

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 Jarmułowicz

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

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



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

SPIS 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. Chociaż 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 wywodu 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. Chociaż 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 Opolu, 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 Soplisy* (1980) w adaptacji Mikołaja Grabowskiego, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* (1983) i *Ferdydurke* (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) Pompejusz 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 nieuniknioną 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. Zaptanie 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 Elvisy 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 reżyserskich – 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, nieznanych 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 ogromy 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 sceniczny”⁷.

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.