

Wywiad z Eugenio Barbą – włoskim reżyserem teatralnym oraz twórcą Odin Teatret

Rozmawia Martyna Kasprzak*

Martyna Kasprzak: Chciałabym, aby cofnął się Pan pamięcią do czasów pierwszej wizyty w Polsce. Kiedy dokładnie i w jakich okolicznościach znalazł się Pan tutaj?

Eugenio Barba: Było to w styczniu 1961 roku. W ramach UNESCO miałem z moich rodzinnych Włoszech przyznane stypendium naukowe. Wtedy to przybyłem do Warszawy i rozpocząłem studia na Uniwersytecie Warszawskim. Następnie usiłowałem się dostać do szkoły teatralnej. Na początku marca miałem egzamin w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie. Zdałem go pozytywnie i rozpocząłem naukę w szkole teatralnej.

M.K.: Kiedy pierwszy raz zjawił się Pan w Opolu?

E.B.: Nigdy wcześniej nie byłem w Opolu i trafiłem tam przez przypadek. Było to w czerwcu 1961 roku. Byłem u znajomego w Krakowie. Opowiedział mi on o małym teatrze z Opola, który może mnie zainteresować. Zatem w drodze powrotnej do Warszawy zatrzymałem się w Opolu i wtedy zobaczyłem pierwszy spektakl Teatru 13 Rzędów pt. *Dziady* w reżyserii Jerzego Grotowskiego. Spektakl nie zrobił na mnie wielkiego wrażenia. W tamtym czasie polski teatr był świetny, zwłaszcza teatr studencki ze swoją świeżością i oryginalnością. Natomiast prawdą jest, że aktorzy Grotowskiego nie byli wtedy bardzo dobrzy i profesjonalni. Podkreślali to także krytycy teatralni, stwierdzając, że ich gra aktorska nie była wtedy najlepsza.

* Wywiad składa się z dwóch rozmów przeprowadzonych 16 października 2011 r. i 26 października 2012 r. przed spektaklem Odin Teatret *The Chronic Life* w Studiu na Grobli we Wrocławiu.

M.K.: Jakie pierwsze wrażenie zrobił wtedy na Panu Grotowski?

E.B.: Był on bardzo zdystansowany i oficjalny. Byłem wtedy tylko jedną z wielu osób, które przybyły, by zobaczyć spektakl. Było tam także mnóstwo krytyków teatralnych i to nimi Grotowski był w pełni zaabsorbowany. Prawie w ogóle nie zwracał uwagi na mnie i na moich znajomych. Nie poświęcał za dużo uwagi nawet swoim własnym znajomym.

M.K.: To jak w takim razie doszło do kolejnego spotkania? Jak ono wyglądało?

E.B.: Kilka miesięcy później znów byłem w drodze do Krakowa. Podobnie jak poprzednim razem przez przypadek zatrzymałem się w Opolu. Można to nazwać dziwnym pomysłem, jaki powstał w mojej głowie, lub też przeczuciem mówiącym, by zatrzymać się w Opolu. Teatr był wtedy zamknięty i nie wystawiano żadnej sztuki. Spotkałem tam Grotowskiego i spędziliśmy razem pół dnia. Nie rozmawialiśmy wtedy za wiele o teatrze. Dyskutowaliśmy o wielu innych rzeczach. Głównie o indyjskiej filozofii. To był pierwszy raz, gdy tak naprawdę nawiązałem z nim kontakt.

M.K.: Zastanawia mnie, co najbardziej utkwilo Panu w pamięci z tego okresu, gdy mieszkał Pan w Opolu?

E.B.: W Warszawie mieszkałem rok, potem w Krakowie. Pobyt w tych miastach kojarzę jako czas dużej aktywności intelektualnej i artystycznej, lekcji, odkryć, spotkań, rozrywek i podróży. Tam właśnie przebywali wszyscy moi przyjaciele. Kiedy przybyłem do Opola, czułem się jak na swego rodzaju emigracji. Wszystko obracało się wokół teatru. Każdego dnia przychodziłem do siedziby Teatru 13 Rzędów. Niemalże każdego wieczora spędzałem godziny na dyskusjach z Grotowskim. Jednakże zawsze po trzech, czterech tygodniach wracałem do Warszawy na trzy, cztery dni. Chodziło o odebranie mojego stypendium osobiście, ponieważ władze uczelni nie wysyłały go do Opola. Była to także świetna okazja do spotkania się z przyjaciółmi i zobaczenia miejsc, które mnie interesowały.

