

## KAMIŁA BIALIK

(Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie)

### *Dialogus* 1969 – o premierze, której nie było

*Dialogus de Passione abo żałosna tragedya o Męce Jezusa*<sup>1</sup> to przedstawienie szczególnie w biografii Kazimierza Dejmka, a także znaczące wydarzenie w polskim życiu teatralnym. W biografii Dejmka pojawia się bowiem po wydarzeniach marcowych roku 1968, ściśle związanych z wycofaniem *Dziadów* oraz z odwołaniem go z funkcji dyrektora Teatru Narodowego. Prominentny do tej pory towarzysz Dejmek stał się dla władzy niemiłe widzianym w stolicy reżyserem, pozbawionym miejsca, w którym mógłby realizować swe artystyczne przedsięwzięcia. W tej trudnej sytuacji trafił do Teatru Ateneum, gdzie rozpoczął pracę nad *Pasją*, jak nazywał tę inscenizację<sup>2</sup>. W jednym z wywiadów Julian Lewański wspominał specyfikę tamtego czasu:

Ciążyła surowość cenzury i jej zabobonny lęk przed tematem religijnym, który może mówić o ludzkiej osobowości, godności, wartości w opozycji do aparatu państwowego. Byliśmy po 1968 roku, po wystawieniu *Dziadów*, marcowych demonstracjach studenckich, po spektakularnym „obleżeniu” Politechniki Warszawskiej. Jeśli się uwzględni ten kontekst, można zrozumieć, dlaczego

---

<sup>1</sup> Tytuł podaję na podstawie Programu przedstawienia *Dialogus de Passione abo żałosna tragedya o Męce Jezusa. Z anonimowych tekstów XV, XVI i XVII wieku złożył Kazimierz Dejmek*, reżyseria Kazimierz Dejmek, scenografia Zenobiusz Strzelecki, rzeźby Henryk Zegadło, praca nad słowem Krystyna Mazur, oprac. muzyczne Jan Sześzewski i Stefan Sutkowski, Państwowy Teatr im. Stefana Jaracza Ateneum w Warszawie, październik 1969. Zbiory archiwalne Teatru Ateneum w Warszawie.

<sup>2</sup> Z. Raszewski, *Raptularz*, t. 1, Londyn 2004, s. 534.

Kazimierz Dejmek odsunął dwadzieścia siedem maszynopisów misteriów bożonarodzeniowych, a podjął temat, którego osiłą jest *Dialogus de Passione*.<sup>3</sup>

Przygotowywana inscenizacja jednak nie doczekała się premiery. Prace nad przedstawieniem osiągnęły stan wysokiego zaawansowania – doszło do prób generalnych, wydrukowano program przedstawienia, gdzie podano pełną obsadę, prasa informowała o nadchodzącej premierze. Finału w postaci premiery nie było, ponieważ Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk nie wyraził na to zgody. Co takiego było w przygotowywanym, a właściwie gotowym widowisku, że cenzura cofnęła swą zgodę?

Informacje dają nam zarówno dokumenty samego widowiska (program teatralny, egzemplarz reżyserski), jak i wspomnienia świadków oraz dokumenty cenzury. Program widowiska zawiera notę, w której Dejmek – swoim zwyczajem, tak jak w poprzednich widowiskach staropolskich<sup>4</sup> – podał tytuły tekstów stanowiących podstawę inscenizacji. Były to następujące utwory: *Intermedium na Niedzielę Palmową*, *Dialog o Męce Pana Naszego Jezusa Chrystusa na Niedzielę Palmową*, *Dialog o Męce Pana Naszego Jezusa Chrystusa na dzień szósty Wielkiego Tygodnia*, *Utarczka krwawie wojującego Boga*, *Żałosna tragedia o Męce Chrystusa*, *Męka Pana naszego Jezusa Chrystusa*, *Końskowolski Dialog Wielkanocny*, *Dialogus pro die Parascenes*, *Krośnieńska Historyja Pasyjna*, *Dramo-opera o Umęczeniu Chrystusa*, *Lament Świętokrzyski*, *Rozmyślenia Dominikańskie*, *Dialog o św. Katarzynie*<sup>5</sup>. Reżyser zamieścił również uwagi na temat doboru tekstu, jego kompozycji, a także zastosowanych rozwiązań scenicznych, z których najważniejsze polegało na tym, że „Postać

---

<sup>3</sup> *Jestem widzem nieprawdziwym. Z Julianem Lewańskim rozmawia Maryla Zielińska*, „Didaskalia” 1998, nr 28.

