

Przez „Gardzienice” przeszli także Wolfgang Niklaus (był stażystą, później grał w *Żywocie protopopa Anwakuma*) i Małgorzata Dzygadło-Niklaus (autorka scenografii do tegoż spektaklu). Po odejściu z „Gardzienic” współtworzyli Teatr Wiejski „Węgajty”, później założyli Scholę Teatru Wiejskiego „Węgajty”, która zajmuje się rekonstrukcją średniowiecznych dramatów liturgicznych.

Bezpośrednio po odejściu z „Gardzienic”, jeszcze przed stworzeniem „Węgajt”, Niklaus przygotował wraz z Mieczysławem Litwińskim spektakl *Das Tor des Mondwanderers* (Brama księżycowego wędrowca), oparty na chasydzkich opowieściach. Była to „podróż w siedmiu obrazach” (tak napisano w programie), podróż w głąb przeszłości. Za sprawą jedyne go aktora — Niklausa, który pozostawał w nieustannym kontakcie z akompaniującym mu i śpiewającym wraz z nim Litwińskim, widzowie zostali wprowadzeni w krąg muzyki i tekstów kreujących świat wędrówki, czy może raczej pielgrzymki przez świat i czas. Ten krąg kultury chasydzkiej jeszcze długo pozostał podstawowym w sferze zainteresowań Niklausa.

Teatr Wiejski „Węgajty” powstał prawie 10 lat po „Gardzienicach”, na obszarze Warmii. Z pozoru większość cech wskazywałaby na podobieństwa tych dwóch grup — począwszy od nazwy (w obu wypadkach jest to nazwa miejscowości, w której pracuje zespół), poprzez zainteresowanie kulturą tradycyjną aż po wiejskie Wyprawy, jakie prowadziły oba zespoły. Na dodatek „Węgajty”, obok Wacława i Erdmute Sobaszków, pracujących wcześniej w olsztyńskiej Interdyscyplinarnej Placówce Twórczo-Badaw-

czej „Pracownia”¹², stworzyli przecież Wolfgang i Małgorzata Niklaus, którzy wyszli z „Gardzienic”. Węgajcka sztuka teatru była jednak z gruntu odmienna, można powiedzieć — bliższa wsi. „Węgajty” wprawdzie też wyruszają na Wyprawy — lecz charakter tych podróży jest zupełnie inny. Zespół dobrowolnie wpisał się w obrzędowy kalendarz wsi. Na Wielką noc „Węgajty” wyruszają śpiewać *alilujkę*, na Boże Narodzenie — kołędę. Podróżują w tereny, gdzie obrzędy te jeszcze się pamięta, choć już się ich nie praktykuje. Przyjęcie przez wieś przybyszów z Węgajt jest więc przyjęciem tradycyjnego obrzędu. Wacław Sobaszek twierdzi: „Czas świąteczny jest dobry dla ludzi ze wsi do współtworzenia naszej Wyprawy. Myśmy o tym na początku nie wiedzieli. Próbowaliśmy inaczej. Ale ten czas świąteczny okazał się dobry”¹³. Podczas Wypraw „Węgajty” nie pokazywały spektakli, traktując tradycyjne obrzędy jako strukturę nadrzędną. Z rzadka tylko prezentowano uteatralizowane, wymyślone fragmenty obrzędowe. Wykorzystano do ich tworzenia również elementy miejscowej tradycji.

Niezwykle ważną rolę w działalności „Węgajt” odgrywają również ludowe zabawy. Także dzięki ich organizowaniu zespół został zaakceptowany w swojej wsi. „Wrastanie w miejsce to też znalezienie dla siebie roli, która odpowiada potrzebom okolicy — mówi Wacław Sobaszek. — Choćby zabawa wiejska. Wielu z tutejszych trafiło do nas właśnie przez zabawę. [...] Pani Andzia, Józek Dziegiel, Rajnold z żoną — oni są już bardziej aktorami niż widzami”¹⁴.

