

Maria Makaruk

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0002-9210-5533

Dwie *Zemsty* Bohdana Korzeniewskiego

Jerzy Krasowski rozpoczął wspomnienie o Bohdanie Korzeniewskim, opublikowane w zeszycie „Pamiętnika Teatralnego” poświęconym reżyserowi, od następującej historii:

Wspaniale zapowiadała się premiera *Zemsty* Aleksandra Fredry w Teatrze Polskim w Warszawie, przygotowywana przez Bohdana Korzeniewskiego. Od początku sytuacja była niezwykła: na pierwszej próbie wszyscy znali role na pamięć. Jerzy Leszczyński (Cześnik) znał cały tekst *Zemsty* – przez dziesiątki lat grał Wacława, Papkina, Cześnika... Karol Adwentowicz (Rejent) i Janina Romanówna (Podstolina) mogli zaraz grać premierę, a para młodych – Ewa Krasnodębska i Tadeusz Łomnicki – ukrywali swoją niewątpliwą gotowość. Jan Ciecierski i Aleksander Dzwonkowski dublowali rolę Dyndalskiego. Jeden zjawił się problem: w roli Papkina Korzeniewski obsadził Jacka Woszczerowicza. Ten wspaniały aktor był „katolikiem” metody Stanisławskiego,

czynił w tej mierze nawet pewne ostentacje, toteż zderzenie z tradycją fredrowską Jerzego Leszczyńskiego było nieuniknione. Działo się to wszystko zimą 1951/1952. Jako student wydziału reżyserii warszawskiej PWSZ brałem od samego początku udział w pracach Korzeniewskiego – mojego nauczyciela i dziekana Wydziału – nad realizacją *Zemsty* w teatrze. Trwało to dosyć długo, bo już latem 1951, w Jadwisinie, na zgrupowaniu studentów szkół teatralnych, pracowaliśmy nad *Zemstą*. [...] W połowie lutego 1952 ogłoszono, że Bohdan Korzeniewski od 1 marca 1953 roku będzie kierował artystycznie Teatrem Narodowym. Próby *Zemsty* definitywnie przerwano¹.

W tym samym zeszycie „Pamiętnika Teatralnego” Jan Maciejowski, który podobnie jak Krasowski był na początku lat pięćdziesiątych studentem PWSZ i asystentem reżysera, wspominał proces powstawania przedstawienia tworzonego przez duet Korzeniewski–Woszczerowicz:

Z bliska [...] obserwowałem ich przy pracy – przy wielkiej *Zemście* w Polskim, które próby trwały ponad pół roku, a do premiery nie doszło. Obsada najgenialniejsza z genialnych [...]. Uczestniczyć w tych próbach to była prawdziwa rozkosz. [...] Dla wszystkich, w tym spotkaniu wielkości, było coś podniecającego. Mieliliśmy świadomość, że powstaje przedstawienie historyczne. I, oczywiście, miał ją też – Korzeniewski. Stąd też powstał w nas żal, że odchodząc do Narodowego zostawił tę *Zemstę* i zrobił inną – już „tylko” z Kurnakowiczem².

Po niedokończony *Zemście* z Teatru Polskiego nie zachowało się wiele śladów. Pamięć o niej została w dziejach powojennego teatru zastąpiona/wyparta przez recepcję nowej inscenizacji komedii Fredry, którą Korzeniewski wyreżyserował w kwietniu 1953 w Teatrze Narodowym³. To drugie przedstawienie, stanowiące – obok *Rewizora* i *Fircyka w zalotach* – jedno z najciekawszych dokonań jego dykcji, zostało zapamiętane w sposób wielce niejednoznaczny. Co rozumiały – inaczej pisali o nim krytycy, inaczej historycy literatury, jeszcze inaczej aktorzy. Przychylnie w większości, choć niebezskrytyczne sądy tych pierwszych można zestawić z wielkim uznaniem drugich („Ani jednego, choćby lekkiego dysonansu! Uszanowanie tekstu i woli autora jak najsumienniejsze [...]. Co za majstry!”⁴ – entuzjazmował się Stanisław Pigoń) i wyrazami skrajnej dezaprobaty

¹ Jerzy Krasowski, „Bohdan Korzeniewski i Teatr Narodowy”, *Pamiętnik Teatralny* 43, z. 1–2 (1994): 133–134.

² Jan Maciejowski, „Profesor”, *Pamiętnik Teatralny* 43, z. 1–2 (1994): 128.

³ *Zemsta* w Teatrze Narodowym miała premierę 25 kwietnia 1953, była grana 223 razy, Magdalena Raszewska, *Teatr Narodowy 1949–2004* (Warszawa: Teatr Narodowy, 2005), 368. Nie było to ostatnie zetknięcie Korzeniewskiego z arcykomedią Fredry – w 1953 przygotował jej adaptację dla Polskiego Radia (pierwsza emisja 25 grudnia 1953, w rolę narratora wcielił się Igor Śmiałowski), w 1956 wyreżyserował wspólnie z Antonim Bohdziewiczem ekranizację *Zemsty*.

⁴ List Stanisława Pigońa do Korzeniewskiego z czerwca 1953, archiwum domowe Bohdana Korzeniewskiego, cyt. za: Maria Napiontkowa i Magdalena Raszewska, „Bohdan Korzeniewski: Kronika życia i działalności (1905–1992)”, *Pamiętnik Teatralny* 43, z. 1–2 (1994): 39.



Próba *Zemsty* Fredry w Teatrze Narodowym, 1953

Od lewej: Edward Fertner, Bohdan Korzeniewski,
Jan Kurnakowicz, Władysław Daszewski

ARCHIWUM ARTYSTYCZNE TEATRU NARODOWEGO

tych trzech („przed wojną roznieśliby teatr za takie przedstawienie”⁵ – notował zirytowany Marian Wyrzykowski)⁶. *Zemsta* z Narodowego zapisała się w historii

⁵ Marian Wyrzykowski, *Dzienniki 1938–1969*, wybór i oprac. Barbara Lasocka (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1996), 160.

⁶ Zob. m.in.: August Grodzicki, „*Zemsta* prawdziwa”, *Świat*, nr 19 (1953): 16, 22; Stefan Treugutt, „Cenne doświadczenia”, *Przegląd Kulturalny*, nr 23 (1953): 3; Karolina Beylin, „Stary Fredro w nowej epoce”, *Express Wieczorny*, nr 101 (1953): 4; Bolesław Wójcicki, „Aleksander Fredro, *Zemsta*”, *Życie Warszawy*, nr 101 (1953): 3; Andrzej Odnowa [Edmund Miziołek], „Dojrzała prawda *Zemsty*”, *Dziś i Jutro*, nr 26 (1953): 8. Skrajnie surowo ocenili przedstawienie Gruda: „Aktorzy, podporządkowani koncepcji reżysera, stworzyli postacie pozbawione krwi, poezji, wdzięku i humoru. Od spektaklu wiało nudą. Woszczerowicz pokazał w Papkinie patologiczną postać rezydenta szlacheckiego, nie budzącą ani wesotości, ani sympatii. [...] *Zemsta* urodziła się martwa, mimo wielu świetnych nazwisk. Przyjęta też została niechętnie przez krytykę i widzów”, Józef Gruda, *Spór o „Zemstę”: Z doświadczeń warsztatu reżysera* (Warszawa: Centralna Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego, 1964), 30–31. Wyrobienia sobie opinii dotyczącej spektaklu nie ułatwia również lektura tekstu Barbary Lasockiej, która na poparcie tezy, że „klasowa interpretacja *Zemsty*, jakiej reżyser tak chętnie podjął się w 1953 roku, jest niechlubnym przykładem zniewolenia umysłów”, sięga do źródeł wybiórczo i momentami tendencyjnie, co w zestawieniu z innymi głosami (choćby cytowanego Piłgonia) raczej mnoży wątpliwości, niż je rozwiązuje, Barbara Lasocka, „Fredro Bohdana Korzeniewskiego”, *Pamiętnik Teatralny* 55, z. 1–2 (2007): 199. Kwestię recepcji *Zemsty* Korzeniewskiego w sposób znacznie bardziej niejednoznaczny przedstawiają: Stanisław Dąbrowski i Ryszard Górski, *Fredro na scenie* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1963), 135–136;

teatru przede wszystkim jako spektakl zrealizowany w konwencji realizmu krytycznego, zrywający z dominującym na polskich scenach „stylem kontuszowym”. Korzeniewski, Woszczerowicz i scenograf, Władysław Daszewski, zostali za nią uhonorowani Nagrodą Państwową II stopnia, zaś pochwalny esej Jana Alfreda Szczepańskiego (Jaszcz) prezentujący oficjalne stanowisko partii kończyło mianowanie Korzeniewskiego na „przodującego na czas najbliższy polskiego reżysera”⁷. Dziś można mnożyć wątpliwości, czy i na ile *Zemsta* z Teatru Narodowego była wzorowym osiągnięciem realizmu socjalistycznego w teatrze (i jak przekładało się to na jej wartość artystyczną), a na ile przedstawieniem dowodzącym niepospolitych kompetencji filologicznych reżysera, który, pogłębiając rozpoznania Tadeusza Boya-Żeleńskiego, pragnął dotrzeć do niezafałszowanych realiów tekstu Fredry. Sprawę komplikuje również lektura zamieszczonego w programie do przedstawienia szkicu *Walka o Fredrę*, w którym Korzeniewski, używając sformułowań zaczerpniętych z socjalistycznej nowomowy, rozprawia się z dawnymi, „burżuazyjnymi” sposobami lektury *Zemsty*, by następnie wejść w spór z Kazimierzem Wyką, autorem nowej, socjalistycznej wykładni komedii Fredry⁸. Odpowiedź na pytanie, w co i dlaczego grał Bohdan Korzeniewski, nie jest zatem oczywista.

