

# DIALOG O PASJI LUDZKIEJ

JULIAN LEWAŃSKI

Teatr 11/71



Teatr Dramatyczne w Szczecinie: *DIALOGUS DE PASSIONE* albo *ZAŁOSNA TRAGEDYJA O MECE JEZUSA*. Z anonimowych tekstów XV — XVIII-wiecznych złożył Kazimierz Dejmek. Inscenizacja: Kazimierz Dejmek, reżyseria: Jitka Stokalska, scenografia: Stefan Sutkowski, kierownik chóru: Jan Szyrocki. Prapremiera 28 marca 1971 r. (fot. G. Wyszomirska)

Teatr Polski w Szczecinie przedstawił realizację dzieła teatralnego *Dialogus de Passione* albo *Zalosna Tragedyja o Mecie Jezusa*. *Dialogus* opracował dla warszawskiego Ate-neum Kazimierz Dejmek, scenografię i kostiumy dał Zenobiusz Strzelecki. W Szczeci-nie realizatorem spektaklu jest Jitka Stokalska. Uczestniczyła ona jako asystent reży-sera przy wszystkich trzech staropolskich przedstawieniach Dejmkę, a więc *Historyi o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka, *Zywocie Józefa Mi-kolaja Reja* i w próbach spektaklu *Dialogus de Passione* w Warszawie. Oglądaliśmy więc jakby wierne przeniesienie trzeciego spek-taklu Dejmkowego wywiezionego ze starych polskich tradycji dramatycznych i teatral-nych, posuwającego naprzód naszą świadom-ność o tym, jak nowe w naszej sztuce wiąże się ze starym, własnym i prawdziwie pol-skim.

Kiedy Prologus zapowiada sztukę parafr-azą zwrotu użytego czterysta lat temu, gatunek dramatu mamy już określony: „Odpra-wować się będzie na theatrum, abo przy kościele, abo na ratuszu, a nasamprzod niech się odprawuje w sercu twoim”. Tak też się dzieje — *Dialogus* nie jest ani misterium, ani tragedią religijną, to dzieło teatralnej poetyczności, dziwnie kameralne, intensywne i skupione, mądre. Otwiera je chóralny śpiew płynący z zascenia, przeciąga przez scenę procesjonalny pochód jasno, jakby w lniane szaty ubranych chłopiąt i do-rosłych, prezentujących bohatera, Jezusa drewnianego, jadącego na osiołku. Scena jest pusta, w tle widać bezdrzewne pola-zagony. Na środku pomostu scenicznego niewielka kapliczka drewniana, w niej naturalnej wiel-kości siedząca postać Jezusa Frasośliwego. Ta ciemnowa figura, centralnie usytuowana, patrząca przez całe przedstawienie na widownię, nie jest dekoracją ani rekwizytem, nabiera treści w miarę przepływu wydarzeń.

Zawija się akcja dramatu: chłopiec wnosi niskie drewniane siedzisko i umieszcza przed kapliczką. Przypomina się ów podsta-wowy i jedyny dla wielu dawnych zespołów aktorskich sprzęt, więc tron, fotel, krzesło kurulne. Zasiada na nim Annasz, otwierając *concilium* kapłańskie. Biskupowie i rabini wchodzą z lewej strony (kierunki wejść mają znaczenie), przybrani w szaty przypomina-

jące nieco stroje kościelne, rzeźbę ołtarzową XV wieku. Utrzymane w kolorach czerwonych przeciwstawne są białym strojom wyznawców Jezusa, spopielałym sukniom świętych Niewiast. Toczą się na scenie — prze-niesione z misterium XVII wieku — obrady jakby polskiego sejmiku. Annasz, wprawny polityk i hegemon, wyraziście grany przez Michała Lekszycykiego, wraz z Kaifaszem, równie jasno zarysowanym przez Bohdana A. Janiszewskiego, wspólnie z rabinami roz-ważają sytuację groźną dla synagogi i pań-stwa żydowskiego. Nowe nauki zawsze zapowiadają upadek organizacji państwowej, a gdyby Jezusowi tłuszcze jąki urząd dał, wnet by biskupowie ze swoich stołków pospadali. Lud weni uwierzył po wskrzeszeniu Łazarza. Jeżeli chcą zachować żywot, majątność, potomstwo — rabini przedstawiają kolejno swoje wota, postępując ku przodowi i wymieniając miejsca jak figury na starych zegarach — trzeba zabić Jezusa.

