

Od Peer Gynta do Dantona

AUTOR: BARBARA OSTERLOFF

Aktor energetyczny, emocjonalny, mistrzowsko łączący w swoich postaciach brutalną siłę i bezradną słabość. W powszechnej pamięci pozostały przede wszystkim jego role filmowe, a przecież aktorstwo sceniczne Romana Wilhelmiego było wybitne.

1.

■ Do zespołu Teatru Ateneum Roman Wilhelmiego wszedł w roku 1958. Był jednym z trojga absolwentów warszawskiej PWST im. Aleksandra Zelwerowicza, których zaangażował dyrektor Aleksander Bardini. To pod jego kierunkiem, jeszcze w szkole, zagrał Stanleya Kowalskiego w *Tramwaju zwanym pożądaniem* Tennessee Williamsa. Maciej Prus wspomina, że studenci krakowskiej szkoły teatralnej pojechali do Warszawy specjalnie, żeby obejrzeć ten dyplom i rolę Wilhelmiego, co gorąco rekomendował im profesor Jerzy Kaliszewski¹. Stanleya zagrał Wilhelmiego również w Ateneum, kiedy Bardini powtórzył dyplomową realizację *Tramwaju...* (zastępując w repertuarze spektakl tej samej sztuki w reżyserii Janusza Warmińskiego). Ostatecznie jednak dwa sezony u Bardiniego nie okazały się tak owocne, jak Wilhelmiego mógł się spodziewać (dyrektor deklarował w wywiadach, że stawia „na zdolną młodzież”²). Nie dostawał zadań na miarę tych ze sztuki Williamsa. Dopiero gdy na Powiśle powrócił Janusz Warmiński, w aktorskim dossier Wilhelmiego ról zaczęło przybywać, lecz znów – nie spełniały jego oczekiwań. „Bardzo późno zacząłem grać” – powie w jednym z wywiadów³, zresztą nielicznych. „Dziesięć lat można odliczyć na straty. Przez pierwsze siedem nie bardzo miałem na co zaprosić rodziców. Milicjant I, Przechodzień II, jakaś halabarda, epizod w *Ryszardzie III*, tylko po głosie można było mnie poznać”⁴.

Ten cytat domaga się komentarza. Prawdą jest, że Wilhelmiego zagrał Milicjanta I w *Studniach* Karpowicza, był też „Głosem w głębi mieszkania” w *Procesie* Kafki w reżyserii Jana Kulczyńskiego, ale już *Przechodnia* na liście jego ról nie ma. Są natomiast liczne epizody w spektaklach Andrzeja Wajdy, Kazimierza Dejmka, Józefa Szajny, Jana Biczyskiego, Jerzego Markuszewskiego, Jana Bratkowskiego, a także role większe (na przykład Demetriusz w *Śnie nocy letniej* Szekspira w reżyserii Bardiniego). Piszę o tym dla porządku, bo w przytoczonym cytacie liczy się nie ścisła informacja, lecz nuta goryczy, na którą, wspominając początki, mógł sobie pozwolić aktor mający już w dorobku osiągnięcia wybitne. Wilhelmiego przyznał kiedyś, że gotów był porzucić

scenę, przed czym powstrzymała go propozycja Zygmunta Hübnera. W jego spektaklu *Murzynów* Geneta (premiera 2 grudnia 1961) zagrał rolę Wioski. Pokazał „dobre aktorstwo jako murzyński Otello i murzyński Romeo, na obu płaszczyznach aktorskiej iluzji poruszał się swobodnie”⁵. W następnych latach stworzył już całą serię interesujących ról: Lowki Krzyka w *Zmierzchu* Babla w reżyserii Bohdana Korzeniewskiego, Duperreta w *Maracie/Sadzie* Weissa, wielkim przedstawieniu Konrada Swinarskiego, Williego w *Niemcach* Kruczkowskiego (reżyserował Janusz Warmiński), Nicka w *Dozorcy* Pintera w reżyserii Jacka Woszczerowicza, z nim samym w roli głównej. I jeszcze jedną – dyktatora *in potentia*, Deromura Ilfare w *Aby podnieść różę*, witkacowskiej z litery i ducha grotesce Andrzeja Trzebińskiego, poety pokolenia wojennego, o którego twórczości pisałam wówczas pracę magisterską. *Aby podnieść różę* reżyserował dyrektor Warmiński, i była to polska prapremiera (1970).

2.