Nie jest moją intencją rozwiązywanie w tym miejscu zagadki *Zemsty* z 1953 roku. W świetle zawikłanej historii recepcji tego spektaklu tym ciekawsze wydaje się jednak dotarcie do wszystkich śladów niedokończony *Zemsty* z Teatru Polskiego, która – jeśli wierzyć świadkom procesu jej powstawania – miała szansę stać się wielkim wydarzeniem teatralnym początku lat pięćdziesiątych. Próba odpowiedzi na pytania, dlaczego tak się nie stało, co zadecydowało o zakończeniu prób i modyfikacji koncepcji reżyserskiej, wyrażającej się między innymi w zmianie obsady, pozwoli być może rzucić lepsze światło na wymowę i znaczenie drugiej *Zemsty* Korzeniewskiego. Zestawienie tych dwóch spektakli – zarzuconego i zrealizowanego – wymyka się bowiem zupełnie schematowi relacji preludium i gotowego dzieła, a zarazem mówi wiele o czasach, w których działy się opisywane wydarzenia. Cel, jaki sobie stawiam, to nie tyle rekonstrukcja niezrealizowanego przedstawienia, ile potraktowanie go jako pretekstu do zadania pytań o drugą *Zemstę*, o strategię i gry Korzeniewskiego, wreszcie – najszerzej – o praktyki funkcjonowania arty-

Małgorzata Jarmutowicz, *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2003), 202; Raszewska, *Teatr Narodowy*, 44-45.

⁷ Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], „Bohdan Korzeniewski wśród problemów *Zemsty*”, *Teatr*, nr 13 (1953): 10. Por. wypowiedź Jerzego Pańskiego uzasadniająca przyznanie nagrody z archiwum ówczesnego Ministerstwa Kultury i Sztuki: „wbrew bafamutnym sugestiom całych pokoleń krytyków zachowawczych – inscenizacja warszawska rzetelnie umieszcza w czasie akcję utworu, wydobywa cały jego sens satyryczny oraz właściwie ustawia społecznie i teatralnie jego bohaterów. Przedstawienie o wielkiej sile komicznej i dojrzałości w interpretacji artystycznej – stanowi wydarzenie w naszym życiu teatralnym. Obywatel Korzeniewski jest lojalnym obywatelem Polski Ludowej”, cyt. za: Raszewska, *Teatr Narodowy*, 44-45.

⁸ Bohdan Korzeniewski, „Walka o Fredrę”, w: Aleksander Fredro, *Zemsta* [program] (Warszawa: Teatr Narodowy, 1953), 4-14.

stów w polskim teatrze w latach stalinizmu. Prześledzenie historii mierzenia się Korzeniewskiego z *Zemstą* Aleksandra Fredry w latach 1951–1953 może również stanowić ciekawy przyczynek do biografii artystycznej reżysera.

Wzmianki o niedokończonym spektaklu Korzeniewskiego funkcjonują w kilku porządkach. Nie dysponujemy egzemplarzem reżyserskim, nie zachowała się dokumentacja przedstawienia, niemożliwe – po upływie niemal siedemdziesięciu lat – okazało się ustalenie, kogo reżyser widział w rolach scenografa i kompozytora⁹. Najwięcej wniosków można zatem wyciągnąć na podstawie analizy wspomnień świadków procesu powstawania tego przedstawienia – przede wszystkim Jana Maciejowskiego. W rozmowie, którą przeprowadziliśmy w lipcu 2018, reżyser sformułował następującą tezę:

Moim zdaniem, kiedy Korzeniewski robił *Zemstę* w Polskim, to ta *Zemsta* miała być manifestem wielkości polskiego teatru, świetności i wielkości Fredry, a wcale nie miała być manifestem odejścia od *Zemsty* kontuszowej. Świadczy o tym już samo wzięcie Jerzego Leszczyńskiego, który do tej pory zagrał w *Zemście* właściwie wszystkie role, a jak był w dobrym humorze na próbach, to grywał także role damskie i robił to genialnie. W ogóle był to człowiek o nieludzkim wdzięku, niezwykle poczuciu humoru, a także poczuciu wartości własnej. Wiedział, kim jest i co jest wart w polskim teatrze. Obok Adwentowicz, który też był takim symbolem wielkości polskiego teatru i który nie bardzo nadawałby się do grania takich, powiedziałbym, podejrzanych szlachetków. To już był drugi człowiek, którego wybór bardziej mówił o wielkości polskiego teatru, o wielkości tradycji fredrowskiej niż o widzeniu Fredry w ramach realizmu krytycznego. I dalej: Romanówna, która już wcześniej zagrała genialnie w *Mężu i żonie*. Przypominam także, że Tadeusz Łomnicki próbował Wacława, co też było niezwykle, bo zazwyczaj Wacława traktowano jako figuranta – niezbyt ważną postać. [...] Przy czym ja nie myślę, że w duchu tego przedstawienia było chwalenie Polski szlacheckiej. Kiedy Korzeniewski robił ten spektakl w Polskim, w jego duchu było chwalenie wielkości polskiego teatru, chwalenie wielkości Fredry¹⁰.

Wypowiedź Jana Maciejowskiego brzmi przekonująco, kiedy z obsadą niezrealizowanej *Zemsty* zestawimy nazwiska aktorów, których Korzeniewski zaangażował do spektaklu w Teatrze Narodowym: Leszczyńskiego zastąpił Jan Kurnakowicz,

⁹ Naczelnym scenografem w Teatrze Polskim był wtedy Otto Axer, a etatowym – Zenobiusz Strzelecki, z którym Korzeniewski współpracował wcześniej przy *Śmierci Taretkina* Suchowo-Kobyłina (1949), *Mężu i żonie* Fredry (1949) i *Grzechu* Żeromskiego (1951). Projekty dla Teatru Polskiego przygotowywali również inni artyści, z którymi w poprzednich latach pracował Korzeniewski: Teresa Roszkowska i Andrzej Pronaszko. W pierwszych miesiącach dyrekcji w Narodowym Korzeniewski współpracował także z Janem Kosińskim. W korespondencji między reżyserem a scenografami nie zachowały się żadne ślady wskazujące, kto przygotowuje scenografię. Najbardziej prawdopodobny wydaje się wybór Strzeleckiego, ale jest to wyłącznie moja hipoteza.

¹⁰ Przywoływane wypowiedzi Jana Maciejowskiego, jeśli nie podano inaczej, pochodzą z rozmów, które odbyliśmy w Krakowie 18 i 20 lipca 2018.

Adwentowicza – Kazimierz Opaliński, Romanównę – Ewa Bonacka, Łomnickiego – Zygmunt Kęstowicz¹¹. Wspólnym mianownikiem łączącym wszystkich grających w drugiej *Zemście* było to, że największe sukcesy odnosili już w okresie powojennym, o wiele łatwiej zatem można ich było postrzegać jako aktorów „nowych czasów”. Ma to szczególny wydźwięk w odniesieniu do *emploi* wykonawców głównych ról, przez pryzmat relacji Cześnika i Rejenta patrzono bowiem na pozostałych bohaterów. Jan Kurnakowicz ceniony był wprawdzie przed 1939 rokiem jako aktor charakterystyczny, który w drugoplanowych rolach przykuwa spojrzenia recenzentów, nie ma jednak wątpliwości, że kreacje aktorskie, które go rozślawiły, a w których jakąś funkcję pełnił jego charakterystyczny wschodni akcent – Famusowa w *Mądremu biada* Gribojedowa (1951), Horodniczego w *Rewizorze* Gogoła (1952) czy właśnie Cześnika – przypadają na lata pięćdziesiąte XX wieku¹². Podobnie Kazimierz Opaliński: mimo znaczących dokonań z okresu międzywojennego, „liczącą się pozycję artystyczną” osiągnął w okresie powojennym, zwracając na siebie uwagę rolami w repertuarze rosyjskim – Pierczychina w *Mieszczanach* Gorkiego (1946) i Czebutykina w *Trzech siostrach* Czechowa (1949)¹³. Charakter ról, w jakich specjalizowali się obaj aktorzy, rzucał w jakiejś mierze światło na relację sceniczną bohaterów *Zemsty*. Zdaniem Maciejowskiego graną przez Opalińskiego w Teatrze Narodowym rolę Rejenta można było odczytywać jako zapowiedź nadchodzącego mieszczańskiego, kapitalistycznego świata, Cześnik z kolei był w wykonaniu Kurnakowicza „stróżem szlacheckiego porządku”, była to jednak szlachta „z wiechciami słomy w butach, próbująca udawać kogoś lepszego”. Maciejowski dodaje:

Kiedy Jerzy Leszczyński na próbie mówił o Pani Barskiej, to było tak wzruszające, że można było mieć łzy w oczach. Podobnie to końcowe pogodzenie się było taką polską umiejętnością dojścia do konsensusu, podczas kiedy w przedstawieniu w Narodowym już brzmiało ono dość dwuznacznie, było zupełnie inne. I oczywiście Kurnakowicz nie nadawał się do przekazania tej wspaniałości Polski szlacheckiej. Niewątpliwie Korzeniewski, zdając sobie sprawę, że w Teatrze Polskim mogło chodzić o pokazanie wielkości polskiego teatru, zdawał też sobie sprawę, że w Narodowym istotnym będzie to nowe i nieco odmienne spojrzenie na Fredrę. I obsada go do tego prowadziła, i konieczność tego teatru. Przecież obok był *Rewizor* z 1952 roku.

¹¹ W późniejszym okresie zastąpił go w tej roli Igor Śmiałowski. Pozostałe role, mniej znaczące dla próby rekonstrukcji koncepcji inscenizacyjnej Korzeniewskiego, grali: Krystyna Karkowska / Krystyna Miecikówna / Ewa Krasnodębska (w Narodowym Jolanta Skowrońska), Jan Ciecierski / Aleksander Dzwonkowski (w Narodowym Edmund Fertner, w jubileuszowym przedstawieniu z okazji swych setnych, a w rzeczywistości dziewięćdziesiątych ósmych urodzin zagrał Solski, Ludwik Solski, *Wspomnienia 1893–1954* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1956), 531, 536–541).

¹² Por. Katarzyna Błaszczuk, „Jan Kurnakowicz – aktor doskonały”, *Roczniki Humanistyczne* 52, nr 1 (2004): 263–284.

¹³ Zbigniew Wilski et al., red., *Słownik biograficzny teatru polskiego 1900–1980* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1994), 511.

Odmienna od pierwotnej koncepcji okazała się także Podstolina Ewy Bonackiej, na próbach w Teatrze Polskim grana przez Janinę Romanównę. Kontekst roli Romanówny budowały nie tylko sukcesy wybitnej aktorki z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Publiczność Warszawy oklaskiwała ją także w jednej z najwybitniejszych powojennych realizacji fredrowskich, w wyreżyserowanym przez Korzeniewskiego w 1949 *Mężu i żonie*. Przedstawienie z Teatru Kameralnego, określane mianem „koncertu gry aktorskiej”¹⁴, fetowane i cieszące się zasłużoną sławą, stanowiło żartobliwą prowokację strażników moralności, co szczególnie wymownie brzmiało u progu purytańskiego socrealizmu. Jan Maciejowski wspomina:

W ogóle spektakl *Męża i żony* to było coś niezwykle cudownego, to był popis zabawy, takiej klasy aktorskiej, a jednocześnie takiego bawienia się Fredrą, Fredrowskim tekstem, sytuacjami. Ta obsada – Kreczmarowie, Romanówna, Wołfejko grający na przemian z Glińskim – była niezwykła; i ta zjadliwość, i lekkość, poczucie humoru ich wszystkich i Korzeniewskiego, były cudowne. Następnym przedstawieniem fredrowskim Korzeniewskiego, już na dużej scenie w Polskim, miała być ta *Zemsta*.

Tymczasem z kreacji Ewy Bonackiej najlepiej zapamiętano przerysowaną teatralność, przechodzącą miejscami w wulgarność¹⁵. Bonacka, o prawie dekadę młodsza od Romanówny, grała Podstolinę uwodzicielską i ponętą – jej styl „amorów”, jak zauważył August Grodzicki, „wybiegał chyba poza epokę warszawskich salonów sprzed 150 laty”¹⁶. Edmund Miziołek dostrzegł z kolei, że ta „prowincjonalna uwodzicielka, lecz kuta na cztery nogi, była już, kiedy przeniosła się z tobołkami do Rejenta, raczej małomieszczanką aniżeli damą”¹⁷. Jan Kreczmar, który po inscenizacji Korzeniewskiego opublikował w „Teatrze” cykl szkiców poświęcony historii scenicznej dzieła Fredry, pisał, że roli Podstoliny nie ustawiano „chyba nigdy tak śmiało, jak ostatnio w Warszawie”¹⁸, Korzeniewskiemu zależało bowiem na wygraniu wątku romansu Podstoliny i niedawnego „Księcia Rodosława”.

Rola Klary, kwitowana w recenzjach konwencjonalnymi formułkami, była, zdaniem Maciejowskiego, mniej istotna dla koncepcji reżyserskiej Korzeniewskiego: „Jego dużo bardziej interesował Wacław, choć z Łomnickim potrafił osiągnąć mnóstwo, bo on potrafił schwytać i zrozumieć każdą uwagę reżysera, a Kęstowicz był takim trochę banałem lukrowanego amanta”.

¹⁴ Ryszard Matuszewski, „Fredro w Teatrze Kameralnym”, *Kuźnica*, nr 3 (1950): 6.

¹⁵ Por. Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], „Nowa *Zemsta*”, *Trybuna Ludu*, 6 maja 1953, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/98827/nowa-zemsta>.

¹⁶ Grodzicki, „*Zemsta* prawdziwa”, 22.

¹⁷ Odnowa, „Dojrzała prawda *Zemsty*”, 8.

¹⁸ „Żeby wciągnąć do swych pokojów opornego Wacława, wdówka mdleje, a raczej udaje omdlenie, a potem już bez trudu wciąga go do siebie”, Jerzy Kreczmar, „Złudzenia i zdobycze”, w: *Polemiki teatralne* (Warszawa: Czytelnik, 1956), 119.

Nie ma jednak wątpliwości, że najciekawszą i wywołującą najwięcej dyskusji postacią *Zemsty* był grany przez Jacka Woszczerowicza Papkin. Można zaryzykować postawienie tezy, że od pomysłu na koncepcję tej roli zaczęła się przygoda Korzeniewskiego z *Zemstą*. Świadczy o tym list do Woszczerowicza napisany w lutym 1951, na pół roku przed obozem w Jadwisinie, który zainaugurował prace nad komedią Fredry:

coraz częściej myślę o Pańskim Papkinie. Otóż pociąga mnie w tej postaci taka właśnie wstydliva i starannie skrywana uczuciowość. Nie wiem jeszcze, skąd mi się bierze chęć takiego potraktowania postaci. Papkin to łgarz, a uczuciowość łgarza jest jawna, demonstracyjna, nawet bezczelna. Więcej – łgarze to często ludzie pozbawieni silniejszej uczuciowości, gdyż świadomość własnej ułomności wyrabia w nich cynizm. Tymczasem w tym wypadku jest zupełnie inaczej. O Papkinie nie można powiedzieć, że to łgarz cyniczny. Granice prawdy i kłamstwa, rzeczywistości i urojenia się w nim jakoś pięknie zacierają, że zawsze to, co mówi, jest wypełnione uczuciem. Właściwie uczuciem dyskretnym i wstydliwym. Dopiero świadomość śmierci daje Papkinowi prawo do nieukrywania uczuć. Wtedy użala się nad sobą jawnie. Płacze wobec innych, gdyż w swoim przekonaniu stoi już jedną nogą w grobie. Ta nuta wielkiej uczuciowości najsilniej brzmi w stosunku Papkina do siebie. I to nadaje postaci jakąś żalność. Ale trzeba by jeszcze zbadać dokładniej stosunek Papkina do Klary, Cześnika, Podstoliny, aby tę cechę przeprowadzić. Sprawa jest, niestety, trudna i rozwlekła. Nie na rozmiary tego listu¹⁹.

