

ŁÓDZKI TEATR

BOGDANA HUSSAKOWSKIEGO

Anna Magdalena Zgoda

1979 — 1992



**WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO**

ŁÓDZKI TEATR

BOGDANA HUSSAKOWSKIEGO

1979 — 1992



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

ŁÓDZKI TEATR

BOGDANA HUSSAKOWSKIEGO

Anna Magdalena Zgoda

redakcja naukowa Małgorzata Leyko
przy współpracy Joanny Królikowskiej

1979 — 1992



**WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO**

Łódź 2020

Anna Magdalena Zgoda – doktorantka Uniwersytetu Łódzkiego
Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Dramatu i Teatru
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Małgorzata Leyko – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Dramatu i Teatru
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Joanna Królikowska – doktorantka Uniwersytetu Łódzkiego
Wydział Filologiczny, Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Małgorzata Jarmulowicz

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Magdalena Granosik

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

KOREKTA TECHNICZNA

Leonora Gralka

PROJEKT OKŁADKI

Polkadot Studio Graficzne Aleksandra Woźniak, Hanna Niemierowicz

© Copyright by Krystyna Żołyńska i Przemysław Zgoda, Łódź 2020

© Copyright by Małgorzata Leyko i Joanna Królikowska, Łódź 2020

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2020

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wszystkie zdjęcia zawarte w publikacji pochodzą ze zbiorów Instytutu Teatralnego
im. Zbigniewa Raszeńskiego w Warszawie

Redaktorki książki dziękują za ich nieodpłatne udostępnienie

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.08979.18.0.M

Ark. wyd. 22,2; ark. druk. 18,0

ISBN 978-83-8220-175-8

e-ISBN 978-83-8220-176-5

<https://doi.org/10.18778/8220-176-5>



Anna Magdalena Zgoda
(15 VII 1985 – 13 II 2018)

SPIIS TREŚCI

O Autorce i Jej książce.....	9
Wstęp	11
Część I. Bogdan Hussakowski. Dojrzewanie i dojrzałość reżysera.....	15
Postawa ciekawości i aktywności poznawczej.....	15
Pod skrzydłami mistrzów	21
Zygmunt Hübner	23
Jerzy Jarocki	27
Teatr jako redukcja elementów.....	29
Teatr jako poszukiwanie własnej tożsamości	32
Mała stabilizacja. Dyrektor Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu	54
Część II. Dyrektor Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi (1979–1992)	71
Łódź – złe miasto w złym czasie.....	71
Miłość surowa, czasem bardzo krytyczna.....	81
Następca Jana Maciejowskiego.....	84
Dyrektor w sztywnym gorsecie przepisów	88
Trzy sceny – zwiększona szansa dotarcia do widza.....	108
Duża i Mała Scena.....	111
Scena 7.15	143
Teatralny świat Bogdana Hussakowskiego	148
Partnerzy artystyczni.....	155
Maciej Prus	159

Mikołaj Grabowski	171
Waldemar Zawodziński	189
Zamiast zakończenia	201
Aneks. Teksty Bogdana Hussakowskiego	203
Bibliografia	255
Wykaz zdjęć	269
Bogdan Hussakowski – nagrody i odznaczenia	271
Bogdan Hussakowski – realizacje teatralne i telewizyjne.....	273

O AUTORCE I JEJ KSIĄŻCE

Ania napisała o sobie: „od lat cierpiąca na nieuleczalną chorobę zwaną miłością do teatru. Choć właściwie od zawsze związana z kulturą i sztuką, jestem otwarta i ciekawa świata. W pełni gotowa na podejmowanie nowych, trudnych wyzwań, nawet poza swoim stałym miejscem zamieszkania”. Ta ciekawość świata sprawiła, że w styczniu 2018 roku wyjechała do Hiszpanii, gdzie pragnęła się spełniać zawodowo. Niestety, z tej podróży nie powróciła...

Ania ukończyła XXXII Liceum Ogólnokształcące im. Haliny Poświatowskiej w Łodzi. Marzyła o aktorstwie, ale los sprawił, że podjęła studia na kierunku kulturoznawstwo ze specjalnością teatrologiczną na Uniwersytecie Łódzkim. Wybierała przedmioty i tematy prac zaliczeniowych, które nawiązywały do sztuki aktorskiej, dlatego również swoją pracę magisterską poświęciła aktorowi. Rozprawę *Piotr Krukowski – aktor scen łódzkich* napisała pod moją opieką i na jej podstawie w czerwcu 2009 roku uzyskała tytuł magistra. W październiku 2011 roku została przyjęta na studia doktoranckie na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. W tym czasie prowadziła, między innymi, zajęcia dydaktyczne *Modeli aktorstwa i koncepcje sztuki aktorskiej w XX i XXI wieku*. Podejmowała pracę w Wydziale Kultury Urzędu Miasta Łodzi (2010–2013) oraz w Teatrze Nowym im. Kazimierza Dejmka w dziale archiwum (2009–2010), a także jako konsultantka do spraw festiwalu „Dotknij Teatru” (2013–2017). Jednocześnie była aktywna w amatorskim ruchu teatralnym: w 2015 roku wystąpiła, razem z Bożeną Wilk, w poetyckim przedstawieniu Teatru Pod Lupą pod tytułem *Papusza* w reżyserii Teresy Radzikowskiej, w którym zagrała romską poetkę w młodości.

Niniejsza książka powstała na podstawie doktoratu przygotowywanego przez Annę Magdalenę Zgodę, którego nie zdążyła obronić. Uwolniony z akademickiego dyskursu, układa się w opowieść o drodze artystycznej Bogdana Hussakowskiego. Początkowo praca miała obejmować trzynastoletni okres dyrekcji Hussakowskiego w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi. Systematyczność i dociekliwość Autorki sprawiły, że musiała prześledzić drogę artystyczną swojego bohatera od lat najwcześniejszych, od okresu studiów przez kolejne etapy pracy

w Krakowie i Opolu, zanim obszernie i wyczerpująco omówiła sezony spędzone w Łodzi. Należy żałować, że opracowanie to nie obejmuje późniejszej dyrekcji Hussakowskiego w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie oraz jego ostatniego okresu twórczości. Niezależnie od tego wartość pracy Anny Magdaleny Zgody polega na tym, że jest to pierwsza próba systematycznego opisanie drogi artystycznej Bogdana Hussakowskiego do roku 1992. Podstawowymi źródłami, z jakich korzystała Autorka, były artykuły prasowe; końcowa bibliografia pokazuje, że w toku sumiennej kwerendy dotarła do około 350 tekstów, z których czerpała informacje o pracy Hussakowskiego i teatrze jego czasów.

Redakcja tekstu wyjściowego polegała na pominięciu nielicznych partii zwyczajowo wymaganych w dysertacjach naukowych oraz na niewielkiej ingerencji w kompozycję wyводу dla jego większej spójności. Zmienione zostały także tytuły rozdziałów, choć obecne często są zaczerpnięte bezpośrednio z narracji autorskiej. Postanowiono także dodać w aneksie teksty Bogdana Hussakowskiego. Oddając głos samemu bohaterowi tej książki, chciano pokazać go jako przenikliwego obserwatora i komentatora zjawisk teatralnych.

Dzięki tej książce Ania – osoba niezastąpiona i wyjątkowa, jak uważają Jej najbliżsi i przyjaciele – pozostaje z nami.

Małgorzata Leyko

WSTĘP

Podstawowym celem niniejszej pracy jest przedstawienie okresu dyrekcji Bogdana Hussakowskiego (1941–2010) w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi, która przypadła na lata 1979–1992, trudną dekadę przemian politycznych, społecznych i gospodarczych, poprzedzającą transformację ustrojową w Polsce. Na pogarszającą się sytuację polityczną nakładał się pogłębiający się z każdym rokiem kryzys gospodarczy i finansowy: rosnące zadłużenie kraju, deficyt podstawowych produktów spożywczych, pogarszające się warunki życia, podwyżki cen, na co społeczeństwo zareagowało strajkami i manifestacjami. Ich konsekwencją było wprowadzenie w grudniu 1981 roku stanu wojennego, który przypadł na pierwsze lata dyrekcji Hussakowskiego w teatrze w Łodzi, a jego następstwa jeszcze długo rzutowały na wciąż pogarszającą się sytuację instytucji kultury.

Przed przybyciem do Łodzi Hussakowski pełnił funkcję dyrektora Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu, gdzie cieszył się przychylnością władz: miał swobodę w tworzeniu zespołu współpracowników, jego teatr otrzymał nową siedzibę, a także najwyższą w kraju dotację rządową. Jako dyrektor Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi w latach osiemdziesiątych musiał borykać się nie tylko z niedofinansowaniem, co było zjawiskiem powszechnym wśród jednostek kultury w całym kraju, ale przede wszystkim z odpływem publiczności i wzmożonym nadzorem władz, zwłaszcza w zakresie doboru repertuaru. Choć ingerencja cenzury za łódzkiej dyrekcji Hussakowskiego zdarzyła się tylko kilka razy, między innymi w przypadku *Sztucznego oddychania* Stanisława Barańczaka (premiera 31 X 1981, reż. Jacek Zembrzuski, Mała Scena), które w okresie stanu wojennego zostało zdjęte z afisza, to w trakcie wszystkich sezonów spędzonych w Łodzi Hussakowski nie miał większych problemów z zatwierdzaniem planów teatru przez lokalne władze. Tworzył bowiem repertuar, stosując zasadę złotego środka, czyli godząc oczekiwania władzy, życzenia publiczności oraz swoje własne ambicje, w czym pomocne mogło być równoczesne prowadzenie trzech scen.

Od początku swojej drogi artystycznej Hussakowski miał wyraźnie sprecyzowaną wizję teatru. Oczywiście ta wizja ewoluowała: od Opola, gdzie, realizując idee takie jak studium ludzkiego życia, estetyka teatru absurdu czy szeroko

rozumiana kategoria ludyczności, poszukiwał indywidualnego języka teatralnego, aż po łódzki Teatr im. Stefana Jaracza, gdzie ów język osiągnął swoją artystyczną dojrzałość (inscenizacje w nurtach: obyczajowa prowokacja – „portret własny Polaków”, metafizyka życia ludzkiego, sentymentalizm).

Wydawać by się mogło, że trzy sceny, zróżnicowane profilowo, są w stanie zapewnić możliwość realizowania szerszego, elastycznego i egalitarnego repertuaru – w rzeczywistości Teatr im. Stefana Jaracza za Hussakowskiego musiał nieustannie zabiegać o zainteresowanie widzów. Dlatego też dyrektor dokładał wszelkich starań, by wychować przyszłych odbiorców sztuki o wysokich kompetencjach kulturowych oraz odbiorczych.

Mimo niesprzyjających warunków, w jakich przyszło pracować Hussakowskiemu w Łodzi, stworzył on bardzo dobry zespół, zaprosił do współpracy wielu wybitnych artystów teatru, prowadził stabilną politykę repertuarową, osiągając świetne wyniki artystyczne, dzięki którym Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi za jego dyrekcji zdobył markę jednej z najlepszych scen w kraju. Barbara Osterloff pisała:

[w] przełomowych latach osiemdziesiątych Teatr im. Jaracza stał się bezapelacyjnie najlepszą sceną w mieście, a zarazem jedną z najlepszych w Polsce. Wiele się na ten sukces złożyło. Na pewno repertuar, profilowany umiejętnie i zarazem z inwencją [...], niebanalny i odważny, obyczajowo prowokujący¹.

Jako teatr zawodowy nie należał do scen „wojujących” (o ile wówczas w ogóle było to możliwe), ale dyrektor dopuszczał do realizacji spektakli, które w pośredni i jednocześnie subtelny sposób kierowały ostrze krytyki, satyry, ironii, sceptycyzmu przeciwko ówczesnej sytuacji zniewolenia. Tak było chociażby w przypadku *Trans-Atlantyku* Witolda Gombrowicza w reżyserii Mikołaja Grabowskiego (prapremiera polska 23 V 1981). Nawet jeśli pojawiały się w Teatrze im. Stefana Jaracza inscenizacje włączające się w ówczesny dyskurs polityczny, to o sile przesłania decydował przede wszystkim artystyczny poziom przedstawień. Za dyrekcji Hussakowskiego w Łodzi powstał szereg spektakli, które na trwałe wpisały się w dzieje współczesnej inscenizacji; wiele z nich przeniesiono także na sceny innych teatrów, jak choćby wspomniany *Trans-Atlantyk* i *Pamiętki Soplicy* (1980) w adaptacji Mikołaja Grabowskiego, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* (1983) i *Ferdynand* (1986) w reżyserii Bogdana Hussakowskiego.

¹ B. Osterloff, *Mój łódzki Narodowy: od Jana Maciejowskiego do Waldemara Zawodzińskiego (od 1971)*, [w:] *Teatr przy ulicy Jaracza. 110 lat stałej sceny w Łodzi (1888–1998)*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, współpraca E. Drozdowska, Teatr im. S. Jaracza w Łodzi, Łódź 1999, s. 81.

*Navigare necesse est*² – żeglowanie jest koniecznością – tę starożytną sentencję wypowiedział (najprawdopodobniej) Pompeusz Wielki na przełomie II i I wieku p.n.e. do kapitana statku, który odmówił wypłynięcia w morze w czasie sztormu. Słowa te, w połączeniu z drugim członem: *vivere non est necesse* – życie koniecznością nie jest, w pierwotnym kontekście oznaczały nieuniknioność wypłynięcia, nawet z narażeniem życia. Ta maksyma stała się mottem życiowym Bogdana Hussakowskiego i towarzyszyła mu przez cały czas wędrówki artystycznej. Interpretowana jako podążanie naprzód, pielgrzymka, określiła cel życiowy i zawodowy twórcy. W jego przypadku *navigare* oznaczało wyruszenie w podróż w poszukiwaniu własnej, niepowtarzalnej i konsekwentnie realizowanej wizji teatru, w podróż, której sensem jest ciągle zmierzanie do celu, a nie jego osiągnięcie. Właśnie w tym paradoksie Hussakowski upatrywał jedną z największych wartości teatru. Nie ma, jak twierdził, gotowej recepty na teatr. Jest on bowiem żywą, nieustannie ewoluującą i na swój sposób tajemniczą, niezbadaną materią; niekończącym się poszukiwaniem prawidłowości i odpowiedzi na nurtujące artystę pytania. W jednym z wywiadów powiedział:

Nie wyobrażam sobie, by widz, wychodząc ze spektaklu, był od razu mądrzejszy, posiadał gotowe rozwiązania, umiał znaleźć wyjście ze wszystkich życiowych sytuacji. [...] przeżywanie takich chwil, w których na naszych oczach dzieje się historia, wzmacnia potrzebę szukania własnej tożsamości [...], wykształca specyficzny słuch wewnętrzny, który nazwałbym słuchem społecznym, wyczulonym na określone sytuacje. W takich chwilach stajemy przed koniecznością dokonywania wyboru, określania się. Czy tego chcemy, czy też nie – jesteśmy skazani na problematykę moralną, takim właśnie sytuacjom towarzyszącą³.

Dlatego teatr nie powinien, wręcz nie może udzielać żadnych odpowiedzi. Jest raczej procesem, drogą, tym „koniecznym żeglowaniem” ku odnalezieniu własnego sposobu myślenia. Gdyby teatr kiedykolwiek miał rozwiązać wątpliwości i gdyby kiedykolwiek udało się znaleźć odpowiedzi na nurtujące ludzkość pytania, nastąpiłby kres teatru. Ta nieodłączna myśl zmuszała Hussakowskiego do ciągłego poszukiwania, odkrywania nieznanych teatralnych lądów, nieustannego weryfikowania zdobytej wiedzy, wyjawiania kolejnych tajemnic sztuki teatru.

² Wypowiedź przytoczona przez Plutarcha w *Żywotach równoległych*, przeł. K. Korus, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2005, s. 50.

³ J.M. Fiedosiejew, *Bogdan Hussakowski: teatr pomaga myśleć*, „Express Ilustrowany” 1981, nr 221, s. 6.

CZEŚĆ I

BOGDAN HUSSAKOWSKI DOJRZEWANIE I DOJRZAŁOŚĆ REŻYSERA

Postawa ciekawości i aktywności poznawczej

Młodość Bogdana Hussakowskiego przypadła na okres niezwykle intensywnych przemian w polityce, gospodarce, ale także w życiu społeczno-kulturalnym. Były to lata obfitujące w burzliwe wydarzenia, które nie mogły pozostać bez wpływu na dojrzewającego wówczas młodego człowieka. W tym czasie, po raz pierwszy, zaczął pośrednio doświadczać presji ze strony władzy. Jak sam przyznał podczas jednej z rozmów:

Jest szczęściem, że należę do pokolenia, które wojny nie przeżywało, ale to wcale nie znaczy, że świat przeżywany w czasie pokoju jest światem sielanki i bezkonfliktowości, światem bez problemów. Myślę, że każdy człowiek, który w takiej czy innej rzeczywistości chce wobec świata zachować postawę otwartą, postawę ciekawości i aktywności poznawczej, taki człowiek ma dostateczną ilość kłopotów intelektualnych i problemów natury zasadniczej, aby uważać swoje życie za bogate i pełne atrakcji¹.

Ucieczką od tego, co oferowała rzeczywistość, okazał się świat imaginacji. Zatapianie się w iluzji było niezwykle intrygujące, dawało namiastkę niezależności i swobody myślenia. Nieustanne pragnienie kreowania wyobrażeń wynikało z potrzeby poznawania siebie, swoich ograniczeń, potrzeb i możliwości. Być może była to pierwsza, choć wtedy jeszcze nieuświadomiona, próba buntu Hussakowskiego

¹ K. Tarasiewicz, *Renesans teatralny w Opolu*, „Radar” 1976, nr 4, s. 15.

przeciwko zastanym warunkom. Można też zaryzykować stwierdzenie, iż stała się ona początkiem budowania osobistego systemu wartości.

Bogdan Hussakowski urodził się 3 września 1941 roku w Zakopanem, ale większą część życia spędził w Krakowie, gdzie uczył się i studiował. Nie bez znaczenia dla kształtowania się jego osobowości, wyboru kierunku studiów, a tym samym późniejszego zawodu, była atmosfera domu rodzinnego. Po latach wspominał: „Duży udział miał w tym mój dziadek, zakopiański lekarz, który przyjaźnił się ze znanym reżyserem, aktorem oraz autorem fars. [...] z Romanem Niewiarowiczem był w obozie koncentracyjnym Gross-Rosen, potem leczył go z gruźlicy [...]; starsi panowie dużo rozmawiali o teatrze, [...] ja im się przysłuchiwałem, no i zaraziłem się tym bakcylem”².

Znaczący wpływ na wybór drogi zawodowej miał także wyjazd z rodzinnego miasta. W 1954 roku Hussakowski ukończył naukę w Szkole Podstawowej nr 5 w Zakopanem i wtedy jego rodzina podjęła decyzję o przeniesieniu się do Krakowa (Hussakowscy zamieszkali przy ulicy Rzemieślniczej 25). Spokojne Zakopane, którego centrum życia artystycznego stanowiła kawiarnia „Szarotka” (ulica Krupówki 24), odwiedzana głównie przez literatów (Kornela Makuszyńskiego, Janusza Meissnera), zastąpiło pulsujące gwarem wielkie miasto. Kraków przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku był enklawą kulturalną, w której życie bohemy skupiało się wokół Starego Rynku, na Plantach i prowadzących do nich alejach. Przebywający tam wówczas artyści (między innymi Tadeusz Kantor, Zbigniew Cybulski) tworzyli i naznaczali swoją obecnością atmosferę miasta. Wieczory wypełniały kameralne koncerty, spotkania poetyckie w popularnej „Piwnicy pod Baranami”, uznaniem cieszyły się prężnie działające w tym czasie kluby jazzowe – „Pod Jaszczurami” i „Feniks”, które przyciągały publiczność z różnych środowisk. Klimat dużego miasta musiał wpłynąć na Hussakowskiego. Pogłębił jego wrażliwość, wyostrzył zmysły, być może uwypuklił pewne cechy charakteru predysponujące go do jego późniejszej pracy.

Niezwykle istotny dla przyszłego reżysera okazał się okres nauki w krakowskim III Liceum Ogólnokształcącym: pierwsze publiczne występy, udział w ogólnopolskich konkursach recytatorskich, w których odnosił sukcesy, pierwsze próby muzyczne. Fascynacja muzyką najprawdopodobniej zrodziła się pod wpływem docierających z Zachodu i święcących triumfy w rozgłośniach radiowych przebojów Elvisa Presleya, Billa Haleya, Chucka Berry’ego, zespołów The Beatles czy The Rolling Stones. Wszystkie te czynniki kształtowały jego gust i sprawiły, że podjął decyzję o zdawaniu na studia aktorskie w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego.

² J. Kwiatek, *Teatr musi bronić się sam*, „Trybuna Ludu” 1987, nr 137, s. 6.

Podczas studiów – najpierw aktorskich, później reżyzerskich – rozpoczął się proces świadomego budowania własnego systemu wartości artystycznych i zawodowych. Zdaje się, że był to czas szukania odpowiedzi na pytania: kim jestem? dokąd zmierzam? czym jest dla mnie sztuka? jakim twórcą chcę być? Studia pozwoliły mu oczywiście zdobyć potrzebny warsztat, niezbędny do wykonywania późniejszego zawodu. Ale co najważniejsze – w trakcie edukacji artystycznej spotkał kilku wybitnych twórców teatralnych, którzy wpłynęli na kształtowanie się jego osobowości oraz wzbogacili sposób myślenia o sztuce teatru. Wiele koncepcji swoich profesorów i autorytetów teatralnych włączył do własnej metody pracy.

Na studia aktorskie dostał się za pierwszym razem, jednak od początku niezbyt poważnie traktował naukę i niezbyt pilnie brał udział w zajęciach swojego roku. Jego niespokojny duch nie pozwalał mu usiedzieć w miejscu, górę brała chęć zabawy. Wydawało mu się, że nazwisko na liście studentów to już niewyobrażalne osiągnięcie. „Jak w takich przypadkach bywa, sukcesy przewróciły mi w głowie. Dopiero konieczność powtarzania pierwszego roku w Szkole Teatralnej okazała się kubłem zimnej wody”³ – przywoływał z pamięci ten etap swojego życia. Nauczyło go to respektu wobec pracy, co było o tyle ważne, że niezwykle pracowite lata były dopiero przed nim.

Jako aktor Hussakowski zadebiutował w 1963 roku rolą Jehana w spektaklu *Żona niema* Vojmila Rabadana w reżyserii Stanisława Bugajskiego (premiera 31 X 1963, Teatr Klasyczny w Warszawie), ale szybko się przekonał, że aktorstwo go nie satysfakcjonuje, dlatego po uzyskaniu dyplomu rozpoczął drugi kierunek studiów na Wydziale Reżyserii (specjalność: reżyseria dramatu) w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Nie wiązało się to bynajmniej z całkowitą rezygnacją z aktorstwa. Studiując reżyserię, Hussakowski był jednocześnie zaangażowany w warszawskim Teatrze Klasycznym (obecnie Teatr Rozmaitości). Wystąpił tu jako Trojkin w *Łażni* i jako Włoch w *Misterium buffo* Włodzimierza Majakowskiego w reżyserii Bohdana Korzeniewskiego, pokazywanych w czasie jednego wieczoru (premiera 29 II 1964), jako Baldock w *Edwardzie II* Christophera Marlowe’a w reżyserii Stanisława Bugajskiego (premiera 10 X 1964), przy realizacji którego pełnił równocześnie funkcję asystenta reżysera, oraz jako Jerzy w *Pasierbach* Jerzego Putramenta w reżyserii Jerzego Kaliszewskiego (premiera 30 I 1965). Z perspektywy czasu aktorstwo, pomimo epizodycznego charakteru, okazało się w jego życiu bardzo ważnym punktem wyjścia do dalszej pracy twórczej. Jako aktor ostatni raz wystąpił w *Dziadach* Adama Mickiewicza w reżyserii Tomasza Zygadły w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu w 1978 roku – wcielił się wtedy w postać Guślarza oraz Senatora.

³ *Ibidem*.

Niewątpliwie ten pierwszy etap kształcenia artystycznego i zawodowego rozwinął go twórczo, dał mu impuls do dalszego działania, poszerzania horyzontów i zwiększania kompetencji w zakresie sztuki teatru. Studia aktorskie okazały się pierwszym znaczącym krokiem w kierunku zdobywania praktycznej i teoretycznej wiedzy o sztuce sceny, zgłębiania arkanów rzemiosła teatralnego. Umożliwiły mu także poznanie wielu wybitnych artystów, z których doświadczenia mógł czerpać, którzy go inspirowali, w sposób pośredni lub bezpośredni ukierunkowywali. Władysław Krzemiński, Zygmunt Hübner oraz Jerzy Jarocki, bo o tych twórcach mowa, przyczynili się do ukształtowania osobowości artystycznej Hussakowskiego i wpłynęli na jego sposób postrzegania teatru. Te spotkania z ważnymi dla początkującego reżysera twórcami teatralnymi odegrały istotną rolę w procesie artystycznego dojrzewania, stanowiły podstawę spójnej, budowanej przez lata wizji teatru i sposobu myślenia o nim.

W okresie studiów jedną z pierwszych silnych osobowości teatralnych, które miały istotny wpływ na kształtowanie się sylwetki artystycznej Hussakowskiego, był Władysław Krzemiński, jeden z profesorów w krakowskiej akademii. Artysta dzielił się ze studentami aktorstwa doświadczeniem zdobytym podczas kilkumiesięcznej praktyki, którą odbył w 1930 roku w berlińskich teatrach Maxa Reinhardta. W sposób szczególny zwracał uwagę na walory teatru repertuarowego, kładąc duży nacisk na jego zespołowość. Głosił wiarę w wyższe posłannictwo aktora i sztuki. Twierdził, że chociaż sama szkoła nie jest w stanie przygotować do przyszłego zawodu, niewątpliwie pomaga ujawnić u początkujących aktorów ich przyrodzone zdolności, czyli to, co w nich indywidualne i niepowtarzalne. Zgodnie ze stanowiskiem Reinhardta, że aktorstwo to sztuka odkrywania, wyjawiania tajemnic, a nie przeobrażania, Krzemiński w pierwszej kolejności uczył przyszłych aktorów poznawania samych siebie. Starał się interpretować role przez pryzmat osobowości danego artysty, „[...] znając doskonale indywidualne predyspozycje, zainteresowania i tajniki talentów aktorów, z którymi pracował po kilka lub kilkanaście lat – obsadzał role zgodnie z wewnętrznym, nierzadko utajonym *emploi*. W wielu przypadkach takie postępowanie zaowocowało odkryciem zupełnie nowych, nieznanym samym aktorom możliwości”⁴.

Aktorom pozostawiał dużą swobodę w podejmowaniu decyzji artystycznych. Cechowała go ogromna cierpliwość i tolerancja. Wierzył w swoich podopiecznych. Stwarzał atmosferę serdeczności, komfortu pracy, dzięki czemu artyści rozkwitali i bez pamięci zatracali się w świecie teatru. Nigdy nie forsował własnego zdania, starał się jedynie sugerować pewne rozwiązania.

⁴ Władysław Krzemiński 1907–1966, red. E. Orzechowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 1991, s. 33.

W sztuce cenił eklektyzm, swobodne łączenie często sprzecznych ze sobą stylów. Lubił operować paradoksami. Miał ogromny szacunek dla tradycji i szeroko rozumianej klasyki, ale jednocześnie dążył do wyrażania ich w nowej postaci, wydobywania z dawnych utworów pewnych uniwersalnych prawd, doskonale wpisujących się we współczesne realia. W sposób szczególny koncentrował się na badaniu oraz prezentowaniu relacji zachodzących między samymi postaciami i ich stosunkiem do otaczającej rzeczywistości. Często odwoływał się do konwencji teatralnej, demonstrując umowność scenicznego świata. Hussakowski nie zdawał sobie wówczas sprawy, jak dobrze odrobił tę lekcję teatralną, realizując później powyższe założenia w swoim teatrze.

W kształtowaniu się sylwetki artystycznej Hussakowskiego nie sposób pominąć wpływu studiów reżyserskich i zdobytego podczas nich doświadczenia. Ponieważ aktorstwo nie do końca zaspokajało ambicje Hussakowskiego, kolejny jego wybór był dość oczywisty. Szybko się okazało, że to właśnie reżyseria jest obszarem spełnienia zawodowego i artystycznej samorealizacji. Z perspektywy czasu tak tłumaczył swoją decyzję: „Jeszcze na wydziale aktorskim byłem zdecydowany, że reżyseria będzie moim głównym zajęciem w teatrze. Dlatego wybrałem reżyserię, że poprzez nią nieporównanie łatwiej jest zaspokoić ciekawość świata”⁵. Reżyser, inicjator twórczych procesów, wypróbowuje wszystkie możliwości, jakie rodzą się w toku pracy nad spektaklem. Takie podejście, zdaniem Hussakowskiego, pozwalało na bardziej kompleksową i wieloaspektową analizę otaczającej rzeczywistości, dawało szansę zgłębienia istoty sztuki teatru. Jak żadna inna dziedzina aktywności twórczej reżyseria pobudzała do bycia w stanie nieustannej gotowości, podsycala ciekawość przez poszukiwanie, choć nie zawsze znajdowanie gotowej recepty czy odpowiedzi na najbardziej nurtujące pytania dotyczące świata, tożsamości, egzystencji ludzkiej.

Na studia reżyserskie Hussakowski również dostał się za pierwszym razem. Szczególne wrażenie na komisji zrobiła jego rozprawa teoretyczna *Najnowsza polska twórczość dramatyczna na scenach, zadania przez nią wyznaczone i ich realizacja teatralna*, w której przedstawił interesujące propozycje inscenizacyjne oraz interpretacyjne spektakli reżyserowanych przez Lidię Zamkow w Starym Teatrze w Krakowie: *Indyk* Sławomira Mrożka (premiera 25 II 1961) i *Postępowiec* tegoż autora (premiera 31 III 1962), adaptację *Kartoteki* Tadeusza Różewicza w reżyserii Wandy Laskowskiej (premiera 25 III 1960, Teatr Dramatyczny w Warszawie) oraz *Baru Wszystkich Świętych* Jerzego Broszkiewicza w reżyserii Krystyny Skuszanki (premiera 9 III 1961, Teatr Ludowy w Nowej Hucie). Według Hussakowskiego realizacje te najlepiej odzwierciedlały tendencje dominujące wówczas w teatrze polskim. Na przykładzie wybranych przedstawień

⁵ B. Gadomski, [wywiad z Bogdanem Hussakowskim], „Odgłosy” 1987, nr 37, s. 7.

Hussakowski omówił polską twórczość dramatyczną ostatnich lat w kontekście wykorzystywania nowych środków artystycznego wyrazu w celu przełamywania polskich stereotypów, rozwikłania problemów nurtujących nasze społeczeństwo, często związanych z pytaniami o tożsamość narodową. W swojej pracy tak wyjaśniał wybór tematu i skoncentrowanie się na wspomnianych zagadnieniach:

Za dolną granicę czasową tej twórczości przyjmuję rok 1956, w którym został zniesiony monopol socrealistycznej estetyki. W ciągu następnych lat powstało w Polsce wiele utworów zbliżonych do zachodniej awangardy teatralnej (Ionesco, Beckett) i przez nią inspirowanych. Jednak pomimo pokrewieństwa natury formalnej z twórczością Zachodu, polska dramaturgia współczesna przekazuje nowymi środkami problemy często typowo polskie, nurtujące narodową świadomość od lat⁶.

Analiza wybranych spektakli miała również wskazać, choć w sposób bardzo ogólny, na pewien dysonans pomiędzy nowymi formami dramatycznymi a sposobami i środkami ich realizacji.

Hussakowski dość krytycznie przyjrzał się poszczególnym inscenizacjom. W utworach Sławomira Mrożka wyreżyserowanych przez Zamkow niezbyt przychylnie ocenił odejście od proponowanych przez dramaturga rozwiązań (zwłaszcza zignorowanie sugestii zawartych w didaskaliach) na rzecz jaskrawej karykatury, groteski. Uważał, że powinno się przestrzegać „zasady maksymalnej wierności didaskaliom i utrzymania przedstawienia w konwencji realistycznego teatru mieszczańskiego. Idealem byłaby realizacja Mrożka mistrzowsko naturalistycznymi środkami MChAT-u [...]”. Nakładanie przez teatr na utwory Mrożka dodatkowych elementów groteski wpływa zdecydowanie niekorzystnie na ostateczny rezultat sceniczny⁷.

Podobne zastrzeżenia Hussakowski wysunął w stosunku do wyreżyserowanego przez Skuszanek Baru *Wszystkich Świętych*. „Całkowicie umowna, «poetycka» dekoracja z dominującym akcentem barw w centrum, zawiesiła bohaterów w próżni [...]. Przeciwwstawienie kochanków, romantycznych i «bujających w obłokach», grupce cynicznych bywalców straciło na ostrości

⁶ B. Hussakowski, *Najnowsza polska twórczość dramatyczna na scenach, zadania przez nią wyznaczane i ich realizacja teatralna*, rozprawa teoretyczna przygotowana w ramach egzaminów na Wydział Reżyserii w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Archiwum Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, s. 1. Tekst rozprawy został zamieszczony w aneksie w niniejszej książce.

⁷ *Ibidem*, s. 2–3.

przez niwelowanie społecznych podstaw tego konfliktu”⁸ – krytykował przyszły reżyser. Zdaniem Hussakowskiego największy sukces odniosła inscenizacja *Kartoteki*. Laskowska, reżyserka spektaklu, najlepiej wydobyła zamysł Tadeusza Różewicza, oddając, w myśl idei autora, wizję wyobcowanej jednostki.

Zamiłowanie Hussakowskiego do reżyserii przejawiało się nie tylko w pełnym zaangażowaniu w zajęcia, ale również w bardzo dobrze zdawanych w trakcie sesji egzaminach. Jednak na trzecim roku studiów jego dobra passa skończyła się. Niezaliczone przedmioty: *Problemy reżyserii* u profesora Henryka Szletyńskiego, *Ćwiczenia dramaturgiczne* u profesora Jana Kreczmara, *Zagadnienia plastyczne w teatrze* u Jana Kosińskiego, doprowadziły w konsekwencji do problemów z dopuszczeniem do egzaminu dyplomowego. Dwukrotne przekładanie terminu spowodowane było między innymi intensywnością zajęć prowadzonych wówczas przez Hussakowskiego na Wydziale Aktorskim w PWST w Krakowie. Dodatkowo nałożyły się na to dwie premiery realizowanych w tym czasie przedstawień, jak i przygotowywanie spektaklu Teatru Telewizji *Podróż* Jana Potockiego (premiera 22 IX 1967).

Pod skrzydłami mistrzów

Studia reżyserskie ukończył Hussakowski w 1967 roku, ale jego debiut reżyserski pod opieką profesora Korzeniewskiego przypadł wcześniej: 4 marca 1966 roku w Sali Kameralnej Starego Teatru w Krakowie odbyła się polska prapremiera sztuki *Jasny, pogodny dzień* Leona Pawlika. Współpraca dwóch młodych twórców okazała się niezwykle interesującym połączeniem wizji artystycznych. Później z podobnym powodzeniem Hussakowski wziął na warsztat sztukę innego debiutanta – *Tato, tato, sprawa się rypla* Ryszarda Łatki.

Wystawiona przez Hussakowskiego sztuka *Jasny, pogodny dzień* Leona Pawlika (pseudonim „Ptok”), z wykształcenia farmaceuty, określanego przez środowisko mianem „literackiego outsidera”, otrzymała w 1965 roku II nagrodę w konkursie dramaturgicznym Miejskiej Rady Narodowej w Krakowie. Charakter utworu, uznany przez krytyków za dość banalny, fabularnie oczywisty i infantylny w swoich założeniach, choć jednocześnie doceniali oni ambicje autora, wzbogaciła inscenizacja stawiającego pierwsze kroki w zawodzie reżysera Hussakowskiego. Jak wynika z recenzji Jerzego Adamskiego: „Realizator, chcąc uniknąć dosłowności pewnych naiwnych działań i wniosków, potraktował akcję

⁸ *Ibidem*, s. 4.

obejmującą otrzymaną od Profesora X godzinę jako widzenie senne przemęczonego jubileuszowym wysiłkiem Rektora. Nie wszędzie ten zabieg uzyskał poparcie w dramaturgii, ale pozwolił oddemonizować alegorię śmierci i usunąć niebezpieczeństwo taniej metafizyki”⁹.

W przypadku rozprawiania o problematyce życia, przemijania, upływającego czasu, obecnej od wieków w literaturze i sztuce, łatwo o pretensjonalność formy, głoszenie filozoficznych frazesów czy o zbyt dosłowną i sugestywną symbolikę. Hussakowski, „[...] jak na początek swojej pracy w teatrze, nie miał łatwego zadania. Wydają mi się mylące domniemania, iż młodemu reżyserowi łatwiej jest rozegrać płytki tekst niżli kawał sztuki ze sprawdzonego repertuaru. [...] w tej sytuacji, w jakiej się znalazł, zarekomendował się nam jako młodzian z wyobraźnią i nadziejami”¹⁰ – tak w swojej recenzji ocenił ten debiut Ryszard Kosiński.

Hussakowski uniknął taniego patetyzmu, jak również przekuł dramaturgiczne słabości utworu (pseudofilozoficzność, tendencyjność w ujęciu tematu) w wartość spektaklu, jeszcze bardziej uwidaczniając dychotomiczną budowę dzieła. W egzemplarzu reżyserskim, w uwagach do tekstu, tak uzasadniał niektóre inscenizacyjne wybory:

Oprócz dużej ilości skrótów, eliminujących powtórzenia, zbędne opisy, dokonałem licznych zmian w kolejności scen. Te zmiany były rezultatem założenia, iż część sztuki obejmującej spotkanie z Czynnikiem X traktuje się jako widzenie senne Rektora. Zrezygnowałem z realistycznej motywacji rozwoju akcji na rzecz płynnego montażu oderwanych scen, odwołując się w ten sposób do form i symboliki snu. Aby podkreślić poetykę snu, dodałem szereg scen z udziałem młodzieży juvenaliowej, traktując je jako symboliczne przeciwstawienie dialogów o sprawach związanych ze śmiercią. Zmianom uległo także zakończenie sztuki. Ryzykowną przez swą naiwną metafizykę śmierć – spotkanie z Czynnikiem X – potraktowałem jako zakończenie snu, natomiast właściwym zakończeniem spektaklu była przypadkowa śmierć Rektora¹¹.

⁹ J. Adamski, *Krakowski debiut dramaturgiczny*, „Teatr” 1966, nr 13, s. 15.

¹⁰ R. Kosiński, *Dwie premiery w Starym*, „Dziennik Polski” 1966, nr 68, s. 3.

¹¹ B. Hussakowski, *Jasny, pogodny dzień*, dokumentacja warsztatu reżyserskiego zrealizowanego 4 marca 1966 roku w Starym Teatrze w Krakowie, Archiwum Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, s. 2.



Fot. 1. *Jasny, pogodny dzień* Leona Pawlika, reż. Bogdan Hussakowski, Stary Teatr w Krakowie (4 III 1966). Na zdjęciu: Halina Kwiatkowska (Sekretarka), Jerzy Nowak (Rektor)

Zygmunt Hübner

Decyzja o realizacji utworu literackiego debiutanta wymagała od Hussakowskiego nie lada odwagi i podjęcia pewnego ryzyka, tym bardziej że niepełna dwa tygodnie później, bo 17 marca 1966 roku, na Dużej Scenie tego samego teatru Zygmunt Hübner zrealizował ze wspaniałą obsadą aktorską (między innymi Franciszek Pieczka, Barbara Bosak, Krystyna Brylińska, Romana Próchnicka, Antoni Pszoniak) ciesząc się ogromną popularnością przedstawienie *Happy End* – śpiewogrę powstałą w wyniku współpracy niemieckiego dramaturga Bertolta Brechta, kompozytora Kurta Weilla i pisarki Elisabeth Hauptmann.

Inscenizacja *Jasnego, pogodnego dnia* otworzyła nowy rozdział w karierze Hussakowskiego. Dzięki niej, tuż po ukończeniu studiów reżyserskich, otrzymał angaż w Starym Teatrze w Krakowie, gdzie mógł doskonalić swój warsztat pod okiem ówczesnego dyrektora tej sceny, Zygmunta Hübnera, za ucznia

którego w późniejszym etapie twórczości nieśmiało się uważał. Niewątpliwie spotkanie z mistrzem okazało się punktem zwrotnym w życiu zawodowym Hussakowskiego.

Młody reżyser z ogromną pokorą odnosił się do uwag i dokonań przełożonego. W jego ocenie: „Stary Teatr, wówczas prowadzony przez Hübnera, stawał się powoli ideałem w kategoriach sztuki teatralnej i w obszarze poszukiwań głębszych treści kultury, oglądu współczesnego świata. Wyrobił pewną wizję myślenia o repertuarze, o zespole aktorskim, służebnym wobec sztuki reżyserskiej, tak jak to również widział u Axera”¹².

Obejmując stanowisko dyrektora krakowskiego teatru, Hübner dołączył do zespołu wybitnych osobowości artystycznych, uformowanego jeszcze „za panowania” Władysława Krzemińskiego (dyrekcja w latach 1957–1963), ale dopiero on nadał jednoznaczny kierunek linii repertuarowej tej sceny. Dominowała literatura współczesna, choć pojawiały się także sztuki nigdzie indziej wówczas niewystawiane (utwory Luigiho Pirandella, Michaiła Szołochowa czy Tennessee Williamsa).

Hübner miał ambicje uczynienia ze Starego Teatru w Krakowie nie tylko najlepszej lokalnej sceny, ale również jednej z najważniejszych scen dramatycznych w kraju, jaką stał się już w roku 1963. Zarządzany przez niego teatr szybko zaczął być widoczny na polskiej mapie teatralnej. Stał się nie tylko „miejscem tak zwanych teatralnych wydarzeń, ściągających do Krakowa stołecznych recenzentów, ale także [miejscem] żywym, budzącym nieraz wściekłość lokalnych krytyków i oburzenie niepremierowej publiczności”¹³. Za działalność dyrektorsko-reżyserską na tej scenie Hübner otrzymał w 1967 roku Nagrodę III stopnia Ministra Kultury i Sztuki, a rok później odznaczono go wyróżnieniem miasta Krakowa w dziedzinie kultury.

Niewątpliwą zasługą Hübnera było również zaproszenie do współpracy grona reżyserów, których innowacyjne realizacje wyznaczyły i określiły poziom artystyczny tej instytucji. To za jego kadencji o narodowym dramacie romantycznym i młodopolskim przypominał Konrad Swinarski, realizując *Nie-Boską komedię* Zygmunta Krasińskiego (premiera 9 X 1965), *Fantazego* Juliusza Słowackiego (premiera 30 XII 1967) oraz sztuki Stanisława Wyspiańskiego – *Klątwę* (premiera 1 XII 1968) i *Sędziów* (premiera 1 XII 1968). To tutaj powstały legendarne spektakle znanego później na świecie z filmowych realizacji Andrzeja Wajdy (*Wesele* Stanisława Wyspiańskiego – premiera 26 X 1963, *Biesy* Fiodora Dostojewskiego – premiera 29 IV 1971). W Starym Teatrze w Krakowie swoją teatralną tożsamość budował także Jerzy Jaroński (sztuki Stanisława Ignacego

¹² M. Karbowiak, H. Pawlak, *Kondycja losu człowieka*, „Scena” 1992, nr 3–4, s. 4.

¹³ M. Fik, *Hübnera teatry z twarzą*, „Dialog” 1990, nr 1, s. 96.

Witkiewicza: *Matka* – premiera 16 V 1964, *Szewcy* – premiera 12 VI 1971). Sam Hussakowski wyreżyserował tu, by wspomnieć tylko o najważniejszych realizacjach, *Trojanki* Eurypidesa (premiera 11 II 1967), *Taniec śmierci* Augusta Strindberga (premiera 10 VI 1967), *Yermę* Federico Garcíi Lorki (premiera 9 III 1968). O nieprzeciętnym kształcie artystycznym tego teatru, oprócz reżyserów, decydowali też nie tylko najbliżsi współpracownicy (scenografowie: Lidia i Jerzy Skarżyńscy, Józef Szajna, muzycy: Krzysztof Penderecki, Zygmunt Konieczny), ale również (a może przede wszystkim) wybitny zespół aktorski, do którego w tym czasie należeli: Jerzy Nowak, Anna Polony, Marek Walczewski, debiutująca wówczas Anna Seniuk, Joanna Żółkowska, Jan Nowicki, Jerzy Stuhr, Jerzy Trela.

Wybitny zespół to jednak nie wszystko. Zwiększająca się od roku 1968 ingerencja cenzury w system wewnętrznej organizacji teatru, a przede wszystkim w repertuar (między innymi zdjęcie w 1969 roku z afisza sztuki *Kurdesz* Ernesta Brylla w reżyserii Hussakowskiego), doprowadziła w 1971 roku do rezygnacji Hübnera ze stanowiska dyrektora. Kiedy odchodził, Stary Teatr w Krakowie był już „czołową sceną kraju. [...] Sceną odnoszącą się z szacunkiem do dramatu, a w związku z tym i do roli słowa w teatrze. [...] sceną nowatorską – zarówno w dziedzinie formy, jak i interpretacji sensu dzieł; czasem radykalnie burzącą przyzwyczajenia widowni [...]”¹⁴.

Pogłębiający się w tym czasie w kraju kryzys polityczny (rozbudowany aparat propagandy, tendencje antydemokratyczne), szerzenie nastrojów antykościelnych i antysemitkich, głoszenie haseł nacjonalistycznych i populistycznych oraz nagonka na środowisko inteligencji wpłynęły na destabilizację społeczną, której skutkiem była seria manifestacji studenckich (w Łodzi, Poznaniu, Toruniu, Gdańsku, Krakowie). Poprzedziły je demonstracje warszawskie w marcu 1968 roku przeciwko zdjęciu z afisza spektaklu *Dziady* w reżyserii Kazimierza Dejmka, co zakończyło się interwencją milicji. Władza dostrzegła we fragmentach utworu wątki antyradzieckie, a entuzjastyczną reakcję publiczności uznała za prowokację. To symboliczne w swojej wymowie zdarzenie, chociaż nie przyniosło pożądaných efektów w postaci przywrócenia i respektowania fundamentalnych praw obywatelskich, było sygnałem zmiany świadomości znacznej części polskiego społeczeństwa.

Czego Hussakowski nauczył się od Hübnera? Prawdopodobnie dyscypliny intelektualnej, wcielania w życie idei wspólnej odpowiedzialności za tworzony spektakl. Tak jak jego mentor kładł nacisk na wnikliwość oraz pełne zaangażowanie twórcy w powstawanie dzieła. Odpowiadała mu wizja teatru ingerującego w życie społeczne, w intymne aspekty ludzkiej egzystencji. Niejednokrotnie powtarzał, że tworzenie przedstawienia to proces wieloetapowy. Wybór odpowiedniej

¹⁴ *Ibidem*, s. 97–98.

sztuki oraz zaznajomienie się z treścią utworu, tak zwane pierwsze czytanie, mają decydujące znaczenie dla dalszych etapów pracy. Uważna lektura dzieła stanowi ważne źródło inspiracji i pomysłów na późniejszą realizację. Jak pisał sam Hübner:

Wiedza o przedmiocie sztuki ma o tyle sens, o ile udaje się ją wtopić organicznie w sam proces realizacji, jeśli wpływa ona na podejmowane decyzje, rozwiązania sceniczne. Erudycja reżyserska jest erudycją szczególnego gatunku – zbierając materiały, reżyser powinien odrzucać to wszystko, co nie daje się przenieść na scenę, a skrzętnie notować w pamięci wszelkie informacje wzbogacające lub uwierzytelniające jego wizję, ewentualnie korygujące ją, jeśli popełni błąd z niewiedzy¹⁵.

Oczywiście ważna jest przy tym forma, w jakiej przekaże się aktorom zdobytą wiedzę. Również ustalenie obsady świadczy o zrozumieniu danej sztuki, o dobrej bądź złej intuicji reżysera. „Mówiąc o intuicji reżysera w kształtowaniu obsady, mam więc na myśli ten szósty zmysł, który pozwala mu przewidzieć to, o czym jeszcze wiedzieć nie może: owe odkrycia dokonywane w trakcie prób i to zarówno w odniesieniu do postaci scenicznej, jak i ukrytych cech osobowości aktora”¹⁶ – pisał Hübner o instynkcie reżyserskim.

W trakcie prób reżyser powinien pracować równolegle ze wszystkimi aktorami, stwarzając im poczucie komfortu i swobody. Jego zadaniem jest rozwijanie, inspirowanie, pobudzanie do myślenia, a nie ograniczanie współpracowników i prezentowanie im gotowych rozwiązań. Hübner dostrzegał przy tym zbieżność zadań wynikających z pełnienia funkcji reżysera z rolą psychoterapeuty. Chodziło o znalezienie „złotego środka”, równowagi pomiędzy osobistą wizją spektaklu narzucaną aktorom przez reżysera a wywołaniem w aktorach identycznej zgodności interpretacyjnej, związanej ze spontanicznym kreowaniem. Hübner podkreślał, że reżyser nie tylko nadaje znaczenie inscenizacji, ale za pomocą znaków teatralnych tworzy swego rodzaju zwierciadło rzeczywistości naznaczone cechami charakteru reżysera, jego temperamentem, wrażliwością.

Lata współpracy z Hübnerem wykształciły u Hussakowskiego sposób myślenia o teatrze jako formie dotykającej istoty człowieczeństwa, poruszającej kwestie wyborów moralnych, ukazującej człowieka w walce z samym sobą, z własnymi słabościami, problemami otaczającej rzeczywistości. Najbardziej atrakcyjna była jednak formuła teatru policentrycznego: „Jego teatr policentryczny jest dla mnie niedościągłym wzorem. Usychałbym z nudów przy monokulturze bez

¹⁵ Z. Hübner, *Sztuka reżyserii*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 82.

¹⁶ *Ibidem*, s. 94.

wielu różnych osobowości współtworzących teatr”¹⁷. Przez teatr policentryczny Hussakowski rozumiał współlistnienie wąskiej grupy twórców, ambitnych, pełnych pasji, wraz ze skonsolidowanym zespołem aktorskim, we wzajemnym porozumieniu konstytuujących solidne i konstruktywne podwaliny do realizowania określonych zamierzeń teatralnych, dążących do wypowiedzania się jednym głosem o istotnych sprawach. Dobór właściwych współpracowników (kompozytora czy scenografa) determinuje bowiem kształt dzieła scenicznego, tym bardziej spójny, im bardziej jego twórcy są ze sobą zgodni.

Jerzy Jarocki

Podczas pracy w Starym Teatrze w Krakowie doszło do spotkania Hussakowskiego z kolejnym autorytetem teatralnym, Jerzym Jarockim, zwanym wśród reżyserów „Herodem”¹⁸. Jego poglądy i założenia również w dość wyraźny sposób wpłynęły na kształtowanie się Hussakowskiego jako artysty. Jarocki zaszczerpił w nim zamiłowanie do twórczości Witkacego, Mrożka, Gombrowicza i Różewicza. Beata Gućalska pisała:

[...] to, co najważniejsze z punktu widzenia artystycznego rozwoju, odbywa się w latach 1964–1968. Jarocki odkrywa dla siebie – i dla teatru – współczesnych polskich autorów, fascynacja którymi zaważy na jego wizerunku [...]. Sztuki Witkacego, Różewicza i Mrożka otrzymają pod ręką Jarockiego kształt nie zawsze doskonały, ale na pewno znaczący, ciekawy, budzący żywy rezonans na widowni. Reżyserowi udaje się przekonać publiczność i krytykę, że polski teatr dysponuje bardzo wartościową rodzimą dramaturgią¹⁹.

Jarocki nauczył Hussakowskiego szacunku i tolerancji wobec odmiennych poglądów, gustów i upodobań. Wykształcił w nim umiejętność odkrywania uniwersalnych aspektów w analizowanych dziełach literackich. Sam zresztą do perfekcji opracował metodę ingerowania w tekst bez zatracenia wartości utworu, przy jednoczesnym pogłębianiu oraz wyostrzaniu jego sensów oraz idei. Był zwolennikiem szeroko rozumianej „otwartości”, zarówno w kwestii inscenizacyjnej, jak i interpretacji problemowej: „Interesuje go wyraźnie wszelka wieloznaczność materii, z której zbudowany jest utwór, i spraw, o których utwór ten mówi.

¹⁷ M. Toporek, *Nie na klęczkach*, „Trybuna Ludu” 1993, nr 78, s. 10.

¹⁸ Określenie Beaty Gućalskiej, por. Eadem, *Jerzy Jarocki artysta teatru*, Oficyna Wydawniczo-Poligraficzna „Agat – Print” s.c., Kraków 1999, s. 36.

¹⁹ B. Gućalska, *Jerzy Jarocki artysta teatru*, s. 25–26.

Metoda reżyserska jest za każdym razem nieco odmienna, cel zasadniczy jest podobny: wynalezienie ściśle teatralnych znaków, które byłyby w stanie zastąpić środki przekazu dostępne tylko dla pisarza”²⁰.

Dla Jarockiego niezwykle istotne okazało się swobodne operowanie czasem scenicznym oraz wszelkie sprawy związane z formą, pomagającą przełożyć dramaturgię (czy to współczesną, czy klasyczną) na język teatru. „Także nowy model aktorstwa, w którym konstrukcja roli nie jest już podporządkowana regułom psychologicznej ciągłości, ale potrzebom teatralnej formy. Jego przedstawienia charakteryzują się silną, ustrukturyzowaną ekspresją i groteskową deformacją, wyrazistymi znakami plastycznymi”²¹.

Wpływ na światopogląd teatralny Jarockiego miały studia w Związku Radzieckim, które rozpoczął w 1952 roku w moskiewskim GITIS-ie²² na wydziale reżyserii. Dzięki nim lepiej zrozumiał, na czym polega autentyczne, poruszające aktorstwo. Ponadto szkoła rozwinęła go w sposób wszechstronny. Jarocki nie ukrywał przy tym swojej fascynacji biomechaniką Wsiewołoda Meyerholda.

Z szacunkiem odnosił się do aktorów, traktując zespół artystyczny jako źródło niezliczonych możliwości. W tym przypadku pewien punkt odniesienia stanowiła teoria Jerzego Grotowskiego, mówiąca o zespoleniu w aktorze techniki, fizycznych możliwości i aktu obnażenia emocji. Podobnie jak Hussakowskiego kilka lat później, Jarockiego interesował człowiek i wszystko to, co związane jest ze sferą międzyludzką: „[p]roblemy jednostkowej egzystencji z wszelkimi jej pragnieniami i wyobrażeniami, ale przecież egzystencji wyłącznie ziemskiej, nie wykraczającej poza samą siebie i poza swój czas”²³.

W procesie tworzenia dzieła teatralnego Jarocki przypisywał aktorom rolę nadrzędną. Nie powoływał się przy tym na żadną konkretną metodę pracy. Każda kolejna inscenizacja rodziła nowe sytuacje, wymagające indywidualnego podejścia:

Jarocki traktuje aktora tak, jak wirtuoz swój ukochany instrument, który jest sumą bardzo wielu możliwości, ale i wyzwaniem: trzeba wielkiej świadomości, talentu, pracowitości i pokory, by wydobyć z nich taką wersję utworu, jaką słyszy wewnętrzne ucho artysty. Z tą wszakże różnicą, że aktor kryje w sobie znacznie więcej tajemnic i możliwości, nieraz zupełnie nieprzewidywalnych, co sprawia, że w końcowym

²⁰ M. Fik, *Trzydzieści pięć sezonów*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981, s. 218–219.

²¹ B. Gućalska, *Jerzy Jarocki artysta teatru*, s. 30–31.

²² Gosudarstwiennyj Institut Teatralnogo Isskustwa – Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej im. Łunaczarskiego.

²³ B. Gućalska, *Jerzy Jarocki artysta teatru*, s. 49–50.

przekazie ma nieporównanie większy udział. Dla Jarockiego aktor jest jakby częścią niego samego, tym, co urzeczywistnia jego twórcze zamierzenia²⁴.

Jarocki zawsze był obecny na spektaklach, podobnie jak czynił to później Hussakowski, mający swoje stałe miejsce podpatrywania przedstawienia – garderobę. Można pokusić się o stwierdzenie, że to od Jarockiego przejął on model teatru intelektualnego, analizującego, nieustannie poszukującego, pełnego emocji i niepokoju.

Teatr jako redukcja elementów

Niezwykłe ważne, choć krótki epizod w karierze zawodowej Hussakowskiego stanowiła współpraca z krakowskim Teatrem 38, którą rozpoczął w 1969 roku już jako dyplomowany reżyser. Zafascynowany, jak wielu ówczesnych twórców, docierającą z Zachodu postawą kontestacji, zrealizował głośny i wielokrotnie nagradzany na festiwalach spektakl *Księga Hioba* według Biblii w przekładzie Jakuba Wujka (między innymi Grand Prix na IV Festiwalu Teatralnym Krajów Socjalistycznych w Lublinie). Od początku Hussakowski nie krył entuzjazmu i podekscytowania dla tej kulturalnej rewolucji: „Była to druga połowa lat sześćdziesiątych, okres eksperymentów teatralnych, z których najciekawsze wydawały mi się prace Living Theatre. My, młodzi reżyserzy, byliśmy tym wszystkim bardzo przejęci, a w teatrze studenckim widziałem szansę na realizację nowatorskich pomysłów”²⁵.

Księga Hioba (premiera 26 IV 1969) okazała się jedną z najciekawszych realizacji Teatru 38 w tamtym okresie. Inscenizacja, choć oparta na tekście biblijnym, a więc niedramatycznym, niewiele miała cech wspólnych z archaiczną formą. Jak można przeczytać w recenzji Andrzeja Wróblewskiego: „Dramat Hioba potraktowano jako dramat człowieka, którego los i ludzie skrzywdzili, i którego cierpienie osiąga wreszcie apogeum w scenie egzekucji na krześle elektrycznym. Zwielokrotniony Hiob [...] ginie, odbywa się jego pogrzeb na proscenium w czasie, gdy inni Hiobowie budują na scenie ogromnych rozmiarów mur z cegieł i odgradzają się od świata”²⁶.

Przypowieść o Hiobie ukazana w świeckiej konwencji zyskała bardziej aktualny wymiar. Zuniwersalizowanie problematyki niezawinionego i niezasłużonego męczeństwa, wyrażonej za pomocą dość nowatorskich środków scenicznych,

²⁴ *Ibidem*, s. 152.

²⁵ J. Kwiatek, *Teatr musi bronić się sam*, s. 6.

²⁶ A. Wróblewski, *W poszukiwaniu trybuny*, „Życie Warszawy” 1970, nr 105, s. 5.

wniosło „filozoficzną zadumę nad współczesnym światem, a równolegle do biblijnego tekstu przeprowadzona została demaskacja zła zataczającego w społeczeństwie coraz szersze kręgi. Ludzkość jest więc zbiorowym Hiobem zamkniętym za murem milczenia współczesnego ziemskiego getta”²⁷. Nieszczęścia pochodzą zatem nie od Boga, lecz od ludzi. Aktorzy, ukazując metaforę biblijnego Hioba, odgrywali w spektaklu jednocześnie role oprawców. Zespół podjął się realizacji bardzo trudnego tematu, w opinii Jerzego Piekarczyka, „zapuszczając się na ścieżkę niełatwą, teatru pełnego symboli, z twardością przechodzącego do spraw często irracjonalnych i okrutnych. Teatr wykazał, że posiada dobre przygotowanie sceniczne, że pogłębia własne spektakle z odwagą i inwencją”²⁸.

Jednak narastające z początkiem 1971 roku wewnętrzne konflikty w zespole, nieporozumienia powstałe podczas zagranicznych wyjazdów oraz niezgodność co do koncepcji i misji teatru doprowadziły w rezultacie do odejścia kilku zasłużonych dla Teatru 38 aktorów, między innymi Jerzego Piekarczyka, Barbary Jasińskiej, Leszka Kachela oraz Jerzego Cnoty, a w niedługim czasie także i kierownika artystycznego, Hussakowskiego.

Dlaczego w ogóle Hussakowski zdecydował się na współpracę z zespołem działającym poza systemem instytucjonalnym? Przede wszystkim zapewne zakładał, że praca studyjna stanowi dobry punkt wyjścia do późniejszej działalności w teatrze profesjonalnym. Uważał, że jest to niebagatelne doświadczenie, które każdemu twórcy powinno pozwolić na uzupełnienie rzemiosła zdobytego podczas studiów. Jak twierdził: „Tu bardzo istotne znaczenie ma kapitał zapału, młodości, często cenniejszy od doświadczeń techniczno-rutyniarskich. Zaczynam próby [...] oparte na ćwiczeniach, które wyrażają to, co się wydaje wiedzą o współczesnym świecie, w kategoriach ekspresji teatralnej, głównie aktorskiej [...]”²⁹. W potencjale młodych, ambitnych ludzi, pełnych pasji, nieskażonych instytucjonalizmem, nienastawionych na osiągnięcie szybkich zysków, tkwi największa wartość nurtu niezależnego. Reżyser powinien umieć korzystać z siły, jaką niosą ze sobą młodzi artyści, z ich spontaniczności, autentyczności, energii, zaangażowania zrodzonego z realizowanych oddolnie inicjatyw. Wówczas, jak twierdził Hussakowski, teatr tworzony jest z pełnym przekonaniem i świadomością. Dzięki niemu i poprzez niego grupa miłośników sztuki może wypowiedzieć się o otaczającym świecie, wyrazić swoje emocje, odczucia, wątpliwości, poszukać odpowiedzi na nurtujące pytania: „Mamy jedynie pewną ideę, której

²⁷ http://www.ordynacka.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=51:teatr-38-w-latach-szescdziesiatych&catid=37:z-historii&Itemid=7 [dostęp: 3.01.2013].

²⁸ J. Piekarczyk, *Włoska peregrynacja „Teatru 38”*, „Echo Krakowa” 1970, nr 79, s. 4.

²⁹ Odpowiedź Bogdana Hussakowskiego na pytanie redakcji: *Co chcecie robić? Jak chcecie to robić?*, „Teatr” 1970, nr 17, s. 7.

podporządkowany ma zostać kształt przyszłego spektaklu. Będzie on powstawał w trakcie prób, a szukanie odpowiednich tekstów, sytuacji i rozwiązań scenicznych stanie się zadaniem całego zespołu. W pracy tego rodzaju staram się, by reżyser nie był «dyktatorem», ale raczej inspirował, ukierunkowywał propozycje i indywidualne skojarzenia zespołu aktorskiego»³⁰.

Celem samym w sobie staje się zatem proces pracy nad spektaklem, a nie efekt końcowy w postaci gotowego przedstawienia, a więc znowu to ulubione *navigare* Hussakowskiego. Dla niego niezwykle kusząca była każda forma inna niż tradycyjnie pojmowana struktura organizacyjna pracy teatralnej na scenie zawodowej. To jedno z niepowtarzalnych doświadczeń, kiedy aktor w takim samym stopniu odpowiada za przygotowywaną realizację, co pozostali członkowie zespołu. Może samodzielnie decydować o poszczególnych elementach spektaklu, począwszy od kształtu scenariusza, a na oprawie muzycznej skończywszy. Praca w warunkach studyjnych wymaga nieustannego pobudzania wyobraźni i sięgania po coraz to nowe środki artystycznego wyrazu. Według Hussakowskiego wzorowym przykładem takiej działalności był model teatru ubogiego, realizowany w tamtym okresie przez Jerzego Grotowskiego oraz jego współpracowników w Teatrze Laboratorium:

Sprawdzonym sposobem dotarcia do istoty, do esencji, do niezbędnego minimum uprawianej sztuki jest redukcja jej elementów. Wśród wielu przykładów skuteczności powyższej metody musi znaleźć się *teatr ubogi* Grotowskiego. Wyrafinowana w swej mistrzowskiej prostocie redukcja Grotowskiego, poparta jak żadna inna działalność teatralna naukową i filozoficzną refleksją, dostarcza wewnątrz sztuki teatru najpełniejszych i najciekawszych odpowiedzi na pytania dotyczące owych elementarnych motywacji, dzięki którym lub dla których istnieje teatralne zwierciadło³¹.

Podobnie jak Grotowski, Hussakowski także skoncentrował całą uwagę na aktorze jako źródle wszelkich możliwości. Poddanie go określonym i regularnym ćwiczeniom (szkolenia, treningi fizyczne, zadania na koncentrację) gwarantowało utrzymanie dyscypliny twórczej, pomagało wypracować stan nieustannej otwartości i gotowości. „[...] podstawą pracy, która może wyłonić zespołowy «akt całkowity», są więc indywidualne i zbiorowe etudy aktorskie – nie oparte

³⁰ J. Piekarczyk, *W teatrze zawodowym i na studenckiej scenie*, „Echo Krakowa” 1970, nr 232, s. 5.

³¹ B. Hussakowski, *Odkrycia małego Jonatana*, „Magazyn Kulturalny” 1974, nr 4, s. 11.

na tekście, ale na jakimś wspólnym duchowym «temacie» grupy ludzi zaangażowanych w przedsięwzięcie»³².

Nawet później, pełniąc już obowiązki dyrektora Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu, Hussakowski korzystał z konsultacji wyjazdowych Teatru Laboratorium. Zespół aktorski, którym wówczas kierował, odbywał intensywne ćwiczenia metodą Grotowskiego. Nierozwiązaną chyba zagadką pozostanie pierwszy moment fascynacji Hussakowskiego tym reżyserem. Czy zaszczerpił ją w Hussakowskim Jarocki, będący pod dość dużym wpływem koncepcji Grotowskiego, czy też zrodziła się ona samoistnie na skutek własnych obserwacji, przemyśleń i analizy tekstów źródłowych?

Teatr jako poszukiwanie własnej tożsamości

Dla Bogdana Hussakowskiego lata 1967–1975 to etap transformacji artystycznej, poszukiwań indywidualnego stylu, własnego języka teatralnego. W 1971 roku musiał zakończyć współpracę z krakowskim Starym Teatrem. Ówczesny dyrektor, następca Hübnera, Jan Paweł Gawlik, wypowiedział mu umowę. Odmienność poglądów i stylów pracy była rzekomo nie do pogodzenia. Sytuacja wymusiła na Hussakowskim raptowną zmianę. Przez pewien czas prowadził życie zawodowe jako „wolny strzelec”. W tym okresie nie odczuł negatywnych wpływów ze strony władz politycznych na wybory repertuarowe czy styl pracy reżyserskiej. Wszystkie swoje zamierzenia teatralne mógł i w pełni realizował.

Był to dla niego okres intensywnej, wzmożonej pracy. Hussakowski tak podsumował ten etap swojej twórczości: „W pierwszym okresie brałem się niemal za wszystko. *Taniec śmierci* Strindberga, *Yerma* Garcíi Lorki, *Skowronek* Anouilha, *Księżniczka na opak wywrócona* Calderona – Rymkiewiczza. Wystawiłem również *Otella*, częściowo we własnym przekładzie, bo grzech pychy mnie wtedy nie opuszczał [...]»³³. Jako pierwszy w Polsce zaadaptował sztukę Václava Havla *Puzuk, czyli uporczywa niemożność koncentracji* (Stary Teatr w Krakowie, premiera 21 XII 1968).

W tym czasie odżegnywał się od politycznych uwarunkowań. Nie przenosił panującej wówczas w kraju atmosfery do realizowanych spektakli. To cecha wyróżniająca wybierany przez niego, także i później, repertuar. Hussakowski dokonywał uważnej selekcji branych na warsztat utworów. Nie uległ modzie na „odradzanie”

³² J. Kelera, *Grotowski wielokrotnie*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 1999, s. 108.

³³ J. Kwiatek, *Teatr musi bronić się sam*, s. 6.

dział polskich romantyków ani uwspółcześnianie dramaturgii Stanisława Wyspiańskiego (największe zainteresowanie jego twórczością przypada na rok 1969, czego efektem było dwadzieścia siedem premier trzynastu sztuk). W kręgu uwagi Hussakowskiego nie znalazły się też tak często wówczas grywane utwory z okresu Młodej Polski (Jana Kasprowicza, Stanisława Przybyszewskiego) ani współczesnych polskich dramatopisarzy, z Leonem Kruckowskim na czele (obecnym przecież w repertuarze teatrów polskich nieprzerwanie do 1979 roku).

W realizowanej w tamtym okresie wizji teatru Hussakowskiego nie było również miejsca dla adaptacji prozy polskiej. Sceptycznie podchodził także do obcych dzieł klasycznych, w szczególności do głośnych utworów dramatopisarzy angielskich (Bernard Shaw, Oscar Wilde) i amerykańskich (Eugene O'Neill, Arthur Miller, Edward Albee, William Gibson). Pomimo wszechobecnej na deskach teatrów twórczości Williama Szekspira pokusił się o wystawienie zaledwie jednego dzieła – *Otella* (premiera 13 IV 1969, Teatr Ludowy w Nowej Hucie). Co ciekawe, tekst okazał się jedynie pretekstem do przeformułowania i stworzenia „nowego” dramatu, niekonwencjonalnego, dość zbrutalizowanego, a co najważniejsze, przełamującego dotychczasowe szekspirowskie stereotypy. Publicysta i krytyk literacki Jan Pieszczachowicz określił tę realizację *Otella* jako „patetyczną tragedię bez patosu”³⁴. Hussakowski nie był także entuzjastą klasyki rosyjskiej (Mikołaj Gogol, Fiodor Dostojewski, Maksym Gorki) oraz dominującej w ówczesnym repertuarze polskich teatrów dramaturgii francuskiej (Jean Racine, Eugène Scribe).

Hussakowski, przez krytyków nazywany nie tylko „młodym zdolnym” reżyserem, ale przede wszystkim „młodym gniewnym” reprezentantem swojego pokolenia, od początku w niepowtarzalny i niezwykle oryginalny sposób nadawał kształt swojej wizji teatru. W pierwszym okresie uwagę koncentrował wokół zagadnień związanych z metafizyką ludzkiego losu, należących do nurtu określanego jako studium życia ludzkiego, w którym zawierała się emocjonalność, akcentowanie aspektów psychologicznych postaci, ukazywanie skomplikowanych relacji międzyludzkich, ze szczególnym uwzględnieniem wątków moralnych, obyczajowych. Nie opowiadał się za jedną, skonkretyzowaną koncepcją teatru, aczkolwiek pierwszy okres jego poszukiwań teatralnych można określić jako filozoficzne pochylenie się nad egzystencjalnymi treściami związanymi z bytem człowieka na każdym etapie życia (także śmierci), jego zdolnościami poznawczymi oraz zachowaniami w różnych sytuacjach życiowych, zwłaszcza krańcowych. W tym upatrywał szansę na oddźwięk swojej pracy u publiczności. Ale okres ten przyniósł również oryginalne inscenizacje dramatów wyrosłych na gruncie zainteresowania Hussakowskiego estetyką teatru absurdu, fascynacji nowatorską formą awangardową, które pojawiły się jeszcze w okresie studiów. To kierowało jego

³⁴ J. Pieszczachowicz, *Nikt nie jest sprawiedliwy*, „Echo Krakowa” 1969, nr 112, s. 2.

poszukiwania w stronę teatru ambitnego i atrakcyjnego artystycznie, coraz częściej przygotowywanego z myślą o szerszym gronie odbiorców. Ciekawość wiodła Hussakowskiego także w stronę różnego rodzaju „imitacji” hiszpańskich Jarosława Marka Rymkiewicza, tworzących serię błyskotliwych baśniowych inscenizacji. Na połowę lat siedemdziesiątych XX wieku przypadł przełom w wyborach repertuarowych Hussakowskiego, zapowiedź lepszych utworów, które wykorzystując elementy komizmu, miały skłonić odbiorców do głębszych refleksji i przemyśleń. Swoją pełnię ten nurt ludyczny osiągnął dopiero w czasie dyrekcji Hussakowskiego w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu, wyznaczając główną oś jego ówczesnych poszukiwań teatralno-reżyserskich.

Spektaklem otwierającym okres 1967–1975 był *Taniec śmierci* Augusta Strindberga, zrealizowany w Starym Teatrze w Krakowie jako praca dyplomowa Hussakowskiego (premiera 10 VI 1967). Reżysera na dłużej zafascynowała twórczość skandynawskiego dramaturga, co zdają się potwierdzać także późniejsze realizacje: *Taniec śmierci* – spektakl Teatru Telewizji (premiera 14 II 1969), *Wierzy-ciele* – spektakl Teatru Telewizji (premiera 2 VIII 1974), *Wielkanoc* (prapremiera polska 8 IV 1982, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi), *Wielkanoc* – spektakl Teatru Telewizji (premiera 2 VI 1986), *Gra snów* (premiera 27 II 2006, Teatr PWST w Krakowie). Nic więc dziwnego, że to jeden z jego dramatów stał się przedmiotem analizy oraz inscenizacji w reżyserskiej pracy dyplomowej Hussakowskiego.

Zainteresowanie dorobkiem literackim Strindberga, dzięki nowym tłumaczeniom Zygmunta Łanowskiego, przeżywało swój renesans w latach 1962–1964. Hussakowski po raz pierwszy przeczytał *Taniec śmierci* w roku 1966. Realizację sceniczną utworu poprzedziła nie tylko dogłębna analiza tego dramatu, ale także większości dzieł skandynawskiego autora oraz najistotniejszych wątków jego biografii, związanych między innymi z załamaniem psychicznym, które Strindberg przeżywał w Paryżu w latach 1894–1897.

Uważna lektura współczesnej eseistyki i prac krytycznych poświęconych dramaturgowi pozwoliła Hussakowskiemu wyznaczyć główne współrzędne jego twórczości: naturalizm i ekspresjonizm, o czym wspomniał w uwagach reżyserskich w egzemplarzu swojej pracy dyplomowej: „Ma to szczególne znaczenie przy realizacji właśnie *Tańca śmierci*. Rok powstania *Tańca* (1901) to etap twórczości, w którym elementy obu estetyk tworzą stop o skomplikowanej budowie. [...] jednym z elementów potwierdzających pierwsze wrażenie «współczesności» utworu była sceniczna atrakcyjność naturalistyczno-ekspresjonistycznej mieszanki”³⁵. W swoich reżyserskich notatkach Hussakowski zauważył,

³⁵ B. Hussakowski, *Taniec śmierci*, egzemplarz reżyserski pracy dyplomowej, premiera 10 czerwca 1967, Stary Teatr w Krakowie, Archiwum Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, s. 4.

że nie sposób rozprawiać o myśli teatralnej Strindberga bez odwołania się do nadrzędnych nurtów religijnych, psychologicznych, filozoficznych budujących świat w jego dramatach: protestanckiego egzystencjalizmu Sorena Kierkegaarda w zestawieniu z antytezami chrześcijańskimi Friedricha Nietzschego, filozofii pesymizmu, metafizyki miłości, roli instynktu w ujęciu Arthura Schopenhauera, badań nad zaburzeniami psychicznymi (zwłaszcza histerią) Jeana Charcota czy psychologii eksperymentalnej według Théodule'a Ribota.

Przygotowując się do inscenizacji dzieła szwedzkiego dramaturga, młody reżyser wyszedł z założenia, że „[t]wórczość Strindberga ma wiele podobieństw do psychodramy. Jednakże zobiektywizowanie środkami artystycznymi własnych konfliktów wewnętrznych nadaje tej psychodramie charakter uniwersalny i pozwala widzom uczestniczyć w akcji poprzez aktywny proces jednoczesnej identyfikacji i projekcji”³⁶.

Hussakowski krakowską interpretację *Tańca śmierci* skoncentrował wokół zagadnień związanych z konfliktem płci, walką instynktów, nienawiścią, samotnością, udręką małżeńską, dualistyczną koncepcją człowieka w ogóle. Jest to dramat ludzi całkowicie pozbawionych otwartości na miłość, przyjaźń, szeroko rozumianą wspólnotę, ludzi niepotrafiących wznieść się ponad wzajemne urazy, żale, pretensje, a zarazem jest to studium gorzkiego doświadczenia egzystencji skazanej na samotność, frustrację wynikającą z poczucia nieistotności dokonań życiowych i nieustannej obecności śmierci (w wymiarze nie tylko fizycznym, ale także duchowym). Jak celnie zauważył Hussakowski, „[r]zeczywistość *Tańca śmierci* nie jest zdeformowana, czas i miejsce traktowane są w sposób «euklidesowy». Jednakże budowa zdarzeń i działań postaci jest w dużym stopniu podporządkowana mechanizmowi nieświadomych impulsów i przez to zbliżona do praw, które rządzą budową marzenia sennego”³⁷.

Inszenizacja Hussakowskiego miała stworzyć spójną artystyczną całość połączoną mianownikiem poetyki teatru absurdu, wzmocnioną atmosferą lęku, paranoi, psychicznego zagrożenia. W komentarzu odreżyserskim można odnaleźć cenne informacje i interesujące wskazówki inscenizacyjne:

Element humoru jest całkowicie nieobecny w autorskich propozycjach. Natomiast spektakl był zrealizowany w dużej mierze przy użyciu środków komediowych, zwanych czarnym humorem. [...] Nie oznaczało to jednak podejścia do sztuki z tzw. dystansem czy „zmrużeniem oka”. Przekwalifikowanie *Tańca* z tonacji serio do tonacji buffo dokonane zostało po to, by ideę autora ocalić [...]. Sytuacyjny i słowny komizm spektaklu służył reanimacji artystycznych środków przekazu, właściwych

³⁶ *Ibidem*, s. 11.

³⁷ *Ibidem*.

teatrowi Strindberga i wskazywał na początki określonej tradycji teatralnej w ekspresjonizujących dziełach moderny. Podkreślam swój stosunek do tej tradycji i praktyczne jego konsekwencje przy doborze środków³⁸.

Przystępując do adaptacji dzieła, Hussakowski w pełni przyjął przekład oraz skreślenia dokonane we wcześniejszych opracowaniach przez Władysława Krzeмиńskiego, któremu przedwczesna śmierć uniemożliwiła dokończenie pracy. W pewnym więc sensie inscenizację Hussakowskiego można potraktować jako hołd złożony zmarłemu artyście, tak silnie przecież związanemu ze Starym Teatrem. Hussakowski miał również okazję zapoznać się z angielską wersją przekładu, opracowaną przez Edwina Björkmana z polecenia samego Strindberga.

Spektakl osadzono w scenografii autorstwa Lidii i Jerzego Skarżyńskich, nawiązującej do motywów secesyjnych, potraktowanej w sposób dość pastiszowy. Jej sugestywny charakter, wraz z kostiumami postaci, miał odzwierciedlać cechy osobowości bohaterów, jak również obrazować sytuacje, w jakich się znaleźli. Jak tłumaczył Hussakowski: „Teren gry podkreśla nierealny, zbliżony do poetyki koszmarnego marzenia sennego, charakter wieży warownej. Zewnętrzny wygląd jest projekcją życia wewnętrznego mieszkańców”³⁹. Sami bohaterowie nazwali tę ciemną i ponurą przestrzeń „małym piekłem”. „Mroczność scenerii, ruinę biologiczną dwóch strzępów ludzkich, rzucających się sobie do gardła, rozraniających duszę i niszczących ciągle napięte nerwy – wzmacnia trwający nieprzerwanie motyw muzyczny Zygmunta Koniecznego. Motyw muzyczny irytujący do granic możliwości”⁴⁰. W tej chłodnej, nieprzyjemnej, zagraconej przestrzeni odbywała się codzienna ceremonia wzajemnego dręczenia się bohaterów.

Taniec śmierci okazał się ambitną i niebanalną propozycją przygotowaną na zakończenie sezonu. Hussakowski musiał dołożyć wielu starań, by w tym dość archaicznym tekście, poruszającym tematy znane od dawien dawna, dojrzeć świeżość i wydobyć z niego aktualny przekaz. Recenzent „Tygodnika Powszechnego”, Bronisław Mamoń, podsumował przygotowane widowisko: „Inszenizacja Strindberga świadczy o dojrzałym warsztacie reżyserskim i o własnym myśleniu teatralnym. W *Tańcu śmierci* Hussakowski odnajduje to, czym żywi się współczesny «teatr absurdu»: atmosferę lęku, psychicznego zagrożenia, obłądu. Odczytuje Strindberga poprzez Pintera, Albeego, Becketta, Mrożka... Odkrywając po drodze zawsze coś interesującego dla widza”⁴¹. Z kolei Jerzy Bober zwrócił uwagę na trudności inscenizacyjne wynikające z wzięcia na warsztat wspomnianego utworu:

³⁸ *Ibidem*, s. 17.

³⁹ *Ibidem*, s. 19.

⁴⁰ M. Sienkiewicz, *Miłość i nienawiść*, „Współczesność” 1967, nr 18, s. 9.

⁴¹ B. Mamoń, *Taniec śmierci*, „Tygodnik Powszechny” 1967, nr 26, s. 4.

[...] trzeba sobie zdawać sprawę z tego, że sztuka Strindberga nastęrcza niemalą kłopotów – zwłaszcza w dobraniu do niej właściwego klucza, otwierającego współczesne drzwi teatru. Bo, jakimże to kluczem otwierać owe drzwi? W jaki sposób – nie tracąc niczego z podstawowych intencji autora – pozbawić wymowę sztuki nieznośnych dziś nalotów metafizyki? Jak patologicznym wręcz działaniom postaci – odebrać cechy taniego symbolizmu i pretensjonalności? Co uczynić, aby ów prototyp teatru okrucieństwa, jednostkowych starć namiętności oraz amoralnego demonizmu – ukazać w społecznie pouczającej ramce, dość widocznej – lecz nie uproszczonej dla widowni?⁴²

Tym bardziej godny podziwu jest fakt, że tak młody reżyser podjął się tego karkołomnego zadania. Zwłaszcza że realizacji nieustannie towarzyszyło porównywanie ze spektaklem *Kto się boi Virginii Woolf* Edwarda Albeego i ponowna „konfrontacja” Hussakowskiego z mentorem teatralnym, Zygmuntem Hübnerem, reżyserem tego przedstawienia. O podobieństwie świadczy nie tylko wspólne miejsce wystawienia obu realizacji, bowiem premiera *Kto się boi Virginii Woolf* odbyła się 16 października 1965 roku również w Starym Teatrze, ale przede wszystkim pokrewieństwo poruszanych tematów. Dramat Albeego, podobnie jak Strindberga, dotyczy problematyki skomplikowanych, często wyniszczających relacji międzyludzkich, opartych na kłótni, rywalizacji, niezrozumieniu. Na dodatek rolę Marthy w *Kto się boi Virginii Woolf* w przedstawieniu Hübnera i Alicji ze sztuki Strindberga w reżyserii Hussakowskiego zagrała ta sama aktorka – Zofia Niwińska.

O niewątpliwej wartości inscenizacyjnej *Tańca śmierci* stanowili właśnie aktorzy, a zwłaszcza para głównych wykonawców: Zofia Niwińska i Kazimierz Fabisiak, pieczołowicie, z dbałością o szczegóły (gest, celność mimiki, intonacja) budujący niezapomniane role. Dzięki ich drobiazgowej psychologicznej analizie wzmocnione zostały sprzeczności psychiczne, wewnętrzne kontrasty postaci, na co w sposób szczególnie zwrócił uwagę w swojej recenzji Marian Sienkiewicz: „Już dawno na scenach krakowskich nie oglądaliśmy tak znakomitego duetu aktorskiego. Niwińska i Fabisiak prowadzą swoją grę z niezmiernie subtelnym i wrażliwym mistrzostwem – nawet najbrutalniejsze momenty, wstrząsające okrucieństwem, nie sięgają dna naturalizmu. Zjawienie się dawnego przyjaciela kapitana Edgara, Kurta (Jerzy Nowak), wzmacnia napięcie konfliktu, pobudza do nowych pomysłów”⁴³. Przy tej okazji recenzent wspominał również o aktorach drugoplanowych, znakomicie sekundujących pierwszoplanowej parze. W jego opinii Anna Seniuk (Judyta), Aleksander Bednarz (Allan), Jerzy Dobrzański (Porucznik), dzięki plastycznej i pełnej napięcia grze, stworzyli w spektaklu wyraziste tło dla rozgrywających się wydarzeń, dokonujących się zwrotów akcji oraz przemian w samych postaciach.

⁴² J. Bober, *Strindberg a współczesność*, „Gazeta Krakowska” 1967, nr 150, s. 5.

⁴³ M. Sienkiewicz, *Miłość i nienawiść*, s. 9.



Fot. 2. *Taniec śmierci* Augusta Strindberga, reż. Bogdan Hussakowski, Stary Teatr w Krakowie (10 VI 1967). Na zdjęciu: Kazimierz Fabisiak (Kapitan), Zofia Niwińska (Alicja)
Fot. Wojciech Plewiński

Z podobną wieloznacznością postaci, konfliktem różnych postaw moralnych, walką z popędami seksualnymi (obsesja związana z chęcią posiadania potomstwa), nienawiścią doprowadzającą do śmierci jednego z małżonków mamy do czynienia w kolejnej inscenizacji Bogdana Hussakowskiego, *Yermie* Federico Garcíi Lorki (premiera 9 VI 1968, Stary Teatr w Krakowie), którego dramaty na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku nie były zbyt popularne na scenach polskich. W tym czasie można odnotować wystawienie zaledwie kilku jego dzieł: *Czarującej szewcowej* w reżyserii Wilama Horzycy (premiera 10 I 1950, Teatr Polski w Poznaniu), *Domu Bernardy Alba* w reżyserii Marii Wiercińskiej (premiera 11 IV 1959, Teatr Polski w Warszawie), *Mariany Pinedy* w reżyserii Władysława Hańczy (premiera 7 I 1962, Teatr Polski w Warszawie).

Federico García Lorca, wychowywany wśród samych siostr, mógł bacznie obserwować zmieniającą się sytuację kobiet na hiszpańskiej ziemi i stworzyć w dramatach galerię różnorodnych żeńskich charakterów. Yerma to kobieta żyjąca w poczuciu niespełnienia, wynikającym z niemożności posiadania potomstwa. Jej sytuacja okazuje się jednak pretekstem do głębszych, psychologiczno-socjologicznych rozważań. Ta postać kobieca przypomina hiszpańską korridę, pełną namietności, łączącą w sobie nieuchronność śmierci, honor, krew i pasję. W programie do spektaklu czytamy, że impas, w którym znalazła się bohaterka, spowodował, iż zrozumiała, że „istnienie ludzkie jest skończonością, która sama siebie zrozumieć nie może. [...] źródła tej skończoności – boleśnie przeciwstawianej ogromowi pragnienia – tkwią już w naszym ciele. W jej na poły dziecinny, na poły przerażającym uporze, z jakim drobnymi piąstkami wali w głuchy mur losu – odżywa prastare poczucie tragiczności”⁴⁴.

Niepłodność, tęsknota za macierzyństwem i obsesyjne niemal pragnienie posiadania potomstwa popychają kobietę do strasznego czynu. Targana emocjami, nie widząc szans na znalezienie ukojenia w ramionach innego mężczyzny, kierowana rosnącą nienawiścią do męża, którego obwinia o swoją biologiczną niemoc, decyduje się na krok ostateczny – zabicie małżonka:

Sama zdaje się już w końcu nie wiedzieć, czy idzie jej tylko o dziecko, czy też o brak miłości, życie ograniczone czterema ścianami i zazdrością męża. Staje się symbolem dążności wychodzących poza macierzyństwo: tęsknoty za życiem pięknym, autentycznym, za czymś nieokreślonym, co spowodowałoby pojawienie się Wielkiej Poezji [...]. Manifestuje się w niej filozofia życia, szukająca głębszego, ale ziemskiego sensu⁴⁵.

⁴⁴ J. Błoński, *Yerma*, informacje zamieszczone w programie do spektaklu *Yerma* w reż. B. Hussakowskiego, premiera 9 marca 1965 roku w Starym Teatrze w Krakowie.

⁴⁵ J. Pieszczachowicz, *Misterium macierzyństwa*, „Echo Krakowa” 1968, nr 62, s. 2.

Jeśli wierzyć opinii Jana Pieszczachowicza, tym przedstawieniem Hussakowski potwierdził swój reżyserski kunszt. W ocenie recenzenta inscenizator z pieczołowitością zadbał o każdy detal spektaklu, od scen rozśpiewanego i roztańczonego chóru aż do tragicznego finału, kiedy to Yerma, uśmierciwszy męża, wyznaje, że zabiła własne dziecko. Z kolei Krystyna Zbijewska podkreśliła, jak ważną rolę w budowaniu nastroju spektaklu odegrała scenografia Urszuli Grogulskiej, artystki plastyczki potrafiącej „stworzyć piękne tło sceniczne, nie tylko świetnie oddające atmosferę hiszpańskiej ziemi (ponura izba o wielości szczelnie zamkniętych okien i drzwi, przez które wychodzi się na zalany popołudniowym słońcem świat), ale również oddającej atmosferę samego dramatu: atmosferę krainy spalonej słońcem, wyschniętej, suchej...”⁴⁶.



Fot. 3. *Yerma* Federico Garcíi Lorki, reż. Bogdan Hussakowski, Stary Teatr w Krakowie (9 III 1968). Na zdjęciu: Aleksander Bednarz (Victor), Izabela Olszewska (Yerma)
Fot. Wojciech Plewiński

⁴⁶ K. Zbijewska, *Hiszpańska tragedia*, „Dziennik Polski” 1968, nr 61, s. 3.

Po raz kolejny krytyków zachwyciła bezbłędna intuicja, z jaką Hussakowski obsadził w *Yermie* aktorów. Wielkie wrażenie zrobiła Izabela Olszewska wcielająca się w rolę tytułowej bohaterki, która – jak opisał jej grę aktorską Jerzy Bober – zadbała o „[...] rozwój sceniczny odtwarzanej postaci, aż po tony obsesyjne pomiędzy namiętnością i rezygnacją: postawa zgnębionej przez los młodej kobiety – szamoczącej się w sieci przyjętych pojęć moralności i honoru, tęskniącej do prawdziwej, poetyckiej miłości – i tragicznie walczącej z własnymi popędami. Buntowniczej i – uległej”⁴⁷. Uwagę recenzenta zwrócił też Franciszek Pieczka, który ukazał pełnię talentu, kreśląc równie tragiczną rolę małżonka. Zarówno świetnie przygotowani odtwórcy głównych ról, jak i aktorzy drugoplanowi (zaskakująca Starucha w wykonaniu Celiny Niedźwiedzkiej, interesujący Aleksander Bednarz jako Victor – niespełniona miłość Yermi, sugestywne Iwona Świda i Melania Sadecka jako Szwagierki), wykonujący choreografię Zofii Więclawówny, przyczynili się do powstania wartościowego poetycko-obyczajowego spektaklu, wpisującego się w realizowany przez Hussakowskiego nurt – studium życia ludzkiego.

Już pierwsze samodzielne prace reżyserskie Bogdana Hussakowskiego sprawiły, że obok Macieja Prusa, Romana Kordzińskiego, Helmuta Kajzara, Piotra Piskowskiego, Jerzego Grzegorzewskiego i Izabelli Cywińskiej został przez Jerzego Koeniga, ówczesnego redaktora naczelnego pisma „Teatr”, zaliczony do „młodych zdolnych”, „młodej generacji reżyserów”, która „zamanifestowała swoją obecność w życiu codziennym teatru polskiego [...] jako siła i jako zjawisko”⁴⁸.

Po raz pierwszy w Teatrze Nowym w Poznaniu (filia Teatru Polskiego) Hussakowski wystawił sztukę *Stara kobieta wysiaduje* (premiera 5 XII 1970), utwór kontrowersyjnego jeszcze wówczas poety i prozaika – Tadeusza Różewicza. Była to ostatnia premiera przed remontem generalnym i reorganizacją tego teatru.

Stara kobieta wysiaduje to jeden z najbardziej wieloznacznych dramatów Różewicza. Spiętrzenie poetyckich metafor, warstwa tekstowa, będąca jedynie sygnałem do zanurzenia się pod powierzchnię i dotarcia do najgłębszych sensów zapisanych treści (dużą, jeśli nie decydującą rolę odgrywa tu obraz, pojedynczy gest, didaskalia), przysporzyły trudności interpretacyjnych realizatorom spektaklu, a w szczególności reżyserowi, o czym nie omieszkiał wspomnieć w swoim artykule krytyk Olgierd Błazewicz:

Różewicz pragnie stworzyć zwyczajny, prosty, realistyczny teatr, zaprzeczając równocześnie wszelkim przyjętym konwencjom teatralnym, w tym najnowszym konwencjom tzw. awangardy. Proponuje nam więc teatr bez określonych reguł gry, bez

⁴⁷ J. Bober, *Yerma*, „Gazeta Krakowska” 1968, nr 71, s. 5.

⁴⁸ J. Koenig, *Młodzi zdolni*, „Teatr” 1969, nr 16.

jednolitej konstrukcji dramaturgicznej całości, bez ostatecznego rozwiązania konfliktowych sytuacji. Montuje na naszych oczach obraz całości z naturalistycznych wycinków rzeczywistości, pozornie akompozycyjnie, działając na widza wprost siłą i ekspresją zgromadzonych konkretów [...] ⁴⁹.

Dzięki kreatywnym współpracownikom (scenografce Elżbiecie Oyrzanowskiej, asystentowi reżysera Piotrowi Nowińskiemu) oraz zespołowi aktorskiemu (Bronisława Frejtażanka, Aleksander Iwaniec, Zbigniew Roman i Wanda Neumann) udało się, zgodnie z zamysłem Różewicza, ukazać w szyderczo-ironiczny sposób apokaliptyczną wizję upadku współczesnej cywilizacji. Katastrofę zapowiadał gwałtowny rozpad więzi międzyludzkich, spowodowany między innymi przez zbyt mocne nastawienie na materializm i konsumpcjonizm, pustkę mentalną, zanik autorytetów. W tej zdegenerowanej rzeczywistości pojawia się kobieta jako szansa na uratowanie istoty człowieczeństwa, przywrócenie porządku, wartości, które w zastałym systemie zaczęły ulegać degradacji. Jak określił Ryszard Danecki: „Tekst utworu w reżyserii Hussakowskiego zyskał [...] siłę wręcz szoku. Wstrząsu, który spoza faktów dnia powszedniego ma wydobyć ostateczny sens naszych radości, lęków, doraźnych celów, całego naszego zabiegania. Jest to spojrzenie, jakim spogląda na świat i jego sprawy człowiek umierający [...]” ⁵⁰.

Pierwszą część spektaklu utrzymano w konwencji komedii i teatralnego absurdu, w myśl założeń autora dramatu. W tej partii przedstawienia objawiła się dojrzałość oraz pełnia talentów aktorskich. Początkowo dość pogodny klimat spektaklu nieuchronnie zmierzał do ukazania katastroficznego obrazu świata w drugiej części spektaklu. Co ciekawe, cała inscenizacja została poszerzona o fragmenty innych utworów dramatopisarza (między innymi *Kartoteki*). Jednak recenzenci nie byli przekonani o słuszności takiego zabiegu. Z ich opinii przebiegały wątpliwości, czy nie przesłoniło to właściwej wymowy dzieła.

Podjmując rozważania nad estetyką teatru absurdu w ramach realizowanego przez Hussakowskiego repertuaru, nie można pominąć wystawienia sztuki laureata Nagrody Nobla z 1969 roku – Samuela Becketta. *Radosne dni* (premiera 5 III 1972, Stary Teatr w Krakowie), operujące prostotą środków formalnych, kompozycyjnie oparte na powtarzalności wynikającej z naturalnego cyklu: życie – śmierć – życie, wbrew pozorom stały się niewygodną propozycją dla publiczności Starego Teatru w Krakowie. Dokonując analizy tej inscenizacji, Jan Pieszczachowicz przyznał, że: „Historyjka budzi w ludziach różne reakcje [...] od śmiechu przez zadumę i współczucie po rosnącą złość lub znudzenie. Widzowie opuszczają salę w zależności od swoich predyspozycji psychicznych, poczucia

⁴⁹ O. Błazewicz, *Komedia o śmierci i zagładzie*, „Głos Wielkopolski” 1970, nr 193, s. 4.

⁵⁰ R. Danecki, *Stara kobieta wysiaduje*, „Gazeta Poznańska” 1970, nr 292, s. 3.

humoru i innych atrybutów, przysługujących odbiorcy nie tyle «kulturalnemu», co świadomemu»⁵¹.

Dosłowność oraz symboliczność poruszanych tematów dotyczących przemijania, cierpienia, tragizmu wynikającego z samego faktu istnienia konstytuowały nie tylko sam utwór, ale zostały także podkreślone w spektaklu, o czym z kolei wspomniał recenzent Jan Błoński: „[...] istnienie jest upływem, rozporządza nim czas. Ale czas nie ma kierunku, ku niczemu nie prowadzi. Można więc powiedzieć, że czas unicestwia się przez powtarzanie. A powtarzanie, które nie zna kresu, zastyga jakby w nieruchomość»⁵². Tragiczność bohaterów (w przypadku Becketta każdego – „everymana”) zamyka się w najzwyczajniejszej codzienności. W zamieraniu życia tkwi element wiecznej walki płci, miłości naznaczonej nienawiścią i samotnością. Czy słowa wypowiedane przez postaci również zmierzają ku swego rodzaju niebytowi? Niezupełnie. Powinny nieść ze sobą ukojenie, wzbudzić śmiech, przynieść zapomnienie i dać przyzwolenie losowi na bardziej jasną przyszłość. „Teatr wielkiej metafory Becketta – symbolisty, teatr pozornego absurdu staje się oto nagle – przy głębszym wczuciu się w błahy z pozoru, niekiedy wręcz naiwny tekst sztuki – teatrem realistycznym, psychologicznym, filozoficznym. Teatrem jakże głęboko – humanistycznym»⁵³. A zatem w przypadku tego przedstawienia poszukiwanie i odkrywanie estetyki teatru absurdu w rezultacie zaprowadziło Hussakowskiego w kierunku tak lubianego przez niego tematu metafizyki ludzkiego życia.

Na podstawie kwerendy w prasie poświęconej tej krakowskiej inscenizacji można odnieść wrażenie, że jeszcze żaden ze spektakli Hussakowskiego nie wzbudził wśród krytyków, a także publiczności aż tylu skrajnych emocji. Z jednej strony pojawiły się zarzuty zbytniego odejścia od filozofii Becketta, niektórych nietrafionych pomysłów reżyserskich (na przykład okadzanie widzów bliżej nieokreślonymi pachnidłami), z drugiej nie szczędzono pochwał, zwłaszcza Krystynie Zachwatowicz, której oprawa plastyczna przyczyniła się do podniesienia jakości artystycznej przedstawienia. Uwadze jednej z recenzentek, Krystynie Zbijewskiej, nie uszło również zaangażowanie zespołu aktorskiego, prezentującego swój nienaganny kunszt. W jej ocenie aktorka Izabela Olszewska, dzięki powściągliwości w wykorzystywaniu środków wyrazu, jak również zachowaniu dystansu do kreowanej postaci, stworzyła wyrazistą i wyrafinowaną rolę Willie. Zbijewska poświęciła uwagę także kreacji Wojciecha Ruszkowskiego, który jej zdaniem umiał wykorzystać swoje „pięć minut” na scenie i za pomocą zaledwie kilku gestów, paru wypowiedzianych fraz zawładnął publicznością. „To zestawienie dwu

⁵¹ J. Pieszczachowicz, „Publiczność niekulturalna”, „Echo Krakowa” 1972, nr 61, s. 2.

⁵² J. Błoński, O Beckettzie, „Dziennik Polski” 1972, nr 55, s. 4.

⁵³ K. Zbijewska, Radzę powrócić!, „Dziennik Polski” 1972, nr 86, s. 3.

świetnych aktorskich kreacji – maks i mini w swych rozmiarach, to jeszcze jedna beckettowska lekcja teatru”⁵⁴ – pisała recenzentka.

Hussakowski zdecydował się na połączenie w jednym spektaklu dwóch sztuk Becketta. W drugiej części wieczoru widzowie mieli okazję zanurzyć się, wbrew tytułowi sztuki *Komedia*, w żałobno-grobowy świat przedstawiony. Dramat ten, pomyślany jako ciąg dalszy *Radosnych dni*, kontynuuje fatalistyczną wizję zamierzania świadomości i życia. Ten nastrój oddali, niezawodni jak zawsze, krakowscy artyści – Zofia Niwińska, Halina Kuźniakówna i Jerzy Nowak. Wykorzystując pomalowane na czarno maski, wywołali u widzów silne, emocjonalne stany.

Na fali fascynacji estetyką absurdu i groteski 28 stycznia 1973 roku Hussakowski, wraz z grupą młodych aktorów, przygotował w Teatrze Ziemi Opolskiej premierę spektaklu *Sonata Belzebuba, czyli prawdziwe zdarzenie w Mordowarze* Stanisława Ignacego Witkiewicza. Było to pierwsze wystawienie tego dramatu w konwencji operowo-musicalowo-rewiowo-kabaretowej. Zadanie okazało się o tyle trudne, że powstała w 1925 roku *Sonata Belzebuba* skupia wszystkie cechy wyróżniające niezwykłą, pionierską w kontekście awangardy lat pięćdziesiątych twórczość Witkacego. „Występują tu one w wyjaskrawionych formach «nadkabaretu», dla których parodystycznie potraktowanymi przez autora wzorcami były operetka, kabaret oraz «teatr grozy»”⁵⁵, inspirowany francuskim Grand Guignolem, słynącym w latach 1897–1962 z pokazów naturalistycznych horrorów. W przypadku *Sonaty Belzebuba* stosunkowo trudno o znalezienie właściwego klucza interpretacyjnego, gdyż jest to utwór wielowątkowy, poruszający tak ważne dla Witkacego tematy, jak możliwość zrealizowania idei Czystej Formy w sztuce, kwestia spełnienia twórczego czy metafizyka zła. Łatwo zaś o tandetne rozwiązania spłaszczające wymowę sztuki i zamieniające ją w jałową rozrywkę. Romana Konieczna tak oceniła zmagania Hussakowskiego z Witkacowską materią:

Reżyser niczego nie skracał, niczego nie dodawał, wiernie trzymając się tekstu i idąc posłusznie za autorskimi wskazówkami. [...] Wyciągając widać wnioski z cudzych pomyłek i porażek, Hussakowski potraktował rzecz poważnie. Zabawa zabawą, ale żadnego porozumiewawczego mrugania okiem do widowni, wymuszania na siłę śmiechu. Dotychczasowa praktyka dowiodła, że Witkacego trzeba grać serio, mówić zwyczajnie – wtedy najlepiej wychodzi jego humor i dowcip. Broń Boże udziwnianiem kostiumów i gry aktorskiej powiększać dziwność tego, co wymyślił sam autor, bo właśnie wtedy to przestaje być dziwne⁵⁶.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ R. Konieczna, *Witkacy po raz wtóry*, „Trybuna Opolska” 1973, nr 27, s. 3.

⁵⁶ *Eadem*, *Witkacowskie gry i zabawy*, „Trybuna Opolska” 1973, nr 36, s. 4.

Zdaje się, że Hussakowski zrozumiał, że większy efekt osiągnie, zestawiając naturalne i, aż chciałoby się rzec, w pełni normalne zachowania bohaterów z absurdalnymi, nieprawdopodobnymi sytuacjami, z którymi przyszło im się zmierzyć. Wywołany w ten sposób kontrast miał większą szansę trafić do odbiorców. W ocenie Jana Błońskiego: „Jest to właśnie formalne ujęcie zlej wiary bohaterów: wyraża się ono w zatartiu granicy między prawdą a komedią wydarzeń, między tragicznością powierzchni a groteską głębi, zatarciem odczytywalnym dzięki niezborności faktów i słów [...]”⁵⁷. Wymagało to od reżysera zbudowania niejako teatru w teatrze, komedii w komedii, wpisania w postaci podwójnej semantyki.