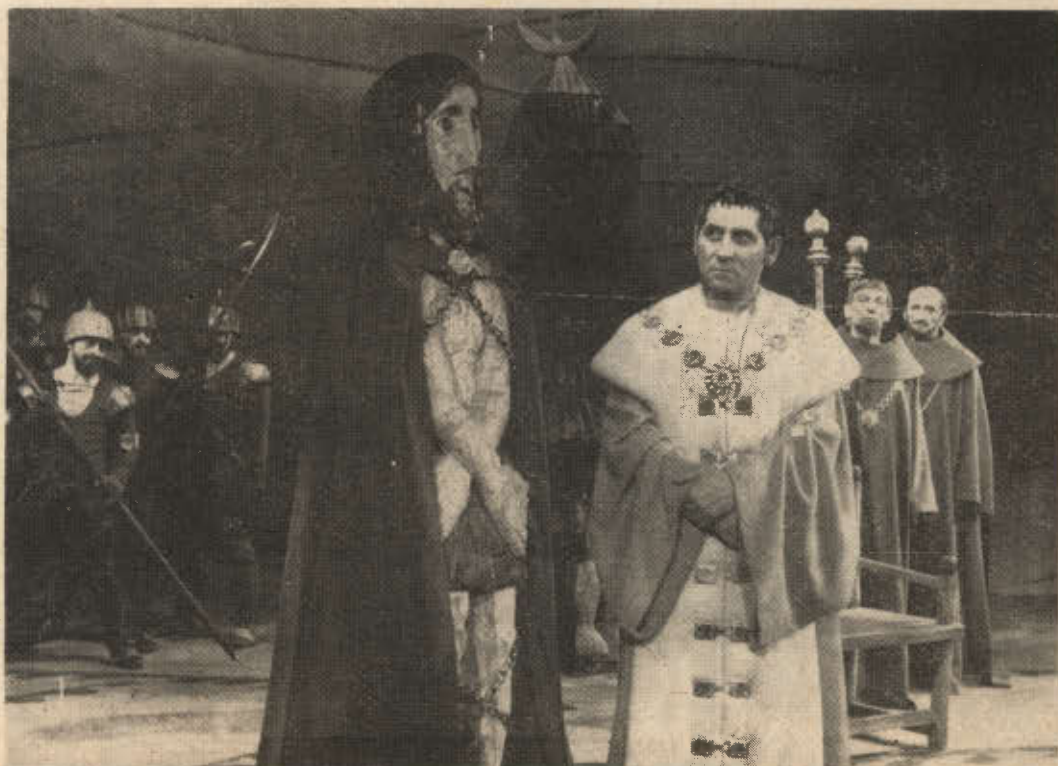
Gdy tych pięciu zejdzie ze sceny, tyluz diabłów o monstualnych głowach, w opoń-czach zbliżonych kolorem do szat kapłań-skich, odprawia *concilium* diabelskie. Są płaczlivi, gadatliwi, a — jak ludowe diabły — chytrzy i naiwni. Czują się zagrożeni przez Jezusa; przestanie być groźny, gdy go zgładzą (wiedzą o zamiarach rabinów). Naj-sprytniejszy z szatanów, Wąglik, usidla Ju-

dasza, podpowiada mu zdradę. Judasz jest rozgoryczony, Jezus zwabił go do siebie „ku-glarstwami”, gody były tylko raz, w Kanie, a teraz trzeba wędrować o głodzie i chłodzie z bandą hulajów. Pali go też zazdrość, po-budza chciwość.

W następnej scenie brzmią piękne chóry anonimowych kompozytorów XVI wieku, podłożone pod teksty uwielbienia, czci, radości — sprawiedliwi witają Jezusa, wjeżdżającego w Niedzielę Palmową do Jerozo-limy, słowem, śpiewem, gestem.

