

**Maria Makaruk**

ORCID 0000-0002-9210-5533

Uniwersytet Warszawski

**„Krakowska prowokacja”? O *Dziadach* Adama Mickiewicza  
w reżyserii Bohdana Korzeniewskiego****1**

Inscenizacja *Dziadów* dokonana przez Bohdana Korzeniewskiego w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie w 1963 roku nie zapisała się w historii tak dobrze, jak mogła i powinna. Mimo tego, że sprawiedliwość oddali jej badacze tej rangi co Marta Fik i Stanisław Marczak-Oborski<sup>1</sup>, po upływie pięćdziesięciu sześciu lat od premiery można śmiało stwierdzić, że interpretacja Korzeniewskiego została zapomniana, a słowa Marii Czanerle o „krakowskiej prowokacji” i „najbardziej szokującym zabiegu, jakiego kiedykolwiek dokonano na *Dziadach*”<sup>2</sup>, nie odsyłają do konkretnych wyobrażeń nawet historyków teatru. Szkic Marii Prussak, stanowiący jedyną jak dotąd próbę analizy romantycznych inscenizacji Korzeniewskiego, jest wobec nich tak krytyczny, że zniechęca do dalszego zgłębiania tematu<sup>3</sup>. Lektura egzemplarzy teatralnych i recenzji, a także relacje świadków uświadamiają jednak niebywały potencjał tej inscenizacji, która – gdyby miała szansę zostać zrealizowana w innym czasie – być może zupełnie zmieniłaby historię sceniczną *Dziadów*.

Przedmiotem mojego zainteresowania była nie tylko rekonstrukcja spektaklu i jego recepcji, lecz także prześledzenie historii zabiegów o wystawienie *Dziadów*, podejmowanych przez Bohdana Korzeniewskiego od jesieni 1953 roku. Szkic ten w większej mierze składa się z pytań i wątpliwości niż z gotowych odpowiedzi; w wielu kwestiach – ze względu na braki dokumentacji – jesteśmy skazani na domysły i hipotezy. Duża część osób, z którymi można by porozmawiać na temat procesu

<sup>1</sup> Por.: M. Fik, *Trzydzieści pięć sezonów: teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944–1979*, Warszawa 1981, s. 181–182; S. Marczak-Oborski, *Teatr polski w latach 1918–1965. Teatry dramatyczne*, Warszawa 1985, s. 334.

<sup>2</sup> M. Czanerle, *Krakowska prowokacja, czyli „Dziady” Korzeniewskiego*, „Teatr” 1963, nr 14.

<sup>3</sup> Por.: M. Prussak, *Wielka przepaść*, „Teatr” 2006, nr 7–8.

powstawania spektaklu Korzeniewskiego, nie żyje od lat. Aktorzy pamiętają spektakl fragmentarycznie lub nie pamiętają go w ogóle – tylko nieliczni świadkowie zachowali w pamięci żywy obraz krakowskiej inscenizacji. Niemalże nie zachowały się dokumenty, w których twórcy spektaklu pisaliby wprost o swoich zamierzeniach. Lektura recenzji jest zaś pomocna przede wszystkim w uświadomieniu sobie, czego w koncepcji Korzeniewskiego nie zrozumiano i nie dostrzeżono.

## 2

O powrót dramatu romantycznego na polskie sceny walczył bezskutecznie od 1945 roku Leon Schiller<sup>4</sup>. Konieczność przygotowania nowej inscenizacji *Dziadów* podkreślano w związku z przygotowaniem do obchodów sto pięćdziesiątej rocznicy urodzin Adama Mickiewicza. W październiku 1948 roku, podczas opisanej przez Andrzeja Pronaszkę „narady w Belwederze”<sup>5</sup>, Bolesław Bierut zdecydował jednak, że „najlepszym wyjściem jest odłożenie sprawy nowej inscenizacji na parę miesięcy, lecz bez obciążania twórców jakimkolwiek terminem”<sup>6</sup>. Problem *Dziadów* powrócił do debaty państwowej wkrótce po śmierci Józefa Stalina, niespełna dwa lata przed kolejnym „rokiem mickiewiczowskim”, obchodzonym na pamiątkę stulecia śmieci poety. We wrześniu 1953 roku rozpisano w Ministerstwie Kultury i Sztuki tajny konkurs na przygotowanie nowej inscenizacji *Dziadów*. Na temat okoliczności przeprowadzenia konkursu wiadomo wciąż bardzo niewiele. Zdaniem Marii Napiontkowej „trudno zresztą mówić o rezultatach owego konkursu, gdyż nie zachowały się żadne resortowe dokumenty na ten temat”<sup>7</sup>. Nie ma zatem pewności, czy oficjalnym zwycięzcą konkursu okazał się Aleksander Bardini, który w listopadzie 1955 roku wystawił *Dziady* na scenie Teatru Polskiego w Warszawie<sup>8</sup>. Elżbieta Kalemba-Kasprzak, powołując się na publikacje „Życia Warszawy” i „Teatru”, podaje jednak, że „początkowe projekty przewidywały podobno kandydaturę Bohdana Korzeniewskiego, potem Korzeniewskiego przy współpracy Jana Kotta”<sup>9</sup>. Kilka lat później sam reżyser, donosząc Tymonowi Terleckiemu o niemożności realizacji *Nie-Boskiej komedii*, pisał: „Sprawę *Nie-Boskiej* przeszedłem ciężiej, niż przypuszczałem. Może dlatego, że poprzedziły ją podobne *Dziady*. Na półce leży

---

<sup>4</sup> Por.: J. Timoszewicz, *Dziady w inscenizacji Leona Schillera. Partytura i jej wykonanie*, Warszawa 1970, s. 61.

<sup>5</sup> Por.: A. Pronaszko, *Narada w Belwederze*, „Dialog” 1981, nr 6.

<sup>6</sup> Cyt. za: J. Timoszewicz, *Dziady w inscenizacji Leona Schillera*, dz. cyt., s. 71.

<sup>7</sup> M. Napiontkowa, *Powojenne „czytanie” romantyków w teatrze: od „Grunwaldu” Kotlarczyka do „Nie-Boskiej komedii” Swinarskiego. Uwagi nie do końca uporządkowane*, [w:] *Tradycja romantyczna w teatrze polskim*, red. D. Kosiński, Kraków 2007, s. 299.

<sup>8</sup> Stanisław Witold Balicki w wystąpieniu na zebraniu członków Oddziału Warszawskiego ZLP powiedział: „Konkursy nie dały rezultatu”. Cyt. za: M. Wojtczak, *Teatr na scenie polityki 1944–1969*, Warszawa 2016, s. 421.

<sup>9</sup> E. Kalemba-Kasprzak, *Teatr w gazecie. Społeczne role recenzji teatralnej. Przełom październikowy 1955–1957*, Wrocław 1991, s. 53.

ich inscenizacja z r. 1955<sup>10</sup>. Korzeniewski z pomysłem inscenizacji *Dziadów* jednak się nie rozstał. W 1961 roku bezskutecznie próbował doprowadzić do realizacji spektaklu w Teatrze Polskim w Poznaniu – w archiwum domowym reżysera zachowały się jego odręczne notatki i plany obsadowe. Ostatecznie do swojej interpretacji *Dziadów* udało mu się zjednać Bronisława Dąbrowskiego, dyrektora Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Dąbrowski wspominał: „Nie bardzo chciałem zdecydować się na tę propozycję, gdyż niedawno ukazało się interesujące i bardzo pozytywnie ocenione przez prasę przedstawienie tego arcydzieła w Nowej Hucie. Ale Korzeniewski przekonywał mnie, że ma zupełnie inną koncepcję<sup>11</sup>.”

Premiera spektaklu odbyła się 5 czerwca 1963 roku. Na scenie występował niemalże cały zespół Teatru im. Juliusza Słowackiego i dodatkowo zatrudnieni statyści. Obsada liczyła dwieście sześćdziesiąt postaci, zatem prawie wszyscy aktorzy grali po kilka ról. Inscenizacja wzbudziła mieszane uczucia: zachwycali się nią filolodzy, większość krytyków zachowała daleko posuniętą powściągliwość, często wyciągając ze spektaklu skrajnie różne wnioski. Zdania dotyczące reakcji publiczności były podzielone, również aktorzy zapamiętali spektakl odmiennie. Marek Walczewski wspominał: „To było coś niezwykłego. I rzeczywiście powstało przedstawienie wysokiej marki<sup>12</sup>, tymczasem według Małgorzaty Dareckiej „Geniusz Korzeniewskiego poniósł klęskę, jego koncepcja mogła być nieczytelna nawet dla wyrobionej widowni; ludzie byli umęczeni tym spektaklem, brakowało mu spójności<sup>13</sup>.”