Wysiłek Hussakowskiego został doceniony przez krytyków, ale reżyser nie ustrzegł się kilku błędów inscenizacyjnych. Przy bardzo efektownych i znaczących sekwencjach choreograficznych (ponownie starań przy ich opracowywaniu dołożyła Zofia Więclawówna), Roman Szydłowski⁵⁸ i August Grodzicki⁵⁹ w swoich recenzjach zarzucili spektaklowi zbyt powolne tempo oraz rozwlekłość poszczególnych scen, spowodowaną dodaniem wstawek muzycznych Andrzeja Zaryckiego, notabene, wywodzącego się z „Piwnicy pod Baranami”, komponującego muzykę między innymi dla Ewy Demarczyk. Ich zdaniem zabrakło też pewnej konsekwencji scenograficznej w doborze kostiumów, za które odpowiadała Joanna Braun. Większość aktorów pojawiła się we współczesnych ubiorach, jedynie Stefan Socha, odtwarzający rolę Don José Intrigueza de Estrady, otrzymał czarno-biały maskaradowy strój, co według recenzentów nie miało w spektaklu uzasadnienia.

Wzorem poprzednich inscenizacji i tym razem Hussakowski postawił na niezawodny zespół aktorski. „Rzadko ogląda się w Opolu tak dobrze grany spektakl, tak wyrównany poziom aktorstwa. Kłopot dla recenzenta, bo nie wiadomo, od kogo zacząć pochwały, należące się w jednakowym stopniu wykonawcom pierwszoplanowym, a i mniejszych ról”⁶⁰. Autorka tych słów, Romana Konieczna, chwaliła zespół aktorski za dobry warsztat oraz za dużą wyrazistość i ładunek emocjonalny włożony w tworzenie scenicznych kreacji. Najbardziej jednakże zachwyciła ją Iwona Biernacka (Krystyna Ceres) i Jan Hencz (Baron Sakalyi): ona – grając na granicy dziewczęcej delikatności i pruderyjności, on – zamieniając się w ognistego Barona Sakalyi, a wszystko z precyzją i dbałością o detale.

⁵⁷ J. Błoński, *Teatr Witkiewicza: forma formy*, „Dialog” 1967, nr 12, s. 74.

⁵⁸ R. Szydłowski, *Sonata bez Belzebuba*, „Trybuna Ludu” 1973, nr 95, s. 5.

⁵⁹ A. Grodzicki, *Witkiewicz z Opola*, „Życie Warszawy” 1973, nr 73, s. 7.

⁶⁰ R. Konieczna, *Witkacowskie gry i zabawy*, s. 4.



Fot. 4. *Sonata Belzebuba, czyli prawdziwe zdarzenie w Mordowarze* Stanisława Ignacego Witkiewicza, reż. Bogdan Hussakowski, Teatr Ziemi Opolskiej w Opolu (28 I 1973)
Scena zbiorowa

Na osobliwe zjawisko repertuaru Hussakowskiego z lat 1967–1975 złożyły się także adaptacje przekładów, czy też „imitacji”, hiszpańskich sztuk w wersji Jarosława Marka Rymkiewicza.

Inscenizowane przez Hussakowskiego *Życie jest snem* Pedra Calderóna de la Barca (premiera 31 XII 1969, Stary Teatr w Krakowie) to jedno z najwybitniejszych dzieł hiszpańskiego baroku, w którym świat rzeczywisty przenika się z baśniowym. Najprawdopodobniej to zaważyło, że tekst sztuki stał się dla Hussakowskiego wdzięcznym materiałem do stworzenia niebanalnego spektaklu. Co więcej, oryginalny zapis utworu został zmodyfikowany przez Rymkiewicza, badacza literatury osiemnastowiecznej. Przefiltrował *Życie jest snem* przez lekturę współczesnej filozofii, zwłaszcza głośnego historyzofa hiszpańskiego Ortegi y Gasseta. „Z ducha Calderóna i Gasseta wysnuł swoją «imitację», w której na plan dalszy zeszyła egzotyka barokowej fantastyki, stając się narzędziem do przekazywania refleksji o losie ludzkim, jego komplikacjach, przewrotnościach,

złudzeniach jednostek i ich samotności”⁶¹. W przypadku działalności translator-skiej Rymkiewicza określenie „imitacja” należy rozumieć nie jako bezpośrednie naśladowanie danego dzieła, ale stworzenie nowej jakości utworu, o współczesnym brzmieniu, a mimo to bliskiej pierwowzorowi. Te nowe jakości często uciekały się do form ludycznych, zabawy skojarzeniami kulturowymi, kpiny z moralistyki.

Chociaż Rymkiewicz przeniósł akcję dramatu do Polski – krainy umownej, symbolicznej, usytuowanej zarazem wszędzie i nigdzie, celowo bez precyzyjnie podanej lokalizacji geograficznej – najważniejsze w całej sztuce okazuje się, zgodnie z twierdzeniem Ortegi y Gasset, bliżej nieokreślone „ja”. Jak zatem definiować owo „ja”? W pierwszej kolejności są to wszystkie potencjalności tkwiące w człowieku, pragnące się zrealizować. „Ja” nie należy ani do sfery materialnej, ani metafizycznej. To pewien aspekt naszej egzystencji, objawiający się tylko tu i teraz. „Ja” konstytuuje się i działa na obszarach głębszych niż wolna wola i inteligencja. Determinując teraźniejszość, krąży jednocześnie nad przyszłością, niejako wyprzedzając aktualnie trwający moment. Według Jana Pieszczachowicza „[...] tylko dążenie do realizacji nakazu <j> zapewnić może harmonię – ale jednocześnie dążenie owo niekoniecznie musi być zgodne z normami rządzącymi życiem, społecznością. Wierność sobie oznacza konflikt, bytowanie między przeszłością a przyszłością w krainie półprawd, półsnu. [...] nic nie jest pewne, jednoznaczna ocena czynów staje się trudna, jeśli nie niemożliwa, bo trudno przewidzieć ich skutki”⁶².

Dlatego też Hussakowski musiał zmierzyć się z zadaniem skompilowania w jednym spektaklu zarówno intencji autora dramatu, jak i Rymkiewicza – „imitatora”. Wymagało to znalezienia właściwej formuły scenicznej, będącej wypadkową tradycjonalizmu i abstrakcjonizmu. Jak analizował Jerzy Bober: „Hussakowski wykorzystał w swojej inscenizacji połączenie bajki z drwiącym moralitetem. Na pograniczu mówienia tak zwanych prawd wiecznych i pytań, stawianych jednostce wobec konfliktowych sytuacji – o wybór drogi społecznej: błędnej lub prawidłowej”⁶³.

Krytycy docenili także ciekawe rozwiązania artystyczne, jakie zapewniła scenografia, stanowiąca istotny składnik widowiska. Lidia i Jerzy Skarżyńscy zaprojektowali dekoracje pełne kontrastów, przeciwstawiające mroczną scenerię skał więziennych jasnym, prostym konstrukcjom i błyszczącym kulisom. „Skarżyńscy stworzyli wizję, która atakuje tradycjonalizm w sposób mogący wywołać sprzeczności (zwłaszcza kostiumy <zasłonkowe> – bo jakże je inaczej określić, można je potraktować jako metaforę złudności). Tym niemniej scenografia owa

⁶¹ J. Pieszczachowicz, *Życie jest nie tylko snem*, „Echo Krakowa” 1970, nr 27, s. 2.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ J. Bober, *Życie – snem*, „Gazeta Krakowska” 1970, nr 28, s. 5.

prezentuje się nader interesująco, ze swoimi skłonnościami do abstrakcyjnej geometryzacji. Poruszają się na jej tle postaci grające same siebie – a więc grające, by tak rzec, podwójnie”⁶⁴ – pisał o tej niebanalnej scenografii Pieszczachowicz.

W tak zaaranżowanej przestrzeni najlepiej odnalazł się Marek Walczewski (jako książę Segismundo), balansujący przez cały spektakl na granicy jawy i snu: z jednej strony jako wyrafinowane, bezduszne, drapieżne ucieleśnienie Zła, szukające odwetu, z drugiej zaś jako szlachetny, pocziwy, honorowy młodzieniec, próbujący odnaleźć drogę ku Dobru. Warto wspomnieć także o wyniosłej, dumnej, przepelnionej pychą infantce Estrelii w wykonaniu Izabeli Olszewskiej, jak również o kreowanej przez Krystynę Mikołajewską żywiołowej Rosaurze, symbolizującej utracony honor. Ciekawie zaprezentował się też Jerzy Nowak oddający tragiczność granej przez siebie postaci Basilia, króla Polski, udręczonego bezradnością, wynikającą z ograniczeń sprawowanej władzy.

Wszyscy piszący o duecie Rymkiewicz – Hussakowski byli zgodni, że ten wspólny, „imitacyjny” talent, najpełniej objawił się w inscenizacji *Króla Mięso-pusta*, która miała premierę 11 października 1970 roku w krakowskim Starym Teatrze. Świadomie trawestując i nadając nową interpretację komedii Calderona, Rymkiewicz stworzył własną farsę ludową, śmiało łączącą motywy hiszpańskie z polsko-sarmackimi. I tym razem akcja utworu została usytuowana wszędzie i nigdzie – ani w Polsce, ani w Hiszpanii, na co wskazywał pierwowzór dramatu. Wszystko zrodziło się bowiem na bazie konwencji i w tej umowności znalazło swoje ujęcie:

Rymkiewicz tworzy farsę z pogranicza średniowiecznych i barokowych zabaw mięsopustnych. Karnawał i bachanalia „królewskie” są parawanem, za którym ukrywa się cała pierwotność natury z jej chęcią posiadania – władzy, kobiet, mężczyzn, jedła, trunków, uszu służalców, nosów szpicli, intrygantów, siepaczy etc. Jest jednocześnie ta farsa parodią odwiecznych w literaturze dramatów władzy, kpina z moralitetów oraz krzywym zwierciadłem teatru – życia. Rymkiewicz obnaża konwencje teatru, który udaje, że coś się na scenie dzieje naprawdę⁶⁵.

Dokonane przez niego transpozycje, oparte na jednym z najdawniejszych obrzędów ludowych – karnawale, posłużyły do zaszyfrowania aluzji, spraw poważnych, rzeczy serio w formie zabawy, tańca i śpiewu.

Czym jest tytułowy mięsopust? Chociaż karnawał swoją tradycją najprawdopodobniej sięga czasów starożytnych (rzymskie Saturnalia, coroczne święta ku czci boga rolnictwa Saturna obchodzone w antycznym Rzymie), to pierwsze

⁶⁴ J. Pieszczachowicz, *Życie jest nie tylko snem*, s. 2.

⁶⁵ J. Bober, *Królestwo pod łóżkiem*, „Gazeta Krakowska” 1970, nr 259, s. 5.

fakty dotyczące jego powstania i historii pojawiły się dopiero w 1956 roku. Jak pisał Wojciech Dudzik:

Słowo „karnawał” wystąpiło w akcie wydanym przez opata Georgiusa z Subacio (w Lacjum) na określenie terminu wypełnienia czynności czynszowych, rozłożonych na trzy raty [...]. Musiała to już być wówczas dobrze ugruntowana w kalendarzu data, skoro występowała jako równoważna największym świętom: Bożego Narodzenia i Wielkanocy. Godna zainteresowania jest w tym kontekście także ranga świąteczna owego terminu. Samo słowo *carnelevare* jest w etymologicznym kształtowaniu się pojęcia „karnawał” formą niejako pośrednią i pochodzi od łacińskiego *carnelevamen* oraz *carnisprivium*, co oznacza usunięcie (z jadłospisu) mięsa. Karnawał to zatem nic innego jak wigilia Wielkiego Postu, przygotowanie do powszechnej wstrzemięźliwości, także cielesnej [...]⁶⁶.

Dlatego w Polsce początkowo nazywano karnawał mięsopestem. Dopiero w czasach wczesnego średniowiecza karnawał przyjął formę ulicznych zabaw, tańców, parad, błazenad. Hulaszczość, skłonność do obżarstwa, epatowanie cielesnością to tylko niektóre zjawiska towarzyszące karnawałowi. Mimo oficjalnego sprzeciwu Kościoła na próżno szukać ich ewidentnego potępienia. Ciekawa była również sama idea karnawału oparta na odwróceniu dotychczasowego porządku, zawieszeniu norm, obyczajów obowiązujących w danym społeczeństwie. To „święto na opak” prowadziło do zamiany ról: król stawał się błaznem, a błazen królem. Podczas karnawału wybierano nowego władcę, który swoimi rządami, trwającymi przez okres zabaw i tańców, wywraçał panujące prawo do góry nogami. Nieporządek powstający w wyniku takich metamorfoz uświadamiał potrzebę powrotu do dawnego ładu, miał moc oczyszczającą:

To, co trwało na dole, odnajdowało się na górze, to, co było na górze, zrzucano na dół. [...] Zabawa przedstawiała być jednak chwilami zabawą. Coś kryło się w niej niepokojącego, coś tajemniczego i groźnego. Te same siły wyrażały się zarówno w breweriach i śpiewach, jak i w prawdziwym karnawale historii. [...] Wszystkie te obrzędy burzące codzienność zmierzały w istocie do umocnienia porządku w ciągu całego roku. [...] Obrzęd karnawałowy był imitacją końca świata, z którego miał się wykluczyć świat nowy – czyli nowy rok, oczyszczony z grzechów zła i śmierci⁶⁷.

⁶⁶ W. Dudzik, *Karnawały – święta, zabawy, widowiska*, [w:] Idem, *Karnawały w kulturze*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 98.

⁶⁷ M. Szybist, „Król Mięsopest”, czyli o karnawale, „Dziennik Polski” 1970, nr 242, s. 4.

Inscenizacja Hussakowskiego, utrzymana – jak przystało na karnawał – w dynamicznym tempie, obfitowała w wiele zaskakujących pomysłów, nie brakowało komizmu i zabawnych gagów (może czasami aż nadto nużących przez swoją powtarzalność). Śledzący uważnie drogę artystyczną Hussakowskiego Jan Pieszczachowicz podsumowywał ten spektakl: „Rubaszość miesza się z subtelnym humorem, śmieszność z tragicznością, liryka z wrzaskiem, pijackie bachanalia z filozoficzną refleksją. [...] Założeniem reżysera zdaje się celowe, wielkie materii pomieszanie – i to jest jego dobre prawo. [...] Widz cieszy się smaczkami, śledzi perypetie bohaterów z zainteresowaniem, w ciągłym oczekiwaniu na następne, niezwykle konfiguracje”⁶⁸.

Plastyczna dosadność scenografii Lidii i Jerzego Skarżyńskich, zawierająca elementy maskarady, niezliczona ilość żartobliwych scenek, sytuacji (kościotrupy, gonitwy, sztylety, lustra imitujące drzwi obrotowe, w których przegląda się świat farsy) – wszystko to, wraz z kompozycjami muzycznymi Andrzeja Zaryckiego oraz ruchem opracowanym przez Zofię Więclawównę, pozostawiało jednak widzów w pospektaklowym niedosycie. Recenzenci byli, niestety, zgodni, że nie do końca sprawdził się (chyba po raz pierwszy) zespół aktorski, który ich zdaniem nie zaprezentował najwyższego poziomu, chociaż próbowano docenić kreacje Jerzego Bińczyckiego (Florek), Ewy Ciepeli (księżniczka Rosalinda), Jerzego Treli (król Filip) czy Tadeusza Kwinty (Skoczek).

Repertuar, po jaki sięgał Hussakowski w latach 1967–1975, charakteryzowała jeszcze jedna tendencja, a mianowicie eksperymentowanie ze sztukami „bulwarowymi” i intelektualnymi krotoczwilami. Farsy i komedie bulwarowe w teatrze przez długi czas traktowano podejrzliwie. Niezbyt chętnie sięgały po nie także teatry na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, były to bowiem gatunki niejednoznaczne. Pomimo swojej dość oczywistej, przystępnej i lekkiej formy, niejednokrotnie okazywały się wymagające dla inscenizatorów, a przy ich realizacji łatwo było o stereotypowe potraktowanie konwencji satyryczno-rozrywkowych, płaski humor, zbyt oczywiste i szablonowe podejście do dobrze znanych tematów, takich jak intryga miłosna, zdrada, zaskakujące sukcesy czy niespodziewane klęski. Ponadto stosunkowo często nastroczały trudności definicyjnych. Dlatego też przezorni realizatorzy w programie teatralnym do spektaklu *Błażej* Claude’a Magniera (premiera 22 IX 1967, Stary Teatr w Krakowie) zamieścili wyjaśnienie terminu farsa, pisząc, że jest to „[...] odmiana komedii, oparta na błahych konfliktach, posługująca się środkami komizmu sytuacyjnego, elementami błazenady, karykatury i groteski. W odróżnieniu od komedii charakterów i komedii obyczajów opiera się całkowicie na żywej akcji, pozbawionej

⁶⁸ J. Pieszczachowicz, *Król i parobek*, „Echo Krakowa” 1970, nr 257, s. 2.

intelektualnego pogłębienia, obfitującej w sytuacji komiczno-pantomimiczne, mające na celu wywołanie żywiołowego śmiechu widowni⁶⁹.

Jeśli potraktować umieszczoną w teatralnym programie definicję jako obietnicę dotyczącą kształtu inscenizacji, to wydaje się, że nie w pełni została ona spełniona. Jakby zapomniano, że farsa to nie „samograj”, że wymaga lekkości, świeżości, finezyjności, utrzymania wartkiego tempa akcji, błyskawicznie podawanych kwestii, sprawnego wykonawstwa scenicznego. A tego właśnie zabrakło, zdaniem Ryszarda Kosińskiego, w spektaklu Bogdana Hussakowskiego. Niestety, realizatorzy nie zapewnili odpowiedniej dynamiki gry, spiętrzenia napięć, zawiorań sytuacyjnych wciągających odbiorców w świat przedstawiony. Niektóre sceny brnęły w stronę niepotrzebnego psychologizowania, nużąc widzów. Jerzy Bober zauważył ponadto, że żywiołowość spektaklu sprawiała wrażenie „tworu wykreowanego na siłę”. Realizatorzy, zgłębiający tajniki konwencji, nie umieli się w nią wczuć. Zdaniem Bobera, Hussakowski „[...] robił, co mógł, żeby podkreślić tempo, zaskakiwać sytuacjami, mnożyć pointy dowcipu, rozśmieszać widownię i wpoić ducha zabawy w samych aktorów. Podaktualizował nawet niektóre partie tekstu, wiążąc go z realiami polskimi – a jednak nie wszystkie sprężyny spektaklu miały odpowiednią giętkość. Coś tam skrzypiało pośród śmiechu”⁷⁰. Zgrzytało niejednokrotnie, ale mimo to, puszczona w ruch machina, napędzana wieloma dobrymi pomysłami uatrakcyjnającymi realizację, wywoływała zadowolenie publiczności, co zostało podkreślone przez Jana Pieszczachowicza:

Reżyser i wykonawcy zrobili wiele, żeby maszyneria farsowa kręciła się sprawnie – i w istocie niesprawności [...] nie zauważało się. Ale była to sprawność czysto mechaniczna, gdzie nawet werwa została wyćwiczona. [...] obok tradycyjnej „kaleśonady” mamy striptease w stanie zaawansowania niegroźnym dla moralności, a zamiast kiepskich dowcipów o arystokratkach równie kiepskie o sztuce współczesnej. Trudno z tego zrobić arcydzieło intelektu – można tylko pokryć wszystko rześnistym śmiechem. Odrobinę go brakuje i koło się zamyka [...] ⁷¹.

Krakowska realizacja potwierdziła też pewną prawidłowość dotyczącą brania na warsztat gatunków farsowo-bulwarowych – w pozornie prostych do zagrania sztukach trudno o dobre wykonanie aktorskie. Kosiński w tej kwestii pozostał dość krytyczny. W jego odczuciu artyści w *Błażeju* nie zachwycili. W ich grę wkradło się niepotrzebne napięcie i zbyt duża nerwowość, przez co

⁶⁹ Wyjaśnienie terminu „farsa” zamieszczone w programie teatralnym spektaklu *Błażej* Claude’a Maniera, premiera 22 września 1967, Stary Teatr w Krakowie.

⁷⁰ J. Bober, *Francuska farsa po polsku*, „Gazeta Krakowska” 1967, nr 258, s. 5.

⁷¹ J. Pieszczachowicz, *Ogórkowa farsa*, „Echo Krakowa” 1967, nr 255, s. 2.

sprawność warsztatowa aktorów robiła wrażenie dość mechanicznej. Mimo to recenzent docenił wysiłek zespołu włożony w przygotowanie poszczególnych ról: „Anna Seniuk [...] partnerowała wprost tytułowemu bohaterowi spełnianemu przez Jerzego Jogallę. Jej metamorfoza z okropnej prowincjuszki w urodną dziewczynę i miłość zubożalego arystokraty do niej dokonywały się na wymieszanych tonach farsy i liryzmu, ten liryzm był zresztą bardziej przekonujący niż spryt, który nadawał bieg wypadkom w niby pracowni malarskiej”⁷². Interesująco zaprezentowała się również Ewa Ciepela w roli zmysłowej, buduarowej kocicy Genevieve, doskonale odnajdującej się w świecie zamożnych kochanków. W epizodycznej roli latynoskiej piękności Pepity sprawdziła się także Hanna Smólska, która – zdaniem Kosińskiego – jak przystało na kobietę z Południa, wykazywała ognisty temperament, czyhając na kolejne męskie serca.

Dużo przychylniej krytyka odniosła się do inscenizacji sztuki *Wincenty i przyjaciółka znakomitych mężów* Roberta Musila (prapremiera polska 12 II 1972, Teatr Polski w Poznaniu). Już sam fakt sięgnięcia po utwór niedocenianego za życia austriackiego autora, wymienianego obok Marcela Prousta i Jamesa Joyce’a jako jeden z czołowych przedstawicieli współczesnej literatury, pozwala potraktować tę prapremierę polską jako znaczące wydarzenie artystyczne nie tylko w skali kraju, ale przede wszystkim dla sceny poznańskiej. Jej historię znaczyły liczne zmiany dyrektorów artystycznych, niejednokrotnie rozstawali się oni z teatrem w atmosferze skandalu. Częste rotacje na tym stanowisku odbiły się niekorzystnie zarówno na wizerunku teatru, jak i na frekwencji widzów. Dlatego wystawienie niepopularnego utworu mało znanego autora w tamtym okresie świadczyło o wzrastających ambicjach teatru w Poznaniu. Inscenizacja miała być też formą sprawdzenia aktualności tekstu napisanego w 1923 roku w konfrontacji z ówczesnymi polskimi odbiorcami. „Realizacja prapremiery jakiegoś utworu to zazwyczaj spore ryzyko. A jeżeli dochodzi jeszcze, tak jak to miało miejsce w przypadku *Wincentego i przyjaciółki znakomitych mężów*, moment konfrontacji z legendą, to ryzyko zwiększa się kilkakrotnie. Musił dopiero stać się wydarzeniem literackim”⁷³. Słowa te, wygłoszone przez reżysera spektaklu, Bogdana Hussakowskiego, uzmysławiały, że to zaledwie wierzchołek góry lodowej piętrzących się trudności, z jakimi przyszło się borykać twórcom spektaklu.

Podjęmując się realizacji utworu austriackiego autora, Hussakowski musiał się liczyć z tym, iż pożądaný efekt osiągnie dopiero wtedy, gdy przekroczy stereotypy myślowe i formalne. Osiągnięcie tego celu utrudniał fakt, iż dramaturgia Musila nie jest zbyt sceniczna. To bardziej zbiór rozpisanych na głosy szkiców

⁷² R. Kosiński, *Mamy farsę*, „Dziennik Polski” 1967, nr 242, s. 3.

⁷³ E. Piotrowska, [wywiad z Bogdanem Hussakowskim], „Nurt” 1972, nr 5, s. 51.

literackich bez określonego początku i końca, bez wyraźnie zarysowanej charakterystyki postaci.

Dramaty jego, choć nie „niesceniczne”, stawiają teatrowi znaczny opór. Ich „literackość”, z pozoru domagająca się jedynie wytrawnego aktorstwa, właśnie przed reżyserem stawia zadania karkołomne. Konieczność stworzenia atmosfery wieloznacznej, poczucia względności, nieokreśloności osób i sytuacji, bez czego dramaturgia ta traci sens, zachowując jedynie swą zewnętrżność: akcję (w zasadzie banalną) i intrygę (na ogół nieprzekonywującą)⁷⁴.

Zresztą sam Musil uważał, że niewłaściwe jest, gdy teatralne środki wyrazu zajmują nadrzędne miejsce, na plan dalszy spychając aspekty psychologiczne, determinujące sens ludzkiej egzystencji. Dość zgrabnie i trafnie estetykę dramatów Musila skomentował Olgierd Błazewicz:

Absurdalne sytuacje z ducha groteski podbudowuje Musil, z gruntu obcą tego typu teatrowi, motywacją psychologiczną. Są w niej także pewne elementy parodii, ale i one nie określają poetyki tej sztuki całkowicie. [...] więcej tu mimo wszystko jeszcze wiedeńskiego Burgtheatru niż awangardy i więcej literatury niż teatru. Krotoczwila jest przede wszystkim finezyjną literacką zabawą. Nie jest natomiast tzw. tekstem do grania, opracowanym w najmniejszych swych szczegółach i wyposażonym w konstrukcję dramatyczną z myślą o interpretującym go na scenie aktorze⁷⁵.

Trudności przekładu oraz problemy ze znalezieniem sposobu odczytania *Wincentego i przyjaciółki znakomitych mężów* dodatkowo wynikały z opracowania tekstu. Zajmował się nim Egon Naganowski, znawca twórczości Musila, który badał jego powiązania z twórczością Witkacego. Doszukiwał się ich także i w tym dramacie.

W ocenie Ryszarda Daneckiego Hussakowskiemu nie do końca udało się oddać wszystkie niuanse tkwiące w warstwie tekstowej. Musilowe podteksty, niedopowiedzenia, niepewności zostały w inscenizacji zatraczone, skonkretyzowane i w większości ujednoznacznione, choć niewątpliwie za atut należy uznać wystawienie tej sztuki bez znacznych skrótów oraz modyfikacji. Z drugiej strony Danecki pozytywnie ocenił posecesyjną scenografię autorstwa Jana Polewki, stylizowaną na Wiedeń z 1910 roku, w której wspaniale odnalazł się jego zdaniem zespół aktorski: „Przed kurtyną umieszczono wodotrysk, obramowany rzeźbionym

⁷⁴ M. Fik, *Na marginesie premiery Musila*, „Teatr” 1972, nr 7, s. 17.

⁷⁵ O. Błazewicz, *Literacka i intelektualna zabawa*, „Głos Wielkopolski” 1972, nr 40, s. 4.

pierścieniem w kolorowe kwiaty. Strumień fontanny zmienia wysokość w rytm stylowej muzyki Ryszarda Gardy [...], autentycznych melodii granych w kawiarnianych ogródkach, tak powszechnych niegdyś”⁷⁶.

Aktorzy pod czujnym i rygorystycznym okiem reżysera konsekwentnie poprowadzili swoje postaci, balansując na granicy parodii, groteski oraz tradycji Burgtheatru. W kierunku obranym przez Hussakowskiego nie było nic sztucznego. Z recenzji jasno wynika, że wspólnie z zespołem opracował każdą rolę w najdrobniejszych szczegółach, dbając o klarowność kreowanych postaci. Wielkie poruszenie wśród publiczności wywołał sceniczny powrót Kazimierza Nogajówny. Dzięki roli Alfry, mefistofelicznej kobiety z półświatka, odniosła kolejny sukces. U swego boku miała godnego partnera w osobie Jerzego Połońskiego, który wreszcie mógł zaprezentować aktorski kunszt. Rola Wincentego stała się dla niego przepustką do dalszej kariery. Szybko został czołowym aktorem poznańskich scen dramatycznych.

Mała stabilizacja. Dyrektor Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu

Im bardziej Hussakowski angażował się w „objazdową” działalność, reżyserując gościnnie w wielu teatrach w Polsce, tym częściej dopadała go chęć stworzenia czegoś indywidualnego i bardziej stałego: „[...] im więcej takich prac było, tym większą odczuwałem potrzebę twórczej stabilizacji, w sensie skupienia się na jednej warsztatowej sprawie, i stwierdziłem, że jedyną szansą jest dla mnie próba poprowadzenia teatru na własną rękę [...]”⁷⁷. Taka okazja nadarzyła się w Opolu, gdzie już w 1973 roku został doceniony jego talent reżyserski, kiedy z grupą młodych aktorów przygotował spektakl *Sonata Belzebuba* Witkacego. To oryginalne przedstawienie, ujawniające ambicje artystyczne Hussakowskiego, które dzięki atrakcyjnej formie dotarło do szerszego grona odbiorców, najprawdopodobniej otworzyło mu drzwi do kariery dyrektorskiej. Po sukcesie spektaklu, tuż przed otwarciem 1 I 1975 roku nowego gmachu teatru w centrum miasta (ówczesny plac Lenina, dziś plac Teatralny), władze miasta zaproponowały mu stanowisko dyrektora Teatru im. Jana Kochanowskiego (do 1975 Teatr Ziemi Opolskiej). Przejęcie zmodernizowanej instytucji (dzieło architektów Juliana Duchowicza i Zygmunta Majerskiego) po ówczesnym dyrektorsze Mariuszu Dmochowskim zbiegło się z trzydziestą rocznicą wyzwolenia Opoli spod okupacji niemieckiej.

⁷⁶ R. Danecki, *Kobieta jak demon*, „Gazeta Poznańska” 1972, nr 37, s. 2.

⁷⁷ K. Tarasiewicz, *Renesans teatralny w Opolu*, s. 15.

Trzydziestoczteroletni wówczas Bogdan Hussakowski, będący jednocześnie prezesem krakowskiego Oddziału SPATiF-u, objął nowoczesny budynek, w którym na widowniach dwóch scen mogło zasiąść blisko tysiąc osób. Imponujące wrażenie robiła zwłaszcza Duża Scena, głęboka na siedemnaście metrów, o powierzchni trzystu metrów kwadratowych, z rozbudowaną maszynią teatralną (projektorami, kanałem dla orkiestry, zapadniami, sceną obrotową ważącą dziewięćdziesiąt osiem ton, aparaturą umożliwiającą automatyczne sterowanie światłami, z pierwszą w teatrze w Polsce automatyczną nastawnią). W każdym sezonie teatr gościł ponad sto tysięcy osób – w pierwszym roku dyrekcji Hussakowskiego blisko sto pięćdziesiąt tysięcy na czterystu sześćdziesięciu dwóch spektaklach.

Nie tylko sama instytucja uległa metamorfozie. Hussakowski przybył do Opolą w momencie największego od 1966 roku rozkwitu miasta. Krystyna Zbijewska tak napisała o przeobrażeniach Opolą: „Zdążając główną arterią w stronę Rynku, sądzić można, że trafiło się do prawdziwej metropolii: szerokie ulice, piękne witryny sklepów, dużo światła, kolorowych neonów. Schludnością zachwyca też Stary Rynek o przepięknie odnowionych wąskich kamieniczkach [...]. Kilka-kroki dalej rosnące jak grzyby po deszczu osiedla, bloki, wieżowce”⁷⁸.

Chociaż warunki panujące w Opolu, jak i w samym teatrze, sprzyjały twórczej atmosferze, nie można zapomnieć, że Hussakowskiemu przyszło poprowadzić placówkę niewyróżniającą się dotychczas na teatralnej mapie Polski. Młody i mało jeszcze doświadczony reżyser stanął w obliczu dylematów i pytań o kształt, kierunek, sposób zarządzania teatrem prowincjonalnym, aczkolwiek sam nie lubił i unikał tego określenia. Ilekroć wypowiadał się na temat swojej opolskiej działalności, mówił o modelu teatru terenowego, a nie prowincjonalnego:

Skoro [...] „prowincjonalny” to przymiotnik oznaczający zespół cech czy też właściwości duchowych, światopoglądowych, to pierwszym warunkiem rzetelnej, sensownej pracy w pewnym oddaleniu od metropolitalnych wodopojów jest przyjęcie zasady: żadnej taryfy ulgowej! Podobnie jak w przypadku podjęcia się teatralnej roboty w samym epicentrum centralności nie należy uważać, iż to miejsce, samo w sobie, daje piętno geniuszu i wymiar nieśmiertelności⁷⁹.

Hussakowski zdawał sobie sprawę, że samo przyjęcie i wcielenie w życie zasady „żadnej taryfy ulgowej” nie wystarczy. Powinna za tym iść, jak w przypadku każdego, nie tylko prowincjonalnego teatru, autentyczność poszukiwań, świadomość podejmowanych decyzji repertuarowych, konsekwencja w realizowaniu polityki artystyczno-personalno-finansowej, jak również rozeznanie w tym, co się

⁷⁸ K. Zbijewska, *W Opolu jak w domu*, „Dziennik Polski” 1977, nr 80, s. 7.

⁷⁹ B. Hussakowski, *Model terenowy*, „Scena” 1978, nr 6, s. 14.

dzieje w pozostałych wiodących ośrodkach teatralnych w kraju. „Prowincjonalny” nie oznaczał w mniemaniu Hussakowskiego tylko lokalizacji geograficznej. Pojęcie to określało przede wszystkim właściwości stanu ducha. Jakakolwiek dyskusja o sztuce powinna skupić się nie na „centrach”, „modelach”, „strukturach” czy „profilach”, lecz na ideach i sensach uprawianego teatru. Dlatego też, na potrzeby różnych rozważań, wołał używać terminu „terenowy”, zawierającego w sobie coś z pionierskiej aktywności, definiującego moment wyboru przez artystę niezależnej drogi, którą teatr podąży (czy to po bezdrożach myśli, wertepach wyobraźni, czy pustyniach jałowych pomysłów).

Hussakowski przejął Teatr im. Jana Kochanowskiego na krótko przed wejściem w życie *Rozporządzenia Rady Ministrów z dnia 16 sierpnia 1974 roku w sprawie wynagradzania pracowników placówek upowszechniania kultury, archiwów państwowych i Filmoteki Polskiej*⁸⁰, mającego podnieść kwestię ochrony praw teatru jako instytucji (coraz częściej zagrożonego przez silny wpływ telewizji i związany z tym odpływ aktorów). Jeden z palących problemów dotyczył także statusu artysty teatru i potrzeby tworzenia stabilnych zespołów artystycznych, sposobów wynagradzania aktorów, to znaczy wprowadzenia obok wynagrodzenia stałego poborów dodatkowych. W rozmowie z Krystyną Zbijewską Hussakowski mówił o tej kwestii w następujący sposób:

[...] pośpiech aktorów, spoglądanie na zegarek, pogoń z próby na nagrania, z nagrań na spektakle, traktowanie własnego miejsca pracy – teatru jako luksusu, a zarabianie poza nim. [...] Może nowe formy finansowania pracy teatralnej pozwolą na spokojniejsze decyzje w sprawie dodatkowych zajęć. [...] Bo oczywiście nie ma mowy o zasklepianiu się dzisiejszego aktora tylko w teatrze. [...] Różne formy wypowiedzi artystycznej przenikają się wzajemnie, uzupełniają; jest to w ostatecznym rozrachunku z korzyścią także dla teatru. Może z owej różnorodności wypowiedzi artystycznej dzisiejszego aktorstwa wyłoni się coś, co okaże się stylem naszego współczesnego teatru⁸¹.

Wypowiadając się o nadchodzącej wówczas reorganizacji, Hussakowski podkreślał również, jak istotnym zadaniem jest weryfikacja aktualnej polityki personalnej, zwiększenie uprawnień dyrektorów przy jednoczesnym wypracowaniu odpowiednich, czyli bardziej rygorystycznych kryteriów wyboru kandydatów na

⁸⁰ *Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 16 sierpnia 1974 roku w sprawie wynagradzania pracowników placówek upowszechniania kultury, archiwów państwowych i Filmoteki Polskiej* (Dz. U. z 1974 r. Nr 30, poz. 176).

⁸¹ K. Zbijewska, *Aktorzy spieszą się i – niepokoją*, „Dziennik Polski” 1974, nr 35, s. 5.

stanowiska kierownicze. Przy pełnym zrozumieniu czynników ekonomicznych oraz usługowego charakteru działalności teatralnej postulował, by nie traktować teatru jak przedsiębiorstwa produkcyjnego i rozliczać efekty jego aktywności przede wszystkim na podstawie osiągnięć ideowo-artystycznych. Kilka lat później podtrzymał swoje stanowisko, dodając: „Gdyby tak się stało, zniknęłyby może fabryki spektakli, manufaktury teatralnego «pamiętkarstwa», a wytworzona w ten sposób presja kryteriów artystycznych stałaby się jednym z istotnych mechanizmów podnoszenia wymogów profesjonalnych w naszym środowisku. Ambicja to rzecz ważna i mamy jej sporo, nie może ona jednak stanowić etykiety zastępczej”⁸². W jego odczuciu były to palące kwestie, które w trybie pilnym powinny zostać uregulowane przez rządzących.

W Opolu Hussakowski otrzymał ze strony władz wszystkie niezbędne podstawy dla zapewnienia optymalnych warunków do sprawnego organizowania pracy, a więc obok nowego budynku, również *carte blanche* w doborze współpracowników i zespołu artystycznego. Od początku jego działalność cieszyła się uznaniem i wsparciem władz partyjnych (zwłaszcza I Sekretarza Komitetu Wojewódzkiego Andrzeja Babińskiego), zarówno w sferze budżetu (w 1977 roku Teatrowi im. Jana Kochanowskiego przypadła największa w kraju dotacja, dwa razy większa od dotacji dla Starego Teatru w Krakowie i prawie o połowę większa od dotacji dla Teatru Narodowego w Warszawie), jak i w kwestii doboru repertuaru. Jak w swoim artykule dotyczącym historii opolskiego teatru zanotowała Maja Markusz, „[p]rzedstawiciele władz wojewódzkich i miejskich nie skąpią funduszy i życzliwości teatrowi, ale też nie rozliczają go li tylko przy pomocy statystyki, np. liczby widzów, przedstawień czy kosztów. Ma to swoje, wcale niemałe znaczenie, szczególnie przy działalności teatru niejednokrotnie balansującego na granicy artystycznego i finansowego ryzyka [...]”⁸³. To ogromne wsparcie władz w zakresie subwencjonowania oraz swobody w kreowaniu autorskiej linii repertuarowej tej instytucji mogło wiązać się z faktem, iż program realizowany przez Hussakowskiego nie był ukierunkowany politycznie.

Dzięki Hussakowskiemu wokół teatru szybko powstał krąg ludzi o podobnych doświadczeniach (artystycznych, pokoleniowych), światopoglądzie oraz wrażliwości. Swoją działalność dyrektorską oparł na demokratycznej kooperacji, co było jednym z wyróżników wyznawanego przez niego systemu kierowania teatrem. Grupa świadomie dobranych współpracowników gwarantowała realizację spójnego modelu myślenia o sztuce teatru. Cały zespół opolski określano mianem „krakowskiego teatru na emigracji”. Na zastępcę dyrektora do spraw administracyjnych wyznaczono Mirosława Błońskiego, aktora, artystę „Piwnicy pod Baranami”.

⁸² B. Hussakowski, *Model terenowy*, s. 16.

⁸³ M. Markusz, *Wrastanie w środowisko*, „Kobieta i Życie” 1978, nr 27, s. 9.

Z Krakowa przybyli także opolscy kierownicy literaccy (znani z „Echa Krakowa”): Maciej Szybist, Jan Goczoł i Tadeusz Nyczek. Na tym powiązania z podwawelskim grodem się nie kończą. Wśród etatowych scenografów znaleźli się współpracujący z Hussakowskim jeszcze w Starym Teatrze: Jan Polewka, Jacek Ukleja, Lidia i Jerzy Skarżyński oraz Joanna Braun. Chęć współpracy zadeklarowało również wielu znakomitych muzyków i kompozytorów, wśród nich Andrzej Zarycki, Jan Kanty Pawluśkiewicz, Czesław Niemen i Krzysztof Sz wajgier. Dyrektor opolskiego teatru dał szansę także młodym, dobrze zapowiadającym się grafikom, wyznaczającym nowy nurt w plastyce teatralnej. Spod ręki Jana Sawki i Andrzeja Mleccki (debiut scenograficzny w 1977 roku przy realizacji spektaklu *Tato, tato, sprawa się rypla*) wyszło wiele interesujących, nowatorskich afiszy, plakatów i programów teatralnych. Chociaż Hussakowskiemu udało się też zaprosić do realizacji wspólnych przedsięwzięć wybitnych twórców, między innymi Jerzego Golińskiego czy Krzysztofa Zanussiego, którzy wcześniej nie chcieli przyjeżdżać do tego teatru, to większą jego zasługą było zbudowanie skonsolidowanej grupy kilku etatowych inscenizatorów. Od początku miał taki plan: „Zmierzam w Opolu do tego, by drogą (a nie ma innej) prób i błędów doprowadzić do utworzenia wąskiej, 4–5 osobowej grupy reżyserów, która ze stabilnym, bardzo sprawnym, chcącym zespołem będzie mogła jeszcze wyraźniej mówić we własnym imieniu o swoich sprawach”⁸⁴. Zadebiutowali wówczas młodzi reżyserzy: Zbigniew Mich (*Protokół pewnego zebrania partyjnego* Aleksandra Gelmana, premiera 9 IX 1977) i Tomasz Zyga dło, który wzbudził kontrowersje swoją interpretacją *Dziadów* (premiera 6 IV 1978), uznaną przez niektórych krytyków za skandaliczną.

W teatrze opolskim pojawili się również artyści zagraniczni. Przyjaźń z reżyserem Walerym Fokinem, ówczesnym kierownikiem Teatru im. Marii Jermolowej w Moskwie, zaowocowała realizacją *Czterech kropli* Wiktora Rozowa (premiera 25 IX 1976) i dwa lata późniejszą inscenizacją *Starszego syna* Aleksandra Wampilowa (premiera 23 IX 1978). Dyrektor zaprosił również do współpracy młodego reżysera i projektanta kostiumów Bernarda Forda Hanaokę (także obecny w łódzkim zespole w czasie dyrekcji Hussakowskiego w Teatrze im. Stefana Jaracza). Wystawił on *Zabobonnika* Franciszka Zabłockiego (premiera 18 VI 1975) oraz dramat Juliusza Słowackiego *Sen srebrny Salomei* (premiera 14 III 1976). Do obu spektakli kompozycje muzyczne opracował Czesław Niemen. Nie zabrakło również wybitnego włoskiego artysty Giovanniego Pampiglione, który wystawił anonimowy utwór wenecki z końca XVI wieku *Wenecjanka, czyli miłość* (premiera 28 II 1976).

Bogdan Hussakowski miał określone zamierzenia związane z założeniami programowymi teatru, a przy tym mógł liczyć na wsparcie zaufanych,

⁸⁴ B. Osterloff, A. Sobańska, *Debiut łatwy czy trudny?*, „Teatr” 1976, nr 19, s. 6.

sprawdzonych, etatowych współpracowników, reżyserów, scenografów, kierowników literackich oraz utalentowanych, wybitnych osobowości, które przyjmowały zaproszenie na występy gościnne w opolskim teatrze. Umiejętnie dobierany repertuar, konsultowany z reżyserami oraz kierownikami literackimi oraz gościnnie tworzącymi w teatrze artystami, uwzględniał potrzeby literacko-kulturalne lokalnej społeczności. Co więcej, jak wspomniano, Hussakowski otrzymywał od władz miejskich wystarczająco wysokie wsparcie finansowe, dzięki czemu mógł realizować swoją wizję teatru. Jego działalność dyrektorska i reżyserska była doceniana – władze szanowały jego umiejętności zarządcze, kreatywność, inwencję twórczą, ambicje repertuarowe (sięganie po interesującą literaturę) oraz odwagę inscenizacyjną. Wydaje się, że nigdy wcześniej i nigdy później Hussakowski nie miał tak dobrych warunków pracy, komfortu, swobody twórczej i decyzyjnej w zarządzaniu instytucją kultury.

W kwestii repertuaru Hussakowskiemu jako dyrektorowi Teatru im. Jana Kochanowskiego w pierwszej kolejności zależało na przygotowaniu urozmaiconej oferty, która umożliwiłaby porozumienie z jak największą grupą widzów w myśl przyjętej przez niego na początku zasady – „żadnej taryfy ulgowej”. Grupę docelową, którą starał się przyciągnąć do teatru, charakteryzował w następujący sposób:

Odbiorcami naszych spektakli są zarówno gospodynie z Kół Gospodyń Wiejskich, jak i widzowie z Opola i innych miast. Dla jednych i dla drugich dajemy taki sam repertuar – nie moralizatorski, napuszony, przefilozofowany, co wcale nie oznacza, że zawsze łatwy. Ważne, by widza traktować bardzo serio, nie w sposób pogardliwy, wtedy on na pewno nabiera do teatru zaufania⁸⁵.

Teatr miał być narzędziem aktywizacji społeczności lokalnej do większego udziału w życiu kulturalnym miasta. Jak się okazało, nie było to wcale trudne zadanie. Opolska publiczność łaknęła teatru, chętnie i dość licznie zapełniała miejsca na widowni.

W Hussakowskim drzemiała też chęć zbadania, jak na scenie, niestroniącej od przepychu oraz widowiskowości, sprawdzą się motywy plebejskie podszyte intelektualizmem. Idea ta miała zostać zrealizowana głównie w inscenizacji dzieł komediowych. Stąd obecność w repertuarze utworów między innymi Moliera: *Don Juan* (premiera 8 IV 1976, reż. Giovanni Pampiglione), *Grzegorz Dandyn, czyli mąż pogwałcony* (premiera 23 IV 1977, reż. Piotr Piaskowski), Aleksandra Fredry: *Śluby panieńskie* (premiera 9 VII 1977, reż. Jerzy Goliński), *Gwałtu, co się dzieje!* (premiera 20 I 1979, reż. Bogdan Hussakowski), czy Ryszarda Łatki *Tato*,

⁸⁵ E. Miś, *O teatrze, który zdobył widza*, „Słowo Powszechne” 1977, nr 56, s. 4.

tato, sprawa się rypla (premiera 27 II 1977, reż. Bogdan Hussakowski). Nie zabrakło także propozycji dla widzów bardziej wymagających. Na Małej Scenie sam dyrektor wyreżyserował spektakl poetycki *Śnieg* Stanisława Przybyszewskiego (premiera 1 IV 1977), a Zbigniew Mich, wówczas student czwartego roku na Wydziale Reżyserii w PWST w Warszawie, zachwycił swoją debiutancką inscenizacją *Terminatora* Petera Handkego, plastyką ruchu i gestu (prapremiera polska 7 V 1977). Wystawiano również sztuki z nurtu klasycznego, jak *Burza* Williama Szekspira (premiera 28 I 1978, reż. Jerzy Goliński) ze scenografią Jacka Uklei oraz muzyką Marka Wilczyńskiego. Chętnie sięgano też po współczesną literaturę polską, na przykład w 1976 roku przeniesiono na scenę *Iwonę, księżniczkę Burgunda* Witolda Gombrowicza (premiera 10 I 1976, reż. Jerzy Goliński) i *Emigrantów* Sławomira Mrożka (premiera 15 V 1976, tegoż reżysera). Zdarzały się także na scenie opolskiej bardziej baśniowe i pełne przepychu inscenizacje, takie jak: *Opowieści kanterberyjskie* Geoffreya Chaucera (premiera 5 XII 1976, reż. Ryszard Major) czy *Przygody Sindbada Żeglarza* Bolesława Leśmiana (premiera 23 I 1977, reż. Bogdan Hussakowski). Dyrektor powrócił również do lubianej przez siebie dramaturgii skandynawskiej, inscenizując 5 lutego 1978 roku premierę *Sonaty widm* Augusta Strindberga.

Już same tytuły ukazują różnorodny charakter repertuaru realizowanego w tym czasie przez Teatr im. Jana Kochanowskiego. Widoczny jest egalitarny aspekt linii programowej wdrażanej w Opolu. Jak w te założenia wpisały się spektakle reżyserowane przez samego Hussakowskiego? Na przykład *Doktor Faustus* Christophera Marlowe'a, inaugurujący etap samodzielnego dyrektorowania instytucją, albo *Sny Sindbada Żeglarza* Bolesława Leśmiana – przedstawienie niecodzienne w twórczości Hussakowskiego, bo skierowane do młodego widza? A jak ambicje artystyczne tego reżysera wyrażał na przykład spektakl *Tato, tato, sprawa się rypla* debiutanta Ryszarda Latki?

Chociaż jako dyrektor Hussakowski zadbał, by różnorodna oferta repertuarowa swoim spektrum objęła jak najszersze grono odbiorców, to jego działalność reżyserska wyraźnie zogniskowała się wokół szeroko rozumianej formuły teatru ludycznego. Hussakowski chciał udowodnić, że ludyczności wcale nie trzeba utożsamiać jedynie z karnawalizacją i jałową zabawą. Łączył ją raczej z „gogolowskim śmiechem” prowadzącym przez zabawę do nauki, refleksji i oczyszczenia, godzącym ambicje artystyczne z tym, co popularne. Za właściwą manifestację zapowiadanego nurtu ludycznego należy przyjąć inscenizację *Doktora Faustusa* Marlowe'a (premiera 30 XI 1975), która bawiąc w warstwie wizualnej, dała szansę na wzbudzenie w widzach głębszych refleksji, dzięki zderzeniu ich z czymś niespodziewanym.

Christopher Marlowe, reprezentant dramaturgii epoki elżbietańskiej, postać tajemnicza i tragiczna, uważany za szpiega, najprawdopodobniej zginął w tawernie

zasztyletowany w wyniku porachunków politycznych. Przez długi czas przypisywano mu także autorstwo niektórych dzieł Szekspira. Dopiero *Doktor Faustus* przyniósł mu prawdziwą sławę. Spod jego pióra wyszła sztuka o podobnym do samego autora buntowniku i straceńcu, próbującym wyzwolić się z pęt zastanego porządku świata i obowiązujących norm. Za niezaspokojone żądze, ambicje, pragnienie zgłębienia tajemnicy istnienia przyszło Faustowi, profesorowi uniwersytetu, zapłacić najwyższą cenę – wyrzec się własnej duszy. Nie umiał w sposób odpowiedni wykorzystać zdobytej wiedzy i władzy. Wszystko, o czym marzył, co tak „drogo kupił”, zawierając fatalną umowę z wysłannikiem piekła, zostało przez niego roztrwonione.

W swoim artykule Romana Konieczna doceniła, z jaką precyzją oraz przewrotnością Hussakowski wydobył niuanse dzieła Marlowe’a. Bezbłędnie odpowiedział też na potrzeby opolskiej publiczności, dając jej spektakularne, atrakcyjne i barwne widowisko teatralne. Z jednej strony zagwarantował rozrywkę na wysokim poziomie, z drugiej zaś zostawił miejsce na głębsze myśli i refleksje:

Sztukę odważnego [jak] na swoje czasy autora o odważnym człowieku zrealizował odważny reżyser, który w swojej koncepcji inscenizacyjnej poszedł na całego. – Obiecałem wam zabawę w teatrze – to ją macie. Z rewią, kabaretem, cyrkiem, fajerwerkiem. Hussakowski przedstawił całą antologię pomysłów [...]. Nie żałuje publiczności niczego, czym można by ją uradować, a przede wszystkim efektów pirotechnicznych, dających [...] po każdym błysku i detonacji dym o iście piekielnej woni siarki [...]⁸⁶.

W przedstawieniu widoczne były zapożyczenia i odniesienia do innych, wcześniejszych spektakli, nie tylko Hussakowskiego. I tak na przykład, efekty ruchowo-światłne do złudzenia przypominały te z prologu wystawianego przez Bernarda Hanaokę *Zabobonnika*. Wehikuły, którymi poruszali się władcy piekieł, były kopiami słynnych hond z inscenizacji *Balladyny* w reżyserii Adama Hanuszkiewicza. Ostatnie sekwencje przedstawienia, za sprawą cytatów muzycznych przygotowanych przez Andrzeja Zaryckiego, nawiązywały do filmu *Osiem i pół* Federico Felliniego.

Nieprzypadkowa wydaje się też zbieżność dat premiery spektaklu Bogdana Hussakowskiego i wcześniejszej inscenizacji autorstwa Jerzego Grotowskiego, jednego z teatralnych autorytetów dyrektora opolskiej sceny. Premiera przedstawienia Hussakowskiego odbyła się bowiem równo dekadę po słynnych *Tragicznych dziejach doktora Fausta* w Teatrze 13 Rzędów w Opolu. Co ciekawe, Hussakowski wziął na warsztat to samo dzieło, jednocześnie uznając właśnie

⁸⁶ R. Konieczna, *Zabawa na temat Fausta*, „Trybuna Odrzańska” 1975, nr 277, s. 9.

to wystawienie za manifestację realizowanej w Opolu własnej formuły teatralnej. Z jednej strony *Doktor Faustus* mógł być swego rodzaju ukłonem w stronę przedstawienia z 1963 roku. Odwołujący się do średniowiecznych, hagiograficznych motywów, odsłaniający androgeniczną istotę diabła, wzmacniający konflikt Fausta z Bogiem, weryfikujący święte wartości, najprawdopodobniej mógł zafascynować młodego Hussakowskiego. Z drugiej strony, uwzględniając przewrotność, lekkość oraz dość kabaretowo-wodewilowe potraktowanie sztuki angielskiego twórcy przez Hussakowskiego, nie można oprzeć się wrażeniu, że jego wizja stała w opozycji do wersji inscenizowanej wcześniej przez Grotowskiego, będąc być może próbą odcięcia się od przeszłości oraz sygnałem komunikującym o gotowości Hussakowskiego do rozpoczęcia pracy na własny reżyserski rachunek.

Według recenzji Romany Koniecznej o sile spektaklu Hussakowskiego stanowiły humorystycznie potraktowane anachronizmy: spersonifikowanie siedmiu grzechów głównych, przypominających bohaterów obrazów Hieronima Boscha, współgzystujących z gangsterami rodem z włoskiej mafii (Lucyfer, Belzebub), obecność na scenie nietypowych błaznów, zespołu girls i przepełnionej seksapilem śpiewaczki z lwią grzywą. Oprawę wzbogaciła także niezwykle wytworna scenografia projektu Skarżyńskich. Dopełniły ją imponujące, bogate kostiumy.

Ponadto wyborne – zdaniem Koniecznej – było aktorstwo, a raczej niecodzienne spotkanie doświadczonych artystów ze starszego i średniego pokolenia z młodymi adeptami sztuki aktorskiej. Wspólne przedsięwzięcie pokazało siłę zespołu Teatru im. Jana Kochanowskiego i wyrównany poziom aktorskiego wykonawstwa. Najtrudniejsze zadanie przypadło Tadeuszowi Morawskiemu. Pomimo kilkunastoletniego doświadczenia scenicznego, opanowanego rzemiosła, stanął przed wyzwaniem wykreowania wewnętrznie rozdartego Fausta przy zachowaniu powagi oraz dystansu między tragicznością jestestwa głównego bohatera a humorystycznym potraktowaniem pozostałych postaci. Jego Faust prowokował, olśniewał, zadziwiał. W niczym nie ustępował mu najmłodszy członek zespołu Teatru im. Jana Kochanowskiego, Zbigniew Kosowski, wcielający się w rolę pozornie łagodnego, delikatnego, szlachetnego Mefistofelesa, przywdziewającego zakonny strój. Dużo energii i dobrego nastroju wniósł Plebs, zwłaszcza hultajsko-błażeński duet Jana Hencza (Robin zwany Błaznem) i Zdzisława Łękiego (Dick). Obaj potwierdzili nieprzeciętne talenty aktorów charakterystycznych. Z kolei w roli Śpiewaczki znakomicie zaprezentowała się Bożena Rogalska. Zespół opolskiego teatru nie zawiódł więc pokładanych w nim oczekiwań.



Fot. 5. *Doktor Faustus* Christophera Marlowe'a, reż. Bogdan Hussakowski, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu (30 XII 1975). Scena zbiorowa. Fot. Jan Berdak

Przed nietypowymi wyzwaniem postawiła Hussakowskiego twórczość Bolesława Leśmiana: *Przygody Sindbada Żeglarza* inspirowane arabskim oryginałem *Sindbad Żeglarz z Baśni tysiąca i jednej nocy*. Leśmianowskiego utworu nie można potraktować jedynie jako imitacji, przeróbki, powielenia arabskiego pierwowzoru, lecz jako niezależne dzieło, tworzące zupełnie nową jakość artystyczną. W odróżnieniu od fabuły pierwowzoru w polskiej wersji główny bohater jest młodym dziedzicem fortuny, a nie przebojowym kupcem. Za namową podstępnego Diabła Morskiego wyrusza w podróż pełną przygód, dociera do egzotycznych, fantastycznych miejsc, spotyka czarowników, potwory o zwierzęcych i ludzkich sylwetkach, walczy z pechem prześladowującym go w miłości (bowiem napotkane kobiety to typy księżniczek-modliszek). Kontrapunkt, jakże humorystyczny, dla tych niesamowitych, czasem niewyobrażalnych zdarzeń, stanowią perypetie wuja Tarabuka.

Hussakowski sięgnął po niezwykle wdzięczny materiał literacki, pozwalający mu na stworzenie barwnego, pełnego przepychu widowiska teatralnego, a co najbardziej interesujące, adresowanego do odbiorców w każdym wieku. Okazało

się jednak, że pozornie przystępne tworzywo literackie nastręczyło kilku zasadniczych problemów. Według Romany Koniecznej najpoważniejszy dotyczył adaptacji utworu dokonanej przez Macieja Szybistę, który w jej przekonaniu nieumiejętnie wybrał wątki, a przy tym zamienił przygody w sny (stąd tytuł spektaklu *Sny Sindbada Żeglarza*). „Powstała z ponad 200-stronicowego tekstu *Przygód Sindbada Żeglarza* niezbyt zręcznie zmontowana konstrukcja dramaturgiczna, niemieszcząca ię w ramach czasowych normalnego wieczoru teatralnego, który nie powinien trwać dłużej niż dwie godziny [...]”⁸⁷. Premierowe przedstawienie trwało ponad pięć godzin. W ocenie recenzentki, pomimo efektownej oprawy, niektóre sceny były nużące i przegadane.

Pierwszy pokaz spektaklu odbył się 23 stycznia 1977 roku w Teatrze im. Jana Kochanowskiego. W interpretacji Hussakowskiego baśń sprawiała wrażenie podpartej założeniami zaczerpniętymi z filozofii Carla Gustava Junga i pod powierzchnią egzotyki, orientu, zamieniła się, jak zinterpretował to Marek Wiernik, w „opowieść o młodzięcym wstępowaniu w życie, o inicjacji Sindbada przekraczającego nieuchwytną granicę, dzielącą młodość od wieku męskiego”⁸⁸. Była to symboliczna wędrówka w poszukiwaniu własnej tożsamości. Z pospektaklowych recenzji wynika, że reżyserowi nie zabrakło pomysłów inscenizacyjnych. W pełni wykorzystał możliwości techniczne sceny i z rozmachem zbudował krainę fantazji, przenosząc widza w inną czasoprzestrzeń. Dla oka była to z pewnością niezwykle atrakcyjna forma, ale w mnogości imponujących efektów wizualnych zagubiło się przesłanie utworu. Hussakowski dopuścił do sytuacji, w której to właśnie forma (podobnie jak w przypadku *Doktora Faustusa*) zdominowała treść sztuki.

Spektakl już wówczas, gdy był wystawiany, obrósł legendą. Anegdoty mówią o dwóch rekordach pobitych przy jego realizacji. Z aprobatą nie spotkał się pierwszy z nich, a mianowicie powierzenie Bożenie Rogalskiej wszystkich pierwszoplanowych postaci żeńskich (siedmiu księżniczek). Efekty – a zdaje się, że inaczej być nie mogło – okazały się w opinii krytyki niezadowalające. Umiejętności tej stosunkowo młodej aktorki nie wystarczyły do udźwignięcia aż tylu ról. Z kolei drugi rekord dotyczył dekoracji do *Snów Sindbada Żeglarza*, którą przygotowało aż siedmioro scenografów: Jan Polewka, Jacek Ukleja, Urszula Kenar, Jan Banucha, Elżbieta Krywsza, Barbara Wojtkowska-Kotys oraz Zofia de Ines-Lewczuk.

Wątek poczynił aktorskich warto jeszcze rozwinąć, wspominając o roli Sindbada w wykonaniu Mieczysława Franaszka, który uchwycił istotę głównego bohatera, prezentując postać zagubionego we własnych doświadczeniach podróżnika. Także i w tym spektaklu ponownie ujawnił się talent komediowy Jana Hencza, wcielającego się w farsowo przez niego zarysowanego Diabła Morskiego. Warto

⁸⁷ R. Konieczna, *Sindbad i piękne księżniczki*, „Trybuna Odrzańska” 1977, nr 23, s. 4.

⁸⁸ M. Wiernik, *Wielobarwne sny Sindbada*, „Słowo Powszechne” 1977, nr 55, s. 4.

również odnotować sugestywną kreację Grzegorza Heromińskiego jako zgorzkniałego Starucha.

Atmosferę przedstawienia dodatkowo zbudowały wspaniałe, nowoczesne aranżacje muzyczne autorstwa Andrzeja Zaryckiego, inspirowane muzyką Wschodu: melizmatyczne songi i ballady Marka Dutkiewicza nadały całej inscenizacji baśniowo-orientalny charakter.

W Opolu po raz kolejny w dorobku reżyserskim Hussakowskiego pojawiła się sztuka młodego debiutanta, tym razem Ryszarda Latki, uhonorowanego w 1976 roku I nagrodą w Konkursie Debiutu Dramaturgicznego Teatru Ateneum w Warszawie. Niezwykła jest już sama historia powstania utworu o jakże intrygującym tytule *Tato, tato, sprawa się rypla*. Najpierw Latko napisał powieść, z którą właśnie... sprawa się rypla, ponieważ żadne wydawnictwo nie podjęło się wydania jego dzieła. Trzydziestosemioletni wówczas pisarz, mający się już w życiu wielu profesji – pracował jako górnik, elektryk, tokarz, ślusarz, bankowiec, murarz – trafił do opolskiej instytucji SOKFiF⁸⁹, wspierającej początkujących artystów. Ostatecznie fragmenty powieści zostały zamieszczone na łamach miesięcznika „Opole” i opatrzone tytułem *Wieś pod Bykiem*.

Zarówno struktura, kompozycja, jak i treść sztuki miały wszystkie słabości wynikające z debiutu: brak zwartej fabuły oraz intrygi prowadzącej do punktu kulminacyjnego. Jak zanotowała Romana Konieczna:

Nieskomplikowana intryga posłużyła jako pretekst do pokazania, jak szybko i łatwo urbanizująca się wieś przyswaja sobie materialne atrybuty nowoczesności, takie jak lodówka, pralka, odkurzacz, telewizor, a równocześnie, jak głęboko jeszcze tkwi w anachronicznym sposobie życia i myślenia, w nieprzystającej do postępu cywilizacyjnego obyczajowości⁹⁰.

Utwór nie ma, co prawda, cech tradycyjnie napisanego dramatu, urzeka za to sprawnie poprowadzonymi dialogami, językiem stylizowanym na gwarę, wyrażenie, ironiczno-satyrycznie zarysowanymi postaciami. Latko nie oszczędził własnych bohaterów, bezwzględnie piętnując klasyczne chłopskie przywary i mentalność. Mimo to przez tekst przemawia żywiona do nich sympatia. „Každy z członków trzypokoleniowej rodziny Placków to osobowość ogniskująca charakterystyczne cechy swojego pokolenia, wzbogacone rysami indywidualnymi”⁹¹ – pisała Konieczna.

⁸⁹ SOKFiF – Społeczny Ośrodek Kultury Filmowej i Fotograficznej.

⁹⁰ R. Konieczna, *Śmieszne, choć niewesołe*, „Trybuna Odrzańska” 1977, nr 68, s. 3.

⁹¹ Eadem, *Teatralny bestseller*, „Trybuna Odrzańska” 1977, nr 62, s. 3.

Hussakowski ponownie stanął przed zadaniem scenicznego zaaranżowania dramatu pozbawionego intrygi, podszytego przaśnym realizmem, rubasznym humorem. Szczęśliwie udało mu się uniknąć zagrożeń i nie sprowadził wyrafinowanej satyryczności utworu do trywialnych skeczy oraz karykatur. Przychylny spektaklowi był krytyk Marek Jodłowski, który zwrócił uwagę na podejście Hussakowskiego do inscenizacji:

Reżyser wydobywa ukrytą dramaturgię sztuki. [...] poszczególne scenki, mini-sytuacje, zbudowane są z dramaturgicznym nerwem, a nakładając się „puchnąc”, tworzą podskórny rytm spektaklu. Oczywiście wykonawców i reżysera kusi komizm tekstu, chcieliby pograć sobie „na stronie”. Na szczęście rzadko ulegają tej pokusie, tedy grzech skeczopodobnych zagrywek nie pełni się na scenie – dzięki temu tytuł dramatu może być odczytany nie tylko jako „rypnięcie się” sprawy z babką czy Helką, ale i jako „rypnięcie się” formacji kulturowej, którą wieś polska od stuleci tworzyła⁹².

Zdaniem Jodłowskiego życiowe prawdopodobieństwo prezentowanych wydarzeń realizatorzy uzyskali również dzięki realistycznej scenografii kolejnego debiutanta, Andrzeja Mleczki. Wnętrze chłopskiej chałupy: zagraconej izby wraz z wszystkimi wypełniającymi ją rekwizytami, twórca dekoracji oddał w najmniejszych szczegółach. Autentyczność scenografii dodatkowo potęgowały efekty akustyczne – odgłosy zwierząt czy bębnienie deszczu w dachówce.

Również w pełni naturalistycznie potraktowali swoje role aktorzy, całkowicie identyfikując się z kreowanymi postaciami. Na pochwałę zasługiwało opaniegowanie przez nich do perfekcji trudnych, napisanych gwarą dialogów. Placek, w wykonaniu Jana Hencza, stał się reprezentacją typowych cech współczesnych wieśniaków. Aktor trafił wreszcie na rolę, którą potwierdził swój talent, i w której znalazł ujście jego nieposkromiony temperament. Przy użyciu prostych, sugestywnych środków wyrazu autentyczną kreację stworzyła także Janina Skalacka, w sposób wiarygodny oddając charakter ciekawskiej, snobistycznej Plackowej. Najwięcej obaw wzbudziła decyzja o obsadzeniu w roli dziesięcioletniego chłopca dużo starszego aktora, jednakże Jacek Romanowski wyszedł z tego zadania obronną ręką, tworząc porywającą rolę Józka. W jego wykonaniu zachwycała zwłaszcza scena upojenia alkoholowego oraz euforycznego tańca góralskiego. Akcenty komediowe widzowie zawdzięczali brawurowej grze Ewy Worytkiewicz (Helka Plackówna) oraz Stefana Soszy (Ignac), kreślących satyryczne portrety wiejskich amantów.

⁹² M. Jodłowski, *Czy Placek da się zjeść?*, „Opole” 1977, nr 4, s. 20.



Fot. 6. *Tato, tato, sprawa się rypla* Ryszarda Łatki, reż. Bogdan Hussakowski, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu (27 II 1977). Na zdjęciu: Jan Hencz (Placek)
Fot. Renard Dudley

Omówione spektakle pokazują, że założenia Hussakowskiego w kwestii urozmaiconego repertuaru nie ograniczyły się jedynie do deklaracji. Dyrektor opolskiego teatru – tak jak zapowiadał – próbował realizować swoje zamierzenia, choć nie zawsze gwarantowały one sukces. Mimo to konsekwentnie dążył do utrzymania egalitarnej linii repertuarowej, łącząc w niej wątki ludyczne z ambitniejszymi ideami oraz wypróbowując pomysły, które później mógł zaadaptować także na łódzkim podwórku.

W Opolu Hussakowski, oprócz wynikającej ze statutu teatru działalności repertuarowej, rozpoczął systematyczną edukację publiczności, ucząc ją, czym jest teatr i jak się myśli teatrem. Jego niezwykłą siłą była umiejętność wyważenia repertuaru tak, „[...]” aby wpisać publiczność regionu w najróżniejsze nurty kultury i historii, aby znaleźć z nią kontakt w sprawach codzienności, zachować równowagę między ambicjami artystycznymi a zainteresowaniami populistycznymi. Hussakowski [...] stworzył w Opolu teatr twórczego myślenia, otwarty

na zjawiska sztuki teatralnej w Polsce”⁹³. W ciągu czterech lat dyrekcji na dwóch scenach teatru opolskiego wystawiono ponad trzydzieści sztuk. Jednak to nie statystyka odgrywa tu najważniejszą rolę. Hussakowski stworzył teatr na młodych ludzi. Wprowadził tradycję prób otwartych, spektakli dla studentów, którzy mogli kupić bilety po preferencyjnych cenach. Wówczas na widowni zasiadali głównie słuchacze Wyższej Szkoły Pedagogicznej. Niejednokrotnie też Hussakowski angażował do pracy przy spektaklu studentów, aktorów amatorów, a nawet zwykłych mieszkańców Opola. W *Iwonie, księżniczce Burgunda* (premiera 10 I 1976, reż. Jerzy Goliński) tytułową postać zagrała nieznana opolanka, podobnie jak w przypadku *Wenecjanki* (premiera 28 II 1976, reż. Giovanni Pampiglione), gdzie w role syren również wcieliły się mieszkanki miasta. Z kolei w inscenizacji *Dziadów* (premiera 6 IV 1978, reż. Tomasz Zygałło) partie wokalne śpiewały uczennice szkoły muzycznej. Hussakowski, stawiając na młodość, chętnie też zatrudniał do pracy administracyjnej (głównie w charakterze bileterów) studentów, z opinią których niezwykle się liczył. Z jednej strony pomagał im zasilić studencką kieszeń, a z drugiej traktował ich jako pierwszych i najważniejszych recenzentów wszystkich przedstawień.

W teatrze powstał również Klub Związków Twórczych jako platforma wymiany doświadczeń, miejsce dyskusji artystów (literatów, muzyków, plastyków, aktorów). Zrodziła się również koncepcja „Teatru Małych Form” – programu edukacyjnego, w ramach którego aktorzy Teatru im. Jana Kochanowskiego prezentowali w szkołach, ośrodkach i domach kultury przygotowane przez siebie spektakle i inne miniformy teatralne. Opolski teatr stał się także galerią dla wielu artystów plastyków. Swoją dorobek prezentowali tu między innymi: Tadeusz Trepcowski, Franciszek Starowieyski, Andrzej Mleczko, Jerzy Czerniawski, Eugeniusz Get-Stankiewicz czy Andrzej Klimowski.

Z pełnym szacunkiem i troską podchodził Hussakowski również do zespołu artystycznego. Dbał o nieustanny rozwój aktorów. Poza codziennymi treningami (od godziny 9.00 rano) i próbami (od godziny 10.00 do 14.00) często organizował artystom konsultacje z członkami Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego. Zachowanie stałego rytmu pracy i regularność ćwiczeń zapewniały utrzymanie dyscypliny i koncentrację w zespole.

Należy wspomnieć o jeszcze jednej cennej inicjatywie Hussakowskiego – dorocznych Konfrontacjach Klasyki Polskiej (pierwsza edycja odbyła się w kwietniu 1975 roku). Mimo iż nie był ich pomysłodawcą, to dopiero dzięki niemu konfrontacje zyskały rangę wydarzenia ogólnopolskiego, a Opole zamieniło się w centrum wymiany teatralnych doświadczeń. W tym czasie gościło tu wiele znakomitych zespołów. Mieszkańcy mieli okazję obejrzeć spektakle Opery

⁹³ M. Karbowski, H. Pawlak, *Kondycja losu człowieka*, s. 5.

Bytomskiej, teatrów wrocławskich – Polskiego i Współczesnego, Polskiego Teatru Tańca Conrada Drzewieckiego, a nawet Operetki Gliwickiej. Konfrontacje Klasyki Polskiej mają swoją kontynuację do dziś, z wyjątkiem krótkiej i jedynej przerwy w 1992 roku.

Nic więc dziwnego, że 29 marca 1978 roku w Złotej Sali Urzędu Wojewódzkiego, przy udziale przedstawicieli magistratu, wojewodów Karola Kiszy i Stanisława Emicha, Bogdanowi Hussakowskiemu wręczono odznakę Zasłużony Opolszczyźnie. Chyba nie mógł otrzymać bardziej wartościowego wyróżnienia, a miasto nie mogło lepiej wyrazić wdzięczności i podziękować za zaangażowanie i pracę na rzecz rozwoju lokalnej kultury.

Przyglądając się czteroletniej działalności Hussakowskiego w Teatrze im. Jana Kochanowskiego, można odnieść wrażenie, że w Opolu, choć dalekim od przysłowiowej „krajny mlekiem i miodem płynącej”, zastał niepowtarzalne okoliczności twórcze. Wszystko mu sprzyjało: poparcie władz, bezpieczeństwo finansowe, nawiązanie współpracy z wieloma wybitnymi reżyserami, kompozytorami, scenografami, skonsolidowanie zespołu aktorskiego, jak również optymalny dobór repertuaru i przychyłność publiczności.

Dlaczego więc Hussakowski zdecydował się opuścić Opole? W rozmowach wspominał o zaniku fermentu twórczego, wyczerpaniu się energii i zapału. Poza tym większość artystów z jego zespołu zaczęły wciągać inne, silniejsze ośrodki teatralne, takie jak Warszawa, Gdańsk czy Kraków. To powody oficjalne. Jeżeli zaistniały jakieś nieoficjalne, to były one konsekwentnie przez Hussakowskiego przemilczane. Kiedy zatem nadarzyła się sposobność, a on sam upewnił się, że przekazuje teatr w dobre ręce muzykologa i reżysera Bohdana Cybulskiego, mógł z czystym sumieniem przejść Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, tę prawdziwą na jego drodze teatralnej „ziemię obiecaną”.

CZĘŚĆ II

DYREKTOR TEATRU IM. STEFANA JARACZA W ŁODZI (1979–1992)

Łódź – złe miasto w złym czasie

Lata osiemdziesiąte, na które przypadła dyrekcja Bogdana Hussakowskiego w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi, okazały się dekadą niezwykle trudną nie tylko dla tej sceny, ale dla całego miasta i kraju. Już pod koniec lat siedemdziesiątych pojawiły się pierwsze oznaki kryzysu, mające wpływ na późniejszą sytuację w kraju. Zapaść polityczna oraz gospodarcza była coraz bardziej widoczna, co skutkowało wzrostem napięcia społecznego. Szansę na ogólną poprawę sytuacji upatrywano w wyborze 22 października 1978 roku kardynała Karola Wojtyły na papieża. W tym szczególnym dla kraju czasie niezwykle krzepiące okazały się pamiętne słowa Jana Pawła II – „Niech zstąpi Duch Twój. I odnowi oblicze ziemi. Tej ziemi!” – wypowiedziane podczas mszy świętej na placu Zwycięstwa w Warszawie, inaugurującej pierwszą wizytę w kraju. Niestety, nadzieje okazały się płonne. Ogarniające cały kraj strajki robotnicze w roku 1980 i wprowadzenie stanu wojennego oraz drastycznie pogarszające się warunki życia miały istotny wpływ także na działalność instytucji kultury. Rzeczywistość, z jaką musiał się konfrontować Hussakowski w Łodzi po opuszczeniu opolskiej idylli, stawiała przed nim wielkie wyzwania – nie tylko miasto borykało się z poważnymi problemami gospodarczo-społecznymi, ale także jego instytucje kultury z trudem docierały do publiczności. Hussakowski musiał się dopiero nauczyć tego miasta.

Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Łódź liczyła osiemset tysięcy mieszkańców; była miastem o bardzo specyficznym charakterze i atmosferze. O ile pierwsza z tych dekad wiązała się z dość prężnym rozwojem urbanistyczno-infrastrukturalnym, to w drugim dziesięcioleciu dał się już zaobserwować wyraźny regres.

Lata 70. były przełomowym, dynamicznym okresem w powojennym rozwoju Łodzi. Stało się tak na skutek pewnego otwarcia się nowych władz partyjno-rządowych PRL na Zachód i uzyskania stamtąd dużych kredytów finansowych, dzięki czemu zwiększyły się znacznie możliwości inwestycyjne państwa. [...] Prawdziwym motorem zmian stał się zatwierdzony przez rząd projekt „Rozwoju i modernizacji Łodzi na okres do 1975 i dalsze lata”, będący wyrazem dostrzeżenia przez władze centralne faktu, że Łódź była dotychczas pomijana we wszelkich progresywnych koncepcjach rozwojowych kraju¹.

Postawiono przede wszystkim na realizację reform gospodarczych, na restrykturyzację przemysłu włókienniczego oraz inwestycje w budownictwo mieszkaniowe. Z kolei środki przeznaczone wówczas na kulturę okazały się nad wyraz okrojone.

W tym czasie radykalnym przeobrażeniom uległa także sieć komunikacyjna miasta. Nowa jej koncepcja zakładała pojawienie się przestrzeni osadniczych i tworzenie wokół nich dodatkowych miejsc pracy „[...] w postaci «parków» przemysłowo-magazynowych lub przemysłowo-składowych, które stały się wówczas wizytówką przemysłową Łodzi”². Przez całe lata siedemdziesiąte dał się również zaobserwować (między innymi także dzięki poczynionym inwestycjom) wzrost liczby ludności, czego nie można już zauważyć w późniejszej dekadzie, kiedy na skutek pogarszającej się sytuacji politycznej oraz gospodarczej w kraju, jak również na skutek pogłębiających się konfliktów niż demograficzny osiągnął najniższy poziom. Co więcej, w tym okresie odnotowano spadek liczby zawieranych małżeństw, a pogarszające się warunki życia wpłynęły na zwiększenie współczynnika umieralności (zwłaszcza wśród noworodków) oraz obniżenie współczynnika płodności kobiet. Na spadek demograficzny niewątpliwie miał też wpływ wzrost liczebności oraz zwiększona aktywizacja osób powyżej pięćdziesiątego i sześćdziesiątego roku życia, co mogło stanowić poważną barierę na drodze rozwoju miasta.

[...] w świadomości społeczeństwa łódzkiego oraz w postrzeganiu zewnętrznym Łódź była miastem robotniczym, biednym, zaniedbanym, o społeczeństwie rozkałkowanym, nie zintegrowanym [...]. Sytuacja ta wynikała też z odmiennych dziejów poszczególnych części Łodzi w procesie historycznego rozwoju, tworzących

¹ A. Jewtuchowicz, A. Suliborski, *Struktura ekonomiczna Łodzi w latach 1918–1989*, [w:] *Łódź: monografia miasta*, red. S. Liszewski, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2009, s. 251.

² Eidem, *Spoleczne i kulturalne życie Łodzi w latach 1918–1989*, [w:] *Łódź: monografia miasta*, s. 260.

lokalną tradycję, a także z odmienności struktur społecznych ich mieszkańców. Owa odmienność była z kolei rezultatem różnej w przeszłości przynależności prawnowłasnościowej, jak również administracyjnej poszczególnych jednostek osadniczych [...]³.

W latach osiemdziesiątych Łódź wciąż pozostawała głównie miastem przemysłowym, przede wszystkim włókienniczym, w którym stale rosło zapotrzebowanie na pracowników z odpowiednimi dla tej branży kwalifikacjami, chociaż w praktyce przemysł ten okazał się mało wydajny i przeludniony. Uświadomiło to władzom konieczność wprowadzenia „[...] zmian proporcji między przemysłami wydobywczymi i przetwórczymi. Przyjęcie nowej polityki ekonomicznej i znajomość ogólnego stanu przemysłu Łodzi doprowadziło do podjęcia decyzji dotyczącej rozwoju i modernizacji miasta, a w tym głównie modernizacji i rozbudowy przemysłu lekkiego i maszynowego”⁴.

Latem 1980 roku Łódź stała się też bardzo ważnym miejscem wydarzeń w życiu polityczno-społecznym. Siła, z jaką w sierpniu do strajków przystąpili robotnicy oraz pracownicy zakładów, zaskoczyła władze państwa oraz władze miejskie. Łódzkie protesty szybko zaczęły odgrywać istotną rolę w przemianach dokonujących się na terenie kraju, a ich charakter różnił się od strajków w innych regionach Polski. Stefania Dzięcielska-Machnikowska oraz Grzegorz Matuszak w studium socjologicznym *Czternaście łódzkich miesięcy*⁵ dokonali klasyfikacji łódzkich strajków, wyróżniając: strajki spontaniczne – dość odosobnione, niepowiązane z protestami odbywającymi się wówczas na Wybrzeżu, strajki solidarnościowe – mające na celu wsparcie manifestacji na północy kraju (zakończone w 1980 roku wraz z podpisaniem sierpniowego porozumienia w Gdańsku i Szczecinie), oraz strajki opozycyjne. Protesty rozpoczęły się w Łódzkich Zakładach Igieł i Części do Maszyn Dziewiarskich „Famid”, potem objęły Zakład Przemysłu Bawełnianego im. Stanisława Unickiego, Łódzkie Zakłady Przemysłu Bawełnianego im. Obrońców Pokoju, Zakłady Przemysłu Bawełnianego im. Juliana Marchlewskiego „Poltex” oraz pracowników komunikacji miejskiej:

[...] władze miasta zaniepokojone rozgrywającymi się wypadkami zdecydowały się pójść na ustępstwa, obiecując podjęcie działań na rzecz zmiany sytuacji placowej,

³ Eidem, *Życie kulturalne Łodzi na przełomie XX i XXI wieku*, [w:] *Łódź: monografia miasta*, s. 334, 373.

⁴ Eidem, *Gospodarka Łodzi na przełomie XX i XXI wieku*, [w:] *Łódź: monografia miasta*, s. 318.

⁵ S. Dzięcielska-Machnikowska, G. Matuszak, *Czternaście łódzkich miesięcy*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1984.

zaopatrzenia zakładowych sklepików [...]. Momentem przełomowym stał się strajk okupacyjny. Obok żądań lokalnych, na znak solidarności ze strajkującymi stoczniovcami dołączono 21 postulatów gdańskich⁶.

Głównym żądaniem strajkujących robotników było utworzenie pierwszego od ponad trzydziestu lat niezależnego związku zawodowego. Tak też się stało. We wrześniu 1980 roku powstał w Łodzi Międzyzakładowy Komitet Założycielski (MKZ), niespełna rok później nowo założony organ liczył już czterysta tysięcy członków, przy czym dominowały wśród nich kobiety. Na przewodniczącego MKZ wybrano Andrzeja Słowika. Duże oczekiwania wiązano z trzecią już pielgrzymką papieża do Polski (1987), mszą świętą odprawioną przez niego na łódzkim lotnisku Lublinek, jak również ze spotkaniem głowy Kościoła katolickiego z łódzkimi włókniami Zakładów Przemysłu Bawełnianego „Uniontex”, co zważywszy na feministyczny charakter lokalnych strajków, wydawało się znamienym wydarzeniem.

Łódzkie manifestacje różniły się od pozostałych wyizolowanym charakterem. W większości odbywały się one wewnątrz budynków i niezależnie od siebie. Charakterystyczny był także brak jakichkolwiek atrybutów religijnych, tak silnie akcentowanych w Gdańsku. Co więcej, w strajkach uczestniczyło wiele kobiet, które swoimi wystąpieniami nadały protestom niezwykle socjalny, a przede wszystkim emocjonalny wydźwięk. Często towarzyszyły im dzieci. Na niesionych transparentach strajkujące kobiety domagały się lepszego zaopatrzenia i ograniczenia głodu. Siła tych protestów spowodowała, że w mieście zgromadzono oddziały milicyjne, gotowe w każdej chwili do interwencji.

Powody narastającego w Łodzi niezadowolenia wiązały się z pogarszającymi się warunkami życia i pracy: wyzyskiem pracowników i niższymi o dwadzieścia procent w stosunku do średniej krajowej wynagrodzeniami, niepozwalającymi wyżywić rodziny. Szybko też okazało się, że głoszone przez władze hasło równouprawnienia nie przystawało do aktualnej sytuacji. Pracowników, zwłaszcza kobiety, zatrudniano niezgodnie z ich kwalifikacjami i doświadczeniem. Obietnice, którymi nie tak dawno udało się oblaskawić manifestujących w Szczecinie czy Gdańsku, nie zostały tak entuzjastycznie przyjęte w Łodzi. Dodatkowo rządzący w najmniejszym stopniu nie respektowali ustaleń i zobowiązań wynikających z postanowień sierpniowych. Przez miasto przetoczyła się kolejna fala manifestacji – marsz głodowy kobiet, do którego wkrótce przyłączyli się studenci Uniwersytetu Łódzkiego, strajkujący w siedzibie Wydziału Filologicznego od 21 stycznia do 18 lutego 1981. W lutym 1981 roku protestowało już pięćdziesiąt pięć tysięcy osób.

⁶ J. Dzieciuchowicz, *Liczebność w Łodzi w latach 1918–1990*, [w:] *Łódź: monografia miasta*, s. 207.

Po ogłoszeniu stanu wojennego, zwłaszcza w Łodzi, prężnie zaczęła się rozwijać działalność konspiracyjna struktur zakładowych, między innymi Regionalny Komitet Ziemi Łódzkiej NSZZ „Solidarność”, powołany przez internowanego wówczas Andrzeja Słowika i Jerzego Kropiwnickiego. Łódź stała się też jednym z bardziej aktywnych ośrodków prasy podziemnej („Solidarność Ziemi Łódzkiej”, „Solidarność z Gdańskiem”).

Przez całe lata osiemdziesiąte atmosferę miasta tworzyły strajki, ogłaszane i organizowane na skutek pogłębiających się niepokojów wynikających z zaostrego w całym kraju konfliktu między władzą a społeczeństwem. Nic więc dziwnego, że na przełomie maja i sierpnia 1988 roku przez Polskę przetoczyła się kolejna fala manifestacji. Wówczas wznowiono działalność Zarządu Regionu Łódzkiego, powołano Regionalną Komisję Wykonawczą (RKW), a później Regionalną Komisję Organizacyjną (RKO).

Wyniszczające protesty, trudne warunki życia i brak dofinansowania w sposób niekorzystny odbiły się również na lokalnej kulturze. „Mimo starań, jakie niewątpliwie były podejmowane, Łodzi trudno było przełamać stereotyp miasta robotników i «pustyni kulturalnej». Wpływ na te opinie miały niskie aspiracje i aktywność kulturalna mieszkańców oraz słabość twórców łódzkiego środowiska kulturowego”⁷. Kryzys objął nie tylko miejskie teatry. W przypadku kin zły stan techniczny budynków wpłynął na usytuowanie się Łodzi na jednym z pierwszych miejsc pod względem najmniejszej liczby widzów. W tym czasie odnotowano także wyraźny spadek liczby osób korzystających z usług muzeów, jak również zastój w organizowaniu wystaw. Nie powstawały też nowe galerie artystyczne, podczas gdy zaledwie dziesięć lat później utworzono ich aż czterdzieści pięć. Stagnacja zapanowała także w miejskich rozgłośniach radiowych, nadających wówczas niewiele audycji. W tym czasie można więc było zaobserwować w Łodzi kryzys w obrębie lokalnego systemu społecznego, objawiający się zjawiskiem osłabienia wśród mieszkańców potrzeby uczestniczenia w życiu kulturalnym miasta. Tendencja ta, z różnym natężeniem, utrzymywała się aż do końca 1989 roku. Bogdan Hussakowski, poznając tożsamość miasta, mówił nawet o kompleksie Łodzi. Problem ten był jednak dużo bardziej złożony, niż pozornie mogłoby się wydawać.

Z refleksji, o jaką pokusili się w 1985 roku Bogdan Hussakowski, Ryszard Stanisławski – historyk sztuki i ówczesny dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi, oraz pisarz Wiesław Jażdżyński, wynikało, że globalne przemiany technologiczno-ekologiczne na świecie doprowadziły do zepchnięcia systemu kultury na plan dalszy. Stanisławski zwrócił uwagę, że odpowiedzialna wówczas za ten stan była

⁷ W. Wiśniewska, *Przestrzenne i funkcjonalne rekonstrukcje Łodzi po 1898*, [w:] *Łódź: monografia miasta*, s. 342.

również „[...] silna atomizacja poszukiwań artystycznych, ich rozczłonkowanie, zindywidualizowanie twórczości – dóbr kultury”⁸, co jego zdaniem doprowadziło do problemu z wyznaczeniem wiodących trendów i kierunków poszukiwań artystyczno-kulturalnych. Z kolei Hussakowski dostrzegł palący problem w niedostatecznej edukacji kulturalnej (przede wszystkim teatralnej), zwłaszcza w Łodzi, w której wciąż kultywowany był mit robotniczego miasta i robotniczej mentalności. Nawet pod koniec swojej dyrekcji w Teatrze im. Stefana Jaracza wspominał jeszcze o zaniku wśród lokalnej społeczności potrzeb obcowania z wartościami kultury:

[...] inteligent jest głównym adresatem teatru. Nie jako reprezentant określonej warstwy, ale jako ktoś wyposażony w potrzeby duchowe. W tym sensie inteligentem będzie światły robotnik, który systematycznie chodzi do teatru [...], a nie będzie nim pracownik naukowy, który nie czuje potrzeby uczestniczenia w kulturze. Obserwujemy tymczasem wokół siebie gwałtowny zanik takich potrzeb, zamieranie postaw i zachowań tradycyjnie uważanych za inteligenckie. [...] Warstwa gleby, w której można zasadzić nasze sadzonki teatralne, jest jednak w Łodzi bardzo jeszcze cieniutka. Czyli – cieniutka jest ta otoczka inteligencka wokół teatru. [...] Widz idealny – to człowiek myślący samodzielnie, człowiek, który sobie i światu zadaje pytania i nie zadowala się byle jaką odpowiedzią. Człowiek niepokorny – również intelektualnie. Tymczasem wszystkie systemy wychowawcze funkcjonujące dziś w obrębie naszego społeczeństwa [...] nastawione są na unifikację. [...] A tak wychowani ludzie stanowią złą widownię. Bo przychodzą [...], by znaleźć w teatrze potwierdzenie tego, co już wiedzieli wcześniej, by zobaczyć to, czego z góry się spodziewali, by utwierdzić się w swoich przekonaniach. [...] Działaniu unifikujących systemów wychowawczych poddani są nie tylko widzowie; podlegają im również ludzie teatru. Dochodzi do tego ogólne zmęczenie, które sprawia, iż w sferze [...] nadbudowy nastąpiła powszechna prymitywizacja, powszechne spsienie. Nie mamy już do czynienia ani z ekscesami ideologicznymi, ani z fascynacjami metafizycznymi, ani z żywymi propozycjami typu organicznikowskiego. A skoro tak – teatr, który zawsze musi być modelem jakiejś świadomości, po prostu nie bardzo ma się czym żywić⁹.

W tym samym roku w innym wywiadzie dodał, uzupełniając swoją wypowiedź o potrzebie edukacji kulturalno-teatralnej, że „[...] przyczyną tych

⁸ H. Pawlak, *Kultura 1985 – niepokoje i oczekiwania*, „Głos Robotniczy” 1985, nr 229, s. 2.

⁹ *Prowokacja, metafizyka, bulwar. Rozmowa z udziałem Bogdana Hussakowskiego, Jacka Sieradzkiego i Małgorzaty Szpakowskiej*, [w:] 100. Dwa jubileusze, red. E. Drozdowska, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, Łódź 1989, s. 21–22, 25–26.

wszystkich kryzysów jest klęska pewnego modelu wychowania, kształcenia człowieka. Ten model nie sprzyja rozwijaniu w człowieku elementarnych potrzeb duchowych. Humanista, czyli osobowość otwarta na przyjmowanie treści intelektualnych, przestał być wzorcem godnym naśladowania”¹⁰.

Obserwowany już od początku lat siedemdziesiątych stopniowy kryzys publiczności nie okazał się specyficzny dla Łodzi, choć akurat w tym mieście był szczególnie odczuwalny. Z danych statystycznych publicysty, teatrologa i krytyka teatralnego Andrzeja Hausbrandta, zamieszczonych w jego opracowaniu *Publiczność teatralna w PRL – refleksja statystyczna*¹¹, wynika, że w 1972 roku do teatrów polskich uczęszczało 26,3 procent społeczeństwa, ale już w 1979 roku liczba ta spadła do 20,6 procent, a w latach następnych poniżej 20 procent. W Łodzi jak w zwierciadle odbijała się ta ogólnopolska tendencja. Pierwsze symptomy załamania się systemu publiczności w tym mieście można było zaobserwować już w 1978 roku, natomiast swoje apogeum osiągnęło ono w latach 1981–1982, kiedy odnotowano w Łodzi spadek liczby widzów o jedną czwartą, czyli o piętnaście punktów procentowych więcej niż w skali całego kraju. Hussakowski twierdził, że „[...] powszechnie obserwowany kryzys widowni jest w tym mieście wyraźnie zauważalny i nie jest to kwestia ostatnich lat. Problem sprowadza się do braku pewnej tradycji, zupełnie zresztą zrozumiałej, jeśli weźmie się pod uwagę rodowód i warunki, w jakich powstała ta «ziemia obiecana»”¹². Sami twórcy również ponosili za ten stan odpowiedzialność, bowiem w ich teatrach brakowało interesujących propozycji dla młodzieży i widzów najmłodszych, a przecież edukację kulturalną należy rozpocząć jak najwcześniej. Co więcej, żadna z instytucji kultury nie podjęła się diagnozy społecznej i diagnozy publiczności uczęszczającej do ich placówek, a tym samym nie wykonała wysiłku zbadania i przeanalizowania oczekiwań, preferencji literacko-repertuarowych swoich widzów. Nie należy przy tym zapominać, że łódzka publiczność lat osiemdziesiątych była znamienna: trudno ją było przekonać do sztuki. Recenzent Jerzy Panasewicz w sposób dość krytyczny skomentował to zjawisko:

Pogódźmy się wreszcie z faktami, choćby bardzo miały być niemiłe, przestańmy bać o ambicjach, tradycjach i wieloletniej pracy nad wychowywaniem teatralnego widza, bo rzeczywistość skrzeczy, publiczności nie ma, a co gorsza tak naprawdę – przynajmniej na przedstawieniach trudniejszych – niemal nigdy nie było. [...] teatralną piramidę, jak za czasów faraonów, trzeba zacząć budować ponownie i od

¹⁰ K. Karwat, *Intelektualny niż*, „Tak i Nie” 1989, nr 17, s. 14.

¹¹ A. Hausbrandt, *Publiczność teatralna w PRL – refleksja statystyczna*, „Dialog” 1984, nr 7.

¹² J. Cyperling, *Jeden sezon przed Wrocławiem*, „Dziennik Łódzki” 1989, nr 157, s. 4.

dołu, co mimo pewnej monotonii kształtów przydało ówczesnym konstrukcjom niejakiej trwałości. Od dołu, a więc od widza, który powinien znaleźć coś dla siebie nie tylko na scenach lalkowych, ale również w teatrach dramatycznych i muzycznych [...] ¹³.

Wpływ na kryzys widowni w teatrach polskich miał również fakt zmęczenia społeczeństwa wszechobecnym załamaniem politycznym i gospodarczym, czego, jak twierdził Hussakowski, nie należało bagatelizować. Z pewnością nie zachęcało to do przyjęcia bardziej wzmózonych postaw i prężniejszego uczestnictwa w życiu kulturalnym miasta. Ponadto niskie płace, wynikające z wadliwego funkcjonowania systemu finansowego, sprawiały, że wydatki na kulturę nie były kwestią priorytetową w domowych budżetach.

[...] zabiegi wokół spraw elementarnych pochłaniają tyle energii, że już niewielka jej nadwyżka zostaje na „nadbudowę” i w tej sytuacji dostęp do wartości kulturalnych powinien być niesłychanie łatwy, a stał się jeszcze trudniejszy niż wtedy, kiedy były resztki energii, aby pójść do księgarni, na koncert, do muzeum, do teatru, kiedy była jeszcze w niezmęczonym społeczeństwie na to siła i ochota ¹⁴.

Zdaniem Hussakowskiego brak chęci w społeczeństwie do obcowania z wyższymi wartościami kultury dodatkowo podsycił także proces komercjalizacji w obszarze kultury, co bezpośrednio miało wpływ na obniżenie poziomu realizowanych przedsięwzięć: „[k]omercjalizacja dziedzin kultury, które były przedtem chronione i co było jednym z większych sukcesów polityki kulturalnej 40-lecia – myślę tutaj przede wszystkim o możliwości realizowania szerokiego repertuaru niekomercyjnego w teatrach – staje się problemem, wraca jej widmo i to jest wyraźnym krokiem wstecz” ¹⁵. Utrzymywaniu tego stanu sprzyjało podejście do roli, jaką przypisywało się środkom masowego przekazu w rozwoju oraz popularyzacji kultury. Problem dotyczył braku umiejętności selekcjonowania wydarzeń i tworzenia na ich podstawie programów telewizyjnych czy radiowych, mających podnosić kompetencje odbiorców sztuki. Jednak obciążanie winą środków masowego przekazu za „odbieranie” teatrom dramatycznym publiczności nie jest do końca zgodne z prawdą, bo jak twierdził Andrzej Hausbrandt, w tamtym okresie spadek liczby widzów w teatrach dramatycznych wiązał się z niewielkim, ale jednak zauważalnym wzrostem frekwencji w teatrach muzycznych i lalkowych. Problem musiał więc leżeć gdzie indziej.

¹³ J. Panasewicz, *Wiele pytań, mało odpowiedzi*, „Odgłosy” 1982, nr 32, s. 8.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

Kryzys w obrębie widowni, jaki odnotowano wówczas w teatrach repertuarowych, był pogłębiany przez trawiący nie tylko kulturę kryzys gospodarczy, który trwał przez całą dekadę lat osiemdziesiątych, wymuszając, zwłaszcza na teatrach, duże oszczędności:

[...] głęboki kryzys, jaki dotknął łódzkie teatry repertuarowe w latach 80., mocno odbił się na ich kondycji ekonomicznej oraz artystycznej i znacznie ograniczył ich możliwości szybkiego zaistnienia w nowych warunkach. Teatry utraciły w tym czasie 1/3 zespołów artystycznych, gwałtownie zmniejszyła się liczebność publiczności (m.in. z powodu zaprzestania przez przedsiębiorstwa dopłat do biletów dla swoich pracowników), brakowało pieniędzy na nowe premiery¹⁶.

Brak wystarczających subsydiów wymuszał na teatrach obniżenie jakości prezentowanych przedstawień i przygotowywanie spektakli nastawionych głównie na sukcesy frekwencyjne. Hussakowski zauważył również, że znacznie obniżył się margines ryzyka artystycznego. Środki finansowe przeznaczone wówczas na działalność teatrów wystarczały zaledwie na pokrycie kosztów związanych z utrzymaniem zespołu i infrastruktury teatralnej, bez możliwości zainwestowania pieniędzy w realizację spektaklu. Szansę na choćby częściowe przezwyciężenie kryzysu upatrywał w metodzie propagowanej w brytyjskich teatrach, polegającej na zapraszaniu wziętych dramatopisarzy zatrudnianych do adaptacji popularnych dzieł literackich. W ten sposób znane nazwiska miały przyciągnąć widzów na przedstawienia. Jako dyrektor zdawał sobie jednak sprawę, że przeniesienie tego systemu na grunt polski będzie zadaniem niezwykle trudnym do wykonania.

Zazdroścę Brytyjczykom bogactwa materiału, w którym oglądają swoje problemy przez pryzmat własnej literatury i własnych spektakli. Przeznaczenie teatru, czyli ujawnianie świadomości zbiorowej, odbywa się wokół tematów własnych. Jeżeli z jakichś powodów potrzebny jest im tekst francuski czy amerykański, to go biorą. Ale przede wszystkim zajmują się swoimi sprawami [...] ¹⁷.

Ryszard Czubaczyński, w latach 1983–1988 dyrektor Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Miasta Łodzi, zwrócił uwagę, że zarówno władze miasta, jak i kierownicy placówek kulturalnych nie potrafili zadbać o odpowiednie wykorzystanie środków masowego przekazu, gwarantującego promocję oraz rozgłos dla

¹⁶ A. Jewtuchowicz, A. Suliborski, *Gospodarka Łodzi na przełomie XX i XXI wieku*, s. 315.

¹⁷ M. Semil, *Pieniądze albo życie*, „Dialog” 1986, nr 7, s. 114.

realizowanych inicjatyw. Należałoby więc zatroszczyć się o poszerzenie palety „[...] różnorodnych i oryginalnych pomysłów reklamujących placówki kulturalne. Stwierdzenie takiej konieczności powinno przerodzić się w działanie. Trzeba do tej idei pozyskać wielu ludzi, niekoniecznie działaczy kulturalnych. Nie istniejemy osobno. Jesteśmy zespołem naczyń połączonych”¹⁸. Jako dyrektor Wydziału Kultury i Sztuki UMŁ Czubaczyński chciał również podjąć próbę zintegrowania miejskich środowisk twórczych, by realizowane przez nie wspólne przedsięwzięcia przyniosły pożytek lokalnej społeczności. Akcentował też potrzebę zainicjowania na szerszą skalę działań edukacyjnych dla dzieci i młodzieży, stwarzających im możliwości pełniejszego uczestnictwa w życiu kulturalnym Łodzi. W tym celu we wrześniu 1983 roku miano zorganizować posiedzenie Łódzkiego Sejmiku Kultury (z udziałem członków Narodowej Rady Kultury), na którym planowano omówić wspomniane problemy. Do spotkania i realizacji tej inicjatywy nigdy jednak nie doszło.

Z drugiej strony lata osiemdziesiąte, pomimo trudnych uwarunkowań wynikających z sytuacji politycznej, społecznej oraz gospodarczej, przyniosły w Łodzi rozwój nieprofesjonalnych inicjatyw kulturalno-artystycznych, teatrów i grup alternatywnych, pragnących wypowiedzieć się o otaczającej rzeczywistości własnym językiem teatralnym. To okres największych osiągnięć i międzynarodowych sukcesów, jakie odnosił powstały w 1969 roku Teatr 77, który od 1 stycznia 1979 roku zmienił nazwę na Stowarzyszenie Teatralne – „Teatr 77”. Tak o teatrze we wstępie do książki *Moja podróż z Teatrem 77* napisał Krzysztof Sielicki: „[...] wraz z Teatrem Ósmego Dnia, STU, Kalamburem i Akademią Ruchu w znacznym stopniu wpłynął na odnowę języka teatralnego, współtworzył alfabet, z którego – najczęściej bezwiednie – korzystają do dziś zarówno twórcy teatrów repertuarowych, jak i offowych. Zresztą działalność wymienionych grup [...] utorowała drogę do powstania w Polsce silnego ruchu teatrów alternatywnych”¹⁹. Teatr 77 był najsilniejszą reprezentacją ruchu alternatywnego w Łodzi, działając niejako w opozycji do kultury oficjalnej. Spektakle tej grupy były pretekstami do dyskusji z widzami na temat sztuki, ale często też poruszały temat aktualnej sytuacji społeczno-politycznej. Istotniejsza jednak od przekazywanych treści okazała się niekonwencjonalna i nieklasyczna forma inscenizacji.

