

**Maria Makaruk**

Uniwersytet Warszawski

## NA DRODZE DO MARCA – SZCZECIŃSKIE DZIADY 1966

Lata współpracy Jana Maciejowskiego z teatrami na Wybrzeżu, a zwłaszcza okres jego dyrekcji w Teatrach Szczecińskich (1963–1969), stanowiły pasmo zawodowych sukcesów: to w tym okresie reżyser otrzymał prestiżową nagrodę im. Leona Schillera, stworzył z Zofią Wierchowicz kilka wybitnych przedstawień szekspirowskich, których przestrzeń sceniczna była określana przez historyków teatru jako „maszyna do grania Szekspira”, wyreżyserował także rzadko obecne w jego dorobku dramaty Słowackiego, Mickiewicza i Wyspiańskiego. W 1996 roku, w wywiadzie udzielonym Małgorzacie Frymus, Maciejowski wspominał:

Wiosną 1956 r. przyjechałem i zrobiłem gościnne przedstawienie. Później tak było mi dobrze, że zostałem na 13 lat [...]. Rok 56 to był rok wspaniały, a im dalej od centrum, tym to wszystko przeżywano goręcej. Wtedy nawet nasz polski romantyzm mógł przemawiać, jak chcieliśmy. Czuliśmy, że zostawiamy innych w tyle. Wyrazem czy symbolem tego był Klub 13 Muz, do którego przyjeżdżało mnóstwo ludzi z całej Polski, intelektualiści i artyści, którzy chcieli nas oglądać i nam pokazywać to, co robią. Mieliśmy stały kontakt z Teatrem Narodowym i ze Współczesnym w Warszawie. Miasto, które ma teatr – naprawdę żyje. To były chyba najpiękniejsze lata mojego życia. Szkoda, że musiałem stąd wyjechać.<sup>1</sup>

Historię konsekwencji, które reżyser poniósł po wyrażeniu poparcia dla Kazimierza Dejmka w 1968, przypominała na łamach „Pamiętnika Teatralnego” Magdalena Raszewska.<sup>2</sup> Dymisję Maciejowskiego ze stanowiska dyrektora Teatrów

---

<sup>1</sup> *Wspomina Jan Maciejowski*, wysłuchała M. Frymus, „Gazeta na Pomorzu” 1996 nr 99.

<sup>2</sup> M. Raszewska, *Władza i teatr. Wokół „Dziadów” i marca ’68*, „Pamiętnik Teatralny” 2018 z. 1–2, s. 65–66. Por. także wypowiedź Jana Maciejowskiego, zamieszczoną w Archiwum Historii Mówionej: „Dostałem się do Teatru Narodowego w momencie, kiedy odszedł z niego Dejmek po zdjęciu *Dziadów*. Dejmek był moim starszym kolegą szkolnym. Jak ja zaczynałem studia, on te studia kończył, ale stykaliśmy się, spotykaliśmy się, byliśmy kolegami. W okresie kiedy prowadziłem teatr w Szczecinie, mieliśmy stałą wymianę i współpracę z Teatrem Narodowym prowadzonym przez Dejmka. Oni przyjeżdżali do nas ze spektaklami, myśmy odwiedzali Teatr Narodowy. Musiałem odejść ze Szczecina po roku sześćdziesiątym ósmym, ponieważ zostałem uznany, wbrew faktom zresztą, za jednego z przywódców buntu studenc-

Szczecińskich poprzedziła bezpośrednio nagonka prasowa wywołana wyreżyserowanym przez niego w roku 1969 *Wyzwoleniem*. O ile jednak tę historię można dziś bez trudu zrekonstruować, sięgając do tekstów Konrada Górskiego, Marty Fik czy Konstantego Puzyny<sup>3</sup>, o tyle dzieje inscenizacji *Dziadów* Maciejewskiego<sup>4</sup>, która stanowiła swego rodzaju prolog do *Wyzwolenia*, zostały całkowicie zapomniane.

Czas wrócić do tamtego przedstawienia i przyjrzeć się dokładniej nie tylko jego kształtowi (czego nikt dotąd nie zrobił), lecz także jego recepcji. Historia *Dziadów* Maciejewskiego, choć czasowo wpisuje się w nurt „reaktywacji” kultury romantycznej, zainicjowany w późnych latach podwilżowych<sup>5</sup>, stanowi w nim jednak pewien wyłom. Warto zapytać, jak i w jakiej sprawie były rozgrywane *Dziady* w 1966 – o półtora roku wyprzedzające legendarną inscenizację Kazimierza Dejmka.

---

kiego w Szczecinie, w sześćdziesiątym ósmym roku. To nie na tym polegało, żebym ja był przywódcą jakiegokolwiek buntu, ale wcześniej ministerstwo poleciło mi zorganizować w Szczecinie stały festiwal teatru czechosłowackiego i przegląd dramatu czeskiego i słowackiego. W marcu sześćdziesiątego ósmego roku byłem w Pradze, w czasie tej Wiosny Praskiej, żeby zaprosić jakieś dwa teatry z Czechosłowacji, przedstawiciele życia kulturalnego Czechosłowacji na ten festiwal. Ministerstwo po tych wydarzeniach marcowych zapowiedziało, że ten festiwal nie może się odbyć. I najpierw żebym to ja napisał do tych zaproszonych teatrów z Czechosłowacji i do tych zaproszonych krytyków teatralnych, przedstawiciele życia teatralnego, że nie zorganizowałem hoteli i że ten festiwal nie może się odbyć. Ja odpowiedziałem, że ja tego nie zrobię, że jak ministerstwo odwołuje, to niech samo się bierze. [...] Jak wróciłem z Pragi, to była chyba połowa marca, to zobaczyłem, że w teatrze wisi ogłoszenie, że tego dnia po południu odbędzie się... Organizacja partyjna organizuje masówkę, na której załoga potępi Dejmka i literatów warszawskich. I ja zdarłem to ogłoszenie, i powiedziałem, że żadne takie zebranie się nie odbędzie. Zostałem wezwany potem dzień później do komitetu: jak ja śmiałem zerwać ogłoszenie partyjne i dlaczego nie pozwalam na takie zebranie, że nie mam takich uprawnień. Ja powiedziałem, że ponieważ my współpracowaliśmy przez szereg lat z Teatrem Narodowym, to organizowanie takiej masówki mogłoby wywołać niepokój w teatrze i że ja nie odpowiadałbym za bezpieczeństwo i spokój w teatrze, i że to wydało mi się najważniejsze, i dlatego nie mogłem do tego zebrania dopuścić. No nie mogłem być już wtedy dłużej dyrektorem teatru, sam złożyłem rezygnację. No i wtedy kandydowałem na dyrektora Teatru Starego w Krakowie, ale Komitet Centralny przesłał informację do Krakowa, że Komitet nie wyraża zgody ani na moją dyrekturę w teatrze, ani na moją pracę zawodową przez jakiś tam czas. No i zaproponował wtedy Hanuszkiewicz, który objął dyrekcję Teatru Narodowego, żebym przeszedł do Teatru Narodowego. Spotkałem się wtedy z Dejmkiem i spytałem go, co on o tym sądzi. On odpowiedział: «Wiesz, jeżeli zaopiekujesz się i zapewnisz jakieś bezpieczeństwo w zespole moim aktorom, tym, którzy zostali, to uważam, że to jest słuszne, żebyś znalazł się w tym teatrze». I tak się znalazłem w tym teatrze.” Rozmowa B. Pięńskiej z J. Maciejewskim przeprowadzona 6 V 2017, [Archiwum historii mówionej, 1944.pl/archiwum-historii-mowionej/jan-adam-maciejewski.3554.html](http://Archiwum historii mówionej, 1944.pl/archiwum-historii-mowionej/jan-adam-maciejewski.3554.html).

<sup>3</sup> Recenzja Marty Fik „Polskę współczesną twórcie...” („Teatr” 1969 nr 8) znalazła się w tomie *Reżyser ma pomysły*, Warszawa 1974, s. 152–156 (tytuł tomu zaczerpnięty został z drukowanego w „Twórczości” szkicu Konrada Górskiego *Reżyser ma pomysły*, „Twórczość” 1970 nr 2, napisanego pod wpływem spektaklu Maciejewskiego. Recenzja Konstantego Puzyny *Ostre oczywistości*, opublikowana w 44 numerze „Polityki” z 1969 roku, znalazła się w wyborze jego tekstów *Czasem coś żywego. Teksty najważniejsze*, wyb. T. Nyczek, M. Szpakowska, Warszawa 2015, s. 206–210.

