

Tysiąc i jedna noc

Związki Odin Teatret z Polską

Tysiąc i jedna noc

Związki Odin Teatret z Polską

Wstęp i redakcja Zofia Dworakowska
Opracowanie Monika Blige



INSTYTUT
THE GROTOWSKI
INSTITUTE IM. JEZEGO
GROTOWSKIEGO

Wrocław 2014

PROJEKT OKŁADKI I OPRACOWANIE GRAFICZNE: Barbara Kaczmarek
KOREKTA: Stanisława Trela
SKŁAD I ŁAMANIE: Stanisław Rękar, Agata Kaczmarek
WSPÓŁPRACA: Katarzyna Lemańska, Maria Michałowska, Ewelina Sochacka

© Copyright for this edition by Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2014

ISBN 978-83-61835-13-4

WYDAWCA:
Instytut im. Jerzego Grotowskiego
Rynek-Ratusz 27
50-101 Wrocław
www.grotowski-institute.art.pl

DRUK I OPRAWA: Drukarnia JAKS

Spis treści

9 ZOFIA DWORAKOWSKA, Wstęp

Rodowód

- 18 EUGENIO BARBA, Film, który zmienia życie
- 20 EUGENIO BARBA, Przyjaciele
- 23 AGNIESZKA WÓJTOWICZ, „Barba Eugenio tą razą w rozmowie był bardziej powściągliwy”. Eugenio Barba w raportach Służby Bezpieczeństwa
- 35 EUGENIO BARBA, Wartość jednego autobusu
- 41 LUDWIK FLASZEN, Barba u początku
- 46 JERZY ADAMSKI, Włoska książka o teatrze Grotowskiego
- 48 Listy Jerzego Grotowskiego do Eugenia Barby (wybór)
- 61 On był doświadczeniem, Z TORGEIREM WETHALEM
ROZMAWIA TERESA BŁAJET-WILNIEWCZYC
- 69 IBEN NAGEL RASMUSSEN, Ślad Ryszarda
- 73 *Dom mego ojca* (wycinki prasowe)
- 77 EUGENIO BARBA, Niewidzialny mistrz
- 82 Trzeci Teatr, Z JERZYM GROTEWSKIM ROZMAWIA RICHARD SCHECHNER
- 87 EUGENIO BARBA, Garść wody
- 89 EUGENIO BARBA, Tylko działanie jest żywe, ale tym, co pozostaje, jest słowo
- 93 ZBIGNIEW OSIŃSKI, Odin Teatret – Dzień Grotowskiego
- 97 LESZEK KOLANKIEWICZ, Wbrew nawykowi
- 100 EUGENIO BARBA, Dom pochodzenia i powrotu

Relacje

-
- 109 Odin Teatret Permanent (relacje)
- 113 EUGENIO BARBA, List z południa Włoch
- 114 GRZEGORZ ZIÓŁKOWSKI, Podróż teatralna jako barter
- 124 Farfa (relacje)
- 128 Teatr pozbawiony pogardy, Z RYSZARDEM MICHAŁSKIM
ROZMAWIA ZOFIA DWORAKOWSKA
- 134 KATARZYNA KAZIMIERCZUK, Coś niemożliwego
-
- 139 ZBIGNIEW OSIŃSKI, Trzydziestolecie Odin Teatret. Refleksje po pobycie w Holstebro, 29 września – 3 października 1994
- 155 Bez oklasków można wyżyć (dyskusja)

- 168 EUGENIO BARBA, Kolczyki Pirandella
- 171 EUGENIO BARBA, Drodzy przyjaciele z Ósmego Dnia
- 175 LESZEK MĄDZIK, Wspólny czas
- 177 GRZEGORZ KONDRASIUK, Odin Teatret u Mądzika
- 179 ZBIGNIEW OSIŃSKI, Powrót do początków
- 181 WOJCIECH JÓZEF BURSZTA, Koneser różnorodności
- 183 JANUSZ DEGLER, Odyseusz

