TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

Dialogus de Passione

Dialogus de Passione

dyrektor naczelny
Krzysztof Torończyk

dyrektor artystyczny
Jerzy Grzegorzewski

TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

Dialogus de Passione

sala Bogusławskiego

premiera 28 listopada 1998 roku

TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

Dialogus de Passione

abo Żałosna tragedyja o Męce Jezusa

z XV-, XVI- i XVII-wiecznych tekstów anonimowych
złożył Kazimierz Dejmek

aktorzy Teatru Narodowego

Teresa Budzisz-Krzyżanowska, Joanna Kwiatkowska-Zduń
Marek Barbasiewicz, Andrzej Blumenfeld, Józef Duriasz, Radosław Elis
Krzysztof Gosztyła, Emilian Kamiński, Mirosław Konarowski
Maciej Kozłowski, Czesław Lasota, Łukasz Lewandowski
Jerzy Łapiński, Olgierd Łukaszewicz, Michał Pawlicki
Paweł Tołwiński, Maciej Wojdyła, Leszek Zduń

gościnnie

Bogdan Baer, Waldemar Błaszczyk, Henryk Błażejczyk, Dariusz Błażejewski
Mikołaj Klimek, Mirosław Kowalczyk, Sławomir Orzechowski, Jan Tesarz
Zdzisław Tobiasz

Warszawski Zespół Chorałowy
pod kierownictwem Tadeusza Olszewskiego

chór dziecięcy ze Szkoły Podstawowej nr 80 im. Bohaterów Monte Cassino
pod kierownictwem Romualda Miazgi

reżyseria Kazimierz Dejmek
scenografia Jan Polewka
rzeźby Stefan Borzęcki, Zbigniew Kowalewski, Jerzy Nowakowski
opracowanie muzyczne Stefan Sutkowski, Jacek Urbaniak
kierownictwo muzyczne Mirosław Jastrzębski

SALA BOGUSŁAWSKIEGO

premiera 28 listopada 1998

dyrektor naczelny **Krzysztof Torończyk**
dyrektor artystyczny **Jerzy Grzegorzewski**

Tekst naszego widowiska ułożyłem z fragmentów następujących dawnych misteriów polskich:
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 tragedyja o Męce Chrystusa, Męka Pana Naszego Jezusa Chrystusa, Końskowolski Dialog Wielkanocny, Dialogus pro die Parascenes, Krośnieńska Historia Pasyjna, Dramo-opera o Umęczeniu Chrystusa. Posłużyłem się nadto *Lamentem Świętokrzyskim* oraz drobnymi wyimkami z różnych utworów, w tym z *Rozmyślań Dominikańskich*, z *Dialogu o św. Katarzynie* i z innych.
Starałem się nie uchybić duchowi poetyki tych utworów i celom przyświecającym ich anonimowym twórcom. Nie zamierzałem jednak rekonstruować dawnego misterium z nieodłącznym dla takiej rekonstrukcji podkreśleniem jego cech historycznych, środowiskowych i elementów tragedii religijnej. Byłoby to, być może, zajmujące dla znawców i specjalistów przedmiotu. Usiłowałem uczynić z widowiska misteryjnego rzecz ogólnie pożyteczną przez uwypuklenie jego treści uniwersalnych.
Postać Chrystusa postanowiłem ukazać w formie symbolizujących Go rzeźb, co wpłynęło na dobór i układ tekstów.

Kazimierz Dejmek

Dialogus de Passione
abo Żałosna tragedyja o Męce Jezusa

CZĘŚĆ PIERWSZA

Prolog

SCENA PIERWSZA
Concilium kapłańskie

SCENA DRUGA
Concilium diabelskie

SCENA TRZECIA
Wjazd do Jerozolimy

SCENA CZWARTA
Zdrada Judasza

SCENA PIĄTA
Rozmowa Marii Panny
z Judaszem i Janem

SCENA SZÓSTA
Jezus przed Annaszem,
Kajfaszem i Herodem

SCENA SIÓDMA
Judasz zwraca pieniądze biskupom,
a potem się obwiesi

CZĘŚĆ DRUGA

SCENA ÓSMA
Jezus przed Piłatem

SCENA DZIEWIĄTA
Ubiczowanie
i cierniem koronowanie

SCENA DZIESIĄTA
Jezus skazany na śmierć

SCENA JEDENASTA
Droga krzyżowa

SCENA DWUNASTA
Ukrzyżowanie

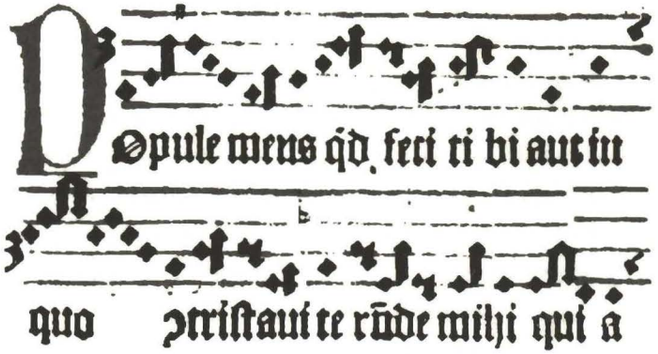
SCENA TRZYNASTA
Lament Matki Bożej
pod Krzyżem

SCENA CZTERNASTA
Epilog

informacja o muzyce

W części pierwszej przedstawienia wykorzystano szereg pieśni chorałowych śpiewanych wedle tradycji przez kilkunastoosobowy basowo-barytonowy chór męski: *Hosanna filio David, Gloria laus, Amicus meus, Judas mercator*; w drugiej zaś części: *Popule meus, Crux fidelis* oraz *Vexilla Regis*.
Ponadto w scenie triumfalnego wjazdu Chrystusa do Jerozolimy pojawia się chór dziecięcy śpiewający hymny chwalebne na melodie dawnych pieśni anonimowych *Narodził się nam Zbawiciel* i *Wiwat dzisiaj Boskiej Istności*.
Melodie piosenek diabelskich - na nowo opracowane motywy polskiej muzyki średniowiecznej i renesansowej - pochodzą z szesnasto- i siedemnastowiecznych piosenek anonimowych *Cóż też czynisz, miły bracie; Wszechmogący Panie, dziwnoś swój świat sprawił; Nie złodziejem choć kradnę* oraz ze staropolskiej pieśni *Jezusa Judasz przedał za pieniądze nędzne* autorstwa Władysława z Gielniowa.

na sąsiedniej stronie:
reprodukcja fragmentu karty z antyfoną pieśni *Popule meus* z *Liber agendarum rubrice dioecesis Wratislawiensis* 1499



Ewanjelista abo Prologus

In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti niechaj się odprawuje Dialogus de Passione Domini Nostri Jesu Christi abo żałosna tragedyja o Męce Jego. Ku tej Persony Rozmawiające, z których Panna Maryja, Mater Jesu, dla naszej czci i miłości na początek oznajmiona, a po Niej porządkiem ukazowania, są takowe:

Caiphas, Annas - biskupowie,
Rabinus primus et secundus,
Judasz - uczeń Pański,
Zacharias - prorok,
Jan - takoż uczeń Pański,
Haerodes - król galilejski,
Pilatus - starosta rzymski,
a takoż Weronika, Cireneus,
lud jeruzalemski,
lictorowie, żołnierzowie,
Piłatowi dworzanie,
pachołcy, pacholęta i wiela inszych,
a takoż Lucyper i dyjabli.

