

Maciej Prus: wierność samemu sobie

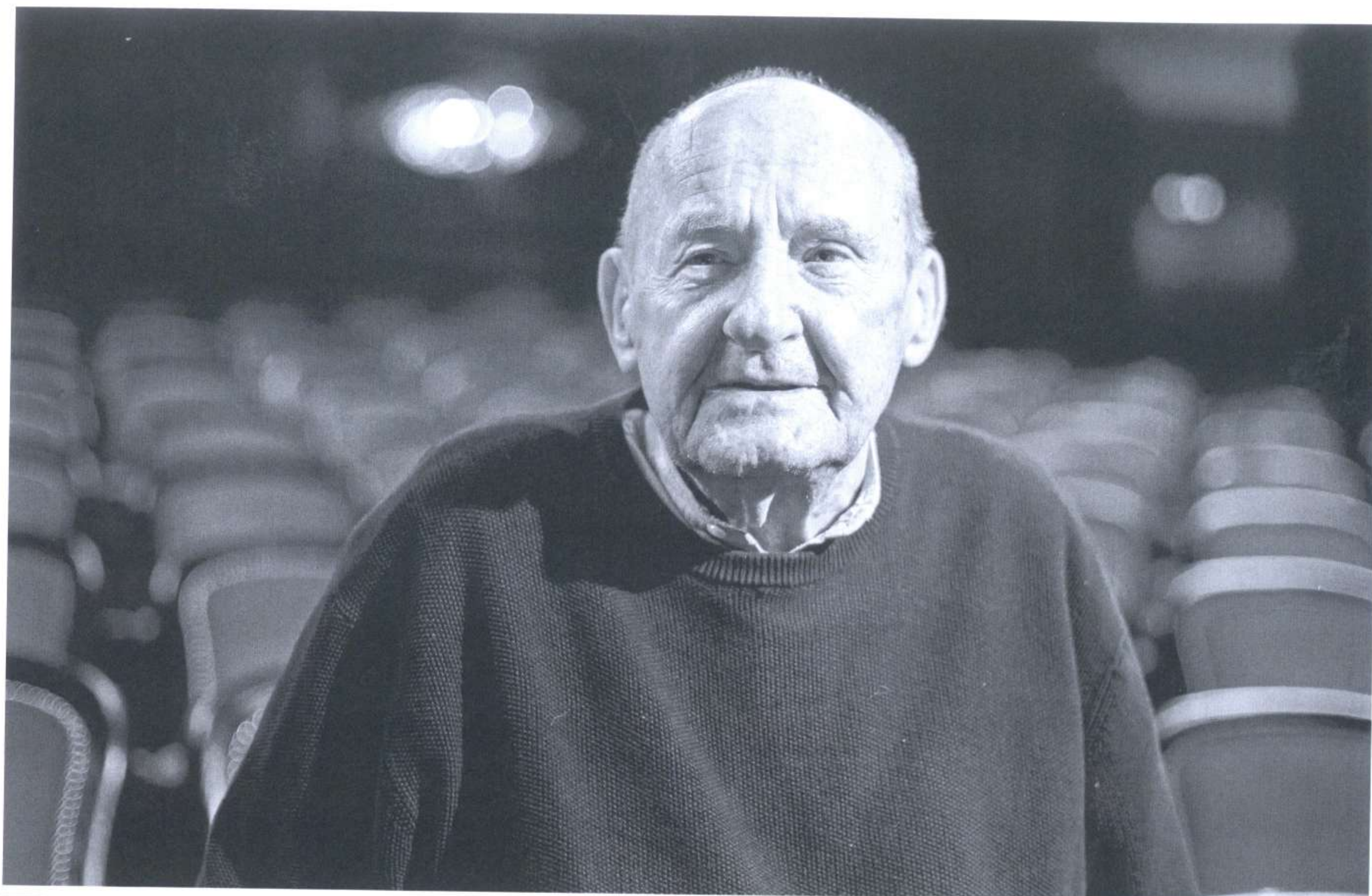
AUTOR: BARBARA OSTERLOFF

Dialog o problemach współczesności podejmował głównie na bazie klasyki, w której znajdował uniwersalne wartości, prawdy i przesłania. „Nie miało dla mnie znaczenia, że *Antygona* jest dramatem antycznym. Jeśli w *Antygonie* widzę coś, co mnie dotyka w tej sekundzie, to ona jest napisana dziś” – mówił Maciej Prus.

1.

