didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/autorytet-bez-legendy

/ INSTYTUOWANIE

Autorytet bez legendy

Agnieszka Marszałek

Warmiński

reż. Michał Januszaniec; scenariusz: Ewa Hevelke; zdjęcia: Michał Januszaniec, Tomasz Szołtys, Alicja Borowiec; konsultacja: Aneta Kielak; montaż: Ewa Hevelke, Michał Januszaniec; dźwięk: Kuba Orłowski; produkcja: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2022

Dla pamięci o twórcach teatru legendy bywają utrwalaczem renomy, ale przesłaniają też często widok na całość, co gorsza, mogą się stać trudną do pokonania przeszkodą w ustalaniu faktów. Przykłady? Jan Michalik, który zajmował się przez kilka dekad Tadeuszem Pawlikowskim, wiele pracy musiał włożyć w to, żeby, wbrew mitowi, zbliżyć się do prawdy o tym wybitnym dyrektorze i artyście teatru. Legendę Stanisława Koźmiana też zresztą kilkakrotnie prostował, ważąc sądy, przyjmując perspektywę badacza, który nie burzy, ale sprawdza. Beata Guczalska, która pracuje właśnie nad monografią poświęconą Konradowi Swinarskiemu, mogłaby również sporo powiedzieć na temat problemów z przedarciem się przez powłokę legendy. Nie chodzi przy tym o niweczenie mitów (mają nie tylko

walor „liryczny”; są potrzebne choćby po to, by konstruować i podtrzymywać rodzaj zbiorowej pamięci potocznej), ale od czasu do czasu trzeba koniecznie zaglądać pod tę przesłonę i – z użyciem odpowiednich narzędzi – badać zasadność oraz dopuszczalne granice legendy.

Bywali jednak i tacy ludzie teatru, którzy bohaterami legend nigdy się nie stali, nie dlatego bynajmniej, by nie zasługiwali na trwałą pamięć (przeciwnie!), ale dlatego, że sytuowali się w cieniu teatru, na rzecz którego pracowali, czyniąc się tym sposobem raczej sługami legendy teatru, nie własnej. Materiału do refleksji na ten temat dostarcza powstały niedawno, znakomity dokument poświęcony Januszowi Warmińskiemu.

Oglądamy najpierw przestrzeń bezludnego Teatru Ateneum (przed spektaklem? po spektaklu?) – bez metaforycznej przesłony, neutralnie: korytarz, szatnia, fotografie aktorów na ścianach, solidna, nieco ciężka architektura w stylu *art déco*: wnętrze, które – jeśli puste – nie jest przestrzenią „magiczną”, prezentuje się oczom patrzącego jako dość prozaiczna, realna przestrzeń do zagospodarowania, czekająca na kogoś, kto nada jej charakter i sprawi, że stanie się miejscem jedynym w swoim rodzaju. Kamera wędruje w najbardziej oczywistym kierunku – ku popiersiu Jaracza, jednocześnie słyszymy głos Janusza Warmińskiego, przywołującego okres powstania (1928) i pierwszej dyrekcji tego teatru. To, że Jaracz, powołując scenę na Powiślu do istnienia, nadał jej wyrazisty program i adres, stało się natchnieniem Warmińskiego, który chciał na swój sposób podjąć przerwane przez wojnę dzieło założyciela teatru.

Janusz Warmiński jest jednym z tych reżyserów i dyrektorów ubiegłowiecznego teatru, o których w szerokiej skali mówi się stosunkowo niewiele: nie należy z pewnością do postaci legendarnych, choć bez wątpienia był osobowością bardzo ważną dla polskiego teatru drugiej połowy