Odprawować się będzie na theatrum abo przy kościele abo przy ratuszu, a nasamprzód niechaj się odprawuje w myślach i sercu twoim. Amen.

Julian Lewański

Dialogus de Passione
abo Żałosna tragedyja o Męce Pańskiej
w inscenizacji Kazimierza Dejmka†
(fragmenty)

Dialogus jest misterium, lecz nie adaptowanym ale złożonym, czyli skompo nowanym przez Dejmka, a więc tworem ory ginalnym. Przedstawia ciąg wydarzeń Wielkie go Czwartku i Piątku, dopełnionych stosownymi obrazami w takim układzie, który w Polsce poprzedzał wersje barokowe, a więc takie późniejsze misteria, w których ważne obserwacje wykładane są przez postacie alegoryczne i uosobienia, zwłaszcza przez Grzesznika-Adama. Dejmek nie wpuszcza ich na scenę, nie chce, jak to one czyniły, wygłaszać ocen, apelów, eksplikacji wprost do widowni adresowanych i wręcz natrętnie narzucanych. Przyjął postawę dramaturga renesansowego, ani razu nie przełamał rampy scenicznej, a jedynie przed rozpoczęciem akcji polecił Prologowi zaapelować do słuchacza:

† pierwodruk w: *Sto lat sceny polskiej w Łodzi 1888-1988*, pod red. Anny Kuligowskiej, Towarzystwo Przyjaciół Łodzi, Łódź 1993

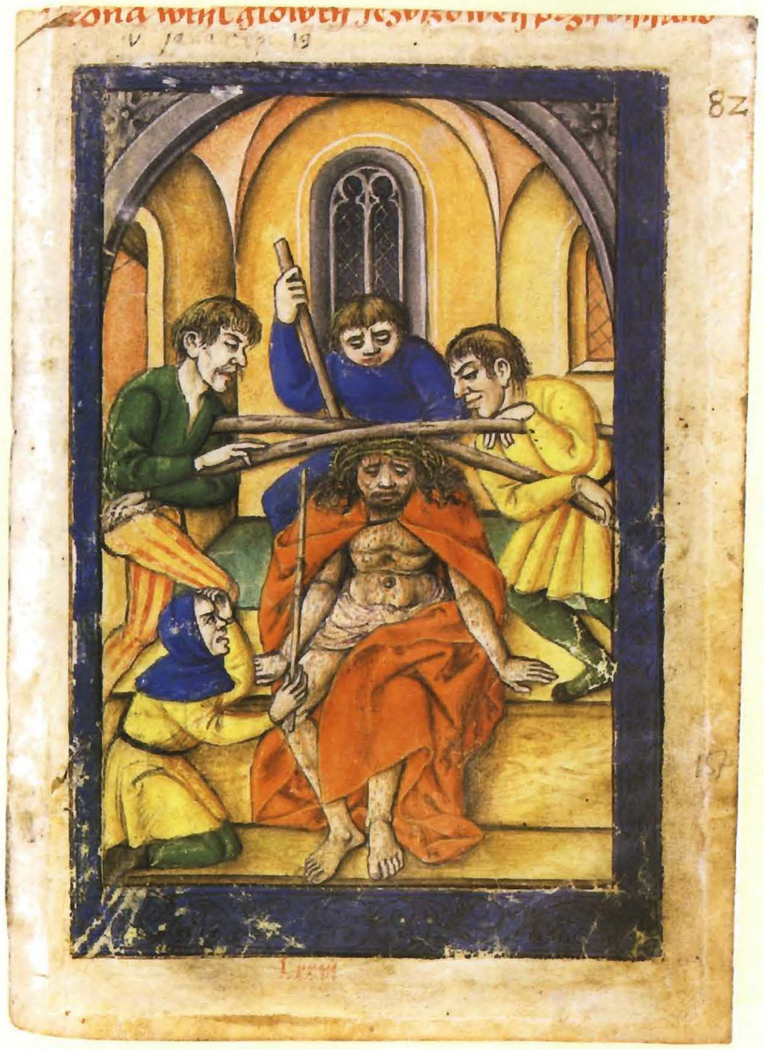
„Odprawować się będzie na theatrum abo przy kościele abo przy ratuszu, a nasamprzód niechaj się odprawuje w myślach i sercu twoim. Amen". [...]
Słuchając wezwania Prologa, aby się sztuka odprawowała przede wszystkim w myślach i sercu widza, gotowiśmy oglądane misterium przybliżyć do dramaturgii bardzo czcigodnego gatunku, do dramatu liturgicznego, gdzie obrazy sceniczne mają być przede wszystkim aluzjami, symbolami i hasłami, a nie celem same w sobie. Widownia zna przecież przebieg akcji, bohaterów. Dejmek jak liturgiczni dramaturdzy zbiera poszczególne kwestie z gotowego zasobu - tam wydobywano je z responsoriów i antyfonarzy, tutaj z pobożnego starego teatru. Szczególna to litur gia artystyczna i narodowa. Intencja autora jest zawarta w zdaniu Prologa: „In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti niechaj się odprawuje Dialogus de Passione... " A przecież mawiano dawniej: „Żałosne, widzę, czasy nastąpiły", „Proszę, posłuchajcie mało", „Przezacny audytorze", a więc nie pozwalano sobie na upodobnienie misterium do obrzędu. Czym jeszcze przybliża Dejmek swój tekst do sfery sakralnej, to ową moralitetową ogólnością, uniwersalnością całego przedsięwzięcia teatralnego. To, co oglądamy na scenie, zdarzyło się kiedyś tam, dawno, a może właściwie teraz, dzisiaj, może jutro. Gdzie? Na polu, w mieście, wszędzie.

