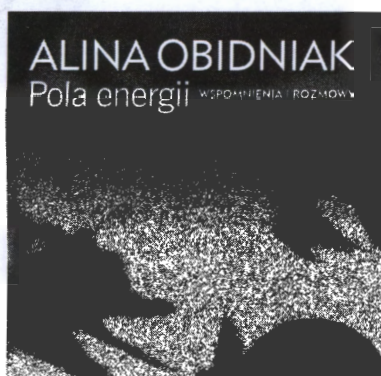


Misje Aliny Obidniak

Rafał Węgrzyniak



Alina Obidniak

Pola energii. Wspomnienia i rozmowy

Instytut im. Jerzego Grotowskiego

Wrocław 2010

Pola energii są z wielu powodów książką osobliwą. Wprawdzie na karcie tytułowej jako autorka figuruje Alina Obidniak, lecz jej teksty wypełniają zaledwie czwartą część tomu. Pozostałe materiały ukazują dokonania reżyserki (przede wszystkim jako dyrektora teatru w Jeleniej Górze w latach 1973–1988) wyłącznie w sposób apologetyczny. Są wśród nich – przedrukowane z czasopism bądź okolicznościowych publikacji – wywiady, rozmowy, reportaże i szkice wielu osób. Książkę zamyka zaś obszerny aneks zawierający liczącą blisko dziewięćdziesiąt pozycji korespondencję Jerzego Grotowskiego z Obidniak z lat 1956–1995. Został on opracowany przez Janusza Deglera, który także cały tom zredagował i poprzedził wstępem. Wydawnictwo ma w pewnym sensie formę albumu, gdyż mieści w sobie sto siedemdziesiąt pięć fotografii – prywatnych i z przedstawień. *Pola energii* są więc edytorską hybrydą łączącą elementy pamiętnika, monografii, antologii, albumu i zbioru listów.

Książka zaczyna się od krośnieńskich wspomnień Obidniak – z uwypuklonymi portretami ojca ludwisarza i matki krawcowej. Potem następują patetyczne relacje z dwóch epizodów z życia autorki. Potraktowane są one przez reżyserkę jako „graniczne”, gdyż doprowadziły ją do uprzytomnienia „człowieczego przeznaczenia”, czyli „kosmicznej misji”. Tą misją były: wyprawa w Tatry w towarzystwie lekarza (podczas kuracji w Zakopanem, bodaj w 1952) i spotkanie z niedoszłym samobójcą w Kudowie, w grudniu 1981 roku. Stanowią one egzem-

plifikację przekonania Obidniak (z którego wywodzi się bodaj tytuł jej książki), iż „pole naszej energii współdziała nieustannie ze zdarzeniami, sytuacjami, które nas spotykają”. Najciekawsze są nakreślone przez autorkę sylwetki ludzi, którzy wywarli na nią największy wpływ. Należą do nich: poznany w krakowskiej szkole aktorskiej Jerzy Grotowski, z którym wyjechała do Moskwy na studia reżyserskie, a potem utrzymywała stałe kontakty, bo łączyły ich „karmiczne związki”; Aleksander Dowżenko, ukraiński reżyser i nauczyciel z WGİK-u (Wszzechrosyjskiego Państwowego Instytutu Kinematografii); Janusz Degler, pełniący obowiązki kierownika literackiego w jeleniogórskim teatrze; Jean-Marie Pradier, francuski lingwista i psycholog związany z ISTA (Międzynarodową Szkołą Antropologii Teatru); i wreszcie ekolog Henryk Skolimowski. Poza tym Obidniak spisała swe refleksje związane z organizowaniem od 1983 roku, w Jeleniej Górze i okolicznych miejscowościach (w tym w Lubawce), Międzynarodowego Festiwalu Teatru Ulicznego, oraz z założeniem (w 1992 roku) i prowadzeniem Laboratorium Samorozwoju. Dopelnieniem wspomnień jest zdawkowa nota biograficzna autorki, wykaz otrzymanych przez nią odznaczeń i nagród, a także skrótowy spis jej prac reżyserskich z lat 1958–2000.

