

Magdalena Hasiuk

ODNALEŹĆ CIAŁO BŁYSKAWICY O wybranych postaciach w przedstawieniach Odin Teatret

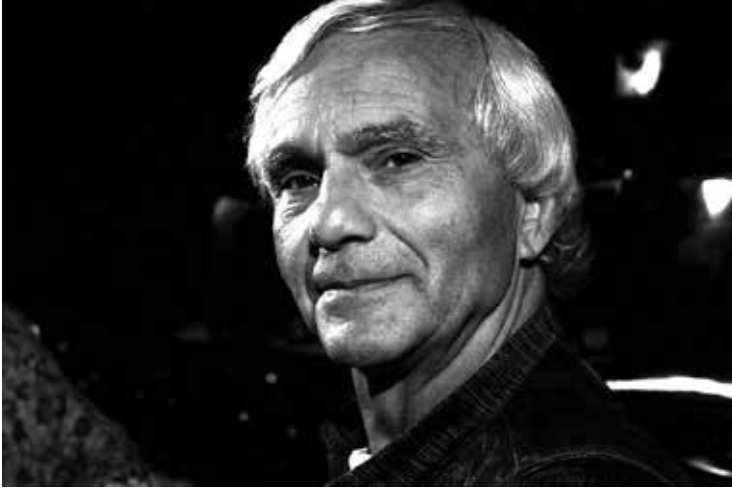
Cała plastyki tajemnica
Tylko w tym jednym jest,
Że duch – jak błyskawica,
A chce go ująć gest.

Cyprian Kamil Norwid, *Lapidaria*¹

„ŁUSKI SMOKA”

Jeśli miałabym wskazać jedno słowo emblematyczne dla ponad pięćdziesięciodwuletniej pracy Eugenia Barby i jego zespołu Odin Teatret, ale także dla namysłu teoretycznego reżysera nad praktyką teatralną i specyfiką tej sztuki, byłoby to słowo „montaż”. Barba intensywnie, jak chyba żaden inny współczesny reżyser teatralny, zgłębia i poszukuje złożonych relacji, wzajemnych „oświetleń” elementów, dziedzin i obszarów na pierwszy rzut oka sprzecznych, a co najmniej nieprzystających do siebie nawzajem. Tropi i komponuje skomplikowane sieci wątków zdolnych zastąpić, a jeszcze częściej obalić oczywiste relacje. Potrafi inspirować, a niekiedy również niepokoić widza, a dzięki stosowanym paradoksom odsłania nieznany obraz świata, jego nieobliczalną naturę. Kierunkowskaz w pracy reżysera w Odin Teatret stanowi niesłabnące niezadowolenie z pierwszego rezultatu, wymagające niestrudzonego gromadzenia wszelkich dostępnych (i niedostępnych!) materiałów. To niezadowolenie nakazuje artyście kontynuować poszukiwania, nawet za ceną przekraczania granicy zwątpienia w ostateczny rezultat swojej pracy, własnego zmęczenia i zmęczenia swoich współpracowników, by w czasie przedstawień wykonawcy, ale i widzowie, mogli doświadczyć, choćby przez chwilę, nieoczekiwanego huraganu; żywiołu, który grzebiąc wszystko, co

¹ C. K. Norwid, *Wiersze*, Warszawa 1980, s. 288.



Eugenio Barba, 2011, fot. Rina Skeel, Odin Teatret Archives

wcześniej, przed podjęciem pracy (rozpoczęciem spektaklu) uważali za pewne, naturalne i znane, „wydobędzie z ziemi łuski smoka”.²

Montaż jako naczelną zasadą kompozycyjną przedstawień Barby obejmuje zarówno całość teatralnego tworzywa, poszczególne poziomy dramaturgii spektakli (dramaturgię organiczną, narracyjną i ewokacyjną³), jak i wszystkie ich elementy składowe, w tym także postaci teatralne. To właśnie przez ich pryzmat, specyficzny filtr, jaki tworzą, chciałabym przyjrzeć się wybranym aspektom pracy zespołu z Holstebro.

WROCLAW

Zacznę jednak od zwierzenia. Kiedy zimą 1995 jako studentka trzeciego roku teatrologii zobaczyłam w Ośrodku im. Jerzego Grotowskiego (obecnie Instytut im. Jerzego Grotowskiego) we Wrocławiu pierwsze przedstawienie Odin Teatret *Itsi-Bitsi* poczułam się nie tylko kompletnie zdezorientowana, ale wręcz doświadczyłam wewnętrznej paniki. Jako widz, zaprawiony, jak mi się wówczas wydawało, w „teatralnych doświadczeniach” znalazłam się bowiem wobec zjawiska, którego z niczym nie mogłam porównać. Tylko pozornie przypominało ono to, co do tej pory widziałam i co określałam słowem „teatr”. Gęstość symultanicznych działań, ilość informacji „generowanych” przez niezwykle ascetyczną przecieź w tym przedstawieniu teatralną machinę, ich precyzja, a jednocześnie przeczuwane zale-

² E. Barba, *Spalić dom. Rodowód reżysera*, przekł. A. Górka, Wrocław–Warszawa 2011, s. 42.

³ Ibidem, s. 39.



Iben Nagel Rasmussen w *Itsi-Bitsi*, reż. E. Barba, fot. Tony D'Urso, Odin Teatret Archives

dwie, szerokie pole znaczeniowe migotliwej kompozycji znaków, stopień koncentracji wykonawców – wszystko to sprawiało, że czułam się bezradna, niezdolna nie tylko zinterpretować, ale zarejestrować i wyśledzić choćby połowę przekazanych informacji. Dochodziła do tego jeszcze nieznamość języka, która wówczas wydawała mi się barierą nie do pokonania. Czułam się kompletnie wyobcowana, a jednocześnie w przedziwny sposób zahipnotyzowana krystaliczną czystością teatralnej formy, trafnością inscenizacyjnych rozwiązań i działań aktorów, nawet jeśli części z nich nie rozumiałam. Elementami, które pozwoliły mojej percepcji nie zgiąć (a mnie samej nie zwątpić) w tej zimowej teatralnej nocy we Wrocławiu były postaci przywołane przez Iben Nagel Rasmussen, grane przez aktorkę we wcześniejszych przedstawieniach i akcjach zespołu: Biały Anioł, Szaman z *Przyjdź! A dzień będzie nasz*, niema Kattrin, córka Matki Courage z *Popiołów Brechta* oraz Trickster z *Talabota*. Stanowiły one nie tyle „pomnożone ja” wykonawczyjni, co



Iben Nagel Rasmussen w *Itsi-Bitsi*, reż. E. Barba, fot. Tony D'Urso, Odin Teatret Archives

„ja rozszerzone”⁴, umieszczone w specjalnie zakomponowanej, otwartej na widzów przestrzeni wymiany. Figury przywołane na scenie przez Iben Nagel Rasmussen uzmysławiały widzom, w jaki sposób „starsze” postaci stworzone przez aktorkę kształtują jej kolejne role, nakładając się jedno na drugie.⁵ Jak te konkretne, ale przecież wyimaginowane istnienia dialogują ze sobą i z jej życiem oraz źródłowym dla spektaklu wydarzeniem – samobójczą śmiercią Eika Skaløe, poety i partnera bardzo młodej wówczas kobiety. Wielość postaci w przedstawieniu miała także dodatkowe znaczenie. Natychmiast podważała częstą w teatrze pokusę identyfikacji postaci dramatycznej z osobą (głosem i wyglądem) aktora.⁶ Stworzone przez wykonawczy-

⁴ V. Descombes, *Rozterki tożsamości*, przekł. M. Krzykowski, Warszawa 2013, s. 258.

⁵ A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, przekł. J. Żurowska, Warszawa 2002, s. 107.

⁶ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przekł., oprac. i uzupełn. S. Świątek, Wrocław 1998, s. 363.

nię istoty były niczym z innego świata, a jednocześnie wydawały się widzom znajome, obecne z ciałem, głosem, oddechem, wewnętrznym rytmem, zarazem podobne (wszystkie zawierały „element wymiaru magicznego, poszerzenia świadomości”, którego Nagel Rasmussen i Skaløe szukali, eksperymentując z narkotykami⁷) i różne od siebie nawzajem. Pojawiały się jedna po drugiej i odkrywały kolejne oblicza, aspekty artystycznej tożsamości aktorki, ukazując nie tylko kunszt jej rzemiosła. Jakby „przenikały” przez nią, by po chwilowej obecności na scenie rozpląnąć się w przestrzeni, podczas gdy związane z nimi atrybuty, kostiumy i rekwizyty znikwały starannie złożone w drewnianej skrzyni. *Itsi-Bitsi* było jakby przedstawieniem zainicjowanym przez Nagel Rasmussen w celu określenia własnej tożsamości – „jako osoby prywatnej, jako aktorki, jako kobiety”⁸ na pewnym bardzo konkretnym etapie jej pracy i życia. „Trudno jasno rozróżnić trzy tożsamości, które mi przynależą” – konstatowała Nagel Rasmussen w komentarzu do przedstawienia.⁹ Kilka lat później podstawowym tematem monodramu Julii Varley *Motyle Doñi Musiki* stał się dialog między postacią, aktorką i Julią – także trzema przynależnymi jej tożsamościami. W *Itsi-Bitsi* aktorka pytała samą siebie nie tylko: „Jakie są moje dzieła?”, ale również: „Jakiej historii jestem dziełem?”¹⁰ I tą historią – którą, choć w pewnym sensie zamknięta, nigdy się nie skończyła i ciągle (nawet dziś po 23 latach od premiery przedstawienia i po ponad 46 latach po śmierci Skaløe) pozostaje żywa, zmieniając tylko przestrzeń swojej obecności, obszary i tony, które porusza – wykonawczyni na początku lat dziewięćdziesiątych zapragnęła podzielić się z reżyserem, ukochanym mężczyzną i z widzem. „Odkopując” przechowywane przez lata listy Eika Skaløe, odsłoniła fragment siebie, swojej tożsamości, może „żyjącej dotąd na wygnaniu”¹¹

