

„WESELE” — WCIAŻ TEN KOSZMARNY SEN

W pamiętnym *Weselu* Jerzego Grzegorzewskiego chocholi tancerze nie pojawiali się, jak to zwykle bywa, w finale, lecz obejmował świat przedstawiony *tout court*. Od pierwszych scen postaci dramatu, przeważnie zbite w grupę, szczepione ze sobą niewidzialnym spoiwem, przesuwały się przez scenę monotony, wytupywanym rytmem. Jakby poruszały się w koszmarnej, porażającym śnie, jakbyśmy wszyscy w roku 1977 kołowali w bezradnym tańcu czekając na cud wolności.

W *Weselu* wyreżyserowanym na jubileusz Teatru Powszechnego przez Krzysztofa Nazara również mamy do czynienia z poetyką sennego kosmaru, tyle że osiągniany jest on innymi środkami. I, co ważniejsze, w innym celu. Nie będzie to więc, jak pisał w didaskaliach Wyspiański — „wirujący w półświecie kuchennej lampy tancerze kolorów, krasych wstążek, pawich piór, kiereczyj, barwnych kaftanów i kabatów, nasza dzisiejsza wicjaska Polska”. Głównym elementem scenografii pozostaje kolor, sino-trupia barwa pokrywająca czworo drzwi ustawionych amfiladowo, niezbędne sprzęty — kanapę, stół, kilka stołków, łóżko gospodarzy i wszystkie kostiumy działających postaci. Z wyjątkiem widm, dla których zarcherwowano ciepłe kolory tonacji brązowo-czerwonej i malej Isi, jedynej postaci, jakiej pozwolono zachować naturalny koloryt wicjaskiego, odświętnego ubioru. Niby też w zgodzie z autorem, w tychże sanych didaskaliach życzył sobie, by była to „Izba wybielona sino, prawie błękitna, jednym szarawym tonem półbłękitu obejmująca i sprzęty, i ludzi, którzy się przez nią przesuną”. Wydawać by się mogło, że w teatrze tę sino-szarą poświatę listopadowej nocy, przenikającą do bronowickiej chałupy można bez trudu osiągnąć zimnym światłem reflektorów. Zachowane zostałyby obydwaj walory malarskie: feceria barw przebijająca spod niebieskich promieni światła. Więc czemu wierność, ale niezupełna?

Konsekwencja, z jaką Krzysztof Tyszkiewicz zaprojektował niebieskie dekoracje, a Magdalena Tesławska większość kostiumów w tej tonacji, świadczy o tym, że reżyserowi szło o coś zupełnie innego niż proste naśladowanie rzeczywistości, w związku z czym kwestia walorów malarskich owszem istnieje, ale pełni inną funkcję. Wiadomo to od pierwszego poruszenia się drzwi, tych frontowych, które wraz z framugami okien rozsunały się na boki wzdłuż, nisko jak powała bignącej w poprzek sceny belki. Następnie, również szybko zmieniały amfiladowy szyk i będąc przesuwały się w lewo lub prawo po linii kolejnych belek, kształtując przestrzeń gry. W sposób zrazu zaskakujący, tak jakby reżyser specjalnie chciał utrudnić aktorom poruszanie się po scenie, stawiając stale na ich drodze te dziwne, poruszające się drzwi. Będą zmuszeni wielokrotnie je otwierać i zamykać, często omijać, w każdym razie muszą brać je pod uwagę przy każdym niemal ruchu. Nie trzeba dodawać, że dzięki takiemu zabiegowi aktorstwo tego przedstawienia łamie naturalistyczny kanon gry w sposób bardzo prosty, za to skuteczny.