<sup>4</sup> Premiera odbyła się 12 III 1966 na scenie Teatru Współczesnego Teatrów Dramatycznych w Szczecinie.

<sup>5</sup> Por. J. Krakowska, *PRL. Przedstawienia*, Warszawa 2016, s. 283–292, 467–477.

Wiosną 1966 odbył się w Warszawie festiwal *Dziadów*. Na przegląd, połączony z konferencją naukową, zatytułowaną „Współczesne inscenizacje dramatu romantycznego w świetle tradycji teatralnej”<sup>6</sup>, zostały zaproszone do stolicy trzy spektakle: z Bielska-Białej (reż. Mieczysław Górkiewicz), Białegostoku (reż. Jerzy Zegalski) i Łodzi (reż. Roman Sykała). W ramach festiwalu zagrano także *Dziady* z Teatru Polskiego w Warszawie w reżyserii Krystyny Skuszanki i Jerzego Krasowskiego. Naczelny krytyk „Trybuny Ludu”, Jan Alfred Szczepański, omawiał to wydarzenie z właściwą sobie nonszalancją:

Festiwal *Dziadów*. Tego jeszcze nie było. Co dzień inne przedstawienie *Dziadów*, z różnych stron Polski. A *Dziady* to istotne hobby teatrów od Gorzowa do Białegostoku. Przed 10 lat od *Dziadów* stroniono – że zbyt zawiłe, skomplikowane, zbyt trudne jako zadanie sceniczne – przez następne blisko 10 lat ośmielano się, próbowano, ale ostrożnie, z namysłem, z największym poczuciem odpowiedzialności. Najpierw Warszawa, potem Katowice, później i wcześniej Kraków – na różne sposoby, z różnym rezultatem. I za każdym razem na widowni tłoczno, w kuluarach podniosłe, na szpaltach gazet pochwalnie, czolobitnie. I tak – *Dziady* poszły „w Polskę” [...]. Patrzyłem na to zjawisko z rosnącym sceptycyzmem [...]. Teraz widz stołeczny może ocenić rezultaty.<sup>7</sup>

Dla większości czytelników „Trybuny” nie stanowiło tajemnicy, że nieobecność dramaturgii romantycznej na polskich scenach w pierwszej dekadzie po 1945 roku nie była bynajmniej związana z jej nadmierną „zawiłością” czy „skomplikowaniem”. Powrót utworów Mickiewicza i Słowackiego do polskich teatrów jest zaliczany do ważniejszych zdobyczy przełomu październikowego.<sup>8</sup> Po hiperrealistycznej, unikającej jakichkolwiek odwołań do współczesności, inscenizacji Aleksandra Bardiniego z 1955 wystawiono *Dziady* jeszcze kilkakrotnie, budując od podstaw powojenną tradycję sceniczną arcydramatu.<sup>9</sup> Mnogość premier, o której pisze Jaszcz<sup>10</sup>, była jednak wydarzeniem bez precedensu. Pomysł Ministerstwa

<sup>6</sup> Na temat festiwalu i konferencji zob.: A. Jarecki, *Festiwal „Dziadów”*, „Sztandar Młodych” 1966 nr 80; S. Polanica, „*Dziady*” w naszej współczesności, „Słowo Powszechne” 1966 nr 82; W. N., *W sprawie „Dziadów”*, „Za i Przeciw” 1966 nr 20; (k), *Po warszawskim sympozjum teatralnym*, „Życie Warszawy” 1966 nr 81; Jaszcz [J. A. Szczepański], *Sympozjum „Dziadów” zakończone*, „Trybuna Ludu” 1966 nr 95; R. Szydłowski, *W poszukiwaniu współczesnego sensu „Dziadów”*, „Trybuna Ludu” 1966 nr 103; i.o. [I. Ochńio], *Festiwal „Dziadów”*, „Express Wieczorny” 1966 nr 79.

<sup>7</sup> Jaszcz [J. A. Szczepański], *Parada Dziadów*, „Trybuna Ludu” 1966 nr 90.

<sup>8</sup> Por. np. M. Napiontkowa, *Teatr polskiego Października*, Warszawa 2012, s. 215–222.

<sup>9</sup> Wśród najgłośniejszych inscenizacji tego okresu wymienia się *Dziady* w reż. Jerzego Grotowskiego (Teatr 13 Rzędów, Opole, prem. 18 VI 1961), Ireny Pawlickiej (Teatr Rapsodyczny, Kraków, prem. 9 IX 1961), Jana Kreczmara (Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego, Katowice, prem. 15 V 1962), Krystyny Skuszanki i Jerzego Krasowskiego (Teatr Ludowy Kraków-Nowa Huta, prem. 25 V 1962) i Bohdana Korzeniewskiego (Teatr im. Juliusza Słowackiego, Kraków, prem. 5 VI 1963).

<sup>10</sup> W latach 1965–1966 odbyło się aż sześć premier *Dziadów*: inscenizacja w reż. Hugona Morycińskiego (Teatr im. Wilama Horzycy, Toruń, premiera 27 III 1965), Romana Sykały (Teatr Powszechny, Łódź, prem. 3 IV 1965), Jerzego Zegalskiego (Teatr Dramatyczny im. Aleksandra Węgierki, Białystok, prem. 18 XI 1965), Mieczysława Górkiewicza (Teatr Polski, Bielsko-Biała, prem. 19 XI 1965), Tadeusza Byrskiego (Teatr im. Juliusza Osterwy, Gorzów Wielkopolski (prem. 19 XI 1965) i Jana Maciejowskiego (Teatry Dramatyczne, Teatr Współczesny, Szczecin, prem. 12 III 1966).

Kultury i Sztuki, aby wyzyskać ową zaskakującą popularność sceniczną *Dziadów* przez połączenie przeglądu spektakli z konferencją popularnonaukową (obok Stefana Treugutta, Ireny Sławińskiej i Jana Kreczmara głos zabierali „przedstawiciele nauczycielstwa i młodzieży”<sup>11</sup>), miał dowodzić „niesłuchanej żywotności romantyzmu i w świetle tradycji, i w świetle współczesności”<sup>12</sup>. Tymczasem dziennikarze podsumowujący przegląd zwracali uwagę na artystyczne niedostatki i „letniość” festiwalowych propozycji. Z lektury tych głosów można wnioskować, że *Dziady* sezonu 1965/66 jawiły się wprawdzie jako arcydzieło literatury romantycznej – ale arcydzieło oswojone i pozbawione rewolucyjnego zapalnika.

W przywoływanej już recenzji Jaszcz, podkreślając, że przegląd jest niekompletny („do warszawskiego zlotu *Dziadów* nie zaproszono bowiem Teatru Polskiego ze Szczecina”), zapowiedział omówienie inscenizacji Jana Maciejowskiego jako wstęp do sprawozdania z festiwalu. Za najważniejszą cechę szczecińskich *Dziadów* krytyk uznał uwzględnienie numeracji poszczególnych części dramatu („Fatalna innowacja. I uderzająco niezręczna. [...] Ludzie, co robicie? – chciałoby się zawołać”). Uznanie Jaszcz nie zyskał również pomysł scenografa, Stanisław Bąkowskiego, żeby widowisko inscenizować „jakby w ramach mrocznego kościoła, nad głowami niebo”, w które „wtłacza się sceny z Salonu Warszawskiego i z wileńskiego salonu Pana Senatora”. Krytyk zarzucił Maciejowskiemu dokonanie zbyt dużych skrótów w *Dziadach* drezdeńskich („przecież *Dziady* to nie tylko ludowe obrzędy i tragedia pani Rollison”), zagubienie „całego realizmu Części Trzeciej, a z nim wektora politycznego”, a także „ukameralnienie” spektaklu. W finale recenzji Szczepański nie nazwał jednak szczecińskich *Dziadów* mianem „niewypału”, lecz – cechującego się „raczej starannym” aktorstwem – „mało udanego, ale ambitnego i dobrze o możliwościach teatru świadczącego eksperymentu”.<sup>13</sup>