M.K.: A czy jest takie miejsce w Opolu, do którego z chęcią Pan powraca?

E.B.: Do Opola wróciłem raz. Było to po 1981 roku. Zauważyłem, że miasto się bardzo zmieniło. Próbowałem rozpoznać znane miejsca, ale nie było to łatwe. Nie powinniśmy nigdy wracać do miejsc, które znaczyły coś w naszym życiu, ponieważ nasze wspomnienia je zmieniają i kiedy tam powracamy, mamy wrażenie, że trafiliśmy do złego miejsca.

M.K.: Jeśli chodzi o postać Jerzego Grotowskiego, jak Pan go wspomina z perspektywy tak wielu lat?

E.B.: Grotowski, którego znałem, był zupełnie inny od tego „nowego” Grotowskiego już po tym, jak stał się sławny. Był on raczej powściągliwą i ostrożną osobą, jednak podczas rozmów ze mną potrafił być bardzo otwarty. Czułem, że on ciągle odkrywa tę funkcję bycia reżyserem. Faktem jest, że gdy założył Teatr 13 Rzędów, nie miał jeszcze skończonej szkoły teatralnej. Jego praktyka zawodowa, staż oraz okres nauki to właśnie pierwszy rok w Opolu. Byłem wielkim szczęściarzem, że mogłem śledzić ten bardzo ważny proces, podczas którego młody reżyser nabywa doświadczenia, kierując aktorami.

M.K.: W takim razie co trzy lata później skłoniło Pana do założenia, stworzenia własnego teatru?

E.B.: Przybyłem do Opolu, by poznać i nauczyć się sztuki reżyserskiej. Kiedy wróciłem do Norwegii, chciałem zostać reżyserem. Usiłowałem znaleźć pracę w norweskich teatrach, jednak nigdzie nie dostałem posady. Wtedy postanowiłem założyć własny teatr. Zamierzałem współpracować z młodymi ludźmi, którzy nie zostali przyjęci do szkół teatralnych, których odrzucono na egzaminach wstępnych. Pracowaliśmy wieczorami, raz dziennie. Początek istnienia Odin Teatret był czasem wiecznych eksperymentów, prób i testów.

M.K.: Wiem, że było dość ciężko. Brak wystarczającej ilości pieniędzy, odpowiedniego miejsca...

E.B.: Tak, ale są to konieczne warunki, gdy człowiek decyduje się tworzyć teatr. Tak było wtedy i tak samo jest teraz. Nikt nie decyduje się tworzyć teatru po to, by mieć dużo pieniędzy. Fakt – gdy są pieniądze, jest prościej (*śmiech*), ale to oczywiście jest coś podrzędnego.

M.K.: Rozumiem. A jak opisałby Pan główne cele i zadania swojego teatru?

E.B.: Chcę być szczery wobec siebie samego, swobodny. Robię dokładnie to, co chcę. Nie przejmuję się opinią innych ludzi, tym, co myślą. Jestem szczery ze sobą i to jest dla mnie najważniejsze. To jest sztuka wyrażająca moje idee. Taki jest cel mojego teatru – wyrazić siebie dokładnie tak, jak chcę.

M.K.: Cudowna idea. A z tej drugiej strony – jakie są największe trudności bycia reżyserem?