Mamy więc do czynienia z rzeczywistością całkowicie wykreowaną, przypominającą senne majaki, umiejscowioną w niercalnej, stale zmieniającej się przestrzeni, gdzie za kolejnym uskokiem świadomości zjawiają się dawno znane postaci. Potem następne, a wszystkie w nieprzewidzianych sytuacjach zaskakują agresją, niektóre sobie coś wyrwywają z rąk — obrus, pierzynę, inne strasznie głośno krzyczą nasycając tekst przede wszystkim emocjami. Dla interpretacji *Wesela*, tak silnie zakorzonego w konkretnej rzeczywistości, po wielokroć opisywanej i stanowiącej niemalą część jego legendy, tak radykalny zabieg reżyserki ma znaczenie kapitalne. Tekst, grany przez cztery godziny, prawie bez skrótów, wyrażnia autonomię kreacji artystycznej. Nie odwołuje się do pozascenicznej rzeczywistości wprost, lecz

tylko swą strukturą, sposobem ukształtowania elementów świata przedstawionego odtwarza jej prawidła i prawdopodobne przebiegi rzeczy. W związku z powyższym Krzysztof Nazar zakwestionował nie tylko tradycyjne interpretacje *Wesela* jako narodowego dramatu ukazującego tragiczny brak porozumienia inteligencji i chłopów, ale też całą niemal tradycję teatralną, polegającą najgrubiej mówiąc na tym, by w tenże arcydramat bez przerwy wpiisywać to, co tu i teraz, i obwiniać za ten stan rzeczy to jedną, to drugą stronę? Aż tak? Chyba aż tak właśnie, choć oczywiście można dyskutować, czym się to opłaciło.

Rzeczywistość *Wesela* Wyspiańskiego pokazana jako akt kreacji artystycznej wywiedziony przede wszystkim z twórczej świadomości, zakorzeniony jak najbardziej w żywej materii życia, acz bynajmniej z nią nie tożsamy, rozwija się na przykład kwestię widm w sposób nowy. Kwestionuje bowiem ich psychologizm — słynne „co się komu w duszy gra, co kto widzi w swoich snach”. Pozostają więc w tym samym stopniu realne co i nierrealne. Albo inaczej mówiąc, można je rozumieć tradycyjnie jako *alter ego* postaci, jakiej się ukazują, ale też jako cząstkę podświadomości indywidualnej i zbiorowej, tę najbardziej kompromitującą, skoro objawia się tylko albo w pijanym, albo w sennym widzie. Tak należy chyba rozumieć zabiegi reżysera, który wprowadza na scenę widma Hetmana, Stańczyka, Rycerza jeszcze przed pierwszą kwestią Czepca skierowaną do Dziennikarza — „Cóż tam, panie, w polityce? Chincyki trzymają się mocno?” Poetyka snu usprawiedliwia pojawienie się widm bez pomocy słomianego strasydła. Dlatego też poza swoimi właściwymi scenami, gdy rozmawiają z kolejnymi postaciami, są także obecne w finale. Wmieszane między gości weselnych przy stole, przez nikogo nie widziane, przyglądają się spokojnie fikółkom i wygibasom Chochola, człokształtnego stworzenia bez twarzy, bo pokrytej jak całe ciało gęstwiną włosów. I potem, na równi ze wszystkimi pijusami, zostaną wyrzucone jak śmiecie przez małą Isię — „Huś ha, na pole!”

Isia to jedyna trzeźwa i przytomna w tym pijanym do imentu towarzystwie postać. To ona, jako jedyna prawdziwa osoba, o czym świadczy autentycznie kolorowy kaftan i nad

wyraz realistyczne aktorstwo podkreślające sumiennosc w porządkowaniu domu i wykonywaniu wszystkich gospodarskich czynności, doskonale wie, że rzeczywistość skrzeczy. I to, że w świetle dnia nie ma miejsca na te wszystkie pijacko-inteligencko-chłopskie roztrząsania. Beznadziejne, jej losu i tak w żaden sposób nie odmienia, ale czy zdoła się przed nimi uchronić, nie wiadomo. Właśnie Isia, jak by nie było przedstawicielka najmłodszego pokolenia, doskonale zorganizowana, pragmatyczna i nad wyraz rozsądna, za nic ma to całe wielkie gadanie. Dziś szczególnie wielkie, bo to wesele ciotki, ale przecież nie po raz pierwszy słyszy we własnym domu te natchnione i śmieszne sny o potędze. Do ojca malarza co chwila przecież zjeżdżają panowie z Krakowa, by w nocnych rodaków rozmowach, suto zakrapianych wódką, rozprawiać o idealach-mamidlach — z szlachtą polską polski lud. Nie pierwszy raz panowie się chłopom przybliżają, a wciąż gadają o tej Polsce, narodzie wybranym, uciemnionym, tragicznym i zniewolonym.