Recenzja Jaszcz stanowi przykład dobrze pomyślanej strategii odwracania uwagi od przedmiotu wypowiedzi. Krytyk – poprzez kpinę, połajanki, lekceważenie, służące podważeniu jakości artystycznej przedstawienia Maciejowskiego – próbował rozbroić bombę: sprawić, żeby spektakl nie stał się przedmiotem dalszych dyskusji. Co najważniejsze jednak, w tak skonstruowanej retorycznie wypowiedzi doszło do całkowitego przeinaczenia sensu szczecińskich *Dziadów*. O ile bowiem układ tekstu czy wartość artystyczna spektaklu może budzić subiektywny opór lub akceptację, o tyle spostrzeżenia dotyczące zarówno scenografii, jak i sensów przedstawienia Maciejowskiego stały w bezdyskusyjnej sprzeczności z rzeczywistością. Recenzja Jaszcz, który obejrzał spektakl na premierze i wrócił ze Szczecina bardzo niezadowolony<sup>14</sup>, ukazała się w „Trybunie” prawie trzy tygodnie później, jako czwarty z kolei głos w sprawie *Dziadów*. W Warszawie

<sup>11</sup> W. N. [W. Natanson], *W sprawie „Dziadów”*, „Za i przeciw” 1966 nr 20, s. 14.

<sup>12</sup> A. Jarecki, op. cit.

<sup>13</sup> Jaszcz, *Parada „Dziadów”*, op. cit.

<sup>14</sup> Podaję tę informację na podstawie relacji Jana Maciejowskiego.

poprzedziło go sprawozdanie autorstwa Ireny Ochnio, która w „Expressie Wieczornym” wyraziła się o spektaklu z dużym uznaniem. A jednak to tekst Jaszczka, który stanowił jedyną krytyczną wypowiedź na temat szczecińskiego spektaklu, całkowicie zdominował pamięć o przedstawieniu.

Jan Maciejowski wspomina, że źródła jego pomysłu na odczytanie *Dziadów* sięgają roku 1950 i dotyczą odpowiedzi na zadane przez Leona Schillera pytanie, czym można by zastąpić we współczesnej inscenizacji symbol trzech krzyży:

Oczywiście, *Dziady* musiały mi się kojarzyć z doświadczeniami mojego pokolenia. Ja mam za sobą powstanie warszawskie, obóz jeniecki. Niewątpliwie doświadczenia wojny i powstania były dla mnie bardzo ważne. I myśląc o scenach w celi, myślałem o akowcach. Pamiętam, jak na seminarium z dramatu romantycznego Schiller zadał nam pytanie, czym można by zastąpić symbol trzech krzyży wileńskich. Odpowiedziałem, że kotwicą. I Schiller strasznie się oburzył, że to jest naciąganie do zupełnie innych doświadczeń. Myślałem wtedy, że *Dziady* powinny się zaczynać na cmentarzu powązkowskim, tam, gdzie są groby akowców.<sup>15</sup>

Po upływie kilkunastu lat, już jako dyrektor Teatrów Szczecińskich, reżyser postanowił do realizacji dawnego pomysłu wyzyskać przestrzeń szczecińskiej sceny, głębokiej na 26 metrów:

Wybudowaliśmy głęboki na te dwadzieścia kilka metrów ceglany tunel – jak kanał z powstania warszawskiego. Chciałem tym zaprzeczyć inscenizacji Bardinięgo – temu, że nad nami jest niebo. Nie, nie ma nieba, jesteśmy zamknięci w kanale, wpełchnięci w kanał, z którego nie ma wyjścia. Potem, robiąc *Wyzwolenie*, użyłem fragmentów dekoracji z *Dziadów*, ustawiając je odwrotną stroną, tyłem do widowni. I tam były takie numery, którymi maszyniści porządkowali sobie dekoracje. A wśród nich – napis „Dziady 44”.

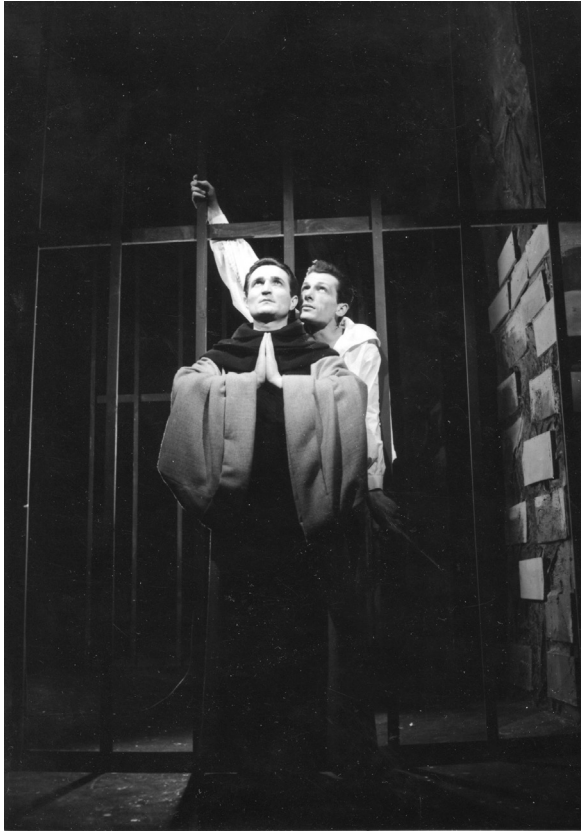
Maciejowski, zapytany, czy odczytanie *Dziadów* w kolejności I – II – III – IV sugerowało strukturę zamkniętą, w której początek i koniec sąsiadują z sobą, odpowiedział:

Można było to tak czytać, że mamy do czynienia z ciągiem retrospekcji, z czymś, co już było, co się powtarza, wtłoczone w jakiś kanał. Wszak zaczyna wszystko dziewczyna znad lektury. Skoro się powtarza, to mamy jakąś kolistość historii. Choć wyobrażona ona została jakimś niekończącym się kanałem, wsysającym nas w swój ciąg. To wsysanie, wciąganie – w sytuacji bez wyjścia – było dla mnie ważne. Dla mnie powstańczy kanał był sytuacją bez wyjścia.<sup>16</sup>

Rozegranie całego przedstawienia w jednolitej przestrzeni tunelu musiało mieć oczywiście konsekwencje interpretacyjne. Aktorzy – uczestnicy scen zbiorowych – byli obecni na scenie przez większą część trwania spektaklu. W scenach *Widowiska* i *Dziadów* cz. II Gustawa i Dziewicę otaczał chór, który był przez cały

<sup>15</sup> O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty w wypowiedzi Jana Maciejowskiego pochodzą z rozmów, które odbyliśmy w Krakowie 18 i 20 VII 2018.

<sup>16</sup> Cytat z listu do autorki z października 2018.

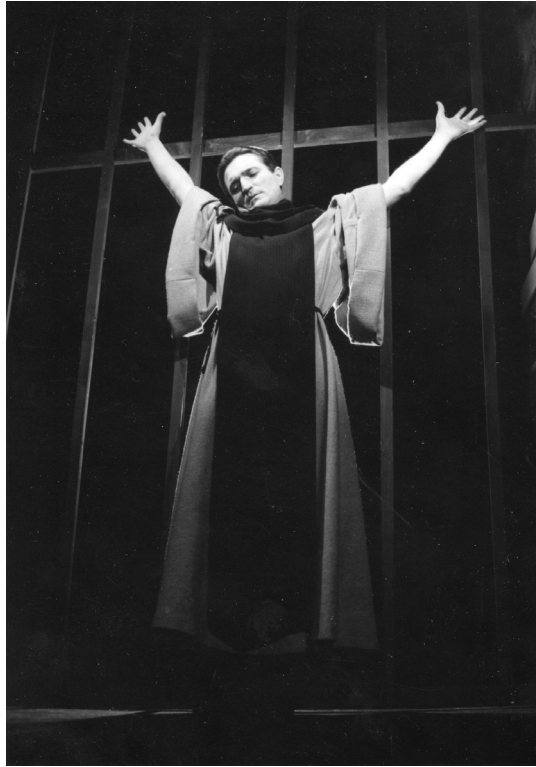


*Dziady* Adama Mickiewicza, Teatr Współczesny, Szczecin, 1966. Ksiądz Piotr – Włodzimierz Bednarski, Gustaw-Konrad – Zdzisław Krauze, fot. G. Wyszomirska.  
Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego

czas świadkiem wydarzeń. Choć nie była to zasada obowiązująca bez wyjątku w częściach III i IV dramatu, ten kolektywny (i zarazem pokoleniowy) charakter szczecińskich *Dziadów* został zauważony przez niemalże wszystkich recenzentów. „Gustaw-Konrad, pomniejszony w jakiś sposób o sferę doświadczeń najbardziej osobistych i ekskluzywnych, potężnie niesłuchanie jako jeden z wielu” – pisał Bohdan Kurowski.<sup>17</sup> Poszukiwania „oparcia w grupie miast jednostkowego działania” upatrywała w działaniach bohatera *Dziadów* Irena Ochnio („Konrad jest w tym spektaklu konsekwentnie pomniejszony”).<sup>18</sup> Umieszczenie w zamkniętej przestrzeni kanału scen miłosnych i obrzędowych w sąsiedztwie więziennych, balu obok rozmowy w „domku Księdza”, podważało zasadę realizmu, która,

<sup>17</sup> B. Kurowski, *Dziady na dziś*, „Panorama Północy” 1966 nr 20, s. 11.

<sup>18</sup> I. Ochnio, *Szczecin teatralny*, „Express Wieczorny” 1966 nr 71.



*Dziady* Adama Mickiewicza, Teatr Współczesny, Szczecin, 1966.  
Gustaw-Konrad – Zdzisław Krauze, fot. G. Wyszomirska. Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego

zdaniem Jana Maciejowskiego, nie zdawała zupełnie egzaminu w powojennych inscenizacjach dramatu romantycznego.<sup>19</sup> Zapytany o konwencję, w której był utrzymany jego spektakl, reżyser odpowiedział:

Trochę nie umiem jej nazwać. Nie były [to] *Dziady* ani w konwencji nadrealizmu, ani oniryzmu. Były w tym poszukiwania języka romantycznego. Chyba skupione na poradzeniu sobie z prawdą, urodą i brzmieniem wiersza. Zawieszane między realizmem a umownością i skupione na wyrazie aktorskim.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Maciejowski mówi: „ja myślę, że człowiek, który przeżył drugą wojnę światową, musi mieć dość szczególny pogląd na temat tego, jak można w dziele sztuki pokazać martyrologię. Najlepiej to widać u powojennych poetów, którzy zmagali się z materią słowa – u Różewicza, Borowskiego. Słynny cytat z Borowskiego: «zostanie po nas złom żelazny i długi drwiący śmiech pokoleń» powiada bardzo wyraźnie, że po drugiej wojnie światowej nie da się o martyrologii opowiadać w sposób romantyczny. Nie da się także opowiadać o niej językiem realizmu. O martyrologii, moim zdaniem, można opowiedzieć tylko językiem absurdu, ponieważ wszystko, co byśmy próbowali przekazać językiem realizmu, to będzie za mało i niewystarczające. Trzeba szukać innego języka”.

<sup>20</sup> Cytat z listu do autorki z października 2018.

Trudno zatem jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, gdzie przebiegała granica między realnością a wyobrażeniem – wiele scen działo się w retrospekcji czy w wyobraźni głównego bohatera. Mimo dokonania ogromnych skrótów w tekście Mickiewicza<sup>21</sup> reżyser zachował jednak wszystkie najważniejsze dla dramaturgii *Dziadów* sceny. Maciejowski podzielił tekst na trzy części, tytułując je zapożyczonymi z IV części dramatu godzinami „miłości”, „rozpaczy” i „przestrogi”. Z lektury egzemplarza reżyserskiego wynika, że spektakl rozpoczynał monolog Dziewicy z *Widowiska*. Potem następowały fragmenty sceny obrzędowej („Ciemno wszędzie, głucho wszędzie / z czujnym uchem, bacznym okiem / Spieszmy się w tajnym obrzędzie”), w której Chór Młodzieńców pocieszał po stracie bliskich Dziewczynę w żałobie i zrozpaczonego Starca. Reżyser skreślił rozmowę pomiędzy Starcem a Dziecięciem i balladę *Młodzieniec zaklęty*, pozostawiając pesymistyczny monolog Starca („Pójdę sam...”), piosenkę Młodzieży – „Kto w młodości pieśń żałoby raz zanucił, wiecznie nuci” – i rozmowę Gustawa z Czarnym Myśliwym. Następujące kolejno fragmenty *Dziadów* cz. II były wierne układowi oryginału: na zaklęcia Guślarza pojawiały się duchy Rózi i Józia, Pana i Zosi, a na koniec milczące Widmo (Gustaw). Koniec „Godziny miłości” stanowił wypowiedziany przez Gustawa fragment *Upiora*. „Godzina rozpaczy” mieściła w sobie materiał *Dziadów* cz. III: poczynając od *Prologu*, przez „scenę I”, więzienną – z opowiadania Sobolewskiego reżyser wyciął historię Wasilewskiego, „scenę II” (*Improwizacja*), „scenę III” („egzorcyzm”) – w jej finale więźniowie w głębi sceny śpiewali, zamiast kolędy, piosenkę Jankowskiego, „scenę V” („Widzenie księdza Piotra”) „scenę VI” („Sen Senatora”), „scenę VII (*Salon Warszawski*), „scenę VIII” (*Pan Senator*) i bardzo skróconą „scenę IX” (*Noc Dziadów*). Kończył tę część przedstawienia kilkuwersowy fragment *Ustępu* (*Droga do Rosji*). Na „Godzinę przestrogi” składały się fragmenty *Dziadów* cz. IV, w których nacisk był kładziony przede wszystkim nie na wspomnienie historii miłosnej, ale na rozliczenie z dawnym nauczycielem.

Sam układ tekstu, zwłaszcza w spektaklu reżysera, który nieraz deklarował, że filologiczna wierność nie jest dla niego w teatrze najważniejsza<sup>22</sup>, nie daje jednak

<sup>21</sup> W programie spektaklu można się zapoznać z bardzo dokładną statystyką zmian dokonanych w tekście *Dziadów*: z *Widowiska* reżyser wykreślił 273 wiersze (z 484 w oryginale), z części II – 332 (z 624), z III 2765 (z 4154), z IV – 964 (z 1284); ogółem 4082 (z 6018). Por. program do *Dziadów* w reż. Jana Maciejowskiego, [e-teatr.pl/pl/programy/2013\\_11/51130/dziady\\_teatr\\_wspolczesny\\_szczecin\\_1966.pdf](http://e-teatr.pl/pl/programy/2013_11/51130/dziady_teatr_wspolczesny_szczecin_1966.pdf).

<sup>22</sup> Maciejowski pisał: „Nie umiem tworzyć samotnie, wydumywać czegoś w szczelnie zamkniętym pokoju. Muszę pracować w zespole, z żywymi ludźmi – z całym ich osobistym bagażem. To oni – poza tekstem literackim – stanowią najbardziej istotny budulec”. J. Maciejowski, *Odnaleźć siebie*, „Polska” 1970 nr 8, s. 47. Por. także deklarację zamieszczoną w szkicu *Od teatru*: „Filologowie zapewne nie zaakceptują naszego scenariusza, znajdą w nim liczne niedostatki i niekonsekwencje, ale teatr nie może się w swoim działaniu kierować wymogami filologicznej poprawności, których zresztą w żadnym innym scenariuszu, przy założeniu inscenizowania całości *Dziadów*, przestrzegać nie sposób”. *Od teatru* [w:] A. Mickiewicz, *Dziady*, program do przedstawienia; [e-teatr.pl/pl/programy/2013\\_11/51130/dziady\\_teatr\\_wspolczesny\\_szczecin\\_1966.pdf](http://e-teatr.pl/pl/programy/2013_11/51130/dziady_teatr_wspolczesny_szczecin_1966.pdf).