Zadawanie pytań

-
- 187 EUGENIO BARBA, Antropologia teatru: pierwsze hipotezy
- 198 MAGDALENA GRUDZIŃSKA, Czym jest *the performer's bios*?
Różne formy scenicznej obecności w teatrze i tańcu
- 209 Spojrzenie z bliska i z oddali, Z LESZKIEM KOLANKIEWICZEM
ROZMAWIA PAWEŁ GOŹLIŃSKI
- 216 PAWEŁ GOŹLIŃSKI, Podglądanie bogów
- 221 DARIUSZ KOSIŃSKI, Oblężony zamek, wędrowna ojczyzna
- 235 ZOFIA DWORAKOWSKA, Praktykowanie antropologii teatru
-
- 243 ELŻBIETA WYSIŃSKA, Nauka i teatr
- 247 LESZEK KOLANKIEWICZ, Popękane maski komedii *dell'arte*
- 265 ANNA WYKA, *Talabot*, czyli badacz społeczny jako przedmiot i podmiot zarazem
- 293 LESZEK KOLANKIEWICZ, *Candide Twardowski aux tristes tropiques*

Historia, historie

-
- 307 Mity i rewolucje, Z EUGENIEM BARBĄ ROZMAWIA ROMAN PAWŁOWSKI
- 315 GRZEGORZ KOSTRZEWA-ZORBAS, Misterium Brechtowskie Odin Teatret
- 324 MATEUSZ KANABRODZKI, Picaro i niebożęta
- 334 Bóg istnieje tylko w detalu, ZAPIS SPOTKANIA Z ZESPOŁEM ODIN TEATRET
- 340 KAZIMIERZ KOWALEWICZ: Cienie Historii
-
- 348 WOJCIECH BALUCH, Na drodze do rytuału osobistego: Eugenio Barba
- 367 PAWEŁ GOŹLIŃSKI, Przypisy do spektaklu *Itsi Bitsi* Odin Teatret
- 371 PAWEŁ SOSZYŃSKI, *Sen Andersena*
- 380 MAGDALENA HASIUK, Noce, które trwają całe życie
- 385 Tak, spaliłem własny dom, Z EUGENIEM BARBĄ
ROZMAWIA LESZEK KOLANKIEWICZ

Przekaz

- 402 PAWEŁ KONIC, *Księżyc i ciemność*
- 405 AGNIESZKA MARZEC, *Od ruchu ręki do Wielkiej Improwizacji*
- 408 Odin Teatret (raporty studentów Instytutu Kultury Polskiej
Uniwersytetu Warszawskiego)
- 419 TEATR BIURO PODRÓŻY, *Jak skała*
- 421 RAFAŁ FOREMSKI, *We wzajemności*
- 426 ANDRZEJ MENCWEL, *Utopia Barby w gminie Holstebro*

- 432 Kalendarium
- 445 Bibliografia
- 455 Nota edytorska
- 461 Spis ilustracji

Wstęp

*Nie spotkałem męża tak hojnego,
By nie chciał przyjąć co dawano;
Ani tak szczodrego, by darem
– W zamian za dar – wzgardził.*
Edda poetycka

Większość tekstów napisanych o Odin Teatret przez polskich autorów, niezależnie od tego, czy są to recenzje spektakli, omówienia książek, czy relacje ze spotkań, zawiera opis początków teatralnej drogi Eugenia Barby. Wielokrotnie przytaczana jest historia przyjazdu młodego Włocha do Polski na początku lat sześćdziesiątych i jego współpracy z Jerzym Grotowskim w Teatrze 13 Rzędów w Opolu. Początkowo nie zwraca to szczególnej uwagi czytelnika, jako standardowe wprowadzenie w omawiany temat, jednak w miarę lektury kolejnych tekstów, narasta wrażenie, że opowieść o okresie opolskim to obowiązkowy refren, którego nie można przestać powtarzać. Wydaje się, że każde wspomnienie osoby Eugenia Barby wymaga przedstawienia jego artystycznego rodowodu, niczym uroczystej recytacji imion przodków rozpoczynającej niektóre stare księgi.

