

Dariusz Kosiński

oblegzony zamek,



Augusto Omolú; fot. T. H., Archiwum Ośrodka Grotowskiego

wędrowna ojczyzna

Sekretna sztuka aktora

Międzynarodowa Szkoła Antropologii Teatru (ISTA) to nie instytucja edukacyjna, ale nazwa programu stworzonego i realizowanego od dwudziestu pięciu lat przez Eugenia Barbę i grupę współpracujących z nim artystów i naukowców. Najbardziej widoczną formą pracy tej niecodziennej szkoły są trwające od kilkunastu do kilkudziesięciu dni sesje organizowane w mniej lub bardziej regularnych odstępach czasu w różnych krajach. Uczestniczą w nich praktycy i badacze z niemal wszystkich stron świata, zaś jednym z głównych celów jest umożliwienie spotkania i wspólnej pracy przedstawicielom różnych tradycji teatralnych, głównie Zachodu i Wschodu. Chodzi przede wszystkim o stworzenie sytuacji pozwalającej na eksperymentalne, praktyczne zbadanie międzykulturowych zasad sztuki aktorskiej, funkcjonujących na „poziomie preekspresywności”. Ten podstawowy dla antropologii teatru termin, stworzony przez Barbę, przenosi w obręb teatru biologiczne kategorie poziomów organizacji. Poziom preekspresywności (jak wszystkie inne poziomy organizacji) jest oczywiście pewną fikcją, ale fikcją bardzo użyteczną. Pozwala bowiem na poznanie i badanie nie tego, co widz postrzega jako wyrażane (ekspresja), ale tego, co stanowi „sekret”, „tajemnicę”, „magię” teatru, co sprawia, że człowiek działający na scenie jawi się jako ktoś niezwykły. Mówiąc najprościej: antropologia teatru Eugenia Barby próbuje opisać specyfikę działania człowieka w sytuacji przedstawienia, ustalić podstawowe zasady realizowane w formie właściwych każdej tradycji konwencji i reguł technicznych.

Mimo wielu powracających od lat głosów sceptycznych, podważających możliwość i sens badań ponadkulturowych czy też negujących samą ideę poziomu preekspresywności, mimo większej jeszcze liczby nieporozumień (bardzo częste mylenie antropologii teatru w wersji Barby z badaniem zjawisk teatralnych metodami antropologii kultury), ISTA może pochwalić się bogatym i bardzo konkretnym dorobkiem, zebrany w fundamentalnej książce *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, napisanej przez Barbę i Nicolę Savaresego, a opublikowanej po raz pierwszy w 1991 roku. Jej tytuł mogę z czystym sumieniem napisać po polsku, bo właśnie ukazało się od dawna oczekiwane jej polskie wydanie, będące zarazem pierwszym w ogóle wydaniem poszerzonym o trzy nowe hasła.

Publikacja *Sekretnej sztuki aktora* wieńczyła pierwszy, eksperymentalny i heroiczny okres ISTA, gromadząc zdobycze dziesięciu lat jej pracy. W latach dziewięćdziesiątych ten „latający uniwersytet” stopniowo

zmieniał charakter, by pod koniec dekady stanąć wobec całkowicie nowych wyzwań. Czas mijał nieubłaganie i z grona założycieli zaczęły odchodzić kolejne osoby, bez których trudno było sobie wyobrazić działalność „szkoły”. Jednocześnie coraz trudniejsza stawała się też sytuacja finansowa i organizacyjna ISTA. Po sesji w Bielefeld w 2000 roku wydawało się nawet, że ISTA rozwiąże się, stając się kolejną teatralną legendą.

Tak się jednak nie stało. Po czterech latach przerwy, w roku 2004 w Hiszpanii odbyła się kolejna, XIII sesja ISTA. W tym przypadku trzynastka okazała się nie tyle szczęśliwa, ile przełomowa. Zmniejszono liczebność zespołów azjatyckich, co wiązało się z rezygnacją z prezentacji pełnych wersji przedstawień i skupieniem się na poszukiwaniach i warsztatach. Do udziału w pracach „szkoły” włączył się cały aktorski zespół Odin Teatret, a Barba zaczął intensywnie pracować z uczestnikami jako reżyser. Hiszpańska sesja wskazała nowy kierunek: zakończenie pierwszego etapu poszukiwań w zakresie aktorskiej preekspresji, rezygnacja z monumentalnych, wielokulturowych spektakli Theatrum Mundi, znaczne zwiększenie aktywności Odin Teatret i Eugenia Barby.

Nauczyć się uczenia się

XIV sesja ISTA zorganizowana została w Polsce głównie dzięki odwadze, uporowi i ciężkiej pracy zespołu Ośrodka Grotowskiego. Dzieliła się ona na cztery części: zamknięta sesja pracy w Krzyżowej (1-7 IV), otwarte sympozjum we Wrocławiu (8-10 IV), festiwal „Linia Wschodnia” (11-12 IV) oraz publiczne prezentacje najnowszego spektaklu Odin Teatret *Andersen's Dream* (13-15 IV). Temat XIV sesji brzmiał: „Improwizacja: pamięć, powtórzenie, nieciągłość”. I rzeczywiście improwizacji poświęcona była większość zajęć i wydarzeń zarówno w Krzyżowej, jak i we Wrocławiu. Jednak większość uczestników, zwłaszcza praktyków, była w o wiele większym stopniu zainteresowana możliwością praktycznej nauki pod okiem zaproszonych przez Barbę mistrzów. Uczestnicy ci, a była to naprawdę spora grupa, traktowali ISTA jak rodzaj rozbudowanego warsztatu z licznym i różnorod-

nym „gronem pedagogicznym”. Organizatorzy sesji, przede wszystkim sam Barba, najwyraźniej zdawali sobie z tego sprawę, otwierając każdy dzień warsztatami prowadzonymi przez poszczególnych mistrzów. W ramach tej części, zwanej „Learning to Learn”, podzieleni na grupy uczestnicy spotykali się rano na dwie godziny z dwoma nauczycielami. Pary mistrzowskie stworzono w większości według klucza: gość z zewnątrz plus aktor Odin Teatret. W grupie pierwszej znaleźli się: uczeń Étienne’a Decroux, mim Thomas Leabhart, japoński aktor nō Akira Matsui, mieszkająca na Bali i występująca od lat w przedstawieniach gambuh i topeng Włoszka Cristina Vistari oraz współpracujący z nią balijski aktor/tancerz I Wayan Bawa, mistrzyni tańca odissi, mieszkająca w Indiach Włoszka Ileana Citaristi oraz Gienadij Bogdanow – rosyjski aktor i nauczyciel biomechaniki. Do grupy tej dołączył później na krótko Jonah Salz – Amerykanin mieszkający i wykładający w Kyoto, współpracujący z ISTA jako badacz i tłumacz, który na skutek nieprzewidzianego zbiegu okoliczności przez kilka dni był także aktywnym mistrzem, uczącym podstaw kyōgen (rzecz rzadka a bardzo ciekawa). Z grona aktorów i współpracowników Odin z uczestnikami sesji spotykali się: Torgeir Wethal, Tage Larsen, Roberta Carreri, Iben Nagel Rasmussen, Augusto Omolú i Ana Woolf. Każdy z nich miał codziennie tylko godzinę na pracę z każdą z grup. Oczywiście przez godzinę nie można zrobić niczego poza daniem podstawowego wyobrażenia na temat danej techniki czy metody treningu. I tak też były te zajęcia traktowane zarówno przez nauczycieli, jak i uczniów.

By na posmakowaniu się nie skończyło, w rozkładzie dnia sesji zamkniętej zarezerwowano też czas na ewentualne zajęcia dodatkowe. Codziennie po południu, w porach tak zwanego Dreamtime (13.15-15.00) oraz Bazaru (15.15-17.00) można było poprosić kogoś z mistrzów o „lekcje nadprogramowe”. W Krzyżowej nie brakowało sal do pracy ani chętnych, toteż już pierwszego dnia odbył się dodatkowy warsztat Gienadija Bogdanowa, który dla wielu uczestników, zwłaszcza z Polski, stał się prawdziwą rewelacją sesji. Jest w tym pewien paradoks, że Polacy, mając możliwość współpracy z egzotycznymi aktorami z Japonii i z Bali, tak chętnie wybierali zajęcia z biomechaniki, ale ten paradoks odśladania zarazem jedną z najbardziej wstydlivych luk polskiej teatrologii i edukacji teatralnej – słabą znajomość myśli, dzieła i metody aktorskiej Wsiewołoda Meyerholda.

Trzeba zresztą przyznać, że podobnie jak pracy z Bogdanowem, tak i pracy z wszystkimi innymi mistrzami wyrosłymi w swoistych tradycjach teatralnych towarzyszyło poczucie odkrycia nieadekwatności, a może nawet fałszu, wiedzy książkowej. Doświadczenie praktycznego spotkania z nō, kyōgen czy odissi przekonuje, że w ostatecznym rozrachunku nawet najbardziej precyzyjne formuły naukowe, choć oczywiście potrzebne, mogą być tylko wskazówką, zaproszeniem do poznania praktycznego. Tylko ono pozwala doświadczyć, a więc w pełni zrozumieć specyfikę danej techniki teatralnej.

Kultura odińska

Nieco inny charakter i sens miały praktyczne zajęcia z aktorami i współpracownikami Odin Teatret, zwłaszcza z tymi, którzy są w zespole od dawna (Wethal, Rasmussen, Carreri, Larsen). Ich warsztaty stanowiły bowiem element całego ciągu prezentacji, do którego należały też pokazy pracy i przedstawienia. Zajęcia z aktorami Odin, choć były lekcjami abecadła, stopniowo wzmacniały poczucie i zrozumienie rzeczywistości tego, co Eugenio Barba i wielu jego współpracowników ma na myśli, mówiąc o Odin Teatret nie jako o zespole aktorskim, ale ojczyźnie czy kulturze. Jak Akira Matsui jest Japończykiem i przedstawicielem określonej kultury, która stworzyła nō, tak Torger, Iben, Roberta, Tage i Julia są Odińczykami – przedstawicielami określonej

kultury, która stworzyła ich indywidualne techniki i style aktorskie. Może się to oczywiście wydawać dziwne, ale w praktyce jest dość oczywiste: ludzie Odin Teatret stworzyli własną kulturę (może nawet kontrkulturę), której rdzeń stanowi teatr, uprawiany przez każdego z nich nieco inaczej, co widać zarówno w treningu, jak w pokazach pracy i przedstawieniach.

