

Droga Mirello,

Pytałaś mnie ostatnio, jak się czuje ktoś, kto bije właśnie rekord długowieczności. W październiku 2004 Odin Teatret skończył czterdzieści lat. Kuszące jest zatrzymanie się na chwilę i spojrzenie, dokąd zaprowadziły nas te wszystkie lata teatru. I zastanowienie się nad własną historią. Ale refleksje nad sobą samym prowadzą zawsze wzdłuż przecinających się linii. Podążają poprzez dywagacje i przypuszczenia, przywołując stare idee i znane historie. Mogą one uniknąć pragnienia wyważonego bilansu jedynie jako forma instynktownych reakcji na czyjeś pytania. Także osobiste stwierdzenia – tak jak uczucia, o których mówił Stanisławski, kiedy ostrzegał aktorów przed wyrażaniem się wprost – ujawniają się w postaci myśli oswojonych, nawet jeśli zwodzimy sami siebie, wierząc, że nasza pamięć może nadać im formę. Refleksje, które nam przekazują, są reakcjami. Zależą od działania prawdziwego bądź wyobrazonego partnera, który powoduje, że reagujemy.

Jedna reakcja i wiele pytań

W tym wypadku miałem partnera i był on prawdziwy. Seria istotnych i związanych z tematem pytań, zadanych mi przez przyjaciela, skłoniła mnie do ujrzenia Odin Teatret w zmienionym świetle. Przyjaciel, Ian Watson, kilka lat temu przeprowadzał ze mną wywiad do swojej książki o wielokulturowości i teatrze. Jego zdaniem historia Odin mogłaby zostać wyrażona w formule doświadczenia i praktyki wielokulturowej. Dowodził tego, powołując się na konkretne przykłady.

Mówił: „Jesteście teatrem stworzonym przez osoby pochodzące z różnych krajów i kontynentów, posługujące się różnymi językami. Przez bardzo długie okresy osiedlaliście się w krajach oddalonych od Danii. Wasze spektakle są często wielojęzyczne. Oprócz normalnego handlu dziełami i projektami teatralnymi praktykujecie także *bartery*, to znaczy wymieniacie wasze spektakle na produkty kulturalne grup, które was goszczą: zabawy, tańce, muzykę, pieśni, działania artystyczne i performatywne w odległych wioskach, szkołach, szpitalach, więzieniach czy domach kultury. Ukuliście przedziwny termin „transformances”, żeby zaznaczyć, że wasze projekty nie ograniczają się do „performances”, lecz są dążeniem do zmiany, choć na chwilę, wyglądu jakiegoś miasta. Te projekty sprawiają, że miasta rozkwitają i że w formie reprezentacji, krzyżując się i zmuszając do interakcji, stają się widoczne różne kultury, które je zamieszkuje, ich różne składniki”.

I dodawał jeszcze jedno potwierdzenie naszego wielokulturowego powołania: fakt, że przy Odinie powstała ISTA – International School of Theatre Anthropology, która od 1979 roku jednoczy podczas swych sesji aktorów, reżyserów, mistrzów teatru i badaczy z różnych kontynentów, z teatrów Wschodu i Zachodu.

EUGENIO BARBA

Zdobywanie różnicy

List do pewnej historyczki
o nieukierunkowaniu pamięci
autobiograficznej

Kiedy więc twierdził, że definicja „teatru wielokulturowego” pasuje jak ulał, nie mogłem się z nim nie zgodzić. Jednak równocześnie nie jestem w stanie przyznać mu racji.

Jaki jest sens długowieczności naszego teatru? Czy to, że jest złożony z ludzi i dla ludzi o różnym pochodzeniu albo przynajmniej o różnych tradycjach kulturowych i teatralnych? Nie wydaje mi się to takie ważne. Interesuje mnie coś innego: możliwość, że kontakt z innymi światami staje się sposobem dotarcia do samego siebie, do własnych korzeni, do świata, do którego się przynależy. Żeby dać początek czemuś innemu.

Dla mnie, w historii Odin Teatret, w ludziach, których spotkaliśmy, w związkach, które zawarliśmy, w naszych strategiach przetrwania, najbardziej interesujący jest aspekt odrzucenia i ucieczki. Długotrwałe i uparte chronienie naszej różnicy. Różnicy od kogo? I od czego?

Przyjaciel Ian Watson był raczej zaskoczony niż rozczarowany moim oporem. Zaczął mnie wypytywać, dlaczego jestem tak bardzo przeciwny rozpatrzeniu tej kwestii z szerszej perspektywy i czemu cały czas próbuję odpowiadać na pytania przez pryzmat mojej biografii. Czyżbym uciekał przed wymogami pracy intelektualnej? Czyżbym odrzucał możliwość poszerzenia mojego sposobu widzenia? To prawda, nastawienie autobiograficzne często jest sposobem na uchylenie się od odpowiedzialności. Czyżbym czuł się zagrożony przez konieczność przeprowadzenia przedmiotowego bilansu? A może marzyłem o innym celu?

Kiedy przyglądam się historii Odin Teatret, zwłaszcza teraz, kiedy w większości mamy ją już za sobą, widzę coś zupełnie różnego od krzyżowania się i dialogu kultur. Widzę teatr jako miejsce paradoksalne, w którym tworzenie wspólnego dzieła zakłada nie tylko osobowości różnorodne, lecz osobowości okrutnie i egoistycznie od siebie oddalone, nie tylko z powodu różnicy kultur, ale również dlatego, że przeciwstawne są ich cele, ideologie i wrażliwość.

Pytania Iana Watsona skłoniły mnie do zapytania siebie samego: jeżeli moje wybory nie wynikały z pragnienia i dążenia do poszerzenia granic mojego obszaru kulturowego, to skąd się wzięły? Czego szukałem tak zawzięcie przez tyle lat?

I w ten sposób znowu stanąłem wobec konieczności ponownego mentalnego prześledzenia zmian, które dobrze poznałem, szukając odpowiedzi. I znowu okazało się, że jestem zdezorientowany. By się zorientować, potrzebowałem wyjątkowych sposobów, potrzebowałem nowych słów.

Ale słowa nigdy nie są nowe. Tym, co się zmienia, jest światło, które je oświetla, cienie, które rzucają. Uzupełniające się przedtem światło i cień, teraz w nadzwyczajny sposób ze sobą walczą, na gruncie zużytego terminu: różnica.

Różnicy można doświadczać jako danej okoliczności, która może generować cierpienie lub dumę. Ale wierzę, że różnica może być także punktem dojścia, trudną zdobyczą. Kiedy jesteśmy młodzi, czujemy się jak czarny punkt w świecie, do którego nie należymy. Kiedy się starzejemy, okazuje się, że to właśnie przynależność jest często tym, co pozwala nam żyć wewnątrz świata. Nauczyliśmy się, ile jest warta różnica, która wzbudza szacunek.