XX wieku. Nie był rewolucjonistą ani reformatorem, nie realizował spektakli, które przebiłyby inscenizacje Dejmka, Swinarskiego, Jarockiego czy Wajdy, nie stworzył teatru eksperymentującego, nie wypracował żadnej nowatorskiej metody. Samego siebie nigdy nie eksponował, był raczej introwertykiem, osobowością zrównoważoną i dyskretną, nie firmował swoim nazwiskiem artystycznych prowokacji ani skandali. Ludzie, z którymi pracował, nie skarżyli się na dyrektorskie czy reżyserskie chimery, mobbing, nadużycia pozycji zwierzchnika, dwuznaczne gesty, usprawiedliwiane przymiotnikiem „artystyczny". Chyba nawet nie bywał uszczypliwy. Taki zestaw zalet nie sprzyja legendzie, suma daje jakiś mało wyrazisty, mało „artystyczny" obraz. Do postaci Swinarskiego, Grotowskiego czy Kantora wraca się dziś po to (między innymi!), by rewidować, weryfikować, kontestować, odsłaniać, a nawet osądzać. Warmiński, a raczej pamięć o nim, takim działaniom się wymyka. Wydawać by się mogło, że opowiadaniu o nim brakuje intrygującego, wyrazistego punktu zaczepienia, wokół którego można by zbudować poruszający, może nawet kontrowersyjny dokument o wielkim artyście teatru.

Kiedy pisałam słowa „wielki artysta", myślałam, rzecz jasna, o wszystkich teatralnych guru z Kantorem na czele, który takimi słowy bez zażenowania siebie określał. Uświadomiłam sobie zarazem, że w filmie Ewy Hevelke i Michała Januszańca ani razu ich wobec Warmińskiego nie użyto, choć zarówno jego twórcy, jak wszyscy, którzy opowiadali o bohaterze tego wnikliwego dokumentu, pragnęli mu oddać sprawiedliwość. Wydaje mi się, że „oddawanie sprawiedliwości" oznaczało też unikanie zamaszystych wyrażeń, bo sam Warmiński takich unikał.

Ta programowa „przezroczystość" nie miała jednak nic wspólnego z postawą wycofania, brakiem zdecydowania czy odwagi. Janusz Warmiński zawsze

wiedział, czego chce i dążył do tego cierpliwie, konsekwentnie, przekonująco, bez hałasu. Podobny *modus operandi* przyjęli realizatorzy filmu, konstruując go bez fajerwerków, nie szukając szczególnie oryginalnej formy. Tradycyjny porządek chronologiczny implikował oddanie pierwszego głosu „przewodniczce po temacie", Anecie Kielak-Dudzik, autorce książki *Janusz Warmiński i jego Teatr Ateneum* (Warszawa 2021), która przywołała okres międzywojnia i wojny (dziś żaden świadek nie mógłby już o tym opowiedzieć). Tragiczne doświadczenia, utrata wszystkich najbliższych (ojca, matki i dwóch braci), zupełne osamotnienie u progu dorosłości, w momencie wchodzenia w trudną powojenną rzeczywistość – to wszystko zamknięte zostało w powściągliwym, informacyjnym komentarzu. Forma jest tu o tyle ważna, że i Warmiński nie eksploatował tematu „zarażenia wojną" tak intensywnie, jak Szajna czy Różewicz, choć do tematu wojny, rozrachunku i moralnych pytań z wojną związanych wracał w swoich przedstawieniach kilkakrotnie na różnych etapach reżyserskiej drogi (m.in. *Więźniowie z Altony* Sartre'a, *Incydent z Vichy*, *Niemcy* Kruczkowskiego, *Za i przeciw* Harwooda).

W rzeczywistość Polski Ludowej wszedł dość płynnie, najpierw jako aktor (Poznań i Łódź, gdzie między 1945 a 1950 rokiem zagrał blisko dwadzieścia ról). O aktorstwie Janusza Warmińskiego nic się jednak w filmie nie mówi, może dlatego, że począwszy od 1950 roku aktorstwem się już nie zajmował, a wśród ról, jakie miał w dorobku, interesujące wydają się tylko nieliczne (Sebastian w *Wieczorze Trzech Króli*, tytułowy *Fircyk w zalotach*, Edmund w *Damach i huzarach*). To także przyczynek do portretu Warmińskiego: znakomite warunki (klasyczna uroda, dobry głos, czysta dykcja, niewymuszona kultura bycia) zostały jedynie wypróbowane w praktyce scenicznej – stały się za to istotną częścią jego wizerunku jako reżysera, dyrektora, osoby reprezentującej polskie środowisko teatralne i

zaświadczającej o jego międzynarodowej klasie. W czasach siermiężnego PRL-u i epoki długo hodowanych kompleksów wobec Zachodu miało to szczególne znaczenie.

