

**Krystyna Meissner
boi się słów. Boi się
deklaracji. Wywiad
– nie. Raczej nie.
Zbyt wiele słów już
powiedziano.
A słowa
zdewaluowały się
i dziś niewiele
znaczą. Ale
o teatrze
porozmawiać,
owszem, możemy.**

BEZ DEKLARACJI

Przyjechała do Zielonej Góry, aby objąć dyrekcję i kierownictwo artystyczne Teatru Lubuskiego, w listopadzie 1980 roku. W najtrudniejszym bodaj sezonie dla naszych dyrektorów teatrów. A więc do tchórzliwych nie należy, skoro w burzliwym czasie podjęła się nielatwej roli.

Pierwszy wywiad w miejscowej prasie. Nowa dyrektor teatru wyraźnie zaznacza: *nie możemy sobie obiecywać, że będzie się działo coś wspaniałego.*

Dziennikarz nie oczekuje jednak od niej zapowiedzi wielkich wydarzeń, bo zna sytuację teatru. Wie, w jakim stanie go zastała. Zmęczeni są nim aktorzy, zmęczona i zniechęcona jest publiczność. Po obydwu stronach panuje rozgoryczenie.

Złota legenda

Mitami obrosła, legendarna stała się działalność zielonogórskiego teatru za dyrekcji Marka Okopińskiego i Stanisława Hebanowskiego. Hebanowski był kierownikiem literackim teatru. Ale nie z nazwy tylko, jak to często bywa. Kształtował oblicze teatru poprzez ambitną politykę repertuarową. Toteż Jego niedawna

i nieoczekiwana śmierć okryła żalobą również tutejsze środowisko.

Z nostalgią wspomina się ów złoty okres sprzed lat dwudziestu. Teraz. A przedtem?

Terazniejszość nigdy nie jest jednoznaczna.

Wśród sterty pozółkłych wycinków prasowych w Instytucie Sztuki można znaleźć tekst warszawskiej pani krytyk powątpiewającej w przydatność i wysoki poziom teatru, który świeci pustkami. W teatrze, jak pisze, „podobno” było raptem 60 osób, podczas gdy ludzie, owszem, spragnieni są kulturalnej rozrywki i każdą cenę gotowi dać za bilet na występy Marino Mariniego. Skoro pada słowo „podobno”, więc sama tego nie widziała, potwierdza zatem cudze opinie.

Kto inny wprost cytuje owe opinie: „Teatr Zielonogórski jest teatrem trudnym, zbyt trudnym” – słowa takie można tu i ówdzie usłyszeć. „Robotnikom nie potrzeba takiego teatru”.

Krytykowano surowo „Wyzwolenie” Wyspiańskiego i „Zejście aktora” Ghelderode’a. Nie łagodziło surowych sądów to, że spektakle te były wydarzeniami podczas festiwalu kaliskich. Dla jasności: autorami surowych opinii nie byli robotnicy, ani mieszkańcy małych miejscowości, do

których teatr często przyjeżdżał. Ci – przeciwnie – uważali teatr za własny.

W tym samym czasie, na początku lat 60-tych. Teatr „13 Rzędów” w Opolu odwoływał przedstawienia z powodu braku widzów. Grano, gdy przyszły dwie lub trzy osoby. Opinie na temat działalności teatralnej Grotowskiego w owym czasie również były mocno zróżnicowane. A teraz się mówi, że właśnie opolski okres jego działalności był najbardziej twórczy, najbardziej znaczący.

Co ma Okopiński do Grotowskiego i na odwrót? Teatr „13 Rzędów” do teatru Ziemi Lubuskiej? Może niewiele. Świadomie jednak odwołują się do tak głośnego i snobistycznego nazwiska, bo przecież mało kto się przejmie jakimś prowincjonalnym teatrem, znajdującym się gdzieś na końcu naszego małego świata.

W historii obu teatrów i w stosunku do nich widać pewne prawidłowości występujące w naszym życiu kulturalnym. Warto o nich pamiętać, zwłaszcza wówczas, gdy panaceum na uzdrowienie sytuacji widzi się w likwidacji słabych i „chorych” placówek.