Obidniak nie udało się zostać aktorką. Pomimo studiów w Moskwie, kontynuowanych potem w Łodzi, nie została także reżyserką filmową. Wobec załamania się kariery „kinematograficznej”, po realizacji trzech etud,

performance, w której Krajewska przygląda się przez pryzmat swojej teorii ostatniemu półwieczu polskiej dramaturgii – od Różewicza do Pokolenia Porno.

Dramatyczna teoria literatury została również zastosowana do interpretacji dzieł dużo wcześniejszych, spory rozdział poświęcono w książce na przykład Wyspiańskiemu. Porównując pisanie do działania teatralnego, autorka sama rozgrywa sceny, w których aktorami ustanawia twórców (zarówno teoretyków, jaki artystów), którzy nie mogliby wystąpić we wspólnym dialogu w rzeczywistości. Dlatego, analizując *Hamleta* Wyspiańskiego, zastanawia się, co ten autor mógłby usłyszeć na temat „teorii marginesów po swoich artystycznych i dramatycznych głosach zbudowanych podczas lektury” od Jacques’a Derridy. A co powiedziałby Wyspiański o *Ideologii estetycznej* Paula de Mana? Pisząc dalej o rozprawie Wyspiańskiego, autorka argumentuje, że dyskurs, jaki zastosował w tym utworze, jest dramatyczny właśnie dlatego, że w *Hamleta* Wyspiańskiego „wtopiono” dramat Shakespeare’a, co z kolei zniszczyło linearność *Studium*.

Alinearność (obrazowo i z dużym zapleczem teoretycznym opisana w tekście o twórczości Tadeusza Różewicza), ale też ahistoryczność, antybinarność, zacieranie granic między gatunkami czy dyscyplinami, a w końcu między pisarzem i badaczem, to bowiem najważniejsze aspekty teorii Anny Krajewskiej. Patronem tej teorii nie przypadkiem jest przecież Derrida, w którego tekstach zresztą autorka obserwuje nie tylko odwołania do metaforyki teatralnej, ale i „dramatyczny typ myślenia, dramaturgiczny, dialogowy, polifoniczny sposób wypowiedzania się oraz rodzaj reżyserii ustanawiania sceny dyskursu jako rodzaju scenariusza”. Krajewska bardzo chętnie i często odwołuje się w swoich rozważaniach do Derridy, ponieważ według niej „dramatyczność przeszła swoistą dekonstrukcję. Teatralność dekonstrukcji paradoksalnie przywróciła nowy sens pojęciu dramatyczności, które związała z performatywnością”.

Istotę dramatycznego dyskursu literatury dobrze oddają tytuły pierwszego i ostatniego rozdziału (to jedyne dwa teksty napisane specjalnie do tej książki). Na początku ma-

my więc *Pisanie jako dramatyzację*, a na końcu *Czytanie jako od(roz)grywanie*. „Teatralizacji w pisaniu odpowiada doświadczenie dramatyczne, które z dramaturgii lektury czyni dramaturgię poznania” – pisze autorka w zakończeniu swojej pracy, włączając swoje przemyślenia w kontekst epistemologii. Jakie zjawiska ufundowały tę teorię i jak może ona posłużyć naszemu poznaniu, nie tylko zresztą literackiemu?

Najistotniejszą dla powstania dramatycznego dyskursu w literaturze jest poczyniona przez autorkę w pierwszym rozdziale konstatacja o współczesnej, wewnętrznie sprzecznej sytuacji dramatu. Z jednej strony można obserwować jego kryzys (wpływ m.in. książki Hansa-Thiesa Lehmana), a z drugiej strony ogromny wpływ na kształt różnych dyskursów (od literaturoznawstwa po socjologię) współczesnej humanistyki. Przeorientowanie naszego sposobu postrzegania i opisywania kultury z narracyjnego na dramatyczny przyniosło zwrot performatywny, który w literaturoznawstwie spowodował przejście przez języki różnych teorii literatury pojęć związanych z dramatem (dialogu, zdarzenia, inscenizacji, agonu, sceny itd.). W ten właśnie sposób otworzyła się perspektywa dramatycznej teorii literatury.