Własna ziemia

Kiedy byłem dorastającym chłopcem, mieszkającym daleko na południu Włoch, wystarczyło, bym pojechał kilka kilometrów na północ, żebym czuł się cudzoziemcem, żebym czuł się „inny”. W Gallipoli, gdzie dorastałem, jako syn szlacheckiej rodziny, całkowicie ignorowałem wszelkie przejawy kultury „popularnej”. Wiele lat później, ze zdziwieniem, dowiedziałem się z książek Ernesto De Martino, że żyłem w kulturze tarantyzmu: trans, muzyka i tańce, skonstruowane jako terapeutyczna i performatywna ceremonia, której istnienia nawet nie podejrzewałem.

Przez trzy lata uczyłem się w szkole wojskowej. Mając osiemnaście lat, zniechęcony dyscypliną, uciekłem najdalej, jak się dało. W Norwegii, jako emigrant, musiałem stawić czoło życiowemu problemowi wtopienia się w kontekst, w którym obyczaje, mentalność, relacje między płciami, hierarchia w pracy były dla mnie prawdziwymi traumami kulturowymi. Musiałem przeformułować moje zachowania aż do samych korzeni. Zmieniła się nawet moja świadomość historyczna. Uczyli mnie, że w 1936 roku Włochy zajęły Etiopię, żeby zanieść cywilizację barbarzyńcom. Ileż razy matka powtarzała mi: kiedy przychodziłeś na świat, twój ojciec był odważnym dowódcą na tej wojnie. A teraz, Norwegowie i ich książki, mówili mi o wojnie zagłady. Szok kulturowy uderzył w moją własną osobistą tożsamość. I było wiele innych szoków.

Porzuciłem moje burżuazyjne środowisko i ciepłe, katolickie, południowe Włochy, bo nie umiałem utoż-

samić się z historią, z mitami, z tęsknotami i z ideałami mojego kraju i mojego środowiska. Wybrałem społeczną tożsamość emigranta, pracownika z Południa w świecie całkiem na odwrót: w zimnej, luteriańskiej Norwegii. W tym proletariackim świecie odkryłem walkę klas, skuteczność strajków i solidarności, lecz także ksenofobię i rasizm. Byłem *dago*, byłem *wop*. To są określenia nieprzetłumaczalne, ponieważ odnoszą się do sytuacji bardzo odległych w czasie. We Włoszech emigranci, którzy z Południa przyjechali szukać pracy na Północy, byli nazywani *terroni*. Ale ja, nawet jeśli wyjechałbym z Gallipoli, żeby pracować w Mediolanie czy Turynie i żeby zostać *terrone*, niósłbym ze sobą znamiona mojego szlacheckiego pochodzenia. Natomiast w Norwegii moja emigracja była całkowita: zostawiłem mój kraj, mój język, moją przeszłość i klasę społeczną. Musiałem nauczyć się mówić i myśleć po norwesku, uważnie słuchając, by wychwycić podteksty w słowach i zachowaniach ludzi dookoła mnie. Moja kondycja egzystencjalna uczyniła mnie „innym”, a ta pozycja nie jest nigdy neutralna. Dla niektórych Norwegów stanowiła element negatywny, dla innych sama w sobie była wartością. Wtedy tamta decyzja, nie została podjęta w pełni świadomie, ale teraz się jej nie wstydzę: zostawić Włochy, znaczyło odciąć swoje najgłębsze korzenie, włoskie i szlacheckie, te które miały i mogły mnie chronić.

Moje niebywale silne pragnienie, by wyrwać się z włoskiego backgroundu nie przerodziło się w pragnienie zostania Norwegiem. Zdawałem sobie sprawę, że „kulturowe korzenie” są synonimem ograniczenia, wyznaczonego horyzontu. Chciałem zerwać więzi, które ograniczały moją mentalną wolność, i zbliżyć się do „inności” mrocznej i bez słów, znajdującej się wewnątrz mnie, w porównaniu z którą otaczająca mnie kultura okazywała się pełna przeszkód. Nie chciałem zostać zakorzeniony w jakimś narodzie, kulturze czy klasie.

Walczyłem o coś bardzo konkretnego, o to, bym mógł zapuścić korzenie w niebie, w kraju wartości bez granic, gdzie prawdy byłyby owocem konfliktu, a razem osobistą zdobyczą.

Słyszę w sobie jeszcze echo tego doznania oświecenia, jakbym odziedziczył całą ziemię, wszystkie jej kraje i wszystkie kultury, jej różnorodną przeszłość i niepewną przyszłość. Miałem osiemnaście lat. Nie wiedziałem jeszcze, że otrzymanie spadku oznacza poddanie go metamorfozie i że spadkobierca zawsze jest nie-wiernym.

Wiek pozwolił mi zrozumieć, że jeśli teatr jest odkryciem, to bazuje ono na zmartwychwstaniu przeszłości, dokonującym się dzięki niepowtarzalnej, osobistej barwie każdego z nas. Ale ta przeszłość nie była naznaczona przez jedną kulturę i jeden naród. Była symultaniczną współobecnością wszystkich przeszłości.

To nie skrzyżowanie kultur mnie zafascynowało. Nigdy świadomie nie pragnąłem znaleźć się na takim skrzyżowaniu. Chciałem być „podróżnikiem Prędkości”.

Są ludzie, którzy żyją w jakimś narodzie czy w jakiejś kulturze. Są też tacy, dla których terytorium, na którym żyją, wyznacza ich własne ciało. Są jednak podróżnicy, przemierzający Kraj Prędkości, przestrzeń i czas, niemające nic wspólnego z krajobrazem i porami roku w miejscu, przez które przejeżdżają. Opisałem to wszystko w książce *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*.

Można trwać w jednym miejscu przez miesiące, nawet lata i dalej być „podróżnikiem Prędkości”, który przemierza tysiące lat i kilometrów razem z myślami i reakcjami mężczyzn i kobiet, oddalonych od niego ze względu na kolor ich skóry czy historię. W *Canoe z papieru. Traktacie o antropologii teatralnej* miałem świadomość, że preekspresywna analiza nieeuropejskich technik performatywnych może łatwo przerodzić się w interpretację „międzykulturową”: mechaniczną i dualistyczną, powielającą schemat Wschód – Zachód ze wszystkimi jego bieżącymi odniesieniami politycznymi. W tej książce stawałem po stronie „kultury przejściowej”. Wierzę, że europejscy Reformatorzy – buntownicy i heretycy, jak Stanisławski, Meyerhold, Craig, Copeau, Artaud i Brecht – byli twórcami teatru przejściowego. Ich życie i ich dzieła zniszczyły wcześniejszy sposób oglądania i robienia spektakli, ustaliły nowy rodzaj relacji z widzem, pobudziły nową świadomość ich sztuki jako środka politycznego, etycznego i duchowego. Zaszczepiły wartość i znaczenie pod nieprzenikalną skorupę naszego zawodu.