Szczególnie wyraźne było to w trakcie pokazu poświęconego improwizacji, który odbył się w Krzyżowej wieczorem 4 kwietnia. Aktorzy Odin wchodzili na scenę po kolei, prezentując własne metody pracy nad improwizacjami. Układały się one w ciąg osobistych historii artystycznych, wplecionych jednocześnie w historię Odin Teatret, współtworzących ją, ale bez utraty swoistości. Zespołowi z Holstebro udało się bowiem wykreować niezwykłą wielość w jedność, umożliwiającą trwanie wspólnoty bez blokowania indywidualnych poszukiwań.

O tej wielości w jedności pamiętać też trzeba, obserwując przedstawienia Odin Teatret, zazwyczaj zbudowane z elementów wnoszonych przez każdego z członków zespołu i będących fragmentem ich indywidualnych poszukiwań. Ta specyficzna cecha spektakli zespołu z Holstebro powoduje czasem nieporozumienia, niekiedy wręcz niechęć widzów spoglądających na Odin jak na każdy inny teatr zachodni i usiłujących go „zrozumieć” czyli odczytać. Tymczasem teatr Barby jest nie tyle teatrem znaków, ile działań wywołujących określone efekty i na „terytorium aktora”, i na „terytorium widza” (określenie Franco Ruffiniego). W obu przypadkach chodzi o wzbudzenie reakcji psychofizjologicznych, o uderzenie w system nerwowy, rozwibrowanie, wybicie z codziennej manieri i otwarcie na niezwykłość i dynamikę rzeczywistości. Stąd tyle w przedstawieniach Odin zaskakujących metamorfoz, zmian rytmów i nastrojów. Stąd też szacunek dla indywidualnej pracy i osobistych zdobyczy każdego ze współpracowników (nie tylko aktorów, ale też muzyków – granica jest tu zresztą płynna).

O sile budowania teatru nie jako tekstu, ale jako przygotowanego rzeczywistego działania przekonywały w sposób szczególnie dwa spektakle zaprezentowane w Krzyżowej. Pierwszy z nich, *Inside the Skeleton of the Whale* („Wewnątrz szkieletu wieloryba”, 1997) jest rozwinięciem dwóch wcześniejszych przedstawień Odin: *Oxyrhincus Evangeliet* (1985) i *Kaosmos* (1993). Nawiązania obecne są zarówno w warstwie tekstowej (niektóre przekręcone cytaty z Ewangelii użyte w pierwszym przedstawieniu i rama opowieści o drzwiach do prawa z *Procesu* Kafki, wykorzystana w drugim), jak i w działaniach aktorów, którzy pojawiają się przed widzami w prywatnych, codziennych strojach, a w tekście scenariusza występują pod własnymi imionami. Sytuacja, w której odbywa się przedstawienie, nie jest zresztą w ogóle sytuacją teatralną. Widzowie zostali zaproszeni na ucztę – siedzą przy dwóch długich, ustawionych równolegle stołach, nakrytych białymi obrusami i oświetlonych płomieniami świec. „Uczta” jest bardzo prosta: kawałki świeżego chleba, oliwki i wino, które na początku nalewane jest do każdego kieliszka przez dwie osoby (w Krzyżowej – Eugenio Barba i Patricia Alves). Trwa to długo, w ciszy, i siłą rzeczy wprowadza atmosferę tajemnej ceremonii, budząc oczywiście skojarzenia ewangeliczne.

Aktorzy działają na prostokątnej przestrzeni między stołami. Jest ich ośmioro. Każda i każdy z nich prowadzi swoją własną akcję. W niektórych momentach ich działania zająbiają się, spotykają, by po chwili znów się rozdzielić. Całość sprawia wrażenie jakiejś szalonej zabawy o niezrozumiałych zasadach. Pewien porządek dramaturgiczny nadaje wzięta z Kafki opowieść, której bohaterami wydają się wszyscy obecni na scenie, czekający na zgodę na przejście przez drzwi wiedzy, a zarazem robiący wszystko, by przez te drzwi nie przejść. W gronie tym jest jeden wyjątek – człowiek z deską (Tage Larsen), przez cały czas w milczeniu wykonujący serię działań wokół drewnianego rekwizytu

tak, że deska raz jawi się jako tablice Mojżeszowe, by po chwili stać się trzymanym przy uchu boom-boxem. Całość tworzy przejmujący obraz świata niezdolnego do wysiłku poznania prawdy, a zarazem cierpiącego przez oddzielenie od niej, zgadzającego się (z lęku? z niemocy?) na absurdalną mękę czekania pod otwartymi drzwiami. W zakończeniu spektaklu, gdy Julia Varley mówi poetycki monolog o sześciu drogach umierania, aktorzy kolejno kładą się krzyżem na ziemi. Po słowach: „A ty będziesz siódmym” – jako siódma właśnie kładzie się na ziemi sama Julia. Pozostaje tylko Tage i w ciszy, która zapada, mówi otwierające spektakl słowa z Ewangelii św. Mateusza (12, 39): „Plemię przewrotne i wiarałomne żąda znaku, ale żaden znak nie będzie mu dany, prócz znaku proroka Jonasza”. Wypowiedziawszy to, wbija w trzymaną na kolanach deskę cztery gwoździe, po czym, delikatnie głaszcząc głowy aktorów, kolejno ich budzi. Jeden po drugim aktorzy podnoszą się i opuszczają salę. Cisza trwa długo i długo nikt nie odchodzi od stołu.

Tak jak *Wewnątrz szkieletu wieloryba* wykorzystuje techniki, style gry i wcześniejsze role każdego z aktorów, tak *Ode to progress* – pokazana w skróconej wersji w ramach „Wiosennego barteru” z udziałem mieszkańców Krzyżowej i Grodziszczka – wykorzystuje maski i kostiumy stworzone przez każdego z nich i stanowiące swoiste znaki rozpoznawcze. Pan Orzeszek – ubrany we frak wysoki szkielet znany z wcześniejszych przedstawień Julii Varley (na przykład z *Zamku Holstebro*), Arlekin w czarnej masce towarzyszący od lat Iben Nagel Rasmussen, chudy szkielecik dinozaura w słonecznych okularach noszony przez Jana Fersleva czy groteskowy biały niedźwiedź, w którego skórce ukrywa się Kai Bredholt – tworzą karnawałową trupę dziwnych stworzeń przybyłych skądinąd, by – jak napisano w zapowiedzi – celebrować wkroczenie homo sapiens w nowe tysiąclecie. Pojawienie się stworów, ich taniec wywołuje początkowo śmiech, zwłaszcza dzieci, ale z czasem ten śmiech zamiera. Świątowanie nowej ery człowieka staje się świątowaniem jego, ukazywanej w poetyckim skrócie, przemijalności. Ludzie myślący pojawiają się na scenie wyłącznie jako ludzie umarli. Powraca pamiętna scena kołysania szkieletu dziecka z *Miljonen*. Przywołana zostaje znana z innych przedstawień przejmująca pieśń końcowa i gdy aktorzy zdejmują maski, ukazując ludzkie twarze, nie ma już na nich uśmiechu.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że kultura Odin Teatret weszła w fazę spotkania z przemijaniem i śmiercią. Sposób, w jaki aktorzy Barby – i on sam – toczą ten spór, wykorzystując siłę swojego teatru, budzi podziw dla ich odwagi i mądrości, które uniemożliwiają na wycofanie się i ucieczkę, a jednocześnie pozwalają uniknąć niebezpieczeństwa wiecznej młodości, tak częstej u wchodzących w smugę cienia artystów. Ludzie odińscy z całą swoją wiedzą, doświadczeniem i wciąż ogromną energią stanęli naprzeciwko czasu i śmierci nie po to, by w walce z nimi zwyciężyć (co przecież niemożliwe), ale by w ich obliczu postawić pytanie o wartość drogi, którą przeszli. Ten osobisty wątek pytania o sens stworzonej kultury, a w szczególności o sens uprawiania teatru, obecny był zarówno w wypowiedziach Eugenia Barby, jak i – może najdobitniej – w wieńczącym polską sesję ISTA najnowszym spektaklu *Odin Andersen's Dream*.

Przedstawienie to zdecydowanie różniło się od wspomnianych wcześniej, nie tylko dlatego, że jest dalekie od teatru ubogiego, budowanego tylko z działań aktorskich i muzyki, ale też dlatego, że stanowi spójne dzieło zbiorowe, którego podmiotem jest zespół Odin Teatret, a nie poszczególni jego aktorzy. Nie znaczy to, że role nie są tu podzielone i indywidualizowane. Są – tyle, że wyrastają na glebie zbiorowej wypowiedzi, odwrotnie niż na przykład w *Inside the skeleton...*, gdzie zbiorowa wypowiedź powstawała jako suma działań indywidualnych.

Spektakl jest rozgrywany w scenografii zaprojektowanej przez Lukę Ruzza. Owalna widownia wznosi się amfiteatralnie wokół centralnej przestrzeni gry, zbudowanej z lustrzanych tafli (przez trzy czwarte przedstawienia pokrywa ją dywan sztucznego śniegu); lustro stanowi też sklepienie całości. W miejscach największego zwężenia owalu znajdują się wejścia dla aktorów, przy czym to, usytuowane naprzeciwko drzwi, przez które wchodzi też widzowie, jest początkowo zasłonięte, a w trakcie przedstawienia służy jako dodatkowa scena. Inna mała scena znajduje się na balkonie nad wejściem dla aktorów i widzów. Postacie ze *Snu Andersena* pojawiają się też na górnej galerii biegnącej wokół widowni i na schodach wiodących do miejsc dla widzów. Jest to zatem przestrzeń wielofunkcyjna, zmienna, ujawniająca w trakcie przedstawienia rozmaite sekrety. W tej przestrzeni nie tylko się gra – ona sama stanowi element, niemal podmiot gry.