Ani koncepcja pisania (i czytania) jako działania w tekście, ani operowanie „dramatycznie zinterpretowanymi pojęciami” w innych niż artystyczne dziedzinach życia nie są jednak nowe – Krajewska sama to udowadnia. Na czym więc konkretnie polega novum przedstawianej przez nią koncepcji? A może, przy wchodzeniu w koleiny badań swoich i swoich poprzedników, po prostu oryginalność aż tak się nie liczy? Może wystarczy, że perspektywa ujęcia Krajewskiej pozwala zobaczyć dyskurs literaturoznawczy jako akt performatywny, w którym dramat służy literaturze, teatrowi i literaturoznawstwu? Najważniejszym celem badań Krajewskiej jest ostatecznie jedynie „pokazanie wzajemnych związków dyscyplin i różnych dyskursów o sztuce, roli dramatyczności w rozwoju dyskursu artystycznego, literaturoznawczego i estetycznego”.

Czy dramatyczna teoria literatury, oprócz zaaplikowania dawki teatralności literaturoznawstwu, będzie sprzyjać nowemu rozu-

mieniu konkretnych utworów literackich? O tym, że dyskurs dramatyczny świetnie się ma we współczesnej humanistyce, świadczy wydana ostatnio na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza obszerna publikacja *Dramatyczność i dialogowość w kulturze* pod redakcją między innymi Anny Krajewskiej. Ale czy nowy język czytania zaowocuje nowym życiem arcydzieł, jak w ankiecie ogłoszonej ostatnio przez „Teksty Drugie” postulowała Anna Burzyńska? Na pewno odpowiedź na to pytanie wymaga czasu, ale mogłaby jej choć w pewnym stopniu udzielić również autorka monografii, gdyby do zilustrowania swojej koncepcji posłużyła się większą i bardziej zróżnicowaną porcją materiału literackiego. Analizuje przede wszystkim teksty dramatyczne, które same w sobie mają już dramatyczny potencjał (tak jest z rozgrywającymi się na Wawelu dramatami Wyspiańskiego, twórcy obdarzonego przecież wyjątkową wyobraźnią teatralną, która nie wylądowała w jego postrzeganiu świata ani na moment). Słowa autorki, że „rytm powtórzenia budujący scenę pisania jest dziś nieuchronny”, brzmią nieprzekonująco i znajdują swoje wytłumaczenie tylko jako uzasadnienie przyjętej koncepcji książki, w której autorka, zbierając wcześniej pisane teksty, nie wykreśliła powtórek. Rytm powtórzenia robi się z czasem trudny do „od(roz)egrania” dla czytelnika, zwłaszcza że jego powtarzalność sięga wcześniejszych prac autorki. Oprócz uzupełnienia wywodu o nowe przykłady (nie tylko literackie, ale i teoretyczne) zabrakło mi w książce uważniejszej redakcji tekstów. Zdarzają się błędne tytuły przytaczanych utworów czy nieścisłości w przytaczaniu faktów historycznych – po raz pierwszy światło na widowni zgasił Wagner, a nie naturaliści.