odpowiedzi na pytanie o sensy przedstawienia. Jaką zatem historię mogli wyczytać ze sceny widzowie? Jakie konteksty uruchamiała dominująca nad wszystkim przestrzeń kanału, która przenosiła opowieść z lat dwudziestych XIX wieku w wymiar najnowszej historii? Jako wskazówkę interpretacyjną publiczność mogła także potraktować deklaracje, padające w zamieszczonym w programie do spektaklu szkicu pt. *Od teatru*:

Spór, jaki się toczy o duszę Gustawa-Konrada, jest także sporem następnych generacji, a sam bohater Mickiewicza stanowi symbol postawy wobec świata. Spór ten bowiem toczy się nieprzerwanie, jest to spór o granice, jakie przebiegają między konformizmem i nonkonformizmem, między rzeczywistością i pragnieniem, między racją stanu i racją idei. Jest to również nasz konflikt, bohater Mickiewicza jest również naszym bohaterem. [...] Gustaw przybywa do swego nauczyciela – Księdza – już po swoich wielkich konfrontacjach ze światem; już wie, że nie istnieje pozaziemska sprawiedliwość, że świat nie ma swojego naturalnego porządku. Naiwna wiara w sprawiedliwość boską lub dziejową odgradza człowieka od walki, zdejmuje z niego odpowiedzialność za kształt rzeczywistości. Ale rozczarowany bohater Mickiewicza – wbrew rzeczywistości właśnie – przyjmuje na siebie tę odpowiedzialność, choć nie przyjęli jej jego nauczyciele. Część IV jest wielkim oskarżeniem konformizmu, oskarżeniem nauczyciela, który nie podjął walki o głoszone przez siebie ideały. [...] Teatr jest sprawą na dzisiaj. Proponujemy naszej, dzisiejszej i rzeczywistej widowni, nie tylko inny scenariusz arcydzieła literatury narodowej, lecz także pewien wzór postawy wobec świata, model bohatera.<sup>23</sup>

Zwracająca w szkicu uwagę liczba mnoga obliguje do przypomnienia, że do grona współpracowników Jana Maciejowskiego należał także kierownik literacki Teatru Współczesnego w Szczecinie, Jan Kott – niedawny sygnatariusz Listu 34, którego nazwisko nie mogło zgodnie z decyzją komunistycznych władz figurować na afiszu i w programie przedstawienia. Wyraźnie dystansując się od przestrzegania filologicznej wierności i dając sobie dyspensę na pominięcie niektórych sensów dramatu, twórcy przedstawienia osadzali *Dziady* w kontekście publicystycznym, czyniąc je areną sporów o duszę całego pokolenia współczesnych Konradów. W takim ujęciu Dziewica czytająca *Valérie* (Krystyna Bigelmajer) była nie tyle „niewinną młodą czarodziejką”<sup>24</sup>, która przedkładała narcystyczną kontemplację własnego wnętrza nad doświadczenie prawdziwego życia, ale dziewczyną marzącą o wielkiej miłości, udaremnionej przez historię. W obrzędzie „dzia-dów” z *Widowiska* została uwypuklona jego tajność – Maciejowski zanotował na marginesie egzemplarza: „Guślarz jakby przeprowadzał kanałem kolejne partie przechodzących” – a także żałobny i konsolacyjny charakter. Innego niż w oryginale charakteru nabierają napomknienia Chóru Młodzieńców, kierowane do Dziewczyny i Starca, by „nie wzdychali w próżnej żałobie” i „szukali umarłych

<sup>23</sup> *Od teatru*, op. cit.

<sup>24</sup> Kilka lat wcześniej, w 1960, nihilistyczną urodę widowiska wyzyskał Andrzej Wajda, reżyserując film *Niewinni czarodzieje*.

pośród nas żywych”. Młodzież, która pragnie „pozostać pod czystym niebem” i nie zabłądzić zbyt wcześnie na groby, staje się w przedstawieniu reprezentantem pokolenia Kolumbów, ale także generacji, do której należy sam reżyser<sup>25</sup>. Wreszcie spotkanie Gustawa (Andrzej Kopiczyński<sup>26</sup>) z Czarnym Myśliwym (Janusz Marzec) wytraca część demonicznego charakteru – Myśliwy obnaża i ośmiesza „górną język” Gustawa, łapie go za słówka, ostatecznie odwołując od spełnienia deklaracji „ucieczki od świata”. Fakt, że z *Widowiska* reżyser usunął piosenkę o *Młodzieńcu zaklętym*, świadczy o znamionym przesunięciu akcentów – I część *Dziadów* przestaje być nihilistyczną przypowieścią o urodzie samozatrąty, a staje się historią zawiedzionych uczuć i nadziei – i prologiem do dalszych części przedstawienia. *Dziadów* część II to prowadzony pod przewodnictwem Guślarza (Bolesław Rosiński) obrzęd, mający na celu rozliczenie bliskich zmarłych z ziemskich przywar i przypomnienie „ojców dziejów”. Widmo (Gustaw) wprowadzie wskazywało ręką na serce, co sugerowało, że bohater myśli wciąż o dawnej miłości, jednak trudno było w nim upatrywać przybysza z zaświatów<sup>27</sup> – podobnie zresztą jak w pozostałych bohaterach, którzy raczej grali zjawy niż w rzeczywistości nimi byli. Próba wyciągnięcia wniosków z zabiegów dokonanych na materiale *Dziadów* części III prowadzi do przekonania, że Gustaw, formułujący szereg niepokojących go pytań i diagnoz (kwestia „Ciemności kryją ziemię i lud we śnie leży” brzmiała zapewne bardzo aktualnie w kilka lat po opublikowaniu rozliczeniowej powieści Andrzejewskiego), które nie przyszłyby do głowy jego więziennym towarzyszom, jest jednak, podobnie jak oni, świadom przyszłych wydarzeń. Walka bohatera *Dziadów*, który przybierał symbolicznie imię Konrada na znak zerwania z dawnym życiem, już w punkcie wyjścia była skazana na niepowodzenie – wiedział, że czeka go wygnanie, że „żywy zostanie dla swej ojczyzny umarły”. Mimo słów Ducha o sile tkwiącej w myśli człowieka, zesłanie jest losem, któremu więźniowie będą się musieli podporządkować. Scena więzienna podważała mistyczny sens uwięzienia młodzieży: aresztowania nabierały jawnie politycznego charakteru, wprost mówiono o „szpiclach” i prowadzeniu „tajnego śledztwa”. Reżyser usunął jednak z opowiadania Sobolewskiego fragment o Wasilewskim, pozbawiając całą scenę potencjału mesjanistycznego. Więźniowie w celi śpiewali „pieśń Feliksa”, Konrad – „pieśń zemsty”. Głównym tematem *Improwizacji* Konrada był

<sup>25</sup> Maciejowski w wielu wywiadach powtarzał, że ma problem z określeniem swojej przynależności pokoleniowej: „Należę do pokolenia, które tak naprawdę nie jest pokoleniem. Jakoś tak się złożyło, że wszędzie nie byliśmy w porę. Do pokolenia Kolumbów byłem za smarkaty, dla «Pryszczatych» miałem za dużo doświadczeń wojennych. Tylko jeden raz w życiu byłem tam, gdzie trzeba – to było właśnie w Szczecinie”. *Wspomina Jan Maciejowski*, wysłuchała M. Frymus, „Gazeta na Pomorzu”, 1996 nr 99. Por. także J. Maciejowski, I. Dowłasz, *Właściwy czas i właściwe miejsce*, „Kurier Szczeciński” 1996 nr 17.

<sup>26</sup> Rolę Gustawa-Konrada grał w drugiej obsadzie Zdzisław Krauze.