Co ciekawe, *Andersen's Dream* powstał w wyniku serii indywidualnych aktorskich improwizacji. Każdy z członków Odin Teatret miał przygotować własny spektakl osnuty wokół jednej baśni Andersena. Powstały w ten sposób wielogodzinny materiał Barba kazał zagrać aktorom jednocześnie w tej samej przestrzeni, a następnie z tej płataniny w długotrwałym procesie montażu stworzył przedstawienie, w którym oryginalne teatralne baśnie obecne są jako echa i ślady, zaś na pierwszy plan wysuwa się temat wykluczenia ze świata i walki o akceptację poprzez stworzenie świata własnego, świata wyobraźni realnej, doświadczanej równie silnie, jak codzienna rzeczywistość. Takim światem jest baśń (stąd w spektaklu obok Andersena pojawia się także inna wykluczona i ciągle zagrożona opowiadaczka baśni – Szeherazada); takim światem jest teatr. Barba nasycił swoje nowe przedstawienie prawdziwymi cudami teatralnej wyobraźni – aktorzy, rekwizyty, przestrzeń nieustannie nas zaskakują kolejnymi metamorfozami, niemal co chwila pojawia się nowy obraz, nowa niespodzianka, czasem żartobliwa, czasem sprawiająca, że śmiech zamiera na ustach. Wszystkie wzbudzają zachwyt mistrzostwem, ale zarazem jest w nich nieustannie obecna nuta goryczy i melancholii, poczucia niepewności co do trwałości wędrownej ojczyzny, pływającej wyspy budowanej przez całe życie. Najsilniej zabrzmiało ono w finale, kiedy aktorzy tańcząc, wnoszą swoje wydrukowane na cienkim papierze, duże czarno-białe zdjęcia i kładą je na palenisku, a sami, jakby uwolnieni od siebie, stają na miejscu dla orkiestry w kolorowych, fantazyjnych nakryciach głowy, z groteskowymi instrumentami w dłoniach. Zdjęcia podpala Szeherazada – animowana przez Julię Varley lalka, która na tę chwilę zamienia się w Dziewczynkę z Zapałkami. Towarzyszy jej lalka Andersena (animowana przez Kaia Bredhłota). Obie lalki zostają następnie ułożone przez aktorów na scenie w ten sposób, że Szeherazada spoczywa na latającym dywanie, a Andersen – w latającym kufrze. Trwa to jednak tylko chwilę. Gdy ta mija, Julia i Kai pakują lalki do walizek i dołączają do pozostałych aktorów. Jak często w finałach przedstawień Odin, rozbrzmiewa pieśń, ale tym razem zaskakująco spokojna, melancholijnie pogodna niczym epilog *Burzy*. I jak w słowach Prospera, tak i tu zdaje się brzmieć skierowane do widzów (Widza?) pytanie, na które odpowiedzią (czy ostateczną? właściwą?) są oklaski.

Improwizacja: w poszukiwaniu Życia teatru

Andersen's Dream – przedstawienie powstałe z improwizacji i tworzone z chaosu stanowiło najlepsze zwieńczenie tegorocznej sesji ISTA. Trzeba bowiem podkreślić, że warsztaty i przedstawienia, choć dla wielu stanowiły zapewne najbardziej atrakcyjną część pracy w Krzyżowej i we Wrocławiu, nie wyznaczają głównej linii kwietniowego spotkania. Jego rdzeniem były zajęcia i prezentacje poświęcone właśnie improwizacji. Działania te miały trzy formy: wykłady i dys-

kusje prowadzone przez współpracujących z ISTA od lat uczonych włoskich: Mirellę Schino, Nando Tavianego i Franka Ruffiniego; tak zwany *Questioning improvisation* – rodzaj publicznego eksperymentu scenicznego prowadzonego przez Barbę z poszczególnymi mistrzami (ich wariant stanowiły późniejsze prezentacje wrocławskie) oraz pracę z uczestnikami przygotowującymi własne improwizacje na zadawane przez Barbę tematy. Wszystkie trzy miały prowadzić ku odpowiedzi na pytanie: dlaczego w teatrze XX wieku improwizacja stała się zagadnieniem tak ważnym? Co sprawiło, że osiągnęła status zjawiska niemal mitycznego? Gdzie jest źródło jej popularności i mocy?

Odpowiedzi udzielane przez badaczy, przy wszystkich właściwych badaczom rozbieżnościach, wskazywały na jedno: improwizacja wprowadza do teatru życie. Uzyskane w efekcie jej zastosowania rezultaty wcale nie muszą być lepsze od tego, co osiąga się przez pracę nad powtórzeniem i zafiksowaniem form, ale w ostateczności teatr skazany na powtarzanie musi się odwołać do improwizacji, by uciec od manierycznej repetycji. Z drugiej strony, improwizacja jako metoda twórcza daje szansę na to, że wydarzy się coś nieprzewidzianego i niezakładanego, co okaże się ważniejsze, cenniejsze niż cel formułowany. Tak właśnie, jak przypomniał w czasie poświęconej Grotowskiemu dwudniowej sesji Leszek Kolankiewicz, rzecz się miała z pracą nad *Samuelem Zborowskim i Ewangelią*, które – gotowe do zaprezentowania – zostały odrzucone na rzecz wyruszenia ku czemuś zupełnie nowemu, co pojawiło się w jednej improwizacji Antoniego Jahófkowskiego. W tym kontekście rozumiały stają się ważne, powtórzone dwukrotnie słowa Barbę o dwóch rodzajach pamięci: mechanicznej, wyuczonej, pozwalającej sprawnie wykonywać codzienne czynności, ale zarazem stanowiącej podstawę naszej zwykłej manierycznej spontaniczności, oraz głębokiej pamięci intymnej przełamującej ową manierę, pozwalającej odnaleźć siebie. Improwizacja budzi ten drugi typ pamięci. Przez zaskoczenie, czasem prowokowane, przez sugestię, przez wysiłek sprostania skomplikowanemu zadaniu niszczy automatyzm pozorowanej naturalności.

Taki właśnie przebieg miały praktyczne dialogi sceniczne, odbywające się zarówno w ramach serii „Kwestionowania improwizacji”, jak i później, we Wrocławiu. Barba, kierujący każdym z tych wydarzeń, stawał przed mistrzami zadania wybijające ich z technicznej rutyny. Nakłaniając Akirę Matsuię do porzucenia kroku *nō* i stosowania niezgodnych z konwencją gestów i pozycji, czy też prosząc Ileanę Cataristi o zaimprovizowanie tańca na temat „Przyjazd do Krzyżowej”, stawał mistrzów poza ich zawodową codziennością, zmuszając do posłuszenia się nie gotowymi wzorami techniki i konwencji, ale logiką dramaturgii działań organicznych i indywidualnych. Czasem dawało to rezultaty wątpliwe, czasem piękne, czasem bardzo zabawne (improwizowane scenki komiczne w konwencji *topeng*, w których aktorzy parodiowali Barbę i innych uczestników sesji). Nieodmiennie jednak pokazy te miały charakter niemal naukowego eksperymentu. Obserwując je, odnosiłem wrażenie, że Barba wykorzystuje improwizację jako narzędzie czy też nośnik mający umożliwić dotarcie do żywego jądra teatru – niepowtarzalnej formy doświadczenia, przebiegającego według dramaturgii wewnętrznych działań aktorskich, związanej z terytorium aktora, z budzącymi się w nim impulsami i skojarzeniami, które są często albo niedostępne publiczności, albo zupełnie co innego dla niej znaczą. Jak poziom preekspresywności eksplorowany w pierwszych dekadach działalności ISTA stanowił dziedzinę poszukiwań specyfiki bycia aktorem, tak poziom dramaturgii działań (zastrzegam, że jest to mój termin roboczy) zdaje się stanowić obecną dziedzinę poszukiwań, których celem jest odpowiedź na pytanie o specyfikę życia teatru, czyli o swoistość doświadczenia, które ten niezwykle wynalazek ludzki umożliwia.



Jednym z kluczowych elementów tego doświadczenia jest zaskoczenie, zdziwienie aktorów. Odwołując się do którejś z form improwizacji mają oni niekiedy możliwość dowiedzenia się o sobie i innych czegoś, czego się nie spodziewali. Taką praktyczną lekcją zaskoczenia była praca nad improwizacją prowadzona przez Barbę pod hasłem *Besieged castle* („Oblężony zamek”). Przebiegała ona dwutorowo – wraz z zespołem *Theatrum Mundi* złożonym z aktorów i muzyków Odin oraz azjatyckich mistrzów (aktorzy z Bali i Japonii, muzycy z Bali, Indii i Brazylii) Barba pracował nad przygotowaniem *Ur-Hamleta* – scenicznej wersji pierwotnej opowieści o Hamlecie zaczerpniętej z kronik *Saxo Grammaticusa* (premiera przewidziana jest na lato 2006 roku). Jednocześnie uczestnicy sesji, podzieleni na kilka grup, mieli w ciągu jednego dnia przygotować własne improwizacje, z których pierwsze (jak się później okazało – najważniejsze) miały za temat zachowania ludzi zamkniętych w oblężonym zamku, w którym wróg jest już obecny pod postacią zarazy. Następnego dnia improwizacje te prezentowano, Barba wybrał kilka z nich, a z kolei pracował nad ich rozwinięciem, wyklarowaniem, montażem. Jednym słowem – reżyserował każdą ze scenek, a obserwowanie jego pracy zarówno z widowni, jak ze sceny, było niezwykle ciekawe i pouczające.

Prawdziwa niespodzianka czekała jednak na koniec. Przedostatniego dnia rano okazało się, że cztery wybrane sekwencje działań zostaną włączone w prezentowany na zakończenie sesji zamkniętej szkic do *Ur-Hamleta*, przy czym nie będzie żadnej próby łączącej wszystkie te różnorodne elementy. Zapowiadał się całkowity chaos, sens takiego działania wydawał się wątpliwy. Tymczasem to improwizowane przedstawienie (wzięła w nim udział trójka aktorów wcześniej w ogóle niepracujących w żadnej ze scen) okazało się bardzo ciekawe. Zestawione obok siebie sekwencje nabrały nowego życia. Aktorzy „hamletowi” zmuszeni do rezygnacji z już wyuczonych wzorów poruszania się, musieli budować nowe sposoby reakcji. Uczestnicy improwizacji odkrywali znaczenia swoich, czasem niezrozumiałych wcześniej, działań. I choć spektakl chwilami zgrzytał i chwiał się, to kilka niespodziewanych ośnień usunęło w cień słabość i nieporadność.