Powtarzalność i częstotliwość tych przywołań można wytłumaczyć przede wszystkim fascynacją samą historią podróży Barby do Polski, która jest niezwykła z kilku powodów. Opowieść o śniadym południowcu, który pod wpływem jednego seansu filmowego, udaje się na północ, do kraju za żelazną kurtyną, nie znając tamtejszego języka, do miasta, które nie wygrzebało się jeszcze spod gruzów wojny, domaga się opowiadania choćby dlatego, że wydarzyła się naprawdę, a nie została wymyślona. Dla autorów i czytelników z kręgu teatru, ta historia jest niezwykła także z powodu niestereotypowej obecności w niej Jerzego Grotowskiego, który w rodowodzie Odin Teatret nie poddaje się ani idealizacji, ani demonizacji. Eugenio Barba pozostaje z kolei jednym z niewielu jednocześnie usamodzielnionych i nieporanionych jego współpracowników. Ta historia jest w końcu niezwykła także z najbardziej oczywistego powodu – bo wydarzyła się w Polsce, bo bez Polski nie byłaby możliwa, bo w Polsce tkwią korzenie teatru o międzynarodowej sławie. Każda ponowna recytacja rodowodu Eugenia Barby

przez polskiego autora, czy w polskim czasopiśmie, jest więc także zakrzyknięciem „Nasz ci on!”.

Regularność tych przywołań początków ma swoje źródła również w pisarstwie samego Barby. Autor pierwszej książki o Jerzym Grotowskim oraz pierwszy redaktor i wydawca *Ku teatrowi ubogiemu* pisał o reżyserze z Opola wielokrotnie – w książkach, manifestach i tekstach towarzyszących przedstawieniom. Wreszcie, jedną z książek – *Ziemię popiołu i diamentu* (1998) poświęcił w całości swojemu „terminowaniu w Polsce” i relacji z Jerzym Grotowskim.

Tym, co wpływa na sposób pisania polskich autorów, jest jednak nie tylko silna obecność okresu opolskiego w autonarracji założyciela Odin Teatret, ale siła samej tej narracji. Wypowiada ją przecież reżyser, który wraz z wypracowywaniem nowych praktyk tworzył na bieżąco język ich opisu, a z biegiem czasu twórczość słowna, zarówno pisarza, jak i mówcy, stała się dla niego równorzędnym wobec teatru obszarem aktywności. Barba jest nie tylko autorem pozostającego w ciągłym procesie, pisanego równocześnie w kilku językach *Słownika Antropologii Teatru*, ale także udało mu się wprowadzić do słownika współczesnego teatru własne metafory, które nabrały rangi terminów specjalistycznych. Chyba właśnie ta, charakterystyczna dla autora *Pływających wysp*, sprawność metaforyczna, zdolność wyjaśniania tego, co abstrakcyjne i kompleksowe przez przywołanie tego, co konkretne i proste, czyni jego opowieść tak sugestywną.

Niewypowiadany przymus ciągłego eksponowania w polskich tekstach pobytu w Opolu wiąże się także z jego usytuowaniem w chronologii zdarzeń. Apodyktyczność tej historii wynika właśnie z faktu, że rozegrała się na początku i opowiada prawydarzenie. Jest mitem, w którym wszystko, co po nim następuje odnaleźć może swoją przyczynę i uzasadnienie. Polskie powtórzenia tej opowieści, te niezliczone recytacje tylko potwierdzają i wzmacniają jej mityczny charakter. Oparte na prostym schemacie, pomijają szczegóły; dążąc do przejrzystości i jednoznaczności, skupiają się na tych samych, znanych tematach i bohaterach.