Na środku pustej sceny w przedstawieniu Dejmka od pierwszych zdań aż do końca, w ubożuchnej, strzechą krytej kapliczce siedzi nieporuszony Chrystus Frasobliwy. Tego typu mechaniką obrazowania teatralnego, używaniem nośników o wielkiej pojemności znaczeniowej, posługiwał się właśnie dramat liturgiczny.
Frasobliwy na tle łagodnych pagórków, nieporuszony i milczący protagonista, jest w swojej pozie jednocześnie wykładnikiem tematu i problematyki całej sztuki. Nie będziemy jej analizować, bo wymagałoby to osobnego artykułu, dość przecież powiedzieć, że materią są relacje między Zbawicielem a zbawianymi. Przenosząc uwagę ku przedstawianym na scenie wypadkom i ku nawiązanej akcji dramatycznej, odczytujemy z *Dialogus de Passione* zależności powstające między potentatami i władzami a głosicielami Nowego i Prawdziwego. Dlatego, powtórzmy raz jeszcze, inscenizatora-autora mniej interesuje opisywanie ciągu przekazanych przez Ewangelie i legendy wydarzeń (co byłoby najważniejsze dla autora dawnego misterium), a więcej przeciwstawienie idei fizycznemu i bestialskiemu okrucieństwu. Mamy na scenie szczególne tego obrazy, nie darmo Dejmek przepatrywał obszerny katalog różnych okrutności w *Rozmyślaniach Dominikańskich*. Jakby sam się dziwił przedziwnemu, a zatrważającemu mechanizmowi rosnącej i wzmagającej się w oprawcach gwałtowności. Sceniczne wykonanie pomnoży jeszcze efektowność

owego materialnego, najbardziej bezpośredniego spotkania odkupywanych ze Zbawicielem. Przed biczowaniem Kat-Rychtarz poleca żołnierzom zsunąć sukienkę z ramion Jezusa, gładzi je i jakby próbuje, niczym chirurg przed operacją, powoli, z uznaniem i nieomal z czułością mówi: „Jest ciałka subtelnego, znać się ciepło chował", po czym spada na Jezusa istna nawałnica ciosów, znęcań, obelg.

Wspominaliśmy, że pasyjne misterium z rękopisu Ossolineum 198 nie wprowadza Jezusa w ogóle na scenę. Leon Schiller w swojej *Wielkanocy* rozwiązał trudność teatralnego pre zentowania Boga prosto i wiarygodnie: jest na scenie, tak jak znajduje się bezustannie mię dzy nami, ale niewidoczny. Publiczność zaś patrzyła na dwóch aniołów stale ku niewidzialnemu Jezusowi zwróconych; kwestie odczytywał Ewangelista. Dwa pożytki dały drewniane rzeźby przez swą materialność. Przede wszystkim milczenie, tak oczywiste i naturalne, jednocześnie staje się wielkim Głosem. Po wtóre, niezgrabne kloce z drewna są wleczone po ziemi, kopane, smagane tak mocno, że lecą trzaski. Kiedy podnosi się krzyż i wpuszcza do otworu w scenie-Golgocie, głucho dudni konstrukcja, żołnierz wbiwszy włócznię w bok zbyt głęboko, naprawdę mocuje się, aby ją wyrwać. Spotyka się różne formuły przełamania umowności teatru i próby nadania grze scenicznej autentyczności. Dejmek wybrał prostą, gwałtowną, drastyczną, a działającą z ogromną siłą. Dla

większości widzów, którym na scenie pokazuje się zawsze fingowane bastonady czy głośne policzkowania, rzekome zranienia i zgony, rozmaite udawania, ta fizyczna prawdziwość bicia, znęcania się nad rzeźbami jest szokiem. Umowność została teatrowi odjęta. Mechanizm tego dramatu jest okrutny. Autor przemienia gwałtownie jakość i temperaturę kolejnych obrazów. Na scenie pulsują krańcowo przeciwstawne formy teatralne. Coraz to przedstawia się widzowi wielką i głęboką metaforę, aby natychmiast zaskoczyć go najbardziej realistycznym obrazem. Te przemiany tworzą właśnie szczególny ciąg akcji równoległej do ciągu ewangelicznych wydarzeń. Można suponować, że dla Leona Schillera, podejmującego przecież ten sam temat, tak szeroka amplituda zmian nastrojów i ekspresji byłaby nie do przyjęcia, a może nie mieściła się w jego artystycznej wyobraźni. Ale też jego *Wielkanoc* od *Dialogus de Passione* prze dzieliło ponad 40 lat, lat antyludzkich, minęła cała epoka. [...] Wpisaliśmy więc *Dialo gus* w trójkąt: misteria, dramatyzowanie liturgiczne, neo-misterium czyli aktualizacja staropolszczyzny. Autor-reżyser jest przekonany, że w dawnym piśmiennictwie naszym i dawnym teatrze pomieszczone są i pokłady sztuki, i moralna samowiedza narodowa, zwłaszcza te wartości ukryte na postrzępionych karteczkach rękopisów, trudno czytelne, ale własne. Wydobył z nich sześć widowisk i przekazał dzisiejszej scenie. Uparty krzewiciel narodowej



kultury 17 razy podejmował trud kolejnych realizacji w różnych teatrach, nawet w trzech za granicą, troszczył się o ulepszanie i odnawianie scenariuszy. *Dialogus* brał na warsztat pięciokrotnie. Zapytajmy, ilu z dzisiejszych literatów świadomie i bezpośrednio sięga wprost do Władysława z Gielniowa, Biernata, Kochanowskiego, Sępa, Paska, Potockiego.

Pastisze są rzadkie, bezpośrednie odniesienia wyjątkowe: z *Tragedii o polskim Scylurusie* przytoczy jedno zdanie Miłosz. W sztukach plastycznych, w architekturze nawiązania do dawnych mistrzów są trudno uchwytne, w muzyce wygodniej jest powielić na płytach stare kompozycje niż przedłużyć ich żywot w nowych dziełach. Na takim tle działalność Dejmka jest manifestem i wyzwaniem. Jest też przykładem, jak integrować dawną i nową kulturę. Autor i inscenizator *Dialogus de Passione* nie przestawał być dyrektorem państwowego teatru, troszczył się o taką tonację widowisk, aby sprowadzały na salę publiczność nawet setkę razy, przemawiały zrozumiale, były i mądre, i piękne. Przybliżał widzowi owo dawne dramatopisanie, z XV-XVII wieku, komentowane nowoczesnym aparatem artystycznym. Uświadamiał bliskość kulturową, wspólnotę, nieprzerwaną ciągłość myśli i uczuć.