W retorycznym zawieszeniu pozostaje pytanie: jak to się stało, że ten młody, dobrze wykształcony, subtelny człowiek o wyraźnie intelektualnych ambicjach bez sprzeciwu poddał się doktrynie realizmu socjalistycznego? Edward Krasiński mówi o pewnym „przymusie" pokory wobec ideologii, Aneta Kielak twierdzi, że w realizowaniu założeń doktryny Warmiński uczestniczył wprost gorliwie, Magdalena Raszewska tłumaczy to nieco inaczej: hojne wsparcie socjalne dla pracowników teatru ze strony „opiekuńczego" państwa umacniało poczucie słuszności obranej drogi, a młodość i brak dystansu nie dopuszczały do świadomości faktu bycia narzędziem systemu. Ta świadomość miała przyjść później.

W tamtym okresie powstało kilka dramatów Warmińskiego, które nie przetrwały próby czasu. Wtedy jednak wydarzyło się też coś znacznie ważniejszego: spotkanie z Kazimierzem Dejmkiem i współtworzenie z nim w Łodzi Teatru Nowego. Twarzą sukcesu tego teatru stanie się ostatecznie tylko Dejmek, bo Warmiński, dostrzeżony przez Władysława Sokorskiego, w 1952 roku opuści Łódź dla Warszawy.

W tym momencie rozpoczyna się „właściwa" historia Warmińskiego, który trafia do odbudowanego Ateneum, gdzie obejmuje najpierw stanowisko kierownika artystycznego (za dyrekcji Ludwika René), a po upływie dwóch sezonów – dyrektora naczelnego i artystycznego, którym – z krótką przerwą, gdy jego miejsce na dwa sezony zajął Aleksander Bardini – dowodził przez czterdzieści cztery lata. Na emeryturę nie odszedł, pracował do śmierci, pozostając wierny swojemu teatrowi tak, jak pozostaje się wiernym swoim dzieciom i wnukom. Nawet jeśli trudno się pogodzić z ich wyborami,

szacunek i przywiązanie pozostają.

O życiu prywatnym Janusza Warmińskiego jest wprawdzie w filmie mowa, ale – ustami innych i dlatego tylko, że w jego przypadku wiąże się ono nierozerwalnie i niemal bez reszty z teatrem. Z wojny wyszedł osamotniony. Małżeństwo z Aleksandrą Śląską miało niezwykle silny rys partnersko-artystyczny. Wspólnych dzieci nie mieli, pracowali w tym samym teatrze, którym on kierował i reżyserował, a ona stanowiła najpoważniejszą kobiecą siłę aktorską. Rodziną Warmińskiego było Ateneum.

Teatr, któremu patronuje jego założyciel Stefan Jaracz, w swojej odsłonie powojennej powstawał od nowa, bo zbombardowany przez Niemców budynek trzeba było po części rekonstruować. W nowej rzeczywistości ustrojowej oczywiste wydawało się podjęcie idei Jaracza teatru „żywego, aktualnego, użytecznego" – powoływali się na nią kolejni dyrektorzy (m.in. Aleksander Bardini i Ludwik René), ale Janusz Warmiński ma między nimi miejsce bezdyskusyjnie najważniejsze: prowadził i kształtował ten teatr przez niemal cztery i pół dekady, do swojej śmierci w 1996 roku. O ile zatem przedwojenne Ateneum było teatrem Jaracza, o tyle Ateneum powojenne zasługuje z pewnością na określenie „teatr Warmińskiego".

