

## Dzieci Cisy

Rozważania  
o czterdziestoleciu Odin Teatret

*Tajemnemu ludowi – przyjaciółom Odin Teatret*

Moje reakcje są często takie same jak pięćdziesiąt lat temu. „Popatrz na tego starszego człowieka” – mówię sobie, obserwując mężczyznę koło czterdziestki. I zaraz śmieję się z siebie, zdając sobie sprawę, że on ma tyle lat, co mój teatr i był dzieckiem, gdy ja już zacząłem myśleć, że moje najnowsze przedstawienie będzie ostatnim.

Chce mi się śmiać również wtedy, gdy Odin Teatret gra w nowym mieście i spotykamy młodych ludzi, którzy znają nas z książek. Myślą, że jesteśmy tylko rozdziałem w historii teatru, więc nasze nienormalne trwanie zaburza ich sposób rozumowania.

Kości bolą, wzrok słabnie, a praca dwadzieścia godzin na dobę męczy o wiele bardziej niż kiedyś. Mimo to, jakaś bezsensowna siła zdaje się utrzymywać przy życiu moją potrzebę robienia teatru. Wiele powodów skłania mnie do kontynuowania pracy. Ich syntezę da się ująć w jednym zdaniu: rzemiosło teatralne jest moją ojczyzną, a Holstebro – moim domem.

I oto jestem, świętuję czterdziestolecie mojego teatru, pracuję nad przedstawieniem o Hansie Christianie Andersenie i jego baśniach. Mam prawie siedemdziesiąt lat, więc ludzie uznają, że dziecinnieję.

Ja też chciałbym napisać baśń. Opowiadałaby ona o dwóch braciach, dzieciach Cisy, którzy podróżują po świecie, jeden jako cień drugiego. Robią wrażenie chuliganów, a ich imionami są: Nieład i Błąd.

### Nieład

W ostatnich latach, gdy mówię o rzemiosle teatralnym, coraz częściej używam słowa „Nieład”, zdając sobie sprawę, że rodzi to nieporozumienia. Nieład ma dla mnie dwa przeciwne znaczenia; rozumiem go albo jako brak logiki i rygoru charakterystyczny dla bezsensownych i chaotycznych prac; albo jako logikę i rygor, które wywołują w widzu *stan oszołomienia*. Powiniennem używać w tym celu dwóch różnych słów. Zamiast tego posłużę się sztuczką ortograficzną – małą i wielką

literą – aby odróżnić nieład jako stratę energii od Nieładu jako wybuchu energii, który stawia nas twarzą w twarz z nieznanym.

W moich przedstawieniach zawsze dążyłem do wywołania Nieładu w umyśle i zmysłach szczególnego widza. Chciałbym wstrząsnąć jego nawykami przewidywania i oceniania, doprowadzić go do emocjonalnego drżenia i wywołać zdumienie.

Widz, o którym mówię, nie jest obcym, nie trzeba go przekonywać ani zdobywać. Przede wszystkim mówię tu o sobie. Ktokolwiek reżyseruje przedstawienie, jest także jego widzem. Nieład (wielką literą) może być bronią lub lekarstwem przeciwko nieładowi, który zalewa nas, zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz.

Wiem, że nie istnieje metoda wywoływania Nieładu w widzu. Jednak wierzę, że mogę się do tego zbliżyć poprzez szczególny rodzaj samodyscypliny. Oznacza to porzucenie poprawnych i rozsądnych sposobów rozważania wartości, zasadności i celów naszej pracy. To jest postawa, której nikt nie może nam narzucić ani przyznać.

Wiąże się ona z wyzwoleniem i, tak jak każde wyzwolenie, jest źródłem bólu.

### Polana

Polana znajduje się zaledwie kilka kilometrów za miastem. Przed chatą zebrała się garstka mężczyzn i kobiet. Należą do klasy zdominowanych i wykorzystanych w kolonialnej Afryce w połowie XX wieku.