Żadnych złudzeń — zdaje się mówić reżyser. Umęczony jak my wszyscy bezustannym powtarzaniem tych samych frazesów narodowych, proponuje całe to kłębowisko błagi i kompleksów, złudzeń i historycznych zaszłości jako zbędny balast wyrzucić za drzwi, jak śmiecie. Właściwie trudno się z nim nie zgodzić, by tę całą narodową farsę, wieczne odwoływanie się do romantycznej tradycji, dzięki której zachowaliśmy tożsamość narodową, ale traciliśmy trzeźwość sądu, a zwłaszcza polityczny rozsądek i bez potrzeby posyłałiśmy na pewną śmierć kolejne pokolenia najlepszej młodzieży, raz na zawsze skończyć. Nikogo dziś nie wrzucisz na światowych salonach wybite w czasie walki za sprawę zęby. Ta cała tradycja narodowej tromtadracji funta kłaków nie warta, obśmiana przez szyderców setki razy. I co? i nic? Nawet gdy „chwila osobliwa”, na którą czekały całe pokolenia, właśnie nadeszła; wolności mamy pod dostatkiem.

Racja po stokroć, wszyscy to wszystko wiemy, wiemy aż za dobrze. Tylko niestety pozostaje małeńkie ale. Czy mamy coś w zamian tego bagażu przeszłości? tego nieustannego przymierzania rzeczywistości do literackich wzorców? i tego cudownego *wishful*

thinking, że wciąż jesteśmy pępek świata? A nawet jeśli mamy, to czy rzeczywiście jesteśmy w stanie to coś, czyli pozytywny program działania, jakąś wspólną wizję kraju wykorzystać i, co daj Boże, wspólnie zrealizować? Sześć lat wolności i kilkunastu pretendentów do fotela prezydenckiego, wcale nie nastraja optymistycznie.

Niestety, wciąż gramy *Wesele* w naszym społecznym życiu. Nie jest ono bynajmniej teatralnym trupem, jego jadowita ironia nie zbladła, narodowe wady nie stały się cnotami, wciąż naszym myśleniem rządzą przodków trumny. I wcale się nie kochamy nawzajem. Ile w nas agresji, nieprzejednanej niechęci, bezinteresownej zawiści pokazują aktryzy tego *Wesela* niezwykle precyzyjnie. Ot, choćby taka Radczyń Mirosławy Dubrawskiej, popija w ukryciu, gdzieżby damie uchodziło gołenie gorzałki z chłopami, lepicj kielszek chować w torebce i się puszyć, a szyku zadawać, a gardzić tym współstwem, co się na weselu po kątach ściska. Więc gdy na taką pustotę wciąż się w sztywny gorset dobrych manier trafi Klimina (Elżbieta Kępińska), kobieta prosta, ale pełna temperamentu i zdrowego rozsądku, co sobie nie da w kaszę dmuchać, cud tylko, że nie dojdzie do rękoczynów.