Mnie samej w 1995 roku we Wrocławiu kilka pytań nie dawało spokoju: „Kim są postaci Rasmussen?”, „Skąd pochodzą? Jak się narodziły”, „Czy(m) różnią się od innych postaci teatralnych?”, „Jak to możliwe, że swobodnie podróżują w fikcji sceny z przedstawienia na przedstawienie?”. Właściwie te same kwestie towarzyszyły mi, gdy wiele lat później w książce Eugenia Barby *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt* odnalazłam zdjęcie ośmiu sylwetek na opustoszałej plaży, zwróconych plecami do fotografa i zapatrzonych w morze. Pod fotografią widniał podpis: „Odin Teatret podczas pracy nad *Talabotem* w Chicxu lub na Jukatanie, Meksyk, 1988”¹² Mimo dynamicznych póz i gestów dziwacznie pstrokatego orszaku osób

⁷ I. Nagel Rasmussen, *Fragmenty pamiętnika aktorki*, przekł. J. Rodzińska-Nair, <http://www.grotowski.net/performer/performer-8/fragmenty-pamietnika-aktorki> (dostęp 30 VII 2014).

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ V. Descombes, op. cit., s. 259–230.

¹¹ E. Barba, *Des mots neufs pour de vieux sentiers*, odinteatret.dk/news/honorary-degree-of-doctor-of-letters-bestowed-on-eugenio-barba-by-queen-margaret-university,-edinburgh.aspx. Przekłady, o ile nie podano inaczej – M. H.

¹² Idem, *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, przekł. G. Godlewski, I. Kurz, M. Litwinowicz-Drożdziel, Warszawa 2003, s. 281.



Itsi-Bitsi, reż. E. Barba, fot. Tony D'Urso, Odin Teatret Archives

w różnych kostiumach (niedźwiedziej skórze, fraku, wieczorowej sukni, stroju przypominającym ubiór Pierrota) i nakryciach głowy (od masek, peruk, kapeluszy po trupie czaszki) zaopatrzonych w szczudła, rekwizyty i instrumenty muzyczne, ze zdjęcia biła niemal medytacyjna aura i uspokojenie. Spotkanie dwóch zjawisk nieposiadających granic – żywiołu natury (tu morza, oceanu) z przejawami/figurami ludzkiej wyobraźni emanowało harmonią. Miała one swoje źródło w dopełnieniu pozornie tak różnych porządków, a w istocie dwóch przyległych środowisk – jednego, w którym jako ludzie jesteśmy zanurzeni, drugiego – które jest obecne w nas i nas „wypełnia”.¹³ O „oceanie wyobraźni” pisała w 1999 Julia Varley w liście do „swojej postaci”, jednej z emblematycznych figur Odin Teatret – Pana Orzeszka.¹⁴

„ISTNIENIE I NAWIEDZENIE”

Dziś, kiedy próbuję zrozumieć „uspokojenie”, które w moją rozdygotaną percepcję wrocławskiego przedstawienia *Itsi-Bitsi* z 1995 wprowadziły postaci grane przez Nagel Rasmussen, mam większą świadomość tabularności tekstu teatralnego, a po lekturze opracowań Anne Ubersfeld wiem również, że to właśnie postać

¹³ V. Descombes, op. cit., s. 39.

¹⁴ J. Varley, *Pierres d'eau. Carnet d'une actrice de l'Odin Teatret*, trad. É. Deschamps-Pria, Lavérune 2009, s. 156.

pozwała na ujednoczenie wielu rozproszonych znaków jednoczesnych [...], [a] w przestrzeni tekstu [...] jest [ona] punktem przecięcia paradygmatu i syntagmy lub, dokładniej mówiąc, momentem nakładania się paradygmatu na nią, jest miejscem par excellence poetyckim. Jest w przedstawieniu punktem zbiorczym różnych znaków.¹⁵

Francuska badaczka w przywołanym tekście, którego oryginał został opublikowany w 1977, postrzega postać nie jako substancję (osobę, duszę, charakter, niepowtarzalną indywidualność), lecz właśnie jako miejsce: „miejsce geometryczne rozmaitych struktur, które ma dialektyczną funkcję mediacji” albo „punkt, gdzie spotykają się funkcje względnie niezależne”, znajdujący się „na przecięciu wielu zbiorów”.¹⁶ Jednocześnie Ubersfeld zastrzega, że pogląd, zgodnie z którym postać istnieje wcześniej, stanowi wyraz obcego jej przekonania jakoby znaczenie było dane z góry. Podczas, gdy postać (przynajmniej w ramach teatralnych tradycji w Europie) jest za każdym razem na nowo konstruowaną sumą tekstu i metatekstu, wobec której „nie należy trzymać się kurczowo interpretacji, tylko dlatego, że została przyjęta i ugruntowana w tradycji”.¹⁷

Z odmiennej perspektywy postrzega problem postaci Charles Dullin. Odnosząc się do wielkich postaci teatralnych stworzonych przez autorów, francuski aktor, reżyser i pedagog zauważa, że

kimkolwiek by [one] były potrzebują się ponownie wcielić, odnaleźć współnika, który sprawi, że ożyją przez jakiś czas na scenie świata. A jak ujarzmiły własnego stwórcę, zrobią wszystko by ujarzmić własnego odtwórcę. Uprzykrzą mu życie, aż odda im „funt ciała” [...] Na próżno próbowano nagiąć upartą wolę tych postaci do przemijającego konformizmu każdej epoki, zawsze znajdują sposób, by ponownie pojawić się pod prawdziwą maską w światłach rampy.¹⁸

Twórca Théâtre de l'Atelier zgadza się z przekonaniem Ubersfeld, że „osobista interpretacja [postaci] jest niezbędna” w przypadku każdego aktora.¹⁹ Jednak według Dullina postać, a przynajmniej wielka postać teatralna, istnieje przed przystąpieniem aktora do pracy i nie ma nic wspólnego z założeniem badaczki, że „znaczenie jest dane z góry”. Zadanie wykonawcy w opinii jednego z twórców Kartelu Czterech polega na tym, by „wyczekując w znużeniu”, „z dnia na dzień czuł się coraz bardziej zamieszany przez swoją postać”, aż do „przebłysku dziwacznej jasności”, kiedy to doświadczy „objawienia jednocześnie zwierzęcego i duchowego, w którym jego dusza i ciało (albo „ciało-duch” jak chce Barba²⁰) odczuwają potrzebę, by stopić się w pewien sposób i uzewnętrznić postać”. Aktor znajdzie się wówczas w pewnym sensie w jej władzy. „Zakrzyknie: «Mam ją!»

¹⁵ A. Ubersfeld, op. cit., s. 90.

¹⁶ Ibidem., s. 90, 92.

¹⁷ Ibidem., s. 88–89.

¹⁸ C. Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris 1985, s. 37–38.

¹⁹ Ibidem., s. 49.

²⁰ Por. E. Barba, *Des mots neufs pour de vieux sentiers*, op. cit.

Podczas, gdy [tak naprawdę] to postać go pochwyliła i trzyma”.²¹ Dullin podkreśla także, że niezwykle ważne jest, by wykonawca w żadnej sytuacji podczas przedstawienia nie pozwolił wcieliwanej postaci, by go opuściła.²² Jeśli tak się stanie i postać wycofa się, na scenie pozostanie sam aktor – często zagubiony i bezradny.