### 3

Bohdan Korzeniewski z wyjątkiem jednego krótkiego wywiadu, opublikowanego w dniu premiery *Dziadów*, nie pozostawił żadnych komentarzy dotyczących swojej koncepcji reżyserskiej. Najważniejsze tezy dotyczące lektury *Dziadów* reżyser wyłożył jednak w szkicu zatytułowanym *W obronie aniołów*, który stanowił polemikę z inscenizacją dokonaną w 1955 roku przez Aleksandra Bardinię. Pisany nie bez rozżalenia, ironiczny i złośliwy tekst zawiera koncept, który najprawdopodobniej stanowił podstawę egzemplarza konkursowego z 1953 roku i który w niezmienionym kształcie Korzeniewski powtarzał potem przy różnych okazjach. Ukryty zgrabnie pod metaforycznym zdaniem, że „złote klucze do *Dziadów* spoczywają w rękach aniołów<sup>14</sup>”, polegał nie tylko na obronie „sfery nadziemskiej”, której wyrugowanie Korze-

<sup>10</sup> List B. Korzeniewskiego do T. Terleckiego z 13.12.1957, [w:] *Tymon Terlecki. Korespondencja teatralna 1955–1991*, wybór i oprac. M. Kuraś, Warszawa 2016, s. 89–90.

<sup>11</sup> B. Dąbrowski, *Na deskach świat oznaczających*, t. 3: *Erynie zrzucają maski*, Kraków 1981, s. 203. Poza Skuszanką i Krasowskim *Dziady* wystawił w 1961 roku w Teatrze Rapsodycznym w Krakowie Mieczysław Kotlarczyk.

<sup>12</sup> M. Walczewski, *Mnogie muszą być ćwiczenia*, „Pamiętnik Teatralny” 1994, z. 1–2, s. 157–158.

<sup>13</sup> Wszystkie cytaty z wypowiedzi Małgorzaty Dareckiej pochodzą z rozmowy, którą przeprowadziłyśmy 4 sierpnia 2018 roku w Krakowie.

<sup>14</sup> B. Korzeniewski, *W obronie aniołów*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 1, s. 8.

niewski uważał za zaprzeczenie istoty gatunku dramatu romantycznego, lecz także na dowiedzeniu, że anioły i diabły symbolizują w *Dziadach* wolność i despotyzm. Pisząc, że „to niebo, które Mickiewicz rozpiął [...] nad światem gwałtu i upodlenia, jest niebem wolności”<sup>15</sup>, autor sytuował sferę metafizyczną *Dziadów* w wymiarze metaforyki teatralnej i – co za tym idzie – akcentował polityczny wymiar swojej lektury. Warto przypomnieć, że to właśnie Korzeniewski zwrócił w omawianym szkicu uwagę na aktualizację, która dokonywała się na początku lat trzydziestych w *Dziadach* Schillera<sup>16</sup>.

Główna myśl wskazywana przez reżysera w jego lekturze *Dziadów* sprowadzałyby się zatem do stwierdzenia faktu, że Mickiewiczowski Konrad – wzorem bohaterów zachodnioeuropejskiego romantyzmu – dał się zwieść siłom piekielnym, nie zauważwszy, że wolność jest wartością zawsze reprezentowaną przez Boga.

#### 4

Maria Wosiek, która zajmowała się badaniem historii tekstu scenicznego *Dziadów*, pisała o spektaklu Korzeniewskiego:

Inscenizacji tej nie można porównać ani zestawić z żadną poprzednią próbą wystawienia dramatu Mickiewicza. Reżyser budował swoje dzieło, posługując się wybranymi fragmentami utworu, w zupełnie niezależnej od autora kolejności, podporządkowując je tylko własnej koncepcji. Elementem, na którym opierała się konstrukcja przedstawienia i który nadawać mu miał wewnętrzną jedność, była postać Gustawa-Konrada, stale obecnego na scenie i przeżywającego przed oczyma widza swoje wspomnienia, więzienną terażniejszość i marzenia podobne niekiedy do gorączkowych majaków<sup>17</sup>.

Rozmiar i charakter tego szkicu nie pozwalają na dokonanie szczegółowej analizy egzemplarza reżyserskiego krakowskich *Dziadów*<sup>18</sup>. Żeby jednak zrozumieć, na czym polegała „prowokacja” dokonana przez reżysera, warto opowiedzieć o najważniejszych zabiegach dokonanych na tekście Mickiewicza. Korzeniewski, podobnie jak konstruujący przed nim kanoniczne inscenizacje *Dziadów* Stanisław Wyspiański i Leon Schiller, zdecydował się na wykorzystanie wszystkich części poematu dramatycznego Mickiewicza, zrobił to jednakże w sposób całkowicie od nich odmienny. W liście do Tymona Terleckiego pisał :

[...] porywam się na eksperyment tak zuchwały, iż czasem skóra mi cierpnie. Wychodzę mianowicie ze stwierdzenia, że wszystkie części *Dziadów* stanowią całość

---

<sup>15</sup> Tamże, s. 11.

<sup>16</sup> Por.: tamże, s. 20.

<sup>17</sup> M. Wosiek, *Historia tekstu scenicznego „Dziadów”*, [w:] *Pięć studiów z dziejów scenicznych dramatów Mickiewicza*, red. T. Sivert, Wrocław 1968, s. 45.

<sup>18</sup> Zajmuję się tym w książce poświęconej romantycznym inscenizacjom Bohdana Korzeniewskiego. Informacje o kształcie inscenizacji podaję na podstawie egzemplarza reżyserskiego, znajdującego się w archiwum reżysera, a także egzemplarzy inspicjenckiego i muzycznego, które są przechowywane w Archiwum Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie.

integralną i nieprzypadkową. Nie jest to po Schillerze odkryciem, ale nowy jest użytek, jaki z tej zasady robię. Korzystam mianowicie z nowych konwencji i swobód teatru, aby prowadzić akcję części II, III, IV i I równolegle, przy zachodzeniu na siebie i przenikaniu się scen z różnych partii dramatu<sup>19</sup>.

Potraktowanie *Dziadów* jako scenariusza dla rozgrywającej się symultanicznie akcji w praktyce sprowadziło się do podzielenia materiału na trzy części, określone przez recenzentów metaforycznie godzinami „miłości, rozpacz i przestrogi”. Na zawartość poszczególnych „godzin” składały się wybrane przez reżysera, najczęściej bardzo krótkie fragmenty *Dziadów*. Takie bezceremonialne potraktowanie Mickiewiczowskiego dzieła spotkało się z dużym oporem krytyków. August Grodzicki określił strategię reżysera mianem „pozbawionej sensu rąbanki”<sup>20</sup>, Tadeusz Kudliński przyrównał układ tekstu do „rozbitego zwierciadła, którego części poskładano”<sup>21</sup>, Jaszcz wytykał Korzeniewskiemu, że „zgrzeszył pychą”, tworząc przedstawienie, które „jest klęską źle zastosowanych i wygórowanych ambicji”<sup>22</sup>. Ten sam Jaszcz zwrócił jednak w swojej recenzji uwagę na ważny trop: że Korzeniewski, dokonując tak radykalnej segmentacji tekstu, nawiązał do interpretacji *Dziadów* pióra Juliana Przybośa, który postulował symultaniczną lekturę dramatu Mickiewicza<sup>23</sup>.

Wyszktałenie filologiczne dawało reżyserowi nie tylko narzędzia do pracy nad kształtem partytury teatralnej, lecz także ułatwiało mu śledzenie najnowszego stanu badań nad dramaturgią romantyczną. Choć praca wykonana przez Korzeniewskiego ma charakter całkowicie oryginalny, w analizie tekstu można wskazać echa lektury prac dawnych i współczesnych Korzeniewskiemu interpretatorów *Dziadów*. Dbałość o filologiczny potencjał inscenizacji nie pozostała bez echa – Maria Czanerle pisała, że „profesor Kubacki [...] uznał ją za rewelację”<sup>24</sup>, Zygmunt Greń podkreślał, że poprzez wyeksponowanie równoczesności wszystkich części dramatu „Korzeniewski spełnił wreszcie marzenie historyków literatury i krytyków”<sup>25</sup>.

Co jednak można wyczytać z układu tekstu *Dziadów*, który zaproponował Korzeniewski? Warto zwrócić uwagę na kilka tropów, które nie mogły być obojętne dla interpretacji spektaklu. Z ballady *Upiór*, którą reżyser wybrał jako sposób wprowadzenia na scenę bohatera, wycięto określenia sugerujące, że Gustaw-Konrad

<sup>19</sup> List B. Korzeniewskiego do T. Terleckiego, dz. cyt., s. 115.

<sup>20</sup> A. Grodzicki, „*Dziady*” *krakowskie*, „*Życie Warszawy*” 1963, nr 158.