Wymownym gestem autorów filmu była decyzja, by zwarty, jednowyrazowy tytuł – *Warmiński* – zapisać kolorowymi czcionkami, nawiązującymi wprost do logotypu Ateneum. Symboliczne spojenie instytucji z jej najbardziej zasłużonym dyrektorem ma swoją wymowę. Grafik Filip Pągowski, interpretując kolejne modyfikacje logotypu, zwracał uwagę na powtarzające się w różnych wersjach klasyczne liternictwo, którego dostojną harmonię „wywraca" użycie różnobarwnych czcionek – w tym pomyśle (autorem projektu był ojciec Pągowskiego, Henryk Tomaszewski) zawiera się czytelne przesłanie: Ateneum to teatr tradycyjnie skrojony, chętnie odwołujący się do

klasyki, ale zarazem otwarty na różnorodne przejawy współczesności. Równowaga między obydwoma pierwiastkami to znak rozpoznawczy teatru Janusza Warmińskiego.

Jacek Sieradzki określił repertuar Ateneum jako „eklektyczny", mówiąc o tym z pewnym zakłopotaniem, za którym skrywa się chyba przekonanie o braku wyrazistej linii artystycznej. Widzę „eklektyzm" teatru Warmińskiego nieco inaczej, bo przywodzi mi na myśl np. świetną lwowską dyrekcję Wilama Horzycy z lat trzydziestych ubiegłego wieku. Horzyca miał własne upodobania, ale nie starał się bynajmniej narzucać Teatrowi Miejskiemu jednolitego modelu i chętnie zapraszał do współpracy innych reżyserów, których dokonania i sposób myślenia cenił, choć nie zawsze podzielał ich upodobania czy poglądy. Sądzę, że taki rodzaj eklektyzmu nie sygnalizuje braku programu – wprost przeciwnie, pokazuje bogactwo współczesnego teatru. A także gotowość dyrektora na podjęcie artystycznego ryzyka. W Ateneum, prócz Warmińskiego, reżyserowali między innymi: Józef Szajna, Jerzy Jarocki, Jan Świderski, Jerzy Grzegorzewski, Andrzej Wajda, Maciej Prus, Ryszard Peryt, Zygmunt Hübner, Konrad Swinarski, Agnieszka Holland, Maciej Wojtyszko, Tadeusz Słobodzianek, Kazimierz Kutz, Andrzej Strzelecki, Izabella Cywińska… Lista jest znacznie dłuższa, a przywołuję te nazwiska, bo poświadczają jakość i celowość repertuarowego eklektyzmu tego teatru – każdy z wymienionych wniósł do Ateneum własną nutę, styl, sposób pracy, po każdym z nich pozostały wybitne inscenizacje, składające się na obraz teatru Warmińskiego jako miejsca niezwykle żywego, wyczulonego na nowe prądy, otwartego.

Repertuar Ateneum z czasów Warmińskiego musiał być zróżnicowany również dlatego, że w ciągu czterech z górą dziesięcioleci w naszej teatralnej rzeczywistości zachodziło sporo istotnych zmian. Jedne dyktowane przede

wszystkim względami politycznymi, inne – będące raczej ich długofalowym efektem. Widać to dobrze w filmie: Hevelke i Januszaniec zręcznie, bez wrażenia przeładowania informacjami, prowadzą oglądających przez kolejne dziesięciolecia, pokazując, jak inteligentnie Warmiński reagował na rzeczywistość, jak znakomicie wyczuwał najwłaściwszy moment na wprowadzenie nowości.