U samego Eugenia Barby mit nie przyjmuje formy tak skondensowanej, powraca wielokrotnie, ale zazwyczaj odsłania nowe wątki lub przesuwa akcenty. Najwięcej materiału dostarcza oczywiście *Ziemia popiołu i diamentów* oraz towarzyszące jej listy Jerzego Grotowskiego do autora z lat 1963–1969, które ten mit nasycają szczegółami dotyczącymi wspomnianej – niezwyklej – znajomości. Grotowski wymyka się stereotypizacji, bo Barba pokazuje go pijącego wódkę, robiącego sztubackie dowcipy, podkradającego pomysły swojego asystenta, żartującego po latach z tego, że nie zostali kochankami, a także osłabionego i przyjmującego pomoc. Refleksy późniejszych losów tej znajomości, po wyjeździe

Barby z Polski, zauważyć można także choćby w programie do *Itsi Bitsi* (1991), czy później w *Canoe z papieru. Traktacie o Antropologii Teatru* (1993).

Przeziąkanie wątków z rodowodu do narracji bieżącej dotyczy nie tylko postaci Jerzego Grotowskiego, ale również Polski lat sześćdziesiątych. Światła zniczy wśród ruin odbudowującej się Warszawy, balangi w SPATiF-ie, kolejki przed sklepami i inne kadry pamięci powracają w tekstach Barby kilkakrotnie m.in. w zbiorze *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt* (1999), czy nawet wtedy, kiedy wydaje się, że wszystko zostało już opowiedziane, jak wspomnienie pewnej znajomości w ostatniej książce *Spalić dom. Rodowód reżysera* (2011).

Ciągłe oddziaływanie doświadczenia polskiego staje się kolejnym dowodem na jego mityczny charakter, objawia bowiem istotę mitu – żywotność i aktualność w czasie teraźniejszym. Potwierdzają to osobiste i emocjonalne wypowiedzi Eugenia Barby, gdy definiując swoją tożsamość profesjonalną, nazywa Polskę „domem pochodzenia i powrotu”, czy „ojczyznę swojego zawodu”.

„Pracę” mitu można obserwować także poza tekstem, poza obszarem deklaracji i manifestów – w codzienności Odin Teatret, tam, gdzie przeniknął do języka, przestrzeni, sposobów posługiwania się ciałem. Pobyt w Polsce był przecież dla Barby również okresem inkulturacji w nową kulturę, narodzinami w nowym języku, po który do dzisiaj sięga, nie tylko w kontaktach ze znajomymi z tamtego okresu. Posługuje się nim także jako swego rodzaju kodem – wtedy, kiedy reżyserując, akceptuje przebieg próby słowem „dobra” lub gdy rozmawia z tymi, dla których, tak jak dla niego, polski nie jest językiem codzienności, ale kluczowego doświadczenia – z Janą Pilátová, czeską teatrolożką, stażystką Teatru Laboratorium, czy z Nettą Plotzky, aktorką, Żydówką urodzoną w Polsce, mieszkającą w Izraelu. Niektóre sformułowania, nieprzekładalne na inne języki, pozostały w słowniku Barby tylko w wersji polskiej, jak „Wielka Reforma”, czy „Teatr Chrystusem narodów”. Pojawiają się w sposób tak naturalny, że zdaje się, jakby nie tylko były tak wypowiedzane, ale także myślane.

Różnego rodzaju tropy polskie można odnaleźć również w przestrzeni Odin Teatret i nie ograniczają się one do plakatów na ścianach, książek czy zdjęć na półkach. Pokój gościnny, w którym kiedyś zatrzymywał się Jerzy Grotowski, nosi dzisiaj jego imię. Sala Czarna ma jedynie sufit w innym kolorze od czasu, gdy przemalowano ją na biało na potrzeby grania tam *Apocalypsis cum figuris* w 1971 roku. Z kolei przestrzeń Sali Białej, w której Torgeir Wethal zarejestrował w tym samym roku trening Teatru Laboratorium, zostanie na zawsze zapamiętana przez tych, którzy nie widzieli Ryszarda Cieślaka w przedstawieniu, jako miejsce jego obecności, jednocześnie skupionej i nieposkromionej.