Improwizacja, zaskoczenie, nieciągłość odwołują się do tego co najgłębiej i najtrwalej określa teatr – jedyną sztukę żywą i wyłącznie teraźniejszą: do niespodziewanego, które może mieć, że użyję słów Barbę, moc cudu w *Fatimie*. A przynajmniej wywołuje w nas stan czujności i otwarcia, stan gotowości. Daje też radość, jaką budzi nieweczenie schematu. Taką radość, jaką sprawił uczestnikom *Eugenio* Barba w czasie podsumowania sesji w *Krzyżowej*. Po niemal godzinowym wykładzie, na którym kilku spośród niedospanych i zmęczonych

nych uczestników zaczęło drzemać, szef ISTA oznajmił nagle, że teraz objawi, o co chodzi w całej tej improwizacji. Poprosił wszystkich, by siedząc, powtarzali sekwencję ruchów nóg: prawa w górę, lewa w górę, prawa w lewo skos do przodu. Raz, dwa, trzy, raz, dwa, trzy. Wyglądało to na kolejną próbę improwizacji, a jako żywo, nikt już na improwizowanie nie miał ochoty. Ale wszyscy posłusznie tupali w monotonnym rytmie. Potem Barba kazał wszystkim wstać i dreptać tak w miejscu, stopniowo przechodząc do wykonywania kroków. Raz, dwa, trzy, raz, dwa, trzy. Jednostajnie. I nagle na dany znak odezwała się siedząca obok orkiestra, zaśpiewał swoim mocnym głosem Kai i wszyscy zrozumieli, co się stało. Oto od dłuższej chwili, sami o tym nie wiedząc, tańczyliśmy cha-chę! Gdy zabrzmiała muzyka, niespodziewane stało się radosnym odkryciem, za którego sprawą monotonne dreptanie zamieniło się w uciechę zabawy. Ożyło.

Kiedyś Leszek Kolankiewicz napisał o przedstawieniach Odin, że ich celem jest roztańczyć znaczenia. Ta piękna formuła wydawała mi się efektowna, ale nieco pusta. Doświadczenie XIV sesji ISTA pozwoliło nie tyle ją zrozumieć, ile uczynić częścią własnego doświadczenia. Praca Barby, która wydawać się może i ezoteryczna, i bardzo wewnątrzteatralna, jest skierowana na umożliwienie aktorom i widzom przeżycia tego samego (choć nie takiego samego) doświadczenia szczególnego pobudzenia, stanu sensacji, który nie ma nic wspólnego z misterium ani rytuałem, ale może być odczuwany jako cud.

Oblężony zamek

Żeby opisać całość doświadczenia ISTA, trzeba by napisać książkę, która pewnie byłaby zbyt osobista, by dawała się czytać. O jednej rzeczy muszę jednak jeszcze powiedzieć. Tegoroczna ISTA odbywała się w szczególnym czasie i szczególnych okolicznościach. Już jadąc do Wrocławia i Krzyżowej wiedzieliśmy, że Papież jest umierający. Kiedy w sobotę wieczorem, drugiego dnia sesji nadeszła wiadomość o Jego odejściu, wydawało mi się, że wszystko, co może się tu jeszcze zdarzyć, straciło na znaczeniu. Następnego dnia Eugenio Barba w bardzo prosty sposób pogodził nas, pozostających w żałobie, z pracą ISTA, a choć temat śmierci Papieża powracał i w „Koncercie dla pokoju”, który zamienił się w „Koncert dla Papieża”, i w czasie „Wiosennego barteru” zakończony prostą ceremonią spuszczenia na rzekę słomianej łodzi z zapalonymi świeczkami, to jednak nikt nie wyjechał, a co więcej – nie mieliśmy poczucia nieważności, znikomości naszej pracy.

Śmierć Papieża nie była zresztą ostatnią. W niedzielę wieczorem przyszła z Bergamo wiadomość o odejściu wieloletniego przyjaciela Odin Teatret, pierwszego mistrza Roberty Carreri, Renzo Vescoviego, szefa Teatro de Tascabile di Bergamo. Tydzień później śmierć kolejna, równie nagła – śmierć Jerzego Grzegorzewskiego. Każda z tych śmierci sprawiała, że Krzyżowa zamieniła się w prawdziwy oblężony zamek, w którym załoga wciąż się broni, choć wróg jest już w środku. Determinacja, by mimo wszystko pracować, niezgoda na unieważnienie i pomniejszenie sensu prowadzonych poszukiwań, uporczywe pytanie o to, co żywe, sprawiły, że – mimo wszystkich przeciwności i szczególnych okoliczności – XIV sesja ISTA potwierdziła wartość tego „latającego uniwersytetu”, w którego nazwie słowo Antropologia Teatru można z powodzeniem zastąpić jednym – Życie.

Małgorzata Jabłońska

W

natar

dniach 11-12 kwietnia 2005 odbył się Festiwal Wschodniej Linii (Eastern Line Festival) zorganizowany przez Grotcenter we Wrocławiu jako wydarzenie towarzyszące XIV sesji Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru (ISTA). Było to intensywne wydarzenie obejmujące wielogodzinne spotkania i prezentacje grup teatralnych podsumowywane (trzeba dziennie) wieczornymi spektaklami. Stworzyło możliwość zaprezentowania alternatywnych teatrów z terenów całego dawnego Bloku Wschodniego wobec szerokiej międzynarodowej publiczności, czym podtrzymywało tradycję ISTA – promocji tradycji teatralnej regionu świata goszczącego szkołę Eugenia Barby.

Festiwal nie tylko umożliwił otwarcie horyzontów myślowych (prezentacje teatrów z Uzbekistanu i Kirgistanu przypominały obecnym, że pomiędzy górami Kaukazu a Japonią istnieje wielki kontynent z żywą kulturą teatralną), ale także nawiązanie współpracy, gdyż organizatorzy postawili sobie za cel stworzenie swego Forum Wymiany¹ doświadczeń artystycznych pomiędzy grupami o bardzo różnorodnym charakterze, od projektów społecznych po teatry profesjonalne. Trudno zatem przyjąć jakiś obiektywny system oceny tych prezentacji. Można jednak pokusić się o wyciągnięcie wniosków dotyczących podobieństw zainteresowań artystycznych uczestników Forum.

Wszystkie grupy zgodnie przyznają, że punktem zwrotnym w ich pracy było spotkanie z Jerzym Grotowskim, jego uczniami lub jego pracą. Dopiero ta inspiracja skłania do dalszych poszukiwań wzorców, tradycji oraz teorii odpowiadających zadaniom, czasowi oraz wrażliwości ludzi chętnych do pracy. Obszary ich zainteresowań to zatem kontynuacja niektórych zagadnień, które na swojej drodze twórczej poruszał Grotowski, a które można zgrupować pobieżnie wokół trzech zagadnień: projekty animacji społeczności lokalnej, eksploracja tradycji ludowej i rytualnej oraz nawiązania do tradycji teatralnej i pogranicznej, głównie cyrku i komedii dell'arte.

Inicjatywy społeczne

Projekt „Tu i teraz” prowadzony od roku 2000 przez Przemysława Wasilkowskiego w Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych w Olsztynie we współpracy ze Stowarzyszeniem „Tratwa” jest metodą aktywizacji „trudnej” młodzieży z terenów zagrożonych bezrobociem. Celem, a jednocześnie metodą działania projektu jest próba konfrontacji młodej generacji ulicy z kulturą tradycyjną za pośrednictwem teatru. Zetknięcie człowieka z tradycją kultury żywej Grotowskiego z ludźmi z subkultur owocuje powstawaniem dzieł z pogranicza teatru i happeningu, które niekiedy w sposób rewolucyjny zmieniają rzeczywistość egzystencjalną młodzieży biorącej w nich udział. Ludzie „niewyrobieni kulturalnie” nawet w bardzo prostych akcjach są bowiem autentyczni, posiadają pewną naturalną naiwność, która uniemożliwia teatralną nieszczerłość. „Ci młodzi ludzie bez zapewnionej społecznej przyszłości, kiedy już zaczynają pracować, są jak kamikadze” – powiedział o ich poczynaniach Wasilkowski.

Podobne w charakterze jest działanie Teatru Wolnego z Brześcia (Białoruś), którego młoda, nieprofesjonalna ekipa pod dyrekcją Oksany Haiko od 2001 roku na własną rękę poszukuje technik teatralnych i form wyrazu aktorskiego. Alternatywny ruch teatralny na Białorusi jest słaby z powodu presji politycznej i braku metod dofinansowania

cie ze wschodu

pozarządowego, więc teatr skupia się na działaniach lokalnych, organizując poza spektaklami teatralnymi zdarzenia plenerowe, happeningi propagujące niekomercyjny styl życia poprzez produkty „zrób to sam”, od pocztówek i pamiątek po przedstawienia oparte na tekstach własnego autorstwa.

Na szczęście nie wszędzie w byłym Bloku Wschodnim źle się dzieje w kwestii pozarządowego wsparcia dla inicjatyw kulturalnych. Dzięki mianowaniu na dyrektora oficjalnego studia teatralnego Diydor Aleksandra Gamirowa – reżysera i twórcy platformy NGO w Taszkencie (Uzbekistan), wpierającej programy edukacyjne oraz przedsięwzięcia artystyczne, możliwe stało się pozyskanie funduszy na eksperymentalne działania teatralne skierowane na kształcenie profesjonalistów oraz inscenizację współczesnej krajowej dramaturgii.

Pieśń, tradycja i rytuał

Tradycja ludowa stanowi od lat niezmiennie źródło inspiracji dla artystycznej awangardy. Teatry narodów byłego Związku Radzieckiego, odzyskując tożsamość, z powodzeniem eksplorują korzenie swojej kultury sięgające daleko, niekiedy aż w czasy pogańskie – przykładem spektakl *Pieśń kamieni* – oparty na epickiej legendzie kirgiskiej, zrealizowany przez uliczny Zielony Teatr z Biszkiek pod przewodnictwem Zhiparysy Kochorobajewej.