■ Późną jesienią ubiegłego roku spotkaliśmy się w Teatrze Ateneum. Powodem spotkania był Roman Wilhelmi. Nie musiałam zresztą długo o nie prosić. „O Romku porozmawiam bardzo chętnie”¹. I kiedy już rozpoczęliśmy tę naszą rozmowę, potoczyły się wspomnienia: o domu rodzinnym w Bielsku-Białej, o początkach w krakowskiej PWST, gdzie Maciej Prus studiował na Wydziale Aktorskim, o fascynacji *Peer Gyntem* Ibsena („zawsze chciałem tę sztukę wystawić, bo w niej jest całkowity dramat ludzkiej kondycji”), i o początkach pracy reżyserskiej, którą ostatecznie wybrał na swoją drogę przez teatr, najwyraźniej rozczarowany aktorskim niespełnieniem. Jednak aktorskie początki Prusa, w Krakowie, okazały się ważne – studencki Teatr 38, kilka ról zagranych w Starym Teatrze, i nagła decyzja o wyjeździe do Opola, do zespołu Jerzego Grotowskiego. Tutaj przez rok pracował w zupełnie nowym dla siebie, „morderczym” reżimie, poznając podstawy aktorskiego treningu w teatrze ubogim; zagrał w drugim wariantcie *Akropolis* według Wyspiańskiego i w *Tragicznych dziejach doktora Fausta* według Marlowe’a. Potem powrócił do Krakowa na krótko, w latach 1964–1965 pracował w Teatrze Rozmaitości (dzisiaj Bagatela), odbył asystenturę przy *Nieboskiej komedii* Krasińskiego w reżyserii Konrada Swinarskiego (w Starym Teatrze). Wszystkie te doświadczenia dały Prusowi głęboką znajomość aktorstwa, które postawił w centrum swojego teatru. „Grotowski przekonał mnie, że aktor jest w teatrze najbardziej nośnym elementem, a Swinarski w sposób najpełniejszy realizował moje wyobrażenie o człowieku w sztuce”². Przywołany przez mnie na wstępie Roman Wilhelmi w roli Peer Gynta był bez wątpienia wielkim, może największym, odkryciem aktorskim Prusa, który w tej roli doprowadził go na szczyt (apogeum stało się tournée po Norwegii, podczas którego Wilhelmi honorowany był jak bohater narodowy). Pracował z nim również później, powierzając tak ważne role jak Markiz Posa w *Don Carlosie* Friedricha Schillera, Beckettowski Pozzo w *Czekając*

na *Godot*czy Edward II w tragedii Marlowe’a³. Ale odkryć aktorskich w spektaklach reżyserowanych przez Prusa było znacznie więcej, długo by je wymieniać. Przywołam tylko jedno – Mariusza Wojciechowskiego w roli Gustawa-Konrada w *Dziadach* zrealizowanych w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi (1984). Młody aktor został nagrodzony na XI Opolskich Konfrontacjach Teatralnych, a o spotkaniu z Maciejem Prusem mówił tak: „[...] było w mojej pracy niezwykle pouczające i pozwoliło mi zupełnie inaczej spojrzeć na siebie, na to, co zrobiłem do tej pory”⁴. Kiedy teraz myślę o aktorach w spektaklach Prusa, pamięć podsuwa jeszcze inny, zaskakujący obraz – Niny Andrycz i Ignacego Gogolewskiego w *Krzesłach* Ionesco, wyreżyserowanych przez Prusa w Teatrze Polskim w Warszawie tak, by w niczym nie zakłócić popisu nestorów. Pomiędzy Gogolewskim i Andrycz, jak reżyser wspominał, „istniał przedziwny związek emocjonalny. Ta więź dawała świetne efekty: skupieni, zdyscyplinowani, pełni poświęcenia. Jak On wszedł na krzesła, to Ona natychmiast udawała, że też potrafi. Żadnej hysterii, żadnych problemów, żadnych grymasów”⁵. A ileż było w spektaklach Prusa, obok wspaniałych ról, świadectw zespołowej pracy na najwyższym artystycznym poziomie! Trudno zapomnieć roztańczony i rozśpiewany ansambl *Operetki* Gombrowicza w warszawskim Teatrze Dramatycznym czy zespół *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego na tej samej scenie. Notabene, scenie niemal pustej, zasypanej suchymi, opadłymi liśćmi, jak w dramacie („szit, szit... te liście marzą”), zamkniętej pochmurnym horyzontem. W listopadowej scenerii, malowanej i dramatyzowanej światłem, doskonale zakomponowany był ruch, zarówno solistów, jak i całych grup postaci, a wspaniałe sceny zbiorowe budowały rytm spektaklu. Myślę dzisiaj, że był to jeden z najbardziej „Prusowych” spektakli, pięknie eksponujący aktora i jego sztukę (Zbigniew Zapasiewicz grał Wielkiego Księcia Konstantego, a Gustaw Holoubek generała Wincentego Krasińskiego). Wybitnych aktorów Prus wielbił, ale od wszystkich wymagał pełnego zaangażowania, kreatywności, dbałości



fot. Tomasz Urbanek / East News

Maciej Prus [1937–2023]

o słowo, samodzielności w formowaniu środków artystycznego wyrazu. Warto dodać, że zarówno *Operetka*, jak *Noc...* powstały we współpracy ze scenografem Sławomirem Dęboszem, Ireną Biegańską – autorką kostiumów i kompozytorem Jerzym Satanowskim.