Podobnie stan nawiedzenia wykonawcy przez postać opisał Jean Duvignaud. Odwołując się m.in. do refleksji Jacquesa Copeau, francuski socjolog zauważa, że to nie aktor wciela się w skórę postaci, ale postać zbliża się do niego i prosi go o to wszystko, czego potrzebuje, żeby móc zaistnieć. Wykonawca (godny takiego miana) stara się „pozostawić jej wolne pole”. Duvignaud podkreśla, że nie wystarczy odpowiednio postrzegać postaci, ani jej rozumieć, żeby nią się stać. Nie wystarczy jej posiąść, ale to postać musi nawiedzić aktora i wziąć go w posiadanie. Żeby to mogło nastąpić niezbędna jest „pewna cisza”, „siła, która czyni w aktorze pustkę i momentalnie usuwa wszystkie relacje społeczne wokół niego”.²³ „Postać jako figura stworzona przez poetę i określona przez język poetycki przyciąga więc aktora, w taki sposób, że ukazuje się jako matryca postaw, możliwych relacji komunikacyjnych i jako wiązka potencjalnych związków społecznych”.²⁴ Postać aktywizuje aktora. Sprawia, że ten wymyśla „nowe społeczne ucieleśnienie, które nadaje mu nową egzystencję”.²⁵ Nie sposób porównać postaci z przekazywanym przedmiotem ani kostiumem, który się przywdziewa. „Jest innym, ale ten inny ma [dopiero] zaistnieć”.²⁶

Pytanie, które natychmiast się pojawia brzmi: kim jest inny? Odpowiedzi z pewnością jest wiele. Jedną z nich formułuje wspomniany Jean Duvignaud. Francuski socjolog podkreśla, że to nie przypadek, że sami wykonawcy określają relację aktor-postać jako związek między istotą żywą i jej sobowtórem.²⁷ Inny byłby zatem sobowtórem aktora – tą jego częścią, „która pozostaje na uboczu, żyje na wygnaniu”²⁸, choć obecna w jego granicach, jest jakby poza nim. Kluczowe wydaje się, by aktor nawiązał kontakt z tą częścią siebie. W Odin Teatret poprzez ćwiczenia wykonawcy uwalniają swoje zachowania i uwarunkowania sceniczne z naśladownictwa i stereotypów. Ćwiczenia i codzienna dyscyplina pracy prowadzą ich ku nieoswojonym, a często kompletnie nieznanym, wcześniej nierozpoznanym obszarom ich „własnego pejzażu wewnętrznego”, ku ich indywidualnemu wygnaniu. Niezwykle ważne jest, i na to Barba zwraca szczególną uwagę, że „techniki aktora nie są technikami ciała, ale osobowości (tożsamości), ciała-ducha jedyne (indywidualnego) i szczególnego (niepowtarzalnego)”.²⁹ Praca aktora postrzegana z takiej perspektywy jest zatem przede wszystkim pracą nad tożsamością.

²¹ C. Dullin, op. cit., s. 40, 43.

²² Ibidem, s. 55.

²³ J. Duvignaud, *L'acteur. Esquisse d'une semiologie du comédien*, Paris 1993, s. 219–220.

²⁴ Ibidem, s. 218.

²⁵ Ibidem, s. 212.

²⁶ Ibidem, s. 223.

²⁷ Ibidem, s. 211.

²⁸ E. Barba, *Des mots neufs pour de vieux sentiers*, op. cit.

²⁹ Ibidem.

TOŻSAMOŚĆ JAKO METODA

W książce *Kiedy Ja jest innym* Jean-Claude Kaufmann, odwołując się do wcześniejszych badań, zwraca uwagę, że tożsamość pozostaje w ciągłym ruchu, powiązaniem z działaniem sił zewnętrznych, które wywierają presję na jednostkę. Podobnie jak wrażenie wewnętrznej jedności ukrywa realna wielość, „doznanie bycia sobą przesłania to, że nie istnieje żadna substancjalna forma bycia sobą”.³⁰ Tożsamość „nie jest niezmienną istotą, ściśle wyznaczoną przez przeszłość, ale procesem otwartym, nieustannie na nowo kształtowany”, w którym jednostka dzień po dniu redefiniuje, często odnosząc się do „mikroskopijnych punktów odniesienia”, zmieniającą się całość i nadaje sens swojemu życiu. Według Kaufmanna niezbędne dla prześledzenia tych przemian jest zanurzenie się „w głębinach myśli nieuświadomianych lub uświadomianych w niewielkim stopniu”, podstawowych, a słabo rozeznaczonych. Według badacza „największa część refleksyjności nie wywodzi się z decyzji samego podmiotu, swobodnie myślącego o tym, co go zasmuca lub zachwyca, lecz z dysonansów i zakłóceń funkcjonowania podświadomego uniwersum ukrytej pamięci”. Niezwykle ważny jest element podjęcia działania, gdyż w działaniu, jak zauważa Kaufmann, zasadniczo myślimy wbrew sobie, „ponieważ pękły pewniki stanowiące podstawę przyzwyczajień”.³¹ Złożoność uniwersum pamięci związana jest z faktem, że

pamięć nas samych, zarejestrowana i „ucieleśniona”, nie gromadzi się w jednym miejscu, lecz w dwóch równoległych światach. Przede wszystkim w sferze mentalnej [...]. Równocześnie jednak kumuluje się w sferze materialności otaczającej i niosącej jednostkę, wyznaczającej istotne punkty odniesienia – szczególnie wizualne – które kierują jej codziennym działaniem. W ten sposób osoby i przedmioty z otaczającego świata, po oswojeniu się z nimi, przyczyniają się do tworzenia zasobów pamięci bycia sobą.³²

„W miarę jak świat wewnętrzny staje się bardziej znany, a spojrzenie na siebie mniej analityczne”, już nie ogranicza się do powtarzania zrutynizowanych gestów, uspołecznione ciało powiększa swój wpływ. Ta penetracja wewnętrzna i ekstensja społeczna są powiązane według Kaufmanna z rozwojem świadomości, która (podobnie jak racjonalność) nie jest

[ani] mocna, ani nie ma sztywnej czy nastawionej na dominację struktury. Nie jest oderwana od pozostałych myśli, intuicyjnych lub półświadomych, wyobrażeń, porywów emocjonalnych, nieświadomych procesów.³³

³⁰ J. C. Kaufmann, *Kiedy Ja jest innym. Dlaczego i jak coś się w nas zmienia*, przekł. A. Kapciak, Warszawa 2013, s. 69.

³¹ Ibidem, s. 42–43.

³² Ibidem, s. 43.

³³ Ibidem, s. 45.

Pozostaje ona w specyficznym dla ludzkiego umysłu rytmie, który nie ma nic wspólnego z mądrością sztucznej inteligencji, natomiast bywa bliski silnemu podnieceniu. Rytm ten jest szczególnie dobrze znany wielu aktorom podczas ucieleśniania postaci teatralnych. Charles Dullin wspominając kilka postaci, które grał, pisał o związanym z nimi doświadczaniu niepokojących i gwałtownych wrażeń, odczuwaniu oszołomienia, „bliskiego oszołomieniu miłosnemu”.³⁴ Niekiedy takiej pracy towarzyszą silne uczucia zakłopotania i wzruszenia³⁵, ekscytacji i strachu.³⁶

INKUBATOR

Jak już wspomniałam, Anne Ubersfeld postrzega postać teatralną jako „miejsce”.³⁷ To ostatnie według definicji słownikowej oznacza „wolną przestrzeń” albo „część określonej przestrzeni”, „którą można zająć, zappełnić czymś, gdzie można się zmieścić albo coś umieścić”, „z którą coś się dzieje, na której coś się odbywa lub odbywało”. Można rozszerzyć to pole znaczeniowe o zakres semantyczny słowa „przestrzeń”, rozumianego jako „to, co rozciąga się wszędzie wokół, nieskończony, nieograniczony obszar trójwymiarowy [dlaczego nie czterowymiarowy, gdy dołączymy do niego czas?], w którym zachodzą wszystkie zjawiska [nie tylko] fizyczne”. Miejsce to wolna przestrzeń, zarówno określona, jak i nieograniczona. W buddyzmie Diamentowej Drogi nieograniczoną przestrzeń określa się jako umysł.³⁸ Postać teatralna w takiej perspektywie jawi się jako tożsama z umysłem, stanowi jego projekcję.

Postać rozumiana jako miejsce jest odkrywana, przemodelowana przez dynamiczną, chwiejną tożsamość aktora, który dzień po dniu, „gromadząc mikroskopijne punkty odniesienia”, eksploruje uniwersum swojej ukrytej pamięci „zarejestrowanej zarówno w sferze mentalnej”, jak i przejawiającej się i „odciśniętej” w materii: we własnym ciele, w przestrzeni, szczególnie obecnej w „odniesieniach wizualnych”, napotkanych/wybranych przedmiotach, rodzaju światła itd. Zanurzony w procesie wyzwala z nawykowych i naśladowczych reakcji i działań ciała, głosu, psychiki aktor w Odin Teatret przekracza granice rozpoznanych przez siebie obszarów, własnych możliwości, znanych szlaków. Korzystając ze wskazówek i punktów wyjścia danych przez reżysera, ale i odkrywanych indywidualnie z przypadkowych podpowiedzi i skojarzeń, „myśli, intuicyjnych lub półświadomych, wyobrażeń, porywów emocjonalnych, nieświadomych procesów”³⁹, kształtuje prze-

³⁴ C. Dullin, op. cit., s. 40–41.

³⁵ J. Varley, *Pierres d'eau*, op. cit., s. 163.

³⁶ Eadem, *The Birth of Nikita: Protest and Waste*, [w:] *The chronic life*, program przedstawienia, Odin Teatret, Holstebro 2011, s. 43.

³⁷ A. Ubersfeld, op. cit., s. 90.

³⁸ S. Novozhilov, *Umysł jako nieograniczona przestrzeń*, diamentowadroga.pl/dd38/umysl_jako_nieograniczona_przestrzen.

³⁹ J. C. Kaufmann, op. cit., s. 45.