E.B.: Na początku istnienia Odin Teatret pierwszą trudność czy komplikację stanowiła praca z młodymi ludźmi, którzy nie byli jeszcze gotowi do bycia aktorami. Byli to 17-, 18-letni ludzie. Nagle musiałem stać się również nauczycielem, o czym za wiele nie wiedziałem. To było pierwsze wyzwanie, któremu musiałem sprostać. Potem były problemy ekonomiczne związane z za-

rządaniem. Bycie kierownikiem grupy czy firmy oznacza, że nie można myśleć w kategorii jednego spektaklu, ale w kategorii znacznie bardziej kompleksowej – całościowej organizacji codziennego życia oraz wszystkich zadań. Dyrektor jest obciążony mnóstwem obowiązków, wszystkim począwszy od spraw ekonomicznych, administracyjnych, dotyczących dynamiki grupy, nauczania, kwestii pedagogicznych, wyników poszukiwań i badań. Odpowiada także za kontakt z mediami i reklamę. Na początku, gdy rzeczywiście brakowało nam pieniędzy, nie mogliśmy zamieszczać w prasie ogłoszeń o spektaklach. Takie były problemy na początku istnienia Odin Teatret. Natomiast potem, gdy nasza sytuacja ekonomiczna uległa poprawie, nasze problemy stały się bardziej skomplikowane. Stało się tak, ponieważ ludzie obserwujący nasz rozwój wymagali, by nasze wyniki były znacznie bardziej profesjonalne. Wymagano od nas ciągle coraz to wyższego poziomu. Kiedy dostaje się pieniądze z państwa, państwo oczekuje, oczywiście, że teatr będzie na najwyższym poziomie. Problem polega na tym, że kiedy dostaje się państwowe pieniądze, nigdy nie jest to ilość wystarczająca, nigdy nie dostaje się tyle, ile potrzeba. Natomiast poprzeczka jest stawiana bardzo wysoko. Władze oczekują, że teatr będzie na bardzo wysokim poziomie, osiągnie znakomite wyniki i będzie rozpowszechniany w wielu miejscach, dla wielu widzów. Ważne jest, by teatr był często odwiedzany. To jest właśnie nowy problem, któremu jako dyrektor muszę podołać. Jest to element związany z trudnościami ekonomicznymi. Zatem teatr jest niezwykle żywym organizmem, ale jednocześnie – będąc nim – ma również pewien „cień”, jakim jest postać firmy i związane z nią ekonomiczne problemy.

M.K.: Rozumiem. A czy poza takimi problemami pojawiają się jakieś trudności związane z pracą z ludźmi?

E.B.: Zawsze pojawiają się różnego rodzaju konflikty, nieporozumienia. Czasem reżyser jest w stanie pomóc, a czasem nic nie może zrobić. Jest to naturalna część naszej codziennej aktywności. Najważniejsze jest odkrycie, jak stworzyć środowisko i sytuacje, w których zupełnie inni ludzie, odmienne indywidualności potrafią współistnieć i współpracować.

M.K.: Czy właśnie pochodzenie aktorów, wielokulturowość Odin Teatret ma jakikolwiek wpływ na powstające konflikty?

E.B.: Nie, to nie jest kwestia kultury, ale indywidualnego charakteru każdego z nas. Kiedy poznajemy kogoś, najpierw poznajemy człowieka – Marię, Józefa, Enrica. Nie poznajemy narodowości – Polaka, Włocha i innych, to nie jest najważniejsze. Jedni lubią kapuśniak, inni spaghetti, ale nie to jest główny problem (*śmiech*), kiedy pracuje się przy spektaklu. Najważniejsza jest pasja, zaangażowanie, motywacja, zacięcie, cierpliwość przy ciągłym powtarzaniu

ćwiczeń, a także rodzaj artyzmu i rzemiosła. Wszystkie te różne charaktery w ciągu lat się rozwijają. Wraz z tym rozwojem jeszcze bardziej wzmacnia się już silna indywidualność artystyczna. Aktorzy z wieloletnim doświadczeniem są znacznie bardziej skłonni do dyskusji i walki o swoje pomysły i idee. Lata temu ci ludzie – jako młodzi aktorzy – byli znacznie bardziej chętni, by podążać za moimi radami, by postępować zgodnie z moimi wskazówkami. Młodzi ludzie na początku swej drogi są znacznie bardziej elastyczni i ustepliwi.

M.K.: Rozumiem. Chciałabym, aby opowiedział Pan teraz o swoim spektaklu *Ur-Hamlet*.