2.

Studiował reżyserię w warszawskiej PWST za czasów dziekana Bohdana Korzeniewskiego i jego wybitnych współpracowników, m.in. Jana Kreczmara i Erwina Axera. „Myśmy Korzeniewskiego po prostu nienawidzili. On robił wszystko, żeby nam udowodnić, że niczego nie wiemy i nie umiemy. Niszczył nas...” Jednak po latach Prus wspominał go z sentymentem, nawet z wdzięcznością, doceniając twardą szkołę srogiego dziekana. A kiedy ukazał się tom prozy Korzeniewskiego pt. *Było, minęło...* wydany przez PIW, na wieczorne promocyjnym w Teatrze Wielkim były student z entuzjazmem mówił o literackich, i przede wszystkim humanistycznych, walorach pisarstwa swojego niegdyś profesora. To pod jego okiem zrealizował swój debiut reżyserski, *Pierwszy dzień wolności* Leona Kruckowskiego⁶. Wkrótce potem zaliczony został do grupy pokoleniowej „młodych zdolnych” (określenie sformułował Jerzy Koenig). Obejmowała ta grupa, zresztą nieformalna, kilka nazwisk absolwentów warszawskiej reżyserii, którzy już wkrótce zaczęli zmieniać oblicze polskiego teatru, tworząc w nim nowe hierarchie wartości (Jerzy Grzegorzewski, Roman Kordziński, Helmut Kajzar, Piotr Piaskowski, Maciej Prus, Izabella Cywińska, Bogdan Hussakowski). Droga Prusa wiodła najpierw przez małe ośrodki teatralne, jak wspomniany już Koszalin, później Kalisz, gdzie został zauważony dzięki kilku spektaklom, recenzowanym – co wówczas bardzo się liczyło – w prasie ogólnopolskiej. Rewelacją stał się jego *Jan Maciej Karol Wścieklica*, zrobiony bez udziwnień i szaleństw plastycznych, o co walczył Konstanty Puzyna, domagając się interpretacji głębszej,

wejścia w światopogląd Witkacego zamiast poprzestawania na jego Czystej Formie (z zasady rozumianej powierzchownie). „Wreszcie spektakl z sensem – zawyrokował Puzyna o koszalińskim *Wścieklicy...* – cały wyprowadzony z tekstu konkretnej sztuki, nie z recept na Witkacego »w ogóle«. Zwyczajny, »realistyczny«”⁷. Myślę, że na drodze do tego sukcesu pewne znaczenie mogła mieć asystentura u Wandy Laskowskiej w Teatrze Narodowym jeszcze podczas studiów – przy tej właśnie sztuce Witkacego, a potem przy *Mątwie* (Laskowska uchodziła wtedy za specjalistkę od Witkacego). W każdym razie Witkacy stanie się dla Prusa autorem ważnym, do którego będzie powracał. Pięciokrotnie zrealizuje *Szewców*, wychodząc z założenia, że jest to tekst, po który warto sięgać w czasach przemian/transformacji polskiej historii, by rozpoznać nastroje społeczne. Najpierw wystawi ten dramat w Kaliszu, w 1971, i będzie to pierwsza realizacja od 1957 roku na scenie zawodowej. Już tylko z tego powodu okaże się przełomowa, a ponadto, jak pisano, „przetarła” *Szewcom* drogę na inne sceny (w tym samym roku Prus powtórzy *Szewców* w warszawskim Ateneum, a Jerzy Jaroński wystawi w Starym Teatrze). Pisząc o wszystkich tych realizacjach, Jerzy Koenig zauważył: „Witkacego warto uważnie czytać, w tekście – jakże rozumnym – a nie tylko w znakach teatralnych czy legendzie szukając czegoś istotnego”⁸. Niewątpliwie najważniejszą ze wszystkich pięciu inscenizacji Prusa okazała się ta z warszawskiego Teatru Ateneum, grana przy pełnej widowni przez kilka lat (ponad dwieście spektakli). Roman Wilhelmi jak Prokurator Scurvy stworzył tutaj, w zgodnej opinii recenzentów i badaczy, kreację wielkiej klasy. Było to w ogóle przedstawienie aktorsko świetne, by wspomnieć Elżbietę Kępińską w roli rozerotyzowanej Księżnej Iriny Wsiewołodowny, Mariana Kociniaka – Sajetana Tempe, czeladników – Władysława Kowalskiego i Andrzeja Seweryna. „Prus z rzadką umiejętnością wydobywa z Witkacego nie tylko całą jego aktualność, lecz i ironiczny humor, paradoksy,