Miniatury reprodukowane w programie pochodzą z XVI-wiecznych *Rozmyślań Dominikańskich*. (fot. Janusz Podlecki)

Na wielu stronicach rękopisu w strumieniu tekstu pojawiają się nieoczekiwane luki, które odpowiadają usytuowaniu twarzy Chrystusa na miniaturach umieszczonych na odwrocie. Użyte zostały przypuszczalnie w obawie przed przebiciem atramentu na odwrotną stronę pergaminowych kart i zniekształceniem świętych wizerunków.

Niezadrukowane pola w tekście Juliana Lewańskiego nawiązują do tej zasady.

Zbigniew Raszewski

Dejmek†
(fragment)

Kiedy w *Historyi o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Chrystus wyprowadzał dusze z czyśćca, maszerowały one za kulisy gęsiego, według wzrostu, od największych do najmniejszych, grane przez dzieci. A za ostatnią postępował jeszcze młody diabełek. (Taki mały, dlaczego by nie miał być zbawiony.) U Mikołaja z Wilkowiecka nie ma żadnych sugestii tego rodzaju. Dejmek sam wymyślił ten drobiażdżek, może nawet nie przez każdego zauważony. Inny przykład: w *Dialogu de Passione* jeden żołnierz załamuje się w pewnym momencie i nie chce więcej bić, staje nawet w obronie swojej ofiary i sam dostaje batem. Tu Dejmek miał tekst, który mógł owemu żołnierzowi przydzielić. Jednak rzecz znamienna, że go wybrał, odrzucając tyle innych, i rozwinął w miniaturowy dramat niezwykłej siły. Zwrócona do nas na chwilę twarz tego żołnierza zostaje już w pamięci na zawsze. W wymowie całości powstaje pewien odcień, oddziałujący na widza (nawet bez względu na to, czy widz go dobrze zauważa, czy nie).
W najlepszych przedstawieniach Dejmka operowanie takimi akcentami bywa regułą, a dzięki ostrej selekcji szczegółów może nawet ważyć na interpretacji całej sztuki. Kto widział *Henryka VI na łowach*, pamięta pewno złotą sakiewkę, rzuconą „strażnikowi lasów królewskich", a nie podjętą. Oświetlona specjalnie, punktowym reflektorem, leżała ona potem między wyśpiewującymi swe kwestie partnerami, jak trzecia osoba dramatu, obdarzona własną wymową przez blask odtrąconej pokusy. W *Dialogu de Passione* widzieliśmy scenkę traktującą ten temat inaczej, jednak pokrewną tamtej przez swoją wyrazistość. Kat rzuca na podłogę złoty pieniążek, który z brzękiem upada. Żołnierze wiodą za nim spojrzeniem, lecz ani brew im nie drgnie, bo jeden pieniążek to za mało. Pada drugi w ciszy, rzucony zwolnionym ruchem, w atmosferze napięcia, które już wytworzyło się na widowni. To samo. Ale za trzecim razem żołnierze szybko zgarniają pieniądze, żeby nie przeciągnąć struny, i zabierają się do pracy.
Wszystkie te poczynania, czasem tak finezyjne, że aż trudno zauważalne, są charakterystyczne dla teatru, który w XX wieku niebywale wysubtelnił interpretację tekstu dokonywaną w imię jakiegoś jedne-

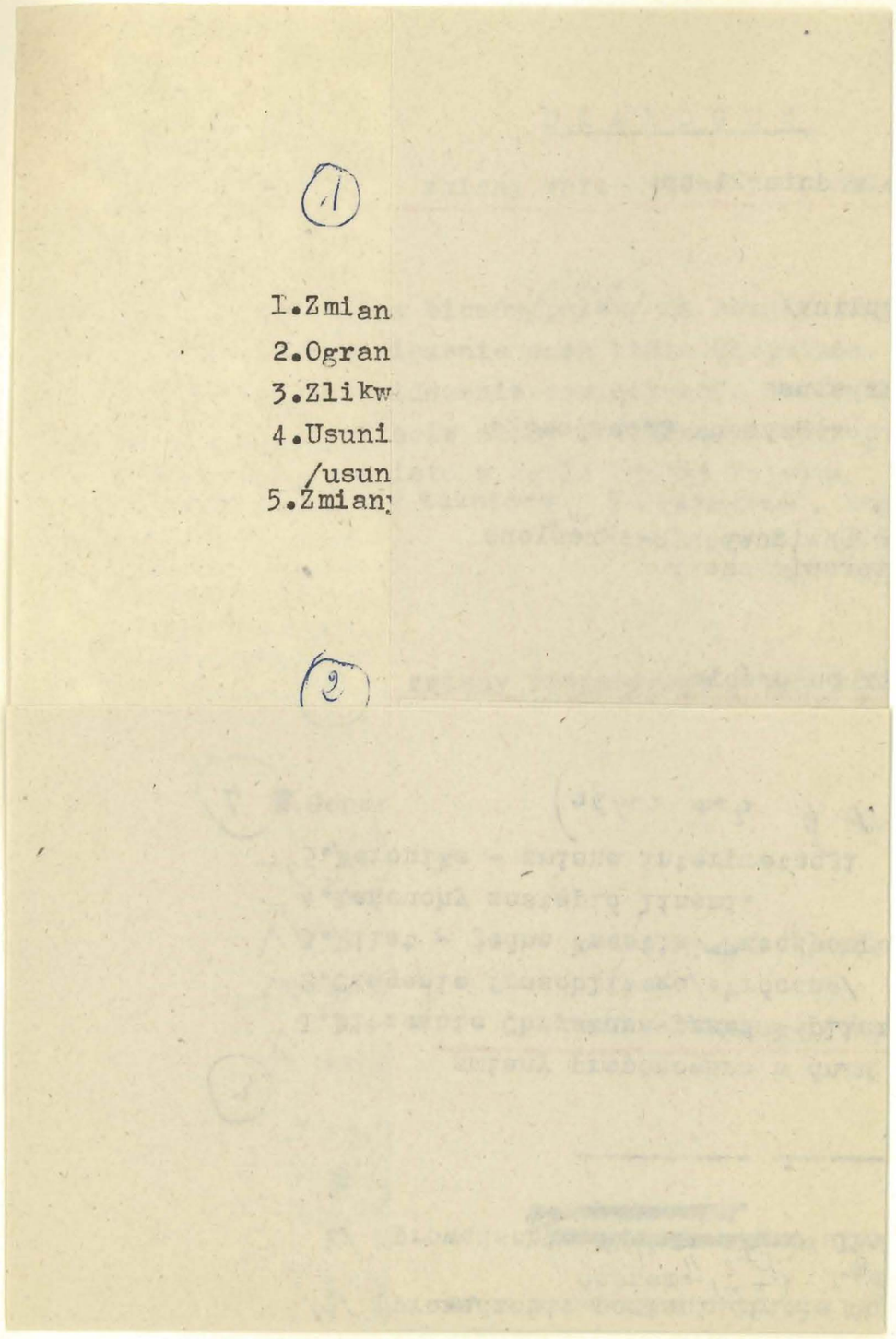
† pierwodruk: *Pamiętnik Teatralny* 1982 zeszyt 3/4

