

Końcówka

DARIUSZ KOSIŃSKI

Ostatnie przedstawienia z udziałem Jana Englerta są jego zawodowym rozliczeniem i podsumowaniem. Odstaniają także sprzeczności, w jakich ugrzązł Teatr Narodowy pod jego dyрекcją.

JAN ENGLERT NALEŻY BEZ WĄTPIENIA do coraz mniej licznej grupy aktorów i aktorek, którym od dawna przyznaje się autorytet mistrzowski wynikający z bogactwa dorobku, poziomu warsztatu i pozycji zawodowej. Wprawdzie mistrzowie pokolenia nieco starszego (Holoubek, Łomnicki, Zapasiewicz, Łapicki) trochę pewnie by się krzywili na rozliczne czysto komercyjne występy (czasem niestety dość żenujące) generacji młodszej, ale opinia publiczna najwyraźniej traktuje je jak znaki czasu. Zresztą Jan Englert, Anna Seniuk, Andrzej Seweryn czy Janusz Gajos nigdy nie sprzedawali się tak bezczelnie, bezsensownie i bez wdzięku jak ich bardzo utalentowani uczniowie, więc te trybuty na rzecz popularności masowej nie zmniejszają szacunku, jakim się cieszą.

Englert jest od roku 2003 (czyli już od 21 lat!) dyrektorem artystycznym formalnie najważniejszej i najbardziej prestiżowej sceny polskiej – Teatru Narodowego w Warszawie. Sympatia i uznanie publiczności, zdobyte jeszcze zanim został dyrektorem, walnie przyczyniają się do długości tej dyrekcji i do naprawdę godnej podziwu stabilności pozycji Englerta w świecie nieustannych walk i zmian. Oczywiście jego młodszy brat Maciej, który Teatrem Współczesnym w Warszawie rządzi od roku 1981 (we wrześniu 2024 r. ma go zastąpić Wojciech Malajkat), w kategorii długości trwania i stałości sprawowania władzy teatralnej osiągnął jeszcze więcej, ale umówmy się, że Współczesny to zupełnie inna kategoria wagowa niż Narodowy, o który wszak toczyły się przez lata rozliczne boje i awantury polityczne. Englert (przy wsparciu dyrektora naczelnego Krzysztofa Torończyka – na stanowisku od 25 lat) wszystkie je zdołał wyciszyć, doprowadzając do sytu-

acji niespotykanej w naszym partyjnie rozłupanym kraju. Zawodowy autorytet zapewnił mu taką pozycję, że może odejść ze stanowiska w chwili, którą sam wybierze i na własnych warunkach. Już to jest wielkim osiągnięciem osobistym i zawodowym.

Są granice

Jan Englert w Narodowym świadomie obrał i utrzymał przez ponad dwie dekady kurs wiodący między stadami spowrotniających opozycji. Mało kto pamięta gwałtowne dyskusje, jakie poprzedzały otwarcie Teatru Narodowego po wielkim remoncie i modernizacji w 1997 r. Przez kilka lat rozprawiano o tym, czym ma być ta reprezentacyjna instytucja. Przypominano program wzorcowej sceny polskiej Zbigniewa Raszewskiego i Kazimierza Dejmka z 1965 r. albo wskazywano na model Comédie-Française. Inni twierdzili, że teatr to nie muzeum – Narodowy powinien być autorski, oryginalny i twórczy. Ku zaskoczeniu wielu zwyciężyła druga opcja i dyrektorem artystycznym Teatru został Jerzy Grzegorzewski. To jedna z najbardziej bolesnych i niezasklepionych ran polskiego teatru współczesnego – wielki inscenizator, niezwykle artysta, który uczynił z Narodowego rzeczywisty ośrodek twórczych poszukiwań, w ciągu kilkunastu lat pozostał niemal całkowicie osamotniony. Dla tradycjonalistów jego teatr był dziwactwem, dla zbuntowanych młodych – anachronizmem. W końcu zniechęcony, zmęczony i schorowany Grzegorzewski ustąpił ze stanowiska dyrektorskiego w poczuciu klęski.

Jego następcą wyciągnął z niej lekcję. Englert, dążąc do utrzymania wysokiej jakości artystycznej i pozycji kierowanej przez siebie sceny, ogłosił program



MARTA ANKERSZTEIN / ARCHIWUM ARTYSTYCZNE TEATRU NARODOWEGO

Dominika Kluźniak jako Kordelia i Jan Englert jako król Lear w spektaklu Grzegorza Wiśniewskiego. Warszawa, luty 2024 r.