Zbigniew Cybulski (Maciek Chelmicki),
kadr z filmu *Popiół i diament*
w reżyserii Andrzeja Wajdy, 1958



Rodowód

Film, który zmienia życie

To Andrzej Wajda przekonał mnie, by pojechać do Polski. Albo inaczej: Wajda nakręcił swój *Popiół i diament* właśnie po to, abym studiował teatr w Polsce. Film ten obejrzałem w Oslo jesienią 1959 roku. Był on dla mnie jak cios w żołądek. Oglądałem go wielokrotnie. Ile razy? Trzy, pięć, dziesięć. Na ekranie przewijały się obrazy wojny domowej, desperackiej namiętności, poczucia honoru i pogardy dla życia, czułości wobec szaleństwa i słabości ludzkich istot zmiądzonych przez okrutną historię. Bohater, Zbigniew Cybulski, robił wrażenie człowieka bezbronnego, ale i silnego, podobnie jak spotkany przeze mnie kilka lat później Ryszard Cieślak. Akcja rozgrywała się w Polsce, kraju, który do tamtej pory był dla mnie daleki, obcy, jak Namibia czy Mołdawia. Słyszałem jedynie, że był monarchią, której król nazywał się Ubu. Teraz Polskę stanowili ci mężczyźni i kobiety, którzy kochali i umierali, tak jakby byli częścią mnie.

Pognałem do biblioteki, aby przeczytać cokolwiek o moim nowym odkryciu. Natrafiłem na numer pisma Sartre'a „Les Temps Modernes” poświęconego „polskiemu październikowi”, bezkrwawej insurekcji 1956 roku, w wyniku której władzę objął liberalny Gomułka. Zupełnie nowe dla mnie teksty poetów, pisarzy, filozofów, dramaturgów odkryły przede mną kraj z tysiąca i jednej nocy. Musiałem tam pojechać.

Przybyłem na stypendium do Polski w styczniu 1961 roku wprost z Izraela, po którym włączyłem się przez sześć miesięcy. Gdy wysiadałem z pociągu, w mojej głowie roiło się od marzeń. Postanowiłem, że zostanę reżyserem teatralnym. Nie znałem ani słowa po polsku.

Zapisałem się na Uniwersytet Warszawski, a następnie zebrałem informacje na temat przyjęć do szkoły teatralnej. Należało opracować dokładny projekt inscenizacji, ze scenografią i kostiumami. Pozwolono mi przedstawić go po francusku. Wybrałem *Króla Edypa* Sofoklesa.

Zabrałem się do pracy nad moim projektem. Uczyłem się polskiego. Uczęszczałem na zajęcia

Zbigniew Cybulski (Maciek Chelmiński) i Adam Pawlikowski (Andrzej), kadr z filmu *Popiół i diament* Andrzeja Wajdy, 1958





Andrzej Wajda i Eugenio Barba
podczas uroczystości nadania
Eugenio Barbie tytułu doktora
honoris causa Uniwersytetu
Warszawskiego, Warszawa 2003

uniwersyteckie i choć prawie nic nie rozumiałem, spotykałem kolegów i koleżanki, z którymi wieczorami chodziłem do klubów i na tańce. Jednym z moich profesorów był Jan Kott, znakomity krytyk, nieznany jeszcze wtedy za granicą.

Na początku marca poszedłem na egzamin do PWST. Egzaminował mnie Bohdan Korzeniewski, dziekan Wydziału Reżyserii. Moje zaangażowanie polityczne uczyniło z tekstu Sofoklesa „tragédię optymistyczną”. Zaprojektowałem piramidę wypełniającą całą scenę, na której szczycie znajdował się dwór z Edypem, Jokastą, ich dziećmi i Kreonem. Lud i wieszcz Tejrezjasz zajmowali niższe stopnie. W scenie końcowej, kiedy Edyp z twarzą zalaną krwią opuszcza Teby, a Kreon oplakuje jego

okrutny los, lud wspina się na piramidę i przegania Kreona: kończy się czas indywidualizmu, jednostek, które samotnie rozwiązują tajemnicę i wpędzają lud w nieszczęście.