<sup>21</sup> T. Kudliński, *Tydzień teatralny*, „*Dziennik Polski*” 1963, nr 141, s. 3.

<sup>22</sup> Jaszcz [J.A. Szczepański], *Reżyser zgrzeszył pychą*, „*Trybuna Ludu*” 1963, nr 190.

<sup>23</sup> Julian Przyboś pisał w 1947 roku: „Układ scen nie jest ważny w tym dziele. Poeta wahał się z ustaleniem ich następstwa [...]. Jakikolwiek byłby porządek scen, nie byłby doskonały, chyba żeby były podane w jakiś sposób synchroniczny, a tego w druku uwidocznic nie sposób. Bo sceny dzieją się równocześnie”. J. Przyboś, *Okolo „Dziadów”*, [w:] tegoż, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1998, s. 121.

<sup>24</sup> M. Czanerle, *Krakowska prowokacja...*, dz. cyt.

<sup>25</sup> Z. Greń, „*Ja, proch, będę z Panem gadał*”. *Nowe „Dziady” krakowskie*, „*Życie Literackie*” 1963, nr 25.

jest postacią z zaświatów – Korzeniewski mówił zresztą Małgorzacie Szejnert, że „Bohaterowie trzeciej części *Dziadów* nie są zjawami, lecz ludźmi”<sup>26</sup>. Dużo bardziej znaczący dla interpretacji był jednak fakt osadzenia obrzędu dziadów, który pełnił w przedstawieniu funkcję klamry, w tekście pochodzącym z *Widowiska*. O ile bowiem ludowa gromada, która pod wodzą Guślarza przywołuje dusze czyścowe w *Dziadów* części II, spotyka się, zgodnie z powszechnie akceptowanymi zasadami „wiary”, żeby ulżyć duszom czyścowym, o tyle obrzęd w *Widowisku* dotyczy zarówno „zmarłych”, jak i „umarłych dla świata”, a ponadto jest tajny i zakazany („Spieszmy cicho i powoli,/ Poza cerkwią, poza dworem/ Bo ksiądz guseł nie dozwoli,/ Pan się zbudzi nocnym chorem”). Obrzędnicy podążający za Guślarzem nie mają w sobie wiary w sprawczą moc zaklęć. Guślarz mówi: „Wszak nie nucim po kołędzie,/ Nucimy piosnkę żałoby;/ Nie do dworu z nowym rokiem,/ Ze łzami idziem na groby”). Ze „sceny więziennej”, która powraca kilkakrotnie w pierwszej części przedstawienia, reżyser zdecydował się pozostawić te fragmenty, które dotyczą dokonywania nagłych aresztowań niewinnych filomatów, osadzania ich w więzieniach i prowadzenia przez rząd tajnego śledztwa, a jednocześnie z opowiadania Sobolewskiego usunął partie niosące ładunek mesjanistyczny. Więźniowie zamknięci w bazylikańskim klasztorze dwukrotnie śpiewają *Piosenkę Feliksa*, niosącą skądinąd wallenrodyczny przekaz. Gustaw-Konrad wykonuje na zakończenie części pierwszej spektaklu *Pieśń zemsty*. Dobór tekstu, który rozpoczyna część drugą przedstawienia, każe koncentrować uwagę widza wokół wagi decyzji, którą musi samodzielnie podjąć więzień. Symultaniczne przenikanie się wszystkich części *Dziadów* w spektaklu Korzeniewskiego prowadziło w praktyce do zawieszenia przemiany „kochanka kobiety” w „kochanka ojczyzny” – grający Gustawa-Konrada Marek Walczewski sygnalizował przejścia od rzeczywistości więzienia do świata wspomnień poprzez obrócenie na drugą stronę płaszcza. Słowa przeobrażenia, ograniczone przez inscenizatora do frazy – „D.O.M. Gustavus – hic natus est Conradus” – Walczewski wypowiadał na głos. Nowe imię, któremu patronuje nie tylko Mickiewiczowski Wallenrod, lecz także Byronowski korsarz, bohater Korzeniewskiego przybierał świadomie, jako rodzaj pseudonimu, nie wyzbywając się jednak cech swojej dawnej osobowości. *Widzenie Senatora* było jedyną częścią *Dziadów* pozostawioną przez reżysera bez skrótów. Z *Improwizacji* wyciął Korzeniewski te fragmenty, które dotyczyły kwestii poety i poezji – pozostawił natomiast większość tekstu, którym Gustaw-Konrad zмага się z obojętnością milczącego Boga. Z *Widzenia* reżyser usunął te elementy, które pozwalają widzieć w Gustawie-Konradzie „zbawcę narodu” (wycięta zostaje całkowicie sentencja z „czterdzieści i cztery”), wyeliminował także jego potencjał mesjanistyczny. W trzeciej części, wśród znaczących skreśleń IX sceny *Dziadów* części III, znalazło się usunięcie frazy o ranach zadanych przez „narodu nieprzyjaciół” (Korzeniewski pozostawił tylko ranę na czole Konrada, którą bohater „sam sobie zadał”). Scena 29, kończąca spektakl, była skomponowana z fragmentów *Drogi do Rosji* przenika-

<sup>26</sup> *Sława i infamia*, z Bohdanem Korzeniewskim rozmawia Małgorzata Szejnert, Kraków 1988, s. 203.

jących się z piosenką chóru Młodzieńców z *Widowiska*. Korzeniewski wracał więc w finale do przewodniego motywu walki między siłami wolności i despotyzmu, dobra i zła, podkreślając jednak otwarte zakończenie *Dziadów*. Jednocześnie słowa Młodzieńców sugerowały, że bohater *Dziadów*, udający się na zesłanie do Rosji, jest „umarty dla świata”.

Dokonując takich zabiegów na tekście *Dziadów*, Korzeniewski postawił przed krytykami nie lada wyzwanie. Trudno się zatem dziwić, że próby interpretacji spektaklu prowadziły do wniosków skrajnych, nierzadko wzajemnie się wykluczających – od opinii Tadeusza Kudlińskiego, że skoro „nie ma zerwania z przeszłością, nie ma wyzwolenia osobistego, tego kulminacyjnego przeobrażenia dramatu osobistego w narodowy”, rodzi się pytanie, czy wierzyć mamy spowiedzi samego Mickiewicza, czy – Korzeniewskiemu, który „wyspowiadał poetę w konfesjonale freudyzmu”<sup>27</sup>, po obserwację Augusta Grodzickiego, że „inscenizator, całkowicie niewierny wobec samego tekstu literackiego, pozostał wierny wobec jego ducha i sensu”<sup>28</sup>. Jerzy Bober uważał, że Korzeniewski „zrezygnował z ostrego dramatu politycznego – na korzyść dramatu intelektualnego, wplecionego w romantyczną wizję śpiewno-muzycznego obrzędu »obcowania z duchami«”<sup>29</sup>, zaś Bogusław Mamoń dostrzegł „zaakcentowanie warstwy martyrologicznej *Dziadów*”<sup>30</sup>. Według Lesława Eustachiewicza tymczasem „Korzeniewski zrealizował sceniczną wizję, w której gniew buntu i żar walki są silniejsze niż bierna postawa martyrologiczna i w której anioły walczą przez ludzkie czyny o wolność, a demony starają się utrwalić tyranie”<sup>31</sup>.

## 5

Dotychczasowe uwagi dotyczyły wyłącznie tekstu *Dziadów*. Równie istotnym, o ile nie istotniejszym elementem inscenizacji, który miał ogromny wpływ na recepcję spektaklu Korzeniewskiego, była jednak strona wizualna spektaklu, autorstwa znakomitego malarza Tadeusza Brzozowskiego. Nie ma wątpliwości co do tego, że zarówno scenografia *Dziadów*, jak i kostiumy były niezwykle nowoczesne i awangardowe; w kolorystyce dominowały monochromatyczne szarości i odcienie srebra. Syn malarza Wawrzyniec Brzozowski, który jako dziewięcioletni chłopiec był obecny na premierze, zapytany o swoje emocje sprzed lat, mówi dzisiaj o wrażeniu zgrzebności, a zarazem estetycznego wyrafinowania<sup>32</sup>. Można sądzić, że także ten aspekt inscenizacji mógł się przyczynić do oporu krytyki, nie było bowiem zgody ani co do tego, co dzieje się na krakowskiej scenie, ani jaką wartość należy temu

<sup>27</sup> T. Kudliński, *Tydzień teatralny*, dz. cyt.

<sup>28</sup> A. Grodzicki, „*Dziady*” *krakowskie*, dz. cyt.

<sup>29</sup> J. Bober, *Kłopoty z „Dziadami”*, „Gazeta Krakowska” 1963, nr 147.