Zgromadzenie jest tajne i zabronione. Wygląda to jak spisek, ale nim nie jest, bo karabiny, tak jak w teatrze, są nieprawdziwe. Ale to nie jest teatr. Mimo to ci ludzie przebijają się i przemieniają się w postaci. Porzucają swój codzienny sposób mówienia i chodzenia i zachowują się inaczej. Udadają. Czy to jest zabawa? Traktują to poważnie. W potocznym rozumieniu dopuszczają się wykroczenia i okrucieństwa. Na środku polany, w dużym garnku gotują psa, a potem jedzą jego mięso, które stanowi dla nich przedmiot tabu.

Przemienieni ludzie są opętani, ale nie przez bogów swojej przeszłości. Zamiast bóstw tradycyjnych objawiają się obecni mistrzowie: burmistrz miasta, szef policji i damy europejskiej klasy wyższej w państwie kolonialnym. Przez kilka godzin Afrykańczycy nie są podporządkowani białym, którzy rządzą nimi na co dzień. Ucieleśniają ich i przez opętanie przywłaszczają sobie na chwilę ich życie i los.

Wydają się obłąkani i wyzbyci kontroli. Europejczyk, który filmuje protagonistów rytuału, uważa ich jednak za mistrzów i nazywa „szalonymi mistrzami”: używa dwóch rozbieżnych słów usiłujących zdefiniować Nieład.

Do ponownego obejrzenia kadrów filmu sprzed pięćdziesięciu lat ukazujących opętanych ludzi na afrykańskiej polanie skłonił mnie niedawno artykuł w gazecie. Podstęp wyobraźni i pamięci sprawił, że

w moich myślach pojawiają się inni nieżyjący mistrzowie, drodzy mi i zawsze bliscy.

## Szaleni mistrzowie

W nocy ze środy 18 na czwartek 19 lutego 2004 roku zmarł w wypadku samochodowym w Nigrze, sześćset kilometrów od Niamej, Jean Rouch. Był czołową postacią francuskiego kina, jednym z ojców Nowej Fali. Nazywano go *le maître du Désordre*, mistrzem Nieładu. Pięćdziesiąt lat temu, na peryferiach Akry, stolicy Ghany, wtedy kolonii brytyjskiej, nakręcił *Les maîtres fous*. Ten etnograficzny film dokładnie pokazał jedną z sytuacji, w której ciało i myślom ciągle boleśnie ciążyły łańcuchy, a męczarnie mieszały się z Nieładem w dążeniu do wyzwolenia.

Film Roucha dawał świadectwo innej racjonalności, podziemnej i wywrotowej. Zafascynował Jeana Geneta, który napisał *Murzynów*, wywarł wpływ na Petera Brooka i jego przedstawienie *Marat/Sade* Petera Weissa oraz towarzyszył rozważaniom Jerzego Grotowskiego o aktorze. W europejskich kręgach teatralnych krążyły anegdoty i legendy o oddziaływaniu *Les maîtres fous*. Coraz częściej dyskutowano wtedy o podobieństwach i różnicach między teatrem i rytuałem. Niektórzy artyści odkrywali podtekst, który dzisiaj jest więcej niż oczywisty: teatr może być polaną w sercu cywilizowanego świata, miejscem uprzywilejowanym, w którym wywoływany jest Nieład.

Przenieśmy się na chwilę do Moskwy, gdzie ulice są białe od lodu. Jednego z pierwszych dni stycznia 1889 roku Antoni Czechow napisał długi list do bogatego wydawcy i literata Aliksieja S. Suworina. Czytając go, czuję ten sam parzący smak cierpienia i zrozumiałstwa, który pamiętam z afrykańskiej polany: piekącą agonię wyzwolenia. Z surowym realizmem Czechow antycypuje napięcie i uniesienie uczestników tamtej ceremonii, opisując człowieka, „który kropla po kropli wyciska z siebie niewolnika”.

Tym człowiekiem nie jest były niewolnik afrykański, ale wielki i sławny pisarz rosyjski, syn chłopca pańszczyźnianego. Mimo względnego komfortu, który go otacza, rozpoznaje w sobie rany po niewidzialnych łańcuchach. Wielokrotnie dostawał razy od swojego ojca i nauczycieli, którzy uczyli go szacunku dla hierarchii, całowania rąk popów, naginania się do opinii innych i okazywania głębokiej wdzięczności za każdy otrzymany okrucz. Wyrósł na młodzieńca, który dręczył zwierzęta i lubił obiady z bogatymi krewnymi; stał się hipokrytą w stosunku do Boga i ludzi, bo był świadomy własnej nicości.