Łódź była także drugim ważnym ośrodkiem działalności Pomarańczowej Alternatywy. W latach 1987–1990 animatorami ruchu byli studenci kulturoznawstwa Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego, wśród nich Krzysztof Skiba oraz Jacek Jędrzejak (pseudonim „Dżej-Dżej”). W ciągu trzech lat w Łodzi

¹⁸ R. Czubaczyński, *Szukam sprzymierzeńców*, „Głos Robotniczy” 1983, nr 104, s. 4.

¹⁹ K. Sielicki, *Wstęp*, [w:] Z. Hejduk, *Moja podróż z Teatrem 77*, Biblioteka „Tygla Kultury”, Łódź 2007, s. 7.

odbyło się siedemnaście akcji (między innymi „Galopująca inflacja”, „Klepanie biedy” czy „Bicie piany”), w których każdorazowo brało udział od pięćset do trzech tysięcy osób. Część członków łódzkiego ugrupowania założyła w 1988 roku istniejący do dzisiaj zespół muzyczny Big Cyc, w którego tekstach do tej pory pobrzmiewa atmosfera dawnego ruchu.

Miłość surowa, czasem bardzo krytyczna

Trwająca trzynaście lat dyrekcja Bogdana Hussakowskiego w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi to najdłuższy okres związania się z jedną instytucją w jego karierze zawodowej. Wielokrotnie żartował, że podjął się kierowania łódzkim teatrem tylko dlatego, że władze miasta zobowiązały się zagwarantować mieszkania dla aktorów. Można jednak przypuszczać, że za tą anegdotą kryła się autentyczna fascynacja Hussakowskiego specyficznym charakterem miasta. Niewątpliwie Łódź stawiała przed nim wyzwania. Po latach tak komentował swoją decyzję o odejściu z Opola i przeniesieniu się do Łodzi:

Każde przedsięwzięcie teatralne ma swoją biologiczną konstrukcję – osiągając w pewnym momencie stan, w którym należy myśleć o zmianie. Jest to zjawisko normalne i całkowicie pozbawione elementu jakiegokolwiek sensacyjności [...]. Jeśli więc przychodzi czas, żeby zmienić swe miejsce, to należy zmienić na takie, w którym będzie można sobie pozwolić na znacznie trudniejszy repertuar, podjąć jeszcze większe ryzyko artystyczne i spróbować się sprawdzić w nowych warunkach²⁰.

Wraz z Hussakowskim do Łodzi przyjechała liczna grupa jego dotychczasowych współpracowników z Krakowa lub Opola, między innymi Bożena Rogalska, Ewa Worytkiewicz, Wanda Wieszczycka, Andrzej Mleczko i Zbigniew Mich.

Przejęcie przez Hussakowskiego we wrześniu 1979 roku Teatru im. Stefana Jaracza zbiegło się z dwiema ważnymi dla tej sceny rocznicami. Pierwszą był jubileusz dziewięćdziesięciolecia istnienia stałej sceny polskiej w Łodzi, drugą zaś siedemdziesiąta rocznica otwarcia teatru u zbiegu ulic Cegielnianej i Widzewskiej (obecnie ulica S. Jaracza i ulica J. Kilińskiego), po spaleniu poprzedniej siedziby w budynku hotelu Victoria w Łodzi.

²⁰ J. Cyperling, *Jeden sezon przed Wrocławiem*, s. 4.

Hussakowski pokochał Łódź, ale była to miłość dość surowa, czasem bardzo krytyczna i na pewno nie zaślepiona. Przez cały okres dyrekcji w swoich wypowiedziach, uwagach, komentarzach, potwierdzał opinię o specyficznym charakterze miasta i trudnej, trudniejszej niż gdziekolwiek indziej, łódzkiej publiczności:

[...] w Łodzi musiałem się mozolnie przebić przez różnego rodzaju bariery: dawne przyzwyczajenia estetyczne widzów, bierność młodzieży, nieodczuwającej *en masse* potrzeby stałego obcowania z teatrem, wreszcie trudniejsze chyba tu warunki życia, niepozostawiające zbyt dużo luzu poza pracą [...]. Nie ma też żadnego powodu, dla którego teatr nie miałby tak samo odczuwać kryzysu, w którym uczestniczymy. Sztuka, teatr, to są te czujniki, które pierwsze reagują na to, co się niedobrego dzieje w świadomości zbiorowej. A dzieje się wiele. Z jednej strony frustracje, lęki i niepewność, z drugiej – brutalny neokapitalizm wykształcający pewien typ mentalności niesprzyjający kulturze, czy może dokładniej ujmując, preferujący sferę dość prymitywnej konsumpcji kulturalnej. Teatr musi oczywiście przyjmować wszystkie te zagrożenia. Jest przecież tylko fragmentem większej całości²¹.

Na Hussakowskim spoczęła zatem wielka odpowiedzialność, objął bowiem funkcję dyrektora teatru, za którym stała tradycja i wiele znakomitych osobowości, silnie związanych z Łodzią. To przecież na tej scenie triumfy święcili Aleksander Zelwerowicz, w latach 1908–1911 dyrektor teatru, czy wybitny aktor Stefan Jaracz, obecny patron teatru. Z kolei w okresie międzywojennym sukcesy odnosili tutaj reżyserzy: Arnold Szyfman, Leon Schiller, Juliusz Osterwa i Karol Adwentowicz.

Od początku Łódź miała szczęście do wielkich twórców i aktorów. Nic więc dziwnego, że teatr był punktem świecącym, jak go nazywał dr Edward Krasieński. [...] Kronika łódzkiej sceny pierwotnej jest usłana wielkimi nazwiskami. Ton nadały takie osobowości jak Stanisława Wysocka, Stefan Jaracz, Leon Schiller. Wśród gościnnie występujących była legendarna Sarah Bernhardt [...], tu w sezonie 1920/1921 narodziła się pierwsza scenografia formistyczna w Polsce – Andrzeja Pronaszki²².

Choć zdaniem dziennikarki Ewy Pankiewicz Łódź miała wszelkie powody do dumy i prawo do chwalenia się chlubną przeszłością kulturalną, to jednak

²¹ M. Karbowiak, *Kompleks Łodzi – co to takiego?*, „Głos Robotniczy” 1988, nr 10, s. 4.

²² B. Henkiel, *Lwi pazur*, „Express Wieczorny” 1979, nr 73, s. 4.

[...] zbyt rzadko przypominamy sobie o jej przedwojennej scenie robotniczej, o działalności podejmowanej tu w różnych latach przez Schillera, Adwentowicza, Zelwerowicza i innych. Faktem jest jednak i to, że życzliwej, wręcz gorącej pamięci o owych „latach górnych” łódzkiej sceny teatralnej zbyt rzadko towarzyszy taka świadomość ich znaczenia i wagi, która narzucałaby poczucie obowiązku kontynuowania tych tradycji, stałej troski o harmonijny rozwój tej dziedziny sztuki, tego elementu życia kulturalnego²³.

Husakowski w swoich opiniach poszedł jeszcze dalej. O ile zgadzał się ze stwierdzeniem, że Łódź ma faktycznie podstawy do bycia dumną ze swoich dziejów teatralnych i nie sposób funkcjonować bez odwoływania się do tradycji, to według niego miasto zdawało się jednak zbyt mocno zapatrzone w czasy swojej świetności, przez co życie kulturalne nie mogło się rozwijać. Odczuwalny był brak wizji, programu repertuarowego i artystycznego oraz niechęć do sięgania po nowatorskie rozwiązania. Dodatkowo dysharmonię wprowadzał brak konsekwencji ideologicznej, konkretyzującej miejsce, zadania i rolę miejskiego teatru.

Husakowski przybył do Łodzi, będąc w tym mieście prawie nieznanym. Co więcej, przejął teatr w momencie, w którym w Łodzi wciąż żywo rozbrzmiewała legenda dwóch dyrekcji Kazimierza Dejmka w Teatrze Nowym oraz jego wybitnych spektakli (między innymi *Operetka*, *Dialogus de passione*, *Vatzlav*). To dzięki Dejmкови Teatr Nowy w dość krótkim czasie osiągnął wysoki stopień profesjonalizmu, jak również stał się jedną z najważniejszych scen teatralnych w Polsce. Nic więc dziwnego, że po odejściu Dejmka z Łodzi w grudniu 1979 i objęciu przez niego dyrekcji Teatru Polskiego w Warszawie (1981) teatr łódzki popadł w marazm. Siłą rzeczy układ na mapie teatralnej Łodzi musiał zacząć się zmieniać.

Husakowski trafił na niezwykle burzliwą dla kultury łódzkiej dekadę. Na porządku dziennym były wtedy częste zmiany na stanowiskach dyrektorów teatrów, które uniemożliwiały osiągnięcie na dłuższą metę stabilności organizacyjno-repertuarowej w większości instytucji: w Teatrze Wielkim do końca 1981 roku funkcję tę pełnił Andrzej Hundziak, później Janusz Cegiella (do 14 V 1981), Wiesław Kinderman (do 1 III 1982) oraz Sławomir Pietras (od 1 III 1982 do 31 VIII 1991); w Teatrze Nowym Dejmka zastąpił Wojciech Pilarski (od 1 I 1980 do 6 I 1987), a po nim stanowisko to objął Jerzy Hutek (od 7 I 1987 do 31 V 1990); w Teatrze Powszechnym dyrektorem był Mirosław Szonert (od 16 II 1981 do 6 XII 1985), a po nim obowiązki przejął Bogdan Pawłowski (od 7 XII 1985 do 31 V 1990), w nieistniejącym już Teatrze im. Juliana Tuwima dyrekcję pełnił Tadeusz Jankowski (od 1 IX 1983 do 16 VII 1984), po nim Kazimierz Boberek (do 31 VIII 1986) oraz Paweł Nowicki (od 1 IX 1986 do 28 II 1989). Wyjątkiem

²³ E. Pankiewicz, *Co dalej z łódzkim teatrem*, „Polityka” 1982, nr 9, s. 11.

był Teatr Muzyczny, w którym Rajmund Ambroziak sprawował funkcję dyrektora przez dziesięć lat (2 IV 1980 – 1 III 1990) oraz Teatr im. Stefana Jaracza, gdzie Hussakowski pełnił swoje obowiązki nieprzerwanie przez trzynaście sezonów.

Następca Jana Maciejowskiego

Hussakowski przejął Teatr im. Stefana Jaracza bezpośrednio po Janie Maciejowskim (dyrekcja w latach 1971–1979), do którego dokonał podszedł z pełnym poszanowaniem i taktem. Dlatego też rozpoczął budowanie swojej wizji teatru oraz tworzenie nowej linii repertuarowej na drodze ewolucyjnej, a nie rewolucyjnej, między innymi doprowadził do premiery wieczoru teatralno-muzycznego *Piotr Hertel zaprasza na piosenki z teatru* (premiera 5 I 1980, reż. Piotr Hertel), zainicjowanego jeszcze pod koniec dyrekcji Maciejowskiego. W ocenie Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej Hussakowski

[...] umiejętnie tworzył klimat artystycznej roboty i koleżeństwa (ta cecha, także wywiedziona z krakowskiej szkoły, pięknie różniła go od wielu dyrektorów i reżyserów-tyranów). Skupił wokół siebie ludzi, od których nie wymagał bezwzględnej akceptacji, ale na pewno oczekiwał zrozumienia dla jego wizji teatru – sceny w pełni zawodowej, żywiącej się różnorodnością teatralnych konwencji oraz artystycznych indywidualności, doskonale świadomej swoich powinności wobec widza. A przy tym, co bardzo istotne, reagującej na rzeczywistość pozateatralną – nigdy jednak drogą płaskiej doraźności czy krzykliwej aktualizacji. Mieściła się w tej wizji teatru szeroko rozumiana idea komunikacji z naturalnym środowiskiem kulturalnym łódzkim, z innymi teatrami i twórcami [...] ²⁴.

Maciejowski, absolwent PWST w Warszawie, wychowanek Schillera, objął stanowisko dyrektora 1 września 1971 roku, mając już za sobą niemałe doświadczenie reżyserskie. Bardzo silnie nawiązywał do tradycji stojącej za tym teatrem. Wielokrotnie podkreślał, iż nie sposób działać w oderwaniu od niej:

Byłoby to życie w pustce. Nie byłoby się do czego odwołać, nie byłoby czego kontynuować. Może nie zawsze zdajemy sobie sprawę z tego, że większość naszej wiedzy o świecie zdobywamy poprzez tradycję [...]. Wydaje mi się, że należy świadomie

²⁴ A. Kuligowska-Korzeniewska, *Teatr przy ulicy Jaracza*, [w:] *110 lat stałej sceny w Łodzi (1888–1998)*, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, Łódź 1998, s. 81.

obracać się w jej kręgu i świadomie wykorzystywać tkwiące w niej siły [...]. Budowanie tradycji teatralnej tworzy równocześnie inne tradycje, więzi społeczne, narodowe. Poprzednie pokolenia ludzi teatru przekazywały sobie gorący stosunek do zawodu traktowanego jak swoiste posłannictwo. Główną wartością tradycji teatru jest to, że stanowi szkołę perfekcji warsztatowej²⁵.

To zbyt silne jednak, zdaniem Hussakowskiego, przywiązanie Maciejewskiego do tradycji, miało też swoje bezpośrednie przełożenie na repertuar realizowany za jego dyrekcji. Maciejowskiemu przede wszystkim zależało na nawiązywaniu ciągłego dialogu z publicznością, stwarzającego pole do dyskusji o palących, aktualnych problemach współczesnej rzeczywistości. W jednym z wywiadów powiedział:

Siłą wyróżniającą polski teatr zawsze było to, że sięgał po rząd dusz, najlepsze siły poświęcał mówieniu ze sceny o sprawach Polaków. Czasem [...] miewa się to teatrowi za złe. Bywa więc, że zbyt łatwo zarzucamy mu poruszanie spraw drażliwych, a przecież to najlepsza tradycja naszego teatru [...]. Nie wolno nam zapominać, że mamy wielki przywilej mówienia przez scenę, a więc mówienia w sposób najbardziej sugestywny²⁶.

Ta komunikacja z widzem w dużej mierze opierała się na tekstach klasycznych, głównie dziełach Szekspira, w których Maciejowski odnajdywał odwołania do współczesnego świata. „Szekspir był w tych latach znakiem firmowym Teatru im. Stefana Jaracza. Ale pojawiali się w repertuarze inni klasycy, od Sofoklesa (*Antygona*), Goldoniego (*Mirandolina*), przez Strindberga (*Silniejsza, Panna Julia*), po Romain Rollanda (wybitne przedstawienie *Wilków* w reżyserii Maciejewskiego) i Eugene’a O’Neilla²⁷. Istotny element repertuaru stanowiła także dramaturgia polska, niejednokrotnie dająca pretekst do rozrachunków historycznych i politycznych. Pojawiła się między innymi: *Nie-Boska komedia* Zygmunta Krasińskiego (premiera 12 VI 1976, reż. Jan Maciejewski), *Kordian* Juliusza Słowackiego (premiera 6 X 1978, reż. Jan Maciejewski), *Śluby panieńskie* Aleksandra Fredry (premiera 8 X 1976, reż. Tadeusz Byrski) czy *Kram z piosenkami* Leona Schillera (premiera 3 III 1973, reż. Barbara Fijewska). Co się zaś tyczy literatury współczesnej, to na scenach reprezentowały ją głównie adaptacje utworów prozatorskich, takich jak na przykład *Przepis ze starej kroniki* Jerzego Broszkiewicza (premiera 13 maja 1973, reż. Jan Maciejewski), *Popiół i diament*

²⁵ W. Orłowski, *Czym jest tradycja dla teatru?*, „Scena” 1979, nr 3, s. 28.

²⁶ *Ibidem*, s. 29.

²⁷ A. Kuligowska-Korzeniewska, *Teatr przy ulicy Jaracza*, s. 77.

Jerzego Andrzejewskiego (premiera 23 III 1974, reż. Jan Maciejowski), *Cesarz Ryszarda Kapuścińskiego* (premiera 24 XI 1978, reż. Jerzy Hutek). Sam Maciejowski w trakcie ośmioletniej dyrekcji wyreżyserował dwadzieścia trzy spektakle.

Prowadzenie w ramach jednego teatru trzech scen okazało się nie lada wyzwaniem. Od momentu objęcia stanowiska dyrektora Maciejowski (podobnie działał na początku Hussakowski) dążył do zachowania w repertuarze równowagi pomiędzy inscenizacjami utworów klasycznych a współczesnych. Trzy sceny rysowały trzy odmienne koncepcje teatralne: „[...] duża spełniała w pewnym sensie rolę sceny narodowej, mała scena przynosić miała nowinki, maksymalną ilość prapremier, także w oparciu o teksty nieteatralne, przystosowane”²⁸, zaś Scena 7.15, z uwagi na preferowany tam charakter rozrywkowy przedstawień, miała służyć do prezentacji lżejszego repertuaru, fragmentów tekstów między innymi z programu kabaretu *Pod Egidą*. W zamyśle zarówno Maciejowskiego, jak i jego następcy było realizowanie repertuaru egalitarnego, adresowanego do wszystkich grup odbiorczych i środowiskowych. Co ciekawe, oprócz prowadzenia działalności repertuarowej Teatr im. Stefana Jaracza współpracował z XXVI Liceum Ogólnokształcącym im. Małgorzaty Fornalskiej w Łodzi, dbając tym samym o edukację kulturalną młodszego pokolenia. Celem takiej aktywności było uwrażliwienie młodzieży na słowo mówione, a także na otaczający ją świat.

Chociaż osiem lat dyrekcji Maciejowskiego zapisało się w historii Teatru im. Stefana Jaracza jako okres wielu osiągnięć oraz wysoko ocenianych zarówno przez krytyków, jak i odbiorców spektakli – między innymi nagroda Srebrnej Łódki przyznana w 1973 roku dla najlepszego spektaklu – *Hamleta* w reżyserii Maciejowskiego, czy II nagroda przyznana w 1974 roku podczas XVI Kaliskich Spotkań Teatralnych temu przedstawieniu – to jednak poprzednikowi Hussakowskiego nie udało się uniknąć błędów. W odczuciu samego Maciejowskiego zabrakło przede wszystkim wyważenia proporcji pomiędzy starannością, solidnością zawodową, dbaniem o szczegóły przygotowywanych spektakli a spontanicznością, zaskakiwaniem widza, do czego sam tuż przed rezygnacją ze stanowiska dyrektora się przyznał:

Uzwyczajnienie procesu pracy dla takiego fenomenu, jakim jest teatr, jest straszne. Gdy premiera przestaje być „sprawą życia i śmierci” dla zespołu, jest to śmiertelnym zagrożeniem dla teatru. [...] Nasz teatr zbyt się przywiązuje do sposobów i te uzgodnienia wyliczone, dopięte na ostatni guzik, zabijają go. „Zobiektywizowane dzieło sztuki” zachwala się swoim mistrzostwem, a nie szaleństwem, gdy w życiu

²⁸ W. Orłowski, *Czym jest tradycja dla teatru?*, s. 29.

lub sztuce zaczyna się stosować zasadę „trochę za trochę”, dla życia przestaje to być korzystne i pasjonujące, dla sztuki staje się zabójcze²⁹.

Odchodząc, przyznał też, iż nie udało mu się zadbać o odpowiednią temperaturę życia artystycznego i twórczego w teatrze. Uznał, że w związku z tym, jako reżyser i dyrektor, przestał być atrakcyjny i dla współpracowników, i dla publiczności. Nie do końca też udało mu się właściwie ocenić potrzeby repertuarowe łódzkiej widowni. Realizując program składający się z inscenizacji wyrażających jego niezwykle osobiste przekonania, doświadczenia, które wprawdzie niejednokrotnie dawały początek do dyskusji o istotnych problemach natury egzystencjalnej czy politycznej, nazbyt rzadko brał pod uwagę potrzeby wpływające od lokalnej publiczności, która czasami bardziej preferowała repertuar gwarantujący chwilę wytchnienia, relaksu i rozrywki. Nastąpił więc czas, w którym zdecydował się na „dezercję”, w dość enigmatyczny sposób argumentując swoje odejście:

Doszedłem do wniosku – z którym każdy, a zarządzający przedsiębiorstwem musi się liczyć już na pewno – że ilość sił, energii (zwłaszcza tych w sferze pozaartystycznej) włożonych „w dzieło” niewspółmiernie przewyższa rezultaty osiągnięte. Być może przyczyna takiego, a nie innego bilansu tkwi we mnie, lecz nim ten błąd u siebie znajdę, musiałem z sytuacji istniejącej wyciągnąć konsekwencje. A ponieważ nie jestem w stanie być i dyrektorem, i reżyserem, wybieram to, co mnie pasjonuje. Wybieram reżyserię. Byłem przez ileś lat szefem teatru w Łodzi, myślę, że na tyle długo, iż przestałem być atrakcyjny dla odbiorcy, dla zespołu [...]. Przyczyn mojej decyzji jest wiele. Trudno oceniać, które z nich są naprawdę najważniejsze. Być może niektórych z nich w pełni sobie jeszcze nie uświadamiam. Teraz wydaje mi się, że najistotniejsza jest ta wiążąca się z trudnościami piętrzącymi się przed szefem teatru w załatwianiu spraw najdrobniejszych, pozaartystycznych – mitrzących czas, zapal, energię³⁰.

Po opuszczeniu Teatru im. Stefana Jaracza Maciejowski do 1993 roku pozostawał wykładowcą, a w latach osiemdziesiątych dziekanem Wydziału Reżyserii w krakowskiej PWST. Odnosił również sukcesy jako etatowy reżyser w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach. Jednak po odejściu z Łodzi już nigdy nie objął stanowiska dyrektora w instytucji kultury. Czy tych osiem lat aż tak bardzo dało mu się we znaki, czy może rzeczywiście spełnienie odnalazł w swojej reżyserskiej pasji?

²⁹ J. Bąbol, *Trochę za trochę...*, „Dziennik Popularny” 1979, nr 155, s. 6.

³⁰ *Ibidem*.

Dyrektor w sztywnym gorsecie przepisów

Przejmując dyрекcję łódzkiego Teatru im. Stefana Jaracza, Hussakowski od początku miał świadomość, że nie może działać w oderwaniu od tradycji, z drugiej strony nie zamierzał rezygnować z własnego systemu wartości, z realizowania bardziej nowoczesnego modelu myślenia o teatrze. Uważał, że współcześni twórcy powinni wykazywać się nowatorskimi koncepcjami, wyzbyć się lęku przed stosowaniem eksperymentalnych rozwiązań. Należy wymagać od nich pewnej dozy ryzyka, kreatywności oraz umiejętności przewidywania następstw, a przede wszystkim – w przypadku Łodzi – uciekania od pielęgnowania mitu o łódzkiej robotniczej publiczności, do którego miał sceptyczny stosunek:

To mit niedobry, choć jakby nie wypada z nim polemizować, a jest przecież czystą fikcją. [...] Sądzę, że trwanie przy tym pojęciu jest kontynuowaniem XIX-wiecznej utopii dotyczącej upowszechniania kultury. Oczywiście trzeba wiedzieć, gdzie się jest, gdzie się pracuje. W Łodzi potencjalnym widzom są właśnie umęczone, ciężko zaharowane kobiety i trudno się dziwić, że tak mało czasu znajdują one na teatr. Sądzę, że podobnie jest na Śląsku: nie wiem, czy gdybym pracował tak ciężko jak górnik czy hutnik, znalazłbym ochotę na to, by pójść do teatru. [...] Jednocześnie należy pamiętać, że widz ten od czasu do czasu w teatrze jednak się pojawia³¹.

Husakowski zaznaczał też, że każda zmiana na stanowisku dyrektora wiąże się ze zmianami organizacyjnymi, modyfikacjami administracyjnymi, tworzącymi niejako nową sytuację wyjściową. Podczas pierwszej oficjalnej konferencji prasowej, która odbyła się 12 września 1979 roku, Hussakowski zapoznał zainteresowanych z planami programowo-repertuarowymi, jak również przybliżył swoją wizję teatru. Przede wszystkim podkreślał potrzebę (co często powtarzał także w późniejszych wywiadach) wypracowania „rozsądnego kompromisu między tym, że teatr nie jest fabryką, a brakiem jakichkolwiek instytucjonalnych rygorów [...]”³². Opowiadał się przy tym za różnorodnym kształtem realizowanej koncepcji teatru, bowiem, jak uważał, inny charakter „[...]” powinny mieć nieliczne, lecz potrzebne teatry o charakterze laboratoryjnym, inny teatr, który jest jedyny w mieście, jeszcze inny teatry w miastach takich jak Łódź, gdzie jest ich kilka. I właśnie byłoby dobrze, aby ich struktura była elastyczna i zróżnicowana³³, odpowiednio dostosowana do profilu ich działalności. Akcentował również, jak

³¹ K. Karwat, *Intelektualny niż*, s. 14.

³² I. Maślińska, *Teatr wobec wydarzeń*, „Literatura” 1980, nr 49, s. 3.

³³ *Ibidem*.

ważne jest poszukiwanie (czy też dążenie do) syntetycznej roli teatru, która nie czyniłaby z niego jedynie narzędzia propagandy ani jeszcze jednego głosu w dyskusji o współczesnym świecie. Jak to metaforycznie ujął, teatr powinien być jedną z iskier, które padły na antał prochu. Zdaniem Hussakowskiego:

Szansą teatru nie jest pokrzykiwanie czy nawet włączanie się w dyskusję jak najbardziej sensowną dziennikarsko i publicystycznie, lecz szukanie syntezy. Może się to odbywać poprzez uświadamianie nam naszych tradycji politycznych, życia politycznego, kultury politycznej. Jeśli np. udało się teatrowi osiągnąć efekt podobny do tego, jaki miała wystawa *Polaków portret własny*, to właśnie rozumiem jako kształtowanie świadomości. Jeśli natomiast bezpośrednio interweniujemy we współczesność, czy ją pokazujemy, to też powinno służyć zrozumieniu spraw zasadniczych, pewnych motywacji, postaw, mechanizmów, perspektywy historycznej, a nie doraźnemu efektowi. [...] teatr, który sam chciałby myśleć i myślenie inspirować, powinien pomagać w uzyskaniu tego, co Francuzi nazywają *prise de conscience* – złapaniu świadomości³⁴.

Kształtowanie świadomości społecznej należałoby rozpocząć jak najwcześniej, dlatego tak duże znaczenie przypisywał edukacji teatralnej, którą powinno się podejmować już od najmłodszych lat: „[...] każda forma kreująca zbiorową świadomość – a teatr potrafi to lepiej niż jakakolwiek ze sztuk – staje się bezcenna. Kultura jest partnerem lub, jeśli kto chce inaczej, narzędziem w dziedzinie kształtowania naszego wspólnego losu. [...] Obawiam się, że tak jak w tej chwili musimy brać powtórna lekcję ekonomii, tak niedługo będziemy musieli ogłosić akcję szeroko pojętej walki z wtórnym analfabetyzmem”³⁵. Planowanie edukacji teatralnej rozpoczął więc już na samym początku swojej dyrekcji. Poniekąd była to też odpowiedź na zbyt niski poziom świadomości w zakresie edukacji teatralnej oraz brak konsekwencji w „[...] prowadzeniu polityki wychowania i kształtowania ideału człowieka otwartego na wszystkie wybory, twórczo myślącego, którego my bylibyśmy partnerem, a nie tego, który tylko wydaje pieniądze czy też przytakuje naszym działaniom”³⁶.

W pierwszych dwóch sezonach poczynania nowego dyrektora, a tym samym działalność Teatru im. Stefana Jaracza, były pod szczególnie ścisłym nadzorem władz, w tym przypadku Podstawowej Organizacji Partyjnej w teatrze, a dokładnie Bogumiła Antczaka, jej ówczesnego sekretarza.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ J. Skotnicki, *Teatru nie robi się do szuflady*, „Scena” 1989, nr 9, s. 4.

³⁶ H. Pawlak, *Kultura 1985 – niepokoje i oczekiwania*, s. 4.

Rola POP w systemie wewnętrznym, rozumianym tu jako system wewnętrznej organizacji teatru, jak również zadbanie o odpowiednie stosunki na linii władza – dyrekcja teatru, okazała się w tym czasie niezwykle istotną kwestią. Chociaż POP zapewniała, że kierownik instytucji kultury ponosi jednoosobową odpowiedzialność za nadanie kierunku poszukiwaniom artystycznym danej placówki, to w praktyce zdarzało się, że często bezpośrednio interweniowała. Tak było wielokrotnie w przypadku repertuaru za dyrekcji Maciejowskiego, na przykład wtedy gdy zdjęto z afisza *Wyzwolenie*, bo POP miała wątpliwości odnośnie do wymowy artystycznej spektaklu. Co więcej, z jej inicjatywy powstał pomysł organizowania cyklicznych zebrań partyjnych, poświęconych tematom ideologiczno-społecznym. Antczak uzasadniał decyzję organizacji takich spotkań:

Czy w przypadku teatru można mówić o programie szkolenia partyjnego rozumianym tak jak w zakładzie przemysłowym? Nie. Skoro już praca nad rolą związana jest ze stawianiem istotnych pytań z zakresu problematyki ideowo-społecznej, trzeba szukać na zebraniach partyjnych spraw jeszcze innych, poszerzających krąg widzenia. Doświadczenie mówi, iż najlepiej sprawdzają się w tym środowisku ludzie czytanych i wykształconych te tematy, które wykraczają daleko poza doraźną zawartość gazet i czasopism. Zdały egzamin np. spotkania z sekretarzem propagandy, który wyjaśniał wiele skomplikowanych kwestii z zakresu ideologii i polityki, nie zdały z „szeregowymi” prelegentami gubiącymi się przy pytaniach trudnych i najeżonych wątpliwościami. A przecież [...], aby teatr we właściwy sposób mógł interpretować rzeczywistość, musi być wyposażony w większy zasób wiedzy i informacji niż widz... Stąd niezmiernie ważną sprawą byłyby okresowe spotkania pozwalające uzyskiwać wiedzę na bieżąco i z autorytatywnych źródeł³⁷.

Przy wszystkich niedogodnościach wynikających z działalności POP warto zaznaczyć, że wpłynęła ona pozytywnie między innymi na przedłużenie kontraktów w teatrze niektórym aktorom.

Chociaż stosunki POP i Hussakowskiego układały się nad wyraz pomyślnie i nie zgłaszano względem jego decyzji w zakresie gospodarki finansowej oraz doboru repertuaru większych zastrzeżeń, to jednak dyrektor Teatru im. Stefana Jaracza nie mógł w pełni zaakceptować zbyt formalnego, jego zdaniem, stylu działania POP. Nie zgadzał się w pełni ze stwierdzeniem Antczaka, że

[...] w tym środowisku, w którym efekty pracy są tak bardzo niewymierne, częściej niż gdzie indziej dochodzi do frustracji, stresów. [...] W teatrze niemożliwa jest sytuacja taka, z której wszyscy byliby zadowoleni. Bo jeśli ktoś nie sprawdził się na

³⁷ M. Karbowski, „Teatr mój widzę ogromny”, „Głos Robotniczy” 1979, nr 224, s. 3.

scenie w roli Hamleta, trudno kłaść następne spektakle posunięciami charytatywnymi. Ten ktoś musi więc grać halabardnika. [...] Trudno także zapomnieć o tym, że teatr jest organizmem rozliczanym także na płaszczyźnie ekonomicznej, i jeśli chodzi się na aktora Pipsztyckiego, to musi on grać częściej niż inni³⁸.

Hussakowski wychodził z założenia, że teatr powinien być miejscem, w którym aktorzy, bez względu na wyrobioną markę i częstotliwość obsadzania w spektaklach, powinni mieć szansę na rozwój i doskonalenie swoich umiejętności. Dla niego aktor był najważniejszy, dlatego dbał o komfort wszystkich członków swojego zespołu artystycznego. Co więcej, stojąc w opozycji do Antczaka, Hussakowski upatrywał w działalności teatralnej wyższe posłannictwo niż tylko postrzeganie jej przez pryzmat aspektów ekonomicznych, wynikających z uwikłania systemu organizacji teatru w system gospodarczy i finansowy, na co zwracał uwagę, będąc już dyrektorem polskiego Teatru im. Jana Kochanowskiego:

Chodzi mi o paralelę między dostosowanym do rzeczywistych potrzeb działaniem instytucji zajmującej się troskliwie tym, co z nas zostało, i nie dostosowywanym do rzeczywistych potrzeb rozrębieniem usługowej działalności 90% polskich teatrów. Może nie tyle całkowite zlikwidowanie organizacji widowni [...], a jedynie zlikwidowanie wskaźnika ilościowego widzów dałoby prawdziwy obraz społecznej potrzeby teatru [...]. Pragnąłbym, aby poprzez urealnienie tego, co nazywa się usługową funkcją teatru, wzmocnić intensywność dialogu z widownią i aktywność artystyczną. Ta właśnie ideowo-artystyczna, statutowo jedyna działalność placówki teatralnej winna być przecież głównym kryterium oceny naszej pracy. Gdyby tak się stało, zniknęłyby może fabryki spektakli, manufaktury teatralnego „pamiątkarstwa”, a wytworzona w ten sposób presja kryteriów artystycznych stałaby się jednym z istotnych mechanizmów podnoszenia wymogów profesjonalnych w naszym środowisku³⁹.

Jego wątpliwości budziła też przyjęta przez system władzy procedura zatwierdzania repertuaru na długo przed rozpoczęciem nowego sezonu, wymagająca od dyrektora złożenia dość precyzyjnego harmonogramu działań, z uwzględnieniem nazwisk reżyserów, tytułów sztuk, terminów spotkań z realizatorami, co zdaniem Hussakowskiego było pełne anachronizmów. Apelowal więc o większą autonomię dla dyrektorów instytucji kultury w działaniu i podejmowaniu decyzji w zakresie repertuaru:

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ B. Hussakowski, *Model terenowy*, s. 16.

Projekt repertuaru muszę złożyć w odpowiednim terminie – zanim odbędę rozmowę z reżyserem X, którego chciałbym zatrudnić, a który właśnie przebywa za granicą. W praktyce więc do repertuaru wstawiam cokolwiek i tylko uprzedzam, że za dwa tygodnie powiem, co tam będzie naprawdę. Jeśli partnerzy mają do siebie zaufanie – a tak jest w Łodzi – to można postępować w taki sposób, jeśli nie – tworzy się fikcję, która nie ma nic wspólnego z prawdziwym planowaniem. Co to zresztą za planowanie: 24 maja przy nazwisku Mikołaja wpiszę jakiś tytuł, a 17 sierpnia o wpół do ósmej rano tenże Mikołaj Grabowski wpadnie na lepszy pomysł, który we wrześniu można wprowadzić w próby. Czy ma z tego pomysłu zrezygnować, bo go nie było w planie? Dla ludzi teatru są to sprawy ewidentne, a tymczasem ciągle nie mogą uzyskać oficjalnej sankcji. A to takie proste: dyrektora trzeba rozliczać po sezonie, nie przed⁴⁰.

Hussakowski niezwykle wysoko cenił też w teatrze demokrację rozumianą jako równowagę zachowaną pomiędzy rozmowami toczonymi ze współpracownikami a „tyranią”, czyli prawem dyrektora do jednoosobowego podejmowania ostatecznych decyzji. Do takich autorytarnych dyrektorskich postanowień dochodziło w Teatrze im. Stefana Jaracza niejednokrotnie, czego Hussakowski nigdy się nie wypierał, twierdząc, że

[n]ie można robić teatru większością głosów i to nie jest tylko mój pogląd, ale większości zespołu. Oczywiście ja się w wielu decyzjach podpieram konsultacjami, na zebraniach, przy ustalaniu repertuaru klócimy się nadal zawzięcie, stawiając podstawowe pytania: dla kogo to będzie grane, kim, czy przyjdzie publiczność. [...] w czasie mojego pierwszego roku pracy, po „awariach”, stawialiśmy te sprawy na ostrzu noża. Teraz staramy się mniej mówić, a więcej robić, żeby nie utopić się w słowach⁴¹.

Końcowe decyzje musiały być podejmowane na drodze arbitralnej i z tym, jak uważał Hussakowski, nie należało dyskutować.

Żeby dać próbkę tego, co nas najbardziej zajmowało w czasie naszej domowej rewolucji, i co wywoływało najmocniejsze spory, powiem, że chodziło o dwa problemy. Pierwszy to repertuar – krzyczeliśmy do siebie: dla kogo chcemy grać i kto na to przyjdzie, a do tego, kto to jeszcze zrobi! I druga sprawa – czy się u nas nie przesadza z młodymi reżyserami, tzn. ludźmi, którzy tu znajdują szansę startu i swojego rozwoju⁴².

⁴⁰ 100. *Dwa jubileusze*, s. 23–24.

⁴¹ M. Karbowski, *Co to znaczy: demokracja w teatrze?*, „Głos Robotniczy” 1981, nr 189, s. 6.

⁴² *Ibidem*.

Problem demokratyzacji teatru był szczególnie dyskutowany, zwłaszcza po Nadzwyczajnym Zejeździe SPATiF-u – ZASP-u we wrześniu 1980 roku, kiedy doszło do reorganizacji związków zawodowych w polskich teatrach. W tym samym czasie zespół Teatru im. Stefana Jaracza włączył się do „Solidarności”, co mogło wzbudzać pewne kontrowersje. Hussakowski tak wyjaśniał sytuację, nie widząc w tej aktywności teatru niczego niewłaściwego:

Głównym nieporozumieniem było traktowanie SPATiF-u – ZASP-u jako alternatywy wobec „Solidarności”, podczas gdy powinny się one zajmować odrębnymi zagadnieniami. W obrębie teatru istnieje wyraźna granica między sprawami pracy i twórczości, choć się one oczywiście zazębiają. Jeśli więc „Solidarność” dotyczy pracy, a ZASP – twórczości, to ich działanie musi się uzupełniać, a nie może mieć charakteru konkurencyjnego. Im silniejsza będzie organizacja związkowa, tym bardziej potrzebny będzie też związek twórczy – jako partner dyrekcji i reprezentant artystów teatru⁴³.

Szczęśliwie nowa struktura nie wpłynęła na zmianę relacji (szczególnie w kwestii gospodarki finansowej oraz repertuaru) między Hussakowskim jako dyrektorem a pozostałymi pracownikami teatru. Nadal, jak twierdził, wszelkie decyzje poddawane były kolegalnej dyskusji.

Program repertuarowy w Teatrze im. Stefana Jaracza musiał być wypadkową pomiędzy zamierzeniami artystycznymi samego Hussakowskiego (jako dyrektora i reżysera), oczekiwaniami nie najłatwiejszej łódzkiej publiczności a wymaganiami władz miasta. Zdarzało się również tak, jak miało to miejsce w okresie stanu wojennego, że wybór grywanych przedstawień uzależniony był od dynamicznie zmieniającej się nie tylko w kraju, ale i w samej Łodzi atmosfery politycznej. W tym najgorętszym okresie Hussakowski zrezygnował w inscenizacjach z prowokacji obyczajowej, by nie narażać się niepotrzebnie na dodatkową kontrolę ze strony władz. Prowadzona przez niego polityka repertuarowa przyniosła w tamtym czasie pożądane korzyści. Co więcej, przez prawie cały okres trzynastoletniej dyrekcji nie miał większych problemów z uzyskaniem akceptacji planów repertuarowych. Jak sam przyznał:

Moi łódzcy partnerzy i pod tym względem okazali się liberalni. Najdłużej chyba trwało zatwierdzenie *Galązki rozmarynu*... [...] teatr musiał zrezygnować z zakończenia spektaklu *Pierwszą Brygadą*, którą teraz telewizja nadaje do upojenia, nawet w dziennikach. Ale wtedy uznano to za przedobrzenie – zresztą u samego Nowakowskiego *Pierwszej Brygady* przecież nie ma. Nie mieliśmy natomiast, inaczej niż

⁴³ I. Maślińska, *Teatr wobec wydarzeń*, s. 3.

w Warszawie, żadnych kłopotów z *Ołtarzem wzniesionym sobie* Iredyńskiego. Jedyne, z czego musieliśmy zrezygnować po ogłoszeniu stanu wojennego, to *Sztuczne oddychanie* Barańczaka⁴⁴.

Wpływ na repertuar mieli także widzowie, którzy swoją obecnością (lub nieobecnością) na spektaklach dawali do zrozumienia, jaki repertuar i rodzaj literatury spełnia ich oczekiwania. Co ciekawe, sztuki, które święciły triumfy i cieszyły się ogromną popularnością w innych miastach, takich jak Warszawa czy Wrocław, w Łodzi niekoniecznie znajdowały odbiorców. Hussakowski próbował ocenić to zjawisko, tłumacząc je w następujący sposób:

W którymś momencie doświadczenie zaczęło przynosić konkretną informację. Ot, na przykład tę, że z różnych powodów mają w Łodzi szczególne powodzenie niełatwe sztuki obyczajowo-moralne, np. *Przeprowadzka* czy *Wyjść*. Nigdy nie został natomiast zaakceptowany repertuar rozrywkowy wywodzący się z kręgu poetyckiego absurdu. Stanisław Tym i jego *Rozmowy przy wycinaniu lasu*, które podobały się wszędzie w kraju, tu wręcz padły [...]. Wiem także, że łódzcy widzowie [...] nie kochają form afabularnych, bez wyraźnej „story”⁴⁵.

Specyficzne preferencje lokalnej publiczności powodowały, że nie zawsze dało się wyczuć, na jaki rodzaj teatru jest ona w danym momencie gotowa. Dlatego też niektóre decyzje o wystawieniu konkretnych spektakli okazywały się błędne. Umacniało to Hussakowskiego w opinii o trudnej łódzkiej widowni, co podtrzymywał przez całą swoją dyрекcję w Teatrze im. Stefana Jaracza. W jednej z rozmów – z Ireną Maślińską – powiedział:

Zjawisko, brzydko mówiąc, odpływu konsumenta kultury obserwuje się wszędzie. Proszę sobie przypomnieć frekwencję na filmach nurtu moralnego niepokoju – była znikoma. [...] Myślę, że generalnie biorąc, lata ostatnie sprawiły zanik potrzeby uczestniczenia w kulturze [...]. Oczywiście i po naszej stronie win jest także sporo. Niemniej, jeśli pojawiały się gdziekolwiek interesujące zjawiska, to o ile nie towarzyszyła im aura snobizmu czy sensacji, nie przebijały się one. [...] chociażby odbiór pierwszych spektakli Konrada Swinarskiego w Krakowie – *Nie-Boska komedia* – skandal wśród nauczycieli, odrzucona przez większość recenzentów, aż do sukcesu na Spotkaniach Warszawskich i powrotu w aurze wielkiego wydarzenia [...]. W tym kontekście czym innym jest spojrzenie na życie teatralne Łodzi. [...] na interesujące tu zjawiska ludzie chodzą z trudem. Przykładem

⁴⁴ 100. *Dwa jubileusze*, s. 24.

⁴⁵ M. Karbowski, *Kompleks Łodzi – co to takiego?*, s. 4.

spektakle na Małej Scenie, które powstały pod koniec dyrekcji Jana Maciejowskiego – *Kwartet Schöffera* nagrodzony w Szczecinie, *Cesarz* według Kapuścińskiego, który w Warszawie stał się wydarzeniem. [...] Z przedstawień zrealizowanych za mojej dyrekcji wymienię tylko *Pamiętki Soplicy* [...], które uważam za autentyczne wydarzenie teatralne [...], sukcesem frekwencyjnym jednak nie były. Nie jest więc tak, że jak się pojawi spektakl mówiący wprost o współczesności, daje to gwarancję pełnej widowni⁴⁶.

Łódzka publiczność swoją nieprzewidywalnością teatralnego gustu niejednokrotnie decydowała o przyszłości scenicznej danej sztuki i częstotliwości jej wystawiania w teatrze. We wspomnieniach Hussakowskiego na długo pozostał jeden przypadek:

W dniu, w którym odbyła się miło odebrana przez recenzentów premiera *Snu srebrnego Salomei*, do kasy teatru nie przyszedł ani jeden widz. [...] Gdyby to był wypadek odosobniony, moglibyśmy mówić o tym ze śmiechem, że tak akurat się zdarzyło. Ale niedługo później pojawiło się przedstawienie, które powinno budzić ogromne emocje, zarówno za, jak i przeciw, czyli jednym słowem warcie uwagi. Myślę o *Obywatelu Pekosiewiczu* w reżyserii Mikołaja Grabowskiego. Uważam, że jest to jeden z najciekawszych i najważniejszych spektakli, jaki się pojawił za mojej dyrekcji. [...] po niewątpliwym sukcesie *Pekosiewicza* na festiwalu we Wrocławiu trzeba było dwukrotnie spektakl odwoływać, ponieważ tej widowni zabrakło⁴⁷.

Problemy frekwencyjne wynikały również z wewnętrznych trudności prowadzenia w teatrze biura organizacji widowni, co związane było ze stopniowym znikaniem zjawiska kolportażu, jak również spadkiem zainteresowania w zakładach pracy kupnem biletów zbiorowych, co osiągnęło swoje apogeum w 1987 roku. Jak komentował Hussakowski: „Obecnie w organizacji widowni pracuje się ciężiej niż poprzednio. Tam, gdzie dawne rady zakładowe przestały istnieć, przestali też działać kolporterzy, tam, gdzie one nadal istnieją, boją się wydawać pieniądze na bilety, gdyż takie decyzje mogą być niepopularne”⁴⁸. Ale też odbiorcy indywidualni niechętnie wydawali pieniądze na bilety, zwłaszcza gdy ich ceny, szczególnie na przełomie roku 1981 i 1982, gwałtownie wzrosły. Nic więc dziwnego, że w budżetach rodzinnych, w dobie kryzysu gospodarczego, wydatki na kulturę nie stanowiły priorytetu.

⁴⁶ I. Maślińska, *Teatr wobec wydarzeń*, s. 2–3.

⁴⁷ J. Cyperling, *Jeden sezon przed Wrocławiem*, s. 4.

⁴⁸ I. Maślińska, *Teatr wobec wydarzeń*, s. 3.

Chociaż problemy frekwencyjne w Teatrze im. Stefana Jaracza utrzymywały się z różną tendencją przez wszystkie lata dyrekcji Hussakowskiego, to trzeba zaznaczyć, że nie były zjawiskiem odosobnionym na tle pozostałych łódzkich teatrów. Tym bardziej intrygujący wydaje się fragment protokołu z 1982 roku, zamieszczony w sprawozdaniu przygotowanym przez Wydział Kultury i Sztuki UMŁ:

Poziom artystyczny prawie nigdy nie zgadza się z ekonomią. Jakoś tak się stało, że Teatr Jaracza, proponujący tzw. ambitny repertuar, miał znacznie więcej trudności z zapelnieniem widowni niż inne teatry. [...] Podsumowując refleksje o Teatrze Jaracza, nie można pominąć sprawy bardzo istotnej, a mianowicie niskiej frekwencji. Budzi ona w tym teatrze szczególny niepokój, ponieważ przeczy jej dobry poziom artystyczny i konsekwentnie określany program repertuarowy. Jedynym wytłumaczeniem może być niepokojąca nieudolność organizacyjna, nieprawidłowe funkcjonowanie organizacji widowni i reklamy⁴⁹.

Zastanawiający jest fakt, że pomimo podjęcia przez władze miasta próby zdiagnozowania sytuacji systemu organizacji widowni Teatru im. Stefana Jaracza i dość gorzkich konkluzji ani razu nie zdecydowały się one na jakąkolwiek interwencję w tej sprawie. Co więcej, do Hussakowskiego nie dotarł żaden oficjalny komunikat na ten temat. Dyrektor nie został też wezwany na rozmowę wyjaśniającą.

Chociaż Teatr im. Stefana Jaracza okazał się w sezonie 1981/1982 największym „dłużnikiem” pod względem procentowego oszacowania zapelnienia widowni (do wykonania 100 procent planu zabrakło 15 448 widzów), to biorąc pod uwagę kryzys gospodarczy i finansowy, a także zawirowania polityczne przez całe lata osiemdziesiąte, frekwencja w teatrze i tak utrzymywała się na przyzwoitym poziomie – w najgorszym okresie dla łódzkiej sceny, który przypadł na lata 1985–1987, frekwencja ta utrzymywała się na poziomie blisko 70 procent, podczas gdy w Teatrze Nowym wynosiła 62 procent, a w Teatrze Powszechnym 57 procent. Może to świadczyć, wbrew zarzutom ze strony władz miejskich, o dość dobrym rozpoznaniu potrzeb teatralnych lokalnej publiczności przez zarządzającego Teatrem im. Stefana Jaracza dyrektora. Co więcej, biorąc pod uwagę, że teatr był rozliczany z frekwencji na trzech scenach, podczas gdy pozostałe teatry liczyły widzów tylko na jednej lub dwóch scenach, i tak był to wynik, który nie powinien wzbudzać u przedstawicieli władz miasta wątpliwości. Ale jak tłumaczyła ówczesna główna księgowa

⁴⁹ Sprawozdanie Wydziału Kultury i Sztuki z działalności miejskich instytucji kultury w sezonie 1981/1982, Archiwum WKiS UMŁ, s. 5.

Wydziału Kultury i Sztuki UMŁ, Helena Cybulska: „Teatr ma oczywiście prawo ustalić sobie procent zapelnienia widowni, ale państwowy mecenas, widząc złe gospodarowanie i brak zainteresowania ze strony widzów, może nie dać dofinansowania”⁵⁰.

W sezonie 1981/1982, jak pokazała statystyka, w każdym z łódzkich teatrów repertuarowych, z wyjątkiem Teatru Powszechnego, który utrzymał frekwencję na ustalonym wcześniej poziomie, przyjęte wskaźniki były niższe, niż uprzednio zakładano. Jedyną sceną ze zwiększoną frekwencją był Teatr Wielki. Renata Sas, powołując się na dane z raportu Wydziału Kultury i Sztuki UMŁ, w swoim artykule informowała:

„Nowy”, który obecnie chce mieć sale zapelnione w 54,6%, przed rokiem osiągnął wskaźnik 47,5% przy założeniu 59,3%. „Powszechny” planuje 76,7%, a rok temu było 75,8% przy założeniu 66,4%. Teatr Jaracza na rok bieżący – 78%, w 1982 – 48,7%, podczas gdy miało być 76,9% [...]. „Wielki” planuje w 1983 r. 70% zapelnienia widowni, przed rokiem było 68,7% przy planowanych 70%. Trzeba tu dodać, że teatr ten jako jedyny poprawił wskaźnik w stosunku do 1981 r., choć daleko mu jeszcze do 90% rekordów z lat 1975/76. Teatr Muzyczny teraz chce osiągnąć 58,4%, a miał 60% przy planowanych na 1982 r. 69,7%. Teatry lalkowe radzą sobie z zapelnieniem widowni bez widocznych w liczbach kłopotów⁵¹.

W przypadku Teatru im. Stefana Jaracza na te dość spore rozbieżności między zakładanymi a uzyskanymi wskaźnikami frekwencyjnymi mogło mieć wpływ przeniesienie Sceny 7.15 do nowej siedziby i wciąż opóźniające się prace remontowe.

Przy analizie repertuaru Teatru im. Stefana Jaracza, z uwzględnieniem specyfiki jego trzech scen, trzeba wyraźnie rozgraniczyć decyzje Hussakowskiego – dyrektora i reżysera. Jako reżyser nie przepadał za teatrem zaangażowanym politycznie czy braniem na warsztat polskich utworów z epoki romantyzmu. Będąc jednak dyrektorem z ogromnym poczuciem odpowiedzialności, do tego typu przedstawień zapraszał innych twórców, przede wszystkim młodych, dobrze zapowiadających się reżyserów, takich jak na przykład Ewa Gilewska, Marek Okopiński, Wojciech Szulczyński czy Maciej Prus, którzy wpłynęli na wysoki poziom artystyczny prezentowanych w Teatrze im. Stefana Jaracza przedstawień.

W reżyserowanych przez siebie przedstawieniach Hussakowski od wątków historyczno-politycznych wolał zabawę metaforą, niejednoznacznościami,

⁵⁰ R. Sas, *Pieniądz... wieńczy dzieło*, „Dziennik Łódzki” 1983, nr 93, s. 3.

⁵¹ *Ibidem*.

operowanie kontrastami i oddawanie się poszukiwaniom takich sprzeczności, które wybijałyby widza z jego stereotypowych wyobrażeń i teatralnych przyzwyczajęń. Niezależnie od upodobań literackich wszystkim „jaraczowym” twórcom przyświecała idea teatru uczącego myślenia i niezależnie od tego, na której z trzech scen miał być wystawiony spektakl, zdecydowano się na pracę nad nim dopiero wtedy, gdy towarzyszyło temu przeświadczenie, że pojawił się istotny temat, warty poddania próbie sceny.

Z drugiej strony, jako dyrektor, Hussakowski miał także świadomość, że teatr jest sztuką, która powinna dostarczać radości. Chociaż repertuar rozrywkowy nie był jego domeną reżyserską, to nie zapominał o tym istotnym aspekcie, który sprawdzał się zwłaszcza w Łodzi, mieście zapracowanych ludzi. Lokalna społeczność szukała w teatrze przede wszystkim wytchnienia. Potrzeba rozrywki u widzów była szczególnie widoczna w latach 1981–1983, kiedy Łódź trawiły strajki i protesty.

Pierwsze oznaki kryzysu gospodarczego i finansowego zaczęły być odczuwalne w Teatrze im. Stefana Jaracza już w 1981 roku, niespełna dwa lata po objęciu przez Hussakowskiego stanowiska dyrektora. Sezon 1980/1981, zgodnie z informacjami zamieszczonymi w sprawozdaniu Wydziału Kultury i Sztuki UMŁ, przebiegł dość burzliwie, zapowiadając nadchodzące zmiany w organizacyjnych i gospodarczych strukturach teatrów miejskich i rysując ich bardzo niepewną przyszłość. Było to również ściśle powiązane z widocznym w tamtym okresie spadkiem frekwencji widzów. Jak można przeczytać w dokumencie:

Sezon przebiegał pod znakiem niepokojów i rozterek o przyszłość modelu strukturalnego i ekonomicznego teatru [...]. Skutki działania reformy gospodarczej, mimo iż nie dotknęła ona bezpośrednio samego teatru, dały się odczuć w sposób wyraźny i niekorzystny. Symptomy kryzysu objawiły się w postaci zagubienia i zniechęcenia twórców i artystów teatru. Autorytet moralny i artystyczny kierowników teatralnych osłabł wyraźnie, co osłabiło wątle także dotychczas indywidualne oblicza teatru. Nie sprzyjało to skupieniu wokół własnych teatrów publiczności, tym bardziej iż proces odchodzenia widza pojawił się dużo wcześniej. [...] Teatry wymagają jak najszybszego podjęcia działań reorganizacyjnych, nie tylko systemowych, ustalonych centralnie, lecz także miejscowego działania kierownictw artystycznych. Niezbędną wydaje się potrzeba podjęcia w każdym z teatrów szerokich rozmów na tematy podstawowe, dotyczące struktury, kształtu organizacyjnego, artystycznego i konieczności nowych rozwiązań modelowych na własny użytek. Dyskusja taka jest niezbędna po to, aby nie czekać na gotowe rozwiązania, lecz zanim powołane zostaną nowe formy strukturalne, kierownictwa teatrów miały sprecyzowane wyobrażenie, jak ich własna placówka może i winna funkcjonować w nowych warunkach.

Także po to, aby sprecyzować również jasno zadania artystyczne, jakie winna pełnić w dużym, wieloteatralnym mieście, jakim jest Łódź⁵².

Biorąc pod uwagę ciągle problemy z zapelnieniem widowni i wciąż pomniejszany budżet teatru, trzeba stwierdzić, że Hussakowski nie miał w Łodzi ani jednego łatwego sezonu. Sam bardzo szybko przyznał, że kierowanie w tamtych czasach instytucją kultury było trudniejsze niż kiedykolwiek. Ograniczone środki finansowe wystarczały zaledwie na pokrycie wydatków związanych z podstawowymi działaniami teatru i jego codziennym funkcjonowaniem. Sytuacja przedstawiała się dużo gorzej, gdy trzeba było wygospodarować dodatkowe pieniądze na inscenizacje, zwłaszcza że wpływy ze spektakli były niewielkie i niewystarczające w stosunku do potrzeb. Oprócz zapewnienia ciągłości repertuaru, co pochłaniało sporą część i tak już skromnego budżetu, dodatkowe koszty generowała produkcja przedstawień, brakowało środków na przygotowanie nowych kostiumów i zakup materiałów na dekoracje. Trudną sytuację pogłębiał również fakt obniżenia uposażenia aktorskiego, które w sezonach 1981/1982 i 1982/1983 spadło poniżej średniej krajowej. Tendencja ta utrzymywała się aż do roku 1986. Kwestię zarobków zespołu artystycznego Hussakowski komentował następująco:

Pensja aktora wynosi 6 500 zł w najwyższej kategorii, a jeśli ma dodatkowe przedstawienia, to i tak układa się to różnie. [...] młodemu aktorowi za nadprogramowe przedstawienie, czyli pół dnia pracy, płacimy 200 zł. Przecież za tę sumę nikt by nie chciał posprzątać podwórka. Oczywiście tych spraw nie załatwimy sami, to musi się doczekać regulacji w skali krajowej. Dochodzi do tego w ogóle brak pieniędzy na przedstawienia, z tego względu musiałem wyhamować działalność najdroższej małej sceny⁵³.

Pomimo że Hussakowski, jak większość dyrektorów w tamtym czasie, musiał zmagać się z kryzysem, nigdy nie dawał przyzwolenia na to, by jakiekolwiek ograniczenia, a zwłaszcza ograniczenia finansowe, stanowiły alibi dla bylejakości prezentowanych w teatrze przedstawień.

Problematyczny oraz dość niejasny zdawał się także sposób rozliczania dotowanych z budżetu państwa teatrów. Traktowano je jak zakłady produkcyjne, uwzględniając w podsumowaniu podatek obrotowy i świadczenia płacone na Fundusz Aktywizacji Zawodowej (FAZ), co wzbudzało wiele kontrowersji ze względu na brak regulacji prawnych dotyczących podatku dochodowego. I tak na

⁵² Sprawozdanie Wydziału Kultury i Sztuki przygotowane z działalności miejskich instytucji kultury w sezonie 1981/1982, Archiwum WKiS UML, s. 12.

⁵³ M. Karbowski, *Co to znaczy: demokracja w teatrze?*, s. 6.

przykład w 1980 roku teatry miały z budżetu miasta wydać 474 mln 426 tys. zł, a wydały zaledwie 425 mln 396 tys. zł, ponieważ główni księgowi w teatrach musieli zabezpieczyć pokaźne kwoty właśnie na FAZ. Spore nakłady finansowe przeznaczane były także na zabezpieczenie, utworzonego na mocy ustawy z dnia 4 maja 1982 roku o Narodowej Radzie Kultury oraz o Funduszu Rozwoju Kultury (Dz. U. z 1982 r. Nr 14, poz. 111, z późn. zm.), Funduszu Rozwoju Kultury. Co więcej, każdy z teatrów podczas corocznego bilansu przedstawianego w Wydziale Kultury i Sztuki UMŁ był rozliczany z realizacji własnego planu ekonomicznego. Przede wszystkim sprawdzano, czy był on kompatybilny z celami narodowego planu społeczno-gospodarczego.

Podstawą działalności finansowej teatrów był plan rzeczowo-finansowy, przedkładany na początku roku władzom miasta. W wykazie miały być uwzględniane wszystkie planowane w nadchodzącym sezonie wydatki, łącznie z kosztami uzyskania przychodów ze sprzedaży biletów, również z wyszczególnieniem pozycji kosztów zmiennych (zużycie materiałów czy koszty usług transportowych) i stałych (wynagrodzenia, koszty energii, koszty amortyzacji). W przygotowywanym planie należało także wziąć pod uwagę podatek obrotowy, salda strat, jak również koszty zrealizowanych inwestycji⁵⁴. Ta skomplikowana formalno-biurokratyczna struktura budziła w Hussakowskim ogromny sprzeciw. Bronił on bowiem stanowiska, że działalności teatru nie należy oceniać tylko na podstawie wskaźników finansowych czy frekwencyjnych. Teatru nie powinno się także traktować jak przedsiębiorstwa, ponieważ rządzi się swoimi, czasami nawet niepisanymi, prawami. W tym wypadku ważniejsze niż ekonomia są niemierzalne wartości ideowo-artystyczne, wynikające z prowadzonej przez teatr działalności.

Jednakże przedstawiciele Wydziału Kultury i Sztuki UMŁ niejednokrotnie zapewniali, że przeznaczone na działalność teatrów środki finansowe są wystarczające i w pełni gwarantują pokrycie najpilniejszych wydatków. Grażyna Wasilewska, inspektor do spraw teatrów w Wydziale Kultury deklarowała nawet, że „[...] wszystkie potrzeby teatrów są jak dotąd realizowane. Co prawda, nie natychmiast 1 stycznia, kiedy zaczyna się rok budżetowy, ale stopniowo udaje się im sprostać. Nie szczędził grosza prezydent (23 mln 910 tys. zł), dołożył też minister kultury (27 mln 791 tys. zł). Teatry nigdy nie dostają mniej niż w roku, który się kończy”⁵⁵. Mimo tych urzędniczych przechwałek Hussakowski uważał, że teatry wciąż pozostają instytucjami mocno niedofinansowanymi, na co wskazywała praktyka oraz ich codzienne funkcjonowanie. W sytuacji panującego w kraju

⁵⁴ Wynikało to między innymi z regulujących zapisów zamieszczonych w *Rozporządzeniu Rady Ministrów z dnia 25 marca 1985 r. w sprawie szczegółowych zasad gospodarki finansowej instytucji artystycznych* (Dz. U. z 1985 r. Nr 17, poz. 70, z późn. zm.).

⁵⁵ R. Sas, *Pieniądz... wieńczy dzieło*, s. 3.

kryzysu, a przede wszystkim w obliczu pogłębiających się trudności w gospodarce, wiadomo było, że kwestiami ekonomicznymi należało się zająć w pierwszej kolejności. Reforma gospodarcza z 1982 roku, która była próbą przewyciężenia kryzysu finansowego, ostatecznie wpłynęła niekorzystnie na sytuację polskiej kultury. Jednym ze środków zapobiegawczych miało być dążenie do jej komercjalizacji, co jednak nie przyniosło znaczącej poprawy.

Mimo to władze państwa, podobnie jak władze lokalne, nie miały obiekcji, by dobrze oceniać stan i kondycję polskiej kultury. Z uchwały Sejmu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej z dnia 24 września 1987 w sprawie polityki kulturalnej państwa (Dz. U. z 1987 r. Nr 29, poz. 224, z późn. zm.) wynika, że z punktu widzenia władz państwowych, dzięki wieloletnim staraniom, konsekwencji i prowadzeniu konstruktywnego dialogu ze środowiskiem była wyraźnie odczuwalna poprawa sytuacji polskiej kultury, co w konsekwencji objawiło się między innymi przez zwiększenie swobody wypowiedzi i częstsze dopuszczanie twórców kultury do współdecydowania o losie narodowej sztuki. Z zapisami ustawy nie mógł się raczej zgodzić Hussakowski. Znów praktyka i doświadczanie codziennych problemów teatru były w niezgodzie z urzędniczą perspektywą, rysując zupełnie inny obraz.

Ważnym momentem dla polskich teatrów było wejście w życie z dniem 28 grudnia 1984 roku ustawy o instytucjach kultury (Dz. U. z 1984 r. Nr 60, poz. 304, z późn. zm.). Zapisy wykonawcze w niej zawarte, zakładające wprowadzenie zmian w kwestii wynagrodzeń dla artystów teatrów, z jednej strony dawały instytucjom kultury możliwość większego oddziaływania twórczego, jak również stworzenia bardziej stabilnego systemu strukturalno-organizacyjnego; z drugiej zaś nie zaspokoili całkowicie oczekiwań twórców teatralnych, pozostawiając wiele niejasności, szczególnie w kwestiach finansowania instytucji oraz pracowników w nich zatrudnionych. Ustawa nie uregulowała dotychczas nierozwiązanej kwestii podatku płaconego na FAZ, wciąż obowiązującego w instytucjach kultury. Sytuacja zaczęła przypominać błędne koło – większość instytucji utrzymywała się bowiem z dotacji państwowych. W praktyce teatry nie miały wiele szans, by pozyskać dotacje z innych źródeł, bo według ustawy głównym i jedynym „sponsorem” miała pozostać ich jednostka organizacyjna. Odprowadzanie składek do kasy państwa, jednoznaczne z uszczupleniem budżetów poszczególnych instytucji, było więc zwrotem środków finansowych przeznaczonych właśnie ze skarbu państwa na ich statutową działalność. Co więcej, zasady opodatkowania ponadnormatywnych wynagrodzeń nie były stałe. I tak na przykład w roku 1986 brano również pod uwagę dochody artystów za spektakle ponadnormowe, czego do tej pory nie praktykowano. Przysparzało to dodatkowych trudności przy eksploatacji przedstawień. Władze, jakby nie chcąc dostrzec tych komplikacji, w uchwale w sprawie polityki kulturalnej państwa gloryfikowały własną taktykę finansową,

w ramach której wdrożono rozwiązania pozwalające przezwyciężyć niektóre trudności ekonomiczne. Jakże to były rozwiązania? Tego już w akcie prawnym nie podano. Przychylnie odniesiono się natomiast do koncepcji Funduszu Rozwoju Kultury, ustawy o instytucjach artystycznych, jak również do ustawy z dnia 26 kwietnia 1984 roku o upowszechnianiu kultury oraz o prawach i obowiązkach pracowników upowszechniania kultury (Dz. U. z 1984 r. Nr 26, poz. 129, z późn. zm.). Nie mogło się to spotkać z aprobatą Hussakowskiego, który zauważał, że wszystkie te, skądinąd bardzo optymistycznie brzmiące zapisy, niekoniecznie miały przełożenie na rzeczywistość. Jedynym punktem wspólnym polityki kulturalnej realizowanej przez państwo i poglądami dyrektora Teatru im. Stefana Jaracza była idea podtrzymywania i kontynuowania działań podnoszących kompetencje kulturowe społeczeństwa:

Zarówno w pracy zawodowej, jak i w życiu społecznym cechy człowieka kulturalnego – wrażliwość, wyobraźnia, motywacja – decydują o powodzeniu zbiorowego wysiłku i uzasadniają konieczność całościowego traktowania gospodarki i kultury. [...] poziom kultury społeczeństwa jest jednym z kluczowych czynników rozstrzygających o gospodarczym i cywilizacyjnym rozwoju Polski na przełomie XX i XXI wieku⁵⁶.

O materialnej sytuacji polskich scen dyskutowano zresztą w latach osiemdziesiątych dość często. O skutkach przepisów wykonawczych ustawy o instytucjach artystycznych rozmawiali chociażby dyrektorzy wybranych instytucji kultury na łamach miesięcznika „Teatr”. Oprócz Bogdana Hussakowskiego w dyskusji udział wzięli: Jerzy Zegalski (dyrektor naczelny i artystyczny Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach), Antoni Baniukiewicz (dyrektor naczelny i artystyczny Teatru im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim), Waldemar Dąbrowski (dyrektor naczelny Centrum Sztuki Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie) oraz Andrzej Ziębiński (dyrektor naczelny i artystyczny Teatru Popularnego w Warszawie). Zegalski zauważył, że w związku z wprowadzonym aktem ustawodawczym nastąpiło wiele niefortunnych wyników z niewłaściwej interpretacji zawartych w nim zapisów. Doszło do poważnego rozminięcia się oczekiwań z rzeczywistością, szczególnie w kwestii Funduszu Rozwoju Kultury, który wbrew zapisom w ustawie, nie rósł tak, jak zakładano, a tym samym nie wpływał na procentowy wzrost dotacji przeznaczonych dla teatrów. Z wypowiedzi Zegalskiego wynikało również, iż na wszystkie inwestycje, usługi i tym podobne jego teatr co roku otrzymywał takie

⁵⁶ Zapis w uchwale Sejmu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej z dn. 24 września 1987 r. w sprawie polityki kulturalnej państwa (Dz. U. z 1987 r. Nr 29, poz. 224, z późn. zm.).

samo dofinansowanie, co z żalem skwitował: „[...] na wszystkie koszty materialne, remonty, najkonieczniejsze zakupy mamy to samo, co w zeszłym roku, to znaczy o piętnaście, jeśli nie więcej, procent mniej. W rozporządzeniu Rady Ministrów o gospodarce finansowej teatrów jest powiedziane, że minister kultury i sztuki ustali odpowiedni procent wzrostu dotacji, uwzględniając planowany wzrost cen, usług itd. Niestety, zapis ten nie został zrealizowany”⁵⁷. Jego spostrzeżenia dzielił Baniukiewicz, twierdząc, że:

[...] wytworzyła się „brudna” sytuacja pomiędzy szeroko pojętą władzą ustawodawczą a teatrami. [...] władze wydają dokumenty na ogół pięknie wyglądające, które z tamtej strony nie są przestrzegane, oraz wydają rozporządzenia, których my nie jesteśmy w stanie wykonać. Bo żaden teatr nie ma takich rezerw finansowych, żeby płacić FAZ – jakkolwiek, zwłaszcza teraz, np. FAZ od honorariów aktorskich. [...] jeżeli się wprowadza taki zapis jak FAZ od „nadnormówek” aktorskich, uderzając [...] w samo serce teatru polskiego, bo to praktycznie unieruchamia teatry, jeśli idzie o liczbę przedstawień granych w miesiącu – to albo się zakłada, że nie będzie to respektowane przez teatry, albo że te teatry trzeba będzie w konsekwencji pozamykać, bo jeśliby przyszło do płacenia FAZ-u, to nie wystarczy nam na fundusz płac, na gáže miesięczne⁵⁸.

Głębokie zaniepokojenie wyraził także Dąbrowski, dostrzegając w recesji gospodarczej realne zagrożenie dla kultury i całego środowiska. Wyartykułował również swoją wątpliwość co do zasadności i skuteczności ustawy. Zastanawiał się, czy jest ona w stanie zabezpieczyć teatr w obliczu sytuacji kryzysu gospodarczego:

Uważam, że popełniono kolosalny błąd w negocjacjach dotyczących sposobu rozliczania Funduszu Rozwoju Kultury, tego podstawowego źródła materialnego aktywności kulturalnej. Fundusz rośnie zbyt wolno [...] w stosunku do ogólnego wzrostu cen, kosztów działalności. Ponadto jest obliczany jako stały odpis, tymczasem wiemy, że minister finansów zwalnia wiele różnych instytucji z różnych powodów od łożenia na rzecz rozwoju kultury, automatycznie zmniejszając możliwości działania. [...] stoimy dzisiaj w obliczu sytuacji, w której albo nakreślimy fałszywe plany gospodarowania dobrami teatru, albo – w październiku lub listopadzie – ogłosimy upadłość. [...] Nawet gdybyśmy przyjęli bardzo drastyczne programy oszczędnościowe, to odległość pomiędzy tym, co możemy zaoszczędzić, a tym, czego nam brakuje, jest tak kolosalna, że sami nie jesteśmy w stanie niczego zrobić [...] ⁵⁹.

⁵⁷ A. Multanowski, *Teatr dzisiaj*, „Teatr” 1986, nr 6, s. 3.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 3–4.

Podobną, dość apokaliptyczną wizję przyszłości kultury polskiej przedstawił Ziębiński, do wypowiedzi swoich poprzedników dodając, że teatry jeszcze nigdy nie były w tak dramatycznej sytuacji. Jego zdaniem, wiele zapisów z ustawy nie znalazło wówczas odzwierciedlenia w rzeczywistości. Zauważył, że chociaż pojawił się koncept, by środki finansowe przeznaczone na FAZ wracały do Funduszu Kultury, z którego mogłyby być ponownie asygnowane na działalność statutową teatru, to zamysł ten nie został jednak zrealizowany. W związku z tym, teatry – zobligowane do płacenia FAZ-u, który stanowił około 30 procent wydatków z ich budżetów – były zmuszone do wprowadzenia surowych restrykcji i oszczędności, często związanych ze zwolnieniami personelu.

Uczestnicy dyskusji byli zgodni, że w tym szczególnym dla Polski polityczno-gospodarczym okresie, jakim była pierwsza połowa lat osiemdziesiątych, zabrakło merytorycznej dyskusji i inicjatywy przeprowadzenia dogłębnej analizy sytuacji w kraju, a co za tym idzie, wyznaczenia kulturze priorytetowych zadań, jej podstawowych powinności, o które nowy system zarządzania należycie powinien się zatroszczyć. Dopiero takie przygotowanie mogło w dalszej kolejności pozwolić na uzyskanie realnego konsensusu. Takiej analizy jednak nie przeprowadzono, a teatry wciąż pozostawały niedofinansowane. Jeszcze pod koniec lat siedemdziesiątych w strukturze wydatków środki finansowe przeznaczone na opłacenie osób zaangażowanych w działalność artystyczną teatru oscylowały w granicach 70–80 procent, natomiast w drugiej połowie lat osiemdziesiątych stanowiły już zaledwie 40 procent nakładów pieniężnych wykorzystanych na działalność teatralną. Resztę wydatków pochłaniały wszelkiego rodzaju usługi, zakup materiałów czy opłacanie działań techniczno-administracyjnych. Co więcej, sytuacja ta wymuszała na niektórych dyrektorach, jak na przykład na Dąbrowskim czy Ziębińskim, restrukturyzację w zakresie personalnym.

Sam Hussakowski wypowiadał się w sposób bardziej liberalny o ustawie i trwającym kryzysie, pośrednio wynikającym z nieprzystawalności niektórych jej zapisów do rzeczywistości. Abstrahując od przepisów wykonawczych, próbował jednak dopatrzyć się wynikających z niej korzyści, zrozumieć intencje projektodawców dokumentu, które w założeniach miały w jak najbardziej efektywny sposób zminimalizować skutki kryzysu. Chociaż dużo przychylniej odniósł się do ustawy niż pozostali dyrektorzy, to jednocześnie zdawał sobie sprawę, że wraz ze swoimi współrozmówcami boryka się z takimi samymi trudnościami, stoi w obliczu tych samych dylematów, a przede wszystkim w obliczu praktyki władz i całego systemu politycznego, która w jego mniemaniu szła w kierunku całkowicie odwrotnym, niż wskazywały na to zapisy w ustawie: „[...] jesteśmy poddani wielu [...] rygorom reformy gospodarczej [...], które – jak rozumiem – w przedsiębiorstwach typu Huta «Katowice» mają blokować kominy płacowe wynikające z tzw. zysku. [...] żaden teatr nie stanie się potentatem finansowym, który sam

się może uzdrowić, płacąc takie same obciążenia jak duży organizm i zapewnić sobie jeszcze to, co najważniejsze, czyli normalną pracę i rozwój artystyczny”⁶⁰. Hussakowski zwrócił też uwagę, że zapisy w ustawie powinny jasno precyzować i regulować kwestię związaną z wynagradzaniem aktorów. W odróżnieniu od systemu zachodniego, w którym aktorów zatrudnia się na czas realizacji konkretnego przedsięwzięcia artystycznego, w Polsce teatry zatrudniają aktorów na etatach, co umożliwia zachowanie ciągłości pracy zespołu artystycznego. Z jego punktu widzenia było to niezwykle istotne, ponieważ zapewniało stabilność oraz gwarantowało komfort pracy. W mniemaniu Hussakowskiego wszystkim aktorom należało zapewnić udział w jak największej liczbie spektakli. Tymczasem, jak twierdził, system gospodarki finansowej teatru przewidywał stosunkowo niewielką liczbę przedstawień opłacanych z samych gaź – było to zaledwie od trzech do siedmiu spektakli w sezonie. Nic więc dziwnego, że w tej sytuacji aktor, który powinien występować znacznie więcej w ramach etatu, pobierał wynagrodzenie ponadnormowe:

Można się spierać, czy norma – jak niegdyś w ustawie z 1974 roku – ma mieć charakter ochronny, chronić aktora przed nadmierną eksploatacją, czy ma być – jak to się stało dzisiaj – bodźcem stymulującym do grania i zarabiania we własnym teatrze. [...] Natomiast jeżeli założone jest w przepisach, że występy ponadnormowe są niejako organiczną częścią działania każdego z teatrów, to nie można traktować pieniędzy płynących do kieszeni aktora przez kasę teatru jako tych nadzwyczajnych, groźnych dla zjawiska inflacji dochodów, które należy obłożyć obciążeniem podatkowym. Jest to sprzeczność, która grozić będzie bardziej nerwowym czy skrachowanym teatrom rozpuszczeniem zespołu⁶¹.

Hussakowski nie miał wątpliwości, że niedoskonałości systemu gospodarki finansowej teatru w pierwszej kolejności uderzą w zespół. W rezultacie doprowadziło to w łódzkich teatrach do zwolnień pracowników. Jednak w pewnym momencie ruchy kadrowe i restrukturyzacje przestały już być możliwe. Po przeprowadzonej w 1983 roku redukcji personelu Hussakowski nie miał już takich pracowników, z którymi mógł rozwiązać stosunek pracy. Ryzykowanie rozłamem w zespole artystycznym tylko dlatego, że ówczesny system finansowy był niekonsekwentny i niespójny, było dla Hussakowskiego wyrazem ignorancji osób odpowiadających za stan kultury polskiej. Podkreślał przy tym, że doprowadzić do rozpadu zespołu można niezwykle szybko, natomiast potrzeba lat, by go odbudować.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 4–5.

⁶¹ *Ibidem*, s. 5.

Ryzyko destrukcji zespołów artystycznych było więc w tym czasie coraz większe. Nie dość, że ustawa nie regulowała kwestii występów aktorów poza macierzystym teatrem, to jeszcze pojawiały się możliwości zarobienia większych pieniędzy w filmie, radiu czy telewizji. Nie powinien więc dziwić fakt, że aktorzy coraz chętniej korzystali z szansy dodatkowego zarobku poza teatrem. Miało to jednak negatywne skutki dla samych teatrów – aktorzy byli mniej dyspozycyjni, a to z kolei wpływało na obniżenie jakości pracy całej instytucji.

Hussakowski rozumiał takie zachowanie artystów, którzy stojąc w obliczu ogromnego niedofinansowania teatru, zaczęli gdzie indziej szukać możliwości zdobycia pieniędzy. Miało to jednak poważne konsekwencje i przekładało się na obniżenie efektywności pracy zespołu artystycznego, a przecież dyrektor Teatru im. Stefana Jaracza ponad wszystko cenił stałość i ciągłość pracy w trybie repertuarowym. Dlatego uważał, że władza powinna zauważyć ten problem i mieć świadomość istnienia pokus, jakimi wabił artystów pozateatralny rynek pracy, stający się realnym zagrożeniem dla teatru instytucjonalnego. Hussakowski ostrzegał przed zgubnymi skutkami takiej sytuacji:

Ośrodki takie jak Łódź, Poznań czy Wrocław, które stać na utrzymanie zespołów artystycznych, mają największe trudności. Jak wiadomo, najtaniej kosztuje teatr, kiedy nie gra, najgorzej, kiedy grając, zjada dotację, którą i tak w wystarczającym stopniu zjada inflacja. [...] Chodzi w ostateczności o to, aby marginalne zjawiska, które dzięki reformom w życiu ekonomicznym uzyskały prawo obywatelstwa, a nawet powszechne uznanie, nie stały się grabarzem dla pracy ludzi w instytucjach artystycznych. [...] Teatr jest miejscem, gdzie pieniądze zainwestowane mają przynieść w efekcie dzieło, nie inne pieniądze. Brak zrozumienia tego faktu jest szczególnie groźny, bo likwiduje mechanizmy powstrzymujące proces powszechnej komercjalizacji i spowoduje, że za kilka lub kilkanaście lat nie będziemy mieli już aktorów zdolnych do odpowiedzialnego wykonywania zadań nie tylko w teatrze [...]. I będziemy zmuszeni importować również sztukę. Tak, jak to się stało w wielu mniejszych krajach Europy Zachodniej⁶².

W tamtym okresie atrakcyjność środków masowego przekazu była na tyle silna, że wielu aktorów zrezygnowało ze stałego zatrudnienia w teatrze. Z Teatru im. Stefana Jaracza w latach 1981–1987 odeszło około dwudziestu artystów, między innymi Elżbieta Czaplińska, Lidia Duda, Barbara Mikołajczyk, Jarosław Bielski, Stanisław Kwaśniak i Marek Kalita. Pozostali artyści, którzy próbowali pogodzić działalność teatralną z aktywnością pozateatralną (głównie komercyjną), często stawali się niemal nieobecni na swoich macierzystych scenach. W tej

⁶² J. Skotnicki, *Teatru nie robi się do szuflady*, s. 4.

kwestii Hussakowski zdecydowanie twierdził, że niemożliwe jest prowadzenie teatru z zespołem, którego członkowie, by zarobić na życie, muszą nieustannie podejmować dodatkowe zatrudnienie. Jeżeli taki stan będzie się dłużej utrzymywał, to, jak wyrokował Hussakowski, „[...] nastąpi atrofia organizmów artystycznych i zostanie otwartych w to miejsce kilkanaście sklepów z teatralną tandetą. Będą one wiązały koniec z końcem, aż się jakiś książę Meiningen przebudzi i zechce dostrzec, że warto by stworzyć jakiś teatr”⁶³.

Na kryzys finansowy w teatrach miało również wpływ gwałtowne zmniejszenie się kręgu potencjalnych odbiorców. Zdaniem Andrzeja Ziębińskiego grono bywalców ograniczało się wówczas do tych, którzy z różnych względów musieli uczęszczać do teatrów, i tych, którzy byli w stanie zrezygnować z butelki wódki, by w zamian wybrać się na spektakl. Takich jednak było niewiele. Co więcej, nawet podniesienie cen biletów, jak to miało miejsce w Teatrze im. Stefana Jaracza w sezonie 1984/1985, nie pomogło zmniejszyć dziury budżetowej, bo wpływy z ich sprzedaży stanowiły zaledwie 15 procent finansów. Ponadto wraz ze wzrostem cen biletów rosła także liczba pustych miejsc na widowni, ponieważ coraz mniej osób było stać na kupno biletów. W konsekwencji Teatr im. Stefana Jaracza, jak i pozostałe teatry, w zasadzie nie mógł istnieć bez solidnego wsparcia dotacyjnego ze strony rządzących.

W odpowiedzi na negatywne zjawiska władze wprowadziły w polskich teatrach system dwudzielnej dotacji, zakładający wyszczególnienie kosztów stałych i zmiennych. Jednak sposób ich kwalifikowania pozostawał mało przejrzysty. Pojawiały się problemy z właściwą interpretacją oraz odpowiednim przypisaniem kosztów podczas sporządzania bilansu czy rocznego sprawozdania finansowego. Trudności wzięły się stąd, że na przykład pensje zespołu technicznego zaliczane były do kosztów stałych, podczas gdy zespołu artystycznego do kosztów zmiennych. Ale już godziny nadliczbowe i dodatkowa działalność zespołu technicznego zaliczana była do kosztów zmiennych.

Kolejny paradoks, wynikający z narzuconego systemu finansowania, dotyczył nieścisłości w zaleceniach ze strony systemu politycznego. Władze oczekiwały od dyrektorów teatrów wdrożenia długofalowych systemów oszczędnościowych, przy czym same nie przekazywały informacji na temat tego, jak w perspektywie czasu będą kształtować się wysokości poszczególnych dotacji. Przygotowywanie planów oszczędnościowych przypominało więc przysłowiowe wróżenie z fusów. Brakowało też, o czym wspominał Hussakowski, kompetentnych przedstawicieli magistratu, którzy dysponowaliby aktualną wiedzą na temat sytuacji finansowej poszczególnych instytucji kultury, jak również znali przyszłościowe plany finansowania kultury przyjęte przez władze.

⁶³ *Ibidem*, s. 7.

Cała dekada lat osiemdziesiątych w kraju i w Łodzi upłynęła pod znakiem poważnego kryzysu, co w konsekwencji rzutowało na codzienne funkcjonowanie poszczególnych instytucji kultury. Chociaż ówczesne problemy nie dotknęły wyłącznie systemu kultury, to jednak w sposób szczególny się na nim odbiły. Do 1989 roku nie udało się żadnym aktem prawnym uregulować kwestii podatku od ponadnormatywnych wynagrodzeń ani wypracować satysfakcjonującego rządzących oraz przedstawicieli kultury systemu finansowania. Hussakowski w tej sprawie miał dość jasno określone stanowisko. Śmiało głosił, że istniejący system wynagrodzeń może z czasem okazać się zabójczy dla polskich teatrów. Żadne z proponowanych rozwiązań w kwestii finansowania pracowników kultury nie przynosiło, jego zdaniem, oczekiwanych skutków. Ku jego rozczarowaniu, w ustawach, które weszły w życie, nie pojawił się ani jeden zapis pozwalający na podniesienie zarobków pracownikom teatru i jednocześnie chroniący budowany przez wiele lat zespół. I tak na przykład, gdyby Hussakowski zdecydował się podnieść gażę jednemu z artystów, musiałby jednocześnie zwolnić kilku innych, by w ten sposób wygospodarować środki potrzebne na podwyżkę i odprowadzenie od niej podatku.

Hussakowski ubolewał również nad brakiem menedżera kultury z prawdziwego zdarzenia, który dokonałby realnej oceny sytuacji organizacyjno-finansowej w systemie kultury. Jego zdaniem Ministerstwo Kultury i Sztuki, z uwagi na swoje dość skostniałe struktury i konserwatywne poglądy, już dawno przestało pełnić taką funkcję. W sposób naturalny ośrodki decyzyjne, dyspozycyjne i organizacyjne ograniczyły się do lokalnych władz samorządowych, przez co możliwość wykreowania w kraju jednej silnej i stabilnej instytucji pełniącej niejako funkcję mecenasa kultury stawiała się zadaniem niemożliwym do zrealizowania.

Trzy sceny – zwiększona szansa dotarcia do widza

Prowadzenie trzech scen w Teatrze im. Stefana Jaracza do 1987 roku umożliwiałoby stworzenie różnorodnego repertuaru. Od pierwszego sezonu swojej dyrekcji Hussakowski wyrażał przekonanie, że planując repertuar, należy zachować zasadę złotego środka. Co to oznaczało w praktyce? Hussakowski miał świadomość, że program Teatru im. Stefana Jaracza będzie musiał być swego rodzaju „efektem negocjacji”, połączeniem jego własnej koncepcji i idei artystycznych z oczekiwaniami publiczności i możliwościami finansowymi teatru.

Pomocne okazało się, już od pierwszego sezonu jego dyrekcji, prowadzenie trzech odmiennych repertuarowo scen. Jednocześnie postawiło to przed

Hussakowskim i jego zespołem nie lada wyzwanie. Jak wspomniano, publiczność łódzka była specyficzna i trudna. Z jednej strony zarządzanie trzema scenami pozwoliło zamienić Teatr im. Stefana Jaracza w swoisty kombinat artystyczny, z drugiej zaś wymusiło na jego dyrektorze sprofilowanie tych scen w taki sposób, by można było uwzględnić potrzeby repertuarowe możliwie wszystkich grup widzów, jak najszerzej widowni, i tym samym nie być posądzonym o brak elastyczności i prowadzenie teatru elitarnego. Chociaż okazało się to zadaniem wcale niełatwym i dość trudno było bezbłędnie trafić w oczekiwania łódzkiej widowni.

Istota sprawy polega na tym, że ludzie mogą znaleźć w teatrze zarówno rozrywkę, jak i możliwość dialogu na najbardziej interesujące ich tematy... Mogą znaleźć swego rodzaju syntezę tego, co się z nami dzisiaj dzieje. My zaś ze swojej strony staramy się wychodzić naprzeciw tym zapotrzebowaniom – tak intelektualnym, myślowym, jak i zabawowym. [...] sytuację ułatwia nam posiadanie trzech scen, dzięki czemu mamy zwiększoną szansę dotarcia do widza⁶⁴.

Stosunkowo często w wypowiedziach Hussakowskiego pojawiało się pojęcie syntezy teatralnej, w tym również syntezy repertuarowej, którą w tym przypadku należy rozumieć w dużej mierze jako wypadkową pomiędzy oczekiwaniami repertuarowymi różnych grup odbiorczych a oczekiwaniami poszczególnych artystów tworzących sztukę. Teatr repertuarowy, jaki w swoich zamierzeniach chciał realizować Hussakowski, oczywiście powinien dążyć do uwzględniania potrzeb publiczności, ale jednocześnie pozostawać otwarty na artystyczne, eksperymentalne działania:

Zawsze i wszędzie repertuar jest wypadkową różnych potrzeb. Przygotowując coś, co przydać ma prestiżu teatrowi, nie wolno zapominać, że mimo wszystko robi się to dla jakiejś publiczności. [...] Mamy trzy sceny, więc repertuar może być eklektyczny. Słowo „eklektyczny” brzmi jak oblega, wolę więc powiedzieć, że jest to repertuar różnorodny. Tę ofertę spaja potrzeba teatralności, jakiejś prowokacji intelektualnej, jeśli zaś rozrywki – to w dobrym guście. Teatr dzisiaj musi bardziej niż kiedyś zabiegać o widza. Czasem wychodzi mu to na zdrowie. Innym razem, gdy zawiedzie odporność na „intelektualny niż”, prowadzi to teatr na manowce, gdyż zmuszony jest do sięgania po środki mało szlachetne. Mam nadzieję, że nam uda się tego uniknąć⁶⁵.

⁶⁴ J.M. Fiedosiejew, *Bogdan Hussakowski: teatr pomaga myśleć*, s. 6.

⁶⁵ K. Karwat, *Intelektualny niż*, s. 14.

Dzięki temu, że trzy sceny w Teatrze im. Stefana Jaracza prezentowały rozmaite sztuki, możliwe było przygotowanie zespołu aktorskiego do różnych zadań scenicznych, od grania tekstów dramatycznych, takich jak *Pokojówki* Jeana Geneta (premiera 12 IV 1984, reż. Angel Facio, Mała Scena, dalej: MS), sztuk Williama Szekspira, aż do sprawdzenia się w inscenizacjach opartych na lżejszych utworach pokroju *Pchły w uchu* Georges'a Feydeau (premiera 26 X 1985, reż. Włodzimierz Kwaskowski, Scena 7.15, dalej: 7.15). Równocześnie gwarantowało to obsadzanie w inscenizacjach całego zespołu, dzięki czemu aktorzy mieli nieustanne zatrudnienie, zapewnioną ciągłość warsztatową. Nie mogło być mowy o tak zwanym „pustym” sezonie. Jednak nie tylko zespół artystyczny decydował o powodzeniu tych scen. Za tym, jak uważał Hussakowski, stali wszyscy pracownicy teatru, którzy z pełnym oddaniem i zaangażowaniem ciężko pracowali na sukces. Ani przez chwilę Hussakowski nie zwątpił w słuszność idei teatru opartego na zespołowości: „Podstawą powodzenia na tak rozległej bazie jest dobór ekipy w szerokim zasięgu: artystycznej, technicznej, organizacyjnej. Wydaje mi się, że taka ekipa w dużym stopniu już się u nas ukształtowała, co prawda, raz jej się udaje lepiej, raz gorzej, ale w sumie jestem bardzo zadowolony. Talentom, umiejętnościom, miłości do teatru tych ludzi zawdzięczamy możliwość intensywnego działania”⁶⁶.

Duża i Mała Scena, zgodnie z przyjętą przez nowego dyrektora polityką repertuarową, prezentowały bardzo podobny program, który on sam nazywał repertuarem bardziej „ambitnym”, co dość szybko znalazło przełożenie na precyzyjnie zdefiniowane profile artystyczne tych dwóch przestrzeni scenicznych. Najwięcej trudności nastręczała trzecia – Scena 7.15, z założenia mająca prezentować sztuki o nacechowaniu stricte komediowym. Chociaż sceny pozornie prezentowały trzy odmienne linie repertuarowe, to w zamierzeniach dyrektora miały ze sobą artystycznie korespondować. Co ciekawe, sam Hussakowski nie lubił określenia „linia repertuarowa”. Jego zdaniem sformułowanie to narzucało zbyt dużo ograniczeń i swego rodzaju ortodoksję. Stąd zupełnie naturalna zdaje się obecność w jednym teatrze takich sztuk, jak *Pustaki* Edwarda Redlińskiego w reżyserii Jerzego Gruzy (premiera 6 II 1980, Duża Scena, dalej: DS), z drugiej *Pamiętek Soplicy* Henryka Rzewuskiego w reżyserii Mikołaja Grabowskiego (prapremiera polska 28 III 1980, MS), *Rewizora* Mikołaja Gogola w reżyserii Walerego Fokina (premiera 15 III 1980, DS) i *Achilleś i miłości* Marka Sarta w reżyserii Bogdana Hussakowskiego (premiera 6 VI 1980, 7.15). Współwystępowanie tak różnych tekstów literackich wynikało z potrzeby poszukiwania sprzeczności, co pozwalało wybić widzów z ich stereotypowych wyobrażeń o teatrze. Dlatego dyrektor i reżyser Teatru im. Stefana Jaracza opowiadał się za jak najczęstszym

⁶⁶ B. Radomski, *Na dobry początek...*, „Odgłosy” 1984, nr 47, s. 10.

operowaniem kontrastami zarówno przy zestawianiu ze sobą utworów, jak i w samych inscenizacjach.

Hussakowski miał też swoich ulubionych twórców, do dzieł których chętnie powracał. Czasami sam podejmował się reżyserii wybranych tekstów, innym razem przekazywał je w gestię współpracowników.

Jednym z takich autorów był Claude Magnier. Po udanej premierze *Błazeja* w reżyserii Hussakowskiego w 1967 roku w Starym Teatrze w Krakowie, w Teatrze im. Stefana Jaracza odbyły się jeszcze dwie premiery utworów tego dramaturga: *Paryżanin* (premiera 22 X 1984, reż. Bogdan Hussakowski, 7.15) oraz *Herminia* (premiera 10 IV 1987, reż. Wiesław Wieremiejczyk, 7.15). Kolejnym pisarzem, którego twórczością Hussakowski zafascynował się jeszcze na studiach, był Witold Gombrowicz. Po głośnej realizacji *Trans-Atlantyku* wystawiono trzy inne dzieła tego autora: *Historię, czyli tu wcale nie chodzi o Mozarta* w reżyserii Andrzeja Maja, której premiera odbyła się w Muzeum Historii Miasta Łodzi 25 czerwca 1982 roku, *Ferdynand* (premiera 1 II 1986, reż. Bogdan Hussakowski, DS) oraz *Ślub* (premiera 13 X 1990, reż. Bogdan Hussakowski, DS). Nie bez kozery reżyserii tych spektakli podjął się sam dyrektor, który nie mógł sobie odmówić przyjemności pracy nad Gombrowiczowskimi tekstami. Ze studenckich fascynacji Hussakowskiemu pozostał także sentyment do dramaturgii Tadeusza Różewicza, choć w łódzkim teatrze wystawiono tylko *Kartotekę* (premiera 25 IX 1980, reż. Ryszard Major, DS). Co ciekawe, w ciągu trzynastu lat dyrekcji Hussakowskiego w Teatrze im. Stefana Jaracza nie był inscenizowany żaden utwór Sławomira Mrożka, którego dziełami, podobnie jak Gombrowicza i Różewicza, zachwycił się w młodości.

Duża i Mała Scena

Pierwsze, co zwraca uwagę, kiedy analizuje się repertuar Dużej i Małej Sceny w ciągu wszystkich sezonów dyrekcji Hussakowskiego, to urodzaj polskich prapremier. W sumie na obu scenach zrealizowano ich dwadzieścia jeden, podczas gdy na Scenie 7.15 tylko jedną (*Miłość w Wenecji* Louisa Velle'a, premiera 15 IV 1981, reż. Ryszard Sobolewski). Sam dyrektor przygotował trzy prapremierowe przedstawienia: *Wesele* Eliasa Canettiego (premiera 8 XII 1979, DS), *Wielkanoc* Augusta Strindberga (premiera 8 IV 1982, DS) oraz *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* Bolesława Leśmiana (premiera 23 X 1982, MS).

O ile Scena 7.15 miała grono swoich stałych bywalców ze ściśle sprecyzowanymi oczekiwaniami repertuarowymi, o tyle w przypadku Dużej i Małej Sceny trzeba było o widza bardziej zabiegać i lepiej się o niego zatroszczyć, więc w związku z tym Hussakowski musiał przyjąć inne założenia programowo-organizacyjne

dla obu scen przy ulicy Jaracza. Przygotowywał na nie repertuar, który miał celowo prowokować publiczność, zderzać ją z odmienną niż dotychczas estetyką. Było to działanie dość ryzykowne, podejmujące próbę zapoznania lokalnych widzów z nowatorskim i obcym Łodzi myśleniem o inscenizacjach teatralnych; stało się przy okazji próbą zdiagnozowania łódzkiej widowni pod kątem jej upodobań teatralnych i literackich. Zaskoczeniem dla Hussakowskiego był na przykład spektakl *Wyjść Marshy Norman* (premiera 6 XI 1983, reż. Bogdan Michalik, DS), po którym nie spodziewał się, z uwagi na epatowanie w nim drastycznością słowa, że zostanie z entuzjazmem przyjęty przez miejscowych widzów. Ku jego zdumieniu okazało się, że łódzka publiczność zadziwiająco dobrze zareagowała na tę propozycję artystyczną. Po tym wydarzeniu elementy prowokacji, czy to obyczajowej, czy formalnej, na stałe zagościły w repertuarze Dużej i Małej Sceny.

Kolejną, dużo bardziej odważną próbą przełamania stereotypowego myślenia o sztuce teatru, było wystawienie *Gorzkich łez Petry von Kant* Rainera Wernera Fassbindera (prapremiera polska 23 XI 1985, reż. Grzegorz Małecki, MS), o toksycznym, wyniszczającym związku pomiędzy kobietami. „Niby nie było w tym nic bulwersującego, dość wspomnieć głośny film *Inne spojrzenie* [w reżyserii] Károlya Makka [...], jednak w teatrze była to decyzja wielkiej odwagi i wielkiej trzeba było kultury oraz dyscypliny aktorskiej, by prezentować tak drastyczny temat tuż przed oczami widzów, w kameralnej przestrzeni”⁶⁷. Śmiałą inscenizacją była również adaptacja *Dziennika uwodziciela* Sorena Kierkegaarda (prapremiera polska 13 XII 1985, reż. Maciej Prus, MS), która przerodziła się w perwersyjną grę erotyczną. W podobnej konwencji utrzymane były później *Niebezpieczne związki* Christophera Hamptona (premiera 17 IV 1988, reż. Bogdan Hussakowski, MS).

Repertuar realizowany na Dużej i Małej Scenie Hussakowski określał jako „bardziej ambitny”. Wedle jego przekonań, oprócz dostarczania czystej rozrywki, teatr powinien również uczyć aktywnego myślenia, dawać szansę na toczenie sporów, stwarzać sytuacje prowokacji intelektualnych, umożliwiać zadawanie nawet najtrudniejszych pytań. O zadaniach teatru mówił w 1980 roku:

Wielkie przemysłowe aglomeracje rozrastają się, napływają nowi ludzie, których trzeba do teatru zachęcić i przyciągnąć. Ten widz oczekuje od teatru rozrywki i wzruszenia. Ale nade wszystko, choć nieświadomie, oczekuje pewnych wzorców kulturowych – czegoś, co pozwoli mu odnaleźć się w nowych warunkach, wskaże właściwe normy estetyczne i moralne. Społecznym obowiązkiem teatru jest wyjście naprzeciw tym potrzebom, co nie znaczy, że teatr ma się stać przedszkolem, gdzie podopiecznych uczy się, jak wycierać nos chusteczką i stawia do kąta za

⁶⁷ A. Kuligowska-Korzeniewska, *Teatr przy ulicy Jaracza*, s. 91.

używanie brzydkich wyrazów. Doświadczenia wskazują, że teatr o wysokich walorach ideowych i artystycznych jest właśnie tym rodzajem teatru, który najlepiej trafia i do mało wyrobionej publiczności, i do tej wyrafinowanej. I dlatego szacunek dla widza będzie właściwszym sposobem nawiązania z nim dialogu niż „zniżanie się” do jego domniemanego poziomu⁶⁸.

Prowadzenie teatru o takiej linii repertuarowej nie zawsze szło w parze z sukcesami frekwencyjnymi, ale jak sam Hussakowski twierdził, frekwencja nie była tym jedynym, decydującym i najważniejszym wskaźnikiem: „Tu zresztą nie starałbym się wystrzelić z jakimś hitem, który podniesie statystykę obecności, po czym robić coś dla honoru domu. Przyjąłem inną zasadę. Mając duży zespół, stawiam się na to, aby dużo wystawiać. Gdy dajemy w sezonie od dwunastu premier w górę, nie ma aż tak wielkiego znaczenia, czy frekwencja na którymś przedstawieniu okaże się nieco wyższa lub niższa”⁶⁹. Najważniejsze przy tym było zachowanie idei zespołowości, dla niego największej wartości w teatrze.

Pierwsze dwa sezony na Dużej i Małej Scenie Teatru im. Stefana Jaracza wyznaczyły w obrębie repertuaru nurt poszukiwań teatralnych, który – słowami Hussakowskiego – można określić jako „Polaków portret własny”. Co się kryło pod tym hasłem?

W inscenizacjach z tamtego okresu dominowało syntetyczne myślenie, często bardzo sarkastyczne i gorzkie, o różnych, także dawnych, postawach Polaków, zawsze jednak przefiltrowane przez współczesne konteksty polityczno-społeczne. Szczególnie w początkowych sezonach dyrekcji Hussakowskiego, w okresie wzmożonej cenzury, te współczesne konteksty musiały być w spektaklach przeźroczem niezauważalnym dla władz. Oficjalnie Teatr im. Stefana Jaracza pod kierownictwem Hussakowskiego realizował przecież repertuar apolityczny.

Swoją łódzką dyrekcję jako reżyser inaugurował Bogdan Hussakowski *We-selem* Canettiego (prapremiera polska 8 XII 1979, DS), które w ówczesnym repertuarze stanowiło wyjątkową propozycję, wykraczającą poza kanon dobrze znanych i często granych sztuk. W przypadku tego tekstu największą wartością okazała się jego uniwersalność. Chociaż utwór odwoływał się do sytuacji z początku lat trzydziestych, to, jak zauważył Henryk Pawlak:

Panopticum ludzkie stworzone przez Canettiego to jakby ilustracja owego „gnijącego kapitalizmu” jako uniwersalnej kategorii społecznej. W tym świecie dom nie jest miejscem scalającym życie człowieka w rodzinnym kręgu, ale rzeczą do sprzedania, podarowania, kupienia; jest formą istnienia pieniądza. Ludzie zaś, którzy mieszkają

⁶⁸ I. Kellner, *Czy koniec świata może być nudny?*, „Teatr” 1980, nr 5, s. 8.

⁶⁹ I. Maślińska, *Teatr wobec wydarzeń*, s. 3.

w tym domu, manipulują życiem jak pieniędzmi. Aspołeczni i amoralni do absurdu, stają w obliczu katastrofy, która ma ich zniszczyć⁷⁰.

Canetti w sposób niezwykle obrazowy i dosłowny ukazał rozpad świata i wpisanego w ten świat człowieka, który z własnej woli zrezygnował z wszelkich wartości moralnych, etycznych i religijnych. Dla Hussakowskiego interesujące było przygotowanie inscenizacji, która z pozoru nie przystając do współczesnych polskich realiów, miała szansę sprowokować odbiorców do głębszej autoanalizy i spojrzenia na siebie jako na naród bardzo krytycznie.