To nastawienie ma swoje korzenie w stanie przejściowym, w odrzucaniu ducha czasu. Nie może zostać pasywnie przekazane następnemu pokoleniu. Trzeba *wybrać* bycie ich spadkobiercami i zdobyć ich dziedzictwo w samotnym wysiłku, który je przekształca i czyni naszym własnym.

Powoli, odpowiadając Ianowi Watsonowi, zaczynałem dostrzegać nie tylko mój wybór różnicy, lecz także coś innego. Jak męczące jest to ciągle odróżnianie się. Nomadzi z korzeniami, ale z korzeniami w niebie.

Bohaterzy Wielkiej Reformy scen XX wieku, zmarli, którzy na zawsze pozostają młodzi, roztraskali odwieczny model teatru istniejący w Europie, stwarzając miejsce dla pełnego nisz ekosystemu teatralnego, pełnego „małych nomadycznych tradycji”. Te „małe nomadyczne tradycje”, o ulotnych technikach, lecz posiadające silne indywidualne motywacje, żyły krótko. Choć podróżowały i ewoluowały, ich wyjątkowe wartości były zawłaszczane przez innych artystów, niezależnie od miejsca i początkowego kontekstu. Zdobywane i zawłaszczane dziedzictwo zakłada oderwanie się od własnych początków.

Nie jest sam w sobie odkrywczy fakt, że osoby wywodzące się z różnych tradycji jednoczą się. Interesujące jest natomiast pytanie, *dlaczego* tak się dzieje. Wydaje mi się, że mogą istnieć dwa powody, całkowicie przeciwstawne: albo dzieje się tak dlatego, że ich różne kulturowe tożsamości jakoś się uzupełniają, w formie różnorodnych specjalizacji, w rodzaju podziału

i organizacji pracy. Albo ze względu na potrzebę oddalenia się od swojej własnej pierwotnej perspektywy, potrzebę ucieczki od własnej ziemi, własnych korzeni, żeby stworzyć nowy *Heimat*, dom sztuki, inny świat. Mały świat: mikrokosmos i mikrospołeczność.

W tym ostatnim wypadku naleganie na wymiar wielokulturowy wytwarza więcej zamieszania niż jasności. Tak naprawdę nie jest kompetentne. Koncentruje uwagę na zewnętrznej powłoce, nie na substancji.

Moja zawodowa biografia odpowiada drugiemu przypadkowi. Właśnie dlatego, zastanawiając się nad moim doświadczeniem wewnątrz mojego teatralnego *Heimat*, uznałem kategorie wielokulturowości i międzykulturowości za przeszkodę, nie za pomoc, chociaż teatr mój nosi wielokulturową szatę.

Podróże w stronę różnicy

Zawsze można stosować perspektywę wielokulturową, aby obserwować zjawiska teatralne, ale do używania tej perspektywy trzeba się najpierw przyznać.

Nic nie zabrania powiedzenia, że Odin Teatret jest wielokulturowy. Został stworzony w Norwegii przez samozwańczych aktorów, których reżyser włoskiego pochodzenia przeżył swoją zawodową inicjację w Polsce.

Dzisiaj nasz teatr w Holstebro jest karawanserajem, który gości osoby i grupy z całego świata: Skandynawów, Włochów, Francuzów, Anglików, Hiszpanów, Niemców, obywateli Ameryki Południowej i Północnej, przybyszów z Japonii czy Sri Lanki. Podróżujemy i mieszkamy przez długie okresy w rozmaitych krajach. Nawiązaliśmy współpracę z aktorami i badaczami różnych narodowości. Ale wszystkich tych osób, kultur, tradycji, wszystkich tych obrazów, które widzieliśmy, napotkanych przez nas spektakli i historii nie szukaliśmy po to, by się wzbogacić, ale ze względu na coś innego: aby pomogły nam uciec. Od czego? Od naszej własnej kultury, od tradycji teatralnych, w których się urodziliśmy. Od małych tradycji i pewności, które sami ustaliliśmy.

Jeżeli patrzymy z bliska na naszą pracę i małe nawyki, na wartości, którym czujemy się zobowiązani dotrzymać wierności, na zmarłych żyjących w naszej pamięci, możemy odkryć niemożliwy do zdefiniowania związek, pewną mentalność, dotyczącą *jedynie* pracy, sprawiającą, że jesteśmy jakąś mikrokulturą, małym, odrębnym światem. Zawdzięczamy to wszystko powolnemu zdobywaniu, a nie mieszaniu się i integracji kultur oraz tradycji.

„Mieć korzenie w niebie” wydaje się tylko pięknym porównaniem, pożytecznym z punktu widzenia retoryki. Ale kryje się za nim rzeczywistość niespokojnego życia, wybór ciągłej zmiany, który nie jest celem sam dla siebie, lecz próbuje zaprzeczyć naszej tendencji do zakorzenienia się. Kryje się za nim niełatwy wybór niestabilności. Być może wszystkie nasze najważniejsze

relacje, spotkania czy decyzje mogłyby zostać raz jeszcze opowiedziane w świetle tego ducha przygody bez chwili spoczynku.

Kiedy patrzy się na własną przeszłość, często próbuje się zapomnieć o niezliczonych zygzakach przypadku, o długich objazdach bez kierunku, do których zmuszają nas okoliczności. To nie są „poszukiwania” czegoś, tylko objawy niepokoju, pragnienia przygody, wrażenia, że gdzieś tam czeka na nas szczęście. Wiele moich nagłych i szalonych decyzji było owocami przypadku: spotkanie z kobietą, antypatia lub sympatia wobec jakiegoś mężczyzny. Teraz już wiem – nie chodziło o nauczenie się miłości, czy o ryzyko. Czerwony szlak prowadził mnie do mojego statusu emigranta, wiecznego cudzoziemca. Przez ten labirynt spotkań, konfrontacji i aspiracji popychała mnie potrzeba obrony mojej godności i nieprzynależności. Patrząc wstecz, widzę jasno: doprowadziło mnie to do odkrycia teatru jako wyspy niezależności. Nie do pojęcia. Nie zawsze do usprawiedliwienia. Zasadniczej.

Także teatr azjatycki miał dla mnie przede wszystkim przemożną siłę mirażu, który trzeba ścigać, ścieżki, prowadzącej poza moje granice. Na początku był to sposób przeskoczenia horyzontu kultury włoskiej. Zanurzyłem się w książkach o hinduizmie i buddyzmie. Zostałem marynarzem, aby zobaczyć miejsca, gdzie żył Ramakrishna. Moja „Azja” to było kilka nazw miejsc, zamieszkałych przez filozofów i eremitów. To był region Kraju Prędkości.

Kiedy zacząłem pracować w teatrze, ta wyśniona Azja stała się dla mnie najważniejszym przewodnikiem. Przykładem na w pół odkrytym, na w pół wymyślonym: ideą dynamiczną, która pomogła mi uwolnić się z więzów samouctwa.