Czechow, który przyznaje się do zmagania z własnymi łańcuchami i poczuciem nicości, jest przenikliwym, wrażliwym i autoironicznym pisarzem cywilizowanej Europy. Jego słowa są powściągliwe. Ale ich *opanowanie* karmi się tym samym Nieładem, który odżywia działania podczas afrykańskiej ceremonii, niepokojące i dla naszych oczu niepowściągliwe.

Na wiadomość o śmierci Jeana Roucha, tego mistrza Nieładu, zastanawiam się: czy jego *szaleni mistrzowie* mówią też coś o mnie, mojej historii, moich wymyślonych teatralnych przodkach? Jakże łańcuchy my chcemy zerwać?

Nie wiem, jak to wytłumaczyć, ale coś niewypowiedzianego, prawie wstydliwego skłania mnie do rozpoznania kilku szalonych i opętanych mistrzów wśród artystów teatru z przeszłości.

## Cisza

Gdy myślę o skrajności myśli przywódców teatralnej rewolty XX wieku, poczynając od Stanisławskiego, stają się oni dla mnie *maîtres fous*.

W atmosferze estetycznej, technicznej i ekonomicznej odnowy, stawiali pytania, które były tak absurdalne, że spotykali się z obojętnością i drwinami. Żarzący się rdzeń tych pytań opakowany był w dobrze sformułowane, fachowe teorie i dlatego uznano je za ataki na sztukę teatru, albo „utopie”, niewinnie dając do zrozumienia, że nie trzeba traktować ich poważnie. Oto niektóre z tych rdzeni:

- szukać *życia* w świecie papier-mâché;
- pozwolić *prawdzie* wpłynąć w świat pozorów;
- osiągnąć *szczerłość* poprzez udawanie;
- przekształcić trening aktora (jednostki, która przedstawia i naśladuje ludzi różnych od siebie) w ścieżkę prowadzącą do *integralności* Nowego Człowieka.

Niektórzy mistrzowie skrajności dodawali szaleństwo do szaleństwa. Nie umiając zrozumieć, że te „utopie” są nieosiągalne, zrealizowali je.

Wyobraźmy sobie dzisiaj artystę, który stara się o grant Ministerstwa Kultury na badanie Prawdy poprzez teatr. Albo rektora szkoły teatralnej, który pisze w jej programie: uczymy tu aktorstwa w celu stworzenia Nowego Człowieka. Albo reżysera, który wymaga od swoich aktorów biegłości w tańcu, który byłby odzwierciedleniem harmonii sfer niebieskich. Uznano by ich za wariatów. Dlaczego więc historycy teatru piszą o Stanisławskim, Copeau i Appii tak, jakby ich szalone pytania były szlachetnymi utopiami i oryginalnymi teoriami?

Dzisiaj w ich pozornym szaleństwie można bez trudu dostrzec sensowną reakcję na prądy epoki, która zagrażała istnieniu teatru. W *oszłomieniu*, które mistrzowie Nieładu wprowadzili do teatru swojego czasu, łatwo dziś rozpoznać wnikliwość, spójność i inteligencję. Odrzucili stary porządek, wywrócili hierarchie, dokonali sabotażu sprawdzonych konwencji komunikacyjnych między sceną i widownią, odcięli pepowinę literatury i płytkiego realizmu. Brutalnie ogołocili teatr i zredukowali go do jego esencji. Za uzasadnienie służył im paradoks: tworzyli przedstawienia, które były niewyobrażalne w swojej skrajności, oryginalności i artystycznym wyrafinowaniu po to, aby zaprzeczyć, że

teatr jest *tylko* sztuką. Każdy z nich, swoimi słowami, podkreślał, że powołaniem teatru jest zerwanie intymnych, zawodowych, etycznych, społecznych, religijnych i kulturowych łańcuchów.

