémère. Il faut donc enregistrer les pièces théâtrales et assembler la documentation.

Ensuite, déterminer le cadre du temps et du territoire renfermant les recherches à faire. L'article concerne les pièces théâtrales de dernières années et l'activité des auteurs, hommes de théâtre et équipes agissantes en Diocèse de Tamów.

Dans la partie de l'article intitulée „Vers une sociologie de théâtre”, l'auteur parle de divers genres des groupes théâtrales, formels et informels, qui ont pour leur but l'activité théâtrale directe ou seulement indirecte.

La partie de l'article intitulée: „L'activité théâtrale des milieux choisis”, parle de théâtre de séminaire, de paroisse et des religieux.

De même que dans l'introduction, l'auteur souligne à la fin de son article la thèse que le théâtre est une prolongation des fonctions pastorales de l'Eglise, une forme d'Évangélisation, plus suggestive et effective que la prédication orale ou autres formes traditionnelles.