Julia Varley w *Mythos*, reż. E. Barba, fot. Jan Rüşz, Odin Teatret Archives

strzeń postaci albo raczej przestrzeń, która staje się inkubatorem postaci, pozwala jej się wyłonić. Sposób wyłaniania się postaci przypomina proces totalny, w którym rzeczy i idee swobodnie wzrastają w żywej atmosferze, pozwalającej wydobyć to, co indywidualne i szczególne dla każdego aktora.⁴⁰ Ten sposób tworzenia Iben Nagel Rasmussen zestawia ze sposobem istnienia ziemi:

Ziemia to coś, czego nie można zaprogramować, co nie działa w sposób powtarzalny i geometryczny, co posiada ukryte energie, które można odkryć jedynie wówczas, gdy zaangażuje się [w poszukiwania] w pełni pięć zmysłów.⁴¹

W takiej pracy istotne jest, by aktor potrafił „usuwać wszelką cenzurę między ciałem, duchem, wyobraźnią, znaczeniem, emocją i refleksją”.⁴² W interpretacji postaci „wyłączeniu wewnętrznego krytyka” powinno towarzyszyć pewne szcze-

⁴⁰ I. Nagel Rasmussen, *Les Muettes du Passé. Réponses à une spectatrice*, „Bouffonneries” 1983 nr 8, s. 6.

⁴¹ Ibidem, s. 15.

⁴² J. Varley, *Pierres d'eau*, op. cit., s. 162.

gólne „rozproszenie” uwagi wykonawcy. Zadaniem aktora jest koncentrowanie się nie tylko na widocznych rezultatach. To, co odrzucone, błędne, odsłaniające ograniczenia, zatrzymujące w impasach także się liczy.⁴³ Paradoksalnie często to generowane przez ten obszar informacje pozwalają skomponować ostateczny materiał aktorski, obecny w przedstawieniu. Praca Julii Varley nad postacią Dedala z *Mythos* jest tego przykładem.

W Odin Teatret praca nad nowymi przedstawieniami nigdy nie rozpoczyna się od przydzielenia aktorom ról zapisanych w tekście na pierwszej próbie. Na tym etapie nieczęsto Barba sugeruje wykonawcom, w jaką postać mogliby się wcielić. Rzadko zdarza się sytuacja jak w *Mythos*, gdzie reżyser na jednej z pierwszych prób przydzielił postacie aktorom-mężczyznom (nawet jeśli i one później ewoluowały). Na samym początku pracy Barba z reguły nie podsuwa wykonawcom także podpórek inscenizacyjnych – kostiumów czy rekwizytów. Takie działania następują nieco później, gdy praca jest już bardziej zaawansowana. Niekiedy reżyser ofiaruje aktorowi z myślą o konkretnej postaci wybrany element kostiumu z własnych zasobów (z rzeczy kupionych na lotniskach, przywiezionych z egzotycznych podróży, znalezionych w różnych okolicznościach). Zdarzało się również, że organizował z wykonawcami rodzaj „poważnej zabawy”. W *Ewangelii z Oxyrhynchos* po fazie poszukiwań z tzw. „marmurem” – sekwencjami działań stworzonymi w parach podczas improwizacji z przedmiotem np. krzesłem, miską, drabiną – Barba przyniósł kostiumy. Ukrył je jednak za parawanem. Aktorzy w porządku wyznaczonym przez losowo wyciągnięte karteczki z ich imionami wchodziłi tam kolejno, wybierając za każdym razem tylko jeden element garderoby.

Po początkowym okresie kształtowania zespołu, kiedy Barba odszedł od inscenizacji gotowych tekstów, reżyser najczęściej rozpoczyna marszrutę, która ma zaowocować nowym spektaklem z dwóch paralelnych punktów wyjścia. Jednym jest kalejdoskop idei, tekstów, pomysłów, tematów, czasami wizje przestrzeni kształtowane przede wszystkim przez reżysera. Drugi obszar stanowią improwizacje aktorów i ich indywidualnie przygotowany na prośbę Barbę materiał. Składają się na niego działania fizyczne i głosowe, muzyka, ruch, elementy kostiumu, rekwizyty, niekiedy także fragmenty scenografii. Przygotowane i zafiksowane improwizacje służą najczęściej jako punkt wyjścia do pracy zarówno nad postaciami (określanymi najczęściej jako charaktery), jak i całością spektaklu. W teatrze europejskim ciągle najczęściej spotykanym „wyjściowym” elementem przedstawienia teatralnego jest tekst autora, i to on bywa dla aktora, jak tego chciał Dullin, rodzajem transkrypcji fizycznej.⁴⁴ Twórcy Odin Teatret idą niejako w przeciwnym kierunku: od zrealizowanej transkrypcji fizycznej – obecności i działań aktorów, ich ciał-duchów w przestrzeni ku tekstowi, którego ostateczna wersja często poja-

⁴³ Ibidem, s. 146.

⁴⁴ C. Dullin, op. cit., s. 226.



Oda do Postępu, reż. E. Barba, fot. Rina Skeel, Odin Teatret Archives

wia się pod koniec prób. Julia Varley podkreśla, że choć w przedstawieniach Odin Teatret widzowie oglądają postaci, zdarza się, że „te ostatnie otrzymały imiona pod koniec prób”. Dzieje się też tak, że aktorki „nie skomponowali ich celowo, ale wyłoniły się [one niejako samoistnie] z montażu działań [...] partytur fizycznych i wokalnych skrzyżowanych z tekstem i działaniami innych aktorów i aktorek, któremu towarzyszy określona muzyka”, a które nie mają nic wspólnego z postacią.⁴⁵

KORZENIE *ITSI-BITSI*

W 1989 podczas tournée zespołu z poprzednim przedstawieniem *Talabot Iben Nagel Rasmussen* zaczęła myśleć o nowym spektaklu. Punktem wyjścia był porażający obraz, tak opisany przez aktorkę:

Na dwie minuty przed rozpoczęciem przedstawienia mój kostium nie jest wyprasowany, a nawet nie jest to właściwy kostium – to kostium z innego przedstawienia. Publiczność czeka, słowa nie pasują, a rekwizyty albo się rozpadły, albo są nie te, co trzeba.⁴⁶

⁴⁵ J. Varley, op. cit., s. 139.

⁴⁶ I. Nagel Rasmussen, *Fragmety pamiętnika aktorki*, op. cit.

Logika koszmaru, według której twórczyni zamierzała wymieszać wszystkie kostiumy i postaci z wcześniejszych spektakli, została połączona z pragnieniem aktorki, by wykonać partyturę działań fizycznych do muzyki. W tym celu wykorzystwała dźwięki morza i fal, muzykę Kaia Bredholta (wówczas jeszcze nie będącego aktorem zespołu Odin Teatret), grane i śpiewane przez niego pieśni o morzu, a także inne, wyrażające rozłąkę i tęsknotę oraz melodie wykonywane na gitarze przez Jana Fersleva, przywołujące czułość i zmysłowość. Jednym z pierwszych działań Nagel Rasmussen w sali prób była improwizacja z długim kolorowym bandażem elastycznym przywiązany do klamki drzwi. W ustach aktorki bandaż stawał się wędzidłem. Próby jej mozolnego poruszania się naprzód powodowały, że barwna taśma rozciągając się, wypełniała niemal całą salę. Odkrycie tej sekwencji towarzyszącej nagraniu żydowskiej pieśni granej przez Bredholta sprawiło, że Nagel Rasmussen odczuła, że „przestrzeń otwiera się”.⁴⁷ Aktorka powoli przypominała sobie, jak we śnie, miasta i miejsca, przez które przejeżdżała z paradami z Odin Teatret, a także te z podróży ze swojej wczesnej młodości. Konkretne działanie w przestrzeni prób uwolniło jej pamięć zarówno w obszarze mentalnym – skojarzeń i refleksji – jak i w obszarze materialnym: pamięć zapisaną w ciele, kiedyś doświadczanych uczuć i wykonywanych działań. Następnie Nagel Rasmussen wzbogaciła działanie z bandażem o kolejne partytury. Wprowadziła postać zachrypniętego starca w czarnym ogromnym kapeluszu, który pamiętał całe jej życie i wszystkie jej postaci z wcześniejszych spektakli. Do pieśni Bredholta o statku i ukochanym, który utonął, wykonała lalkę zrobioną z kawałków kostiumu i maski Białego Anioła. Wówczas aktorka zauważyła, że „coś nabiera kształtów, bez konkretnego tekstu i bez zdefiniowanego tematu”.⁴⁸ Propozycja reżysera, by sięgnąć po *Edypa w Kolonie*, w żaden sposób nie zainspirowała wykonawczynie. Ta nadal rozwijała montaż sekwencji, umieszczając w nim muzyka z akordeonem. Na powtórny sugestię Barby, by odwołać się do wspomnianej tragedii Sofoklesa, aktorka odpowiedziała miną niezadowolenia. To w reakcji na wyraz jej twarzy reżyser dodał:

Ale jedna ze scen, gdy masz bandaż w ustach i podążasz za muzyką akordeonu, mogłaby być też wspomnieniem z twojej młodości, twoich podróży i związku z Eikiem w latach sześćdziesiątych.⁴⁹

To „spontaniczne” zdanie Barby, które pojawiło się (niejako na marginesie podstawowych reakcji „reżysera – pierwszego widza”) jako bezpośrednia reakcja na grymas niezadowolenia aktorki, stało się ziarnem, z którego wyrosło całe przedstawienie. „Nagle dostaliśmy klucz do rąk, przestrzeń otworzyła się i coś się odezwało w całej naszej trójce” – wspomina Iben Nagel Rasmussen.⁵⁰

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.