wszystko to, co z tego traktatu o władzy, totalizmie i rozpadzie wartości czyni żywą sztukę teatralną⁹ – pisano. Później reżyser zrealizował *Szewców* w krakowskiej PWST (1974), w warszawskim Teatrze Dramatycznym (1991), i na koniec, w roku 2009, na Scenie Kameralnej Teatru Polskiego w Warszawie, gdzie jednak tekst Witkacego nie rezonował już tak mocno, jak poprzednio. Dossier sztuk Witkacego wyreżyserowanych przez Prusa obejmuje również *Gyubala Wahazara*¹⁰, którego, jak to z zasady czynił, nie próbował politycznie, doraźnie aktualizować. Tego rodzaju teatr nigdy go nie interesował.

3.

Nie znaczy to, że nie podejmował z widzami dialogu o problemach współczesności. Czynił to głównie na bazie klasyki, w której znajdował uniwersalne wartości, prawdy i przesłania. „Nie miało dla mnie znaczenia, że *Antygona* jest dramatem antycznym – mówił. – Jeśli w *Antygonie* widzę coś, co mnie dotyka w tej sekundzie, to ona jest napisana dziś”¹¹. W tym dialogu reżysera z widzami, a przecież i z klasyką samą, najważniejsze stały się inscenizacje wielkich polskich dramatów romantycznych i neoromantycznych. Najpierw Mickiewiczowskie *Dziady*, zrealizowane w gdańskim Teatrze Wybrzeże (1979). Oglądałam je na XV Warszawskich Spotkaniach Teatralnych, w niespokojnym czasie przedsierpniowym. Wzbudziły żywe dyskusje, bo Prus, który miał za sobą asystenturę reżyserską przy *Dziadach* Kazimierza Dejmka, znał również *Dziady* Konrada Swinarskiego, poszedł inną drogą. Poczynając od decyzji obsadowej – zaskakującej, a nawet budzącej opór, i szczegółowo komentowanej w licznych recenzjach (w sumie jednak chwalących walory tej inscenizacji). Poszło mianowicie o rolę Gustawa-Konrada, którą pamiętaliśmy przede wszystkim z kreacji Gustawa Holoubka, a następnie Jerzego Treli, nie mówiąc o legendzie tej wcześniejszej – wystylizowanym romantycznie Ignacym Gogolewskim w spektaklu

Aleksandra Bardiniego z roku 1955. Prus powierzył tę rolę aktorowi, którego emploi nie kojarzyło się z wielką tradycją. Henryk Bista, bo o nim mowa, miał przecież w dorobku role... lucyferyczne (m.in. *Lucyfer* w *Tragedii człowieka* Imre Madácha, *Duch zły* w *Nie-Boskiej komedii*, *Lucyfer* w *Samuelu Zborowskim* na gdańskiej scenie), grał też postaci „mroczne”, niebudzące sympatii, a nawet odpychające (jak Hitler w głośnym wtedy telewizyjnym widowisku *Przed burzą* Romana Wionczka). Obsadzenie Bisty w roli Gustawa-Konrada było aktem odwagi, a może prowokacji, i jednocześnie gestem przewartościowania tradycji scenicznej tej postaci w naszym teatrze. Dojrzały wiek aktora miał znaczenie dla relacji pomiędzy Konradem a młodzieżą, pogłębiał wrażenie pokoleniowego dystansu, podkreślał jego samotność. Również sceneria, w jakiej Prus ulokował *Dziady*, odbiegała od tradycji wystawień arcydramatu. Cała akcja rozgrywała się w drodze więźniów na zesłanie, gdzieś „na etapie”, w na poły rozwalonej cerkwi, może stancji (kaplicy?) albo szopie, obranej za miejsce odpoczynku (scenografia Sławomira Dębosza). W ciemnym, ponurym wnętrzu zebrali się gromada ludzi różnych stanów, którzy układali się do noclegu, ogarniali swój dobytek, oddawali się rozmowom albo prozaicznym czynnościom. Prus odszedł od romantycznej formy dramatu otwartego nie tylko poprzez akt rezygnacji z wielości miejsc akcji. Narzucił tym *Dziadom* również jedność czasu i jedność samej akcji. Noc w tym wielkim widowisku stała się nocą „rozpamiętywania losu narodu, czyli zstępowania w otchłań zbiorowych emocji” – jak zauważył Zbigniew Majchrowski¹². Tak istotny dla każdego inscenizatora *Dziadów* problem przedstawienia świata nadprzyrodzonego Prus rozwiązał drogą zabiegów równie radykalnych. Duchy były nieliczne – jeden Archanioł i dwa Diabły-lokaje – i mocno okrojone, okrzyk „Carem!” podejmowała gromada zesłańców, a Widzenie Księdza Piotra nie miało znamion profecji. Oglądaliśmy *Dziady*, w których kolejne zbiorowe sceny, Bal u Senatora, Sen Senatora, Salon Warszawski