Zjawiskowym wydarzeniem była jednak prezentacja kurdyjsko-austriackiej grupy działającej aktualnie w Wiedniu – Lalish Theaterlabor. Shamal Amin, Nigar Hasib i Gabriele Ploner zaprezentowali elementy, małe fragmenty struktur, które w przyszłości, w wyniku pracy

bardzo zbliżonej warsztatowo i ideowo do technik wypracowanych przez Grotowskiego i Thomasa Richardsa w Pontederze, rozrosną się do przedstawień. Podobnie jak w Workcenter, nie przedstawienia są celem pracy, ale eksploracja własnego „ja” poprzez pieśni kurdyjskie z różnych tradycji wokalnych, dzięki którym aktor może budować swoją obecność w przestrzeni w oparciu o subtelne energie powołane do istnienia przez dźwięk. Moc zademonstrowanych pieśni wywarła wrażenie, którego nie można oddać słowami, gdyż było reakcją nie mentalną, ale niemal psycho-somatyczną.

Zupełnie innym kierunkiem poszukiwań w dziedzinie kultury tradycyjnej zajmuje się Centrum dla Poszukiwań Kulturowych i Ekologii z Koper (Słowenia). Twórca i lider zespołu Vlado Šav towarzyszył Jerzemu Grotowskiemu w jego pracy na etapie parateatru oraz teatru źródeł, by w niedługim czasie powołać grupę kontynuującą ten rodzaj działalności z pogranicza teatru i happeningu ekologicznego (odwołującego się niekiedy do dokonań Grotowskiego w dziedzinie „rytuału obiektywnego”), zmierzającego do odkrywania związków człowieka ze środowiskiem poprzez techniki „poszerzonej świadomości”. Tak więc po raz kolejny okazuje się, że na swojej drodze twórczej udało się Grotowskiemu otworzyć wiele drzwi, z których sam nie chciał skorzystać, ale które okazały się artystycznym punktem wyjścia dla różnorodnych w technice działania grup teatralnych i parateatralnych.

Inspiracje teatralne

Kolejnym wnioskiem nasuwającym się po obejrzeniu prezentacji jest żywotność tradycji komedii dell'arte oraz poszukiwania elemen-

Lalish Theaterlabor z Wiednia; fot. T. H. Archiwum Ośrodka Grotowskiego



tów inspirujących już nie tylko w tradycjach ludowych, ale także w teatralnych konwencjach przeszłości. W ten nurt wpisują się poszukiwania zarówno Projektu Terenowego Teatru Węgajty Waćfawa Sobaszka, jak i Teatru Continuo z Czech.

Projekt Terenowy Węgajt stawia sobie za cel odkrywanie nowych źródeł inspiracji teatralnej poprzez wykorzystanie tradycyjnych struktur zabaw i zwyczajów ludowych oraz zderzanie ich z różnymi konwencjami teatralnymi. Doskonałym przykładem takiej praktyki jest coroczne wiejskie kolędowanie zespołu. Działanie to dostarcza twórcom nie tylko wiedzy na temat obyczaju, ale także wzbogaca doświadczenia artystyczne. Obserwacja odwiedzanych ludzi, ich reakcji i zachowań mimicznych, a także wywołane wizytą opowieści dostarczają materiału do pracy aktorskiej i scenograficznej (dokumentacja zdarzenia służy, na przykład, stworzeniu na podstawie uchwyconych ciekawych typów ludzkich twarzy masek teatralnych zbliżonych do konwencji dell'arte).

Czeski Teatr Continuo został założony w roku 1990 przez grupę absolwentów praskiej scenografii teatralnej pod przewodnictwem Pavla Šoura. Dzięki rodowodowi plastycznemu zespół dużą uwagę poświęca współpracy ciała ludzkiego z przedmiotem (Continuo czerpie pełnymi garściami ze wspaniałej tradycji czeskiego teatru lalek). Charakterystyczną cechą pracy Continuo jest podstawowa inspiracja przestrzenią. Założeniem wyjściowym twórców jest teatralność każdej przestrzeni, także otwartej, natomiast zadaniem teatru jest kreatywne dopasowanie siebie. Zespół ten odnalazł własny niepowtarzalny wyraz artystyczny w płynnym balansie pomiędzy teatrem dramatycznym, cyrkiem ulicznym (teatr podróżuje z własnym namiotem cyrkowym), i teatrem lalkowym.

Na tle prezentacji multimedialnych dość dużym zaskoczeniem było wystąpienie Marii Saritsami z greckiego Teatru Omma, przygotowujące niejako publiczność do wieczorów wypełnionych spektaklami. Dwudziestominutowy monodram oparty na artystycznej biografii aktorki (od baletu klasycznego, do teatru eksperymentalnego) przyciągał uwagę ogromną szczerością, a jednocześnie teatralnością użytych środków. Przewodnim pomysłem była przemiana aktorki wzdłuż linii życiorysu wyznaczonej przez kolejno odtwarzane postacie. Spojrzenie na nie z perspektywy chwili obecnej rodziło niekiedy sytuacje komiczne (kostium sprzed 10 lat już się nie dopina), podszyte nutą nostalgii z powodu upływu czasu. Teatr jest bowiem nieustającą ciężką walką o piękno w życiu i choć jest to walka z góry skazana na przegraną z racji ulotności dzieła teatralnego, to jednak przesłanie Marii Saritsami było oczywiste: niezależnie od kosztów trwa się wiernie na raz obranej ścieżce.

Ciężka jazda teatru polskiego

Wieczory festiwalowe zostały bezspornie zdominowane przez teatr działań fizycznych. Ta gałąź alternatywy, odwołująca się do tradycji Grotowskiego, a nawet Meyerholda, stworzona przez ludzi, których ważnym doświadczeniem warsztatowym jest współpraca z Gardzienicami lub Workcenter z Pontedery, stanowi mocny punkt oparcia dla wschodnioeuropejskiego teatru i, na szczęście, wciąż żywo się rozprzestrzenia. To zatem nie tylko wspaniała przeszłość, ale i doskonale zapowiadająca się przyszłość, czego dowodem przedstawienia pokazane na Festiwalu Linii Wschodniej.

Polska tradycja teatru alternatywnego zaprezentowała publiczności zebranej na Festiwalu Linii Wschodniej to, co ma najlepszego: *Człowieka warszawskiego* Studium Teatralnego Piotra Borowskiego, *Kroniki – obyczaj lamentacyjny* Teatru Pieśń Kozła Grzegorza Brała oraz *Ewangelie dzieciństwa* Teatru ZAR Jarosława Freta. Trzeba wspomnieć, że każdy

z tych spektakli nosił charakterystyczne (odsłwięte?) rysy. Przestrzeń sceny na wrocławskim Dworcu Świebodzkim z niezastąpionymi łukami oraz „dworcową” surowością kamiennych ścian doskonale zagrała jako tło *Człowieka*, nadając przedstawieniu atmosferę osaczenia i niemal bunkrowego zamknięcia. *Kroniki*, poprzez zwiększenie tempa działań i przydanie ciężaru cielesności aktorów, zyskały nieznaną dotąd drapieżność, długo po przedstawieniu omawianą pośród zagranicznej publiczności jako zjawisko ciekawe i bardzo poruszające. Tymczasem ZAR wystawił *Ewangelie dzieciństwa* z udziałem mistrza butō Daisuke Yoshimoto w roli Łazarza. To niezwykle zestawienie technik i energii aktorskich dało zaskakujący efekt rozdwojonego czasu akcji, który, pędzący i zapętłony w tym przedstawieniu, w scenach z udziałem Daisuke Yoshimoto zwalniał i zyskiwał niemal materialny ciężar niedokonywanej katastrofy. Jedynie scena kulminacyjna zaru – dotąd przejrzyste czyste w znaczeniu dzięki zupełnej ciemności – została zdeformowana przez niepotrzebnie dosłowne ukazanie aktu zmartwychwstania przez mistrza butō.

Ukraina w odwrocie

Niezrozumiałą pomyłką okazało się przedstawienie lwowskiego Teatru im. Łesia Kurbása *Marko Przekłety albo Legenda Wschodu*. Bardzo ciekawa scenografia, na którą składał się jedynie wzorzysty dywan, geometrycznym deseniem przywodzący na myśl skojarzenia z cerkiewnym ikonostasem oraz swoistą szachownicą, stwarzała doskonałą przestrzeń do działań cielesnych. Sylwetki aktorów wyglądały w niej niczym fantazyjne pionki, a misterne zdobienia oraz piśmo wymalowane na ciałach i kostiumach (nawiązujące do tekstów wykaligrafowanych na dywanie) aż prosiły, by przerodzić się w język ciała. Wszystkie te możliwości pozostały niewykorzystane, podobnie jak możliwości stwarzane przez rytm łączący scenografię z pieśnią. Przedstawienie oparte na słowie mówionym, mimo ciekawego tematu kozackiej legendy i przepięknych tradycyjnych pieśni ukraińskich było niezrozumiałe i ostatecznie nieznośnie nużące.

Natarcie z południa – Serbska Apokalipsa

Dla wieczornych pokazów przedstawień wspólną linią były także nawiązania do myśli Jerzego Grotowskiego. Kolejne spektakle to próby odpowiedzi na zadane przez niego pytania, wciąż żywe, nawet dla pokolenia twórców, którzy go osobiście nie znali.

Przedstawienie *Dialektyka Duszy – Studium na temat Wolności* serbskiego teatru Plavo Pozorište, oparte na tych samych tekstach, co *Apocalipsis cum Figuris*, było ironicznym, ale jednocześnie bardzo dramatycznym studium nad wolnością człowieka (także w teatrze) oraz, w nawiązaniu do *Apocalipsis*, nad możliwością bluźnierstwa we współczesnej kulturze. Wymagania aktorskie postawione sobie przez młodych Serbów miały coś z aktu całkowitego aktora. Został on zastąpiony aktem bezmiernej odwagi samoupokorzenia, wystawienia siebie na bezwzględną ocenę publiczności, rozdrażnionej wywołanymi w ich umysłach przez przedstawienie swoistymi zapasami pomiędzy wolą zrozumienia a zniecierpliwieniem. Odbiór spektaklu z tradycyjnej perspektywy widza, który oczekuje, że zostanie wciągnięty, zainteresowany i ogólnie zabawiony bez żadnego wysiłku ze swojej strony, spowodował opuszczenie sali przez połowę publiczności (dodajmy – nie byle jakiej, gdyż byli to uczestnicy ISTA). Grotowski testował odporność systemu wartości swoich widzów, świadomie zestawiając symbole *sacrum* z rażącym obrazoburstwem. Teatr Plavo wystawił na próbę wrażliwość teatralną i wytrzymałość widzów poprzez zaplanowane i precyzyjnie wykonane działania z pogranicza teatralnego kiczu (zaprezentowana na żywym ciele „zupa emocjonalna” Grotowskiego,

czyli dziewczyna w pierzastym kolorowym boa wijąca się na scenie w rozpaczliwych konwulsjach) oraz bezsensu (w postaci godzinnego odczytywania na scenie w języku serbskim tekstu *Braci Karamazow*) dalekiego jednakże od teatru absurdu. Jeśli zatem spojrzeć na *Dialektykę Duszy* z perspektywy motto umieszczonego w programie przedstawienia, autorstwa Woody Allena: „Turgieniew jest kompletnym posiłkiem, Tołstoj jest kompletnym posiłkiem z deserem, a Dostojewski jest kompletnym posiłkiem z dodatkiem witamin i płatków zbożowych”, to okazuje się, że Plavo podało ten posiłek w takiej porcji, iż próba skonsumowania go w całości mogła skończyć się niestrawnością.