Julia Varley w *Motylach Doñi Musiki*, reż. E. Barba, fot. Jan Rüsç, Odin Teatret Archives

Skrótowe i fragmentaryczne przywołanie pierwszej fazy pracy nad *Itsi-Bitsi*, ukazuje często spotykany w Odin Teatret, choć nie jedyny, sposób odnajdowania postaci. „Początkiem pracy jest gest, głos, słowo, dźwięk”.⁵¹ Nagel Rasmussen pisze dalej o swoim doświadczeniu:

Jakby postać była przestrzenią, którą krok po kroku odkrywam w sobie w trakcie tworzenia kompozycji; przestrzenią, w której jest wszystko: działanie, uczucia, słowa, dźwięki. Rozpoznaję tę przestrzeń w swoim ciele.⁵²

W takich okolicznościach może się narodzić postać.⁵³ Niekiedy zdarza się, że sama, ze sceny, w słowach skierowanych do widza rozważa status swojej egzystencji i opowiada o swojej genezie. Tak czyni tytułowa postać w monodramie Julii Varley *Motyle Doñi Musiki*:

⁵¹ I. Nagel Rasmussen, *La dramaturgie du personnage*, „Degrès” 1999 nr 97–98–99, s. 19.

⁵² Ibidem.

⁵³ R. Carreri, *Rastros. Training e historia de una actriz del Odin Teatret*, trad. F. Carril Vaglini, P. Zavala Folache, Bilbao 2011, s. 85.

Nazywam się Doña Musica i jestem jedną z postaci w *Kaosmosie*. Inspiracją do mojego imienia była postać z *Atlasowego trzewiczka* Paula Claudela – księżniczka, która szeptała: „Kto nie umie mówić, niech śpiewa!”. Ale jak się narodziłam? Czy to aktorka Julia dała mi życie? Czy też to ja, postać, odsłaniam aktorkę? Czy to aktorka ukształtowała swą energię, aby przemienić ją w Doñę Musicę? Czy też to ja, Doña Musica, kształtowałam energię aktorki? Te pytania nie doprowadzą nas donikąd, ponieważ postać – tak jak i spektakl – jest możliwością, chęcią życia, tak jak cząsteczki, które skaczą i tańczą w atomie.⁵⁴

NARZĘDZIA, ABY WYRAZIĆ ŚWIAT...

Anne Ubersfeld określając postać teatralną terminem „miejsce”, scharakteryzowała je natychmiast jako „par excellence poetyckie”.⁵⁵ Postać teatralna jawi się więc nie jako jakakolwiek przestrzeń, ale taka, której istotę, zasady działania, granice, znaczenie wyznacza poezja. Ta ostatnia nie jest rozumiana jednak tylko ani przede wszystkim jako dziedzina twórczości literackiej, mowa wiązana, ani tym bardziej jako „romantyczny nastrój”. Etymologicznie grecki termin „poiesis” wiąże się z ludzką twórczością i wytwórczością: z wyrabianiem, sporządzaniem, robieniem, komponowaniem, wytwarzaniem wszystkiego, co związane jest z wyrobem rzemieślniczym. Czasownik „poieo” oznacza szeroki wachlarz ludzkiej aktywności, podkreślający sprawczość człowieka, możliwość jego skutecznego i przynoszącego owoce działania, którego wyniki obejmują przede wszystkim przestrzeń materialną, a dopiero następnie mentalną. „Poieo” oznacza więc: robić, wytwarzać, sporządzać, ale także stworzyć (w tym również stworzyć człowieka – a w formie biernej: spłodzić, począć), wynaleźć, wymyślić, sprowadzić, wywołać, spowodować, sprawić, uczynić kogoś kimś, ustanowić, starać się, zabiegać, składać ofiarę, oczywiście również uprawiać np. muzykę.

Postać jako „miejsce poetyckie” wyznacza przestrzeń otwartą na ludzkie działania związane z kreacją, tworzeniem i wytwarzaniem, skutecznym i owocnym używaniem różnorodnych możliwości, umiejętności, talentów, pomysłów, idei należących zarówno do obszaru materialnego, jak i mentalnego (w tym również duchowego), także w dziedzinie relacji społecznych i indywidualnych.

Z kolei jako dziedzina twórczości literackiej poezja stanowi ściśle określoną praktykę, która pozwala ująć w odpowiedniej formie esencję doświadczeń, praw, zjawisk, obserwacji związanych z ludzką egzystencją i obecnością w świecie. Narzędziami często używanymi w praktyce poetyckiej są metafory, oksymorony i paradoksy. Zawierające je wyrażenia, sformułowania, związki frazeologiczne pozwalają wypowiedzieć w zaskakujący i odświeżający sposób pewne aspekty obecne w indywidualnym doświadczeniu, ale często wykraczające poza to, co powszechne, znane, oczekiwane. Dzięki metaforom pojawiają się nowe, zmienione

⁵⁴ J. Varley, op. cit., s. 157.

⁵⁵ A. Ubersfeld, op. cit., s. 90.

znaczenia, kształtowane „zawsze na fundamencie znaczeń dotychczasowych pod presją [...] okoliczności użycia [...], a zwłaszcza niezwykłego kontekstu”.⁵⁶ Szczególnym rodzajem metafory jest oksymoron, w którym dochodzi do przekształcenia dwóch tworzących go, a opozycyjnych znaczeniowo wyrazów. „Prowokująca nielogiczność oksymoronu sprzyja wydobyciu sensów skomplikowanych, odpowiadających dialektycznej złożoności stanów rzeczy, przeżyć, czy myśli”.⁵⁷ Z kolei paradoks zawiera myśl skłóconą z powszechnie żywionymi przekonaniem, sprzeczną wewnątrznie, która jednak

przynosi nieoczekiwaną prawdę [...]. Mechanizm paradoksu opiera się na dwóch operacjach: zestawieniu całości znaczeniowych maksymalnie skonstrastowanych i ustaleniu między nimi stosunku wzajemnego zawierania się (inkluzyj).⁵⁸

Metafora, oksymoron i paradoks nie ograniczają się tylko do przestrzeni twórczości literackiej, ale w naturalny sposób przekraczają granice poszczególnych sztuk, odnajdując ważne miejsce w teatrze. Istota teatralności polega przecież również na grze, której celem jest odkrywanie nowych znaczeń, nieoczekiwanych prawd i „złożoności stanów rzeczy, przeżyć, czy myśli”. Wymienione tropy poetyckie otwierają możliwości, by wyrazić rozliczne „niejasności” świata. Skoro na poziomie kwantowym każda cząstka materialna poruszająca się z określoną prędkością jest jednocześnie falą, podobnie światło ma naturę falową (fale świetlne) i cząsteczkową (fotony) zarazem, może najbardziej odpowiednim sposobem, by opowiedzieć o tej dwoistości formy, która w istocie tworzy jedność, jest używanie oksymoronu. To on w przedstawieniach, a niekiedy także w pismach teoretycznych Barby zajmuje szczególne miejsce, pozwala wydobyć bowiem te „«momenty prawdy», gdy przeciwieństwa obejmują się”.⁵⁹ Często postaci w spektaklach Odin Teatret są takimi oksymoronicznymi węzłami, inkarnacją paradoksów. W teatrze jednym z zadań ciało-ducha aktora jest nie tylko budować, tworzyć metafory, oksymorony i paradoksy, ale się nimi stawać, dokonując przekształcenia. Eugenio Barba podkreśla, że cały „trening fizyczny i wokalny zapoznaje aktora z paradoksalnym sposobem myślenia, w którym uczestniczą całością ciała-ducha”.⁶⁰ W przemówieniu z okazji nadania honorowego doktoratu Uniwersytetu w Edynburgu twórca Odin Teatret, kierując się podobną potrzebą co Dullin, by „umieścić poetę u źródła wszelkiej inspiracji”⁶¹, zacytował fragment *Canto III* z tomu *Atazor. El Viaje en Paracaídas. Poema de VII Cantos* Vicente Huidobro. Ustępn ten brzmiał: „Złożyć pocałunki jak spojrzenia, zasadzić spoj-

⁵⁶ A. Okopień-Sławińska, *Metafora*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 300.

⁵⁷ Eadem, *Oksymoron*, [w:] *ibidem*, s. 354–355.

⁵⁸ J. Sławiński, *Paradoks*, [w:] *ibidem*, s. 370.

⁵⁹ E. Barba, *Canoe z papieru. Traktat o antropologii teatru*, przekł. L. Kolankiewicz, D. Wiergoska-Janke, Wrocław 2007, s. 13.

⁶⁰ E. Barba, *Des mots neufs pour de vieux sentiers*, op. cit.