E.B.: *Ur-Hamlet* jest tekstem napisanym przez Saxo Grammaticusa ok. 1200 roku. Jest to tekst łaciński. Opowiada historię wikinga, który zostaje zabity. Zgodnie z zasadami panującymi w czasach wikingów, jeszcze przed chrystianizacją Skandynawii, syn postanawia pomścić śmierć ojca. Młody Hamlet wie, że może liczyć tylko na siebie. Jedynym wyjściem jest pomszczenie śmierci ojca, w przeciwnym razie poniesie śmierć z rąk wuja. To jest prawdziwa historia, bez żadnych duchów czy widm. Na końcu tej historii Hamlet zabija wuja i zamierza podbić królestwo Dani. Walczy przeciwko królowi Danii i wtedy właśnie zostaje zabity. To jest prawdziwa historia pochodząca ze staroduńskiej kroniki. W XVI wieku zostało to przetłumaczone na francuski, a następnie elżbietańscy autorzy, tacy jak Thomas Kyd czy Szekspir, użyli tej historii we własnej adaptacji. Zainteresowałem się tym tematem w czasie, gdy współpracowałem z *Theatrum Mundi*, który wywodzi się z ISTA [Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru; International School of Theatre Anthropology – M.K.]. 45 aktorów, reżyserów i muzyków. Brutalne środowisko wikingów było czymś zupełnie odmiennym. Dla mnie najważniejsze było stworzenie przedstawienia z tymi wszystkimi różnorodnymi tradycjami oraz z aktorami, z którymi pracowałem przez wiele lat. Przygotowanie spektaklu zajęło nam trzy–cztery lata. Bardzo duża liczba występujących, problemy finansowe oraz poszukiwanie odpowiedniego miejsca pochłonęło wiele czasu. Dopiero w 2006 roku byliśmy gotowi na wystawienie przedstawienia w zamku w Elslynorze (Helsingør), czyli na zamku Hamleta w Danii. Z kolei w 2009 roku – z okazji 50. rocznicy powstania Teatru 13 Rzędów – ponownie wystawiliśmy ten spektakl we Wrocławiu, z tym, że w nowej inscenizacji / nowej produkcji. Przygotowanie spektaklu polegało w głównej mierze na pracy z dokumentami.

M.K.: Czy w *Ur-Hamlet* można zauważyć jakikolwiek wpływ oglądanego lata temu spektaklu Grotowskiego *Studium o Hamlecie*?

E.B.: Przedstawienie zobaczyłem po powrocie z Indii. Był taki okres, kiedy wyjechałem z Polski i pół roku przebywałem w Indiach. Spektakl, który zobaczyłem, zaniepokoił mnie. Jego sens nie dotknął mnie głęboko, tak głęboko

jak poprzednie przedstawienie – *Akropolis*. Prawdopodobnie dlatego, że był on bardzo „polski”, bardzo zanurzony w polską historię. Trzeba było być Polakiem, by zrozumieć, jak radykalne i obalające to było. Widziałem reakcje Polaków i rozumiałem, jak bardzo ten spektakl ich zabolął. Natomiast z punktu widzenia teatralnego myślę, że było to przedstawienie, którego nie można porównać z tak świetnymi spektaklami jak *Akropolis* czy *Tragiczne dzieje doktora Fausta*.

M.K.: Jednak mimo to – czy w Pańskim spektaklu jest cokolwiek wspólnego ze *Studium o Hamlecie*?

E.B.: Nie. Jeśli byłem czymś zainspirowany, to innym spektaklem Grotowskiego, a konkretnie *Księciem Niezłomnym*. Byłem pod wrażeniem rezultatów i nie potrafiłem pojąć, jak, w jaki sposób aktorzy, a przede wszystkim Ryszard Cieślak, mogli osiągnąć takie rezultaty. To było dla mnie główne pytanie. Znałem dokładnie sposoby przeprowadzania ćwiczeń innych aktorów, w jaki sposób uzyskują swoje efekty. Natomiast to, co stało się z Cieślakiem, było czymś zupełnie nowym, odmiennym. To sprawiło, że zacząłem się zastanawiać. Kiedy widzimy coś, co nas zaskakuje, stymuluje, coś, co działa, pobudza emocjonalnie, intelektualnie, rytmicznie, nie wiemy, jak to funkcjonuje, działa, chcemy zrobić coś podobnego, ale nie jesteśmy w stanie powtórzyć tego automatycznie. Żaden aktor nie jest w stanie tego biernie powtórzyć. Żaden inny aktor Grotowskiego nie był w stanie zrobić dokładnie tego samego co Cieślak.

