

665

Z ALINĄ OBIDNIAK,
dyrektorem Teatru im. Norwida
w Jeleniej Górze
rozmawia Jarosław Haak

„SAMUEL ZBOROWSKI” SŁOWACKIEGO
W REZ. ALINY OBIDNIAK
(TEATR IM. NORWIDA, 1985)

Radość two rze nia

w kręgu teatru

Myślę, że Ci się poszczęściło: Teatr im. Cypriana Norwida w Jeleniej Górze od lat ma dobrą, często wręcz znakomitą prasę, a i Alina Obidniak jest pozytywnym bohaterem licznych reportaży, wywiadów i recenzji. Pod Twoim kierownictwem zespół jeleniogórski odbył peregrynacje artystyczne między innymi do Ameryki Południowej, Włoch i Paryża. Jest stałym gościem na scenach Węgier, NRD i Czechosłowacji. Spróbujmy wszakże sięgnąć pamięcią wstecz: jak to się stało, że zdecydowałaś się objąć teatr w Jeleniej Górze i wytrwałaś w nim – odpukajmy w niemalowane drzewo – już 13 lat?

Jestem w sytuacji, która pozwala mi na dystans zarówno wobec siebie, jak i zdarzeń, których byłem uczestnikiem. Mimo to, a może właśnie dlatego, tej swojej jeleniogórskiej przygody nie potrafię przypisać wyłącznie racjonalnej decyzji. Aktywność jednostki rozpatruję nie tylko w kategoriach rozwoju duchowego człowieka, ale też jego długu wobec kultury, tradycji, wychowania, które nas czynią tym, kim naprawdę jesteśmy. Patrząc z tej perspektywy, wszystko staje się prostsze, ponieważ ułatwia budowania określonej hierarchii wartości, bez której nie wyobrażam sobie pracy w teatrze.

To, co mówisz, jest pewnego rodzaju uogólnieniem, ale poszczególne etapy dochodzenia do tej świadomości nie były chyba ani proste, ani łatwe?

Istotnie, odbywało się to powoli, nie bez kłopotów i porażek – począwszy od debiutu reżyserskiego w Gnieźnie, poprzez dyrekturę w Kaliszu, aż po pracę w Jeleniej Górze, która – mam nadzieję – nie oznacza kłamry ostatecznej, ale na pewno zamyka pewien etap w mojej biografii. Moje dyspozycje psychiczne, doświadczenie, wreszcie pleć pozostawały jakby w sprzeczności z potocznym wyobrażeniem o dyrektora, bo przecież wymaga się od niego tego rodzaju autorytetu, który rzadko jest przypisywany kobiecie. Obracamy się w niezwykle wrażliwej sferze wzajemnych zależności między reżyserem, aktorem, zespołem teatralnym i widzem. Dodajmy: wzajemnych zależności, ale też niekiedy różnych oczekiwań i odmiennych ambicji.

Był okres, kiedy wydawało mi się, że stawianie ekstremalnych zadań, a następnie ich bezwzględne egzekwowanie jest najlepszą receptą na dobry teatr. Tymczasem okazało się, że postawa taka rodzi konflikty, a w dalszej konsekwencji uniemożliwia porozumienie się z zespołem. Później zrozumiałam, że z osobowością twórcy należy obchodzić się delikatnie, otaczać ją jak największą czułością, przede wszystkim jednak nie wolno „uszcześliwiać” na siłę – przeciwnie, należy pozostawić partnerowi swobodę wyboru oraz praw do własnych poszukiwań, na miarę jego wyobraźni i możliwości. Oczywiście, procesem tym – bo jest to proces ciągły – można, a nawet należy kierować, zawsze jednak za wewnętrznym przyzwoleniem naszych partnerów. Kierując tak wrażliwym organizmem jak zespół aktor-

ski, czy – szerszej rzecz ujmując – artystyczny, trzeba wyżyć się egocentryzmu, otworzyć na świat teatru. W żadnym wypadku nie wolno też pochopnie wartościować efektów pracy twórczej, gdyż często porażka jest ważniejsza niż sukces – uświadamia własne ograniczenia. Staram się być bardzo blisko moich kolegów, jeśli coś się nie udaje, a jest poparte rzetelnym wysiłkiem i ambicjami. Tak, zwłaszcza w niepowodzeniu trzeba być solidarnym, pomagać sobie nawzajem. Należy nadto mieć świadomość, że sztuka teatru może się rozwijać jedynie w sytuacji wyzwania i ryzyka.