Być może jednak najważniejszym pytaniem – w dzisiejszej perspektywie teatrolologicznej – jest to, czy rzeczywiście dramat okaże się niepotrzebny i zostanie całkiem wyparty przez performans. Miejmy nadzieję, że nie, a powstawanie takich teorii jak ta tylko go wzmocni, choć nie zatrzyma jego przemian. W odczuciu autorki, czemu daje wyraz w końcowych słowach książki, dramat pozostaje „jedyną, wielowymiarową racją naszego istnienia”. ■

zdecydowała się na uprawianie reżyserii teatralnej. Wystawienie w Gnieźnie, w 1962 roku, *Irkuńskiej historii* Aleksieja Arbuzowa umożliwiło jej objęcie dyrekcji Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu. Kierowała tą sceną w latach 1964–1970. Władze obsypały nagrodami jej adaptację *Pamiętnika matki* Marcjanny Fornalskiej, ukazującego ofiarność i męczeństwo działaczy KPP i PPR, a także realizację sztuki Stefana Bratkowskiego *Pogranicze południak 15*, rozgrywającej się na budowie kopalni węgla brunatnego i elektrowni w Turosszowie. Po odejściu z Kalisza przymierzała się nawet do przejścia – z rąk Krasowskich – Teatru Polskiego we Wrocławiu. W 1973 roku zaczęła kierować Teatrem Dramatycznym w Jeleniej Górze, którego patronem uczyniła Cypriana Kamila Norwida, wielokrotnie wystawianego w formie montażu i przywoływanego na kartach *Pól energii*. Podobnym wyrazem jej ambicji reżyserskich, w duchu tradycji teatru monumentalnego, były inscenizacje dramatów Juliusza Słowackiego: *Kordiana* i *Snu srebrnego Salomei* w Kaliszu oraz *Horsztyńskiego* i *Samuela Zborowskiego* w Jeleniej Górze. Dopiero z czasem zadowolona się pozycją menedżera i animatora kultury.

Obidniak umiejętnie nadawała rozgłos swoim jeleniogórskim poczynaniom i organizowała zagraniczne wyjazdy zespołu – w 1976 roku odbyła się nawet podróż do Ameryki Południowej z *Don Juanem* Molière'a w inscenizacji Krzysztofa Pankiewicza – stosując metody działania podpatrzony u Grotowskiego. Wspierał ją Degler, który organizował w okolicach Jeleniej Góry sympozja z udziałem naukowców i krytyków. Jednak Marta Fik po obejrzeniu pięciu przedstawień, przy okazji sesji teatrologicznej w 1977 roku, ogłosiła w „Polityce” demaskatorską recenzję *Jeleniogórskie przeboje*. Dowiodła w niej, że ten teatr, prezentowany przez zapobiegliwą dyrektorkę i ulegających jej dziennikarzy jako czołowy ośrodek „światowego ruchu artystycznego”, nie różni się w istocie od wielu innych prowincjonalnych scen. Recenzja – przedrukowana potem w zbiorze *Przeciw, czyli za* – oczywiście zbulwersowała Obidniak. W książce jedyny

ślad tego tekstu to wzmianka w reportażu z Jeleniej Góry o tym, że dla niektórych reżyserka „jest reklamiarą, hochsztaplerką”.

W 1977 roku dyrektorka, po obejrzeniu w krakowskiej PWST *Nadobniś i koczłodanów* Witkacego, zaprosiła do siebie Krystiana Lupę. Powiedziała mu podobno, że jest „największym artystą polskiego teatru”. Zapewniła mu możliwość pracy studyjnej w warunkach repertuarowego teatru, dzięki czemu stworzył w Jeleniej Górze aż dziewięć przedstawień, które były potem prezentowane w większych ośrodkach. Lupa skupił wokół siebie grupę aktorów, wśród których początkowo – po powtórzeniu inscenizacji *Nadobniś i koczłodanów* – dominowali Maria Maj i Piotr Skiba. Byli oni poddawani przez reżysera ryzykownym eksperymentom. W rozmowie z 2003 roku, przedrukowanej w tomie, artysta sam opowiadał, że w penetrowaniu demonicznej strony człowieka podczas pracy nad *Kolacją* (1980) posunął się tak daleko, że Skiba postanowił domagać się od Milicji Obywatelskiej przerwania psychodramy.