<sup>30</sup> B. Mamoń, *Wielkie narodowe zaduszki*, „Tygodnik Powszechny” 1963, nr 25.

<sup>31</sup> L. Eustachiewicz, „*Dziady po raz trzeci*”, „Kierunki” 1963, nr 33.

<sup>32</sup> Wszystkie cytaty z wypowiedzi Wawrzyńca Brzozowskiego pochodzą z rozmowy, którą przeprowadziliśmy 10 sierpnia 2018 roku.

przypisać. Świadcowie przedstawienia byli jednak zgodni co do tego, że scenografia stanowiła jego dominantę. Zdaniem Tadeusza Kudlińskiego:

T. Brzozowski dał jednolity obraz sceniczny, rozróżniony na proscenium i głębię, wykorzystane zmianą światła czy symbolicznymi sprzętami. Rozbudowana wznwyż głębia sceny tworzyła urozmaiconą, imponującą bryłę, przydatną do rozwinięcia scen zbiorowych, z wyraźnym miejscem centralnym dla scen wizyjnych. Natomiast stroje „ponadczasowe”, ze szkicowymi tylko akcentami epoki, czy stroje fantastyczne zalecały się raczej interesującą kolorystyką niż charakterystyką postaci. Myślę, że ten sposób interpretacji plastycznej został już w teatrze zarzucony<sup>33</sup>.

Felietonista „Dziennika Polskiego” Ryszard Kosiński pisał tymczasem:

Jest to maszyna doprawdy wielka i można powiedzieć nie z tej ziemi. To ostatnie porównanie jest o tyle na miejscu, że scenograf, a jest nim znany malarz z Zakopanego Tadeusz Brzozowski, przebrał aktorów za Marsjan. I tak to mieliśmy już kiedyś w Krakowie *Hamleta* październikowego, teraz zaś mamy *Dziady* wkomponowane w erę atomową i wszystkie rozdarcia czasów podbojów kosmicznych<sup>34</sup>.

Według samego reżysera centralnym elementem scenografii był „kurhan z dwoma krzyżami u stóp”<sup>35</sup>. Ci z recenzentów, którzy poszli za sugestią Korzeniewskiego, stanęli przed zadaniem zinterpretowania nie tylko figury „kurhanu”, lecz także dwóch krzyży, których umieszczenie w przestrzeni scenicznej z pewnością nie było gestem pozbawionym znaczenia. W inscenizacji Leona Schillera, którą Korzeniewski znał i cenił, trzy krzyże, odsyłające zarówno do figury „polskiej Golgoty”, jak i do krajobrazu Wilna, symbolizowały także rzeczywistość trzech rozbiorów i niosły znaczenie pasyjne. Zasadne jest zatem pytanie, co miały symbolizować dwa proste krzyże zbite z desek, które na jednym ze szkiców Tadeusza Brzozowskiego sprawiają wręcz wrażenie odwróconych?

Bronisław Dąbrowski wspominał, że „abstrakcyjna i udziwniona scenografia do *Dziadów* skomplikowała koncepcję reżysera, który zresztą jakby się zabłąkał, realizując swą intelektualną wizję spektaklu. Te *Dziady* [...] nie spotkały się z aprobatą opinii krakowskiej, a może zbyt wyprzedziły epokę swym skomplikowanym kształtem scenicznym i koncepcją”<sup>36</sup>. Podobnie krytyczna jest Małgorzata Darecka, upatrująca przyczyni kłęski inscenizacji przede wszystkim w scenografii, która potęgowała wrażenie niespójności koncepcji Korzeniewskiego.

Anna Polony, która uczestniczyła w większości prób do *Dziadów*, a następnie wróciła do obsady wkrótce po premierze, miała rzadką wśród aktorów możliwość zobaczenia całego przebiegu spektaklu z widowni. Być może w związku z tym doświadczeniem nie tylko uważa, że kształt scenograficzny *Dziadów* Korzeniewskiego zaważył na odbiorze tego przedstawienia, lecz także upatruje w nim klucz do jego interpretacji:

<sup>33</sup> T. Kudliński, *Tydzień teatralny*, dz. cyt.

<sup>34</sup> R. Kosiński, *Listy z linii A-B*, „Dziennik Polski” 1963, nr 135.

<sup>35</sup> K. Zbijewska, „*Dziady*” po raz trzeci, „Dziennik Polski” 1963, nr 132.

<sup>36</sup> B. Dąbrowski, *Na deskach świat oznaczających*, dz. cyt., s. 203.



Było to przedstawienie pełne symboli. Może dlatego, że chodziło o to, żeby trudniej było rozpoznać, co się do czego odnosi i dlaczego tak jest. Bo to było oszałamiające, tak bardzo nowoczesne w formie, stworzonej przez Brzozowskiego, że trudno się w tym było połapać [...]. Przypuszczam, że doświadczenia i przeżycia Korzeniewskiego musiały bardzo wpłynąć na jego stosunek do rzeczywistości i na obraz tego spektaklu. Pod tym względem patrzę teraz zupełnie inaczej na to przedstawienie i uważam je za bardzo wartościowe. Ale przez to, że było zamknięte w takiej trudnej inscenizacji, w takim trudnym obrazie, że było bardzo formalne w gruncie rzeczy, dla zwyczajnej publiczności musiało być bardzo trudne do zrozumienia. Wtedy niemalże równocześnie Krasowscy zrobili swoje *Dziady* w Nowej Hucie i to było zupełnie inne przedstawienie, znacznie bardziej przystępne<sup>37</sup>.

Do jakich skojarzeń mógł odsyłać widzów zbudowany na scenie Teatru im. Juliusza Słowackiego kurhan, wokół którego odprawiano obrzęd dziadów? Sądzę, że w 1963 roku w Krakowie kurhan mógł wywoływać mgliste i raczej pozbawione konkretyzacji skojarzenia z mogiłą czy miejscem kultu zmarłych. Gdyby jednak założyć, że ta koncepcja nie pojawiła się dopiero podczas realizacji przedstawienia krakowskiego, ale towarzyszyła Korzeniewskiemu od samego początku myśli o wystawieniu *Dziadów*, wówczas ten element scenografii mógłby nabrać innego charakteru. Zwłaszcza mieszkańcom Warszawy kurhan mógł się jednoznacznie kojarzyć ze zbiorową mogiłą, którą usypano w 1946 roku na Woli z dwunastu ton popiołów ofiar powstania. Cmentarz powstańców Warszawy, na którym zaczęto chować zmarłych, ekshumowanych ze zbiorowych mogił, od początku swego istnienia był przedmiotem niechęci władz. Fałszowano dane dotyczące pochówków, zatajano tożsamość ofiar, podtrzymując ich anonimowy status, utrudniano rodzinom odwiedzanie grobów i upamiętnianie zmarłych; likwidowano stawiane po kryjomu krzyże. Cmentarz był pilnie strzeżony i aż do początku lat sześćdziesiątych celowo utrzymywano go w stanie zaniedbania<sup>38</sup>.

## 6

Jedyna właściwie recenzja, w której – choć w sposób zakamuflowany – pojawiła się sugestia, co może stanowić właściwy temat przedstawienia, została opublikowana w „Tygodniku Powszechnym”. Jej autor Bronisław Mamoń był zdania, że *Dziady* w interpretacji Bohdana Korzeniewskiego są „dramatem postaw narodowych, wierności i zdrady, pomnikiem prześladowań i męczeństwa narodu”<sup>39</sup>. Jego zdaniem jednak zaakcentowanie warstwy martyrologicznej spektaklu, choć bliskie Mickiewiczowi, mogło wywołać dystans części publiczności („Inny problem, czy taka interpretacja tekstu Mickiewicza nie oddala go od widza, przynajmniej tego młodszego

<sup>37</sup> Wszystkie cytaty z wypowiedzi Anny Polony pochodzą z rozmowy, którą przeprowadziłyśmy 20 lipca 2018 roku w Krakowie.

<sup>38</sup> Por.: K. Mórański, *Przewodnik historyczny po cmentarzach warszawskich*, Warszawa 1989, s. 147–149.

<sup>39</sup> B. Mamoń, *Wielkie narodowe zaduszki*, dz. cyt.

go, który ze sceptycyzmem wysłuchuje powstańczych opowieści swoich ojców”). O problematyce *Dziadów* Korzeniewskiego mówi dziś wprost Anna Polony, podkreślając przy tym, że sens przedstawienia dotarł do niej po upływie wielu lat od premiery:

Na środku sceny był ogromny kurhan, dookoła którego chodziła Maryla – jakby to był grób Gustawa-Konrada i tych wszystkich, którzy zginęli w czasie wojny i powstania. Walczewski stał na szczycie kurhanu w snopie światła, mówił improwizację i wyglądał jak duch. Niósł w sobie cały dramat, i ból, i sprzeciw wobec Boga, który zesłał takie cierpienia na ten naród. „Samotność, cóż po ludziach, czym śpiewak dla ludzi?” – oni przecież w tej walce byli samotni, całkowicie samotni.