Spektakle „Węgajt”, podobnie jak ich stosunek do tradycji, znacznie różnią się od gardzienickich. Są — jeśli tak można to określić — niespiesznymi opowieściami. Również wyprowadzonymi w dużej mierze z tradycji wiejskiej. Przekraczają potocznie rozumianą strukturę spektaklu. Najwyraźniej można to dostrzec, gdy ogląda się je w miejscu, w którym się narodziły — w węgajckiej przebudowanej stodole, w pejzażu morenowych wzgórz, nieopodal lasu, z dala do szosy. Tutaj, w kolonii wsi Węgajty, każdy dom ma swoje imię, jak człowiek. Każda pora dnia czy roku ma całkiem inny kolor. I nie ma w tych słowach pustego sentymentalizmu, bo cała otaczająca przestrzeń odciska na przedstawieniu silne piętno. W najbardziej

¹² O działaniach „Pracowni”: zob. K. Gedroyć, R. Michalski, W. Sobaszek, E. Wołoczko *Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza „Pracownia”*, [w:] *Parateatr II*, Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”, Wrocław 1982, s. 62-72.

¹³ *W stronę tradycji żywej*, rozmowa z W. Sobaszkiem, „Teatr” 1997 nr 1, s. 40.

¹⁴ *To trochę donkiszoteria*, z W. Sobaszkiem rozmawia M. Grudzińska, „Didaskalia” 1997 nr 17, s. 32-33.

podstawowym wymiarze wiąże się to z faktem, że wszyscy aktorzy zamieszkali we wsi na stałe. Niejako naturalnie więc wnoszą w spektakl brak pośpiechu i spokój.

Nie daje się w Węgajtach przedstawień zbyt często. Ich prezentacja zawsze jest małym świętem. Przyjeżdżają z daleka goście, pośród nich wielu znajomych, przychodzą ludzie ze wsi. Wszystko się wycisza, ludzie rozmawiają, siedzą przy kominku czy przed salą. Choć przedstawienie jeszcze się nie zaczęło, działa już otaczająca je magia. Po spektaklu znów jest czas na rozmowy, na herbatę. Nikt nie odchodzi, by zdążyć na ostatni autobus czy serial w telewizji. Za chwilę zagra muzyka, wkrótce zawiruje taniec.

Sednem twórczości „Węgajt”, zarówno teatralnej, jak i muzycznej, jest wyluskiwanie z tego, co jest już tylko etnograficznym zapisem świata (ze starych melodii, historii, gawęd, pieśni i podań), jego żywej istoty, objawiającej się podczas międzyludzkiego spotkania. W żywym kontakcie kultura ludowa odsłania swe drugie oblicze. Pod powierzchnią nieprawdopodobnych ludowych opowieści, prościutkich przyśpiewek czy zaśpiewów kryje się archaiczno-religijny sposób pojmowania świata, a dokładniej życia w nim. Kultura ludowa, pozostając w swych przejawach różnorodna, prowadzi zawsze do myślenia ekologicznego, rozumianego jako życie w zgodzie z ludźmi i przyrodą.

Sytuacja osób tworzących Teatr Wiejski „Węgajty” podobna jest trochę do tej, w jakiej znalazł się kiedyś Stanisław Vincenz. Ten wybitny humanista z racji pochodzenia i wykształcenia nie był predestynowany do zajmowania się kulturą ludową, przeniknął jednak w hermetycznie zamknięty świat ludowości. *Na wysokiej połoninie* stało się — kto wie, czy nie jedyną — księgą, łączącą artystycznie wyrafinowaną formę z prostotą postrzegania rzeczywistości oczyma zwykłych, wiejskich ludzi. „Węgajty” na gruncie teatru i muzyki wyznaczyły sobie podobny cel: świadomie przeniknąć w świat już — teoretycznie — utracony, poznać go, dotrzeć do jego wnętrza, by w końcu zamknąć go w artystyczną strukturę spektaklu czy pieśni. Podobieństwo sytuacji oraz zauroczenie dziełem Vincenza sprawiło, że Teatr Wiejski „Węgajty” skomponował swoje pierwsze przedstawienie właśnie z opowieści zawartych w księdze *Na wysokiej połoninie*. Pełny tytuł spektaklu brzmi: *Historie Vincenza — Historie dziwne, zaśnione, lecz niezmiernie wyraźnie... o Prawdziwym Żydzie, Antychryście i Preoswiaszczeńnym Metropolicie*. Premiera odbyła się 26 marca 1988 r. w Węgajtach.