go, nadrzędnego zamysłu przez kształtowanie całej materii teatralnej. Całej, to znaczy we wszelkich jej przejawach, bo raz może to być odezwanie aktora, kiedy indziej niema gra, błysk światła, umiejętne „ogranie" rekwizytu. Nie ulega wątpliwości, że to, co w działalności Dejmka jest artyzmem, ma właśnie znamiona takiej sztuki, zwanej dziś sztuką inscenizacji (w ściślejszym znaczeniu tych słów).
W ostatnich latach Dejmek zwykł odżegnywać się od niej, a nawet wymyślać „panom inscenizatorom", zwłaszcza za interpretacyjne dowolności. Niech nas te wypowiedzi nie zmylą. Dejmek sam ceni sztuki, które wystawia, to jasne, ale interpretuje je nieraz tak samodzielnie, że wynik mógłby autora mocno zdziwić. Mikołaj Rej miałby pewno coś do powiedzenia na ten temat. A więc jeśli Dejmek tak pomstuje na swoich kolegów, niewiele to mówi o przynależności jego artyzmu (gdyż z wszelka pewnością należy on do sztuki inscenizacji). Wiele natomiast mówi o potocznej praktyce, o rzeczach, które w potocznej praktyce są mu z gruntu obce, czasami nienawistne.
Z najważniejszych warto by chyba wyróżnić trzy: uleganie komunałowi, stylistyczny chaos i nadmierną sugestywność.
Powstała na przełomie stuleci, sztuka inscenizacji zrodziła się z protestu ludzi wybitnych przeciw komunałowi epoki. Na swoje nieszczęście zwyciężyła. Jej zasady są dziś stosowane powszechnie, zarówno przez autentyczne znakomitości, jak przez miernoty, powielające komunał naszej epoki, z łatwowiernością właściwą ludziom przeciętnym wszystkich czasów. Łatwowierność ta, zwłaszcza w swojej odmianie podszytej snobizmem, jest chyba Dejmkowi szczególnie wstrętna. W każdym razie zwalczał ją przez całe życie, nie zawsze z powodzeniem, bo i jemu zdarza się wpadać w banał, innego rodzaju, mianowicie wtedy, gdy w oburzeniu na snobów ulega swoim skłonnościom kaznodziejskim. Znamy przedstawienia, które w takich okolicznościach powstały: bywają uczciwe, ale w swojej uczciwości ogólnikowe, że nawet sprzymierzeńców Dejmka rozczarowują. (A wrogom nie czynią szkody.) Jednak z tą samą bezstronnością trzeba stwierdzić, że wtedy, gdy Dejmek znajduje w sobie dość siły, by znaleźć odpowiedni dystans do tematu, kiedy odżywa w nim poeta, zawsze jest w jego przedstawieniu jakieś uderzenie w komunał, niekiedy zachwycające przez sam ambaras, jaki wywołuje.
Kwestia stylu nasuwa na myśl sławne stwierdzenie Benedykta Chmielowskiego: koń, jaki jest, każdy wie. Każdy wie, ile teatr europejski zyskał, rozstając się z realizmem. Ale nie wszyscy zastanawiają się nad trudnościami, które z tego powodu powstały, a przecież jest nad czym pomyśleć. Realizm we wszystkich swoich odmianach dawał reżyserowi trwałą zasadę organizowania rzeczywistości teatralnej. Od przełomu stuleci usiłuje się ją zastąpić indywidualnymi stylami, co w czasach Wielkiej Reformy dało świetne wyniki, ale im bliżej naszych czasów, tym większy budzi niepokój. Style indywidualne mnożą się bez końca, a żaden nie wykazuje siły, jaką miał niegdyś realizm. Dzisiejszemu teatrowi grozi stylistyczny chaos, a wybitnych reżyserów poznaje się po skuteczności, z jaką tę trudność pokonują. Dejmek czyni to chętnie przez podejmowanie dawnych formuł stylistycznych. Różnych, bo prócz właściwości sceny symultanicznej wykorzystuje także właściwości sceny *a l'italienne*, nieraz z doskonałymi wynikami (*Henryk VI na łowach, Operetka*). Najważniejsze wydaje się więc w jego upodobaniu samo poszukiwanie jakiejś wyższej zasady, wystarczająco silnej, by mogła zaprowadzić porządek w chwiejnej z natury materii przedstawienia teatralnego. Był to zawsze reżyser ciążący do pozytywnych rozwiązań, a ład cenił bardziej niż oryginalność. [...]
Najsłynniejsza w całej działalności Dejmka jest jego praca w Teatrze Narodowym, a w tej tkwi pewien paradoks. Dejmek chciał dać wtedy teatrowi polskiemu coś bardzo rzeczywistego, a dał mu nową legendę. Cenną pewno, bo są legendy, bez których teatry mogą mieć powodzenie i sławę, ale nie mają duszy. Legenda Dejmka jest pod tym względem w bardzo dobrym gatunku i trudno by się dziwić, gdyby historia zainteresowała się nim właśnie z tej racji. Z żalem myśli się jednak, że mogłoby to podziałać na niekorzyść reżysera.
A pewno podziała. Jego poczynania na stanowisku dyrektora będą kiedyś stosunkowo łatwe do odtworzenia. Z inscenizacji, nawet najlepiej udokumentowanych, pozostaną - jak zwykle - jakieś mgliste zarysy. W naszych oczach trwają jeszcze całe sceny, które przez tyle lat na przemiany bawiły nas i wzruszały; marsz uczniów zdążających na wiec z pieśnią „Tysiące nóg, miliony rąk"; rozjarzony ołtarz w *Dziadach*, ledwie słyszalna parafraza *O salutaris hostia*, krzyk Holoubka: „bo strzelę przeciw Twej naturze"; zachwyt lokajów w *Operetce* („Józiek wrócił! To jego noga! "). Przyszły historyk, jeśli tylko będzie równie sumienny jak wrażliwy, może odtworzyć kiedyś charakter tych scen i określić ich znaczenie. Ale najważniejszy sekret ich oddziaływania, zawarty w tej mieszaninie oschłej buty i delikatności, po której zwykliśmy poznawać Dejmka, tak jak w ciemności poznajemy kogoś po głosie, zachowamy w pamięci już tylko my, świadkowie jednej z najwspanialszych przygód polskiego teatru.
[1979]

Pierwotną wersję przedstawienia *Dialogus de Passione* Kazimierz Dejmek przygotował w Teatrze Ateneum w Warszawie w roku 1969. Datę premiery wyznaczono na dzień 25 października. Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk wstrzymał przedstawienie w dniu premiery.