Na potwierdzenie takiej interpretacji spektaklu Anna Polony przywołuje historię, która wydarzyła się w trakcie prób sytuacyjnych do *Dziadów* między reżyserem a grającą rolę Rollisonowej Marią Malicką:

Rollisonową grała jedna z naszych ówczesnych gwiazd, starsza już aktorka, Maria Malicka. Miały grać razem z Jaroszewską na zmiany, ale Jaroszevska odmówiła i Rollisonową grała Malicka, z którą pan profesor miał dość trudną relację. I właśnie wtedy nastąpiło coś znamiennego. Trwała próba sceny u Senatora. Ja tej próby nie zapomniałam, bo było w niej coś wstrząsającego – zarówno dla mnie, jak i dla całego zespołu. Malicka zaproponowała dość oczywistą interpretację wynikającą z tekstu, który jest o tym, że matka przychodzi do Senatora i prosi, żeby się zlitował nad jej synem. Malicka robiła to w dosyć zbolaty i płaczący sposób. W pewnym momencie profesor jej przerwał i powiedział: proszę pani, Polki w czasie wojny i powstania nie biadoliły przed okupantem i nie płakały – zachowywały jednak godność. [...] Zrozumiałam wtedy, że on całe *Dziady* w 1963 roku przeczytał i zinterpretował poprzez okupację i powstanie. Było to z jednej strony oczywiste – niosło temat bardzo dobrze, bo było wymierzone przeciwko okupantowi, ale z drugiej strony miało to w sobie charakterystyczny dla jego sposobu myślenia stosunek. Korzeniewski interpretował tekst przez swoje spojrzenie na świat, przez stosunek do tego, co się wtedy tutaj działo, czyli do rosyjskiej okupacji. I do tego, czym była polska inteligencja, jakie niosła w sobie wartości. On poprzez te wartości interpretował *Dziady*.

Nie ulega wątpliwości, że nie wszyscy widzowie Teatru im. Juliusza Słowackiego mogli dostrzec zakamuflowany potencjał inscenizacji Korzeniewskiego. Złożyło się na to bardzo wiele czynników – poczynając od świadomych uników, dokonywanych przez reżysera, poprzez trudności wynikające z przyczyn technicznych, które uniemożliwiły realizację wszystkich zamierzeń artystycznych<sup>40</sup>, na potknięciach artystycznych jego twórców kończąc.

Początek lat sześćdziesiątych zapisał się w historii polskiej kultury jako czas fascynacji teatrami eksperymentalnymi i alternatywnymi, dokonującymi

---

<sup>40</sup> Wawrzyniec Brzozowski wspomina, że wedle zamysłu Korzeniewskiego i Tadeusza Brzozowskiego pierwotnie w przedstawieniu miała zostać użyta scena obrotowa i craigowski „słup światła”, czemu na przeszkodzie stanęły problemy techniczne.

charakterystycznych rozliczeń z dziedzictwem romantycznym<sup>41</sup>. Polska szkoła filmowa miała już za sobą okres największych triumfów – do głosu dochodziły tymczasem filmy tak zwanego trzeciego nurtu, w których sięgano do problematyki egzystencjalnej tekstów wczesnromantycznych<sup>42</sup>. W klubach i piwnicach artystycznych królował jazz, młodzież zaczytywała się tekstami egzystencjalistów i fascynowała kulturą Zachodu. Małgorzata Darecka, zapytana o wyczulenie krakowskiej publiczności na czytanie zakamuflowanych w spektaklach znaków, odpowiedziała: „niekoniernie tak było, ludzie byli zmęczeni, piętnaście czy osiemnaście lat po wojnie to już kawał czasu”. Sam Korzeniewski pytany o to, jak zapamiętał przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, wspominał:

Takie wyciszenie, przygłuszenie. Nikt się niczego nie domagał, zapomniano nawet o tym, by żądać sprawiedliwości wobec zbrodniarzy. Jakoś się ugnieźdzono, ludzie próbowali być zadowoleni [...] Nadziei wielkich nie było, raczej zmęczenie, ale i o buncie nie było mowy. [...] To nie był czas na politykę<sup>43</sup>.

Na scenach teatralnych święcił triumfy dramat absurdu. Znacznie bardziej ceniono sobie język ironii i groteski niż posługiwanie się wielkimi słowami i sięganie do patetycznych wydarzeń z historii narodowej. Lata te nie bez przyczyny przeszły do historii jako okres „małej stabilizacji”. Można sobie przy tym wyobrazić, że gdyby doszło do realizacji tej samej koncepcji w roku 1953, oddziaływałaby ona na publiczność zupełnie inaczej.

Korzeniewski – przed wojną historyk teatru, krytyk teatralny i bibliotekarz – rozpoczął pracę w zawodowym teatrze od funkcji kierownika literackiego w legendarnej *Elektrze* Giraudoux, wyreżyserowanej przez Edmunda Wiercińskiego w 1946 roku na Scenie Poetyckiej Teatru Wojska Polskiego w Łodzi. Inscenizacja Wiercińskiego i Korzeniewskiego przeszła do historii jako jedno z najwybitniejszych osiągnięć teatralnych lat powojennych – nie tylko ze względu na wartość artystyczną<sup>44</sup>, lecz także na wywołany przez nią spór światopoglądowy, który przyczynił się do likwidacji Sceny Poetyckiej. Dokonana przez Korzeniewskiego interpretacja *Elektry* może stanowić próbkę sposobu jego myślenia o inscenizowanym tekście literackim. Zapytany przez Małgorzatę Szejnert, co mówi *Elektra*, Korzeniewski odpowiedział:

Mówi, że bogowie to nie jest ani wielka sprawiedliwość, ani wielka miłość, ani wielkie współczucie, tylko wielka obojętność. [...] *Elektra* to jakby przeczcucie tych

<sup>41</sup> Por. np. inscenizacje krakowskiego „Teatru 38” (*Nie-Boska* komedia – 1959, *Samuel Zborowski* – 1960) i „Teatru 13 Rzędów” w Opolu (*Dziady* – 1961, *Kordian* – 1962).

<sup>42</sup> Por. Yelizaveta Startšava, *Poza paradygmatem. Tropy romantyczne w polskim kinie początku lat 60. XX wieku*, Warszawa 2016, archiwum prac dyplomowych Uniwersytetu Warszawskiego.

<sup>43</sup> *Sława i infamia*, dz. cyt., s. 186.

<sup>44</sup> Maria Napiontkowa referowała, jak o *Elektrze* pisali recenzenci: „podkreśla się doskonałość formy artystycznej przedstawienia, mistrzowską grę aktorów, idealne przyleganie dekoracji i kostiumów do koncepcji inscenizacyjnej”. M. Napiontkowa, *Trzy dyskusje zaraz po wojnie*, „Dialog” 1983, nr 6.

pociągów jadących do Trebłinki, w których Żydzi, katolicy, śpiewali *Serdeczna Matko*. Bo były wagony do Trebłinki rozbrzmiewające takim śpiewem. I obojętny Bóg spoglądał na te transporty. Elektra dąży do integralnej sprawiedliwości i domaga się jej w chwili najmniej odpowiedniej [...]. Więc proszę sobie wyobrazić, jaką to wymowę miało w Łodzi w 1946 roku. Mimo wszystkich ozdób antyku i elokwencji francuskiej. Publiczność postawiona wobec dylematu – integralna sprawiedliwość i zagłada miasta czy ratowanie miasta kosztem kompromisu z mordercą – musiała myśleć o dramacie Powstania Warszawskiego i Armii Krajowej. Wierciński w swojej inscenizacji, do której się przyczyniłem jako kierownik literacki, przyznawał zresztą rację Elektrze<sup>45</sup>.

Na spotkaniu, które zorganizowano po premierze w łódzkim Klubie Pickwicka, Korzeniewski bezskutecznie próbował bronić inscenizacji przed atakami Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego, Wandy Żółkiewskiej, Leona Pasternaka i Adama Ważyka<sup>46</sup>. *Elektra*, zdjęta ostatecznie ze sceny po czterdziestu czterech przedstawieniach, stała się nie tylko „stroną w sporze o powstanie warszawskie, któremu dała zresztą istotny impuls”<sup>47</sup>, lecz także sprowokowała dyskusje o wartości dziedzictwa romantycznego i „laickim tragizmie” bohaterów Conradowskich („Conradowska wierność jest przecież istotą wierności Elektry”<sup>48</sup>). Zdaniem Joanny Krakowskiej bowiem:

Kott, występując przeciwko *Elektrze*, nie sięgał do argumentów politycznych, lecz rozliczał się z dramatem romantycznym: „dla nas *Elektra* to jeszcze jedno wydanie *Dziadów* i *Kordianów*, czyli »tragedia bytu narodowego«. Stwierdzał, że jesteśmy dziedzicznie obciążeni: „wystarczy małeńkie słowo »świtanie«, aby dojrzeć na scenie drama narodowe i jeszcze jedną historyczną próbę wyjaśnienia tragedii powstań”<sup>49</sup>.