⁶¹ C. Dullin, op. cit., s. 44.

zenia jak drzewa, uwięzić drzewa jak ptaki, podlewać ptaki jak heliotropy”.⁶² Reżyser podkreślił, że program przedstawiony przez Huidobro dla poetów swojej generacji jest w równym stopniu wartościowy dla aktora. Rozwijając tę te myśl, Barba powiedział:

Jak oksymoron – paradoksalny obraz wykuty w mrocznym przeblysku języka poety – zachowanie aktora wobec oczywistych konsekwencji zmysłowych i uczuciowych staje się „czytelną zagadką”, trudną do wytłumaczenia w racjonalny sposób. Dzięki temu poetyckiemu procesowi mentalno-somatycznemu (nie zapominajmy, że grecki termin „poiein” znaczy czynność wykuwania w sensie materialnym) aktor przekształca fizyczne i wokalne frazesy w „zdumiewające i skuteczne znaki”, w syntezę przeciwstawnych intencji i bodźców, które przenoszą widza w świat metafor i doświadczeń wewnętrznych.⁶³

TYSIĄC (NIE)CODZIENNYCH TROSK

W Odin Teatret nie istnieje jedna droga prowadząca do narodzin postaci. O postaci, która wyłoniła się z improwizacji i kompozycji, wspomniałam już przy okazji *Itsi-Bitsi*. Ta technika pracy jest sztandarowa i wyróżnia zespół z Holstebro na tle innych trup teatralnych. W podobny sposób tworzy wielu współczesnych choreografów. W Odin Teatret pojawia się również inny sposób pracy nad postacią, zbliżony do powszechniej stosowanych praktyk teatralnych, w którym wyobrażenie bohatera (bohaterki), jego imię dostarczają informacji i bodźców dla aktora do stworzenia partytury. Julia Varley zwraca uwagę, że w takim przypadku aktor Odin Teatret, jak to się dzieje w wielu innych zespołach teatralnych, bada psychologię postaci, przeszłość, czasy, w których się pojawia albo odnajduje jej różne gesty i zachowania. Zgłębia, w jaki sposób postać chodzi, siada. Szuka wskazówek, ogląda rysunki i obrazy, słucha muzyki, określa kolory i przedmioty, wybiera sposób postępowania, naśladuje inne osoby, przywołuje wydarzenia, używa obrazu jakiegoś zwierzęcia. Do rodzaju zachowania dodaje kostium, sposób mówienia, „znaczenie tego, co zostało powiedziane i sytuację, w której postać się znajduje”. Ważny element stanowi język. Niekiedy aktorzy uczą się nieznanego języka, innym razem tworzą język wyobrażony podobny do już istniejącego, albo przypominający gardłowe pieśni lub gaworzenie. Najważniejsze jest spostrzeżenie Carla Gustava Junga, który podkreślał, że pierwotnie język zawsze oznacza

[system] dźwięków wyrażających i imitujących emocje: to dźwięki, które wyrażają strach, przeżalenie, gniew, miłość, które naśladują odgłosy wydawane przez żywy, szmer i pluskanie wody, dudnienie grzmotu, szum wiatru, głosy zwierząt, i wreszcie takie, które stanowią kombinację dźwięku postrzeżenia i reakcji afektywnej.⁶⁴

⁶² V. Huidobro, *Atazor. El Viaje en Paracáidas. Poema de VII Cantos*, Madrid 1931.

⁶³ E. Barba, *Des mots neufs pour de vieux sentiers*, op. cit.

⁶⁴ C. G. Jung, *Symbole przemiany. Analiza preludeum do schizofrenii*, przekł. R. Reszke, Warszawa 1998, s. 30–31.



Oda do Postępu, reż. E. Barba, fot. Rina Skeel, Odin Teatret Archives

„Język [...] jako system znaków i symboli”⁶⁵ oznacza realne procesy zachodzące w duszy ludzkiej lub echo tych procesów – konstatował Jung. Kolejnym krokiem w tworzeniu postaci jest synteza poszczególnych elementów. To dopiero ona pozwala wyłonić się postaci, która pojawi się przed widzem.⁶⁶

Jeden z kluczy pracy nad postacią teatralną stanowi zasada, zgodnie z którą forma i treść nie są nierozdzielne, ale jedna i druga zawierają informacje warunkujące siebie nawzajem. Podobne znaczenie wprowadza paradoks Abelarda, według którego „język tworzony jest przez myślenie i tworzy myślenie”.⁶⁷ Postać, jej wyobrażenie kształtuje wybory związane z materią teatralną. Z kolei konstruowanie materialnej formy modeluje postać, stymuluje jej narodziny, pomaga lub przeszkadza w jej wyłonieniu się, zmienia jej charakterystykę.

Niekiedy kostium stanowi podstawowe i jedyne źródło narodzin postaci. Tak było w przypadku Geronimo – postaci Roberty Carreri z *Anabasis*. Pozbawiona teatralnego ubioru Carreri została poproszona, by zaprezentowała spektakl uliczny w czasie festiwalu teatralnego w Møn, na małej duńskiej wyspie, wraz z innymi aktorami Odin Teatret: Janem Trapem i Silvia Ricciardelli. Jedynym

⁶⁵ Ibidem, s. 31.

⁶⁶ J. Varley, op. cit., s. 139–140.

⁶⁷ Cyt. za: C. G. Jung, op. cit., s. 32.

odpowiednim „teatralnym” elementem garderoby był duży czarny kapelusz, który aktorka kupiła w sklepie z używaną odzieżą. Dzięki białej koszuli, czarnym spodniom i czarnym butom w rozmiarze 44 pożyczonym od mierzącego metr dziewięćdziesiąt wzrostu i ważącego dziewięćdziesiąt kilogramów Jana Trapa, Carreri znalazła „skórę” swojej postaci. Problem ze spadającymi spodniami rozwiązała przy pomocy czerwonych szelek. Aktorka musiała także skrócić spodnie, ale zrobiła to nadmiernie i w rezultacie widać było jej chude kostki obute w zbyt duże buty. Swoje odbicie w lustrze porównała do jednego z dagerotypów Indian z Ameryki Północnej, którzy do zdjęcia zakładali eleganckie europejskie ubrania, „stając się śmiesznymi typami”. W hołdzie dla wodza Apaczów Carreri nazwała swoją postać Geronimo. „Geronimo narodził się z przebrania i nostalgii za absolutną wolnością” – konkludowała aktorka.⁶⁸ Julia Varley zwróciła uwagę, że kostium, od butów po biżuterię, od ubrania po fryzurę stanowi cechę dominującą postaci, czymś, co przemienia aktora w postać i co jednocześnie zmienia postać pod wpływem aktora.⁶⁹ Materia zawsze pomaga uniknąć niebezpieczeństwa abstrakcji, konkretyzuje charakter. Dlatego znaczenie starannie wybranego i opracowanego kostiumu, makijażu i rekwizytu w pracy nad postacią jest podstawowe.

Kostium nadaje natychmiast ton, postawę, chód postaci, określa jej zachowanie w całej sztuce [...], nawet niewielka zmiana w makijażu od razu zmienia sposób mówienia postaci i jej grania,

konstatawał Charles Dullin.⁷⁰ Kai Bredholt wspominając pracę nad swoją postacią w *Życiu chronicznym* – „Wdową po baskijskim oficerze” – pisał, że buty na wysokim obcasie pomogły mu odnaleźć właściwą postawę i sposób poruszania się bohaterki, a różny rytm i głośność dzięków obcasów na drewnianej podłodze przyczyniły się do stworzenia partytury muzycznej.⁷¹ Waga kostiumu i rekwizytu dla kreowania postaci są podkreślane przez wszystkich doświadczonych aktorów Odin Teatret. Kompletowanie kostiumów, poszukiwanie ich elementów podczas egzotycznych podróży, wybór związanych z postacią instrumentów muzycznych, często pierwotnie nieznanymi aktorom, a jednocześnie poszukiwanie lektur, pieśni, muzyki, słów, fragmentów poezji, układów tanecznych nawet w najdalszych miejscach na świecie, dokąd los zagnał zespół z Holstebro, wszystko to sprawia, że postać wyłania się z detali, których jedynym spoiwem i punktem spotkania są tożsamość i wrażliwość aktora. W wybranych przedmiotach, strojach, kolorach, materiałach rezonuje energia związana ze specyfiką tworzywa, pracą tych, którzy je tworzyli, szczególną atmosferą miejsc (ich kolorami, formami, temperaturą, głosami i zapachami), w których odnaleźli je aktorzy i reżyser. Dullin pisał, że udana postać składa się raczej z tysiąca codziennych trosk związanych ze skompletowaniem poszczególnych detali niż z transcendentálnych idei. Dlatego też

⁶⁸ R. Carreri, op. cit., s. 85.

⁶⁹ J. Varley, op. cit., s. 158.

⁷⁰ C. Dullin, op. cit., s. 45.

⁷¹ K. Bredholt, *Donna Vera*, trad. E. Sanchez, J. Barba, [w:] *The chronic life*, op. cit., s. 30.



Odin Teatret podczas prób do *Theatrum Mundi*, reż. E. Barba, fot. Fiona Bemporad, Odin Teatret Archives

nauczyciel Artauda, Barraulta i Vilara podczas pracy nad postacią najszybciej jak to tylko możliwe zajmował się peruką, kostiumem, niewielkimi detalami stroju, które mogłyby dać kształt scenicznej osoby.⁷²

KALEJDOSKOP WYBRANYCH POSTACI (JEDNEJ Z AKTOREK)

Przybliżając sposób pracy aktorów Odin Teatret nad wybranymi postaciami, odwołam się teraz przede wszystkim do poszukiwań Julii Varley zawartych w jej książce *Pierres d'eau. Carnet d'une actrice de l'Odin Teatret*.⁷³

Podczas pierwszych lat pracy w Odin Teatret kostium stanowił dla Julii Varley podstawowy sposób zbliżenia się do postaci. To on określał, kim była. Aktorka większość wysiłku koncentrowała na tworzeniu kostiumów. Długo wybierała tkaniny, robiła wykroje, szyła. Kiedy kostium był gotowy, spędzała godziny, piorąc go, prasując, dorzucając niewielkie detale. Taśmy, spinki, pierścionki, skarpet-

⁷² C. Dullin, op. cit., s. 49.