Pozbawiając przedstawienie jakiegokolwiek fabuły, intensyfikując do granic nieznośnej kakofonii nakładające się dźwięki, zestawiając filozofię Nietzschego i historiozofię Dostojewskiego z komicznymi kostiumami i bezsensownymi mechanicznymi gestami, Teatr Plavo ukazał działanie relatywizmu współczesnej sztuki, która odbiera sens nawet własnej negacji. Jeśli zatem serbskie *Studium na temat Wolności* było pytaniem o możliwość bluźnierstwa w sztuce zmuszającego do spontanicznej reakcji odbiorcy, to odpowiedź immanentnie zawarta w tym pytaniu jest zdecydowanie i dramatycznie negatywna.

Czeski Exodus

Ze wszystkich teatrów, których droga prowadziła kiedyś przez „Gardzienice”, Farma w Jaskini w spektaklu *Slavi – Pieśń Emigranta* pokazała największą samodzielność twórczą. Z bogatego źródła warsztatowego, jakim były i są „Gardzienice”, ten międzynarodowy (na wskroś słowiański) zespół zaczerpnął sceniczną żywotność ciała i ogromną siłę muzyczną, co może być bezpośrednią zasługą muzycznego kierownictwa Mariany Sadowskiej. Jednakże praca nad zagadnieniem na wskroś współczesnym jest genialnym wyborem reżysera – Viliama Dočolomanskiego. Wprawdzie dobór treści jest także lekcją wyniesioną z „Gardzienic”, jednakże odrobioną samodzielnie i twórczo.

Temat emigracji, zwłaszcza dla Słowian z terenów Rusi, Czech i Polski jest tematem tyleż współczesnym, ile mitycznym, a odległa Ameryka – cel i marzenie – doskonale wpisuje się w schemat ziemi obiecanej, nowego raj, krainy szczęśliwości mlekiem i miodem płynącej. Zdumiewająca (a zarazem genialnie przez aktorów Farmy wygrana) jest niesłabnąca aktualność tego tematu. Ten, jeden z nielicznych już, żywy mit współczesności kształtuje naszą egzystencję, oddziałując w obecnej sytuacji geopolitycznej na niemal wszystkie grupy wiekowe społeczeństwa Wschodniej Europy, czy Dawnego Bloku Wschodniego, kiedy po latach emigracji politycznej powraca potrzeba (niekiedy konieczność, przed którą stają młodzi ludzie) kolejnej emigracji: „za chlebem”. Jest to temat głęboko dotykający wszystkich w związku ze wspomnieniami, decyzjami, które trzeba podjąć szybko, rozstaniem, a w końcu także zanikającą tożsamością. To druga odsłona tematu *Slavi*.

W dobie postępującej uniformizacji życia społecznego, globalizacji i unifikacji ludzie mają do wyboru tylko: roztopić się w grupie lub uczyć się mitów narodowej tożsamości i pozostać odmieńcami na nowej ziemi. Tak właśnie postępują bohaterowie *Slavi*, jedni – zmieniając się i tracąc tożsamość, inni – pozostając relikami ziemi ojczystej i odmieńcami. Ci, którzy decydują się na powrót do domu, znajdują się w tragicznej sytuacji – swoi, a jednak już obcy. Jedni i drudzy nie mogą się odnaleźć w rzeczywistości; tak bardzo nie pasuje do niej słynna „słowiańska dusza”, która w przedstawieniu żyje niemal namacalnie w wibracji głosów niosących tradycyjne ludowe pieśni ukraińskie, czeskie, słowackie, serbskie...

Tragizm bohaterów, których „słowiańska dusza” popycha do działań okrutnych, niekiedy niskich, ale zawsze dramatycznych, niczym

bohaterów Dostojewskiego, to fakt, że za każdym razem nadzieja na „będzie lepiej” kończy się rozgoryczeniem „jest jak zwykle”. Udręczone w energochłonnym układzie choreograficznym ciała aktorów przywodziły na myśl trudy podejmowane przez emigrantów dla zapewnienia sobie przeżycia w nowej ojczyźnie, gdzie nie pomagają im nawet obcy język, gdyż łańskie słowo *slavi* oznacza Słowian, ale i niewolników, podobnie brzmią angielskie odpowiedniki – *Slavs* i *slaves*.

Farmie w Jaskini udało się wytworzyć sytuację, o której od zawsze z nostalgią mówią historycy teatru, wspominając teatr antyczny, teatr Grotowskiego, teatr tych wszystkich społeczeństw i czasów, którym dana była jedność wartości wyznawanych po obu stronach sceny. Atmosfera wspólnoty połączonych przeszłością, wiarą w to samo *sacrum*, udziałem w tym samym *profanum*.

Farmerzy mówili do publiczności z tego samego, co ona, poziomu, nie próbując podnieść na wyżyny sztuki maluczki widzów, nie próbując obwieścić prawd objawionych. Z siłą prawdy dziejącej się na oczach widzów mówili o sobie (być może młodzi ludzie z Farmy także niejednokrotnie rozważali możliwość emigracji) – bezradnych, wahających się, niekiedy doświadczonych boleśnie na nowej ziemi. Ta prawda okazywała się także prawdą o oglądających, którzy stają przed tymi samymi dylematami niejednokrotnie z taką właśnie bezradnością. Wytworzoną jedność myśli i uczuć pomiędzy sceną a widownią dawało się odczuć niemal fizycznie we wstrzymanym oddechu, w rytmie rozchodzącym się po widowni w takt znanych ludowych pieśni słowiańskich. Trudno chcieć więcej od teatralnej atmosfery.

Sam spektakl od pierwszych sekund był mocnym uderzeniem (dosłownie) w system nerwowy publiczności, gdyż na wstępie uszy zostały zaatakowane serią z karabinu maszynowego, który okazał się potem drewnianą konstrukcją korbową wykorzystaną jako perkusja. Moment ten absolutnie zagarnął uwagę widzów, na których tak bezceremonialny atak dźwiękowy zrobił piorunujące wrażenie, pozostawiając niemal fizyczny ślad w postaci podwyższonego poziomu adrenaliny we krwi. Dynamika spektaklu, moc śpiewu, błyskotliwość rozwiązań scenicznych (scenografia złożona z wielofunkcyjnego wozu cygańskiego zagrała doskonale na ogołoconej scenie Teatru Współczesnego) oraz precyzja wykonawcza (niektóre rozwiązania choreograficzne utrzymane na granicy ryzyka wymagały akrobatycznej sprawności) i piękno choreografii tworzyły porywającą całość, na długo zapadającą w pamięć.

Wszystko wskazuje na to, że aktorstwo o wysokim poziomie świadomości ciała oraz oparte na organicznej jedności ruchu i śpiewu staje się „wizytówką” teatrów ze wschodniej i południowej Europy. Wykorzystanie elementów akrobatyki i zaangażowanie ciała aktora w intensywne działania fizyczne, powoduje niezmiennie tę samą reakcję widza – żywe uczestnictwo dzięki, najczęściej nieświadomemu, odbiorowi bodźców poprzez układ nerwowy, co związane jest ze świadomością ograniczeń i możliwości ludzkiego ciała. Pomaga to aktorom osiągnąć niebываły poziom autentyczności obecności i wydarzeń na scenie, bo nie ma rzeczy bardziej autentycznych niż zmęczone ludzkie ciało.



Farma w Jaskini / Theatre Studio z Pragi,
Slavi – Pieśń Emigranta

Georges Banu

czterdzieści lat odin i przypowieść o piasku



Odin Teatret. Andersen's Dream, fot. Jan Růsz

Dusze stają się coraz doskonalsze w miarę jak ciała się starzeją. Każdy wiek ma swą własną moc.

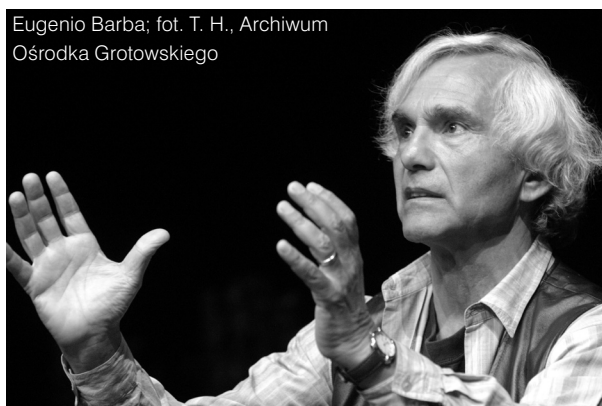
Eugene Delacroix *Dziennik*

Urodziny Odina, na które jechałem, a które – wiedziałem to – miały być ostatnimi, przynajmniej dla mnie, wzbudzały we mnie strach podobny do tego, jaki czułem przed spotkaniem z przyjaciółką po dziesięcioletniej przerwie. „Pozna Cię po oczach”, przekonywała mnie inna przyjaciółka, ale na szczęście do spotkania nie doszło. Tym razem jednak nie mogłem się wymigać. Zatem, przekonany, że w oczach drugiego człowieka dostrzegamy proces własnego starzenia się znacznie bardziej wyraziście niż w lustrze, z paniką myślałem o tym spotkaniu. Tak, znam słynną reakcję Pana Keunera, który „blednie”, gdy kolega zapewnia go: „Nic się nie zmieniłeś!”, ale tym razem miałem znaleźć się w znacznie trudniejszej sytuacji, chodziło bowiem o spotkanie z całą grupą przyjaciół z dawnych czasów. Tak więc, przyglądając się ławkom „czarnej sali” Teatru Odina, odniosłem wrażenie obcowania z obrazem Goi, na którym gromada duchów skupiła się wokół Eugenia Barby, a on sam wydał mi się sobowtórem Doriana Graya. Kiedy ta zuchwała energia, to oślepiające światło, ta nieustająca prowokacja ulegną zniszczeniu, ukazując wszystkim rysy i pęknięcia, jak na ostatnich stronach powieści Oscara Wilde'a? Czyż fascynacja, którą ciągle wzbudza, nie bierze się właśnie stąd? A my, my wszyscy, zebrani tutaj, w Holstebro, czyż nie tworzymy chóru, prawdziwego chóru, który świadczy o niezwykłej wierności wobec teatru i walki, jaką toczy? Barba już na wstępie udziela odpowiedzi: „Skałą, na której się oparłem, są ludzie!” I to prawda, jesteśmy tutaj aż do końca. Pomimo paraliżów, łysin i nadwagi. „Ta sala pełna jest rozkoszy” – kontynuuje ów wieczny

młodzieniec, będący tu gospodarzem. I w końcu uświadamiam sobie, że to, co nas łączy, jest znacznie ważniejsze niż klęska wieku, który – jak powiada Delacroix – zachęca, by za każdym razem docenić typowe dlań zalety. To spotkanie, w gruncie rzeczy, podtrzymuje na duchu i dodaje sił.