Autor pochodził z rodziny Żydów sefardyjskich, a jego „europejskość” wynikała z biografii rozpiętej między Bałkanami, Anglią, Szwajcarią, Niemcami oraz Austrią, co wpłynęło na jego styl artystyczny i sposób widzenia świata. Późniejszy laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury (1981), po śmierci ojca w 1912 roku przeniósł się wraz z matką do Wiednia, gdzie szybko, obok między innymi Oskara Kokoschki, znalazł się w gronie najciekawszych młodych pisarzy austriackich.

Wesele zostało wydane w 1932 roku, ale na deski sceniczne trafiło dopiero w 1965 roku, najpierw w Brunzswiku (Niemcy), gdzie wzbudziło wiele kontrowersji, następnie w 1969 roku w Zurychu (Szwajcaria), a dopiero w 1985 roku wystawiono je w wiedeńskim Burgtheater. Nic dziwnego, że utwór Canettiego wzbudził w widowni łódzkiego teatru tak wiele skrajnych emocji. Jak wspomniał w jednym z artykułów Henryk Pawlak, *Wesele* to przykład literatury przekraczającej granice dotychczas usilnie strzeżone – umowności i konwencji, przesuwające nawet najbardziej brutalne tematy w stronę absurdu. W Polsce dramat ten ukazał się stosunkowo wcześnie, bo już w marcowym numerze „Dialogu” z 1967 roku w przekładzie Eugeniusza Szrojta, lecz dopiero Hussakowski wprowadził go na scenę polską.

Nie był to, niestety – sądząc po tym, co napisali krytycy – najbardziej udany spektakl Hussakowskiego, ani pod względem aktorskim, ani pod względem rozwiązań formalno-inscenizacyjnych. Pomimo docenienia reżyserskich ambicji zarzucono mu brak przełamania w spektaklu realiów zachodnich z lat trzydziestych, tak mocno wybijających się w sztuce Canettiego. Spektakl zbyt silnie odwoływał się do tamtejszej, zupełnie innej niż polska, tradycji i rzeczywistości kulturowej. Pojawiało się więc pytanie, na ile łódzki widz z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych mógł w tej propozycji odnaleźć coś dla siebie i rozpoznać znane mu realia.

Jednak to nie trafność (lub jej brak) rozwiązań techniczno-inscenizacyjnych zaważyła na odbiorze tego spektaklu, bo jeśli oprzeć się na opinii recenzentów, to

⁷⁰ H. Pawlak, „*Wesele*” i *wątpliwości*, „Głos Robotniczy” 1979, nr 285, s. 3.

należałoby raczej na te kwestie spuścić zasłonę milczenia. Dlaczego więc warto przyjrzeć się *Weselu*? Po pierwsze, było to przedsięwzięcie inauguracyjne jeden z najważniejszych okresów w życiu zawodowym Hussakowskiego. Po drugie, wzięcie na warsztat pozornie tak obcego i odległego od polskich realiów dzieła świadczyło o ambicjach i odwadze twórczej artysty. Ponadto, wydobywając z tekstu *Wesela* wszystkie możliwe uniwersalia, reżyser określił swoje stanowisko artystyczne oraz uświadomił publiczności, w jakim kierunku będą szły poszukiwania teatralne w trakcie jego dyrekcji w Teatrze im. Stefana Jaracza. Poprzez tę inscenizację chyba po raz pierwszy tak silnie wybrzmiało przekonanie Hussakowskiego, że każde dzieło jest dobrym materiałem na stworzenie spektaklu, pod warunkiem że da się z niego wydobyć ważne, ponadczasowe idee, tematy czy uniwersalne postawy albo wzory zachowań. Niewątpliwie pomogło mu w tym wykorzystanie tak często obecnego w literaturze, plastyce, teatrze czy filmie motywu wesela, dającego artystom dużą dowolność interpretacyjną i swobodę w doborze środków wyrazu. Obrzęd weselny pozwala bowiem na łączenie sfery sacrum z profanum, działań rytualnych z zabawą, elementów odświętnych z przyziemnymi. Może przy okazji stać się swoistym studium natury ludzkiej – wypity podczas uroczystości weselnych alkohol ujawnia całą gamę negatywnych, brutalnych postaw, a niekiedy myśli i uczuć wyłaniających się z podświadomości człowieka.

Dla reżysera spektaklu, który chciał dokonać jak najwierniejszego przełożenia tekstu literackiego na język teatralny i odczytać wpisane w *Wesele* symbole i antycypacje, dramat stanowił tylko pretekst do tego, aby w interpretacji pójść o krok dalej. W momencie pisania dzieła Canetti przeżywał apogeum swojego buntu i sceptycyzmu wobec otaczającej go rzeczywistości. Wtedy też rozpoczął, trwający do końca życia pisarza, spór z Bogiem o istotę tajemnicy stworzenia, sens śmierci, granice ludzkiego cierpienia, definicję człowieczej moralności i uczciwości. Te zagadnienia i wątki, w ukrytej i nieco mniej dosłownej formie, znalazły swoje uobecnienie w łódzkiej inscenizacji. Dodatkowo zostały pogłębione przez ogólną refleksję o świecie, w którym nie rządzą żadne reguły, nie istnieją żadne wartości, a człowiek jest nastawiony tylko na czerpanie przyjemności z dóbr materialnych i nie jest gotów na spotkanie z drugim człowiekiem. W swojej recenzji Jerzy Bąbol pisał, że z połączenia talentu literackiego Canettiego oraz sztuki reżyzerskiej Hussakowskiego powstało przedstawienie „[...] o tym, jak rezygnacja z wartości etycznych i moralnych u jednostki potęguje się w skali społecznej w przyczynę zagrożenia świata. O tym, jak stosunek człowieka do rzeczywistości, pozbawiony jakichkolwiek zasad, a oparty jedynie na egoistycznej chęci korzystania i zaspokajania swych pożądań, jest powodem rozpadu świata”⁷¹.

⁷¹ J. Bąbol, „*Wesele*”, „Dziennik Popularny” 1979, nr 291, s. 5.

W swoim spektaklu Hussakowski wydobyl najbardziej istotne kwestie dramatu i pozostał całkowicie wierny tekstowi. Co więcej, zawarł w nim dodatkową refleksję przełamującą tradycyjne ujęcie symbolu domu rodzinnego jako azylu, bezpiecznej przestrzeni pełnej ciepła i miłości. W spektaklu Hussakowskiego postaci, nieuosabiające konkretnych istot ludzkich, tworzyły jedynie pewne znaki, symbole manifestujące autodestrukcję, instynktowność działania, zezwierzęcenie, nadchodzącą apokalipsę. Dokonując na scenie czegoś w rodzaju samobicia, bohaterowie dochodzili do punktu, w którym sami przed sobą musieli odsłonić swoje najmroczniejsze sekrety, ujawnić ciemne strony swoich osobowości, zanim zrobi to ktokolwiek inny, a zwłaszcza widzowie.

Scenografia potęgowała w spektaklu dekadencją aurę. Skromna, nienachalna, pozbawiona kurtyny, jedynie z ustawionym na środku i odwróconym tyłem do widowni wózkiem inwalidzkim, imitująca wnętrze wykrzywionej kamienicy, niosła ze sobą zapowiedź zagłady, końca świata, w którym nie da się ocalić nawet wolnej woli człowieka. Ale według Józefa Opalskiego w tej złowieszczej i złowrogiej atmosferze było jednocześnie coś napawającego optymizmem i nadzieją. Jak napisał: „Kiedy jest już najgorzej, kiedy człowiek ulega najgłębszemu spodleniu, kiedy wali się kamienica, grzebiąc pod swymi murami jej mieszkańców, a z nimi występki, głupotę i zło, wówczas my, siedzący na widowni, przeżywamy jakiś błysk katharsis. I to jest największe zwycięstwo teatru”⁷².

Z kolei przedstawienia takie jak *Rewizor* Mikołaja Gogola (premiera 15 III 1980, DS) albo *Dacza* Ireneusza Iredyńskiego (premiera 23 XI 1979, MS) ukazywały jeszcze inny „Polaków portret własny”, będący niejako kontynuacją zjawisk zapoczątkowanych i piętnowanych w tym czasie przez kino moralnego niepokoju – kryzysu moralnego, korupcji, nepotyzmu.

Rewizor to następny przykład utworu obcojęzycznego, w dodatku przeniesiony na scenę przez radzieckiego reżysera; sztuka rosyjskiego dramatopisarza, choć dotyczyła innych realiów niż polskie, wykazywała sporo narodowych analogii. To właśnie dzięki bardzo świadomej pracy reżysera Walerego Fokina udało się wydobyć kilka uniwersalnych przesłań. W swojej recenzji Jerzy Bąbol podkreślił, że Fokin jest:

Konsekwentny w mówieniu o tym, że zło, głupota, sobiepaństwo, nieprawidłowości w życiu społecznym, jeżeli są wytworzone i tolerowane przez niedoskonałość mechanizmów obowiązujących od dawna i ogólnie, nie dadzą się usunąć nagle, nawet przez najbardziej drastyczne doświadczenia. Również i o tym poucza nas to przedstawienie, że u ludzi korzystających z nieprawidłowości społecznych nie można liczyć na jakąkolwiek ewolucję wynikłą z ich własnej refleksji. Po prostu czują się

⁷² J. Opalski, *Gogol, Iredyński, Canetti*, „Życie Literackie” 1980, nr 26, s. 6.

zbyt bezpieczni i jest im zbyt dobrze, by byli zdolni do zmieniania swego postępowania, jego oceny i swego stosunku do świata i innych⁷³.

Z kolei Henryk Pawlak dodawał, iż Fokin, poruszając tematy matactw, nieuczciwości, nadużyć, tyranizowania obywateli:

[...] proponuje coś zupełnie innego. [...] wszyscy śmieszni, a jednocześnie groźni bohaterowie Gogola [...] są najzwyczajniejszymi ludźmi, zachowują się bez cienia karykatury, są „normalni”, odarci z teatralnej konwencji, nieświadomi zła, które w sobie mają, sensu społecznych zjawisk, które współtworzą. Ich bezbrzeżna naiwność i wiara, że świat jest taki, jaki jest, pokazana została w sposób finezyjny i otwierający inną perspektywę na komizm, teatralność tego tekstu, styl gry aktorskiej [...]. Co nam nowego przynosi takie odczytanie arcydzieła Gogola? Wydaje się, iż główną refleksją [...] jest przeświadczenie, iż nie tylko ważne jest to, że śmiejąc się z innych – bywa, że śmiejemy się z samych siebie, ale i to, że bardzo często nie uświadamiamy sobie prawdziwego sensu naszych działań, naszego życia, postaw. I że czasem trzeba obejrzeć siebie w krzywym zwierciadle...⁷⁴

Interesującą propozycją w tym cyklu była również *Dacza* Iredyńskiego, notabene, autora, którego utwory były za dyrekcji Hussakowskiego stosunkowo często wystawiane na deskach Teatru im. Stefana Jaracza (*Ołtarz wzniesiony sobie*, reż. Bogdan Michalik, premiera 11 XII 1982; *Kreacja*, reż. Feliks Falk, premiera 24 I 1985; *Seans*, reż. Włodzimierz Nurkowski, premiera 14 II 1987). Inscenizacja *Daczy* poruszała problem niespełnionych ambicji, poszukiwania szczęścia i tworzenia niejako alternatywnej rzeczywistości – rzeczywistości marzeń, symbolizowanej właśnie przez tytułową daczę. Bohaterowie przedstawienia stali się metaforą swoich własnych niepokojów, samotności i zagubienia. Dlatego za wszelką cenę dążyli do stworzenia równoległego świata iluzji, bo ten tu i teraz nie przyniósł wystarczającego zadowolenia ani satysfakcji. Dopiero zatracenie się w złudzeniach dało poczucie bezpieczeństwa, a gra pozorów odbywająca się między bohaterami opóźniła moment pojawienia się rozczarowania przychodzącego wraz z „ponownym nastaniem rzeczywistości”. Mikołaj Grabowski, reżyser przedstawienia, dokonał „[...] surowego obrachunku z życiem, jakiego mógłby dokonać niejeden z nas, współczesnych. Z życiem o pozorach luksusu, z życiem, do którego wielu dąży, a które jest jałowe, bezbarwne, puste”⁷⁵ – tak sens spektaklu odczytał recenzent Tadeusz Buski.

⁷³ J. Bąbol, *Gafa Horodniczego*, „Dziennik Popularny” 1980, nr 64, s. 3.

⁷⁴ H. Pawlak, *Wspaniały „Rewizor”*, „Głos Robotniczy” 1980, nr 68, s. 4.

⁷⁵ T. Buski, *Mów mi: Dacza*, „Gazeta Robotnicza” 1980, nr 121, s. 5.

Z kolei przedstawienia takie jak *Pamiętki Soplicy* Rzewuskiego, *Trans-Atlantyck*, *Ferdydurke* i *Ślub Gombrowicza* koncentrowały się wokół zagadnień moralnych, egzystencjalnych. Swoją sugestywną, skłaniającą do refleksji wymową, często prowokowały odbiorców do namysłu nad własnym życiem. Były swego rodzaju zwierciadłem, w którym przeglądały się polskie fobie, kompleksy, w którym ukazywały się słabości narodowej kultury (także tej duchowej). Nierzadko stawały się też platformą do wymiany światopoglądowej, ideologicznej, obyczajowej, a nawet historiozoficznej. I tak na przykład o spektaklu *Pamiętki Soplicy* Jan Koniecpolski (właśc. Tadeusz Słobodzianek) pisał w recenzji:

Zamiast pytań i poszukiwań mamy:

1. Tantiemowy patriotyzm *à la* Pietrzak.
2. Narodowy onanizm *à la* towarzystwo wzajemnej adoracji „Grunwald”, „Rzeczywistość”, „Płomienie” etc.
3. Polski sentymentalizm *à la* Wajda, któremu to genialnemu naszemu artyście w sposób zaiste genialny udało się połączyć sienkiewiczowskie „pokrępowanie serc” z żeromskim „rozdrapywaniem narodowych ran”.
4. Niedobitki zdrowo-socjalistyczno-rozsądkowych szyderców *à la* Hanuszkiewicz, Krasowski czy też duet: Jasiński – Chudziński.
5. Koniunkturalizm *à la* Bryll.
6. Pryncypializm Dejmka.
7. „Romantyzm” i „nowa prywatność” prof. Janion, czyli wszystko, co się prof. Janion podoba.
8. Coraz dotkliwiej odczuwalny w kulturze polskiej brak dostępnych dla wszystkich: prozy Gombrowicza, eseistyki Stempowskiego, pełnego wydania pism Brzozowskiego...

Wszystko to sprawia, że sposób myślenia o tradycji i współczesności [...] zdaje się przypominać to, co na ten temat myślano dwadzieścia pięć lat temu, z tą różnicą, że w połowie lat pięćdziesiątych istniało jeszcze jedno wyjście zapasowe w postaci egzystencjalizmu, którego to dziś już nie ma⁷⁶.

W *Pamiętkach Soplicy* Mikołaj Grabowski poddał pieczołowitej analizie i krytyce narodowe przywary, kompleksy, typowe zwłaszcza dla kultury polskiej XVIII wieku. Dość surowo rozprawił się z wątkiem mitologizowania, a nawet ideologizowania sarmackiej tradycji w dawnej kulturze narodowej. Rok później ten reżyser w *Trans-Atlantyku* kontynuował dobrze znane z poprzedniej realizacji tematy polskości, polskiej moralności, obyczajowości, narodowej tożsamości, dostrzegając i akcentując logiczne powiązania między obiema inscenizacjami.

⁷⁶ J. Koniecpolski, *Pomiędzy Scyllą i Charybdą*, „Polityka” 1981, nr 42, s. 4.

Z tym że w przypadku *Trans-Atlantyku* temat polskiej tradycji, mentalności i przynależności narodowej został wpisany w szerszy kontekst: kultury europejskiej, na tle której Polska nie wypadła najlepiej. Grabowskiemu wydawało się to szczególnie interesujące i aktualne, o czym wspomniał w jednym z wywiadów: „W *Trans-Atlantyku* Gombrowicz nie jest spięty formą, dobiera się do życia, do tego, co istotne, a więc uniwersalne. Mam wrażenie, że właśnie w tej powieści przestał się [...] zajmować swoimi własnymi sposobami widzenia świata, a zajął samym światem. I dlatego mam wrażenie, że w tym utworze Gombrowicz chwyta życie za gardło [...]”⁷⁷.

W tym nurcie portretowania Polaków Gombrowicza było więcej: *Ferdydurke* okazała się szczególnie pozycją w dorobku reżyserskim Hussakowskiego. Jego inscenizacja była dopiero trzecią w okresie powojennym teatralną adaptacją powieści, po spektaklach w Teatrze Studio w Warszawie (reż. Zbigniew Wróbel, premiera 21 XII 1979) oraz Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu (reż. Waldemar Śmigasiewicz, premiera 24 III 1984). Termin łódzkiej premiery, 1 lutego 1986 roku, nie został wybrany przypadkowo. Zbiegł się on bowiem z pięćdziesiątą rocznicą ukończenia przez Gombrowicza tego dzieła.

Będąc modelowym przykładem dzieła z pogranicza eseju, groteski, powiastki filozoficznej i prozy naturalistycznej, a więc odznaczającego się synkretyzmem gatunkowym, *Ferdydurke* nie stanowiła dla Hussakowskiego łatwego materiału do adaptacji na scenę. Nie zniechęciło to jednak reżysera, a wręcz przeciwnie, zmotywowało do ukazania w inscenizacji pełni kunsztu reżyserskiego, jak również wyeksponowania wszystkich możliwości drzemających w zespole aktorskim. A o tym, czy spektakl odniósł sukces, najlepiej zaświadczać słowa krytyka Juliusza Cyperlinga, który nadał swojej recenzji znaczący tytuł *Nareszcie teatr!* Swoją aprobatę dla przedstawienia tłumaczył: „Ten entuzjastyczny tytuł jest w pełni uzasadniony. Po dość bladym (jak dotychczas) sezonie teatralnym [...] obejrzelśmy w Łodzi nareszcie przedstawienie, które nie tylko poruszyło mocno już zubożoną publiczność, ale i wzbudziło jej szczere uznanie. To był wreszcie taki teatr, jaki byśmy chcieli zawsze w Łodzi oglądać”⁷⁸.

Hussakowski jako miłośnik twórczości Gombrowicza próbował całą swoją żywioną wobec niego pasję i fascynację zaszczyć także w swoim zespole artystycznym. Oprócz podziwu dla dzieł autora *Ferdydurke*, ich wartości artystycznej, dostrzegał w jego stylu literackim, bazującym głównie na wartkiej narracji, żywiołowej grze pomiędzy postaciami, ogromną szansę na stworzenie wartościowego przedsięwzięcia opartego przede wszystkim na kunszcie aktorskim. Sceniczna

⁷⁷ M. Karbowskiak, ... *porachunek z Polską słabą*, „Głos Robotniczy” 1981, nr 102, s. 4.

⁷⁸ J. Cyperling, *Nareszcie teatr!*, „Dziennik Łódzki” 1986, nr 31, s. 4.

realizacja *Ferdydurke* wydawała się Hussakowskiemu wymarzoną realizacją, jakby specjalnie stworzoną dla jego skonsolidowanego zespołu artystycznego.

Bardzo precyzyjnie zostały skonstruowane i poprowadzone sceny zbiorowe, zbudowane na ciągłym, nieustannie napiętym, intymnym kontakcie z partnerem scenicznym oraz odbiorcą. Hussakowski wyrażał przekonanie, że doświadczenie uczestnictwa w tak pomyślanej inscenizacji, w sposób znaczący może wpłynąć na rozwój warsztatu aktorskiego, jak również na podniesienie kompetencji odbiorczych publiczności.

W opinii Jacka Sieradzkiego Hussakowski nie podszedł do utworu Gombrowicza w rewolucyjny czy innowacyjny sposób. Reżyser z wiernością przeniósł na scenę tekst *Ferdydurke*, zachowując wszystko to, co z jego punktu widzenia było w dziele najcenniejsze. W swojej recenzji Sieradzki napisał:

Hussakowski pietystycznie odtworzył konstrukcję powieści: trzy oddzielne nowele połączone postaciami głównych bohaterów, przeplecione dwoma intermediami. [...] Powstały dzięki temu skończone, skondensowane groteskowym skrótem wizerunki trzech mikro-światów z własną organizacją, hierarchią wartości i z egzekucją. [...] Hussakowski precyzyjnie odtworzył owe mikro-kosmosiki, nie ulegając łatwej uniwersalizacji. [...] zobaczyliśmy na scenie brawurowy skrót minionej epoki, skrót niepełny, wybiórczy, ale w tej wybiórczości skończony, celny, koherentny. [...] Tym, co w łódzkim przedstawieniu nade wszystko przyciąga uwagę, staje się nie wyabstrahowany mechanizm ludzkich współzależności, nie psychologiczne prawidła, lecz ich egzemplifikacja [...] ⁷⁹.

Tak pomyślana adaptacja wymagała od reżysera ogromnego wysiłku i nakładu pracy. Na plus należy zaliczyć, jak twierdził Henryk Pawlak, reżyserską umiejętność zbalansowania, zachowania właściwych proporcji między komizmem, groteską, eksponowaniem paradoksów tkwiących w powieści a jej głębszymi znaczeniami. Pawlak zwrócił także uwagę na rozwiązania formalne przedstawienia, a mianowicie na jego osadzenie jakby w dwóch równoległych, alternatywnych przestrzeniach: „Z jednej strony mamy tu obraz rzeczywistości realnej i konkretnej, z drugiej zaś jej odbicie w postawach ludzkich, w sposobie myślenia i zachowania. [...] Ale ta rzeczywistość [...] jest tak pokazana, aby była pretekstem do ujawnienia całej śmieszności, dwuznaczności naszych zachowań [...] w każdych okolicznościach. Jest więc ta rzeczywistość jednocześnie prawdziwa, jednocześnie zmyślona”⁸⁰. Dzięki temu Hussakowski nie zatracił w spektaklu tak charakterystycznego dla dzieła Gombrowicza nieprawdopodobieństwa prezentowanych

⁷⁹ J. Sieradzki, *Uciekam z głębi w ręce*, „Twórczość” 1986, nr 6, s. 111.

⁸⁰ H. Pawlak, *Zmyślenia, prawdy i grymasy*, „Głos Robotniczy” 1986, nr 30, s. 5.

w nim scen, sytuacji, dialogów. Nie bał się korzystać z metafory, manewrować hiperbolą, odważnie operować powtórzeniami, multiplikować niektóre słowa czy sformułowania tak charakterystyczne przecież dla języka *Ferdydurke*. Na tych zabiegach skupił się w swoim artykule Jerzy Kwieciński objaśniając, że „[...] reżyser nie celebruje wydarzeń ujmowanych zręcznie w nawias umowności, wydobywa różne odcienie Gombrowiczowskiego humoru, czasem nawet [...] ponosi ryzyko «przetłumaczenia» opisu słownego na dosłowność doznania wizualnego i balansuje na krawędzi dobrego smaku”⁸¹.

Intencje reżysera były zbieżne z zamysłem literackim autora. Obaj twórcy w swoich pracach i działaniach dążyli do ukazania na swój sposób pesymistycznej wizji świata i człowieka mniej lub bardziej podświadomie szukającego w zastanej rzeczywistości, w oczach innego człowieka czy wśród większych zbiorowości akceptacji dla siebie i swoich zachowań. Niejednokrotnie, by to osiągnąć, trzeba się w znaczny sposób podporządkować oczekiwaniom otoczenia, ulegać różnym manipulacjom, zatracać siebie, zapominać o swoich potrzebach, emocjach, o swoim prawdziwym „ja”. Nakładają się więc kolejne warstwy „gęby”, od których coraz trudniej się uwolnić. Jerzy Szczupał, poddając analizie *Ferdydurke*, opisał rządzący jej fabułą mechanizm: „*Ferdydurke* jest dziełem o ludziach – manekinach, mniej czy bardziej udanie odgrywających swoje życiowe role. W tym smutnym seansie odgrywania ról człowiek ocenia siebie inaczej, niż oceniają go inni ludzie. Z tej opinii żyje, z niej budowana jest jego – jak to nazywa Gombrowicz – «gęba». *Ferdydurke* jest więc dziełem analizującym niezwykle ważną relację: jednostka ludzka a społeczeństwo [...]”⁸². Tym samym rodzi się pytanie, czy człowiek ma jakiegokolwiek szanse wyrwania się z tej psychologicznej matni i odzyskania swej tożsamości, prawa do głosu, swojej własnej „gęby”.

Bez wnikania w psychologiczno-filozoficzne motywacje należy przyjąć, że proces uzyskiwania aprobaty dla swojej fizis, cech osobowości, a w dalszej kolejności dla otaczającego świata, nie jest zjawiskiem nowym. Funkcjonuje od lat, jest czymś naturalnym i powszechnym. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że Gombrowicz „gęby” nie odkrył, natomiast w swoim utworze w sposób niezwykle dogłębny, precyzyjny i pieczołowity przybliżył mechanizm jej powstawania i funkcjonowania. Jego opisu oraz egzemplifikacji Gombrowicz dokonał na podstawie trzech, bliskich każdemu człowiekowi na różnych etapach życia, układów odniesienia: edukacji, struktury społecznej, sfery erotyki. Przy okazji zobrazował, jak każdy z tych elementów może zniekształcić postrzeganie i wpłynąć na odbiór rzeczywistości na skutek konfrontowania jednostki z otaczającymi ją fałszywymi alternatywami. Celnie rolę „gęby” ujęła Małgorzata Szpakowska – w jej

⁸¹ J. Kwieciński, *Egzamin z „gęby”, „Odgłosy”* 1986, nr 8, s. 5.

⁸² J. Szczupał, *Bez klucza, „Trybuna Opolska”* 1986, nr 87, s. 4.

rozumieniu „gęba” warunkuje istnienie ludzkiej świadomości, a ta świadomość z kolei determinowana jest swoim własnym funkcjonowaniem i uczestnictwem w kulturze. Kultura natomiast „zatrzuwa” człowieka generowanymi w niej i poprzez nią schematami czy stereotypami, od których istota ludzka staje się coraz bardziej zależna, a z czasem nie potrafi się uwolnić. Podporządkowując się tym mechanizmom, człowiek skazuje się na cierpienie, poddaje własne jestestwo pod krytyczny, a nawet brutalny samosąd. Z drugiej strony jednostka nie potrafi żyć i funkcjonować w oderwaniu od kultury. Szpakowska reasumowała:

Za świadomość płaci się poczuciem niedostosowania, „gębą w rękach”, której pozbyć się nie sposób, i którą zamienić można tylko na inną gębę; za nieświadomość płaci się kompletną nie-przewidywalnością skutków własnych poczynań, łatwiej też wówczas – jak w przypadku Pimki czy Młodzików – paść ofiarą cudzej manipulacji. Zaś innych możliwości nie ma: jest to kolejna fałszywa alternatywa, jaką podsuwa nam nasza społeczna egzystencja. I nawet nie ma jak przeciw temu zaprotestować; protest jest rolą, tak jak rezygnacja jest rolą, zgoda jest rolą, niezgoda jest rolą, wszystko jest rolą⁸³.

Hussakowski w typowy dla siebie sposób dołożył wszelkich starań interpretacyjnych i reżyserskich, by wydobyć wszystkie możliwe uniwersalia tkwiące w dziele Gombrowicza. Próbował ogólną wymową spektaklu odpowiedzieć na pytanie, czy faktycznie człowiek jest dożywotnio skazany na „nie swoją gębę”, czy rzeczywiście nigdy nie będzie w stanie od niej uciec, uwolnić się od kolejnych doklejanych mu przez społeczeństwo latek. Czy jedyną perspektywą dla człowieka jest życie zbudowane z fałszywych zdarzeń i sytuacji, w których to ktoś inny decyduje o jego zachowaniu, sposobie bycia, manipuluje jego słowami, gestami i myślami, przez co człowiek zdaje się wykrzywiać w sztucznym, udawanym i nieautentycznym grymasie?

Inscenizacja *Ferdydurke* w realizacji Hussakowskiego spotkała się z uznaniem łódzkiego środowiska. Przedstawienie otrzymało nagrodę dla najlepszego spektaklu sezonu 1985/1986, a ponadto zostało wyróżnione nagrodą Srebrnej Łódki za przeniesienie tej powieści na scenę. Z kolei Grzegorzowi Heromińskiemu za rolę Miętusa została przyznana nagroda Srebrnego Pierścienia.

⁸³ Fragment wypowiedzi Małgorzaty Szpakowskiej zamieszczony w programie teatralnym spektaklu *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, premiera 1 lutego 1986 roku, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, s. 7.



Fot. 7. *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, reż. Bogdan Hussakowski, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi (1 II 1986). Na zdjęciu: Andrzej Herder (Bładaczka), Leszek Zdybał (Gałkiewicz). Fot. Romuald Sakowicz

Po czterech latach od udanej premiery *Ferdydurke* Hussakowski wziął na warsztat kolejne dzieło Gombrowicza. Inscenizacja *Ślubu*, jak sam reżyser po czasie przyznał, była dla niego naturalną i oczywistą konsekwencją poprzedniej realizacji, po której pozostał mu niedosyt. Miał wrażenie, że nie nasycił się wystarczająco Gombrowiczowską literaturą, nie zgłębił jego stylu pisarstwa. Nie miał też poczucia, że doszukał się wszystkich możliwych kluczy interpretacyjnych, pozwalających na lepsze uchwycenie sensów w dziełach tego pisarza. Co więcej, sam Gombrowicz deklarował, że *Ślub* bezpośrednio wywodzi się z *Ferdydurke*. Nie było wskazówek autora, by odczytywać ten dramat jako osobną część, w odezwaniu od wcześniejszej słynnej powieści.

W charakterystyczny dla siebie sposób Gombrowicz opatrzył utwór sugestywnym odautorskim komentarzem, nie udzielając przy tym przyszłym adaptatorom żadnych wskazówek reżyserskich czy inscenizacyjnych. Choć w przedmowie do hiszpańskiej wersji dramatu pisarz zapewniał, że dobre dzieło sztuki nie potrzebuje dodatkowych objaśnień i powinno obronić się samo, to paradoksalnie zamieszczenie tego antykomentarza było właśnie taką autorską wskazówką.

Przed wszystkim zastrzegł, że *Ślub* jest sztuką napisaną specjalnie z myślą o teatrze i tylko w nim może uzyskać pełnię:

Na scenie, wyobrażam sobie, że każde słowo będzie należycie wypowiedziane, a maski aktorów, groteskowy luksus strojów i cała ta inwazja gry aktorskiej [...] dopomogą do zrozumienia tego świata: świata bolesnego i rozkosznego stwarzania Formy. Będziecie mogli wówczas z większą łatwością odkryć związki między jego poszczególnymi „tematami” oraz prawo, które rządzi przebiegiem tych scen [...]. Pojmiecie, że dramat daje wam pewną wizję rzeczywistości [...], wydobywa na światło dzienne pewien zakątek waszej egzystencji, o którym prawie zupełnie zapomnieliście. [...] *Ślub* bez teatru jest jak ryba bez wody [...] to nie tylko dramat pisany dla teatru, ale [...] to sama wyzwająca się teatralność istnienia. [...] nie jest opracowaniem artystycznym jakiegoś problemu czy sytuacji, ale luźnym wyładowaniem wyobraźni [...]”⁸⁴.

Gdyby chcieć wiernie podążać za wskazówkami autora i faktycznie potraktować *Ślub* jako metaforę „wyładowania wyobraźni”, okazałoby się, że to dzieło, zgodnie z zamysłem Gombrowicza, jest wizją artystyczną rzeczywistości projektowanej przez przyszłość czy wręcz onirycznym wyobrażeniem epoki nieznanej dotąd porządku, zastępowania starego układu nowym, początkiem stawiania się nowego świata.

Nadejście współczesnej epoki, epoki złudzeń, przeistoczeń, wielkiej uzurpacji, zdrad, porażek było zdaniem dramaturga nieuniknione. Jeżeli przez taki pryzmat spojrzeć na dzieło Gombrowicza, to *Ślub* „[...] powinien zagrać na scenie, ale nie zapominać, że to przedstawienie ma być tyleż zmysłowe, ile metafizyczne, to jest, że wszystkie blaski i grozy rozpętanej formy, upojenie się maską, wyżywanie się w grze dla samej gry, powinny uczynić je rozkoszą. A wreszcie nie zapominać, że jego ostateczny tragizm polega na przerażeniu człowieka, który widzi, że kształtuje się w sposób dla siebie nieprzewidywany – na rozdzwieńku pomiędzy człowiekiem a formą”⁸⁵.

Dzieło Gombrowicza przypisywano silne związki z egzystencjalizmem, surrealizmem, jak również doszukiwano się powiązań z hermeneutyką psychoanalityczną Sigmunda Freuda. Sam twórca *Ślubu* odżegnywał się od jakichkolwiek porównań, określając własny utwór mianem „ferdydurkistycznego”. „Dusza tego utworu

⁸⁴ Fragment wypowiedzi Witolda Gombrowicza zamieszczony w programie teatralnym spektaklu *Ślub*, premiera 13 października 1990 roku, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, s. 4.

⁸⁵ *Ibidem*.

przebywa gdzie indziej i jeśli chcecie ją odnaleźć, szukajcie jej nie w teoriach, a w swoim własnym, codziennym doświadczeniu”⁸⁶ – reasumował Gombrowicz.

Podobnie jak w przypadku *Ferdydurke*, tak i w *Ślubie* pisarz poddał cały świat przedstawiony deformacji dokonanej na poziomie formy. Analogicznie deformacja ta dotyczyła przede wszystkim ludzi, którzy wchodząc ze sobą w różne zależności i relacje, na tyle silnie na siebie oddziałują, że zaczyn ją narzucać innym swój sposób bycia, racje, poglądy, swoje metody postępowania czy działania. Tym samym tworzy się błędne koło, albowiem człowiek, zniekształcając obraz innych, jest sam skazany na zniekształcenie przez nich własnego obrazu. Gombrowiczowska Forma, jako istotna bohaterka utworu, ale i sama forma literacka dzieła, służyła ukazaniu czy wyrażeniu dramatu formy ludzkiej, człowieczego istnienia.

Hussakowski bardzo wnikliwie przestudiował wszystkie zamieszczone w przedmowie odautorskie „didaskalia”. Kierując się wskazówkami Gombrowicza, stworzył iście gombrowiczowski świat: maskaradę, paradę sztucznych póz, gestów, dźwięków, min. Wszystko to miało na celu wykreowanie iluzorycznej rzeczywistości pełnej domniemań, pozorów, fałszyfikatów, pustych myśli, pozbawionych sensów idei. W takim świecie zostali zanurzeni równie nierzeczywiści, karykaturalni bohaterowie grający nie tylko przed innymi osobami, ale również przed samymi sobą. Z ich ust wypływały nic nieznaczące, puste, alogiczne słowa, komunały, frazesy. Postaci sprawiały wrażenie pozbawionych uczuć, empatii i wrażliwości tworów, manekinów, sklepowych atrap. Niezdarnie próbowały odzyskać utraconą tożsamość, co z góry było skazane na niepowodzenie, gdyż z każdą chwilą irracjonalność przybierała na sile, w rezultacie przyjmując abstrakcyjną i absurdalną formę snu Henryka. Jak można przeczytać w programie teatralnym spektaklu:

[...] na gruzach dawnego odsłania się nowy świat, pełny okropnych zasadzek i nieobliczalnej dynamiki, pozbawiony Boga, stwarzający się z ludzi w przedziwnych konwulsjach Formy. Upojony wszechwładzą swojej ludzkości, Henryk ogłasza się królem [...] i chce za pomocą nowej mechaniki sprawić, aby odżyła w nim czystość, miłość, sam sobie da ślub. [...] Lecz ta rzeczywistość stwarzana przez Formę, zwraca się przeciwko niemu i go druzgocze⁸⁷.

Wszystkie kreowane w spektaklu postaci były w swoim wyrazie sceniczno-artystycznym bardzo sugestywne. Rozpięte między przeszłością, reprezentowaną przez tęsknotę i wspomnienie kraju, domu rodzinnego, autentyzm uczuć,

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*.

równowagę w świecie, a terazniejszością, aktualnym światem uludy, iluzji, fałszu, skazane były na nieustanne niezaspokojenie. Ich egzystencja była ciągłym dążeniem jednostki do zrealizowania niemożliwego do spełnienia marzenia o samo-realizacji, autokreacji, osiągnięcia spełnienia.

Scenografia została pomyślana w taki sposób, by odzwierciedlać psychodeliczne stany bohaterów, a w szczególności Henryka, niby śniącego na jawie, ale mającego cały czas świadomość, że wytwory jego wyobraźni to tylko senne miraż. Wszystkie wydarzenia są jedynie jego wymysłem, projekcją podświadomości. Dekoracja miała również odzwierciedlać wizję zbliżającej się apokalipsy, mającej pochłonąć w swoich czeluściach cały dotychczasowy świat.

Widzowie zgromadzeni na i tak już małej powierzchni zostali jeszcze dodatkowo oddzieleni od przestrzeni gry cienką, tiulową tkaniną z centralnie znajdującym się w niej otworem. Najprawdopodobniej miało to symbolizować wejście, przejście czy wrota do innej rzeczywistości. Recenzentka Elżbieta Baniewicz, wielokrotna uczestniczka i obserwatorka przedstawienia *Ślub* w reżyserii Hussakowskiego, tak zapamiętała i opisała dekoracje:

Przezroczysta czerń wyodrębia kontury scenograficznej kompozycji ukazującej krajobraz po katastrofie: ruiny szlacheckiego dworku podparte przy ganku okrągłymi kolumnami, które nie dość, że potłuczone, wewnątrz puste. Wszystko: arcydworowe malwy, połamane słupy elektryczne, układające się nad resztką ścian w zarys wiejskiego kościółka, meble jadalni, paradne łóżko z poduszkami – przysypane czarnym pyłem. Tylko w tle, na kolorowej tapecie znaczącej horyzont, fragmenty wiejskiego pejzażu⁸⁸.

Spektakl Hussakowskiego okazał się na swój sposób przełomowy i symboliczny w wyrazie, biorąc pod uwagę, iż powstał on w momencie transformacji ustrojowej. Czy to była właśnie ta apokalipsa, którą sygnalizował Hussakowski w wystawionym na łódzkiej scenie *Ślubie*?

Cykl „Polaków portret własny” uzupełniały również współczesne teksty, stąd obecność w repertuarze między innymi *Grenadiera-króla* Andrzeja Kijowskiego (reż. Jerzy Hutek, prapremiera polska 26 IV 1981, MS), *Przeprowadzki* Davida Williamsona (reż. Feliks Falk, premiera 17 I 1981, DS) czy przedwojennej *Galazki rozmąrynu* Zygmunta Nowakowskiego (reż. Jerzy Hutek, premiera 14 XI 1982, DS). Jednak i one, w obliczu tak licznych przemian zachodzących w kraju, szczególnie w latach 1981–1983, szybko się dezaktualizowały. Hussakowski ubolewał nad brakiem alternatywnych propozycji z literatury współczesnej, zwłaszcza polskiej:

⁸⁸ E. Baniewicz, „Pod krzakiem losu naszego”, „Twórczość” 1991, nr 8, s. 76.

[...] dziś, w tej sytuacji społeczno-politycznej, przy tych kolejkach po żywność, przy strasliwym zmęczeniu psychicznym ludzi, powinniśmy robić teatr żywy. [...] musimy, uciekając od łatwej dydaktyki i taniej publicystyki, próbować na scenie pokazać to, co się zmieniło w klimacie społecznym, szukać w przeszłości, w tekstach dawno napisanych, bo nowych nie ma, analogii z tym, co przeżywamy. [...] Tylko że nie wiadomo, gdzie tego szukać, bo pisarze niczego w zasadzie po sierpniu nam nie zaproponowali⁸⁹.

Cykl „Polaków portret własny” przewijał się w repertuarze Teatru im. Stefana Jaracza przez całą trzynastoletnią dyрекcję Hussakowskiego. Ewoluował wraz ze zmianami społeczno-politycznymi, jakie zachodziły w latach osiemdziesiątych w kraju. Szczególnego znaczenia nabral zwłaszcza po roku 1990. Hussakowski tak komentował nowe możliwości:

W tej chwili zachodzi proces niezwykle interesujący: ta wolna amerykanka umysłowa, która odbywa się w naszym życiu społecznym i politycznym, to wszystko, co się ujawnia, daje ogromną szansę sporów, prowokacji intelektualnych, daje teatrowi szansę na zadawanie pytań, na sprzeciw, na aprobatę. Teatr ma szansę prowokowania myślenia na temat tego, co się dzieje: dlatego repertuar dobieramy tak, aby uczyć aktywnego myślenia, czasem sceptycyzmu, czasem euforii. Myślę, że nowa formuła Polaków portretu własnego, pokazywanie antyutopii politycznych, daje teatrowi szansę na bardzo aktywne, intelektualne uczestnictwo w życiu⁹⁰.

Pod koniec 1981 roku obok utworów dotyczących problematyki narodowej, patriotycznej, w repertuarze pojawiły się również teksty, takie jak między innymi *Sztuczne oddychanie* Stanisława Barańczaka (reż. Jacek Zembrzuski, premiera 31 X 1981, MS), *Wielkanoc* Augusta Strindberga (reż. Bogdan Hussakowski, premiera 8 IV 1982) czy *Lęki poranne* Stanisława Grochowiaka (reż. Bogdan Michalik, premiera 30 V 1982, MS), zwracające się ponownie, jak to miało już miejsce na początku pracy reżyserskiej Hussakowskiego, w stronę metafizyki ludzkiego życia. To stopniowe przechodzenie od szeroko rozumianego wątku „polskości” do tematów bardziej uniwersalnych, związanych z ludzkimi słabościami, grzechami, śmiercią, samotnością, cierpieniem, ludzką egzystencją było w dużej mierze podyktowane wzrastającym w kraju napięciem społecznym, wynikającym z pogarszających się warunków życia. Powstające wtedy przedstawienia były pośrednio odpowiedzią na to, co działo się wówczas na ulicy.

⁸⁹ M. Karbowiak, *Co to znaczy demokracja w teatrze?*, s. 6.

⁹⁰ M. Lenarciński, *Uczmy się aktywnego myślenia*, „Katolik” 1990, nr 23, s. 6.

Obok Samuela Becketta i Stanisława Ignacego Witkiewicza, Strindberg należał do autorów, których dzieła były najczęściej wystawiane przez Hussakowskiego. W jego sztukach sukcesywnie odkrywał wszystko to, co było tak bliskie jego zainteresowaniom. Ilekroć Hussakowski decydował się na realizację któregoś z utworów szwedzkiego pisarza, towarzyszył mu pewien rodzaj ekscytacji i wielkie oczekiwania na to, co wydarzy się za chwilę. Zdaje się, że to właśnie z twórczością Strindberga najbardziej się identyfikował. Cenił materiał literacki skandynawskiego dramatopisarza, ponieważ ten całkowicie spełniał jego artystyczne oczekiwania. Dramaturgia Strindberga była właściwą odpowiedzią na jego teatralne zapotrzebowania. O fascynacji Hussakowskiego pisarstwem Strindberga świadczył już spektakl *Taniec śmierci*, pierwsze wyreżyserowane przez niego przedstawienie na kanwie dramatu szwedzkiego twórcy. Urzekł on polskiego reżysera przede wszystkim inteligentnym sposobem docierania do ludzkiej psychiki, moralności, pozorów i prawdy – na co zwróciła uwagę Barbara Henkel – a przy tym sam nie oszczędzał ani „[...] siebie, ani swoich najbliższych. Jego wiwisekcja zaczyna się od własnej osoby, analizowania swoich doznań, reakcji i odruchów. Idzie pod tym względem na całopalenie. Niczego nie chce ukrywać, zatajać. Uprawia swoisty teatr wewnętrznego okrucieństwa w różnych jego odmianach”⁹¹. Na podstawie dwudziestu dziewięciu pytań i odpowiedzi, jakich Strindberg udzielił w 1899 roku w jednym z wywiadów, a które zostały zamieszczone dopiero w 1912 roku, tuż po śmierci artysty, w dzienniku „Svenska Dagbladet”, można przypuszczać, iż zmierzanie jego twórczości w stronę psychologizowania postaci, stawiania ich w obliczu ekstremalnych sytuacji i zachowań było niejako projekcją jego własnych skrywanych niepokojów, rozedrgań emocjonalnych, jakby przez swoje utwory chciał dokonać publicznego ekshibicjonizmu, autoterapii. Co ciekawe, zapytany o największy dar, w posiadaniu którego chciałby się znaleźć, odpowiedział, że byłby to taki, który umożliwiłby mu dotarcie do tajemnicy wszechświata i istoty życia.

Do dzieł Strindberga Hussakowski powrócił także podczas swojej łódzkiej dyrekcji, tym razem inscenizując *Wielkanoc*. W programie spektaklu zamieszczono wypowiedzi poetów, dramaturgów, eseistów i krytyków na temat Strindberga, jakby jednocześnie ujawniając, co zafascynowało Hussakowskiego w tekstach słynnego Szweda. O dramatopisarzu i jego stylu artystycznym pisał Pär Lagerkvist:

Strindbergowskie [...] twórcze dokonania w dramacie, w których jest on bardziej niż w jakiegokolwiek innej domenie pisarzem wyobraźni, zaczynają się po raz pierwszy po jego przejściu przez kryzys religijny, z którego wyłania się on jako bardziej wolny od obcych wpływów, całkowicie pochłonięty sobą, zamknięty w swoim własnym cierpieniu i w swoim własnym zdruzgotanym, rozdzierającym świecie. [...]

⁹¹ B. Henkel, *Całopalenie*, „Radar” 1984, nr 42, s. 9.

postawiony wobec potrzeby znalezienia wyrazu dla tych złożonych stanów duszy, gdzie nic nie jest w spoczynku, gdzie wszystko jest niepokojem, udręką, nigdy nieustającym wahaniem, gdzie uczucie zastępuje uczucia, wiara zwątpienie, gdy samo istnienie i świat zewnętrzny zdają mu się rozpadać, rozpyływać [...] ⁹².

W programie znalazła się także wypowiedź Stanisława Przybyszewskiego. Pisząc o swoim skandynawskim przyjacielu, posłużył się ciekawą metaforą:

Klucz do zrozumienia Strindberga – to jego historia jako potęża twórcza. Dwoma mózgami rozporządzał: Jednym, którym się mężczyzna – twórca posługuje: ten odnaleźć można w olbrzymich rzutach twórczych koncepcyj, w ogromnym rozpędzie, niezwykle namiętnej, światoburczej sile, w burzycielskiej potędze jakiegoś barbarzyńskiego Dżengis-chana, z którą niszczył istniejące tablice praw, przykazów i zakazów. A drugim, silniejszym jeszcze, magicznym mózgiem kobiety – furii, chcącym pomsty za urojone krzywdy, oszalałym nienawiścią do wszystkich i wszystkiego, co się ośmieliło w poprzek jego woli stawiać, opętanym manią prześladowczą, która w każdym najnieвинniejszym słowie, czynie wietrzy spisek, knucie i niechybną zdradę. Jeżeli patrzy się na twórcę Strindberga ze stanowiska czysto życiowego, to ta przeraźliwa nieludzko potworna walka z wiatrakami, których nigdy nie było, wstrząsa człowiekiem, tą straszliwą męką nieszczęsnego człowieka, który ją stacza; patrząc ze stanowiska artysty, zbiega go zimnym dreszczem ta niesłychana potęga, z jaką człowiek – artysta był w stanie te stany duszy przed oczyma czytać i z nią razem wyczołgać się z jakiejś głębokiej jamy na jasny dzień. [...] zaciekle analiza własnej duszy z gruntu u niego fałszywa, bo oparta na wymaginowanych, historią spłodzonych przesłankach, staje się nieoceniona jako dokument na wskroś chorej, w konwulsjach obłądnego cierpienia wijącej się duszy. I żaden ze znanych mi twórców nie musiał tak krwawo walczyć z sobą jak Strindberg – a miał on w sobie najsroźszego wroga ⁹³.

Naturalistyczne zapędy Strindberga w ukazywaniu nawet tych najbardziej mrocznych, głęboko skrywanych uczuć i myśli, zagłębianie się w kolejne poziomy podświadomości, niezwykle pociągały Hussakowskiego. Zdarzało się, że czasem, pół żartem, pół serio, nazywał Strindberga swoją bratnią duszą. Obaj

⁹² Fragment wypowiedzi Pära Lagerkvista zamieszczony w programie teatralnym spektaklu *Wielkanoc* Augusta Strindberga, prapremiera polska 8 kwietnia 1982 roku, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, s. 3.

⁹³ Fragment wypowiedzi Stanisława Przybyszewskiego zamieszczony w programie przedstawienia *Wielkanoc* Augusta Strindberga, *ibidem*, s. 4.

też mieli pasję, która była w ich życiu najważniejsza. W przypadku Hussakowskiego był to teatr i myślenie o nim w kontekście nieodłącznego *navigare*, a dla Strindberga najważniejsze było pisanie dramatów i życie zgodnie z dewizą *spe-ravit infestis*⁹⁴.

Inscenizacja *Wielkanocy* była kolejną w dorobku Hussakowskiego polską prapremierą sztuki, co nie po raz pierwszy świadczyło o ambicjach reżyserskich tego twórcy, jak również o jego chęciach pozyskiwania dla sceny dzieł do tej pory nieobecnych w repertuarze polskich teatrów. Nie bez znaczenia była również data prapremiery, która odbyła się 8 kwietnia 1982 roku, w przypadający w tym dniu Wielki Czwartek, a ponieważ akcja dramatu rozgrywa się właśnie w ostatnich dniach Wielkiego Tygodnia, czas rzeczywisty był tożsamy z czasem świata przedstawionego. Dzięki zastosowaniu takiego zabiegu można było wywołać u widzów jeszcze mocniejszy efekt iluzji, co przypuszczalnie mogło mieć przełożenie na większą identyfikację z bohaterami czy zdarzeniami prezentowanymi na scenie.

Odwołanie się do kalendarza wielkopostnego przede wszystkim jednak eksponowało tak bardzo znaczące dla Strindberga wątki religijne, z którymi zmagał się od najmłodszych lat – wychowywany przez rodziców w duchu ortodoksyjnego katolicyzmu, już w młodym wieku przeszedł głęboki, podszyty agresją, kryzys wiary. W momencie powstawania *Wielkanocy* Strindberg przeżywał religijny renesans. Nawrócił się na chrześcijaństwo, spokorniał, wewnątrz wyciszył, zawierzył w wyższy porządek. Analizując kwestie czasu w dramacie Strindberga, Ewa Pankiewicz w swoim artykule podkreślała:

Wielkanoc tylko pozornie wynika z czasu, w jakim rozgrywa się jej akcja. Pozornie – bo mogłaby się toczyć w każdej innej porze roku. *Wielkanoc* i jej kalendarzowa pora są symbolem naturalnego biegu wszystkich rzeczy, symbolem odrodzenia, budzenia się do życia. Każdy powrót do życia możliwy jest pod warunkiem naprawienia zła. Do tego [...] zobowiązani są wszyscy, niezależnie od indywidualnej interpretacji wzajemnych zależności między winą a karą, niezależnie od stopnia oceny własnego w akcie zła udziału⁹⁵.

Interesująca z uwagi na wielkanocne konotacje jest obecność w *Wielkanocy* oratorium Josepha Haydna *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*⁹⁶,

⁹⁴ W wolnym tłumaczeniu *spe-ravit infestis* oznacza mieć nadzieję pośród/pomimo przeciwności.

⁹⁵ E. Pankiewicz, *Augusta Strindberga wierzyciele i dłużnicy*, „Odgłosy” 1982, nr 4, s. 10.

⁹⁶ Niem. *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* – *Siedem ostatnich słów Zbawiciela na Krzyżu*.

do którego w bardzo sprawny sposób nawiązał w łódzkim przedstawieniu Piotr Hertel, odpowiedzialny za muzykę do spektaklu.

Ten szczególnie wymowny czas akcji oraz fabuła dramatu opisująca historię rodziny, na którą spada seria nieszczęść, dała Hussakowskiemu szansę na stworzenie niezwykle bogatego studium ludzkiej natury i osobowości. Tekst Strindberga posłużył mu jako „katalizator” do ukazania ludzkiej psychiki zdeterminowanej przez działanie fatum, będącej źródłem cierpienia, konfliktów, napięcia, szerzącej zgorzienie, nieustannie zmagającej się z upiornym poczuciem winy. Kierunek interpretacyjny Hussakowskiego podsumowała Barbara Henkel w recenzji: „Reżyser w spektaklu roztacza przed nami rozległy pejzaż ludzkich zagrożeń i niepokojów, wzajemnej nieufności i prób jej przełamywania. Ma w sobie ową strindbergowską intensywność odczuć i przeżyć, drąży w głąb, stopniuje napięcie. Każda z postaci obnaża swój niedostępny dla drugiego świat. A jednocześnie całą szóstkę łączy skomplikowana siatka powiązań i wzajemnych zależności ciężących na wszystkich”⁹⁷. Dramat jednostek zdawał się tym większy, im dłużej bohaterowie musieli trwać we wzajemnej udręce, w nieustającym cierpieniu w czystej postaci, jak je określał Hussakowski. A on jako reżyser już zadbał o „umęczenie” aktorów, postaci przez nich kreowanych oraz widzów, których granice wytrzymałości wystawił na próbę, odpowiednio spowalniając tempo scen. Po lekturze dostępnych recenzji na temat łódzkiej inscenizacji *Wielkanocy* można odnieść wrażenie, że rytm spektaklu, tak organicznie związany z przesłaniem utworu, stał się jednym z głównych bohaterów inscenizacji. Ewa Pankiewicz zwróciła uwagę, że *Wielkanoc* w reżyserii Hussakowskiego to:

Dramat ludzi zrujnowanych i dla pełnego oczyszczenia nadal rujnujących się psychicznie [...]. Muszą oni przejść przez wszystkie upokorzenia, jakich nie szczędzi im świat, muszą długo cierpieć mękę sprawianą sobie wzajemnie. Jedni wyjdą z niej bogatsi o nowe doświadczenia, jakie daje ból, inni muszą obnażyć swą nicość [...], by dane im było doznać oczyszczenia. Powolne tempo spektaklu wyznaczone głównie aż do granic wytrzymałości przeciągającymi się chwilami napiętego milczenia w pełni oddaje zamysł autora, zapisaną przez niego partyturę cierpienia⁹⁸.

Z kolei Henryk Pawlak w swoim tekście zwrócił uwagę, że powolne tempo spektaklu, długie minuty ciszy, pauzy pomiędzy kwestiami postaci, rwący się co chwila dialog, wzmagający odczucie grozy tej rodzinnej psychodramy.

Przyglądając się dokonaniom artystycznym Hussakowskiego, zapoznając się z dostępnymi archiwalnymi materiałami prasowymi, można odnieść wrażenie,

⁹⁷ B. Henkel, *Całopalenie*, s. 9.

⁹⁸ E. Pankiewicz, *Augusta Strindberga wierzyście i dłużnicy*, s. 10.

że jedną z wyróżniających cech stylu reżyserskiego tego artysty była wierność, może nie tyle samym tekstom sztuk branych na warsztat, co pewnym ideom, zamysłom, intencjom ich autorów. Znalazło to odzwierciedlenie również w realizacji *Wielkanocy*. Hussakowski podążył za głównymi założeniami dramatu, w samym tekście dokonując tylko nielicznych skrótów. Główną osią spektaklu ustanowił postać Eleonory. Zresztą sam Strindberg w jednym z listów do żony Siri von Essen napisał: „Eleonora jest «materializacją» Chrystusa w człowieku”. Hussakowski miał świadomość, że odpowiednie poprowadzenie tej kreacji aktorskiej będzie gwarantem powodzenia przedstawienia. Zależało mu też na tym, by w jednej artystce połączyć młodość z doświadczeniem i życiową mądrością. Odważnym krokiem było powierzenie tej roli Bożenie Miller-Maleckiej, studentce IV roku wydziału aktorskiego łódzkiej PWSFTviT, ale zdaniem recenzentów młoda aktorka wywiązała się z tego zadania wzorowo, łącząc subtelność, wrażliwość i pewną niedojrzałość z umiejętnością oddania najgłębszych pokładów cierpienia, lęków i rezygnacji.

Inscenizacyjne założenia reżysera dopełniła iście strindbergowska scenografia autorstwa Grzegorza Małeckiego. Odbijały się w niej wszystkie cierpienia i stany psychiczne bohaterów: „[...] pełna symboliki religijnej, wskazuje na rolę problematyki winy – pokuty, a jednocześnie odciąża przedstawienie, któremu łatwo mogłoby grozić popadnięcie w religijną cikliwość i mentorstwo. Odpowiada ona ponadto ważnej koncepcji Strindberga: dzieli scenę na pół, w głębi sugeruje widok na ogród i ulicę – dostrzegamy zmiany pogody oznaczające zmiany nastroju”⁹⁹ – pisał o scenografii *Wielkanocy* Lech Sokół. Co ciekawe, motyw winy i pokuty został przez Hussakowskiego w inscenizacji mocno wyeksponowany. Jednak w jego ujęciu kategoria winy zyskała dużo szerszy wymiar, bo wykroczyła poza jednostkowy kodeks moralny, swoim zasięgiem obejmując większe zbiorowości, wpływając na moralność całego otoczenia.

Po ogłoszeniu stanu wojennego Bogdan Hussakowski zdecydował prowadzić teatr o bardzo bezpiecznej linii repertuarowej, świadomie niezaangażowany politycznie. Co prawda, jeszcze przed zniesieniem stanu wojennego z powrotem zaczął w inscenizacjach na Dużej i Małej Scenie dopuszczać wątki patriotyczne (między innymi *Ozimina* Wacława Berenta, reż. Andrzej Maj, premiera 6 V 1983, DS), jednak wciąż nie odwoływały się one w sposób bezpośredni do aktualnej sytuacji w Polsce. Co ciekawe, mimo że Hussakowski akceptował tego typu repertuar, sam nie wyreżyserował spektaklu o podobnej problematyce. Zamiast tego poświęcił się realizowaniu fascynujących go już od czasów studiów utworów związanych z teatrem absurdu, dostarczając widzom inteligentnej rozrywki. Chętnie w swoich spektaklach wykorzystywał elementy groteski, parodii,

⁹⁹ L. Sokół, „*Wielkanoc*” na łódzkiej scenie, „Teatr” 1982, nr 1, s. 12.

operował kontrastem, sprzecznościami, paradoksami. W ten sposób inscenizacje zyskiwały atrakcyjną formę, a ponadto można w nie było wpisać treści, których w tym okresie nie poruszało się wprost. Zamyśl ten potwierdzają między innymi spektakle *Osmędeusze i kabaret Kici-Koci* Mirona Białoszewskiego i Ludwika Heringa (reż. Tadeusz Słobodzianek, premiera 6 XI 1982, MS) oraz *Opera za trzy grosze* Bertolta Brechta, z muzyką Kurta Weilla (reż. Bogdan Hussakowski, premiera 12 III 1983, DS). Sztuki te, utrzymane w konwencji widowiska muzycznego, wbrew swoim pierwotnym założeniom i odczytaniom, nie miały pełnić funkcji narzędzia agitacji społecznej czy politycznej. Za sprawą „ugrzecznienia” formy tych spektakli, „wyczyszczenia” ich przez reżyserów z aluzji społeczno-politycznych, zamieniły się w uniwersalne przypowieści o miłości, nadziei, życiu, śmierci, przemijaniu, radzeniu sobie z codziennymi przeciwnościami losu. Jerzy Kwieciński, recenzując *Operę za trzy grosze*, docenił reżyzerskie poczynania Hussakowskiego, który – jego zdaniem – doskonale wyważył proporcje między ideologiczną wymową utworu a autorskim, twórczym odczytaniem dzieła Brechta: „[...] inaczej rozłożył akcenty, powodując zmianę ogólnego klimatu sztuki – z demaskatorskiego społecznie na pogodnie-sceptyczne moralizatorstwo o ułomnościach natury człowieka [...]”¹⁰⁰. Z kolei przedstawienia *Osmędeusze i kabaret Kici-Koci*, zachowując humorystyczny, ironiczny charakter, stały się sentymentalną podróżą do przedwojennej Warszawy, tętniącej życiem, przepełnionej jarmarczną atmosferą, były retrospekcją niedawno minionych czasów kryzysu, które upłynęły pod znakiem kolejek po żywność czy zmagania się z trudnościami niesionymi przez zimę stulecia na przełomie 1978 i 1979 roku.

W trakcie pierwszych dwóch sezonów dyrekcji Hussakowskiego powstał także unikatowy z wielu względów spektakl *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* na kanwie dramatu Bolesława Leśmiana (prapremiera polska 23 X 1982, reż. Bogdan Hussakowski, MS) – piękne, poetycko-eteryczne widowisko, które dla Hussakowskiego było wyjątkowym doświadczeniem artystycznym i zajęło w jego dorobku twórczym szczególne miejsce.

Zdziczenie obyczajów pośmiertnych Bolesława Leśmiana to pozycja absolutnie wyjątkowa pośród dzieł reżyzerskich Hussakowskiego, świeży, innowacyjny spektakl. Była to propozycja zupełnie inna niż te, do których zdążył już przyzwyczaić swoją publiczność nie tylko w Krakowie czy Opolu, gdzie wcześniej pracował, ale przede wszystkim w Łodzi. Co ciekawe, było to pierwsze w jego karierze widowisko, którym świadomie odciął się w formie i wyrazie artystycznym od charakteru oraz kształtu swoich dotychczasowych inscenizacji.

Sięgając po poezję Leśmiana, Hussakowski miał zakusy na wykreowanie widowiska poetyckiego. Zależało mu na tym, by na scenie stworzyć piękny,

¹⁰⁰ J. Kwieciński, *Oswajanie Brechta*, „Odgłosy” 1983, nr 15, s. 10.

niecodzienny świat. Chciał urzeczywistnić bajeczne obrazy, które pozwolą odbiorcom na chwilę wytchnienia i dadzą im szansę na oderwanie się od problemów dnia codziennego. Miała rację Joanna Godlewska, pisząc, że „[...] każdy tęskni czasem do dobrej poezji, która jest i chce być przede wszystkim poezją w dawnym, potocznym znaczeniu tego słowa; do poezji, która jest świadomie daleka od codziennej rzeczywistości razem z jej problemami. Dobrze jest przenieść się w taki wymyślony świat, który ogląda się z przejściem, ale bez konieczności realnego angażowania się w jego sprawę”¹⁰¹.

Inicjatywa wystawienia przez Hussakowskiego dzieła poetyckiego okazała się szczególnie cenna, zważywszy na fakt, że podjął się jej realizacji w trudnym dla kultury okresie, jakim niewątpliwie był stan wojenny. Hussakowskiemu zależało na tym, by w tym szczególnym czasie zaprezentować publiczności ludyczne oblicze teatru. Jednocześnie chciał widzom uzmysłowić, że rola teatru nie musi ograniczać się wyłącznie do rozdrapywania ran, przeprowadzania rozrachunków z przeszłością czy równie niechlubną teraźniejszością ani tym bardziej do dostarczania doświadczeń niosących bolesne i traumatyczne przeżycia. Chciał również pokazać, że teatr może być sztuką prezentowaną w czystej postaci, bez podtekstów, bez ukrytych znaczeń, dostarczającą przyjemnych i niczym nieskażonych doznań.

Niezwykła jest historia ponownego pojawienia się w Polsce dzieła Leśmiana. Rękopis *Zdziczenia...*, najpierw cudem ocalony z pożogi podczas powstania warszawskiego, został później przez córkę i żonę Leśmiana wywieziony do Argentyny, a następnie, z niewyjaśnionych powodów, trafił do Stanów Zjednoczonych, do Aleksandra Janty, kolekcjonera wielu unikatowych zbiorów. O tym, że tekst sztuki znalazł się z powrotem w kraju, zdecydował przypadek. Michał Sprusiński, ówczesny kierownik literacki Teatru im. Stefana Jaracza, przebywając w 1980 roku w Nowym Jorku, podczas zwiedzania jednej z dzielnic „miasta, które nigdy nie śpi”, trafił do lokalnej restauracji, gdzie słysząc mężczyznę mówiącego po polsku, postanowił nawiązać z nim rozmowę. Tym mężczyzną był właśnie Janta. Rozmowa zaowocowała tym, że w krótkim czasie Sprusiński stał się posiadaczem kserokopii nieznanego dotąd w Polsce dramatu Leśmiana, którą następnie przywiózł do kraju. Nie potrzebował dużo czasu, by przekonać do tego tekstu Hussakowskiego. Już sam fakt wystawienia unikatowego dzieła zdawał się zapowiedzią ważnego i nietuzinkowego wydarzenia artystycznego. „Było to [...] znalezisko przysparzające teatrowi splendoru. Ale co ważniejsze, piękne, głębokie i mądre, które odwoływało się do wartości nie mających wiele, albo i nic wspólnego z paroksyzmami historii czy szaleństwem polityki”¹⁰². Podczas

¹⁰¹ J. Godlewska, *Leśmian i „Leśmian”*, „Teatr” 1983, nr 3, s. 13.

¹⁰² A. Kuligowska-Korzeniewska, *Teatr przy ulicy Jaracza*, s. 85.

konferencji medialnej, inaugurującej nowy sezon, tuż przed polską prapremierą *Zdziczenia...*, która odbyła się 23 października 1983 roku, Sprusiński argumentował, choć zaskakująco ogólnie, decyzję o włączeniu do repertuaru między innymi tego utworu:

Teatr polski, zapatrzony uważnie w przeszłość i przyszłość sztuki scenicznej, pragnie być tymczasem teatrem poszukiwań i zastanowień artystycznych, pełną zapałów szkołą dla siebie i przybytkiem zadumy dla innych. Materiał dla tych zadań [...] znajduje się w odpowiednio dobranym repertuarze, dlatego kierownictwo teatru będzie się także starało o wybór takich sztuk, które zmuszają do wyrażenia nowych idei, do odświeżenia teatralnych wrażeń i odnowienia podstaw sztuki aktorskiej¹⁰³.

Husakowski po raz kolejny postawił przed sobą i zespołem bardzo trudne zadanie. Zresztą nigdy nie należał do twórców lubiących iść na skróty. Wziął na siebie odpowiedzialność nie tylko za sceniczną adaptację nieodkrytego dotąd dla literatury i teatru dzieła wybitnego poety, ale również za inscenizację, bądź co bądź, nie tak znowu popularnej w teatrze formy poetyckiej, dużo trudniejszej, bardziej wymagającej i kłopotliwej w wystawieniu niż formy prozatorskie. Stanął przed wyzwaniem przetransponowania na język sceniczny subtelności, delikatności, a przede wszystkim muzykalności języka Leśmiana, tak charakterystycznej dla jego dzieła. Leśmian bowiem w wyjątkowy sposób otwierał wyobraźnię, umuzykalniał słowo, a przede wszystkim był mistrzem w kreowaniu tajemnicy śmierci i natury.

Czym jest tytułowe *zdziczenie*? Symbolizuje sferę, przestrzeń, w której współistnieją dwa równoległe światy, ziemski i pozaziemski, realny i metafizyczny, doczesny i duchowy. Pierwszy z nich jest obszarem popełniania błędów, zaburzenia hierarchii wartości, zła, zgorszenia, w drugim zaś dostaje się szansę odbycia pokuty za popełnione za życia występki. Zdaniem Joanny Godlewskiej „[...] *zdziczenie* polega na oburzającym, według ziemskich kryteriów, zrujnowaniu hierarchii wartości. «Tam» zło zostaje usprawiedliwione siłą uczuć, które do zła tego doprowadziły. Nagrodą dla tych, którzy prawdziwie kochali, jest wieczne istnienie polegające na ciągłym powtarzaniu życia i namiętności. Tego właśnie stanu łaski usiłują dostąpić postaci z dramatu”¹⁰⁴.

Po pierwszej lekturze tekstu można mieć nieodparte wrażenie, że *Zdziczenie...* strukturalnie przypomina klasyczną balladę o ludowej proweniencji.

¹⁰³ Fragment wypowiedzi Michała Sprusińskiego zamieszczony w programie teatralnym spektaklu *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* Bolesława Leśmiana, prapremiera polska 23 października 1982 roku, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, s. 8.

¹⁰⁴ J. Godlewska, *Leśmian i „Leśmian”*, s. 13.

Przepelnione jest nastrojową i tajemniczą atmosferą, a zdarzenia wpisane w świat przedstawiony zdają się nie do końca jasne, poddane działaniom sił nadprzyrodzonych. Jak zaobserwował recenzent Henryk Pawlak:

Ta cmentarna godzina duchów, owo odrodzenie się trojga ludzi złączonych miłością i zbrodnią dla powtórzenia dramatu, nie wiadomo po raz który, ma w sobie wymiar wieloznacznego symbolu. [...] to świat czarodziejskiej łąki, zaludniony przez na wpół istniejące zjawy, świat ciągłych przemian i ponownych wcieleń. [...] to świat pelen szaleństwa, obudzony wiosną zmysłów, świat płomiennych wyznań miłosnych i niespełnionych pragnień, nędzy, śmierci, kalek i potworów¹⁰⁵.

Dramat przedstawiony i rozgrywający się w utworze Leśmiana w znaczny sposób odbiega od dobrze znanych i przyjętych w świecie ludzkim norm moralnych czy społecznych, przez co może się spotkać z niedowierzaniem i niezrozumieniem odbiorców, jeśli w porę nie wejdą w zaproponowaną przez strukturę tekstu konwencję. *Zdziczenie...* bliższe jest pogańskiej tradycji i obrzędowości, szamańskich rytuałów zjednoczenia sił natury, życia oraz śmierci niż klasycznie ujmowanych dogmatów w rozumieniu wiary chrześcijańskiej. Hussakowski miał świadomość funkcjonowania tych odniesień i ich znaczenia dla kierunków interpretacyjnych w inscenizacji. Doskonale wyczuł tę Leśmianowską poetyckość. W artykule Henryka Pawlaka widnieje jeszcze jedna, dość istotna reminiscencja, w której recenzent poruszył kwestię dotyczącą integracji reżyserskich umiejętności Hussakowskiego z siłą poetyckiego słowa: „Bogdan Hussakowski rozumie siłę oddziaływania poetyckiego słowa. Tam, gdzie ono swą intensywnością, zadziwiającą konkretnością atakuje naszą wyobraźnię, reżyser jakby się cofał, nakazywał aktorom zaledwie markowanie swej obecności, tam zaś, gdzie zdarzenie określa dramatyczną sytuację bohaterów, reżyser robi «teatr». [...] to falowanie słowa, obrazu, ruchu, budowanie napięcia jest zakomponowane w niezwykle harmonijny sposób”¹⁰⁶.

W warstwie fabularnej dramat Leśmiana, oparty na historii trójkąta miłosnego, będącego swego rodzaju retrospekcją minionych, krwawych zdarzeń, jest dość banalny i przewidywalny. Widzowie są świadkami klasycznego melodramatu sensacyjnego – oto zazdrosna kobieta pragnie targnąć się na życie swojego kochanka, ponieważ nie może pogodzić się z faktem, że ten nie potrafi znaleźć w sobie siły i odwagi, by odejść od żony. W zaświatach, do których koniec końców trafiają bohaterowie, retrospekcja wydarzeń poddana jest multiplikacji. Postaci muszą na nowo odgrywać przeszły dramat, bo tylko w ten sposób mają realną szansę na odzyskanie

¹⁰⁵ H. Pawlak, „Zdziczenie obyczajów pośmiertnych”, „Głos Robotniczy” 1982, nr 213, s. 5.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

spokoju. Dlaczego historia musi się powtarzać? Dlaczego tylko tą drogą bohaterowie będą mogli dostąpić zbawienia i upragnionego odpuszczenia win? Leśmianowskie zaświaty rządzą się innymi prawami niż ziemski rzeczywistość. Tam przyjęty jest zupełnie inny kodeks etyczny, porządek świata, obowiązują zupełnie inne reguły, a i ocen dokonuje się według innych kryteriów. U Leśmiana postaci zostały wyposażone w dużo wyższą samoświadomość, aniżeli mogły ją mieć za życia. Tak długo będą poddawane powtarzającej się tragedii, aż zrozumieją, jakie błędy popełniły.

Hussakowski nie byłby sobą, w sensie artystycznym, gdyby tekst *Zdziczenia*... podał na scenie w skali jeden do jednego. Choć starał się dość wiernie podążać za warstwą literalną utworu, to jednak w interpretacji poszedł dalej, traktując słowo pisane tylko jako punkt wyjścia. Skupił się na wydobywaniu wszystkich pozadialogowych znaczeń. Nie próbował też, jak wynika z artykułów poświęconych temu przedstawieniu, na siłę uatrakcyjnić spektaklu swoimi pomysłami inscenizatorskimi, bo sam utwór generował i dostarczał ich wystarczająco dużo. Należało po prostu zaprezentować pełną gamę możliwości, jaką oferowało *Zdziczenie*..., by każdy widz mógł ze spektaklu coś innego dla siebie wyłuskać. Hussakowski celowo nie podkreślał żadnego aspektu utworu Leśmiana, czy to metafizycznego, psychologicznego, czy kryminalnego, by w rezultacie powstał spektakl o bardziej uniwersalnej wymowie. Potwierdzała to w swojej recenzji Barbara Henkel: „Realne fakty służą do snucia refleksji nad losem człowieka, dociekaniu sedna egzystencji, zgłębianiu istoty ludzkiej natury, poruszaniu się na granicy bytu i niebytu, rozszyfrowywaniu prostych prawd i pojęć, takich jak uczciwość, moralność, odpowiedzialność, które wołają o swoje prawa nawet zza grobu”¹⁰⁷. W *Zdziczeniu*... Hussakowski odnalazł więc wszystko to, co do żywego go dotyczyło, fascynowało, intrygowało i wabiło w literaturze oraz teatrze.

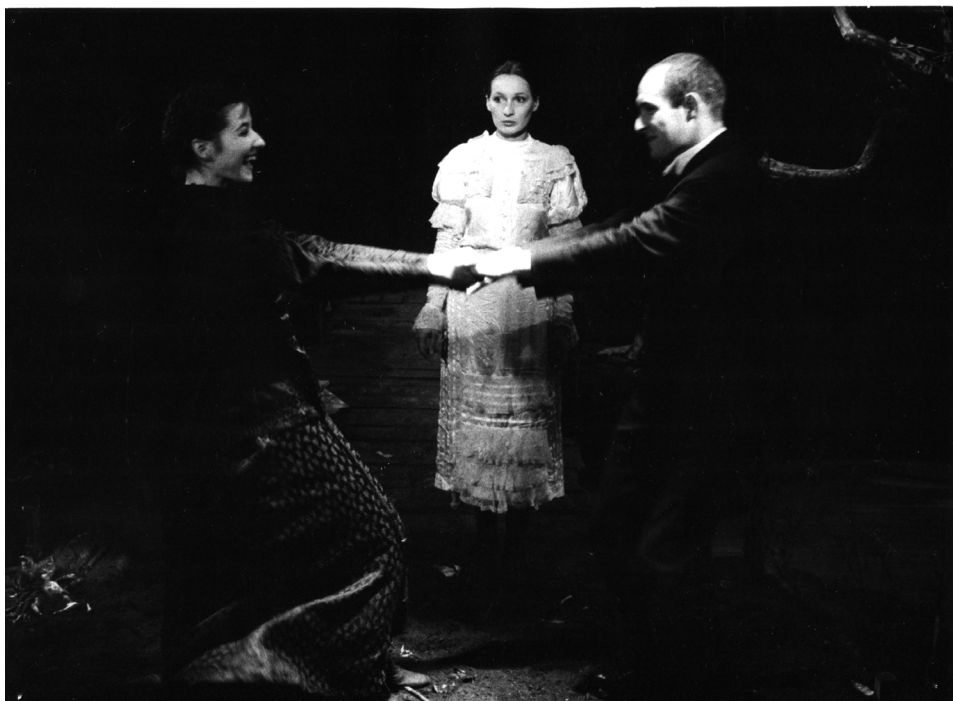
W duchu Leśmiana utrzymana była również scenografia. Sprawiająca wrażenie bardzo naturalistycznej i jednocześnie sensorycznej, w pełni oddawała nastrój utworu. Wyobrażenie autentycznego cmentarza wraz z ziemią i zeschniętymi liśćmi pod stopami widzów, tworzyło przestrzeń jakby na pograniczu światów. Jak opisywał skrupulatnie Henryk Pawlak, było tam

[...] w próchno rozsypujące się drewno, rdzawe i szare, zeschnięte pędy roślin i traw, nieruchoma woda martwego strumienia z pływającymi liśćmi, jakiś nieuchwytny klimat cmentarnej pomroki. Reżyserowi udało się wpisać w tę przestrzeń postacie sztuki w taki sposób, że ich realność jest jakby nierealna, granica między nieziemskością duchów powołanych do życia, aby odegrać dramat, a zmysłową realnością ludzi ogarniętych namiętnościami jest trudna do uchwycenia¹⁰⁸.

¹⁰⁷ B. Henkel, *Powrót z zaświatów*, „Radar” 1984, nr 42, s. 10.

¹⁰⁸ H. Pawlak, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, s. 5.

Odczuwalna była oniryczna aura, publiczność nie do końca mogła się zorientować, czy śni o jakiejś nieprawdopodobnej rzeczywistości, czy może właśnie jawą zdawał się ten sen. W rozstrzygnięciu tego dylematu z pewnością nie pomogły stroje: najprostsze, białe, szare i czarne, które w równym stopniu mogłyby się wpisać i sprawdzić w każdej z tych dwóch sfer.



Fot. 8. *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* Bolesława Leśmiana, reż. Bogdan Hussakowski, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi (23 X 1983). Na zdjęciu: Bożena Rogalska (Marcjanna), Marek Kalita (Sobstyl), Lidia Duda (Krzemina). Fot. Witold Górka

Ciekawym wydarzeniem było również wystawienie przez Bogdana Hussakowskiego w drugiej połowie lat osiemdziesiątych dwóch utworów we własnej reżyserii, „romansów z leżką w oku”, jak je określił Bohdan Gadomski: *Adrian-y Lecouvreur* Ernesta Legouvégo i Eugène’a Scribe’a (premiera 14 IV 1985, DS) oraz *Niebezpiecznych związków* Christophera Hamptona (premiera 17 IV 1988, MS). To zaskakujący i dość nietypowy epizod w twórczości tego reżysera. Po raz pierwszy na tak szeroką skalę musiał zmierzyć się z jednej strony z bardzo już wyeksploatowanym teatralnie tematem zawilej intrygi, miłosnych uniesień, z drugiej zaś udźwignąć formalnie aspekt metateatralności wynikającej z nieustannego

„[...] przeplatania się życia z teatrem, owego ostrożnego poruszania się po wąziutkim pasemku «ziemi niczyjej», z jednej strony którego zaczyna się wielka sztuka, z drugiej – zimny cynizm”¹⁰⁹.

Po roku 1984 w repertuarze Teatru im. Stefana Jaracza nastąpił kolejny zwrot, tym razem w stronę klasyki polskiej, zwłaszcza utworów z epoki romantyzmu, takich jak *Dziady* Adama Mickiewicza (premiera 25 III 1984, reż. Maciej Prus, DS) i *Pan Jowialski* Aleksandra Fredry (premiera 1 VI 1986, reż. Tadeusz Bradecki, DS). Świadomość oraz poczucie odpowiedzialności artystyczno-dyrektorskiej wymusiły na Hussakowskim usankcjonowanie miejsca literatury klasycznej w repertuarze teatru przy ulicy Jaracza. Chociaż utwory z kanonu dzieł klasycznych (szczególnie polskie dzieła epoki romantyzmu) niekoniecznie leżały w kręgu reżyserskich zainteresowań Hussakowskiego, to jako dyrektor teatru w pełni rozumiał i popierał ich obecność w repertuarze. Widział niekwestionowaną zasadność konfrontowania widowni z polską tradycją romantyczną. Jednakże jako reżyser zdecydował się wystawić tylko jeden polski utwór z tamtej epoki: *Sen srebrny Salomei* Juliusza Słowackiego (premiera 19 III 1989, MS). W pozostałych przypadkach wołał to pole oddać innym twórcom.

Realizacja spektaklu i wkalkulowane w nią działania zawsze obarczone są pewnym ryzykiem artystycznym. Często nie sposób uniknąć pomyłek, zadbać w równym stopniu o każdy szczegół i wszystko dokładnie zaplanować. Nawet kiedy już plany zdają się dopięte na ostatni guzik, nie można przewidzieć okoliczności, jakie mogą wyniknąć podczas pracy nad inscenizacją. Takiej sytuacji doświadczył Hussakowski, przygotowując się do premiery *Snu srebrnego Salomei* Juliusza Słowackiego, a właściwie już po zakończonej pracy, na kilka dni przed zapowiadającym pierwszym pokazem przedstawienia. Zanim szczęśliwie udało się doprowadzić do premiery, a pierwotnie termin zaplanowano na wrzesień 1988 roku z okazji jubileuszowych obchodów stulecia stałej sceny polskiej w Łodzi (1888–1988) oraz dziesięciolecia dyrekcji Hussakowskiego, dwukrotnie trzeba było ją przesunąć. Za pierwszym razem choroba aktorki uniemożliwiła prezentację spektaklu, za drugim pokaz odsunął w czasie wypadek komunikacyjny, w którym ucierpiał jeden z aktorów. Dlatego ostatecznie do premiery *Snu srebrnego Salomei* doszło dopiero 11 maja 1989 roku. Obok *Balladyny* Juliusza Słowackiego (premiera 11 X 1974, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu) i *Gwałtu, co się dzieje!* Aleksandra Fredry (premiera 20 I 1979, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu) *Sen srebrny Salomei* był trzecim wystawionym przez Hussakowskiego w całej jego karierze zawodowej utworem wybranym spośród klasycznych dzieł polskiego romantyzmu. Hussakowski nie przepadał za sztukami, w których przywiązywano zbytnią wagę i w nadmierny sposób pielęgnowano

¹⁰⁹ J.M. Fiedosiejew, *Życie jest grą*, „Głos Robotniczy” 1985, nr 90, s. 4.

mitologizujące podejście do polskiej tradycji i historii. Wzbraniał się przed realizowaniem spektakli będących próbą rozrachunku z historią i przeszłością. W tej kwestii wolał zdać się na innych twórców, współpracujących z nim reżyserów. Z tego chociażby względu spektakl *Sen srebrny Salomei* należy zaliczyć do wyjątkowych pozycji w dorobku artystycznym Hussakowskiego.

Nie powinien więc dziwić fakt, że w swojej scenicznej adaptacji utworu Słowackiego Hussakowski celowo sugestywnie uczynił z historiozoficznych wątków dramatu jedynie pretekst do snucia dużo głębszej i bardziej ogólnej refleksji. Jak skomentowała to Barbara Osterloff: „Jesteśmy świadkami aż bolesnej chwilami, bezlitosnej wiwisekcji postaw i charakterów wobec śmiertelnego konfliktu dwu narodów, w którym każdy z nich, w imię wolności jako wartości najwyższej, zwalcza przeciwnika bez pardonu. Ta wiwisekcja dotyczy, oczywiście, obu stron. Polskiej szlachty i hajdamaków”¹¹⁰. Poruszane w spektaklu tematy związane były z koliszczyzną, czyli krwawym buntem ukraińskich chłopów, do jakiego doszło w 1768 roku na terenie ówczesnego Księstwa Litewskiego. Bunt skierowany był przeciwko zamożnym posiadaczom ogromnych, bogatych latyfundiów. Reżyser z pełną premedytacją odrzucił to, co stanowiło główną oś dramatu. W zamian zaprezentował na scenie rodzaj psychodramy. W odczuciu krytyka Jerzego Kwiecińskiego w przedstawieniu „[...] nastąpiło dziwne przemieszanie poetyckich piękności z czystej wody werbalizmem psychologicznych naiwności i dwuznacznej moralistyki ze scenami i obrazami o wielkiej sile oddziaływania [...]”¹¹¹. Hussakowski zawarł zatem w spektaklu wszystko to, co w sztuce cenił najbardziej – metafizykę ludzkiego losu, operowanie kontrastami, sprzecznościami, jaskrawymi efektami, połączenie liryzmu z tragizmem, wzniosłości z okrucieństwem.

Reżyser świadomie nie nawiązał do głośniejszej inscenizacji *Snu srebrnego Salomei* w reżyserii Adama Hanuszkiewicza (premiera 31 XII 1977, Teatr Narodowy w Warszawie), w której na plan pierwszy wysunęła się fascynacja ukraińskimi krajobrazami i tamtejszym folklorem. Z kolei w przedstawieniu Hussakowskiego aura ukraińskich pejzaży została zminimalizowana, zepchnięta na plan dalszy, tak jakby reżyser łódzkiej inscenizacji nie chciał poddać się pokusie sięgnięcia po dość stereotypowy i już w teatrze wyeksploatowany motyw malowniczych kresów. Dlatego też ukraińskie bezdroża i stopy zostały przywołane jedynie w dialogach i monologach postaci i tylko na poziomie słowa, warstwy tekstowej. Zamiast ukraińskiego folkloru Hussakowski odwołał się do barokowo-baśniowej poetyki rodem z hiszpańskich dzieł Pedra Calderóna de la Barca, co znalazło również swój wyraz w dość przewrotnym finale spektaklu. Podczas uroczystości weselnych do bawiących się gości dołączyły dusze wszystkich wymordowanych

¹¹⁰ B. Osterloff, *Sen wspólny, sen grobowy*, „Teatr” 1989, nr 9, s. 20.

¹¹¹ J. Kwieciński, *Sny i zauroczenia*, „Odgłosy” 1989, nr 22, s. 9.

wcześniej ofiar. Ten artystyczny gest miał najprawdopodobniej podszyć całą wymowę spektaklu, przywołującego przecież pamięć krwawych rzezi, pewną dozą optymizmu. W interpretacji Hussakowskiego Ukraina, miejsce tragiczne i zbrukane krwią, jako jedyna mogła się stać, przez poniesioną krwawą ofiarę, ziemią, na której będzie mogło dokonać się oczyszczenie oraz zmartwychwstanie narodu. Głoszona w łódzkim przedstawieniu idea odkupienia przez mękę i cierpienie w większym stopniu powiązana była ze zbiorowymi losami niż życiem pojedynczej jednostki.

Większość krytyków, jak na przykład Juliusz Cyperling, Jerzy Panasewicz czy Henryka Wach-Malicka, zgodnie odnotowało, że tym, co stanowiło o niewątpliwej wartości inscenizacji Hussakowskiego, było po mistrzowsku podawane przez aktorów słowo, malujące wszystkie sceniczne obrazy, a co ważniejsze – oddające istotę samego dramatu. Wzbudziło to zachwyt recenzentów, tym bardziej że deklamowanie tekstów pisanych wierszem przysparzało aktorom większych trudności niż komunikowanie się z widzom za pomocą języka potocznego.



Fot. 9. *Sen srebrny Salomei* Juliusza Słowackiego, reż. Bogdan Hussakowski, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi (11 V 1989). Na zdjęciu: Mariusz Wojciechowski (Leon), Zbigniew Józefowicz (Regimentarz). Fot. Romuald Sakowicz

Jak wspomniano, Hussakowski miał wiele zastrzeżeń nie tylko do sposobu wystawiania polskiej klasyki dramatycznej, ale także dzieł z literatury innych narodów. Ta niechęć żywiona do obcojęzycznej klasyki wynikała głównie z nietrafionych polskich translacji. Złe tłumaczenia wywoływały w nim dyskomfort w odbiorze aktualnie czytanej, analizowanej czy omawianej literatury, co mogło mieć wpływ na późniejsze decyzje dotyczące przełożenia danego tekstu literackiego na język sceny:

[...] teatr odcięty od klasyki jest szalenie zubożały, a nawet martwy. Jednak między biblioteką a sceną istnieje zasadnicza różnica: stojące na półkach książki nie wyrażają żadnych emocji, teatr zaś od samego początku wymaga myślowego i uczuciowego zaangażowania. [...] w sytuacji wyboru pomiędzy sprawnym realizowaniem sztuk z inteligenckiego kanonu a subiektywną potrzebą wystawienia jakiegoś tekstu zawsze będę obstawał za drugą ewentualnością. [...] Samo przekonanie, że jakiś dramat zasługuje na realizację, ponieważ autor „wielkim poetą był”, nie wystarcza. Inną sprawą jest próba takiego inspirowania reżyserów, aby w klasycznych tekstach odnajdywali coś dla siebie. Brak klasyki na naszych scenach wynika z koszmarnych przekładów. Nie można mówić o niechęci do wystawiania Ajschylosa, lecz niechęci do grania tekstu Srebrnego. [...] Z drugiej strony trzeba sobie zadać pytanie, czy teatr ma być rodzajem antologii historii dramatu. Nie poczuwam się do obowiązku – a nawet uważam to za fizycznie niemożliwe – budowania repertuaru według klucza czasu powstania dzieła: jednej sztuce antycznej czy średniowiecznej odpowiadałby tekst współczesny¹¹².

Pomimo zastrzeżeń dotyczących klasyki Hussakowski dostrzegał potrzebę jej istnienia w repertuarze teatralnym przede wszystkim jako ważnego nośnika, narzędzia kulturotwórczego. Opowiadał się jednak za klasyką, która bez względu na czas powstania, poruszałaby istotne kwestie odwołujące się do uniwersalnych wartości i prawd dotyczących kondycji ludzkiej, kształtowania postaw moralnych czy związanych z problematyką podejmowania często trudnych wyborów życiowych. Nie mógł również zbagatelizować drzemącej w łódzkiej publiczności potrzeby obcowania z klasycznym dziedzictwem literatury dramatycznej, potwierdzonej przez wysoką frekwencję na spektaklach inscenizowanych na podstawie sztuk klasycznych. Ta potrzeba, szczególnie w tym mieście, okazała się dla niego dość zaskakująca. Stąd obecność na obu scenach takich spektakli, jak chociażby *Jak wam się podoba* (premiera 5 XII 1981, reż. Bogdan Hussakowski, DS), *Tytus Andronikus* Williama Szekspira (prapremiera polska 27 IX 1987, reż. Maciej Prus, DS) czy *Proces* Franza Kafki (premiera 14 III 1986, reż. Jerzy Hutek, DS).

¹¹² A. Fryz-Więcek, *Bogdan Hussakowski*, „Didaskalia” 1995, nr 6, s. 21.

Scena 7.15

Bogdanowi Hussakowskiemu, jak i jego poprzednikowi Janowi Maciejowskiemu, najwięcej kłopotów przysparzała Scena 7.15. Kiedy jeszcze w październiku 1977 roku rozpoczęto remont kina „Lutnia”, które miało zastąpić dotychczasową gościnną siedzibę w hotelu Grand, co rusz podawano inną datę zakończenia modernizacji. Zaplanowany wstępnie na 30 kwietnia 1982 roku piąty już termin ukończenia remontu wydłużył się w czasie między innymi z uwagi na kłopoty związane z opóźnionym dostarczaniem materiałów budowlanych. Okazało się, że przystosowanie sali kinowej do potrzeb działalności teatralnej nie należy do najłatwiejszych zadań. Główny wykonawca remontu, Przedsiębiorstwo Budownictwa Komunalnego – Wschód, musiał się więc zmierzyć z wieloma trudnościami natury technicznej. Dawną przestrzeń z estradą i ekranem trzeba było radykalnie zmodyfikować. Zrekonstruowane zostały „[...]” urządzenia mechaniczne sceny wraz z zapleczem dla aktorów i zapleczem technicznym. Przebudowana została również sala: zmienił się poziom podłogi widowni, z tyłu znalazła się reżyserka, sala uzyskała mechaniczną wentylację [...]”¹¹³. Widownia mogła pomieścić 385 osób. Przy projektowaniu nowej siedziby Sceny 7.15 zadbano o „[...]” dobrą widoczność z każdego miejsca, rozległy hall, dobrze rozwiązane szatnie [...]. Aktorzy zyskali lepsze garderoby, większą salę prób [...]”¹¹⁴. Ponadto zajęto się wymianą starej instalacji elektrycznej, gazowej oraz wodociągowej. Od lipca 1982 roku rozpoczęto też prace nad montażem oświetlenia i sprzętu elektroakustycznego. Nie od razu jednak udało się zrealizować wszystkie zamierzenia. Środków finansowych nie wystarczyło na pokrycie kosztów remontu wentylatorni oraz piwnicy, w której przez długi czas nie działały pompy odwadniające. Nie zatroszczono się też należycie o fasadę budynku, nie odnowiono elewacji, skupiając się głównie na renowacji wnętrza budynku. Mimo początkowych niedogodności remont, który kosztował 35 milionów starych złotych i zakończył się wreszcie w listopadzie 1982 roku, umożliwił przeniesienie Sceny 7.15 do nowej siedziby przy ulicy Piotrkowskiej 243, zapewniającej lepsze warunki dla wykonawców i widzów.

Kolejnym palącym problemem do rozwiązania stała się kwestia doboru odpowiedniego repertuaru przeznaczonego dla Sceny 7.15. Hussakowski nie miał wątpliwości, że należy kontynuować przyjętą przez Maciejowskiego ideę ryzykownego charakteru prezentowanych na tej scenie spektakli. Wystawiane tam farsy, programy kabaretowe, musicale były propozycjami oczekiwanymi przez

¹¹³ J.M. Fiedosiejew, *Teatr „7.15” na nowej scenie*, „Głos Robotniczy” 1982, nr 45, s. 4.

¹¹⁴ M. Karbowski, *Scena 7.15 działa już przy ul. Piotrkowskiej*, „Głos Robotniczy” 1982, nr 220, s. 4.

łódzką publiczność, ale też niezbędnymi samym artystom realizującym tego typu repertuar. Jak twierdził Hussakowski, dopiero dzięki pracy, zwłaszcza młodych aktorów, nad repertuarem rozrywkowym widać, jak w późniejszej praktyce procentuje zdobyte doświadczenie, dlatego nigdy nie deprecjonował tego typu sztuk. Wręcz przeciwnie, uważał, że repertuar rozrywkowy można ujmować dwojako:

Albo się go bierze z dobrodziejstwem inwentarza i robi się najlepiej jak potrafi, albo uprawia się hipokryzję. [...] wokół pisania do śmiechu panuje jakby zawstydzenie, jakiś kompleks niższości. A na przykład w Anglii jest inaczej, National Theatre, obok klasyki, wystawia każdą nową farsę Ayckbourn, stymuluje dramatopisarzy, zachęca ich do twórczości rozrywkowej. [...] Repertuar rozrywkowy i realistyczno-obyczajowy uważam za bazę, bo dopiero od tego poziomu można się odbić¹¹⁵.

Hussakowski miał świadomość, że teatr to ważne źródło zabawy, dostarczające potrzebnej widzom rozrywki, wytchnienia od codziennych trosk, zmartwień, problemów. Przyznawał:

Nie załatwiam dziś żadnych porachunków historycznych, cieszę się po prostu możliwością uruchomienia tej ogromnej maszyny ludycznej, jaką jest teatr. A przecież na to istnieje ze strony widza ogromne zapotrzebowanie, o czym teatr po trosze zapominał. Drapowaliśmy się w szaty powagi, na daleki plan spychając elementy ludyczne. Odczuwam więc potrzebę przywrócenia teatrowi sporej dozy atrakcyjności i taka właśnie jest moja postawa wobec sztuki¹¹⁶.

Wskazując na potrzebę istnienia takiego repertuaru, w pełni liczył się z tym, jak wymagające potrafi on stawiać przed realizatorami zadania. Przede wszystkim trudno o znalezienie odpowiednich tekstów z tego gatunku. Zdaniem Hussakowskiego literatura cierpiała na deficyt interesujących współczesnych utworów komediowych, farsowych. Ponadto nie było w polskim teatrze dobrych fachowców specjalizujących się w wystawianiu tego typu sztuk, którzy potrafiliby uniknąć w inscenizacjach banalnej, przewidywalnej formy i zbyt płytkiej interpretacji tematu. Tym bardziej że twórczość rozrywkowa została poddana zbyt krytycznej, a zarazem niesprawiedliwej klasyfikacji: „[...] «to jest bulwar» albo «to taka sztuka rodzajowa». «Bulwar» oznaczać ma łatwe efekty i sprzedajność artystyczną, ale przecież nie wynika to z samego gatunku, tylko ze sposobu jego uprawiania. Co zaś do «rodzajowości» – z lęku przed nią oduczylśmy w końcu aktorów

¹¹⁵ 100. *Dwa jubileusze*, s. 20–21.

¹¹⁶ J.M. Fiedosiejew, *Bogdan Hussakowski: teatr pomaga myśleć*, s. 6.

grania ludzi”¹¹⁷. Dlatego też utwory o komediowym czy farsowym charakterze wymagały nieprzypadkowych i inteligentnych inscenizacji, poprowadzonych przez artystów świadomych tej materii.

Od początku istnienia Scena 7.15 miała swoją stałą, przy tym bardzo określoną, wierną publiczność, której istnienia Hussakowski nie mógł zlekceważyć:

Maciejowski, przekazując mi teatr, powiedział, że Scena 7.15 ma swoją stałą publiczność, która w ogóle nie wie, że istnieje w Łodzi Teatr im. Jaracza. [...] widzowie Teatru im. Jaracza będą oglądali na Dużej Scenie *Adriannę Lecouvreur* Scribe’a i mogą sobie nawet popłakać podczas przedstawienia; na tę samą *Adriannę*, w tej samej obsadzie wystawioną w 7.15, ci widzowie po prostu by nie przyszli. Ważne jest miejsce – ono także nobilituje lub deprecjonuje¹¹⁸.

I to właśnie ta od wielu lat niezmienna publiczność, wbrew pozorom, brała udział w kreowaniu atmosfery artystycznej tej sceny. Swoimi dość skonkretyzowanymi oczekiwaniami względem repertuaru wpływała na jego kształt.

Zarówno jeszcze przed remontem gmachu kina „Lutnia”, jak i w dawnej siedzibie Sceny 7.15 w hotelu Grand konsekwentnie wystawiano sztuki z szeroko rozumianego repertuaru rozrywkowego. Ówczesne inscenizacje – jak można wywnioskować z kwerendy w prasie z tamtego okresu – choć sporadycznie reżyserowane na tej scenie przez samego Hussakowskiego, były dalekie od dosłowności czy ukazywania komizmu, realizmu bądź wątków ludycznych w czystej postaci. Częściej stawały się artystycznym wyrazem swobodnego łączenia elementów karykatury, absurdu, groteski, pastiszu, operowały metaforą i perspektywą tak zwanego krzywego zwierciadła. Nierzadko, jak chociażby w przypadku spektaklu *Remont* Andrzeja i Janusza Kondratiuków (premiera 27 X 1979, reż. Włodzimierz Nurkowski), wszechobecny pogodny, niefrasobliwy nastrój mieszał się z gorzką ironią i, jak w jednej ze swoich recenzji napisał Jerzy Katarasiński, z czarnym humorem rodem z czeskich filmów Miloša Formana i Jiříego Menzela. Za każdym razem jednakże musiało być realizowane podstawowe założenie przyświecające działalności Sceny 7.15: prezentowane tam sztuki miały ukazywać codzienne, aktualne problemy ludzi, bliskie widzom, a przy tym zawsze dbano, by przedstawienia miały czytelną, zrozumiałą dla odbiorców formę. Poruszane w nich tematy z reguły traktowano z przymrużeniem oka, co dawało publiczności szansę na spojrzenie na siebie samych, bliźnich oraz otaczający świat z większym dystansem, a tym samym skłaniało do refleksji.

¹¹⁷ *Ibidem*, s. 20.

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 23.

Do szerokiego grona odbiorców próbowano dotrzeć także dzięki przedstawieniom muzycznym. Ciekawym tego przykładem było wystawienie sztuki *Achilles i miłość* przerobionej na musical z librettem Jonasza Kofty i Michała Sprusińskiego, z muzyką Marka Sarta, co stworzyło istną mozaikę frywolnych piosenek, opartych na aluzjach, rubasznym humorze i grze słów. Pisząc o tym przedstawieniu, Jerzy Bąbol zwrócił uwagę, że dzięki wybraniu popularnej formy, jaką był wówczas musical, wszystkie treści przekazano widzom w sposób dużo łatwiejszy i bardziej przystępny, dostarczając im rozrywkę w czystej postaci: „[...] wśród śmiechu i radości, Hussakowski namówił nas do kupienia jednej z oczywistych prawd o współczesnej kulturze masowej. Prawdy o naszej słabości do kiczu. Kiczu, którego cechy i właściwości wygrał momentami w sposób wspaniały, brawurowy. W sposób dostarczający satysfakcji każdemu”¹¹⁹.

Z drugiej strony, obok tak klasycznych form jak farsa czy musical, pojawiały się inscenizacje oparte na krótkich scenkach rodzajowych, w formie błyskotliwych gagów czy skeczy. Piętnowały one i komentowały aktualną sytuację w kraju oraz ludzkie przywary. Wymienić można chociażby *Fachowców*, którzy najpierw wzbudzali śmiech w kilkuminutowych skeczach radiowych Jonasza Kofty i Stefana Friedmanna, a potem na Scenie 7.15 przerodziły się w doskonałą formę kabaretową (premiera 6 II 1981, reż. Jerzy Gruza).

Dla wielbicieli dawnej tradycji nie zabrakło również sztuk autorów uznawanych za klasyków gatunku rozrywkowego. Triumfy święciło *Polowanie na zięciów* Eugène’a Labiche’a i Alfreda Delacoura (premiera 25 X 1980, reż. Mikołaj Grabowski) oraz *Madame Sans-Gêne* (Pani bez Zahamowań) Victoriena Sardou (premiera 27 II 1983, reż. Jerzy Gruza). Francuską kontynuacją preferowanego przez Scenę 7.15 repertuaru były utwory Claude’a Magniera: *Paryżanin* i *Herminia*. Obie sztuki przyrównane zostały przez jednego z krytyków teatralnych, Jerzego M. Fiedosiejewa, do wiatraków – na początku nużące, przewidywalne, powtarzalne, pod koniec zaś zamieniające wszystko dosłownie i w przenośni w wielkie wirowanie. Co ciekawe, motyw Magnierowski stosunkowo często pojawiał się na scenie Teatru im. Stefana Jaracza. Jeśli chodzi o *Paryżanina*, inscenizacja z 1983 roku nie była pierwszym ani jedynym wystawieniem tej sztuki. Na tej samej scenie 7 maja 1967 roku ówczesny dyrektor teatru, Feliks Żukowski, również wyreżyserował tę farsę. Sam Hussakowski zainteresował się twórczością Magniera już na początku kariery zawodowej. Krótko po otrzymaniu angażu w Starym Teatrze w Krakowie wystawił tam farsę *Błażej*.