M.K.: W październiku brałam udział w warsztatach teatralnych Sethiego Baumrina [ucznia Eugenia Barby – M.K.]. Było to wspaniałe doświadczenie, gdy profesor Baumrin uczył nas, jak się poruszać, jak używać swych ciał. W trakcie pracy bazowaliśmy na jednym zdaniu z *Hamleta*. Sądzi Pan, że jego praca ze studentami ma pewne cechy wspólne z Pańską działalnością?

E.B.: Niestety nic nie wiem o jego aktualnej pracy ze studentami. Faktem jest, że najważniejsza w sytuacji nauczania nie jest metoda, lecz nauczyciel. Jeszcze ważniejszy od nauczyciela jest sam uczeń. Ważny jest sposób, w jaki uczeń zrozumie lub ewentualnie nie zrozumie tego, co otrzymał, ponieważ oznacza to, że ma on gotowy załączek jakichś osobistych potrzeb, aspiracji i życzeń. Z kolei dalej te indywidualne potrzeby powodują, że zarodek się rozwija. Pozwala to na wzrastanie załączka otrzymanego od nauczyciela.

M.K.: Chciałabym, by scharakteryzował Pan swoją pracę z ochotnikami, biorącymi udział w spektaklach takich jak *Ur-Hamlet*.

E.B.: Gdy ci ludzie brali udział w konkretnym przedstawieniu *Ur-Hamlet*, nie byli już dla mnie ochotnikami czy stażystami. Traktowałem ich jak aktorów.

Mieli oni do odegrania szczególną rolę. Ich zadaniem było zaprezentowanie w *Ur-Hamlecie* grupy cudzoziemców, którzy dostali się do kraju Hamleta przez nielegalną imigrację. Imigrację w przestrzeń, w jakiej nie powinno ich być, gdzie nie powinni się znaleźć. Cała praca była indywidualnym procesem. Polegała na szukaniu sposobów zbudowania konkretnego prowadzenia, określonych zachowań, jak wejść (w jaki sposób) w korpus spektaklu. Jak być niezauważonym przez innych aktorów, ale zauważonym przez widzów. To, co się dzieje w performansie, pokazuje dokładnie to, co się dzieje z nielegalnymi imigrantami, którzy żyją w obcym kraju. To była paralela. Każdy z nich budował szczególne sposoby zachowania, spotykania innych ludzi, ukrywania się, sposoby przetrwania oraz próby nawiązania relacji. U każdego z aktorów przebiegało to w bardzo indywidualny sposób.

M.K.: Czy potrafi Pan wskazać różnice między Pana pracą z młodymi i niedoświadczonymi aktorami a tymi z Odin Teatret?

E.B.: Cóż, ci ludzie pracowali ze mną tylko 40 dni. Duża część moich aktorów pracuje ze mną ponad 40 lat. Zatem to były zupełnie odmienne przygotowania. Z moimi aktorami przygotowywałem się latami. Praca polegała na próbach zbudowania rytmu tego, co się robi, na opracowaniu rytmu, który jest znacznie szybszy lub znacznie wolniejszy niż normalny. Praca nad zwalczaniem niektórych odruchów warunkowych opartych na automatyzmie ciała, praca nad tym, co jest nazywane spontanicznością. Do tego wszystkiego przeznaczone są szczególne ćwiczenia. Kiedy już się ich nauczysz i doprowadzisz je do perfekcji, przestajesz ich używać, ponieważ masz już włączoną pewną konkretną wiedzę. Następnie szukasz innych rodzajów ćwiczeń. Przykładowo poznajesz sposoby, jak można wykorzystać poszczególne części ciała bez angażowania pozostałych. Istnieje mnóstwo sposobów uczenia się kontrolowania własnego ciała bez używania wzorców zachowania, które wchłonęliśmy podczas procesu dorastania. Trwa to 3–4 lata. Wówczas aktor zaczyna w sposób indywidualny kontynuować swój rozwój, poszerzać umiejętności oraz wiedzę. W tym momencie przestają prowadzić, a aktorzy sami odnajdują odpowiedź, jak skonstruować swój własny trening. Początek jest sposobem zaabsorbowania, pochłonięcia odmiennego sposobu zachowania i myślenia z ciałem w rzeczywistości, reagowania z ciałem. Kiedy już masz podstawy tych, powiedzmy, zasad, to kontynuujesz trening, ale w sposób bardzo indywidualny. A wtedy trening oznacza czas i przestrzeń, w których aktor jest autonomiczny. Tutaj może niezależnie działać, pracować, a to wszystko nie koresponduje z tym, co reżyser czy teatr robi w danym momencie. Sporo aktorów ma „czas treningowy”, kiedy powstają spektakle. Jedno, dwu, lub trzyosobowe performance. Niektórzy z aktorów Odin zaczęli uczyć, inni zaczęli organizować różnorodne aktywności,