Przełomowe znaczenie dla Wilhelmiego miało jednak spotkanie inne, z Maciejem Prusem, reżyserem z pokolenia „młodych zdolnych” (jak je nazwał Jerzy Koenig). Janusz Warmiński zaprosił Prusa na rozmowę i zaproponował reżyserię *Wszystko w ogrodzie* Albeego. Prus odmówił. Przedstawił własną propozycję – adaptację *Peer Gynta*, poematu dramatycznego Henrika Ibsena. „Zawsze chciałem wystawić *Peer Gynta* – wspomina. – Od czasu studiów aktorskich w krakowskiej szkole, gdzie na lekturę Ibsena namówił mnie profesor Wiesław Gorecki. »A kogo Pan w tej roli widzi« – zapytał Warmiński. Romana Wilhelmiego”⁶. Wybór był zaskakujący, nawet ryzykowny, bo Wilhelmiego obsadzano najczęściej w repertuarze współczesnym; w nim się sprawdzał, i chyba czuł najlepiej. A tutaj klasyka, romantyczny wiersz (nowy przekład Zbigniewa Krawczyńskiego), wielkie monologi, rola wymagająca, jak się potem okaże, bezustannej obecności/działania na scenie. W dotychczasowej biografii trzydziestoczworoletniego wówczas aktora trudno byłoby znaleźć zadanie o podobnej skali trudności.

Wyznaczył tę skalę już sam scenariusz, w którym pięcioaktowy dramat Ibsena ujęty został w dwie części. Akcja pierwszej, obejmującej zdarzenia trzech aktów początkowych, toczyła się w Norwegii. Zaczynała się fantastyczną opowieścią Peera i śmiercią jego matki, wiodła poprzez wesele Ingrydy i jej porwanie, a kończyła odejściem Peera i słowami Solweigi: „Będę czekała”. Na część drugą składały się dwa akty pozostałe, by tak rzec, podróże (Egipt, dom obłąkanych w Kairze, morze), zakończone powrotem Peera do krainy młodości. Prus zrezygnował z wielu bohaterów i wątków, z postaci fantastycznych z ludowych baśni i norweskich podań. Zmniejszył też liczbę osób realnych, wykreślił wieśniaków z Haegstad i Hedalu oraz załogę okrętu. Wielkiego Krzywego, Chudego, Nieznajomego Pasażera zastąpiła jedna postać, w spektaklu grana przez Mariana Kociniaka – Odlewacz Guzików, posłaniec śmierci, który chce przetopić duszę Peer Gynta, aby stworzyć kogoś nowego. Wspomniane ryzyko dla reżysera wiązało się z tym, że Wilhelmi nie był, jak to się mówi, jego aktorem. Prus znał go tylko ze sceny. Podobał mu się, „taki strasznie śmieszny”, w Schillerowskim *Kramie z piosenkami*, ale prawdziwie olśnił rolę Duperreta w *Maracie/Sadzie* („fenomenalna, zmysłowa scena z pacjentkami przytułku Charenton”). Poznali się więc dopiero w toku pracy. Podczas prób doszło do skandalu. Jeden ze starszych aktorów rzucił egzemplarz. „Nie będę w tym grał”. Zespół nie poszedł za nim, wsparł debiutującego w Ateneum reżysera⁷. Finał kilkumiesięcznej pracy, która przywróciła polskiej scenie dramat Ibsena po długiej nieobecności, okazał się pod wieloma względami niezwykły. Na niemal pustej scenie (dwa elementy dekoracji – kamienie i wóz), na tle abstrakcyjnie rozmalowanego tła/horyzontu (scenografia Wojciecha Krakowskiego) rozgrywała się przypowieść o niepoprawnym kłamcy i fantaście, egoście uciekającym od zmagania się ze światem i od odpowiedzialności za swoje czyny. O człowieku, który szuka sposobu na łatwe życie („poprzestań na sobie”), ale przecież cierpi, choć odrzuca świadomość swoich win, a pod koniec, jako starzec – jest w rozpacz. Piękna, liryczna scena finałowa z Solweigą (Anna Seniuk) mogła być czytana jako symbol wszechwybaczącej miłości, lub też jako oniryczny fantazmat (dzisiaj, notabene, skandynawiści inaczej interpretują tę scenę⁸).

