

Czas odważnych decyzji

Rozmowa z **KRYSTYNĄ MEISSNER**, reżyserem, dyrektorem Teatru im. Wilama Horzycy w Toruniu, laureatką nagrody kulturalnej „Faktów”



KRYSTYNA MEISSNER

Fot.: Zofia Nasierowska

— Weszła Pani do teatru w sposób niezauważalny, nie związana z żadną grupą, bez ułatwiającej start etykiety. I ten okres terminowania trwał sporo lat. Czy się myłę?

— Dziś sama się dziwię, że tak długo byłam „wyrobnikiem teatralnym”. Wynikało to — sędzę — z dwóch przyczyn. Po pierwsze w okresie mego debiutu inne były warunki startu młodego reżysera. Realizował on konkretne propozycje dyrekcji, nie zaś — tak, jak jest dzisiaj — własne projekty. Po drugie — scena nie była moją pasją, tę — stanowił film. Dwukrotnie zdawałam do szkoły filmowej, i nie udało się. Dlatego też przez dłuższy czas nie byłam pewna, iż teatr jest rzeczywiście moim wyborem, właściwym miejscem pracy. Bałam się jego techniki, skomplikowanej materii — stąd brała się chyba moja skromność i pokora w pierwszych latach po starcie. Uczylałam się długo, robiąc przeważnie sztuki kameralne, skromne, obliczone przede wszystkim na popis aktorów. Skończyły się to dopiero przy realizacji Moralności pani Dulskiej w warszawskim Teatrze Polskim. Ta praca była buntiem przeciwko teatrowi, sytuacji istniejącej wówczas w

Warszawie, wobec mojej pozycji jako reżysera. Dlatego zaryzykowałam tak bardzo. I nie miało to nic wspólnego z efektem na scenie, stanowiło raczej przełamanie istniejącej we mnie psychicznej bariery. Toteż zaraz po tej premierze wróciłam na prowincję, aby tam poszukiwać możliwości robienia teatru innego niż dotąd. Wtedy powstała „Pluskwa” w Elblągu.

— Główna nagroda XXII FTTP w 1980 roku. Weześniej, przez wszystkie te lata powierzano Pani prawie wyłącznie sztuki kameralne, często wywodzące się z kręgu małego realizmu. Taką bywa zresztą dość często droga kobiety-reżysera w teatrze. Robiła Pani tych realizacji wiele — w Toruniu, w Bydgoszczy...

— Reżyser kończąc szkołę teatralną na ogół niewiele wie o warsztacie w teatrze, szczególnie, jeśli sam aktorem nie jest. Start bywa znacznie łatwiejszy dla tych, którzy mają zaplecze warsztatowe, dochodzą do teatru od muzyki, plastyki, aktorstwa. Ja skończyłam polonistykę, toteż moja droga okazała się znacznie bardziej skomplikowana. W pierwszych latach trzeba było pokonywać pokusę te-

oretyzowania, poszukiwać w teatrze składowych formy widowiskowej, uczyć się wyrażania obrazem, kompozycją sceniczną. Przez wiele lat uczyłam się także pracy z aktorem. Miałam nawet ambicję, aby stać się bardzo dobrym pedagogiem w teatrze.

— I takie opinie o Pani zdarzyło mi się już słyszeć.

— Skoro tak — nie był to więc okres stracony.

— Odejście od teoretyzowania na scenie stało się chyba szczególnie ważne wówczas, gdy rozpoczęła Pani robić przedstawienia widowiskowe, na dużym planie, uderzające agresywnym, wielopłaszczyznowym, często prowokacyjnym obrazem. Taką była „Pluskwa”, „Pancernik Potiomkin”, później „Balladyna” i ostatnio „Zmierzech”.

— Jeśli mam być uczciwa, muszę powiedzieć, że duże spektakle reżyserowałam i wcześniej — w operze. Tak się bowiem złożyło, że robiąc w teatrze dramatycznym wyłącznie kameralne sztuki, dostawałam z opery propozycje krańcowo odmienne. I tam dopiero po-

(CIAĞ DALSZY NA STR. 4)

znałam smak pracy nad wielkim widowiskiem.

— Sądząc po realizacjach późniejszych — smak ten się chyba Pani spodobał...

— Ogronnie. A przede wszystkim znacznie poszerzył moje reżyserskie umiejętności i możliwości.

— Wiele Pani przedstawię jest podporządkowanych jakby jednemu pomysłowi formalnemu. Daje to rozmaity efekt — raz, np. w „Balladynie” znakomicie się sprawdza, innym razem — powiedzmy, w bydgoskim „Świętoszku” — kończy się całkowitym niepowodzeniem...