<sup>4</sup> Do roku 1968 Kazimierz Dejmek wystawił cztery staropolskie widowiska: w Teatrze Nowym w Łodzi *Żywoć Józefa* w 1958 r. oraz w 1961 r. *Historyję o chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim*, po objęciu dyrekcji Teatru Narodowego w Warszawie na nowo zinscenizował te tytuły: *Historyję* w 1962 r. oraz *Żywoć Józefa* w 1965 r. Do każdego z przedstawień dołączał w programie notę, w której wylizczał teksty, które stały się podstawą widowiska.

<sup>5</sup> Nota bez tytułu, podpisana K. D., [w:] Program przedstawienia *Dialogus de Passione*..., [b.p.].

Jezusa jest ukazywana jako drewniane rzeźby i to założenie podyktowało w znacznym stopniu dobór materiałów i kompozycję<sup>6</sup>. Ta sama nota została zamieszczona także w egzemplarzu reżyserskim<sup>7</sup>. W programie znalazł się również tekst Juliana Lewańskiego przybliżający problematykę widowiska, wyjaśniający tytuł i akcentujący misteryjny charakter przedstawienia, z gruntu staropolskiego<sup>8</sup>.

Przygotowywane przedstawienie zostało podzielone na dwie części. Akcję części pierwszej buduje siedem scen: *Concilium kapłańskie*, *Concilium diabelskie*, *Wjazd Jezusa do Jerozolimy*<sup>9</sup>, *Zdrada Judasza*, *Rozmowa Panny Marii z Judaszem i Janem*, *Jezus przed radą kapłańską i Herodem*, *Judasz u Arcykapłanów*. Część drugą rozpoczyna scena zatytułowana *Jezus przed Piłatem*. Kolejne sceny to: *Ubiczowanie i cierniem ukoronowanie*, *Skazanie na śmierć*, *Droga Krzyżowa*, *Ukrzyżowanie*, *Lament Matki Bożej pod krzyżem*. Największy opór cenzury wywołały dramatyczne wydarzenia drugiej części inscenizacji. Lektura egzemplarza reżyserskiego daje nam obraz historii powszechnie znanej, a ukazanej w sposób konkretny, realistyczny, a momentami naturalistyczny<sup>10</sup>.

Scena *Ubiczowanie i cierniem ukoronowanie* – tu żołnierze i kat wykonują rozkaz Piłata. Konstrukcja sceny nasuwa wniosek, że z zadania wywiązują się ze szczególną rzetelnością:

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Egzemplarz reżyserski *Dialogus de Passione abo żaloszna tragedya o Męce Jezusa, z anonimowych tekstów XV-, XVI- i XVII-wiecznych* złożył Kazimierz Dejmek. Egzemplarz znajduje się w zbiorach archiwalnych Teatru Ateneum w Warszawie. W dalszej części pracy zamiast przypisów zastosowano odniesienia w nawiasach (*Dialogus* 1969) z podaniem numeru strony.

<sup>8</sup> J. Lewański, *Dialogus czyli Misterium o męce*, [w:] Program przedstawienia *Dialogus de Passione...*, [b.p.].

<sup>9</sup> Tu następuje scena muzyczna w oparciu o zapisy „Procesji na Niedzielę Palmową” (*Dialogus* 1969, s. 16). Zyskujemy więc nieco informacji na temat charakteru tej sceny, znajdując również ślad konsekwencji reżysera w doborze środków wyrazu: w tym widowisku, tak jak w poprzednich przedstawieniach staropolskich, wyznaczył istotną rolę muzyce.

<sup>10</sup> Ponieważ charakter niniejszych rozważań nie pozwala na szczegółową analizę całego tekstu egzemplarza, przyjrzymy się tylko fragmentom drugiej części widowiska, które wzbudziły najwięcej zastrzeżeń u decydentów.