W recenzjach, które ukazały się po premierze, nie było jednak entuzjazmu, dominował ton powściągliwej akceptacji, zresztą nie bez zastrzeżeń. Na łamach pisma „Teatr” zamieszczono dwugłos. Bogdan Wojdowski krytykował adaptację/koncepcję Prusa, który narzucił „potworne wymagania aktorowi: Roman Wilhelmi musi dwukrotnie w obu częściach przedstawienia pokonać urwisko, ponieważ scenariusz reżysera stawia przed nim dwa wierzchołki, dwa punkty kulminacyjne”⁹. Recenzent zarzucił też reżyserowi, że „lekkomyślnie gospodaruje siłami aktora. Zainstalował na scenie wyżymaczkę do wyciskania potu!”. Ale w drugiej części tej samej recenzji czytamy pochwałę Wilhelmi: „Dźwiga Ibsena, trochę wyspekulowany moralitet, ciężar całej adaptacji. Przechodzi wszystkie wcielenia ze sprawnością i energią, z rozmachem komedianckim w dużym stylu. Jest znakomity w scenach z Aasą, Barbarą Rachwalską, oraz z Solweigą, Anną Seniuk. Tworzy postać z miejsca w najwyższym rejestrze, źle rozkłada siły, skutki tego znać w części drugiej. Ale jeśli każde zdanie do nas dociera ostro i czytelnie, jeśli poezja Ibsena okazała się zdolna przymusić publiczność do skupienia i zachłannej uwagi, jest w tym zasługa Romana Wilhelmi. Peer Gynt to dosadny, wyzbyty romantycznego szychu, młody, na dzisiejszą modłę”¹⁰. Drugi głos, Bożeny Frankowskiej,



Peer Gynt, reż. Maciej Prus, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie (1970)

akceptował „kameralizację dramatu”, która posłużyła „zwartości przedstawienia, regularności kompozycji i właściwej tonacji”, toteż jest ono „ciekawe myślowo i teatralnie”¹¹.

Opinie warszawskich recenzentów stały się mniej bolesne dla reżysera i zespołu po sukcesie, jakim okazała się prezentacja *Peer Gynta* w ojczyźnie Ibsena, podczas gościnnych występów Ateneum w czerwcu 1971 roku. Najpierw zagrali w Oslo, w amfiteatrze Sonja Henie, na tle malowniczych fiordów, a potem w Teatrze Narodowym w Bergen. Macieja Prusa okrzyknięto „inscenizatorem genialnym”¹², a Peer Gynta w interpretacji Wilhelmi – „naszym współczesnym”¹³. „To postać trzymająca w napięciu, ruchliwa, jak żywe srebro; obserwowaliśmy go we wszystkich fazach roli z niesłabnącym zainteresowaniem,

ponieważ on sam ani na chwilę nie tracił wewnętrznego napięcia i prawie do ostatniej minuty pozostał tym igrającym z losem, cierpiącym człowiekiem¹⁴. Chwalono także Barbarę Rachwalską w roli Aasy oraz cały zespół Ateneum, który zasłużył na najwyższe uznanie. Ten entuzjizm, manifestowany również na oficjalnych spotkaniach z zespołem poza teatrem, płynął z przekonania, że Prus, kondensując dramat wokół drogi życia Peer Gynta w nowoczesnej, „ascetycznej i surowej” teatralnie formie, pozbawionej balastu opisowości i odniesień do norweskiego folkloru – zuniwersalizował Ibsena. Pisano, że to wydarzenie historyczne w teatralnej tradycji dramatu, którego postać tytułowa stanowi dla Norwegów uosobienie norweskiego charakteru i traktowana jest jak bohater narodowy (po powrocie do Warszawy teatr wydał broszurkę z tłumaczeniem głosów norweskiej prasy). Nie był to entuzjizm chwilowy, o *Peer Gyntie* Prusa pamiętają do dzisiaj skandynawscy badacze Ibsena.

3.