Moja interpretacja musiała wydać się w ówczesnej Polsce bardzo naiwna, typowa dla zaangażowanego politycznie obywatela „wolnego” zachodniego kraju. Minęło zaledwie pięć lat, odkąd Polacy, po długim okresie twardego reżimu stalinowskiego, zdołali w wyniku ryzykownej konfrontacji z Rosjanami przywrócić do władzy Władysława Gomułkę i choć w części uwolnić się od socjalistycznego schematyzmu narzuconego przez Związek Radziecki. Korzeniewski wysłuchał cierpliwie moich objaśnień, zadał mi wiele pytań na temat postaci, motywów ich działania, kostiumów i masek inspirowanych babilońskimi płaskorzeźbami. Na koniec zapytał mnie, czy jestem pewien, że spektakl powinien mieć takie zakończenie. Odpowiedziałem zaskoczony, że właśnie w tym upatruję aktualność *Króla Edypa*. Wtedy zapytał mnie, jak cały ten lud zmieści się na samym szczycie. Speszyłem się; nie wiedziałem, czy jego obiekcje należało rozumieć dosłownie, czy chodziło mu o liczbę aktorów w chórze, czy też może w pytaniu krył się ironiczny podtekst.

Była to pierwsza z lekcji, jakich udzielono mi w Polsce na temat myślenia życzeniowego i myślenia konkretnego, sprzeczności pomiędzy tym, czego byśmy sobie życzyli, i tym, co narzuca nam rzeczywistość, pomiędzy rojeniami naszego umysłu i bezlitosnym obiektywizmem historii. „Dobrze, Barba, dobrze – zachęcił mnie Korzeniewski – myślę, że może Pan studiować w naszej szkole”. (1998)

Oblężony zamek

Żeby opisać całość doświadczenia z 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 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* zakończono 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, Renza Vescovięgo, szefa Teatro de Tascabile di Bergamo. Tydzień później śmierć kolejna, równie nagła – śmierć Jerzego Grzegorzewskiego. Każda z tych śmierci sprawiała, że Krzyżowa zmieniała 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 słowa Antropologia Teatru można z powodzeniem zastąpić jednym – Życie. (2005)



Eugenio Barba i uczestnicy
XIV sesji ISTA,
Krzyżowa 2005

Odin Teatret

Raporty studentów Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego

Raporty studentów
Instytutu Kultury Polskiej
Uniwersytetu Warszawskiego
z udziału w różnych edycjach
Odin Week Festival (Holstebro),
Midsummer Dream School
(Aarhus i Holstebro 2011)
oraz projekcie „Collective Mind”
(Wrocław, Instytut
im. Jerzego Grotowskiego,
20–26 października 2010)

Kai Bredholt
podczas barteru w ramach
Odin Week Festival,
Holstebro 2013



Chyba siły nieczyste natchnęły farmera, który zbudował oborę i stodoły w tak zmyślny sposób, aby w 1966 roku idealnie nadawały się na adaptację na potrzeby Nordisk Teaterlaboratorium. Natchnęły farmera lub adaptatora. Sam niedościgły mistrz Arnold Szyfman mógłby się tu uczyć przestrzennej organizacji budynku teatralnego. Skromność i precyzja, z jaką rozplanowano w Odin wszystkie pomieszczenia względem potrzeb, jest zaiste zdumiewająca.

Przyjeżdżając do tajemniczej mekki antropologów teatru oczekiwałem, że zobaczę gigantyczny ośrodek, tłumny i hałaśliwy, pulsujący potwornie szybkim rytmem życia, bardzo szybkim rytmem, który wydawał się niezbędny, aby w naszym pędzącym świecie odnieść tak wielki sukces w tak wielu dziedzinach.

Tymczasem na Særkærparken 144 napotkałem cichy, kameralny szwajcarski zegar. Cud? Trochę tak, ale cud sprowokowany.

Nigdy nie pytaj o konsekwencje tego, co robisz. O użyteczność. Po prostu rób. Nie spekuluj wynikiem. Zapomnij o nim, a wynik sam przyjdzie.