— Miałam w teatrze okres straszliwych grzechów reżyserskich. Było to chyba bezpośrednio przed „Moralnością”, kiedy to czułam już potrzebę odejścia od teatru kameralnego, w którym najważniejsza była zawsze praca z aktorem. Szukałam wyjścia i próbowałam czasem łatwych efektów. Tak było ze „Świętoszkiem” i moją ogromną porażką — „Jak wam się podoba” w Warszawie. Nie wiem, dlaczego tak się stało, ale to przedstawienie było okropnie efekciarskie — antologia pomysłów bez myśli przewodniej. I ta chyba, tak nieudana próba, najwięcej mnie nauczyła, dała mi dużo do myślenia o roli reżysera w teatrze.

— W ostatnich Pani przedstawieniach można zauważyć świadome samoograniczenie reżyserskie. Najpierw były sztuki kameralne, potem próby buntu wyrażające się nadmiarem pomysłów, obecnie zaś klarowną narracją i porządkującą całość zamysł realizacyjny.

— Na jednym ze spotkań ludzi teatru Stanisław Radwan mówił o pozycji doświadczonego reżysera w teatrze. Powiedział wówczas m. in. że mamy ostatnio do czynienia z narzuconą próbą zmiany pokoleń. Tymczasem wielu sztuk, zwłaszcza z kręgu wielkiej klasyki, nie da się zrobić dobrze mając lat dwadzieścia parę. Oczywiście bywają wyjątki, ale ogólnie prawidłowość jest właśnie taka. Myślę, że w zawodzie reżyserskim wiek — przy najmniej do pewnej granicy — raczej pomaga niż przeszkadza. Doświadczenie także. I w samoograniczeniu się, i w spokojniejszym

myśleniu o teatrze. Daje konieczny dystans.

— Przeglądając się Pani przedstawieniom, można dojść do wniosku że bliska jest Pani konwencja „teatru w teatrze”, zabawy polegającej na układaniu i przeplataniu rozmaitych wątków. Ta zamierzona dysharmonia, widoczna teatralność — w „Balladynie”, „Słudze dwóch panów”, „Teatr to świątynia” — sprawiają często wrażenie prowokacji...

— Bardzo chciałabym wiedzieć, czym naprawdę jest teatr, czy współczesnemu widzowi jest on

— Ale bardzo, już, zaraz, chciałabym zrobić „Króla Leara”, dramat wspaniale korespondujący z naszą współczesnością — obraz największych zwątpień, buntów i zalamania Szekspira.

— Funkcja dyrektora teatru — to nie jest podobno dla kobiety „lekki chleb”. Była Pani dyrektorem w Zielonej Górze, od paru lat prowadzi scenę w Toruniu. W tym czasie największe artystyczne sukcesy teatru były dziełem Krystyny Meissner. Obok Pani reżyserują w Toruniu prawie wyłącznie młodzi twórcy. Czy nie boi

młodym łatwiej debiutuje się w dużych miastach, a nie na prowincji, która, po latach twórczych — tonie dziś w marazmie i artystycznej przeciętności...
— W przeszłości popełniono wiele błędów, także w polityce kadrowej. Niektóre teatry powierzono ludziom, którzy mają ambicję kariery raczej urzędniczej niż artystycznej. Zajęli oni miejsca, które winny być obsadzone przez młodych reżyserów.

— Ale w terenie brak jest nie tylko kierowników artystycznych. Także reżyserów i przede wszyst-

zaspokoić. Nie jestem zwolenniczką teatru eklektycznego. Kierownik artystyczny ma swój program i dobiera zespół do określonego repertuaru. Tworzy zatem profil, który nie każdemu widzowi odpowiada. Jego poszerzeniem winna być — sądzę — stała wymiana teatrów. Od dłuższego czasu jesteśmy zdani w tym względzie przede wszystkim na siebie. Znaleźć interesujące spektakle nie jest sztuką, problemem są natomiast koszty wymiany.

— Gdzie dzisiaj — zdaniem Pani — może istnieć dobry teatr?

— Wszędzie tam, gdzie będzie miał publiczność. Próbuje patrzeć na kryzys teatru historycznie, myślę, że właśnie teraz należy postawić obiektywną i ostrą jego diagnozę. Próbuje to czynić grupa 13 dyrektorów z całej Polski, w której pracach uczestniczę. Nie wiem tylko czy nasz głos zostanie wysłuchany.

Wydaje mi się, że teatr-institucja jest dziś absolutnym przeżytkiem. To krępuje wyobraźnię i rozmach, nawet ryzyko wkalkulowane jest w koszty, skoro za klape płaci się państwowymi pieniędzmi.

— I to mówi dyrektor teatru! A jeśli Panią wytestują?

— Dyrektorowanie nie jest moją pasją. Jest wygodne dla reżysera, który może robić to, co chce.

— Bez przesady.