Co innego mężczyźni, więcej piją, to i więcej gadają, a więcej wesela bez bijatyki, co się bierze z nadmiaru energii i emocji, chyba nie uświadczysz. Najbardziej agresywny, jak chciał Wyspiański, to Czepiec (Kazimierz Kaczor), nie tylko wtedy gdy dobrze napity biega z kosą i wyraża zaspacnemu Gospodarzowi (Piotr Machalica). Ma na pićku z proboszczem (Krzysztof Stroiński) i z Ydem karczmarzem (Franciszek Pieczka), którego potarmosi za parasol. Żadnemu nie przepuści i wygarnie, co ma na wątrobie, zresztą nie bez racji, chłopą drą wszyscy, głównie patrzą własnej kiesy, nie się nie zmieniło, tyle że karczmę żydowskie znikły. Bardzo dobrze zagrana scena, której smaku dodaje wcześniejsza etiuda Pieczki i Stroińskiego przechodzenia przez kaluże przed domem, jak i widoczne w głębi jakby zwieńczenie amfilady futryn — drzwi do „sławojki” z obowiązkowym serduszkim.

Inteligenci za to duszą się we własnym sosie, bardziej zajęci własnymi myślami niż słuchaniem kogokolwiek. Poeta (Michał Żebrowski),

chłopiec jeszcze młody a już zadufany, wie, że się kobietom podoba, tym więc chętniej z namaszczeniem kabotyńa układa puste słowa w strofy i strasznie groźne stroi miny. Nie dziwnego, że takiego „twórcy” nie zainteresuje naprawdę piękna i wrażliwa panna jak Maryna (Dorota Landowska), zwłaszcza że w swych sformułowaniach, a sądząc jeszcze po stroju sufrażystki, w postępowaniu również, potrafi być samodzielną. Czyli niebezpieczną. Także rozpoetyzowana, ogromnie wrażliwa Rachel (Joanna Szczepkowska) nie zainteresuje tego nadętego młodzieńca, więc z tkanego finczyjnie przez nią flirtu nic się nie urodzi. Trudno też uwierzyć w prawdę słynnego — „A to Polska właśnie” skierowanego do Panny Młodej (Katarzyna Herman), skoro mówi je zblazowany młodzieniec do zajętej „uroczym” mężem dziewczyny. Ot słowa, tylko słowa. Lepiej się przespać, toteż Poeta ułożył się demonstracyjnie na kanapie tyłkiem do widowni, zgłaszając swoje *désintéressement*.

Podobnie jest z zapitym Dziennikarzem (Mariusz Benoit), wykrzykującym gorzko swoje żale: „Czy my mamy prawo do czego?! Czy my mamy jakie prawo żyć...?” właściwie w pustą przestrzeń. A może to dobrze, że nikt nie widzi i nie słyszy jego rozmowy ze Stańczykiem (Władysław Kowalski), gdyż po słowach — „Naści; rządź! Masz tu kaduceus polski, mąc nim wodę, mąc” — straciłby jakiegokolwiek złudzenia, że prasa może być niezależna, a tym bardziej służyć narodowym interesom. Gdyby ktoś z weselników obejrzał rozmowę Gospodarza z Wernyhorą (Marck Perepeczko), również straciłby wiarę w rozsądek panów. Jakie sejmy?, jakie stany?, gdzież w Warszawie zwolywać by trzeba? Coś ten wielki gość, co ledwie zdania składa, przecie bredzi od sasa do lasa. I to miałby być program na tę chwilę osobliwą? Na szczęście nikt tego wszystkiego nie słyszał, więc można dalej opowiadać pijackie androny — Jutro Wielką Tajemnicą — chłopom skorzym do walki, a i zczłuszczoną żonę (Joanna Żółkowska) da się udobruchać złotą podkową, którą družbowie znaleźli przed sienią. Ktoś wszak był. A złoty róg? nawet nikt go nie zdąży zobaczyć, gdy chytry Jasick schowa za pazuchą i wybiegnie krzyżąc — „postawię se panią dwór!”