Maciejowski wspomina, że koncepcja roli Woszczerowicza zagranej w Narodowym nie zmieniła się od czasów prób w Teatrze Polskim. Stylem gry wyróżnił się na tle pozostałych aktorów: „on jeden utrzymał się w konwencji bajki i zabawy teatralnej, i tym samym jakby wyłamywał się z koncepcji Korzeniewskiego”²⁰. Podczas gdy w recenzjach z 1953 powtarzały się najczęściej głosy o jego maskowanym komizmie smutku i człowieczeństwie²¹, Maciejowski zapamiętał tę rolę zupełnie inaczej:

Woszczerowicz stworzył przede wszystkim postać poetycką, a jego Papkin był artystą i poetą, może śmiesznym, może grafomanem, ale artystą – zakochanym w grze,

¹⁹ List Korzeniewskiego do Woszczerowicza z 15 lutego 1951, cyt. za: Grażyna Kompel, *Jacek Woszczerowicz: Geniusz? Błazen? Mag?* (Łódź: Biblioteka „Tygla Kultury”, 2004), 99–100.

²⁰ Tu warto wrócić do otwierającej artykuł wypowiedzi Krasowskiego, który – nieprecyzyjnym językiem, bo aktorstwo Woszczerowicza przypominało bardziej aktorstwo Louisa Jouveta niż metodę Stanislawskiego – wskazuje na niebezpieczeństwo kolizji stylu Woszczerowicza ze stylem fredrowskim Leszczyńskiego. Jeśli bowiem ta *Zemsta* miała być spektaklem o urodzie dawnego polskiego teatru, Woszczerowicz, przedwojenny aktor Reduty, choć mieścił się w tej definicji, mógł też być – jako chyba jedyny z obsady – uznany za przedstawiciela nowoczesnego aktorstwa. To wyjaśnia pośrednio, dlaczego tylko on znalazł się w nowej obsadzie *Zemsty* oraz dlaczego również i tę nową koncepcję przekraczał.

²¹ Por. m.in.: Wójcicki, „Aleksander Fredro, *Zemsta*”, 3; Beylin, „Stary Fredro w nowej epoce”, 4; Jaszcz, „Korzeniewski wśród problemów *Zemsty*”, 9.



Jacek Woszczerowicz jako Papkin, *Zemsta Fredry*
reż. Bohdan Korzeniewski, prem. 25 kwietnia 1953,
Teatr Narodowy, Warszawa

ARCHIWUM ARTYSTYCZNE TEATRU NARODOWEGO

w udawaniu, w zanurzaniu się w fikcji, to było istotą tej postaci. Woszczerowicz był jedynym aktorem, który przeszedł do tego przedstawienia z Teatru Polskiego, który miał już za sobą pół roku próbowania Papkina i miał tego Papkina gotowego zupełnie. I on w tym nowym przedstawieniu Korzeniewskiego zmieścił i zagrał to, co razem z Korzeniewskim zmieścili i chcieli zagrać w Polskim. A ponieważ było to zupełnie inne przedstawienie, to raptem wychodziło na to, że Woszczer nie zawsze do tego innego przedstawienia pasował. Korzeniewski w Polskim bardziej skupiał się na uroku Fredry, jego teatru, jego postaci, a w Teatrze Narodowym było to jednak grane bardziej realistycznie.

Owo nieprzystawanie do konwencji realizmu zganił Jaszcz²². W recenzji na łamach „Trybuny Ludu” szczególną uwagę poświęcił scenie z murarzami, która uchodziła za fundament dla myślenia o *Zemście* w konwencji socrealizmu. Zdaniem Maciejowskiego „eksponowanie tej sceny, mającej eksponować postępowość Fredry, było w gruncie rzeczy śmieszne – jeśli wziąć pod uwagę skalę całego tekstu *Zemsty*”. Ten gest zwraca jednak uwagę na to, jak bardzo zależało władzom na odbrązowieniu Fredry, na tym jego krytycyzmie wobec Polski szlacheckiej.

Sprawa musiała być na tyle znacząca, że Jaszcz powrócił do niej w pisany trzy miesiące po premierze szkicu zamieszczonym w „Teatrze”. Wskazując błędy w przedstawieniu tej sceny, pytał: „czy w szlacheckim zaścianku [...] mogli być tylko tacy przedstawiciele ludu – ciemni, całkowicie bezwolni i bezkarnie poniewierani”. Odpowiadając raczej dwuznacznie, krytykował nie Fredrę, z którego „nie da się zrobić świadomego udziałowca w rewolucyjnych przeobrażeniach ludzkości”²³, a Korzeniewskiego, który tę ciemnotę i bezwolność podkreślił (Maciejowski mówi wprost, że kostiumy obsadzały ich w rolach „przygłupów”). Z wątkiem tym wiąże się również kwestia satyryczności ujęcia komedii Fredry tak gorliwie wychwalanej przez Jaszcz i Pańskiego. Maciejowski komentuje to krótko:

ta *Zemsta* bywała także satyryczna – nie przede wszystkim. Była satyryczna chwilami – kiedy przesadzał (moim zdaniem) Kurnakowicz albo przesadzała Bonacka – tyle że mnie się wtedy to wydawało przesadą właśnie. [...] To jednak była komedia, pod skórą której było jakieś wielkie Fredrowskie serio. [...] I myślę, że Korzeniewski należał do jednych z pierwszych – a może w ogóle był pierwszym – który potrafił pogodzić to Fredrowskie serio z Fredrowskim dowcipem i beztróską.

²² „Obok tych wyżyn ma jednak Woszczerowicz wiele momentów puszczonych, zagranych bądź na półbrotach, bądź na nadużywaniu mimiki twarzy. Toteż w gruncie rzeczy Woszczerowicz wypada z realistycznego stylu przedstawienia”, Jaszcz, „Nowa *Zemsta*”.

²³ Jaszcz, „Korzeniewski wśród problemów *Zemsty*”, 9

Czas powrócić do *Zemsty* z Teatru Polskiego. Poza wspomnieniami współpracowników Korzeniewskiego²⁴, najbardziej znanym świadectwem na jej temat są wypowiedzi ówczesnego dyrektora teatru Bronisława Dąbrowskiego²⁵, wskazujące na polityczny kontekst przerwania prób do spektaklu. Już w listopadzie 1952, na posiedzeniu w sesji Rady Artystycznej, Dąbrowski mówił, że brak *Zemsty* w repertuarze przy Karasia wynikał „z przyczyn od Teatru Polskiego niezależnych”²⁶. Po latach pisał we wspomnieniach, nie kryjąc rozgoryczenia i poczucia krzywdy:

Najbardziej dała mi się we znaki decyzja ministra Sokorskiego: zarządził on przeniesienie prawie całej obsady aktorskiej *Zemsty* (m.in. Kurnakowicza i Woszczerowicza), z której to sztuki odbyło się już czterdzieści prób, do Teatru Narodowego, którego dyrektorem został reżyser wspomnianej sztuki, Bohdan Korzeniewski. Był to chyba wypadek bez precedensu, dewastujący plany i prace teatru w czasie sezonu. Ale imperatywnego zarządzenia nie dało się uchylić. Myślałem wtedy nawet o podaniu się do dymisji²⁷.

Stanowisko Dąbrowskiego, zakwestionowane przez monografistkę sceny narodowej Magdalenę Raszewską²⁸, wzbudza nieufność – nie tylko dlatego, że z dawnej obsady *Zemsty* przeszedł do Narodowego jedynie grający Papkina Woszczerowicz, lecz także z powodu różnic dzielących wówczas reżysera i dyrektora Teatru Polskiego. Maciejowski przypuszcza, że niemożność dokończenia spektaklu nie wynikała z nakazów partyjnych, ale była rezultatem braku porozumienia między Korzeniewskim a Dąbrowskim:

Kiedy Schiller przestał być dyrektorem Teatru Polskiego [wrzesień 1950 – M.M.], a na jego miejsce przyszedł Bronisław Dąbrowski, to Korzeniewski jeszcze chwilę pozostał jako reżyser i wtedy właśnie zaczął tę *Zemstę*, ale jest rzeczą jasną, że z teatrem Dąbrowskiego nie bardzo było mu po drodze, bo to był zupełnie inny układ, i artystyczny, i – powiedziałbym: ideowy – niż układ z Schillerem²⁹.

²⁴ Do tej grupy – poza wypowiedziami Maciejowskiego i Krasowskiego – można zaliczyć wzmianki we wspomnieniach aktorów Teatru Polskiego odnoszące się jedynie, że spektakl nie został zrealizowany. Zob.: Karol Adwentowicz, *Wspominki* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960), 172; Jan Ciecierski, *Mistrzowie i koledzy* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978), 103; Tadeusz Łomnicki, *Spotkania teatralne* (Warszawa: tchou Dom Wydawniczy, 2003), 44.

²⁵ Wypowiedź Dąbrowskiego przytacza Edward Krasieński, *Teatr Polski w Warszawie 1939–2002* (Warszawa: Teatr Polski, 2002), 80.

²⁶ Mieczysław Wojtczak, *Teatr na scenie polityki: 1944–1969* (Warszawa: Studio Emka, 2016), 207.

²⁷ Bronisław Dąbrowski, *Na deskach świata oznaczających*, t. 3, *Erynie zrzucają maski* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1981), 13.