Widzę, że świadomie wybrałaś sobie niezwykle trudny rodzaj obecności w teatrze. Czy nie prowadzi on przypadkiem do redukcji własnych ambicji artystycznych?

W moim systemie wartości osobiste ambicje mają znaczenie drugorzędne. Szukam w sobie i w innych, dobrych i czystych tendencji. Liczy się przede wszystkim suma wspólnych dokonań, o które też nie jest łatwo.

Kiedy przyszedłem do Jeleniej Góry, byłem już po pewnych doświadczeniach. Cenne okazały się zwłaszcza doświadczenia wyniesione z Kalisza, gdzie teatr miał wprawdzie historyczną tradycję, ale borykał się z trudnościami typowymi dla małych terenowych zespołów. Pozwoliło mi to sformułować – jak sądzę – tyleż utylitarny, co nie pozbawiony pewnych ambicji artystycznych program dla Jeleniej Góry.

Swoistym paradoksem naszego życia teatralnego jest fakt, że w całej Polsce obowiązuje w gruncie rzeczy jeden model teatru profesjonalnego, bez względu na to, gdzie on jest usytuowany i jaką funkcję powinien spełniać – wspólny dla wielkich centrów kulturalnych i małych prowincjonalnych ośrodków. Ta uniformizacja jest o tyle groźna, że nie respektuje tak podstawowych dla poprawnej organizacji życia teatralnego czynników jak lokalne tradycje, potrzeby konkretnych środowisk i możliwości poszczególnych zespołów artystycznych. W rezultacie nie stworzyliśmy sensownego systemu preferencji dla terenowych zespołów, a funkcjonujące stymulatory raczej zniechęcają niż pobudzają do podejmowania ryzyka artystycznego. Inaczej mówiąc, małe teatry – przy skromnych dotacjach i często słabych zespołach, uginają się pod ciężarem planów usługowych. W konsekwencji, pojawiające się tu i ówdzie na polskiej prowincji wybitniejsze zjawiska teatralne, są z reguły efemerydami, których żywot ogranicza się do dwóch – trzech sezonów. W moim przekonaniu – mówię o tym wielokrotnie podczas różnych spotkań z władzami – wykształcone w ciągu minionego czterdziestolecia struktury wymagają gruntownych przeobrażeń. W szczególności i przede wszystkim należy generalnie odwrócić proporcje, jakie ustaliły się między teatrami stacjonarnymi a placówkami działającymi w terenie. To właśnie te ostatnie wymagają szczególnej troski, zwłaszcza zaś większych dotacji i ograniczenia planów usługowych. Musi-



„KABARET” JANA PIETRZAKA
W REŻ. AUTORA
(TEATR IM. NORWIDA,
1986)



IV MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL TEATRÓW ULICZNYCH (1986)

my pamiętać, że w zespołach, w których brak jest wybitnych osobowości aktorskich, proces budowania widowiska musi być bardziej wielowarstwowy i odpowiednio dłuższy niż w teatrach stacjonarnych. Słowem: małym teatrom należy dać szansę artystycznego samookreślenia się, bowiem jedynie w takim układzie mogłyby one stanowić podglebie szeroko pojętej kultury teatralnej i zacząć trwałych przeobrażeń w środowiskach, w których przyszło im działać. W Jeleniej Górze tak właśnie widzimy obowiązki teatru i staramy się im sprostać, co pozwala nam niekiedy – wbrew wszelkim ograniczeniom – wznieść się ponad kondycję typowego teatru prowincjonalnego.

