

Tysiąc i dwie. Panegiryk

• DARIUSZ KOSIŃSKI •

Na okładce tej książki, tam gdzie zazwyczaj wypisuje się własne lub recenzenckie pochwały mające zachęcić do zakupu, widnieje ostrzeżenie:

Niech więc nikt nie pomyli tej książki z prezentem jubileuszowym! Ona stanowi tylko ogniwo w długim cyklu świadczeń wzajemnych, o których opowiada. Zamyka jedną wymianę i otwiera kolejną. Jest odpowiedzią na to, co ją poprzedziło, ale także oczekiwaniem na to, co nastąpi.

Nie pamiętam, jak to się zaczęło w moim przypadku. Nie miałem dawniej zwyczaju robienia notatek, a zresztą i tak kalendarze sprzed tych dwudziestu kilku lat gdzieś przepadły. Wydawało mi się, że najpierw były książki, ale sprawdziłem daty i to jednak niemożliwe. Więc może u początku było *Itsi Bitsi*? A może jednak jakiś artykuł Barby publikowany w „Dialogu”, który czytałem niemal rozpaczliwie w poczuciu, że jako przybysz z prowincjonalnego nikąd mam wciąż do odrobienia straszliwe zaległości? Pamięć wzmocniona skutecznie Bibliografią zamieszczoną na końcu *Tysiąca i jednej nocy* zaczyna podejrzewać, że to mógł być też *Trzeci brzeg rzeki*, opublikowany przez Leszka Kolankiewicza w słynnym teatralnym numerze „Kontekstów” z 1991 roku, albo pierwszy rozdział *Canoe z papieru*, który ten sam Kolankiewicz przełożył dla „Dialogu” w 1993¹. Na pewno były legendy budujące owiany czarem autoritet czegoś, co trzeba koniecznie poznać i co otwiera teatr na jakieś niesamowite

¹ Eugenio Barba *Antropologia teatru: geneza, definicja, druk.* w „Dialogu” nr 12/1993.

W książkach

przestrzenie. W latach osiemdziesiątych wydawało się wciąż, że to właśnie jest droga, a ja myślałem, że stoję w drzwiach.

Itsi Bitsi zobaczyłem w 1995 w Krakowie, na Scenie Kameralnej Teatru im. Słowackiego. Dzięki poznańskiej skrupulatności Moniki Blige (bo to pewnie ona zestawiała zamieszczone na końcu Kalendarium) mogę przypomnieć sobie daty: 19-22 stycznia 1995. Moja pamięć podpowiada mi, że to był piątkowy wieczór, a więc pierwsze przedstawienie. Pamiętam, że na sali była cała krakowska teatrologia, co też potwierdza, że widziałem pierwszy krakowski pokaz. Zabrałem ze sobą do Krakowa aktorów z młodzieżowego teatru, który wtedy prowadziłem w Nowym Targu, i pamiętam, że po przedstawieniu cała ta grupa zwykle rozgadanej, inteligentnej młodzieży nie mówiła i szła na dworzec w dziwnie skupionej, niechętnej słowom ciszy. Zaczęliśmy rozmawiać dopiero w autobusie. Ale nie o przedstawieniu. Przedstawienie wydawało się zbyt delikatne i zbyt ważne, żeby o nim rozmawiać. A być może tylko mnie się tak wydawało, a oni wyczuwali, że lepiej zostawić mnie z tym w spokoju? Może nawet nie chcieli mi sprawiać przykrości?

Może opowieść Iben wcale nie zrobiła na nich wrażenia i milczeli, żeby nie krytykować tego, co na mnie zrobiło wielkie? Kto

Tysiąc i jedna noc. Związki Odin Teatret z Polską, wstęp i redakcja Zofia Dworakowska, opracowanie Monika Blige, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2014.

wie? Ale pamiętam tę ciszę i wciąż wydaje mi się, że dzieliliśmy ją wspólnie jako ciszę spotkania z taką ludzką prawdą, którą da się wyrazić tylko przez jawnie skonstruowaną sztuczność.