Marzenic — postawić sobie chałupę jak

panisko — skądinąd znane, choćby z *Emigrantów*, to przecież w tej sprawie bohater tyra za granicą jak wół. Zabawne, w czasach pierwszej Solidarności usunięto sztukę Mroźka z repertuaru Starego Teatru jako obrażającą świeżo zawiązany sojusz klasowy. I teraz widać, ile był wart, kto płaci realne koszty obecnych przemian, gdy elita inteligencka coraz chętniej wraca do herbów i całej reakcyjnej ideologii spod znaku Polak-katolik. Niejeden przecież jak Pan Młody (Piotr Kozłowski) pięści widmo Hetmana. Niby kocha lud, nawet się z chłopką ożenił, ale serce wciąż żywicie bije, gdy mowa o genealogiach, majątkach, sygnetach rodowych itp. Kwestia Hetmana — „Jesteś szlachcic, to się z nami pocałuj” — nabiera nowej aktualności. Mamy już nawet monarchistów, czyż to nie świadczy o przenikliwości Wyspiańskiego; sto lat, a jakby nic się nie zmieniło w warstwie mentalności elit.

Osobliwie ogląda się to *Wesele* Nazara, jak długi, męczący sen, z którego nie można się obudzić. I nie tylko dlatego, że nie ma tu porywających ról, lecz wyrównana bardzo praca zespołu, który wydawałoby się piluje wszystkie znane na pamięć teksty. Wciąż bowiem, jak w malignie, nie jesteśmy w stanie uwolnić się od upiornej przeszłości, wciąż ważniejsze to, co umarłe (bardzo subtelnie Daria Trafankowska zagrała tęsknotę za zmarłym narzeczonym, pozostając w objęciach męża) od tego co żywe, także dlatego, że może służyć jako alibi. „Chopin gdyby żył to by pił, to by pił” — mówi kompletnie upity Nos (Tomasz Sapryk). Może by i pił.

I dopiero na końcu widząc Isię wymiatającą wszystkich na pole, zdajemy sobie sprawę z tego potwornego zaczadzenia, z tego, że wciąż jesteśmy bohaterami tej narodowej psychodramy. Dopiero właściwie wychodząc z teatru zdajemy sobie sprawę z tego, że tak właśnie jest. Przypomniałam sobie świetny tekst Konstantego Puzyry z programu słynnego *Wesela* Maryny Broniewskiej i Jana Świderskiego na otwarciu Teatru Dramatycznego z 1955 roku, którego w żadnej ze swoich książek nie przedrukował, gdzie domagał się, by traktować tę sztukę jako pamflet polityczny i autopamflet.

„Pokazując, że solidaryzm — pisał — ponosi klęskę, kiedy od własnych interesów klasowych przechodzi do narodowych, i adre-

sując to oskarżenie nie tylko do sytuacji galicyjskiej lat dziewięćsetnych, ale do polskiej myśli politycznej całego XIX wieku, *Wesele* uderza w podstawy polityki szlacheckiej od rozbiorów do —

Otóż właśnie, że nie tylko do momentu powstania utworu! Uderza także w okres, którego Wyspiański nie miał już zobaczyć: w całe dwudziestolecie. Fala solidaryzmu rośnie jeszcze w tych latach, spotężniała odzyskaniem niepodległości; solidaryzm staje się oficjalną ideologią kół rządzących. Tu leży przyczyna, dla której wygodnie było mówić komentatorom o krytyce niedojrzałości narodu niż o pamflicie politycznym. Tu leży przyczyna niedostrzegania ironii *Wesela*. Kiedy przybrało się je w wieszczą koturnową powagę, kiedy uczyniło żeń misterium narodowe, program Wernyhory stawał się prorocstwem serio, chwilowo niespełnionym z winy inteligencji i ludu. Pod Wernyhorą coraz chętniej dostrzegano Piłsudskiego: oto gdy się pojawił, przepowiedziany przez wieszczą, naród — nagle «dojrzały» — stanął zgodnie z nim, przysły Chochole czary, pękło jarzmo niewoli... Tej samej wizji Piłsudskiego dopatrywano się w *Królu—Duchu*; był to zabieg interpretacyjny, który nazwał Sandauer dorabianą *ex post* «romantyczną genealogią piłsudczyzny.» [...] «Snuło się to jak gorączka, jak gorączka na wulkanie.» Wrzesień 1939 nie zdezaktualizował pamfletu. Szosa załeszczycza i napis «Honor i Ojczyzna» na froncie płonącego gmachu Generalnego Inspektoratu Sił Zbrojnych w Alejach — przytaknęły sztychom *Wesela*. Przepowiednie okupacyjne, półgłosem odczytywane w niejednym warszawskim mieszkaniu przez wylężnionych inteligentów, oszołomionych historią: «gdy orzeł z młotem zajmie cudze lany, nad rzeką w pień jest wycięty» — okazywały się również *Weselem*. AK-owska polityka czekania z bronią u nogi na nowego Wernyhorę z Londynu, zakończona tragedią powstania warszawskiego — to także było trochę *Wesela*.”