²⁸ Raszewska, *Teatr Narodowy*, 43–44. Raszewska pisze o przejściu do Narodowego Kęstowicza (Wacław), jednak ani on, ani wskazywany przez Dąbrowskiego Kurnakowicz nie figurowali w pierwotnej obsadzie *Zemsty* w Teatrze Polskim.

²⁹ Maciejowski kwestionuje także koncepcję przymusowego przeniesienia aktorów Teatru Polskiego do Teatru Narodowego: „Ja myślę, że po prostu znaczna część tych aktorów nie miała najmniejszej ochoty przechodzić do Narodowego. Uważali, że Teatr Polski stworzony przez Szyfmana, potem często z udziałem Schillera, był taką ostoją teatralną, której nie należało opuszczać. Sądzę więc, że to nie partia zarządziła, że obsada ma przejść do Narodowego i tam stworzyć to przedstawienie. Woszczerowicz przeszedł, bo był człowiekiem Korzeniewskiego – przecież grał główną rolę w jego dyplomie reżyserskim i od tej pory brał udział we wszystkich jego przedstawieniach, zawsze będąc tym, który wspomagał Korzeniewskiego w sprawach współpracy z aktorami. Tak było przed długie lata”.

W jeszcze innym porządku sytuował niezrealizowaną *Zemstę* Edmund Wierciński – reżyser legendarnej *Elektry*, dawny przyjaciel i współpracownik Korzeniewskiego. 19 maja 1952 pisał z Wrocławia do ich wspólnej przyjaciółki, scenografki Teresy Roszkowskiej:

Co do Bohdana [Korzeniewskiego]: sądzę i ja, że ma konkretne plany w związku z Tobą (a może i ze mną). Będąc w Warszawie, telefonowałem do niego, do Narodowego. Był tym zaskoczony. Potem byłem u niego z Myszką w Narodowym. Przyjął nas błady jak ściana. Ja mu życzyłem powodzenia na stanowisku kierownika artystycznego (głównego reżysera) T. Narodowego i patrzyłem mu prosto w oczy. Był początkowo speszony, potem bardzo wylewny, serdeczny (a może zawstydzony?). [...] Bohdan w czasie zjazdu Spatifu powiedział do mnie: „Musisz mi dopomóc”. Powiedział tylko tyle, ale ja domyślałem się (może mylnie) reszty. Otóż wydaje mi się, że B[ohdan] będzie zmierzał do tego, ażeby ściągnąć mnie na 1 sztukę do Narodowego. [...] Sądzę, że ma już obmyśloną taktykę postępowania. A mianowicie: ponieważ nie skończył w Polskim *Zemsty*, może postawić jako warunek skończenia *Zemsty* w Polskim moją reżyserię jednej sztuki w Narodowym³⁰.

Tak postrzegana *Zemsta* – którą Korzeniewski miałby chcieć sfinalizować z dawną obsadą na scenie Teatru Polskiego – mogłaby się stać, zgodnie z narracją proponowaną przez Wiercińskiego, kartą przetargową w relacjach dyrektora Teatru Narodowego z władzami partyjnymi.

Sam Korzeniewski na temat niedokończony *Zemsty* z Teatru Polskiego praktycznie się nie wypowiadał. Dwie drobne wzmianki pojawiają się w spisanej z taśmy magnetofonowej pierwszej wersji *Sławy i infamii*, zdeponowanej przez Małgorzatę Szejnert w Bibliotece Narodowej. Jedna przypomina niespodziewaną improwizację Jerzego Leszczyńskiego:

W Teatrze Polskim zacząłem kiedyś *Zemstę* [podkr. M.M.] i obsadziłem oczywiście w roli Cześnika Leszczyńskiego. Leszczyński się uśmiechał, uważał mnie za „bibliotekarza”, co to nie umie pokazać, a musi gadać, jak należy zrobić. A grał już wszystko w *Zemście*, i Rejenta, i Papkina, i Cześnika. I kiedyś Janka Romanówna mi się spóźniła i zza kulis rozległ się głos zmodelowany na kobiecy Jerzego Leszczyńskiego, który zagrał Podstolinę. Rozległ się ten głos z tekstem: „Czy to koty, czy to Papkin się nam zjawił?” i wszedł w kostiumie swoim zwyczajnym Leszczyński. Otóż żadna z Podstolin, a grały znakomite aktorki, nie zagrała tej szelmy pełnej wdzięku, cwanej nieszkodliwie, z pewnym gestem. Otóż tego wdzięku łobuza, który Leszczyński w so-

³⁰ Anna Chojnacka i Marek Piekut, oprac., „W tym straszonym Wrocławiu»: Korespondencja Edmunda Wiercińskiego z Teresą Roszkowską 1950–1952”, *Pamiętnik Teatralny* 67, z. 1–2 (2018): 160, <https://doi.org/10.36744/pt.613>.

bie miał, nikt nim w tym stopniu nie obdarzył Podstoliny, jak Leszczyński. Najlepsza Podstolina, jaką w życiu widziałem³¹.

Druga wzmianka wiąże się ze wspomnieniem zabiegów nakłaniających Jana Kurnakowicza do objęcia roli Cześnika już za dyrekcji Korzeniewskiego w Teatrze Narodowym, ale przywołuje zarzucone próby w Teatrze Polskim. Zapytany, dlaczego zdecydował się na obsadzenie właśnie tego aktora, reżyser odpowiedział:

Mnie był potrzebny taki Cześnik, nie inny. Nie wielki pan, tylko ten, co mało rozumie, zachowuje się jak wielki pan, krzyczy, jakich on tam dworzan ma... Kurnakowicz, jak mu zaproponowałem, by to zagrał, zbladł i powiedział: ty, dyrektor, ty ze mnie głupiego nie rób w żadnym wypadku. Jest Leszczyński od tego. Przecież miało być tak, że przeniesiono mnie do Narodowego, kiedy zacząłem próby *Zemsty* w Teatrze Polskim z Leszczyńskim jako Cześnikiem. Kurnakowicz to wiedział. Tamto zostawiłem rozgrzebane [podkr. M.M.]. Kurnakowicz nie chciał: „ja z moją polszczyzną, ludowością, drobnoszlachectwem”. Więc ja mu tłumaczę, że to jest średnia szlachta, że on nie jest wielki pan, że może nie mieć ani grosza. I powstał wspaniały Cześnik, jakiego przedtem nie było i więcej nie będzie³².

Tego fragmentu nie znajdziemy jednak w ostatecznej redakcji książki. Być może autorzy *Sławy i infamii* uznali go za nie dość istotny. A może powrót do koncepcji niezrealizowanej *Zemsty* wydawał się Korzeniewskiemu niefortunny – prowokował bowiem do postawienia pytania, które można sobie zadać również dziś: dlaczego przedstawienia z Teatru Polskiego nie udało się ocalić? Uważam, że w kształcie, o którym opowiada Jan Maciejowski, nie miało ono w 1952 racji bytu – i to bynajmniej nie z powodów, na które wskazywał Bronisław Dąbrowski. Nie sposób jednak tego udowodnić bez osadzenia opisywanych wydarzeń w kontekście biografii Korzeniewskiego w pierwszej dekadzie po zakończeniu wojny – a są to dziś kwestie oczywiste wyłącznie dla badaczy specjalizujących się w historii teatru tego okresu.

Bohdan Korzeniewski – przed wojną badacz i krytyk teatralny – pracę w zawodowym teatrze rozpoczął w 1946 od objęcia funkcji kierownika literackiego przy *Elektrze* Giraudoux, reżyserowanej przez Edmunda Wiercińskiego w ramach Sceny Poetyckiej Teatru Wojska Polskiego w Łodzi. Inscenizacja *Elektry*, sygnowana nazwiskami Wiercińskiego i Korzeniewskiego, współtwórców okupacyjnej Tajnej

³¹ Biblioteka Narodowa (dalej: BN), Magazyn Rękopisów, rps akc. 19132, Małgorzata Szejnert, *Zapisy rozmów przeprowadzonych z Bohdanem Korzeniewskim do książki „Sława i infamia”*, 37. W książce ten fragment w zmienionej wersji, Bohdan Korzeniewski, *Sława i infamia*, rozmawiała Małgorzata Szejnert (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988), 40.

³² BN, Szejnert, 109. W druku jest informacja o reakcji Kurnakowicza w innym brzmieniu, nie ma pozostałej części cytatu z podkreślonym fragmentem, Korzeniewski, *Sława i infamia*, 166; zob. też wcześniejsze wydania: (Warszawa: Wydawnictwo Pokolenie, 1988), 109; (Londyn: Aneks, 1988), 114.