Po *Itsi Bitsi* zacząłem szukać. Możliwości i środki były ograniczone. Nie stać mnie było na żadną z książek czy kaset wideo, które ludzie Odinu sprzedawali wtedy w foyer. Coś tam wygrzebywałem z dawnych roczników „Dialogu”, ale prawdziwym objawieniem była dopiero angielska wersja *Paper canoe*, którą pożyczyła mi jedna z naszych ówczesnych studentek. Zacząłem czytać tę książkę, by zrozumieć, o co chodzi w Antropologii Teatru, ale efekt był zupełnie inny – uwierzyłem, że robienie teatru, nawet takiego, jaki wtedy prowadziłem, ma sens. Podnosiłem głowę znad lektury i byłem gotowy zabrać się na serio do założenia własnej grupy, podjąć ryzyko, spróbować. Już wtedy chyba wiedziałem, że stoję w innych drzwiach i przed inną drogą. Kto wie: gdybym przeczytał tę książkę wcześniej?

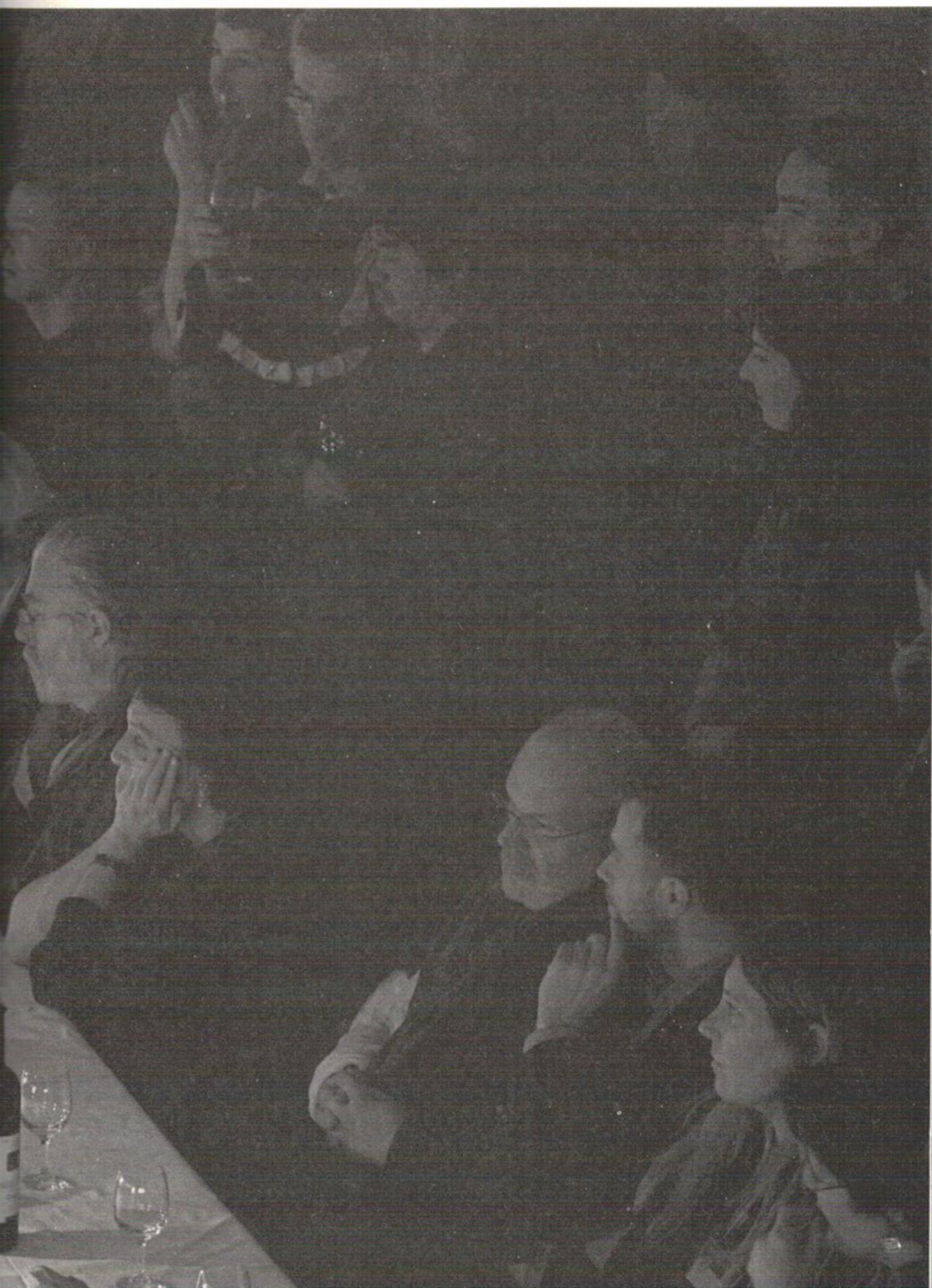
Gdyby... Gdyby wtedy w 1996 ktoś mi powiedział, że za dziewięć lat wezmę udział w sesji ISTA, a za następne dziewięć będę rozmawiał z Eugeniem, siedząc w wiosennym rzymskim słońcu – nigdy bym nie uwierzył. Czasem to, co wydarzyło się w ostatnich dwudziestu latach początkującemu historykowi dziewiętnastowiecznego teatru, którym wtedy byłem, wydaje mi się kompletnie niewiarygodne. Częścią tego z pewnością jest Eugenio i jego teatr, choć przecież moje z nim związki to zaledwie jakieś epizody w tej fascynującej i bogatej historii, którą Monika Blige i Zofia Dworakowska zamieniły w księgę teatralnej Szeherezady.