Przywykliśmy czytać historię teatru współczesnego od końca. Zaczynamy nie od żarzących się rdzeni pytań i obsesji mistrzów Nieładu, ale od sensu lub poezji ich wydrukowanych słów. Ich teksty mają ton autorytarny i przekonujący. Ale na pewno każdy z nich przeżył wiele nocy pełnych samotności i strachu, podejrzewając, że wiatraki, z którymi walczy, są niepokonanymi olbrzymami.

Dzisiaj widzimy ich sportretowanych na malowniczych fotografiach: o inteligentnych, dobrze odżywionych i ironicznie spokojnych twarzach, jak Stanisławski; przywodzących na myśl żebrzących królów, jak Artaud; dumnych i świadomych swojej intelektualnej wyższości, jak Craig; wiecznie zachmurzonych i wojowniczych, jak Meyerhold. W żadnej z tych jasnych postaci nie da się odnaleźć niemożności zapomnienia czy zaakceptowania własnych niewidzialnych łańcuchów. Nie domyślamy się, że ich skuteczność wyrasta częściowo z wysiłku wyrwania się ze stanu bezsilnej ciszy.

Sztuka, która jest zdolna wywoływać *stan oszołomienia* i w ten sposób nas zmieniać, zawsze skrywa sferę ciszy, która ją stworzyła. Myślę, że ten rodzaj ciszy nie jest wyborem, ale stanem doświadczonym jako amputacja. Ta cisza tworzy potwory: niską samoocenę, przemoc wobec siebie i innych, ponure leniwość i bezowocny gniew. Czasami jednak ta cisza odżywia Nieład.

Doświadczenie Nieładu nie dotyczy kategorii estetycznych. Pojawia się, gdy nad rzeczywistością bierze górę *inna rzeczywistość*: w świecie geometrii płaskiej ciało stałe spada. Tak jak wtedy, gdy niespodziewanie, jak błyskawica, śmierć uderza w ukochanego, albo gdy w ułamku sekundy nasze zmysły rozpalają się i uświadamiamy sobie, że jesteśmy zakochani. Albo wtedy, gdy w Norwegii pogardliwie nazywano mnie – świeżego emigranta – „makaroniarzem” i zatrząskiwano przede mną drzwiami.

Gdy Nieład uderza w nas, w życiu i w sztuce, budzimy się nagle w świecie, którego już nie rozpoznajemy i jeszcze nie wiemy, jak się do niego przystosować.

## Polana w zamęcie

Kierunki artystyczne są zawsze indywidualnymi ścieżkami, które usiłują uciec od zastanych mechanizmów, tras i rozwiązań. Trzeba odkryć własną organiczność, która jest naszą „potrzebą”. To, czy te ścieżki oddychają i utrzymują się przy życiu, zależy od osobistej samodyscypliny.

Samodyscypliny nie da się pogodzić z dobrowolnym przestrzeganiem norm wymyślonych przez innych. Powtarzam: polega ona na porzuceniu oczywistych i sensownych sposobów uznawania wartości, celów i motywacji naszego rzemiosła. Oznacza także siłę umysłu potrzebną do oddania się tej wewnętrznej ci-

szy, która zakuwa nas w łańcuchy i zwiększa strach, ale czujemy, że ona może nas poprowadzić jak szalony mistrz na afrykańskiej polanie.

Samodyscyplina, która jest jednym z warunków realizowania Nieładu w moim umyśle jako widza, rodzi się ze skrzepu ciszy. Ma tak swoistą naturę, że gdy odczuwam pierwsze symptomy, nie rozpoznaję ich. Dlatego żadna metoda nie może zaprowadzić do Nieładu.

Są przedstawienia, gdzie aktorzy, reżyser i widzowie znają opowiadaną historię. Są przedstawienia, gdzie aktorzy i reżyser ją znają, a widzowie nie. Po latach chcę stworzyć taki rodzaj przedstawienia, na początku którego ani ja, ani aktorzy nie potrafimy wyobrazić sobie historii, którą opowiadamy. Musimy odkryć nie tylko *jak*, ale także *co* opowiadamy. Jedynie przedstawienie, które powołamy do życia, może częściowo ukazać to, co chcieliśmy powiedzieć.