Obidniak we wspomnieniach eksponuje współpracę ojca z Armią Krajową, obecność brata w Polskich Siłach Zbrojnych na Zachodzie czy demonstrowane przez siebie krytyczne nastawienie do socrealizmu w czasie studiów w Związku Sowieckim. Ale przez Kazimierza Brauna w *Teatrze polskim 1939–1989* autorka ukazana została w zupełnie innym świetle. Po pierwsze napomknął on, że reżyserka „zasiadała w prezydium jednego z kongresów PZPR”, po drugie zaś podkreślił, iż w marcu 1987 roku odegrała niechlubną rolę w zwolnieniu z Teatru im. Cypriana Kamila Norwida aktorskiego małżeństwa Renaty Jasińskiej i Andrzeja Nowaka. Zostali oni ukarani za recytowanie w kościołach (w ramach Sceny Czerdzieści i Czerdy) tekstów o charakterze niepodległościowym i katolickim. Obidniak przywołując swój wyjazd do Paryża – z *Fedrą* Jeana Racine'a w ujęciu Pradiera i *Pragmatystami* Witkacego w reżyserii Lupy – opisała wprawdzie swe kontakty ze Służbą Bezpieczeństwa i Komitetem Wojewódzkim PZPR, ale nie przypominała, że w imieniu komunistycznych funkcjonariuszy przekazała aktorom

ultimatum. Tournée miało bowiem dojść do skutku wyłącznie pod warunkiem zaprzestania występów w kościołach, do czego jakoby nie doszło. Natomiast podróż z Francji miała jej zdaniem „zabawny finał” podczas przekraczania granicy. „Urzędnik służb specjalnych poprosił mnie na bok i zapytał: »Wszyscy wrócili?«. Odpowiedziałam, że tak, że wszyscy. Sprawdzili. Błyskawiczny telefon do I sekretarza. Sekretarz polecił – puścić bez kontroli! Przed wyjazdem towarzysze z Komitetu ostrzegali mnie, że dziesięciu naszych kolegów ma zamiar zostać we Francji. Rzeczywiście tak było. Sukces Teatru i serdeczna rozmowa Andrzeja Seweryna z kandydatami na emigrantów przekonały ich do zmiany planów”.

W 1988 roku Obidniak wycofała się z kierowania teatrem. Po demontażu systemu komunistycznego w Polsce stała się działaczką feministyczną i wkrótce została laureatką nagrody „Kobieta Europy”. Zaangażowała się w pracę w Partii Zielonych i ruchu ekologiczny w Sudetach, współtworząc przy tym parateatralne Rytuały dla Matki Ziemi. W Laboratorium Samorozwoju starała się podążać śladem Grotowskiego z jego okresu pozateatralnego. Poszukiwała dróg duchowej przemiany i przetwarzania energii, doznania sakralności bytu i łączności z kosmosem, w końcu zaś osiągnięcia „światłocentrycznej pełni”. W 2000 roku wydała swe przemyślenia zatytułowane *Matecznik. Świat. Kosmos*. W tym samym czasie nieoczekiwanie powróciła do Teatru im. Cypriana Kamila Norwida, proponując współpracę grupie studentów wydziału reżyserii z warszawskiej szkoły (a nie krakowskiej, jak błędnie podał w przypisie Degler). Jednak już po kilku miesiącach otrzymała dymisję. Mimo to zachowała wpływ w regionie, gdzie, jak zaznacza autor wstępu, tytułowana jest „Królową (a nawet Cesarzową) Karkonoszy”. Podobno Wojciech Klemm został odwołany ze stanowiska dyrektora jeleniogórskiego teatru również dlatego, że nie szukał u niej wsparcia. Na początku 2010 roku, już po zmianie dyrekcji, siedemdziesięciodziewięcioletnia Obidniak wyreżyserowała na scenie jeleniogórskiej kolejny montaż tekstów Norwida zatytułowany *Sztukmistrz*. ▣