„świadomego eklektyzmu”, który miał prowadzić do połączenia różnych estetyk i sposobów podejścia do sztuki teatru. Realizując go, podtrzymywał współpracę z takimi mistrzami jak Jerzy Jarocki, Grzegorzewski czy Kazimierz Kutz, a jednocześnie zapraszał regularnie reżyserów młodszego pokolenia, kojarzonych na początku stulecia z „nowym teatrem”, a nawet uznawanych niekiedy za „barbarzyńców”: Maję Kleczewską, Michała Zadare czy Barbarę Wysocką.

Jednak dominujący styl Narodowego wyznaczał tradycyjnie rozumiany teatr dramatyczny, teatr czytającej i umiarkowanej, ale wyrazistej inteligencji, którego różne odcienie reprezentowali stale lub długo współpracujący z zespołem Englerta Artur Tyszkiewicz, Agnieszka Glińska czy Piotr Cieplak. Szczególnie ten ostatni stworzył na scenie Narodowego specyficzne połączenie tradycji, nowoczesności i własnego stylu, które bez popadania w jakikolwiek radykalizm zazwyczaj pozwala uniknąć anachronizmu i zwykłej nudy. Inna rzecz, że nie wszystkim współpracownikom i współpracownikom kombinatu przy placu Teatralnym to się udawało.

Nie ulega jednak wątpliwości, że pewien typ teatru nie miał i nie ma tu wstępu. Trudno sobie wyobrazić na przykład, by w Narodowym Englerta reżyserowali Jan Klata czy Monika Strzępka albo – z drugiej strony – Weronika SzczaWińska czy Agnieszka Jakimiak. Pierwsi wydają się zbyt gwałtowni, stosując zbyt mocne środki jak na gust i nerwy tutejszej publiczności i kierownictwa, drugie – za daleko odchodzą od teatru dramatycznego, którego Narodowy jest domem.

Taki kurs przyniósł Englertowi oczywisty sukces: jego teatr ma wierną publiczność, jest uważany przez wiele osób za najważniejszą i najlepszą scenę polską, na jego przedstawienia trzeba kupować (drogie!) bilety ze znacznym wyprzedzeniem. Oczywiście można i nawet trzeba pytać, czy Teatr Narodowy – reprezentacyjna scena polska – powinien być jednym z wielu eklektycznych teatrów dramatycznych bez wyrazistego programu i bez odniesienia się do dawniej nakładanych obowiązków. Ale tę dyskusję trzeba odłożyć na inną okazję – na zbliżający się moment, gdy dyрекcję artystyczną tej sceny obejmie ktoś inny. Wtedy okaże się, czy pytanie o Teatr Narodowy zada-

wane nie tylko w odniesieniu do personaliów i finansów kogoś jeszcze naprawdę interesuje.

Już tylko ostatki

Okręt Jana Englerta dalej lawiruje pomiędzy groźnymi skrajnościami. Ale w ostatnim okresie w tej podróży coraz wyraźniej czuć gorycz i świadomość, że teatralna Itaka to ojczyzna utracona na zawsze i nawet jeśli się uda do niej powrócić, to tylko po to, by przeżyć bolesne rozczarowanie, odkrywając, że wyspy młodości już nie ma. Trudno się dziwić, że w wypowiedziach i w działaniach osiemdziesięcioletniego artysty, pozostającego w świetnej formie, ale przecież świadomego tego, jak bardzo świat i teatr się zmieniły i zmieniają, coraz mocniej dominują tony paseistyczne. Nie konserwatywne i nie sentymtalne, ale paseistyczne właśnie. Englert nie chce – jak konserwatyści – zatrzymywać przemian, które i tak się dokonują. Nie rozczuła się nad przemijaniem – tak własnym, jak świata. Ale też trudno wątpić, że lepiej czułby się w teatrze, który go ukształtował, zachowującym żywy związek ze stylem wypracowanym przez dwa i pół stulecia polskiej sceny dramatycznej ➔



MARTA ANKIERSTEIN / ARCHIWUM ARTYSTYCZNE TEATRU NARODOWEGO

Ewa Wiśniewska, Wiesław Cichy i Anna Seniuk
w spektaklu „Fredro. Rok Jubileuszowy” w reżyserii Jana Englerta

→ oraz z elementami rzemiosła, jakich ów styl wymagał.