Teatr Wiejski „Węgajty” organizuje Wyprawy, penetrując regiony o różnych kulturach, gdzie można znaleźć świadków ginącej już tradycji. Zazwy-

czaj są to ludzie starzy, często bardzo starzy. Już kilkadziesiąt lat temu Jan St. Bystroń napisał: „O ile jednak tzw. sztuka ludowa staje się popularna w kołach artystycznie wykształconej [...] inteligencji, o tyle wśród ludu traci grunt coraz to bardziej. Rzecz to prosta: tutaj te siły, które wśród inteligencji przyczyniają się do szerzenia tematów ludowych, działają w kierunku wręcz odwrotnym. [...] Ostatecznie mamy do czynienia z osobliwą sytuacją: inteligencja propaguje sztukę ludową, a lud sztukę tę lekceważy, starając się zbliżyć do sztuki inteligenckiej”¹⁵. Dziś ta sytuacja stała się jeszcze bardziej paradoksalna. „Węgajty” podczas swoich podróży często wskrzeszają tradycje, które zaginęły na wsiach już dość dawno. Teatr staje się apostołem ludowości w miejscach, w których pierwotnie się rodziła.

Historie Vincenza „Węgajt” to propozycja całkowicie odmienna od innych przedstawień teatralnych. Spektakl jest jak proste snucie opowieści. Ten rodzaj wypracowany w ciągu wieków przez prostych ludzi zakłada (przynajmniej tak było w przeszłości), że słuchający poddaje się nastrojowi płynącej historii, zanurza się w potoku słów, zarówno w ich treści, jak i melodii. Przedstawienie budowały trzy historie. Pierwsza opowiadała o przyjeździe Preoswiaszczonego Metropolity i wielkiej radosnej zabawie „bez wódki”. Druga była o Doboszu; wreszcie trzecia, najbardziej urokliwa, wzorowana na opowieściach chasydzkich, mówiła o żydowskim krawcu Pinkasie, który przez swoją gorliwość w zszywaniu wszystkiego oddalił przyjście Mesjasza. Opowieści płyną do wtóru muzyki, śpiewu i tańca. Historia o Pinkasie (*Rarytas* z tomu *Barwinkowy wianek* Vincenza) opowiadana jest przez Wolfganga Niklausa, który siedzi za stołem, animując przed sobą figurki. Robi to w sposób najprostszy, jak dziecko, które trzyma w ręku lalkę i mówi za nią. Zabieg ten akcentuje z jednej strony prostotę, a z drugiej baśniową rzeczywistość tej opowieści. Żywa muzyka, rozbrzmiewająca przez cały spektakl, wykorzystuje huculskie i żydowskie melodie, ekstatyczny taniec, *niguny* — chasydzki śpiew bez słów, melodyjne traktowanie słowa. Wszystko to sprawia, że spektakl staje się jednolitą kompozycją muzyczno-teatralną.

Drugim przedstawieniem „Węgajt” była *Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi*. Obok fragmentów prozy Czesława Miłosza, zaczerpniętych z *Doliny Issy*, w spektaklu pojawiają się także zupełnie odrębne gatunkowo i tematycznie wątki: słyhać fragmenty sceny zstąpienia do piekieł z *Historii o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka, brzmia mówione

¹⁵ J.S. Bystroń *Kultura ludowa*, Warszawa 1947, s. 77.

po niemiecku wiersze Johanna Bobrowskiego, dochodzą nas echa żałobnych pieśni odnalezionych przez zespół na Suwalszczyźnie. Wydawałoby się, że z tak wielkiej materii pomieszczenia nie może narodzić się spójny spektakl. A jednak...

Droga, po której idą Węgajty ku swej bliższej ojczyźnie — śledząc wpływy, jakie odcisnęły na tej okolicy różne kultury — prowadzi w głąb zapomnianych dziejów. Z obszarem dawnych Prus i Warmii swój los związało wiele lokalnych kultur i narodowości. Oto na ziemiach tych żył niegdyś Bobrowski, oto zstąpienie do piekieł zaczerpnięte z Mikołaja z Wilkowiecka znajduje połączenie i dopełnia suwalskiego obrzędu *alilujki*, oto tradycje polskie i litewskie wyzierają z prozy i poezji Miłosza. Północna bliższa ojczyzna wielu narodów i kultur w całej swej różnorodności znajduje odbicie w tym wielowątkowym spektaklu „Węgajt”. Oprócz polifonicznych śpiewów, prócz żywej muzyki, nawet mówione fragmenty brzmią w tym spektaklu niczym melorecytacja. Tak jak stare śpiewne opowieści, które nosimy często już tylko w naszej wyobraźni.