działalności w konkretnych społecznościach. To wszystko, co nazywamy treningiem, może się oczywiście wydać czymś dziwnym. Krótko mówiąc, nasz trening jest początkowo czymś obcym i niezrozumiałym dla młodej, niedoświadczonej osoby, która dopiero co przyszła do teatru, a także w ciągu pierwszych lat jej pracy. Następnie ćwiczenia ulegają modyfikacjom. Treningi „młodych” aktorów są zupełnie inne od pracy starszych i bardziej doświadczonych artystów.

Natomiast jeśli chodzi o prowadzone przez nas warsztaty, sprawa wygląda jeszcze inaczej. W sytuacji gdy ludzie przychodzą ze mną pracować, wszyscy są bardzo zmotywowani. Również dlatego, że zazwyczaj za warsztaty muszą zapłacić, i to dosyć sporo, więc są bardzo zmotywowani. Inaczej jest z uniwersyteckimi studentami (*śmiech*), których biedni nauczyciele muszą przyjąć, nawet jeśli są beznadziejni.

M.K.: Rozumiem, ale chciałabym jeszcze przez moment pozostać przy temacie ochotników biorących udział w Pana spektaklach. Czy mógłby Pan jeszcze bardziej przybliżyć mi ich status?

E.B.: Osobiście nie nazwałbym ich ochotnikami. Są to młodzi ludzie, młodzi aktorzy, ale nie ochotnicy. Jest to bardzo dziwne określenie, nawet dość zabawne. Jego użycie pasuje do przybywających do mnie ludzi, którzy są bardzo zmotywowani. Ochotnik to ktoś, kto chce wszystko usłyszeć, zobaczyć i coś zrobić. Więc to prawda. Mam ochotników, którzy przyjeżdżają do Holstebro, do Danii. Przebywają długą podróż, na którą wydają ogromne ilości pieniędzy, następnie na miejscu muszą za pobyt u nas zapłacić. Potem żyją w bardzo prymitywnych warunkach i pracują niezwykle ciężko. Każdy z nich jest poszukiwaczem. Każdy z nich szuka czegoś, co pomoże znaleźć własne tory do samego siebie, do tego, co jest dla niego/niej ważne, istotne, esencjonalne. Każdy z tych ochotników jest naprawdę pięknym zobrazowaniem motywu *homo viator*, wędrówki człowieka. Wędrówki w poszukiwaniu wiedzy, która – jeśli jest uchwycona, odczuwana intuicyjnie – może pomóc w całościowym poczuciu siebie.

M.K.: Faktem jest, że potrafi Pan znaleźć wspólne cechy i motywy właściwie we wszystkich kulturach, nawet w tych ekstremalnie odmiennych. Ciekawi mnie, co leży u podstaw Pańskich działań? Jak w przystępny sposób wytłumaczyłby Pan to zupełnie laikowi?