Scena 7.15 była miejscem, gdzie prezentowano nie tylko rozrywkę sensu stricto, ale dbano tam także o edukację najmłodszej widowni. Chociaż Hussakowski uważał za potrzebną mądrze prowadzoną edukację teatralną, to za jego

¹¹⁹ J. Bąbol, *Już starożytni Grecy...*, „Dziennik Popularny” 1980, nr 130, s. 6.

dyrekcji w Teatrze im. Stefana Jaracza nie prowadzono żadnej dodatkowej działalności poza repertuarową. Jak sam mówił: „Co się zaś tyczy działań okołoteatralnych – to, muszę przyznać, nie prowadzimy żadnych. Osobiście nie mam do nich ani serca, ani talentu, ani przekonania. Teatr musi bronić się sam, swoimi przedstawieniami”¹²⁰. A więc jeśli edukować, to tylko poprzez wybór inteligentnych i wartościowych utworów, dogłębną analizę tekstów oraz świadomie wyreżyserowane inscenizacje. Tylko poważne potraktowanie młodych odbiorców, zdaniem Hussakowskiego, gwarantowało obudzenie w nich wrażliwości i otworzenie na potrzebę obcowania z wyższymi wartościami kultury. *Król Maciuś* pierwszy Janusza Korczaka (premiera 19 XII 1982, reż. Ewa Gilewska), *Księżniczka i żebrak* – starożytna baśń chińska (premiera 30 IX 1984, reż. Marek Chelminiak), *Tytus, Romek i Atomek* na podstawie serii komiksowej Henryka Jerzego Chmielewskiego (premiera 15 VI 1986, reż. Ewa Markowska) to tylko nieliczne z propozycji, jakie wówczas przygotowywano z myślą o młodej publiczności. Bajkowe inscenizacje, nierzadko poruszające, podejmowały próbę przekazywania dzieciom często trudnych treści związanych między innymi z miłością, odpowiedzialnością, śmiercią, strachem czy samotnością. Tak pomyślany i przygotowywany repertuar pełnił niejako funkcję terapeutyczną, oswajał z różnymi aspektami życia, ale też aktywizował i motywował dzieci do częstszego i bardziej czynnego udziału w życiu kulturalnym. Niejednokrotnie też obrane formy inscenizacyjne rozwijały wyobraźnię młodych widzów, pobudzały ich kreatywność, przyczyniały się do przełamywania stereotypowego myślenia o teatrze jako sztuce elitarnej czy nawet w jakiś sposób archaicznej.

W 1987 roku siedziba Sceny 7.15 została odebrana Teatrowi im. Stefana Jaracza na rzecz Filharmonii Łódzkiej. Oficjalnie miała to być tylko zmiana lokalizacji z ulicy Piotrkowskiej 243 na ulicę Moniuszki 4a, gdzie znajdowała się już siedziba Teatru Rozmaitości (w dawnym budynku YMCA). W rzeczywistości dążono do całkowitego uniezależnienia Sceny 7.15 od Teatru im. Stefana Jaracza, a w rezultacie do jej zamknięcia, do czego doszło w 1988 roku. Władze miasta nie mogły dłużej bagatelizować trawiącego kulturę kryzysu finansowego, a w tej sytuacji prowadzenie w ramach jednego teatru trzech scen generowało dodatkowe koszty. Pozbawienie Teatru im. Stefana Jaracza Sceny 7.15 wprowadziło w instytucji chwilowe zakłócenia. Od początku dyrekcji Hussakowskiego zespół artystyczny był bowiem budowany i organizowany z uwzględnieniem potrzeb artystycznych i aktorskich wszystkich scen. Hussakowski pod koniec swojej łódzkiej dyrekcji tak komentował decyzję mecenatu o odebraniu Sceny 7.15: „[...] rozumiejąc konieczność decyzji o zabraniu nam sceny, zrozumiałem także, że będzie ona miała bardzo destrukcyjny wpływ na zespół. Zespół był precyzyjnie konstruowany

¹²⁰ J. Kwiatek, *Teatr musi bronić się sam*, s. 6.

z uwzględnieniem także tej specyficznej sceny, jako jednego z wierzchołków trójkąta, i nagle nam to amputowano. Zrozumiałem wtedy pewne motywy i pewne konieczności towarzyszące tej decyzji, ale przede wszystkim zacząłem od wewnątrz dostrzegać jej skutki”¹²¹.

Odlączenie po ośmiu latach Sceny 7.15, a w konsekwencji zmniejszenie dotacji dla teatru, wymusiło na Hussakowskim zmiany w pracy zespołu artystycznego, technicznego, administracyjnego, tak pod względem organizacyjnym, jak i repertuarowym, i przygotowanie ich do działania na potrzeby tylko dwóch, a nie jak dotychczas trzech scen. Szczęśliwie, przy ogromnym potencjale i sile tkwiącej w całym zespole, co wielokrotnie było przez Hussakowskiego podkreślane, dość szybko udało się osiągnąć stan „normalności” oraz „stabilizacji teatralnej”.

Teatralny świat Bogdana Hussakowskiego

O literacko-repertuarowych upodobaniach Bogdana Hussakowskiego wiele powiedziała już analiza profili trzech scen funkcjonujących w Teatrze im. Stefana Jaracza. Nie dała ona jednak wglądu w sposób pracy tego twórcy. Czym zatem dla Hussakowskiego była reżyseria i aktorstwo? Jak wyglądała jego praca z aktorami podczas tworzenia spektakli?

Również w tych sprawach Hussakowskiemu towarzyszyło nieodłączne *navigare*, czyli ciągle odkrywanie, poszukiwanie niezawodnego sposobu, formy, definicji porządkujących, określających, przybliżających materię teatralną. Jak wielokrotnie podkreślał, teatr to wielowymiarowe zjawisko, podlegające nieustannej ewolucji, ulotne i trudne do ujęcia w jakiejkolwiek normy, kategorie czy kryteria. Hussakowski analogicznie myślał o reżyserii i aktorstwie, które – jak nie raz przyznawał – tak samo podlegają ciągłemu stwarzaniu i przemijaniu. I to właśnie ta najbardziej nieoczywista i nieuchwytna strona teatru najsilniej go fascynowała.

To zauroczenie nieustannym ruchem i zmianą motywowało go do nieprzerwanego działania i mierzenia się z coraz to nowymi wyzwaniem. W codziennej pracy skutecznym remedium na trudności zarówno rzeczywistości dyrektorskiej, jak i reżyserskiej były predyspozycje wynikające z samego charakteru oraz osobowości Hussakowskiego: podchodzenie z pasją, pełnym zaangażowaniem do wykonywanych obowiązków, wrażliwość na otaczający świat, umiejętność dyplomatycznego traktowania problematycznych spraw, otwartość na ludzi i niezwykła komunikatywność. Wielu współpracowników ceniło go również za abstrakcyjne,

¹²¹ M. Zdrojewski, *Pokłon ludziom sceny*, „Odgłosy” 1990, nr 14, s. 9.

a momentami nawet absurdalne, poczucie humoru, podszyte ironią i sarkazmem. Potrafił szybko, w bystry i lapidarny sposób, komentować otaczającą rzeczywistość. Miał przy tym ogromny dystans nie tylko do świata, ale co ważniejsze, do siebie samego. Był wyznawcą filozofii optymizmu, co mogło być również skutecznym sposobem na radzenie sobie z trudami dnia powszedniego. Z drugiej strony, kiedy wymagała tego sytuacja, ujawniała się jego poważna i niezwykle wymagająca strona osobowości. Bywał bardzo krytyczny, może nawet bardziej względem siebie niż współpracowników. Zresztą nie bez kozery mawiał o sobie: „[...] jestem reżyserem najgorzej traktowanym przez siebie jako dyrektora. Zaczynam tę sytuację odczuwać jako dość niewygodną, bowiem rachunek strat i zysków nie jest już dla mnie tak oczywisty, jak to było jeszcze kilka lat temu [...]”¹²². Od wszystkich bez wyjątku oczekiwał odpowiedzialności i pełnego profesjonalizmu. Szczególnie dotyczyło to zespołu artystycznego, od którego wymagał ogromnej dyscypliny, zwłaszcza podczas pracy nad spektaklem. Zdarzało się, że bywał dość apodyktycznym reżyserem. Mimo to aktorzy zawsze mogli liczyć na dużą dążność do życzliwości i zrozumienia z jego strony. Miał dar zjednywania sobie ludzi, uwielbiał ich towarzystwo. Czerpał radość szczególnie z przebywania w otoczeniu młodych, od których wiele się uczył i których cenił za inspiracje, energię i spontaniczność w kreowaniu. Nie ukrywał, że dzięki współpracy z początkującymi twórcami czuł się młody, a przy tym płodny twórczo.

Ale istniała i ta ciemniejsza strona osobowości Hussakowskiego. Przy jego dość porywczym temperamencie łatwo było go wyprowadzić z równowagi. Jednak nigdy nie dopuścił do sytuacji, w której emocje wzięłyby górę na tyle, by jego zachowanie przekroczyło granice przyzwoitości. Negatywne odczucia i emocje wolał zamieniać w rodzaj konstruktywnej energii, która jeszcze bardziej mobilizowałaby jego samego i zespół do działania.

Przygotowując się z grupą artystów do spektaklu, wykorzystywał doświadczenia zdobyte jeszcze w okresie pracy z niezależnym Teatrem 38. Dla Hussakowskiego aktor był najważniejszy, bo jak twierdził, to w nim i poprzez niego wszystko w teatrze się dzieje: „Jednym z największych uroków sztuki teatru jest instrument, którym się ona posługuje. Tylko w teatrze człowiek używa po prostu siebie. Jednocześnie oznacza to posługiwanie się i dysponowanie środkami o niespotykanym na terenie innych sztuk stopniu trudności i komplikacji”¹²³. Te trudności i komplikacje to paradoksy, jakie wpisane były jego zdaniem w wykonywaną przez aktorów profesję. Rację miał Aleksander Tairow, jeden z twórców w czasach Wielkiej Reformy Teatru, uznający aktorstwo za najtrudniejszą i zarazem najłatwiejszą ze sztuk. Tylko w tej profesji twórca, materiał i dzieło są or-

¹²² J.M. Fiedosiejew, *Bogdan Hussakowski: teatr pomaga myśleć*, s. 6.

¹²³ B. Hussakowski, *Paradoks o zwierciadle*, „Magazyn Kulturalny” 1972, nr 1, s. 36.

ganicznie zespolone w jednym, a przy tym niedoskonałym materiale, jakim jest ciało człowieka. Bardzo często wydajność aktora zależna jest od kaprysów jego własnego ciała, humorów, stanu zdrowia czy natężenia różnych emocji. Niewątpliwie owa paradoksalność przypisana aktorstwu była dla Hussakowskiego największą wartością tego zawodu. Niezwykle cenił aktorów, którzy musieli wkładać niemały wysiłek w opanowanie nie najłatwiejszego materiału, jakim jest ciało i sfera emocjonalno-psychiczna. Aktorstwo nieustannie stawia wyzwania przed wykonującymi ten zawód osobami. Niejednokrotnie zmusza do przekraczania „ja” aktora na rzecz fikcji i emocji przynależnych kreowanej przez niego postaci. Aktor często boryka się z sytuacjami, w których musi przekraczać własne granice psychofizyczne, zmagać się ze swoimi słabościami, fobiami czy ułomnościami. Ta nieustanna praca aktora nad ciałem, działanie na ogromnym diapazonie emocji, może nieść ze sobą pewne niebezpieczeństwo, jak choćby ryzyko zbyt częstego popadania ze skrajności w skrajność – od samouwielbienia przez kryzysy osobowości, tożsamości, wynikające z trudności udźwignięcia napięcia i ładunku emocjonalnego związanego z niejednokrotnie wyczerpującymi emocjonalnie oraz fizycznie rolami.

Hussakowski odnosił się z szacunkiem do każdego artysty, ale szczególnie cenił aktorów, którzy równie dużo wysiłku co w kreowanie roli wkładali w to, by działać zespołowo. A jeśli jeszcze w parze z tym szła śmiałość, kreatywność, zaangażowanie, pasja, dobra intuicja, pewna świadomość i odwaga w myśleniu, to dla Hussakowskiego był to „model aktora idealnego” – aktora twórczego, a nie odtwarzającego, aktora nieopierającego swojej pracy wyłącznie na prawidłowo deklamowanym tekście.

Wśród wielu paradoksów, którymi naznaczone jest aktorstwo, Hussakowski dostrzegał jeszcze jedną istotną kwestię. Ze wszystkich twórców teatru to aktor był najbardziej narażony na wszelkie komplikacje i sprzeczności wynikające z uprawianego zawodu. Z jednej strony aktor jako osoba realna, będąca niejako reprezentantem społeczeństwa, pewnych kontekstów, konwencji, kanonów, z drugiej jako kreator fikcyjnego świata i bohaterów, musi równie sprawnie poruszać się w przestrzeniach obu tych sfer – rzeczywistej i wykreowanej przez świat przedstawiony teatru. Powinien zatem być nośnikiem takich znaków i znaczeń, które czasami wykraczają również poza wiedzę widzów oglądających przedstawienie. Jednak wówczas może dojść do zbytniego oddalenia się aktora od „środowiska, z którego się wywodzi”, przez co jego działania sceniczne nie zostaną do końca zrozumiane ani właściwie przez publiczność odebrane. Aktor nie będzie wtedy w stanie w efektywny sposób przekazywać emocji granej przez siebie postaci, jej doświadczeń czy pewnych prawd w taki sposób, by widz mógł się z tymi przeżyciami utożsamić. Zdaniem Hussakowskiego rzeczywistość wykreowana przez

aktora na scenie powinna być swego rodzaju „zwierciadłem” rzeczywistości ludzi przychodzących do teatru.

Aktor nieustannie stoi w sytuacji „pomiędzy”: pomiędzy chęcią podobania się czy przypodobania publiczności, która będzie podziwiała jego talent (notabene, Juliusz Osterwa nazwał to zjawisko „publikotropizmem”), a potrzebą mówienia widzom ze sceny prawdy o nich samych, prawdy często niewygodnej i bolesnej. Powołując się na stwierdzenie socjologa Jeana Duvignauda, Hussakowski określał to zjawisko mianem „poła wolności negatywnej”, które rozumiał jako możliwość czy wręcz konieczność ukazania podczas spektaklu tego, co poza przestrzenią sceny i teatru należałoby odrzucić i napiętnować, a co w rezultacie miałoby doprowadzić widzów do katharsis:

[...] w wypadku podjęcia działalności sprzecznej z głęboką zasadą teatralnej „wolności negatywnej” i podjęcia prób karmienia widza mdłymi cukierkami wbrew jego woli, pustawe sale teatrów niechybnie napelnią się trzaskaniem reszty opuszczanych z nudy foteli. [...] te właśnie epoki, które nie mogły się pochwalić najczystszym sumieniem, chciały zastępczo rozgrzeszać się na scenie oglądaniem anielskiej urody swych rzekomych podobizn. Nie bójmy się więc diabłów na scenie, lękajmy się aniołów!¹²⁴

W swojej praktyce teatralnej, w której dość mocno inspirował się doświadczeniami wyniesionymi ze współpracy z Teatrem 38, Hussakowski kładł nacisk przede wszystkim na pracę zespołową, na kreowanie dzieła scenicznego we wspólnej dyskusji i poczuciu współodpowiedzialności. Niezwykle istotne dla niego było również jednoczenie zespołu wokół wspólnej, ważnej idei.

Choć Hussakowski daleki był od autokratyzmu reżyserskiego i starał się występować z pozycji partnera wspierającego wiedzą, umiejętnościami i doświadczeniem, a nie apodyktycznego mentora, to w kwestiach spornych zostawiał sobie prawo podejmowania ostatecznych decyzji. Jako reżyser miał jasno wytyczone zadania. Przede wszystkim, pozostając wiernym idei, że teatr powinien uczyć samodzielnego myślenia, nie narzucał własnych wizji. Określając swoją rolę, widział w sobie kogoś w rodzaju „terapeuty”. Ta „terapeutyczność” polegała na próbie pogodzenia dialektycznej rozbieżności między narzucaniem aktorowi indywidualnej wizji reżyserskiej a koncepcjami artystycznymi wypływającymi z samego aktora. Dobrze wiedział, że obdarzenie zaufaniem i pozostawienie aktorom przestrzeni do samorozwoju wpływało na ich bardziej efektywną i wydajną pracę. Tylko w poczuciu bezpieczeństwa i wolności tworzenia mogli w wiarygodny sposób przekazywać emocje. Takie podejście sprzyjało także stopniowemu

¹²⁴ *Ibidem*, s. 37.

otwieraniu się aktorów, wpływało na poszerzanie się ich horyzontów artystycznych. Pozwolenie artystom na odkrycie ich własnych potencjalności Hussakowski uznawał za jedną z najważniejszych powinności reżyserskich.

Dużo też rozmawiał z aktorami, z uwagą przysłuchiwał się temu, co mają do powiedzenia na temat otaczającego świata czy poruszanych w danej sztuce wątków lub problemów. Wychodził z założenia, że właśnie na drodze dialogu, nie tylko pomiędzy samymi artystami, ale również między twórcami a widzami można dojść do artystycznej prawdy. W myśl jednej z żelaznych zasad Hussakowskiego teatr powinien uczyć aktywnego myślenia osoby bezpośrednio zaangażowane w proces tworzenia sztuki scenicznej, ale także, a może przede wszystkim, podnosić kompetencje odbiorcze widzów, rozwijać kreatywność przy jednoczesnym poszerzaniu umiejętności i wiedzy z zakresu teatru. W rezultacie teatr powinien dążyć do bycia miejscem, w którym można doświadczać wielu przeżyć oraz doznań na najwyższym poziomie artystyczno-merytorycznym. Hussakowski nie był zwolennikiem teatru iluzji, złudzeń i ułudy, teatru, w którym kreowana jest utopijna wizja rzeczywistości. Optował za teatrem odważnych form artystycznych, innowacji, nowatorskich środków wyrazu, nieodżegnującym się od konfrontacji z bardzo trudnymi i niekomfortowymi tematami. Opowiadał się za teatrem, który ma w sobie coś z oczyszczającego rytuału, którego „[...] celem będzie otwieranie oczu na prawdę, które pragną poprzez obudzenie z celowo konstruowanego koszmaru prowadzić do mądrego pojednania ze światem w całym jego pięknie, ale i w całej brutalności i złożoności”¹²⁵.

Szukając inspiracji, reżyser powinien jednocześnie inspirować pozostałych twórców do szukania odpowiednich tropów, znaczeń, interpretacji, artystycznych rozwiązań, do ukazywania eklektycznego charakteru sztuki teatru. To zamiłowanie Hussakowskiego do eklektyzmu w sztuce objawiało się nie tylko w jego teoretycznych rozważaniach o sztuce teatru, ale także na polu reżyserskim, podczas przygotowywania konkretnych przedstawień. Według niego ważne było, by reżyser umiał dostrzegać, wskazywać, a następnie twórczo wykorzystywać związki teatru z innymi dziedzinami życia i sztuki, takimi jak na przykład malarstwo, psychologia, film czy filozofia. Tylko podążając tą drogą, może stać się artystą wszechstronnie wykształconym.

Reżyser, jako inicjator procesów twórczych, teatralnych, dźwiga brzemień ogromnej odpowiedzialności za wybór odpowiednich tworzyw artystycznych, które na późniejszych etapach pracy musi scalić w spójną całość w postaci inscenizacji. W pierwszej kolejności odpowiada jednak za wybór z różnorodności literackich poetyk, kontekstów, tematów czy wątków, na których oprze swoje

¹²⁵ B. Hussakowski, *Teatr kłamstwa czy oczyszczenia?*, „Magazyn Kulturalny” 1972, nr 2, s. 32.

dalsze działania: „Jeśli wolno pozwolić sobie na dość daleko idące uproszczenie i dołączyć do katalogu jeszcze jeden epitet – można by określić reżysera jako «tragarza znaczeń». Z magazynów różnorodnych literackich zapisów wybiera, przynosi, składa upatrzone materiały na terenie teatralnej rzeczywistości”¹²⁶.

W swoich rozważaniach Hussakowski wyjaśniał rolę reżysera we współczesnym teatrze:

[...] reżyser musi walczyć z takim samym „publikotropizmem” jak aktor [...]. Opiera się na ogół na autorze, a sam chce być także uznany za autora. Posiada w swej wyobraźni wizję przedstawienia, ale musi często ożywiać formy ukształtowane przez inną wyobraźnię plastyczną. Przypomina opętanego manią adopcji ojca, który za wszelką cenę pragnie z istot w gruncie rzeczy obcych stworzyć rodzinę złączoną urojonymi więzami krwi¹²⁷.

Literaturę uważał za punkt wyjścia do dalszych poszukiwań artystyczno-teatralnych. Hussakowski nie był zwolennikiem jej wiernego naśladowania i przekładania na język teatru w skali jeden do jednego. Uważał, że w każdym reżyserze od czasu do czasu powinien zrodzić się bunt przeciwko „literackości”, który mógłby korzystnie wpłynąć na kreowanie nowatorskich i oryginalnych form teatralnych. Dlatego też do tekstów literackich, na podstawie których powstawały jego spektakle, podchodził dość liberalnie, często dokonując śmiałych adaptacji lub wykorzystując tylko ich fragmenty, pełniące później w spektaklu jedynie funkcję cytatów. Aktorów otwierał na możliwości wynikające z analizy materii literackiej, co pozwalało im na tyle uelastyczyć, by nie zamykali się tylko w jednej, określonej interpretacji danego tekstu. Hussakowski nie deprecjonował jednak w teatrze wartości słowa jako takiego. Było ono dla niego bardzo ważnym środkiem wyrazu, narzędziem, nośnikiem myśli, odczuć, stanów, faktów, pragnień i emocji. Co więcej, dla Hussakowskiego literatura była jedną z ważniejszych składowych sztuki teatru. Niezwykle przy tym doceniał fakt, że udało mu się doczekać czasów, kiedy to, praktycznie w sposób nieograniczony, można korzystać z dzieł, nurtów, poglądów i estetyk całego dotychczasowego dorobku kultury. Przestrzegał jednak przed zbyt niewolniczym podążaniem za literaturą czy którymkolwiek ze źródeł, ponieważ może to nieść ze sobą pewne niebezpieczeństwo. W dużej ilości literackich doktryn i domen, w mnogości języków teatralnych, pojęć, kryteriów, zapożyczeń, łatwo można zagubić swój własny, niepowtarzalny styl wypowiedzi artystycznej. W przekonaniu Hussakowskiego każdy proces twórczy powinien charakteryzować się oryginalnością stosowanych

¹²⁶ Idem, *Pamflet na zawód wyuczony*, „Teatr” 1970, nr 12, s. 5.

¹²⁷ Idem, *Teatr kłamstwa czy oczyszczenia?*, s. 33.

środków wyrazu, niekonwencjonalną formą, nowatorskim podejściem do przedstawianych tematów, bo jak sam zaznaczył:

Proces uważnej samokontroli i autoanalizy powinien być początkiem wyzwania się z niewoli poczynań nieautentycznych. Należy rezygnować z każdego kroku, który wydaje się prowadzić w rejony wystarczająco już spenetrowane. Okaże się wtedy, że istnieją nieporównanie rozleglejsze obszary dotąd przez teatr nie wykorzystane. Znajdują się one w sferze konkretnych doświadczeń, które przynosi otaczający nas świat¹²⁸.

Teatr się zmienia, ewoluuje, dlatego współcześni twórcy, a zwłaszcza reżyserzy, powinni umieć dostosowywać metody swojej pracy do zmieniających się warunków teatralnych. Tymczasem, nad czym ubolewał Hussakowski:

Teatr przypomina swym anachronizmem armię, która chciałaby sprostać wymogom atomowego pola bitwy przy pomocy taktyki walki pozycyjnej z okresu pierwszej wojny światowej. Siedzimy wygodnie w niemodnych bunkrach literatury, otoczeni zasiekami różnorodnych stylów, poetyk i z powodzeniem odpieramy ataki konkretnej rzeczywistości. A raczej nie zdajemy sobie sprawy z tego, że ten „nieprzyjaciół” dawno minął linię naszych fortyfikacji. Może więc należy przejąć podstawy współczesnej taktyki, to znaczy ruchliwość, szybkość manewru [...] ¹²⁹.

W swoich przemyśleniach na temat funkcjonowania teatru i budowania jego wizji artystycznej Hussakowski wiele uwagi poświęcił także roli publiczności, wszak, co wielokrotnie akcentował, każda działalność teatralna jest realizowana z myślą o konkretnym gronie odbiorców, o którym, tworząc swoje wizje artystyczne, nie można ani na chwilę zapomnieć. Łącząc funkcje dyrektora i reżysera, Hussakowski miał świadomość, jak ważną rolę w kreowaniu rzeczywistości teatralnej odgrywają widzowie. Swoim zachowaniem, okazywaną aprobatą, dezaprobatą, śmiechem, skrzypieniem krzeseł, gwizdami niezadowolonia, potrzebami czy określonymi gustami literackimi wpływają na kształt życia kulturalno-artystycznego danej instytucji, stając się niezwykle ważnym „organem” opiniotwórczym, ogniwem społecznym. To często widzowie decydują o późniejszym „być albo nie być” inscenizacji. Paradoksalnie, to oni, za sprawą swoich preferencji teatralno-literackich, wyznaczają w sztuce aktualne kierunki, style i nurty. To stawia reżyserów w sytuacji, w której muszą zdecydować, czy podążyć za wymownym i zawsze głośno brzmiącym *vox populi*,

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ibidem*.

rezygnując ze swoich wizji teatralnych, ambicji artystycznych, czy może iść pod prąd, na przekór oczekiwaniom widowni, konsekwentnie realizując swoje indywidualne zamierzenia twórcze.

Hussakowski miał świadomość, że opowiedzenie się za którąkolwiek z możliwości będzie błędnym posunięciem. W jego przekonaniu należało znaleźć złoty środek. Miało nim być wyważenie proporcji pomiędzy ambicjami artystycznymi reżysera, jego systemem wartości a oczekiwaniami płynącymi od publiczności. Hussakowski pamiętał przy tym, że łódzcy widzowie to odbiorcy wyjątkowo konserwatywni, w których tkwi obawa przed nieznanym, lęk przed nowością. Akt twórczy zawsze wiąże się z mniejszym bądź większym ryzykiem artystycznym. Hussakowski chciał zatem stopniowo edukować widzów, niekiedy nawet metodą prowokacji, przełamywać w nich strach przed tym, co nieznanne, nieodkryte, uczyć odważnego spojrzenia prawdzie w oczy, uświadamiać, że odchodzenie od przyzwyczajęń, utartych formuł, wygodnych wyobrażeń może przynieść wiele pożytku. Może przygotować do odbioru nowych jakości artystycznych, umożliwić pojawienie się nowych perspektyw odbiorczych, poszerzyć pole percepcji, dzięki czemu stopniowo zwiększą się kompetencje odbiorcze, kulturowe, społeczne widzów. Jednakże Hussakowski uważał, że można sobie czasem pozwolić, by nie dążyć do artystycznego kompromisu, nawet kosztem spadku frekwencji. Był więc zwolennikiem podejmowania ryzyka, wytrącania publiczności z utartych ścieżek myślenia o sztuce teatru, nawet jeśli miałyby się to wiązać z odejściem lub niechęcią części widzów do teatru. Oczywiście, nie mogły to być działania podejmowane permanentnie. Hussakowski wierzył w sens heroicznej walki mającej na celu edukację kulturalną odbiorców, w ramach której byłyby inicjowane przedsięwzięcia nie tylko zatrzymujące w teatrze dotychczasowych widzów, ale i przyciągające nowych odbiorców.

Partnerzy artystyczni

Sukces artystyczny, jaki Bogdan Hussakowski osiągnął w trakcie trzydziestoletniej dyrekcji w Teatrze im. Stefana Jaracza, z całą pewnością nie byłby możliwy, gdyby nie sprawna, efektywna i konstruktywna współpraca z angażowanymi w teatrze twórcami. Barbara Osterloff pisała, że Hussakowski „[s]kupił wokół siebie ludzi, od których nie wymagał bezwzględnej akceptacji, ale na pewno oczekiwał zrozumienia dla jego wizji teatru – sceny w pełni zawodowej, żywiącej się różnorodnością teatralnych konwencji oraz artystycznych

indywidualności, doskonale świadomej swoich powinności wobec widza”¹³⁰. Podobnie jak przy konstruowaniu repertuaru, tak i przy doborze partnerów cenił sobie różnorodność i zasadę policentryczności, którą od lat wyznawał i której pozostawał wierny. Otaczał się twórcami o różnych wizjach artystycznych, poglądach, mówiącymi różnymi językami teatralnymi. Lubił określać ich mianem „innomyślicieli”, a czasami nawet, by im żartobliwie dokuczyć, nazywał ich „teatralnymi innowiercami”. Pomimo wielu przeciwności, jakie niezaprzeczalnie między nimi występowały, ich światopoglądy artystyczne w wielu miejscach się uzupełniały. Przede wszystkim łączyła ich wspólna pasja i miłość do sztuki teatru. W ciągu trzynastu lat Hussakowskiemu udało się zgromadzić w Teatrze im. Stefana Jaracza grono artystów, którzy pomimo pewnych pokrewieństw w myśleniu teatralnym, potrafili w sposób wyraźny zmanifestować odrębność i niepowtarzalność własnego stylu scenicznego.

Osiągnięcie takiego międzypokoleniowego porozumienia nie byłoby możliwe, gdyby nie osobowość samego Hussakowskiego. Przede wszystkim występował w roli równorzędnego partnera, a nie autorytarnego dyrektora czy reżysera. Pozostawał otwarty na dyskusję i wszelkie argumenty. Wychodził z założenia, że tylko na drodze dialogu można dojść do porozumienia, osiągnąć kompromis, znaleźć odpowiednie rozwiązania, wypracować najlepsze modele działania i finalnie swobodnie poruszać się w obrębie wspólnie wypracowanego systemu. Wszystko opierało się na wzajemnym zaufaniu oraz akceptacji i pełnym poszanowaniu odmiennych poglądów teatralno-artystycznych. Bardzo cenił doświadczenie i kompetencje swoich partnerów artystycznych, niejednokrotnie polegał na ich intuicji i eksperyencji.

Hussakowski zjednywał sobie ludzi także dzięki naturalnej otwartości, z jaką do nich podchodził. Był życzliwy szczególnie młodym realizatorom i ich często dość niekonwencjonalnym, eksperymentatorskim pomysłom artystycznym. Przychylnie odnosił się do wszelkich propozycji artystyczno-literackich, nawet takich, które nie do końca były zgodne z jego upodobaniami, przekonaniami czy wizją teatralną. Tak było chociażby w przypadku *Fenomenów* Grigorija Gorina (premiera 15 VI 1980, reż. Jerzy Hutek, MS), *Wspomnienia* Johna Murrella (premiera 24 I 1981, reż. Jacek Bunsh, MS) czy *Solo na dwa głosy* Toma Kempiańskiego (premiera 21 III 1987, reż. Inka Dowlasz, MS), które nie współgrały ani nie korespondowały z jego estetyką literacko-teatralną. Nawet w takich momentach pokornie zostawiał pole do działania innym twórcom, realizującym inny rodzaj sztuki. Koledzy po fachu tworzyli inscenizacje, których Hussakowski, z różnych względów, najprawdopodobniej nigdy by się nie podjął. Zdarzało się przy tym, że współpracujący z Teatrem im. Stefana

¹³⁰ B. Osterloff, *Mój łódzki Narodowy*, s. 81.

Jaracza reżyserzy robili spektakle wybitne, nieraz cieszące się większym uznaniem środowiska niż przedstawienia inscenizowane przez Hussakowskiego. Jednak nigdy nie stanowiło to źródła konfliktu czy niesnasek. Wręcz przeciwnie, Hussakowski zawsze cieszył się z powodzenia współpracowników. Każdy osiągnięty sukces szedł przecież na konto całego teatru. Co więcej, Hussakowski patrzył na teatr w sposób bardziej globalny. Umiał wznieść się ponad własne przyzwyczajenia, upodobania czy przekonania. Potrafił dostrzec w teatrze źródło zaspokajania różnych potrzeb. Bardzo często publiczność dostarczała mu informacje zwrotne, a przy tym on doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że nie może tworzyć teatru tylko dla siebie czy wybranej grupy widzów.

W ciągu trzynastu lat dyrekcji Hussakowskiego w łódzkim teatrze współpracowało z nim wielu wybitnych i utalentowanych artystów, ale także cała rzesza szeregowych pracowników teatru. Według teatralnych statystyk w latach 1979–1992 zatrudnionych było: 5 zastępców dyrektora, w tym ważna dla historii tego teatru Sabina Nowicka, 2 główne księgowe, 5 konsultantów programowych, w tym obecny przez cały okres łódzkiej dyrekcji Hussakowskiego Andrzej Mleczek (współpracujący z Hussakowskim od czasów jego dyrekcji opolskiej), 2 scenografów: Grzegorz Małecki i Jan Polewka, kierownik muzyczny Piotr Hertel, 3 korepetytorów muzycznych, 41 aktorek, 61 aktorów, 5 inspijentów, 5 suflerów, 3 kierowników technicznych, 12 krawcowych, 2 modystki, 14 krawców, 9 charakteryzatorów, 13 pracowników pracowni malarsko-modelatorskiej, 5 tapicerów, 2 szewców, 11 stolarzy, 7 ślusarzy, 4 akustyków, 7 mistrzów oświetlenia, 4 operatorów nastawni, 20 elektryków, 13 rekwizytorów, 13 osób obsługujących garderoby aktorskie, 6 praczek, 2 farbiarzy, 5 brygadzystów, 55 maszynistów, a do tego cały zespół administracyjny, obejmujący: dział socjalno-osobowy, dział płac, księgowość, magazyny, archiwum, koordynację pracy artystycznej, dział gospodarczy, dział do spraw reklamy, biuro obsługi widzów, zaopatrzenie, szatniarzy, portierów, sprzątaczkę, telefonistów, palaczy, robotników gospodarczych, kierowcę, specjalistę do spraw BHP, specjalistę do spraw przeciwpożarowych i specjalistę do spraw ubezpieczenia. W czasie dyrekcji Hussakowskiego w Teatrze im. Stefana Jaracza zatrudnionych było łącznie 602 pracownic i pracowników.

Tworzenie w ciągu lat spójnej i konsekwentnej linii repertuarowej było możliwe dzięki współpracy z kompetentnymi kierownikami literackimi: Michałem Sprusińskim (1 XI 1979 – 31 V 1981), Małgorzatą Szpakowską (1 I 1982 – 30 IX 1985), Tadeuszem Słobodziankiem (1 IX 1982 – 31 VIII 1983) i Piotrem Mitznerem (1 IV 1986 – 1 IX 1992), którzy jako członkowie nieformalnej rady programowej teatru dbali o dobór i dobry poziom artystyczno-literacki prezentowanych sztuk. Hussakowski szczególnie cenił współpracę ze Sprusińskim, do którego miał pełne zaufanie w kwestiach literackich. Porozumiewali

się niemalże bez słów, mieli podobny gust literacki. Nic więc dziwnego, że Hussakowski bardzo przeżył jego nagłą śmierć w 1981 roku – Sprusiński zginął w wypadku samochodowym w Porto Heli nieopodal Aten. Był to trudny i na swój sposób krytyczny moment dla teatru, gdyż jego śmierć zbiegła się z odejściem do Teatru Polskiego w Poznaniu Mikołaja Grabowskiego – jednego z wiodących reżyserów łódzkiej sceny. Miejsce Michała Sprusińskiego zajęła Małgorzata Szpakowska, która sprawowała funkcję kierownika literackiego przez niespełna trzy lata. Chociaż Hussakowski nigdy oficjalnie się do tego nie przyznał, z kilku jego wypowiedzi można między wierszami wyczytać, że współpraca ta nie układała się najlepiej. Mieli trudności w porozumieniu się, ich myślenie o teatrze nie do końca się pokrywało. Dopiero kooperacja z kolejnym kierownikiem literackim, Tadeuszem Słobodziankiem, wspierana przez liczne konsultacje z wieloletnim współpracownikiem Hussakowskiego – Tadeuszem Nyczkiem, zaowocowała konstruktywnymi dyskusjami na temat programu artystycznego teatru.

Z perspektywy czasu to jednak etatowi reżyserzy, a raczej ich wybitne, choć niejednokrotnie kontrowersyjne inscenizacje, stały się wizytówką Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi, filarem jego wizerunku artystycznego w tamtym okresie. Za dyrekcji Hussakowskiego etatowymi reżyserami byli: Mikołaj Grabowski (1 IX 1978 – 31 VIII 1981 i 1 IX 1988 – 31 VIII 1992), Jerzy Hutek (1 IX 1978 – 30 XI 1986), Zbigniew Mich (1 IX 1979 – 15 I 1980), Bogdan Michalik (1 IX 1981 – 31 VII 1984), Włodzimierz Nurkowski (1 IX 1979 – 31 VIII 1983), Maciej Prus (1 IX 1983 – 31 VIII 1985 i 1 IX 1987 – 31 VIII 1992), Maciej Wojtyszko (1 XII 1981 – 30 VI 1982) i Waldemar Zawodziński (od 1 IX 1988). Hussakowski zapraszał także do współpracy niezależnych artystów polskich oraz zagranicznych, którzy gościnnie reżyserowali w teatrze. Takimi osobowościami byli na przykład: Feliks Falk, Ryszard Major, Jerzy Gruz, Ryszard Sobolewski, Jacek Zembrzuski, Andrzej Maj, Ewa Gilewska, Marek Okopiński, Tadeusz Bradecki, Ewa Markowska, Wojciech Kępczyński, Walery Fokin, Zorana Ristović, Angelo Facio, Willibald Bernhart czy Ljubiš Georgievski. Wszyscy artyści, którzy pojawili się w latach 1979–1992 w Teatrze im. Stefana Jaracza, czy to w charakterze gości, czy też na dłużej wiążąc się z tym miejscem, wnieśli swoją wiedzę, doświadczenie, artystyczny i merytoryczny kapitał, przyczyniając się do podniesienia poziomu i jakości prezentowanych tam przedstawień.

Szczególnie znacząca okazała się dla łódzkiej sceny działalność Macieja Prusa i Mikołaja Grabowskiego – najbliższych współpracowników Hussakowskiego, oraz Waldemara Zawodzińskiego, jego bezpośredniego następcy. Ich spektakle wyznaczały nurty poszukiwań artystycznych charakterystyczne dla Teatru im. Stefana Jaracza w latach osiemdziesiątych XX wieku. Ponadto

pozwalają zrekonstruować myślenie o sztuce teatru, drogę eksploracji artystycznych Hussakowskiego i jego zespołu. Co więcej, wiele z ich spektakli, niejednokrotnie spotykających się z przychylnością widzów i środowiska recenzyckiego, uchodziło w tamtym okresie za wydarzenia niezwykle prestiżowe, co świadczy o ambicjach artystycznych łódzkiej sceny. Reprezentatywne dla ich działalności reżyserskiej przedstawienia, takie jak *Trans-Atlantyk*, *Pamiętki Soplicy*, *Wyzwolenie* czy *Amadeusz*, określiły kanon estetyczny Teatru im. Stefana Jaracza. Sięganie przez tych twórców do literatury poruszającej często bolesne dla Polaków tematy, nawiązujące do narodowych mitów, wątków związanych z „polskością”, przynależnością narodową i społeczną, ale też do dzieł polskiej klasyki romantycznej czy utworów z epoki elżbietańskiej, stało się w tym czasie jednym ze znaków rozpoznawczych łódzkiego Teatru im. Stefana Jaracza.

Maciej Prus

Maciej Prus (ur. 9 XI 1937 w Samborze), chociaż od dziecka przejawiał zamiłowanie do teatru, w wielu rozmowach podkreślał, że nigdy nie przypuszczał, że to właśnie z teatrem zwiąże swoje życie zawodowe. Zarówno jego rodzice, jak i zaprzyjaźnieni z rodziną Prusów artyści, często goszczący w ich domu, odmaiwiali mu wszelkich talentów. On sam, też nie mając pomysłu na siebie, jako kierunek studiów wybrał najpierw historię sztuki. Szybko okazało się jednak, że nie była to właściwa decyzja. Wkrótce zrozumiał, że od przeznaczenia nie ma ucieczki. Pragnienie tworzenia własnego języka teatralnego było tak silne, że w 1961 roku ukończył Wydział Aktorski w krakowskiej PWST, a siedem lat później Wydział Reżyserii w PWST w Warszawie. Jego losy studenckie ułożyły się więc podobnie jak droga Hussakowskiego. Prus z aktorstwem też nigdy nie związał się ani na długo, ani na poważnie. Jak przyznał, zdecydował się na ten kierunek studiów tylko dlatego, by lepiej zrozumieć, czym jest ta fascynująca go od dziecka materia teatralna. Ale to reżyseria, jak w przypadku Hussakowskiego, stała się tym jedynym i najważniejszym sposobem na osiągnięcie spełnienia w życiu zawodowym.

Po swoim debiucie reżyserskim, którym był *Pierwszy dzień wolności* Leona Kruczkowskiego (premiera 5 XI 1968, Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza Słowackiego Koszalin–Słupsk) został – obok między innymi Hussakowskiego – zaliczony do grupy pokoleniowej „młodych zdolnych”. Na początku lat siedemdziesiątych objawiły się literackie i teatralne zainteresowania Prusa, jak również uformował się jego styl inscenizacyjny, konsekwentnie realizowany na kolejnych etapach jego drogi zawodowej, także w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi, do zespołu którego dołączył 1 września 1983 roku. Wraz z Mikołajem

Grabowskim szybko stali się czołowymi reżyserami tego teatru. Z kilku wypowiedzi Hussakowskiego można wywnioskować, chociaż nigdy w sposób dosłowny swoich sympatii czy antypatii nie artykułował, że zarówno ideologicznie, jak i artystycznie Prus był mu bliższy niż Grabowski, mimo że obu cenił i szanował.

Wpływ na ukształtowanie metody pracy reżyserskiej Prusa miały doświadczenia ze współpracy z największymi ówczesnymi autorytetami teatralnymi: Konradem Swinarskim, Janem Kreczmarem, Erwinem Axerem oraz Gustawem Holoubkiem, jak również z krótkiej praktyki odbytej w Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego: „Grotowski przekonał mnie, że aktor jest w teatrze najbardziej nośnym elementem, a Swinarski w sposób najpełniejszy realizował moje wyobrażenia o człowieku w sztuce”¹³¹. Te pierwsze teatralne spotkania oraz doświadczenia stworzyły Prusowi solidny fundament do dalszego poszukiwania indywidualnego, bezprecedensowego stylu artystycznej wypowiedzi. We wspomnieniach Sabiny Nowickiej, w latach 1984–2002 zastępcy dyrektora Teatru im. Stefana Jaracza, zachował się obraz Prusa jako twórcy o ogromnej wrażliwości i inteligencji. Jak sama w 1988 roku o nim napisała: „[...] jednocześnie jest w nim coś z anarchisty i nihilisty. To człowiek, który nie znosi formalnych układów, który z największą trudnością i tylko na krótki czas podporządkowuje się tzw. ogólnym zasadom [...]. Prus ma swój wewnętrzny kompas i cały czas postępuje według wskazań swojej busoli”¹³².

Jednym z takich drogowskazów, za którymi Prus nieustannie podążał, była idea Jana Kreczmara o powadze zabawy, dla której dostrzegał miejsce również w teatrze. Nie ma nic złego w tym, jak twierdził, że teatr dostarcza rozrywki, pozwala na chwilę wytchnienia. Rozrywka nie musi być jednak pozbawiona bystrego poczucia humoru czy inteligentnej formy. Nawet zabawę należy traktować poważnie. Jak zaznaczał Prus, nie można też być w niej niechłujnym. Zgadzał się ze swoim mentorem, że teatr w znacznym stopniu oddalił się od swojego źródła tkwiącego w rytuale. W dużej mierze utracił mistyczny i metafizyczny charakter, który posiadał w antyku czy średniowieczu. Pod tym względem byli z Hussakowskim zgodni. W myśleniu o teatrze sporo ich łączyło. Dla obu aktor w teatrze był najważniejszy, szczególnie aktor potrafiący pracować we wspólnocie. Prus, podobnie jak Hussakowski, potępiał zły indywidualizm, przez który rozumiał dążenie artysty do osiągnięcia szybkiego, osobistego sukcesu kosztem jakości sztuki czy pracy całego zespołu. Uważał, że aktor, który

¹³¹ A. Lis, *Twórcy teatru: Maciej Prus. „Niewolnik” prawdziwych wartości*, „Trybuna” 1991, nr 173, s. 5.

¹³² S. Nowicka, *Z perspektywy półwiecza*, [w:] *Teatr przy ulicy Jaracza. 110 lat stałej sceny w Łodzi (1888–1998)*, s. 113.

ulega pokusie łatwego zarobku oferowanego na przykład przez film czy estradę, jest na dobrej drodze, by wkrótce przestać się rozwijać, wejść na ścieżkę nieodwracalnej degradacji. Natomiast twórca stale dbający o poziom swojego rzemiosła i warsztatu ma szansę na ciągłe doskonalenie swoich umiejętności.

Z Hussakowskim łączył Prusa także podobny gust literacki, chociaż i tu zdarzało im się spierać. Prusa interesowała przede wszystkim klasyka, która z kolei nie była domeną literacko-teatralną Hussakowskiego, aczkolwiek w trakcie żarliwych dyskusji i wymiany argumentów nawet w tej kwestii udało im się znaleźć wspólny mianownik. Obaj opowiadali się za klasyką (w przypadku Hussakowskiego można bardziej mówić o literaturze w ogóle) niosącą uniwersalne przesłania, wartości, prawdy czy idee. Swoją stosunek do klasyki Prus ujmował w następujący sposób: „[...] nie miało dla mnie znaczenia, że *Antygon* jest dramatem antycznym. Jeśli w *Antygonie* widzę coś, co mnie dotyka w tej sekundzie, [...] to ona jest napisana dziś”¹³³.

Jeszcze na początku lat sześćdziesiątych XX wieku Prus zainteresował się twórczością Witkacego, choć dopiero na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych podjął się pierwszych realizacji scenicznych jego utworów. Wybrane dzieła inscenizował z pełną powagą i bez udziwnień. Pierwszym wystawionym przez niego dziełem Witkacego był *Jan Maciej Karol Wścieklica* (premiera 7 VI 1969, Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza Słowackiego Koszalin–Słupsk). Potem kilkakrotnie jeszcze powracał do jego twórczości, w tym pięciokrotnie do *Szewców* (premiera 2 V 1971, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu; premiera 30 VI 1971, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie; premiera 10 XII 1974, Teatr PWST w Krakowie; premiera 12 X 1992, Teatr Dramatyczny w Warszawie; premiera 7 XI 2009, Teatr Polski w Warszawie).

Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych swoje zainteresowania zwrócił także w stronę polskiej literatury romantycznej, a zwłaszcza w stronę twórczości Aleksandra Fredry (*Gwałtu, co się dzieje!*, premiera 30 IX 1969, Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza Słowackiego Koszalin–Słupsk; *Śluby panińskie*, premiera 9 X 1971, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu), Juliusza Słowackiego (*Fantazy*, premiera 10 XI 1973, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie; *Kordian*, premiera 27 III 1993, Teatr Dramatyczny w Warszawie; *Balladyna*, premiera 15 XII 1996, PWSFTviT w Łodzi), Adama Mickiewicza (*Dziady*, premiera 3 XI 1979, Teatr Wybrzeże w Gdańsku).

¹³³ Fragment wywiadu przeprowadzonego z Maciejem Prusem przez redaktorkę Bogumiłę Prządkę w Programie II Polskiego Radia w ramach audycji *Pół wieku w teatrze. Zapiski ze współczesności*; gawęda IV – Maciej Prus snuje refleksje na temat swojego stosunku do życia na kolejnych etapach historyczno-politycznych, 30 stycznia 2011.

Wkrótce zaczął się również mierzyć z utworami Stanisława Wyspiańskiego (*Wyzwolenie*, premiera 17 X 1970, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu; *Noc listopadowa*, premiera 11 XI 1978, Teatr Dramatyczny w Warszawie). W tym okresie zafascynowały go, choć w nieco mniejszym stopniu niż Hussakowskiego, dramaty Augusta Strindberga. Ze skandynawskiej klasyki wystawił *Eryka XIV* (premiera 12 III 1972, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu) i *Grę snów* (premiera 6 IV 1978, Teatr Współczesny w Warszawie). Z Hussakowskim dzielił też podobne przekonania w kwestii literatury współczesnej, w pełni doceniając dokonania pisarskie takich twórców jak Samuel Beckett czy Witold Gombrowicz.

Prus nigdy też, co deklarował i Hussakowski, nie chciał realizować wizji teatru zaangażowanego politycznie. Czy coś zatem ich dzieliło? Prus bardziej niż Hussakowski cenił dramat elżbietański, a w szczególności twórczość Szekspira, co przekładało się na liczbę przygotowanych przez niego inscenizacji z obszaru szesnastowiecznej literatury angielskiej: *Edward II* Christophera Marlowe'a (premiera 22 II 1969, Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza Słowackiego Koszalin–Słupsk) oraz tegoż *Tragiczne dzieje Doktora Fausta* (premiera 26 IV 1975, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie). Z twórczości Szekspira wyreżyserował z kolei: *Tytusa Andronikusa* (premiera 27 IX 1987, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi), *Ryszarda III* (premiera 9 X 1993, Teatr Polski w Warszawie), *Stracone zachody miłości* (premiera 17 III 1994, Teatr Polski w Warszawie), *Wieczór Trzech Króli* (premiera 11 VI 1996, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie), *Juliusza Cezara* (premiera 20 VI 1996, Teatr Polski w Warszawie), *Króla Leara* (premiera 23 VI 1998, Teatr Narodowy w Warszawie), *Hamleta* (premiera 30 I 2003, Teatr Nowy w Łodzi), *Komedię omyłek* (premiera 5 VI 2003, Teatr Nowy w Łodzi), *Tymona Ateńczyka* (premiera 3 II 2007, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy), *Wiele hałasu o nic* (premiera 12 XII 2008, Teatr Narodowy w Warszawie).

Prus opowiadał się za teatrem psychologicznym, skierowanym do wewnątrz, dotykającym często skrajnych emocji, ukazującym dramat jednostki uwikłanej w skomplikowane mechanizmy społeczne, przepełnionej dylematami, targanej moralnymi wątpliwościami, próbującej okiełznać swoje niespokojne sumienie.

W opinii współpracowników Prus uchodził za reżysera dobrze zorganizowanego, zawsze solidnie przygotowanego, precyzyjnego i przywiązującego niezwykłą wagę do detali czy to w zakresie analizy tekstu, czy realizacji spektaklu. Miał dokładnie określone zamierzenia, doskonale wiedział, czego oczekuje i dokąd powinna zmierzać jego inscenizacja. W jednej z anegdot Sabina Nowicka ujęła pewien rys osobowości Prusa:

Prus wymyśla sobie różne spektakle, które potem realizuje całkowicie lub częściowo. Jeżeli Maciek jest niezadowolony z realizacji swojej koncepcji, jeżeli widzi, że nie ma możliwości, by wypowiedzieć się do końca [...] wtedy znika. Uznaje, że szkoda czasu na dalsze próby [...]. Na drugi dzień aktorzy przychodzą na próbę, czekają godzinę, dwie, inspicjent telefonuje do pokoju gościnnego, gdzie Prus się zatrzymał [...], ale telefon nie odpowiada. Po chwili dyrektor teatru rwie sobie włosy z głowy, bo za tydzień premiera, zaś Maciek w tym czasie już sobie siedzi gdzieś w baczówce w Zakopanem lub w chacie leśnika na Opolszczyźnie i popija wino [...]. Dyrektor w tym czasie kończy spektakl zaczęty przez Prusa, by dojść do wniosku, że wyjazd Maćka to nie była rejterada, a proste stwierdzenie faktu, że z tego spektaklu nic nie będzie¹³⁴.

Wszystko, nad czym Prus pracował, musiało być dokładnie przemyślane i zaplanowane w najdrobniejszych szczegółach. Każde jego działanie teatralne było świadomie przeprowadzone, pojedynczy krok teatralny nieprzypadkowy, każdy teatralny znak pojawiający się w spektaklu uzasadniony. Dopiero na podstawie tak opracowanej „instrukcji pracy” nad inscenizacją podejmował później działania z pozostałymi członkami zespołu.

Prusowi bardzo często zdarzało się mocno ingerować w teksty sztuk. Opartrywał je licznymi komentarzami, poddawał różnym interpretacjom. Próbował zachowywać właściwe proporcje pomiędzy słowem a walorami plastycznymi przedstawienia. Na scenie potrafił doskonale operować skrótem.

Od aktorów wymagał pełnego zaangażowania, kreatywności, dbałości o słowo, samodzielności w szukaniu odpowiednich środków artystycznego wyrazu. Od widzów również oczekiwał przyjęcia aktywnej postawy podczas oglądania przedstawienia, uważnego słuchania, umiejętności zadawania pytań i podjęcia próby znalezienia na nie odpowiedzi podczas prezentowanej inscenizacji.

Dla Prusa bardziej niż sam spektakl liczył się proces jego tworzenia, etap pracy, wspólnego poszukiwania rozwiązań, szukania różnych dróg, poruszania niekiedy bardzo trudnych tematów, stawiania siebie i zespołu w sytuacjach wymagających przełamywania blokad, przekraczania granic, ograniczeń czy utartych schematów. Co ciekawe, Prus nigdy nie czytał recenzji ze swoich przedstawień, bo jak przyznawał, interesował go tylko proces kreacji, a nie to, co dzieje się ze spektaklem po jego premierze. Miał przy tym ogromny dystans do siebie i otaczającej rzeczywistości. Ten dystans często przebiegał w jego spektaklach. Chociaż nigdy szczególnie nie dbał o to, z jakim przyjęciem publiczności i krytyków spotkają się jego inscenizacje, został okrzyknięty jednym z najlepszych

¹³⁴ S. Nowicka, *Z perspektywy półwiecza*, s. 113–114.

współczesnych reżyserów teatralnych, a jego przedstawienia zdobywały nagrody i wyróżnienia na licznych festiwalach oraz przeglądach. Warto wspomnieć chociażby o przyznanym w 1985 roku Złotym Krzyżu Zasługi za znaczącą próbę nowej inscenizacji *Dziadów* Adama Mickiewicza w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi i wręczonym podczas XI Opolskich Konfrontacji Teatralnych, nagrodzie głównej za podjęcie ważnych prób interpretacyjnych polskiego repertuaru klasycznego na XVI Opolskich Konfrontacjach Teatralnych w 1990 roku za inscenizację *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi czy lokalnej nagrodzie krytyków teatralnych Srebrnej Łódce (1991) przyznanej również za to przedstawienie.

Pierwszy z nagrodzonych spektakli, *Dziady* Adama Mickiewicza, to przedstawienie, które wzbudzało wiele emocji nie tylko z uwagi na zawartość merytoryczno-symboliczną dramatu, tak mocno odwołującego się do polskiego wątku narodowowyzwoleńczego, ani na sam moment powstania dzieła, napisanego w 1832 roku, tuż po upadku powstania listopadowego w Polsce, ale również ze względu na burzliwe losy *Dziadów* na scenach teatrów polskich. Inscenizacje Mickiewiczowskiego dramatu nie zawsze bowiem spotykały się z aprobatą władz. Podejmując się reżyserii tego utworu, Prus – nie po raz pierwszy w swoim życiu zawodowym – stanął przed nie lada wyzwaniem, zwłaszcza że Łódź nie mogła poszczycić się licznymi inscenizacjami utworu Mickiewicza.

Tutaj bowiem dopiero 8 października 1908 roku po raz pierwszy w zaborze rosyjskim udało się zrealizować *Dziady* w całości, w opracowaniu Stanisława Wyspiańskiego, w reżyserii Aleksandra Zelwerowicza, ówczesnego dyrektora łódzkiego teatru. Do roku 1928 wystawienia tego dramatu przeżywały swój renesans artystyczny na deskach łódzkich scen, potem jednak nastąpiła inscenizacyjna recesja. Lata trzydzieste XX wieku upłynęły bez nowych realizacji. W tym czasie nie udało się w Łodzi doprowadzić do żadnego wystawienia *Dziadów*. Nawet Leon Schiller nie podjął się tego zadania. Dopiero dwadzieścia lat po zakończeniu II wojny światowej odbyła się kolejna łódzka premiera *Dziadów* w reżyserii Romana Sykały (premiera 3 IV 1965, Teatr Powszechny w Łodzi). Po czym znów musiano czekać kolejnych dziewiętnaście lat na następną realizację, którą był właśnie spektakl w reżyserii Macieja Prusa (premiera 25 III 1984, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi). Każda łódzka premiera tego utworu była więc, nie bez przyczyny, uznawana za ważne wydarzenie artystyczne. Również inscenizacji Prusa towarzyszyły wielkie emocje.

Decyzja Bogdana Hussakowskiego o powierzeniu Prusowi reżyserii arcydramatu Mickiewicza wiązała się z wzięciem przez dyrektora teatru ogromnej odpowiedzialności, szczególnie w sytuacji, gdy w pozostałych teatrach wykazywano się raczej wstrzemięźliwością z jego wystawianiem. Zdaniem recenzentki Elżbiety Baniewicz:

Dziady w teatrze nigdy nie są zwyczajnym przedstawieniem. Na *Dziady* przychodzi się [...] z pamięcią ich lektury, znanych sobie wystawień i pamięcią aury im towarzyszącej. [...] przychodzi się w oczekiwaniu wydarzenia, nie tylko politycznego, ale przede wszystkim duchowego. Nasza literatura nie posiada tekstu przedstawiającego jednostkę, społeczeństwo, kosmos, w równym stopniu skomplikowania wzajemnych relacji, tekstu organizującego świadomość narodową na wszystkich piętach doświadczenia ludzkiego, jak to się dzieje w arcydziele Mickiewicza¹³⁵.

Przed przystąpieniem do scenicznej realizacji Mickiewiczowskiego dramatu Prus postawił tezę, że to arcydzieło nie funkcjonuje już w szkołach ani tym bardziej w świadomości społecznej w należyty sposób. Upraszcza się jego znaczenia, kultywuje przyjęte od dawna stereotypy interpretacyjne, nie zachęca do szukania nowych tropów i sensów. W jego opinii „*Dziady* to rzecz o tworzeniu i rozwijaniu się ludzkiej kondycji, o tragizmie poznawania świata i samego siebie, to wielki dramat myśli. [...] poszukiwanie przede wszystkim tropów uniwersalnych prawd wyrastających ponad dramat narodowy”¹³⁶.

Przystępując do adaptacji *Dziadów* Prus wyszedł również z założenia, że musi pozostać wierny oryginalnej strukturze tekstu Mickiewicza, co było między innymi podyktowane wprowadzeniem do spektaklu, w formie prologu, niewystawianej wcześniej I części dramatu. Co ciekawe, Prus nie rozpoczął przedstawienia od znamiennej fragmentu „Ciemno wszędzie, głucho wszędzie, co to będzie, co to będzie?”, jak było w dotychczasowych realizacjach. W swojej koncepcji reżyserskiej nie rozbił dodatkowo utworu, i tak już fragmentarycznego, na odrębne części, lecz uspojnił je. I tak na przykład przestrzeń teatralna sceny *Salonu warszawskiego* niczym wachlarz rozwinęła i wyłoniła się bezpośrednio z kompozycji poprzedniej sceny *Snu Senatora*, dając efekt przenikania. Władysław Orłowski skomentował pracę nad adaptacją *Dziadów*: „Prus wyeliminował jedynie niedramatyczne fragmenty, a nieliczne pozostałe skreślenia tekstu wynikały z zamierzonych płynnych przejść ze sceny w scenę. W sposób udramatyzowany przekazał nawet zamieszczoną przez poetę przed *Częścią III* dedykację druhom młodości, z którymi dzielił celę w więzieniu bazylińskim w Wilnie”¹³⁷. W przeciwieństwie do swojej poprzedniej, gdańskiej, inscenizacji z 1979 roku, tym razem Prus nie odczytał dzieła Mickiewicza wbrew założeniom i intencjom autora, co spotkało się z ogólnym uznaniem środowiska recenzenckiego. Jak sam przed premierą wyznał, starał się w sposób jak najbardziej

¹³⁵ E. Baniewicz, *Przegrać do mistrza*, „Twórczość” 1984, nr 9, s. 127.

¹³⁶ B. Henkiel, *Na stojąco!*, „Radar” 1984, nr 25, s. 11.

¹³⁷ W. Orłowski, „*Dziady*” – święto teatralnej Łodzi, „Odgłosy” 1984, nr 15, s. 8.

precyzyjny podążać śladem wieszczą, unikając, jak tylko to możliwe, ingerencji w strukturę tekstu. Niczego nie pominął, nie potraktował wybiórczo, nie dokonał drastycznych skrótów ani skreśleń. Pomimo upływu zaledwie pięciu lat od ostatniego wystawienia *Dziadów* w jego reżyserii udało mu się wypracować nową koncepcję inscenizacji, jak również znaleźć spoiwo łączące wszystkie fragmenty dramatu. W związku z tym, jak napisała Krystyna Gucewicz, stworzył autorski – bardzo „Prusowy” – spektakl, w którym po swojemu uporządkował składowe dzieła:

Na pustej scenie, po której snuje się rozproszone światło (jeden z bardziej efektownych elementów spektaklu), [reżyser] gra niemal moralitet, przypowieść ludzką, układa ją w tryptyk, jakże różnymi skrzący się barwami. Te części to trzy światy: świat ducha i człowieczeństwa, świat serca i szaleństwa, świat polityki. Nad wszystkimi toczy się beznadziejna walka złego i dobrego, złączonych w nieśmiertelnej antynomii¹³⁸.

Na tej ambiwalencji został zbudowany cały świat sceniczny, ukazany jako arena nieustannej walki dobra ze złem, walki rozgrywającej się na kilku poziomach: pomiędzy człowiekiem, siłami wyższymi i energią metafizyczną, między sacrum a profanum, wreszcie pomiędzy pragnieniem wolności a mechanizmami ograniczającymi tę wolność. To z kolei, w ocenie krytyka Jerzego Bąbola, stanowiło największą wartość przedstawienia, świadczyło o mądrości i dojrzałości jego realizatorów.

Prus celowo nie zignorował w inscenizacji wątków narodowych, dość jasno wybijających się z samego tekstu, do których większość odbiorców zdążyła się już przyzwyczaić i odczytywać *Dziady* właśnie przez ich pryzmat. Reżyser dodatkowo pokusił się o wyakcentowanie w spektaklu uniwersalnych przesłań. Władysław Orłowski odnalazł w inscenizacji Prusa:

[...] liryczny obraz cierpień miłosnych człowieka – o nasileniu, jakiego nie znają nawet najwybitniejsze utwory literackie formatu *Cierpień młodego Wertera* [...]. Stanowią *Dziady* unikalny zapis nekromancji, czyli inaczej mówiąc: magicznych praktyk, przywoływanie dusz zmarłych, obrzędowe wprowadzanie w sferę psychotroniki i przemieszanie życia realnego ze zjawiskami nadprzyrodzonymi. Wreszcie [...] scena wadzenia się z Bogiem, nowa wersja mitu prometejskiego, w której poezja miałaby się stać czynnikiem porządkującym i uszlachetniającym świat¹³⁹.

¹³⁸ K. Gucewicz, *Mickiewicz według Prusa*, „Express Wieczorny” 1984, nr 115, s. 6.

¹³⁹ W. Orłowski, „*Dziady*” – *święto teatralnej Łodzi*, s. 8.

Spostrzeżenia te uzupełniały refleksje recenzenta Jerzego M. Fiedosiejewa, który również dopatrywał się uniwersalnych wątków w spektaklu wystawionym w łódzkim teatrze:

Prus prowadzi nas krętą i niełatwą ścieżką ludzkiego doświadczenia, jego stopniowego i wielopłaszczyznowego stawania się. [...] to proces poznawania siebie i świata, umiejscawiania w nim jednostki, jej dojrzewania i osiągania pełnego człowieczeństwa. W ujęciu Prusa to proces zracjonalizowany o tyle, o ile może być zracjonalizowanym poszukiwanie własnej osobowości, z uwzględnieniem wszelkich tego poszukiwania uwarunkowań oraz wpływających nań elementów¹⁴⁰.

Jeśli wierzyć przywołanym fragmentom recenzji, to Prusowi udało się zadziwić łódzką publiczność. Szczególnie zaskakujące było rozwiązanie sceny sporu Konrada z Bogiem. Co prawda, w tym starciu Konrad nie zwyciężył, ale też nie przegrał z kretelem, dzięki temu, że nie podszedł do tej walki histerycznie i irracjonalnie. Był bowiem przeświadczony, że życie człowieka nie jest zdeterminowane przez wyższy porządek. Poniósł klęskę dopiero wtedy, gdy zaczął dopominać się o prawo dla człowieczej kreatywności, większej autonomii w urządzaniu świata i decydowaniu o rzeczywistości. Przy tej okazji krytycy docenili odwagę reżysera w obsadzeniu w roli Konrada młodego aktora, Mariusza Wojciechowskiego, który musiał udźwignąć psychiczne obciążenia wynikające z kreowania tak wielkiej roli i jednocześnie zmierzyć się z pamięcią jej legendarnych interpretacji w wykonaniu Jerzego Trela i Gustawa Holoubka. Janusz Majcherek tak ocenił pracę Wojciechowskiego nad przygotowaniem i poprowadzeniem postaci:

[...] ma w sobie coś z bomby zegarowej. Czuje się niepokojące zapowiedzi wybuchu i rzeczywiście, w aktora wstępuje diabeł w scenie egzorcyzmów. Ale wcześniej bardzo pięknie mówi Wielką Improwizację, która jest naprawdę improwizacją. Aktor wyprowadza wszystko gdzieś z głębi siebie, nie z zewnątrz, z siebie, jakby zbierał myśli, układał je, dopasowywał, i te myśli zaczynają nagle tworzyć konstrukcję, która wciąga, narzuca się, musi być wypowiedziana do końca bez względu na konsekwencje. [...] W Wojciechowskim jest żywioł i skupienie, aktor wytwarza napięcie, nawet wtedy, gdy jak w scenie więziennej, milczy i unieobecnia się. Ale nie ma w nim nadświadomości czy ekstazy mistycznej, zmienność nastrojów i szarpanina wynika raczej z tego, że Konrad jest człowiekiem młodym, bez gotowych recept i intelektualnej rutyny, za to z autentycznym niepokojem¹⁴¹.

¹⁴⁰ J.M. Fiedosiejew, *Nikt już nie przywoła Gustawa*, „Głos Robotniczy” 1984, nr 81, s. 5.

¹⁴¹ J. Majcherek, „*Dziady*”, czyli trzęsienie ziemi, „Teatr” 1984, nr 6, s. 7.

Sam Wojciechowski w jednym z wywiadów opowiadał o pracy nad wyczerpującą fizycznie i psychicznie rolą. Okupione to zostało ogromnymi emocjami, łzami i zmęczeniem. Odbyło się nawet kosztem życia prywatnego. Aktor opowiedział o problemach, z jakimi musiał się borykać:

Rola Gustawa-Konrada zabrała mi pięć miesięcy życia i cały ten okres pracy w teatrze wyłączył mnie z innych spraw. Wszystko inne było dla mnie mniej ważne, wszystko, łącznie z życiem prywatnym, było zdeterminowane tą rolą. Obciążeń było mnóstwo, a niosły je: legenda samego dzieła i roli, którą grali najwybitniejsi aktorzy. [...] działa to paraliżująco, z drugiej strony daje niebywały motor do pracy, jakiego nigdy wcześniej nie doświadczyłem. [...] Pamiętam, gdy [...] po raz pierwszy spotkałem się z Maciejem Prusem, z którym znaleźliśmy się sami w sali prób, po trzech godzinach rozmowy wyszliśmy spoceni i to był pierwszy znak, że oczekująca praca będzie dla mnie największym przeżyciem, zarówno aktora, jak i człowieka. [...] Spotkanie z Maciejem Prusem było w mojej pracy niezwykle pouczające i pozwoliło mi zupełnie inaczej spojrzeć na siebie, na to, co zrobiłem do tej pory. Sama rola zamknęła pewien etap pracy w teatrze. Stałem przed kolejnym etapem, którego koniec trudno zobaczyć¹⁴².

Za rolę Gustawa-Konrada Wojciechowski otrzymał w 1985 roku nagrodę Srebrnego Pierścienia oraz nagrodę aktorską na XI Opolskich Konfrontacjach Teatralnych, co było dużym wyróżnieniem dla młodego aktora.

Interesujący kontrast dla większości pochlebnych, czasami wręcz entuzjastycznych, opinii dotyczących *Dziadów* w reżyserii Prusa, stanowi dość krytyczna ocena spektaklu przez Bożennę Winnicką. Recenzentka zarzuciła przedstawieniu zbyt dużą racjonalizację dramatu Mickiewicza, uważając, że przysłoniła to, co w dziele najcenniejsze, najbogatsze, najbardziej niezwykle i atrakcyjne. Jej zdaniem Prus zatracił w swojej realizacji wątki historyczne, przesuwając ich akcent jakby poza świat przedstawiony. Co więcej, Winnickiej zabrakło w tej inscenizacji dozy rozpacz i szaleństwa, a to odebrało spektaklowi wyrazistość i napięcie dramaturgiczne. Z tego powodu, w jej ocenie, *Dziady* w reżyserii Prusa stały się miałkie, jałowe i przewidywalne. Ta jedna, dość surowa w swojej wymowie, ocena spektaklu nie zaważyła jednak na opinii widzów oraz pozostałych krytyków, a premierę *Dziadów* w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi okrzyknięto wydarzeniem sezonu.

¹⁴² B. Gadomski, *Tragik romantyczny*, „Odgłosy” 1985, nr 21, s. 10.



Fot. 10. *Dziady* Adama Mickiewicza, reż. Maciej Prus, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi (25 III 1984). Na zdjęciu: Mariusz Wojciechowski (Gustaw-Konrad), Kamila Sammler (Dziewica). Fot. Witold Górka

Drugim z nagradzanych spektakli Prusa, wyreżyserowanym za łódzkiej dyrekcji Hussakowskiego, było *Wyzwolenie*. Premierę dramatu Stanisława Wyspiańskiego w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi poprzedziła realizacja czterdziestu trzech jego wystawień w teatrach polskich. Przywołanie tej statystyki uświadamia, że po raz kolejny na scenie łódzkiego teatru mamy do czynienia z ważnym precesem artystycznym. Maciej Prus ponownie stanął przed trudnym zadaniem, podejmując się inscenizacji zaliczonego do klasyki dzieła. Czy w obliczu tylu dokonanych wcześniej adaptacji scenicznych *Wyzwolenia* miał szanse na stworzenie nowatorskiego spektaklu, wydobyć nowych sensów, zaproponowanie publiczności dotychczas niespotykanych rozwiązań artystyczno-interpretacyjnych?

Pomimo mnogości oraz różnorodności odczytań, jakie w ciągu lat, od momentu powstania w 1902 roku, oferował tekst Wyspiańskiego, dominowała interpretacja *Wyzwolenia* przede wszystkim przez pryzmat wątków patriotyczno-polityczno-historycznych. Dlatego też większość reżyserów decydowała się na bezpieczne inscenizacje oscylujące wokół tych tematów. Można postawić tezę, że

w związku z tym nierzadko do premiery *Wyzwolenia* dochodziło w trudnych dla kraju chwilach. Zaskakujące, bo poniekąd przełamujące stereotypowe myślenie o młodopolskim utworze, są refleksje, jakie pojawiły się w materiałach prasowych poświęconych przedstawieniu Prusa. Wiele miejsca zajmowało omówienie sposobu podejścia reżysera do warstwy tekstowej, której adaptacja została przygotowana z niezwykłą dbałością i pieczołowitością. Inscenizacja została podporządkowana słowu i tak poprowadzona, by mogły w niej wybrzmieć wszystkie najważniejsze sensy wpisane w dramat. Z recenzji Andrzeja Tadeusza Kijowskiego wynika, że:

Tekst został skondensowany do minimum [...], w którym nikomu, kto *Wyzwolenie* słyszał, nie zabraknie żadnego ze słów kluczy. [...] Przedstawienie Macieja Prusa zdaje się zmierzać ku opanowaniu słowa, [...] sprawdzeniu, ile tekstu musi zostać, by ocalona została myśl sztuki, a nie dręczący widza słowotok. [...] Na tekst Wyspiańskiego stara się patrzeć nie tyle jak na wyraz naszych niepowodzeń, co jak na kształt zbiorowej przeszłości. Nie tak, jak na coś, co trzeba przykrawać do współczesności, lecz jak na dzieło, które należy dokończyć, szanując jego integralność. Po to, by doprowadzić do spotkania z myślą poetycką Wyspiańskiego umożliwiającą rozrachunek z naszym męczeństwem, z naszą pozą¹⁴³.

Prus nie zrezygnował z podjęcia kwestii fałszywego i zniewalającego patriotyzmu, tematów przecież tak aktualnych i żywych w Polsce w latach osiemdziesiątych. Jednocześnie swoją inscenizacją chciał odciąć się od głośniejszej, politycznie zaangażowanej realizacji *Wyzwolenia* w reżyserii Konrada Swinarskiego (premiera 30 V 1974, Stary Teatr w Krakowie). Prus środek ciężkości z wątków narodowościowych przeniósł w stronę sfery metafizycznej, a mianowicie zdecydował się rozebrać większą część akcji w duszy Konrada. Skupił się przede wszystkim na emocjach wywoływanych przez skrajne myśli: na emocjach patriotycznych stojących w kontrapunkcie do kosmopolitycznej logiki i na emocjach wywołanych przeżyciami na poziomie werbalnym. Ponadto, na co zwrócili uwagę krytycy, spektakl Prusa stał się również, a może właśnie przede wszystkim, wypowiedzią na temat zadań i roli artysty we współczesnej sztuce, próbującą postawić pytania o granice kompetencji twórcy w zakresie moralności i etyki. To także znaczący głos w sprawie ówczesnego miejsca teatru w obliczu wszechobecnej komercjalizacji i prywatyzacji kultury:

Prusowy Konrad [...], próbując zgłębić istotę bycia artystą i istotę swego miejsca w sztuce, musi być wolny. [...] Konrad pragnie wyzwolić indywidualne ja, swoją jednostkową świadomość spod dominacji świadomości zbiorowej. Konflikt

¹⁴³ A.T. Kijowski, *Próba „Wyzwolenia”*, „Teatr” 1990, nr 5, s. 24–25.

Wyzwolenia jest tutaj konfliktem Konrada i dotyczy absolutnej wolności artysty w zderzeniu z nakazem moralnym, który wymaga podporządkowania się ogółowi we wspólnym działaniu na rzecz wyzwolenia¹⁴⁴.

Była to jedna z tych idei, którą Prus przejął ze swojej poprzedniej realizacji *Wyzwolenia* w 1970 roku w Kaliszu (premiera 17 X 1970, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego).

Jeśli zaś chodzi o czysto techniczne, kompozycyjne rozwiązania zastosowane w przedstawieniu łódzkim, Prus osadził spektakl w bardzo ascetycznej scenografii. Wykorzystał z inscenizacji *Dziadów* Swinarskiego motyw pomostu przerzuczonego przez widownię, a na jego końcu zamontował stolik Reżysera (w tej roli Mariusz Wojciechowski), zaś z tyłu sceny umocował czarną kurtynę. Dekoracja nie niosła ze sobą żadnych symbolicznych, dodatkowych znaczeń. Miała być jak najbardziej funkcjonalna i pragmatyczna. Minimalizm scenograficzny, oszczędność gestów i ruchów aktorów, proste formy kostiumów w czarno-białej kolorystyce były celowymi zabiegami reżysera. W ten sposób Prus chciał większą uwagę widzów skupić na wydobywanych z *Wyzwolenia* sensach i wyeksponować słowo, tekst dramatu Wyspiańskiego.

Niemal sześć lat spędzonych przez Macieja Prusa w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi było zaledwie epizodem w jego zawodowej wędrówce teatralnej. Mimo że większość swojego życia artystycznego związał z Warszawą, często podróżował i ubolewał nad brakiem miejsca, w którym mógłby zapuścić korzenie. To pielgrzymowanie, ciągle poszukiwanie, przystankowy tryb życia powodował, że nie umiał nigdzie dłużej zagrzać miejsca. Aczkolwiek każde nowe miejsce, prawdopodobnie także i Łódź, wydawało mu się przez jakiś czas tym jedynym, docelowym. Jednak po chwili znów coś kazało mu wyruszyć w drogę.

Mikołaj Grabowski

Mikołaj Grabowski (ur. 5 XII 1946 w Chrzanowie), od dziecka przejawiający bardzo silne skłonności artystyczne, to niezwykle barwna osobowość nie tylko w historii Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi. Obok Prusa określany był jako jedna z „dwóch prawych rąk” Bogdana Hussakowskiego. Dyrektor żartobliwie nazywał go artystą „opętanym polskością”. Pod tym określeniem krył się ogromny szacunek, podziw i uznanie, jakie Hussakowski miał dla dokonań i działalności reżyserskiej Grabowskiego. W myśleniu o teatrze, sztuce aktorskiej i reżyserii było im po drodze.

¹⁴⁴ T. Stankiewicz-Podhorecka, *Konflikt artysty*, „Głos Robotniczy” 1980, nr 75, s. 4.

Podobieństwa można dostrzec już na etapie kształcenia. Grabowski, podobnie jak Hussakowski, rozpoczął od studiów na Wydziale Aktorskim w PWST w Krakowie, na który dostał się w 1965 roku za drugim podejściem, po uprzedniej korekcji wrodzonej wady wymowy. Jak w przypadku Hussakowskiego, dla niego także aktorstwo nie okazało się wymarzoną drogą zawodową, która w pełni by go satysfakcjonowała, aczkolwiek doświadczenia studiów aktorskich miały wpływ na jego późniejszą działalność reżyserską. W 1973 roku Grabowski podjął studia na nowo powstałym krakowskim Wydziale Reżyserii PWST, które ukończył cztery lata później i od tego czasu przygoda z aktorstwem miała już tylko epizodyczny charakter. Niemniej etap studiów aktorskich stanowił niezwykle istotny punkt wyjścia i cenne uzupełnienie jego zawodowego rzemiosła, szczególnie zajęcia prowadzone przez Konrada Swinarskiego, najważniejszego dla Grabowskiego mentora teatralnego. Po latach wspominał swojego mistrza:

Mistrzem jest dla mnie taki człowiek, który towarzysząc poczynaniom już wyzwolonego ucznia, ciągle zapala w jego głowie czerwone światło, kiedy ten zaczyna iść ku granicom bezsensu. Pierwsze spotkania z nim były dla mnie czymś w rodzaju szoku. Uważałem siebie za człowieka myślącego, zdolnego analizować tekst sztuki, jako tako dojrzałego w rzemiośle reżyserii. Po kilku spotkaniach zdałem sobie sprawę, że chyba jestem na powrót w pierwszej klasie. A przecież Swinarski nie przekreślał wiary nikogo z nas w swoje możliwości i nie kazał wierzyć wyłącznie w swoje słowa: on tylko ukazywał nam coraz to nowe perspektywy myślenia. Stać się partnerem w dyskusji z nim, znaczyło „otworzyć głowę”, wyrzucić z siebie wszystkie narosłe stereotypy i od początku badać, oglądać każdą sytuację, każdą linijkę, każde słowo tekstu [...] ¹⁴⁵.

Jeszcze w okresie studiów zrodziła się w Grabowskim ciekawość form teatru instrumentalnego. W 1968 roku dołączył do krakowskiej niezależnej grupy muzyków MW2, założonej sześć lat wcześniej przez Adama Kaczyńskiego. Większość kompozycji muzycznych, tworzonych do przygotowywanych wówczas miniform spektaklowych, była autorstwa Bogusława Schaeffera, polskiego muzykologa, grafika, pedagoga, krytyka muzycznego oraz dramatopisarza. Co ciekawe, jego utwory literackie w późniejszych latach Grabowski wielokrotnie reżyserował: *Kwartet dla czterech aktorów* (Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, premiera 24 II 1979; Teatr Polski w Poznaniu, premiera 15 IX 1981; Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, premiera 25 IX 1982; Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu, premiera 14 VI 1987; Teatr Szwedzka 2/4 w Warszawie, premiera 30 VI 1991; Teatr STU w Krakowie, premiera 26 X 1991), *Audiencja V* (Teatr

¹⁴⁵ B. Osterloff, *Teatr musi być ruchomy*, „Teatr” 1982, nr 1, s. 4.

im. Ludwika Solskiego w Tarnowie, premiera 19 V 1986; Teatr STU w Krakowie, premiera 14 I 1988), *Scenariusz dla trzech aktorów* (Teatr STU w Krakowie, premiera 28 III 1987; Teatr Korez w Katowicach, premiera 21 V 1990), *Audiencja II* (Teatr STU w Krakowie, premiera 19 II 1988), *Próby* (Teatr STU w Krakowie, premiera 20 XI 1991), *Tutam* (Teatr Powszechny w Łodzi, premiera 4 IX 1992), *Kwartet* (Teatr IMKA w Warszawie, premiera 24 VII 2010).

Wpływ na kształtowanie profilu artystycznego Grabowskiego miało także doświadczenie współpracy z Krystianem Lupą oraz Henrykiem Tomaszewskim w Teatrze im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze, w którym reżyserował w latach 1977–1979. Od nich nauczył się panować nad tą dużą i skomplikowaną machiną, jaką jest scena teatralna, a także odkrył, iż w sztuce najbardziej pociągają go tematy trudne, nieoczywiste, zadania na granicy wykonalności.

Do zespołu Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi Grabowski dołączył na początku dyrekcji Hussakowskiego i od razu został jego etatowym reżyserem. Był to dla niego niezwykle płodny czas. Przez środowisko łódzkich recenzentów i dziennikarzy nazywany był artystą z zadatkami na publicystę z temperamentem, chociaż sam o sobie mówił:

Nie jestem typem reżysera, który chce wejść do świątyni teatru polskiego pańskimi wrotami i po czerwonym chodniku – wystawiając na przykład Mickiewicza, Krasińskiego... Ja wchodzę do środka kuchennymi schodami, przez ogródek. Wydaje mi się, że głównym wejściem wstępują ci, którzy raz na zawsze mają ustaloną hierarchię wartości. Ja czegoś takiego nie posiadam. Im dłużej żyję, tym bardziej przekonuję się, że pojęcie wartości w naszym świecie jest płynne¹⁴⁶.

Czas spędzony w łódzkim teatrze, szczególnie dwa pierwsze sezony (do 1981 roku), był dla Grabowskiego okresem największej wewnętrznej transformacji artystycznej. W inscenizacjach z tamtych lat w widoczny sposób doszła do głosu jego najbardziej buntownicza, niepokorna i odważna część osobowości. Wówczas miał też w sobie największą odwagę mówienia poprzez teatr i spektakle o rzeczach trudnych i niewygodnych. Bunt wynikał z niezgody Grabowskiego na zastany porządek świata i rzeczywistość. Nic więc dziwnego, że główny nurt jego literacko-teatralnych poszukiwań zogniskował się wokół szeroko rozumianych polskich mitów narodowych. Będąc pod ogromnym wrażeniem *Nocy listopadowej* Andrzeja Wajdy, *Wyzwolenia* Konrada Swinarskiego, *Snu o bezgrzesznej* Jerzego Jarockiego oraz *Wesela* Jerzego Grzegorzewskiego, zdecydował się na kontynuację podjętych w tych inscenizacjach rozrachunków narodowych. Ale zajmował go bardziej czas polskiego upadku niż wzlotu, umieranie narodowych

¹⁴⁶ Ł. Drewniak, *Grabowski, czyli optymizm* (4), „Dialog” 1999, nr 12, s. 157.

mitów, a nie okres ich krzepnięcia. Prowadził własny dialog z polskimi mitami. W łódzkich spektaklach, takich jak *Dacza* Ireneusza Iredyńskiego, *Pamiętki Soplicy* Henryka Rzewuskiego czy *Trans-Atlantyk* Witolda Gombrowicza, jak można przeczytać w jednym z artykułów publicysty i krytyka teatralnego, Łukasza Drewniaka:

[...] pokazywał Polskę jako świat strzaskany, spsiały, skundlony. I ludzi, którzy nie mają poczucia tego skundlenia, bo wciąż śnią sen o potędze. Widzą siebie w roli spadkobierców paradygmatu romantycznego [...]. Drastyczny rozróżnienie między ideałem a rzeczywistością musiał rodzić wściekłość artysty dążącego do absolutnej szczerości na scenie. Demaskatorska pasja Grabowskiego wynikała z dotkliwej ułomności świata, w którym żył. Pokazując brzydotę czasów saskich, ujawniał tym samym brzydotę teraźniejszą, powszechne unurzanie w błocie i podwójną moralność¹⁴⁷.

Przedstawienia Grabowskiego z tamtego okresu były niejako odpowiedzią na to, co oferowało wówczas kino moralnego niepokoju. Dzieła filmowe twórców takich jak Krzysztof Kieślowski, Agnieszka Holland czy Krzysztof Zanussi przedstawiały degrengoladę, nieudolność polskiego systemu i władz partyjnych. Grabowski nie chciał żyć w kraju, który kojarzył mu się z intelektualną i moralną nędzą ludzką. Z drugiej strony, bez odwołania się do tych skojarzeń trudno o pełne zrozumienie jego ówczesnych spektakli. Charakteryzując styl teatralny Grabowskiego z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, Drewniak napisał:

Ciekawią go przełomy epok, zmiany mentalności i obyczajów, czasy przed i po katalizmie. Albo uchwycone w trakcie jego trwania. Patrząc na rzeczywistość, Grabowski widzi zawsze dwie Polski, splecione ze sobą węzłem uprzedzeń i oskarżeń. Po stanie wojennym w społeczeństwie nastąpił podział na „my” i „oni”. [...] Tymczasem w zgodzie ze swoim zwyczajem Grabowski był zawsze gdzieś pomiędzy. Widać nie potrafił żyć w świecie czarno-białym [...]. Bez oddechu i możliwości manewru¹⁴⁸.

W powstałych w tamtym okresie inscenizacjach Grabowski krytykował nie tylko system władzy, ale pozwalał sobie również na kierowanie ostrzejszych wypowiedzi i oskarżeń pod adresem widzów. Jako przedstawiciele narodu polskiego obarczał ich winą oraz odpowiedzialnością za wszechobecny w kraju marazm i kryzys. Piętnował ich bierność, potępiał za materializm i zakłamanie. „Nie było niewinnych ofiar, byli bezmyślni winowajcy. Wszędzie widział tylko pozory

¹⁴⁷ *Ibidem*, s. 154.

¹⁴⁸ *Ibidem*, s. 162.

uczuć, pozory dążeń, frazesy i belkot nowomowy”¹⁴⁹. Z drugiej strony Grabowski nigdy nie odbierał widzom prawa do dyskusji, wejścia w polemikę. Mawiał: „Jeśli teatr jest rozmową, to sygnał do rozmowy dają obie strony. Wykonawcy i widzownia – przecież obie się słyszą”¹⁵⁰.

Na początku lat osiemdziesiątych XX wieku Grabowskiemu wyraźnie przyświecał jeden cel. Jak sam ironicznie go werbalizował – chciał w „pijanym” kraju myśleć rzeczowo, konkretnie. Nie narzucał sobie roli osoby, która za wszelką cenę próbowałaby poprzez swoje przedstawienia zmieniać rzeczywistość. Zależało mu bardziej na przemówieniu ze sceny do pojedynczego człowieka niż do większej grupy. Stąd z niezwykłą troską zaczął dbać o poważną i pogłębioną refleksję wpływającą z inscenizacji. W docieraniu do współczesności poprzez wątki historyczne Grabowski dostrzegał najpilniejszą wówczas potrzebę, dlatego poszukiwał repertuaru, który byłby pochodną tematów wartych poruszenia, dyskusji, konkretnej argumentacji, rozmowy. Dla Grabowskiego takimi sprawami okazały się kwestie dotyczące między innymi społecznej kondycji człowieka, jego stosunku do tradycji i polskości. Przy okazji szukał odpowiedzi na pytanie o istotę człowieczeństwa. Poddawał refleksji status jednostki osadzonej w historii, jak również zastanawiał się, co znaczy być człowiekiem tu i teraz. Inspiracji szukał przede wszystkim w literaturze rodzimej jako twórczości z natury najbliższej wszystkim Polakom. Nigdy nie ukrywał swojego przywiązania do literatury polskiej. „Podobnie jak Kazimierz Dejmek, do którego z racji staropolskich fascynacji bywał w tym czasie porównywany, Grabowski unikał tekstów z literatury światowej. Nie reżyserował nigdy Szekspira, Moliера, Ibsena, Becketta. [...] W każdej sztuce musi być bowiem zapisany pewien kod genetyczny narodu, do którego należy autor”¹⁵¹. Oczywiście, dzieła literatury powszechnej nie leżały całkowicie poza kręgiem zainteresowań Grabowskiego. Przykład stanowią chociażby utwory Pierre’a de Marivaux, Romain Rollanda, Pierre’a Beaumarchais’ego czy Eugène’a Labiche’a.

Chociaż Grabowski spędził w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi tylko trzy sezony, ten intensywny, a przy tym niezwykle interesujący, płodny i oryginalny okres jego działalności reżyserskiej przyniósł mu wiele nagród, wyróżnień i odznaczeń, między innymi w 1981 roku otrzymał Srebrną Łódkę za przedstawienie *Pamiętki Soplicy*, wyróżnienie za reżyserię spektaklu *Trans-Atlantyk* na XX Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu, a także niezwykle dla niego cenną, przyznaną przez czasopismo „Teatr”, Nagrodę im. Konrada Swinarskiego za samodzielne i oryginalne dokonania artystyczne ostatnich

¹⁴⁹ *Ibidem*, s. 155.

¹⁵⁰ *Ibidem*, s. 164.

¹⁵¹ *Ibidem*, s. 157.

dwóch lat (sezon 1979/1980 i 1980/1981), szczególnie za inscenizacje zrealizowane w łódzkim teatrze.

Cechą wyróżniającą styl pracy Grabowskiego jest umiejętność współpracy z aktorem, przeprowadzenia go przez najciemniejsze meandry sztuki teatralnej i aktorskiej. Podobnie jak Hussakowski on także stawiał bardziej na zespolową grę niż indywidualizm aktorów. Obaj byli też zgodni, że aktor jest istotą teatru, jest w nim najważniejszy. Grabowski mocno wierzył, że

[...] aktor jest królem, ale pod warunkiem że umie należycie rządzić swoim królestwem. Aktor w swojej wielkiej samotności na scenie, jednocześnie wspólnocie z innymi aktorami, stoi przed publicznością i realizuje coś nadzwyczajnego. Może powiedzieć drugiemu człowiekowi o jego życiu więcej, niż on się sam domyśla. Marzyłem, żeby udowodnić sobie, że aktor jest kimś więcej niż tylko komediantem, że jest demiurgiem, prawie kapłanem i może swoją grą wpływać na ludzi w sposób niezwykły¹⁵².

Sam proces powstawania roli w aktorze jest aktem niezwykle od niego wymagającym i złożonym. Grabowski przyznawał, że

[...] podstawą pracy aktora nad rolą jest jego aktywny stosunek do materiału. Praca z aktorem jest najczęściej walką między jego odczuciem a słuszością danej sytuacji. Z walki tej musi wynikać jego logiczność istnienia w zdarzeniu. [...] W próbach sytuacyjnych uruchomienie biologiczne aktora jest ważnym momentem. Równie ważne jest także „splukanie” go z poprzednich ról, a szczególnie z tej ostatniej. Aktor musi dla mnie zaistnieć tylko sobą, swoim imieniem i nazwiskiem, swoją biologią i swoją myślą. Kiedy jest oczyszczony, rozpoczynam z nim pracę nad rolą. [...] Jako pierwszy widz, muszę być przez aktora zaskakiwany jego wiedzą na ludzki temat¹⁵³.

Nie uznawał tak zwanego aktorstwa „przymiotnikowego”, czyli takiego, w którym odpowiada się jedynie na pytanie „jaki?”. To, zdaniem Grabowskiego, zbyt upraszczające działanie nigdy nie doprowadzi artysty do prawdy scenicznego istnienia. Ta metoda „kastruje” aktora i odbiera mu prawo do twórczego kreowania własnej postaci, odczuć, wizji. A tylko w tym duchu i z tą świadomością daje się aktorom prawo do teatralnej wypowiedzi. Tylko na tej podstawie należy budować repertuar. W przekonaniu Grabowskiego repertuar powinien być konstruowany w myśl idei, która przybliżyłaby do wyjaśnienia istoty człowieczeństwa: „A jeśli

¹⁵² E. Chudzik, *Lubię przekraczać granice...*, http://s592715105.domenaklienta.pl/echo/2005_12/lubieprzekra.htm [dostęp: 18 VII 2016].

¹⁵³ M. Świniarska, *Aktor jest istotą teatru*, „Teatr” 1979, nr 9, s. 19.

mam człowieka wyjaśnić, to muszę go otworzyć. Otworzyć to znaczy rozpiąć na najszerzej siatce jego emocjonalnych i intelektualnych pragnień. [...] Na scenie winno znaleźć się zdarzenie, pokazane z całą szerokością czysto ludzkich procesów. Nie można owego zdarzenia zastąpić wykładem na jego temat”¹⁵⁴.

Podobnie Grabowski odnosił się do konstrukcji spektaklu. Sama forma inscenizacji nie była dla niego tak istotna jak idea, myśl, która dała pretekst do powstania danego zdarzenia scenicznego. Teatr ma zadanie nie tylko odtwarzać, ale przede wszystkim uczyć widzów, podnosić ich kompetencje kulturowe, odbiorcze, o czym też wielokrotnie wspominał Hussakowski. Grabowski lubił często powracać do tych samych dzieł, tych samych autorów, jak chociażby Rzewuski czy Gombrowicz, by w ten sposób, metodą cierpliwej oraz konsekwentnej pracy, sukcesywnie przyzwyczajając i oswajając łodzian ze swoim stylem oraz sposobem myślenia o teatrze.

Dla Grabowskiego, specjalisty od tematów i spraw narodowych, podejmowanie w łódzkim teatrze wątków dotyczących Polski, Polaków i szeroko pojmowanej polskości było szczególnie ważne i niezależnie od epoki, w której powstał inscenizowany tekst, jak najbardziej aktualne. Jednocześnie oznaczało to podjęcie przez Grabowskiego próby zmierzenia się z niełatwym zadaniem, na co zwrócił uwagę Jan Koniecpolski (Tadeusz Słobodzianek), krytyk teatralny, znawca twórczości Grabowskiego, pisząc: „W ciasnym przesmyku pomiędzy Scyllą uczuć i Charybdą rozsądku coraz trudniej dziś podjąć rozmowę o Polsce, polskości i Polakach w sposób uczciwy. Mało kto bowiem ma odwagę wyzwolić się ze stereotypów myślenia, łatwości szyderstwa i konformizmu namiętności”¹⁵⁵. W tamtych czasach wymagało to od twórców pewnej brawury artystycznej, bowiem w społeczeństwie nadal nie było gotowości, żeby stanąć twarzą w twarz z nie tak dawną, ale jakże gorzką przeszłością. Również recenzent Marian Sienkiewicz podkreślił, że poruszanie, zwłaszcza w teatrze, takich tematów powinno być potraktowane jako niezwykle istotny gest artystyczny:

[...] zmieniający się rytm polskiej rzeczywistości zaczyna coraz częściej uruchamiać nowy zegar działań i poszukiwań scenicznych. Zużyty, bo ograniczony licznymi tabu i zakazami, język teatralnego komunikowania się z publicznością dopiero odzyskuje w niektórych spektaklach siłę prawdy i prawo nazywania spraw Polski i Polaków. Spraw nabrzmiałych gniewem i goryczą, a które przez wiele lat zasłonięte były strzeżoną kurtyną milczenia¹⁵⁶.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ J. Koniecpolski, *Pomiędzy Scyllą i Charybdą*, s. 6.

¹⁵⁶ M. Sienkiewicz, *Przekrój teatralny*, „Przekrój” 1981, nr 1893, s. 8.

Tym bardziej symboliczny wydaje się sam moment wystawienia przez Grabowskiego w łódzkim teatrze *Pamiętek Soplicy* Henryka Rzewuskiego. Premiera spektaklu odbyła się 28 marca 1980 roku, a więc po burzliwym okresie, gdy w Polsce nastał czas względnego, choć niestety, tylko pozornego uspokojenia. Polacy mogli przystąpić do ponownego odbudowywania swojej utraconej wiary we własną wielkość oraz możliwości. Z drugiej strony zaczęli coraz bardziej ulegać ogólnym paranojom i absurdom związanym z pogłębiającym się w kraju kryzysem i obowiązującym systemem politycznym oraz gospodarczym. Co aktualnego, wartościowego, atrakcyjnego i intrygującego odnalazł Grabowski w osiemnastowiecznym tekście, że zdecydował się zestawzić utwór Rzewuskiego z dwudziestowiecznymi realiami polskimi?

Reżyser świadomie nie zainteresował się żadnym klasycznym dziełem na miarę *Kordiana* Juliusza Słowackiego czy *Dziadów* Adama Mickiewicza, w które wpisane są narodowe dzieje i mity. I chociaż bardzo szanował dzieła polskiej literatury romantycznej, to jednocześnie uważał ją za zbyt łatwą do interpretowania z uwagi na wielość i wyeksploatowanie już wydobytych sensów. W kręgu jego zainteresowań pozostawała, jeszcze przez teatr niezbyt mocno eksplorowana, sytuacja rodaków przed rozbiorami Polski, sprzed powstań i zniewolenia. Poprzez teatr próbował dociec, dlaczego naród utracił niepodległość na 123 lata, chciał lepiej zrozumieć modele zachowań i postępowań, jak również prześledzić zmiany, jakie zaszły w mentalności polskiego społeczeństwa. Odpowiedzi zaczął szukać w *Pamiętkach Soplicy* i od tej premiery datuje się początek analitycznej pracy Grabowskiego nad osiemnastowieczną twórczością polską, która później miała swoją kontynuację chociażby w inscenizacji *Opisu obyczajów, czyli... jak zwyczajnie wszędzie się mieszka zło do dobrego* Jędrzeja Kitowicza (premiera 3 III 1990, Teatr STU w Krakowie; premiera 19 I 1996, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie; premiera 26 III 2010, Teatr IMKA w Warszawie). Jak sam przyznał, ten symboliczny początek zbiegł się z kresem epoki socjalistycznej, wtedy też czymś naturalnym okazały się pytania o to, kim się jest i skąd się przychodzi.

Spektakl *Pamiętki Soplicy* w reżyserii Grabowskiego to jedna z pozycji w repertuarze teatralnym Polski lat osiemdziesiątych, która wciąż pozostaje żywym i niezmiernie istotnym świadectwem rysu psychiki narodowej. Co prawda, obrazuje „Polaków portret własny” nie w tonie serio, lecz w krzywym zwierciadle. Utrzymana w formie gawędy szlacheckiej, zgodnie z duchem literackiego pierwowzoru, inscenizacja Grabowskiego była swego rodzaju pamfletem na osiemnastowieczną sarmackość. A jednocześnie mocno zdystansowana, potraktowana przez niego z przymrużeniem oka i wzięta w duży cudzysłów gloryfikacja sarmackiego świata, sarmackich realiów, tradycji, mentalności, była tylko pretekstem do skonstruowania bardzo realistycznego lustra, w którym powinni przejrzeć się współcześni Polacy. Jak pisała Barbara Osterloff,

[...] ten dystans, notabene, zarzucony przez Rzewuskiego [...], sprawił, że historia wpisana w *Pamiętki* ma rysy realistyczne choć interpretowana jest z określonych ideologicznie pozycji, nie mających wiele wspólnego z postępową historiozofią doby Romantyzmu. [...] Barwne gawędy prowincjonalnego palestranta przekształciły się tutaj w teatr żywy, dowcipny, inteligentny w przesłaniu myślowym i zabawny w pikantnych odniesieniach do współczesności¹⁵⁷.

Podobnie jak u Rzewuskiego, tak i u Grabowskiego, o czym można przeczytać w recenzjach, na pierwszy plan zostały wysunięte, nie bez kozery, historie Imć Pana Seweryna Soplicy. Soplica, zajmując centralną pozycję w spektaklu, był pokazany jako typowy przedstawiciel polskiej kultury i tradycji szlacheckiej XVIII wieku oraz uosobienie zarówno sarmackich przywar, jak i cnót: sprytu, odwagi, służalczości, sobiepaństwa, kołtuństwa, snobizmu czy cudzoziemszczyzny. Wszystko to miało jednak silne odwołania do współczesności. Jeden z krytyków, Jerzy Panasewicz, określił to przedstawienie mianem mądrej, ale bardzo wyrafinowanej, wręcz wytrawnej inscenizacji, w jego odczuciu przeznaczonej tylko dla koneserów, potrafiących dostrzec i docenić rzetelność teatralnej pracy.

Jeśli wierzyć opiniom recenzentów, w spektaklu Grabowskiego zaskakująca i budząca uznanie była już sama jego forma, odpowiednio dobrana do kameralnego charakteru przedstawienia. „Zasada ta znalazła oparcie nie tylko w rozwiązaniu przestrzeni gry, ale i w środkach aktorskich, między innymi w bezpośrednich zwrotach do publiczności, którą jakby przywołuje się na świadków i sędziów narodowych pamiątek – obyczaju, polityki, historii...”¹⁵⁸ Na intymny nastrój przedstawienia wpłynęła również dość oszczędna, wręcz ascetyczna scenografia – prawie pusta przestrzeń, w której znajdowały się pojedyncze rekwizyty, takie jak krucyfiks czy kilka drewnianych ław. Do tego proste kostiumy stylizowane na szlacheckie kontusze z pierwszej połowy XVIII wieku. Opowiadanie się za minimalizmem scenicznym, bliskim kontaktem aktor – widz, znoszenie klasycznego podziału scena – widownia, nastawienie na partnerstwo to cechy wyróżniające większość spektakli Grabowskiego, jak na przykład *Daczę*, w której widzowie zostali usadzeni niemalże w bezpośrednim kontakcie z aktorami, przez co mogli poczuć się nie jak bierni obserwatorzy prezentowanych zdarzeń, ale jak uczestnicy weekendowego pobytu w domku letniskowym. Grabowski lubił przełamywać dystans pomiędzy publicznością i artystami, sam niejednokrotnie nawiązywał z widzami kontakt, dialogował, a o kwestiach bardziej osobistych potrafił w spektaklach niemalże szeptać im do ucha.

¹⁵⁷ B. Osterloff, *Bardzo polskie „Pamiętki”*, „Teatr” 1980, nr 15, s. 11.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

W *Pamiętkach Soplicy* dużo działo się na poziomie tekstu. Grabowski połączył dość luźne kompozycyjnie fragmenty utworu w spójną, chronologicznie zamkniętą całość. Panasewicz porównał oryginał z działaniem adaptacyjnym reżysera: „Grabowski idzie dalej, będąc wobec tekstu zarazem wierny i niewierny, niby to pozwalając swobodnie opowiadać *Soplicy*, a jednocześnie nieustannie kompromitując jego opowieść. Całe partie prozy [...] są na przykład melorecytowane, śpiewane nawet, co bierze je jakby w ironiczny cudzysłów, brutalnie wydobywając na jaw z powagą wygłaszane naiwności”¹⁵⁹. Z kolei Jan Koniecpolski (Tadeusz Słobodzianek) zauważył w spektaklu jeszcze inny, ale jakże interesujący, niestandardowy wybieg artystyczny. Okazało się, że aktorzy, prezentujący losy Polaków sprzed dwóch wieków, pełni zaangażowania i wiarygodności, tak naprawdę odegrali spektakl o samych sobie. Recenzent zapamiętał taki obraz:

[...] grupa aktorów, których łączy przede wszystkim wiek (ok. 30 lat) i określona przez zawód sytuacja społeczna, [...] próbuje za pomocą owej „jednej z książek najnieuchronniej polskich” dociec prawdy o sobie: Polakach żyjących na początku przedostatniej dekady XX wieku. [...] grupa młodych aktorów z łódzkiego teatru postanowiła poszukać odpowiedzi na pytania: Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd idziemy? – i przy pomocy książki Rzewuskiego oraz reżyserii Grabowskiego urządziła coś w rodzaju psychodramy teatralnej, w której nie role są najważniejsze, ale utożsamianie się z pewnymi ideami, postawami czy też zachowaniami [...]. Aktorzy nieomal półprywatnie mówią o sobiepaństwie, prywatcie i niekompetencji wszystkich, którzy dotknęli władzy i których władza ta po prostu zdemoralizowała. Mówią o słabości króla, która jest słabością narodu. O demoralizacji narodu płynącej z wszelkich form rusyfikacji. O przejmowaniu z Zachodu, zamiast postępowych idei, zewnętrznych obyczajów i mody. O upadku obyczajów biorącym się ze skostniałego pojmowania narodowej tradycji¹⁶⁰.