Pierwsze lata bycia samoukami, konieczność ciągłego usprawiedliwiania wyboru pracy teatralnej oraz poszukiwania źródeł, by ją ugruntować w środowisku, które było wobec nas obojętne, to moim zdaniem czynniki determinujące historię Odin Teatret. Właśnie trudności i konieczność uciekania, bardziej niż idee i teorie, doprowadziły nas do nieoczekiwanych rozwiązań.

Jedną z tych konieczności – zasadniczą dla technicznej i emocjonalnej tożsamości Odina – była emigracja z Norwegii do Danii. Nasi norwescy aktorzy mieli trudności z porozumieniem się z duńskimi widzami w naszej nowej siedzibie w Holstebro. Stało się to dla nas kwestią przetrwania. Musieliśmy zacząć tworzyć spektakle, których dramaturgia nie byłaby oparta wyłącznie na interpretacji tekstu i rozumieniu słów, lecz na bliskości i intymności, na akcjach lub „atrakcjach” – jak nazwałby je Eisenstein – mogących pobudzić percepcję widza na poziomie zmysłowym, wokalnym i dynamicznym.

Nikt nie posługiwał się terminem „wielokulturowość” pod koniec lat 50., kiedy zacząłem interesować się teatrem. Nikt nie zajmował się zagadnieniem spo-

tkania między teatralną kulturą europejską i azjatycką. Nie istniała świadomość ważnej roli spektakli z innych kontynentów. Tym, co wtedy budziło w Europie zainteresowanie, były przedstawienia Berliner Ensemble Bertolta Brechta, mim Marcel Marceau, który potrafił oczarować wielką publiczność nie używając tekstów, posługując się jedynie fizycznymi środkami wyrazu, oraz teksty awangardy: Ionesco, Becketta, Adamova i Mrożka.

Ale w książkach odnotowano coś więcej. Na przykład zainteresowanie Meyerholda, Eisensteina, Dullina, Artauda, Claudela czy Brechta klasycznymi formami teatru azjatyckiego. To była wskazówka. Nawet oni nie przeżyli doświadczenia teatru azjatyckiego w praktyce. Z wyjątkiem Claudela, który mieszkał w Chinach i w Japonii, żaden z wymienionych przeze mnie artystów nie widział aktorów azjatyckich w ich własnych teatrach, lecz jedynie podczas tournée, w kontekście europejskiego teatru i europejskiej publiczności. Jednak wizja Azji była fundamentalna dla nich wszystkich.

Jako samouk miałem obsesję na punkcie profesjonalizmu. Mimo braku doświadczenia, musiałem nauczać tych, którzy chcieli zostać moimi aktorami. Zacząłem od ćwiczeń, które widziałem w teatrze Grotowskiego, kiedy byłem w Opolu. Ci spośród moich kandydatów na aktorów, którzy uczęszczali na kursy dla mimów albo balet, zostali „instruktorami” dla swoich kolegów. Ale nie byli mistrzami. Okazali się początkującymi. Nasza kultura teatralna była więc nie tyle mieszana, czy synkretyczna, ile raczej przypominała miszmasz. Jak wydobyć porządną wiedzę z miszmaszu?

Szukałem książek, w których mógłbym znaleźć konkretne przykłady i rady. Stanisławski, Dullin i Wachtangow okazali się niezwykle pożyteczni. Studiowaliśmy dokumentację pracy pedagogicznej i spektakli europejskich Reformatorów, żeby opracować ćwiczenia, mające zrekonstruować postawę aktorów. A potem zrobiliśmy kolejny krok, użyliśmy także zdjęć z teatru kabuki i opery pekińskiej. Ożywiając nieruchome obrazy, aktorzy razem ze mną tworzyli strukturę dynamiczną, kolejne „ćwiczenie”, które dołączaliśmy do naszego treningu. Nie sądziliśmy oczywiście, że te ćwiczenia, nazywane przez nas chińskimi czy japońskimi, mają naprawdę cokolwiek wspólnego ze sposobem, w jaki grają chińscy czy japońscy aktorzy, ale to postępowanie nas stymulowało i niosło konsekwencje. A te konsekwencje były *nasze*. To samo działo się, gdy zajmowaliśmy się głosami różnych śpiewaków, od włoskiej opery po Armstronga, od chorałów gregoriańskich po Yma Sumac, od improwizacji opartych na hinduskich raga po myśliwskie pieśni Pigmejów, od joruri (pieśń bunraku) po deklamację sycylijskich zmyśleń. Powtarzaliśmy ich intonacje, pomyłki i modulacje głosów, podejmując wysiłek odkrywania i ożywienia na nowo możliwości i kolorytu ludzkiego głosu, posiadanego od urodzenia. Głosu, który tracimy, po-

nieważ wybieramy tylko dźwięki potrzebne do używania języka, w którym dorastamy.

Na szczęście nie byliśmy zbyt uzdolnionymi naśladowcami. Dzięki temu odkryliśmy *nasze* głosy.

Przez te pierwsze lata teatru azjatyckiego jawiły mi się niczym swego rodzaju teatralna Arkadia, ich bohaterki były silne, a wojownicy pełni łaski, sceny wypełniały fantastyczne ryczące zwierzęta, zacumowane łodzie, morza z błękitnej emalii, ciche szczyty gór... A wszystko to ucieleśnione dzięki sztuce jednego aktora. Model, który chcieli stworzyć samoucy z Odin Teatret, to zawodowa doskonałość. Nie szukaliśmy „autentyczności” mitycznego Orientu z jego filozofią, skodyfikowaną techniką i sugestywnymi obyczajami. Dla nas teatr był pracą wobec *polis*, możliwością zajęcia pozycji i podążania drogą odrzucenia. Z tej perspektywy teatru azjatyckiego z pewnością nie były dla nas bardzo istotnymi modelami.

Tylko w 1973, dziesięć lat po konsolidacji Odin Teatret, doświadczyliśmy teatru japońskiego, dotykając nie tylko różnych stylów i spektakli, ale tego wszystkiego, co się za nimi kryje. Oglądaliśmy pracę takich artystów jak Sawamura Sojuro, Hisao i Hideo Kanze. Dzięki pomocy Franka Hoffa zorganizowaliśmy w Holstebro seminarium, które w tamtych czasach wydawało się niemożliwe. Udało się nam zebrać pod tym samym dachem teatru kabuki, *nō* i aktorów ze współczesnego teatru Shuji Terayama.