E.B.: Oczywiście. Kiedy Twój chłopak umrze, poczujesz dokładnie ten sam ból, co ja w chwili, gdy umrze moja żona. Mam na myśli to, że istnieją określone ludzkie sytuacje, których emocjonalne działanie, ich wpływ na poszczególnego człowieka, jest takie samo w wielu różnych kulturach. Jednakże podczas spektaklu zawierającego takie motywy okazuje się, że widzowie różnych narodowości i w różnym wieku zareagują w odmienny sposób. To jest

bardzo powierzchowne, płytkie myślenie, że Polska to kultura czy że Włochy to kultura. Możemy być we Włoszech i obserwować, jak młodzi ludzie będą się śmiać ze zdarzenia, które dla starszych będzie bolesne. Lub starsi ludzie nie będą rozumieli akcji na scenie, która dla młodych ludzi będzie ekstremalnie wstrząsająca. Nie możemy mówić o kulturze w powiązaniu z granicami narodów.

M.K.: Jak duży wkład w Pana twórczość miała filozofia indyjska?

E.B.: Była dla mnie bardzo ważna, kiedy byłem młody. Natomiast w czasie, kiedy zacząłem tworzyć teatr, nabierałem do niej coraz większego dystansu i zmniejszało się moje zainteresowanie. Byłem znacznie bardziej skoncentrowany na rozwiązywaniu problemów. Byłem odpowiedzialny za 10, 15, 20, 30 ludzi. Wiedziałem, że muszę temu podołać. Miałem wiele obowiązków i filozofię zostawiłem trochę z boku.

M.K.: W takim razie jakie są główne ćwiczenia w Odin Teatret?

E.B.: Wykonujemy wiele akrobatycznych ćwiczeń. Pracujemy także sporo zgodnie ze szkołą Stanisławskiego, wykonujemy różnego rodzaju etiudy, ale bez użycia rekwizytów. Ćwiczymy sporo pantomimy, a także wykonujemy ćwiczenia związane z technikami klasycznego baletu, które nie występowały w Teatrze 13 Rzędów w Opolu. Jest to zupełnie odmienny zestaw ćwiczeń, ponieważ grupa ćwiczących ludzi jest bardzo różnorodna. Każdy zna i robi całkowicie inne rzeczy. Treningi nie są podporządkowane wyłącznie jednemu sposobowi patrzenia, lecz każdemu z aktorów oddzielnie.

M.K.: Jeśli dobrze rozumiem, ćwiczenia i treningi są indywidualną kwestią, wkładem każdego aktora z osobna. Jak Pan później wybiera z nich elementy, które są odpowiednie dla spektaklu? Na czym polega selekcja?

E.B.: Nie używamy treningów w spektaklach. Przedstawienia stanowią próby. Owe próby oznaczają, że aktorzy przygotowują nowe części. Tworzą elementy, które według nich należy wykonać w związku z odgrywaną postacią, czasem w danej sytuacji. Niektóre fragmenty powstają z czystej ciekawości, poprzez poszukiwanie tego, co się stanie, jeśli przestrzeń ma bardzo mały wymiar, właściwie jest jedynie linią. Co nastąpi w sytuacji, gdy nie wykorzystujemy z reszty sceny nic więcej, poza tą jedną linią. Są to bardzo precyzyjne, konkretne zadania, które są następstwem wzrastania, rozwijania się spektaklu. To nie jest trening.

M.K.: A co może Pan powiedzieć o spektaklu, który zaraz zobaczymy: *The Chronic Life*?

E.B.: Jest to spektakl o przyszłości. Nie wiem, jak ją mogę opisać, nie wiem, jak będzie ona wyglądać, i to jest jedna z możliwości, jeden z punktów widze-

nia. Zrobiłem spektakl o czymś, o czym nie mam tak naprawdę pojęcia, o czym nie wiem nic. Powstał spektakl, który zaskoczył mnie i tak samo zaskakuje występujących aktorów. Była to bardzo trudna praca, polegająca na tworzeniu czegoś nieznanego. Nie wiedzieliśmy, jaki jest temat, motyw. Całość wszyscy tu zebrani zobaczą dziś wieczorem i będą mogli ocenić sami.

M.K.: Prawdą jest, że żaden spektakl nigdy nie jest taki sam. W spektaklach Odin Teatret te przemiany są szczególnie wyraźne. W ubiegłym roku również miałam okazję zobaczyć *The Chronic Life* i pamiętam, że byłam rozbita i skonfundowana. Dodatkowo było to wówczas, gdy w trakcie spektaklu doszło do awarii światła. Było to niezwykle przeżycie – móc obserwować aktorów w tak nietypowej sytuacji. Na co powinnam się przygotować przed zobaczeniem tegorocznego *The Chronic Life*?