Współpracowałam z tak znakomitymi twórcami, jak Henryk Tomaszewski, Adam Hanuszkiewicz, Krzysztof Pankiewicz, Krystian Lupa i Mikołaj Grabowski formowali się jako reżyserzy na jeleniogórskiej scenie. Ta różnorodność indywidualności twórczych, które pojawiają się w Twoim mieście, nadaje mu dość specyficzny koloryt i czyni placówką rzeczywiście poszukującą. Ciekaw jestem wszakże, jakie miejsce w Twojej walce – bo tak to rozumiem – o osobny model teatru, zajmuje publiczność? Jest to pytanie być może nieco naiwne, ale problem ulegania gustom publiczności lub jej edukacja na siłę, wcale nie jest naiwne – rodzi bowiem rozmaite implikacje, na przykład ekonomiczne i repertuarowe, a w konsekwencji artystyczne.

Wiedzę o publiczności zdobywam jako członek określonej społeczności, w dodatku głęboko zanurzony w czasie, w którym żyjemy. Podczas spektaklu siadam nierzadko w ostatnich rzędach i wsłuchuję się w reakcję widowni. Jeśli publiczność wychodzi obojętna, to znak, że spotkanie było chybione. Niestety, tego rodzaju przypadki nie są rzadkie w teatrze posiadającym plany usługowe i w którym wyniki finansowe groźnie konkurują z prawdziwą sztuką. Rodzi to rozmaite kompromisy, podczas gdy prawdziwe zjawiska artystyczne powstają jedynie wówczas, kiedy twórcy mogą do końca decydować o kształcie teatru. Cóż zatem pozostaje? Przekonywać publiczność do teatru, w którym o coś chodzi. Dowodzić, że tylko taki teatr jest ważny dla rozwoju społeczeństwa i jednostki. Jestem jednak realistką, wiem, że nie uda mi się uniknąć kompromisów i nie potrafię stworzyć idealnego teatru. Był wprawdzie w teatrze okres laboratoriów i poszukiwań, który głęboko przeorał świadomość twórców i animatorów kultury, ale przenikanie no-

wych idei do normalnego krwioobiegu jest procesem długotrwałym, którego skutki nie dadzą się zauważyć z dnia na dzień.

Istotnie, jest to proces powolny, ale ostatecznie sędzę, że jego moderujący wpływ jest wyraźnie widoczny w działalności jeleniogórskiej sceny, na której w ostatnim okresie można było obejrzeć tak interesujące realizacje, jak „Letni dzień” i „Ambasador” Mrożka, „Lekarz mimo woli” Mollera, „Zemsta” Fredry, „Wyzwolenie” Wyspiańskiego, „Samuel Zborowski” Słowackiego, „Ślub” Gombrowicza, „Hamlet” Szekspira, „Uciechy staropolskie” w opracowaniu dramaturgicznym i inscenizacji Dejmka. Ba, nawet premiera typowo ludycznego „Romansu z wodewilu” Krzemińskiego, reprezentowała dobry poziom i pokazywała ciekawy warsztat inscenizacyjny. W tym kontekście lepiej rozumiem, dlaczego zafundowałaś sobie scenę studyjną i wymyśliłaś Festiwal Teatrów Ulicznych. Chwilami odnozę wrażenie, że scena studyjna tworzy może nie tyle główny, co specjalnie hołubiony przez dyrekcję wątek działalności Teatru Norwida. Mam ochotę się zwierzyć, iż premiery „Przezroczystego pokoju”, „Kolacji” i „Pragmatystów” w reżyserii Krystiana Lupy; zaliczam do najciekawszych i najsilniejszych przeżyć, jakich udało mi się doświadczyć w teatrze.



ALINA QBIDNIAK



„PELIKAN” STRINBERGA
W REŻ. ANDRZEJA GUCA
(TEATR IM. NORWIDA, 1986)



„ROZMOWY Z KATEM” MOCZARSKIEGO
W REŻ. ANDRZEJA KEMPY
(TEATR IM. NORWIDA, 1986)

Scena studyjna – najkrócej rzecz ujmując – spełnia funkcję twórczych drożdży. Dokonuje się tam w sposób może najpełniejszy ów niesłychanie istotny akt porozumienia między reżyserem, aktorem i widownią. Decydują o tym inne środki – powiedzmy formalne, ale też niemożliwa lub przynajmniej trudna do osiągnięcia gdzie indziej bliskość między publicznością i zdarzeniem teatralnym, co w wyjątkowo sprzyjających warunkach prowadzi do identyfikacji widowni z tym, co dzieje się na scenie.