Barba, w obecności swych reżyserów, komentuje olbrzymi fresk wykonany z piasku (zużyto go 650 kilogramów), fresk o wymiarach dwa na trzy metry, na którym widać Odyna na koniu, w stanie nieustającej walki. Odyn jest skałą, ale równocześnie ma świadomość, że wszystko może zamienić się w piasek. To, co widzimy, jest borge-sowską przypowieścią o grupowym wyzwaniu, które pokłada ufność w czasie, nie karmiąc się przy tym zbędnymi iluzjami. „Możemy mieć sprzymierzeńców, jak wy, ale nie ma mowy o spadkobiercach”. I Barba, z wrodzonym sobie geniuszem, przywołuje kolejną metaforę, której sens nie przestaje dźwięczeć mi w uszach: „Historia zna nawróconych Żydów, którzy jadaliby wieprzowinę – nazywano ich marranos – i równocześnie w tajemnicy pomagali Żydom wiernym przepisom swojej religii”. Ta diagnoza, pomyślałem sobie, dotyczy nas wszystkich, profesorów i historyków: „Tak, weszliśmy w tryby różnych instytucji, sprzeniewierzając się, być może, powołaniu, ale nie przestaliśmy wspierać drogi nam artystów, którzy pozostali na zewnątrz, poza systemem”. To sposób na odkupienie własnych win przez tych wszystkich współpracowników, którzy nie do końca się podporządkowali, owych marranos teatru. W taki oto sposób zinterpretowałem słowa Barby, który, mimo licznych tytułów i nagród, ciągle wierzy w nieskałaną czystość swej pozycji osoby pozostającej na uboczu. Niewygodny status marranos wydaje mi się najcelniejszą diagnozą mogącą posłużyć zdefiniowaniu drogi, którą wybrałem ja i wielu innych, nigdy tak

naprawdę nie podążając nią do końca. Duch zdrady – zdrady kogo? – nie opuszcza mnie na krok. Następnie Barba podwaja metaforę, mówiąc o kojotach, zwierzętach, które przypominają nam dawne wspomnienia kultowego autora z innej epoki, Carlosa Castanedy, i które „nigdy nie chodzą wytyczonymi drogami, prowadząc swych sprzymierzeńców na obce im i wrogie terytorium. Ich bronią jest podstęp”. Barba, w duchu Grotowskiego, który ukształtował go nie tylko jako artystę, lecz także jako stratega, precyzyjnie formułuje rolę przypisaną nam, partnerom, potwierdzając jednocześnie relacje, jakie udało mu się zbudować wewnątrz owej grupy, zebranej w „czarnej sali” Odin. Na jej ścianach – cóż za genialna intuicja – niczym w „miejscu pamięci”, dostrzegamy małe tabliczki informujące o spektaklach, ich datach i liczbie przedstawień, tabliczki, z których każda posiada jakiś jeden element wywołujący żywe wspomnienia w nas, znawcach tego teatru. Jest tu kapelusz z szerokim rondem Torgeila z *Miliona*, *Faust* Goethego z *Kaspariny*, rozerwany czerwony sztandar z *Popiołów Brechta*, niezapomniany szkic tego, co pozostaje po walkach i nadziejach. W ten sposób daje nam się punkty oparcia, by wskrzesić przygody Odin, ujawniając



Eugenio Barba; fot. T. H., Archiwum Ośrodka Grotowskiego

jednocześnie, że za każdym razem spektakl był wymyślany, tworzony i budowany wokół jednego elementu, tutaj dzisiaj wystawionego. Artystyczna metoda i pamięciowy emblemat łączą się ze sobą i pomagają zarówno w podróży w przeszłość, jak w zrozumieniu logiki kreacji teatralnej. Odin proponuje jedyną prawdziwą formułę pokazywania teatru: powrotu do mitologii doświadczeń znanych skądinąd. Tak więc, podobnie jak w muzeum przyrodniczym, patrząc na pozostałości z przeszłości, każdy może je sobie zrekonstruować w myślach lub pozostawić w ich obecnej, szczątkowej postaci.

Barba odwraca się i przedstawia dwóch brazylijskich rzemieślników, skromnych i zakłopotanych, którzy kosztem niesłychanego wysiłku wykonali wielki fresk z piasku zdobiący ścianę w głębi, niczym pejzaż Gaugina, człowieka także zafascynowanego nieznanymi obszarami. „Jakie jest nasze Tahiti? Czy w ogóle jeszcze jakieś istnieje? Dla kogo? Gdzie?” – zadają sobie pytania, sam w tym tłumie, w ciszy, gdy tymczasem Barba w obecności swych wzruszonych do łez młodych towarzyszy przystępuje do otwarcia witryny i piasek zaczyna się wysypywać: uruchamia klepsydrę, która uwalnia drobiny piasku sypiące się na ziemię niczym łzy czasu, zmierzającego ku swemu końcowi. Przez trzy dni klepsydra wyznaczać będzie nieprzerwany strumień trwania, powodując zanik pierwotnego dzieła – dzieła, które w naszej obecności ulega unicestwieniu. Dawno temu, na początku spektaklu Grübera *Faust-Salpetrière*, bokserski worek wypełniony piaskiem, także postawiony niczym klepsydra, zaczynał się opróżniać i pod koniec stawał się pustym, wykrwawionym; podobnie u Barby, piasek znaczy upływ naszego czasu, czasu uczestników-widzów. To rola, jaka została nam wyznaczona i sprawiła nam przyjemność. Ani zbyt aktywna, ani zbyt bierna.

Następnie zostajemy zaproszeni na ostatni spektakl Odin, *Sen Andersena*, oparty na tych duńskich baśniach, które tutaj wszyscy znają na pamięć, baśniach opowiadających historie okrutne i tkliwe, z których aktorzy Odin za pomocą tańca, śpiewu, słów i dzwoneczków tworzą niezwykle bogatą antologię. Znajdujemy się w świecie zamkniętym pomiędzy podłogą pokrytą przedmiotami i sufitem wykonanym z luster, pod bacznym spojrzeniem manekinów, które przywodzą na myśl młodych czytelników baśni Andersena, jakimi kiedyś byliśmy. Tak więc, z obrazem własnych odbić ponad głowami oraz towarzyszącymi nam sobowtórami, zanurzamy się w ów spektakl, który przywodzi mi na myśl piękną definicję: „poezja jest zagęszczoną myślą”. W tym znaczeniu *Sen Andersena* jest poezją, poezją wyzwoloną z logicznych uwarunkowań, która „uwalnia słowa”, jak mawiał Octavio Paz – poezją poruszającą przedmioty i palącą obrazy, której muzyczne akordy przywołują na myśl dawne uroczystości, a maski i marionetki budzą wspomnienie jarmarcznego teatru – ważnej inspiracji dla wielu twórców, poczynawszy od Meyerholda. Gdziekolwiek pojawia się echo kolonialnego świata – biel kapeluszy i mały stateczek na sznurku, który przypomina o straszliwych praktykach handlu Murzynami. Przychodzi mi na myśl konkretne miejsce niedaleko Cotonou w Beninie, Ouida – gdzie gromadzono przyszłych niewolników, by statkami wysyłać ich do Ameryki na śmierć. Trochę dalej, w niewielkim muzeum miasteczka, opisy tych podróży dostarczają szczegółów owego straszliwego piekła. W spektaklu Odin widmo starości i obrazy śmierci krążą niczym temat z wariacjami, tworząc przy tym atmosferę ludycznej lekkości, poetyckiego upojenia, stanowiącą konkluzję owej niepokojącej podróży, doświadczenia zatracenia się i powrotu do siebie. *Sen Andersena* jest *Burzą* Barby. Oba dzieła mówią o końcu i pogodzeniu się z samym sobą. To dzieła ukojenia, dzieła spod znaku słowa, które – jak się wydaje – było ostatnim napisanym przez Shakespeare’a: „wolność”.