E.B.: Oglądałaś już *The Chronic Life*, więc pójdziesz tam i po spektaklu powiesz sobie lub mi o swoich wrażeniach. Ten raz jest inny, nie wiem czemu, ale porównasz swoje odczucia: obecne i sprzed roku.

M.K.: Odin Teatret cały czas się rozwija. Jak opisałby Pan jego przemianę w ciągu pięćdziesięciu lat jego istnienia? Czy w swojej pracy dostrzega Pan różnice między tym, co było, a tym, co jest?

E.B.: Najważniejszy w charakterystyce Odin Teatret jest rdzeń aktorów, który jest taki sami. Z jednej strony jest to dobre, ponieważ mamy wspólną biografię, wspólny profesjonalny życiorys. Dzielimy wiele doświadczeń, wspólną wiedzę oraz wspólne profesjonalne, techniczne odnośniki, horyzonty. Jest również ta ciemna strona, wynikająca z tego, że znamy się wzajemnie bardzo dobrze. Dlatego też w każdym nowym spektaklu musimy wynaleźć sposób, by się wzajemnie zaskakiwać. W ten sposób następuje zniszczenie wszystkiego, co o sobie wiemy. Nie pojawiajemy się z maską naszej wiedzy, naszej techniki. Jest to najtrudniejsza rzecz, elementarna kwestia, jaką się zajmujemy podczas tworzenia każdego nowego spektaklu, kiedy powstaje nowa produkcja.

M.K.: Jak wyobraża Pan sobie Odin Teatret za 10, 20 lat?

E.B.: Przypuszczam, że wtedy będę już martwy, inni także będą martwi, a także większość aktorów należących do Odin będzie martwych. Główni aktorzy prowadzący Odin są w wieku 55–65 lat, więc za 20 lat większość z nich nie będzie dłużej występować. Mamy umowę, zgodnie z którą tak długo, jak długo historyczny aktor Odin Teatret będzie żyć, tak długo będzie istniał Odin. Kiedy ona lub on (ostatni) zaprzestanie działalności, wtedy Odin Teatret przestanie istnieć. Póki jeden z historycznych aktorów będzie żyć, będzie istnieć Odin.

M.K.: Sądzi Pan, że idea teatru nie przetrwa?

E.B.: Idee są interesujące, ale jeśli się ich nie ucieleśnia, nie są niczego warte. Zatem nie mamy za dużo idei w naszym teatrze. Ucieleśniamy konkretne rzeczy, które sprawiają, że ludzie mają jasne postrzeganie naszej idei czy wielu idei. Kiedy nas nie będzie, nie będziemy mogli/zdolni tego ucieleśnić, więc jak same idee mogą być brane poważnie pod uwagę przez tych, którzy chcą to zrobić?

M.K.: Jest Pan bogatym w doświadczenia, dojrzałym reżyserem teatralnym i teoretykiem. Co mógłby Pan poradzić młodym ludziom, którzy chcą właśnie w tej chwili zacząć tworzyć swój własny teatr?

E.B.: Mam bardzo mało rad, ponieważ po pierwsze – rady, które są rozdawane za darmo, nie są wiele warte. Po drugie – my wszyscy, a szczególnie młodzi ludzie, nie lubimy rad. Po trzecie – nawet gdy radzi się im, by nie palili, bo prowadzi to do raka, to i tak zapalą (*śmiech*), może nawet chętniej, z czystej przekory. Faktem jest, że przyszli reżyserzy muszą wiedzieć, że decyzja: „Chcę być aktorem lub twórcą”, jest bardzo trudna, a ta droga nie jest łatwa. Najważniejsze, by nikt nie wywierał nacisku, by został aktorem, nie można się tego od kogoś domagać. Nie można również oczekiwać otrzymania pieniędzy, wsparcia czy nagrody. Trzeba o to walczyć. Znacznie łatwiej jest zostać lekarzem, bankierem czy urzędnikiem.