Wielokrotnie grał i reżyserował Aleksandra Fredrę, wiele o wyjątkowości tego pisarza i jego znaczeniu dla polskiego teatru mówił. A przecież chyba jest świadom, że jako jedna z osób odpowiedzialnych za przekazanie tej tradycji i przekonanie do niej kolejnych pokoleń poniósł (także jako pedagog) porażkę. Tradycji fredrowskiej wśród młodszych aktorek i aktorów nie ma. Ba – w całym polskim teatrze zostały z niej dalekie echa, resztki i ruiny. Twierdzę tak od dawna, a nawet kiedyś niebacznie powiedziałem to publicznie w warszawskiej Akademii Teatralnej w obecności jej dawnego rektora, wywołując jego – tylko trochę odgrywaną – gniewną reakcję. Teraz otrzymałem od samego Jana Englerta mocny argument na rzecz tej tezy w postaci wystawionego przez niego przedstawienia, skromnie (a niemal bezczelnie) zatytułowanego „Fredro. Rok jubileuszowy” (premiera 1 grudnia 2023).

Bezczelność polega na tym, że Teatr Narodowy kierowany przez człowieka głoszącego wielkość i wagę Fredry w owym nieszczęsnym roku 2023 nie wystawił żadnej nowej premiery i w ogóle nie ma w repertuarze żadnej jego sztuki (gdzież, ach, gdzież pomysły na repertuar żelazny!). W jakimś sensie niemal spektaku-

larnie zbojkotował ogłoszony przez polityków rok pseudojubileuszowy i dopiero w ostatnim jego miesiącu przygotował rodzaj „akademii rocznicowej”. Scenariusz zmontowany z fragmentów sztuk i innych pism Fredry, listów i wspomnień rodziny oraz wypowiedzi krytycznych na jego temat stanowi wręcz stereotypowy przykład inscenizowanych procesów, jakie każdy chyba pamięta z liceum. Wiele wskazuje na to, że akademia miała być pokazana jedynie kilka razy, okazjonalnie, a dopiero reakcja publiczności, która Fredry najwyraźniej wciąż pragnie, sprawiła, że spektakl znalazł się na stałe w repertuarze.

Przeciwko odłożeniu tego przedstawienia na półkę z napisem „okolicznościowe” przemawiają dwa naprawdę wspaniałe momenty. Jeden jest też – nie znajduję innego słowa – bezczelny. Oto w pierwszej części dwie młode aktorki wykonują scenę odnowienia tytułowych „Ślubów pańskich” przez Klarę i Anielę. Grają – co tu dużo gadać – źle, sztampowo, bez stylu i wyczucia, bez wiedzy o melodii i intonacji, z niemal całkowitą głuchotą na rytm i rym. Grają serialowo, a wręcz – operowo-mydlanie. Nie ich wina – nikt ich najwyraźniej nie nauczył, jak grać to można. Niespodziewanie, w drugiej części, tę samą scenę grają Anna Seniuk i Ewa Wiśniewska.

I staje się cud: dwie aktorki metrykalnie dalekie od wieku Fredrowskich pańien tworzą małe arcydziełko sztuki aktorskiej, będąc jednocześnie młodymi dziewczynami i starszymi kobietami. Wygrywają wszystko, co u Fredry w tej scenie jest, a zarazem z prawdziwie Fredrowskim poczuciem humoru podchodzą do swojego wieku skonfrontowanego z tamtą naiwną i świeżą erotycznie młodością. Uśmiechniętej publiczności opadają szczęki, a w zachwycie nikt nie pyta, którą szkołę kończyły młode aktorki i z kim miały „sceny klasyczne”.

Moment drugi należy do Jana Englerta opowiadającego tekstem starego Fredry o odchodzeniu świata, który uznawał za własny, i o sobie jako artyście, który się starał dać ludziom radość i nagle odnalazł się poza nurtem teraźniejszości, samotny, krytykowany. Bardzo prosto i szczerze (może dlatego, że cudzym słowem) przyznaje, że zrobił wszystko, co mógł, i prosi o zrozumienie, a nawet chyba wybaczenie – że nie wszystko mu się udało. Opowiada też historię o źródle, które pokazał mu ojciec i do którego wracał wiele razy, aż po zbudowaniu wygodnej drogi przez wzgórze zniknęło. Wszyscy mogą przejechać, ale „mojego źródła już nie ma” – mówi Fredro i mówi dyrektor Teatru Narodowego.