Warto pamiętać, że swoistej kontaminacji problematyki romantycznej i conradowskiej dokonał jeszcze przed wojną w cyklu głośnych wykładów, a następnie w rozprawie *O Konradzie Korzeniowskim* Józef Ujejski – uniwersytecki mistrz Bohdana Korzeniewskiego. Stefan Zabierowski pisał:

Książka Ujejskiego o Conradzie [...] skodyfikowała w dwudziestoleciu międzywojennym jeden z głównych sposobów polskiego ujęcia Conrada. Autor *Lorda Jima*

---

<sup>45</sup> *Sława i infamia*, dz. cyt., s. 70–71.

<sup>46</sup> Zapytany przez Małgorzatę Szejnert, co dla niego i dla Wiercińskiego oznaczało doświadczenie z *Elektrą*, Korzeniewski odparł: „Powiedzieliśmy sobie, każdy na swój sposób, że zrobimy wszystko, co się da, żeby ratować tradycyjną kulturę polską, tę, która akcentuje swą przynależność do źródeł śródziemnomorskich, która ma za sobą 500 lat łaciny. – I wierzyli Panowie, że będzie taka szansa? – Tak. Przypuszczaliśmy, że ucisk będzie się opierał na bardzo prymitywnych środkach, że mimo iż nadciąga już centralizacja, władza będzie miała dużo kłopotów z rugowaniem tradycji. Zawsze będzie się można gdzieś tam okopać. Nie dadzą sobie rady ze wszystkim naraz”. *Sława i infamia*, dz. cyt., s. 87.

<sup>47</sup> J. Krakowska, *PRL. Przedstawienia*, Warszawa 2016, s. 42.

<sup>48</sup> Tamże, s. 65.

<sup>49</sup> Tamże, s. 64.

został w tej monografii ukształtowany w myśl paradygmatu romantyczno-symbolicznego [...]. Kontekstem dla pisarstwa Korzeniowskiego stała się w tej monografii twórczość wielkich romantyków polskich – Mickiewicza, Krasińskiego, Norwida...<sup>50</sup>.

To wpisanie bohaterów Conradowskich w paradygmat polskiego romantyzmu, które nasiliło się jeszcze w latach wojny, miało zapewne również wpływ na sposób czytania przez Bohdana Korzeniowskiego tekstów romantycznych. Korzeniowski, podobnie jak inni przedstawiciele jego generacji, nie tylko „myślał”, ale także „mówił” Conradem – echa lektury jego powieści znajdują się w licznych wypowiedziach dotyczących wierności, odwagi, honoru i „męskich” cnót. Niebezasadne zatem wydaje się zadanie pytania, na ile Konrad-Gustaw z inscenizacji Korzeniowskiego może zostać zinterpretowany jako bohater conradowski? Takie ujęcie tłumaczyłoby, dlaczego tak duży nacisk został położony w spektaklu na problematykę wyborów moralnych<sup>51</sup>. Konieczność stoczenia „między myślami” bitwy, której jedna chwila „wyrzeka na całe życie o losach człowieka”, jest niewątpliwie jednym z głównych tematów inscenizacji Korzeniowskiego, która łączy się w jakiejś mierze z problematyką *Elektry*. Czy zatem można pójść o krok dalej i powiedzieć, że Gustaw-Konrad w inscenizacji Korzeniowskiego skupiał w sobie dylematy akowców, których powojenne dzieje historia pisała „na Sybirze, w twierdzach i więzieniach”? A może interpretacja Korzeniowskiego sięgała jeszcze głębiej i wykraczała poza horyzont doświadczeń pokolenia Kolumbów?

## 7

Wbrew tradycji, zapoczątkowanej przez Wyspiańskiego i podtrzymanej przez Schillera, Korzeniowski nie uczynił z Gustawa-Konrada *alter ego* autora *Dziadów* – świadczy o tym zatarcie śladów Mickiewiczowskiej „kreacji autolegandy”<sup>52</sup>. Mając w pamięci myśl przewodnią szkicu *W obronie Aniołów*, a także formułowany przy różnych okazjach stosunek reżysera do inscenizacji klasyki<sup>53</sup>, warto zapytać, czy rola Gustawa-Konrada mogła nieść ze sobą jakiś potencjał autobiograficzny i czynić z *Dziadów* rodzaj spektaklu rozliczeniowego. Czy i na ile zatem „kompleks Wallenroda”, a także doświadczenie pychy i nadmiernej wiary we własne siły, które legły u podstaw pomyłki Konrada, mogły być w jakiejś mierze doświadczeniem samego Bohdana Korzeniowskiego?

<sup>50</sup> S. Zabierowski, „Lord Jim” *Conrada w Polsce*, [w:] tegoż, *W kręgu Conrada*, Katowice 2008, s. 123.

<sup>51</sup> Stefan Zabierowski pisał: „Należy zaznaczyć również, że Conrad podjął w swojej twórczości jako kluczową problematykę wierności i zdrady, zagadnienie, którego archetypem jest Mickiewiczowski *Konrad Wallenrod*”. S. Zabierowski, *Joseph Conrad i „izmy”*, [w:] tegoż, *W kręgu Conrada*, dz. cyt., s. 91.

<sup>52</sup> Por.: E. Szymanis, *Adam Mickiewicz – kreacja autolegandy*, Wrocław 1992.

<sup>53</sup> Por. np.: *Autor a inscenizator*, rozmowa T. Kantora, B. Korzeniowskiego, K. Pużyny i A. Tarna, „Dialog” 1957, nr 11.

Próbując udzielić odpowiedzi na to pytanie, poruszam się wyłącznie w sferze domysłów – myślę jednak, że warto dokonać takiego eksperymentu, żeby sięgnąć do najbardziej zakamuflowanej warstwy *Dziadów*, która być może zdecydowała o tym, że Bohdan Korzeniewski bardzo niechętnie wracał do swojej inscenizacji. Pierwsze dziesięciolecie po zakończeniu wojny, nie wyłączając lat stalinizmu, było okresem największych sukcesów w jego karierze reżyserskiej. Kolejne inscenizacje były obwoływane sukcesami – począwszy od debiutanckiej *Szkoły żon* Moliera, przez *Męża i żonę* Fredry, wyróżniony nagrodą państwową *Grzech* Żeromskiego, aż po Molierowskiego *Don Juana* i Fredrowską *Zemstę*, by poprzestać tylko na kilku najbardziej wyróżniających się tytułach. Mówiąc o śmiałym zamiśle zrealizowania w 1956 roku *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego, wspominał:

Odrzucałem z góry wszelki kompromis. Zamierzałem robić *Nie-Boską* jako człowiek całkowicie wolny. Liczyłem się z tym, że zamiar może okazać się zbyt zuchwały. Ale lubiłem walkę, lubiłem grę. Nawet w okresie najgorszym dla teatru, dla kultury, żyłem w dobrym, nie powiem może – radosnym, ale dobrym podnieceniu<sup>54</sup>.

Prowadzone przez reżysera wallenrodcyżne „gry” przynosiły efekty: w kolejnych spektaklach udawało mu się przemycać nieprawomyślne treści. W ślad za docenianiem jego dorobku twórczego przez władze szły równocześnie przywileje i możliwość prowadzenia życia pozbawionego trosk materialnych. Przypuszczalnie to właśnie sukces *Grzechu* zdecydował, że Włodzimierz Sokorski w 1952 roku zaproponował Korzeniewskiemu objęcie dyrekcji artystycznej Teatru Narodowego – funkcję tę reżyser pełnił do jesieni 1954 roku<sup>55</sup>. W *Sławie i infamii* wspominał, że dymsję złożył całkowicie dobrowolnie i że odchodził „z ulgą”, zdawszy sobie sprawę, że „aktorzy tracą w niego wiarę”<sup>56</sup>. Za niewątpliwą zasługę Korzeniewskiego w tym okresie można uznać fakt przywrócenia przez niego na scenę narodową klasyki i stworzenia znakomitego zespołu. Ogromnym powodzeniem cieszyły się *Zemsta*, *Rewizor*, *Fircyk w zalotach*. O przedstawieniach, które zrealizował w Teatrze Narodowym, Korzeniewski mówił jednak, że choć „miały wielkie powodzenie”, nie były „twórcze” i „żywe”. Ceną za realizację własnych planów repertuarowych stała się konieczność wyreżyserowania *Człowieka z karabinem* Pogodina. Po latach nie żałował jednak wyborów artystycznych, lecz życiowych. Tego, że „snując wallenrodcyżne zamiary”, nie skupił wokół Teatru Narodowego Schillera, Horzycy, Wiercińskiego – swoich współpracowników i przyjaciół, którzy w okresie stalinizmu nie cieszyli się względami władz.