Myślę, że to *Wesele* w Powszechnym, trudne do wytrzymania, męczące, wywodzi się właśnie z bliskiego Puzyry myślenia o utworze, z takiej gorzkiej drwiny i bezradności, choć nie da się przy pomocy tego tekstu, wszystkiego co wiadomo i boli powiedzieć.

* * *

Dobrze się więc stało, że właśnie jubileuszowy spektakl można wpisać w najlepsze tradycje tej sceny, które ostatnimi laty niestety mocno podupadły. Poczynając od najdawniejszych, do jakich należy zaliczyć przedstawienia reżyserowane przez Irenę Babel — *Wojna i pokój* (w adaptacji Piscatora), pierwsze wielkie osiągnięcie teatru, który z innym wprawdzie zespołem, ale wcześniej, bo już 7 października 1944 roku zaczął działalność na Zamoyckiego, gdy po drugiej stronie Wisły, po klęsce powstania i ewakuacji ludności, istniały tylko ruiny. Do sukcesów, jakich nie mogli wpisać na swe konto poprzednicy — Jan Mroziński, Eugeniusz Poreda (*Złota Karetka* Leonowa w reż. Henryka Szlezyńskiego, realizacje Fredry, czy *Mirandoliny* Karola Borowskiego były udane). Liczy się także *Hamlet*, *Kaukaskie kredowe koło* Brechta, *Cyd* i *Kłątwa* Wyspiańskiego, również w reżyserii pani dyrektor.

Naprawdę stołecznym teatrem stał się Powszechny pod dyrekcją Adama Hanuszkiewicza, który z aktora przemienił się przede wszystkim w reżysera. Prawie każda premiera od *Zmartwychwstania* Tolstoja, *Bereniki* Racine'a przez *Zbrodnię i karę* Dostojewskiego, *Don Juana* Molicra, *Pana Wokulskiego* i *Emancypantki* wg Prusa, *Damy i huzary*, *Śluby panieńskie* Fredry, *Wesele* i *Wyzwolenie* Wyspiańskiego, *Przedwiośnie* Żeromskiego po *Fantazego* i *Kordiana* Słowackiego oraz *Kolumbów rocznik 20* Bratnego stawała się jeśli nie wydarzeniem, to na pewno głośno było o niej w Warszawie i kraju. Teatr w budynku starego kina, mało nadającym się do celów inscenizacyjnych, dowartościowywał praską publiczność swoją coraz wyższą rangą artystyczną, ale głównie ściągając warszawskich teatromanów i krytyków. Złośliwi nie bez racji powtarzali, że był to w tym okresie teatr lektur szkolnych, stąd jego powodzenie, jednak co najmniej jedno pokolenie młodzieży wychowało się z nie najgorszym skutkiem na teatrze Hanuszkiewicza. O czym, zwłaszcza dziś, gdy klasyka polska i obca praktycznie znikła z afisza, nie należy zapominać. Nie były to najgorsze wzory teatralne.