Dwa lata później Odin Teatret zorganizował seminarium poświęcone teatrowi tańca z Jawy i Bali. Dzięki temu spotkałem I Made Pasek Tempo, mistrza z Bali, który w 1980 roku znalazł się wśród założycieli ISTA i współpracował ze mną aż do swojej śmierci w 1991 roku. Oprócz tego w 1977, podczas seminarium Odina poświęconego tańcowi i teatrowi hinduskiemu, spotkałem młodą tancerkę Odissi Sanjuktę Panigrahi i jej męża Ragunatha. To było jak spotkanie siostry: inteligentnej, pięknej, silnej, wrażliwej, odważnej i hojnej. Głęboko ją pokochałem. Przypominają mi się liczne pytania, które zadawaliśmy sobie nawzajem, nasze długie rozmowy, noc, kiedy wszyscy inni poszli spać, jej dokładne, ale sugestywne prezentacje i bardzo osobiste wyjaśnienia. Sanjukta była nie tylko jedną z założycielek ISTA, była jego bezdyskusyjną królową.

Zbieranie funduszy na sesję ISTA wymaga ogromnego wysiłku, pisania i przepisywania nieskończonej ilości podań, robienia i odrabiania kosztorysów, zaciskania zębów i niepoddawania się. Zmęczenie i mękę zawsze osładzała myśl, że oto raz jeszcze spotkam Katsuko Azumę, Kanichi Hanayagiego, Ragunatha. I przede wszystkim Sanjuktę. Nigdy nie zaakceptuję niesprawiedliwości jej przedwczesnej śmierci.

Indie, Japonia, Bali – ich kultura i tradycja to odległe krainy. Ale ludzie, którzy przez lata stali się kolegami z pracy, są częścią mojego kraju. Przyniosły ich do niego umiejętności, lecz także wymagania. Sprawili, że we mnie samym narodziła się nowa ciekawość.

Przełamali delikatne i cenne schematy, które wypracowaliśmy sobie w Odinie. Nieraz wypychali nas z naszego porządku.

Zdaję sobie sprawę, że obserwowane z zewnątrz, losy Odin Teatret mogą wydać się naznaczone dążeniem do zjednoczenia różnych kultur teatralnych, do ich konfrontacji i odkrycia ich komplementarności. Ale gdy wspominam moje młodzieńcze sny o teatrze azjatyckim, kiedy myślę o moich relacjach z Sanjuktą, czy z innymi mistrzami, wydaje mi się, że co innego było najważniejsze. Magiczny świat teatru azjatyckiego był dla mnie linią, której się trzymałem i mogłem dzięki temu wychylić się poza oczywistość – nie tylko świata teatralnego, do którego nie chciałem należeć, ale także poza oczywistość *naszych* zasad, tego wszystkiego, co wymyśliliśmy i czego nie mogliśmy porzucić, bo byliśmy zbyt biedni, a może za bardzo przestraszeni. Na początku byliśmy „inni”, ponieważ byliśmy młodzi i teatralnie niedoświadczeni, bo przyszliliśmy na świat poza wielkimi zachodnimi tradycjami. Potem staliśmy się „inni” z wyboru i z powołania.

I właśnie dlatego, dla mnie, teatr nie może ograniczać się do spektaklu. Musi przez cały czas szukać nowych sposobów karmienia własnej rewolucji. Bardzo szczególnego typu rewolucji, którą hamują nie tylko idee, przekonania czy przyzwyczajenia innych ludzi, ale także nasze własne bogactwa, przeświadczenia, drobne wygody, rutyna i wiedza, zamykające nas w więzieniu. Już od pierwszych dni mojej działalności reżysera i pedagoga byłem owładnięty dwiema myślami, na których punkcie zresztą dalej mam obsesję. Pytanie pierwsze brzmi: dlaczego Stanisławski i Meyerhold wymyślili swoje „ćwiczenia” dla aktorów? Doświadczenie podpowiada mi, że aktor bezbłędnie wykonujący ćwiczenia, nie jest często w stanie zachować tej samej jakości na próbach czy w czasie przedstawienia. Nie ma żadnej łączności między efektami treningu a osiągnięciami twórczymi. Po co w takim razie ćwiczenia?

Także drugie pytanie pojawiło się szybko, kiedy w Indiach po raz pierwszy obejrzałem spektakl Kathakali. To było w 1963 roku. Mówiłem o tym wiele razy: nic nie wiedziałem o tego rodzaju teatrze, ponieważ nie było wtedy ani książek, ani informacji o Kathakali. Nie rozumiałem języka i nie był dla mnie jasny kod działań aktorów – tancerzy. Wiedziałem jedynie co nieco o historiach, które prezentowano, i byłem zmieszany ich hałaśliwym i ludowym kontekstem. A jednak w pewnych momentach, aktorowi udawało się przykuć moją uwagę, pobudzić moje zmysły, wciągnąć mnie w swoje działania, jedno po drugim. Jak mu się to udawało? Jak to się mogło zdarzyć? Jakie były aktywne składniki naszej interakcji? Czy była to tylko kwestia talentu, łaski, indywidualnego temperamentu? A może to miało coś wspólnego z techniką? A jeżeli tak, to w jaki sposób?

Te pytania, te dwie zagadki nie do rozwikłania, stały się obsesjami i jeszcze teraz mnie prześladowają. Wyznaczyły dwa najważniejsze obszary moich zawodo-

wych poszukiwań: obszar doskonalenia rzemiosła oraz antropologii teatralnej (preekspresywne fundamenty wydajności i siły aktora i tancerza). W dużej mierze wyznaczyły zatem także moje praktyczne wybory i kolejne przemiany. Dzięki nim powstała ISTA. Dzięki nim wybrałem ludzi, którzy mnie otaczają. Te poszukiwania określiły warunki mojej pracy.

Ziemia niczyja

Dla mnie i dla moich towarzyszy z Odina, stworzenie naszego teatru nie różniło się od stworzenia spektaklu. Nasz pierwszy akt twórczy nie wyrósł z porządku i metody, z tego, co znamy, z jakiegoś wyobrażenia, które by nas przekonywało albo upewniało, ale z pierwotnej, wciąż odnawianej nieregularności, połączonej z uporem. Gdy przyglądam się naszej przeszłości, wydaje mi się, że w ten sposób stworzyliśmy także naszą artystyczną biografię: odrywając się od porządku, także od *naszego* porządku.

Kiedy byliśmy jeszcze bardzo młodą grupą teatralną i spędzaliśmy wiele czasu zamknięci w naszej siedzibie, pogrążeni w samotniczej pracy, zdarzało się, że pytano: jak to możliwe, że żyjecie tak bardzo zamknięci w sobie, a za każdym razem, kiedy się pojawiacie, prezentujecie całkiem inną twarz?