Upadek

Czy można nazwać następną latą, po odejściu Okopińskiego i jego zespołu, okresem upadku? Gdy ktoś koniecznie chce nazywać, musi liczyć się z tym, że w takim określeniu będzie wiele uproszczeń i niesprawiedliwości.

Bo przecież teatr nadal funkcjonował, lepiej-gorzej, borykając się z ogromnymi trudnościami. Rozpoczął się remont, latami trwający. Praktycznie przedstawienia można było dawać tylko na małej scenie i w objęzdzie, bardzo dużym zresztą.

Czy ktokolwiek przytomnie myśli i dbający o swoje interesy wiąże się z taką placówką? Wątpliwe. Jeśli, to na rok-dwa. Nie dłużej.

Toteż – naturalną kolejną rzeczą – rotacja kadr w teatrze była ogromna. Często zmieniała się dyrekcja i zespół. Efekty takie, jakich się można było spodziewać. Zespół, który nie miał satysfakcji zawodowej. Publiczność – zniechęcona.

A przecież w tych trudnych warunkach zdarzało się zbudować ciekawe przedstawienie. Takim była prapremiera polska sztuki Brešana: „Przedstawienie „Hamleta” we wsi Głucha Dolna”. Były to jednak jaskółki, które nie czyniły wiosny.

mach, trzymając ich przed telewizorami. W taki właśnie mundialowy wieczór poszło z kasy sto biletów. Wygrała „Szarłatna wyspa” Bułhakowa. Wygrał teatr.

Impas został przełamany, Teatr zyskał społeczną akceptację.

Tu trzeba wyraźnie zaznaczyć, że zdobywano widza bez stosowania tanich chwytów. Pod publiczność. Konsekwentnie unikając tzw. repertuaru mieszczańskiego. Nawiazując raczej do polityki repertuarowej, wyszukanej i ambitnej, z czasów Hebanowskiego.

Premierą „Pluskwy” Majakowskiego wznowiał działalność teatr po przerwie na przełomie 1981/82 roku. Publiczność dopisywała.

Niemniej, Krystyna Meissner, reżyserując jesienią 1982 „Czekając na Godota” Becketta, miała wiele obaw, czy da się wystawić u nich więcej niż siedem razy. W końcu jest to rzecz z najtrudniejszego awangardowego repertuaru i niejedną raz w historii wystawień tej sztuki zdarzyło się, że zmęczeni widzowie wychodzili w trakcie spektaklu. A przecież w ich teatrze inne, łatwiejsze sztuki, padały przy siódmym przedstawieniu.

Zdumiona była, podobnie jak inni, gdy szło u nich dwudzieste przedstawienie „Czekając na Godota”.

Po dwu latach

ten sam dziennikarz, który poprzednio z nią rozmawiał, znowu robi wywiad dla swojej gazety. I to on mówi: *Teatr, który pani robi w Zielonej Górze, staje się dla mnie coraz ważniejszy. Po prostu zobaczyłem istotne przedstawienie, o czym zresztą pisałem. Ale jest we mnie strach prowincjusza: jak długo to potrwa? Dlaczego to się musi rozwalić, jak się niejedno tu rozwalilo?*

Nie było obietnic, ale jest przyzwyczajony teatr. Jednakże, choć z pozoru nic nie wskazuje na nadciągające niebezpieczeństwo, człowiek, który tu od lat tkwi, czuje, że w pewnym momencie – obójtne z jakiego powodu – dobra passa musi się skończyć. Stąd jego lęk.

Bo też od kulis sprawa wygląda mniej optymistycznie. Za kulisami toczy się walka nie tylko o poziom placówki, ale wręcz o jej ocalenie.

Oto we wrześniu 1982 roku odeszła grupa młodych aktorów. Rzecz to raczej nie spotykana w teatrze, gdzie wędrówka ludów ma miejsce z końcem sezonu, a nie na jego początku. W ten sposób przecież pozbawia się teatr możliwości zatrudnienia innych osób na miejsce tych, którzy odchodzą. Widocznie zmieniają się obyczaje. Lojalność traci cenę.