W ten sposób, zdając sobie sprawę z ryzyka, gubię się i odnajduję się ponownie. Wykorzystuję dwie kontrastujące siły: z jednej strony, ufam mojemu długiemu doświadczeniu zawodowemu, z drugiej próbuję unieważnić to doświadczenie, tworząc chaotyczne i uciążliwe warunki pracy. Chcę sparaliżować pewniki mojej wiedzy, rozbroić manieryzm moich odruchów i *ponownie przeżyć pierwszy raz*; ożywiając moje umiejętności w oszołomieniu wobec sytuacji, której nie kontroluję. Takie przedsięwzięcie jest wykonalne tylko z aktorami Odin Teatret, których silne osobowości były temperowane podczas tego paradoksalnego poszukiwania: *wiem jak szukać, ale jeszcze nie wiemy, czego szukamy*.

Muszę zrobić nowe przedstawienie. Pierwszy wysiłek polega na umiejętności stworzenia stanu zbiorowej inkubacji, który zaczyna się od „czarnych dziur”. Mogą to być dwa lub trzy różne teksty, jakieś zniewalające historie, rozbieżne pytania albo sprzeczne tematy zestawione razem. Aktorzy i ja pozwalamy tym „czarnym dziurom” oddziaływać na nas przez wywołanie strumienia pomysłów, wspomnień, duchów, skojarzeń, wydarzeń biograficznych lub wymyślonych i faktów historycznych. Poprzez improwizację i świadomą kompozycję dajemy temu wewnętrznemu strumieniowi anatomię – system nerwowy, dynamiczny i dźwięczny temperament w formie działań fizycznych i wokalnych. Podczas prób poddamy ten materiał sceniczny maceracji, wymieszaniu i destylacji, dopuszczając czasami, aby pojawiły się sensoryczne, melodyczne, rytmiczne, skojarzeniowe i intelektualne związki, których nie można było przewidzieć: *coś, co na początku zignorowaliśmy*.

Temu procesowi nieustannie zagrażają niepewność i obawa. Mijają dni i tygodnie, a my czujemy się jak rozbitkowie na morzu rozbieżnych propozycji, dziwnych możliwości, niedorzecznych scen i kierunków: *zamęt*. Posuwam się do przodu skokami, za pomocą skojarzeń, niespójnych wyborów, nieporozumień i przypadkowych ingerencji. Podejmuję decyzję, nie wiedząc dlaczego, a moja intuicja często nie bierze w tym udziału. Prowadzą mnie zmęczenie i upór.

Z czasem doszedłem do swoistej poufalości z moim sposobem myślenia, chwytania myśli, które przekładam na słowa sobie i moim towarzyszom. Odruchowo wiem, które drogi prowadzą donikąd, a które, przeciwnie, zaprowadzą mnie do domu. *Podążam za przeczuciami*. Przepowiadam dom wiatrów, który po omacku budujemy.

Ten sposób postępowania nie jest dobrym przykładem do naśladowania, szczególnie dla niedoświadczonych reżyserów, którzy mogą dać się zwieść przez szczęśliwy traf, przypadkowe odkrycia i nieoczekiwane rozwiązania, które pojawiają się podczas popełniania błędów i błąkania się, w trakcie pracowitego okresu prób.

Kiedy próbuję oprzeć się na bezpiecznych regułach, moja naiwność zostaje ukarana. Jeśli pogodzę się z koncepcją świata pozbawionego reguł, zapłacę za tą naiwność niepowodzeniami, które są równie druzgoczące. Co znajduje się więc między regułami a ich brakiem? Między regułą a anarchią? Teoretycznie: nic. Ale praktyka uczy mnie, że tam *jest* coś, co jednocześnie łączy istotę reguły i istotę tego, co jest jej zaprzeczeniem.

To coś jest zazwyczaj nazywane *błędem* i to on pomaga mi wydostać się z zamętu. Rozpoznaję dwa rodzaje błędu: stały i płynny. Błąd stały może być zmierzony, ukształtowany lub zmodyfikowany, i traci wtedy swoje właściwości: nieściskość, nieporozumienie, niedostatek i absurdalność. Może być przywrócony regule i zamieniony w ład.