— To nie przesada. Mam podstawy podejrzewać, że kiedy przestałabym być dyrektorem — miałabym znacznie mniej ofert reżyserskich. Wszyscy kierownicy artystyczni o tym wiedzą. Chociaż — z drugiej strony — dyrektorowanie także przeszkadza. Pochłania, odbiera skupienie wewnętrzne, czas, spokój, konieczny przy robocie reżyserskiej

— Jakos się to Pani jednak udaje...

— Może dlatego, że zawsze robiłam teatr w pociągu.

— Na koniec — co Pani obecnie reżyseruje?

— „Zmierch”. Babla w warszawskim Teatrze Powszechnym.

Rozmawiała:
IADWIGA OJERADZKA

Czas odważnych decyzji

rzeczywiście potrzebny. Więc próbuję różnych metod, prowokuję widza, obserwuję, czy go to wciąga, badam granice życia i teatru. A ponieważ jasno wyczuwam sztuczność teatru, więc staram się podkreślić i unoczniać teatralność właśnie, konwencję zabawy. Chyba nie warto już — tak w XIX wieku — udawać, że czwarta ściana istnieje naprawdę.

— Wnoszę zatem, że mały realizm już Pani nie bawi?

— Robiłam tych sztuk tyle, że zrodził się przesyć. Ponadto, kameralne „autorskie” dramaty lepiej się teraz chyba sprawdzają w telewizji, która ma większe możliwości obsadowe niż teatr w niewielkim mieście, skazany tylko na swój zespół. I w tym względzie być może dla niego ogromną konkurencją. Natomiast szansy teatru współcześnie upatruję w jego widowskowości, symultanizmie, w możliwości prowadzenia wielu wątków naraz, w rytmach, podtekstach, zbitkach obrazu i słowa. To było i będzie siłą teatru, a najbardziej jest może widoczne w przedstawieniach klasyki. Sądzę, że już niedługo przyjdzie czas na nowe, twórcze przedstawienia Szekspira i Fredry.

— Z Szekspira reżyserowała Pani jak dotąd tylko komedie?

się Pani pomówienia o świadomą dominację?

— Nie boję się, bo czuję się winna. Rola dyrektora jest rzeczywiście trudna i niewdzięczna. Chwilami mam wrażenie — jako reżyser ratuję siebie — dyrektora. Wynika to po trosze również z trudnej sytuacji kadrowej polskiego teatru. Toruń jest — jako miasto uniwersyteckie, mające dobre tradycje — ośrodkiem dość pociągającym, ale i tu nielato jest ściągnąć reżyserów interesujących i odpowiedzialnych. Jest ich zresztą coraz mniej. Ludzie ze średniego pokolenia albo prowadzą własne teatry, albo reżyserują w TV, za granicą, na ogół zaś robią mało i coraz mniej. Jesteśmy chyba w przelomowej chwili wymiany pokoleń. Jako dyrektor świadomie unikam zapraszania rutynowanych reżyserów, którzy przyjeżdżają do teatru odrobić zadaną lekcję. Szukam ludzi młodych o żarliwym stosunku do sztuki. Oni popełniają błędy, ale też tworzą zupełnie inną atmosferę twórczej pracy. Idealem byłaby stała współpraca z dwójką czy trójką młodych reżyserów. Na razie ciągle szukam.

— To wynika chyba z obecnej sytuacji teatru terenowego. Dziś

kim — aktorów. Wiele teatrów w małych miastach egzystuje wyłącznie dzięki adeptom...

— Sądzę, że nadszedł czas odważnych decyzji. Znana propozycja Jerzego Koeniga jest może zbyt ekstremalna, ale — uważam, że część teatrów w Polsce powinna być zamknięta. Dla dobra samego teatru. Tam, gdzie — jak czas wykaże — prowadzenie stacjonarnej sceny jest absurdem, niech zostaną tylko budynki i impresariat. Kto jednak miałby podjąć tak drastyczną decyzję? Władze będą się jej obawiać. Dla środowiska — choć mówi się o tym coraz częściej — byłaby to z kolei przykra samoocena — a więc sytuacja niezręczna. Trzeba jednak wymyśleć jakąś zasadę, ustanowić jednolite, sprawiedliwe kryteria: ekonomiczne, socjologiczne — i według nich dokonać operacji chirurgicznej. Odciąć martwe ciała. Istnieje takie zjawisko jak umieranie teatrów. Skoro więc są trupy, trzeba je pogrzebać. Wszystko to wiąże się z dzisiejszym problemem numer jeden — obecnością publiczności w teatrze. Kiedy prowadzi się jej scenę w mieście, sprawa ta staje się szczególnie ważna.

— Dlaczego?

— Z powodu rozbieżności gustów i oczekiwań, które nielato jest