Rady Teatralnej, przeszła do historii jako jedno z najwybitniejszych osiągnięć teatralnych powojnia nie tylko ze względu na wartość artystyczną, lecz także na wywołany przez nią spór światopoglądowy. Wkrótce po premierze stała się bowiem obiektem bezpardonowej nagonki krytyków ze środowiska „Kuznicy” i po burzliwej dyskusji w łódzkim Klubie Pickwicka spektakl zdjęto z afisza, a Scenę Poetycką zlikwidowano. Niechęć przedstawicieli władz do *Elektry* była ufundowana nie tylko na łatwej do przeprowadzenia analogii między Argos i spaloną w powstaniu Warszawą. Pracował na nią również „niewypowiedziany spór o współpracę z Sowietami”³³, uprawniający do zadawania pytań o „moralną legitymizację nowej władzy” w Polsce. Przyczyną niechęci była także niejasność wymowy przedstawienia, niemożność zamknięcia go w jednoznacznej interpretacji. Zdaniem Ewy Guderian-Czaplińskiej ten „doskonały spektakl” był nie do przyjęcia dla nowej władzy, bo „z jakąś dziwną ślepotą – pytał po staremu o abstrakcyjny sens heroizmu i tragedii”³⁴. Lektura egzemplarzy reżyserskich, notatek, wypowiedzi na temat dramaturgii Giraudoux, a także zachowanej korespondencji Wiercińskiego i Korzeniewskiego pozwala na postawienie hipotezy, że w tym duecie artystycznym reżyser „przyznawał rację Elektrze”, zaś kierownik literacki bliższy był twierdzeniu, że dramat Giraudoux obraca się „przeciw widzeniu świata w sposób zbyt prosty, zbyt zrozumiały”³⁵. Korzeniewski, zapytany przez Małgorzatę Szejnert, co dla niego i Wiercińskiego oznaczało doświadczenie z *Elektrą*, odparł: „Powiedzieliśmy sobie, każdy na swój sposób, że zrobimy wszystko, co się da, by ratować tradycyjną kulturę polską, tę, która akcentuje swą przynależność do źródeł śródziemnomorskich, która ma za sobą 500 lat łaciny”³⁶. Łódzka *Elektra* stanowiła ostatni wspólny projekt Wiercińskiego i Korzeniewskiego. Ich drogi artystyczne, a wkrótce także i relacje przyjacielskie, zaczęły się odtąd rozchodzić.

Podczas gdy niecieszący się zaufaniem władz (po *Elektrze* i późniejszych *Dwóch teatrach* Szaniawskiego) Wierciński reżyserował głównie na prowincji, późne lata czterdzieste i początkowe pięćdziesiąte były okresem największych sukcesów w karierze reżyserskiej Korzeniewskiego. Jego debiut z 1948 – *Szkola żon* Molière’a w Teatrze Kameralnym w Łodzi – został bardzo dobrze przyjęty przez krytykę i publiczność. Kolejne premiery: *Amfitrion* 38 Giraudoux (1948), *Śmierć Tarełkina* Suchowo-Kobyłina (1949), wspomniany już *Mąż i żona* stanowiły pasmo sukcesów. „Tak się szczęśliwie złożyło – mówił po latach Szejnert – że to, co robiłem z najgłębszego przekonania, mieściło się jakoś w czasach między 1947

³³ Joanna Krakowska, *PRL: Przedstawienia* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2016), 62.

³⁴ Ewa Guderian-Czaplińska, „Elektra na ruinach miasta, czyli pamięć świadków”, w: *Zła pamięć. Przeciw-historie w polskim teatrze i dramacie*, red. Monika Kwaśniewska i Grzegorz Niziołek (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012), 116.

³⁵ Korzeniewski, *Stawa i infamia*, 69.

³⁶ Korzeniewski, 87.

a 1949 rokiem. Można to było jeszcze robić³⁷. Jeśli wierzyć Korzeniewskiemu ze *Sławy i infamii*, w niemalże każdym ze spektakli reżyser starał się przemycać kpiny z obowiązujących kanonów ideologicznych. Ta strategia zawiodła go w 1950 przy realizacji *Don Juana*, w którym za pomocą Molierowskiego tekstu głosił przewrotną pochwałę cynizmu politycznego i obłudy. Oskarżone o fideizm przedstawienie zostało zdjęte, zaś „formalistyczne” dekoracje Teresy Roszkowskiej – zniszczone. W kolejnych latach strategię reżyserskie Korzeniewskiego były z konieczności mniej ostentacyjne, a bardziej „wallenrodczne” („nie tak, żeby mnie można było posądzać o solidarność ze stanowiskiem nieprzyjaciela, ale brać tyle z niego, co nie zaszkodzi samej sprawie”³⁸). Sezon, w którym na stanowisku dyrektora Teatru Polskiego Schillera zastąpił Bronisław Dąbrowski, zapisał się w biografii artystycznej Korzeniewskiego reżyserią dwóch „realistycznych” przedstawień: *Pieją koguty* Bałtuszisa i *Grzechu* Żeromskiego, z dopisanym przez Kruczkowskiego ostatnim aktem, utrzymanym w poetyce socrealizmu. Sukces *Grzechu*, uhonorowanego Nagrodą Państwową II stopnia, otworzył przed reżyserem perspektywy objęcia dyrekcji Teatru Narodowego.

Ta krótka i z konieczności bardzo powierzchowna rekapitulacja dokonań zawodowych Korzeniewskiego ma na celu zarysowanie kontekstu, który wiele mówi o okolicznościach powstawania *Zemsty* w Teatrze Polskim na przełomie lat 1951 i 1952. Przywoływany wcześniej list do Woszczerowicza z początku 1951, otwierający symbolicznie pracę nad *Zemstą*, był pisany ponad pół roku po zdjęciu *Don Juana*. Obóz w Jadwisinie odbył się latem, już po sukcesie *Grzechu*. Z tego okresu pochodzi sformułowana w liście do żony opinia Wiercińskiego: „O Bohdanie K. Kreczmarowie mówią, że robi wielką karierę – partia b. stawia na niego, jako na czołowego reżysera soc-realistycznego. Będą go więc wszędzie (łącznie z prasą) b. popierać”³⁹. Na początku lutego 1952 Erwin Axer, którego kandydaturę na stanowisko dyrektora Teatru Narodowego brano już wówczas pod uwagę, pisze do Wiercińskiego:

Chwilowo sprawa Narodowego, który, jak Panu wiadomo, zaproponowano w następstwie odmowy Janka [Kreczmar], wzgl[ędn]ie naszej – Korzeniewskiemu, jest w zawieszeniu, ale wydaje mi się, że napięcie ambicji Korzeniewskiego każe mu pręde]j czy później przyjąć propozycję⁴⁰.

³⁷ Korzeniewski, 112.

³⁸ BN, Szejnert, 120.

³⁹ List Wiercińskiego do Marii Wiercińskiej z 16 sierpnia 1951, w: Maria i Edmund Wiercińscy, *Korespondencja 1946–1957*, red. i oprac. Marek Piekut (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2013), 573. Dwa miesiące wcześniej, w czerwcu 1951, aktorzy Teatru Polskiego wraz z reżyserem zostali uwiecznieni w Polskiej Kronice Filmowej „w przerwie między trzecim i czwartym aktem sztuki Żeromskiego *Grzech*” podczas podpisywania akcesu do Narodowej Pożyczki Rozwoju Sił Polski, Polska Kronika Filmowa 27/51, 27 czerwca 1951, <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/6770>.

⁴⁰ Napiontkowa i Raszewska, „Bohdan Korzeniewski”, 36–37.

Tak też się wkrótce stało – Korzeniewski pełnił funkcję dyrektora artystycznego Teatru Narodowego od marca 1953 do października 1954. W przywoływanym już wspomnieniu Jerzy Krasowski komentował w sposób jednoznaczny objęcie dyrekcji Narodowego:

z osiągnięć artystycznych Korzeniewskiego władza chciała uczynić wehikuł dla własnych politycznych problemów. [...] Korzeniewski podjął propozycję kierowania Teatrem Narodowym. A dlaczego miałby nie podjąć? O czym więc mówimy? O tym, że obie strony uległy złudzeniu: Korzeniewski, że propozycja nie zawiera uciążliwych załączników, politycy natomiast, że da się całym problemem manewrować⁴¹.

Jan Maciejowski dodaje komentarz potwierdzający to, co o własnych motywacjach i decyzjach z początku lat pięćdziesiątych mówił Małgorzacie Szejnert sam reżyser:

Korzeniewski uważał, że należy ocalić, co się da w Teatrze Narodowym, skupić się na repertuarze polskim i zdawał sobie sprawę, że będzie musiał zapłacić za to pewną daninę – stąd *Rewizor* i późniejszy *Człowiek z karabinem* z tymże Woszczerowiczem. [...] Zawsze wykazywał maksimum niezależności i tak próbował robić także w Teatrze Narodowym. W końcu ta *Zemsta* była wspaniałym, wielkim i dowcipnym przedstawieniem i ja sobie ją tylko zestawiam z czymś tak genialnym, czym mogła być ta *Zemsta* w Teatrze Polskim.