Krzesa, reż. Maciej Prus, Teatr Polski w Warszawie [1995]



fol. Stefan Okolowicz



Szewcy, reż. Maciej Prus, Teatr Ateneum w Warszawie [1971]

fot. Edward Hartwig

(kolejność zmieniona w stosunku do pierwowzoru), rozgrywały się w konwencji męczącego koszmaru sennego – wizji powstałej w zbiorowej wyobraźni i pamięci zesłańców. Wrażenie koszmaru wzmacniała czarno-biała, żałobna kolorystyka, obecna także w kostiumach. Na koniec spektaklu otwierały się wielkie wrota pomieszczenia, wpadali rosyjscy żołdaci z bronią i wyginali ludzką gromadę na zewnątrz, w zaśnieżoną przestrzeń – „każdy w swoją drogę...”. Dopiero wtedy mogliśmy opuścić salę i my widzowie, zamknięci na długo we wspólnej przestrzeni z aktorami (spektakl toczył się bez antraktów i przerwy). W pięć lat później Prus powrócił do *Dziadów* w łódzkim Teatrze im. Stefana Jaracza prowadzonym przez Bogdana Hussakowskiego. Tym razem wystawił arcydramat w formie kameralnej, w minimalistycznej scenografii, na pustej właściwie scenie (podłoga w pewnym momencie pękała, ze szczeliny tryskała ziemia, i był to efekt spektakularny). Przed premierą reżyser mówił, że *Dziady* „to rzecz o tworzeniu i rozwijaniu się ludzkiej kondycji, o tragizmie poznawania świata i samego siebie, to wielki dramat myśli, poszukiwanie przede wszystkim tropów uniwersalnych, prawd wyrastających ponad dramat narodowy”¹³. Po premierze okazało się, że wprowadził do scenariusza, w formie prologu, część I dramatu, i nie dokonał drastycznych skrótów ani skreśleń całości. Starał się jednocześnie osiągnąć pewną spójność wszystkich części *Dziadów*, uzyskując w efekcie płynne przejścia ze sceny w scenę. Reasumując, wypracował nową koncepcję inscenizacyjną, w której cały świat sceniczny ukazany został „jako arena nieustannej walki dobra ze złem, walki rozgrywającej się na kilku poziomach: pomiędzy człowiekiem, siłami wyższymi i energią metafizyczną, między sacrum i profanum, wreszcie pomiędzy pragnieniem wolności a mechanizmami ograniczającymi tę wolność”¹⁴. Mariusz Wojciechowski, o którym już wspominałam,

był Konradem młodym, pełnym autentycznego niepokoju i pasji, na granicy szaleństwa w scenie egzorcyzmów. Wielką Improvizację mówił jednak bez cienia egzaltacji i patosu, tak, jakby ją dobywał gdzieś z głębi siebie, myślał i kształtował racjonalnie wobec widzów tu i teraz. Mówiąc o linii dramatu romantycznego w teatrze Macieja Prusa, trzeba też pamiętać o innych autorach, do których sięgał. Inscenizował *Kordiana* Słowackiego w warszawskim Teatrze Dramatycznym (1993), w którym jednak zawiódł młody wykonawca roli tytułowej, a także *Fantazego* w warszawskim Teatrze Ateneum (1973), w gwiazdorskiej obsadzie, powtórzonego w Teatrze Polskim we Wrocławiu (1997), oraz *Balladynę* (PWSFTviT w Łodzi, 1996). Wystawił *Nie-Boską komedię* Krasińskiego wraz z *Niedokończonym poematem*, które to połączenie okazało się w sumie nieudane, także aktorsko (Teatr Dramatyczny w Warszawie, 1982). Reżyserował *Norwida* (*Aktor* w Teatrze Telewizji, 1995), powracał do komedii Aleksandra Fredry (*Gwałtu, co się dzieje, Śluby panieńskie*). Jednak chyba żadne z tych przedstawień polskiej klasyki nie należy w dorobku Prusa do najważniejszych. Natomiast wydarzeniem stał się *Książę Piatomkin* Tadeusza Micińskiego, wystawiony w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, za czasu krótkiego sprawowania przez Prusa funkcji kierownika artystycznego. „Przedstawienie Prusa nie jest równe [...] – pisał Andrzej Żurowski. – A przecież chwyta za gardło niecodzienną pięknnością kilku scen, mądrością całościowego przewodu oraz wyważeniem relacji pomiędzy protagonistami a ich wrzącym tłem. Prus rezygnuje z tradycji sławnego Schillerowego przelewania się przez scenę ludzkich mas. Buduje tłum z kilkunastu osób, ilość zastępuje zmetaforyzowanym, wyselekcjonowanym układem sytuacyjnym. Kilkomu aktorami, którzy ujmują się za ramiona i ruszają rozkołysanym krokiem, zakreśla obraz totalnej jedności tłumy”¹⁵.