⁷³ J. Varley, op. cit., s. 139–179.

ki, paski stanowiły elementy, które pomagały jej znaleźć korzenie postaci, wychodząc od jej zewnętrznej powłoki. Krótka, bardzo konkretna praca z Katsuko Azumą, tancerką buyo kabuki, skoncentrowana na układzie i dźwiękach kroków, pomogła Varley odnaleźć wymiar jej postaci Ilse Koch w *Popiołach Brechta*. Doświadczenie to wpłynęło również na zmianę funkcji kostiumu w kolejnych spektaklach aktorki. Stroje nie okrywały już postaci, ale pomagały wykonawczyni przemieniać się i wydobywać tajemnicze zakamarki ich osobowości, nasycone wszystkimi sprzecznościami, porywami i wrażliwością aktorki.

W przypadku pracy Varley nad postacią do *Ewangelii z Oxyrhincus* punktów wyjścia było kilka. Wspomniana już „praca z marmurem” pozwoliła aktorce wyłonić partyturę ruchu. Wykonawczyni postanowiła skoncentrować się na postaci krnąbrnego kurczątka i pragnieniu posiadania konia, na którym każdego ranka mogłaby przyjeżdżać do teatru. W postaci brakowało jednak poczucia krzywdy i zawodu. Aby te emocje odszukać, aktorka improwizowała z podwójnym tematem „Alosza Karamazow wobec trupa starego mnicha Zosimy, który zaczyna cuchnąć” oraz „Dzban wody, który spada ze stołu i jeszcze nie roztrzaskał się o podłogę”. Praca pozwoliła odnaleźć jej głos z wykorzystaniem wysokich tonów, a także poczucie lekkości i podniecenia. Poczucie zawodu zostało wydobyte przez aktorkę jako doświadczenie niemożności bycia tak dojrzałym, jak „starzy” członkowie zespołu. Pragnienie posiadania konia znalazło swój wyraz przede wszystkim w kompozycji kostiumu. Varley ozdobiła suknię i kapelusz konnymi uprzężami, zrobiła maskę-hełm, z którego zwisał poniżej podbródka mały krzyż. Nałożyła żółtą tunikę i obwiązała kostki nóg taśmami tego samego koloru, jak te, na których znajdowały się ostrogi. Włosy związała w koński ogon. Jako sztandar wybrała kij i bluzkę poplamioną czerwienią. Dołożyła plastikowe serce migające rytmicznie, czerwone frędzle symbolizujące stróżki krwi i koronę z ostrzy grotów używanych przez amazońskie plemię Yanomami.

Wcielając się w postać Kristen Hastrup, antropolożki w *Talabocie*, Julia Varley bazowała na doświadczeniu troski o swój głos i próbach rozwiązania własnych problemów wokalnych oraz na wspomnieniach podróży do Indii i Tajlandii. Jej myśli dotyczące egzotycznych spotkań z ludźmi i obrazy miejsc nakierowały ją na temat osób, które postanowiły opuścić swój kraj, by żyć i pracować gdzieś indziej. Aktorka postanowiła nie kopiować sposobu bycia Kirsten Hastrup, ale wybrała z opowieści antropolożki jeden detal związany z kostiumem – marynarkę noszoną podczas wykładów. Spódnica, buty na niskich obcasach, szminka pomogły jej zawrzeć formę organicznych, niemal realistycznych ruchów, służących przedstawieniu kobiety, „która studiuje, nie zgadza się ze swoim ojcem, uzyskuje dyplomy, pracuje jako antropolożka w Indiach i w Islandii, ma czworo dzieci, rozwodzi się i ponownie się zakochuje”. Odpowiadając na sugestię reżysera, by postać niczym grecka bogini rodziła dzieci przez głowę, aktorka umieściła we włosach pióra: trzy niebieskie i jedno różowe, a w momencie rozwodu rozrywała gniazdo.



Julia Varley w *Motylach Doñi Musiki*, reż. E. Barba, fot. Jan Rüşz, Odin Teatret Archives

Podstawowym źródłem, z którego wywiodła się kolejna postać Varley, Doña Musica (figura z dwóch spektakli: *Kaosmos* i *Motyle Doñi Musiki*) był dramat Paula Claudela *Atlasowy trzewiczek*. Aktorka nie ograniczyła się do tej jednej inspiracji. Czytając *Tao fizyki* Fritjova Capry⁷⁴, podkreślała urywki, do których zamierzała odnieść się w przyszłym spektaklu. Były to następujące słowa i sformułowania: „nieskończoność, być i nie być, przemiana i przepływ, cień, to, czego nie można poznać ani pochwycić, taniec i tancerz, którzy są jedną i tą samą rzeczą”. Słuchała japońskich melodii, z ich towarzyszeniem odkrywała ruch poszczególnych partii ciała i odpowiednią intonację dla swojego głosu. Eksperymentowała z rytmem, odnajdując ruch, który nie miał początku ani końca. W ten sposób w języku sceny znalazła odpowiednik dla przepływu i bezustannego stawania się, o którym czytała w książce Capry. Wychodząc od wskazówki Barby, że Doña Musica powinna być osobą starszą, aktorka zapisała długą listę pierwszych skojarzeń związanych ze starością, a potem dla każdego z nich przygotowała odpowiednie działania, kierując się głównie wspomnieniami dziadków. Kupiła perukę z długimi siwymi włosami, na strychu domu ojca znalazła jedwabną czarną koszulę

⁷⁴ F. Capra, *Tao fizyki*, przekł. P. Macura, Poznań 2001.

nocną i płaszcz arabski ze srebrnymi haftami. Pracowała nad kostiumem: welonami, ciemnymi koronkami, pantoflami na wysokich obcasach obszytych tkaniną. Chciała, by reżyser odnalazł w jej postaci obraz swojej babci opisany w *Canoe z papieru*.⁷⁵

Nie znając tematu kolejnego wieloobsadowego przedstawienia ani imienia postaci, Varley wiedziała, że sięgnie po złoty kolor. W sklepiku w Holstebro kupiła połączone pióro z metalu, pokazała je Eugenio Barbie, mówiąc, że to będzie przedmiot z przyszłego spektaklu. Była tego pewna, nie wiedząc dlaczego. W prezencie od pewnego widza *Kaosmos* z Brazylii otrzymała kasetę z muzyką: sonatami Heitor-Villa Lobosa oraz koncertem zainspirowanym śpiewem ptaków i odgłosami lasu, które zamieniały się w pieśń kobiety. Urzeczona kwiatami, zdobiaczami figury i kostiumy aktorów na Bali oraz różnorodnością głosów wydawanych przez ptaki i inne zwierzęta na bagnach w północnej Australii zapragnęła, by jej kolejna postać łączyła naturę z kulturą. Na pierwszą próbę *Mythos* w nieznanym aktorom przestrzeni scenicznej przygotowała gorset z żywych stokrotek. Wokół ust narysowała dziób. Słowa przyszłego spektaklu miały pochodzić z poezji współczesnego duńskiego poety Henrika Norbrandta, a temat przepowiadał pogrzeb pieśni (*Międzynarodówki*) i mitu. Wobec zaproponowanej przez reżysera przestrzeni ogrodu zen aktorka doświadczyła konsternacji. Przydzielona jej postać Klitajmestry zupełnie jej nie inspirowała, a przygotowany przez nią kostium w całej sytuacji stawał się absurdalny. W surowym otoczeniu wszyscy aktorzy czuli się niepotrzebni. Varley czuła, że Barba, który przy każdym nowym spektaklu gromadzi przeszkody, by zmusić aktorów do wynalazczości, tym razem przesadził. Na kolejne próby przychodziła w wełnianym kostiumie i futrzanej czapce, później w futrze z prawdziwego lamparta. Po miesiącach technicznej i fizycznej pracy całego zespołu z testowaniem kolorów i konsystencji żwiru, który miał stworzyć ważący siedemset kilogramów dywan, aktorka pozostawała w potrzasku. Dopiero, po odejściu z pracy jednej z wykonawczyń, Barba zaproponował Varley zmianę postaci. Miała stać się Dedalem. Natychmiast pojawił się temat lotu i połączenie mitologii greckiej z tematyką „natury”, które tak bardzo interesowało aktorkę.

Zaczęła od rozlicznych lektur. Nie podążyła za logiką postaci, ale postanowiła zaprezentować szerszy kontekst i skojarzenia, które postać Dedala miała syntetyzować: labirynt, Minotaur, bóg w formie byka, który wylania się z fal, Pezyfae, Ariadna, nić, zdradzona miłość, Tezeusz, machina umożliwiająca spółkowanie kobiety i byka, zazdrość między rzemieślnikami, mechaniczna lalka, władza Minosa, lot Ikara, ucieczka na Sycylię i Sardynię, słońce, które topi skrzydła Ikara, wyspa na morzu Egejskim, taniec wiosny. Od początku dla Varley Dedal nie był ani mężczyzną ani kobietą, ale budowniczym labiryntu, rzemieślnikiem i rodzicem. Aktorka z kija deszczowego stworzyła własnego Minotaura. Kupiła metry

⁷⁵ E. Barba, *Canoe z papieru*, op. cit., s. 13.

złotej nici i sznurka różnej grubości i duży zwój kogucich piór w sklepie pasmanteryjnym w Holandii. W Korei znalazła mały dzwoneczek (sygnaturkę) o harmonijnym brzmieniu. Dwadzieścia metrów nici nawinęła na kłębek, który niczym pod wpływem magii wymykał się jej z rąk, mającąc drogę. Do ramion doszła pióra w kształcie litery „V”.