Nie ulega wątpliwości, że od tej premiery Wilhelmi stał się aktorem Macieja Prusa. Zagrał u niego w Ateneum jeszcze pięć ról. Trzymając się linii klasyki, najpierw był Markiz Posa w *Don Carlosie*, pięcioaktowej tragedii Friedricha Schillera; człowiek prawy i szlachetny, rzecznik wolności, który poświęca siebie, żeby ratować przyjaciela. „*Peer Gynt* to była reżyseria – wspomina Prus – a *Don Carlos* to było takie dotykanie, pudrowanie... Zrobiłem z tego półbalet, aktorzy krążyli po pustej scenie, bez rekwizytów, w stylowych kostiumach”. Jan Świdorski grał króla Filipa II, Aleksandra Śląska jego żonę, Elżbietę de Valois. „Dramatyczna scena pomiędzy nią i Wilhelmem – mówi reżyser – była wspaniała. Świdorski był dobry, a Romek z nim walczył. On był równy im talentem, a nawet większy. To był aktor XXI wieku”. Entuzjastyczny ton, z jakim dzisiaj reżyser mówi o pracy z Wilhelmem, także w innych przedstawieniach, często współgra z opiniami recenzentów. W *Tragicznej historii doktora Fausta* Marlowe’a w reżyserii Prusa Wilhelmi grał Mefista, a rolę tytułową Marek Walczewski. Grzegorz Sinko stwierdził, że Wilhelmi stworzył Szatana nowatorskiego na tle istniejących w tradycji scenicznej możliwych wariantów. „Jest to Szatan nie tylko smutny i pełen refleksji, ale przede wszystkim kochający Fausta; dodać się godzi, że idzie tu o miłość do drugiej osoby bez jakichkolwiek upraszczających sprawę podtekstów erotycznych. Płacze więc Mefistofeles równie nad Faustem, jak nad sobą, kiedy pragnie pozyskać ukochaną duszę, wiedząc równocześnie, że przyniesie jej to zagładę. W tym świetle ostrzeżenia udzielane Faustowi tak dobitnie przed zawarciem układu stanowią coś więcej, niż tylko koncesję Marlowe’a na rzecz obowiązującego moralizowania i nabierają prawdopodobieństwa psychologicznego. Wygranie przez Wilhelmię bardzo subtelnej sprawy, od dyskretniejszej lży poprzez gorzką ironię, politowanie, gniew i miłość, uwierzytelnia interpretację reżysera bardziej niż wszelkie inne zabiegi¹⁵”.

Docenione zostały również inne role Wilhelmi u Prusa, jak bezwzględny Pozzo w *Czekając na Godota* Becketta, w spektaklu przeniesionym z Teatru Telewizji¹⁶. A także kreacje witkacowskie¹⁷: Prokurator Scurvy w *Szewcach*, doktor Rypmann w *Gyubalu Waha-zarze*, w których dowiódł, że doskonale czuje się w zdeformowanym świecie Witkacego, swobodnie operuje jego niezwykłym językiem i bawi go dowcip autora. Później jeszcze pracował z Maciejem Prusem poza Ateneum, w Teatrze Telewizji nad *Żywą maską* Pirandella (spektakl z roku 1975 przeleżał czternaście lat „na półce”), w Teatrze Nowym

za dyrekcji Bohdana Cybulskiego nad *Edwardem II* Marlowe’a (1986). Wówczas też Prus poprosił Zbigniewa Cynkutisa, żeby porozmawiał z Wilhelmem – „uważałem, że takie spotkanie jest mu potrzebne, rozmawiali długo, ale o czym dokładnie, nie wiem”. Maja Komorowska, która grała z Wilhelmem w *Pannie Julii* Strindberga (spektakl reżyserował Bohdan Korzeniewski) zwraca uwagę na organiczność jego gry, na mowę ciała, czy, sięgając do słownika pojęć Grotowskiego, na „pamięć ciała”. „Romek miał niezwykłą intuicję, instynkt, wrażliwość, a barwy znajdował w sobie. Jego ciało zapamiętywało, on w granych postaciach przywoływał swoje bóle i radości¹⁸”. „Romek to był inteligentny człowiek, odcytany, osłuchany, bardzo pazerny na rolę, na której mu zależało – wspomina Janusz Zaorski¹⁹ – a zależało mu na roli farmera Spence’a Douthit w *Ziemi tragicznej* Caldwell’a, którą przygotowywałem dla Teatru Telewizji (1980). Okazało się jednak, że termin nagrania mojego spektaklu koliduje z planem filmu Kubo Morgensterna *Mniejsze niebo*, w którym też grał. Co zrobił Romek? Namówił reżysera, żeby mnie obsadził w roli psychologa. I tak kilkadziesiąt dni spędziliśmy razem na planie w Lipsku, Budapeszcie i Wrocławiu, czytając i rozmawiając. W czasie wolnym pracowaliśmy, całą jego rolę nagrywaliśmy na magnetofon, i to w różnych wariantach. Romek był doskonale przygotowany, i my byliśmy przygotowani, kiedy przyszło do nagrania w studio, a obsada *Ziemi...* była wspaniała²⁰”.