Jest jedno zdjęcie Odin Teatret, które wyjątkowo kocham. Przedstawia głównie pejzaż – otwarty i pusty. W rogu znajduje się mała grupka ludzi. Patrzą na kogoś, stojąc w niemal doskonałym kręgu, skupieni na odbywającym się w jego środku prawie niewidocznym spektaklu. Bardziej niż dokument, jest to dla mnie ideogram, stworzony przez młodego Duńczyka Petera Bysteda, który dziś jest bardzo znanym grafikiem. Przedstawia trudne okoliczności towarzyszące barterowi w peruwiańskiej wiosce w Andach. W wiosce brakowało koniecznej przestrzeni, dlatego wybraliśmy pole daleko od zabudowań. Moment spotkania i wymiany stał się chwilą zawieszenia broni, przerwą w czasie, a przestrzeń przekształciła się w ziemię niczyją. To właśnie widać na zdjęciu: forma kręgu sprawia, że tubylcy i przybysze są nie do odróżnienia. Wszyscy jesteśmy zarazem aktorami i nieaktorami, uczestnikami i obserwatorami. Obraz daje poczucie zjednoczenia i integracji, ale także samotności ceremonii zagubionej w nieskończoności przyrody. Samotna postać w kręgu przywodzi mi na myśl mnie samego w podobnych sytuacjach: jestem w środku, a jednak na zewnątrz.

To zdjęcie wzrusza mnie nie tylko dlatego, lecz również z innych, nieracjonalnych powodów, których nie da się wyrazić słowami. Mówi o smoku, który pilnuje złota we mnie. Prawie to samo dzieje się w tym splocie praktyk, strategii, wygod i przesądów, które nazywamy barterem.

Barter nie powstał dzięki idei albo poszukiwaniu oryginalności przeze mnie czy moich kolegów. Opisa-

łem jego całkowicie przypadkowe początki, w okolicznościach, kiedy Odin nie mógł pokazać swoich dokonań i nie był w stanie zaprezentować się poprzez działania artystyczne mieszkańcom małej włoskiej wioski, w której mieszkaliśmy przez kilka miesięcy. Nie mogliśmy powiedzieć: wystawimy spektakl. Powiedzieliśmy: spotkamy się. My coś przyniesiemy, a wy, oczywiście, zrobicie to samo. Tak odkryliśmy drogę „barteru” teatralnego.

Potem inni podchwycili ten pomysł i używali go na różne sposoby, zgodnie ze swoimi potrzebami, kontekstami i celami. Był stosowany przez grupy teatralne i taneczne, przez psychologów i badaczy, przez duńską antropolożkę Mette Bovin w jej pracach dotyczących Afryki. Tak dzieje się zawsze, a przynajmniej powinno się dzieć z tymi pomysłami czy działaniami, których wartość wykracza poza projekt osoby, która je wymyśliła.

Odin Teatret nie jest właścicielem *idei* barteru, nawet jeśli barter jest czymś, co wywodzi się z naszej historii i naszej wizji świata. Ale nie czujemy się zubożeni ani pominięci, jeśli z tej metody korzysta jakaś grupa w Indiach czy Boliwii.

Dla nas barter nie jest spontanicznym brataniem się. Wymaga wielu dni, w niektórych wypadkach nawet tygodni przygotowań. Nie jest wcale spotkaniem ekspansywnym, rezultatem impetu wzajemnej sympatii. Opiera się na dobrze opracowanej polityce relacji, interakcji i ma ściśle wyznaczone cele. Kontakty, nawiązane przez nas z różnymi osobami czy stowarzyszeniami, które z nami współpracują, są ukrytym motorem danego wydarzenia oraz następnych wydarzeń. Są partyturą, punktem dojścia, ukrytym celem. Kontakty zawsze rodzą się z wymiernych i nie tylko naszych „interesów”: lokalne kontakty muszą jasno zakładać konkretne korzyści wynikające z wymiany.

Te sytuacje mogą zatem na nowo ożywić istniejące relacje oraz ustalić nowe, stworzyć nieprzewidywaną wcześniej dynamikę, wydobyć na jaw możliwości, pomóc lokalnym wspólnotom zjednoczyć się dzięki spotkaniu z przybyszami z zewnątrz. Może się też okazać, że ci przybysze, poprzez wydajność swojej zabawy, w jednej chwili pozbawiają swoich gości przesądów.

Sprawia nam wielką przyjemność tworzenie momentu poza czasem, innego momentu. I jeszcze to osobiste zaangażowanie organizatorów, chęć poruszenia czegoś na ich własnym terytorium. Wynika to z naszej potrzeby dawania życia nowym rozwiązaniom i relacjom, żeby nie popadać w stagnację. Cieszy nas to w podobny sposób, jak te tygodnie, podczas których odbywają się sesje ISTA – źródłem radości jest kosztowna utopijna zabawa, bankiet, w którym jako goście uczestniczą mistrzowie starożytnych tradycji razem z najmłodszymi i najmniej znanymi spośród grup Trzeciego Teatru, naukowcy pełni ciekawości i starzy przyjaciele, których kocham.

Sesja ISTA jest teatralną wioską, istniejącą przez czternaście dni, przez połowę tego czasu w rygory-

stycznym odosobnieniu. Podoba mi się to przede wszystkim dlatego, że stwarza przestrzeń paradoksalnego spotkania.

Jest jednak coś jeszcze, coś delikatniejszego i nieprzekładalnego na słowa. Mógłbym spróbować opisać to tak: zapraszasz gości, którzy cię interesują, którzy mają posłużyć ci za przewodników w różnych sytuacjach. Oni muszą znaleźć wielkie sumy potrzebne na przeprowadzenie sesji ISTA lub powinni poinformować cię o detalach, które albo cię dotkną, albo uderzą. Zbierasz wokół siebie jeszcze raz twoich aktorów, wielkich mistrzów, ludzi, dla których Odin jest punktem odniesienia, i tych, którzy uwielbiają oglądać nasz teatr przy pracy. Lecz są też tacy, których musisz chociaż na chwilę skłonić, by cię akceptowali, choć nie są do tego zbyt skłonni. W końcu zbierasz, na neutralnym gruncie, na ziemi niczyjej przyjaciół, sceptyków, przeciwników, tych wszystkich, od których jesteś uzależniony i tych, którzy oczekują, że znajdą tu coś dla siebie. Potem czekasz. Wcześniej czy później z jakiejś strony, z zewnątrz bądź z wewnątrz, od twoich aktorów, od przyjaciół, od nieznanego przechodnia, od najmniej zaangażowanego młodzieńca, od najbardziej wrogięgo starca nadejdzie komentarz, gest, reakcja, która będzie jak sygnał. Dzwonek, może niechciany, który oznajmi nadejście chwili, kiedy raz jeszcze porzucimy nasze małe przekonania, pewności, w których, choćby na moment, szukamy zwykle wygody.

Hermafrodytyczna historia teatru

W mojej pracy z aktorami reaguję, jak wielu innych reżyserów, na to, co „działa”, co mi się wydaje „żywe”, „organiczne”, co zawiera wibracje, które jawią mi się jako ambiwalentne, hermafrodytyczne. Podwojenia, jak sądzę, mogą rozszerzyć możliwe znaczenia sekwencji działań czy sceny. Szczególny proces pracy łączący aktora i reżysera nie opiera się na teoriach, ale na wielu czynnikach, między innymi na sugestiach reżysera, na jego pragmatyzmie, inwencji, zdolności reagowania na bodźce materialne, na działania i błędy aktorów, na niezrozumienie, na przygodne zdarzenia, na przypadek.