Błąd płynny nie może być uchwycony ani oszacowany. Jest jak plama wilgoci za ścianą. Wyjawia coś, co przychodzi z daleka. Widzę, że dana scena jest „zła”, ale jeśli jestem cierpliwy i nie robię natychmiast użytku z mojej inteligencji, zdaję sobie sprawę, że tej sceny nie trzeba poprawiać, ale za nią podążać. Właśnie dlatego, że jest ona w tak *oczywisty* sposób zła, podejrzewam, że nie jest po prostu głupia, ale wskazuje boczną drogę, która prowadzi nie wiadomo dokąd.

Najtrudniej jest opanować sztukę przyłgnięcia do błędu zamiast natychmiastowego poprawiania go, wtedy można odkryć, gdzie nas ten błąd przeniesie.

Ta zdobyta cicha wiedza jest pogrzebana we mnie, w moim systemie nerwowym, w mięśniu mojego serca. Nie można jej nauczyć ani przekazać jako metody, którą da się sformułować i zastosować. Każdy z nas, złapany w zamęcie, ślepnący i zbaczający ze szlaku, walący głową w swoją własną ciszę i samotność, musi wystawić na szwank zawodową pewność i odgadnąć, gdzie otworzyć szczelinę swojemu szczególnemu Nieładowi.

## Anarchia baśni i sztuka błędu

Nieład niczego nie buduje. Czasami jest wyjątkowo nieprzyjemny, ale pomaga zerwać łańcuchy.

Uczono mnie: kochaj swoich nieprzyjaciół. W życiu codziennym jest to specjalność świętych. W życiu arty-

stycznym to normalna praktyka. Ileż to razy przygotowując przedstawienie pograżam się w zamęcie i odkrywam, że jestem na złej drodze. Zamęt i dezorientacja są nieprzyjaciółmi, których trzeba pokochać.

Uczono mnie: życie jest snem. To nieprawda. Życie jest baśnią. Jest światem czystej anarchii, gdzie ci, którzy uparcie próbują zwyciężyć, kierując się w walce rozsądkiem, przegrywają. A ci, którzy zachowują się głupio, w zakończeniu odnajdują księżniczkę.

Świat baśni jest czystą anarchią, bo jest skoncentrowany na potrzebie zerwania łańcuchów. Baśń zrywa kajdany, które skuwają opowieści ze światem, takim jaki jest. Jednak ta wolność okupiona jest ryzykiem arbitralności. Właśnie dlatego baśnie są zamieszkałe przez potwory, cienie obdarzone autonomicznym życiem, kobiety i mężczyźni, którzy są półzwierzętami, mówiące trupy i żywe przedmioty, które myślą. To nie jest świat mitu i wyobraźni. To jest świat zamętu. To jest świat, który dzieci kochają, ale on ich nie kocha. Tam dzieci masowo umierają, są obezwładnione i porzucone. Doświadczają nagiej rzeczywistości: niepokoju i strachu przerywanych błyskami bezsensownej sprawiedliwości.

Czego uczy mnie czysta anarchia baśni?

Jeśli zamęt zyskuje przewagę podczas prób, wszystko staje się niewyraźne. Mgła uniemożliwia patrzenie w którąkolwiek stronę. Aby odzyskać orientację, usiłuję skondensować ten chwilowy zamęt w błędy stałe, które można poprawić i wykluczyć, przywracając sytuacji ład.

Jednocześnie muszę wiedzieć, jak rozpoznać błędy płynne, które przeniosą mnie do miejsc, których sobie nie wyobrażałem. Nie chciałem tam iść albo nie wierzyłem, że jest to możliwe.

Gdyby rzeczywistość baśni mogły uczyć, musiałbym przyznać, że przede wszystkim udowadniają, że błąd może być błogosławieństwem. Głupota albo roztargnienie protagonisty, ktoś wzięty za kogoś innego, przedłużający się sen, martwa wrona, którą włożyłeś do kieszeni, są często przesłankami i warunkami niespodziewanego szczęśliwego zakończenia.