fot. Robert Jaworski / Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego

Wiele hałasu o nic, reż. Maciej Prus, Teatr Narodowy w Warszawie (2008)

4.

Wyjątkowe miejsce w jego twórczości zajęło *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego. Powracał do tego dramatu czterokrotnie, za każdym razem inaczej kształtował scenariusz, a w konsekwencji świat przedstawiony na scenie, precyzyjnie wcześniej obmyślany i zaprojektowany. Pierwsza premiera odbyła się w roku 1970 w Kaliszu, Konrada grał Henryk Talar. Prus całkowicie zrezygnował z „teatru w teatrze” wpisanego w dramat, co spowodowało znaczne okrojenie tekstu, na którym zbudował widowisko o Polsce współczesnej, ale bez uciekania się do aluzji politycznych czy natrętnych aktualizacji. Powstał spektakl poetycki, teatr metafory, który bardziej przypominał misterium niż publicystyczną rozprawę, i zaskakiwał mocną obecnością symboliki chrześcijańskiej. W narracji scenicznej dominował obraz grupy ludzkiej – pasyjnej procesji ze sztandarami, szarfami i różańcami, która „mrużąc” intonowała hymn *Boże, coś Polskę*. Krytycy zauważyli w tym *Wyzwoleniu* wpływ teatru Grotowskiego, „grę całym ciałem” czy „swoisty biologizm poszczególnych scen”¹⁶. Kolejne przedstawienie, łódzkie z roku 1990, powstało już po słynnym *Wyzwoleniu* Konrada Swinarskiego w Starym Teatrze w Krakowie, i Prus najwyraźniej z nim polemizował. Tym razem umieścił w scenariuszu postać Muzy (Ewa Mirowska) i Reżysera (Mariusz Wojciechowski). Główny nacisk położył jednak nie na „teatr w teatrze”, tylko na akt z Maskami. Zdecydował się rozegrać większą część akcji w duszy Konrada (Jerzy Światłóń), który zmagał się ze swoimi emocjami i myślami. Prus stawiał w tym spektaklu pytania o zadania i rolę artysty, o kompetencje twórcy, ale też o granice etyczne i moralne w sztuce. Skupione na słowie, toczyło się to *Wyzwolenie* w niemal pustej przestrzeni, którą przecinał pomost przerzucony przez widownię, a zamykał czarny horyzont. W dwa lata później reżyser powtórzył *Wyzwolenie*

w Krakowie, na scenie wpisanej w dramat przez samego Wyspiańskiego. Główną rolę ponownie grał Jerzy Światłóń, i jego Konrad, podobnie jak wcześniej w Łodzi, nie miał w sobie nic z herosa narodowego. Był artystą, który zmagał się z samym sobą, poszukiwał własnej drogi i wierzył w sacrum Sztuki. Po raz ostatni reżyser powrócił do *Wyzwolenia* w Teatrze Telewizji (2007), gdzie doszło do spotkania legendarnych wykonawców ról romantycznych polskich Konradów, Jerzego Treli i Gustawa Holoubka. Pierwszy z nich wystąpił w roli Reżysera, drugi Starego Aktora, natomiast Konrada grał Piotr Adamczyk. W postindustrialnej przestrzeni dawnej wytwórni wódek „Koneser” na warszawskiej Pradze (gdzie grano *Kruma* Warlikowskiego) wystąpili aktorzy kilku pokoleń, także Maja Komorowska w roli Muzy. Dzisiaj, z perspektywy czasu myślę, że było to może najpiękniejsze, najbardziej poruszające ze wszystkich *Wyzwoleń*, jakie Maciej Prus zrealizował.

5.