Persony dramatu zostały już zaprezen-to-wane, następuje pierwsze starcie, słowne. Woźny ogłasza banicję, wywołanie Jezusa z miasta według starodawnej formuły. W na-stępnych krótkich scenach smutnym boha-terem jest Judasz. Akt zdrady przechodzi mu łatwo, oddała się z woreczkiem srebrni-ków i sześcioro żołnierzami. Sprzedawczyk spotkawszy Marię okłamuje ją; strapioną uspokaja. Nadchodzi Jan Ewangelista — przedstawia go pięknie Jan Młodawski, w miarę miękko, w miarę patetycznie (gdy wygłasza kwestie niemego Jezusa) — przynosi tragiczną nowinę i zapowiada ciąg straszliwości.

Za chwilę żołdacy włoką przed Annasza przewróconą postać Jezusa, kopiąc, deptając po twarzy, łomocząc łańcuchem. Jest to na-turalnej wielkości ciemnowa rzeźba w stylu



Na pierwszym planie Marian Nosek (Pilat)



Wacław Ulewicz (Judasz)

ludowym, wyrobiona z kłoca, nieco spłaszczona, o przejąskrawionej twarzy, z rękami związanymi. Figura stoi na niewielkim podestu, toczącym się na kółkach. Przemawia za nią Jan, wychodząc do przodu sceny i zapowiadając zdaniem: „I rzekł Jezus” — co dzieje się w całym spektaklu tylko trzy razy. Triumfator Palmowej Niedzieli jest ciągnany do Kaifasza, Heroda, Piłata, ironicznie nagabywany, wykiwany, bity i poniżany.

Pewną kontynuacją tych scen jest tragedia Judasza. Wacław Ulewicz nieco suche i schematyczne teksty potrafił przekazać w sposób prawdziwie dramatyczny — od zazdrości, nienawiści, poprzez poniżenie zdradą, aż do krzykliwej rozpacz i daremnego protestu przeciw przeznaczeniu. Zresztą wszyscy aktorzy — jest to podstawowe założenie reżyserskie — przekraczają znacznie stylistyczną normę naiwnych tekstów. Ostatnia scena nabiera sensu dramatycznego jako komiczna paralela do męki Jezusa; diabły zrzucają z góry powieszzonego Judasza-kukłę (przypomnienie ludowego obrzędu), tarmoszą miękką lalkę, są radosne, nawet czule dla swojej

Elżbieta Kilarska (Weronika)



ofiary, wywożonej na taczkach, jak to było przyjęte w polskich misteriach.

W drugiej części Piłat — spokojny i rzeczowy urzędnik rzymski, niechętny starszyźnie żydowskiej, potem zirygowany, nawet gniewny — zarządza biczowanie Jezusa. Oprawcy, rzekomo zmęczeni czy chorzy, siedzą czekając na dodatkową zapłatę, a później oglądamy istny obraz bestialstwa. Dzieciakom razów towarzyszą obraźliwe okrzyki, wraz ze smagnięciem bicia powtarza się niemal litanijnie okrzyk „Jezu!”. W pewnej chwili ciosy rytmizują się jak przy młocce zboża. Następują dalsze akty pogardy i złości, koronowanie cierniem, prezentacja przed Piłatem, jeszcze jeden spór ze starszyzną kapłańską. Potem przez scenę przeciąga pochód kalwaryjski z rzeźbą Jezusa pod krzyżem.

Inscenizator podkreśla raz po raz i umowność i nawiązania do dawnego polskiego teatru, w którym efekt sceniczny miał pierwsze miejsce przed dbałością o realistyczny obraz — oto po przejściu pochodu na pustej scenie Weronika ociera chustką twarz siedzącego w kapliczce Frasołliwego. Na Kalwarii zaś wracamy do wymiaru najsurowszego naturalizmu. Na ciężki krzyż przybija się figurę Jezusa, już piątą, stylistycznie do poprzednich podobną. Żołnierze-kaci z trudem na linach podnoszą ciężkie drewna. Następuje kolejna seria drwin, gra w kości o szatę. Wreszcie Żołnierz wbija włócznię w bok Jezusa. Drzewce drga sprężyste, aktor mocuje się chwilę nie mogąc wyszarpnąć ostrza.

Gdy scena opustoszeje, pod krzyż przybija Maria i słuchamy, bodaj pierwszy raz publicznie, *Zalów Świętokrzyskich*. To najwyższe przed poezją romantyczną osiągnięcie polskiej poezji lirycznej, skomponowane przez anonima w XV wieku, nie ma godnego sobie odpowiednika w Europie, a koresponduje doskonale z całym spektaklem. Objęte zmiennymi rytmami skomplikowanej formy sekwencyjnej mają prostotę i bezpośredniość wiejskiego obrzędu. Maria z Niewiastami, świętym Janem, Józefem z Arymatei i Nikodemem kończą modlitewnie przedstawienie; Prologus je zamyka dwoma zdaniami i podziękowaniem za „nietęskliwe” słuchanie.