Kat  
Razem jeno a wszytcy mocno przykładajcie,  
A tak mu po jednemu, jak ja, przyciskajcie.  
Miles I  
Jezu, starszym książętom naszym nie odmawiaj.  
Miles II  
Jezu, od zakonu nam ludzi nie domawiaj.  
Miles III  
Jezu, szanuj ustawy rzymskiego cesarza.  
Miles IV  
Ani się Bogiem stawaj, my nie chcemy łągarza.  
Kat  
Prorokuj, w którym lesie te porosły kije,  
Którymi teraz każdy twój grzbiet tego bije.  
Miles V  
Masz tu za swoje kazanie!  
Miles VI  
To za chorych uzdrawiania!  
Miles V  
Cierp, swywołniku!  
Miles VI  
Ludzi zwodniku!  
Miles I  
Damy ci dość,  
Za twą swywołność!  
Omnes  
Z całej siły,  
Puchną żyły,  
Ciecze krew  
Na odlew!

(*Dialogus 1969*, s. 8–9/II)

W dalszej części sceny ta gwałtowność wzrasta – krótkie wykrzyknienia zdają się potęgować brutalność, która w końcowej części przerodzi się w perfidię:

Miles VI  
Utrę nos, wzdyc usmarkany,  
Ty to zjedz, panie nad pany.  
Miles V  
A ja mu w oczy napluję,  
Ledwie mu wzrok prześwituje.  
Miles IV  
I w uszy zatrąbiemy  
Cześć królewską ogłosimy.

(*Dialogus 1969*, s. 13/II)

Kompozycja sceny czwartej również odznacza się zwartością i oszczędnością środków wyrazu. Krótka scena zawiera: znęcanie

się żołnierzy nad Jezusem, przymuszenie Szymona Cyrenejczyka do pomocy w dźwiganiu krzyża oraz lament Weroniki – kwestia o potężnym ładunku dramatycznym (*Dialogus* 1969, s. 23/II). Widoczne jest tu stopniowanie siły emocji: od pokornego, by nie rzec – pokutnego – żalu, poprzez dokładne wyliczenie krzywd, aż po oskarżycielską apostrofę. Po pauzie następuje dramatyczne działanie: ocieranie chustą, dopełnione w finale prezentowaniem Bożego oblicza.

Scena piąta – *Ukrzyżowanie*. Tu główny akcent położono nie na czynność ukrzyżowania, lecz na zachowanie żołnierzy. Jezus pozostaje postacią milczącą, nie zastępuje go nawet postać Prologusa. Znane z historii biblijnej słowa „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił” tu włączono do szyderczej kwestii jednego z żołnierzy (*Dialogus* 1969, s. 26/II).

Ostatnia, szósta scena to *Lament Matki Bożej pod krzyżem*. Planctus stanowi tylko początkową część sceny, po niej bowiem następuje zdjęcie z krzyża i złożenie do grobu. Kwestia Maryi wyznacza żalobną tonację sceny i stanowi wprowadzenie do następujących po niej wydarzeń. Zdjęcie z krzyża jest sceną niezwyklej delikatności, żeby nie powiedzieć – intymności. Znajdujemy tu świadectwo rzeczywistego umiłowania Jezusa, przejawiające się w trosce o jak najdelikatniejsze obejście się ze świętym Ciałem. Czynności tej dokonują nowo przybyli Nikodem i Józef. Czynią to ze znanstwem, ale też i z wielkim poszanowaniem umęczonego ciała. Ich działania zaskakują precyznością, która w żaden sposób nie mąci żalobnego nastroju:

Józef

Wnidź ty jeno, przywiąż Go w poly ku krzyżowi,  
Niech się nie wyciągają ręce ku dołowi,  
Kiedy goźdź z nóg odbije, boby się ciągnęło  
Ciało na dół, a ręce okrutnie szarpało.

Nikodym

Nu, jużem ci przywiązał, cóż zaś czynić będę?

Józef

Poczekaj, pirwej goździe z nóg jego dobędę,  
Potym wyżej postąpisz, a z ręku goźdź wyjmiesz.  
Podwiązawszy ręcznikiem, pod pachy podejmiesz  
I święte ciało Jego leguchno spuścimy.