Ale Krystyna Meissner nie ocenia tego zachowania. Przeciwnie: podkreśla zasługi młodych, którzy po ukończeniu warszawskiej PWST przyszli tutaj. Ożywił teatr swą młodością i zapałem. Uważa, że należy im dać teraz błogosławieństwo na nową drogę. „Młodzi marzyciele” mówi o grupie, przez którą zamiast mieć zespół 25-27 osobowy, pozostała z 17 aktorami w średnim wieku. Ci, którzy pracują w teatrze, wiedzą, co to znaczy.

Przyczyna rozstania? Nie mogli realizować swoich ambicji twórczych w ramach zawodowego teatru.

Odeszli aktorzy. Odchodzą pracownicy techniczni. Ci idą

tam, gdzie im lepiej płacą. Ich koledy, którzy nadal pracują w teatrze, są właściwie hobbistami.

Uległa już likwidacji pracownia krawiecka męska. Dyrekcja otrzymała ultimatum: albo 17 tys. pensji podstawowej, albo krawiec odchodzi tam, gdzie mu tyle dają miesięcznie. Chętnie by dała te 17 tys., ale nie może. Przepisy nie pozwalają. Górny pułap – to 12 tysięcy. Tyle właśnie otrzymuje dyrektor teatru. Nie ma nic przeciw wyższej pensji dla krawca, jednak sama o tym nie decyduje.

Co dalej? Cóż, szukają następcy, tymczasem ratuje ich dyżurujący krawiec-emeryt.

Programowy optymizm

Nie sądzę, że Krystyna Meissner nie zdawała sobie sprawy z zagrożeń dla egzystencji teatru. Myślę, że dobrze orientuje się w sytuacji. Nie zdradza jednak otwarcie swoich niepokojów. Raczej przyjmuje postawę pełną optymizmu. Świadomego i może stosowanego jako metoda optymizmu. Że jednak da się przełamać trudności. Nie jest to optymizm tani, typu: *jakos tam będzie*. Ale bierze się z przekonania, że skoro podejmuje się jakieś działanie, trzeba wierzyć, że się powiedzie. Nie można w połowie drogi popadać w zwątpienie, czy się dojdzie do celu.

I stale mieć na uwadze sprawę zasadniczą. A mianowicie: na jaki temat rozmawiać z ludźmi. Bo teatr jest miejscem, gdzie toczy się dialog w sprawach istotnych. Nieprawdą jest to, co mówią niektórzy, zresztą spoza teatru, że ludzie obecnie są tak zmęczeni, iż należy im dawać repertuar wyłącznie rozrywkowy.

Śmiech, owszem, zawsze jest potrzebny. Jednak obserwacje potwierdzają opinię, że ludzie przychodzą chętnie do teatru wtedy, gdy znajdują tu nurtujące ich problemy. Gdy mogą je tu ponownie przeżyć – a przez to zyskać dystans do nich. A więc i do siebie samych. Pozbyć się uczucia zagubienia wśród spraw, które przerastają jednostkę.

Z dużą uwagą dyrektor teatru obserwuje rozwój ich Sceny Propozycji. Prawie każdy teatr ma taką małą scenę. U nich została ona oddana całkowicie aktorom. To oni zgłaszają postulaty – co chcą grać na tej scenie. Sami wybierają sobie reżysera. Zamówienie idzie więc w kierunku odwrotnym, nie jest to przyjęte w teatrze. Aktor nie jest tym, kogo się wybiera. To on ma głos decydujący. Scena ta ma jeszcze ten dodatkowy walor, że nie ma ustalonego, z rocznym wyprzedzeniem, repertuaru. Powstaje on na bieżąco, w zależności od tego, co wydaje się potrzebą chwili. Co ciekawe – ludzie przygotowujący kolejny spektakl dla Sceny Propozycji pracują za darmo. Tak aktorzy, jak personel techniczny. Pieniądze dostają dopiero wtedy, gdy spektakl jest gotów i teatr decyduje się na zakupienie go i włączenie do swego repertuaru.

Ciągła troska o żywy dialog z widownią sprawia, że w ciągu zaledwie dwu lat teatr zyskał sobie uznanie w tutejszym środowisku. Już ludzie nie mówią, że najbliższy teatr mają we Wrocławiu czy w Poznaniu. Mają teatr u siebie. Tylko – jak długo to potrwa?

**BRONISŁAWA
BELUSIAK**