Kaj K. Nielsen – burmistrz Holstebro, który zaprosił Odin w 1966 roku – nie pytał. „Byliśmy teatrem, który nie dawał przedstawień. Dziś Holstebro dostaje znacznie więcej od nas, niż my od nich. I myślę, że dzięki nim dokonaliśmy paru ważnych rzeczy. Dlatego też Nielsen jest według mnie jednym z ludzi najbardziej zasłużonych dla teatru światowego”.

Ich niebываły stosunek do tego, co robią, jest źródłem energii i witalności Odin. Są zaangażowani, a to oznacza częste niewygody, wysiłek. Nie chodzi jednak o to, by było dobrze, wygodnie i przyjemnie. To jest zgubne dla życia. Intensywna praca daje dopiero poczucie istnienia. Praca jest istnieniem. Jest zarazem po prostu intensywnością. Nie jest dziwne, że w Holstebro pracuje się czternaście godzin. Jest idiotyzmem, że my pracujemy tylko osiem.

Dlatego też w Nordisk Teaterlaboratorium zamiast spodziewanej bieganiny, zastajemy porządek i spokój. Rytm życia zewnętrznego jest tu nieistotny.

„Co mamy robić?” – pyta z rozbrajającym uśmiechem młoda studentka. Powinna spotkać się z Barbą: Zbuduj własne San Marino. Stań się pływającą wyspą. Odnajdź twój sens w świecie i zacznij go realizować. Zbuduj coś małego, jak San Marino, ale twojego, istotnego, nie pomijanego.

I to – wbrew pozorom – wystarczy.

BARTOSZ ZACZYKIEWICZ

Jak uczy I Ching, wielka siła zawiera załączek słabości, wielka słabość ziarno wielkiej siły. Rozpoznawanie takich przełomowych punktów i dostosowywanie do nich działania oznaczają możliwość sprawowania władzy nad państwem – czy samym sobą.

Ta zasada wydaje się pasować do Odin. Inaczej patrzy się na siłę ekspresji Iben Rasmussen, znając jej historię walki z narkotykami, w inny sposób podziwia się niesamowite możliwości głosowe Julii Varley, wiedząc o kryjących się za nimi latami pracy z własnymi ograniczeniami.

Plemieniu Barby w imponujący sposób udało się zdobyć własną przestrzeń i miejsce. Panują tu doskonała dyscyplina i organizacja pracy. Każdy zna swoją rolę i zwraca niesłychaną uwagę na jakość wykonywanych czynności, tak samo aktor, jak sekretarka.

Odin Teatret to jeden organizm, w którym nie może być mowy o porządku artystycznym, gdy sprawy codziennego bytu zostają zaniedbane. Holstebro jest dzisiaj tętniącym energią centrum kulturowym. Wobec powszechnego głodu na „prawdy żywe”, to miejsce wywołuje tęsknotę i zazdrość.

JAROSŁAW KACZMAREK

Pismo Odin Teatret stopniowo coraz mocniej wchodziło w ciała przyjezdnych, równocześnie jego język z każdym dniem bardziej układał się w system generujący zrozumiałe komunikaty. Nikt z twórców Odin nie ukrywał też gramatyki i składni swojego teatralnego języka. Najbardziej wyczerpująco przedstawił ją założyciel Odin na swoich codziennych prelekcjach.

Wskazywał, jak ważna w pracy teatralnej jest umiejętność wykroczenia poza krąg fantazmatycznych aksjomatów apodyktycznie podyktowanych przez kulturę-matkę. Radził wykraczać poza nie i dziwić się pozornymi oczywistościami. Pytał: Dlaczego w głównym nurcie teatru europejskiego śpiewak oddzielił się od tancerza, tancerz od akrobaty; dlaczego w tej tradycji normą jest, że akcja jest linearna, aktor odgrywa tylko jedną postać, mówi językiem ogólnie zrozumiałym; dlaczego w ogóle mówi zamiast śpiewać, podczas gdy we wszystkich innych tradycjach teatralnych jest inaczej.