Pierwszy przełom miał miejsce na fali październikowej odwilży: obok dramatów socrealistycznych oraz „poprawnie" zestawionej i wykonanej klasyki pojawia się pierwszy głośny współczesny dramat zza żelaznej kurtyny, *Miłość i gniew* Osborne'a. W latach sześćdziesiątych nastąpił prawdziwy wysyp zachodniej dramaturgii, nowej i tej dotąd w Polsce słabo obecnej lub nieobecnej: *Dwoje na huśtawce* w reżyserii Wajdy, inaugurujące Scenę 61; dramaty Ionesco, Geneta, Kafki, Millera, Sartre'a, Frischa czy – szczególnie cenione przez Warmińskiego – realizacje *Testamentu psa* Suassuny i *Marata/Sade'a* Weissa, spektakl powstający w atmosferze silnych napięć między reżyserującym Konradem Swinarskim i aktorami, który ostatecznie przeszedł do historii jako jedna z najważniejszych powojennych inscenizacji w polskim teatrze. Warmiński dbał jednocześnie o wprowadzanie dramatów rodzimych: pojawia się *Śmierć na gruszy* Wandurskiego w inscenizacji Szajny (przeniesionej z krakowskiego Teatru Ludowego), frekwencyjne rekordy biją spektakle poetycko-muzyczne Agnieszki Osieckiej: *Niech no tylko zakwitną jabłonie* i *Apetyt na czereśnie*, pojawiają się sztuki Iredyńskiego, Różewicza, Mrożka. W latach siedemdziesiątych Warmiński nie zmienia kursu: przez scenę przechodzą: Beckett, Witkacy, Jasieński, Dürrenmatt, Gorki, Dostojewski, Joyce (*Bloomusalem* w reżyserii Grzegorzewskiego). Powstaje oryginalna, znakomicie zagrana wersja *Peer Gynta* przygotowana przez Macieja Prusa, gra się Peipera, Witkacego – w tym bogactwie błyszczą nie tylko nazwiska autorów, mowa tu bowiem o

wybitnych, a co najmniej ciekawych przedstawieniach.

Pierwsze lata osiemdziesiąte z oczywistych przyczyn przekierowały uwagę teatru na sprawy otwarcie polityczne. I tę próbę Warmiński przeszedł czysto, dbając o jak najlepszą atmosferę w teatrze, konsolidując zespół (potwierdzają to świadectwa aktorów: Barbary Bursztynowicz, Jerzego Kryszaka, Michała Bajora, Ewy Wiśniewskiej). Grano Brechta, Wyspiańskiego, Strindberga, a jedynym chyba spektaklem z tego okresu, który budził kontrowersje natury artystycznej, był *Hamlet*, wystawiony przez Warmińskiego w uproszczonym kodzie politycznym, który Joanna Krakowska odebrała jako doświadczenie dobrze korespondujące z „zerojedynkowymi" nastrojami na widowni, natomiast Magdalena Raszewska uznała za inscenizację niegodną reżysera o subtelności Warmińskiego. (Dodam tylko, że prawo „teatru zaangażowanego" działało w tamtym czasie powszechnie – mnie przyszła natychmiast na myśl krakowska *Antygona* Wajdy, która wydała mi się nieznośnie plakatowa; czułam się nawet lekko dotknięta niewiarą reżysera w inteligencję odbiorców).

Po stanie wojennym przyszedł czas na odreagowanie tematów politycznych, których zmęczona publiczność miała już „po czapeczkę" (Raszewska); w Ateneum sypnęło więc przedstawieniami muzycznymi (z Warmińskim współpracował wtedy blisko Wojciech Młynarski) i spektaklami o charakterze rozrywkowym (*Brel*, *Złe zachowanie*, przebojowy, stylowy *Hemar* czy *Edukacja Rity*), które ogromnie podobały się publiczności, krytykom już niekoniecznie. Andrzej Wanat wymyślił na to dowcipną nazwę „Pewex Theater" – o tyle jednak niesprawiedliwą, że przeciwwagę stanowiły przecież znakomite, błyskotliwe inscenizacje tekstów z wyższych półek: *Trans-Atlantyk* przygotowany przez Andrzeja Pawłowskiego, *Matka*, *Wiśniowy sad* i *Polonez* w reżyserii Warmińskiego, *Kabaret Kici-Koci*

(debiutancka praca Tadeusza Słobodzianka) czy dwie prapremiery: *Samobójca* Erdmana w reżyserii Andrzeja Rozhina i *Szalbierz* Spiró – spektakl Macieja Wojtyszki. Z tej perspektywy widać jedno: Warmiński starał się niezmiennie o utrzymanie kursu na różnorodność – w tak zestawionym repertuarze widzowie Ateneum mieli wciąż bogaty wybór.