---

<sup>54</sup> *Sława i infamia*, dz. cyt., s. 172.

<sup>55</sup> Axer pisał do Wiercińskiego: „Chwilowo sprawa Narodowego, który jak Panu wiadomo, zaproponowano w następstwie odmowy Janka [Krzeczmarza], wzgl[ędnie] naszej – Korzeniewskiemu, jest w zawieszaniu, ale wydaje mi się, że napięcie ambicji Korzeniewskiego każe mu prędzej czy później przyjąć propozycję”, tamże, s. 34, 37. M. Napiontkova, M. Raszewska, *Bohdan Korzeniewski. Kronika życia i działalności (1905–1992)*, „Pamiętnik Teatralny” 1994, z. 1/2.

<sup>56</sup> *Sława i infamia*, dz. cyt., s. 168.

W 1952 roku nie podniecały mnie już marzenia. Polskiej inteligencji wydawało się wówczas, że stalinizm będzie trwał wiecznie. Myślałem o ratowaniu tego, co się jeszcze da uratować, i byłem przekonany, że z tymi zamiarami nie należy się zdradzać. Taki wallenrodyzm, którego dzisiaj żałuję [...]. Chciałem utrzymać kierownictwo teatru, aby zaznaczyć nasze miejsce w kulturze europejskiej. A należało pójść za odruchem, jaki dyktowały moje przyjaźnie, zobowiązania i wychowanie. Pójście za takim odruchem oznaczałoby prawdopodobnie rozstanie z dyrekcją teatru. Sądzę, że skończyłyby się na jednej rozmowie z ministrem. Ale mam żal do siebie, że tej rozmowy nie było<sup>57</sup>.

W dorobku reżyserskim Bohdana Korzeniewskiego – uważanego za człowieka o niezłomnym charakterze i cieszącego się opinią niekwestionowanego autorytetu moralnego – brak jest spektaklu rozliczeniowego, tak częstego u innych artystów, święcących triumfy zawodowe w okresie stalinizmu. Odpowiedź reżysera na pytanie, dlaczego to nie on wyreżyserował w czasie odwilży *Święto Winkelrieda*, stała się dla Joanny Krakowskiej powodem do oskarżenia Korzeniewskiego o konformizm<sup>58</sup>:

Dejmek zapalczywie wierzył w *Brygadę*, a ja robiłem *Człowieka*, bo tego zażądało Ministerstwo Kultury. Obie sztuki wystawione przez Dejmka wyrażały jego polityczną namiętność. Ja zaś poprzez *Człowieka* wyrażałem raczej zgodę na pewne układy. Dejmek, który upaprał się w ideologii z całym zapałem, miał jakby większe prawo do odnowy niż ci, którzy nawet w tak niewielkim stopniu jak ja wzięli udział w grze w poprzednim okresie<sup>59</sup>.

Być może jednak odpowiedzią Korzeniewskiego na falę teatralnych „torsji” miały być projektowane w okolicach przełomu październikowego inscenizacje dramatów romantycznych? *Dziadów*, których bohater dał się uwieść siłom szatańskim, i *Nie-Boskiej komedii*, w której Henryka i Pankracego oskarżały o obojętność duchy „zameczonych w podziemiach”<sup>60</sup>? W żadnej z wyreżyserowanej po doświadczeniach z *Elektrą* sztuk – z wyjątkiem *Nie-Boskiej komedii* z 1959 roku – Korzeniewski nie odwoływał się wprost do przeżyć z czasów wojny i powstania. Jest to zupełnie zrozumiałe, jeśli weźmie się pod uwagę rzeczywistość historyczną przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Tym bardziej imponuje jednak fakt, że pomysł nawiązania do doświadczeń okupacyjnych w inscenizacji *Dziadów* mógł się pojawić w 1953 roku, kiedy polskie więzienia pełne były jeszcze więźniów politycznych.

<sup>57</sup> Tamże, s. 157.

<sup>58</sup> J. Krakowska, *PRL*, dz. cyt., s. 303.

<sup>59</sup> *Sława i infamia*, dz. cyt., s. 190.

<sup>60</sup> Por.: M. Makaruk, „Kraśiński nowocześniejszy od Sartre’a?”. *O pierwszej powojennej inscenizacji „Nie-Boskiej komedii”*, [w:] Zygmunt Kraśiński. *Życie czy literatura?*, red. A. Markuszewska, Toruń 2019, s. 317–318.

## 8

Nowoczesność formy dotyczyła wszystkich warstw krakowskich *Dziadów*: awangardowa scenografia i „elektronowa” muzyka korespondowały ze śmiałą lekturą tekstu. Koncepcja symultaniczności prowadziła do zakwestionowania obiektywnego porządku narracji scenicznej: udratyzowane wspomnienia i majaki dręczące bohatera w celi więziennej nie poddawały się prawom chronologii i porządku przyuczynowo-skutkowego. Podwójna motywacja spektaklu („klamrą całości był obrzęd, jako przywoływanie pamięci o przeszłości, a równocześnie drugą klamrę tworzył motyw nieszczęśliwej miłości, która w rezultacie zdominowała problematykę niewoli”<sup>61</sup>) stanowiła zdaniem Marii Prussak jedną z przyczyn kłęski inscenizacji. Gdyby spojrzeć jednak na konstrukcję spektaklu Korzeniewskiego jako na konsekwencję wprowadzenia zabiegu symultaniczności, można by ową „podwójną motywację” potraktować jako skrzyżowanie perspektyw dwóch wymiarów rzeczywistości *Dziadów*: tych, którzy gromadzą się na tajnym obrzędzie, żeby dochować wierności swoim zmarłym, i tego, który – zamknięty w więzieniu, dręczony majakami i skazany na śmierć za życia – jest przedstawicielem świata umarłych.

August Grodzicki pisał: „[...] przedstawienie od początku dzieje się na kilku równoczesnych planach: miłość, walka patriotyczna, okrucieństwo tyraństwa, oportunistyczny salon warszawski i wileński – to wszystko miesza się ze sobą. Sceny są nie tylko poprzestawiane, ale i pocięte na strzępy. Poukładane w ciągu myślowym i skojarzeniowym niby w *Kartotece Różewicza*”<sup>62</sup>. Trop Różewiczowski jest tu, jak sądzę, nie do przecenienia – koncepcja zdeintegrowanego bohatera, którego „biografię zastępuje »kartoteka«, w której fiszki są pozycyjnie równoważne i wymieszane homogenicznie”<sup>63</sup>, stanowiła jeden ze sposobów ujęcia doświadczenia wojennej traumy. Język realizmu okazał się całkowicie nieprzydatny do mówienia o doświadczeniach martyrologii, czego dowiodła kłęska hiperrealistycznych *Dziadów* Bardinięgo. Trudno sobie właściwie wyobrazić powojenną lekturę *Dziadów*, w której nie pojawiałyby się echa doświadczeń wojennych – „trzecia część dla naszego pokolenia, które przeżyło okupację, to dramat przede wszystkim polityczny”, pisał Julian Przyboś, niemalże rówieśnik Korzeniewskiego.

Na koniec wypada zadać kilka pytań, na które nie ma dobrych odpowiedzi. Dlaczego spektakl, który miał przepiękną scenografię i muzykę, nowoczesną formę, który swego czasu był wydarzeniem kulturalnym Krakowa, został niemalże całkowicie zapomniany? Czy zadecydowały o tym przesłanki natury artystycznej – błędy aktorskie, a może monumentalność koncepcji, która w samym zamyśle wykraczała grubo ponad to, co można było osiągnąć w teatrze? Na ile *Dziady* Korzeniewskiego były spektaklem, który w zakamuflowany sposób przywoływał tragedię powstania warszawskiego, doświadczenia wojny i okupacji, a także rzeczywistość

<sup>61</sup> M. Prussak, *Wielka przepaść*, dz. cyt.

<sup>62</sup> A. Grodzicki, *„Dziady” krakowskie*, dz. cyt.