Komedia Fredry pomyślana jako manifest wielkości dawnego polskiego teatru, okazała się – w kontekście ambicji i wyborów Bohdana Korzeniewskiego – projektem niemożliwym do realizacji. Doprowadzenie do premiery spektaklu, który w samym środku socrealizmu, przy współudziale wybitnych polskich aktorów przedwojennych ostentacyjnie miał głosić wielkość dawnego teatru i tradycji fredrowskiej, mogłoby nie tylko spotkać się z nieprzychylnym przyjęciem władz, lecz także przeszkodzić reżyserowi w objęciu dyrekcji Narodowego. Wyciągnięcie wniosków z zarzutów stawianych *Elektrze* i *Don Juanowi* mogło prowadzić wyłącznie w przeciwną stronę, niż sugerował kierunek prób. Zwłaszcza że „niezwykłość sytuacji” już na początku pracy polegała na tym, że – jak wspomina Krasowski – wszyscy znali role na pamięć, a Leszczyński grywał wcześniej Cześnika jako „wielkiego pana”⁴², co musiało stać w sprzeczności ze (zrealizowaną później) koncepcją reżysera.

⁴¹ Krasowski, „Korzeniewski i Teatr Narodowy”, 137

⁴² „Cześnika Leszczyński grał znakomicie: wierszem Fredrowskim władał jak nikt w Polsce, był pełen werwy i ruszał się wspaniale. Jedno tylko można byłoby mu zarzucić, że był trochę za wielkim panem, jak na te pół zameczku, w którym prowadził życie” – pisał Ciecierski, *Mistrzowie i koledzy*, 103.

Korzeniewski nie dokończył *Zemsty* w Teatrze Polskim, nie zarzucił jednak myśli o wyreżyserowaniu arcykomedii Fredry i uparcie pracował nad przykrojeniem swojej koncepcji do nowych realiów. O tym, że traktował to zadanie poważnie, może świadczyć czas, który poświęcił temu przedsięwzięciu. W Narodowym w ciągu ośmiu miesięcy odbyło się bowiem aż osiemdziesiąt osiem prób⁴³. Zapytany o wspólny mianownik dla trzech sposobów ujmowania *Zemsty*, którym mógł przyglądać się z bliska – próby prowadzone w Jadwisinie, w Teatrze Polskim i przedstawienie z Teatru Narodowego – Maciejowski odpowiada, że wszędzie Korzeniewski „próbował Fredrę otwierać za pomocą takiego realistyczno-krytycznego klucza i intelektualnego stosunku do tego tekstu, a Woszczerowicz brał na siebie to, jak to można rozgrywać aktorsko”.

Czy zatem *Zemsta* z 1953, która stanowiła ukoronowanie prac reżyserskich Korzeniewskiego nad komedią Fredry, istotnie była (a może: była tylko) spektaklem wpisującym się w schemat realizmu socjalistycznego? Małgorzata Jarmułowicz w błyskotliwej rozprawie poświęconej teatrowi doby socrealizmu pisze wyraźnie:

mistrzowskie talenty aktorów obsadzonych przez Bohdana Korzeniewskiego [...] zdecydowanie wygrażają z pomysłami rewizjonistycznych korektur Fredrowskiego dzieła, zaproponowanymi w poznańskiej inscenizacji *Zemsty* (1951) przez Jerzego Zegalskiego i w krakowskiej (1952) przez Henryka Szletyńskiego⁴⁴.

O obu tych spektaklach wspominał w swoim esej w „Teatrze” Jaszcz, którego pozytywna opinia o inscenizacji z Teatru Narodowego może się jawić – zwłaszcza z dzisiejszej perspektywy – jako niedźwiedzia przysługa dla reżysera.

Przedstawienie Korzeniewskiego, oparte na analizie tekstu za pomocą klucza ekonomicznego, do czego zachęcał już przed wojną Tadeusz Boy-Żeleński⁴⁵, uprawniało lekturę w konwencji realizmu krytycznego – reżyser zaś sprytnie unikał w programie jednoznacznej odpowiedzi, jaką *Zemstę* zamierzał w teatrze pokazać. Można jednak sądzić, że stawką w tej grze było nie tyle utrzymanie dyrekcji Narodowego, z której sam („z ulgą”) w 1954 zrezygnował⁴⁶, ile ambicja, która kazała marzyć Korzeniewskiemu o wyreżyserowaniu pierwszych powojennych *Dziadów*. Śmierć Stalina oznaczała bowiem dla twórców teatralnych nadzieję na powrót wielkiego repertuaru romantycznego, a pierwszy zamknięty konkurs na inscenizację dramatu Mickiewicza Ministerstwo Kultury rozpiśało już jesienią 1953 roku⁴⁷.

⁴³ Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego, teczka TN 13, *Zemsta* w reż. Bohdana Korzeniewskiego, 1953.

⁴⁴ Jarmułowicz, *Sezony błędów i wypaczeń*, 202.

⁴⁵ Tadeusz Żeleński (Boy), *Obrachunki fredrowskie* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956), 88–100.

⁴⁶ Korzeniewski, *Stawa i infamia*, 168.

⁴⁷ Por. Maria 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. Dariusz Kosiński (Kraków: Societas Vistulana, 2007), 299.

Sądzę, że wallenrodyczne gry oraz widoczna w programie do *Zemsty* machina retoryczna⁴⁸, uruchamiana przez Korzeniewskiego w tekstach krytycznych i wystąpieniach na kolejnych sesjach Rady Kultury, służyły pośrednio właśnie temu celowi. Po latach, kiedy w rozmowach z Szejnert dokonywał rozliczeń z okresem dyrekcji w Teatrze Narodowym, Korzeniewski nie żałował wyborów artystycznych, lecz życiowych – tego, że nie zdecydował się, by pomimo ryzyka oddania dyrekcji zaprosić do Narodowego swoich dawnych współpracowników i przyjaciół: Wiercińskiego, Schillera i Horzycę. Można to czytać jako swoisty komentarz do cytowanego wcześniej listu Wiercińskiego do Roszkowskiej. W *Sławie i infamii* Korzeniewski mówił:

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 wallenrodizm, którego dzisiaj żałuję [...]. Chciałem utrzymać kierownictwo teatru, żeby zaznaczyć nasze miejsce w kulturze europejskiej. A należało pójść za odruchem, jaki dyktowały moje przyjaźnie, zobowiązania i wychowanie⁴⁹.

Jan Maciejowski w odpowiedzi na pytanie o możliwy wallenrodizm Korzeniewskiego podsuwa jeszcze jeden trop, który może okazać się przydatny w interpretacji *Zemsty* z 1953:

Ja myślę, że Korzeniewski nie robił niczego cynicznie, ale był przewrotnym człowiekiem. Wiedział, że przewrotnością można osiągnąć jakieś cele, było w tym może coś takiego, co Rosjanie nazywają ketmanem – coś, w czym potem specjalizował się Grotowski. Korzeniewski nauczył się mówić tak, że jego prowokacje czy ironie mogły być brane za dobrą monetę. Często jego zapisane wypowiedzi noszą znamiona mowy ezopowej – przyzwyczajenia do ukrywania swoich prawdziwych intencji.

Wyciągając wnioski ze zmiany obsady, której reżyser dokonał, gdy przystępował do prób w Teatrze Narodowym, można zaproponować nierozważaną dotąd interpretację *Zemsty* z 1953. Takie ujęcie – nieujmujące niczego grze aktorów prowadzonych przez Korzeniewskiego – nie musiałyby się wykluczać z podkreślanym przez krytyków realizmem przedstawienia. Jan Maciejowski mówi:

⁴⁸ Na język polemik Korzeniewskiego zwraca uwagę Grzegorz Niziołek, który przeanalizował rozpętaną przez reżysera na marginesie wyreżyserowanej przez Aleksandra Bardinię *Balladynę* batalię „o wolność pioruna w teatrze”. Pyta: „czy analiza dyskursu nie powinna należeć do obowiązku historyka teatru?”. Po przesłedzeniu wypowiedzi Korzeniewskiego, utrzymanych w retoryce „sorealistycznych napaści”, pisze: „jeśli więc *Balladynę* Bardinię można nazwać «przedstawieniem daleko idących kompromisów interpretacyjnych», wypowiedź Korzeniewskiego należałoby wtedy scharakteryzować jako bezkompromisową obronę romantycznego monumentalizmu lub – w najlepszym wypadku – również «kompromisową» próbę wpisania polskiego romantyzmu w kanony romantyzmu socjalistycznego”. Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2013), 217–218.

⁴⁹ Korzeniewski, *Stawa i infamia*, 157.