Felieton



WE WNĘTRZU SZKIELETU WIELORYBA, ODIN TEATRET, REŻ. EUGENIO BARBA. POKAZY W RAMACH MIĘDZYNARODOWEJ SZKOŁY ANTROPOLOGII TEATRU (ISTA), KRZYŻOWA 2005, FOT. FRANCESCO GALLI. ARCHIWUM INSTYTUTU IM. GROTOWSKIEGO

W książkach



Felieton

Baśniowe skojarzenie, które podsuwa tytuł tomu, może się wydawać nieco pretensjonalne. W moich uszach brzmi jednak bardzo adekwatnie, bo Eugenio zawsze wydawał mi się postacią niewiarygodną, niemal baśniową. Jak jakiś księżę ze wschodniej baśni. Oczywiście – księżę złodziei, Aladyn, który w apulijskiej grocie znalazł dzina i to dzięki niemu był w stanie zrobić te wszystkie rzeczy, których – jak dobrze wiemy – zrobić się nie da. Nie da się przecież utrzymać twórczego potencjału zespołu teatralnego przez pięćdziesiąt lat. Barba często powtarza zasadę, której w czasie studiów w Polsce nauczył go Bohdan Korzeniewski: życie zespołu teatralnego trwa tyle, ile życie psa – góra kilkanaście lat. Odin tymczasem wciąż żyje i choć od lat kraczą nad nim smętne kruki, to więcej w nim energii niż w niejednym zespole metrykalnie młodszym. I choć już dziesięć lat temu na pytanie o Odin pewna młoda Dunka odpowiedziała mi z całą bezwzględnością: „they’re dying out”, to jakoś jej przepowiednia się nie spełnia. Barba i jego aktorzy rozpoczęli właśnie pracę nad kolejnym „ostatnim spektaklem” a choć bystre nurty mainstreamu płyną gdzie indziej, to nie tylko ja na to przedstawienie czekam z radością.

Jasne – Odin Teatret nie jest dziś w centrum zainteresowania. Epoka „teatru zarażonego etnologią” przeminęła niespełna dziesięć lat po tym, jak Leszek Kolankiewicz zarysował jego mapę. Interkulturalizmy i rytualizmy, którymi ekscytowaliśmy się na studiach, wydają się dziś anachroniczne i naiwne, a i estetyka przedstawień Odinu należy już w jakiejś części do historii. Mnie wprowadzie taki teatr ciągle „bierze” i mam w sobie sporo wiary, że nie minie wiele czasu, gdy zostanie na nowo twórczo „odkryty”, ale nie mam zamiaru nikogo na siłę przekonywać o jego wartości. Bo przecież o życiu teatru nie decydują przedstawienia. O życiu teatru decyduje to, czy tworzący go ludzie wciąż mają siłę i chęć, by ze sobą pracować, czy wspólna praca stanowi dla nich bodziec, czy raczej więzienie i kamień u szyi. Kiedy patrzę na ludzi Odinu, to choć wiem, że są między nimi – jak zawsze między ludźmi – napięcia, zniechęcenia i kryzysy, to zarazem nie mam wątpliwości, że stworzyli względnie stałą konstelację, w której każdy ma swoje własne światło. Przyglądając się historii zespołu, temu, jak długo pozostają w nim ci najwytrwalsi, a zarazem, jak często nie odchodząc, pracują niezależnie, sami będąc liderkami i liderami, można nauczyć się wiele o zespołowości, która nie polega przecież na tym, że koniecznie i zawsze wszyscy robimy wszystko razem. Ta dynamiczna równowaga między indywidualnościami i pragnieniami, jaką utrzymuje w zespole Eugenio Barba, jaką zespół Odinu stanowi, to tylko jedna z tych niewiarygodnych rzeczy, którą udało mu się stworzyć.