Wpisuje się dzisiejsze *Wesele* również w tradycje teatru stworzonego praktycznie od podstaw w nowo wyremontowanym budynku przez Zygmunta Hübnera w 1975 roku, któ-

rym kierował przez czternaście lat, do chwili swej przedwczesnej śmierci. W tradycje teatru myśiącego i niepokornego, teatru, który lubi się wtrącać do spraw publicznych, stawiając trudne pytania i poważne diagnozy. Teatru, który traktuje widza jak dojrzałego, dorosłego partnera, który lubi myśleć samodzielnie i nie goni za teatralnym efekciarstwem. Hübner jako dyrektor, a dyrektorem był nieczłównym, co wiadomo było od zawsze, to w końcu pod jego dyrekcją Teatr Wybrzeże w Gdańsku i Stary Teatr w Krakowie nabrały blasku i świetności, a z zalet sprawnie funkcjonującego mechanizmu, jaki uruchomił czerpią do dziś. O wielu zaletach Hübnera dyrektora, reżysera, człowieka teatru można przeczytać kilka wspomnień skreślonych piórami współpracowników, zamieszczonych w luksusowym, starannie przygotowanym (oprócz szkicu o Powszechnym w latach 1945—1975 Cezarego Niedziółki, znalazły się wykazy premier i pracowników) albumie jubileuszowym.

Jednego wszakże stwierdzenia mi w tych wspomnieniach zabrakło. Hübner był człowiekiem serio, i choć jako dyrektor instytucji, która zawsze łączy filozofię z tancbudą zajmować się musiał przeróżnymi głupstwami, jak świadczy zamieszczona w albumie cudowna korespondencja w sprawie ilości i jakości szarlotek podawanych na scenę, to nigdy nie tracił miary rzeczy. Ani w dniach bojkotu, ani w dniach swych największych sukcesów. Hübner jako reżyser był zawsze trochę z boku wyreowanego na scenie świata, stąd może pewien chłód i mądry sceptycyzm jego najlepszych przedstawień — *Lotu nad kukułczym gniazdem*, *Spiskowców*, *Zemsty*, *Ferdydurke*, *Garderobianego*, *Z życia glist*, *Medei*. Stąd niespotykana właściwie powaga w — trudno powiedzieć wspanialej, ale taka właśnie była — jego roli Kazimierza Moczarskiego w *Rozmowach z katem* wyreżyserowanych przez Wajdę.

Zygmunt Hübner był dyrektorem, przy którym mogli istnieć inni, w końcu teatr otworzył Andrzej Wajda *Sprawą Dantona*, wiele lat później robił *Pannę Julię*, *Lekcję polskiego* z Tadeuszem Łonnickim. Kazimierz Kutz wyreżyserował z sukcesem *Wroga Ludu* i *Kopciucha*. To przecież tu Aleksander Bardini stworzył jedno z teatralnych arcydzieł — *Barbarzyń-*

ców Gorkiego. Pod jego okiem startowali młodzi — Ryszard Major (*Ptaki, Donosy rzeczywistości, Burza*), Michał Ratyński (*Kartoteka, Mefisto, Gyubal Wahazar*), Piotr Cieślak (*Baal, Turandot czyli kongres wybielaczy Brechta, Nikiformy*), Rudolf Ziolo (*Psie serce, Wujaszek Wania*) i jeszcze paru innych, dobrze zapowiadających się, którym dał szansę. Jak jednak łatwo ten cały dorobek zniszczyć, pokazało kilka sezonów po Jego odejściu. Jeszcze są w tym zespole wspaniali aktorzy i zdarzają się przedstawienia jak *Tańce w Ballyberg* czy *Kolacja* albo *Ożenek*, będące popisem

aktorstwa najwyższej próby, użytego w sensownym dialogu z publicznością, lecz niestety na prawach wyjątku. Wedle mego rozeznania duch Zygmunta Hübnera częściej ostatnio odwiedza Teatr Dramatyczny, którym kieruje jego wychowanek Piotr Cieślak, niż scenę własnego imienia.

Elżbieta Baniewicz

Teatr Powszechny w Warszawie: *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego. Reż. Krzysztof Nazar, dek. Krzysztof Tyszkiewicz, kost. Magdalena Tesławska, muz. Joanna Wnuk-Nazarowa. Premiera 1 października 1995 roku.