

Motory i hamulce polskiego teatru

W cyklu „Rozmowy o sztuce” mówiliśmy o warsztacie literackim — o kuchni prozaika, poety, dramaturga i tłumacza z Ireną Dowgiałewicz, Zdzisławem Morawskim, Eugeniuszem Wachowiakiem, o warsztacie twórczym i sytuacji społecznej plastyki współczesnej z malarzem Józefem Burlewiczem. Dzisiejsza rozmowa dotyczy ogólnej sytuacji artystycznej polskiego teatru, a także „tajemnic” kuchni reżysera. Rozmawiamy z Krystyną Tyszańską — przedstawicielką tego pokolenia polskich reżyserów, które ukształtowało i rozwija współczesny model teatru polskiego. Krystyna Tyszańska ma w dorobku szereg wybitnych realizacji w kilkunastu ośrodkach teatralnych kraju, w tym również w Zielonej Górze i oczywiście w Gorzowie, gdzie jej wielkim sukcesem kończącego się sezonu była inscenizacja „Kordiana” Słowackiego.

— Widz teatralny zna nazwisko reżysera z afisza, jego warsztat ocenia na podstawie gotowego spektaklu, a o zainteresowaniach artystycznych i ideowych może wnioskować z repertuaru. Tajemnicą dla widza pozostaje sama kuchnia reżyserska. Chciałbym tedy rozpocząć tę rozmowę od pytania: — od czego pani zaczyna przygotowanie spektaklu?



— Długo, nawet bardzo długo pracuję nad egzemplarzem sztuki. Czasem zabiera mi to około trzech miesięcy. Niektóre teksty — to zaledwie scenariusze, trzeba je określić, ciąć, porządkować by rzecz całą zamknąć w scenicznej całości. Długo rozmawiam ze scenografem, który ma własną wizję realizacyjną, a więc musimy się dogadać, a to wymaga czasu i argumentów. Kiedy już mam plan scenografii, widzę w ogólnie zarysowanej inscenizacji aktora. Tak spreparowany tekst, już z gotowymi w ogólnym kształcie sytuacjami, po przepisaniu na maszynie, otrzymują aktorzy. Próby czytane trwają niezmiernie krótko, w przypadku „Kordiana” mogłam na to poświęcić zaledwie dwa tygodnie, bo nie było czasu.

— Przy tak dominującej roli reżysera aktor ma już niewiele do powiedzenia.

— Oczywiście, ogranicza to możliwości interpretacyjne aktora. Byłoby to korzyścią dla teatru, gdyby kształt spektaklu w większym stopniu rodził się na próbach, a nie, jak to ma miejsce w obecnej praktyce, przed wejściem w okres prób.

— Jakby pani określiła najogólniej aktualną sytuację artystyczną polskiego teatru, jakie czynniki wyznaczają jego siłę i utonienie?

— Kiedyś teatr był w największym stopniu inspirowany przez scenografa, dziś funkcję tę przejął w pełni reżyser. Słusznie więc powiada się, że współczesny teatr polski stoi na reżyserze i repertuarze. Mamy najciekawszy repertuar w Europie, a nowa powojenna polska szkoła reżyserska liczy się w świecie. Pokolenie reżyserów, które obecnie decyduje o modelu naszego teatru dokonało gruntownych zmian w sztuce teatralnej. Dziś nawet na najgłębszej prowincji nie do pomyślenia jest szmira, artystyczne wstecnictwo. Reżyser, gruntownie wykształcony i nawiąkły do przedsięwzięć ambicyjnych jeszcze w uczelni, wywalczył sobie status najważniejszej postaci w teatrze.

— A aktor, co pozostało aktorowi?

— Otóż to. Dotykamy tu jednego z najsłabszych elementów określających sytuację artystyczną współczesnego teatru. Średnia kwalifikacji reżysera jest w Polsce niezwykle wysoka, a na rynku reżyserskim mamy ponadto do czynienia z ogromną konkurencją. Mocnym partnerem jest scenograf, natomiast źle się dzieje z za-

wodem aktorskim. Na rynku aktorskim konkurencji nie ma zupełnie, a średnia kwalifikacji jest niska i odnosi się to w równym stopniu do teatrów stołecznych co do prowincjonalnych. Mamy grupę wybitnych aktorów, którzy mogą i są partnerami dla reżysera, z nimi reżyser może kształtować spektakl w trakcie prób, pozostałym musi narzucić kształt spektaklu i rysunek postaci. Mamy tu do czynienia ze swego rodzaju błędnym kołem bo reżyser, realnie oceniając kwalifikacje aktora wiele rzeczy wymyśla za niego jeszcze przed rozpoczęciem prób, eliminuje go niejako z roli współtwórcy spektaklu, co, rzecz jasna, nie może sprzyjać rozwijaniu się osobowości aktora, lecz z drugiej strony na rzecz patrząc, reżyser jest w sytuacji przymusowej, albowiem w osobie aktora nie znajduje partnera do twórczej współpracy. Aktor dobry i aktor kiepski są w podobnej sytuacji finansowej i prestiżowej.