Obok drukujemy reprodukcję dokumentu, który jest zapisem zmian dokonywanych pod naciskiem cenzury na kolejnych próbach w dniach 21, 25 i 31 października 1969 roku.

Dziękujemy dyrekcji Teatru Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie oraz Jarosławowi Komorowskiemu za udostępnienie nam tego dokumentu.



(1)

1.Zmian

2.Ogran

3.Zlikw

4.Usuni

/usun

5.Zmian

(2)

D I A L O G U S

(1) zmiany wprowadzone po próbie w dniu 21 bm.

1. Zmiana biczów/pałek/ na rózgi/dyscypliny/ rakoma!
2. Ograniczenie scen bicia Chrystusa.
3. Zlikwidowanie zawiązywania oczów Chrystusa
4. Usunięcie sceny dźwigania krzyża przez Szymona Cyrenejczyka /usunięto w ogóle postać Szymona/
5. Zmiany tekstowe _ "towarzysze", itp.
   "zwycięstwo synów Dawidowych" -skreślono
   X dwa czterowiersze

(2) zmiany proponowane przez teatr po próbie w dniu 25 bm.

1. Generalna zmiana tonacji - teatr w teatrze-widowisko plebejskie
   - a/ Światło przez cały czas jasne,zlikwidowanie nastrojów
   - b/ Zmiana prologu i epilogu - Baer,dobosz.
   - c/ Jan Ewangelista - kostium chłopski,narzucona peleryna "apostolska"
   - d/ Kapłani - kostiumy podstawowe chłopskie,narzucone elementy "postaciowe",wyeliminowanie czerwieni.
   - e/Marie - kostiumy chłopskie,skrócenie lamentu Matki Boskiej pod krzyżem
   - f/ Piłat,Herod - spod kostiumów "postaci" widać kierpce.
   - g/ Dodanie tekstu Chrystusowi - czyta Jan Ewangelista
   - h/ Skrócenie drogi krzyżowej - światło jasne/ p.a/,w procesji biorą udział [redacted] Zakrzewska
   - i/ Wprowadzenie od początku spektaklu [redacted] - śpiew gregoriański traci charakter "mistyczny"
   - j/ Wprowadzenie postaci diabła do kilku scen,zwłaszcza z Judaszem.
   - k/ Wprowadzenie [redacted] motku diabelskiego" [redacted]

(3) zmiany proponowane w dniu 31.

1. Biczowanie Chrystusa przed kapliczką./Skrócić,schować/
2. Ciąganie frasobliwego/skrócone/
3. Piłat - jedna kwestia:"Rzeczpospolita" /wykreślić/
4. Łańcuchy zastąpić linami.
5. Weronika - zmiana interpretacji

(4) ([illegible] 4.-11-63)

A my skąd się wywodzimy
rozmowa z Andrzejem Sewerynem

Był Pan wykonawcą roli Ewangelisty w spektaklu Dialogus de Passione *w Teatrze Ateneum w roku 1969. Czy po raz pierwszy pracował Pan wówczas z Kazimierzem Dejmkiem?*

Jeszcze przed pracą nad *Dialogiem*, wcześniej, w grudniu 1968 roku, Kazimierz Dejmek wyreżyserował w Ateneum *Wujaszka Wanię*. Było to po usunięciu go z Teatru Narodowego. Miałem tam grać niewielką rolę, ale do tego nie doszło, bo byłem akurat aresztowany. Byłem tylko, przez około miesiąc, asystentem.
Pierwsze próby *Wujaszka Wani* pamiętam jako olśnienie. Mam do dziś notatki z tych pierwszych prób, rozmawialiśmy o Bogu, co mnie wówczas zdumiewało. Zapamiętałem, że poziom dyskusji wydawał mi się niezwykle wysoki. Bo to była też wielka obsada: Aleksandra Śląska, Jan Świderski, Krzysztof Chamiec w roli Astrowa, Holoubek w roli Wujaszka, Matyjaszkiewicz, Kossobudzka, Ela Kępińska w roli Soni. Te próby zrobiły na mnie, początkującym aktorze, wielkie wrażenie. Potem oglądałem to przedstawienie w dniu, w którym mnie wypuszczono. Patrzyłem z kulis. Widziałem Holoubka, był fenomenalny.
Przy *Dialogu* pracowałem więc z Dejmkiem pierwszy raz, bo trudno uważać za pracę tamten miesiąc prób przy *Wujaszku*. Wszyscy, którzy pracowali z nim wcześniej, mówili, że Dejmek się zmienił przy *Dialogu*. Przedtem jakoby był brutalny, używał nieprzyzwoitych słów. Nie pamiętam nic takiego.

Co po niemal trzydziestu latach pamięta Pan z tych prób?

Pamiętam, że to ja rozpoczynałem przedstawienie słowami: „In Nomine Patris, et Filii et Spiritus Sancti... ", a potem podawałem tytuł spektaklu „Dialogus de Passione abo Żałosna historyja o męce Jezusa Chrystusa Pana Naszego". Był to jeden z pierwszych tekstów, których uczyłem się w teatrze.
Przedstawienie utrwala się w pamięci podczas grania, a my przecież nie graliśmy go nigdy dla publiczności, bo zostało zatrzymane w dniu premiery. Dlatego nie pamiętam wielu rzeczy. Natomiast dokładnie pamiętam, jak z Barbarą Rachwalską graliśmy scenę spotkania Jana z Marią. Prosto, najprościej jak może być. Szedłem do niej, padałem na kolana i mówiłem tekst. Patrzyłem w Basię i mówiłem, że Chrystus jest bity. A ona mnie brała w ramiona i płakała. To wszystko było bardzo proste, w pewnym sensie nawet ubogie. Pamiętam dobrze bicie Chrystusa, to katowanie, drzazgi, które leciały. Pamiętam Anię Ciepielewską w roli Weroniki, scenę, kiedy podchodziła z białą chustą do Chrystusa, który już wtedy niósł krzyż.
Kiedy bierzemy udział w przedstawieniu, zwykle niewiele o nim wiemy, bo jesteśmy wewnątrz obrazu. Bardzo rzadko się zdarza, że grając w spektaklu, jakąś scenę ogląda się z zewnątrz. Tak właśnie pamiętam biczowanie, takie czerwone - z ciemni. Jakąś bandę. „Od wewnątrz" pamiętam scenę Lamentu Matki Boskiej. Za każdym razem Basia płakała.
Tak się złożyło, że znacznie później miałem okazję przypomnieć sobie ten wspaniały tekst w niezwykłych okolicznościach. Czytałem ten sam *Lament* po francusku - w dwa, trzy dni po ogłoszeniu stanu wojennego - w telewizji francuskiej. Jego przekład był opublikowany w antologii poezji polskiej przygotowanej przez Konstantego Jeleńskiego. A ponieważ zwrotek jest tam dużo, pamiętam, jak się wszyscy denerwowali i chcieli, żebym skończył jak najszybciej. Ale to było na żywo i nikt nie ośmielił się przerwać.
Żołnierze... Widzę tę grupę. Widzę troszkę te postaci, Zaczyk, Chamiec, trochę za mgłą... Pamiętam również dzieci, nie dzieci śpiewające, tylko spełniające drobne posługi na scenie.