Nie ma tu masowych scen, nie ma w ogóle statystów. Na jasno oświetlonej prawie pustej scenie liczy się każda sekunda pauzy, a pojedynczy ruch staje się całym komunikatem. Aktorzy mają do rozegrania krótkie scenki. I choć niesposób nabrać w nich rozmachu, opanowali trudną technikę gry w tym dawnym-nowym misterium. Opanowali także głosowo stare teksty, których prawidłowe podanie sprawia trudności zarówno pod względem interpretacji jak samej dykcji. Postacie dramatu rozgrywają jedną scenę w konwencji umownej, by w następnej przejść do całkowitej naturalności, od tonacji tragicznej przechodzą do groteskowej, skrupulatnie strzegąc się tego, aby nie uchybić staremu tekstowi mimo to, że przedstawia się go dzisiejszymi środkami wyrazu aktorskiego. To najtrudniejsze wymaganie, założone u podstaw tej realizacji przez Dejmka, spełnił z pełnym sukcesem artystycznym zespół szczeciński.

\* \* \*

Tak więc mamy do zanotowania jeszcze jedno ważne wydarzenie teatralne, a jego wyjątkowość postaram się niżej objaśnić.

Oglądaliśmy dawny dramat religijny. Ale i ów staropolski teatr, i religijność, poddał Dejmek bardzo surowej dyscyplinie własnego celu dramatycznego. Zredukował do minimum rozmaite historyczne i środowiskowe cechy starego misterium, obnażając w nim te treści, które są pozaczasowe i uniwersalne. Przedstawił tragiczne przypadki głosiciela idei wielkiej i ku ludziom otwartej, zbawiennej dla małych i pokrzywdzonych. Pokazał, że musi dojść do starcia nosiciela nowej myśli z dawnym porządkiem i władzami. Te działają skutecznie i perfidnie, korzystając z tępoty, ograniczenia i niedojrzałości wielu spośród tych, którym idea miała przynieść dobro, wyzwalając z nich przerażające bestialstwo. Ową przeciwsta-

wienie idei, która *ex definitione* jest wielka, uduchowiona, łagodna i dobroczyniąca, okrucieństwu fizycznie wyrażonemu jest kluczem artystyczno-ideowym tej wyjątkowej sztuki. Dejmek nie ukrywa swojego warsztatu, w programie umieszcza informację jedyną, ale rzeczywiście ważną, jeżeli chce się nią z nami podzielić: „Postać Jezusa ma być ukazana w formie drewnianych rzeźb. To założenie dyktowało w znacznym stopniu dobór materiałów i kompozycję.” Pomysłów w naszych teatrach nie brakuje — co wynika z tego jakże prostego chwytu kostiumowo-inscenizacyjnego?

Najpierw konsekwencje formalno-teatralne: figura nie mówi. A przecież materia dramatu jest dialog. Milczenie, obojętność drewnianej postaci ma szczególną wymowę w długim ciągu słów i działań do niej i przeciw niej wymierzonych. Jakże układają się zależności między aktorami-ludźmi a kawałkiem drewna, które jest wyobrażeniem najwznioślejszych myśli ludzkości? Osoba najbliższa, Matka, mówi: „Nie lza dosięć twego świętego ciała”. Nie może dotknąć i nie śmie, a pragnęła dosięć z łitości. Miliony ludzi nie mogły dosięć błaganiami o litość tym figura nie odpowiadała. Inni ośmielili się dosięgać — butami, biczami, drzewo pod rami głucho dudni.