Ciekaw jestem, jak usytuować w Twojej biografii Festiwal Teatrów Ulicznych. W sierpniu tego roku odbył się już po raz czwarty. Uczestniczyło w nim ponad sześćdziesiąt polskich i zagranicznych zespołów. W sumie wielkie przedsięwzięcie, średnio około dwustu widowisk w czasie jednego wydania Festiwalu, rosnąca popularność wśród mieszkańców Jeleniej Góry, Kowar, Lubania, Kamiennej Góry, Leśnej, Lubawki oraz ogromne pomieszczenie teatralnej materii: obok amatorów – profesjonalistów, różne style i całkiem inne tradycje kulturowe, przenoszone w ten uroczy zakątek Polski na przykład z Włoch, Francji, Belgii, Szwecji, a nawet z Indii i Japonii. W dodatku rzecz całą organizuje się między końcem jednego sezonu a inauguracją drugiego i właściwie niemal u progu kolejnego poważnego przedsięwzięcia, jakim niewątpliwie są wrześnie Jeleniogórskie Spotkania Teatralne, w których też nierzadko bierze udział kilkanaście zespołów z całej Polski. Droga Alino, po co Ci to wszystko? Skąd ta zachłanność na działanie, na aktywność? Jak teatr i jego organizatorzy mogą udźwignąć tyle zadań i podjąć tylu inicjatywom?

Rzeczywiście, robimy to kosztem odpoczynku – dla czystej radości tworzenia. A może też pod wpływem głębszych impulsów... żeby choć trochę pozostać w ciepłej prawdziwej radości życia i nalać się energią twórczą, która emanuje z postawy i działań teatrów ulicznych. Ich członkowie są tak pewni swolch racji moralnych i estetycznych, tak głęboko

przekonani o przyjaznej twarzy świata i tak ogromnie bezinteresowni, że nawet pesymistom są zdolni przywrócić wiarę w czynienie dobra przez człowieka. Festiwal wytrzymał także próbę konfrontacji z publicznością, która najpierw była zdeorientowana, a później, z każdym rokiem, z kolejnym Festiwalem – coraz bardziej przyjazna i coraz głębiej zainteresowana tym, co dzieje się na ulicach jej miast i osiedli.

Myślę, że ten rodzaj doświadczenia nie

tylko działa odświeżająco na wyobraźnię publiczności, ale również nam, ludziom teatru konwencjonalnego, przypomina o naszym rodowodzie, uczy pokory wobec sztuki w pewnym sensie przeciw ludowej, zachęca do przewartościowania naszych własnych wyobrażeń o teatrze. Jest to poza wszystkim inny rodzaj wymiany – nie tylko wzruszeń, ale też myśli o teatrze, o życiu, o nas samych – tak bardzo uwikłanych w pełną konfliktów i coraz bardziej dramatyczną codzienność. Sądzę, że z tych samych względów, a więc nie tyle dla honoru domu, co dla poszukiwań rozmaitych form dialogu, organizujemy Spotkania Teatralne.

Zaprezentowałaś bardzo interesujące widzenie teatru, jego roli i zadań, ale czy ten ogrom obowiązków, które sobie narzuciłaś, nie oddala Cię od własnej twórczości? Czy po sukcesie „Samuela Zborowskiego”, w którym przypomniałaś się jako wybitny reżyser, nie masz ochoty położyć nacisku na tę stronę działalności? Już właściwie o to pytałem, ale nie otrzymałem odpowiedzi...

Samuela musiałam wyreżyserować, żeby wpisać w ten spektakl całe moje doświadczenie – nie tylko zawodowe, ale również duchowe. Myślę, że jeśli znowu stanę w obliczu takiej potrzeby, pojawią się kolejne realizacje.

„AUDIENCJA III” SCHAEFFERA
W REALIZACJI EWY SOBIECH
I WOJCIECHA ZIEMIANSKIEGO
(TEATR IM. NORWIDA, 1986)