<sup>63</sup> J. Kelera, *Od „Kartoteki” do „Pułapki”*, [w:] T. Różewicz, *Teatr*, Kraków 1988, cz. 1, s. 17.



stalinowskich więzień? Na ile stanowił przykład spektaklu rozliczeniowego – wyrażającego postawę „torsji” wobec systemu stalinowskiego? Czy rzeczywistość „małej stabilizacji” sprawiła, że wśród publiczności krakowskiej – która jeszcze w 1957 roku żywo reagowała na *Wyzwolenie* w reżyserii Bronisława Dąbrowskiego – zniknęła umiejętność czytania zakamuflowanych znaków? Czy fakt, że reżyser poniósł klęskę, nie nawiązując porozumienia z publicznością, stanowił wystarczający powód, by do tego przedstawienia nie wracać? A może o dystansie do *Dziadów* zdecydował ów biograficzny potencjał, stanowiący głęboko ukrytą warstwę spektaklu? Czy wreszcie – gdyby Korzeniewskiemu udało się przeforsować swoją koncepcję w Warszawie w 1953 roku – miałyby ona szansę wybrzmieć inaczej?

Dopóki nie uda się odnaleźć dokumentacji konkursu z 1953 roku, większość stawianych przeze mnie hipotez będzie obciążona ryzykiem błędu. Nie wiadomo, jaką obsadę planował Korzeniewski, marząc o wystawieniu *Dziadów* na scenie Teatru Polskiego w 1955 roku. Nie ma pewności, czy koncepcja scenografii, którą stworzył Tadeusz Brzozowski dla sceny krakowskiej, miała podstawy w pomysłach reżysera sprzed dekady. Pozostaje uwierzyć samemu Korzeniewskiemu, który zwierzał się Tymonowi Terleckiemu, że pragnie sprawdzić na scenie koncepcję, którą nosi w sobie od dziesięciu lat<sup>64</sup>, a także aktorom i przyjaciółom reżysera, którzy twierdzą, że do teatru przychodził z gotowym pomysłem, domkniętym pod każdym względem, i nigdy swojej koncepcji nie zmieniał.

## Bibliografia

- Autor a inscenizator*, rozmowa T. Kantora, B. Korzeniewskiego, K. Puzyny i A. Tarna, „Dialog” 1957, nr 11.
- Bober J., *Kłopoty z „Dziadami”*, „Gazeta Krakowska” 1963, nr 147.
- Czannerle M., *Krakowska prowokacja, czyli „Dziady” Korzeniewskiego*, „Teatr” 1963, nr 14.
- Dąbrowski B., *Na deskach świat oznaczających. 3: Erynie zrzucają maski*, Kraków 1981.
- Eustachiewicz L., *„Dziady po raz trzeci”*, „Kierunki” 1963, nr 33.
- Fik M., *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944–1979*, Warszawa 1981.
- Greń Z., *„Ja, proch, będę z Panem gadał”. Nowe „Dziady” krakowskie*, „Życie Literackie” 1963, nr 25.
- Grodzicki A., *„Dziady” krakowskie*, „Życie Warszawy” 1963, nr 158.
- Jaszcz [Szczepański J.A.], *Reżyser zgrzeszył pychą*, „Trybuna Ludu” 1963, nr 190.
- Kalemba-Kasprzak E., *Teatr w gazecie. Społeczne role recenzji teatralnej. Przełom październikowy 1955–1957*, Wrocław 1991.
- Kelera J., *Od „Kartoteki” do „Pułapki”*, [w:] T. Różewicz, *Teatr*, Kraków 1988, cz. 1.
- Korzeniewski B., *W obronie aniołów*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 1.
- Kosiński R., *Listy z linii A–B*, „Dziennik Polski” 1963, nr 135.
- Krakowska J., *PRL. Przedstawienia*, Warszawa 2016.

<sup>64</sup> List B. Korzeniewskiego do T. Terleckiego z 2.11.1962, [w:] Tymon Terlecki, dz. cyt., s. 115.

- Kudliński T., *Tydzień teatralny*, „Dziennik Polski” 1963, nr 141.
- Makaruk M., *Krasiński nowocześniejszy od Sartre’a? O pierwszej powojennej inscenizacji „Nie-Boskiej komedii” w reż. Bohdana Korzeniewskiego z roku 1959 na tle dziejów scenicznych dramatu*, [w:] Zygmunt Krasiński. *Życie czy literatura?*, red. A. Markuszewska, Toruń 2019.
- Mamoń B., *Wielkie narodowe zaduszki*, „Tygodnik Powszechny” 1963, nr 25.
- Marczak-Oborski S., *Teatr polski w latach 1918–1965. Teatry dramatyczne*, Warszawa 1985.
- Mórawski K., *Przewodnik historyczny po cmentarzach warszawskich*, Warszawa 1989.
- Napiontkowa M., *Powojenne „czytanie” romantyków w teatrze: od „Grunwaldu” Kotlarczyka do „Nie-Boskiej komedii” Swinarskiego. Uwagi nie do końca uporządkowane*, [w:] *Tradycja romantyczna w teatrze polskim*, red. D. Kosiński, Kraków 2007.
- Napiontkowa M., *Trzy dyskusje zaraz po wojnie*, „Dialog” 1983, nr 6.
- Napiontkowa M., Raszevska M., *Bohdan Korzeniewski. Kronika życia i działalności (1905–1992)*, „Pamiętnik Teatralny” 1994, z. 1–2.
- Pronaszko A., *Narada w Belwederze*, „Dialog” 1981, nr 6.
- Prussak M., *Wielka przepaść*, „Teatr” 2006, nr 7–8.
- Przyboś J., *Okolo „Dziadów”*, [w:] tegoż, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1998.
- Sława i infamia*, z B. Korzeniewskim rozmawia M. Szejnert, Kraków 1988, s. 129–130.
- Startsava Y., *Poza paradygmatem. Tropy romantyczne w polskim kinie początku lat 60. XX wieku*, Warszawa 2016, archiwum prac dyplomowych Uniwersytetu Warszawskiego.
- Szymanis E., *Adam Mickiewicz – kreacja autolegandy*, Wrocław 1992.
- Timoszewicz J., *Dziady w inscenizacji Leona Schillera. Partytura i jej wykonanie*, Warszawa 1970.
- Tymon Terlecki. *Korespondencja teatralna 1955–1991*, wybór i oprac. M. Kuraś, Warszawa 2016.
- Walczewski M., *Mnogie muszą być ćwiczenia*, „Pamiętnik Teatralny” 1994, z. 1–2.
- Wojtczak M., *Teatr na scenie polityki 1944–1969*, Warszawa 2016.
- Wosiek M., *Historia tekstu scenicznego „Dziadów”*, [w:] *Pięć studiów z dziejów scenicznych dramatów Mickiewicza*, red. T. Sivert, Wrocław 1968.
- Zabierowski S., *Joseph Conrad i „izmy”*, [w:] tegoż, *W kręgu Conrada*, Katowice 2008.
- Zabierowski S., *„Lord Jim” Conrada w Polsce*, [w:] tegoż, *W kręgu Conrada*, Katowice 2008.
- Zbijewska K., *„Dziady” po raz trzeci*, „Dziennik Polski” 1963, nr 132.

**‘Krakow provocation?’ On Adam Mickiewicz’s *Forefathers’ Eve* directed by Bohdan Korzeniewski**

**Abstract**

This essay is an analysis and interpretation of Bohdan Korzeniewski’s June 1963 staging of *Forefathers’ Eve* in the Juliusz Słowacki Theatre in Krakow. Korzeniewski’s spectacle, named by Maria Czanerle ‘the most shocking thing ever done to *Forefathers’ Eve*’, with awe-inspiring stage design by Tadeusz Brzozowski and Krzysztof Penderecki’s avant-garde music, did not earn a lasting place in the history of theatre. It received rather lukewarm

reviews and did not gain the favour of actors, either. Despite being received enthusiastically by such distinguished critics as Marta Fik and Stanisław Marczak-Oborski, Korzeniewski's *Forefathers' Eve* has largely been forgotten. This essay is an attempt at reconstructing the performance based on the remaining theatrical copies, reviews and memories of those who collaborated on the production. The essay's author poses the question about what part of Korzeniewski's failure was due to the historical context and the impossibility to realize this concept in another reality and on another stage. As, indeed, Korzeniewski created his interpretation in 1953 and it was part of a secret ministry competition for the first post-war staging of *Forefathers' Eve*. Analyzing the implicit signs present in the director's concept, which refer to the reality of the war, occupation and Stalinist period, the author also asks how Polish romantic drama staging history would have unfolded if it was Korzeniewski and not Aleksander Bardini who staged *Forefathers' Eve* in 1955 in the Polish Theatre in Warsaw.

**Słowa kluczowe:** Bohdan Korzeniewski, *Dziady*, kurhan, Powstanie Warszawskie, stalinizm

**Key words:** Bohdan Korzeniewski, *Forefathers' Eve*, kurgan, Warsaw Uprising, Stalinism