O czym był ten spektakl dla Pana, wówczas młodego aktora?

O czym było to przedstawienie. Myślę, że prawdą jest to, co Dejmek mówił sam, że każdy tam sobie znajdzie, co chce. Dla mnie to było przedstawienie o prześladowaniu. O niesprawiedliwości. Myślę, że aspekt teologiczny, w najwyższym sensie duchowy, nie był chyba najistotniejszy. I oczywiście była kwestia antysemityzmu. Ale tu znowu można powiedzieć: „Ty wszędzie widzisz antysemityzm, wszędzie widzisz tę kwestię". Widzę, trudno, tak właśnie jest.
Myślę, że to był również spektakl o samym Dejmku. Myślę, że trochę i tak było, że czuł się po prostu pokrzywdzony.

Jak Dejmek pracował nad językiem? Jak wielką wagę przywiązywał do pracy nad starą polszczyzną?

Największą, jaką mógł.

Konkretnie?

Konkretnie trzeba było, żebyśmy rozumieli, co mówimy, i żeby to było słychać. Żebyśmy po dłuższym obcowaniu z tekstem zaczęli mówić tym tekstem po prostu tak, jakby to był nasz język.
Nie myślę, żeby to było tajemnicze. Co konkretnie? Konkretnie mam rozumieć, co pan do mnie mówi. Krysia Mazur uczyła nas oddychać. Dla mnie to było przedłużenie szkoły teatralnej. Bardzo dobre.

Czy zespół domyślał się wcześniej, że są jakieś problemy z cenzurą?

Nas nie informowano, a już na pewno nie mnie - wiadomo, kim ja tam byłem, ledwo skończyłem szkołę - o interwencjach. Czytam teraz, że tam były „interwencje", to się ciągnęło, były zmiany, adaptowanie scen. To mi umykało. Jeżeli były jakieś zmiany, to ja nie wiedziałem, że to się działo z powodu interwencji władzy.
Pytacie, czy mój udział w przedstawieniu mógł mieć jakiś mały wpływ na zastrzeżenia do spektaklu? Nie przyszło mi to do głowy, ale może mógł być jakiś delikatny związek. Facet, który znany był z tego, że niby opozycjonista, walterowiec, a tutaj zaczyna spektakl: „W imię Ojca i Syna".
Pamiętam, że mówiłem raz tekst ze świadomością, że jest cenzura na sali. Mam w oczach wspomnienie, że oni są tam gdzieś w ostatnim rzędzie, bo oni zasiadali w ostatnim rzędzie na parterze, nigdy blisko. I miałem też kiedyś poczucie, że im robię na złość, bo dopiero co siedziałem, a teraz nie siedzę. To takie dziecinne wspomnienie.

Kiedy zespół się dowiedział, że premiery nie będzie? I jakie było uzasadnienie wstrzymania premiery?

Doszliśmy do dnia premiery. Przedstawienie było gotowe. Decyzję o wstrzymaniu zakomunikował nam rano dyrektor Warmiński. Było to w sali teatralnej. Dejmek też był z nami. Oni to formułowali tak, że spektakl trzeba będzie poprawiać, że na razie go odkładamy. W mojej naiwnej głowie zostało tak: „no to kiedyś będą jeszcze próby". Nie pamiętam, jakie było uzasadnienie. Ale pamiętam, jak Dejmek powiedział o Cireneusie: „Tak, tak. Chłop polski nie może nieść krzyża z Chrystusem".

Co dzisiaj, jako dojrzały artysta, myśli Pan o staropolskim przedsiewzięciu teatralnym Kazimierza Dejmka?

Jak przejrzałem na nowo ten tekst, to sobie pomyślałem: „To jest wielki facet, ten Dejmek". Zrobić coś takiego... Zrobić *Historyję o Chwalebnym Zmartwychwstaniu*, zrobić *Żywot Józefa*, stworzyć poważny zespół teatralny, który mógł się mierzyć z najlepszymi zespołami w Europie. Który był zdolny grać *Kordiana, Dziady*, wszystko. Poważny.
Nie spotkałem się nigdzie z tego typu teatrem jak staropolskie przedstawienia Dejmka. Ani w Niemczech, ani we Francji. Na myśl przychodzi oczywiście Goldoni i *commedia dell´arte* Strehlera. Ale kiedy dziś myślę o tych trzech staropolskich spektaklach Dejmka, to myślę na przykład o *kabuki*. O wielkim teatrze tradycyjnym, jaki istniał kilkaset lat temu. Otóż my też coś mamy. A my skąd się wywodzimy? A właśnie stąd.
Kilkusetletni teatr polski. *Historyja o Chwalebnym Zmartwychwstaiu Pańskim*, *Żywot Józefa* i *Dialogus* - bez tego jesteśmy bardzo ubodzy.
Uważam, że niezwykle ważną rolą teatru jest uczyć wiary ojców. Wiary ojców, to znaczy wiedzy o ojcach. Dzisiaj jest wokół niej mniejsze zainteresowanie, ale myślę, że ono jest tylko pozornie mniejsze. Nie można żyć bez przeszłości. Dlatego nie rozumiem pytania „co należy robić z romantyzmem?" Należy go po prostu grać.