Tu uwaga marginalna, że w minionym a doskonałym kiedyś teatrze komedii dell'arte między ludzi wprowadzano postaci-maski, czyli ludzi-pólludzi, i osiągnano w ten sposób wielkie efekty i zabawowe i treściowe. W Schillerowskiej inscenizacji *Wielkiejnocy* postać Jezusa wyobrażało puste miejsce między dwoma aniołami stale ku niemu zwróconymi. Przypomnijmy dalej, że stosunkowo rzadko wprowadza się na scenę prawdziwy przedmiot, prawdziwie traktowany. Co najwyższe rekwizyt. Nawet wtedy, gdy wnosi się na scenę trumnę — zupełnie realną, zakupioną w zakładzie pogrzebowym — i nawet wtedy, gdy znajdzie się ona w centrum sztuki (jak trumny w Schillerowskiej inscenizacji *Kordiana*, a nawet w *Kondukcje*), ciągle mamy do czynienia z udawaniem teatralnym. Natomiast Dejmek rozgrywa w *Zalowej Tragedyi* ryzykowną koncepcję wprowadzenia do teatru prawdziwości fizycznej. Jest to koncepcja jednorazowa, nie dająca się w innym wypadku powtórzyć. Nie znajdzie się drugi kawałek drewna nasycony taką treścią, napełniony dwoma tysiącami lat tradycji, jeżeli nie ideowej to literackiej, kawałek drewna jednak człokokształtny, pokazywany wraz z matką i z ukochanym uczniem. Pastwienie się nad figurą nie dlatego robi tak przejmujące wrażenie, że wymierzone jest przeciw potencjalnemu dobroczyńcy, ale dlatego że czynności te są fizycznie prawdziwe. Wypełniają poważną część sztuki, są umiejętnie dawkowane, rosną w sile, a cały czas są wykładnikiem owej relacji zachodzącej między zbawianymi a Zbawicielem. Dzięki temu kawałki drewna stają się żywym ciałem. Wyobraźnia widza, uwrażliwiona na losy, jakie ludzie ludziom zgotowali i wciąż gotują — reaguje na martyrologię drewnianej kukły niespodziewanie intensywnie. Takie mechanizmy są wyznacznikami nowości, odkrywczości tego spektaklu.

Dzieje się to w utworze pełnym różnych umowności. Całość ma ramę niemal żartu repertuarowego. Oto Dejmek proponuje widzom z epoki wielkich skomplikowań naiwny tekst, nieudolną rzeźbę. Ale jednocześnie *Dialogus* jest zadziwiającym manifestem godności i odrębności teatru, świeżości i jasności narzędzi scenicznych. Mamy tu teatr oczyszczony z pomyłek, dobudówek, bibułkowych dekoracji i transformacji-adaptacji, łatwych iluzji optycznych. Na pustej scenie kroki aktora określają przestrzeń i miejsca akcji, dyscyplina realizatora każe pauzę, jednym gestem wyrażać sytuację, prostymi pozami zastępujących postaci budować architekturę.

Stary tekst jest raz naiwny, raz głęboki, raz wzruszający, potem mamy kilkanaście wierszy chropawych i dziwnie trafnych, potem frazy płytkie, nie przystające do wielkiej idei, o której rzecz się toczy. W następnej scenie słowo zagłębi się najtrafniej

w materię sprawy — tekst faluje, oplata się wokół głównej osi dramatu, a jednak właściwy sens tej sztuki znalazł się w relacjach zachodzących między różnymi narzędziami teatralnego i dramatycznego wyrazu. Urok artystyczny tego dzieła wynika z ustawicznego komplikowania różnych treści i konwencji w coraz to innych układach sobie przeciwstawianych. Do widza dzisiejszego docierają przede wszystkim dalekie i bliskie odniesienia między spirytualnością bohatera a jego fizycznym uszkodzeniem, między treściami teologicznymi a ich ludowym wyobrażeniem, dobrocią a złością, starym tekstem a nowymi środkami ekspresji aktora. Dejmek ułożył widowisko z samych metafor teatralnych, ale jakże wysoko brzmiących i przejrzyście.

*Dialogus de passione* podejmuje funkcję jakby religijną, obrzędową, jego zawartość myślowa i uczuciowa służy każdemu człowiekowi, a zwłaszcza temu, który doświadczył wydarzeń ostatnich trzydziestu kilku lat. Tekst, kostiumy, strona plastyczna zostały tak starannie oczyszczone z cech historycznych, lokalnych, środowiskowych, że sztukę możemy odnieść do dowolnego środowiska i każdej epoki, a teatr ten nabrał cech już nie misterium, z którego zostały wybrane sceny zwłaszcza diabelskie i żołnierskie, oraz rozrzucone epizody realistyczne, ale wręcz dramatu liturgicznego. Ku temu gatunkowi przybliżyły sztukę procesjonalne pochody, ale przede wszystkim założenie dramaturga, owo przerzucenie właściwej treści sztuki z wydarzeń oglądanych na scenie do sfery interpretacyjnej. Sztuka odprawuje się nie na ratuszu ale w sercu każdego widza, podobnie jak kiedyś wykształcony duchowny przeżywał symboliczno-teologiczne treści patrząc na ledwo zaznaczoną akcję liturgicznego dramatu, ubożego w działania i dialogi.