Nastrój *Gospody ku Wiecznemu Pokojowi* jest echem rozmaitych podróży „Węgajt”. Z drogi, z różnych Wypraw, przywieziono tu gotowe elementy. Bo skąd i po co na Warmii huculskie wzory na makatce zakrywającej wielki stół? — To echo fascynacji Stanisławem Vincenzem i podróży po Huculsczyźnie. Skąd cygańskie gryfy, w jakie zaopatrzone były taborowe wozy? — Świadczą o spotkaniu z cygańskimi muzykami. Gdyby rozebrać przestrzeń spektaklu na kawałki, odsłonią się setki kontekstów, spotkań, opowieści, choć na trochę odmiennej zasadzie niż w przedstawieniach gardzienickich. W *Gospodzie...* sklepienie przebudowanej stodoły przemienia się w dach świątyni i dzwonnicy. Stół okryty huculską tkaniną, z gryfami taborowego wozu, staje się metaforą podróży. Tytułowa gospoda — miejscem spotkania.

W kolejnym przedstawieniu „Węgajt” — *Opowieściach kanterberyjskich* — jest podobnie. W przestrzeni spektaklu raz po raz pojawiają się „gotowe”, niezwykle nasycone znaczeniami elementy. Na przykład *szeml*. I tu znów musi nastąpić dygresja. W okolicach Węgajt przed wojną żywe były zwyczaje kolędnicze. Chodziło się z *szemlem*, który przypominał krawskiego lajkonika. Na jednym ze strychów węgajckich gospodarstw odnalazł się właśnie taki konik kolędników. Zespół „Węgajt”, wraz z ludźmi ze wsi, zaczął więc w 1995 r. kolędować po okolicy, wykorzystując *szemla*. Tymczasem podczas spektaklu tenże sam *szeml* pełni inną rolę. W *Opowieści Rycerza na szemlu* „jedzie” Emelija i oczarowuje swą pięknoscią Palamona

i Arcyotę. Interpretując tę scenę ze spektaklu, trzeba nałożyć na nią różne znaczenia, także obrzędowe.

Przestrzeń dzieła literackiego, będącego inspiracją i rdzeniem spektaklu, przenika, nie tylko w sferze działań i przedmiotów, ale także w materii słownej, plon wędrówek i spotkań w drodze. Na przykład historia o śmierci, która pod drzewem zabiera trzech „przyjaciół”, zapisana w XIV wieku przez Chaucera, została odnaleziona podczas wyprawy jako historia „tutejsza”, opowiadana przez jednego z mieszkańców wsi. To zadziwiające, jak literatura wysoka wpisała się w przestrzeń wsi i poprzez tradycję ustną wędrowała poprzez wieki i kraje.

Wszystkie spektakle „Węgajt” zawierają powracające wątki. Jednym z nich jest motyw śmierci i jej przezwyciężania, umierania i budzenia się do życia. Pojawiał się on, na różne sposoby, w kolejnych spektaklach Teatru Wiejskiego. W *Historiach Vincenza* pochodził jednoznacznie z kręgu obrzędowości ludowej. Odwoływał się do kolędowego obrzędu śmierci i ozdrowienia kozy. Wyjęty został z huculskiej tradycji, lecz znany jest na terenie całej Słowiańszczyzny. Koza może być zastąpiona turoniem (na przykład w Małopolsce), konikami (żywieckie Dziady noworoczne)... Znaczenia rytualnej śmierci i powrotu do życia są bardzo rozległe. Kolędowanie wiązało się zawsze z okresem przemiany, przejścia bądź „dobrego początku” (czas Bożego Narodzenia, Wielkiej Nocy czy Nowego Roku). Był to czas odganiania złego, rytualnej śmierci i, później, odrodzenia przyrody w obrzędzie przywrócenia do życia. Ludowe obrzędy miały za zadanie przemienić, odegnąć to, co złe, a równocześnie przynieść szczęście i błogosławieństwo. W *Historiach Vincenza* trochę poetycko, lecz prawie dokładnie tak, jak w tradycji wiejskiej, wykorzystano elementy, jakie ten obrzęd niesie w sobie. W *Gospodzie ku Wiecznemu Pokojowi* śmierć i zmartwychwstanie zamknięte są w tradycji chrześcijańskiej, w ludowej religijności. Chrześcijański i obrzędowy czas wsi spajają się w takim ujęciu w jedno. Wielkanocna gra o wyzwoleniu z piekieł odwzorowuje podobny mit powrotu do życia. Sytuacja komplikuje się w *Opowieściach kanterberyjskich*. Tutaj śmierć zbiera obfite żniwo. O przejściu do nowego życia nie mówi się wprost. Ale na zakończenie spektaklu formuje się orszak weselny — w dawnej kulturze jeden z najsilniejszych znaków afirmacji życia. Zapowiedź przyszłych narodzin. Na dodatek obecność *sżemla* już sama w sobie jest znakiem błogosławieństwa.