Na początku, większość mojej teatralnej wiedzy pochodziła z książek. Miały dla mnie ogromne znaczenie, ponieważ nauczyły mnie przeczuwać, jak dbać o ambiwalencję. Nie opowiedziały mi o tym: ale czytając je, zauważałem przebliski czegoś, co należało do mnie.

Były wśród nich fascynujące biografie artystów, które stały się moją gwiazdą polarną. Ale książki były też użytecznymi narzędziami pracy, dzięki opisom technicznym, które raz przetrawione stawały się osobiste i nadawały się do działania. Lektura pozwalała mi wchłaniać tę wiedzę, możliwą do sformułowania na poziomie werbalnym i konceptualnym, komplementarną wobec wiedzy aktywnej, która żyje dzięki praktyce.

Mógłbym podzielić książki na dwie kategorie: te, które zawierają przede wszystkim informacje schematyczne, napisane w marnym stylu, ale uderzające mocno. Przykładem może być wiele spośród dzieł Meyerholda, które wywarły na mnie duże wrażenie. Do drugiej grupy zaliczyłbym książki zbudowane według wyrafinowanej i świadomej dramaturgii scenicznej, pozwalające doświadczyć, za pośrednictwem słów, „rzeczywistości rzeczywistości”, symultaniczności i zmysłowości, charakterystycznej dla spektaklu. Odnosi się to także do niektórych dzieł o historii teatru. Na przykład *Il trucco e l'anima* Angelo Ripellino: jego zaklinająca siła porywa niczym „poezja w przestrzeni” i otwiera drzwi doświadczenia. Więzy, które łączą mnie z niektórymi znawcami teatru, są reakcją na środowisko akademickie czy dziennikarskie, które zatrzymuje się zawsze jedynie na naskórku naszego zawodu i przez to zaciemnia obraz jego właściwej substancji: pot, menstruacyjna krew, sperma konkretnych ludzi, w określonych okolicznościach. Wizja akademicka ma skłonności do abstrakcji, redukuje wszystko do nurtów, idei, wpływów, powodów oraz jasnych i mierzalnych efektów, zakrywając w ten sposób podziemną, mglistą i materialną historię teatru.

Ja na początku nie odczuwałem potrzeby pisania. Zacząłem wcześniej, ale tylko dlatego, że chciałem zaprotestować przeciw niesprawiedliwości: ciszy, oskarżeniom i dezinformacji dotyczącym pracy Grotowskiego. Pisarstwo jest sposobem walki z władcami informacji, tymi, którzy komponują kroniki swoich czasów i dokumentują historię teatru. Z upływem lat pisarstwo stało się sposobem na to, by zostawić po sobie ślady, które przełamają uporządkowane schematy historii. Traktuję to jako obowiązek: wydobywać zaklęte, lecz dobrze określone intryki mrocznych sił, prowadzących nas w naszym zawodzie.

Czasem mam wrażenie, że piszę dla mojego *alter ego*, całkowicie różnego ode mnie, które narodzi się za sto lat i które poprzez teatr wścieknie się, by poruszyć nie tylko swój indywidualizm, ale dokonać też procesu indywidualizacji. Także to jest dla mnie dziś teatrem: możliwość ratowania mojej tożsamości w kontekście społecznym, politycznym i ekonomicznym, to znaczy mojego indywidualizmu, a równocześnie procesu osobistego dorastania, indywidualizacji, dzięki wieloletniej pracy z innymi jednostkami.

Wydaje mi się, że ta transformacja doświadczenia w świadomość i refleksję zaczęła się wraz z wielkimi europejskimi reformatorami teatru, aż do Grotowskiego. To było coś więcej niż proste przekształcenie praktyki w teorię. To był milczący przekaz czegoś zasadniczego.

Wielu bohaterów przemiany z początku XX wieku nie było profesjonalistami. Byli outsiderami lub dyletantami, jak Antoine i Stanisławski. Niektórzy wywodzili się ze środowiska muzyków, jak Appia czy Jacques-Dalcroze. Albo byli poetami, jak Mallarmé,

Paul Fort, Strindberg. Nie byli ograniczeni przez normy lub przyzwyczajenia, przez reguły i sposoby życia, przez mentalne schematy czy przez ustalone rutyny teatralnego świata. Tworzyli swoje własne małe nomadyczne tradycje: nowe sposoby myślenia i postępowania, nigdy wcześniej niewyśnione techniki i cele. Sposoby myślenia niepodzielane przez wielkość, ciągle ulegające zmianom. Sposoby myślenia, które nie mogły zostać przekazane, więc trzeba było znaleźć kanały, aby mogły nadal zarażać. Także dlatego wielcy reżyserowie z początku XX wieku „wymyślili” teatralne pisarstwo.

Artyści umierają bezdzietni. Nie jest możliwe przekazanie tego milczącego i intymnego kodu, który pomaga rozszyfrować i zrekonstruować racje i modalności artystycznej wyjątkowości. Ale każdy z nas reżyserów wszystko, co musi wiedzieć, wie od Stanisławskiego, Meyerholda, Brechta czy Artauda. Wiemy, na ile, wbrew naszej woli, ucieleśniamy ich dziedzictwo. Na ile nasze życie, kruchość, pasje i ślepe obawy są uwarunkowane podążaniem za lub odrzuceniem tych powiewów wiatru i chmur, które nazywamy ich „metodami”. Stały się częścią nas, bo życiorysy mistrzów są przykładami wewnętrznej spójności, oporu, ciągłego zaczynania od nowa. Są ideałami do prześcignięcia.

Czasem zdarza mi się o czymś mówić w kontekście „dziedzictwa”. Ale mam wtedy na myśli przede wszystkim formy zarażania chorobami i wrażliwościami. Rozprzestrzenianie się wirusów. Jak utrzymać przy życiu wirusa, który w formie legend, książek, obrazów i wyborów może być przekazywany człowiekowi przez człowieka albo pokoleniu przez pokolenie. Ja sam nie zostałem zarażony przez żadne wirusy pochodzące z odległej i niezrozumiałej przeszłości, które odrywałyby mnie od spraw teraźniejszych. W zagubieniu warstwa po warstwie zapalenie opanowywało mój mózg, w końcu gorączka zaważnęła całym organizmem. Jest tak, że zmarli się w nas osadzają jak niewidzialne mikroby. Powodują halucynacje i sprawiają, że wierzymy w możliwość istnienia innego porządku pod przekonującą postacią „metody”. Metody w ciągłym ruchu, zmieniającej się. Zamieszkują w nas jak pasożyty, zachęceni absolutną i paradoksalną koherencją.