(*Dialogus* 1969, s. 33/II)

Główne cechy tej części inscenizacji to zwartość kompozycji, oszczędność środków wyrazu, wyrazistość i potężny ładunek dramatyczny.

Lektura egzemplarza daje nam pewne wyobrażenie o koncepcjach poszczególnych postaci, z których najważniejszą jest niewątpliwie Jezus. Uprzedzeni przez Dejmka w nocie reżyserskiej o zastosowaniu w inscenizacji rzeźb, a także wspomóceni dokumentacją wiemy, jakie rzeźby się pojawiły: w scenie wjazdu do Jerozolimy – Jezus na osiołku, w scenie sądu – postać ze skrępowanymi rękami, natomiast w scenie biczowania – postać Chrystusa przywiązanego do słupa. W interesujący sposób Dejmek rozwiązał problem słów przypisywanych Jezusowi. Nie ma tu aktora, który by, obok rzeźby, grał postać Jezusa, lecz wszystkie jego kwestie wygłasza „Ewanjelista abo Prologus”, rozpoczynając od słów: „I rzecze Jezus”. Przydzielenie jego nielicznych słów Prologusowi nadaje tej postaci wyraźny rys pokory, ale też przydaje siły – trwa przecież niewzruszony, czym doprowadza do furii swych wrogów. Pomysł ten posłużył także uwydatnieniu kontrastu postaci. Z jednej strony mamy bowiem wpływowych Arcykapłanów i Heroda, którzy miotają się wściekłości, gdy stwierdzają, że ich władza okazuje się znikoma, by uwięzić syna prostego cieśli. A z drugiej strony pojawia się postać Jezusa: bezbronny, osaczony, niewiele mówiący, którego siła paradoksalnie rośnie z każdą chwilą wzrastającej złości Arcykapłanów. W tej – zdawałoby się – nieludzkiej sile trzeba byłoby upatrywać jego boskości. To samo zjawisko można zauważyć w części drugiej, w scenie rozmowy Piłata z Jezusem (*Dialogus* 1969, s. 4/II).

Egzemplarz reżyserski pokazuje uniwersalność wymowy inscenizacji, która staje się moralnym i estetycznym pouczeniem widza. Przy tym wyraźnie zaznacza się dominanta, wynikająca z akcentowania ziemskiego charakteru przedstawianej historii. Uwidacznia się to w samej konstrukcji dramaturgicznej: głównym tematem jest męka i śmierć Boga-człowieka, tymczasem postać ta nie przemawia ani razu, oddając głos ludziom. W wyobrażonej przez rzeźby postaci Chrystusa wyraził Dejmek jej dwoistość: fizyczną obecność i wyrażone milczeniem wzniesienie się ponad ludzki wymiar. Tekst egzemplarza sugeruje, że cielesność została wydatnie wzmocniona w scenach biczowania, drogi na Golgotę, ukrzyżowania oraz w scenie zdjęcia z krzyża. Wszelkie działania należą jednak do ludzi. O nich i o ich emocjach traktuje przedstawiona historia. Ludźmi z krwi i kości są kapłani, którzy boją się utraty władzy, pozycji i wpływów.

Pospolitą ludzką chciwością powodowany jest Judasz, który wciąż myśli o tym, jak pozyskać pieniądze, by nie żyć w biedzie. Przede wszystkim o ludziach, a nie o Chrystusie traktuje scena wjazdu do Jerozolimy. Wreszcie motywację czysto ludzką zauważamy w działaniach Maryi, którą przedstawiono przede wszystkim jako matkę (pokazuje to zwłaszcza scena spotkania z Judaszem oraz scena oskarżeń – *Dialogus* 1969, s. 31). Mamy w *Dialogusie* do czynienia z całą gamą emocji czysto ludzkich: od strachu, nienawiści, pogardy, chciwości do pełni miłości wyrażającej się we współcierpieniu i w bezinteresownej pomocy.

Dejmek wyeksponował w widowisku elementy rodzime: choćby imiona pomniejszych diabłów: Garzstka, Kuflik, Krzaczek są proweniencji polskiej. Silnie związane z polskimi realiami są funkcje woźnego i starosty. Co więcej, jak wspomina odtwórca roli Woźnego, Bogdan Baer, sam Woźny ubrany był „z polska”, tj. „w sukmanę, skórzany pas krakowski i rogatywkę”<sup>11</sup>.