Grabowski podjął próbę odczytania utworu Rzewuskiego poprzez dzieła Gombrowicza, wyciągnął z *Pamiętek Soplicy* absurd, groteskę i ten szczególny konglomerat sarmatyzmu oraz zaściankowości polskiej, tak silnie obecnych w twórczości autora *Trans-Atlantyku*, nieustannie skłaniających do refleksji nad ideą tożsamości oraz przynależności narodowej.

Grabowski nie ukrywał, że z Gombrowiczem wiąże go szczególna, wręcz metafizyczna więź, pewne światopoglądowe powinowactwo. Wielokrotnie powoływał się na jego koncepcje, przywoływał jego doświadczenia. Może nawet czuł się spadkobiercą jego intelektualno-artystycznej spuścizny. Dla Grabowskiego

¹⁵⁹ J. Panasewicz, *Przedstawienie dla smakoszy*, „Głos Robotniczy” 1980, nr 75, s. 5.

¹⁶⁰ J. Koniecpolski, *Pomiędzy Scyllą i Charybdą*, s. 6–7.

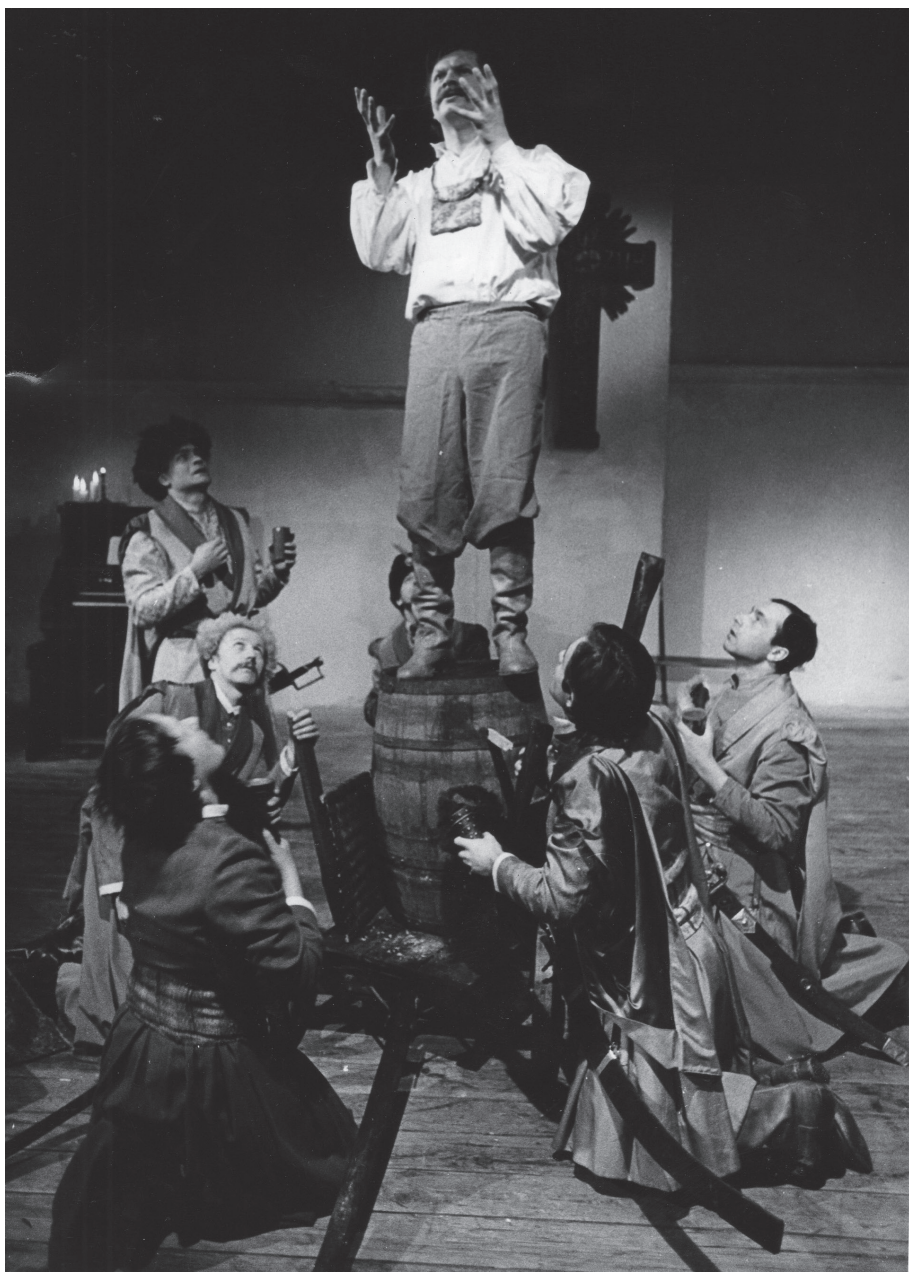
wyjątkowo wartościowe w myśleniu Gombrowicza było spojrzenie na otaczającą rzeczywistość w szerszym kontekście. Zgadzał się z Gombrowiczem, iż teatr powinien demonstrować heterogeniczność świata i człowieka, dlatego też najbardziej w teatrze interesowało go szukanie. Lubił operować przeciwieństwami, dwuznacznościami, zagłębiać się w sfery ludzkiej psychiki, w czym niewątpliwie miał swojego poplecznika w osobie Bogdana Hussakowskiego. Co więcej, od Gombrowicza Grabowski przejął zainteresowanie kategorią gry, zwłaszcza gry międzyludzkiej jako najbardziej prawdziwej i naturalnej, bo to ludzie przede wszystkim ze sobą grają. Gombrowicz założył, że między ludźmi nieustannie przekazywana jest energia, tworzą się drgania emocji, wibracje gestów, nieprzerwanie przepływają myśli. Oczywiście aktorzy też grają, ale jak zaznaczał Grabowski, czasami nieudolnie, sztucznie. U Gombrowicza z kolei, co podobało się pracującemu w Teatrze im. Stefana Jaracza reżyserowi, większy nacisk był kładziony na grę – walkę o samego siebie, na obronę (skuteczną lub nie) własnych wierzeń i przekonań.

W Łodzi rozpoczęła się przygoda Grabowskiego z osiemnastowieczną literaturą i w tym mieście, jak kiedyś zaznaczył, mógłby jego zdaniem nastać jej symboliczny kres, do którego stopniowo dojrzywał:

Myślę, że powinienem się już pożegnać. Niczego nowego chyba już w tej literaturze nie znajduję, ale też sytuacja w Polsce, do której się wszak odnosiłem, nie wykazuje nowych zjawisk, które zmieniają sytuację. W gruncie rzeczy obracamy się w kręgu tych samych co dwadzieścia lat temu problemów. One się raz pojawiają na moment, potem znikają, ale tylko po to, by się później znów ukazać z większą siłą. Ale ile można poruszać się w świecie, który został przeniesiony z XVIII wieku w wiek XXI. Tyle w tym czasie się wydarzyło [...] ¹⁶¹.

Chyba dość niespodziewanie, nawet dla samego Grabowskiego, trzydzieści trzy lata później historia zatoczyła koło. Do spektaklu *Pamiętki Soplicy*, i poniekąd również do spektaklu *Opis obyczajów...*, reżyser nawiązał w spektaklu *Kapliczka.pl* (prapremiera polska 19 X 2013, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi), który połączył poprzednie doświadczenia przy pracy nad tekstami Rzewuskiego i Kitowicza. Grabowski chciał sprawdzić, czy w tych utworach nadal może się przeżyć współczesny widz i na ile te archetypowe tematy dotyczące Polski i polskości sprzed stuleci są bliskie odbiorcom XXI wieku.

¹⁶¹ Ł. Kaczyński, *Wszystko zaczyna się od tej kromki chleba jedzonej na śniadanie*, „Dziennik Łódzki” 2014, nr 2, s. 3.



Fot. 11. *Pamiętki Soplicy* Henryka Rzewuskiego, reż. Mikołaj Grabowski, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi (28 III 1980). Na pierwszym planie Ireneusz Kaskiewicz
Fot. Andrzej Wrzesień

Grabowski musiał przeczuwać, że jego przygoda z szeroko rozumianym tematem polskości nie zakończy się na wystawieniu *Pamiętek Soplicy*. Naturalną konsekwencją realizacji gawędy szlacheckiej była inscenizacja kolejnego, podobnego gatunkowo, dzieła. A jeżeli jeszcze mógł wziąć na warsztat utwór ulubionego twórcy, wybór zdawał się oczywisty: *Trans-Atlantyk* Gombrowicza. Pikanterii może dodawać fakt, że dzieło zostało w prostej linii wyinterpretowane przez Grabowskiego jako kontynuacja głównych wątków poruszanych w literaturze sarmackiej. Powinowactwo dostrzegł w mitologizowaniu rzeczywistości już na etapie jej stawania się. Co więcej, od teatru wciąż oczekiwano ukazywania prawdy, odnajdywania sprawiedliwości, obiektywizmu w przedstawianiu minionych dziejów. O ważkości i niegasnącej potrzebie poruszania tematów związanych z Polską i polskością może świadczyć fakt, że w krótkim czasie po premierze w Teatrze im. Stefana Jaracza *Trans-Atlantyku* w reżyserii Grabowskiego (23 V 1981) doszło w Polsce do premiery jeszcze jednej istotnej, społecznie zaangażowanej wypowiedzi dotyczącej procesu poznańskich robotników – *Oskarżony: Czerwiec Pięćdziesiątsześć* w reżyserii Izabelli Cywińskiej i Janusza Michałowskiego (premiera 20 VI 1981, Teatr Nowy w Poznaniu).

W spektaklu Grabowski ponownie sięgnął po dobrze przyswojoną przez siebie i łódzką publiczność problematykę mentalności polskiej, polskich przywar, kompleksów, starcia nowego ze starym. To jednak tylko wybiórcze wątki poruszone w jego przedstawieniu. Można zaryzykować stwierdzenie, że *Trans-Atlantyk* w wersji Grabowskiego tworzył niemal alfabetyczny wykaz spraw, z którymi w tamtym czasie Polacy wciąż nie potrafili się uporać. Utwór autora będącego uważnym i krytycznym obserwatorem polskich realiów, jak żadne inne dzieło, nadawał się według Grabowskiego do podjęcia w przedstawieniu próby ponownej weryfikacji tematu polskości. Reżyser wyjaśnił powód, dla którego sięgnął akurat po tę powieść: „W *Trans-Atlantyku* Gombrowicz nie jest spięty formą, dobiera się do życia, do tego, co istotne, a więc uniwersalne. Mam wrażenie, że właśnie w tej powieści przestał się on, po doświadczeniach ze sztukami, zajmować swoimi własnymi sposobami widzenia świata, a zajął samym światem [...]. W tym utworze Gombrowicz chwyta życie za gardło, pogłębia te idee, które zawarł w swoich sztukach”¹⁶². Grabowskiemu zależało przede wszystkim na pogłębieniu idei polskości. Starał się, by jeszcze lepiej tę polskość zrozumieć, by dojrzeć ją we właściwych proporcjach, a następnie wyciągnąć z tego odpowiednie wnioski, które staną się podstawą dla ogólnej, społecznej refleksji.

Niezwykle interesujący jest również stosunek Gombrowicza do własnego dzieła. W pierwszej kolejności uderza dość duży dystans, z jakim wypowiedział się o swojej powieści w przedmowie do polskiego wydania *Trans-Atlantyku*.

¹⁶² M. Karbowskiak, ... *porachunek z Polską słabą*, s. 2.

Tłumaczył, że jego intencją było rozliczenie się nie z jakąkolwiek Polską, lecz Polską słabą, jak ją nazywał, którą ukształtowały ściśle określone warunki historyczno-polityczne. Podkreślał przy tym, że Polacy wciąż mierzą się ze schematami, kompleksami i stereotypami, trochę już innymi, ale nadal powinno się pamiętać, że warunki, jakie odcisnęły swoje piętno na Polsce, pozostały bez zmian. Z typową dla siebie przekorą Gombrowicz przeciwstawiał się pochvale polskości – polskości pokroju tej, jaką zawarł w *Panu Tadeuszu* Adam Mickiewicz. Sam zresztą swoje dzieło w humorystyczny sposób nazywał „*Panem Tadeuszem*” à rebours, czyli epopeją na opak, odwróconą w stosunku do nostalgiczno-melancholijnego spojrzenia na Polskę Mickiewicza-emigranta. Ironicznie spoglądający na Polskę emigrant Gombrowicz, zamiast stworzyć dzieło przynajmniej nieobrażające uczuć narodowych Polaków, zdobył się na stworzenie swego rodzaju absurdałnego i nonsensownego utworu, uderzającego w środowisko emigracji polskiej, jedyne, które mógł obserwować w Buenos Aires, gdzie pisał swoje dzieło. Gombrowicz wyjaśniał, w czym tkwi istota *Trans-Atlantyku*:

Atakuję formę polską, ponieważ to jest moja forma ... i ponieważ wszystkie moje utwory pragną być w pewnym sensie (w pewnym, bo to tylko jeden z sensów mojego nonsensu) rewizją stosunku współczesnego człowieka do formy – formy, która nie wynika bezpośrednio z niego, tylko tworzy się „między” ludźmi. [...] myśl ta ze wszystkimi jej rozgałęzieniami jest dzieckiem czasów dzisiejszych, w których ludzie z całą świadomością przystąpili do formowania człowieka – a mnie się zdaje nawet, że jest kluczową dla dzisiejszej świadomości¹⁶³.

Punktem wyjścia dla Grabowskiego w pracy nad inscenizacją była definicja transatlantyku zamieszczona we wstępie do pierwszego krajowego wydania powieści:

Trans-Atlantyk [...] to statek korsarski, który przemycia sporo dynamitu, aby rozsadzić nasze dotychczasowe uczucia narodowe. [...] ukrywa w swym wnętrzu pewien wyraźny postulat odnośnie tegoż uczucia: przewyciężyć Polskość. Rozluźnić to nasze poddanie się Polsce! Oderwać się choć trochę! Powstać z klęczek! Ujawnić, zalegalizować ten drugi biegun odczuwania, który każe jednostce bronić się przed narodem, jak przed każdą zbiorową przemocą. Uzyskać – to najważniejsze – swobodę wobec formy polskiej, będąc Polakiem być jednak kimś obszerniejszym i wyższym od Polaka!¹⁶⁴

¹⁶³ K. Starczak-Kozłowska, *Wobec przeszłości*, „Fakty” 1981, nr 25, s. 5.

¹⁶⁴ W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1957, s. 3.

Bazą dla przygotowania spektaklu było również siedmiopunktowe credo, zamieszczone w programie teatralnym, które pozwoliło na postawienie kilku fundamentalnych tez, jak również, w efekcie, doprowadziło do powstania inscenizacji w jej ostatecznym kształcie. Tych siedem najważniejszych dla Grabowskiego przesłań to:

1. Gombrowicz – tradycja narodowa
2. Gombrowicz – mentalność Polaków
3. Gombrowicz – kompleks Polaków
4. Gombrowicz – tradycja kultury europejskiej
5. Gombrowicz – siły anarchii
6. Gombrowicz – wywrotowość młodości
7. Gombrowicz – nowe, nieznane „stawanie się”¹⁶⁵.

Przystępując do realizacji *Trans-Atlantyku*, Grabowski posiłkował się Gombrowiczowskimi słowami ze wstępu do powieści, w myśl których jedną z ważniejszych intencji dzieła była daleko idąca próba zweryfikowania ówczesnego stosunku do narodu, tak daleko posunięta i ekstremalna, że mogłaby odwrócić porządek, dając początek nowej refleksji. Pociągnęło to za sobą wyznaczenie w powieści takich uniwersaliów, w których przejrzałyby się także inne narody. Problematyka stosunku Polak – Polska nie powinna bowiem zawęzić się wyłącznie do tego obszaru. Relacja obywatel – państwo mogłaby zyskać bardziej powszechny wymiar oparty na relacji człowiek – naród w ogóle. Dla Grabowskiego interesujące było to, że Gombrowicz „[a]takował pewne pojęcia, hierarchie, stereotypy ukształtowane przez wieki [...], styl bycia i związaną z nim frazeologię. Występował przeciw «robieniu Polski na każdym kroku» [...]”. Bronią był śmiech, co irytowało szczególnie. [...] Godził nie tylko w słabostki łatwe do wybaczenia, ale i w uczucia najświętsze: w terażniejszość i przeszłość, tę przeszłość, z której czerpano pożywkę dla specyficznej próżności”¹⁶⁶.

W większości artykułów na temat przedstawienia dominuje uznanie dla wysiłku reżysera włożonego w przygotowanie inscenizacji, zwłaszcza na poziomie opracowania tekstu i adaptacji. Nie jest bowiem łatwo przełożyć utwór prozatorski na scenę, która z natury przeznaczona jest raczej dla twórczości stricte dramatycznej. Staje się to tym bardziej problematyczne, jeśli nie do końca ma się pewność, z jakim gatunkiem dzieła się obcuje, bo jak zapewnił Gombrowicz,

¹⁶⁵ Siedmiopunktowe credo zamieszczone w programie teatralnym spektaklu *Trans-Atlantyk* Witolda Gombrowicza, premiera 23 maja 1981 roku, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, s. 7.

¹⁶⁶ M. Fik, *Trans-Atlantyk*, „Twórczość” 1981, nr 11, s. 141.

„*Trans-Atlantyk* jest po trosze wszystkim, co chcecie: satyrą, krytyką, traktatem, zabawą, absurdem, dramatem – ale niczym nie jest wyłącznie, ponieważ jest tylko mną, moją «wibracją», moim wyładowaniem, moją egzystencją”¹⁶⁷. Grabowski z tej niejednoznaczności, niedookreśloności, otwartości gatunkowej uczynił walor w swoim spektaklu. Stworzył nieoczywistą kompozycję prowokującą widza, pobudzającą do pytań, mnożącą kody interpretacyjne. Środki teatralne całkowicie podporządkował materiałowi literackiemu. Jeden z recenzentów, Jerzy Katarasiński, docenił wysiłek Grabowskiego w stawianiu czoła trudnościom wynikającym z przetransponowania pokaźnych fragmentów opisów czy odautorskich komentarzy bez zubożenia czy unicestwienia najważniejszych fragmentów dzieła. Recenzent zaliczył również na plus rezygnację reżysera z dostosowania na siłę *Trans-Atlantyku* do formy dramatycznej, co mogłoby doprowadzić do zatracenia tak charakterystycznego stylu pisarstwa Gombrowicza. Zdaniem Katarasińskiego Grabowski podszedł do tego tekstu tak, jakby od samego początku był on pisany z przeznaczeniem do wystawienia na scenie. Zarówno Katarasiński, jak i Jerzy Bąbol byli zgodni, że Grabowski wykazał się bardzo dobrym zrozumieniem Gombrowiczowskiej materii, w czym mogły mu pomóc jego wcześniejsze doświadczenia z pracy nad *Kwartetem*, w którym wykorzystał metody improwizacji muzycznej, oraz *Pamiętkami Soplicy*, w których zmierzył się z pierwszym tak poważnym zadaniem adaptatorskim. Prawdopodobnie nie bez znaczenia był również wcześniejszy udział aktorski Grabowskiego w kilku inscenizacjach dramatów Gombrowicza, co umożliwiło mu głębsze wniknięcie oraz lepsze zrozumienie myśli artystyczno-formalnej pisarza. Z typową dla siebie przekornością reżyser w programie do *Trans-Atlantyku* skromnie i nieco kokieteryjnie przyznał, że nie rozumie Gombrowicza: „[...] to zakładałoby przynajmniej intelektualną równość z autorem, którego wciąż na nowo od wielu lat odkrywam, a który ciągle podaje mi do rozwiązania nowe tajemnice. Fakt ten jest dla mnie miarą wielkości tego autora, czyli jego genialnej zdolności docierania do rzeczy naprawdę istotnych, powtarzam – naprawdę istotnych w stosunku do człowieka i świata”¹⁶⁸, by w tym samym miejscu, chwilę później już mniej skromnie dodać:

Zrobiłem w swoim życiu już dwie adaptacje i mogę powiedzieć, że zyski z tego typu przedsięwzięcia czerpie nie tylko autor adaptacji i spektaklu, ale przede wszystkim autor tekstu. Mam prawo przypuszczać, że stanie się to i w tym wypadku,

¹⁶⁷ J. Katarasiński, „*Trans-Atlantyk*em” z prozy na scenę, „Odgłosy” 1981, nr 25, s. 7.

¹⁶⁸ Cytat zaczerpnięty z *Uwag ogólnych* Mikołaja Grabowskiego zamieszczonych w programie teatralnym spektaklu *Trans-Atlantyk* Witolda Gombrowicza, premiera 23 maja 1981 roku, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, s. 6.

a gwarantem niech będzie nie tylko moje w tym względzie doświadczenie, ale – jeszcze raz powtórzę – moje osobiste zaangażowanie w stosunku do autora, jakim jest Witold Gombrowicz¹⁶⁹.

Umiejętności adaptatorsko-reżyserskie Grabowskiego dostrzegł i docenił również Henryk Pawlak:

[...] podejmując odważną próbę przełożenia tekstu Gombrowicza na język sceniczny, słusznie położył akcent na wielowarstwowość i wieloznaczność utworu, wczuł się w słowo pisarza, w jego barwę i dźwięk [...]. Grabowski zatrzymuje się zawsze w tym miejscu z inscenizacją, gdzie obraz wywołany słowem pisarza będzie bogatszy od ukonkretnionego w obrazie scenicznym. [...] zgodnie z duchem powieści utrzymany został tok narracyjny, warstwa dialogowa jest tutaj równoważna z prowadzonym przez narratora monologiem¹⁷⁰.

Z kolei Agata Tuszyńska doceniła, że Grabowski z całej materii Gombrowiczowskiego słowa ocalił w spektaklu gry słowne, zabawy składnią, neologizmami, słowotwórstwem, karykaturę, manipulację powtórzeniami, tak przecież charakterystyczne nie tylko dla stylu językowego *Trans-Atlantyku*, ale i całego pisarstwa jego autora. Przemyslaną, dobrze skonstruowaną i spójną warstwę słowną dopełniła w spektaklu odpowiednio dobrana i typowa dla inscenizacji Grabowskiego ascetyczna scenografia, na którą składały się drewniane ściany pomalowane wapnem, imitujące ni to slumsy polskie, ni to argentyńskie, ni to pokład statku. Jednocześnie dekoracja stała się metaforą sytuacji bytowej bohaterów.

Frapujące jest też podejście Grabowskiego do najistotniejszej kwestii ideowej *Trans-Atlantyku*, a mianowicie dualistycznej natury pojęć „Ojczyzna – Syncyzna”. Czy zwrócić syna ojcu, przywrócić go światu tradycji, racji i bogobojności (Ojczyzna), czy pozostawić na bezdrożach absurdu, dowolności (Syncyzna)? O ile Gombrowicz w swoim dziele pozostawia sprawę otwartą, a wybór w gestii czytelnika, o tyle Grabowski w przedstawieniu opowiada się za jedynym możliwym wariantem – Ojczyzną.

Prawie wszyscy krytycy byli zachwyceni kreacjami aktorskimi Jana Peszka (rola Gonzalo) i Władysława Dewoyny (rola Tomasza), którzy wirtuozerią, obszernością chwytów i parodystycznych gestów, sugestywnością odpowiednio dobranych do kreowanych ról środków wyrazu zdeklasowali pozostałych partnerów scenicznych.

¹⁶⁹ *Ibidem*, s. 7–8.

¹⁷⁰ H. Pawlak, *Porachunek z Polską słabą*, „Głos Robotniczy” 1981, nr 115, s. 4.

Wyjątek stanowiła opinia Marty Fik, która krytycznie odniosła się do spektaklu. Głównym zarzutem względem inscenizacji Grabowskiego było to, że nie zostały w niej w pełni wykorzystane możliwości teatralnej formy, jak również potencjał tkwiący w powieści Gombrowicza.



Fot. 12. *Trans-Atlantyk* Witolda Gombrowicza, reż. Mikołaj Grabowski, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi (23 V 1981). Scena zbiorowa. Fot. Andrzej Wrzesień

Grabowski odszedł z Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi w 1981 roku, ponieważ otrzymał propozycję objęcia stanowiska dyrektora Teatru Polskiego w Poznaniu. W latach 1988–1989 i 1991–1992 nadal był związany z łódzką sceną, jednak jego współpraca miała już tylko epizodyczny charakter. W tym czasie wyreżyserował trzy spektakle, wśród nich przedstawienie inspirowane zatrzymanym dotąd przez cenzurę dramatem Tadeusza Słobodzianka *Obywatel Pekosiewicz*, które w 1997 roku powtórzył w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, udowadniając, że pomimo upływu lat Polacy wciąż nie uporali się z PRL-owską przeszłością.

Waldemar Zawodziński

O ile Hussakowski, Prus i Grabowski należeli do zbliżonej grupy wiekowej, o tyle trzeci z najważniejszych współpracowników dyrektora w łódzkim Teatrze im. Stefana Jaracza należał do pokolenia ich uczniów. Waldemar Zawodziński (ur. 2 X 1959 w Żelowie) dzieciństwo i młodość spędził w Bełchatowie. Nigdy nie myślał o tym, by zostać profesjonalnym reżyserem teatralnym. Marzył o grze na skrzypcach, bo to muzyka od najmłodszych lat była jego największą pasją. Niestety, w Bełchatowie nie było szkoły muzycznej, dlatego całą energię skupił na innym obszarze swoich zainteresowań – rysunku i malarstwie. Ukończył Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Pięknych w Łodzi, a następnie Wydział Reżyserii Dramatu PWST w Krakowie, co w późniejszym życiu zawodowym pozwoliło mu połączyć i pogodzić teatr i plastykę.

Otrzymując od Hussakowskiego 1 września 1988 roku etat reżyserski, Zawodziński był debiutującym twórcą, ale szybko stał się bardzo ważnym partnerem, na tyle istotnym, że Hussakowski, ustępując ze stanowiska dyrektora Teatru im. Stefana Jaracza, to właśnie Zawodzińskiego rekomendował jako swojego następcę. Jak przystało na prawdziwego lidera, Hussakowski wychował sobie kilku potencjalnych spadkobierców „Jaraczowej” tradycji, wśród nich był również Piotr Cieślak, który zachwycił na tej scenie inscenizacją *Folwarku zwierzęcego* George’a Orwella (premiera 19 V 1990) oraz *Krótkiego pamiętnika Jakóba Czarnieckiego* według Gombrowicza (premiera 31 XII 1991), ale ostatecznie to Zawodziński jesienią 1992 roku objął funkcję dyrektora łódzkiego teatru, którą nieprzerwanie sprawował przez dwadzieścia trzy lata (do 2015) i ponownie od roku 2018 [do lipca 2020 – red.]. Po latach Zawodziński tak tłumaczył decyzję Hussakowskiego o namaszczeniu go na dyrektora: „Moim atutem było to, że w przeciwieństwie do paru kontrkandydatów nie zniszczyłem wcześniej żadnego teatru. Miałem na koncie cztery przedstawienia, należałem do zespołu «Jaracza», ale nie miałem wielkiego doświadczenia w kierowaniu ludźmi. Wtedy Bogdan powiedział: Waldku, a teraz przyspieszony kurs nauki o człowieku”¹⁷¹.

Pomimo osiemnastu lat różnicy dzielących Hussakowskiego i Zawodzińskiego byli przykładem duetu zawodowego rozumiejącego się bez słów. Niemal błędnie wyczuwali swoje artystyczne intencje, a przy tym była w Zawodzińskim duża akceptacja dla działań i decyzji dyrektorskich Hussakowskiego. Dopiero po latach, wspominając ten okres współpracy, zrozumiał, w jak trudnych, specyficznych i nieprzewidywalnych czasach przyszło Hussakowskiemu kierować łódzkim teatrem. Tym bardziej był pełen uznania dla swojego poprzednika, któremu

¹⁷¹ Ł. Kaczyński, *Dyrektor artystyczny Teatru Jaracza rezygnuje. Cięli i wycięli dyrektora*, „Dziennik Łódzki” 2015, nr 51, s. 3.

udało się przeprowadzić teatr przez burzliwe lata osiemdziesiąte bez uszczerbku dla jego kondycji artystyczno-merytoryczno-technicznej. Mało tego, w tym okresie zaczęto Teatr im. Stefana Jaracza nieoficjalnie uważać za jedną z najważniejszych scen w kraju. Zawodziński podczas jednej z rozmów przyznał:

Teatr Jaracza przed wielu laty objąłem po bardzo dobrym dyrektorze, moim pedagogu. To był dobrze zorganizowany teatr, świetnie prosperujący. To były czasy bardzo trudne ze względów finansowych. Potworna bieda, ale trudne też, bo było takie poczucie pewnego rozdroża, w którym kierunku to wszystko pójdzie. Dotyczyło to tutaj rzeczywistości zewnętrznej i co w tej rzeczywistości teatr będzie miał do powiedzenia. [...] To była cała walka skoncentrowana na tym, żeby ten ogromny potencjał Teatru Jaracza zachować, a potem go pomnażać. Bogdan wspaniale sprostował temu zadaniu¹⁷².

Z kolei w innym wywiadzie opowiadał o partnerstwie, ale i hierarchii w zespole, który przyszło mu przejąć po Hussakowskim:

Nie od dzisiaj Teatr Jaracza ma silny skład aktorski i wybitnych współpracowników. Hussakowski budował zespół przez trzynaście lat. Byli w nim mistrzowie i czeladnicy. Każdy miał i znał swoje miejsce w hierarchii. Na scenie byli partnerami, w bufecie zajęcie miejsca mistrza było – mówiąc łagodnie – sporym afrontem. Tak więc zastałem zespół silnych osobowości, a moją ambicją było, aby ten stan utrzymać. Wiedziałem, że za parę lat teatr zmieni oblicze, choćby dlatego, że ja, i jako człowiek, i jako artysta, różniłem się od swego poprzednika. Chciałem jednak, aby odbyło się to metodą ewolucji, a nie rewolucji. Chciałem zachować wszystko, co cenne, a na tym budować nowe i własne¹⁷³.

Zanim jednak Zawodziński przejął stery łódzkiej sceny, to, debiutując jako reżyser 14 grudnia 1986 roku widowiskiem *Golem* według własnego scenariusza w Teatrze im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze, dał się już poznać jako artysta o ogromnej zmysłowości i wyobraźni plastycznej. Był wtedy jeszcze studentem krakowskiego Wydziału Reżyserii Dramatu, który ukończył w 1988 roku.

Okres studiów krakowskich, a przede wszystkim wcześniejszy etap edukacji w liceum plastycznym w Łodzi oraz studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Łodzi (dyplom uzyskał w 1985 roku) rozbudziły w Zawodzińskim

¹⁷² Fragment wywiadu przeprowadzonego z Waldemarem Zawodzińskim przez redaktorkę Beatę Stylińską w Programie II Polskiego Radia w ramach audycji *Notatnik Dwójki – Ciągłe niezadowolenie jest niezwykle twórcze*, 20 XII 2012.

¹⁷³ M. Wasilewska, *Moim celem jest teatr aktualny*, „Teatr” 2010, nr 7–8, s. 21.

potrzebę obcowania ze sztuką teatru. Wtedy też na poważnie zainteresował się scenografią. Jak sam później przyznał, to wówczas wykształciło się w nim „słuchanie okiem”. Definiował je jako pewnego rodzaju czucie, pojmowanie świata, uświadamiające czy otwierające na myślenie o jego syntetycznej naturze. Miało to bezpośrednie przełożenie na postrzeganie przez Zawodzińskiego rzeczywistości, która go inspirowała. Czerpał ze wszystkiego, co dookoła: koloru, kształtu, dźwięku, zapachu, z obecności drugiej osoby. Osiągnął pewien rodzaj wrażliwości wyostrażającej zmysły, a przez to pozwalającej na wnikliwą obserwację otaczającego świata. Dla Zawodzińskiego i jego późniejszych metod pracy okazało się to niezwykle ważnym odkryciem. Zrozumiał, że doświadczanie świata to doświadczanie jego polifonicznego charakteru. Wraz z podjęciem próby zespolenia się ze światem, budowania więzi, dotykania jego istoty zaczyna się wnikać w jego strukturę i poznawać prawdziwy świat wartości, przede wszystkim wartości estetycznych.

Przez długi czas ten rodzaj „przebudźcowanej” recepcji świata był dla Zawodzińskiego dość kłopotliwy, a to dlatego, że początkowo nie do końca umiał to zjawisko nazwać i w sobie rozpoznać. Wydawało mu się, że nadmiar doznań i spotęgowanych odczuć prowadzi go raczej w stronę wewnętrznego szaleństwa niż w kierunku twórczej kreacji. Ten stan uznawał za jeden ze swoich największych kompleksów. Dopiero na studiach jego profesorka Marta Fik po raz pierwszy uzmysłowiła mu, że ta – w jego mniemaniu – przypadłość, rodzaj wrażliwości i patrzenia na świat, jest jego atutem i znakiem rozpoznawczym. Ten proces samopoznania i akceptacji dopełniły spotkania z pedagogiem Józefem Opalskim.

Zawodziński uwarścił się też w niezwykle sposób na muzykę. Nauczył się zestrzącać ją z innymi dziedzinami sztuki, jak na przykład z teatrem, plastyką czy architekturą. Spotkania ze wspomnianymi nauczycielami okazały się momentem przełomowym w jego życiu, bowiem w jasny sposób wyznaczyły ścieżkę, określiły nadrzędny cel jego twórczości i wizję – teatr jako synteza sztuk. Miało to potem bezpośrednie przełożenie na zainteresowanie Zawodzińskiego formami operowymi i musicalowymi. Swoją pierwszą operę wyreżyserował w 1991 roku. Była to zrealizowana na zamówienie Opery Krakowskiej, a dokładniej Kongresu Intelktualistów proveniencji chrześcijańskiej, prapremiera polska *Śmierci Don Juana* Romana Palestra, która początkowo miała się odbyć w kościele św. Katarzyny, ale z uwagi na mocno wątpliwe dla krakowskich władz kościelnych treści zawarte w tym dziele, prapremiera ostatecznie odbyła się 19 września 1991 roku w Kopalni Soli w Wieliczce. Od tego czasu życie zawodowe Zawodzińskiego orbitowało wokół dwóch sfer artystycznych – opery i teatru dramatycznego. Nigdy też nie dostrzegał w nich konkurujących ze sobą, wykluczających się i antagonizujących dziedzin sztuki. Wręcz przeciwnie, myślał o nich jak o przestrzeniach twórczych wzajemnie się przenikających, nawzajem inspirujących, uzupełniających

i mocno na siebie oddziałujących. Jego zdaniem dzięki tej kooperacji możliwe stało się stworzenie na scenie drugiej, alternatywnej rzeczywistości.

Konfrontowanie form teatru dramatycznego z formami muzycznymi wpłynęło na kształt i styl późniejszych inscenizacji Zawodzińskiego, w których niezbędnym elementem była warstwa muzyczna zespolona z warstwą wizualną. W spektaklach dążył do tego, by muzyka istniała w obrazie, w warstwie plastycznej, była nieodzownym elementem wydarzeń rozgrywających się w świecie przedstawionym, a nawet, by sama czasami stawała się głównym bohaterem inscenizacji. Dlatego też Zawodziński niejednokrotnie sam brał odpowiedzialność za adaptację tekstu sztuki, a także przygotowywał autorską dekorację. Zdarzało się też, że sam opracowywał muzykę do przedstawienia. Dzięki ogromnej wewnętrznej dyscyplinie oraz rygorowi myślowemu z powodzeniem udawało mu się scalać na scenie wszystkie elementy w jedno spójne zdarzenie artystyczne, zwłaszcza takie, w którym umiejętnie znaleziony, wymyślony i odpowiednio dobrany do tekstu dzieła kształt inscenizacyjno-plastyczny nie dekonstruował literatury.

Łącząc rolę reżysera i scenografa, Zawodziński wielokrotnie podkreślał, że jest przede wszystkim reżyserem, a wykształcenie plastyczne i muzyczne pozwala mu jedynie skonkretyzować oraz urzeczywistnić wszystkie założenia, wizje i pomysły reżyserskie. Dzięki temu mógł być autonomicznym artystą, niezależnym od cudzych gustów, w pełni samowystarczalnym, autorem swoich inscenizacji od początku do końca. Charakterystyczne jest to, że Zawodziński nigdy nie był w pełni zadowolony ze zrealizowanych przedsięwzięć. Tego rodzaju myślenia nie rodziło w nim ani wrodzone malkontenctwo, ani krytyczne podejście do swoich dokonań, lecz świadomość, że zawsze można lepiej. To naturalna cecha każdego procesu, działania twórczego, zwłaszcza gdy jest się, jak sam o sobie mówił, „krakowskiego chowu”. Wówczas nienasycenie twórcze jest czymś w pełni uzasadnionym, a przy okazji nieuniknionym, bowiem reżyser z wielości różnych możliwości musi wybrać tylko takie elementy, za pomocą których będzie mógł stworzyć wypowiedź artystyczną. Kiedy taki przekaz już powstanie, pojawiają się wątpliwości, czy zastosowane narzędzia i środki artystyczne były odpowiednie i wystarczające. Ich wybór jest tym trudniejszy, im bardziej materiał literacki jest atrakcyjny pod względem strukturalnym i tekstowym, dając różnorodne możliwości interpretacyjne. Dlatego zdarzało się, że Zawodziński nie raz decydował się powracać, czy jako reżyser, czy jako scenograf, do tych samych dzieł i autorów. Tak było w przypadku *Fausta* Charles’a Gounoda (Opera Śląska w Bytomiu, reż. Bogdan Hussakowski, premiera 4 IV 1992; Teatr Wielki w Łodzi, reż. Waldemar Zawodziński, premiera 19 VI 1993; Państwowa Opera Bałtycka w Gdańsku, reż. Marek Grzesiński-Weiss, premiera 24 IV 2004), *Opowieści Hoffmanna* Jacques’a Offenbacha (Opera i Operetka w Krakowie, reż. Bogdan Hussakowski, premiera 7 III 1993; Opera Nova w Bydgoszczy, reż. Waldemar

Zawodziński, premiera 18 IV 1998; Opera Wrocławska, reż. Waldemar Zawodziński, premiera 27 XI 2009), *Czarodziejskiego fletu* Wolfganga Amadeusza Mozarta (Opera i Operetka w Krakowie, reż. Bogdan Hussakowski, premiera 25 V 1996; Opera i Operetka w Krakowie, reż. Bogdan Hussakowski, premiera 4 X 1999; Teatr Wielki w Łodzi, reż. Waldemar Zawodziński, premiera 20 XII 2008) czy *Balu maskowego* Giuseppe Verdiego (Opera i Operetka w Krakowie, reż. Waldemar Zawodziński, premiera 27 III 1994; Opera Narodowa w Warszawie, reż. Waldemar Zawodziński, premiera 25 IV 1998; Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, reż. Waldemar Zawodziński, premiera 7 X 2006). Lubił wracać do niektórych dzieł, ale dopiero po czasie, kiedy okrzepły w nim emocje związane z poprzednimi realizacjami. Za każdym razem zwracał uwagę na inne aspekty, z czym innym się mierzył, na co innego kładł akcent, analizował pod niebranym dotychczas pod uwagę kątem. Nie oznacza to, że Zawodziński z poprzednich inscenizacji był całkowicie niezadowolony. Wręcz przeciwnie, ponowna praca z tym samym tekstem i tematem to tylko dowód na to, że – jak mawiał Hussakowski – nie ma jednego niezawodnego przepisu na teatr. Decydując się na jego tworzenie, nieustannie można poszukiwać nowych dróg interpretacyjnych, próbować nowych rozwiązań, zadawać coraz to inne pytania i dążyć do znalezienia na nie nowej, czasem nie tylko jednej odpowiedzi. Nie zaskakuje więc fakt, że Zawodziński, przystępując do realizacji spektaklu, nigdy nie miał z góry sprecyzowanego efektu końcowego swojego dzieła. Z przyjemnością rzucał się w wir artystycznej przygody, co komentował w następujący sposób: „Na początku pracy nad przedstawieniem nie zakładam nigdy, czy ma ono być «nowatorskie», czy też wyreżyserowane «po bożemu». Koncentruję się na tym, o czym chciałbym opowiedzieć, i dobieram takie środki wyrazu, buduję taką poetykę, poruszam się w takiej estetyce, która najlepiej pozwala mi wyrazić to, co moim zdaniem w utworze najciekawsze, najistotniejsze”¹⁷⁴.

Reżyserując w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi, zajmował się przede wszystkim problematyką egzystencjalną człowieka, szczególnie że na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych artyści zaczęli już odchodzić od ukazywania skomplikowanych relacji jednostki ze społeczeństwem oraz jednostki z systemem władzy; teraz bardziej się skupiali na samym człowieku i jego systemie wartości. Rozważania o kondycji losu ludzkiego Zawodziński podejmował w takich spektaklach jak na przykład: *Amadeusz* Petera Shaffera (premiera 5 X 1991) czy *Dybuk* Szymona An-skiego (premiera 21 IV 1993). Późniejsze inscenizacje zostały pogłębione o refleksję dotyczącą śmierci, przemijania, przyczyn i konsekwencji zła. Nierzadko też w swoich przedstawieniach epatował toposem miłości i erotyką podszytą goryczą. To motywy często pojawiające się w jego

¹⁷⁴ P. Dybicz, *Prawdziwa sztuka to alchemia*, „Przegląd” 2009, nr 41, s. 5.

pracach, głównie reżyserskich, między innymi w *Śnie nocy letniej* Williama Szekspira (premiera 28 IX 1997) czy *Celestynie* Fernando de Rojas (premiera 15 V 1995). Zgłębiał także traktaty filozoficzne poświęcone możliwościom poznawczym człowieka. Zdobytą z ich lektury wiedzę wykorzystywał i przenosił do swoich spektakli (*Tragiczna historia Doktora Fausta* Christophera Marlowe'a, premiera 27 III 2003). Wykorzystując swoje doświadczenia wyniesione z inscenizowania widowisk operowych, niejednokrotnie też, jak w przypadku chociażby *Czarodziejskiego fletu* Mozarta (premiera 20 XII 2008, Teatr Wielki w Łodzi) czy *Królowej Śniegu* Hansa Christiana Andersena (premiera 7 XII 1997), miał okazję stworzyć na scenie niezwykle bajeczne, oniryczne i eteryczne scenografie. Interesującym precedensem okazało się wystawienie przez Zawodzińskiego *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* Bolesława Leśmiana (premiera 16 X 1999), dramatu wprowadzonego na polską i łódzką scenę teatralną przez Hussakowskiego w 1982 roku. Co ciekawe, Hussakowski otrzymał za ten spektakl w 1983 roku Srebrną Łódkę, a w 2000 roku za scenografię do inscenizacji tego samego tytułu w tym samym teatrze Zawodzińskiemu została przyznana nagroda Złotej Maski.

Ponad wszystko Zawodziński cenił teatr aktorski. W jego przekonaniu fundamentem tak rozumianego teatru musi być dogłębnie przeanalizowany tekst, precyzyjnie wyinterpretowany, czego oczekiwał i wymagał od współpracujących z nim artystów. Samo przeczytanie tekstu nie wystarcza. Dopiero praca nad nim daje pretekst do dalszej analizy, zastanowienia się i przyjrzenia wszystkim aspektom, z których później wybiera się najistotniejsze zagadnienia, problemy. Zawodziński podkreślał, że treść utworu stanowi tylko bazę, na której w trakcie dalszej pracy nadbudowuje się pozostałe komponenty inscenizacji. Jak przyznał: „W zawodach artystycznych z dużym szacunkiem odnoszę się do rzemieślników. Wierzę w pracowitość. Dążę do otaczania się profesjonalistami. Lecz prawdziwa sztuka to alchemia. Wybitni artyści to ludzie obdarzeni szczególnymi darami. Rzemieślników się ceni, ale wielbi się artystów”¹⁷⁵. Podobnie jak dla Hussakowskiego, tak i dla Zawodzińskiego aktorzy byli najważniejsi w teatrze. Uwielbiał spotkania z nimi podczas prób najpierw czytanych, później sytuacyjnych.

Dwudziestego dziewiątego września 1990 roku w łódzkim Teatrze im. Stefana Jaracza Zawodziński wystawił *Życie jest snem* Pedra Calderóna de la Barca, adaptację tekstu niezwykle popularnego i bardzo często obecnego na deskach polskich teatrów. Na próżno jednak szukać nawiązań do krakowskiej realizacji tego samego dzieła w reżyserii Bogdana Hussakowskiego, choć z pewnością warto docenić gest Hussakowskiego, który zezwalając Zawodzińskiemu na wystawienie tego utworu, mimowolnie poddał konfrontacji swoją niegdysiejszą inscenizację.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

Pomimo różnicy ponad dwudziestu lat, które dzieliły obie premiery, udało się Zawodzińskiemu stworzyć w pełni autonomiczne i zupełnie świeże przedstawienie. Przy tej okazji nie sposób po raz kolejny nie docenić roli Jarosława Marka Rymkiewicza – „imitatora”, którego praca nad adaptacją dramatu Pedra Calderóna de la Barca wzbudziła podziw u krytyków już pod koniec XX wieku. Przekładem zachwycili się także współcześni recenzenci. Jacek Sieradzki napisał: „Rymkiewicz odmłodził stary tekst. Zredukował ozdobność barokowej metaforyki, pozostawiając tylko te figury retoryczne, które bezpośrednio ilustrują filozoficzną zawartość dzieła. Zubożył utwór, ale zarazem skondensował jego siłę dramaturgiczną, przełożył słowa sprzed trzystu pięćdziesięciu lat na wrażliwość i emocje współczesnego widza”¹⁷⁶.

W swoim spektaklu Zawodziński odrzucił z dramatu wszystko to, co dotyczyło kwestii mechanizmów życia społecznego, systemów rządzenia, spraw politycznych. Całą uwagę skupił na postaci Segismunda i jego próbie wejścia na wyższy poziom samoświadomości. Segismunda jednocześnie postawionego w sytuacji, w której zmuszony został do odkrycia i skonfrontowania się z prawdą o marności i kruchości ludzkiej egzystencji. Reżysera szczególnie zaintrygował metafizyczny wymiar istnienia księcia jako postaci dążącej do rozpoznania natury własnego losu, toczącej walkę z wewnętrznymi granicami, barierami, w jakich zatrzasnęło go jego własne życie, emocje, myśli, instynkty, ambicje i fizjologia. W zamyśle Zawodzińskiego Segismundo miał również wskazywać na pewien rodzaj relacji „[...] między wolnym dysponowaniem sobą w obrębie roli, jaka przypadła człowiekowi, a zdeterminowanym przez warunki zewnętrzne przybieraniem maski w utopijnym świecie pozbawionym trwałości zasad”¹⁷⁷.

W łódzkiej inscenizacji Zawodziński wyeksponował jeszcze jeden bardzo istotny motyw: motyw śmierci, co stanowiło pewną nowość w stosunku do dotychczasowych realizacji tego dramatu. W jego interpretacji śmierć jawiła się jako absurdalny i zarazem konkretny byt, jako nieodłączny element życia, przedłużenie ziemskiego chaosu. Co więcej, ukazana została jako byt pozbawiony bliżej określonej struktury, bez wyodrębnionych kategorii, wartości, z zatartymi granicami między jawą a snem, chociaż stała się jedyną „realną” propozycją wyjścia z tytułowego snu. Jak zauważył Sieradzki: „Zawodziński wprowadził motyw śmierci do całej, starannie utrzymanej w duchu hiszpańskiego malarstwa tamtych czasów ikoniki przedstawienia: od prologu nad trupem konia, który padł na granicy «niegościnniej» Polski, aż po finałowy triumf Segismunda, kiedy to nad całą sceną unosi się funeralna czapa z kirem i trupimi czaszkami”¹⁷⁸. Tak mocne wyakcentowanie

¹⁷⁶ J. Sieradzki, *Calderonowskie memento*, „Polityka” 1991, nr 7, s. 8.

¹⁷⁷ M. Bartyzel, *Sen był moim nauczycielem...*, „Dziennik Łódzki” 1990, nr 227, s. 3.

¹⁷⁸ J. Sieradzki, *Calderonowskie memento*, s. 8.

motywu śmierci przesunęło wymowę całego przedstawienia w rejony bardziej uniwersalne, w sposób filozoficzny traktując o świecie i egzystencji człowieka.

Dopełnieniem tego wręcz malarskiego charakteru spektaklu była równie dobrze wpisująca się w całą inscenizację scenografia, którą opisał jeden z recenzentów: „Pracownia astronoma i dworska komnata, ustawione jak martwe natury. Jedna z klepsydrą i zwierzęcą czaszką, druga z porozrzucanymi owocami i muzycznym instrumentem. [...] Na stojącą w głębi sceny ceglana bramę opada czarny baldachim, z dwoma ludzkimi szkieletami, obejmującymi globus Ziemi”¹⁷⁹. W tę jakże plastyczną scenografię, w równie plastyczny, niemal oniryczny sposób, wkomponowali się aktorzy, wyłaniający się na scenie niczym bohaterowie z obrazów hiszpańskich malarzy Diega Velázqueza czy Francisca de Zurbarána.



Fot. 13. *Życie jest snem* Pedra Calderóna de la Barca, reż. Waldemar Zawodziński, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi (29 IX 1990). Na zdjęciu: Bronisław Wrocławski (Astolfo), Hanna Bieluszko (Rosaura). Fot. Romuald Sakowicz

¹⁷⁹ M. Zagańczyk, *Sen i śmierć*, „Teatr” 1990, nr 12, s. 17.

Z kolei *Amadeusz* Petera Shaffera w reżyserii Waldemara Zawodzińskiego (premiera 23 IX 1991) to jedna z ostatnich premier za dyrekcji Bogdana Hussakowskiego w Teatrze im. Stefana Jaracza, tuż przed jego oficjalną rezygnacją. W tym przypadku wybór tekstu brytyjskiego dramaturga pozwolił Zawodzińskiemu połączyć w spektaklu trzy jego największe pasje – teatr, plastykę oraz muzykę.

Wolfgang Amadeusz Mozart okazał się bardzo wdzięcznym bohaterem, a tekst dramatu niezwykle wartościowym materiałem literackim. Któż bowiem nie zna słynnych oper austriackiego kompozytora: *Czarodziejskiego fletu*, *Don Giovanniego*, *Wesela Figara*, albo choć raz nie słyszał porywających taktów *Marsza Tureckiego*? Do dziś Mozart uchodzi za jedną z najbardziej kontrowersyjnych i złożonych postaci w historii muzyki. Wokół jego biografii narosło wiele mitów, legend i spekulacji. Nic więc dziwnego, że przez to stał się artystą na tyle atrakcyjnym, że do jego życiorysu chętnie odwoływano się zarówno w literaturze (na przykład *Mozart i Salieri* Aleksandra Puszkina), jak i filmie (*Amadeusz* w reżyserii Miloša Formana). Mozart stał się też bohaterem sztuki Shaffera.

W przypadku utworu *Amadeusz* problematyczna była już sama przynależność gatunkowa tego dzieła. Zgodnie ze wzmianką zamieszczoną w programie do łódzkiego spektaklu: „*Dramma giocoso* – taki podtytuł mógłby dać swojej sztuce Peter Shaffer. *Dramma giocoso*, zabawny dramat, dramat komediowy, dramatyczna komedia, i głębiej może, i mroczniej, i ostrzej: komedia tragiczna, tragikomedial, tragedia komediowa – zmieszanie elementów, symbioza gatunków [...]”¹⁸⁰. Brak możliwości jednoznacznego przyporządkowania genologicznego utworu Shaffera został przez Zawodzińskiego potraktowany jako symboliczne odzwierciedlenie życia Mozarta – niełatwego, skomplikowanego, bolesnego. Życia zawieszonego pomiędzy potęgą geniuszu a nieustanną walką z nędzą i chorobą. Z drugiej strony brak spójnego przypisania gatunkowego *Amadeusza* zostawił reżyserowi większe pole dla inwencji artystycznej, z czego Zawodziński skorzystał, ale co ciekawe, tylko na poziomie scenografii. Jak oceniła postawę reżyserką Natalia Adaszyńska, „Zawodziński nie zakłócił odbioru Shafferowskiej treści żadnym pomysłem inscenizacyjnym. Akcja jego *Amadeusza* toczy się sama, nie widać w jej przebiegu ręki reżysera. Zupełnie tak, jakby dyrygent prezentował odbiorcom czytanie partytury, bacząc tylko na to, by wiernie wygrać wszystkie zapisane przez autora motywy, tematy i frazy, a prawie wcale nie troszcząc się o nadanie dziełu własnej interpretacji”¹⁸¹. Zgodnie z zamysłem autora dramatu reżyser skoncentrował akcję wokół relacji Mozarta z Antoniem Salierim i narastającego

¹⁸⁰ Informacja podana w programie teatralnym spektaklu *Amadeusz* Petera Shaffera, premiera 23 września 1991, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, s. 4.

¹⁸¹ N. Adaszyńska, *Samograj*, „Teatr” 1992, nr 1, s. 10.

między nimi konfliktu. Oczywiście nie o dosłowne ukazanie sporu w spektaklu chodziło, lecz o uchwycenie i ukazanie odwiecznego starcia geniuszu z przeciećnością, brakiem zdolności kreacji. Nękający Mozarta Salieri nie może pogodzić się z rosnącą sławą kompozytora i z tym, że Stwórca nie obdarzył także jego wielkim talentem. Ukazanie tego antagonistycznego stosunku w przedstawieniu zyskało bardziej metafizyczny wymiar niż w samym utworze Shaffera. „Przeciećność – zawistna, mściwa, a przy tym wrażliwa, inteligentna – walczy z geniuszem za pomocą wyrafinowanych intryg. Walka jest zresztą jednostronna, sam geniusz jest jej raczej nieświadomy. To przecież Salieri, mający tu coś z szekspirowskiego Jagona, chce zniszczyć Mozarta, obłudnie udając życzliwość i przyjaźń. Zniszczyć z zemsty, albowiem raniła go dotkliwie [...] jedna niewypowiedziana piękna «Fraza Mozarta» (z Serenady B-dur KV 361) [...]”¹⁸².

Zawodziński zrobił przedstawienie o stwarzaniu dzieła, bowiem głównym lejtmotytem w spektaklu była kategoria geniuszu, ujmowanego jako dar, nadprzyrodzone zdolności, boskie światło przenikające duszę. Zamierzeniem inscenizatora było, jak można przeczytać w programie spektaklu, ukazanie „[...] dramatycznego splotu i tragicznego węzła fenomenu geniusza w jego ziemskim bytowaniu: rozziw i napięcie, dysonans i dysharmoni[a] między życiem a twórczością, między człowiekiem a twórcą”¹⁸³.

Zawodziński stworzył przedstawienie również o zazdrości, nienawiści, geniuszu doprowadzającym do szaleństwa, opętaniu manią perfekcjonizmu. Cały spektakl został wywiedziony z charakteru i istoty muzyki, wykorzystano w nim oryginalne fragmenty kompozycji Mozarta, jak choćby *Requiem* rozbrzmiewające w finale. Cała struktura inscenizacji została wzmocniona plastyczną i nietypową, jak na Zawodzińskiego, dość ascetyczną scenografią, na którą składało się zaledwie kilka podestów, czarne zastawki i wydzielona w zasceniu przestrzeń dla orkiestry. Nieco więcej detali dotyczących dekoracji znalazło się w opisie spektaklu autorstwa Adaszyńskiej: „Spektakl grany jest w stylowych, utrzymanych w tonacjach purpury i czerwieni, oszczędnych dekoracjach. Na scenie stoją tylko niezbędne w akcji sprzęty: stół, pianino, fotel, tron. Całość, spowita w kotary i zasłony, oświetlona jest zrecznie reżyserowanym światłem. Jakby dla większego uwypuklenia powiązań sztuki z konstrukcjami muzycznymi, światło i kotary odświeżają kilka planów – scenę, podest, głębię”¹⁸⁴.

¹⁸² Fragment zamieszczony w programie teatralnym spektaklu *Amadeusz* Petera Shaffera, s. 5.

¹⁸³ *Ibidem*, s. 4.

¹⁸⁴ N. Adaszyńska, *Samograj*, s. 10.



Fot. 14. *Amadeusz* Petera Shaffera, reż. Waldemar Zawodziński, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi (23 IX 1991). Na zdjęciu: Marcin Kuźmiński (*Amadeusz*)

Zupełnie jak niegdyś Bogdan Hussakowski zajmował dyrektorski fotel Jana Maciejowskiego, tak i Waldemar Zawodziński do dokonań poprzednika i jego trzynastoletniej dyrekcji podszedł z pełnym poszanowaniem, kontynuując przez pierwsze lata przyjętą, wypróbowaną i sprawdzoną linię repertuarową. Jednocześnie czuł, że swoimi założeniami i działaniami dyrektorsko-reżyserskimi wpisuje się w najlepsze tradycje Teatru im. Stefana Jaracza.

ZAMIAST ZAKOŃCZENIA

[Po opuszczeniu Łodzi Bogdan Hussakowski powrócił do Krakowa, gdzie w latach 1992–1999 był dyrektorem naczelnym i artystycznym Teatru im. Juliusza Słowackiego, a następnie – do roku 2000 – konsultantem programowym w tym teatrze. Reżyserował gościnnie między innymi w Teatrze Polskim we Wrocławiu, w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, w krakowskim Teatrze Nowym i powracał do Łodzi, gdzie na scenie „swojego” teatru wystawił *Zimową opowieść* Szekspira (premiera 30 IV 1996), *Czarujący korowód według Korowodu czarującego pana Arthura Schnitzlera* Wernera Schwaba (premiera 16 I 2000), *Okruchy czułości* Neila Simona (premiera 26 V 2001), *Samotną drogę* Artura Schnitzlera (premiera 9 VI 2002). Nadal współpracował z Teatrem Telewizji, ale w ostatnich latach najwięcej energii poświęcił pracy pedagogicznej – M.L.].

W tym samym czasie, gdy na początku swojej kariery reżyserskiej dołączył do zespołu Starego Teatru w Krakowie, a więc w 1967 roku, Hussakowski rozpoczął pracę na stanowisku asystenta w krakowskiej PWST, szybko zyskując opinię jednego z najlepszych pedagogów (w 1992 roku otrzymał nominację profesorską). Działalność dydaktyczna wiązała go z tym miejscem na blisko czterdzieści lat (z przerwą w latach 1975–1986). Równolegle prowadził zajęcia na wydziale aktorskim i na reżyserii. Nie przerwała tego nawet ciężka choroba w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych, w wyniku której pojawiły się kłopoty z mówieniem. Po wylewie napisał do studentów list, w którym opisał sposób komunikowania się z niepełnosprawnym wykładowcą. Studenci nawet wtedy nie chcieli rezygnować z prowadzonych przez niego zajęć, a koledzy pedagogzy uważali, że Hussakowski jest najbardziej pełnosprawnym spośród wszystkich belfrów. Waldemar Zawodziński tak wspominał jedno z pierwszych zajęć z Hussakowskim na Wydziale Reżyserii Dramatu w krakowskiej uczelni:

W błyskotliwy i lapidarny sposób trafiał w istotę rzeczy. Błyskawicznie diagnozował słabe punkty, wskazując to, co wymagało szczególnej uwagi i pracy. Jego inteligentne, dowcipne, momentami ironiczne, ale ogromnie użyteczne uwagi budziły w nas,

studentach, przeświadczenie, że nic się przed jego okiem nie ukryje. [...] Wiele mu zawdzięczam. Uczył rzeczy, z jakimi inni sobie nie radzili: jak w postaci scenicznej ukazać pełnię człowieczeństwa, jak porozumiewać się i współpracować z aktorem. [...] To jedno z najtrudniejszych zadań. Łączyć kapitał wszystkich ludzi, ich osobowość, wrażliwość, we wspólną kreację, jak prowadzić aktora, jak być mu pomocnym i uzyskać efekt, o jakim myślimy, budować świadomość postaci, umieć czytać z aktora, błyskawicznie go ogarnąć – to wielka, choć niepowседневna umiejętność. Gdy inni potrzebowali dwudziestominutowego monologu, Hussakowski zamykał sedno sprawy w dwóch zdaniach. [...] Usuwał wszystko, co mogłoby przeszkodzić w zbudowaniu rozmowy. Dążył do niezafalszowanych relacji. Swą inteligencją budził w nas szacunek, respekt i podziw. Baliśmy się tylko, że gdy czemuś nie sprostamy, on wszystko wypunktuje. Cieszył się autorytetem, ale nigdy go nie nadużywał¹.

Zaś profesor Ewa Kutryś, wykładowca w PWST w Krakowie, tak zachowała w pamięci swojego koleżę:

Mimo kłopotów z mówieniem Bogdan nie zrezygnował z zajęć w szkole. Studenci nie tylko nie prosili o zmianę wykładowcy, a wręcz domagali się zajęć z nim. Kilka zdań wypowiedzianych z trudem przez Bogdana miało dla nich większą wartość niż cały wykład wielu innych osób. [...] Pierwsze, co robił na zajęciach z nowymi studentami, to rozdawał im instrukcje współpracy z osobą, która ma problemy z mówieniem. Przez ten cały czas cechowało go wyrafinowane poczucie humoru, nigdy nie był w żaden sposób upozowany².

Studenci uwielbiali go również za ogromne poczucie humoru, wewnętrzną radość i natychmiastowe stwarzanie atmosfery bezpośredniości, a przede wszystkim za dawanie podopiecznym podczas zajęć poczucia bezpieczeństwa. Uczył, jak odnaleźć się w zawodzie, w którym nierzadko pracuje się z dużym zaangażowaniem emocjonalnym. Zależało mu na uruchomieniu u wychowanków wyobraźni, pozwalającej pokonać ich opory oraz niepewność. Zarażał wszystkich swoją ciekawością, jaką żywił dla wielu zjawisk. Chociaż umiał być stanowczy, uparty, egzekwujący i ostry w ocenach (także względem siebie), dawał jednocześnie sporą przestrzeń wolności i swobody myślenia.

¹ Ł. Kaczyński, *Przyspieszony kurs nauki o człowieku*, „Polska. Dziennik Łódzki” 2010, nr 276, s. 10.

² *Ibidem*, s. 11.

ANEKS. TEKSTY BOGDANA HUSSAKOWSKIEGO

W aneksie zamieszczono teksty Bogdana Hussakowskiego – napisaną przez niego pracę na egzamin wstępny na Wydział Reżyserii PWST im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie oraz wybrane artykuły opublikowane w czasopismach „Teatr”, „Dialog” i „Scena”.

[Rozprawa teoretyczna przygotowana w ramach egzaminów na Wydział Reżyserii w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie (obecnie Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza), archiwum,teczka: Bogdan Hussakowski, rękopis].

Hussakowski
praca wstępna

Najnowsza polska twórczość dramatyczna na scenach, zadania przez nią wyznaczone i ich realizacja teatralna

Opis i ocenę najciekawszych realizacji najnowszej polskiej twórczości dramatycznej muszę ograniczyć do spektakli teatrów krakowskich. Wyjątek stanowi *Kartoteka* T. Różewicza, którą oglądałem na scenie Teatru Dramatycznego w Warszawie. Za dolną granicę czasową tej twórczości przyjmuję rok 1956, w którym został zniesiony monopol socrealistycznej estetyki. W ciągu następnych lat powstało w Polsce wiele utworów zbliżonych do zachodniej awangardy teatralnej (Ionesco, Beckett) i przez nią inspirowanych. Jednak pomimo pokrewieństw natury formalnej z twórczością dramatyczną Zachodu, polska dramaturgia współczesna przekazuje nowymi środkami problemy często typowo polskie, nurtujące naszą narodową świadomość od lat. Przykładem niech będzie paralela pomiędzy *Weselem* a *Indykiem* silnie podkreślona w krakowskim przedstawieniu przez Lidę Zamkow.

Omówienie polskiego dramatu lat ostatnich opieram na czterech przedstawieniach: *Indyku* i *Postępowcu* Mrożka w Teatrze Starym, *Barze Wszystkich Świętych* Broszkiewicza w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie i *Kartotece* Różewicza w warszawskim Teatrze Dramatycznym. Realizacje tych utworów stanowią dość typowy przykład nowych tendencji w polskim teatrze lat ostatnich.

Indyk, będący symbolicznym obrazem marazmu, bierności i niemocy społeczeństwa, został przez L. Zamkow przekazany środkami jaskrawej groteski. Była to jedyna chyba udana próba odejścia od proponowanych przez Mrożka rozwiązań w kierunku teatralizacji (dialog Laury i jej kochanka rozwiązany jako parodia opery romantycznej) czy też stylizacji (grupa Chłopów uśpionych nad kuflem piwa).

Zasadą bowiem, niestety, nieprzestrzeganą w realizacji utworów scenicznych Mrożka, powinna być maksymalna wierność jego didaskaliom i utrzymywanie przedstawień w konwencji realistycznego teatru mieszczańskiego. Idealem byłaby realizacja Mrożka mistrzowsko naturalistycznymi środkami MChAT-u. Tak jak w malarstwie, tak i w teatrze ostateczny efekt artystyczny powinien zostać osiągnięty przez zestawienie realistycznych elementów w nadrealistyczną całość. Nakładanie przez teatr na utwory Mrożka dodatkowych elementów groteskowych wpływa zdecydowanie niekorzystnie na ostateczny rezultat sceniczny.

To właśnie stało się przyczyną niepowodzenia drugiej realizacji Mrożka na scenach krakowskich. *Postępowiec* (pod tym wspólnym tytułem Teatr Stary wystawił *Na pełnym morzu*, *Karola* i *Strip-tease*) został pozbawiony podstawy Mrożkowskiego komizmu, tkwiącej w werbalnym dialogu, doprowadzającym do absurdu przyjętą przez autora „sytuację wyjściową”.

Dialog i absurdalne sytuacje zostały przytłoczone, zduszone inwencją reżysera, który w tym wypadku pozbawił autora istotnych walorów, nie zastępując ich własnym. Dialog „przedwyborczy” na symbolicznej tratwie stracił wiele uroku w ustach sarmatów XVII-wiecznych, którzy swym kostiumem odwracali uwagę widza od treści swoich słów. Potwierdzeniem moich zarzutów niech będzie fakt, że z całego tryptyku najlepiej wypadł *Strip-tease*, w którym najmniej wyczuwało się bujną fantazję reżysera, a w którym za to najwięcej myśli autora dotarło do widza.

Teatralna twórczość J. Broszkiewicza, związana głównie z nowohuckim Teatrem Ludowym, jest może w najwyższym stopniu oryginalna. W wybranym przeze mnie do omówienia *Barze Wszystkich Świętych*, podobnie jak w wypadku Mrożka, wybór środków teatralnych wydał mi się nie najszcześliwszy. Całkowicie umowna, poetycka dekoracja, z dominującym akcentem barw w centrum, zawiesiła bohaterów tego utworu w próżni. A tymczasem są oni oparci o jak najbardziej realne zaplecze socjologiczne i powinno to w przedstawieniu znaleźć wyraz. Przeciwwstawienie pary kochanków, romantycznych i „bujających

w obłokach”, grupce cynicznych bywalców tego baru straciło na ostrości przez zniwelowanie społecznych podstaw tego konfliktu. Teatr (scenograf) obnażył słabości dramaturgiczne tekstu, zamiast je zatuszować.

Z czterech omówionych utworów największym sukcesem była według mnie *Kartoteka* w reżyserii Wandy Laskowskiej. I tutaj silne są reminiscencje dramatu neoromantycznego: dialog Bohatera z postaciami, które stanowiły treść dramatu jego życia i jego próbę samookreślenia się, przywodzą na pamięć dialog Konrada z Maskami.

Realizacja tego utworu, chyba najciekawszego dramatu polskiego lat ostatnich, stała się sukcesem dzięki trafnemu doborowi środków wyrazu. W tym przedstawieniu energia reżysera skierowana była na wydobycie myśli autora i zrealizowanie jego wizji wyobcowanej jednostki, a w stosunku do utworów współczesnej awangardy jest to najbardziej prawidłowe stanowisko.

Współczesny dramat, tak nasz, jak i zachodni, stanowi doprowadzenie do absurdu konwencji teatru mieszczańskiego realizmu i aby mógł spełniać swoją „dziejową misję”, musi być w tych właśnie konwencjach realizowany. Nieuwzględnianie przez realizatorów tej zasady, wypływającej z prawidłowości rozwoju historycznego teatru, musi prowadzić do artystycznych niepowodzeń.

To omówienie współczesnych polskich tendencji teatralnych jest oczywiście szalenie ogólnikowe i nie uwzględnia dość obfitej produkcji literackiej twórców starszego pokolenia, ale celem jego było jedynie wskazanie na pewien istotny moment rozdziewku pomiędzy nowymi formami dramatycznymi a środkami ich realizacji.

Pamflet na zawód wyuczony

„Teatr” 1970, nr 12

Reżyser zajmuje we współczesnym teatrze centralne miejsce i odgrywa rolę kluczową, decydującą. Tak brzmi jedna z podstawowych prawd wiary w aktualnym katechizmie sztuki teatru. Im bardziej niewzruszony zdaje się jakiś dogmat, tym większą budzi ochotę i potrzebę zakwestionowania. Oczywiście tylko u bluźnierców, niedowiarków, heretyków, a szczególnie u tych, którzy – tak jak autor tych słów – znajdują się na etapie powolnej, ale nieodwracalnej utraty wiary. Rosnący niepokój, czy wykonywanie zawodu reżysera teatralnego, w kształcie i funkcji obecnej, może być nazwane twórczością, czy może jeszcze stać się nią naprawdę – oto źródło, z którego wypływa moje przekonanie o dezaktualizacji i jałowości fachu, który od niewielu lat uprawiam.

Reżyser bywa często porównywany do stwórcy, kreatora, nazywa się go władcą. Duvignaud zatytułował rozdział swej interesującej *Socjologii teatru* poświęcony

reżyserii: *Maître de Royaume*. Zabawny w swym patosie zestaw epitetów przytacza Jouvét: „ogrodnik idei, lekarz wrażeń, akuszerka niewysłowionego, tkacz sytuacji, kucharzysławowień, gospodarz dusz, król teatru i sługa sceny, kuglarz i czarodziej, probierca i kamień probierczy publiczności, dyplomata, ekonomista, niańka, dyrygent, tłumacz, malarz i projektant kostiumów”. I powiada dalej: „Sto definicji a wszystkie nieprzydatne. Reżyser nie daje się określić, gdyż wykonuje nieokreślone funkcje”. Jeden z proponowanych tematów dyskusji brzmi „Reżyser a przestrzeń”. Mając na uwadze fakt, że sztuka teatru dzieje się także w czasie, dodajmy do powyższego tematu to właśnie słowo: „czas”. Będziemy wtedy omawiać działalność istoty, która dysponuje swobodnie czasem i przestrzenią, a tym samym podejmiemy rozważania niemal teologiczne czy kosmogoniczne. Być może zakończą się one nietzscheańskim okrzykiem „Pan umarł!”.

Na tle wielu tysięcy lat historii teatru reżyser jest zjawiskiem bardzo młodym. Powszechnie uważa się za początek współczesnej sztuki reżyserskiej osiągnięcia i reformy Jerzego II księcia Meininingen. Metryka naszego zawodu opiewa więc na mniej więcej 100 lat. Dlaczego i w jaki sposób przez tak długi czas obywano się bez składnika, który dzisiaj wydaje się niezbędny? Historycy teatru wyszukiwali wprawdzie z powodzeniem fakty i zjawiska przypominające współczesną reżyserię, tak w starożytnej Grecji (*didaskalos*), jak i misteryjnym teatrze średniowiecznym (*maître de jeu*) oraz w innych epokach teatru, ale wszyscy zgadzają się w zasadzie, że są to tylko analogie. Reżyser teatru współczesnego, który się pojawił, różni się zasadniczo od swych rzekomych poprzedników. Zanim przyjrzymy się bliżej owym różnicom i podejmiemy próbę ustalenia przydatności dla dalszego rozwoju teatru tego, co zainicjował książę Jerzy II, jeszcze mała dygresja.

Sztuka sceniczna jest szczególnie wdzięczną dziedziną dla dokonywania różnorodnych mistyfikacji i ulegania mitomanii. Ma to miejsce zarówno w codziennym życiu teatru, jak i w działalności historyków i teoretyków. W pierwszym przypadku stanowi jeden z uroków naszej obłąkanej profesji. Natomiast w drugim może wyrządzać sporo szkód i posiać sporo zamętu. Ludzie teatru, którzy wychodzą poza „robienie teatru” i zabierają się do analiz, teoretyzowania czy pisania historii, często błędzą, ponieważ nie mogą wyrwać się poza odmieniane we wszystkich przypadkach słowo „teatr” i tracą w ten sposób konieczną perspektywę i niezbędny dystans. Z kolei w dziełach ludzi spoza teatru brak rozeznania w skomplikowanych i często irracjonalnie nieokreślonych mechanizmach wnętrza teatru powoduje jeszcze większe nagromadzenie nieporozumień. Ten drugi przypadek znany jest powszechnie pod nazwą krytyki. Ponadto w obu wyżej wymienionych przypadkach występują jeszcze osobliwe, a jakże częste deformacje myślenia. Owe deformacje noszą charakter mityczny, pierwotny. Większość pism lub stwierdzeń na temat teatru sprowadza się do jednej z dwóch form myślenia, które antropologia kulturalna określa jako mitologiczne

czy mitotwórcze. Pierwszy przypadek to opieranie sądów, ocen i wniosków na podłożu przeświadczenia o „raju utraconym”. Drugi zachodzi wtedy, gdy proces myślowy nastawiony jest na utopijną futurologię pod hasłem osiągnięcia „światlanej przyszłości”. Objawy nostalgii za czymś właściwym, doskonałym, a utraconym, przekonanie o „grzechu pierworodnym teatru” odnajdziemy zwłaszcza w tekstach Wielkiej Reformy i marzeniach Artauda. Powszechne jest tu przekonanie, że historia teatru jest procesem nieustannej degeneracji i zwyrodnienia. Aby odnaleźć zagubiony kamień filozoficzny alchemii zwanej teatrem, należy za wszelką cenę proces upadku zahamować poprzez powrót do źródeł i w ten sposób teatr zbawić. Natomiast wariant drugi, w przeciwieństwie do nostalgii poprzedniego euforyczny, gardzi przeszłością, zrywa z nią i upatruje ratunek w radykalnej, od podstaw własnej budowie teatru.

Nie trzeba chyba podkreślać jak iluzoryczne i fałszywe są obie powyższe postawy myślowe. Wspomniałem o tych często spotykanych pułapkach mitologizowania, by w miarę możliwości samemu się ich ustrzec w trakcie rozwijania swoich wątpliwości i sprzeciwów wobec aktualnej roli reżysera w teatrze. Aby jednak nie popaść w abstrakcyjne, czcze teoretyzowanie, nie wolno rozważań o reżyserii odrywać od konkretnej rzeczywistości teatralnej i pozateatralnej. Trzeba sobie zadać pytanie: jaki reżyser w jakim teatrze? Kim był, kim jest, kim może jeszcze być reżyser? A przede wszystkim, skąd się wziął? Na jakie zapotrzebowanie jest odpowiedzią? Czy to zapotrzebowanie istnieje jeszcze, czy może uległo daleko idącym przemianom, które sprawiły, że należy „dostarczyć świeży towar”?

Jest rzeczą oczywistą, iż teatr w ciągu ostatnich lat przechodził poprzez różne, dobrze znane etapy ewolucji i rewolucji. Mimo nieustannych zmian, mimo tego, że śmiało można powiedzieć za Heraklitem, iż jest rzeczą niemożliwą wejść dwa razy do tego samego teatru, mimo tej płynności i niestałości z perspektywy stu lat udaje się dostrzec pewne cechy stałe i niezmiennie. Najważniejszym wyróżnikiem wydaje się w teatrze końca XIX i XX wieku pojawienie się, dominacja, absolutna dyktatura, a wreszcie schyłek reżyserii. Jałowość współczesnego teatru, będąca obiektem coraz częstszych ataków, nie jest niczym innym jak właśnie rezultatem konserwatywnej walki o utrzymanie niegdyś zdobytych pozycji. Walkę tę prowadzą reżyserzy już choćby przez sam fakt, że na ogół nie przychodzi im do głowy myśl podjęcia ożywczego zabiegu zakwestionowania istniejącego stanu rzeczy w imię troski o jego twórcze doskonalenie.

W licznych dyskusjach o teatrze jak nieśmiertelny potwór z Loch Ness pojawia się problem, kto właściwie jest autorem przedstawienia, dramaturg czy reżyser, i na czym polega twórczy wkład tego ostatniego. Pochodną problemu autorstwa jest dobrze wszystkim znany problem wierności wobec tekstu i granic reżyserskiej „samowoli”. Mimo iż wystarczającą odpowiedź na te pytania daje codzienna praktyka teatru, warto zastanowić się, dlaczego te właśnie problemy tak

uporczywie powracają w sam środek wszelkich sporów o teatr. Spór o autorstwo powstać może, tak jak i każdy inny spór, tylko wtedy, gdy znajdzie się kilku pretendentów. Niejasność i wątpliwości co do ojcostwa dzieła nie są znane innym dziedzinom sztuki. Pomijam tu, rzecz jasna, problem plagiatu czy fałszerstwa, bo idzie o znalezienie autora wśród wielu kandydatów z referencjami, a nie o tropienie przestępcy. Zagadnienie twórczości w teatrze, twórczości poprzez teatr, jest niezwykle skomplikowane ze względu na wielość składników sztuki teatralnej.

Chcę zająć się przede wszystkim reżyserią, działalnością dość długo wiodącą wśród pozostałych komponentów. Warto sobie przypomnieć, że reżyser stał się niezbędny w momencie, gdy pozostający do dyspozycji teatru repertuar przestał być tylko „współczesny” i zaczął składać się także z szeroko rozumianej „klasyki”. Gdy poczęła się gromadzić coraz większa ilość dostępnych tekstów z wszystkich epok i różnych kultur. Gdy kultura teatralna poczęła być synonimem mniej lub bardziej twórczego eklektyzmu. Kiedy „robienie teatru” stało się zbyt trudne dla aktorów-gwiazdorów, którzy zaczęli się gubić w mnogości możliwych rozwiązań i nie mogli sprostać nowym wymaganiom estetycznym. Obfitość problematyki literackiej, różnorodność poetyk, konieczność stałego dokonywania wyboru w obrębie artystycznego tworzywa wymagały przyjścia nowego fachowca. Jeśli wolno pozwolić sobie na dość daleko idące uproszczenie i dołączyć do katalogu Jouveta jeszcze jeden epitet – można by określić reżysera jako „tragarza znaczeń”. Z magazynów różnorodnych literackich zapisów wybiera, przenosi i składa upatrzone materiały na terenie teatralnej rzeczywistości. Nie sposób dostrzec reżysera inaczej niż w kontekście literatury. Oczywiście, historia reżyserii jest także historią buntu przeciw „literackości” w teatrze. Ale po pierwsze działa się to w imię możliwie najdoskonalszego przekładu języka literatury na język teatru, a po drugie bunt ten nigdy nie prowadził do zerwania, lecz jedynie do zastąpienia jednej literatury inną literaturą.

Zresztą postawa buntownicza to tylko jedna z postaw przyjmowanych przez reżyserów. Wiadomo, że po drugiej stronie znajduje się niemało przykładów na niewolniczą wobec literatury uległość i pasożytnicze na niej bytowanie. Służba literaturze, wprowadzanie do teatru zdobyczy nauki, potrzeba filozofii, poczucie historycznej prawdy, korzystanie ze zdobyczy innych dziedzin sztuki – rozległość wymagań w stosunku do nowego fachowca wytworzyła z początkiem XX wieku model wszechstronnie wykształconego, „renesansowego” reżysera. Dziś jednak, w obliczu postępującej specjalizacji i atomizacji wiedzy i kultury, kontynuowanie modelu *à la* Leonardo da Vinci prowadzić może jedynie do gigantycznego dyletantyzmu. Reżyser, któremu wystarczyć muszą – choćby tylko ze względów czasowych – popularne opracowania ułatwiające „strawienie” bez przeczucia, miast być światłym luminarzem, staje się pretensjonalnym niedoukiem.

Spóźniony wędrowiec po wydeptanych ścieżkach reżyserii, jeżeli uczciwie zmierza do osiągnięcia własnego języka teatralnego, musi nieustannie lawirować pomiędzy Scyllą tradycji a Charybdą awangardy. Niebezpieczeństwo, które w obu wypadkach zagraża twórcy poszukującemu swojego teatru, sprowadza się do możliwości ulegania, świadomego lub nie, istniejącym wzorom postępowania artystycznego i korzystania z wyprzedzący stereotypów. Wolność wyboru estetycznego jest znacznie mniejsza, niż się wydaje. Wybór środków w obrębie eklektycznej rzeczywistości nie jest wolnością. To przecież tylko spacer po więziennym podwórku epok, stylów i tradycji. Dotyczy to nie tylko tak zwanego nurtu tradycyjnego. Historia współczesnego teatru zwanego awangardowym także dostarcza na żądanie bogatego asortymentu wzorów po cenach zniżonych. Twórca ulega terrorowi. Przytłaczają jego wyobraźnię i wiedzę tysiące lat istnienia teatru. Nawet najbardziej obrazoburcze inscenizacje dzieł dawnych są w mniejszym lub większym stopniu przez świadomość kontynuowania przytłoczone. Oczywiście nie mam zamiaru wznosić haseł wzywających do zmiany takiego stanu rzeczy. Byłoby to dość prostackim urojeniem i zwykłą niemożliwością. Ulegają podobnej pokusie ci, którzy przed nawarstwionym brzemieniem czasu chcą uciec w Arkadię problematyki ponadczasowej.

Wydaje się pewne, że jest to, niestety, tylko jeszcze jedno urojenie. Dla rozważań o współczesnej reżyserii ważne jednak będzie uzmysłowienie sobie faktu, że nigdy dotąd w obrębie kultury teatralnej jednej epoki nie funkcjonowało na równych prawach tyle dzieł pochodzących z innych epok. Dla wykonywanego przez nas zawodu jest to przecież problem nie tylko edukacji, ale i rozleniwienia. Natłok informacji historyczno-teatralnych, pstrokaczna repertuaru, potrzeba nowinek, zarówno interpretacyjnych, jak repertuarowych, wszystko to sprawia, że spora część naszej działalności ma charakter archeologiczny (nie w sensie weryzmu historycznego, lecz przez sam fakt grzebania w glinie czasu przeszłego) lub wręcz ekshumacyjny czy mumifikacyjny. Gdy teatr już upatrzy sobie odpowiednią padlinę i przypawi jej sztuczne rumieńce inscenizacji – następuje uspokojenie i rozleniwienie. Po cóż bowiem szukać sposobów wyrażenia współczesnej, palącej problematyki własnym językiem teatralnym, skoro tak łatwo można przebrać się w kostium tej lub owej epoki i przemawiać poprzez aluzję, analogię czy tak zwane uwspółcześnianie. Tak obszerny materiał stoi przecież do dyspozycji, że na każdą okazję można jakiś ersatz domajstrować. Reżyser realizujący utwór klasyczny przypomina małe dziecko, które uczy się jeździć na rowerze. Aby tę naukę ułatwić, rodzice przygotowali małe dodatkowe kółka, które umożliwiają malcowi jazdę. Dziecko w swej naiwności i dumie nie przyjmuje do wiadomości istnienia wygodnej asekuracji i jedzie, głośno i radośnie pokrzykując. W podobny sposób pokrzykują o swej twórczej dominacji, niezależności i „samodzielnej jeździe” reżyserzy, jednakże niańka-tradycja bynajmniej nie

pozbawiła nas pomocniczych kółek tekstu literackiego i narzucających się wymagań wiedzy historycznej.

Rozleniwienie i wygodnictwo intelektualno-artystyczne współczesnej reżyserii rodzi jednak, oprócz spokoju i pewności siebie, także i sprzeciw, troskę i niepokój. Nie ulega wątpliwości, że teatr, tak zawsze nieruchawy i wlokący się w ariergardzie sztuk (nawet gdy jest to teatr awangardowy), długo jeszcze będzie korzystał z usług sprawnych krawców-inscenizatorów, którzy zależnie od mody będą przystrajać Julie i Ofelie w mini lub maxi swych interpretacji. Taki stan rzeczy, coraz dalszy od wszelkiej twórczej aktywności i coraz odleglejszy od otaczającego świata, wywołuje na szczęście także i nudę, poczucie marginalności i zbędności teatru itp. Na szczęście, gdyż takie niepokoje niechybnie muszą doprowadzić do wypracowania nowych zjawisk, innego stosunku do skądinąd jakże interesującego w lekturze dziedzictwa przeszłości. Zbyt często jednak owa Scylla tradycji kruszy twórcze poczynania i paraliżuje konstruktywne inicjatywy.

Wydawanie ocen w sztuce to zabieg niezwykle ryzykowny. Wszelkie porównania mające charakter sądów wartościujących są złudne. Niemniej anachronizm, nuda i jałowość przeważającej części produktów współczesnego teatru sprawiają, iż chciałoby się głośno pokrzykiwać, że więcej znaczy jedna minuta *Wołania ludu o mięso* niż sto, jeszcze sto interesujących i odkrywczych inscenizacji *Fausta* czy *Hamleta*. Celowo wymieniam dramaty, które zostały napisane, jak powiedział o autorze jednego z nich Ben Jonson, „dla wszystkich czasów”. W takich właśnie „uniwersalnych” utworach, przy całym ich pięknie i przy wszystkich pokusach ich urody, kryją się najgroźniejsze pułapki i największe niebezpieczeństwa. Brzmi to stwierdzenie jak kazanie moralisty, który przestrzega przed diabłem ukrytym pod postacią pięknej kobiety, niemniej przy całej swej śmieszności nie jest to analogia pozorna. Uleganie urokom tekstów literackich i poddawanie ich inscenizacyjnym pieszczotom może sprawić, i jakże często sprawia, że miejsce twórczości zajmuje kulturalna eseistyka na temat dramatu lub sprawna działalność przekładowa z języka literatury na język sceny. Zarówno wśród eseistów, jak i wśród tłumaczy znajdujemy twórców, są to jednak na ogół zjawiska wyjątkowe. A przecież współczesna praktyka reżyserska nie jest niczym innym niż tylko eseistyką lub tłumaczeniem. I dlatego tak rzadkim zjawiskiem w teatrze współczesnym jest autentyczna twórczość.

Drugi rodzaj zagrożenia dla twórcy teatru to popadnięcie w pseudoawangardyzm, w epigońską „nowoczesność”. Także i w tym wypadku niebezpieczeństwo polega na biernym, często bezmyślnym korzystaniu z wypracowanych i zużytych form, na stosowaniu szablonów w miejsce środków własnych, autentycznych, a tym samym oryginalnych. Warto przypomnieć sobie w tym momencie fakt, że nurt awangardowy w teatrze, przy całej swej dynamice i zmienności,

zdążył już oblec się w sadło zasiedziałości, a nawet od czasu do czasu demonstruje swoją sklerozę nowoczesności.

Pierwsze pół wieku istnienia współczesnej reżyserii to w zasadzie historia różnorodnych form sprzeciwu. Sprzeciwu wobec anarchii panującej w gwiazdorskim teatrze XIX wieku, sprzeciwu wobec fałszu sztamowej gry aktorskiej, sprzeciwu wobec niehonorowania wiedzy o prawdzie historycznej wystawianych dramatów lub sprzeciwu wobec historycyzmu w imię prawd uniwersalnych. Były także bunt przeciw literaturze alegoryczno-symbolicznej w imię naturalizmu i były bunt ekspresjonistyczne przeciw naturalizmowi. Było wiele innych. Każdy bunt mianował się awangardą, każdy walczył o „prawdę”. W przeważającej liczbie przypadków wśród głównych eksponentów kolejnej rewolty estetycznej znajdował się reżyser. Zwłaszcza tam, gdzie chodziło o zaakcentowanie samoistnego bytu dzieła teatralnego. Oczywiście odbywało się to zawsze przy pomocy literatury, nawet jeżeli ta „pomoc” miała charakter gwałtu na literaturze. Nie mam jednak zamiaru, jak już wcześniej stwierdziłem, ulegać nostalgicznym tęsknotom za utraconą cnotą reżyserskiej bojowości. Teatr nigdy przecież w sumie nie jest ani lepszy, ani gorszy, niż być powinien. Po prostu jest taki, jaki jest, dlatego że wyrasta z konkretnie istniejącego społeczeństwa, które dany teatr stwarza na swój obraz i podobieństwo. A więc jeżeli rzut oka na karierę reżysera jako przywódcy buntu w teatrze wskazuje, że impet tego buntu, a tym samym i rola przywódcy, ulega wyraźnemu osłabieniu, to należy fakt ten uznać za naturalny i widocznie wynikający z aktualnej fazy rozwoju sztuki teatru.

W tej sytuacji największym błędem byłoby imitowanie anachronicznych już postaw estetycznych. Biomechanika Meyerholda jest równie zakurzonym eksponatem muzealnym jak schody Jessnera czy punktowe światło Appii. A jednak te i wiele innych eksponatów możemy bardzo często spotkać w miejscach, które się bynajmniej za muzea nie uważają. Nieco inaczej wygląda przypadek Artauda. Oszałamiająca kariera jego poetyckich wizji chyba w znacznej mierze wynika z tego właśnie, że dopuszczają tak wiele i tak różnych interpretacji. A nawet, że inspirować mogą, jak dobry tekst antycznej wyroczni, także całkiem przeciwstawne manifestacje artystyczne. Kariera wieloznacznych tekstów Artauda świadczy jednak również o kryzysie reżysera usadowionego pomiędzy dramatem pisanym a środkami scenicznymi. Dopóki reżyser będzie poruszać się wyłącznie po linii łączącej te dwa punkty, dopóty nie odzyska – a raczej nie odnajdzie – statusu twórcy. Aby tak się mogło stać, należy o wiele bardziej dokładnie, niż to może mieć miejsce w tej chwili, zdać sobie sprawę ze wszystkiego, co narzuca się wyobraźni twórcy i krępuje ją inwentarzem gotowych wzorców. Proces uważnej samokontroli i autoanalizy powinien być początkiem wyzwania się z niewoli poczynąń nieautentycznych. Należy rezygnować z każdego kroku, który wydaje się prowadzić w rejon wystarczająco już spenetrowane. Okaze się wtedy niechybnie, że istnieją

nieporównanie rozleglejsze obszary dotąd przez teatr nie wykorzystane. Znajdują się one w sferze konkretnych doświadczeń, które przynosi otaczający nas świat.

Teatr przypomina swym anachronizmem armię, która chciałaby sprostać wymogom atomowego pola bitwy przy pomocy taktyki walki pozycyjnej z okresu pierwszej wojny światowej. Siedzimy wygodnie w niemodnych bunkrach literatury, otoczeni zasiekami różnorodnych stylów i poetyk i z powodzeniem odpieramy ataki konkretnej rzeczywistości. A raczej nie zdajemy sobie sprawy z tego, że ten „nieprzyjaciel” dawno minął linię naszych fortyfikacji. Może więc należy przejąć podstawy współczesnej taktyki, to znaczy ruchliwość, szybkość manewru, i wyjść z teatralnego budynku, pomyśleć o odjęciu teatrom jako instytucjom balastu w postaci konieczności produkowania przedstawień, nie czekać, aż ktoś coś napisze – tylko wypowiadać się samodzielnie poprzez własny język własnego teatru. Nie jest to zadanie proste ani łatwe, nie zostanie też z dnia na dzień zrealizowane. Na pewno jednak początkiem jego realizacji musi stać się postawienie zasadniczych pytań dotyczących sensu i perspektyw funkcji reżysera we współczesnym teatrze.

Oczywiście, jak już wspomniałem, potrzeba stawiania takich pytań wyrasta z obawy, czy też aby reżyser może jeszcze działać w sposób twórczy w najpełniejszym tego słowa znaczeniu. I zbyt łatwa byłaby odpowiedź, że zależy jaki reżyser. Wszelkie rozważania na temat twórczości artystycznej dobrze jest zacząć od przypomnienia starego aforyzmu, iż „poetą się nie jest, poetą się bywa”. Także poetą teatru. Poetami teatru bywali autorzy tekstów, bywali malarze, często też reżyserzy. Wśród godnych naśladowania postaw twórców, którzy rzetelnie i uczciwie dążyli do sformułowania własnego języka artystycznej wypowiedzi, najcenniejsza wydaje mi się ta, która nakazuje maksymalną redukcję środków wyrazu do niezbędного minimum, które stanowić będzie o istocie uprawianej dziedziny sztuki. Postawione dotychczas pytania, zgłoszone zastrzeżenia i wyrażone obawy są w moim przekonaniu częścią takiego właśnie procesu redukcji. Próbą znalezienia punktu wyjścia. Jeśli często pobrzmiewa w nich kasandryczna nuta wizji zagłady funkcji reżysera w jej obecnym kształcie, to pragnąłbym silnie podkreślić konstruktywny charakter takiego zabiegu. Nie chciałbym, żeby była to jeszcze jedna suma stwierdzeń o jeszcze jednym kryzysie. Przeciwnie, uważam ewolucję zawodu reżysera za zjawisko naturalne i pozytywne w swej istocie. Jeśli bowiem setkom konwencjonalnych przedstawień, konwencjonalnych w swej „nowoczesności” lub w swej „odkrywczej interpretacji” dzieł czasu przeszłego, można przeciwstawić chociażby wspomniany już spektakl zespołu Bread and Puppet (a istnieje przecież więcej zjawisk teatralnych, które można by przyłączyć do tej „optymistycznej” kategorii), to znaczy, że nie jest tak źle, że perspektywy są. I to zarówno takie, które rysują się względnie wyraźnie, jak i takie, które można dopiero intuicyjnie przeczuwać.

Może ktoś jednak powiedzieć, że przecież autor *Wołania ludu o mięso* jest reżyserem. Nie chciałbym prowadzić jałowego sporu o terminologię i tylko o nią. W moim przekonaniu i odczuciu niekonwencjonalność, autentyczność i twórcza postawa przywódcy zespołu Bread and Puppet nie więcej ma wspólnego z „reżyserowaniem sztuki”, niż miało z nim kiedyś informowanie aktorów, którędy mają wchodzić na scenę. I dlatego wcale nie jestem przekonany, czy nazywanie Schumanna reżyserem byłoby komplementem. Przykład zespołu Bread and Puppet jest tylko jedną z wielu możliwości, które teatr może wykorzystać na drodze swej ewolucji. Nie wzywam bynajmniej do epigońskiego naśladowania jego osiągnięć; byłoby to dorzuceniem jeszcze jednego gotowego wzorca do składu z awangardyzmem. Przy tym jednak nie mam zamiaru ukrywać swej fascynacji autentyczną twórczością teatralną. Świeżość i autentyzm tym bardziej godne są podkreślenia w tym wypadku, że przecież w dziełach zespołu Bread and Puppet mamy do czynienia zarówno z elementami przejętymi od tradycji, jak z autentycznie awangardowymi środkami wyrazu. A jednak rezultat wolny jest całkowicie od zagrażających z obu stron niebezpieczeństw popadnięcia w niewolę stereotypów. To właśnie wydaje mi się najcenniejszą wskazówką dla osób, które rozpoczynają działalność w teatrze jako reżyserzy. I skoro tak silnie akcentowałem poprzednio nieufność wobec „gotowego” dramatu, to właśnie ze względu na rozleniwiający efekt pracy nad takim tekstem. Myślę, że nawet jeżeli kryją się w nim spore trudności praktyczne i w pracy trzeba unikać licznych pułapek, mimo wszystko proces „tłumaczenia na scenę” tego tekstu jest mniej twórczym i samodzielny niż „pisanie na scenie”, jak to określił Puzyna. Nie ulega też wątpliwości, że jeśli powyższa diagnoza jest słuszna, to jedynie w odniesieniu do aktualnego stanu teatru.

Wydaje mi się, że jeżeli reżyser zmieni się w autora i pełnoprawnego właściciela dzieła teatralnego, jeżeli przestanie zajmować pozycję wyczekującą, a zamiast tego przejdzie do frontalnego ataku na panujące rutyniarstwo, nawyki i przyzwyczajenia, wtedy to, co obecnie jest jedynie małą grupką zjawisk o charakterze wyjątkowym, stać się może czymś więcej. Może nawet zwierciadłem, w którym przejrzy się nasza współczesność. W uporczywych zmaganiach z literackim widzeniem teatru, w trakcie których reżyser słusznie dopominał się o swoją część należnych mu praw autorskich, jakże często polemiczny zapal sprawiał, że zapomniano o istniejącym mimo wszystko drugim współwłaścicielu, o literaturze. To, co się działo na scenie, tworzył także reżyser. Wydaje mi się, że przyszłość leży w zamianie „także” na „tylko”. Ale pragnąłbym w tym miejscu uniknąć jeszcze jednego złudzenia. Często powołujemy się w dyskusjach na przykład Moliera i Szekspira jako na idealne stopienie się autora i realizatora. To istotnie prawda, tyle że nic z niej nie wynika dla naszych praktycznych rozterek i poszukiwań.

Załóżmy, że pojawia się dziś wśród nas jeden z tych panów. Wtedy ten „Szekspir nr 2” albo zmieściłby się w istniejącym modelu, tak jak to uczynił „nr 1”, albo siła jego twórczości przyspieszyłaby ewolucję teatru w sposób radykalny. W pierwszym przypadku powstałby niechybnie interesujący teatr, kierowany przez autora-reżysera w jednej osobie. Powstawałyby tam spektakle, a leniwa reszta zajmowałaby się kopiowaniem. Oczywiście mamy przykład istnienia takiej sytuacji w nieco bliższej przeszłości, z tym że mimo wszystko analogie ze szczytami dramaturgii byłyby nieco przesadzone. W chwili obecnej powstanie takiego teatru, mieszczącego się w istniejącym modelu, doprowadziłoby bardzo szybko do powstania jeszcze jednego muzeum i dostarczyłoby pewnej ilości „tekstów do grania”. W przypadku drugim, o wiele bardziej zresztą prawdopodobnym, gdy ma się do czynienia z silną indywidualnością twórczą, przykład z Moliere i Szekspirem przestaje mieć jakikolwiek sens. Bowiernie nie genialny dramaturg stałby się „zbawcą” teatru, lecz twórca, którego osiągnięcia polegałyby także na całkowitym przewartościowaniu i przeorganizowaniu struktury teatru.

Pozostawmy jednak na boku zabawę w domysły, by powrócić do istniejącej rzeczywistości teatralnej. Niezmiernie przygnębiającą jej cechą jest całkowity brak zespołów teatralnych w istotnym znaczeniu tego słowa. Poza bardzo nielicznymi wyjątkami. Nie chodzi przecież o ludzi pracujących w tym samym miejscu, ale o wspólnie działających twórców. Z drugiej strony nie wydaje mi się, aby tak obecnie modna idea twórczości kolektywnej miała większą przyszłość poza teatrem studenckim – jak każda grupa teatralna wymaga przywódcy. Tyle że przywódca bez grupy zdziała niewiele. A taka jest przecież sytuacja reżysera w przypadkowym zespole. A z kolei z doświadczeń historycznych i współczesnych wiadomo, że grupa teatralna, teatr artystyczny, czy jak to zjawisko zechcemy sobie nazwać, może się uformować jedynie wokół „czegoś” i wokół „kogoś”. Trudno o uniwersalne recepty, jeszcze trudniej o proroctwa. Niemniej wydaje się pewne, że coś więcej niż jałową i nudną produkcję otaczającego nas teatru może przynieść działalność skierowana jednocześnie w dwie strony. Na zewnątrz – będzie to proces twórczego, uważnego i wnikliwego „otwarcia się” na otaczającą rzeczywistość, i do wewnątrz – będzie to budowanie wokół wynikłych z powyższego otwarcia impulsów i programów grupy twórców teatralnych. Wydaje mi się także, że właśnie człowiek, który dziś w teatrze pełni funkcję tak zwanego reżysera, jest najbardziej predystynowany do podjęcia wyżej wymienionych prób. Naturalnie, jeżeli nie jest rutyniarzem, leniwym rzemieślnikiem cierpiącym na to, co Jung nazywa „mysoneizmem”. Jeżeli żywi potrzebę aktywnego i nieustannego poszukiwania „teatru w sobie”, a nie „siebie w teatrze”, by posłużyć się pięknym i mądrym terminem K.S. Stanisławskiego.

Sto lat współczesnej reżyserii to mało i dużo zarazem. Wystarczająco dużo, by wytworzyć mity i bóstwa, przyzwyczajenia, przekonania i skale wartości.

Dostatecznie mało, na szczęście, by jeszcze móc się zdobyć na spojrzenie relatywizujące tę funkcję na tle historii teatru. Nagromadzenie słów krytycznych, a czasem z lekka bluźnierczych pod adresem współczesnego reżysera niech, prawem paradoksu, świadczy o jego ważności, randze, zasługach, możliwościach i perspektywach. Pod warunkiem, naturalnie, że podejmie on twórczą walkę z istniejącym stanem rzeczy. Postulaty i słowa krytyki zwraca się przecież pod adresem istot żywych, działających. Jedynie pogrzeby są okazją do wysłuchiwania wyłącznie panegiryków, pochwał i słów aprobaty. A jak mi się wydaje, obecne spotkanie nie zostało pomyślane jako pogrzeb reżyserii.

Tekst referatu wygłoszonego na sympozjum w Essen, w maju tego roku.

Znów mówią o kryzysie

„Teatr” 1970, nr 21

Teatr przechodzi kryzys! Żadna z sesji czy konferencji, żaden kongres lub festiwal teatralny nie obył się jeszcze bez tego krótkiego, dramatycznie brzmiącego oznajmienia. Na szczęście nie od dziś wiadomo, że stan krytyczny to po prostu normalny, codzienny sposób bytowania sztuki teatru. Do innych sądów obiegowych tego samego typu należą stwierdzenia na temat roli reżysera we współczesnym teatrze. Zależnie od sytuacji, zależnie od tego, kto jest w danym momencie autorem diagnozy, reżyser jest albo celem namiętnych ataków, albo herosem panegirycznych epopiej. Wszakże podobnie jak nikomu nie przyjdzie do głowy postulowanie np. teatru bez aktora, w równym stopniu jest pewne, iż przy rozważaniach o teatrze nie sposób dziś przy odrobinie rozsądku pomijać reżysera. Do kręgu podobnych prawd obiegowych dołączyło się niedawno przekonanie o promyku nadziei, którym dla zatęchłego i mrocznego teatru konwencjonalnego mogą stać się doświadczenia teatru studenckiego. Teatru „młodego”, który na wielu płaszczyznach toczy walkę z mieszczańskim teatrem „dorosłym”.