To tylko moje przypuszczenia, ale myślę, że trudno jest mówić o tym przedstawieniu z Narodowego wyłącznie w ramach realizmu krytycznego. Można ten realizm krytyczny potraktować jako takie wyjaśniające haselko. Ale tak naprawdę to ta *Zemsta* mogła być także antysocjalistyczna. Tzn. był to nieustanny obrazek polskiej głupoty, polskiej małości. Małości ludzi, którzy powinni dorosnąć do bohaterstwa i do tego bohaterstwa nie dorastają. I w rezultacie w tym obrazie, dla mnie, jedynym jasnym obrazem jest Papkin, który reprezentuje jeszcze świat artysty, świat myślenia artystycznego. Ale to znowu moje przypuszczenia, ponieważ w Korzeniewskim zawierało się wiele sprzeczności. [...] I mógł zapewne w związku z tym pytać: „chcieliście *Zemsty* niekontuszowej? No to macie, proszę bardzo. Taki Kurnakowicz będzie wam do niej znakomicie pasował, nawet ta wulgarna często Podstolina. Proszę, macie. Ale jeśli poszukacie głębiej, to zobaczycie, że to jest opowieść o waszej ciągłej małości, o niedorastaniu do sytuacji. Że wtedy, kiedy potrzebna jest zgoda, to wy do niej nie potraficie doprowadzić”.

Tak pomyślane odczytanie spektaklu z 1953 roku nie stałoby w sprzeczności z wypowiedziami samego reżysera o *Zemście* jako jedynym „żywym” przedstawieniu z tamtego okresu, w którym mógł ukazać to, co myśli o komedii Fredry⁵⁰. Przewrotnego sensu nabierałoby w związku z tym zdanie Korzeniewskiego pochodzące ze szkicu *Walka o Fredrę*, które wyraźnie odbiega od dominującego w nim stylu nowomowy: „dzieło Fredry [...] jest podzwonnym dla świata, który w oczach Fredry zapadał się w nicość, jak świat Soplicowa w oczach Mickiewicza”⁵¹. Te słowa, polemiczne w stosunku do tezy Wyki o różnicach między „Fredrą-ideologiem” i „Fredrą-realistą”⁵², mogą przy tym stanowić ślad dawnej koncepcji, do której realizacji nie doszło w Teatrze Polskim.

Odpowiedzi na pytania o znaczenia *Zemst* z Teatru Polskiego i Teatru Narodowego może być równie wiele, jak pytań, które można dziś postawić teatrowi tamtego okresu. Uruchomienie budowanej na poszlakach, domysłach i niekompletnym archiwum historii potencjalnej daje jednak narzędzia do innego niż dotąd, bardziej zniuansowanego i mniej opartego na skrajnościach spojrzenia na postać Bohdana Korzeniewskiego.

■

⁵⁰ BN, Szejnert, 93.

⁵¹ Korzeniewski, „Walka o Fredrę”, 14.

⁵² Por.: Korzeniewski, 11; Kazimierz Wyka, „Ideowa i artystyczna kompozycja *Zemsty*”, *Teatr*, nr 4-5 (1951): 69-95.

Bibliografia

- Błaszczuk, Katarzyna. „Jan Kurnakowicz – aktor doskonały”. *Roczniki Humanistyczne* 52, nr 1 (2004): 263–284.
- Chojnacka, Anna, i Marek Piekut, oprac. „«W tym strasznym Wrocławiu»: Korespondencja Edmunda Wiercińskiego z Teresą Roszkowską 1950–1952”. *Pamiętnik Teatralny* 67, z. 1–2 (2018): 135–162. <https://doi.org/10.36744/pt.613>.
- Dąbrowski, Stanisław, i Ryszard Górski. *Fredro na scenie*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1963.
- Gruda, Józef. *Spór o „Zemstę”: Z doświadczeń warsztatu reżysera*. Warszawa: Centralna Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego, 1964.
- Guderian-Czaplińska, Ewa. „Elektra na ruinach miasta, czyli pamięć świadków”. W: *Zła pamięć: Przeciw-historie w polskim teatrze i dramacie*, redakcja Monika Kwaśniewska i Grzegorz Niziołek, 109–116. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012.
- Jarmułowicz, Małgorzata. *Sezony błędów i wypaczeń: Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2003.
- Kompel, Grażyna. *Jacek Woszczerowicz: Geniusz? Błazen? Mag?*. Łódź: Biblioteka „Tygla Kultury”, 2004.
- Korzeniewski, Bohdan. *Sława i infamia*. Rozmawiała Małgorzata Szejnert. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988.
- Krakowska, Joanna. *PRL: Przedstawienia*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2016.
- Krasiński, Edward. *Teatr Polski w Warszawie 1939–2002*. Warszawa: Teatr Polski, 2002.
- Krasowski, Jerzy. „Bohdan Korzeniewski i Teatr Narodowy”. *Pamiętnik Teatralny* 43, z. 1–2 (1994): 133–140.
- Maciejowski, Jan. „Profesor”. *Pamiętnik Teatralny* 43, z. 1–2 (1994): 127–132.
- Napiontkowa, Maria. „Powojenne «czytanie» romantyków w teatrze: od *Grunwaldu* Kotlarczyka do *Nie-Boskiej komedii* Swinarskiego: Uwagi nie do końca uporządkowane”. W: *Tradycja romantyczna w teatrze polskim*, redakcja Dariusz Kosiński, 297–319. Kraków: Societas Vistulana, 2007.
- Napiontkowa, Maria, i Magdalena Raszevska. „Bohdan Korzeniewski: Kronika życia i działalności (1905–1992)”. *Pamiętnik Teatralny* 43, z. 1–2 (1994): 5–92.
- Niziołek, Grzegorz. *Polski teatr Zagłady*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013.
- Raszevska, Magdalena. „Pierwsze pięćdeciolecie”. W: *Teatr Narodowy 1949–2004*, 28–52. Warszawa: Teatr Narodowy, 2005.
- Wiercińska, Maria, i Edmund Wierciński. *Korespondencja 1946–1957*. Redakcja i opracowanie Marek Piekut. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2013.
- Wojtczak, Mieczysław. *Teatr na scenie polityki: 1944–1969*. Warszawa: Studio Emka, 2016.
- Wyka, Kazimierz. „Ideowa i artystyczna kompozycja *Zemsty*”. *Teatr*, nr 4–5 (1951): 69–95.
- Wyrzykowski, Marian. *Dzienniki 1938–1969*. Wybór i opracowanie Barbara Lasocka. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1996.

Żeleński (Boy), Tadeusz. *Obrachunki fredrowskie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956.

Abstrakt

Dwie „Zemsty” Bohdana Korzeniewskiego

Artykuł przypomina pracę Bohdana Korzeniewskiego nad *Zemstą* Aleksandra Fredry w Teatrze Polskim w Warszawie na przełomie 1951 i 1952 roku. Kiedy reżyser objął dyрекcję Teatru Narodowego, próby przerwano. Autorka dokumentuje ślady po niezrealizowanym przedstawieniu, by skonfrontować je z *Zemstą*, którą Korzeniewski wystawił w Teatrze Narodowym w 1953. Celem nie jest rekonstrukcja niewystawionej premiery, lecz zadanie pytań o tę drugą *Zemstę* i podejście artysty do komedii Fredry. Perspektywa poetyki kulturowej (kulturowej historii teatru) przybliży strategię i gry Korzeniewskiego i – szerzej – praktyki funkcjonowania artystów w polskim teatrze w latach stalinizmu. Uruchomienie historii potencjalnej pozwala spojrzeć na biografię Korzeniewskiego w sposób zniuansowany.

Słowa kluczowe

Bohdan Korzeniewski, *Zemsta*, Aleksander Fredro, Teatr Polski, Teatr Narodowy, stalinizm, wallenrodyzm

Abstract

Bohdan Korzeniewski's Two "Revenge"

This article discusses the history of Bohdan Korzeniewski's work on Aleksander Fredro's *Revenge* [*Zemsta*] at Teatr Polski in Warsaw from 1951 into 1952. When the theater director took over the management of Teatr Narodowy, rehearsals were halted. The author documents the traces of the unrealized production in order to juxtapose it with Korzeniewski's 1953 staging of *Revenge* at Teatr Narodowy – not with the aim of reconstructing the former, but to investigate the latter and Korzeniewski's approach to Fredro's comedy more generally. The perspective of cultural poetics (cultural history of theater) reveals Korzeniewski's strategies and games, and, more generally, the functioning of Polish theater artists under Stalinism. Engaging with speculative history enables a nuanced look at Korzeniewski's biography.

Keywords

Bohdan Korzeniewski, *Revenge* [*Zemsta*], Aleksander Fredro, Teatr Polski, Teatr Narodowy, Stalinism, Wallenrodism

MARIA MAKARUK

adiunktka w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Prowadzi też zajęcia na Wydziale Wiedzy o Teatrze Akademii

Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Literaturoznawczyni i teatrolożka. Zajmuje się dziejami inscenizacji dramatu romantycznego i historią literatury romantyzmu.