<sup>27</sup> Zapytany o to, czy Gustaw-Konrad jest żywy, czy umarły, Jan Maciejowski odpowiedział: „dla mnie on był żywy, ale to nie znaczy, że nie działał się wokół niego jakies magiczne rzeczy. On był żywy, ale obdarzony jakiegoś rodzaju nadświadomością. Było coś niesamowitego w atmosferze, która go otaczała, w tym, że świece gasły – starałem się to zachować”.

bunt przeciwko niesprawiedliwemu porządkowi świata – nieszczęścia ojczyzny w pełni zresztą tłumaczyły zachowanie bohatera. Bohdan Kurowski pisał:

Andrzej Kopiczyński [...] jest oczywiście racjonalistą, wątpiącym i zgorzkniałym w sposób bardzo współczesny, zanim osiągnie fazę buntu i rozpacz – dziwi się najpierw po prostu, że w rachunku, który przyjmował kiedyś do wierzenia, nie zgadzają się podstawowe dane. Konrad Andrzeja Kopiczyńskiego niczego nie żąda – atakuje propozycjami [...], chce być partnerem w procesie modelowania świata [...], zastrzega sobie prawo stawiania pytań, a to przecież tak niewiele. Porażka tego Konrada staje się szczególnie wstrząsająca i ona znów uprawnia go całkowicie do wystawienia gorzkiego rachunku Księdzu w „Godzinie Prestrogi”.<sup>28</sup>

Duchy z lewej i prawej strony, których partie reżyser znacząco skrócił, straciły charakter groteskowy i ludyczny – sprawiały wrażenie rozszczepionych na troje postaci myśli Konrada.<sup>29</sup> Zarazem jednak Jarosław Szymkiewicz pisał:

Konrad szturmuje inne niż dotąd niebo; nie jest to już patetyczny samotnik [...], lecz zawiedziony najgłębiej w swojej naiwnej niegdyś wierze, człowiek zaangażowany bez reszty, który poniósł klęskę i teraz, pełen goryczy i szyderstwa, oskarża.<sup>30</sup>

Także w scenie egzorcyzmów korekcie wobec tradycji lekturowej uległ sposób prezentacji Księdza Piotra (Włodzimierz Bednarski) i opętanego Konrada:

Oto Konrad, odepchnięty i zmiążdżony, przyciśnięty, jakby przykuty do kraty, za nim Duchy (J. Marzec, K. Bigelmajer) w sfatygowanych zbrojach husarskich, jakby wyjętych z rozkopanej mogiły [...]. Następuje scena egzorcyzmów, w której kwestie szatana wypowiada całe trio (Konrad i Duchy). Już w tej scenie Ks. Piotr Bednarskiego nie ma nic z mnisiej pokory, walczy nie o duszę Konrada, walczy o jego niedopowiedziany, odrzucony program, pragnie przywrócić mu głos. Ale Konrad odwraca się teraz plecami do widowni i Ks. Piotr zajmuje jego miejsce. Stoją plecami do siebie, przedzieleni więzienną kratą. To nie objawienie sływa na pokornego braciszka, to jeden ze zbuntowanych wykrzykuje to, czego nie wykrzyczał towarzysz. Przyszłość, którą proklamuje ks. Piotr [...] tkwi w nim samym, w Konradzie, w więźniach, i domaga się urzeczywistnienia.<sup>31</sup>

W finale sceny, kiedy wyczerpany Ksiądz Piotr zasypiał w celi, więźniowie – zamiast kolędy – śpiewali piosenkę Jankowskiego („Mówcie, jeśli wola czyja...”), która stanowiła także komentarz do „Widzenia Księdza Piotra”. Zastąpienie chórow anielskich bluźnierczą piosenką i usunięcie „Widzenia Ewy” odbierało kolejnym scenom *Dziadów* boską sankcję. Bardzo drapieżnie wypadła odnotowany przez wielu recenzentów „Sen Senatora” (Andrzej Wróblewski pisał o „pewnym

<sup>28</sup> B. Kurowski, op. cit.

<sup>29</sup> Wiesław Głowacz pisał: „W «Godzinie rozpacz» spotykamy bardzo przekonywającą formę zespolenia w trójgłos Konrada ze zmaterializowanymi Duchami z lewej i prawej w scenie w więzieniu”. W. Głowacz, *Dziady 1966*, „Kurier Szczeciński” 1966 nr 71.

<sup>30</sup> J. Szymkiewicz, *Konrad sfrustrowany*, „Głos Szczeciński” 1966 nr 66.

<sup>31</sup> B. Kurowski, op. cit.



*Dziady* Adama Mickiewicza, Teatr Współczesny, Szczecin, 1966. Gustaw-Konrad – Andrzej Kopiczyński, fot. G. Wyszomirska. Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego

uogólnieniu karierowiczostwa, które pnie się po trupach”<sup>32</sup>). W „Salonie Warszawskim” rolę Adolfa grał Andrzej Kopiczyński, co można interpretować jako kolejny dowód na myślenie reżysera kategoriami generacyjnymi. Figura „bohatera Polaków” składała się zatem nie tylko o romantycznego kochanka – Gustawa i buntownika – Konrada, lecz także z wielu jeszcze bohaterów – przedstawicieli pokolenia. Podział między towarzystwem przy drzwiach i przy stoliku, a w kolejnej scenie – między patriotami i karierowiczami przebiegał po linii konformizm – nonkonformizm. Uwagę recenzentów zwracała scena „Balu u Senatora” rozegrana w konwencjach operowych, z głośnym wypowiedaniem kwestii „na boku”. Goście Senatora byli porównywani do kukieł i marionetek: „trupcy, charakteryzowane plastycznie maską i zetlałym muzealnie kostiumem. Ruch zamienia je w marionetki, bezwolne i skazane na nicość”<sup>33</sup> – pisał Jarosław Szymkiewicz. Zdaniem Wiesława Głowacza:

próba przeciwstawienia Konradowi, jego przyjaciółom i towarzyszom walki świata „salonów” znalazła jednak wymiar sceniczny zamazujący jej ostrość polityczną. Pomysł konfrontacji ludzi żywych ze światłem kukieł i marionet [...], poruszających się w takt melodii, przenosi rozwiązanie

<sup>32</sup> A. Wróblewski, *Powstańcze zaduszki*, „Teatr” 1966 nr 11, s. 15.

<sup>33</sup> J. Szymkiewicz, op. cit.

inscenizacyjne ponad treść literacką, przytłacza ją ze szkodą dla czytelności, zacierając w niej wyraźnie zaznaczone ostrze.<sup>34</sup>

Kończąca „Godzinę rozpacz” scena *Nocy Dziadów* koncentrowała się wyłącznie wokół dziejów udającego się na zesłanie Konrada, któremu rany zadali „narodu nieprzyjaciele” i który nosi na czole nieusuwalne piętno. Podkreślona w ostatnim fragmencie *Ustępu* informacja, że w kibitkach znajdują się „chłopcy małe”, stanowiła wymowny komentarz do powtarzającego się, zdaniem reżysera, w każdym poromantycznym pokoleniu losu Polaków.<sup>35</sup> Można chyba przy tym zaryzykować twierdzenie, że zarówno pierwsza, jak i druga część spektaklu stanowiły w intencji Maciejowskiego wyłącznie preludium do części trzeciej, ostatniej. „Godzina przestrogi” odbiegała od tekstu Mickiewicza rozłożeniem akcentów – miłość była tu tylko jedną z wartości, z których Gustaw musiał zrezygnować, decydując się iść za naukami Księdza (Hieronim Konieczka). Po latach wracał jednak – „nie wiem, z piekła czyli z raju”, by dokonać rozliczenia z dawnym nauczycielem. Twórcy spektaklu położenie tak dużego nacisku na sens ostatniej części przedstawienia tłumaczyli, odwołując się do koncepcji oryginału:

Mickiewicz, który uważał *Dziady* za dzieło swojego życia, usiłował uporządkować je i skomponować w całości [...] Numeracja dowodzi, iż jakiś pierwotny scenariusz istniał, przynajmniej w projekcie, że część IV, spór Gustawa z Księdzem, miała być zamknięciem jakiegoś etapu doświadczeń bohatera.<sup>36</sup>

W „Godzinie przestrogi” jeszcze bardziej ironicznie niż u Mickiewicza brzmiały słowa kierowane przez Gustawa do Księdza – „błogosławione życie w małym, własnym domu!”. Formę oskarżeń przybierały spostrzeżenia, że świat, który Gustaw pamiętał z młodości, przeistoczył się po latach w ruinę. Oskarżając

<sup>34</sup> W. Głowacz, op. cit. Por. także szkic Andrzeja Wróblewskiego, dla którego postaci negatywne są „jakby cieniami, kukłami, reagującymi mechanicznie na to, co się dzieje, [...] słowa mówione na boku zostały skonwencjonalizowane, straciły autonomiczny sens [...] Takie protesty – zdaje się sugerować reżyser – ukrywały w istocie płaski konformizm”. A. Wróblewski, op. cit.