Byłem uczestnikiem dwóch „sekcji” dokonywanych na „trupie teatru”. Podczas pierwszej maoistyczne mrówki teatru studenckiego łączywie ogryzały szacowne zwłoki teatru burżuazyjnego. Działo się to w Parmie, w marcu 1970 roku. „Sekcja” odbywała się pod szyldem XVIII Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Studenckich. Druga „sekcja”, bardziej naukowa i precyzyjna, to „Kolokwium 70” zorganizowane w Essen przez ITI w maju br. Pod skalpelem referatów i dyskusji odsłaniała reżyseria swoje nienowe sekrety. Były to spotkania o jakże różnym charakterze. Tym cenniejsze i tym bardziej godne uwagi wydają się pewne nieprzypadkowe zbieżności we wnioskach, które można było wysnuć z tych imprez.

Suma ich daje interesujące spojrzenie na spory fragment codzienności współczesnego teatru europejskiego.

Ostatni festiwal wrocławski (mam na myśli, rzecz jasna, Międzynarodowy Festiwal Festiwalu Teatrów Studenckich) stał się wydarzeniem sezonu. Nie należy jednak utożsamiać wysokiego poziomu oglądanych we Wrocławiu przedstawień z codziennością teatru studenckiego. Nawet „normalne” festiwale, takie jak doroczne spotkania w Zagrzebiu, Nancy czy właśnie w Parmie, nie dostarczają tylu przeżyć artystycznych. W tym roku w Parmie wystąpiły zagraniczne teatry studenckie z Madrytu, Coimbrzy, Sofii, Monachium i Krakowa oraz teatry włoskie z Florencji, Genui, Padwy, Urbino, Perugii i Parmy. Występom towarzyszyły codzienne dyskusje o przedstawieniu z poprzedniego wieczoru, odbywające się pod ogólnym tytułem *Rola i znaczenie teatru studenckiego dla środowiska i społeczeństwa, w którym działa*.

Wszystkie teatry włoskie występujące w Parmie deklarowały swój udział w „kontestacji”, wyznawały program teatru politycznego, walczącego. Dało to sporo interesujących i autentycznie zaangażowanych przedstawień. Szkoda, że zrozumiały i godny pochwały antyestetyzm, skierowany przeciw teatrowi konwencjonalnemu, nie uchronił Włochów przed innym, równie groźnym jak konsumpcyjny merkantylizm, niebezpieczeństwem – przed popadnięciem w manierę pseudoawangardowości. Z drugiej strony zaprezentowano sporą grupę przedstawień zrealizowanych w konwencji nieudolnego akademizmu. Dotyczy to głównie przedstawień sztuk Brechta, który jest nadal patronem teatru studenckiego na Zachodzie. Centro Universitario Teatrale di Genova przywiózł jedną z mniej znanych jego sztuk, *Piekarnię*, wystawioną w stylu neorealistycznym. Wszystko byłoby dobrze, gdyby nie fakt, że ten właśnie styl wymaga szczególnego opanowania rzemiosła aktorskiego. Amatorzy z Genui poprzez niefortunny wybór środków teatralnych narazili się na zarzuty, których przy odrobinie samodzielności i inwencji mogli z łatwością uniknąć. Zresztą problem granicy pomiędzy amatorstwem a amatorszczyzną wymaga osobnego omówienia. Faktem jednak bezspornym było to, iż nie sposób było wytrzymać na spektaklu do końca.

Teatr parmeński, gospodarz festiwalu, również sięgnął po dydaktyczny moralitet Brechta napisany w połowie lat trzydziestych, po *Horacjuszy i Kuracjuszy*. Realizacji, jednej z ciekawszych na festiwalu, patronował styl teatru „Bread and Puppet”. Nie należy chyba studentom z Parmy robić z tego zarzutu. Odznaczali się inicjatywą artystyczną, wyobraźnią i zaryzykowali wpisanie tekstu Brechta w nową poetykę teatralną. Zabieg zresztą o tyle sensowny, że uliczny teatr agitacyjny Schumannma ma wiele cech wspólnych z politycznym teatrem niemieckich ekspresjonistów. W przeciwieństwie do bierności i nieporadności kolegów z Genui, parmeńczycy wykazali zdolność trafnego wyboru środków teatralnych, służących z powodzeniem politycznym celom ich działalności. Było to bez wątpienia najciekawsze włoskie przedstawienie festiwalu.

Niestety, przyjechałem o jeden dzień za późno, aby móc obejrzeć przedstawienie sztuki Tollera *Masse Mensch*. Przywiózł je teatr z Florencji na rozpoczęcie festiwalu i zdobył wśród publiczności bardzo pozytywne opinie. Tekst kierownika florenckiego zespołu, Valeria Valorianiego, zamieszczony w programie festiwalowym obok podobnych „wyznań wiary” innych zespołów, jest kolejnym dowodem fascynacji sztuką teatralną lewicy niemieckiego ekspresjonizmu. Valoriani pisze, że tekst Tollera stał się dla niego pretekstem do podjęcia dyskusji nad zagadnieniem konieczności stosowania przemocy w celu dokonania radykalnej, rewolucyjnej przebudowy świata. Akceptuje tezę Brechta o krytycznym współudziale widza w spektaklu i na nim opiera swoją teorię teatru rewolucyjnej świadomości klasowej. Następnie stwierdza, iż najłatwiej można ten cel osiągnąć poprzez umieszczanie widza wewnątrz przestrzeni scenicznej. Naiwność tego sądu nie wymaga komentarza. Ponieważ podobne postulaty pojawiały się najczęściej w manifestach zachodnich zespołów, należałoby im chyba zalecić lekturę tekstu Grotowskiego *Teatr a rytuał*, w którym problem relacji przestrzennej widz – aktor jest znakomicie i mądrze naświetlony. Valoriani postuluje stworzenie „nowej formy teatru” poprzez kumulację historycznych doświadczeń różnych poetyk awangardowych, takich jak ekspresjonizm, dadaizm, neoobiektywizm, realizm epicki etc. Zebrane w ten sposób doświadczenia stylistyczne należy, według autora manifestu, osadzić w konkretnej rzeczywistości społeczno-politycznej, a następnie stworzyć, przy pomocy zdobytych środków wyrazu, krytyczny obraz tejże rzeczywistości i wskazać sposób jej przebudowy.

Wypowiedź Valorianiego jest bardzo charakterystyczna dla teatralnej mentalności studentów włoskich. Pozostałe wypowiedzi programowe brzmią podobnie, tak też myśleli i mówili dyskutanci podczas debat o przedstawieniach. Na obowiązujący model „robienia teatru” składają się oczywiście i takie czynniki jak propagowanie twórczości zespołowej, wspomniana już pogarda dla teatru zawodowego służącego kulturze mieszczańskiej, zwłaszcza zaś położenie nacisku na polityczny, agitacyjny charakter twórczości. W obrębie tego modelu wykształciły się już liczne stereotypy, które często pozbawiają siły oddziaływania spektakle odznaczające się nieco niższą klasą teatralnej wyobraźni.

Pierwszym zespołem zagranicznym, który obejrzeliśmy, był teatrzyk In der Marktlücke z Monachium. Studenci zachodni Niemcy przedstawili kronikę polityczną rodzimej socjaldemokracji, ukazując w sposób zjadliwy i teatralnie zabawny odchodzenie przedstawicieli tej partii od ideałów socjalizmu. Używali prostych, celnych, kabaretowych środków. Patronowali im Brecht i Weiss. Oni także okazali się propagatorami i realizatorami idei twórczości zespołowej i teatru towarzyszącego aktualnym wydarzeniom światowej sceny politycznej. Teatr uniwersytetu w Madrycie przywiózł do Parmy *Karabiny matki Carrar* Brechta. Było to jedno z najgorszych przedstawień festiwalu. Żenująca nieporadność aktorska oraz banalność

inscenizacji, która przypominała najbardziej upiorne sny o pretensjonalnej amator-szczyźnie, złączyły się w koszmarną całość z prymitywną aktualizacją.

Portugalczycy, studenci uniwersytetu w Coimbrze, przywieźli przedstawienie bardzo interesujące. Juan Carlos Uviedo, Argentyńczyk, kierownik artystyczny teatru z Coimbrzy, oparł widowisko na tekście *Makbeta*. Stworzył prawie czterogodzinne, fascynujące „zdarzenie socjo-teatralne”, według jego własnej terminologii. Oglądałem je nie w Parmie, lecz w Pescarze, na odbywającym się w kilka dni później festiwalu bliźniaczym. Może zamiast „ogładałem” należałoby powiedzieć „brałem udział”. Zaznaczam, że było to w Pescarze dlatego, iż tamtejsi widzowie okazali się publicznością niewyrobioną i dość prymitywną, przeciwnie niż w Parmie. A spektakl Uviedo w większym stopniu niż zazwyczaj zależał od współgry widowni. U siebie w Coimbrze Portugalczycy wpuszczają na salę tylko tyłu widzów, ilu jest aktorów. Program wymienia 53 nazwiska wykonawców. W Pescarze widzów było kilkakrotnie więcej, a w dodatku w przytłaczającej większości na śmiałą, często celowo szokującą propozycję teatru reagowali w sposób, który nazwałbym „pogardliwie-rechotliwym”.

Makbet z Coimbrzy jest świetnym przyczynkiem do odwiecznej dyskusji na temat tzw. stosunku do klasyki. Powstał na gruncie przemyśleń i postaw podobnych do omawianych dotychczas manifestów twórców teatru studenckiego. Juan Uviedo siedmiokrotnie powtarza słowo „nie”. Mówi: „nie – sztuce jako formie, nie – teatrowi rozumianemu jako element konsumpcji, nie – publiczności «ogładającej», nie – bierności, nie – intelektualizmowi, nie – pięknu, nie – z góry przyjętym założeniom estetycznym”. Natomiast „tak” – człowiekowi, „tak” – współtwórcy, temu, który identyfikuje się z grupą teatralną. Tekst ten przypomina pozostałe wypowiedzi zamieszczone w parmeńskim programie. Przypomina też oczywiście wiele znanych tekstów, które powstały znacznie wcześniej. Niemniej właśnie w tym wypadku najdokładniej i najtrafniej słowom towarzyszą czyny.

Uviedo wybiera z *Makbeta* węzłowe punkty akcji. Wyboru dokonuje przede wszystkim pod kątem politycznej problematyki utworu, kariery Makbeta, walki o władzę, intrygi, wojny, klęski, śmierci. Nie wybiera scen, lecz momenty, urywki dialogu, zawołania, okrzyki. Nie inscenizuje fabuły, nie „uwspółcześnia” jej. Wpuszcza uczestników-aktorów i uczestników-widzów do pustej sali (w Pescarze miała około 70 m²). Aktorzy są ubrani w młodzieżowe uniformy, czyli dżin-sy i sportowe koszule. „Dekoracja” to jedynie potężne szafy głośnikowe, których często się używa. Spektakl dzieli się na dwie części, z przerwą, która jest również ważną i aktywną częścią całości. Zależnie od rozwoju sytuacji przedstawienie trwa od trzech do czterech godzin. Aktorzy działają przy akompaniamencie agresywnej muzyki i efektów akustycznych oraz pod stałą kontrolą reżysera-dyrygenta-organizatora, który przez megafon steruje akcją. Tworzą stale zmieniające się „sytuacje zbiorowe”, w których wykorzystują ciekawość, agresywność, a nawet bierność

widowni. Widzowie-uczestnicy w równie naturalny sposób postępują za akcją tego *Makbeta*, jak uczestnicy procesji za kolejnymi „stacjami” Pasji.

Wydaje się, że jest to teatr, który w doskonały sposób „strukturalizuje” świadomość i wyobraźnię młodzieży, zdobywającej polityczne wykształcenie podczas ulicznych zamieszek i tumultów. Polityczne meandry *Makbeta* dają okazję uczestniczenia w sytuacjach, które młodym aktorom i ich kolegom widzom przypominają własne przeżycia. Zamiast estetyzmu wiedzy historyczno-teatralnej – wspomnienie policyjnych granatów łzawiących na ulicach Lizbony. Aktorzy narzucają sytuacje, które przypominają znane przejawy zbiorowego życia politycznego. Są więc demonstracje gwałtowne, brutalnie wstrząsające widzom i stawiające go w pozycji atakowanego, bezbronnego „świadka zdarzenia”, są też „pogrzeby ofiar”, zaaranżowane tak zręcznie, że wciągają widza w kondukt i każą mu się identyfikować z jego uczestnikami. Jest wiele innych, „klasycznych”, rzec by można, sytuacji. Jaki mają związek z *Makbetem* Szekspira? Istotny, a zarazem niewielki. Chyba jednak jest to zabieg artystycznie bardziej celowy i trafny niż np. granie *Makbeta* w garniturach z domu towarowego. Warto wspomnieć jeszcze o przerwie, która bynajmniej przerwą nie jest. Jest dyskusją. Aktorzy rozmawiają, dyskutują, pytają, bronią lub atakują, wyjaśniają. Potem powracają do akcji.

Druga część „faktu socjo-teatralnego”, konstruowana podobnie jak pierwsza, odznacza się o wiele żywszą współpracą „uświadomionej” widowni. Niezmiernie trudno, po jednorazowym uczestnictwie, zarejestrować i przekazać bogactwo poszczególnych zdarzeń-sytuacji. Sukcesem jest tu zwłaszcza wyjście poza naiwne schematy zniesienia rampy, w których zmniejszenie dystansu fizycznego jakże często oznacza powiększenie dystansu psychicznego. Rodzaj uczestnictwa, do którego wciąga widza zespół Uviedy, pomaga w zrozumieniu treści, które teatr chce przekazać. Sytuacje, w które dajemy się wciągać lub które nas pociągają swą atrakcyjnością, pomagają w sformułowaniu doświadczeń i dokonywaniu syntez myślowych. A to już naprawdę dużo. Warto, by organizatorzy wrocławskiego festiwalu pomyśleli o zaproszeniu tego interesującego zespołu.

Pro domo sua z satysfakcją, a bez fałszywej skromności, wypada dorzucić, że krakowski Teatr 38, który do Parmy przywiózł *Księgę Hioba*, spotkał się z dużym zainteresowaniem. Najżywszą dyskusję, choć bynajmniej nie negację, wzbudziła nasza próba uogólnienia problematyki niezawinionego cierpienia i chęć wyrażenia jej poprzez świeże w naszym pojęciu środki sceniczne. Parmeńskiej-widowni, przychyłnej gazetowej doraźnej agitacyjności, wydało się naganne drażnienie problematyki warsztatu teatralnego. Nie wszyscy dawali się przekonać, że analiza świata poprzez teatr i w teatrze musi odbywać się poprzez analizę samego teatru.

Twórczość teatralna studentów jest ważnym czynnikiem rozwoju teatru współczesnego. Teatr-przedsiębiorstwo powinien umieć korzystać z doświadczeń teatru młodego – z jego autentycznego zaangażowania, ze zdolności i potrzeby nadążania za rytmem życia, z niekonwencjonalności i odwagi podejmowania ryzyka artystycznego. Roger Planchon, podczas dyskusji w Essen, postulował w swych błyskotliwych i mądrych wystąpieniach odmłodzenie teatru. Istota owego odmłodzenia wiele ma w sobie z ducha teatru studenckiego. Troska o przyszłość naszej sztuki towarzyszyła znakomitej większości referatów, głosów w dyskusji i wypowiedzi kularowych; jeżeli nie liczyć pseudoakademickich wywodów prof. S. Melchingera (*Sztuka i reżyseria*), prof. O.F. Schuha (*Teatr w gorsecie dzisiejszych i wczorajszych konwencji*) i prof. T. Muzenidisa (*Aktualne zagadnienia reżyserii dramatów klasycznych*). Trzej wymienieni referenci po raz n-ty powtórzyli wszystko, co już zostało powiedziane na temat stosunku reżysera do tekstu, praw autora, bezprawia teatru, granic swobody itp. Oczywiście nic z tego nie wynikło, bo nic wynikać nie mogło. Na szczęście „inicjatywa oddolna” uczestników doprowadziła do wypracowania półprywatnej formy obrad. W godzinach popołudniowych, pomiędzy porannymi referatami a wieczorną dawką teatru Zagłębia Ruhry, odbywały się w kameralnej sali konferencyjnej hotelu Handelshof nader ożywione spotkania i dyskusje. Tam właśnie miała miejsce najciekawsza i najbardziej szczerza wymiana poglądów i doświadczeń.

Tematem spotkania w Essen pod nazwą „Kolokwium 70” była reżyseria. Uczestnikami zjazdu byli delegaci ośrodków ITI z niemal wszystkich krajów Europy, a także z Indii, Korei Płd., USA, Australii, Libanu i in. „Kolokwium 70” stanowiło kontynuację zeszłorocznych dyskusji (na spotkaniu w Bukareszcie) o kształceniu reżysera i o początkach jego pracy w teatrze. W Essen mówiono o reżyserii „dorosłej”. A najczęściej o reżyserii „starczej, sklerotycznej”. Charakterystyczne, że na uwiad reżyserii skarżyli się na ogół twórcy młodzi, czynni i sprawni. Paradoks nieprzypadkowy.

Pierwszym rzeczowym, interesującym i prowokującym do dyskusji wystąpieniem był referat prof. Bohdana Korzeniewskiego pt. *Spektakl współczesny, czyli spór wyobraźni*. Była to błyskotliwa diagnoza obecnego stanu teatru, w którym wielość składników coraz rzadziej doprowadza do jedności efektu końcowego. Rozważania na temat przyczyn takiego stanu rzeczy odbywały się na płaszczyźnie analizy praw rządzących indywidualną wyobraźnią każdego z współtwórców przedstawienia. Wśród głosów, które przyniosły potwierdzenie ocen dokonanych przez prof. Korzeniewskiego wraz z propozycjami środków zaradczych, najciekawszy był głos Planchona. Francuski maj 1968 w dziedzinie teatru wywołał więcej zmian, niż się to poza granicami Francji wydaje. Maj 1968 to nie tylko rozbite Théâtre de France i *exodus* J.L. Barraulta. Jak wynika z wypowiedzi Planchona, wypadki polityczne unaocniły ludziom teatru anachronizm uprawianej

przez nich sztuki. Poczuli się zagrożeni, a z drugiej strony zapragnęli dotrzymać kroku rzeczywistości.

Podczas narad, znanych pod nazwą „Spotkań w Villeurbanne”, opracowano wnioski o przyjmowaniu do teatrów zawodowych kilkudziesięcioosobowych grup młodzieży. Ich zadaniem byłoby samodzielne przygotowywanie w małych grupach sztuk, które macierzysty teatr będzie potem realizować w ramach normalnej działalności. Rezultaty pracy młodych, pozbawionych obciążeń rutyny i profesjonalizmu, byłyby w efekcie sumowane i wykorzystywane w spektaklu zawodowców. Ponadto młodzież miałaby zapewniać stałą łączność z publicznością, głównie ze środowisk robotniczych, uprawiać agitację polityczno-teatralną, dyskutować o repertuarze, o realizacji, gromadzić opinie i postulaty. Planchon twierdził, że w niektórych teatrach Francji następuje częściowe wprowadzanie w życie powyższego planu. Choćby się nawet miało okazać, że są to idee utopijne, samo ich powstanie jest niezmiernie charakterystyczne dla tendencji, które zmierzają do odświeżenia teatru bez uciekania się do programowego hermetyzmu laboratoryjnych poszukiwań.

Najciekawsze i najżywsze momenty spotkania w Essen stanowiły dwie dyskusje: pierwsza o architekturze teatralnej, druga była ostrą polemiką pomiędzy Planchonem a asystentem i współpracownikiem Petera Brooka, młodym reżyserem angielskim Geoffreyem Reevesem. Jej atrakcyjność i waga tkwiły w fakcie, iż starły się dwie, pozornie sprzeczne, perspektywy rozwoju teatru.

Prof. Werner Ruhnau, znany architekt zachodnioniemiecki (główny projektant obiektów, które służyć będą najbliższemu Igrzyskom Olimpijskim w Monachium, twórca kilku budynków teatralnych), oraz Wilfried Turk, reprezentant młodszej generacji architektów, przedstawili dwa referaty, wsparte sporą ilością przezroczy. To, co zobaczyliśmy na ekranie, wywołało najpierw ulgę, że oto po godzinach gadaniny odpoczywamy sobie „w kinie”. Po chwili ulga ustąpiła miejsca zdumieniu, a wreszcie zrodził się gwałtowny sprzeciw wobec prezentowanych projektów. Myśl, że wśród konstrukcji, które oglądaliśmy, mielibyśmy pewnego dnia realizować przedstawienia, wydawała się ponurym żartem. Owe projekty „teatralnych” przestrzeni wyglądały jak upiorne zabawki. Powstały w całkowitym oderwaniu od sytuacji, tendencji i potrzeb współczesnego teatru. Odpychały, budziły przestach, a nie zazdrość i chęć posiadania. Planchon z furją je zaatakował (po nim zrobiło to również wielu innych uczestników obrad). Domagał się stworzenia „prototypu” współczesnego teatru. Prototypu, który można by powtarzać i kopiować, tak jak to miało miejsce w przypadku teatru w Epidauros czy budynku The Globe, które przecież nie były bynajmniej oryginalne i niepowtarzalne.

Wypowiedzi architektów, choć nikogo nie przekonały i nie zachęciły do robienia teatru wedle sugerowanych recept przestrzennych, rzuciły jednak sporo światła na aktualną sytuację architektury teatralnej. I w Grecji, i w Anglii

elżbietańskiej istniały już w momencie wybudowania gmachów teatralnych, które odpowiadały powszechnym potrzebom, idee teatru jako całościowej wizji świata. Architektoniczne rozwiązania były oczekiwanymi i jedynymi niejako z góry wiadomymi koniecznościami. Dzisiaj trudno byłoby mówić o istnieniu jednorodnej, powszechnie akceptowanej idei teatru. Architekt, zwłaszcza ten, który nie jest ściśle z teatrem związany, może więc tylko poddawać pod dyskusję projekty fantastyczne i niczym nie skrupowane, licząc na to, że ludzie teatru, reżyserzy czy autorzy, w większym lub mniejszym stopniu z nich skorzystają. Wypowiedzi obu stron w jednym były całkowicie zgodne. Scena pudełkowa, panująca nam powszechnie i od tak wielu lat, u wszystkich budzi serdeczną niechęć. Oby stało się to podstawą do wypracowania w odpowiednim momencie owego „prototypu”, którego domagał się Roger Planchon.

W sobotę 9 maja miał wygłosić referat Geoffrey Reeves. Temat jego pracy brzmiał: *Angielski reżyser w teatrze europejskim*. Reeves przytoczył na początek kilkanaście cytatów z Artauda, przypomniał kilka wypowiedzi Petera Brooka, po czym podarł swój referat na strzępy. Po tym dramatycznym geście usiadł spokojnie na proscenium i zapytał zebranych, po co tu właściwie przyszli i czego szukają. (Ci, którzy siedzieli bliżej mównicy, twierdzili potem, że zniszczone kartki referatu były czyste, pozbawione wszelkich śladów pisma). Gdy zamierzony efekt został osiągnięty, Reeves zaczął opowiadać o pracy Petera Brooka. Następnie wyświetlił i skomentował dwa filmy: fragmenty *US* wraz z wypowiedziami reżysera i aktorów oraz dokumentalny zapis *Burzy* Szekspira. Laboratoryjna realizacja *Burzy* to jedna z ostatnich prac Brooka i w filmie sporo było jego wypowiedzi. Pokaz był bardzo ciekawy, ożywił atmosferę obrad i dostarczył materiału do finałowej dyskusji. Jak już wspomniałem, głównymi bohaterami tej dyskusji byli Reeves i Planchon. Ten ostatni, głęboko zainteresowany próbami i poszukiwaniami Brooka, zgłosił jednak wiele obaw i wątpliwości. Odnosiły się one także do patrona poczynañ Brooka, czyli Jerzego Grotowskiego. *Burza*, o ile wolno sądzić o spektaklu na podstawie filmowego zapisu, szalenie przypominała przedstawienie *Doktora Faustusa* Marlowe’a-Grotowskiego.

Istotą sporu było spostrzeżenie Planchona, że we współczesnym teatrze uformował się kierunek, który choć wciąż awangardowy, już jest skostniały. A wobec tego czy nie należy poszukiwać prowadzić inaczej, na innym terenie i w innym kierunku. Pytania stawiane były retorycznie, Planchon nie miał gotowej recepty, wyrażał tylko głośno swoje wątpliwości. Reeves z przekonaniem bronił prób teatralnych łowów na archetypy; tak właśnie streszczał istotę pracy nad *Burzą*.

Z tej ostatniej dyskusji esseńskiego spotkania wynika, iż przyszłość teatru należy upatrywać w dialektycznym połączeniu ścierających się tu postaw. Teatr popularny, ale nie za wszelką cenę, oraz teatr, który poddaje się warsztatowej autoanalizie, nie stanowią przecież sprzeczności. Przeciwnie – wydaje się, że oba

powyższe kierunki powinny się stale uzupełniać i wspomagać. Dyskusja w Essen pomogła uczestnikom sprecyzować, jakie konkretne treści zamierzają nadać swym poczynaniom na terenie rodzimego teatru. I to właśnie było najcenniejszym efektem spotkania. Pod koniec obrad jeden z uczestników słusznie powiedział, iż podczas dyskusji dzieliliśmy się wątpliwościami, krytykowaliśmy i narzekaliśmy na stan współczesnego teatru. Pozytywnej odpowiedzi każdy udzieli dopiero poprzez działanie na terenie swojego teatru. I tak kolejne stwierdzenie kolejnego kryzysu zakończyło się kolejnym akcentem optymistycznym.

Fakty i teatry

„Teatr” 1971, nr 4

Faktów jest garść, teatrów też nie było wiele. Opustoszała, obszerna i zaśmiecona hala fabryczna, do której organizatorzy kierowali przyjeżdżających uczestników, świadczyła o więcej niż skromnej bazie materialnej seminarium. A z drugiej strony kilkanaście dziesiątków młodych ludzi, którzy zalegali niskie prycze i otulali się burymi kocami z demobilu, tworzyło znakomite i wielce teatralne przedłużenie spektakli i dyskusji. Wszystko to razem składało się na seminarium na temat teatru dokumentarnego, które w ostatnim tygodniu września odbyło się w Rotterdamie. Zorganizował je Międzynarodowy Związek Teatrów Studenckich (UITU) przy pomocy licznych, choć skąpych (lub ubogich) instytucji i organizacji. Pechowe to było seminarium. Od kilku lat, z przyczyn istotnie obiektywnych, tułało się od miasta do miasta w poszukiwaniu patrona. Nie doszło do skutku w Pradze, potem zrezygnowali z mecenatu radni Norymbergi, wreszcie zmaterializowało się w Rotterdamie. Podobno głównie dzięki temu, że to portowo-przemysłowe miasto ma głęboki kompleks kulturalnej niższości wobec Amsterdamu i korzysta z każdej okazji, by się z owego kompleksu nieco podleczyć.

W ciągu przeszło dwóch lat, które minęły od chwili powstania idei seminarium, wiele się zmieniło w teatrze studenckim i zawodowym. Nurt realizacji, który w teatrze młodych określano jako teatr dokumentarny, a któremu w teatrze dorosłym odpowiadała dramaturgia faktu, wyraźnie osłabł. Niegdyś bojowy i ważny, stał się dziś marginesem, reliktem, a w najlepszym wypadku zasymilował się jako zjawisko klasyczne. Oczywiście nie mogło to pozostać bez wpływu na poziom dyskusji i na charakter spektakli, które towarzyszyły seminarium.

Teatry przyjechały cztery. Z Anglii Albert Hunt przywiózł Bradford Art College Theatre Group. Ten istniejący od kilku lat i zasłużony zespół znamy z występów na ostatnim festiwalu wrocławskim, gdzie przedstawił *Rok 1942*. Z Finlandii przyjechał Turun Ylioppilasteatteri, czyli teatr studencki z Turku; Finowie przywieźli sztukę pod tytułem *Pro patria*. NRF reprezentował monachijski Theater

in der Marktlücke i przedstawienie *Revue Roter Schummel*. Czwarty był krakowski teatr STU ze *Spadaniem* według poematu Różewicza.

W biuletynie, rozesłanym na kilka miesięcy przed seminarium, organizatorzy zapowiadali udział wielu prominentów zachodnioeuropejskiego i amerykańskiego teatru zawodowego. W ostatnim biuletynie przed przyjazdem doradzali przede wszystkim zabranie śpiworów. A jednak mimo narzuconego przez zmienne warunki zubożenia programu, rotterdamskie seminarium dotknęło wielu istotnych dla współczesnego teatru problemów.

Punktem wyjścia dla dyskusji było „14 punktów” Petera Weissa. Organizatorzy przedrukowali je w codziennym biuletynie festiwalowym, opuszczając punkt dwunasty, poświęcony technice realizacji teatru dokumentarnego. To opuszczenie „czysto teatralnej” problematyki okazało się symptomatyczne dla dalszych losów dyskusji. Weiss napisał swoje „Punkty” w roku 1967, gdy teatr faktu był objawieniem i nadzieją sezonu. Dziś tezy Weissa stały się albo banalnie oczywiste, albo nieaktualne. Zresztą już w momencie napisania większość z nich wydawała się co najmniej dyskusyjna. Potwierdziło to również rotterdamskie seminarium.

Twórcy i kibice teatru studenckiego uznają w praktyce słowa „dokumentarny” i „polityczny” za synonimy. I wydaje się to słuszne. Niemal we wszystkich wypadkach proces tworzenia spektaklu przebiega następująco: najpierw grupa wszczyna dyskusję wokół wydarzenia politycznego, wokół jakiejś konkretnej, a dla danego środowiska istotnej problematyki. W wypadku studentów fińskich była to sprawa stosunku do służby wojskowej. Sprawa ta wzbudza obecnie dyskusję prowadzącą aż do procesów politycznych i masowych akcji protestacyjnych. Anglicy, chociaż nawiązali do wypadków, które są już zamkniętą i w pewnym sensie minioną historią, to jednak na tym przykładzie pragnęli zwrócić uwagę widzów na aktualną problematykę polityki globalnej. Obecność w takiej czy innej postaci konkretnego politycznego w spektaklu uznana została za warunek *sine qua non* teatru dokumentarnego. Wydaje się to aż nazbyt oczywiste – ale prawdziwe kłopoty zaczynają się w momencie, gdy się ową obecność usiłuje zdefiniować.

Warto w tym momencie zdać sobie sprawę z istotnej różnicy między tak zwanym teatrem faktu a studenckim teatrem dokumentarnym. Pierwszy walczył z kłamstwem dramaturgii opartej na fikcji, na wymyślonej fabule i jej równie kłamliwym odtwarzaniu środkami opartymi na iluzji. Wszystkim tym fałszom przeciwstawiony został autentyzm materiału. Celem tego zabiegu było wywołanie wrażenia obiektywności. A obiektywność zwykło się niemal automatycznie utożsamiać z prawdą. Niech więc konkrety historyczne, postaci, dokumenty mówią same za siebie – powiadali twórcy dramaturgii faktu – my tylko selekcjonujemy i opracowujemy obiektywnie prawdziwy materiał, którego dostarcza życie czy historia. Peter Weiss już w pierwszym ze swych czternastu punktów stwierdza między innymi: „Teatr dokumentarny nie wymyśla niczego”.

Twórcy studenccy nie podzielają owego naiwnego obiektywizmu. Ich atak na Weissa, Hochhutha i Kippharda został przeprowadzony skutecznie i przekonująco. Po pierwsze stwierdzono, że sam dokument nie posiada jeszcze siły politycznego oddziaływania. Wartości tych przydaje mu dopiero kontekst, w jakim został użyty i zastosowany. W danym kontekście umieszcza dokument nie kto inny jak autor. Proces wyboru kontekstu jest równie subiektywny i kreacyjny jak tworzenie fikcyjnej fabuły. W tym miejscu nastąpiło odwołanie się do paradoksu: aby osiągnąć istotny stopień obiektywizmu, przyznajmy się bezwstydnie do subiektywnego charakteru procesu tworzenia. Subiektywizm utajony przynosi bowiem więcej zamętu i szkód niż przyjęcie do wiadomości stanu rzeczywistego. Naturalnie dotyczy to także grup jako zbiorowych autorów scenariusza i spektaklu zarazem. W większości wypadków jest to jeden i ten sam proces twórczy.

Wszyscy dyskutanci i twórcy zgodni byli co do politycznego charakteru teatru, który uprawiają lub popierają. Przy okazji przypomniano istotną różnicę między działalnością propagandową a agitacyjną. Pierwszą określali dyskutanci jako naukową, obiektywną i metodologiczną ewokację faktów, druga rozumiana była jako działanie odwołujące się zarówno do intelektualnych, jak i emocjonalnych wrażeń i odczuć widowni. Właśnie agitacja została uznana za cel i powołanie teatru politycznego.

Ten punkt dyskusji wywołał nieuniknione dygresje, niestety, zbyt często przytłaczające, a raczej zagłuszające temat główny seminarium. Dyskutanci pryncypialnie sobie wymyślali, oklejali się od stóp do głów „-istycznymi” etykietkami, a wszystko to nie ułatwiało bynajmniej dojścia do definicji teatru dokumentarnego. Sformułowanie takiej definicji było marzeniem większości, choć – jak to już z definicjami teatru zazwyczaj bywa – jest to marzenie na tyle bezsensowne, co nierealne. Ale namiętny ceremoniał przyczepiania sobie krzykliwych etykietek sam w sobie stanowił *quasi*-teatralny ewenement polityczny. Wysoka temperatura polityczno-teatralnych dyskusji, mimo wszystkie naiwności, świadczyła niezbitnie o autentyzmie politycznego zaangażowania i wadze społecznej problematyki dla środowiska teatru studenckiego.

Gdy wskutek śmiałego manewru oratorskiego udało się powrócić na grunt teatru, zwrócono uwagę na rolę środków masowego przekazu, które – jak już dobrze wiadomo – biją na głowę możliwości teatru w dziedzinie informacji i propagandy. Dopiero w tym kontekście można dokładnie zrozumieć tak silnie podkreślane rozróżnienie tych dwóch pojęć. Teatr, który we współczesnym społeczeństwie chciałby brać na siebie obowiązki propagandowe, wyglądałby jak zaciechrowiony Lancelot, kruszący swą kopię na atomowym polu bitwy. A z drugiej strony czynnik emocjonalny, związany z poczynaniami agitacyjnymi, to przecież właśnie najsilniejsza broń każdego teatru. To bezpośrednia więź, intymny kontakt wykonawcy i widza. Intensywności, a więc jakości tego oddziaływania, nie

zastąpi najbardziej nawet imponująca ilościowo działalność środków masowego przekazu. I w ten sposób dyskusja doszła do prażródół, jak na każdą przyzwoitą dyskusję przysłało.

Kiedy w nazbyt akademickiej czy dziennikarskiej dyskusji tracono z oczu teatr jako instrument, jako środek wypowiedzi, wystarczyło odwołać się do któregoś z przedstawień, które towarzyszyły seminarium. Wtedy okazywało się, że w ostatecznym rozrachunku liczy się właśnie skuteczność oddziaływania na widza. Czyli po prostu to, czy przedstawienie jest dobre, czy złe. Przypomina się tu pytanie Stanisława Witkiewicza (ojca), co jest lepsze, czy dobrze namalowana główka kapusty, czy źle namalowana głowa Chrystusa. Pewnie jest to jedna z tych prawd, które każde pokolenie lubi odkrywać na nowo.

Nieudolna amatorszczyzna studentów z Turku kompromitowała ich idee w równym stopniu jak spory ładunek naiwnego politycznie pacyfizmu. Świadomość celów poparta opanowaniem warsztatu teatralnego pozwoliła pozostałym zespołom – choć w bardzo różnym stopniu – narzucić widowni ich widzenie świata i jego problemów. Sympatyczny i bardzo młody zespół studentów z Turku przywiózł zbiorową adaptację powieści Heikki Palmu pt. *Szary dziennik*. Wedle ich objaśnień w Finlandii toczy się od pewnego czasu dyskusja na temat stosunku do służby wojskowej. Przepis, który zezwalał w uzasadnionych wypadkach na odmowę służby z bronią w ręku, został wykorzystany do masowych demonstracji pacyfistycznych. Autor *Szarego dziennika* odmówił stawienia się do służby, jego podanie odrzucono, a gdy odmowę podtrzymał, został skazany na więzienie. Podobno jest to zjawisko częste, aktor grający główną postać także ma to za sobą. A więc mamy na scenie „samo życie”. A jednak trudno powiedzieć, co jest w przedstawieniu bardziej niedojrzałe, myśl czy teatr. Drażni jedno i drugie. Otrzymaliśmy bowiem szereg obyczajowych scenek o niedobrym, krzykliwym kapralu, o tym, że musztra i czołganie to rzecz nie mająca wiele wspólnego z komfortem i że służba w koszarach odbija się nader niekorzystnie na kontaktach z płcią odmienną. Oprócz niewątpliwego autentyzmu autobiograficznego materiału przedstawienie Finów wiązało się z tematem seminarium także poprzez użycie tekstów przemówień polityków, kazań Lutra, regulaminów wojskowych, a także marszów i pieśni patriotycznych. Suma tych wszystkich składników, z dyktantyzmem aktorskim na czele, dała efekt zdecydowanie negatywny.

Od czasu występów na festiwalu w Parmie monachijski Theater in der Marktlücke zmienił znacznie skład zespołu, a przede wszystkim udoskonalił swój warsztat. Tym samym interesująco zaostrzył wymowę *Revue Roter Schummel*, zjadliwej kroniki historycznej niemieckiej socjaldemokracji. Twórcy spektaklu

interesująco opowiadali o dyskusjach, które odbywały się w fabrykach. O atakach przedstawicieli partii socjaldemokratycznej, którzy zarzucali im fałszowanie historii, i o wystąpieniach robotników, często też socjaldemokratów, którzy przyznawali słuszość przedstawieniu i powoływali się na własne, konkretne doświadczenia. Z przedstawień studenckich pokazanych w Rotterdamie było to jedyne, które w autentyczny sposób uprawiało działalność agitacyjną. Nie jest to zresztą zarzut, jako że pozostałe teatry pracują w warunkach odmiennych i raczej chodzi im o pobudzanie do myślenia i dyskusji. Jeden z głównych realizatorów monachijskiego przedstawienia od roku pracuje w fabryce, aby lepiej poznać środowisko robotnicze, jego sposób myślenia i podstawowe problemy. Nie jest to w jego przypadku romantyczny sposób recepcji myśli przewodniczącego Mao, jak to ma miejsce wśród jakże wielu lewicujących intelektualistów na Zachodzie. Teatrzyk in der Marktlücke pracuje z myślą o robotnikach i robi wszystko, aby swe zadanie wypełniać jak najlepiej. Świadomość celu, spokojna rzeczowość tego zespołu bardzo korzystnie zaznaczała się na tle rozwichrzonych, anarchizujących grupiek dyskutantów. Teatr kandyduje do występów na przyszłorocznym festiwalu wrocławskim, można więc spodziewać się spotkania z jeszcze ciekawszymi osiągnięciami.

Western i kryzys kubański z roku 1962 to sprawy na pozór odległe. A jednak dramatyczne napięcie tamtych dni grozy i słynna, kulminacyjna scena filmu *W samo południe*, typowe postaci pozytywne, heroicznych szeryfów i np. mit Kennedy'ego, zwłaszcza jego romantyczny, idealizujący wariant – oto niektóre tylko momenty, na których Albert Hunt zbudował spektakl. Jego przedstawienie, inteligentne, oparte na dobrym aktorstwie i pełne humoru, którego tak jest brak młodocianym kontestatorom, okazało się sukcesem. Warto przyjrzeć się metodzie pracy grupy Bradford Art College. Hunt należy do gorących przeciwników dramaturgii faktu w jej wydaniu konwencjonalnym. Słusznie uznaje, że jest to tylko nowa maska starego, konwencjonalnego teatru mieszczańskiego. Teatru bardziej zajętego indywidualną psychologią i perypetiami swych bohaterów niż nadrzędnym celem społecznym czy politycznym. Dzieje się tak niezależnie od faktu, że bohaterowie noszą znane nazwiska i że autor konstruuje fabułę na obraz i podobieństwo faktów historycznych. Aktor, który gra Churchilla w *Żołnierzach Hochhutha*, kieruje swój wysiłek głównie na to, aby uzyskać maksymalne podobieństwo. Aby wyglądać, poruszać się i mówić jak dobrze znany publiczności autentyczny pierwowzór. Stopień osiągniętego podobieństwa jest miarą sukcesu. Proces twórczy jest identyczny z zewnętrznym i wewnętrznym „postaciowaniem”, znanym z psychologicznego dramatu mieszczańskiego. Zespół konwencjonalnego teatru, który wystawia *Żołnierzy* lub inną sztukę tego typu, jest podporządkowany również celom, które w niczym nie różnią się od komercyjnych ambicji przy realizacji jakiegokolwiek sztuki bulwarowej.

Według Hunta pierwszym warunkiem tworzenia teatru politycznego – czyli teatru dokumentarnego, bo on te pojęcia stosuje wymiennie – jest istnienie zespołu, scementowanego jednością celów politycznych, związanego wspólnym światopoglądem artystycznym. W przypadku grupy Hunta ten warunek został spełniony. Po wspólnie dokonanym wyborze tematu i dyskusjach nad kształtem realizacji, zespół przystępuje do prób, które nie są „wystawianiem sztuki”, lecz dalszym ciągiem polityczno-teatralnych rozmów, studiów i rozważań. Dla politycznych wniosków szuka się wyrazu teatralnego. Wracając do sprawy budowania postaci, warto zwrócić uwagę na podkreślany przez Hunta fakt, że np. Doug Lawrence, który grał Chamberlaina w *Looking for 1942*, nie starał się „udawać” brytyjskiego premiera. Skupił natomiast wysilek na osobistej ocenie i osobistym sądzie o działalności politycznej ówczesnego szefa rządu. Nie jest to różnica w estetyce teatralnej czy w technice aktorskiej. Różnica między teatrem konwencjonalnym a dokumentarnym leży przede wszystkim w płaszczyźnie politycznej. Po jednej stronie zaangażowany do teatru odtwórca, po drugiej – osobiście zaangażowany w ocenę politycznych faktów twórca. Tkwi tu jeszcze jeden paradoks, jak na rodaków Oscara Wilde’a przyszło. Pierwszy aktor, ten z teatru konwencjonalnego, stara się najczęściej osiągnąć efekt naturalistycznej iluzji, drugi podkreśla, że jest sobą, a iluzja nie jest mu do niczego potrzebna. Pierwszy więc „udaje”, a drugi „jest”. Tym samym prawdziwie naturalistyczny efekt osiągnięty jest jedynie w drugim wypadku. Widz ma przed sobą prawdę, „samo życie”, jako że aktor studencki jest na scenie sobą i tylko sobą i nie kłamie przy pomocy sposobów technicznych czy charakteryzatora.

Western Hunta eksploatuje wszystkie typowe dla gatunku chwytły i postaci. Dwie osoby pozostają „na zewnątrz” właściwej akcji westernu. John Ford, słynny reżyser, twórca między innymi *Dyliżansu*, którego zadaniem jest reżyserowanie na oczach widzów westernu kubańskiego, oraz Che Guevara, który od czasu do czasu komentuje akcję ze swojego punktu widzenia, niektóre sceny przerabia, aby zaostriżyć ich polityczną wymowę. Pozwala też innym powoływać się na swoje pisma i cytować je. Naturalnie obie te autentyczne postaci potraktowane są zgodnie z wyżej wspomnianą zasadą „nieudawania”. W westernowej konwencji przedstawiono historię powstania, narastania i rozładowania konfliktu związane go z obecnością rakiet na Kubie. Ukazane zostały wszystkie siły, które miały swój udział w dramatycznym kryzysie. Pod koniec akcji główni antagoniści, trzymając się za ręce, odchodzą w arcyfilmową dal, ku zachodzącemu na widnokręgu słońcu w technikolorze. Przedtem Jack mówi: „Muszę jechać do Dallas, mam tam wygłosić mowę”, a Nick odpowiada: „Muszę was opuścić, jadę na długie wakacje na wsi”. Po chwili rusza za nimi Che ze słowami: „Muszę jechać do Boliwii”. Na tle jarmarcznej, krzykliwej i burleskowej poetyki całego widowiska, te trzy teksty, wypowiedziane bardzo prosto, bez westernowej stylizacji, stały się jednym

z celniejszych efektów artystycznych. W całości nie zawsze udawało się Huntowi utrzymać groźną dwuznaczność, w przeważającej mierze była to dość łatwa zabawa w film kowbojski. Zbyt często, wbrew intencjom realizatorów, zabawa w parodię stawała się celem sama dla siebie. Niemniej stopień wiedzy teatralnej, dbałość o unikanie tanich efektów przy przeprowadzaniu analiz politycznych, stałe poszukiwanie teatralnego skrótu, wszystko to było kolejnym potwierdzeniem rangi interesującego zespołu Hunta.

Krakowski Teatr STU dał w Rotterdamie premierę *Spadania*. W oparciu o tekst poematu Tadeusza Różewicza trzej autorzy scenariusza: K. Miklaszewski, E. Chudziński i K. Jasiński (jednocześnie reżyser przedstawienia), zbudowali widowisko na kształt tryptyku. Pierwsza część to polemika z różnymi modelami młodego teatru politycznego, które często są przeszczepiane na nasz grunt w sposób bezkrytyczny i niezbyt twórczy. Część druga to polemika z prasową publicystyką na tematy młodzieżowe, którą w wielu wypadkach autorzy spektaklu w myśl zasady „nic o nas bez nas” uważają za błędną. Wreszcie część trzecia to poetyckie „włączenie się” w odwieczne polskie problemy; pobrzmiwają tu echa *Wesela*, cytuje się *Kurdesz*, a wszystko odbywa się w zaczarowanym kole. Bez cudzysłowu. Spektakl Jasińskiego pokazano w tej samej hali fabrycznej, która z takim trudem spełniała rolę naszego hotelu. Natomiast jako teren gry *Spadania* okazała się świetna. Akustyka i „scenografia” zagrały znakomicie. Oczywiście przede wszystkim zagrał zespół zdyscyplinowany i festiwalowo zmobilizowany. Widzowie, którzy rozsiedli się wokół na polowych noszach pamiętających plan Marshalla, odbierali przedstawienie bardzo dobrze. Mimo że oczywiście większość elementów literackiego *collage'u* nie była dla nich ze względów językowych w pełni zrozumiała. Dotyczyło to zwłaszcza tzw. części polskiej przedstawienia, na temat której padało najwięcej pytań podczas dyskusji. Ale raz jeszcze okazało się, że język teatru, wbrew pozorom, jest niemal tak samo uniwersalny jak język muzyki czy plastyki.

Sukces Teatru STU był bezsporny. Wielu festiwalowych bywalców z uznaniem witało fakt, że zobaczyli jedno z niewielu dotąd przedstawień polskiego teatru studenckiego, które wprost i bezpośrednio mówiło o problemach dotyczących polskiej młodzieży. Ponadto spektakl krakowski wniósł do tematu seminarium pewien istotny, a dotąd nieobecny motyw, mianowicie poezję. W dyskusji mówiliśmy, że jest to kontynuacja najlepszych i najbardziej żywotnych tradycji polskiego teatru, który w swych najlepszych przejawach był zawsze teatrem politycznym. W końcu *Dziady* to też teatr dokumentarny. Połączenie historyczno-politycznego konkretnego z siłą poetyckiej metafory daje dzieło, które w pełni może sprostać zadaniom teatru politycznego. Takie są w każdym razie nasze tradycje i doświadczenia.

Na zakończenie tych uwag warto zacytować Jeana-Luca Godarda, który uprawia przecież filmowy odpowiednik teatru dokumentarnego: „Można zaczynać od fikcji lub od dokumentu. Ale od któregokolwiek końca zaczniesz, nieuchronnie znajdziesz i ten drugi”.

Living Theater: żywy i święty
„Dialog” 1973, nr 4

1.

Z początkiem 1947 roku Julian Beck i Judith Malina spośród przeszło piętnastu propozycji wybrali dla swego teatru nazwę: „Żywy”. W ciągu kilku następnych lat nowo uformowany zespół grywał na ogół w prywatnych mieszkaniach i w pracowniach zaprzyjaźnionych malarzy. Złośliwi twierdzili potem, że nazwa Living Theater pochodzi po prostu od *living roomu*. Ale i oni musieli przyznać, że temu teatrowi udało się rzecz rzadka i arcytrudna – jego działalność okazała się zgodna z programem, a program w pełni zgodny z nazwą.

W efekcie Living szybko doczekał się konsekracji. Do kategorii „świętych” zaliczył go Peter Brook, a niedawno otrzymaliśmy i hagiografię¹. Wprawdzie autor opatruje ją podtytułem „historia bez legendy”, jednakże albo Living nie jest taki święty, albo książka mimo wszystko jest na poły legendą. Nie ma zresztą teatru bez legendy; im zaś lepszy, tym legenda trudniejsza do oddzielenia od prawdy. Każdy teatr z prawdziwego zdarzenia powstaje przecież wokół jakiejś utopii, tworzy własną mitologię i własne, jakże niekiedy hermetyczne, rytuały. Zakulisowy kodeks postępowania, określone metody pracy i cały bagaż irracjonalnych czy po prostu zwyczajowych nakazów i zakazów składają się na rzeczywistość trudną do odtworzenia i na pozór mało konkretną. Ale jej wpływ na działanie teatru i na to, co staroświecko określa się jako „atmosferę”, sprawia, iż dla historyka i teoretyka penetracja owych mgławicowych rejonów jest warunkiem koniecznym. Historia i legenda spletają się tak ściśle, iż niepodobna ich rozdzielić. Co więcej, nie należy. Podtytuł pracy Biner'a wydaje się więc zbędny i na szczęście nie odpowiada w pełni jej zawartości.

O teatrze pisuje się często nieudolnie, rzadko jednak – beznamiętnie. Wrogowie na ogół plują, zwolennicy i entuzjaści zachwycają się, z większym lub mniejszym poczuciem taktu i z mniej lub bardziej pozorowanym obiektywizmem. Binerowi udało się połączyć próbę oceny obiektywnej i wyważonej z osobistym wyznaniem szczerzego entuzjasty. Jego książka została ukończona w lutym 1968 roku, w kulminacyjnym momencie zachłystywania się „nowym teatrem” na

¹ P. Biner, *Le Living Theatre. Histoire sans légende*, wyd. II, La Cité Editeur, Lausanne 1969.

fali kontestacyjnej euforii. Jest w niej wiele z atmosfery festiwalu młodego teatru tamtych lat z ich gorącymi dyskusjami, nienawiścią i pogardą wobec teatru oficjalnego, i z całkowitą wiarą w bliskie już odkupienie. Autor wprowadza czytelnika w sam środek wspólnoty teatralnych nomadów naszego stulecia. Wprawdzie powstaje dziś podejrzenie, że mamy tu raczej piękną wizję owej wspólnoty, aniżeli jej konkretny kształt, dotyczy to jednak w znacznie większym stopniu obyczajowej strony Living Theater niż samych przedstawień.

Jednym z prostych, a skutecznych zabiegów wprowadzających czytelnika w codzienne sprawy „świętego teatru” jest częste nazywanie jego założycieli i kierowników po prostu po imieniu. Nie ma w tym nic z sentymentalnej intymności wielu pamiętników i wspomnień. To raczej sygnał tego samego uproszczenia codziennego rytuału, które pozwala współczesnej młodzieży na całym świecie być ze sobą na „ty”. Zaś Living był w jednakowym stopniu prowokacją estetyczną, jak obyczajową, walczył zarówno ze sceny (cokolwiek by nią było i gdziekolwiek by się ona znajdowała), jak i przez próbę organizacji swego codziennego życia i pracy na nowych zasadach komuny. Styl życia stanowił tu jedność ze stylem scenicznych wypowiedzi.

Żywoty świętych spisywano zwykle w celach dydaktycznych. Podzielają więc one los wszelkiej naiwnej dydaktyki: nudzą, śmieszą, w najlepszym wypadku ciekawią nieprawdopodobieństwem. Biner chciał uniknąć odruchu niechęci, z jakim zazwyczaj czytujemy opisy cnót i wizerunki doskonałości. Nie namawia więc, nie zachęca ani nie wzywa do naśladowania Living Theater. Zdaje sobie sprawę z niebezpieczeństw, jakie niesie ze sobą naiwne i dosłowne naśladowanie obiektów kultu. W życiu może być ono nieszkodliwym hobby; w teatrze takie uduchowione epigoństwo grozi epidemią spektakli, u podstaw których leży śmiertelny grzech: nieautentyczność. Znamy to dobrze choćby w postaci zalewu bezmyślnej „grotowszczyzny”. Living wywołał podobną lawinę, nie jest to jednak wina ani Becka i Maliny, ani Pierre’a Binera. Nie zawsze zresztą można mówić o winie. Używanie otwartych przez jakiegoś prekursora drzwi może być czasem celowe i niekoniecznie musi prowadzić do teatralnych soldów, czyli „wiosny w konfekcji”.

Biner nie ukrywa bynajmniej swej sympatii i podziwu dla modelu opisywanego teatru i dla światopoglądu jego twórców. Ale kategorii „świętości” przyznanej im przez Brooka także nie wprowadza. Istotną wartością teatru Juliana Becka – powiada – jest samo jego życie. Ściślej mówiąc, walka o teatr prawdziwie żywy. O zmianę świata poprzez zmianę teatru. A ponieważ doskonale zdaje sobie sprawę z niebezpieczeństw, jakie tkwią w naiwnym imitatorstwie, sugeruje raczej naśladowanie drogi niż celu. Trudno się z tym nie zgodzić.

2.

Na początku był papier listowy z wydrukowaną nazwą nie istniejącego jeszcze teatru. Nieznany nikomu Living Theater poszukiwał mecenasów i przyjaciół gotowych mu pomóc. Listy zostały rozesłane do pisarzy i finansistów, do ludzi teatru, malarzy i filmowców; zawierały prośbę o pomoc nie tylko finansową, ale także „duchową”. Wśród nadspodziewanie wielu odpowiedzi znalazło się zaproszenie od Roberta Edmonda Jonesa. Znakomity scenograf, jedna z czołowych postaci amerykańskiego teatru, liczył wówczas, w roku 1947, lat 60. Spotkanie młodych „miłośników teatru” z twórcą równie wybitnym co rozczarowanym, było, jak się okaże, nie tylko dobrą anegdotą, ale i pouczającym zdarzeniem naiwności i doświadczenia. Zwłaszcza z perspektywy późniejszej działalności Living Theater.

Idee wyjściowe jego twórców grzeszą bowiem zdumiewającym konformizmem. Przyszli kontestatorzy szukają sposobu podbicia Broadwayu. Sędziwy scenograf wie doskonale, że nie ma tam miejsca ani możliwości stworzenia teatru artystycznego. Po młodych zapaleńcach spodziewa się buntu i nonkonformizmu. On sam uczestniczył w interesującej rebelii teatralnej, w tak zwanym Federal Theater, w latach 1935–36. Jones pyta, czy mają pieniądze. Okazuje się, że Beck dysponuje spadkiem w wysokości 6 000 dolarów. „Szkoda – mówi Jones – wolałbym, żebyście wcale nie mieli pieniędzy, może wtedy udałoby się wam odnowić teatr”.

Nie należy słów Roberta Edmonda Jonesa cytować zbyt natarczywie w gabinetach ministerialnych, niemniej dalsze losy Living Theater potwierdziły ich sens. Spadek szybko się skończył, a przymusowa cnota ubóstwa doprowadziła do autentycznych osiągnięć nowatorskich.

Próby, niekiedy wręcz desperackie, dostania się do zamkniętego kręgu teatralnego establishmentu trwały kilka lat. Dopiero od całkowitego kryzysu finansowego rozpoczyna się prawdziwy, znany nam, kontestujący Living. Galeria świętych i męczenników teatru europejskiego ostatnich stuleci zna zresztą tylko jeden – za to krańcowy – przykład pozytywnego skutku bogactwa. Myślę oczywiście o szlachetnym hobby księcia Georga von Meiningen, które w równym stopniu wzbogaciło sztukę teatru, co zrujnowało saksońskie państewko.

„Za każdym razem, kiedy przyjmuję od kogoś dolara lub daję komuś franka, posługuję się krwawym i wojowniczym systemem, który ludzie przyjęli dla wymiany dóbr między sobą, a tym samym udzielam mu poparcia”. Antymonetarny protest, zawarty w tym fragmencie deklaracji Judith Maliny, pochodzi już z okresu europejskiego wygnania. Bezpośrednim powodem wygnania były zaległości podatkowe, proces, zamknięcie teatru i krótkotrwałe zamknięcie twórców. Trudno się dziwić, że na przestrzeni całej historii Living Theater kontestacyjna pogarda i nienawiść do pieniądza jest wprost proporcjonalna do kłopotów finansowych zespołu. Rewolucyjnym pokrzykiwaniom towarzyszą sklepikarsko drobiazgowo zapisy wydatków, niekiedy wręcz przypominające humorystyczne notatki

wielkiego Żółkowskiego. Tyle że on kontestatorem nie był. Jednakże dzięki buchalteryjnym kronikom Maliny Pierre Biner może prowadzić swego czytelnika szlakiem bitwy o egzystencję zespołu niemal dolar po dolarze.

Miejszem pierwszych prób zespołu Living Theater jest mała piwnica na Wooster Street w Nowym Jorku. Repertuar to japońskie *nô* w przekładach Ezry Pounda, misteria średniowieczne i *Sonata widm* Strindberga. Chciałoby się napisać: oczywiście *Sonata widm*. Nie było chyba takiego „eksperymentalnego” teatryku, który by się nie odwoływał kiedyś do Strindbergowskiego ekspresjonizmu. Nie jest to, broń Boże, zarzut, a tylko praktyczne potwierdzenie duchowego ojcostwa Augusta Strindberga wobec sporej ilości zjawisk współczesnego teatru. Niech przykład Witkacego i Artauda, którzy także byli pod urokiem *Sonaty*, wystarczy.

Próby na Wooster Street rozpoczęły się, zaczął rozkręcać się już system abonamentów, ale tuż przed premierą zjawiła się policja. Teatryk zostaje zamknięty na skutek podejrzenia, że jest on jedynie parawanem dla nielegalnego domu publicznego. Mamy rok 1948, data pierwszej premiery Living Theater odsunie się aż do roku 1951. Dopiero 15 VIII 1951 odbywa się premiera jednoaktówek Gertrudy Stein, Bertolta Brechta i Federico Garcíi Lorki we własnym mieszkaniu Becków przy West Endzie. Stanie się ona oficjalnym początkiem nowego teatru. Natomiast tamta „wstępna” interwencja policji otwiera cykl represji i utrudnień, którymi amerykańskie i niektóre europejskie społeczeństwa i aparaty władzy zareagują na wyzwanie Living Theater. Zwłaszcza aura skandalu obyczajowego, najczęściej przesadzona lub wyssana z palca, towarzyszyć będzie stale zespołowi i przydawać mu niemałej *publicity*. Ostatnim, jak dotąd, wydarzeniem z tej serii, jest aresztowanie zespołu Living w Brazylii. Miało to miejsce latem 1971 roku w Ouro Preto. Monografia Biner a tego faktu już zresztą nie odnotowuje. Kończy się ona opisem spektaklu *Paradise Now!*, którego premiera odbyła się na festiwalu awiniońskim latem 1968 roku. Potem zespół został wygnany. Nie tylko z Awinio, ale i z raju kontestacji.

W okresie od roku 1951 do 1963, czyli do zajęcia przez władze podatkowe lokalu teatru przy 14. Ulicy, zespół Living zrealizował dwadzieścia dwa przedstawienia dwudziestu dziewięciu sztuk. Większość z nich, i to większość przytłaczającą, reżyserowała Malina, Beck był scenografem i aktorem. Wśród tych przedstawień znalazły się *The Connection* Jacka Gelbera i *The Brig* K.H. Browna. One to przynoszą zespołowi rozgłos i miejsce w ścisłej czołówce amerykańskiej awangardy teatralnej. Dzieje się to równocześnie z kreowaniem ruchu teatralnego, zwanego off-Broadway, na zjawisko potężne i znaczące. Warto raz jeszcze przypomnieć, że zarówno oba wspomniane sukcesy, jak i wszystkie następne osiągnięcia Living Theater niemal z reguły odbywają się w atmosferze skandalu, szoku i prowokacji. Od *The Connection* datuje się obiegowa opinia, iż zespół

Becka to banda narkomanów i rozpustników wszelkich możliwych odmian. Dla „uzupełnienia” tego portretu niedomytych buntowników i żebraków warto więc zatrzymać się chwilę nie przy późniejszych, skandalizujących osiągnięciach, lecz przy tendencjach repertuarowych wczesnego okresu. Niemal jak żart brzmi dziś informacja, że trzy czwarte sztuk wystawionych przez Living w Ameryce było pisane wierszem. I to niezłym wierszem, bo autorstwa Racine’a, Sofoklesa, T.S. Eliota, W.H. Audena, Lorki, Ezry Pounda, W.C. Williamsa. Wystawiano także utwory Cocteau, Gertrudy Stein, Pirandella, Brechta. A więc repertuar, co się zowie, „literacki”. Nie ten jednak repertuar, nawet w swej najbardziej niekonwencjonalnej formie, stał się powodem zasłużonej sławy Living Theater. Zespół stał się „żywy” dopiero dzięki dwom debiutom całkowicie wówczas nieznanym autorów. Jest to niewątpliwie jedna z ciekawszych lekcji „historii bez legendy” Pierre’a Binera. A także jeden z tych elementów teatralnej hagiografii, które szczególnie nadają się do naśladowania.

Wiosną 1958 roku Jack Gelber przyniósł swój rękopis sam, bo po prostu nie miał pieniędzy na znaczek pocztowy. K.H. Brown w parę lat później miał za co kupić znaczek, wobec czego przesłał Malinie swój „pomysł dla teatru lub filmu” pt. *The Brig*. Julian Beck twierdzi, że w obu wypadkach decyzja grania zapadła natychmiast, niemal odruchowo. Nieważne, czy jego słowa należą do historii, czy do legendy. Ważne, że obydwie spektakle idealnie trafiły w potrzebę chwili. Myślę tu nie o jakiejś trywialnej, dziennikarskiej aktualności, lecz o autentycznym uchwyceniu problematyki dnia. *The Connection* Gelbera stała się teatralnym odpowiednikiem *On the Road* Jacka Kerouaca. Wyraziła problemy, tęsknoty i konflikty *beat generation* równie trafnie, jak *Paradise Now!* w dziesięć lat później wyraził ideologię „dzieci kwiatów”. Dzielący te dwa wydarzenia w czasie *The Brig* (1963) wyrósł na fali pacyfizmu i anarchizmu, która była produktem akcji protestacyjnej przeciwko wojnie wietnamskiej.

Literacki repertuar, stanowiący podstawę wczesnej działalności zespołu, zadowalał się tradycyjnym w gruncie rzeczy warsztatem aktorskim. Od aktorstwa Broadwayu aktorstwo Living różniło się w tym czasie przede wszystkim rozumieniem gry zespołowej i większą żarliwością wobec wymagań i funkcji zawodu: zwykła to różnica pomiędzy pasją a komercyjnym gwiazdorstwem. Dopiero praca nad sztukami Gelbera i Browna wywołała zdecydowaną zmianę w technice przygotowywania spektaklu i w doborze środków aktorskich. Obie sztuki nie były „literackie”, wypełnione słowami i zamknięte w nich. Pozostawiały do wypełnienia całe obszary działań. W rezultacie zmusiły do tego typu pracy nad spektaklem, która w parę lat później zdobyła popularność i rozgłos jako tak zwana „*création collective*”. W aktorstwie zastosowano supernaturalistyczne utożsamianie się z bohaterem, zacieranie granicy między „ja” aktora a postacią sceniczną, nagi-nając jednak postać do aktora, a nie przeciwnie. Sadystyczne gry więźniów i ich

strażników w *The Brig* czy podglądanie prawdziwego życia narkomanów w sztuce Gelbera – zrodziły ów hipnotyczny, często histeryczny i naiwnie agresywny styl gry, cechujący późniejszy Living Theater.

Naturalizm gry aktorskiej, tak zwane „method acting”, to na amerykańskiej scenie rzecz nienowa. Living jednakże nie akceptuje „Metody”, nie szuka bowiem techniki aktorskiej, która byłaby jedynie zbiorem sposobów. Wbrew założeniom Stanisławskiego i pomimo wybitnych osiągnięć kilku uczniów Lee Strasberga, „Metoda” jest już skostniałym podręcznikiem aktorskiej technologii, czymś w rodzaju „know-how”, które ma ułatwić indywidualną karierę gwiazdorską wewnątrz establishmentu. Living często więc w swej – niezbyt zresztą systematycznej – pracy nad warsztatem aktorskim wywala otwarte drzwi, robi to jednak świadomie, bo konsekwentnie pragnie budować swój zbuntowany teatr od podstaw. Przykładem „własnego” naturalizmu tego teatru może być zestawienie i zestrojenie w *The Connection* zespołu jazzowego i zespołu aktorów. Muzycy grali tam siebie i oczywiście grali jazz, który był organiczną częścią dramaturgii. Aktorzy grali narkomanów, ale wbrew skandalizującym plotkom bynajmniej nie grali siebie. Naturalność obytych z publicznością muzyków groziła zatem kompromitowaniem zbyt teatralnej „naturalności” zawodowych aktorów. Wyównanie tych różnic i pogodzenie dwóch sposobów scenicznego bycia – stało się znakomitą zadaniem dla zespołu. Aktor musiał w coraz większym stopniu odsłaniać siebie, mówić we własnym imieniu o naprawdę obchodzących go sprawach. Blisko stąd już do charakterystycznego nieaktorstwa młodych teatrów drugiej połowy lat sześćdziesiątych.

W tym miejscu muszę się zastrzec, że nie widziałem, niestety, żadnego przedstawienia Living Theater. Relacjonuję opinie Binera, wywiady twórców, cytowane w książce źródła – ale bez kojącego oparcia o empirię.

A nigdy przecież za wiele ostrożności, gdy chodzi o powtarzanie ocen z drugiej ręki. Oto przykład, również z amerykańskiego podwórka. Zawsze podobały mi się prace teoretyczne i eseje Richarda Schechnera. Czytałem wiele interesujących rzeczy na temat jego przedstawień. Czar prysł jednak, gdy jego Performance Group przybyła w roku 1971 do Wrocławia. Obydwa pokazane spektakle wydały mi się pretensjonalne, wydumane i choć bardzo na ogół sprawne aktorsko, to jednak całkowicie pozbawione naturalnego pulsu, którym odznacza się każde żywe przedstawienie. Dotyczy to zwłaszcza monstrualnie dla mnie nudnego *Koncertu*. A po wyjeździe Performance Group znów przeczytałem sporo interesujących tekstów...

Tym trudniej więc zająć stanowisko wobec głosów krytycznych. Biner cytuję nieśmiało opinie, oskarżające aktorów Living Theater o amatorszczyznę. Jak każdy zarzut, i ten niechybnie jakąś część prawdy zawiera. Zespół składał się zawsze z młodych ludzi, którzy nie mieli żadnego przygotowania zawodowego

w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Z kolei stałe podróże, zwłaszcza w okresie europejskim, uniemożliwiały systematyczną pracę nad doskonaleniem aktorskich środków wyrazu. Oczywiście, w trakcie przygotowywania nowych premier prowadzono poszukiwania warsztatowe, penetrowano nieznane możliwości głosowe czy ruchowe, niemniej pracy o charakterze systematycznego treningu aktorskiego zespół nigdy nie prowadził. I chociaż w żurnalistycznych wynurzeniach na temat teatralnej awangardy wymienia się jednym tchem Living Theater i Teatr Laboratorium, to w istocie dalsze są one sobie nawzajem niż każdy z nich – tradycyjnemu teatrowi. Mają i wspólne cechy, jak całkowite poświęcenie się obranej drodze, jak penetracja sakralnych możliwości oddziaływania teatralnego; niemniej wydaje mi się, że dominują tutaj różnice. Julian Beck zresztą zapytany o wpływ Grotowskiego na pracę Living Theater wypowiedział kilka dość zdawkowych komplementów, po czym przyznał się, że widział, niestety, tylko krótki fragment *Księcia Niezłomnego*, bo właśnie odwołano go do telefonu...

Jeżeli aktorzy grający w Living *Frankensteina* czy *Antygonę* razili nieudolnością także zwolenników nowego teatru, to możemy tej krytyce uwierzyć, w świetle wspomnianego przed chwilą braku systematycznej pracy warsztatowej. Jeżeli jednak oskarżenia o amatorszczyznę stawiano w imię obcych zespołowi zasad estetycznych, to obowiązuje nas dokonanie lojalnego rozróżnienia. Tym bardziej że może ono okazać się przydatne dla tych, którzy mieliby ochotę wyciągać wnioski praktyczne z aktorskiej ideologii „świętego teatru”.

Nie wolno więc pytać, czy aktorzy Becka umieli nosić „kostium z epoki” i spełnić zdołali wymogi techniczne, których wywoławczym przypomnieniem na naszym gruncie może być przysłowiowe „I” przedniojęzykowe. To po prostu dwa odrębne światy o nieprzystawalnych kryteriach; każdy niech we własnym imieniu i w zgodzie ze swym światopoglądem dokonuje wyboru, a my nie mylmy pojęć.

Technika aktorska nie jest celem, lecz środkiem. Kiedy staje się celem, znak to nieomylny śmierci i skorumpowania teatru. Tam zaś, gdzie jest podporządkowana określonym zadaniom, gdzie wynika z uświadamianych potrzeb estetycznych i światopoglądowych, tam rozwija się bez zapatrzenia we własny pępek. Zespołowi Living można pewnie zarzucić bardzo wiele, nie można mu jednak postawić zarzutu sztampy. Zaczynał pracę nad swym warsztatem aż nadto od zera i płacił za tę samodzielność techniczną niedojrzałością. Czy nie jest ona jednak lepsza od doskonałej jałowości? Zwłaszcza że brak pełnego panowania nad środkami wyrazu wynagradzano pasją i przekonaniem o słuszności, nawet o misji, którą zespół ma do spełnienia. Można się z politowaniem uśmiechać i ironizować na temat takiego robienia teatru. Doświadczenie uczy jednak, że trzeba zwykle dziecinnej naiwności i bardzo niekiedy „harcerskiej” wiary w możliwość radykalnej poprawy świata i ludzi, by dokonać w teatrze rzeczy znaczących i istotnych.

Julian Beck zapytany, jakby scharakteryzował najkrócej cele, ku którym zmierzał w swej działalności Living Theater, odpowiedział: „Podkreślenie sakralnego charakteru życia, poszerzenie pola świadomości, zniszczenie murów i barier”. Czy jest rzeczą możliwą pełna weryfikacja tych słów jedynie na podstawie lektury? Oczywiście, że nie, i dlatego ograniczę się do wskazania momentów i dokonań, które w szczytowym okresie rozwoju Living Theater zdają się jednak potwierdzać i dokumentować słowa Becka. Ów szczytowy okres to trzy spektakle: *Frankenstein*, *Antygona* i *Paradise Now!*, zrealizowane pomiędzy rokiem 1965 a 1968. Szczegółowe omówienie tych trzech przedstawień zajmuje połowę książki Biner. Mimo atrakcyjności opisów, nie sposób ich w tym omówieniu choćby w skrócie przytoczyć. Odwołam się więc jedynie do tych innowacji i zasług teatru, dzięki którym stał się on właśnie naprawdę żywy i święty.

Jeśli wierzyć opisom widzów, te trzy spektakle pozostały w ich pamięci jako ciąg pełnych ekspresji, krzyku, tumultu, hysterii i różnorodnych form agresji obrazów scenicznych. Oddziaływanie tych obrazów było natychmiastowe i przede wszystkim emocjonalne. Refleksja miała przyjść później. Chyba przychodziła, skoro Biner poświęca – zwłaszcza w przypadku *Paradise Now!* – większą część uwagi analizie intelektualnych konstrukcji, wokół których uformowany był aleatoryczny ciąg zdarzeń scenicznych.

Oddziaływanie emocjonalne było z kolei ściśle związane z próbami zniesienia podziału na scenę i widownię. Próby te miały początkowo dosyć zewnętrzny charakter. Sprowadzały się do takich zabiegów, jak przenoszenie akcji na widownię, otaczanie widzów przez aktorów, realizowanie spektakli poza wnętrzami tradycyjnych teatrów pudełkowych itp. Dopiero w *Paradise Now!* Living zatroszczył się o pełne zjednoczenie ze swoimi widzami-uczestnikami, ponieważ odwołał się tam do autentycznej wspólnoty światopoglądowej istniejącej w obrębie jednej pokoleniowej formacji.

Sens i wartość prób wcześniejszych najlepiej chyba oddaje pewien dowcip z „New Yorkera”, którym Pierre Biner zamyka bardzo bogaty zestaw zdjęć ze spektakli Living. Na rysunku mamy widownię opery, wypełnioną publicznością we frakach, długich sukniach i brylantach. Pomiędzy rzędami foteli biegają półnaczy egipscy wojownicy, którzy, potrząsając dzidami, groźnie pytają wystraszonych widzów: „A ty? Co ty zrobiłeś, aby pomóc Radamesowi i Aidzie? Czy masz zamiar siedzieć spokojnie i pozwolić im umrzeć?”

Jak wiadomo, stawianie widza z góry w roli oskarżonego nie jest zabiegiem ani trafnym, ani celowym. Zwłaszcza gdy teatr, jak to miało miejsce w przypadku Living, gra wśród swoich i dla swoich. Pamiętam znakomitą relację Helmuta Kajzara z przedstawienia *Antygony*, w której stanowczo protestował przeciwko deptaniu po nim i opluwaniu go jako podżegacza wojennego. Trzeba jednak pamiętać, że pojmowanie okrucieństwa w teatrze jako fizycznego znęcania się

nad widzem było pod koniec lat sześćdziesiątych dziecięcą chorobą większości teatrów awangardowych, szczególnie na gruncie europejskim. Stary kontynent pamięta bowiem prowokacje dadaistów i wernisaże surrealistów, nieobce są mu także próby rozwalania teatralnego pudełka. Byłoby ponadto pewną nieolejnością ograniczanie się do oceny czysto zewnętrznych cech nowatorstwa czy buntu Becka i Maliny. Wspomniane już tendencje burzycielskie i prowokacje nie stanowiły przecież demonstracji estetycznych. Były przede wszystkim wyrazem naiwnej, ale i magicznej wiary, że zmiana teatru doprowadzi do zmiany świata.

Nie darmo Biner wybija tłustym drukiem zdanie: „W średniowieczu Living Theater zostałby spalony na stosie”. Niewątpliwie Living wierzył, że przekłuwając woskową figurkę Zła, zabija je raz na zawsze. Kontestacyjny bunt, realizowany także poprzez sprzeciw wobec zastanych konwencji i norm estetycznych, należy oczywiście do programowego „burzenia murów”, o którym mówił Julian Beck. I nie ulega chyba wątpliwości, że owa bezkompromisowa, granicząca często z dziecinadą, działalność burzycielska była jednym ze szczebli do teatralnej świętości. Należy tu podkreślić szczególnie konsekwentne odrzucanie wszystkiego, co pochodziło z teatru oficjalnego, uznanego, a tym samym skażonego komercjalizmem. Umiejętność zjednoczenia się w obronny gest wobec pokus konformizmu jest zapewne jednym ze źródeł i jedną z tajemnic naprawdę zespołowej pracy i egzystencji Living Theater. Ten obronny gest był także praprzyczyną niektórych skandali, takich na przykład, kiedy zespół, zaproszony na dyskusję, pokaz pracy czy okazjonalny występ, formował się w zwarty krąg, milczący i wrogi, i trwał tak aż do całkowitego zdekomponowania imprezy. Podobno doszło do tego kilkakrotnie bez uprzedniej „reżyserii”. Tak było np. w roku 1966 w Mediolanie, podczas wieczoru poświęconego Free Theatre.

Przyjęcie agresji jako zasady działania i sposobu gry okazało się w sumie posunięciem arcyślusznym. Living stał się jednym z prekursorów tzw. młodego teatru, który zdarł zużyte kostiumy, wyszedł z opatrzonych dekoracji, pozbył się konwencjonalnej minoderii i zaczął mówić o sprawach bolesnych i trudnych w swoim własnym imieniu, w byle jakim miejscu i w codziennym ubraniu. A wszystko odbywało się nie za cenę rezygnacji z teatru jako sztuki, lecz przeciwnie – poprzez teatr, który wzbogacił się, choć pozornie stał się „ubogi”.

Zmiana musiała objąć także funkcję słowa. Jeszcze w okresie poetyckich jednoaktówek problem efektywności i siły języka, problem możliwości porozumienia należał do tematów, do których zespół powracał wręcz obsesyjnie. Agresja i prowokacja *Frankensteina* i *Antygony* nie mogła zadowolić się językiem dyskursywnym i literackim. Stąd potrzeba krzyku, stąd zainteresowanie teorią dźwięku z indyjskiej Radża Jogi, jego magiczną siłą, stąd też ćwiczenia zbliżone do Artaudowskiej atletyki uczuciowej i owa fascynacja ekspresją ciała, wspólna dla całej awangardy ostatnich lat. I chociaż przedstawienia Living

Theater to luźne szkice w porównaniu z benedyktyńskim *opus magnum* Grotowskiego, należy je pod pewnymi względami stawiać równie wysoko. Przy całej technicznej niższości mają bowiem tę spontaniczną teatralność, którą nadmiar maestrii jakże często zabija. Zresztą każdy z tych teatrów tak odmiennie sobie cele wyznaczył, że porównywać wypada raczej ich konsekwencję i upór, a nie punkty dojścia.

Frankenstein był *collage'em*, którego dramaturgia opierała się nie na fabule, chociażby tak luźnej jak w *The Connection* czy *The Brig*, lecz na zderzeniach sytuacji, efektów i ich symbolicznym czy po prostu metaforycznym znaczeniu. Był obrazem cierpień ludzkich, wizją różnych form przemocy i gwałtu, był także wezwaniem do buntu i do wyzwolenia świadomości. Wszystko to przekazywano jednak poprzez język scenicznego konkretności, odpowiadający zamierzonej agresji wobec dość trudnego do poruszenia widza. Ten sceniczny język zawierał elementy pop-artu (opłątana gęstwą przewodów i narzędzi postać Golema), chwytły wywodzące się z Totaltheater Piscatora (jednego z nauczycieli Judith Maliny!), posługiwał się aktualną informacją i simultaniczną grą akcji prowadzonych na wielu płaszczyznach, kilkupiętrowej konstrukcji scenicznej. Całość tej konstrukcji miała odpowiadać całości ludzkiej świadomości i zawartemu w niej obrazowi świata. Intensywny język teatralnego przekazu atakował w równym stopniu świadomość, co podświadomość widza. Living, zgodnie z programowym stwierdzeniem Becka, pragnął w ten sposób opanować i poszerzyć świadomość odbiorcy, a wywołana *katharsis* służyć miała z kolei przebudowie świata zgodnej ze światopoglądem twórców teatru.

Podobny sposób budowy scenariusza został zastosowany przy pracy nad *Paradise Now!* Biner nie opisuje tego spektaklu. Podaje jedynie niezwykle skomplikowany przewodnik, który każdy widz, a zarazem uczestnik, otrzymywał przed rozpoczęciem akcji. Czy bez tego ułatwienia było możliwe jakiekolwiek rozeznanie się w niebywale hermetycznej strukturze *Raju*? Bardzo bym chciał poznać odpowiedź na to pytanie. Raj, ku któremu prowadził Living swoich wyznawców, to pewien stan wyzwolonej świadomości, stan zbliżony do *satori*, ku któremu zmierzają wyznawcy Zen, tyle że poszerzony o specyficznie europejską problematykę społeczną, polityczną i obyczajową. Na montaż *Paradise Now!* (Biner twierdzi, że jest to najpiękniejszy tytuł, jaki zna historia teatru...) składała się spora część śmietnika naszej cywilizacji. Była tu Kabała, pisma Bakunina, Mao i Che Guevary, był tantryzm, buddyzm, hinduizm, taoizm, pisma Martina Bubera, podbój Indian, wygnanie Adama i Ewy, anarchizm i pacyfizm, odkrycie Bieguna Północnego, ćwiczenia oddechowe, rewolucja permanentna i seksualna, wiersze Ginsberga, Wietnam i Bliski Wschód – wyliczankę ciągnąć by można jeszcze długo. Jeżeli był to śmietnik, to winę ponosił może nie Living, ale epoka.

To wszystko, co ta epoka przeżywa i przeżuwa, zostało przez zespół teatru ujęte w niezwykle zdyscyplinowaną konstrukcję. Spektakl składał się z ośmiu

członów, które odpowiadały kolejnym etapom na drodze do pełnego wyzwolenia. Jak na teatr magiczny przystało, konstrukcja ta wpisana była w mikrokosmos ludzkiego ciała i odpowiadała poszczególnym jego częściom. Każda z psychicznych „stacji” dzieliła się z kolei na trzy człony: rytuał, wizję i akcję. I znów powraca pytanie, czy był to tylko zabieg, dobry jak każdy inny, by zebrać do kupy polimorficzną całość, a jeśli nie, to czy ten hermetyczny sens konstrukcji docierał do odbiorcy?

„Pisanie na scenie” może odbywać się także wtedy, kiedy opieramy się o gotowy tekst literacki. Tak jest w każdym razie z większością zabiegów inscenizacyjnych dokonywanych przez tak zwany młody teatr na tekstach klasyków. Living i w tej dziedzinie należał do ścisłej czołówki prekursorów. Spektakl *Antygony* był oparty na Brechtowskiej przeróbce tragedii Sofoklesa. Jeśli nie liczyć dziwnego kaprysu w postaci *Pokojówek* Geneta, wystawionych przez zespół w roku 1965 w sposób zdumiewająco tradycyjny, był to jedyny tekst literacki zrealizowany przez Becka i Malinę w europejskim, kontestacyjnym okresie. Jednakże w *Antygonie*, najbardziej pacyfistycznym obok *The Brig* spektaklu, ułożono cały scenariusz działań fizycznych, efektów dźwiękowych itp., który zepchnął warstwę literacką na plan daleki. I znów o efekcie sądzić trudno, natomiast proceder stał się już powszechną własnością.

Wśród prekursorskich powodów do chwały Living Theater należy raz jeszcze przypomnieć o *création collective*. Komuna Becka i Maliny była idealnym terenem dla takiego właśnie sposobu przygotowywania spektakli. Co prawda, warto może zwrócić uwagę na ogromną demagogię tego sposobu-hasła: jest to wywalanie drzwi dawno otwartych, choć przyznać trzeba, że niezmiernie rzadko używanych. Nie może być mowy o twórczym teatrze bez odwołania się do twórczego wysiłku całego kolektywu. Nie ma też jednak mowy o twórczym kolektywie bez organizującej jego wypowiedź indywidualności. Oto słowa Juliana Becka: „*Frankenstein*, mogę to powiedzieć, został zrealizowany kolektywnie. Tyle tylko, że na kilka tygodni przed Wenecją nie można już było sobie pozwolić na dwudziestu pięciu reżyserów. Trzeba było pozbierać rozsypane fragmenty układanki”. To także jedna z lekcji dla teatralnych mnichów.

Książka Binera nie do nich zresztą została zaadresowana. „Historia bez legendy” dostarczy prawdziwej satysfakcji również tym, których bardziej interesują fakty i daty niż mechanizmy procesów twórczych. Jest w tej mierze niezwykle sumienna i bogata: zawiera bibliografię, filmografię i dyskografię, wykaz premier i spektakli, znakomity zestaw zdjęć i wiele rysunków. Skoro więc Living nigdy nie przyjechał do Polski i pewnie już, jako „świętej pamięci”, nie przyjedzie, może warto by było pracę Binera przetłumaczyć. Mimo wszystko był to teatr na tyle żywy, że choćby na takie pozagrobowe życie u nas zasłużył.

Model terenowy

„Scena” 1978, nr 6

Pytanie: jak prowadzić teatr na prowincji? Odpowiedź: nie wiem na pewno, ale chyba tak, aby nie był to teatr prowincjonalny. I właściwie w tym minikatechizmie terenowego antreprenera można by wyczytać wszystko, a w każdym razie wszystko, co stało się i nadal jest treścią pracy zespołu naszego teatru.

Skoro bowiem zgadzamy się wszyscy, iż „prowincjonalny” to przymiotnik oznaczający zespół cech czy też właściwości duchowych, światopoglądowych, to pierwszym warunkiem rzetelnej, sensownej pracy w pewnym oddaleniu od metropolitalnych wodopojów jest przyjęcie zasady: żadnej taryfy ulgowej! Podobnie, jak sądzę, w przypadku podjęcia się teatralnej roboty w samym epicentrum centralności nie należy uważać, iż już to miejsce – samo w sobie – daje piętno geniuszu i wymiar nieśmiertelności. Opisana postawa dotyczy oczywiście twórcy czy też zespołu twórców. Jeśli idzie o publiczność, to na jej temat parę słów przy innej okazji. Temat to bowiem obszerny.

Poprzez samo przyjęcie zasady realizowania teatru bez taryfy ulgowej nie uniknie się oczywiście niebezpieczeństw czy pułapek, tkwiących na drodze do utopii, czyli teatru doskonałego. Tyle tylko, że większość owych niebezpiecznych przeszkód tkwi sobie spokojnie również i w dużych ośrodkach. Nieautentyczność poszukiwań, koniunkturalność zamiast troski o uczciwe stawianie pytań, niejednorodność i przypadkowość decyzji programowych, brak konsekwencji w prowadzeniu polityki personalnej, brak rozeznania, co dzieje się na innych podwórkach artystycznych, wyraźny podział własnej działalności na festiwalową i użytkową – to wszystko grzechy, które nie są bynajmniej specjalnością zakładów terenowych. Oczywiście występują i tam, i tu, ale nie od geografii administracyjnej zależy ich większe lub mniejsze zagęszczenie. Lista grzechów jest naturalnie niepełna i wyznam, że nie czułbym się uprawniony do ich (grzechów) zestawienia, gdyby nie to, że są mi tak dobrze znane...

Kształtowanie każdej rzeczywistości oznacza pokonywanie oporu materii. W przypadku teatru istnieje pewna szczególna zależność czy nawet nierozłączność materii psychologicznej (znanej pod nazwą „atmosfery”) i materii ekonomicznej, technicznej (znanej pod nazwą „bazy” czy też „zaplecza”). Atmosfera dzieli się na zewnętrzną i wewnętrzną, a baza i zaplecze dotyczą zarówno tego, co się w samym teatrze dzieje czy wykonuje, jak i tego, co jest dotacją, ilością mieszkań, ewentualnym taborem transportowym i tak dalej. Wszystkie te elementy obu dziedzin są z sobą splecione w gordyjski węzeł niemożności, konfliktów i powikłań. Z tym że nie daje się ów węzeł nabrać na stare gordyjskie numery z przecinaniem. Splot ten ulega jakiemu takiemu rozwiązaniu jedynie poprzez

sumę teatralnych poczynañ, poprzez spektakl. A jeżeli spektakl okazuje się klapą – bywa i tak, że oznacza to zaciśnięcie supła do granic wytrzymałości...

Niewątpliwie istnieje jedna, ale za to poważna różnica między większością teatrów prowincjonalnych a większością teatrów metropolitalnych. Tą różnicą jest objazd. To rzeczywiście kula u nogi, i to kula irytująco anachroniczna. Nie wydaje mi się, aby owa różnica mogła całkowicie unieważnić to, co wyżej zostało powiedziane o prowincji jako właściwości ducha, a nie geografii. Niemniej jest faktem, iż właśnie przed objazdową pańszczyzną uciekało i nadal będzie uciekać z tak zwanego terenu sporo aktorów. Innych twórców teatru również objazd nie kusi swymi wątpliwymi urokami, jako że dla reżysera czy scenografa wersja objazdowa prawie zawsze oznacza wersję okaleczoną. Objazd jest jak erozja, jak próchnica. Działa niedostrzegalnie, ale skutecznie i gdy dochodzi do kryzysu nawet na radykalny zabieg uzdrawiający jest już często za późno.

Oczywiście, funkcjonujący od kilku sezonów nowy układ sprawiedliwie podniósł dodatek objazdowy do wymiaru jednej dniówki. Stworzyło to z jednej strony należne wynagrodzenie za dodatkowe uciążliwości wyjazdów, z drugiej jednak otworzyło mniej odpornym furtkę do dodatkowych (często zresztą koniecznych przy braku innych możliwości), atrakcyjnych sposobów szukania zarobku poprzez granie dosłownie wszędzie. Decyduje o tym zresztą na ogół wyśrubowany daleko poza granice potrzeb (a tym samym rozsądku) plan usługowy. Jest to naturalnie zjawisko znacznie groźniejsze niż sporadyczne zgody wewnętrzne na artystyczny kompromis wobec perspektyw utraty dodatku objazdowego...

Na czym polega groza owego statystycznego rozliczania teatru? Posłużmy się przykładem wystarczająco makabrycznym, aby był plastyczny: wyobraźmy sobie mianowicie, iż jakiś zakład pogrzebowy jest rozliczany wedle wskaźników niezwykle rygorystycznych, ustalonych *a priori* i bez żadnej tolerancji. Ani epidemia nieznanego choróbska, ani wynalezienie nieznanego dotąd remedium, jeśli zdarzy się w danym roku budżetowym, nie może stanowić wymówki wobec niewykonania planu usług funebralnych. Może to nie jest aż taka głupia analogia, jakby się zdawało na pierwszy rzut oka. Nie staram się bowiem porównywać usługowej działalności teatru i przedsiębiorstwa pogrzebowego. Nie będą miały tu miejsca kalambury o grzebaniu klasyków, przewracaniu się w grobie maltretowanych wieszczów itp. efekty rodem z polemik na temat „udziwniania”. Chodzi mi jedynie o paralelę między dostosowanym do rzeczywistych potrzeb (mam nadzieję, że pod koniec roku nie pędzą ulicami naszych miast karawany z fikcyjnymi pogrzebami dla celów statystycznych...) działaniem instytucji zajmującej się troskliwie tym, co z nas zostało, i niedostosowanym do rzeczywistych potrzeb rozdęciem usługowej działalności 90% polskich teatrów. Może nie tyle całkowite zlikwidowanie organizacji widowni, jak

to niektórzy PT Koledzy postulują, a jedynie zlikwidowanie wskaźnika ilościowego widzów dałoby prawdziwy obraz społecznej potrzeby teatru...

Nie, nie jestem szaleńcem, który podcina gałąź, na której siedzi. Nie chcę grać przy pustej widowni, nie chcę także zamknięcia większości teatrów ani jakiegokolwiek redukcji ich działalności. Przeciwnie. Pragnąłbym, aby poprzez urealnienie tego, co nazywa się usługową funkcją teatru, wzmóc intensywność dialogu z widownią i aktywność artystyczną. Ta właśnie, ideowo-artystyczna, statutowo jedyna działalność placówki teatralnej winna być przecież głównym (jeśli nie jedynym) kryterium oceny naszej pracy. Gdyby tak się stało, zniknęłyby może fabryki spektakli, manufaktury teatralnego „pamiętkarstwa”, a wytworzona w ten sposób presja kryteriów artystycznych stałaby się jednym z istotnych mechanizmów podnoszenia wymogów profesjonalnych w naszym środowisku. Ambicja to rzecz ważna i mamy jej sporo, nie może ona jednak stanowić etykiety zastępczej.

Od dobrej chwili mam wrażenie, iż wypowiadam się nie na temat. W każdym razie nie na temat, jak prowadzić teatr na prowincji. Wątpliwości co do drugiej strony medalu ekonomicznej stabilności naszych teatrów są chyba zresztą powszechne. Nazywam ten problem drugą stroną, a co z pierwszą, czyli ze stabilnością i brakiem troski o jutro? Oczywiście, to bardzo wiele, tyle tylko, iż jest to jedna z tych zdobyczy, które są już tak utrwalone w naszej świadomości, że wydają się właśnie – oczywiste. Są oczywiste w naszej rzeczywistości i dlatego wszelka próba dywagacji na temat struktury naszego teatru musi uwzględniać wszystko, co jest już niewątpliwą, wypracowaną i utrwaloną bazą naszego działania. To także fakty oczywiste, zbyt oczywiste, aby je w tym miejscu przypominać. Warto natomiast, dla ostudzenia, przypomnieć sobie totalną dyskusję o strukturze, jaka przetoczyła się przez polski teatr i towarzyszące mu szpalty parę lat temu. Wiele spraw zostało załatwionych, sporo czeka na załatwienie, a właściwie... tak mało się zmieniło. Bowiem zmiana organizacyjna, strukturalna może ułatwić życie, uprościć prowadzenie teatru, ale nigdy nie wpłynie wprost na kształt artystyczny spektakli.

Tu właśnie leży pies pogrzebany, także pies terenowy. Dyskutować warto nie tylko o prowincji i centrach, strukturach i systemach, modelach i profilach. Choć te ostatnie zahaczają już właśnie o to, o czym w moim przekonaniu warto dyskutować – o sens i cele uprawianego teatru. Dopiero taka dyskusja unaoczniałaby bowiem realne problemy organizacyjne czy administracyjne. A z drugiej strony, o tym można dyskutować właściwie tylko poprzez spektakle, poprzez ich ciągi i sumy. Bardzo niebezpieczne jest, jak się okazało na przykład w naszej praktyce, aprioryczne formułowanie jakichkolwiek założeń dla swej działalności. To, że trzy lata temu padły sformułowania o teatrze ludycznym i o elementach kultury pop, sprawiło, iż zostaliśmy potraktowani jak czarownice (to znaczy – poczęliśmy być permanentnie badani na okoliczność herezji). To, co było jedynie jakąś próbą nadania porządku

myślowego naszym działaniom, zostało potraktowane jak dobrowolnie przyjęty dogmat i zobowiązanie niezmienności (wobec jakże skądinąd elastycznych i obszernych pojęć). A przecież właśnie dlatego, aby się nie krępować, z góry przyjęliśmy tak otwarty program. W znacznym stopniu byliśmy mu wierni przez cały czas naszej dotychczasowej działalności. Ludyczność bowiem nie oznacza jedynie wystawiania komedii, tak jak karnawalizacja (*vide* Bachtin) nie oznacza tańczenia do upadłego. Była i jest nam bliska formuła Gogolowskiego śmiechu – oczyszczenia, ale przecież mieszczą się w niej Chaucer, Marlowe, część Fredry, Synge i inni. Pop z kolei to nie jest wystawianie popłuczyn po *Hair*, a sięgnięcie po baśń, melodramat, farsę – gatunki uznawane często za drugorzędne czy skompromitowane. Sądzę jednak, iż to nie gatunki, a tylko niektóre sposoby ich uprawiania można uznać za podejrzane. Podobnie przecież mają się sprawy z teatrem operowym...

Miało być o terenie, a skończyło się na dywagacjach, które rozpełgły się jak dym po ściernisku. Więc jeszcze trochę o tym, co terenowe, parę słów o tym arcydziele eufemizmu i delikatności. „Prowincjonalny” to brzmi nieładnie, „terenowy” ma w sobie coś z pionierskiej działalności, coś z hartu junackiego, jakby Żeromski podszyty Buffalo Billem... Tak naprawdę to ten przymiotnik wydaje mi się szczególnie niefortunnym wynalazkiem. Zwłaszcza w odniesieniu do teatru. Jest zapewne na miejscu w terminologii motoryzacyjnej, bo tam samochód terenowy, to istotnie odrębny, konkretny pod względem przeznaczenia produkt myśli technicznej. Teren, owa „zła droga” w przypadku teatru, jest tak wieloznaczny i nieprecyzyjny jako pojęcie, że aż dziw, iż jest tak jednocześnie jako termin poręczny. Po jakich to bowiem bezdrożach pędzi nasz teatr? Czy o bezdroża smaku, czy o wertepy myśli rzecz idzie? Czy bagna amatorszczyzny i jałowe pustynie ludzkiej bezradności nas straszą? Pustka?

Być może te pytania nie są aż tak bardzo retoryczne, a być może są jedynie nadużyciem efektownej metafory. W obu przypadkach jednak teren, który obejmują, rozciąga się w nas samych. W nas jest teatr prowincjonalny i w nas jest ten, który nim nie musi być. Decyzja także jest w nas.

Giorgio Strehler – sługa jednego Pana

„Teatr” 1983, nr 3

Ta książka podoba mi się, gdyż jest bezwstydną. Bezwstyd wyziera z każdej stronicy tego lirycznego sztambucha zakochanej pensjonarki. Czymże bowiem innym są zapiski kronikarskie wokół *Króla Leara*, notatki reżysera *Wiśniowego sadu* (zwłaszcza!) czy wspomnieniowe westchnienia związane z osobą wielkiego Morettiego? A wycieczki w utracony czas początków pracy teatralnej, powstawania *Piccolo*, potem burzliwego zerwania z tym dzieckiem miłości,

a następnie tułaczka z kontestacyjnym bękartem, czyli Gruppo Teatro e Azione? Toż to wszystko bulwarowy romans, a raczej jakiś XX-wieczny *Kapitan Fracasse*.

Jednakowoż przed spisywaniem dalszych „impresji z impresji” trzeba gwoli uczciwości przywołać słowa samego Strehlera. Powiada on mianowicie we wstępnym fragmencie, zatytułowanym *Teatru się nie opowiada*, że istotnie, ten, kto teatr „robi” – pisać o nim nie potrafi. Że pomiędzy tymi dwiema formami wypowiedzi istnieje tak wielka i organiczna sprzeczność, że pokonać jej niepodobna. Zatem bezwstyd i emocja. Bezwstyd fascynacji zjawiskami, postaciami i zdarzeniami i emocja, która pomaga obrócić ten bezwstyd w ciało spektaklu. A skoro niepodobna opisać robienia teatru, trzeba się z tych poczynąń zwierzyć. I Strehler się zwierza, wspomina, skarży i spowiada...

Widziałem dwa spośród trzech pokazywanych w Polsce spektakli Giorgia Strehlera: *Arlekina, służę dwóch panów* Goldoniego (1958) i tegoż autora *Awanturę w Chioggi* (1966) (trzeci to *Il campiello*, 1975). Jak pewnie wszyscy widzowie pierwszego z tych spektakli, zapamiętałem olśniewający kunszt aktorski Marcela Morettiego i wielką lekcję sztuki teatru, jaką stanowiło całe przedstawienie Piccolo Teatro. Na drugie szedłem jako student, bodaj pierwszego roku reżyserii, a miały mną dość typowe dla tego okresu życia zawodowego naiwne namiętności: chciałem, żeby mi się nie podobało! Żywiłem w głębi ducha zawistną niechęć do Wielkiego Mistrza Reżyserii, Zeusa *commedii dell'arte* etc. A była to prostacka niechęć do przyznania się przed samym sobą, że pamięć o poprzednim spektaklu Strehlera tak była we mnie żywa, że ani rusz z autentycznego piedestału wspomnień *Slugi dwóch panów* ruszyć nie mogła.

Ze wstydem przyznaję się do tych sztubackich odczuć, a robię to, by podkreślić ogromne wrażenie, jakie wywarło na mnie także to drugie Strehlerowskie dzieło. Szedłem podpatrzeć, rozłożyć na części i potem, już bez lęku przed Tajemnicą, poskręcać po swojemu od nowa. Ale już po kilku scenach wydusiłem przed sobą samym piskliwe „*vicisti*”. Uroda spektaklu, tak różna przecie od uroków spektaklu poprzedniego, poezja *chiaroscuro*, rytmy, muzyczność, a zarazem poetycki realizm zdarzeń scenicznych – pensjonarki wszystkich krajów połączcie się i pomóżcie mi w oddaniu niegdyśiejszych uroków tamtego przedstawienia...

I teraz rzuciłem się na książkę, aby odnaleźć w niej najpierw te fragmenty, które odnosiły się do oglądanych przeze mnie spektakli. Miałem nadzieję, że jednak jakieś sekrety reżyserskiej alchemii muszę tam wyszperać. Że coś choćby i między wierszami wyczytam, coś, z czego się dowiem, jak wytapia się złoto. Niestety, urocze dywagacje na temat jedności czasu w *Awanturze...*, pory roku, zmagania z wielorakimi problemami scenograficznymi (jak choćby sprawa przełożenia na język teatralny wrażenia z wizji lokalnej w Chioggi) i reżyserskimi sprowadzały się właściwie do jednego spostrzeżenia. Że czytany zapis procesu

twórczego świadczy o jego bolesnej i wszechogarniającej organiczności. W terminologii „grotowskiej” należałoby mówić o tworzeniu całym sobą...

Wspomniany na wstępie bezwstyd relacji, jej zarazem częstkowość i ekshibicjonizm wynikają właśnie stąd, że dotyczą procesów organicznych. Aż chciałoby się niekiedy powiedzieć – fizjologicznych. I jeżeli sztuka reżyserii miałaby kiedyś doczekać się swojego Brillat-Savarina, to winien nim być Giorgio Strehler!

Książka *O teatr dla ludzi* to oczywiście jakby wierzchołek góry lodowej. Tekst to kształt widoczny, wynurzający się nad powierzchnię wody. A prawdziwa alchemiczna wiedza, niedostępna dla werbalnego przekazu, to zanurzona, a ogromna sfera określana jako psychologia twórczości. Jeśli dobrze rozumiem potrzeby (były przecież różne), dla których powstała większość tekstów zebranych w tej książce, to sprowadzają się one w istocie do jednej: wypowiedzenia się do końca przed, w trakcie i po robieniu spektaklu. Takiemu procesowi towarzyszy przecież tyle napięć, tyle przygód intelektualnych, tyle dygresji i błędzenia po poboczach utworu, że nie ma spektaklu, w którym to wszystko mogłoby się pomieścić. Co więcej, wszelka próba pomieszczenia całej wiedzy o tym, co ma powstać w spektaklu, świadczyłaby tylko o całkowitym braku umiejętności selekcji. A że balast tych technologicznych odrzutów może być wcale ciekawy, więc mamy tu wiele urokliwych opisów, np. problemu „trzech pudełek” u Czechowa czy dywagacje na temat relacji Błażen-Kordelia w *Learze*. Podane przykłady nie dotyczą zresztą „odrzutów”, a przeciwnie – stanowią rodzaj intelektualnych, ale i impresyjnych trampolin do konkretnych rozwiązań reżyserskich.

Bezwstyd, który na wstępie tak skwapliwie pochwaliłem, dotyczy jeszcze jednej ważnej sprawy. Otóż Strehler bywa niezwykle precyzyjny w swych wywodach, jest logiczny i konsekwentny w prowadzeniu czytelnika (aktora na próbie...) do wyznaczonego celu. Bywa jednak bezwstydnie wierny swoim bogom, tak bezwstydnie, że dokonuje olśniewająco woluntarystycznych ewolucji myślowych. Takich, jak choćby owo zdumiewające a wspaniałe wykazanie podobieństw pomiędzy Goldonim a Brechtem. Czyż ktoś, kto wcześniej praktycznie nie przeżyłby fascynacji tymi tak przecież odległymi zjawiskami, odważyłby się na równie śmiałą komparatystykę? Strehler opowiada o tym zjawisku jak o czymś oczywistym, przekonywająco i mądrze, a jednak nie sposób się oprzeć wrażeniu, że prawdziwe podobieństwo bierze się z faktu, o którym sam pisze: „Brecht i Goldoni są stale w centrum moich poszukiwań teatralnych”. Wystarczy przeczytać to zdanie z akcentem na „moich” i sprawa staje się jasna. Ważne jest nie to, że istotnie można doszukać się wielu analogii i zbieżności w losach i programach obu autorów. Ważne, że są bliscy Strehlerowi, a tym samym stają się bliscy sobie. Ten logiczny paradoks przestaje epatować, gdy spojrzymy na sprawę od strony nie historyczno-literackiej pedanterii, a indywidualistycznej konieczności dokonywania swobodnego wyboru sympatii (a także antypatii)

wśród zjawisk, prądów i postaw. Strehler bezwstydnie obnaża wierność swym teatralnym bogom i nauczycielom. Chwała mu za to, iż robi to jawnie, choć nie bez prób teoretycznych uzasadnień. Na szczęście przeważa i fascynuje liryka czystego zwierzenia.