Ten fragmentaryczny wypad w krainę znaczeń i inspiracji w spektaklach „Węgajt” uzmysławia, jak wieloznaczna jest ich struktura. Spektakle

odwołują się do kilku kręgów postrzegania. Od podstawowej opowieści i teatralnej formy, poprzez otwartość na inspiracje drogi, przestrzeni, współbycia, współoglądania, aż po zanurzenie w tradycji, wielokulturowej i otwartej na wymiar ponadindywidualny.

Wacław Sobaszek, pytany o zarażenie inspiracjami z „Gardzienic”, nie wypiera się ich, wskazuje jednak na poważne różnice: „Doświadczenie «Gardzienic» jest dla mnie równie ważne, jak doświadczenie Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego. W mojej edukacji teatralnej to dwa główne filary. Jednak muszę się odciąć od posądzeń o zarażenie. Moment zawiązywania się zespołu «Węgajt» przypada na czas, gdy w «Gardzienicach» nie było już Wypraw. Tutaj muszę oddać sprawiedliwość osobom, które wyszły z «Gardzienic» i robiły później na własną rękę podobne prace. To też były wyprawy — mam na myśli działalność Jana Bernada i Krzysztofa Czyżewskiego. Zresztą Czyżewski miał w pewnym momencie swój zespół, a nie miał miejsca do pracy. Pracował więc u nas w Węgajtach. I to właśnie za pośrednictwem Krzysztofa Czyżewskiego dokonało się nasze poznanie dziedzictwa «Gardzienic». Zresztą Wolfgang Niklaus i Małgorzata Dzygadło-Niklaus przyszli do «Węgajt» z «Gardzienic». Ja byłem na Wyprawie «Gardzienic» około roku 1980, brałem też udział w różnych innych przedsięwzięciach Staniewskiego”¹⁶. Oba zespoły wzięły nazwy od miejscowości, w których się osiedliły, więc również z tej przyczyny wymieniania się „Węgajty” i „Gardzienice” jednym tchem. Sobaszek przyznaje: „Nie ma co ukrywać, że relacja jest bardzo silna, poza tym przyszliśmy później, więc jakby ustawiliśmy się na drugiej pozycji. Wybraliśmy jednak różne drogi, mamy inne aspiracje. Zakładając zespół poszukiwałem organiczności, całkowitej niezależności. Chciałem tworzyć teatr na warunkach przez siebie określonych, nie wzorować się na rozwiązaniach «Gardzienic»”¹⁷. Aktorami „Węgajt” w *Opowieściach kanterberyjskich* byli też Joanna Wichowska i Grzegorz Podbiegłowski, którzy później przenieśli się do „Gardzienic” i występowali w kolejnej obsadzie *Metamorfoz*. Joanna Wichowska jednak wkrótce opuściła „Gardzienice” (Grzegorz Podbiegłowski w powstającym nowym spektaklu — *Elektrze* — gra Orestesa).

W 1994 r. Teatr Wiejski „Węgajty” podzielił się na dwie grupy. Wacław Sobaszek prowadzi nadal, w ramach tak zwanego „Field Project”, różno-

¹⁶ *W stronę tradycji żywej*, s. 40.

¹⁷ *To trochę donkiszoteria*, s. 32.

rodne działania, warsztaty, wyprawy i tworzy spektakle związane z bardzo szeroko pojętym obszarem kultury tradycyjnej. Powstały kolejne spektakle: *Kalevala* — *fragmenty niepisane*, *Siódma pieczęć* i *Synceżyzna* według Witolda Gombrowicza oraz widowiska plenerowe: *Upiorny całun* według *Dziadów* Mickiewicza oraz *Missa Pagana* wg Edwarda Stachury — oba z muzyką Mieczysława Litwińskiego. Natomiast Wolfgang Niklaus, były aktor „Gardzienic”, prowadzi Scholę Teatru Wiejskiego „Węgajty”.