Co więc zdecydowało, że mimo doprowadzenia do prób generalnych, wydrukowanego programu przedstawienia, prasowych informacji o nadchodzącej premierze zaniepokojona cenzura wkroczyła do teatru? Na podstawie *Raptularza* Zbigniewa Raszewskiego oraz niżej cytowanego dokumentu można ustalić daty pięciu wizyt cenzorskiej komisji: 21, 24, 25, 28 oraz 31 października<sup>12</sup>.

W archiwum Teatru Ateneum pozostał ślad kontaktów z cenzurą w postaci noty o wprowadzanych zmianach. Warto przytoczyć to świadectwo ingerencji urzędników (a jednocześnie polityków) w kształt artystycznego przedsięwzięcia:

Dialogus.

I. Zmiany przeprowadzone po próbie 21 bm.

1. Zmiana biczów (pałek) na różgi (dyscypliny). [Nad słowem „pałek” dopisek ręczny „rzekomo!” – przyp. K.B.]
2. Ograniczenie scen bicia Chrystusa.
3. Zlikwidowanie zawiązywania oczów Chrystusa.
4. Usunięcie sceny dźwigania krzyża przez Szymona Cyrenejczyka (usunięto w ogóle postać Szymona).

<sup>11</sup> B. Baer, *Zmieniły się czasy*, „Teatr” 1999, nr 1, s. 22.

<sup>12</sup> Z. Raszewski, dz. cyt., s. 534–536.

5. Zmiany tekstowe – „towarzysze” itp.
6. „zwycięstwo synów Dawidowych” – skreślono dwa czterowiersze.

I. Zmiany proponowane przez teatr po próbie w dniu 25 bm.:

- a) Generalna zmiana tonacji – teatr w teatrze – teatr plebejski.
- b) Światło przez cały czas jasne, zlikwidowanie nastrojów.
- c) Zmiana prologu i epilogu – Baer, dobosz.
- d) Jan Ewangelista – kostium chłopski, narzucona peleryna „apostolska”.
- e) Kapłani – kostiumy podstawowe chłopskie, narzucone elementy „postaciowe”, wyeliminowanie czerwieni.
- f) Marie – kostiumy chłopskie, skrócenie lamentu Matki Boskiej pod krzyżem.
- g) Piłat, Herod – spod kostiumów „postaci” widać kierpce.
- h) Dodanie tekstu Chrystusowi – czyta Jan Ewangelista.
- i) Skrócenie drogi krzyżowej – światło jasne (p.a), w procesji biorą udział zakonnicy.
- j) Wprowadzenie od początku spektaklu zakonników – śpiew gregoriański traci charakter „mystyczny”.
- k) Wprowadzenie postaci diabła do kilku scen, zwłaszcza z Judaszem (cz. D).
- l) Wprowadzenie w części II wątku „diabelskiego”.

II. zmiany proponowane w dniu 31.

1. Biczowanie Chrystusa przed kapliczką (skrócić, schować).
2. Ciąganie fraszobliwego (skrótcone).
3. Piłat – jedna kwestia „Rzeczpospolita” (wykreślić).
4. Łańcuchy zastąpić linami.
5. Weronika – zmiana interpretacji.

(ostatnia próba 4–11–69) [dopisek odręczny – przyp. K.B.]<sup>13</sup>

Wprowadzane sukcesywnie zmiany miały więc na celu złagodzenie tonu inscenizacji, a także uwypuklenie elementów ludowości. Jak wspominał po latach Bogdan Baer:

Dejmek był gotów na zmiany. Zależało mu na tej premierze, był nastawiony ugodowo. [...] Zaproponował, że figurę Chrystusa podczas biczowania schowamy za kapliczkę. Zgodzili się. Ale na następnej próbie zmienili zdanie: „Nie, tak nie może zostać, jest jeszcze gorzej, bo nie wiadomo, kogo biją”<sup>14</sup>

<sup>13</sup> „Dialogus – wprowadzone zmiany” – niesygnowany maszynopis, archiwum Teatru Ateneum w Warszawie.