Molier, Ibsen, Strindberg, Czechow, Dostojewski, Gorki, Bułhakow, Brecht, Pirandello – to autorzy, których dramaty Maciej Prus także brał na warsztat. Chętnie powracał do dramatu elżbietańskiego, do wspomnianego już Christophera Marlowe’a, ale przede wszystkim zajmował go Szekspir. Co ciekawe, inscenizował jego dramaty niekoniecznie w najnowszych przekładach Stanisława Barańczaka. Sięgał do przekładów dawniejszych, zwłaszcza Leona Ulricha. Tak było w spektaklu *Tytusa Andronikusa* w łódzkim Teatrze im. Stefana Jaracza (1987), który wypełnił ostatnią lukę istniejącą w repertuarze szekspirowskim na polskiej scenie. Ta wczesna, krwawa tragedia Szekspira, pokazana na XVIII Warszawskich Spotkaniach Teatralnych, nie wzbudziła jednak entuzjazmu, choć miała silną obsadę, złożoną z najlepszych aktorów łódzkiego zespołu. Gorzej,

bo pełne patosu sceny mordów, lawina zbrodni (w czasie spektaklu ginęło ponad trzydzieści osób, z czego dziesięć na naszych oczach), horror w scenie uczty (spożywania pasztetu z synów królowej Tamory), budziły na widowni efekt odwrotny do zamierzonego – chichot zamiast westchnień przerażenia. Ale kolejna inscenizacja, *Ryszard III* (1993), również w przekładzie Ulricha, była wielkim sukcesem reżysera i grającego tytułową rolę Jana Englerta. Na ogromnej scenie Teatru Polskiego w Warszawie Zofia de Ines zbudowała scenografię, która przypominała słynną „maszynę do grania Szekspira” autorstwa Zofii Wierchowicz. Konstrukcja ta była otwarta, miała formę długiego pomostu, który w poszczególnych scenach pełnił rozmaite funkcje, wchłaniając wszystkie miejsca akcji dramatu. Ryszard III w interpretacji Englerta był mężczyzną w pełni sił, którego kalectwo nie rzucało się w oczy (choć ćwiczył rękę piłeczką trzymaną w dłoni), i nie kojarzył się z demonicznym zbrodniarzem z urodzenia. Szybko orientowaliśmy się, że jest wytrawnym graczem o wielkich umiejętnościach manipulacji ludźmi – i to go szczerze bawi. Sam gra, gdy uzna to za stosowne, komedię, a otaczających go poddanych potrafi przemienić w postaci farsowe, także wtedy, gdy przeżywają tragedię (wielka scena uwodzenia Lady Anny). Dla Englerta miała ta rola i takie znaczenie, że sprzyjała przełamaniu amanckiego wizerunku, z którym już wtedy walczył. Natomiast jego Szekspirowski król Lir w inscenizacji Macieja Prusa w Teatrze Narodowym (1998) nie miał już takiej artystycznej energii i psychologicznej głębi. Listę Szekspirowskich tragedii, które Prus inscenizował, wzbogacił *Juliusz Cezar* w przekładzie Barańczaka (Teatr Polski w Warszawie, 1996). Ten monumentalny, piękny i mądry spektakl rozgrywał się w dekoracjach prostych w symbolice (wysokie ściany-parawany, niewiele rekwizytów), i w minimalistycznych kostiumach Zofii de Ines. Prus wyeksponował Szekspirowskie słowo i myśl, dał pełne pole do popisu aktorom. Przygotowali wspaniałe role. Jan Englert jako Marek Antoniusz stworzył majstersztyk aktorski w cynicznej przemowie nad ciałem Juliusza Cezara. Grający imperatora Ignacy Gogolewski odważył się na ryzykowną scenę śmierci, którą rozegrał w patetycznym, operowym stylu (w finale padał na kant sceny i długo w tej pozycji leżał). „Po raz kolejny pokazał, że technikę aktorską doprowadził do perfekcji” – wspominał Prus¹⁷. Natomiast Mariusz Benoit grał pełnego wahań Brutusa, który ponosił moralną klęskę, bo zrozumiał, że pomógł zbudować imperium, zamiast upragnionej demokracji. Do najciekawszych spektakli szekspirowskich Prusa, które oglądałam, zaliczam też *Tymona Ateńczyka* (Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, 2007),

rzecz o idealistcie, który przegrywa z brutalną rzeczywistością, człowieku dobrym, który został skrzywdzony (grał go Krystian Wieczorek). A była jeszcze cała seria znakomitych spektakli komedii Szekspira. Kolejno: *Stracone zachody miłości* w fantastycznej scenografii Zofii de Ines, która wyprowadziła romansujące postaci w ogrodowy plener (Teatr Polski w Warszawie, 1994), *Wieczór Trzech Króli* (Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 1996), wyróżniona Złotym Yorickiem, radosna *Komedia omyłek* (Teatr Nowy w Łodzi, 2003), i *Wiele hałasu o nic* z ciekawą scenografią Marcina Jarnuszkiewicza (Teatr Narodowy w Warszawie, 2008). Cały ten swój dorobek szekspirowski zamknął Prus *Hamletem* w inscenizacji Kazimierza Dejmka, który zmarł przed ukończeniem spektaklu. Prus podjął się doprowadzenia do premiery tego, co Dejmek zdążył przygotować, czyli czterech z pięciu aktów tragedii. Publiczność zobaczyła tylko to, czego Dejmek sam dotknął. Ostatniego aktu w łódzkim *Hamlecie* nie było.