Dawny dramat liturgiczny tekstu własnego nie posiadał, jego dialogi składały się z samych cytatów, wydobywanych z graduałów i antyfonarzy. Ale też każdy z tych cytatów przynosił ze sobą całą masę przypomnień. Przestrzeń sceniczną i wszystkie jej elementy konstruktywne, łącznie z kostiumem-szatką liturgiczną, przenoszone do teatru z kościoła. Podobnie się dzieje z treściami, już laickimi, w *Dialogu* Dejmka. Dzięki temu jego teatr nabrał w niełatwych dla siebie czasach wielkiego rozmiaru i godności. Takiemu teatrowi nie zagrozi ani film, ani arcymistrz kinoskopu.

\* \* \*

Inscenizacja *Żywota Józefa* Mikołaja Reja prezentowała wielki warsztat; w rozmaitych konwencjach wykladała epicko-misteryjną opowieść o spełnianiu snów i żartobliwą aprobatę stałości niewinnego Józefa. Okrucieństwo braci, żal ojca i matki, wrzucenie Józefa na widok braci przybywających do Egiptu „czyniły prawdopodobną” tę sztukę, tak nasyconą komizmem. Ten ni to moralitet, ni to misterium, ni to komedię dopełniały intermedia, tańce i pieśni — tak płynęło ze sceny renesansowe bogactwo słowa, muzyki i ruchu. *Historija o Chwalebnyim Zmarłychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka była jednym pasmem efektów pogodnych i radosnych, zgodnie zresztą z założeniem tego misterium, które jako wielkocenne miało wyrażać radość wszelkiego stworzenia. Inscenizator dodał jeszcze jedną radość: odkrycia w naszej przeszłości pięknego teatru. Pokazał więc dzisiejszymi środkami artystycznego wyrazu to, co było w starym dramacie teatralne i piękne, każąc nawet postaciom scenicznym wygłaszać ciekawsze didaskalia. *Dialogus de Passione* komponuje się z oboma poprzednimi widowiskami jako ich szlachetne przedłużenie, odznaczające się czystością konstrukcji, wręcz matematycznie wypracowanej. Jeżeli w poprzednich realizacjach można było wymieniać intermedia, redukować pewne sceny, dodawać małe teksty, to w *Zalosnej Tragedyi* nie wolno naruszyć w niczym kolejności efektów dramatycznych. Wielka siła sugestywna spektaklu nie polega na efektach barokowej iluzji. Nie ma tu gry kolorami, zmierzchami, ani wystrojem sceny,

ani głośnie brzmiącą kapelą — teatr wraca do swoich źródeł: słowa, aktora, idei.

Przedstawieniu patronuje milczący świątek, zadumany nad losem ludzkim, nad swoim losem, świątek — ludowy świadek odległych epok naszej kultury artystycznej. Bierze się z niej teksty misteriorów zanotowanych w XVII wieku, ale niewątpliwie starszych, które możemy cofnąć przed czasy Rejowskie, a nawet do wieku XV. Przedstawiona rada starszyny żydowskiej pochodzi z powszechnego, klasycznego repertuaru; znajdujemy ją w rękopisach z Podolińca na Spiszu, z Krakowa, z Kielecczyny. Naturalistyczne sceny męki, gra żołnierzy o szatę na Golgocie pochodzą z prowincjonalnego przekazu misterium, wykonanego bodaj w Końskowoli koło Kazimierza nad Wisłą. Ten cenny rękopis, odkryty swego czasu przez ks. L. Zalewskiego, miłośnika ksiąg i pisarza, przechował pasję będącą szczególnym okazem wielkiej panoramy misteryjnej zredagowanej w krótkich scenach. Dla przedstawienia wjazdu Jezusa do Jeruzolimy i wygnania z miasta Dejmek posłużył się rękopisem, w którym przetrwały ślady dawniejszych misteriorów, a także dramatów liturgicznych, najstarszej formy europejskiego teatru. Z tej tradycji wziął inscenizator nie tylko podstawowe założenia dramaturgiczne, ale i tonację solenną, nie patetyczną, skupioną a nie efektowną. Lyryczny lament Marii pod krzyżem, to słynne *Zale Świętokrzyskie*, których cenę znano jeszcze w XVI i XVII wieku posługując się ich parafrazami w misteriach. Ponadto Dejmek dobierał niektóre scenki lub fragmenty dialogów z różnych sztuk religijnych z wieku XVII, tam zwłaszcza, gdzie przedstawia się gwałtownie działania i prześladowanie.