<sup>14</sup> Cyt. za: D. Wyżyńska, *Nie wiadomo, kogo biją*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna” 1998, nr 279.

W innym miejscu ten sam aktor wspominał:

Zarzuty były zaskakujące. Że bicie Chrystusa jest zbyt drastyczne, że okrutne [!], że nazwisko Cyrenejczyk za bardzo przypomina Cyrankiewicza, że nie-dobrze kojarzą się czerwone płaszcze elity skazującej Chrystusa. Wszędzie węszyli kpinę z partii, ze Związku Radzieckiego. Woźny, którego grałem w staropolskim oryginale miał na imię Iwan. Proszono o zmianę. Reżyser [...] zmienił mojego Iwana na Kacpra.<sup>15</sup>

Co ciekawe, komisja nie tylko wyrażała swą dezaprobatę i wydawała zakazy, lecz także proponowała własne rozwiązania, np. porozcinanie kostiumów aktorów tak, by widzowi ukazały się współczesne, prywatne ubrania aktorów, czy choćby zmiana sposobu wygłaszania tekstu na „bardziej dialektyczny, bardziej ludowy”<sup>16</sup>.

Mimo podjętych działań nie osiągnięto kompromisu<sup>17</sup>. Pytany o przyczyny wstrzymania premiery Kazimierz Dejmek powiedział: „Cenzura dopatrzyła się nadmiernej aktualizacji natury politycznej w tym przedstawieniu”<sup>18</sup>. Wskazał przy tym na scenę biczowania: „to kojarzyło się z palowaniem ludzi w czasie tzw. wypadków marcowych”<sup>19</sup>. Zapewne nie bez znaczenia był fakt, że postać Prologusa odgrywał Andrzej Seweryn, aktor czynnie zaangażowany w marcowych wydarzeniach, przez krótki czas więziony i – jak pisze Joanna Krakowska-Narożniak – nierzadko wyciągany na przesłuchania w czasie trwania prób *Dialogusa*<sup>20</sup>. Pytany po latach Seweryn wy-powiada się na ten temat bardzo ostrożnie:

<sup>15</sup> B. Baer, dz. cyt., s. 22.

<sup>16</sup> J. Krakowska-Narożniak, „*Dialogus de Passione*” Kazimierza Dejmka, „Dialog” 1995, nr 5, s. 105.

<sup>17</sup> Warto przy tym zaznaczyć, że w programie nie podano dnia premiery, a jedynie dość ogólną datę „październik 1969 r.”. Julian Lewański wspominał, że prasa zapowiadała premierę na 25 i 26 dzień tego miesiąca. Zob. J. Lewański, *Dialogus de Passione abo żalotna tragedyya o Męce Jezusa w inscenizac ji Kazimierza Dejmka*, [w:] *Sto lat stałej sceny polskiej w Łodzi 1888–1988*, pod red. A. Kuligowskiej, Łódź 1993, s. 159.

<sup>18</sup> K. Bialik, Wywiad z Kazimierzem Dejmkiem, Warszawa, 24.10.2001 r.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> J. Krakowska-Narożniak, dz. cyt., s. 106.

Pytacie, czy mój udział w przedstawieniu mógł mieć jakiś mały wpływ na zastrzeżenia do spektaklu? Nie przyszło mi to do głowy, ale mógł być jakiś delikatny związek. Facet, który znany był z tego, że niby opozycjonista, walterowiec, a tutaj zaczyna spektakl: *W imię Ojca i Syna*.<sup>21</sup>

W archiwum Teatru Ateneum zachował się także w maszynopiśmie dokument zatytułowany „Motywacja odłożenia premiery *Dialogusu*”. Ponieważ jest to źródło unikatowe, przytaczamy je w całości:

*Dialogus de Passione abo historyja o męce Jezusa* w układzie ze staropolskich tekstów dramatycznych (XV do XVII) Kazimierza Dejмка został zakupiony przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, zatwierdzony do grania na scenie teatru „Ateneum” przez Radę Narodową i przyjęty bez zastrzeżeń przez Główny Urząd Kontroli Prasy i Widowisk.