<sup>35</sup> Analizując koncepcję postaci Konrada, warto także przypomnieć wcześniejsze przedstawienie Jana Maciejowskiego, koszańskiego *Kordiana*: „Scenografia polegała na tym, że był ustawiony taki krąg, skosem w stronę widowni, a wewnątrz tego kręgu sterty pogniecionych gazet – zdarzały się także „Trybuny Ludu”, ale cenzor wymagał, żeby tytuły nie były widoczne, więc staraliśmy się je zakrywać. W tych gazetach były pochowane kukły bohaterów historycznych, wywoływanych w *Przygotowaniu*. Kiedy się o nich mówiło, te kukły były podnoszone z towarzyszeniem dźwięku na wyciągu i pogniecione gazety się wokół nich rozlatywały. Kordiana grał młodzieńki wtedy Ziutek Skwark, który był wielkim bohaterem nastolatek, tuż po roli w *Szatanie z siódmej klasy*. A ja chciałem opowiedzieć coś, co było doświadczeniem mojego pokolenia: że to był Kordian wyrzucony z dziecinnego pokoju w świat dorosłych. W moim przekonaniu to było doświadczenie każdego dorastającego pokolenia Polaków – od czasów romantyzmu. Chyba w ogóle jest to stała romantyczna opowieść o niedojrzałości bohatera do czasów, w których żyje, do sytuacji, w którą został wrzucony. Że dopiero dramatycznie uczy się tego świata, bo wcześniej nie był do tego przygotowany”.

<sup>36</sup> *Od teatru*, op. cit. Ten sposób myślenia nie jest także obcy części filologów – por. np. E. Szymanis, *Dlaczego „Dziady” kowieńskie są częścią III*, „Teatr” 1998 nr 7–8.



*Dziady* Adama Mickiewicza, Teatr Współczesny, Szczecin, 1966, fot. G. Wyszomirska.  
Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego

dawnego mistrza, że go „zabił”, nauczywszy czytać, bohater *Dziadów* dokonywał rozrachunku z ideałami młodości, które nie sprostały wymogom życia.

Dla mnie właśnie IV część miała sens, bo była takim powrotem bohatera po przegranym życiu, gdzieś z zesłania, i próbą rozliczenia z nauczycielem – odpowiedzią na pytanie, „do czego doprowadziły twoje nauki?”. Zwłaszcza w tamtych czasach wydawało mi się to bardzo pozytywne

– wspomina reżyser.

Ostatnie kwestie *Dziadów* Gustaw wypowiadał w asyście chóru złożonego z podobnych do niego młodych mężczyzn. Skoro w spektaklu mieszały się ze sobą dwie rzeczywistości – realna i wyśniona – mogli to być zarówno ocalali powstańcy, jak i ich duchy:

na końcu pojawia się chór chłopców, ubranych w jednakowe, przybrudzone koszule i z przepaskami na głowach. Jak ranni, którzy wychodzili z powstania. To nie chór, ale cały oddział Konradów, którzy skończyli swoje rozrachunki z rzeczywistością wojenną, przejęli na siebie odpowiedzialność za to, czego nie spełnili ich przywódcy, bogatsi dziś w doświadczenia, pełni goryczy, jak ich prekursorzy sprzed wieku.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> A. Wróblewski, op. cit.

Historia wpisana przez Jana Maciejowskiego w *Dziady* rozmijała się rzecz jasna w wielu punktach z porządkiem filologicznym dramatu Mickiewicza. Postawienie pytania o granice wolności adaptatora nie umniejsza jednak w niczym siły perswazyjnej spektaklu, który zarówno za pomocą tekstu Mickiewicza, jak i ponad nim, podejmował dialog z widownią. Był to ten typ (nie)wierności autorowi, który – jeśli dokładniej wyczytać się w historię „tekstów scenicznych” *Dziadów*<sup>38</sup> – patronował ich najlepiej zapamiętanym inscenizacjom XX wieku. Maciejowski, uczeń Leona Schillera i Bohdana Korzeniewskiego, powołuje się w tej kwestii na lekcję wyniesioną od dawnych nauczycieli – „najważniejsza jest wierność autorowi i jego intencjom – ale te intencje każdy z nas odczytuje na własną odpowiedzialność”.

Co jednak chyba najbardziej wymowne, zabiegi dokonane przez Maciejowskiego na tekście *Dziadów*, nazwane przez Mariana Kowalskiego „inscenizatorskim interwencjonizmem w materiał literacki”, nie spotkały się z oporem żadnego – z wyjątkiem Jaszcza – recenzentów.<sup>39</sup> Wprost przeciwnie, piszący o *Dziadach* zachowywali się tak, jakby świadomie używali języka aluzji, rozmawiając pod pretekstem dramatu Mickiewicza o współczesności<sup>40</sup>, w mniej lub bardziej bezpośredni sposób wyciągając wnioski z kształtu scenografii szczecińskiego spektaklu. Marta Fik we fragmencie *Trzydziestu pięciu sezonów* dotyczącym pochodzących z tego samego okresu inscenizacji szekspirowskich Maciejowskiego pisała, że reżyser

największe sukcesy osiąga teatrem publicystycznym, tworząc przedstawienia aktualne, niemal po dziennikarsku, znajdujące więc żywy, choć związany z chwilą, rezonans na widowni.<sup>41</sup>

Posłużenie się przez Jana Maciejowskiego i Stanisława Bąkowskiego metaforą kanału musiało w 1966 odsyłać nie tylko do rzeczywistych doświadczeń powstańczych, lecz także do sposobów, w jakie zostały one przetworzone w sztuce. Zatem w pierwszym rządzie nie do trybu, w jakim powstanie warszawskie zaistniało tuż po zakończeniu wojny na scenach teatralnych<sup>42</sup>, ale do filmów polskiej szkoły filmowej, których autorzy dokonywali bolesnych rozrachunków z romantyzmem. Dla widzów szczecińskich *Dziadów* naturalną płaszczyznę odniesienia stanowił *Kanał* w reżyserii Andrzeja Wajdy (1957). Decydowała o tym nie tylko tematyka, lecz

<sup>38</sup> Por. np. M. Wosiek, *Historia tekstu scenicznego „Dziadów”* [w:] *Pięć studiów z dziejów scenicznych dramatów Mickiewicza*, Wrocław 1968, s. 7–62; Z. Majchrowski, *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza*, Gdańsk 1998.

<sup>39</sup> Uwagi recenzentów dotyczyły zazwyczaj przełożenia materii *Dziadów* na pomysł inscenizacyjny Maciejowskiego. Sam pomysł rozebrania „powstańczych zaduszek” nie został jednak przez nikogo podważony.

<sup>40</sup> Michał Misiorny nazwał reżysera w szkicu stanowiącym próbę uchwycenia specyfiki jego warsztatu „jednym z nielicznych rasowych publicystów”. Wśród najważniejszych cech stylu Maciejowskiego Misiorny wymienia „posługiwanie się na wskroś współczesną symboliką”, „wycucie aktualności”, „swoisty antyestetyzm”. M. Misiorny, *Publicysta na scenie*, szkic b.d., materiały Pracowni Dokumentacji Teatru im. B. Krasnodębskiej, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego w Warszawie.

<sup>41</sup> M. Fik, *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944–1979*, Warszawa 1981, s. 134.