Reformatorzy dwudziestowiecznego teatru, do których ciągle powracam, wyznaczają big bang teatru, eksplozję tradycji, tworzenie małych nomadycznych tradycji wraz z ich specyficznymi ideałami, zadaniami pedagogicznymi, zasadami gry aktorskiej, celami społecznymi i estetycznymi, z ich wyjątkową publicznością. Po nich teatr przestał być kontynentem, stał się archipelagiem. Ich wysiłki koncentrowały się na jednym celu, poza fizyczną obecnością ich spektakli: na wymiarze artystycznym, dydaktycznym, wewnętrznym, politycznym, etycznym, rewolucyjnym, nihilistycznym, duchowym.

Ale stało się jeszcze coś ważniejszego: w pełnym różnic społeczeństwie teatr stał się przestrzenią paradoksalną.

Paradoks to nie jest dziwaczna opinia. To koherentna myśl, u której podstaw leżą zasady inne niż te, na których bazują rozprzestrzenione opinie i przeważające teorie. *Paradoks*, nawet wówczas, gdy nie można go po prostu odrzucić, nie *przeważa*: nie zdobywa, ale nie jest też zdobywany.

O tym myślę, kiedy mówię o teatrze jako o przestrzeni paradoksalnej, znajdującej się w samym sercu własnej epoki, ale do niej nienależącej. To przestrzeń „święta”, w sensie „oddzielona”, w centrum sporów i ciśnięć bez rozwiązania, mikroklutura indywidualistów opanowanych potrzebą tworzenia koherencji między własnym wewnętrznym wulkanem, życiem prywatnym i zachowaniem scenicznym. Ta potrzeba wciąż popycha nas do robienia i zaprzestawiania. Jesteśmy pogrążeni w świadomej iluzji nieprzerwanego ćwiczenia, będącego inicjacją przed tym *puścym rytuałem* – spektaklem – który oczekuje, by zostać nasyconym przez nierówne motywacje każdego, kto go widzi i kto go wykonuje. To przestrzeń, która istnieje tylko tak długo, jak długo tli się w nas potrzeba oporu.

Oporu wobec czego? Nie żyjemy w czasach dyktatury. Opierać się to znaczy nie dać się uwieść głosowi szepczącemu w głębi każdego z nas: oto twoja ziemia. Tu możesz się zatrzymać.

Myślę o historii wielkich mistrzów teatru i widzę świetlisty meteor, który wybucha – wirujący sztuczny ogień. Jedną z oszałamiających mistyfikacji historii teatru jest zdolność do prezentowania się, jako ekspozycja jednej tradycji, podczas gdy w rzeczywistości mamy do czynienia z systemem słonecznym, złożonym z planet i satelitów o różnych cyklach i obrotach, temperaturze, faunie, florze i metafizyce. Dlatego tak ważne jest wyodrębnienie się, wybranie, do jakiej tradycji się należy. Tradycja, stworzona przez ciebie w pierwszej osobie, oczyszczona z nalotu pobocznych bodźców. Mała „tradycja-w-życiu”, która jest tylko twoja, zbudowana na podstawie spotkań, biografii, książek, wydarzeń, anegdot, detali, które zyskują wymiar emblematyczny, a przynajmniej nadają, w sposób ewidentny i hermetyczny, sens tobie i twojemu działaniu.

Tę tradycję musisz sobie stworzyć dzięki własnym decyzjom. Jest ona mapą idealnego terytorium, któremu chcesz dochować wierności, zapuścić swoje zawodowe korzenie, wydobyć na światło jego różnorodne warstwy geologiczne. To twoja droga, która zaprowadzi cię do miejsc, gdzie nie będziesz musiał wszystkiego wystawiać na pokaz, zaprowadzi cię do odnalezienia praktyk, które zmieniają *twoje* czasy i otaczającą cię epokę. To poszukiwanie twoich przodków, martwych, z których wysysa się bycie-w-życiu pracy, będącej organicznym przedłużeniem genealogii w poszukiwaniu jeszcze nienarodzonych wnuków.

Paradoksalna przestrzeń teatru

Razem z moją grupą Odin Teatret podróżuję po świecie przez pół roku. Tylko przez niewielką część tego czasu jesteśmy gośćmi bogatych i szanowanych teatrów. Większość czasu spędzamy w przestrzeniach Trzeciego Teatru. Dokądkolwiek idę, znajduję środowiska utworzone przez zmotywowane mniejszości, ludzi szukających transcendencji poprzez teatr.

Słowo „transcendencja” może brzmieć filozoficznie lub religijnie. Dla mnie jest czymś przeciwnym: czymś całkowicie pozbawionym doktryny. Czymś związanym z zasadami skromnego i dokładnego postępowania rzemieślników. Kojarzy mi się z pozorną samotnością anarchistycznych artystów, którzy walczyli o wolność Katalonii (tych, których Hans Magnus Enzensberger spotkał na wygnaniu), ze sposobem, w jaki potrafili zachować godność i sens swojej rewolucji dzięki anonimowej sztuce.

Dzisiaj, w naszym wielokulturowym społeczeństwie, w porównaniu z czasami, kiedy renomowany teatr wydawał się jedynym punktem odniesienia, jest dużo teatru „transcendentnego”. Mamy do czynienia z wielością form spektaklu, wiele z nich rozwija się tam, gdzie społeczne rany są najgłębsze, a mechanizmy spychania na margines najsilniejsze: więzienia, szpitale, społeczności emigrantów.

Jestem wyjątkowo zainteresowany tą nieprzezroczystą przestrzenią teatru, która jest zawirowana, odległa od światła i od uwagi ekspertów czy tych, co wydają opinie. Ta sprzeczność skłania mnie do refleksji: teatry zaniedbane, marginalne i niezgrabne są tymi, które poszukują wartości i nowych znaczeń dla działania, będącego chwalebny reliktem modelu szybko zanikającego społeczeństwa.

Doświadczyłem teatru jako emigracji. Pozwolił mi dotrzeć do wnętrza wielu klas, kultur i społeczeństw. A także do wnętrza wielu klas i kultur, które noszą w sobie. Wartość teatru kryje się w jakości relacji tworzonych przez niego między jednostkami i między różnymi głosami w środku jednej osoby. Nie wierzę we wzajemne rozumienie. Wierzę w nieprzewidywalną niemożliwość porozumienia między tymi, którzy razem działają. Owoc ich akcji, owszem, może być wspólny. Wierzę w teatr jako „pusty” rytuał, nie w znaczeniu czegoś błędnego czy bez sensu, ale dlatego, że nie daje się on podporządkować doktrynom. Tu ktokolwiek może jechać na własnej „różnicy”, może ją odkryć i wzmocnić, bez tłumienia różnic innych.

Droga Mirello, dla Ciebie jako historyczki to wszystko jest ważne, chociaż to już inna kwestia. Także na tym przez wieki polegało życie teatralne. Jest dwuznacznym i prereligijnym sposobem zachowania i zbierania różnic. Zanim przewały nakaz. Dzisiaj, wybór.

Przełożyła Katarzyna Kasia



Spotkanie kończące część sesji ISTA w Krzyżowej, fot. Francesco Galli