Do żywiołu owego uczuciowego teoretyzowania należy także, a może zwłaszcza temat „Bertolt Brecht”. Nie wiem, na ile ten Strehlerowy Brecht jest produktem fascynacji i wzajemnych zbliżeń artystycznych, a na ile odpowiada w miarę obiektywnej rzeczywistości. Nie jest to przecież ważne, skoro mamy do czynienia ze sztambuchem, a nie doktoratem. Charakterystyczne, że tyleż tu mamy na temat Brechta teorii, co anegdot. Zwłaszcza ta o dialogu Brechta z „młodymi intelektualistami lewicowymi” jest wyborna. Wspaniały jest dialog kończący się słowami „Róbcie teatr, żyjcie polityką, możecie nawet mniej czytać”. A szło, ni mniej, ni więcej, tylko o wybicie z głowy młodym entuzjastom-doktrynerom sensowności lektury *Małego Organonu*. Sensowności ta lektura, wedle słów Autora, nabierała jedynie w stałym kontakcie z praktyką. Kto wie, jak prymitywnie nabożny stosunek do B.B. ma ten specyficzny gatunek entuzjastów teatru, jakimi są włoscy lewicowcy, ten szczególnie radośnie przeczyta wspomniany dialog. Dla mnie był on spóźnioną, ale wciąż słodką zemstą za pewien festiwal w Parmie, na którym obejrzałem śmiertelną dawkę Brechta robionego na klęczkach przez młody teatr włoski.

Wspomniana fascynacja Brechtem, w którym niewątpliwie uwielbiał sensualista Strehler swoje racjonalistyczne przeciwieństwo, odbywa się w cieniu wielkiej i niezrozumiałej krzywdy. A jest nią ogromna niechęć do Stanisławskiego. Piszę: krzywdy, bo przecież nie z autentycznym dorobkiem i metodą twórczą Konstantego Siergiejewicza wadzi się Strehler, a jedynie z jego akademickim i dogmatycznym, czyli nieautentycznym, wcieleniem. Godzi się tu dodać, że i na naszym gruncie trwają analogiczne resentymenty.

Pora w tych luźnych impresjach z lektury dokonać choćby pobieżnego wyczerpania, co pozostało poza obszarem moich rozważań. Pozostała więc droga Strehlera do Piccolo Teatro, jego tam działalność (kiedy to mowa o 8–9 próbach w teatrach komercyjnych i kiedy jawi się widmo opacznie rozumianej dziś u nas komercjalizacji teatru), kontestacja i powrót. Szczególnie piękne stronicę poświęcone muzyce chyba najwięcej mówią o Strehlerze-twórcy. Kto pamięta jego spektakle, zgodzi się niechybnie. Kto nie mógł ich zobaczyć, niech uwierzy na słowo (Strehlerowi), że muzyka jest podstawowym elementem jego życia. I że widać tę muzyczność w każdej chwili spektaklu. Oczywiście Strehlera. Zabawne i jakoś sympatycznie ludzkie jest i to, że ten człowiek o wielkim przecież dorobku i sukcesie teatralnym daje kilkakrotnie do zrozumienia, że jego wielkim marzeniem byłoby – zostać dyrygentem! Wszystko, co pisze zresztą o teatrze operowym, o śpiewie i o wszelakich problemach teatru muzycznego i muzyki w teatrze, jest jeszcze jednym wielkim strumieniem lirycznym, bezwstydnym wyznaniem miłości.

Książka *O teatr dla ludzi* ze swym pięciotysięcznym nakładem reklamy nie potrzebuje. Każdy znajdzie tam coś ciekawego, jak to zazwyczaj bywa w zetknięciu z barwną i wszechstronną osobowością. A może kierowany od niedawna przez Giorgia Strehlera Teatr Europejski okaże się instytucją wędrowną i zawita do nas? Może nieśmiertelny zespół Piccolo Teatro to uczyni? Na razie mamy Strehlera wśród innych białych tomów WAiF-owskiej serii. Dobrze i to.

PS Proszę szanowną PT Korektę o zostawienie w tytule dużego P. Giorgio Strehler jest w moim przekonaniu sługą Pana z Arkadii, Pana opiekującego się wszystkimi, którzy uosabiają w naszym zmechanizowanym świecie życiodajne soki śródziemnomorskiej tradycji!

Przybylski: siedemnaście pytań

„Dialog” 1986, nr 10

Siedemnaście – bo o tylu właśnie dramatach, od *Amintas* Tassa po *Starą kobietę* Różewicza, traktuje ta książka². Zawarte w niej rozprawki powstały jako artykuły do programów Teatru Narodowego za dyrekcji Adama Hanuszkiewicza. Dlaczego „pytań” – wyjaśnia to sam autor, pisząc: „humanista, jak każdy widz, pyta o sens tego wiru namiętności i cierpień, który nazywa się życiem”. Przybylski wyraźnie podkreśla metodologiczną odmienną swą lektury od sposobu, w jaki zwykł czytać dramat teoretyk czy też historyk teatru. Sam czyta inaczej – tak właśnie jak między innymi winien czytać dramat dobry kierownik literacki.

Chwała mu za to. Dzięki temu, że jako „humanista upada [...] pod ciężarem najprostszych pytań i szuka na nie odpowiedzi u zmarłych przodków” – otrzymujemy oto niezwykle spójną, bogatą i po prostu mądrą książkę o teatrze. I nie tylko o teatrze. Do tych wstępnych komplementów należałoby jeszcze dorzucić określenie: „optymistyczną”. Mówi bowiem o tym, po co wystawiać dramaty, po co uprawiać teatr, jakim to elementarnym potrzebom poznawczym „robienie teatru” odpowiada. A mówi to w chwili, gdy o te pozornie proste odpowiedzi wcale nie jest tak łatwo.

Nietrudno jest jedynie o efektowne opisy kryzysu, błyskotliwe wywody o bezsensie i jałowości uprawiania sztuki teatru. Przybylski pośrednio dostarcza natomiast wielu argumentów tym, którzy nawet w godnej pędzla Ajwazowskiego burzy i zawierusze chcieliby zakrzyknąć z teatralnej tratwy: „navigare necesse est!”. Nie zamierzam tu bynajmniej imputować Ryszardowi Przybylskiemu sformułowania jakiegoś pozytywnego programu uzdrowienia teatru. Niczego

² R. Przybylski, *Wtajemniczenie w los*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.

takiego w jego książce oczywiście nie znajdziemy. Jest w niej natomiast siedemnaście uzasadnień dla siedemnastu, w końcu nie marginalnych dla teatru, tekstów. Siedemnaście razy tak. Siedemnaście razy: „grajmy ten tekst, tam przecież zmarli przodkowie pomieścili odpowiedzi na nasze elementarne pytania o sens istnienia!”. A skoro już do tych odpowiedzi się dobierzemy, my widzowie i my teatralowicze, jak mawiał Leon Schiller, to niejako automatycznie potwierdzimy sens i wiarygodność samego teatru. Nie jest to chyba mało, zwłaszcza w chwili, gdy ten sens nie wydaje się wcale taki oczywisty.

Teksty Przybylskiego powstawały z okazji konkretnych spektakli konkretnego teatru. Jako czytelnik tych analiz jestem w sytuacji szczególnej. Nie miałem bowiem szczęścia oglądać żadnego z tych spektakli. Sądziłem początkowo, że utrudni mi to bardzo lekturę. Tym bardziej kiedy zdążyłem w jakiejś recenzji wyczytać, że książka Przybylskiego jest niejako książką „zastępczą” o teatrze Adama Hanuszkiewicza. Być może tak też można ją czytać. Mnie samego jednak *Wtajemniczenie w los* ciekawi znacznie bardziej jako książka o tym, o czym jest. Jako zbiór tekstów określających sens samego teatru, a zarazem dających rzetelne i inspirujące narzędzia intelektualne dla praktycznych poczynań, których celem ma być wyartykułowanie tego sensu. Szczególną wartością tej książki jest bowiem i to, że powstała jako „krok ku spektaklowi”, że miała na celu wsparcie, a nie zniechęcenie. Nie jest jednak Ryszard Przybylski ani jakimś Sienkiewiczem teatralnej myśli, który krzepiłby, zamiast pobudzać do krytycznej refleksji, ani dostawcą tekstów niejako zastępujących sam spektakl. Daje nam, niejako mimochodem i z niemalą dyskrecją, pewien wzór. Ot, mądry człowiek, humanista (gatunek skądinąd na wymarciu, a ochroną bynajmniej nie objęty) wstąpił do teatru, po drodze mu było. Wstąpił, przeczytał ważne teksty i wziął udział w procesie ich realizacji. Udział ten polegał na objaśnianiu ich historycznego kontekstu, obecnego znaczenia czy wielu możliwych znaczeń, na przyjrzeniu się im bez balastu teatralnej pseudotradycji dziedziczonych sztamp interpretacyjnych, na zastosowaniu myślenia synkretycznego wreszcie.

Nie zgadzam się z tymi czytelnikami *Wtajemniczenia w los*, którzy chcą w tej książce widzieć jedynie pudeleczek z luźnymi fiszkami. Kto tak patrzy na sąsiedztwo Różewicza i Tassa, Czechowa i Molière’a, ten powie i o repertuarze, w którym będą sąsiadować: eklektyzm! Ale powoli z oskarżeniami. Po pierwsze, pokażcie mi inny repertuar. Po wtóre, uzasadnijcie teoretycznie potrzebę jakiegoś niewyobrażalnego w swej pozornej czystości gmachu, pod którego purystycznym dachem tak zwane linie repertuarowe ułożą się w ciągi chronologiczne (to ku wygodzie leniwych nauczycieli) czy też w ciągi jednorodne w swej estetyce (to ku pomocy krytykom, którzy chcą oglądać tylko to, co już widzieli), czy też w inne utopijne figury chępiące się swą pozorną jednorodnością. Jeśli nawet taki gmach, skarbiec idealnych repertuarów, gdzieś stoi w państwie ducha, to zbliżajcie się doń nader ostrożnie. Po jego lewej stronie mieści się Muzeum Perpetuum Mobile

i mauzoleum wszystkich jego wynalazków, po prawej zaś opisana przez Jonathana Swifta Akademia Systematyków w państwie Balnibarbów.

Teksty w książce Przybylskiego pomieszczone są w kolejności chronologicznej, ale też jest to jedyne ustępstwo na rzecz tradycyjnych (czytaj banalnych) wyobrażeń o repertuarze teatralnym. Zwłaszcza w praktyce, która przecież nie pozostawia w swej pośpieszności zbyt wiele marginesu na refleksję, zwykliśmy mówić o repertuarze klasycznym i współczesnym. Jakby wywołani zniechęca do tablicy z teatralną chronologią, bredzimy, wprowadzając pozorne podziały. Traktujemy tę „współczesność” i tę „klasycyzm” jako odmienne i różne byty repertuarowe. Przybylski przekłuba tę brednię swym olimpijskim synkretyzmem. Zaprasza nas do obcowania jedynie ze współczesnymi. Pomaga rozumieć rozterki Tassa, wewnętrzne rozdarcie Goethego, poety i polityka zarazem, przybliża gorzkość doświadczeń Musseta poprzez podłość, jakiej doświadcza jego Lorenzaccio, popija herbatę z Czechowowskimi inteligentami i opisuje ich wewnętrzny krajobraz tak materialnie, jak pisać można tylko o żywym człowieku, a nie o przedmiocie historii kultury, literatury czy teatru.

Jeżeli podkreślam tę metodologiczną odmienną, dzięki której na stronicach *Wtajemniczenia* stykamy się jedynie z żywą materią, to nie dla innej przyczyny niż praktyczna. Tak się przecież dzieje w teatrze, a ściślej mówiąc – podczas spektaklu, że jego tworzywem także jest materia ożywiona. Ale dla efektu spektaklu, dla skuteczności właśnie wtajemniczenia w los nie jest obojętne, czy w świadomości zespołu ludzi, ożywających materię teatru swoją krwią i swoim ciałem, utwór zmarłego przodka jest współczesny, czy też muzealnie zdechły. Realne przeświadczenie o obcowaniu z materią ożywioną, żywych ludzi dotyczącą i o żywe sprawy się upominającą, jest przecież wstępnym warunkiem identyfikacji najpierw aktora, a w następstwie widza. Warunkiem, choć oczywiście nie gwarancją, tworzenia teatru żywego dla żywych i o żywych.

Nie jest zapewne Ryszard Przybylski pierwszym, który gada z przodkami, jakby w ogóle nie biorąc pod uwagę ich fizycznej nieobecności. Wielu już przed nim było takich z łaski Minerwy synkretyków. Każdy żywy spektakl dawnego utworu, każda udana rola w takim spektaklu – to nic innego jak właśnie synkretyczna arka między dawnymi a nowymi laty. Ale jakże niewiele mamy tekstów (o książkach już nie mówiąc), które by pomagały zrozumieć tę osobliwą w państwie ducha krainę, jaką jest Zbiór Tekstów Dramatycznych Wszechczasów. Może nie tyle zrozumieć, co nauczyć się po niej świadomie, nie po omacku, poruszać, a co napotkane – wystawić na deskach teatrów w stanie jako tako ożywionym.

Wszystkie teatry zwykły wydawać programy, ładne i brzydkie, różne edytorsko i różne w zamyśle. Zawsze jednak program ma spełniać rolę intelektualnego *aperitif* przed głównym posiłkiem – spektaklem. Żeby już pozostać

na gruncie metafor konsumpcyjnych, to drugie zadanie teatralnego programu przyrównać można do *digestivu*. Ma pomóc w jako takim przetrwaniu treści głównego posiłku. Ale każdy z programów teatralnych, jakkolwiek by funkcję pełnił, jest przecież jedynie czasopismem. Trwałość tego druku niewiele jest większa niż trwałość spektaklu, tego najbardziej ulotnego z ulotnych tworów sztuki. Z drugiej jednak strony *scripta manent* – i w myśl tej zasady niektóre teatry powierzają swym drukom także zadanie trzecie. Mają one być dokumentem archiwalnym i zapisem – dokonany z lepszym lub gorszym skutkiem – treści spektaklu. Narażę się historykom teatru, ale to trzecie zadanie, acz w intencjach złozone, wydaje mi się czystą utopią. Myślę, że idealny program powinien ginać wraz ze spektaklem. Lub może wraz z pamięcią o spektaklu. W przeciwnym wypadku powstaje oderwana od samego spektaklu strzyga, która straszy potomnych pozorami wiedzy o tym, czego przecież utrwalić i zapisać się nie da. Pouczającym przykładem analogicznej – chciałoby się powiedzieć Münchhausenowskiej – niemożności, są dzieje prób ocalenia i utrwalenia nienarodzonego spektaklu *Hamleta* Swinarskiego. Ulotność teatru należy po prostu pokochać jako wielką zaletę, a nie zwalczać jako jaką ułomność. Ani program, ani dokumentacja fotograficzna czy filmowa nie umożliwią spektaklowi „życia po życiu”. Może po nim zostać jedynie ułamek myśli.

Takie właśnie ułamki tworzą książkę Przybylskiego. Cenne ułamki, które istniały pewnie i wobec spektaklu, i istnieją dziś, samoistnie. Nie świecą światłem odbitym ze sceny. Ale też i nie próbowały zastępować teatralnych reflektorów.

Nie przypuszczam, aby kolejne teksty powstawały przed laty z myślą o książkowej publikacji. Ogromna rola przypadku, nawet w najbardziej konsekwentnych poczynaniach repertuarowych uniemożliwiałaby zaplanowanie treści takiej książki. Nie wiem zresztą, czy zawarte we *Wtajemniczeniu* teksty są wszystkimi, jakie przed laty napisał dla teatru Ryszard Przybylski. Jeśli to, co otrzymaliśmy, jest wyborem, to łatwiej można zrozumieć spójność i zdumiewającą wewnętrzną harmonię tej książki. A więc po pierwsze, jest to książka o poetach teatru. Że byli nimi Tasso, Shakespeare, Molière, Racine, Goethe, Beaumarchais, Słowacki, Musset i Eliot – nikt nie zaprzeczy. Że są nimi Różewicz i Jarosław Marek Rymkiewicz, to też oczywiste. Czy zaś był poetą gdański anonim, niewysledzony i niedoszperany autor *Tragedii o bogaczu i Łazarzu*, osądzić mogą jedynie znawcy oryginału lub w ostateczności jego przeróbki; ja do nich nie należę.

Należę natomiast do tych, dla których poetą teatru był Czechow. I to poetą obok Shakespeare'a najpierwszym. Nie wiem na pewno, czy również tak sądzi autor *Wtajemniczenia w los*. Ale przecież Czechowowi poświęcił w swej książce najwięcej miejsca. Brak jedynie tekstu o *Wiśniowym sadzie*, aby omówienie arcydzieł dramatycznych Czechowa było kompletne. Dodam też, że dla mnie właśnie analizy *Płatonowa*, *Czajki*, *Trzech siostr* i *Wujaszka Wani* to najciekawsze stronic

książki Przybylskiego. Co nie znaczy, że nie ma o co się z autorem pospierać, jeśli o te cztery eseje idzie.

Przed wszystkim więc, w tej Czechowowskiej, naprawdę znakomitej eseiście jest jeden fragment, do którego zakradł się rzadki w tej książce gość, a mianowicie stereotyp. Dotyczy on zresztą nie Czechowa, lecz Shakespeare'a, a znajduje się tam, gdzie Przybylski dokonuje rozróżnień pomiędzy rozumieniami granicy dzielącej świat i teatr u każdego z tych autorów. Otóż, żeby się nie rozwódzić, powiem, że stereotypem, i to dziewiętnastowiecznym, jest sąd, iż w teatrze Shakespeare'a „nie było żadnej materialnej dosłowności”. Nie jest prawdą, że „scenę wypełniały znaki, które stanowiły aluzję do budowli, roślin czy sprzętów domowych”. Wypisano już tomy o naturalizmie Shakespeare'a, tomy o elżbietańskim umiłowaniu konkretności i właśnie naturalistycznego faktu. Kiedy pod koniec dziewiętnastego wieku wielcy i mniejsi reformatorzy poszukiwali sojuszników w swym boju z mieszczańskim weryzmem, spreparowali sobie Shakespeare'a na kształt tych właśnie polemicznych potrzeb. A że mit był niebrzydki, więc się do dziś wcale nieźle nosi, prawdzie historycznej na pohybel.

Ale bo też i samo przeciwstawienie Shakespeare'a i Czechowa jest w dywagacjach o *Czajce* zdumiewająco niepotrzebne. Bo i samego Czechowa, wbrew wszystkiemu, co w innych miejscach pisze Przybylski, upycha się w ten sposób do kufra z imitatorami rzeczywistości. A że nim nie był, chociaż przedstawiał pozornie „samo życie”, to nam właśnie autor *Wtajemniczenia* wywodzi, konkludując, iż mamy tu (czyli w teatrze Czechowa) do czynienia z indywidualną inicjacją, która może dokonywać się „szepem, na ucho i każdemu z osobna”. Przybylski tę trafną intuicję kończy wprowadzeniem znakiem zapytania, ale przecież wiele doświadczeń współczesnego teatru, doświadczeń wywodzących się z podobnej potrzeby „wtajemniczania w los”, sprawia, że ten znak zapytania okazuje się niepotrzebny.

Wśród poświęconych Czechowowi tekstów jest i taki fragment, przed którego dosłownym rozumieniem należy czytelnika ostrzec. Myślę tu o brawurowym wywodzie o wodewilowym charakterze *Trzech siostr*. Zgadza się ze wszystkim, co o bohaterach tego utworu pisze Przybylski. Jest mi szczerze bliska właśnie bezlitosna, a nie sentymentalna interpretacja świata Czechowowskiego. Ale wywód, skądinąd pyszny w swym *bravado*, o wodewilowych cechach tego dramatu rozumiem jako metaforę, jakich wiele pada w trakcie pracy, na próbach. Metaforę, której wiarygodność mierzy się skutkiem, z jakim burzy sztafetę u aktora albo przyzwyczajenie wyobraźni do jednej jedynej interpretacji. Można w rzeczy samej wyganiać diabła sentymentalizmu miotłą wodewilu. Ale w pełni zrozumiałe jest to tylko dla praktyków teatralnych. Może być natomiast mylące jako próba teoretycznego zdegradowania bohaterów *Trzech siostr* do wymiaru Wicka i Wacka czy Gzysików. Oczywiście, Przybylski tego nie pisze, ale co wodewil, to wodewil...

Jest wreszcie pewien – i to ważny – wspólny mianownik dla omawianych przez Przybylskiego dramatów. Określa go sam autor, pisząc o „wirze namiętności i cierpień”. Pouczająco reasumuje to spis rzeczy. Mamy tu więc i *Tryumf miłości*, i *Tragizm romantycznego buntu*. Jest *Doktryna i uczucie* obok *Grzechu niemożności*. I *Koniec świata hedonistów* obok *Albo – albo*. Sytuacje graniczne, chwile, w których stawanie się historii oznacza spotęgowanie bólu istnienia do granic wytrzymałości. I w tym wszystkim zawsze, jak na humanistę przystało, w środku wydarzeń i na rozdrożach losu – człowiek. Żywy i współczesny, niezależny od kostiumu, jakiego używa, i języka, jakim się posługuje. Człowiek – nasz współczesny, powiada Ryszard Przybylski.

BIBLIOGRAFIA

1. Opracowania ogólne

100. *Dwa jubileusze*, red. E. Drozdowska, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, Łódź 1989.
- Braun K., *Kieszonkowa historia teatru polskiego*, Wydawnictwo „Norbertinum”, Lublin 2003.
- Braun K., *Teatr polski (1939–1989). Obszary wolności – obszary zniewolenia*, Wydawnictwo Naukowe „Semper”, Warszawa 1994.
- Dudek A., Marszałkowski T., *Walki uliczne w PRL 1956–1989*, Krakowska Oficyna Wydawnicza, Kraków 1992.
- Dudzik W., *Karnawały w kulturze*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.
- Dziewulska M., *Miasto i jego sumienie*, [w:] *Artyści i pielgrzymi*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1995.
- Eisler J., *Zarys dziejów politycznych Polski 1944–1989*, Polska Oficyna Wydawnicza „BGW”, Warszawa 1992.
- Fik M., *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944–1979*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981.
- Frydrych „Major” W., Misztal B., *Pomarańczowa Alternatywa. Rewolucja Krasnoludków*, Wydawnictwo Pomarańczowa Alternatywa, Warszawa 2008.
- Godlewska J., *Najnowsza historia teatru polskiego*, Wydawnictwo Siedmioróg, Wrocław 2001.
- Gombrowicz W., *Trans-Atlantyk*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1957.
- Greenblatt S., *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. Krystyna Kujawińska-Courtney, Wydawnictwo UNIVERSITAS, Kraków 2006.
- Grotowski J., *Teksty z lat 1965–1969*, wybór i red. J. Degler, Z. Osiński, Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze”, Wrocław 1990.
- Guczalska B., *Aktorstwo polskie. Generacje*, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2014.
- Guczalska B., *Jerzy Jarocki artysta teatru*, Oficyna Wydawniczo-Poligraficzna „Agat – Print” s.c., Kraków 1999.
- Hejduk Z., *Moja podróż z Teatrem 77*, Biblioteka „Tygła Kultury”, Łódź 2007.

- Hübner Z., *Sztuka reżyserii*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
- Kelera J., *Grotowski wielokrotnie*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 1999.
- Kraśński E., *Teatr Jaracza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
- Kuligowska-Korzeniewska A., *Sto lat stałej sceny polskiej w Łodzi 1888–1988*, Towarzystwo Przyjaciół Łodzi, Łódź 1993.
- Kuligowska-Korzeniewska A., *Teatr przy ulicy Jaracza. 110 lat stałej sceny w Łodzi (1888–1998)*, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, Łódź 1998.
- Kultura jako czynnik rozwoju miasta na przykładzie Łodzi*, red. V. Krawczyk-Wasilewska, M. Kucner, E. Zimnica-Kuzioła, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012.
- Łódź: monografia miasta*, red. S. Liszewski, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2009.
- Machnikowska-Dzięcielska S., Matuszak G., *Czternaście łódzkich miesięcy*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1984.
- Marczak-Oborski S., *Teatr polski w latach 1918–1965*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985.
- Paczkowski A., *Pół wieku dziejów Polski*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
- Pańków J., *Mysł estetyczna dzisiaj*, „Sztuka i Filozofia”, t. 17, Wydział Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1999.
- Puzyna K., *Oklaski dla Teatru Starego*, [w:] Idem, *Półmrok*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982.
- Sowa L.A., *Historia polityczna Polski 1944–1991*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011.
- Stary Teatr 1945–1995*, red. i oprac. D. Domański, Wydawnictwo Ati, Kraków 1997.
- Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi 1888–2008*, red. E. Drozdowska, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, Łódź 2008.
- Teatr przy ulicy Jaracza. 110 lat stałej sceny w Łodzi (1888–1998)*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, współpraca E. Drozdowska, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, Łódź 1999.
- Toporek M., *Biesy szminką malowane. O teatrze krakowskim w latach 1989–1996*, Małopolska Oficyna Wydawnicza „Korona”, Kraków 1997.
- Ustanawianie historii. Nowe historie*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, D. Kosiński, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2010.
- Władysław Krzemiński 1907–1966*, red. E. Orzechowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 1991.
- Włodek-Poskuta D., *Co dzień powtarza się gra... Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 1893–1993*, Wydawnictwo Arta, Kraków 1993.

2. Artykuły prasowe i recenzje teatralne

- Adamski J., *Krakowski debiut dramaturgiczny*, „Teatr” 1966, nr 13.
- Adamski J., *Świdorski gra Szaniawskiego*, „Express Wieczorny” 1979, nr 146.
- Adaszyńska N., *Panny z Ballybeg*, „Teatr” 1994, nr 4.

- Adaszyńska N., *Samograj*, „Teatr” 1992, nr 1.
- Bajdor J., *W kręgu trudnych tematów*, „Słowo Polskie” 1968, nr 126.
- Baniewicz E., *Kulisz, Canetti, Broch – pytania o Europę*, „Twórczość” 1995, nr 5.
- Baniewicz E., *„Pod krzakiem losu naszego”*, „Twórczość” 1991, nr 8.
- Baniewicz E., *Przegrać do mistrza*, „Twórczość” 1984, nr 9.
- Baniewicz E., *Zrozumieć „Dziady”*, „Głos Robotniczy” 1984, nr 58.
- Baranowska A., *Zza szyby*, „Kultura” 1979, nr 28.
- Bartyzel J., *„Rewizor”*, „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 25.
- Bartyzel M., *Sen był moim nauczycielem...*, „Dziennik Łódzki” 1990, nr 227.
- Bąbol J., *Blisko życia, blisko teatru*, „Dziennik Popularny” 1979, nr 285.
- Bąbol J., *Coś na deser*, „Dziennik Łódzki” 1988, nr 119.
- Bąbol J., *„Dziadów” części wszystkie*, „Dziennik Łódzki” 1984, nr 88.
- Bąbol J., *Gafa Horodniczego*, „Dziennik Popularny” 1980, nr 64.
- Bąbol J., *Jedzie, jedzie na kasztanie...*, „Dziennik Łódzki” 1982, nr 197.
- Bąbol J., *Już starożytni Grecy...*, „Dziennik Popularny” 1980, nr 130.
- Bąbol J., *Między przeszłością a przyszłością*, „Dziennik Łódzki” 1981, nr 119.
- Bąbol J., *Propozycje Teatru im. S. Jaracza na nowy sezon*, „Dziennik Popularny” 1979, nr 206.
- Bąbol J., *Przed dalszą jazdą*, „Dziennik Popularny” 1980, nr 233.
- Bąbol J., *Teatr Hussakoleśmisty*, „Dziennik Łódzki” 1982, nr 181.
- Bąbol J., *Trochę za trochę...*, „Dziennik Popularny” 1979, nr 155.
- Bąbol J., *Trzy sceny i dwa jubileusze*, „Dziennik Popularny” 1979, nr 215.
- Bąbol J., *„Wesele”*, „Dziennik Popularny” 1979, nr 291.
- Bąbol J., *Wielkie i małe sceny w Teatrze im. S. Jaracza*, „Dziennik Popularny” 1980, nr 83.
- Belusiak B., *Kino, Teatr*, „Razem” 1986, nr 16.
- Belusiak B., *Tajemnice „Dziadów”*, „Razem” 1984, nr 31.
- Bieniewski H., *Klasyka czy współczesność*, „Stolica” 1979, nr 45.
- Bieniewski H., *Liczy się pierwszy krok*, „Teatr” 1977, nr 15.
- Błażewicz O., *Komedia o śmierci i zagładzie*, „Głos Wielkopolski” 1970, nr 193.
- Błażewicz O., *Literacka i intelektualna zabawa*, „Głos Wielkopolski” 1972, nr 40.
- Błażewicz O., *Niegogolowski, ale zabawny „Ożenek”*, „Głos Wielkopolski” 1972, nr 280.
- Błoński J., *O Beckettzie*, „Dziennik Polski” 1972, nr 55.
- Błoński J., *Teatr Witkiewicza: forma formy*, „Dialog” 1967, nr 12.
- Bober J., *Cienie przeszłości i nadzieja*, „Gazeta Krakowska” 1968, nr 118.
- Bober J., *Francuska farsa po polsku*, „Gazeta Krakowska” 1967, nr 258.
- Bober J., *Królestwo pod łóżkiem*, „Gazeta Krakowska” 1970, nr 259.
- Bober J., *Ludowy „Skowronek” w Teatrze Ludowym*, „Gazeta Krakowska” 1966, nr 25.
- Bober J., *Między groteską i operą*, „Gazeta Krakowska” 1969, nr 96.
- Bober J., *Na dnie... Czechowa?*, „Gazeta Południowa” 1976, nr 10.
- Bober J., *Obiecujące „Bliźniaki”*, „Gazeta Krakowska” 1967, nr 234.
- Bober J., *Strindberg a współczesność*, „Gazeta Krakowska” 1967, nr 150.
- Bober J., *Trojanki czasu nie przeszłego...*, „Gazeta Krakowska” 1967, nr 55.
- Bober J., *Yerma*, „Gazeta Krakowska” 1968, nr 71.
- Bober J., *Zabawa w Nowej Hucie*, „Gazeta Krakowska” 1970, nr 68.

- Bober J., *Życie – snem*, „Gazeta Krakowska” 1970, nr 26.
- Bodnar I., *Być albo nie być*, „Przekrój” 1992, nr 13.
- Bojarska M., *Reżyserzy o fotografii teatralnej*, „Teatr” 1992, nr 7–8.
- Boltuć I., *„Wariat i zakonnica” Witkacego*, „Scena” 1972, nr 2.
- Borek W., *Gwiazdorstwo zespołowe*, „Rzeczpospolita” 1992, nr 131.
- Brzostowiecka M., *Czechow à la Dostojewski*, „Ekran” 1976, nr 5.
- Buchwald D., *Bitwo, ojczyzno moja*, „Antena” 1992, nr 9.
- Buchwald D., *„Wesele” Eliasa Canettiego*, „Antena” 1989, nr 42.
- Bukowski R., *Sonata Belzebuba*, „Wieczór Wrocławia” 1977, nr 266.
- Buski T., *Mów mi: Dacza!*, „Gazeta Robotnicza” 1980, nr 121.
- Choińska M., *W Opolu ślubu nie będzie*, „Goniec Teatralny” 1991, nr 11.
- Cieślak J., *Sztuka jedzenia czereśni*, „Rzeczpospolita” 2008, nr 126.
- Cyperling J., *Jeden sezon przed Wrocławiem*, „Dziennik Łódzki” 1989, nr 157.
- Cyperling J., *„Książętko”*, „Dziennik Łódzki” 1986, nr 265.
- Cyperling J., *Młody teatr młodej publiczności*, „Dziennik Łódzki” 1987, nr 78.
- Cyperling J., *Nareszcie teatr!*, „Dziennik Łódzki” 1986, nr 31.
- Cyperling J., *Teatralna ikebana*, „Dziennik Łódzki” 1989, nr 34.
- Cyperling J., *Trochę inny mecz*, „Dziennik Łódzki” 1986, nr 136.
- Cyperling J., *Uroda teatru*, „Dziennik Łódzki” 1989, nr 116.
- Czapińska W., *Strindberg raz jeszcze*, „Ekran” 1974, nr 33.
- Czubaczyński R., *Szukam sprzymierzeńców*, „Głos Robotniczy” 1983, nr 104.
- Danecki R., *Gogol czy Dickens?*, „Gazeta Poznańska” 1972, nr 276.
- Danecki R., *Kobieta jako demon*, „Gazeta Poznańska” 1972, nr 37.
- Danecki R., *Stara kobieta wysiaduje*, „Gazeta Poznańska” 1970, nr 292.
- Dowłasz I., *Wszystko dobrze się skończy*, „Kurier Szczeciński” 2009, nr 45.
- Drewniak Ł., *Grabowski, czyli optymizm (4)*, „Dialog” 1999, nr 12.
- Drewniak Ł., *Grzech zaniechania*, „Didaskalia” 1995, nr 5.
- Dybiczy P., *Prawdziwa sztuka to alchemia*, „Przegląd” 2009, nr 41.
- Ekiert J., *Sonata Belzebuba*, „Express Wieczorny” 1984, nr 33.
- Fiedosiejew J.M., *Achilles i panienki*, „Express Ilustrowany” 1980, nr 128.
- Fiedosiejew J.M., *A życie toczy się dalej...*, „Express Ilustrowany” 1981, nr 239.
- Fiedosiejew J.M., *Bogdan Hussakowski: teatr pomaga myśleć*, „Express Ilustrowany” 1981, nr 221.
- Fiedosiejew J.M., *Czy „Proces” się zestarzał?*, „Express Ilustrowany” 1986, nr 55.
- Fiedosiejew J.M., *Jaki las, takie rozmowy*, „Express Ilustrowany” 1980, nr 86.
- Fiedosiejew J.M., *Każdemu – według gustu*, „Głos Robotniczy” 1983, nr 239.
- Fiedosiejew J.M., *Koniec podróży*, „Express Ilustrowany” 1981, nr 117.
- Fiedosiejew J.M., *Lustro w pięknej oprawie*, „Express Ilustrowany” 1980, nr 63.
- Fiedosiejew J.M., *Nikt już nie przywoła Gustawa*, „Głos Robotniczy” 1984, nr 81.
- Fiedosiejew J.M., *Nikt nie widzi, jaki jest Brecht*, „Głos Robotniczy” 1983, nr 67.
- Fiedosiejew J.M., *Przegrana Józefa K.*, „Głos Robotniczy” 1986, nr 66.
- Fiedosiejew J.M., *Rozmaryn może kwitnąć wszędzie*, „Odgłosy” 1982, nr 35.
- Fiedosiejew J.M., *„Rozmowy uchodźców”*, „Express Ilustrowany” 1980, nr 244.
- Fiedosiejew J.M., *Spora różnica*, „Głos Robotniczy” 1983, nr 253.

- Fiedosiejew J.M., *Staropolski kabaret*, „Express Ilustrowany” 1980, nr 80.
Fiedosiejew J.M., „*Tytus Andronikus*”, „Głos Robotniczy” 1987, nr 247.
Fiedosiejew J.M., *Życie jest grą*, „Głos Robotniczy” 1985, nr 90.
Fiedosiejew J.M., *Życie jest grą*, „Głos Robotniczy” 1988, nr 103.
Fik M., *Hübnera teatry z twarzą*, „Dialog” 1990, nr 1.
Fik M., *Na marginesie premiery Musila*, „Teatr” 1972, nr 7.
Fik M., *Teatr pierwszej połowy lat pięćdziesiątych*, „Mówią Wieki” 1990, nr 8.
Fik M., *Teatr polskiego Października (1956)*, „Dialog” 1989, nr 6.
Fik M., *Trans-Atlantyk*, „Twórczość” 1981, nr 11.
Filipczyk E., *Zbudowaliśmy nowy teatr*, „Trybuna Ludu” 1977, nr 105.
Flaszen L., „*Dziady*”, „*Kordian*” i „*Akropolis*” w Teatrze 13 Rzędów, „Pamiętnik Teatralny” 1964, z. 3.
Frydrykiewicz J., *Szacunek dla konwencji*, „Rzeczpospolita” 1986, nr 61.
Gadomski B., *Na dobry początek...*, „Odgłosy” 1984, nr 47.
Gadomski B., *Przed premierą „Adrianny Lecouvreur”*, „Express Ilustrowany” 1983, nr 70.
Gadomski B., *Tragik romantyczny*, „Odgłosy” 1985, nr 21.
Gadomski B., „*Wielkanoc*” w Teatrze im. Jaracza, „Express Ilustrowany” 1982, nr 19.
Garlicka M., *Najstarszy teatr łódzki*, „Zwierciadło” 1979, nr 13.
Garlicka M., *Więcej współczesności*, „Rzeczpospolita” 1988, nr 158.
Gąsowski S., *Z okazji „Bliźniaków z Wenecji”*, „Gazeta Poznańska” 1966, nr 220.
Gierak G., *Sztuka zgadywania*, „Goniec Teatralny” 1991, nr 8.
Głowacki B., *Prasa trzeciego obiegu w okresie przełomu*, „Kultura – Media – Teologia” 2010, nr 3.
Głowacki P., *Kabaret i Babajaga*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 2.
Głowacki P., *W Ballybeg nie chcą narratora!*, „Tygodnik Powszechny” 1994, nr 2.
Godlewska J., *Leśmian i „Leśmian”*, „Teatr” 1983, nr 3.
Grella P., *Witkacy jako popularna opera*, „Życie Literackie” 1984, nr 23.
Grodzicki A., *Witkiewicz z Opola*, „Życie Warszawy” 1973, nr 73.
Groński R.M., *Wiosenne Zaduszki*, „Szpilki” 1984, nr 46.
Gruszczyński P., *Wyzwolenie po wyzwoleniu*, „Goniec Teatralny” 1990, nr 2.
Gucewicz K., *Mickiewicz według Prusa*, „Express Wieczorny” 1984, nr 115.
Hausbrandt A., *Non omnis moriar*, „Życie Literackie” 1982, nr 17.
Hausbrandt A., *Publiczność teatralna w PRL – refleksja statystyczna*, „Dialog” 1984, nr 7.
Henkel B., *Całopalenie*, „Radar” 1984, nr 42.
Henkel B., *Lwi pazur*, „Express Wieczorny” 1979, nr 73.
Henkel B., *Na stojąco!*, „Radar” 1984, nr 25.
Henkel B., *Powrót z zaświatów*, „Radar” 1984, nr 42.
Hussakowski B., *Fakty i teatry*, „Teatr” 1971, nr 4.
Hussakowski B., *Giorgio Strehler – sługa jednego Pana*, „Teatr” 1983, nr 3.
Hussakowski B., *Inwestować w ludzi*, „Dramaturgia Polska” 1995, nr 1.
Hussakowski B., *Młynkomikser do literatury?*, „Magazyn Kulturalny” 1972, nr 4.
Hussakowski B., *Model terenowy*, „Scena” 1978, nr 6.
Hussakowski B., *Odkrycia małego Jonatana*, „Magazyn Kulturalny” 1974, nr 12.
Hussakowski B., *O twórczości widzów*, „Magazyn Kulturalny” 1972, nr 3.

- Hussakowski B., *Pamflet na zawód wyuczony*, „Teatr” 1970, nr 12.
- Hussakowski B., *Paradoks o zwierciadle*, „Magazyn Kulturalny” 1972, nr 1.
- Hussakowski B., *Pochwała zacnej raffury*, „Magazyn Kulturalny” 1974, nr 11.
- Hussakowski B., *Schlebiać czy prowokować?*, „Magazyn Kulturalny” 1973, nr 5.
- Hussakowski B., *Teatr kłamstwa czy oczyszczenia?*, „Magazyn Kulturalny” 1972, nr 2.
- Hussakowski B., *Znów mówią o kryzysie*, „Teatr” 1970, nr 21.
- Jakubowska J., *Romantyzm w szarej tonacji*, „Żołnierz Wolności” 1984, nr 137.
- Jaroszewicz J., *Inauguracja nowego etapu*, „Głos Pracy” 1977, nr 289.
- Jodłowski M., *Czy Placek da się zjeść?*, „Opole” 1977, nr 4.
- Jodłowski M., *Kabaret w piekle (literatury)*, „Opole” 1973, nr 3.
- Jodłowski M., *Magister et filius*, „Odra” 1981, nr 6.
- Jodłowski M., *Metafizyczny mróz*, „Opole” 1977, nr 4.
- Jodłowski M., *Piramidalna prawomysłność*, „Opole” 1978, nr 10.
- Kaczyński Ł., *Dyrektor artystyczny Teatru Jaracza rezygnuje. Cięli i wycięli dyrektora*, „Dziennik Łódzki” 2015, nr 51.
- Kaczyński Ł., *Wszystko zaczyna się od tej kromki chleba jedzonej na śniadanie*, „Dziennik Łódzki” 2014, nr 2.
- Kaczyński T., *Chuchać i dmuchać*, „Literatura” 1978, nr 4.
- Kania K., *Hussakowski i Nyczek uratują Teatr im. Słowackiego*, „Słowo Powszechne” 1992, nr 193.
- Kania K., *Iluzja*, „Słowo” 1993, nr 121.
- Kania K., *Irlandzka elegia*, „Słowo” 1994, nr 36.
- Kania K., *„Wesele” noblisty*, „Słowo” 1995, nr 48.
- Kański J., *Drugi Witkacy w Teatrze Wielkim*, „Trybuna Ludu” 1984, nr 59.
- Karbowiak M., *Co to znaczy: demokracja w teatrze?*, „Głos Robotniczy” 1981, nr 189.
- Karbowiak M., *Jan Peszek, czyli spotkanie z Gonzalem*, „Głos Robotniczy” 1981, nr 120.
- Karbowiak M., *Kompleks Łodzi – co to takiego?*, „Głos Robotniczy” 1988, nr 10.
- Karbowiak M., *... porachunek z Polską słabą*, „Głos Robotniczy” 1981, nr 102.
- Karbowiak M., *„Teatr mój widzę ogromny”*, „Głos Robotniczy” 1979, nr 224.
- Karbowiak M., *Trzeba to robić inaczej!*, „Głos Robotniczy” 1983, nr 241.
- Karwat K., *Intelektualny niż*, „Tak i Nie” 1989, nr 179.
- Katarasiński J., *Achilles z Sopotu*, „Odgłosy” 1980, nr 24.
- Katarasiński J., *Remont*, „Odgłosy” 1979, nr 46.
- Katarasiński J., *„Rewizor”*, „Odgłosy” 1980, nr 12.
- Katarasiński J., *„Trans-Atlantykiem” z prozy na scenę*, „Odgłosy” 1981, nr 25.
- Katarasiński J., *„Wesele po niemiecku”*, „Odgłosy” 1980, nr 1.
- Katharas G., *Hi-Fi marzenia*, „Odgłosy” 1979, nr 49.
- Kazimierzczyk B., *Sezon ruszył*, „Odrodzenie” 1984, nr 42.
- Kellner I., *Czy koniec świata może być nudny?*, „Teatr” 1980, nr 5.
- Kellner I., *„Rewizor” świeży i nowy*, „Teatr” 1980, nr 10.
- Kellner I., *Sukces i trochę nieporozumień*, „Teatr” 1974, nr 23.
- Kielak E., *„Wesele” Canettiego*, „Trybuna Ludu” 1980, nr 21.
- Kijowski A.T., *Próba „Wyzwolenia”*, „Teatr” 1990, nr 5.

- Kłocińska A., *Karnawał wobec sacrum. O ludyczności kultury współczesnej*, „Kultura i Wartości” 2012, nr 3.
- Koczan H., *Czas na płodozmian*, „Gazeta Robotnicza” 1989, nr 153.
- Komorowska M., *Blisko spełnienia*, „Teatr” 1978, nr 3.
- Konarski L., *Zatrzymany korowód*, „Przegląd Tygodniowy” 1987, nr 20.
- Konic P., *„Wesele” po bożemu?*, „Teatr” 1987, nr 12.
- Konieczpolski J., *Pomiędzy Scyllą i Charybdą*, „Polityka” 1981, nr 42.
- Konieczna R., *Sindbad i piękne księżniczki*, „Trybuna Odrzańska” 1977, nr 23.
- Konieczna R., *Śmieszne, choć niewesołe*, „Trybuna Odrzańska” 1977, nr 68.
- Konieczna R., *Teatralny bestseller*, „Trybuna Odrzańska” 1977, nr 62.
- Konieczna R., *Tele – impulsy*, „Trybuna Opolska” 1974, nr 230.
- Konieczna R., *Witkacowskie gry i zabawy*, „Trybuna Opolska” 1973, nr 36.
- Konieczna R., *Witkacy po raz wtóry*, „Trybuna Opolska” 1973, nr 27.
- Konieczna R., *Witkacy w wydaniu Golińskiego*, „Trybuna Odrzańska” 1979, nr 72.
- Konieczna R., *W krzywym zwierciadle obsesji*, „Trybuna Odrzańska” 1978, nr 57.
- Konieczna R., *Zabawa na temat Fausta*, „Trybuna Odrzańska” 1975, nr 277.
- Konieczna R., *Życ i tyle*, „Trybuna Odrzańska” 1978, nr 160.
- Korczak J., *Musil na scenie*, „Życie Literackie” 1972, nr 11.
- Korczak J., *Poznański start*, „Życie Literackie” 1972, nr 51.
- Korczak J., *„Wariat i zakonnica”*, „Życie Warszawy” 1972, nr 170.
- Kosiński R., *Ale dziwny Puzuk!*, „Dziennik Polski” 1968, nr 306.
- Kosiński R., *Bliźniaki z Wenecji*, „Dziennik Polski” 1967, nr 227.
- Kosiński R., *Dwie premiery w Starym*, „Dziennik Polski” 1966, nr 68.
- Kosiński R., *Mamy farsę*, „Dziennik Polski” 1967, nr 242.
- Kosiński R., *Trojanki*, „Dziennik Polski” 1967, nr 55.
- Kozłowska-Starczak K., *Wobec przeszłości*, „Fakty” 1981, nr 25.
- Krzemień T., *Lew Tołstoj „Śmierć Iwana Iljicza”*, „Kultura” 1980, nr 34.
- Kubicki W., *Blżej z daleka*, „Życie Warszawy” 1981, nr 170.
- Kucharski K., *Jak się bawi w teatr Mikołaj Grabowski?*, „Gazeta Robotnicza” 1980, nr 211.
- Kupisz W., *Gombrowicz w Łodzi*, „Kierunki” 1986, nr 32.
- Kusztelski B., *Dlaczego w Kaliszu kochamy Słowackiego?*, „Gazeta Poznańska” 1974, nr 268.
- Kuźniak M., *Królestwo rzeczy*, „Odgłosy” 1979, nr 12.
- Kwiatek J., *Normalnie – czyli różnorodnie*, „Trybuna Ludu” 1983, nr 119.
- Kwiatek J., *Teatr musi bronić się sam*, „Trybuna Ludu” 1987, nr 137.
- Kwiatek J., *Z „Wesela” na „Wesele”*, „Trybuna Ludu” 1987, nr 96.
- Kwieciński J., *Egzamin z „gęby”*, „Odgłosy” 1986, nr 5.
- Kwieciński J., *Heystowie – tu i teraz?*, „Odgłosy” 1982, nr 4.
- Kwieciński J., *Moralista przewrotny?*, „Odgłosy” 1988, nr 20.
- Kwieciński J., *Niedobra miłość*, „Odgłosy” 1986, nr 4.
- Kwieciński J., *Oswajanie Brechta*, „Odgłosy” 1983, nr 15.
- Kwieciński J., *Remanent sprzed pół wieku*, „Odgłosy” 1989, nr 2.
- Kwieciński J., *Sny i zauroczenia*, „Odgłosy” 1989, nr 22.
- Kwieciński J., *Tannhäuser jakiego nie poznamy...*, „Głos Robotniczy” 1980, nr 81.

- Kwieciński J., *W zaklętym kręgu*, „Odgłosy” 1987, nr 15.
- Kydryński L., *Kurier Warszawski*, „Przekrój” 1984, nr 2021.
- Kydryński L., *Kurier Warszawski*, „Przekrój” 1986, nr 2128.
- Lenarciński M., *Uczmy się aktywnego myślenia*, „Katolik” 1990, nr 23.
- Lewkowski K.A., *Szekspirowski teatr okrucieństwa*, „Odgłosy” 1987, nr 48.
- Lipiński J., *Seminarium „teatru dokumentalnego” w Rotterdamie*, „Dialog” 1971, nr 1.
- Lis A., *Twórcy teatru: Maciej Prus. „Niewolnik” prawdziwych wartości*, „Trybuna” 1991, nr 173.
- Łazarowicz M., *Wszędzie coś się może stać*, „Literatura” 1977, nr 11.
- Magowski K., *Krzesłem w instytucję*, „Politechnik” 1975, nr 3.
- Majcherek J., *„Dziady”, czyli trzęsienie sceny*, „Teatr” 1984, nr 6.
- Makarczuk M., *Prapremiera polska „Tytusa Andronikusa” W. Szekspira*, „Słowo Powszechne” 1987, nr 237.
- Malatyńska-Konieczna D., *Blżej Gombrowicza*, „Odgłosy” 1989, nr 15.
- Mamcarz T., *Czym jest sukces w teatrze?*, „Goniec Teatralny” 1991, nr 8.
- Mamoń B., *„Taniec śmierci”*, „Tygodnik Powszechny” 1967, nr 27.
- Markusz J., *O opolskim teatrze w Moskwie*, „Trybuna Odrzańska” 1976, nr 282.
- Markusz M., *Wrastanie w środowisko*, „Kobieta i życie” 1978, nr 27.
- Marszałek M., *Sztuka Witkacego*, „Ekran” 1972, nr 31.
- Maślińska I., *Teatr wobec wydarzeń*, „Literatura” 1980, nr 49.
- Misiorny M., *Teatr*, „Kulisy” 1979, nr 29.
- Misiorny M., *„Żeglarz” w Ateneum*, „Trybuna Ludu” 1979, nr 148.
- Miś E., *O teatrze, który zdobył widza*, „Słowo Powszechne” 1977, nr 56.
- Morski M., *Teatr marionetek, czyli menażeria ludzka*, „Dziś” 1992, nr 10.
- Multanowski A., *Czterdziestu trzech na jednego*, „Teatr” 1986, nr 6.
- Multanowski A., *Oglądając Szekspira...*, „Tygodnik Kulturalny” 1987, nr 50.
- Natanson W., *Ambitne porażki*, „Życie Warszawy” 1984, nr 135.
- Natanson W., *„Żeglarz” ocalony*, „Życie Warszawy” 1979, nr 147.
- Natkaniec B., *Witkacy w przekonującej interpretacji*, „Echo Krakowa” 1972, nr 99.
- Opalski J., *Gogol, Iredyński, Canetti*, „Życie Literackie” 1980, nr 26.
- Orłowski W., *Czym jest tradycja dla teatru?*, „Scena” 1979, nr 3.
- Orłowski W., *„Dziady” – święto teatralnej Łodzi*, „Odgłosy” 1984, nr 15.
- Orłowski W., *Od „Dziadów” do „Godota”*, „Odgłosy” 1985, nr 3.
- Osiński Z., *„Bliźniaki z Wenecji” w Teatrze Nowym*, „Nurt” 1968, nr 4.
- Osterloff B., *Bardzo polskie „Pamiętki”*, „Teatr” 1980, nr 15.
- Osterloff B., *O Teatrze Rzeczypospolitej*, „Teatr” 1983, nr 4.
- Osterloff B., *Prawda i mīt*, „Teatr” 1979, nr 16.
- Osterloff B., *Sobańska A., Debiut łatwy czy trudny?*, „Teatr” 1976, nr 19.
- Osterloff B., *Teatr musi być ruchomy*, „Teatr” 1982, nr 1.
- Otwinowska J., *O spektaklu „Platonow”*, „Tygodnik Kulturalny” 1976, nr 73.
- Panasewicz J., *Achilles w dyskotecę*, „Głos Robotniczy” 1980, nr 129.
- Panasewicz J., *Bardzo długie „Wesele”*, „Express Ilustrowany” 1987, nr 64.
- Panasewicz J., *„Dacza” na przebudowanej scenie*, „Głos Robotniczy” 1979, nr 268.
- Panasewicz J., *Idźcie na „Ferdydurkę”*, „Express Ilustrowany” 1986, nr 25.

- Panasewicz J., *Jarmarczny dramat w mgiełce poezji*, „Express Ilustrowany” 1982, nr 161.
- Panasewicz J., *Kochani, niedobre to jest, niestety...*, „Głos Robotniczy” 1979, nr 252.
- Panasewicz J., *Krwawa rzeź i weselna pijatyka*, „Express Ilustrowany” 1989, nr 96.
- Panasewicz J., *Legenda i brygady*, „Express Ilustrowany” 1982, nr 175.
- Panasewicz J., *Między jawą a snem*, „Express Ilustrowany” 1990, nr 191.
- Panasewicz J., *Niespodziewane wejście smoka*, „Odgłosy” 1982, nr 3.
- Panasewicz J., *„Opera za trzy grosze”*, „Express Ilustrowany” 1983, nr 58.
- Panasewicz J., *Premiera „Samobójcy”. Co nowego na scenach?*, „Express Ilustrowany” 1988, nr 97.
- Panasewicz J., *Przedstawienie dla smakoszy*, „Głos Robotniczy” 1980, nr 75.
- Panasewicz J., *Umówmy się, że to jest bardzo śmieszne*, „Głos Robotniczy” 1980, nr 80.
- Panasewicz J., *„Wielkanoc”*, „Express Ilustrowany” 1982, nr 23.
- Panasewicz J., *W Teatrze im. Tuwima*, „Odgłosy” 1982, nr 10.
- Pankiewicz E., *Augusta Strindberga wierzyciele i dłużnicy*, „Odgłosy” 1982, nr 8.
- Pankiewicz E., *Co dalej z łódzkim teatrem*, „Polityka” 1982, nr 9.
- Pankiewicz E., *Co stać się może tam...*, „Odgłosy” 1982, nr 32.
- Pawlak H., *Augusta Strindberga „Wielkanoc”*, „Głos Robotniczy” 1982, nr 74.
- Pawlak H., *Czyste kpiny z cnoty*, „Głos Robotniczy” 1986, nr 264.
- Pawlak H., *„Gałązka rozmarynu”, czyli jak to było*, „Głos Robotniczy” 1982, nr 227.
- Pawlak H., *I znów „Wesele”*, „Głos Robotniczy” 1987, nr 81.
- Pawlak H., *Karbowiak M., Kondycja losu człowieka*, „Scena” 1992, nr 3–4.
- Pawlak H., *Kultura 1985 – niepokoje i oczekiwania*, „Głos Robotniczy” 1985, nr 229.
- Pawlak H., *O miłości inaczej*, „Głos Robotniczy” 1986, nr 12.
- Pawlak H., *Porachunek z Polską słabą*, „Głos Robotniczy” 1981, nr 115.
- Pawlak H., *„Rozmowy uchodźców”*, „Głos Robotniczy” 1980, nr 226.
- Pawlak H., *Spółeczna służba teatru*, „Głos Robotniczy” 1979, nr 67.
- Pawlak H., *Ucieczka do Lasu Ardeńskiego*, „Głos Robotniczy” 1981, nr 245.
- Pawlak H., *„Wesele” i wątpliwości*, „Głos Robotniczy” 1979, nr 285.
- Pawlak H., *Wspaniały „Rewizor”*, „Głos Robotniczy” 1980, nr 68.
- Pawlak H., *„Zdziczenie obyczajów pośmiertnych”*, „Głos Robotniczy” 1982, nr 213.
- Pawlak H., *Zmyślenia prawdy i grymasy*, „Głos Robotniczy” 1986, nr 30.
- Piątkowski B., *Zmagania z Melpomeną*, „Karuzela” 1980, nr 11.
- Piekarczyk J., *Włoska peregrynacja*, „Teatru 38”, „Echo Krakowa” 1970, nr 79.
- Piekarczyk J., *W teatrze zawodowym i na studenckiej scenie*, „Echo Krakowa” 1970, nr 232.
- Pieszczachowicz J., *Egzystencjalny Eurypides*, „Echo Krakowa” 1967, nr 56.
- Pieszczachowicz J., *Król i parobek*, „Echo Krakowa” 1970, nr 257.
- Pieszczachowicz J., *Misterium macierzyństwa*, „Echo Krakowa” 1968, nr 62.
- Pieszczachowicz J., *Nikt nie jest sprawiedliwy*, „Echo Krakowa” 1969, nr 112.
- Pieszczachowicz J., *Ogórkowa farsa*, „Echo Krakowa” 1967, nr 255.
- Pieszczachowicz J., *„Publiczność niekulturalna”*, „Echo Krakowa” 1972, nr 61.
- Pieszczachowicz J., *Recepta na ocalenie*, „Echo Krakowa” 1966, nr 250.
- Pieszczachowicz J., *Życie jest nie tylko snem*, „Echo Krakowa” 1970, nr 27.
- Piotrowska E., *„Kwartet”, czyli o świadomości i bezmyślności*, „Nurt” 1981, nr 12.
- Piotrowska E., *Noty teatralne*, „Nurt” 1978, nr 4.

- Podhorecka-Stankiewicz T., *Konflikt artysty*, „Głos Robotniczy” 1980, nr 75.
- Polanica S., *Trzy propozycje Opola*, „Słowo Powszechne” 1978, nr 169.
- Polanica S., *Wariat i wścieklica*, „Słowo Powszechne” 1979, nr 145.
- Poprawa J., *Stuletnia fabryka czarów*, „Suplement” 1993, nr 26–27.
- Poulain M.M., *Czy „Proces” się zestarzał?*, „Express Ilustrowany” 1986, nr 55.
- Poulain M.M., *Hit ze starego Londynu*, „Express Ilustrowany” 1987, nr 210.
- Poulain M.M., *Starsza pani pokazała majtki*, „Express Ilustrowany” 1986, nr 221.
- Poulain M.M., *Zwierzenia intymne filozofa*, „Express Ilustrowany” 1986, nr 10.
- Przybylski R.K., *„Balladyna”, czyli parodia konstruktywna*, „Nurt” 1976, nr 12.
- Różański R., *Konrad wśród woskowych figur*, „Słowo Polskie” 1985, nr 275.
- Sapieha Z., *Chybiona strzała Amora*, „Kierunki” 1985, nr 24.
- Sas R., *Koniec świata... w remoncie*, „Dziennik Łódzki” 1989, nr 99.
- Sas R., *Pieniądz... wieńczy dzieło*, „Dziennik Łódzki” 1983, nr 93.
- Schaffer B., *Opera według Witkacego*, „Życie Literackie” 1977, nr 1351.
- Semil M., *Pieniądze albo życie*, „Dialog” 1986, nr 7.
- Sienkiewicz M., *„Edyp” Sofoklesa w reżyserii Lidii Zamkow*, „Współczesność” 1968, nr 13.
- Sienkiewicz M., *Miłość i nienawiść*, „Współczesność” 1967, nr 18.
- Sienkiewicz M., *Ostatnio oglądałem*, „Teatr” 1972, nr 11.
- Sienkiewicz M., *Przekrój teatralny*, „Przekrój” 1981, nr 1893.
- Sienkiewicz M., *Przekrój teatralny*, „Przekrój” 1982, nr 1956.
- Sienkiewicz M., *Przekrój teatralny*, „Przekrój” 1983, nr 1963.
- Sienkiewicz M., *Przekrój teatralny*, „Przekrój” 1984, nr 2032.
- Sienkiewicz M., *Szekspir bez aluzji*, „Przekrój” 1989, nr 2284.
- Sienkiewicz M., *Witkacy w operze*, „Przekrój” 1978, nr 1712.
- Sieradzki J., *Calderonowskie memento*, „Polityka” 1991, nr 7.
- Sieradzki J., *Uciekam z gębą w rękach*, „Twórczość” 1986, nr 6.
- Sierpiński Z., *Wątpliwości*, „Życie Warszawy” 1978, nr 296.
- Sinko G., *Dwie „Gałązki rozmarynu”*, „Teatr” 1983, nr 3.
- Skotnicki J., *Co mnie boli?*, „Scena” 1989, nr 9.
- Skotnicki J., *Teatru nie robi się do szuflady*, „Scena” 1989, nr 9.
- Sokołowski J., *Teatr dzisiaj*, „Teatr” 1986, nr 6.
- Sokoł L., *„Wielkanoc” na łódzkiej scenie*, „Teatr” 1982, nr 1.
- Sprusiński M., *Jeszcze „uchodźcy”*, „Odgłosy” 1981, nr 2.
- Stanuch S., *Jakie kłopoty ma skowronek?*, „Współczesność” 1966, nr 219.
- Swiniarska M., *Aktor jest istotą teatru*, „Teatr” 1979, nr 9.
- Szał B., *Nowa „geografia” teatru polskiego?*, „Ziemia Kaliska” 1985, nr 20.
- Szczawińska H., *Love – story z Łodzi*, „Słowo Powszechne” 1986, nr 70.
- Szczawiński J., *„Wyzwolenie”* 1990, „Słowo Powszechne” 1990, nr 263.
- Szczupał J., *Bez klucza*, „Trybuna Opolska” 1986, nr 87.
- Szczupał J., *Misteria polskie*, „Trybuna Opolska” 1985, nr 77.
- Szybist M., *„Król Mięsopest”, czyli o karnawale*, „Dziennik Polski” 1970, nr 242.
- Szybist M., *„Płatonow”, „Echo Krakowa”* 1976, nr 9.
- Szydłowski R., *Nieznany Strindberg*, „Trybuna Ludu” 1974, nr 219.

- Szydłowski R., *Sonata bez Belzebuba*, „Trybuna Ludu” 1973, nr 95.
Tarasiewicz K., *Renesans teatralny w Opolu*, „Radar” 1976, nr 4.
Toporek M., *Nie na klęczkach...*, „Trybuna” 1993, nr 78.
Toporek M., *Tańce z Hussakowskim*, „Trybuna” 1994, nr 57.
Trzcińska W., *Na klepsydrę – za wcześniej*, „Argumenty” 1987, nr 27.
Trzcińska W., *Teatr narodowy – w Łodzi*, „Argumenty” 1989, nr 20.
Tuszyńska A., *Powstać z klęczek*, „Tygodnik Kulturalny” 1981, nr 28.
Vogler H., *Sztuka z konkursu na krakowskiej scenie*, „Dziennik Polski” 1966, nr 51.
Wach-Malicka H., *Historyczny romans*, „Dziennik Zachodni” 1990, nr 73.
Walczyzna B., *Witkacy „na śpiewająco”, czyli „Sonata Belzebuba”*, „Kurier Polski” 1984, nr 23.
Wasilewska M., *Moim celem jest teatr aktualny*, „Teatr” 2010, nr 7–8.
Werner A., *Krotochwilny Robert Musil*, „Dialog” 1972, nr 9.
Wesołowska E., *„Na świat spoglądam jak na sieć zdrażliwą”*, „Odgłosy” 1986, nr 19.
Wiernik M., *Wielobarwne sny Sindbada*, „Słowo Powszechne” 1977, nr 55.
Wierzchowska A., *Co nas śmieszy w teatrze?*, „Didaskalia” 1994, nr 4.
Wierzchowska A., *Co widzieli państwo ostatnio w teatrze?*, „Didaskalia” 1995, nr 10.
Więcek-Fryz A., *Bogdan Hussakowski*, „Didaskalia” 1995, nr 6.
Więcek-Fryz A., *Magia wielka jak miłość*, „Przekrój” 1997, nr 27.
Więcek-Fryz A., *Słowa, słowa... słowa?*, „Didaskalia” 1996, nr 12.
Więcek-Fryz A., *Wielka magia*, „Didaskalia” 1996, nr 19–20.
Wiktor M., *Teatr społecznego marginesu*, „Odgłosy” 1990, nr 4.
Winnicka B., *„Jeżeliś niepojętny, będę się tłumaczyć”*, „Życie Literackie” 1984, nr 30.
Winnicka B., *Pan Scribe i Kierkegaard o... miłości*, „Życie Literackie” 1986, nr 12.
Winnicka B., *Poza pamfletem, plotką i narodową szopką*, „Życie Literackie” 1987, nr 42.
Wirpsza W., *Dramaturgia postaci otwartych*, „Dialog” 1964, nr 6.
Wiśniewski-Borch B., *Kanikuła*, „Stolica” 1986, nr 34.
Witaszczyk J., *Laureaci nagród m. Łodzi*, „Dziennik Łódzki” 1988, nr 13.
Wróblewski A., *W poszukiwaniu trybuny*, „Życie Warszawy” 1970, nr 105.
Wyrozemska M., *Korowód*, „Ekran” 1986, nr 24.
Wyrozemska M., *„Wesele” Canettiego*, „Ekran” 1989, nr 42.
Zagańczyk M., *Sen i śmierć*, „Teatr” 1990, nr 12.
Zagórski J., *Docierając do Strindberga*, „Kurier Polski” 1978, nr 131.
Zagórski J., *Pisane z myślą o scenie*, „Kurier Polski” 1972, nr 127.
Zbijewska K., *Aktorzy spieszą się – i niepokoją*, „Dziennik Polski” 1974, nr 38.
Zbijewska K., *Czekając na braci*, „Dziennik Polski” 1969, nr 115.
Zbijewska K., *Hiszpańska tragedia*, „Dziennik Polski” 1968, nr 61.
Zbijewska K., *Jest z czego wybierać*, „Dziennik Polski” 1967, nr 151.
Zbijewska K., *Nowoczesny Jedermann*, „Dziennik Polski” 1974, nr 99.
Zbijewska K., *Radzę powrócić!*, „Dziennik Polski” 1972, nr 86.
Zbijewska K., *W Opolu jak w domu*, „Dziennik Polski” 1977, nr 80.
Zdrojewski M., *Dziedzictwo*, „Odgłosy” 1989, nr 11.
Zdrojewski M., *Pokłon ludziom sceny*, „Odgłosy” 1990, nr 14.

- Ziemicka M.M., *Witkacy umuzykalniony*, „Wiadomości” 1978, nr 3.
Żolnierczyk A., *Co widzieli państwo ostatnio w teatrze?*, „Didaskalia” 1996, nr 13–14.
Żuromski R., *Publiczność łódzka po raz drugi*, „Dialog” 1989, nr 7.

3. Źródła internetowe

- <http://e-teatr.pl/eu/artykuly/106956.html> [dostęp: 10 IV 2010]
<http://krakow.naszemiasto.pl/artykuly/649050,krakow-zmarl-rezyser-bogdan-hussakowski,id,t.html> [dostęp: 13 VIII 2011]
<http://mazurstrzegom.pun.pl/viewtopic.php?pid=61> [dostęp: 19 VIII 2012]
<http://oko.dziennik.krakow.pl/pl/aktualnosci/kultura/1083059-bogdan-hussakowski-nie-zyje.html> [dostęp: 1 II 2012]
http://pl.wikipedia.org/wiki/Bogdan_Hussakowski [dostęp: 13 VIII 2011]
http://s592715105.domenaklienta.pl/echo/2005_12/lubieprzekra.htm [dostęp: 18 VII 2016]
http://www.ordynacka.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=51:teatr-38-w-latach-szescdziesiatych&catid=37:z-historii&Itemid=7 [dostęp: 3 I 2013]
<http://wiadomosci.onet.pl/regionalne/krakow/dzis-pochowano-prof-hussakowskiego,1,3792916,wiadomosc.html> [dostęp: 13 VIII 2011]
<http://www.e-teatr.pl/pl/osoby/1747,karierateatr.html#start> [dostęp: 19 VIII 2011]
www.art.intv.pl/Hussakowski_B./0%20tw%63%B3rcy [dostęp: 13 VIII 2011]
www.culture.pl/baza-film-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eANS/content/bogdan-hussakowski [dostęp: 19 VIII 2011]
www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_hussakowski_bogdan [dostęp: 1 II 2012]
www.e-teatr.pl/pl/artykuly/101528.html [dostęp: 1 II 2012]
www.e-teatr.pl/pl/artykuly/105669.html [dostęp: 13 VIII 2011]
www.teatrslaski.art.pl/przedstawienia/jeden_dzien.php [dostęp: 13 VIII 2011]
www.filmipolski.pl/fp/index.php/518599 [dostęp: 13 VIII 2011]
www.instytutsztuk.pl/pages-244.html [dostęp: 3 I 2013]

4. Inne źródła

- Fragment wywiadu przeprowadzonego z Maciejem Prusem przez redaktorkę Bogumiłę Prządkę w Programie II Polskiego Radia w ramach audycji *Pół wieku w teatrze. Zapiski ze współczesności; gawęda IV – Maciej Prus snuje refleksje na temat swojego stosunku do życia na kolejnych etapach historyczno-politycznych*, data emisji: 30 I 2011.

- Fragment wywiadu przeprowadzonego z Mikołajem Grabowskim przez redaktora Jacka Wakara w Programie II Polskiego Radia w ramach audycji *O wszystkim z kulturą* – *Mikołaj Grabowski: zrozumieć, dlaczego utraciliśmy wolność*, data emisji: 11 XI 2015.
- Fragment wywiadu przeprowadzonego z Waldemarem Zawodzińskim przez redaktorkę Beatę Stylińską w Programie II Polskiego Radia w ramach audycji *Notatnik Dwójki* – *Ciągle niezadowolenie jest niezwykle twórcze*, data emisji: 20 X 2012.
- Hussakowski B., *Jasny, pogodny dzień*, dokumentacja warsztatu reżyserskiego, premiera 4 marca 1966 roku w Starym Teatrze w Krakowie, Archiwum Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie.
- Hussakowski B., *Najnowsza polska twórczość dramatyczna na scenach*, zadania przez nią wyznaczane i ich realizacja teatralna, rozprawa teoretyczna przygotowana w ramach egzaminów na Wydział Reżyserii w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie.
- B. Hussakowski, *Taniec śmierci* A. Strindberga, egzemplarz reżyserski pracy dyplomowej, premiera 10 czerwca 1967 roku Stary Teatr w Krakowie, Archiwum Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie.

WYKAZ ZDJĘĆ

Fot. 1. <i>Jasny, pogodny dzień</i> Leona Pawlika, reż. Bogdan Hussakowski, Stary Teatr w Krakowie (4 III 1966). Na zdjęciu: Halina Kwiatkowska (Sekretarka), Jerzy Nowak (Rektor).....	23
Fot. 2. <i>Taniec śmierci</i> Augusta Strindberga, reż. Bogdan Hussakowski, Stary Teatr w Krakowie (10 VI 1967). Na zdjęciu: Kazimierz Fabisiak (Kapitan), Zofia Niwińska (Alicja). Fot. Wojciech Plewiński.....	38
Fot. 3. <i>Yerma</i> Federico Garcíi Lorki, reż. Bogdan Hussakowski, Stary Teatr w Krakowie (9 III 1968). Na zdjęciu: Aleksander Bednarz (Victor), Izabela Olszewska (Yerma). Fot. Wojciech Plewiński.....	40
Fot. 4. <i>Sonata Belzebuba</i> , czyli prawdziwe zdarzenie w Mordowarze Stanisława Ignacego Witkiewicza, reż. Bogdan Hussakowski, Teatr Ziemi Opolskiej w Opolu (28 I 1973). Scena zbiorowa.....	46
Fot. 5. <i>Doktor Faustus</i> Christophera Marlowe'a, reż. Bogdan Hussakowski, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu (30 XII 1975). Scena zbiorowa. Fot. Jan Berdak.....	63
Fot. 6. <i>Tato, tato, sprawa się rypla</i> Ryszarda Latki, reż. Bogdan Hussakowski, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu (27 II 1977). Na zdjęciu: Jan Hencz (Placcek). Fot. Renard Dudley.....	67
Fot. 7. <i>Ferdydurke</i> Witolda Gombrowicza, reż. Bogdan Hussakowski, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi (1 II 1986). Na zdjęciu: Andrzej Herder (Bładaczka), Leszek Zdybał (Gałkiewicz). Fot. Romuald Sakowicz.....	123
Fot. 8. <i>Zdziczenie obyczajów pośmiertnych</i> Bolesława Leśmiana, reż. Bogdan Hussakowski, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi (23 X 1983). Na zdjęciu: Bożena Rogalska (Marcjanna), Marek Kalita (Sobstyl), Lidia Duda (Krzemina). Fot. Witold Górka.....	138
Fot. 9. <i>Sen srebrny Salomei</i> Juliusza Słowackiego, reż. Bogdan Hussakowski, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi (11 V 1989). Na zdjęciu: Mariusz Wojciechowski (Leon), Zbigniew Józefowicz (Regimentarz). Fot. Romuald Sakowicz.....	141

Fot. 10. <i>Dziady</i> Adama Mickiewicza, reż. Maciej Prus, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi (25 III 1984). Na zdjęciu: Mariusz Wojciechowski (Gustaw-Konrad), Kamila Sammler (Dziewica). Fot. Witold Górka.....	169
Fot. 11. <i>Pamiętki Soplicy</i> Henryka Rzewuskiego, reż. Mikołaj Grabowski, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi (28 III 1980). Na pierwszym planie Ireneusz Kaskiewicz. Fot. Andrzej Wrzesień	182
Fot. 12. <i>Trans-Atlantyk</i> Witolda Gombrowicza, reż. Mikołaj Grabowski, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi (23 V 1981). Scena zbiorowa. Fot. Andrzej Wrzesień	188
Fot. 13. <i>Życie jest snem</i> Pedra Calderóna de la Barca, reż. Waldemar Zawodziński, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi (29 IX 1990). Na zdjęciu: Bronisław Wrocławski (Astolfo), Hanna Bieluszko (Rosaura). Fot. Romuald Sakowicz.....	196
Fot. 14. <i>Amadeusz</i> Petera Shaffera, reż. Waldemar Zawodziński, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi (23 IX 1991). Na zdjęciu: Marcin Kuźmiński (Amadeusz)	199

BOGDAN HUSSAKOWSKI

– NAGRODY I ODZNACZENIA

Nagrody

- 1958, Kraków – I nagroda w V Ogólnopolskim Konkursie Recytatorskim
- 1974, Praga – nagroda „Złota Praga” za film *Jutro*, reż. Tadeusz Baird, w kategorii filmów muzycznych na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym
- 1977, Opole – nagroda za reżyserię *Śniegu* Stanisława Przybyszewskiego w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu podczas III Opolskich Konfrontacji Teatralnych
- 1983, Łódź – nagroda „Srebrnej Łódki” za reżyserię *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*
- 1986, Łódź – nagroda „Srebrnej Łódki” za reżyserię *Ferdydurke*
- 1987, Łódź – Nagroda Miasta Łodzi za całokształt działalności reżyserskiej
- 1987, Opole/Łódź – nagroda I stopnia „Trybuny Ludu” za osiągnięcia twórcze w dziedzinie reżyserii teatralnej i zasługi w rozwoju życia teatralnego w Opolu i w Łodzi
- 1989, Łódź – nagroda „Srebrnej Łódki” dla *Niebezpiecznych związków* za najciekawszy spektakl sezonu
- 1989 – Nagroda I stopnia Ministra Kultury i Sztuki za wybitne osiągnięcia w dziedzinie reżyserii
- 1990, Opole – nagroda za podjęcie ważnych prób interpretacyjnych polskiego repertuaru klasycznego podczas XVI Opolskich Konfrontacji Teatralnych
- 1992, Łódź – Nadzwyczajna Złota Maską za dokonania artystyczne podczas wszystkich sezonów spędzonych w Łodzi
- 2006, Opole – przyznanie tytułu Honorowego Obywatela Województwa
- 2009, Kielce – nagroda dziennikarzy dla *Męża zdradzonego* za najlepsze przedstawienie sezonu 2008/2009

Odznaczenia

- 1977, Opole – Zasłużony Działacz Kultury
- 1978, Opole – Odznaka Honorowa za Zasługi dla Województwa Opolskiego
- 1978, Opole – Srebrny Krzyż Zasługi
- 1984, Łódź – Złoty Krzyż Zasługi
- 1985, Łódź – Medal 40-lecia PRL
- 2008 – Medal Gloria Artis – Zasłużony Kulturze

BOGDAN HUSSAKOWSKI – REALIZACJE TEATRALNE I TELEWIZYJNE

Role teatralne Bogdana Hussakowskiego

26 III 1962

Wieczór jednoaktówek – spektakl studencki (*Przy drzwiach zamkniętych* Jean-Paula Sartre'a; *Jest tam kto* Williama Saroyana; *Escorial* Michela de Ghelderode, reż. Jerzy Kaliszewski, asystent reż. Halina Zaczek, rola: Król Escorial, Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach

10 XII 1962

Ogień i popiół Fernanda Crommelyncka – spektakl studencki, reż. Jerzy Kaliszewski, scenografia Urszula Gogulska, asystent reż. Halina Zaczek, rola: Odilon, Teatr Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie

3 V 1963

Nie igra się z miłością Alfreda de Musseta – spektakl studencki, reż. Tadeusz Burnatowicz, scenografia Wanda Fik, muzyka Zbigniew Bujarski, ruch sceniczny Wanda Szczuka, asystent reż. Maciej Nowakowski, rola: Oktaw, Teatr Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie

31 X 1963

Żona niema, czyli raj na ziemi Wojmila Rabadana, reż. Stanisław Bugajski, scenografia Zofia Otto-Kowalska, rola: Jehan, oficjalny **debiut aktorski**, Teatr Klasyczny w Warszawie

29 II 1964

Łaźnia, Misterium Buffo Włodzimierza Majakowskiego, reż. Bohdan Korzeniewski, scenografia Krzysztof Pankiewicz, muzyka Zofia Łosakiewicz, choreografia Wanda Szczuka, układ pojedynków Tadeusz Grabowski, asystent reż. Bogdan Hussakowski, rola: Trojkin, Włoch, Teatr Klasyczny w Warszawie

30 V 1964

Róża Stefana Żeromskiego, reż. Irena Babel, scenografia Krzysztof Pankiewicz, muzyka Augustyn Bloch, kier. muzyczne Zofia Łosakiewicz, role: Robotnik VI, Grześ, Teatr Klasyczny w Warszawie

10 X 1964

Edward II Christophera Marlowe'a, reż. Stanisław Bugajski, dekoracje Jan Kosiński, oprac. muzyczne Zofia Łosakiewicz, asystent reż. Bogdan Hussakowski, rola: Baldock, Teatr Klasyczny w Warszawie

30 I 1965

Pasierbowie Jerzego Putramenta, reż. Jerzy Kaliszewski, scenografia Zofia Otto-Kowalska, kier. muzyczne Zofia Łosakiewicz, rola: Jerzy, Teatr Klasyczny w Warszawie

6 IV 1978

Dziady Adama Mickiewicza, reż. Tomasz Zygałło, scenografia Jerzy Rudzki, muzyka Jan Kanty Pawluśkiewicz, asystenci reż. Jan Hencz, Grzegorz Heromiński, role: Guślarz, Senator, Mistrz ceremoniału, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

Prace reżyserskie Bogdana Hussakowskiego

4 III 1966

Jasny, pogodny dzień Leona Pawlika, prapremiera polska, **debiut reżyserski**, scenografia Marian Garlicki, oprac. muzyczne Jerzy Kaszycki, ruch sceniczny Zofia Więclawówna, Stary Teatr w Krakowie

4 VI 1966

Ktoś nowy Marka Domańskiego, scenografia Zofia Kowalska-Otto, asystent reż. Piotr Sowiński, Teatr Dramatyczny im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku

1 VII 1966

Bliźniaki z Wenecji Carlo Goldoniego, scenografia Władysław Wigura, oprac. muzyczne Ryszard Gardo, asystent reż. Tadeusz Gochna, Teatr Nowy w Poznaniu

15 X 1966

Skowronek Jeana Anouilha, scenografia Marian Garlicki, muzyka Adam Walaciński, asystent reż. Tadeusz Szaniecki, Teatr Ludowy w Nowej Hucie

11 II 1967

Trojanki Eurypidesa, scenografia Wojciech Krakowski, muzyka Włodzimierz Szczepanek, ruch sceniczny Zofia Więclawówna, asystent reż. Aleksander Bednarz, Stary Teatr w Krakowie

10 VI 1967

Taniec śmierci Augusta Strindberga, oprac. tekstu Władysław Krzemiński, scenografia Lidia Skarżyńska, Jerzy Skarżyński, muzyka Zygmunt Konieczny, asystent reż. Aleksander Bednarz, Stary Teatr w Krakowie

17 IX 1967

Bliźniaki z Wenecji Carlo Goldoniego, scenografia Urszula Gogulska, muzyka Jerzy Kaszycki, choreografia Zofia Więclawówna, asystent reż. Tadeusz Staniecki, Teatr Ludowy w Nowej Hucie

22 IX 1967

Błążej Claude'a Magniera, scenografia Lidia Minticz, Jerzy Skarżyński, Stary Teatr w Krakowie

9 III 1968

Yerma Federico Garcíi Lorki, scenografia Urszula Gogulska, muzyka Włodzimierz Szczepanek, choreografia Zofia Więclawówna, asystent reż. Tadeusz Jurasz, Stary Teatr w Krakowie

5 V 1968

Wkrótce nadejdą bracia Janusza Krasińskiego, scenografia Lidia Minticz, Jerzy Skarżyński, asystent reż. Andrzej Buszewicz, Stary Teatr w Krakowie

18 VI 1968

Czarowna noc, Zabawa Sławomira Mrożka, scenografia Marian Garlicki, oprac. muzyczne Jerzy Kaszycki, Teatr Ludowy w Nowej Hucie

21 XII 1968

Puzuk, czyli uporczywa niemożność koncentracji Vaclava Havla, scenografia Wojciech Krakowski, oprac. muzyczne Jerzy Kaszycki, asystent reż. Jerzy Zelnik, Stary Teatr w Krakowie

13 IV 1969

Otello, czyli tragedia szlachetnego Murzyna z Wenecji Williama Szekspira, scenografia Krystyna Zachwatowicz, muzyka Włodzimierz Szczepanek, układ walk Krzysztof Kowalewski, asystent reż. Mieczysław Franaszek, Teatr Ludowy w Nowej Hucie

6 IX 1969

Kurdesz Ernesta Brylla, scenografia Wojciech Krakowski, muzyka Andrzej Zarycki, choreografia Zofia Więclawówna, asystent reż. Andrzej Buszewicz, Stary Teatr w Krakowie

31 XII 1969

Życie jest snem Pedra Calderóna de la Barca, imitacja Jarosław Marek Rymkiewicz, scenografia Lidia Minticz, Jerzy Skarżyński, muzyka Stanisław Radwan, układ walk Krzysztof Kowalewski, asystent reż. Andrzej Buszewicz, Stary Teatr w Krakowie

26 II 1970

Księżniczka na opak wywrócona Pedra Calderóna de la Barca, imitacja Jarosław Marek Rymkiewicz, scenografia Marian Garlicki, muzyka Lesław Lic, asystent reż. Freda Leniewicz, Teatr Ludowy w Nowej Hucie

11 X 1970

Król Mięsopest Jarosława Marka Rymkiewicza, scenografia Lidia Minticz, Jerzy Skarżyński, muzyka Andrzej Zarycki, choreografia Zofia Więclawówna, Stary Teatr w Krakowie

5 XII 1970

Stara kobieta wysiaduje Tadeusza Różewicza, scenografia Elżbieta Ojrzanowska, Teatr Nowy w Poznaniu

28 III 1971

Gyubal Wahazar Stanisława Ignacego Witkiewicza, Teatr Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie

12 II 1972

Wincenty i przyjaciółka znakomitych mężów Roberta Musila, scenografia Jan Polewka, muzyka Ryszard Gardo, Franciszek Wasikowski, asystent reż. Jacek Różański, Teatr Polski w Poznaniu

5 III 1972

Komedia Samuela Becketta, scenografia Krystyna Zachwatowicz, asystent reż. Jerzy Święch, Stary Teatr w Krakowie

5 III 1972

Radosne dni Samuela Becketta, scenografia Krystyna Zachwatowicz, asystent reż. Jerzy Święch, Stary Teatr w Krakowie

16 IX 1972

Jutro Tadeusza Bairda, scenografia Jerzy Moskal, kier. muzyczne Napoleon Siess, libretto Jerzy S. Sito, Opera Śląska w Bytomiu

12 XI 1972

Ożenek Mikołaja Gogola, scenografia Lidia Skarżyńska, Jerzy Skarżyński, muzyka Andrzej Zarycki, ruch scenograficzny Emil Wesołowski, asystent reż. Jerzy Schejbal, Teatr Polski w Poznaniu

28 I 1973

Sonata Belzebuba, czyli prawdziwe zdarzenie w Mordowarze Stanisława Ignacego Witkiewicza, scenografia Joanna Braun, muzyka Andrzej Zarycki, ruch sceniczny Zofia Więclawówna, asystent reż. Zbigniew Mich, Teatr Ziemi Opolskiej w Opolu

9 I 1974

Czekając na Godota Samuela Becketta, scenografia Joanna Braun, asystent reż. Jerzy Wasiuczyński, Teatr Ziemi Krakowskiej im. Ludwika Solkiego w Tarnowie

11 X 1974

Balladyna Juliusza Słowackiego, scenografia Jan Polewka, muzyka Andrzej Zarycki, asystent reż. Zbigniew Mich, Stefan Socha, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu

15 II 1975

Trzy siostry Antoniego Czechowa, scenografia Lidia Skarżyńska, Jerzy Skarżyński, oprac. muzyczne Marian Wallek-Walewski, asystent reż. Andrzej Bieniasz, Teatr Ziemi Krakowskiej im. Ludwika Solkiego w Tarnowie

30 XI 1975

Doktor Faustus Christophera Marlowe'a, scenografia Lidia Skarżyńska, Jerzy Skarżyński, muzyka Andrzej Zarycki, choreografia Barbara Kasprowicz, ruch sceniczny Marian Gańcza, asystent reż. Irena Dudzińska, Stefan Socha, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

23 I 1977

Sny Sindbada Żeglarza Bolesława Leśmiana, scenografia Joanna Braun, Elżbieta Krywsza, Zofia de Ines-Lewczuk, Barbara Wojtkowska-Kotys, Jan Polewka, Jacek Ukleja, muzyka Andrzej Zarycki, układ ruchu Andrzej Szczużewski, asystent reż. Stefan Socha, Jacek Romanowski, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

27 II 1977

Tato, tato, sprawa się ryła Ryszarda Łatki, scenografia Andrzej Mleczek, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

1 IV 1977

Śnieg Stanisława Przybyszewskiego, scenografia Lidia Skarżyńska, Jerzy Skarżyński, asystent reż. Jan Hencz, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

19 XI 1977

Sonata Belzebuba Edwarda Bogusławskiego, scenografia Jan Polewka, muzyka i libretto Edward Bogusławski, kier. muzyczne Robert Satanowski, układ tańca Teresa Kujawa, Opera we Wrocławiu, Scena Kameralna

5 II 1978

Sonata widm Augusta Strindberga, scenografia Joanna Braun, muzyka Jacek Ostaszewski, asystent reż. Dariusz Skowroński, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

11 VI 1978

Bałałajkin i spółka Siergieja Michalkowa, scenografia Lidia Skarżyńska, Jerzy Skarżyński, muzyka Andrzej Zarycki, choreografia Henryk Duda, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

20 I 1979

Gwałtu, co się dzieje! Aleksandra Fredry, scenografia Jan Polewka, muzyka Waldemar Parzyński, ruch sceniczny Marek Lech, asystent reż. Zbigniew Sikora, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

5 V 1979

Żeglarz Jerzego Szaniawskiego, scenografia Jacek Ukleja, muzyka Marek Wilczyński, asystent reż. Jan Prochyra, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie

20 VII 1979

Trojanki Joanny Bruzdowicz, scenografia Jacek Ukleja, muzyka Joanna Bruzdowicz, libretto Michał Sprusiński, kier. muzyczne Mieczysław Nowakowski, ruch sceniczny Andrzej Szczużewski, asystent reż. Donka Madej, Teatr Wielki w Warszawie

8 XII 1979

Wesele Eliasza Canettiego, scenografia Kazimierz Wiśniak, muzyka Piotr Hertel, ruch sceniczny Marian Gańcza, asystent reż. Andrzej Kierc, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

28 III 1980

Rozmowy przy wycinaniu lasu Stanisława Tyma, scenografia Jerzy Rudzki, asystent reż. Paweł Kruk, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

12 IV 1980

Tannhäuser i turniej śpiewaków na Wartburgu Ryszarda Wagnera, libretto Ryszard Wagner, scenografia Jacek Ukleja, kier. muzyczne Wojciech Michniewski, choreografia Andrzej Szczużewski, Teatr Wielki w Łodzi

6 VI 1980

Achilles i miłość Marka Sarta, scenografia Zofia de Ines-Lewczuk, muzyka Marek Sart, kier. muzyczne Piotr Hertel, libretto Jonasz Kofta, Michał Sprusiński, choreografia Jerzy Graczyk, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

5 VII 1980

Kopciuszek Giacomo Rossiniego, scenografia Jan Polewka, kier. muzyczne Mieczysław Nowakowski, choreografia Jerzy Graczyk, Teatr Wielki w Warszawie

5 XII 1981

Jak wam się podoba Williama Szekspira, scenografia Jacek Ukleja, muzyka Piotr Hertel, choreografia Bożena Kociolkowska, układ walk Krzysztof Mączyński, asystent reż. Stanisław Jaskułka, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

8 IV 1982

Wielkanoc Augusta Strindberga, scenografia Grzegorz Małecki, muzyka Piotr Hertel, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

32 X 1982

Zdziczenie obyczajów pośmiertnych Bolesława Leśmiana, scenografia Grzegorz Małecki, muzyka Andrzej Zarycki, ruch sceniczny Ewa Wycichowska, asystent reż. Bożena Rogalska, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

12 III 1983

Opera za trzy grosze Bertolta Brechta, scenografia Jacek Ukleja, muzyka Kurt Weill, kier. muzyczne Piotr Hertel, choreografia Ewa Wycichowska, asystent reż. Andrzej Kierc, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

11 II 1984

Sonata Belzebuba Edwarda Bogusławskiego, scenografia Jan Polewka, muzyka i libretto Edward Bogusławski, kier. muzyczne Robert Satanowski, choreografia Teresa Kujawa, asystent reż. Andrzej Bartmański, Teatr Wielki w Warszawie

8 IV 1984

Sonata Belzebuba Edwarda Bogusławskiego, scenografia Jan Polewka, Tadeusz Paul, muzyka i libretto Edward Bogusławski, kier. muzyczne Antoni Duda, choreografia Ewa Wycichowska, asystent reż. Zofia Sokołowska, Teatr Wielki w Łodzi

22 X 1984

Paryżanin Claude'a Magniera, scenografia Tadeusz Paul, muzyka Piotr Hertel, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

28 X 1984

Trojanki Joanny Bruzdowicz, scenografia Jacek Ukleja, kier. muzyczne Robert Satanowski, libretto Michał Sprusiński, asystent reż. Donka Madej, Teatr Wielki w Warszawie

14 IV 1985

Adrianna Lecouvreur Ernesta Legouvého, Eugène'a Scribe'a, scenografia Jacek Ukleja, muzyka Krzysztof Sz wajgier, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

1 II 1986

Ferdydurke Witolda Gombrowicza, scenografia Janusz Sosnowski, muzyka Janusz Stokłosa, ruch sceniczny Janina Niesobka, układ walk Marian Gańcza, asystent reż. Zofia Kopacz-Uzelac, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

8 XI 1986

Książątka Roberta Mischa, scenografia Halina Zalewska, muzyka Krzysztof Sz wajgier, choreografia Janina Niesobska, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

28 III 1987

Wesele Stanisława Wyspiańskiego, scenografia Paweł Dobrzycki, muzyka Krzysztof Sz wajgier, ruch sceniczny Emil Wesołowski, asystent reż. Zofia Kopacz-Uzelac, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

17 IV 1988

Niebezpieczne związki Christophera Hamptona, scenografia Katarzyna Przyjemska, muzyka Krzysztof Sz wajgier, układ pojedynków Marian Gańcza, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

11 V 1989

Sen srebrny Salomei Juliusza Słowackiego, scenografia Ewa Bloom-Kwiatkowska, muzyka Krzysztof Sz wajgier, choreografia Janina Niesobska, układ walk Marian Gańcza, asystent reż. Zofia Uzelac, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

30 XII 1989

Gwiazdy na porannym niebie Aleksandra Galina, scenografia Paweł Dobrzycki, muzyka Piotr Hertel, asystent reż. Zofia Uzelac, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

13 X 1990

Ślub Witolda Gombrowicza, scenografia Paweł Dobrzycki, muzyka Krzysztof Sz wajgier, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

19 V 1991

Świętoszek Moliere, scenografia Jagna Janicka, muzyka Krzysztof Sz wajgier, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

4 IV 1992

Faust Charlesa Gounoda, scenografia Waldemar Zawodziński, kier. muzyczne Igor Lacanicz, libretto Jules Barbier, Michel Carrè, choreografia Janina Niesobska, asystent reż. Tadeusz Świąchowicz, Opera Śląska w Bytomiu

7 III 1993

Opowieści Hoffmanna Jacquesa Offenbacha, scenografia Waldemar Zawodziński, Zuzanna Korwin, kier. muzyczne Ewa Michnik, choreografia Janina Niesobska, asystent reż. Halina Szymańska, Opera i Operetka w Krakowie

30 IV 1993

Iluzja komiczna Pierre'a Corneille'a, scenografia Katarzyna Przyjemska, muzyka Krzysztof Sz wajgier, ruch sceniczny Krzysztof Jędrysek, asystent reż. Andrzej Kierc, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

19 XII 1993

Tańce w Ballybeg Briana Friela, scenografia Grzegorz Małecki, muzyka Krzysztof Sz wajgier, choreografia Janina Niesobka, asystent reż. Joanna Jankowska, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

10 XII 1994

Wesele Eliasa Canettiego, scenografia Anna Sekuła, muzyka Krzysztof Sz wajgier, asystent reż. Joanna Jankowska, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

17 III 1996

Trzy wysokie kobiety Edwarda Albeego, scenografia Anna Sekuła, muzyka Krzysztof Sz wajgier, asystent reż. Joanna Jankowska, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Teatr Miniatura w Krakowie

30 IV 1996

Zimowa opowieść Williama Szekspira, dekoracje Waldemar Zawodziński, muzyka Krzysztof Sz wajgier, ruch sceniczny Janina Niesobka, asystent reż. Zofia Uzelac, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

25 V 1996

Czarodziejski flet Wolfganga Amadeusza Mozarta, scenografia Waldemar Zawodziński, kier. muzyczne Ruben Silva, libretto Emanuel Schikaneder, choreografia Janina Niesobka, asystent reż. Ewa Stengl, Opera i Operetka w Krakowie

21 II 1997

Tak jest, jak się Państwu zdaje Luigiiego Pirandella, scenografia Jarosław Zajac, muzyka Krzysztof Sz wajgier, Teatr Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie

7 VI 1997

Wielka magia Eduarda de Filippo, dekoracje Waldemar Zawodziński, muzyka Krzysztof Sz wajgier, plastyka ruchu Janina Niesobka, asystent reż. Joanna Jankowska, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

12 XII 1998

Spętani Eugene'a O'Neill'a, scenografia Małgorzata Szydłowska, muzyka Krzysztof Sz wajgier, asystent reż. Aldona Figura (PWST), Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

4 X 1999

Czarodziejski flet Wolfganga Amadeusza Mozarta, scenografia Waldemar Zawodziński, kier. muzyczne Tomasz Chmiel, libretto Emanuel Schikaneder, choreografia Janina Niesobka, Opera i Operetka w Krakowie

16 I 2000

Czarujący korowód według Korowodu czarującego pana Arthura Schnitzlera Wernera Schwaba, dekoracje Waldemar Zawodziński, oprac. muzyczne Józef Baliński, asystent reż. Wiesław Adamczyk, Dariusz Taraszkiewicz, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

26 V 2001

Okruchy czułości Neila Simona, scenografia Elżbieta Wojtowicz-Gularowska, muzyka Józef Baliński, asystent reż. Michał Staszczak, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

9 VI 2002

Samotna droga Arthura Schnitzlera, dekoracje Waldemar Zawodziński, oprac. muzyczne Józef Baliński, asystent reż. Piotr Krukowski, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

28 II 2003

Trzy kobiety wokół mojego łóżka Przemysława Nowakowskiego, scenografia Małgorzata Szydłowska, muzyka Maciej Kwinta, Teatr Polski we Wrocławiu

27 III 2003

4 × Molier (Improwizacja wersalska, Latający lekarz, Matężństwo z musu, Zazdrość kocmołucha), scenografia Zofia Przyboś-Olewicz, oprac. muzyczne Józef Opalski, ruch sceniczny Iwona Olszowska, Marta Pietruszka, asystent reż. Joanna Jankowska, Artur Wołoch, Teatr Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie

6 XII 2004

Choinka u Iwanowów Aleksandra Wwidenskiego, scenografia Zofia Przyboś-Olewicz, muzyka Andrzej Zarycki, choreografia Iwona Olszowska, asystent reż. Julia Pawłowska, Teatr Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie

27 II 2006

Gra snów Augusta Strindberga, scenografia Joanna Braun, muzyka Jacek Ostaszewski, ruch sceniczny Iwona Olszowska, asystent reż. Julia Pawłowska, Jakub Kowalski, Teatr Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie

3 II 2007

Pan Jasiek Martina McDonagha, scenografia Łukasz Błazejewski, oprac. muzyczne Maciej Skuratowicz, asystent reż. Maria Kwiecień, Teatr Nowy w Krakowie

15 XII 2007

Jeden dzień Petera Nicholasa, scenografia Joanna Braun, asystent reż. Violetta Smolińska, Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach

29 III 2009

Filozofia w buduarze Markiza de Sade'a, scenografia Joanna Braun, choreografia Dominika Knapik, asystent reż. Ewelina Marciniak, Teatr Nowy w Krakowie

30 V 2009

Mąż zdradzony, czyli Amfitrion Titusa Macciusa Plauta, scenografia Joanna Braun, oprac. muzyczne Marzena Ciula, asystent reż. Dawid Żłobiński, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach

Role w spektaklach telewizyjnych

4 XI 1963

Skandal w Hellbergu Jerzego Broszkiewicza, reż. Jerzy Gruza, scenografia Xymena Zaniewska, muzyka Stefan Zawarski, rola: Rudi Hagen

20 IV 1969

Legenda zmierzchu krainy Kasz. Lutnia Gasira Leo Frobeniusza, reż. Danuta Michałowska, scenografia Marian Marlicki, muzyka Włodzimierz Szczepanek, realizacja TV Irena Wollen, role: Aktor IV, Far-Li-Mas

12 IX 1969

Błękitne miasta Aleksieja N. Tolstoja, reż. Irena Wollen, scenografia Marian Garlicki, muzyka Jerzy Kaszycki, realizacja TV Stanisław Zajączkowski, rola: Jurij

Reżyseria spektakli telewizyjnych

22 IX 1967

Podróż według Jana Nepomucena Potockiego, scenariusz i reż. Bogdan Hussakowski, scenografia Marian Garlicki, realizacja TV Włodzimierz Gawroński

27 IX 1968

Eugenia Grandet Honoriusza Balzaca, scenografia Marian Garlicki, realizacja TV Włodzimierz Gawroński

14 II 1969

Taniec śmierci Augusta Strindberga, scenografia Lidia Skarżyńska, Jerzy Skarżyński, muzyka Zygmunt Konieczny, realizacja TV Irena Wollen

30 I 1970

Gracz Fiodora Dostojewskiego, scenografia Marian Garlicki, realizacja TV Irena Wollen

16 VII 1972

Wariat i zakonnica Stanisława Ignacego Witkiewicza, scenografia Lidia Skarżyńska, Jerzy Skarżyński, muzyka Andrzej Zarycki, realizacja TV Włodzimierz Gawroński

26 X 1973

Gracze Mikołaja Gogola, scenografia Jan Polewka, realizacja TV Włodzimierz Gawroński

23 XI 1973

Eskurial Michela de Ghelderode, scenografia Lidia Skarżyńska, Jerzy Skarżyński, realizacja TV Ryszard Barnet

2 VIII 1974

Wierzyiele Augusta Strindberga, scenografia Lidia Skarżyńska, Jerzy Skarżyński, realizacja TV Stanisław Zajączkowski

12 I 1976

Platonow Antoniego Czechowa, scenografia Henryk Cios, muzyka Andrzej Zarycki, realizacja TV Stanisław Zajączkowski

14 IV 1978

Gdy wstaniemy z martwych Henryka Ibsena, scenografia Lidia Skarżyńska, Jerzy Skarżyński, realizacja TV Cezary Łagiewski

10 VII 1980

Śmierć Iwana Iljicza Lwa Tolstoja, scenografia Jerzy Rudzki, realizacja TV Tadeusz Ringwelski

15 X 1983

Wielkanoc Augusta Strindberga, scenografia Grzegorz Małecki, muzyka Piotr Hertel, realizacja TV Mieczysław Małysz

16 XII 1985

Zdziczenie obyczajów pośmiertnych Bolesława Leśmiana, scenografia Grzegorz Małecki, muzyka Andrzej Zarycki, realizacja TV Mieczysław Małysz

2 VI 1986

Korowód Arthura Schnitzlera, scenografia Janusz Sosnowski, oprac. muzyczne Piotr Hertel, zdjęcia Wojciech Król, realizacja TV Mieczysław Małysz

19 X 1989

Wesele Eliasa Canettiego, scenografia Grzegorz Małecki, muzyka Piotr Hertel, asystent reż. Andrzej Berestowski

4 XII 1989

Anatol Arthura Schnitzlera, scenografia Janusz Sosnowski, muzyka Piotr Hertel

24 II 1992

Litwo, ojczyzno moja Mirosława Krleži, scenografia Jagna Janicka, muzyka Piotr Hertel, zdjęcia Wojciech Król

29 V 1995

Sprawa kobiet Michała Bałuckiego, scenografia Renata Jabłońska, muzyka Krzysztof Sz wajgier, zdjęcia Wojciech Król, asystent reż. Kinga Głowacka

12 VI 1998

Ewa Jerzego Szaniawskiego, scenografia Renata Jabłońska, muzyka Krzysztof Sz wajgier, zdjęcia Wojciech Król, asystent reż. Katarzyna Janicka

Twórczość filmowa – scenariusz i reżyseria

11 IV 1974

Jutro Josepha Conrada, film muzyczny, scenografia Jerzy Moskał, zdjęcia Mieczysław Jahoda, muzyka Tadeusz Baird, libretto Jerzy S. Sito, kier. muzyczne Mieczysław Nowakowski

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. 42 665 58 63