4.

Wróćmy jeszcze do Ateneum. Z dziesięciu ról, które Wilhelmi zagrał w reżyserii Janusza Warmińskiego, warto przypomnieć jedną – w *Kuchni* Arnolda Weskera, współczesnego dramatopisarza i scenarzysty brytyjskiego. Na scenie oglądaliśmy trzydziestoosobowy zespół jako międzynarodowy personel hotelowej kuchni: kucharzy, kelnerów, pomocników w ustawicznym działaniu, w ruchu. Nieludzki pośpiech przerywały krótkie pauzy, śpięcia, wybuchy namiętności, chwile refleksji; a potem znów bieg z patelnią, zamówienia na frytki, stosy talerzy do zmywania. *Kuchnia* była pokazem pracy zespołowej na scenie, spektaklem niezwykle dynamicznym. Wilhelmi grał Niemca Petera, za partnerkę miał Igę Cembrzyńską. Wcielał się w buntownika, który jako jedyny spośród personelu miał odwagę łamać zakazy zwierzchnika. W finale sztuki oglądaliśmy kulminację jego buntu – furiacki atak szału, kiedy Peter demolował kuchnię. Był to jego protest przeciwko ogłupiającej pracy, i jednocześnie akt uwolnienia tłumionych emocji, odsłonięcia osobistego dramatu. Nie wszystkim podobała się ta rola. Zarzucano Wilhelmiemu, że zrobił z Petera „człowieka mało zrównoważonego, histeryka²¹”. Silna ekspresja aktora drażniła, zresztą nie pierwszy raz. Ale Jan Kłossowicz stwierdził, że stworzył „żywą postać²²”. Andrzej Hausbrandt uznał, że wysuwa się na czoło wykonawców, bo „w jednej postaci zdołał połączyć poetyckość i trywializm, marzycielstwo i prymitywizm, brutalną siłę i słabość pełną bezradności²³”. To są ważne słowa, bo wskazują na tę cechę aktorstwa Wilhelmię, która fascynowała w jego najlepszych rolach, gdzie stosował zasadę silnych kontrastów. Z jednej strony posługiwał się środkami bardzo mocnymi, wyrazistymi/nadwyrazistymi, a z drugiej – delikatnymi, wręcz subtelnymi.

Znów muszę przywołać kontekst spoza Ateneum, *Zakłęte rewiry* według powieści Henryka Worcella, film w reżyserii Janusza Majewskiego. Wilhelmi grał Fornalskiego, oberkelnera – tyrana dla podległego sobie personelu. Aktor, chyba po raz pierwszy w karierze, zmienił swój zewnętrzny wizerunek. Wysoko zaczesane włosy (zazwyczaj starannie

układał je do przodu, by ukryć łysienie), czoło odsłonięte, a na czole blizna (czyżby znak przemocy, której Fornalski sam kiedyś doświadczył?). Ma on zresztą w filmie swoje tajemnice (prywatny dramat rodzinnego życia), ujawnione w jednej ze scen z Markiem Kondratem – Romanem Boryczką. Fornalski, spec od pomiatania innymi, w pewnym momencie boi się utraty pracy i błaga o litość. Ten cham, brutal, plebejusz okazuje się człowiekiem bezradnym, skrzywdzonym przez los i cierpiącym, jak wszyscy inni.

5.

Pomijam kilka ról Wilhelmi z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, jak Wielki Książę Konstanty w *Tryptyku listopadowym* według Wyspiańskiego czy Mackie Majcher w *Operze za trzy grosze* Brechta w reżyserii Ryszarda Peryta. Z biegiem czasu aktor miał więcej ciekawych zadań w filmie niż w macierzystym teatrze. Ogromną popularność dała mu arcyrola w serialu *Kariera Nikodema Dyzmy* Rybkowskiego, potem znakomicie zagrał radiowego dziennikarza w filmie *Ćma* w reżyserii Tomasza Zygadły. Odnosił też wielki sukces, występując gościnnie w Teatrze Powszechnym w roli McMurphy'ego w *Locie nad kukulczym gniazdem* w reżyserii Zygmunta Hübnera. W macierzystym Ateneum wspaniale zagrał Winstona w *Wyspie Fugarda* w reżyserii Macieja Domańskiego (1979), a na koniec wprowadził nas w podziw rolą Dantona w *Śmierci Dantona* Büchnera, romantycznym dramacie o rewolucji francuskiej, w reżyserii Kazimierza Kutza (1982). „Jego Danton jest postacią bardzo bogatą, prawdziwą i zastanawiającą. Aktor z dużym mistrzostwem potrafił podzielić życie swojego bohatera w płaszczyźnie wielkiego polityka i trybuna ludowego, przywódcy ugrupowania, któremu przewodzi, wreszcie męża i kochanka”²⁴. Wojciech Natanson podsumował: „Wilhelmi układa sprzeczne rysy Dantona w świetny obraz. To dla tej roli napisał sztukę niemiecki romantyk”²⁵.