<sup>42</sup> Por. J. Krakowska, op. cit., s. 42–92.

także sposób, w jaki tragiczny finał powstania został w filmie Wajdy przeniesiony w wymiar metafory. W samym języku, w którym filmoznawcy próbują uchwycić i zwerbalizować fenomen filmu, kryją się odniesienia do tradycji romantycznej pozwalające myśleć o *Kanale* jako o wariacji na temat współczesnych „dziadów”.<sup>43</sup> Ważny kontekst dla szczecińskiego przedstawienia tworzyła równocześnie polemika z majakami romantyzmu w *Salcie* Tadeusza Konwickiego, które weszło na ekrany w roku 1965. W opozycji do strategii narracyjnych, krytycznych i ironicznych wobec romantycznych mitów, do których wypada zaliczyć także m.in. spektakle krakowskiego „Teatru 38” i „Teatru 13 Rzędów” w Opolu<sup>44</sup> i *Śmierć porucznika* Sławomira Mrożka<sup>45</sup>, kształtował się od początku lat sześćdziesiątych zupełnie inny nurt recepcji kultury romantycznej. W 1962 Zbigniew Załuski – określony przez Joannę Krakowską mianem „ideologicznego guru” obozu kombatanatów zgromadzonego wokół Mieczysława Moczara<sup>46</sup> – opublikował książkę *Siedem polskich grzechów głównych*, wymierzoną w działanie „szyderców”. Literatura „szydercza”, uznana za „paskwil na charakter narodowy i za brudną, oszczerczą wersję polskiej historii”<sup>47</sup>, do której Załuski chętnie anektował wszystkie przejawy „nihilizmu narodowego”, została przez niego zdiagnozowana jako przejaw wrogości wobec nowego „romantyzmu socjalistycznego”. Sprawnie podkręcane nastroje antyszydercze z jednej strony przekładały się zatem na reaktywację tradycji romantycznej, w którą można wpisać festiwal *Dziadów* z roku 1966, z drugiej – jak pisze Krakowska – „partyzancka formacja przygotowywała skutecznie nacjonalistyczny grunt pod marcową antysemitką nagonkę”.<sup>48</sup>

Zapytany o to, dlaczego w 1966 w Teatrze Współczesnym zdecydował się wystawić *Dziady*, Jan Maciejowski odpowiedział:

Uważałem, że Teatr Współczesny w Szczecinie powinien pełnić w tym mieście funkcję Sceny Narodowej, stąd powinny się w nim pojawić *Dziady*. Naszej codzienności brakowało romantyzmu. Dla mnie ważne były jego odniesienia współczesne i to, że kontynuował on pewną linię buntu przeciw otaczającej nas rzeczywistości. Był to czas, kiedy pokolenie nauczycieli wystawiło swych uczniów na próby, których sami nie podjęli. Bardziej miałem tu na myśli kłękę października, niż

<sup>43</sup> „Ludzie-widma. Właśnie ich oglądamy. Bohaterowie *Kanału* od pierwszej do ostatniej sceny mają charakter widmowy. Umarli przed laty ożywają na czas trwania filmu, aby raz jeszcze przeżyć swój dramat. Prowadzeni przez reżysera, który pełni tu rolę Charona i z krainy zmarłych przeprowadza przez Styks cienie z przeszłości na drugą stronę – stają przed naszymi oczyma niczym wywołani na apelu poległych. Podczas upiornego seansu patrzymy na pochód widm tych, którzy zginęli. [...] Rzeczywistym bohaterem *Kanału* jest pamięć” – pisał Marek Hendrykowski. M. Hendrykowski (idem), *Fantomy historii*, [w:] D. Fredricksen, M. Hendrykowski, *Kanał*, Poznań 2007, s. 61.

<sup>44</sup> Np. *Nie-Boska komedia* (1959) i *Samuel Zborowski* (1960) w reż. Waldemara Krygiera w „Teatrze 38” czy *Dziady* (1961) i *Kordian* (1962) w reż. Jerzego Grotowskiego w Opolu.

<sup>45</sup> J. Krakowska, *Wykolejona młodzież*, „Dwutygodnik” 2013 nr 113; [dwutygodnik.com/artyku-1/4407-wykolejona-mlodziez.html](http://dwutygodnik.com/artyku-1/4407-wykolejona-mlodziez.html).

<sup>46</sup> J. Krakowska, *PRL* – przedstawienia, op. cit., s. 469. Zob. także ss. 67–473.

<sup>47</sup> Por. M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydercy*, Warszawa 1973, s. 245–248.

<sup>48</sup> J. Krakowska, *PRL. Przedstawienia*, op. cit., s. 472–473.



sprawy londyńskie czy akowskie, ale i one były gdzieś w tle. Bez tych *Dziadów* nie byłoby możliwe dwa lata później *Wyzwolenie*. Oczywiście – myślenie Konwickiego było mi bliskie, bliskie mi było to, co robił Dejmek w Teatrze Narodowym, stąd współpraca i wymiana z Narodowym i oskarżenie władz, że jestem szczecińskim odbiciem Dejmka.<sup>49</sup>

W jakiejś mierze ze sposobu myślenia Maciejowskiego o strukturze dramatu romantycznego wyniknęły jego szczecińskie inscenizacje Shakespeare’a („Szekspir i romantycy wymagają od nas nie scenografii, ale własnej konstrukcji świata”<sup>50</sup>), które poprzez analizy mechanizmów władzy były bliskie diagnozom z szekspirowskich szkiców Jana Kotta. Można także szukać w nich genezy *Wyzwolenia*, rozegranego na „pobojowisku” historii<sup>51</sup>, w którym reżyser obsadził w roli Konrada Andrzeja Kopiczyńskiego. Marta Fik pisała:

Maciejowski czytał dramat w momencie szczególnym. Myślę, że jeszcze w roku 1966 wystawiłby utwór o wiele bardziej tradycyjnie, lub nie chciałby go wystawić w ogóle. Ale w dwa lata później większość fragmentów *Wyzwolenia* zabrzmiała aktualnie. I z zafascynowania tą aktualnością zrodził się spektakl, w którym współczesność atakuje wprost, gdzie istotnie nie ma nic, poza sprawami obchodzącymi nas dzisiaj. Jest więc to przedstawienie rozprawą o szowinizmie i patriotyzmie, o zaślepieniu i miłości, o nieodpowiedzialności i o prawie do swobody, o frazesie i prawdzie.<sup>52</sup>

Można dzisiaj *Dziady* Maciejowskiego traktować jako arcyciekawą interpretację dramatu Mickiewicza, która właściwie nie znalazła kontynuacji w teatrze.<sup>53</sup> Można jednak także myśleć o tym spektaklu jako o jednym z etapów, prowadzących polski teatr do marca 1968. Oryginalność szczecińskich *Dziadów*, ich żywy związek z nastrojami rozczarowania Październikiem i kierunkiem, w którym zmierzały polska kultura i polityka, skłaniają zaś na pewno do zrewidowania poglądu, że teatralny kontekst wydarzeń marcowych stanowiła tylko jedna inscenizacja Mickiewiczowskich *Dziadów*.

<sup>49</sup> Cytat z listu do autorki z października 2018.

<sup>50</sup> Cyt. za: M. Kowalski, *Jana Maciejowskiego fascynacje tragicznym humanizmem*, „Teatr” 1977 nr 15, s. 16. Por. także wypowiedź Jana Maciejowskiego: „Na trwałe (poza czasem, w którym żyję) określiły mnie dwa doświadczenia: Szekspir i polscy wielcy romantycy. U Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego i Stanisław Wyspiańskiego odkryłem, że teatr może być wszystkim: trybuną polityczną, najbardziej osobistym pamiętnikiem, pamfletem, esejem filozoficznym, dramą historyczną, grą, perwersją, mistyfikacją, kłamstwem i spowiedzią. I że naprawdę jest nim, kiedy jest tym wszystkim naraz. U Szekspira? Odnalazłem u niego to porażenie światem człowieka u schyłku renesansu – to że nie wystarczy oderwać wzroku od nieba i stanąć mocno nogami na ziemi, aby wszystkie sprawy tego świata stały się proste, a przeciwnie, że jest to dopiero początek komplikacji”. J. Maciejowski, *Odnaleźć siebie*, op. cit.

<sup>51</sup> M. Kowalski, *Jana Maciejowskiego fascynacje...*, op. cit., s. 16.

<sup>52</sup> M. Fik, *Polskę współczesną twórcie*, „Teatr” 1969 nr 8, s. 5.

<sup>53</sup> Mickiewiczowska numerację *Dziadów* uwzględnił dopiero w *Dziadach* Michał Zadara, który studiował pod kierunkiem Jana Maciejowskiego w krakowskiej PWST. Koncepcja Zadary jest jednak w punkcie wyjścia oparta na zupełnie innej lekturze dramatu Mickiewicza.