Często aktor dźwigający repertuar teatru zarabia gorzej od swego starszego kolegi, który tym tylko się zasłużył, że ma długi staż pracy, a z tego tytułu mniejsza normę. Toczy się obecnie w prasie teatralnej generalna dyskusja na temat zawodu aktora. Wielki czas, że zaczęliśmy na ten temat głośno mówić, bo doprawdy trzeba już pilnie szukać dróg wyjścia z impasu. W praktyce reżyser posługuje się aktorem zamiast z nim współpracować. Stary aktor został zniszczony, nowy jeszcze się nie ukształtował.

— Powiedziała pani, że mocnym partnerem reżysera w tworzeniu dobrego teatru jest scenograf. A jaką pozycję zajmuje autor, współczesny dramaturg? Pisarze powiadają, że sztuki są, ale reżyser dzisiejszy boi się eksperymentu i dlatego sięga po klasykę. Jakie argumenty na ten zarzut pisarza ma reżyser?

— Mnie osobicie najbardziej odpowiada własnie repertuar współczesny, ale są z nim kłopoty. Współcześni pisarze dramatyczni nie mówią o sprawach, które interesują reżysera i widzów, penetrują marginesy, nie wychodzą poza imponderabilia. Stąd te częste nawroty do klasyki, do autorów, którzy mówili o rzeczach podstawowych, generalnych. Problematyka ich sztuk porywa teatr a więc porywa i widzów. Ma rację Adam Hanuszkiewicz kiedy powiada że wystawiając klasyków tworzy teatr współczesny, bo romantyków można i należy odczytywać współcześnie. Ile spraw piezaitawionych musi jeszcze istnieć w naszym życiu narodowym i społecznym, skoro wciąż tak wiele ma do powiedzenia i wciąż jeszcze jest tak aktualny Wyspiański? Albo Słowacki, który za życia był niepopularny, bo nie szczędził współrodakom gorzkiej ironii, czyż nie jest wciąż przeraźliwie aktualny?

W gorzowskiej inscenizacji „Kordiana” podejmam próbę innego, nie tradycyjnego odczytania tej postaci. Bo kim w istocie rzeczy jest Kordian? Myśle, że niezależnie od tego wszystkiego, co już na ten temat powiedziano, Kordian jest człowiekiem, który rzeczywiście chce dokonać wielkiego czynu, jest do niego zdolny, ale jest samotny w gronie milijących wprawdzie ojczyste, lecz biernych Polaków. Słowacki wiele wiedział o Polakach, była to wiedza gorzka i tę przesyconą goryczą pretensją do rodaków starałam się w inscenizacji wyeksponować. Dlaczego Kordianowie muszą przegrywać — jest to generalne pytanie tego dramatu, pytanie do dziś aktualne. A współczesny pisarz, współczesny dramaturg, dlaczego nie penetruje najwrażliwszych spraw bytu narodowego, dlaczego unika problematyki żywo obchodzącej całe społeczeństwo, a porusza się po peryferiach życia?

— Teatr gorzowski nie gardzi jednak dramaturgią najmłodszą, jest ona obecna w repertuarze.

— Bo mają swoje racje i pisarze, którzy słusznie nie mówią, że teatr ich unika, słusznie powiadają, że dokąd sztuka nie zostanie wystawiona, nie można orzec, czy jest dobra albo zła. Nie ma innego wyjścia, konfrontacja tekstu z wymogami teatru, z widownią — to jedyna droga inspiracji i edukacji autora, a od realizacji jednej sztuki współczesnej w sezonie teatr się nie zawali. Jeśli tedy chcemy robić dobry teatr współczesny musimy pracować ze współczesnym autorem, albowiem nową w sztuce scenicznej rodzi nie tylko sam teatr, czasem to nowe wyrasta z literatury.

— Wyłożone w tej rozmowie poglądy, a także skłonności realizatorskie zdają się mówić, że jest pani zwolenniczką teatru żywego, żyjącego sprawami swoich czasów, najogólniej mówiąc, politycznego. Problematyka obyczajowa wydaje się panu nie interesować.

— Sztuki obyczajowe o wiele mniej mnie interesują, ale np. twórczość Czechowa cenię sobie niezmiernie wysoko. Czechow z pomocą snraw obyczajowych dochodzi do wielkich uogólnień filozoficznych, mówi do nas w sposób niesztychane pełny odmiennymi, jemu tylko właściwymi środkami o człowieczej kondycji. Pracuję właśnie nad inscenizacją „Wisłowoje sadu”, ale zaraz po wakacjach powracam do głównego nurtu moich zainteresowań. Nowy sezon pragnę zainaugurować „Wyzwoleniem” Wyspiańskiego.

Rozmawiał: HENRYK ANKIEWICZ