Ostatnie lata dyrekcji Warmińskiego były bodaj najtrudniejsze: kryzys osobisty po śmierci żony, a w teatrze, po 1989 roku wolnym już od cenzury, konieczność kształtowania nowego języka, powolne rozchodzenie się myślenia Warmińskiego o teatrze, na jakim sam się uformował i jaki sam uprawiał, z tym, jaki krzewił się teraz, niewstrzymywany urzędowymi zakazami, znacznie bardziej ekspansywny, żywiołowy i… prosty. Doszło jeszcze do kilku ważnych premier, które dyrektor wprowadzał z przekonaniem (*Mała apokalipsa*, *Polowanie na karaluchy*, *Antygona w Nowym Jorku*, *Burzliwe życie Lejzorka Rojtszwańca*), choć już ich nie reżyserował (odpowiadali za nie: Cywińska, Zaleski, Wojtyszko). Dobiegała jednak końca epoka prowadzenia wymyślnych gier z władzą, zwracania się do publiczności ponad głowami cenzorów, którzy nie wychwytywali finezji mowy ezopowej. Do obecnego teatru coraz trudniej było Warmińskiemu się nagiąć, więc – mimo wewnętrznych oporów – zdawał się na młodych, otwarcie przyznając, że to już nie „jego" teatr. Ostatnim przedstawieniem, jakie zrobił w Ateneum, było *Za i przeciw* Harwooda, które Jacek Sieradzki uznał za jego najlepszy spektakl.

O tym wszystkim autorzy filmu opowiadają z dużym taktem, a członkowie zespołu i reżyserzy – z pełną zrozumienia czułością i szacunkiem. Emblematyczne jest wspomnienie „szalonego", patchworkowego w strukturze spektaklu *Opera Granda*, zrobionego przez Wojtyszkę z entuzjastycznym współudziałem młodych aktorów – po wizycie na próbie w

ostatniej fazie pracy Warmiński był zdecydowany odwołać premierę, która wydała mu się niedorzeczna. Po usilnych prośbach wydelegowanego do negocjacji Artura Barcisia zgodził się na eksperyment próby generalnej z udziałem widzów – ogromny sukces tego wieczoru sprawił, że ten pełen dystynkcji gentleman publicznie przyznał się do pomyłki, której omal nie popełnił. Na takich właśnie gestach rósł i utrwalał się dyrektorski autorytet Warmińskiego. Nie stracił go do końca.

Ewa Hevelke i Michał Januszaniec wydobyli w swoim dokumencie jeszcze jedno: Warmiński, swobodnie funkcjonujący w obszarze najważniejszych języków zachodnich, był konsekwentnym ambasadorem polskiego teatru za granicą. Małgorzata Semil w jego aktywności na tym polu (przez lata kierował polskim ośrodkiem ITI) dostrzega przejaw najszlachetniej rozumianego patriotyzmu: bez szermowania wielkimi słowami dbał o to, by polski teatr nie pozostawał w kulturowym, wymuszonym przez sytuację polityczną, odosobnieniu. Philip Arnoult, członek amerykańskiego ośrodka ITI w latach siedemdziesiątych, mówił o Warmińskim jako „wielkim graczu z bloku wschodniego", ogromnie szanowanym za granicą, który przebijał się z wiedzą o polskim teatrze na świecie – jako pierwszy dyrektor ITI pochodzący z Europy Wschodniej. Dziś słabo o tym pamiętamy, on sam zaś nigdy o tę pamięć nie zabiegał.