A przecież cały jego dorobek jest wprost niewiarygodny: wybitny reżyser, twórca kilkunastu przedstawień, a jednocześnie znakomity pisarz, łączący głębię myśli ze specyficzną metaforyczną i przypowieściową narracją. Mało tego: twórca całej szkoły

W książkach

badawczej i odrębnej instytucji o sporym zasięgu oddziaływania, jaką była (bo należy już raczej do przeszłości) Międzynarodowa Szkoła Antropologii Teatru. Kiedy z perspektywy czasu patrzy się na antropologiczne badania nad teatrem, widać całkiem jasno, że tym, co z nich pozostanie jako dorobek precyzyjny i niewchłaniany przez inne dyscypliny, są zasady odkryte, zdefiniowane i opisane przez Barbę i jego współpracowników w *Sekretnej sztuce aktora* i w *Canoe z papieru*. Akademicy niekoniecznie uważają te książki za bardzo naukowe, a koncepcje Barby są skłonni umieszczać raczej wśród programów artystycznych czy autokomentarzy do własnej praktyki twórczej, ale ja nie mam wątpliwości, że jest to pewna konkretna, praktyczna i zarazem dogłębnie przemyślana i skontekstualizowana wiedza. Taka, w której istnienie prawie dziś nie jesteśmy skłonni wierzyć, więc i dlatego Barba jako badacz tak często wydaje się niewiarygodny.

Niewiarygodne jest także to, co Odin tworzy na poziomie międzyludzkim, a czego świadectwem w odniesieniu do Polski jest *Tysiąc i jedna noc*. Radość spotkania, gotowość do dialogu i wymiany, otwarcie na innych bez idealizowania i fantazji, ze stopami mocno opartymi na ziemi i całą świadomością wszelkich potencjalnych niebezpieczeństw. Barba i jego aktorzy wydają się żyć w nieustannym dialogu z innymi i zarazem w nieustannej podróży ku ludziom. Naprawdę nieprawdopodobna jest liczba miejsc odwiedzanych przez nich i liczba osób, które znają, z którymi pracowali, na których życie wpłynęli. Gdyby narysować sieć Odinowskich kontaktów, opłotłaby ona niezwykle gęsto cały świat. A wiele z tych kontaktów ma charakter o wiele głębszy i poważniejszy niż tylko pojedynczy warsztat, spotkanie czy rozmowa. To wieloletnie procesy wymiany darów – dawania i brania, często niemal anonimowe, ukryte, dalekie od centrów – jak wiele spotkań w Polsce, których świadectwa zawiera książka Zofii Dworakowskiej i Moniki Blige. To są realne „pływające wyspy”, o których pisał kiedyś Barba, a które tak łatwo potraktować jako efektowną metaforę, choć są realne i konkretne.

Największą z tych wysp jest oczywiście Holstebro – niewielkie miasto na duńskimi „Dzikim Zachodzie”, daleko od wielkich ośrodków miejskich, od okolic nawiedzanych przez turystów. Duńskie prowincjonalne „nigdzie”, takie samo, jak wiele miast także w Polsce, zmieniło się w znaczące „gdzieś” za sprawą „szalonej” decyzji burmistrza, który zaprosił do przyjazdu nikomu nieznaną grupę młodych outsiderów z Oslo, dając im dom i miejsce do pracy. W zamian za to Odin nie tylko uczynił nazwę miasta znaną na całym świecie (poszukująco-teatralnym tylko, ale zawsze to świat), ale też konsekwentnie pracuje z miejscową społecznością i dla niej, choćby przygotowując Festuge – świąteczne dni przemieniające Holstebro w stolicę kulturowej utopii. Czy tylko utopii? Czy kilkadziesiąt lat pracy, a choćby tylko kilkadziesiąt

Felieton



W książkach



GENIO BARBA I UCZESTNICY 14. SESJI MIĘDZYNARODOWEJ SZKOŁY ANTROPOLOGII TEATRU (ISTA),
WYŻOŹA 2005. FOT. FRANCESCO GALLI. ARCHIWUM INSTYTUTU IM. GROTEWSKIEGO