6.

W roku 1983 Roman Wilhelmi złożył w Ateneum podanie o urlop bezpłatny. W trzy lata później poprosił o rozwiązanie umowy z dniem 30 września 1986 roku za „wspólnym porozumieniem”, i tak się stało²⁶. Dlaczego odszedł w apogeum, kiedy pisano o nim już nie „aktor „dobry” czy „aktor doświadczony”, lecz akcentowano jego bezapelacyjne „mistrzostwo”? Aneta Kielak-Dudzik w swojej monografii skrupulatnie wylicza prawdopodobne motywy tej decyzji: „Wilhelmi był wspaniałym aktorem, ale trudnym kolegą. Dyrektor go cenił, ale nie zawsze potrafił to okazać decyzjami obsadowymi”. I dalej: „Wilhelmi, tak na scenie, jak w życiu, kierował się emocjami”²⁷. Podobno miara przebrała się, kiedy rolę Ryszarda III Szekspira, którą chciał zagrać, dostał Jan Świdorski. Do realizacji zresztą nie doszło. O tym, co działo się za kulisami Ateneum, sporo też wiemy dzięki książce Marcina Rychcika. Autor spisał relacje aktorów i reżyserów pracujących w teatrze na Powiślu²⁸. Obok barwnych anegdot i wspomnień, nie zawsze życzliwych, pojawia się w tych relacjach temat trudny – nadużywania alkoholu i wyniszczającego trybu życia, jaki prowadził Wilhelmi.

7.

Jedno jest pewne. Roman Wilhelmi nie doczekał się w Ateneum statusu mistrza. „Dla mnie był mistrzem” – wspomina Wiesław Komasa. Rozmawiamy o ostatniej warszawskiej roli Wilhelmi w *Ślubie* Gombrowicza w reżyserii Wojciecha Szulczyńskiego. We wnętrzu Teatru Rozmaitości po pożarze, w roku 1991, pracował zespół złożony

z kilku aktorskich pokoleń. „Bardzo go podziwiałem, jeszcze zanim spotkaliśmy się w pracy. Coś takiego Romek miał, czego nie mieli inni. Przy całej swojej aurze, takiej osobowości rogatej, miał niezwykle wdzięk, którym uwodził. Zgodził się w roli Ojca zastąpić Wacława Ulewicza na dwa tygodnie przed premierą, co było karkołomne. Miałem okazję przypatrzeć się z bliska, jak pracuje. Przede wszystkim pracował uczciwie. Nie pamiętam, żeby wcześniej wyszedł czy spóźnił się, bo miał zajęcia dodatkowe, a miał. Przeszedł z nami od razu na ty, prosił, byśmy mogli w garderobie dalej pracować nad tekstem. Nie krytykował, nie był agresywny, łagodził konflikty. Nikomu się nie zwierzał z choroby, a to chyba był już ten czas. W przerwie wychodził na podwórko, jadł kanapkę przygotowaną przez żonę, potem kładł się na scenie, chwilę odpoczywał. Na znak inspicjentki – stuprocentowa gotowość. Nieraz prosił partnerów, że chce coś zaproponować, i żebyśmy zrobili próbę. Miał wyjątkową umiejętność koncentracji w dialogu. Był odważny, prowokował cię swoją odwagą, a przy tym był tak czujny na to, co partner mówi, co proponuje jako postać, wchodził w to, a wtedy dialog rósł. Życzę moim studentom, żeby choć raz w życiu mogli mieć taki rodzaj dialogu postaciowego, jaki ja miałem w *Ślubie*, na przykład w scenach z »palicem«. Bo wszystko ma sens, jeśli się możesz oprzeć na partnerze i partner cię upoważni do dialogu. Romek miał w sobie rzecz niezwykłą, spontaniczność, przy całej wiedzy, dociekliwości i ogromnej technice, miał też tzw. bezbłędne ucho. Podziwiałem jego skupienie w kulisach, jego koncentrację, a za moment na scenie – nieprawdopodobną energię talentu. Przy wszystkim, co wiedział, umiał, był otwarty na partnera. Dał nam lekcję pracy najszlachetniejszej. Mieliśmy szczęście spotkać się z autorytetem. To był amerykański aktor. Dzisiaj – legenda”²⁹. ■

1 ■ Maciej Prus w rozmowie z autorką, 23 listopada 2022.