Warmiński to dokument bardzo wartościowy, bogaty w treść i dobrze wyważony, w którym głos oddano ludziom reprezentującym rozmaite profesje teatralne i okołoteatralne (wśród wypowiadających się są aktorzy, reżyserzy, krytycy, dyrektorzy teatrów, historycy teatru, plastycy – kobiety i mężczyźni należący do kilku generacji). Sam dyrektor także zostaje pokazany – we fragmentach nagrań, na fotografiach, na wyimkach z zapisów prób teatralnych, w rozmowach z dziennikarzami, podczas oficjalnych

uroczystości. Zawsze w sytuacjach, kiedy reprezentuje teatr i wypowiada się w jego imieniu – nigdy poza sprawami teatralnymi. Najbardziej „osobistą" z zarejestrowanych w filmie wypowiedzi Warmińskiego jest bodaj ta, w której deklaruje, że w teatrze najważniejsi są dla niego aktorzy i dobre relacje z zespołem. To nie były gładkie słowa na użytek publiczny, zaświadczają o tym sami aktorzy Ateneum. Barbara Bursztynowicz twierdzi, że Warmiński nigdy nie podnosił głosu podczas prób, powstrzymując się zarówno przed oznakami entuzjazmu („Nigdy nie chwalił aktorów"), jak zniecierpliwienia czy dezaprobaty, wyrażającej się wprost i gwałtownie. „Czułam się bardzo bezpieczna" – takie słowa wiele mówią o warunkach pracy pod jego kierunkiem.

Tradycyjny układ w zespole, zachowujący hierarchię zgodną z „wiekiem i urzędem" poszczególnych artystów, dziś bywa postrzegany raczej jako wada – wyżej ceni się kolektywność przejawiającą się zrównaniem pozycji i głosów aktorów różnych pokoleń i z różnym doświadczeniem. W Ateneum pod kierunkiem Warmińskiego nikt porządku hierarchicznego nie kwestionował. Andrzej Seweryn zdecydowanie go sobie chwalił, utrzymując, że dzięki temu młodzi mogli się uczyć u starszych i bardziej doświadczonych, a zarazem odczuwali mniej dotkliwie ciężar odpowiedzialności za spektakl, bo dźwigali go głównie mistrzowie, zdejmując część presji z tych, którzy nie potrafili sobie z nią jeszcze dość dobrze radzić. Akceptowanie hierarchii było w Ateneum możliwe również dlatego, że dyrektor budował swój autorytet na podobnych zasadach: w chwilach trudnych to on przejmował odpowiedzialność za teatr, odciążając aktorów, stając się ich rzecznikiem. Zwracał na to uwagę m.in. Jerzy Kryszak, odnosząc się przede wszystkim do okresu stanu wojennego. Hierarchia wynikała z szacunku. Nie trzeba było go udawać, bo Warmiński stworzył znakomity zespół – co do tego w przywoływanych wypowiedziach panuje pełna zgodność.

To bardzo dobrze, że powstał ten film; bardzo dobrze, że jego twórcy nie przedłożyli formy nad treść i nie ustawili się ponad bohaterem opowieści – przywołanie pamięci o postaci tej klasy (lojalny, skromny, opiekuńczy, sprawiedliwy, szczery, odpowiedzialny i mądry – takimi słowy określają Warmińskiego członkowie jego zespołu) przywraca wiarę w siłę i sens zajmowania się teatrem. A także – obrysowuje pewien model, trudny w dzisiejszych warunkach do powielenia, ale dotkliwie przypominający o niedostatkach obecnego teatru jako instytucji kultury.

Wzór cytowania:

Marszałek, Agnieszka, *Autorytet bez legendy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/autorytet-bez-legendy.

Autor/ka

Agnieszka Marszałek

Agnieszka Marszałek – teatrolog, pracuje w Katedrze Dramatu i Teatru UJ. W polu jej badań leży głównie teatr i dramat XIX wieku, robi też wyprawy we współczesność, m.in. jako recenzent teatralny. Autorka pięciu książek i stu kilkudziesięciu artykułów w tomach zbiorowych i czasopismach teatrologicznych.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/autorytet-bez-legendy*