Felieton

lat świętowania, promieniującej obecności, nie sprawia, że ta „utopia”, którą tak łatwo przywołujemy, bo wydaje się lekka i niezobowiązująca (niemal jak fikcja), przestaje być sobą i nasiąka realnością, realność infekując, zmieniając? Dziś prowincjonalne Holstebro funkcjonuje w Danii jako nie tylko modelowy przykład relacji między władzami lokalnymi a instytucjami kultury, ale przede wszystkim jako model tworzenia społeczności i postaw obywatelskich na skalę lokalną przez działania z zakresu kultury i edukacji, które wcale nie zamykają się w realizowaniu jakiegoś wyimaginowanego ideału małopolskiej „naszości”. Ten „model Holstebrański” w dużej mierze został zbudowany przez i przy pomocy Odinu, który będąc teatrem laboratoryjnym (jego pełna nazwa to Nordisk Teaterlaboratorium), wcale nie zamyka się przed światem zewnętrznym, nie zapomina o zobowiązaniach wobec niego. Jest go też po prostu ciekawy, więc z równym zapałem prowadzi studyjne prace wewnętrzne jak i bartery, których ludzie Odinu są twórcami i wybitnymi praktykami. Holstebro jest może najważniejszym argumentem, jaki można przeciwstawić fałszywym wyobrażeniom o laboratorium jako miejscu zamkniętym (fałszywym także w odniesieniu do Grotowskiego, przeciwko któremu tego stereotypu używa się najczęściej), a zarazem może najbardziej kłopotliwym dla tych wszystkich, którym nie udało się zbudować relacji z sąsiadami.

Kłopotliwość Eugenia Barby i jego teatru ma zresztą o wiele większy zasięg. Wiele z tego, co osiągnęli, co po prostu zrobili i robią, kwestionuje dominujące w naszej zniechęconej epoce przekonanie, że się nie da. Spójrzmy Odińskiej prawdzie w oczy i powiedzmy: da się. Teatr wpływa na rzeczywistość, zmienia świat i życie – nie całe i nie każdego oczywiście, ale tych, którym na tym naprawdę zależy i którzy nad tym pracują – tak. Czy Eugenio Barba, Iben Nagel Rasmussen, Torgeir Wethal, Julia Varley, Roberta Carreri i wielu innych byłiby tym i tam, jacy i gdzie są, gdyby nie teatr? Czy nie stworzyli teatrem swojego życia, nie zmienili życia innych? Czy nie zmienili miejsca, w którym pracują? A miejsc, które „tylko” odwiedzają? Czy nie zmienili jakiegoś teatralnej Polski, a przynajmniej jej części? Tak, przecież tak! Więc może jednak maksymalistyczny niedasizm jest w błędzie?

Tak się złożyło, że w ostatnich tygodniach miałem możliwość uczestniczenia w spotkaniach z udziałem ludzi tego samego lub nieco młodszego pokolenia, co twórcy Odinu, pokolenia zarażonego kontrkulturowymi ideałami. Czasem pobrzmiwa na nich nostalgiczny ton: „Ach, jak pięknie kiedyś żyliśmy!”. Czasem (na szczęście bardzo rzadko) słychać kombatanckie potępienia współczesności, częściej okrzyki zachęty i podtrzymywania się na duchu („Keep the fire burning!”). Najczęściej jednak można usłyszeć coś o wiele prostszego: opowieść o tym, jak mimo wielu przeszkód, braku wielkiego wsparcia i zainteresowania, udało się zbudować enklawę, gdzie

W książkach

żyje się według zasad i na sposoby zgodne z własnymi przekonaniem. Wśród tych opowieści historia Odinu jest może najważniejszą i najpełniejszą – niewiarygodną wprost opowieścią o ludziach, którzy chcieli żyć po swojemu i którym – dzięki teatrowi, dzięki sztuce – to się udało. Przy całej nostalgii i mimo poczucia znalezienia się na brzegach głównego nurtu, nie sposób nie przyznać Odinowi zwycięstwa w najważniejszej batalii – walce o siebie, o kształt własnego życia na wielu poziomach i w wielu wymiarach. Czy właśnie nie to jest najważniejszym zwycięstwem, jakie można odnieść w sztuce i przez sztukę?