2 ■ Nowości w teatrach stolicy, [z A. Bardinim rozmawia B. Sowińska], „Stolica” nr 40/1958.

3 ■ Roman Wilhelmi, [wywiad Anny Retmianiak w radiowym cyklu *Portret słowem malowany*], 1979. Przedruk w: A. Retmianiak, *Portret słowem malowany*, Kraków 2013.

4 ■ Tamże.

5 ■ J.A. Szczepański, *Przewrotny Genet*, „Trybuna Ludu”, 16.12.1961.

6 ■ Rozmowa z autorką, 22 listopada 2022. Wszystkie wypowiedzi Macieja Prusa zamieszczone w tekście pochodzą z tej rozmowy.

7 ■ Premiera *Peer Gynta* odbyła się 28 sierpnia 1970.

8 ■ Zob. K. Bryndhildsvoll, *Kryzys tożsamości w dramacie poetyckim. Henryka Ibsena „Peer Gynt”*, [w:] *Zamki na lodzie. Szkice o Ibsenie*, red. M. Sibińska, K. Michniewicz-Weisland, Kraków 2007.

9 ■ B. Wojdowski, „*Peer Gynt*” znów na scenie, „Teatr” nr 22/1970.

10 ■ Tamże.

11 ■ B. Frankowska, *Nauki „Peer Gynta”*, „Teatr” nr 22/1970.

12 ■ S. Lange-Nielsen, „*Peer Gynt*” wystawiony przez Teatr Ateneum w Warszawie, „Aftenposten”, 7.06.1971.

13 ■ S.S., *Peer Gynt – nasz współczesny*, „Dagbladet”, 7.06.1971.

14 ■ S. Torsteinson, *Polski Peer Gynt*, „Morgenavisen”, 9.06.1971.

15 ■ G. Sinko, *Wedle Mefistofelesa*, „Kultura” nr 21/1975.

16 ■ Stefan Polanica zauważył, że Wilhelmi „bardzo rozbudował tę postać o ekspresję głosową i ruchową, jak gdyby świadomie ją komplikuje i – niekiedy zamazuje”. Tenże, *Czekając na Godota*, „Słowo Powszechne”, 30.04.1971.

17 ■ Pierwszą rolą witkacowską Wilhelmi w Ateneum był Hieronim Sakali w *Sonacie Bełzebuba* w reżyserii Wandy Laskowskiej (premiera 14 czerwca 1969).

18 ■ Maja Komorowska w rozmowie z autorką, 1 grudnia 2022.

19 ■ Janusz Zaorski w rozmowie z autorką, 3 grudnia 2022.

20 ■ Tamże.

21 ■ El. Żm., *Kuchnia*, „Zwierciadło”, 24.06.1972.

22 ■ J. Klossowicz, *Dobra kuchnia*, „Literatura” nr 14/1972.

23 ■ A. Hausbrandt, *Świat jest kuchnią*, „Express Wieczorny”, 23.05.1972.

24 ■ J. Ost, „*Śmierć Dantona*” w Teatrze Ateneum, „Barwy” nr 2/1982.

25 ■ W. Natanson, *Sukces aktorów*, „Życie Warszawy”, 29.12.1982.

26 ■ Oba dokumenty zachowały się w teczce personalnej aktora w archiwum Teatru Ateneum.

27 ■ A. Kielak-Dudzik, *Janusz Warmiński i jego Teatr Ateneum*, Warszawa 2021, s. 460.

28 ■ M. Rychcik, *Roman Wilhelmi. I tak będę wielki!*, Warszawa 2004. Rozszerzona o relacje rodzinne wersja tej książki ukazała się w roku 2015 pt. *Roman Wilhelmi. Biografia*.

29 ■ Wiesław Komasa w rozmowie z autorką, 26 listopada 2022.