Taka strategia, stawiająca znak równania między dramaturgiem a inscenizatorem, wydawać się może naganna jako zbyt liberalna. A jednak takie postępowanie jest prawidłowe, skuteczne z punktu widzenia wartości ideowej przedstawienia, i jakże skuteczne dla stworzenia dzieła pięknego. Przypomnijmy, że równie swobodnie gospodarowali tekstami dawnych misteriorów ich autentyczni autorzy-redaktorzy od XIV do XVII wieku. Przenosiło się więc ze sztuki do sztuki całe czony parogodzinne, przepisywało się — także w Polsce — pełne „akty”, czasem zaś notowano tylko: „Akt o tym jak pasterz szuka trzody”. Biblioteki zachowały nam tylko ślady, strzępy dawnego teatru, jakby luźne karty z torby wędrownego inscenizatora. Kilka zaledwie zabytków zapisano w komplecie i z taką ilością objaśnień scenicznych, abyśmy mogli zdawać sobie sprawę z tego, jak wyglądał żywy teatr.

Dejmek potraktował więc w tym wypadku teatr staropolski jako jedno dzieło, wybierając z niego te elementy, które komponowały mu się w całość użyteczną dla przedsięwziętego celu. Nie sprzeniewierzył się jednak naszej przeszłości artystycznej. Przeniósł do dzisiejszego teatru dawne sposoby widzenia teatralnego, technikę dialogowania, kategorie dramatycznego widzenia rzeczywistości — wszystko to jakże jest inne w analogicznych dramatach niemieckich lub włoskich. Wydaje się, że inscenizator nie zdradził staropolszczyzny w sprawie tak zasadniczej jak religijny adres i cel dawnych misteriorów. Otóż znane polskie teksty już nie pełniły bezpośredniej służby religijnej. Była to ta faza widowiska religijnego, usuniętego zresztą poza kościół, w której cele artystyczne przeważały nad wrzuceniowo-religijnymi. Niektóre teksty mają więc charakter obrzędowo-świąteczny, po prostu zwyczajowy, są manifestacją działalności jakiejś instytucji artystycznej, a nie zaangażowanych modlitewnie wyznawców.

Dlatego właśnie twierdzić można, że Dejmek cofnął się do jeszcze dawniejszych form teatru, równie dobrze katolickiego jak antycznego greckiego, uszlachetniając teksty misteryjne. Można to dokładnie pokazać na Procesji Palmowej, która — niezwykle piękna w inscenizacji Dejmka — jest obrazem wielkiego powszechnego obrzędu świeckomiejowego, łączy bowiem wszystkich witaających Wielką Nowinę. Jej wersje XVII wie-



Antoni Szubarczyk (Miles VI), Mieczysław A. Gajda (Miles II), Andrzej Saar (Miles I), Bogdan Gierszanin (Miles III), Andrzej Richter (Miles IV)

ku były naiwne, a ku końcowi tego wieku i w następnym stawały się popisem gorszących występów szkolarzy i pacholków miejskich.

Tak oto nasz inscenizator rozgrywa przy pomocy dawnych tekstów wielką grę teatralną w stylu bardzo dawnego dramatu. Może dlatego właśnie w latach jakże licznych poszukiwań formalnych i komplikowaniu rozmaitych teatralności (mało, lub często zupełnie niezrozumiałych) mogliśmy nawet w prasie młodzieżowej przeczytać recenzję pod tytułem: *Wydarzenie w Szczecinie*.

JULIAN LEWAŃSKI