W tym też tekście bez zmian i uzupełnień, w oprawie scenograficznej Zenobiusza Strzeleckiego, reż. Kazimierz Dejmek po przeszło 3 mies. próbach (od VI do X) zaprezentował Kontroli Prasy oraz powołanym do opieki nad teatrami czynnikom politycznym (K. W.) i administracyjnym (R. Nar. m. st. W-wy) przygotowane do eksploatacji przedstawienie.

Na kilku pokazach po każdorazowej dyskusji sztuka prezentowana była w formie zmienionej. Zastrzeżenia szły w kierunku:

a) aluzyjności tekstu w formie nomenklatury staropolskiego tekstu – „Rzplita”, „towarzysze” itd.; b) zestawu kolorów w szatach postaci występujących w przedstawieniu; c) postaci Prologusa, która nadawała ton zbyt podniosły przedstawieniu; d) zbyt mocnych akcentów w scenie „biczowania”; e) zbyt małej ingerencji „diabłów” w tekst misteryjny. Wszystkie zastrzeżenia dyktowane były intencją „uludowienia” przedstawienia misteryjnego.

Teatr, a tym samym i reżyser każdorazowe zastrzeżenia osób wizytujących próby przyjmował z dobrą wolą i subordynacją i przeprowadzał korekty. Tym sposobem zostały usunięte z tekstu wszystkie słowa czy wyrażenia, które by zabrzmiały w jakiś sposób aluzyjnie lub ze współczesnym skojarzeniem, zmieniono koloryt kostiumów (Rada Żydowska – Annasz i Kaifasz),

---

<sup>21</sup> M. Dziewulska, A. Majczak, *A my skąd się wywodzimy – rozmowa z Andrzejem Sewerynem*, [w:] Program przedstawienia *Dialogus de Passione...*, [b.p.]. *abo żałosna tragedia o Męce Jezusa. Z anonimowych tekstów XV, XVI i XVII-wiecznych złożył Kazimierz Dejmek*, reżyseria Kazimierz Dejmek, scenografia Jan Polewka, rzeźby Stefan Borzęcki, Zbigniew Kowalewski, Jerzy Nowakowski, opracowanie muzyczne Stefan Sutkowski, Jacek Urbaniak, Teatr Narodowy w Warszawie, premiera 28 XI 1998 r., [b.p.]. Zbiory archiwalne Teatru Narodowego w Warszawie.

usunięto postać Prologusa, wymieniając ją na postać „miejskiego pachołka”, usunięto poza kapliczkę drastyczne sceny biczowania oraz znacznie poszerzono sceny z diablami. Intermedia diabelskie tym zabiegiem zmieniły tonację I-szej części misterium do sceny „obwieszania się” Judasza, nadając tej części charakter całkowicie ludowy. Natomiast część II-ga, gdzie elementy humoru „gorzkiego” reprezentowała grupa Milesów już bez ingerencji (słownej) diabłów, ze scenami koronowania świątka i ukrzyżowania, z pięknym słowem Weroniki i lamentem Matki Bożej pod krzyżem, zachowała nadal swój nastrój podniosły w tonacji religijnego misterium, obsadzonego, owszem w czasie stylu ludowego misterium staropolskiego, ale o jednoznacznej wymowie ideowo-moralnej. Sprawa pozostawała ta sama – przedstawienie kończyło się „ukrzyżowaniem” postaci-świątka, skazanego bez udowodnienia mu prawdziwej winy, w sposób widoczny w tonacji hieratycznej, gorzko-filozoficznej.

Dyrekcja teatru w takiej sytuacji zdecydowała, że dotychczasowe zabiegi nad sztuką były niewystarczające i konieczne jest dokonanie zmian zasadniczych. Należało w strukturę przedstawienia, a specjalnie w część II widowiska, poczynić zmiany lub ewentualne uzupełnienia tekstowe. Reżyser Kazimierz Dejmek na skutek przedłużających się prób generalnych znacznie opóźnił swój wyjazd do Norwegii, gdzie był związany bardzo ścisłym terminem rozpoczęcia gościnnych prac reżyserskich. Dalsza praca nad staropolskim misterium wymagała jednak dłuższego czasu, aby reżyser mógł spojrzeć na tekst przez siebie zrealizowany z dystansu i dokonać wyboru tak propozycji inscenizacyjnych, jak zmian czy uzupełnień tekstowych.