Choć organizacyjnie Schola jest nadal częścią węgajckiego teatru, to jednak stanowi odrębną inicjatywę. Działalność Scholi skupiła się na praktykowaniu chorału gregoriańskiego i konfrontowaniu go z żywą tradycją sakralnego śpiewu. Z teatralnego punktu widzenia najciekawszym elementem pracy Scholi jest podjęcie trudu wskrzeszenia średniowiecznych dramatów liturgicznych.

To dotarcie niektórych aktorów „Węgajt” do muzyki religijnej poprzez muzykę tradycyjną było sporym zaskoczeniem. Ale była w tym pewna oczywista konsekwencja. Grupa wpisała się tym sposobem w wielki, intensywny w ostatnich latach trend ku przywracaniu muzyki dawnej w naturalnym jej brzmieniu. Śpiew średniowiecznych monodii wymagał nowych odczytań, nie tylko nut, ale i sposobów śpiewania. I znów niespodziewanie w tym pomocna okazała się muzyka ludowa. Wpływ ludowego śpiewu i lokalnych tradycji na chorał gregoriański był prawdopodobnie nieporównywalnie większy niż to sobie do niedawna wyobrażano. Marcin Bornus-Szczyciński, pracujący między innymi z krakowskimi dominikanami nad rekonstrukcją chorału, będący również konsultantem węgajckiej Scholi, twierdzi wprost: „Dzisiaj [...] wiadomo już, że chorał nigdy nie był związany jedynie z łaciną. Trudno nawet powiedzieć, przez ile prajęzyków «przeszły» chorałowe moduły melodyczno-retoryczne»¹⁸.

W Scholi Teatru Wiejskiego „Węgajty” śpiewają i grają na dawnych instrumentach muzycy i pasjonaci, którzy mieszkają w pobliżu podolszyńskich Węgajt, ale też przyjeżdżający tam na regularne, kilkudniowe sesje z Krakowa, Wrocławia, Sopotu, Tilburga czy Berlina. Scholą kieruje Wolfgang Niklaus, konsultantami muzycznymi są Burkard Wehner i Marcin Bornus-Szczyciński. Zespół prowadził przez lata współpracę z największymi autorytetami światowych poszukiwań w tej dziedzinie. Ostatni dramat liturgiczny przygotowany przez Scholę — *Ludus Passionis* — powstał

¹⁸ M. Bornus-Szczyciński, *Dlaczego Kościół przestaje śpiewać?*, „Więź” 1999 nr 3, s. 24.

we współpracy z Marcelem Pérèsem, najwybitniejszą chyba osobowością zajmującą się rekonstrukcją monodii średniowiecznej.

Już sama nazwa wskazuje na to, że dramaty liturgiczne były częścią religijnego obrzędu Kościoła. Z drugiej strony ta właśnie dramatyzowana liturgia jest przez wielu uznawana za początek nowożytnego teatru. Od *Visitatio Sepulchri* wiedzie droga ku misteriom grany na wielkich placach głównych miast Europy, ku moralitetowi, także wielu innym formom teatru.

Dramaty liturgiczne były pięknym owocem średniowiecznej liturgii Kościoła. Jednak teatralizacja liturgii niosła ze sobą spore niebezpieczeństwo. Mogła naruszać, i czasem naruszała, powagę Kościoła. Konsekwencją było zaprzestanie realizacji tego typu widowisk. Zgodnie z postanowieniem Soboru Trydenckiego, teatr opuścił mury świątyń katolickich.

Już choćby ten fakt świadczy, jak trudne i odpowiedzialne jest podjęcie zadania wskrzeszenia dramatu liturgicznego. Można bowiem nauczyć się chorału gregoriańskiego, spróbować zrekonstruować gesty i kostiumy, jakimi posługiwano się w średniowieczu, pięknie ułożyć teatralną formę dramatyzacji i pokazać to dzieło, powiedzmy, na deskach Teatru Narodowego, inaugurując cykl dramatów staropolskich. Niektóre dramaty liturgiczne rzeczywiście były realizowane jako dzieła wyłącznie teatralne, i zdarzało



Schola Teatru
Wiejskiego „Węgajty”,
Ludus Paschalis

się, że takie inscenizacje były artystycznie bardzo ciekawe (na przykład *Ludus Danielis* zrealizowane przez Teatr Wielki w Warszawie — zresztą