Czy istnieje sztuka błędu? Teraz, po czterdziestu latach z Odin Teatret, jestem skłonny twierdzić, że są błędy, które zwiększają zamęt i błędy, które wyzwalają. Oczywiście wierzę w inspirację, natchnienie, głos muzy, *dáimon*, *duende* czy anioła stróża. Ale więcej wiary mam dla błędów, które wyzwalają, jeśli jestem na tyle zręczny, aby je przewidzieć i podążać za nimi. To są znaki, które odrywają się od ciszy. Pochodzą z tej części mojego wnętrza, którą ignoruję. Uważam je za przesłanie, które powierzył mi szalony mistrz.

## Materiał organiczny

Wszystko to obejmuje całe ciało, nie tylko mięso i kości, ale mięśnie, nerwy i złożone relacje między organami, krążenie krwi i zakończenia nerwowe. Ciało

przypomina myśl dokładnie dlatego, że jest organizmem-duchem: ciałem-umysłem.

Z tego powodu materiał organiczny, który stwarza teatr, wraz z promieniowaniem, które wydziela, był zawsze moją pasją. Uwielbiam pracować nad tym żywym materiałem, po to, aby snuć ciche rozmowy z ludożercami – widzami, którzy mają potrzebę pożerania swoimi zmysłami. Lubię za pomocą tego materiału otwierać furtki, które natychmiast się za mną zamkną, pozwalając mi i moim aktorom pozostać w przejściu.

Podczas mojego terminowania przeżywałem od czasu do czasu nieoczekiwane zderzenia z rzeczywistością teatralną, która zasiewała we mnie oszołomienie. *Matka* Brechta/Gorkiego w Berliner Ensemble, długa noc *kathakali* w Kerali i *Książę Niezłomny* Grotowskiego pozostały nieusuwalnie wryte w moim mózgu i szpiku.

Podobnie, niespodziewanie i mimowolnie doświadczałem i ciągle doświadczam Nieładu w pracy z moimi aktorami. Od samego początku niektóre formy ich działań fizycznych i wokalnych, nieustannie powtarzane i dopracowywane, przenosiły w inną rzeczywistość istnienia.

Sam byłem tego świadkiem: gęstsze, jaśniejsze i bardziej rozrzucone ciało niż nasze ciała, wynurza się w przestrzeni teatralnej z jakiegoś *innego miejsca*, którego nie umiem wskazać. Nie zważając na dobry czy zły smak, to ciało-w-życiu wdziera się, dzięki połączeniu przypadku i rzemiosła albo z powodu nieprzewidzianego zdarzenia w obrębie dokładnie skonstruowanego planu.

Dzisiaj jest dla mnie jasne, że: teatr stanowi cenne narzędzie, za pomocą którego można dokonać *podboju* tych obszarów świata, które wydawały się poza moim zasięgiem. Można się wdrzeć zarówno na nieznaną teren wertrykalnej czy duchowej rzeczywistości człowieka, jak i w przestrzeń horyzontalną relacji międzyludzkich, kręgów społecznych, władzy i polityki, właściwą dla kleistej codzienności tego świata, który zamieszkuje i do którego nie chcę należeć.

Dzisiaj nadal jestem oczarowany faktem, że teatr dostarcza narzędzi, sposobów i alibi dla podboju obszarów dwuwymiarowej geografii: tych, które są wokół mnie i tych, wokół których ja jestem. Z jednej strony świat zewnętrzny z jego regulami, jego bezkresem, niezrozumiałymi i kuszącymi obszarami, złem i chaosem; z drugiej świat wewnętrzny z jego kontynentami i oceanami, pofałdowaniami i żyznymi tajemnicami.

Czym jest trening moich aktorów, jeśli nie mostem między tymi dwoma skrajnościami: wdarciem się do maszyny ciała i otwarciem na wybuch energii, który rozrywa ograniczenia ciała?

Teatr może być rzemiosłem podboju, pływającą wyspą sprzeciwu, polaną w sercu cywilizowanego świata. W rzadkich i szczególnych przypadkach, teatr jest wzburzonym Nieładem, który wstrząsa moimi nawykami doświadczania przestrzeni i czasu i, przez oszołomienie, zmusza mnie do odkrycia innej części mnie samego.

Przełożyła Zofia Dworakowska



Spoleczność wsi Krzyżowa zgromadzona podczas barteru przygotowanego przez Odin Teatret, fot. Maciej Rożalski