Z wyżej wymienionych powodów dyrekcja Teatru Ateneum podjęła decyzję zawiesić na razie dalsze prace nad widowiskiem i powrócić do sprawy wystawienia *Dialogusu* po powrocie K. Dejмка do Polski z zagranicy, tj. na wiosnę przyszłego roku.

Teatr musiał pilnie wprowadzić w próby sztukę nie podlegającą dyskusji – *Głupi Jakub* T. Rittnera, aby wyjść jak najszybciej z premierą i uspokoić widownię Ateneum, zaintrygowaną przedłużającymi się pracami nad zapowiedzianą wcześniej premierą *Dialogusu*.<sup>22</sup>

Niestety, podobnie jak nota informująca o zmianach wprowadzonych do inscenizacji, dokument ten przetrwał bez podpisu i bez jakiegokolwiek pieczętki.

---

<sup>22</sup> „Motywacja odłożenia premiery *Dialogusu*”. Dokumenty nieskatalogowane, znajdujące się w archiwum Teatru Ateneum w Warszawie.

Oficjalnie więc inscenizacji nie zdjęto z afisza, a jedynie przesunięto datę premiery na bliżej nieokreśloną przyszłość. Andrzej Seweryn wspominał:

W mojej naiwnej głowie zostało tak: „no to kiedyś będą jeszcze próby”. [...] Ale pamiętam, jak Dejmek powiedział o Cireneusie: „Tak, tak. Chłop polski nie może nieść krzyża z Chrystusem”.<sup>23</sup>

Pisano także, że jednym z powodów było imię Cireneusa kojarzone z Cyrankiewiczem<sup>24</sup>. Pewne jest, że decyzji nie podjęła dyrekcja teatru. Ówczesnemu dyrektorowi Ateneum, Januszowi Warmińskiemu, zależało na tej premierze. Sam namawiał Dejmka do złagodzenia ostrej wymowy przedstawienia i ponownego ubiegania się o cofnięcie zakazu<sup>25</sup>.

Jak informuje odręczny dopisek na cytowanym dokumencie, ostatnia próba odbyła się 4 listopada 1969 roku. Julian Lewański kilkanaście lat później napisał o tym zdarzeniu:

[...] w momencie, gdy „żałosna tragedia” Prawdy i Dobra dotknęła w warszawskim Ateneum ziemi, tak przestraszyła małego agenta – sługusa Lucype-rowego, że zdarł ją z afisza.<sup>26</sup>

*Dialogus* musiał czekać na swą premierę jeszcze sześć lat. Za zgodą Dejmka miał swą premierę 28 marca 1971 roku w Teatrze Polskim w Szczecinie w reżyserii Jitki Stokalskiej, która była asystentką reżysera podczas prób w 1969 roku. Dejmek jednak nie widział tego przedstawienia<sup>27</sup>. Sam powrócił do tego tytułu w 1975 roku, kiedy pozwolono mu na premierę w Teatrze Nowym w Łodzi. Dwa lata później w tym samym teatrze wystawił kolejną wersję widowiska. Czwarta i ostatnia jego premiera odbyła się w 1998 roku w Teatrze Narodowym w Warszawie.

---

<sup>23</sup> M. Dziewulska, A. Majczak, dz. cyt.

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> Z. Raszewski, dz. cyt., s. 534.

<sup>26</sup> J. Lewański, *Dialogus de Passione abo Żałosna tragedia o Męce Jezusa Kazimierza Dejmka...*, [w:] *Sto lat stałej sceny polskiej w Łodzi 1888–1988*, pod red. A. Kuligowskiej, Łódź 1993, s. 172.

<sup>27</sup> Takiej informacji udzielił autorce we wspomnianym wyżej wywiadzie.

## Summary

*Dialogus 1969*: about a premiere that has never happened

This article treats about a spectacle *Dialogus de Passione* prepared by Kazimierz Dejmek in 1969 in the Ateneum Theatre in Warsaw. Although the director had been authorized to carry out the show, censors did not allow for its public premiere. The author presents the reasons for the withdrawal of the authorization: she analyses text fragments of the spectacle, refers to eyewitnesses' accounts and presents documents which have survived in the archives of the Ateneum Theatre.