Co wieczór jadam w „białej sali”, która w czasach tworzenia się Odin była oborą dla świń, i którą, na pamiątkę tamtych czasów, pokryto słomą czepiającą się naszych ubrań niczym przeszłość naszego życia. Mój szal do dzisiaj nosi jeszcze jej ślady. Aktorzy Odin i ich towarzysze, podczas tych mocno steatralizowanych wieczorów z dużą dozą przyjemności zabawiają się w ironiczne przebieranki: jednego wieczoru podają do stołu w strojach rodem z Viscontiego, innym razem obnoszą się ze stylem południowoamerykańskim, chcąc, by święto do końca przeżyte zostało w atmosferze rozkoszy dzieciństwa, atmosferze znaczącej całość tych urodzinowych obchodów. „W naszym wieku możemy sobie na to pozwolić” – mówi mi Eugenio. Tak, zespół znany ze swej powściągliwości oddaje się bez reszty zabawie, nadając świętu wymiar prawdziwego wydarzenia. Roberta i Torgeil, których życie nierozzerwalnie wiąże się z życiem Odin, prowadzą ceremonię z dużą dozą powagi przepełnionej humorem, która nikogo nie pozostawia obojętnym: „To poważne, to gra”. Ktoś wstaje, a ja – spośród wszystkich, wygłoszonych zgodnie z duńską tradycją, toastów – zapamiętuję te dwa zdania: „Przeciwieństwem inteligencji nie jest głupota, lecz pomieszanie pojęć. Przeciwieństwem miłości nie jest nienawiść, lecz strach”. Wezmę je ze sobą niczym testamentowy zapis tych uroczystości, które słynny dyrektor BITEF, Jovan Cirilov, zakończy złożeniem hołdu zespołowi Odin za ich wyzwolenie z stosunku do śmierci, o której, jak powiada, będzie myślał w ostatnich chwilach swego życia... Eugenio Barba, wybuchając śmiechem, proponuje mi, by zorganizował jeszcze ceremonię. Wskrzeszamy w ten sposób makabryczny pierwiastek, charakterystyczny dla każdego karnawału, pierwiastek spod znaku kosi oraz maski Damy w czerni, tak nam wszystkim bliskiej. To sposób na ukojenie strachu, który – trudno temu zaprzeczyć – przeni-

ka podstępnie w atmosferę tego zgromadzenia, nad którym unosi się powiew śmierci. Śmiech, odwieczne antidotum na strach!

Codziennie rano zespół Odin obdarowuje nas koncertem ze śpiewami oraz starymi kawałkami, które wydają się wyrwane ze „skały” ciosanej starannie w czasie – taniec Katarzyny z *Popiołów* i wiele innych – lub przedstawieniami dla dzieci, którymi zajmuje się młody człowiek, Kai, wnoszący od niedawna nową energię w szeregi Odin, czy też – co bardzo wzruszające – projekcją duńskiego performansu z 1968 roku. Oglądając je dzisiaj czuję, jak wzbiera we mnie, w nas wszystkich, nostalgia za dawnymi złudzeniami. Musieliśmy je utracić, to pewne, pogodzić się z ich klęską, ale trudno nie czuć smutku, że jesteśmy ich pozbawieni. Nie zostałem uzdrowiony, ciągle mi ich brak i jeszcze nie odbyłem żałoby po ich stracie. Czyżby był to znak sprzeciwu? Ośmielam się w to wierzyć, wychodząc na światło dzienne, zbity z tropu, z oczami pełnymi łez. „Gdzie są niegdysiejsze...”

Holstebro przyjęło Odin w tym samym czasie, gdy na skutek lokalnego referendum nabyto *Kobietę na wózku* Giacomettiego, by dać tej miejskiej, mało wyrazistej społeczności, szyld o znaczeniu symbolicznym. Rzeźba wielkiego artysty, obecna w Holstebro równie długo, jak Odin, wznosi się przed miejskim ratuszem, a my pewnego deszczowego dnia składamy kolejno u jej stóp róże. Po drodze przemierzamy miasto, które wita nas z ironiczną sympatią – tu szkoła tańca ze swymi małymi pupilami, tam policjanci udający się do ratusza, gdzie mają odbyć się uroczystości zaślubin Odin z Holstebro. Siadamy w koło w fotelach miejskich radnych, gdy tymczasem burmistrz oczekuje na przybycie Eugenia Barby, który, niczym prawdziwy ojciec, prowadzi Iben Nagel Rasmussen, ubraną w białą suknię ślubną, a jej oczy ukryte są pod starą maską pierwszego Arlekina. W jakim innym mieście na świecie taka scena byłaby możliwa? Tak więc, należycie opieczętowanym kontraktem o charakterze ludycznym potwierdzona zostaje wierność między miastem a jego teatrem. Jest nawet tort uświetniający te szczególne zaślubiny, których byliśmy zachwyconymi świadkami. Oby tylko nie doszło do separacji!

Wszystko tutaj mówi o teatrze i mieście, na tę okazję zjednoczonych. Po obejrzeniu, wraz z wszystkimi dziećmi z Holstebro, brazylijskiego spektaklu, iskrzącej, tryskającej energią metamorfozy przedmiotów i istot żywych, udajemy się na wystawę zorganizowaną w hołdzie Odin przez duńską artystkę, Caroline Vallejo, w muzeum, gdzie zgromadzono prezenty, listy, plakaty przysłane „con amore” – to hasło wszystkie je jednoczy. Istne sentymentalne kompendium, zebrane na mądrze rozplanowanej przestrzeni! Potem w katedrze odbywa się koncert pieśni rodem z odległej Azji Środkowej, gdzie przepełnione rozpaczą wersy i szlachetna muzyka służą (jak u trubadurów) opiewaniu miłosnych udręk. Młoda kobieta, jakby wyjęta z perskiej miniatury, podnosi głos, który pod wpływem emocji załamuje się – to śpiew, w którym wyczuwa się poezję zamienioną w muzykę. Potem kontynuujemy podróż, czeka już na nas następna stacja: dom kultury, w którym działają przybyli do miasta imigranci. Tutaj tańczy wypędzona ze swego kraju Hinduska, a patrząc na nią, przypominam sobie ciało Sanjukty Panigrathi, modelki Eugenia, która ma swe sanktuarium, wzniesione własnoręcznie przez aktorów, tuż obok teatru. (Wybudowali wieżę przypominającą salę ćwiczeń, w której cień wielkiej hinduskiej przyjaciółki błąkać się będzie po wsze czasy...) Ciało młodej tancerki, która tak hojnie obdarowuje nas swym „tańczonym” prezentem, wzbudza wspomnienie innego, na zawsze już nieobecnego ciała. W teatrze umierają aktorzy, nie gesty ani postacie, które zawsze obronią się przed zniszczeniem. Smutek ogarnia wszystkich i nawet ostatnie przedstawienie tego dnia, *Lear* grany techniką chińską, nie może temu zaradzić. Dzień podróży przepełnionej emocjami i wspomnieniami,

która przypominała mi dawne drogi Misteriów, jakie co pięć lub siedem wpisywały się w mapę miast. W Holstebro uczestniczyliśmy w Misterium Odin. Wieczorem, w deszczu, puszczano sztuczne ognie i wtedy właśnie, pod ciężkim od chmur niebem, pomyślałem sobie, że to, co najważniejsze, jest gdzie indziej, nie w tym kanonicznym znaku święta. Ale jego klęska, podobnie jak kiedyś na ślubie Petera Steina, sprawi, że zapamiętamy go na zawsze.

Jeśli Odin jest dzieckiem Holstebro, w nie mniejszym stopniu jest także dzieckiem Danii, którą następnego dnia odkrywamy w słońcu – to prawdziwy cud! – docierając do najbardziej odległych zakątków wybrzeża. Surowy pejzaż usiany wiatrakami, z białym kościółkiem, w którym zwisająca z sufitu makieta statku przypomina nam stateczek przemierzający spektakl Odin. Schodzimy po stromych zboczach, a na plaży czeka na nas ogromny okrągły stół i gra stara orkiestra. Klimat jak z Felliniego! Uświadamiam sobie, że nawet jeśli czasem pragnienie tworzenia spektakli słabnie, to teatralizacja zwykłego wydarzenia może je pobudzić z niespodziewaną mocą. Nie granie, lecz znalezienie się w teatralnej przestrzeni powoduje tę lekką gorączkę u widza, przez moment niepewnego swej roli – do czego właśnie wezwał nas Odin. „Nie udaję, że gram, ale, zespolony z tą przestrzenią, gram”. Mam ochotę pójść na całość, tańcząc z M. na piasku, jak ponad trzydzieści lat temu na jakiejś rumuńskiej plaży, namówiony przez przyjaciela i reżysera, Diny Cernescu, który pod wpływem Salvadora Dali wymyślił podobny scenariusz. Wiele lat później, gdy tańcząc, staram się podążać w rytm nostalgicznej muzyki, fakt przeżywania na nowo doświadczenia sprzed lat każe mi myśleć o teatrze. Tutaj się gra, by następnie zacząć grać na nowo. Właśnie to robię, po trzydziestoletniej przerwie: to wyzwanie i przyjemność jednocześnie. Następnie, pod wpływem uniesienia chwilą, „cytuję” Kantora, dyrygując, jak on w swym słynnym happeningu, morzem i orkiestrą. „Życie naśladuje sztukę” – potwierdzenia tej sentencji doświadczyłem u wybrzeży Morza Północnego. Ale szczęście polega właśnie na improwizacji w przekonaniu, że następnego razu już nie będzie.

Po powrocie aktorzy krzątają się wokół rekwizytów, spiesząc się z przygotowaniami do *Snu*. To nagłe przyspieszenie i tempo narzucone przez codzienne obowiązki stanowi przeciwieństwo wolnego rytmu urodzinowych obchodów, przypominając o otaczającej nas rzeczywistości. Natomiast goście całkiem spokojnie zaproszeni zostają do czarnej sali. Podróż dobiega kresu, świadczy o tym piasek, który wysypał się do końca... klepsydra całkowicie się opróżniła! Każdy z nas otrzymuje w prezencie niewielką butelkę (wypełnioną ziarenkami, które odtwarzają pierwotny obraz, teraz rozproszony) przygotowaną dla wiernych uczestników uroczystości. Barba i Odin potrafili do końca rozwinąć pierwotną przypowieść, wzbogacając ją o ledwie dostrzegalną wartość świętości. Z początkowej skały pozostały już tylko małe kupki piasku zebrane w buteleczkach, które weźmiemy ze sobą. Barba, wierny zawsze swemu upodobaniu do walki i nawoływaniu do czujności, kończy tymi słowami: „Nie dajcie się rozpoznać swym wrogom. Bądźcie dobrymi końmi trojańskimi”. Moją butelkę wybrałem z tego powodu, że „postać rycerza przypomina mi świętego Jerzego” – wyjaśniam Barbie. „Uważaj, smok zawsze pozostaje czarny”. Świadomość wojownika wiecznie czujnego wobec zagrożeń nocy, gotowego obronić się przed ciosami w plecy. Pozostańcie czujni – to rada tego niespokojnego bojownika, tak bliskiego artystom brutalnym, jak Marlowe czy Caravaggio.

Na lotnisku, w drodze do Sankt Petersburga, otwierają mi podręczny bagaż. Wzięli moją butelkę piasku za koktajl Mołotowa. To dobry znak.