rozmawiali: Małgorzata Dziewulska i Andrzej Majczak

dyrektor techniczny
Mirosław Łysik

główny brygadier sceny	Lech Orzechowski
główny oświetleniowiec	Krzysztof Trzaskowski
główny elektroakustyk	Mariusz Maszewski
główny mechanik	Stefan Wójcik
kierownik działu produkcji środków inscenizacji	Sylwester Paluch
kierownik pracowni stolarskiej	Grzegorz Jończyk
kierownik pracowni malarskiej	Paweł Rozbicki
kierownik pracowni modelatorskiej	Marek Laudański
kierownik pracowni tapicerskiej	Waldemar Głowala
kierownik pracowni krawieckiej męskiej	Roman Żbikowski
kierownik pracowni krawieckiej damskiej	Maria Kosecka
kierownik pracowni obuwia	Robert Rotuski
kierownik pracowni mechaniczno-ślusarskiej	Edmund Kwiatkowski
kierownik zespołu garderobianych	Magda Brożyńska
kierownik zespołu charakteryzatorów	Leszek Galian
kierownik zespołu rekwizytorów	Zbigniew Fortuna
kierownik zespołu operatorów urządzeń scenicznych	Wojciech Hulewicz
kierownik działu zabezpieczenia technicznego	Paweł Mamla
główny księgowy	Jadwiga Wieczorek
kierownik działu administracji	Euzebiusz Kośla
kierownik działu zaopatrzenia	Krzysztof Krupa
kierownik działu kadr	Bogdan Dobkowski
kierownik biura informatyki	Janusz Dobkowski

sekretarz artystyczny
Jan Skotnicki

dramaturg
Małgorzata Dziewulska

kompozytor
Stanisław Radwan

kierownik muzyczny
Mirosław Jastrzębski

kierownik działu koordynacji pracy artystycznej
Sławomira Łozińska

kierownik działu promocji
Justyna Duriasz

impresariat
Adriana Lewandowska

kasa
poniedziałek - sobota 10-14 i 15-19
w niedzielę przed przedstawieniem 16-19

rezerwacja telefoniczna
poniedziałek - piątek 9-16, tel. 69 20 604, 69 20 664

Teatr Narodowy
Plac Teatralny 3, 00-077 Warszawa
http://www.pol.pl./narodowy

na plakacie reprodukowano zdjęcie Olgierda Łukaszewicza
w roli Jana Ewangelisty

redakcja programu
Andrzej Majczak

opracowanie typograficzne
Janusz Górski

ISBN 83-910326-1-2
cena 8 zł

ogólnopolski patronat radiowy

Tylko w Trójce

„Magazyn Bardzo Kulturalny" Barbary Marcinik (teatr, literatura, wystawy oraz wszechobecna w Programie III muzyka) w sobotę, 14.00-15.00.

„Tylko Bez Polityki, Proszę" Anny Semkowicz (warsztaty aktorskie ze znanym aktorem-pedagogiem w roli mistrza) w co drugą niedzielę 13.05-14.00.

„Nasz Parnas" Magdaleny Jethon (wywiad-rzeka z artystami sceny i ekranu) w niedzielę, 22.10-23.00.

„Trójkowo, Filmowo" Ryszarda Jaźwińskiego (magazyn aktualności filmowych) w co drugą niedzielę, 13.05-14.00.

„Radio Retro" Jacka Ejsmonda, Anny Brzozowskiej i Grzegorza Wassowskiego (bibliofilskie wydanie „Trójki Pod Księżycem") w co drugi wtorek, 0.05-2.00.

Polskie Radio SA - Program III
ul. Myśliwiecka 3/5/7, 00-977 Warszawa
Dział Promocji tel./fax (022) 645 56 26
Agencja Reklamy tel./fax (022) 628 17 27

także w Internecie: http://www.radio.com.pl/trojka

repertuar Teatru Narodowego w Telegazecie na str. 220

ze zbiorów

Zbigniewa Rymarza

TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

dyrektor artystyczny Jerzy Grzegorzewski

Dialogus de Passione

abo Żałosna tragedyja o Męce Jezusa

Z XV-, XVI- I XVII-WIECZNYCH TEKSTÓW ANONIMOWYCH
ZŁOŻYŁ KAZIMIERZ DEJMEK

reżyseria
Kazimierz Dejmek

scenografia
Jan Polewka

rzeźby
Stefan Borzęcki, Zbigniew Kowalewski, Jerzy Nowakowski

opracowanie muzyczne
Stefan Sutkowski, Jacek Urbaniak

kierownictwo muzyczne
Mirosław Jastrzębski

SALA BOGUSŁAWSKIEGO

premiera 28 listopada 1998 roku

Osoby

w kolejności ukazywania się na scenie:

Ewanjelista abo Prologus	Olgierd Łukaszewicz
Caiphas	Michał Pawlicki
Annas	Zdzisław Tobiasz (gościnnie)
Rabinus primus	Jan Tesarz (gościnnie)
Rabinus secundus	Józef Duriasz
Lucyper	Emilian Kamiński
Garzstka	Łukasz Lewandowski
Kuflik	Maciej Wojdyła
Wąglik	Leszek Zduń
Krzaczek	Mirosław Konarowski
Judasz	Andrzej Blumenfeld
Prorok Zacharias	Czesław Lasota
Woźny	Bogdan Baer (gościnnie)
Maryja	Teresa Budzisz-Krzyżanowska
Miles primus	Jerzy Łapiński
Miles secundus	Radosław Elis
Miles tertius	Paweł Tołwiński
Miles quartus	Sławomir Orzechowski (gościnnie)
Miles quintus	Dariusz Błażejewski (gościnnie)
Miles sextus	Waldemar Błaszczyk (gościnnie)
Haerodes	Krzysztof Gosztyła
Pilatus	Marek Barbasiewicz
Dworzanin I	Mirosław Kowalczyk (gościnnie)
Dworzanin II	Mikołaj Klimek (gościnnie)
Kat	Maciej Kozłowski
Weronika	Joanna Kwiatkowska-Zduń
Cireneus	Henryk Błażejczyk (gościnnie)

oraz

Warszawski Zespół Chorałowy pod kierownictwem Tadeusza Olszewskiego
w składzie: Stanisław Bogdanowicz, Tadeusz Chruszczyk, Stefan Cieślowski, Longin Glijer
Tadeusz Gowin, Sebastian Gunerka, Jan Karpiński, Jerzy Kędziorek, Mariusz Klimek
Michał Komosa, Marcin Łukaszewski, Paweł Łukaszewski, Piotr Mizera, Bernard Pielok
Feliks Rokicki, Edward Skowroński, Andrzej Żyliński, Zygmunt Żyliński

chór dziecięcy ze Szkoły Podstawowej nr 80 im. Bohaterów Monte Cassino
pod kierownictwem Romualda Miazgi

muzycy: Bogdan Kulik, Maciej Piwkowski

asystenci reżysera	Mariusz Bieliński (Wydział Reżyserii Dramatu AT) Andrzej Majczak
asystenci scenografa	Jadwiga Michalska Anita Świderek
realizator światła	Krzysztof Trzaskowski
inspicjent	Krzysztof Kuszczyk
sufler	Katarzyna Skolimowska

Przed wejściem na widownię uprzejmie prosimy o wyłączenie telefonów komórkowych i wszelkich innych urządzeń elektronicznych.