Wierzę jego smutkowi i wierzę, że robił, co mógł, ale nie mogę opędnąć się od myśli, że to źródło mogło dalej bić, gdyby zamiast jeździć szerokimi drogami jednak bardziej o nie zadbał i miał choćby te „Śluby pańskie” w stałym repertuarze. Może po latach powtórzeń młode aktorki nauczyłyby się frazy i melodii, którymi i on, i jego koleżanki tak wspaniale operują?

Exit

Inne cienie udanej przecież dykcji Jana Englerta unoszą się nad wystawionym niedawno (premiera 24 lutego 2024) „Królem Learem”, którego niemal nie sposób nie oglądać w kontekście zmierzchu jej długiego dnia. Tragedia Shakespeare’a to wszak historia odchodzącego władcy, boleśnie przekonującego się, że świat, który zbudował jako swój, był iluzją. Nikt jednak nie pyta, czy to na pewno jest rola dla Jana Englerta, bo pewnie takie pytania uważa się dziś za niewłaściwe, choć właśnie w kategoriach tradycyjnego teatru dramatycznego odpowiedź z wielu powodów byłaby oczywiście negatywna.

Co tu udawać: dyrektor Narodowego jest jednym z ostatnich przedstawicieli *emploi* amanta i mimo upływu lat zachował specyficzny urok właściwy temu „wydziałowi ról”.

Nie znaczy to oczywiście, że nie może grać postaci dramatycznych i tragicznych, ale akurat szalejący, monumentalny, „dziki” Lear to nie jest właściwy mu zakres. Na scenie opowiada się o niepohamowaniu i wściekłości władcy, o jego monstrualnym obłędzie, a my widzimy dobrze wychowanego współczesnego inteligenta warszawskiego, który nie jest w stanie pozbyć się liberalno-ironicznego dystansu do spraw tego świata, od lat chroniącego go od popadania w skrajności.

Nie piszę tego, by krytykować Jana Englerta. Sądzę, że to artysta tak dojrzały i świadomy, że wie, co i dlaczego robi, więc jeśli zagrał Leara, to miał jakiś ważny, a chyba nie zawodowy powód. Zaryzykowałbym tezę, że była nim potrzeba zmierzenia się z własną starością i z własnym życiem, potrzeba konfron-

tacji doprowadzonej aż do kresu, do granic ekscesu. Potrzeba spowiedzi i rozgrzeszenia.

Ku temu bowiem prowadzi wątek, który w przedstawieniu jest najważniejszy i najbardziej przejmujący: wątek Leara i Kordelii (Dominika Kluźniak). Niezrozumiałe i w żaden sposób w spektaklu nietłumaczone wyklęcie córki po odmowie ceremonialnych wyrazów miłości nie jest rezultatem porywczoci króla, nie jest nawet jego błędem – jest irracjonalnym grzechem. I jako grzech ma zostać zrozumiane, wypowiedane, odpokutowane i wybaczone. Wobec aktorskiej, poetyckiej i emocjonalnej siły najważniejszego wątku na dalszy plan schodzi cała reszta przedstawienia, której po prostu mogłoby nie być. Poza kilkudziesięcioma minutami przejmującego teatru Leara i Kordelii oglądamy więc manieryczną, stereotypową, nieczytelną i najzwyczajniej słabą reżysersko inscenizację, która tylko przeszkadza podążać za tym, co nadaje przedstawieniu sens i wartość.

A tym jest: konfrontacja z własnym zmierzchem i klęską, z własnym grzechem. Wreszcie nadchodzi scena oczekiwana – kres i rozpoznanie. I tu dziwactwo i zgrzyt: na scenę wychodzi sobowtór Englerta i... rozbiera się do naga. Zamiast spodziewanego aktorskiego czynu – teatralny trik o znamionach uniku, pusty sceniczny znak bez znaczenia, po którym możliwe jest już tylko boleśnie teatralne osunięcie się na martwe ciało Kordelii.

Czy mogło być inaczej? Czy ta porażka jest winą aktora? Nie i... poniekąd tak. Rzecz w tym, że w teatrze, jaki stworzył i jakiego broni Englert, nie ma miejsca na akty spowiedzi, zaś rola jest zadaniem do wykonania, a nie skalpelem do operacji na sobie. Lepiej lub gorzej wystawia się dramaty dawne lub nowe, czerpiąc z poszerzającego się wciąż zasobu możliwości, stylów i rozwiązań. Ale walki na śmierć i życie tu się nie prowadzi. To scena pełną gębą zawodowa, więc nic dziwnego, że tym, co się zdobywa i z czym pozostaje, jest zawód.

© DARIUSZ KOSIŃSKI