6.

Wracam jeszcze do spotkania w Teatrze Ateneum. Prus przyszedł ze swoim, nieoczywistej rasy, psem o imieniu Largo, którego darzył franciszkańską wręcz miłością. W naszej rozmowie, przerywanej nie raz gromkim szczekaniem, pojawiły się na koniec wątki, których trudno było uniknąć. „Dzisiaj teatr jest inny. Dzisiaj koledzy najwięcej mówią o sobie, o swojej prywatności, a nie o sztuce, którą wystawiają” – powiedział Prus w pewnej chwili, nie podważając jednak obserwowanych w teatrze procesów i zmian, postmodernistycznych gier i dekonstrukcjonistycznych zamysłów. On sam pozostał wierny swoim reżyserskim zasadom i literackim gustom. Ale, co wydaje się znamienne, unikał wywiadów, nie dawał się namówić na książkę w modnym gatunku monologu rzeki (choć niejedną próbował), i nie miał ambicji budowania własnej legendy. A przecież znany był ze swojego talentu gawędziarza, z niezrównanych anegdot, z arcybarwnych i dowcipnych, choć często złośliwych, opowieści o ludziach i wydarzeniach, traktowanych z dużym dystansem. Ten dystans prześmiewcy, ironisty znać było również wtedy, kiedy mówił o swojej pracy, osiągnięciach i niepowodzeniach, o stosunku do wszelkich zaszczytów, nagród czy o tzw. sukcesie w sztuce – w tonie bardzo krytycznym. Nie powinno nas to jednak zwieść. Był reżyserem wybitnym, często niedocenianym, także w teatrze muzycznym, a usytuowanie jego dorobku w historii teatru polskiego XX i XXI wieku to prawdziwe wyzwanie dla przyszłego badacza monografisty. ■

Cały swój dorobek szekspirowski zamknął Prus *Hamletem* w inscenizacji Kazimierza Dejmka, który zmarł przed ukończeniem spektaklu. Prus podjął się doprowadzenia do premiery tego, co Dejmek zdążył przygotować, czyli czterech z pięciu aktów tragedii. Publiczność zobaczyła tylko to, czego Dejmek sam dotknął. Ostatniego aktu w łódzkim *Hamlecie* nie było.

1 • Cytowane w tekście wypowiedzi Macieja Prusa, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z rozmowy z autorką z 23 listopada 2022 roku.

2 • Wypowiedź w audycji *Pół wieku w teatrze. Zapiski ze współczesności*, gawęda IV, w realizacji Bogumiły Prządky, Program 2 Polskiego Radia, 2011.

3 • Zob. B. Osterloff, *Od Peer Gynta do Dantona*, „Teatr” nr 3/2023.

4 • B. Gądomski, *Tragik romantyczny*, „Odgłosy” nr 21/1985.

5 • I. Gogolewski, *Od Gustawa-Konrada do... Antka Boryny. Rozmawia Jolanta Ciosek*, Warszawa 2008, s. 319.

6 • Premiera 5 listopada 1968, Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza Słowackiego, Koszalin – Słupsk.

7 • K. Puzyna, *Wreszcie z sensem*, [w:] tegoż, *Burzliwa pogoda*, Warszawa 1971, s. 108.

8 • J. Koenig, *Kłopoty z Szewcami*, „Teatr” nr 19/1971.

9 • EL. Ż.M. [Elżbieta Żmudzka], „Zwierciadło” nr 42/1971.

10 • Premiera 6 stycznia 1973, Teatr Ateneum w Warszawie. Główną rolę grał Jerzy Kamas.

11 • Wypowiedź w cytowanej wcześniej audycji Bogumiły Prządky.

12 • Z. Majchrowski, *Dziady gdańskie*, „Teatr” nr 1/1997.

13 • B. Henkel, *Na stojąco!*, „Radar” nr 25/1984.

14 • A.M. Zgoda, *Łódzki teatr Bohdana Hussakowskiego 1979–1992*, Łódź 2020, s. 167.

15 • A. Żurowski, *Antynomie rewolucji, antynomie istnienia, antynomie świata*, „Teatr” nr 11/1981.

16 • T. Krzemień, „Wyzwolenie” w Kaliszu, „Słowo Powszechne” nr 71/1971.

17 • I. Gogolewski, *Od Gustawa-Konrada do...*, dz. cyt., s. 319.