Pierwszą sugestią kostiumu stanowiły dwie marynarki ze złotych cekinów, kupione przez reżysera w luksusowym sklepie na lotnisku w Santiago oraz czaszka jelenia i płodu lamy, znalezione przez niego podczas podróży po Boliwii i północnej Argentynie. Varley z uporem podążała za obrazem rzemieślnika w uniformie roboczym i złocie. Skompletowany kostium cierpliwie dekorowała kilometrami złotej nici. Wyobrażeniem labiryntu, który narodził się w głowie Dedala, stał się zrobiony na drutach kapelusze. Pruty powoli, tworzył materialną formę labiryntu. Obrazy nici i sznurków z dnia na dzień znikwały podczas reżyserskiego montażu. Pozostały tylko w kostiumie Dedala – w formie nakrycia głowy, koralu, bransolet na szyi i przegubach – oraz w sekwencji, w której sznury „rozbierały” trupa Guilhermino Barbosy (Kai Bredholt). Sznurek zniknął, ale pozostał rysunek labiryntu kreślony na żwirze ostrym narzędziem przez Jana Fersleva. Pomysły aktorki określające jej postać, stopniowo odrzucane przez reżysera, ostatecznie pozwoliły Barbie odkryć dynamikę całości spektaklu. Varley odkryła, że solidność jej postaci wynika z całego materiału, który, choć przygotowany do spektaklu, się w nim nie znalazł. Kiedy Dedal podczas jednej z prób przytwardzał skrzydła Ikaru Guilhermino Barbosie, pojawił się nowy węzeł – temat związku postaci z ich dziećmi, a wraz z nimi z ideałami, nadzieją na lepszy świat, walką, by zmienić rzeczywistość. Temat przyszłości pojawiał się wraz z tematem dzieci zabijanych, poświęconych, porwanych ku śmierci, zapomnianych, postawionych jedno przeciwko drugiemu. Pojawiało się pytanie o dziedzictwo.

Każdego ranka przez kilka miesięcy zespół pracował z muzykami: Michaeliem Vetterem, Nataszą Nikeprelevic, Trang Quang Hai z Wietnamu i czterema muzykami z Mongolii (Palamshav Childaa) spotkanymi przypadkowo w Amsterdamie. Główny obszar pracy obejmował śpiew alikwotowy. Aktorzy próbowali zestroić go z poezją Norbrandta. Chcieli uzyskać „mityczny” dźwięk „dla nadludzkich efektów akustycznych, pochodzących spoza grobu, które jednocześnie zapraszają do tańca”.⁷⁶ Spośród tańców folklorystycznych pokazanych zespołowi przez jednego z artystów z Mongolii Julia Varley wybrała sekwencje, które dla niej określały lecącego ptaka. Ruch ramion tancerza i coraz szybsze kroki przywoływały jazdę konną, trzymanie lejców, używanie bata i lassa, polowanie. Szybki ruch ramion, które się podnosiły i opadały, strzała godząca ptaka, który nie chciał upaść wydawały się aktorce ruchami wyrażającymi istotę lotu. Odnalazła sposób poruszania się Dedala. Przez miesiące uczyła się nagranych na wideo tańców Palamshava, by w ten sposób zatańczyć upadek Ikaru.

⁷⁶ J. Varley, op. cit., s. 165.

Improwizując wraz z Michaeliem Vetterem i Nataszą Nikeprelevic, Varley odkryła nieskończoną ilość możliwych wariacji słowa „minotaur”. Próbowwała za stosować śpiew alikwotowy do fragmentów poezji Norbrandta. Improwizowała z krzykami ptaków, małp i żab. Duża część tekstów, nad którymi jej postać pracowała, zniknęła. Pozostały z nich samogłoski, pojedyncze harmoniczne dźwięki.

Jako obowiązek potraktowała podróż na Kretę w poszukiwaniu śladu labiryntu. Tam zrozumiała sekret podszeptany przez Dedala: „dramaturgia zaczyna się wraz ze zdolnością badania poza tym, co oczywiste, ze starannością, troską i miłością do ledwie dostrzegalnych detali”.⁷⁷

PODRÓŻNICY W DRODZE NA WSCHÓD

Spektakle Odin Teatret pozostają w repertuarze przez długi czas. W ciągu ponad pięćdziesięciu dwóch lat jego istnienia postacie, które narodziły się do poszczególnych przedstawień, a także parad, akcji ulicznych nie były bardzo liczne. Niektóre kończyły swój żywot wraz ze spektaklem, do którego zostały stworzone, inne powracały w pracy zespołu, „niezależnie od ram, w których się poczęły”, wkraczając w najbardziej nieprzewidywalne sytuacje, emigrując ze źródłowego przedstawienia, aby osiedlać się w innych kontekstach.⁷⁸ Zdarza się, że „wprowadzały” aktora w sytuację, której on sam jako człowiek czy twórca nigdy by nie doświadczył. Takie postaci często towarzyszą aktorom przez dziesiątki lat, a gdy wykonawcy z jakiś przyczyn – związanych np. ze zdrowiem czy wiekiem – nie mogą już wcielić się w swoją postać, tę ostatnią, jak to bywało w wielu zespołach w różnych tradycjach, przejmują młodszy koledzy. (Jako przykład może posłużyć postać Androgynie stworzona przez Else Marie Leukvik.) Zdarza się i tak, że aktorzy przejmują postaci od tych, którzy odeszli z zespołu. Taką postacią jest Pan Orzeszek – postać z głową kościotrupa (śmierci). Jako duży i ciężki szkielet zawieszony na długiej tyczce pojawił się w pierwszych ulicznych paradach Odin Teatret w 1976. W rok później w *Anabasis* na głowie jednego z aktorów szczudlarzy, Toma Fjordfalka, spoczęła głowa umarłego. Wykonawca „nadał mu imię [...]. W tamtym czasie Pan Orzeszek był postacią silną, twardą, agresywną. Wzbudzał strach” – tak pisała Julia Varley o genezie postaci, którą interpretuje od ponad trzydziestu lat.⁷⁹ W 1980, po odejściu z zespołu Fjordfalka, aktorka odziedziczyła jego figurę i ta zmieniła swój charakter. Pan Orzeszek nie tylko stał się elegancją, w czarnym fraku, białych rękawiczkach, w haftowanej koszuli, z czerwoną jedwabną apaszką wokół szyi. Stracił także twardość i agresję, ujawniając łagodność, kobiecość i radość przejęte od jednej z postaci klaunowskich, podrygujących

⁷⁷ J. Varley, op. cit., s. 172.

⁷⁸ Ibidem, s. 140.

⁷⁹ Ibidem, s. 147.



Pan Orzeszek w Santiago de Chile, 1988, fot. Tony D'Urso, Odin Teatret Archives

na krótkich zielonych szcudłach, stworzonych przez Varley na potrzeby ulicznej parady pod koniec lat 70. Przede wszystkim ujawnił swoją ciekawość. Lubi, gdy aktorka zabiera go do miast i przechadza się między nieznanymi ludźmi. Varley pisze, że to Pan Orzeszek (podobnie jak Doña Musica) kieruje nią i wprowadza w teksty, nowe spektakle, które niekoniecznie wynikają z jej woli. Zmusił ją do zrobienia pierwszego monodramu *Zamku Holstebro*. Ubrany w damski strój, już bez szcudeł, tańczy w *Odzie do Postępu*. Pojawia się w scenie finałowej innego indywidualnego przedstawienia Varley, *Motyli Doñi Musiki*, a także w jej ostatnim monodramie *Ave Maria*, poświęconym chilijskiej aktorce, Marii Canepie. Sprawia, że aktorka mówi to, czego wcześniej nie wiedziała i wkracza w sytuacje, których nigdy świadomie by nie wybrała. Ich lista jest zdumiewająco długa.⁸⁰

Pan Orzeszek (podobnie jak Doña Musica) przez wiele lat był tożsamością, za którą Varley (aktorka i kobieta) mogła się ukrywać i poprzez którą się odsłaniała. Stał się emanacją jej osobowości, jej alter ego, figurą, z którą i poprzez którą może improwizować i opowiadać. W ten sposób z nim i poprzez niego prowadzi dialog

⁸⁰ Ibidem, s. 140, 155–156.



Pan Orzeszek w Holstebro, 1993, fot. Fiona Bemporad, Odin Teatret Archives

sama ze sobą. Pan Orzeszek jest także jednym z oksymoronicznych połączeń, w którym „młoda ubrana na białą dziewczyna i mężczyzna we fraku z głową śmierci są [...] jedną i tą samą osobą”.⁸¹

Jeśli zestawzić postać Pana Orzeszka z całą grupą figur emblematycznych dla „teatralnej rodziny Odin”⁸² – z Androgyną (Else Marie Leukvik, obecnie Donald Kitt i Sofia Monsalve), Białym Aniołem, Tricksterem (Iben Nagel Rasmussen), Karłem (Torgeir Wethal), Geronimo (Roberta Carreri), Doggym (Jan Ferslev), Ottem (Kai Bredholt), postaciami Tage Larsena i Fransa Winthera – okaże się, że w większości tych postaci, jeśli nie we wszystkich, kryje się jakiś utajony sens i głębokie znaczenie symboliczne. Z pozoru paradoksalne i nonsensowne, powstają, podobnie jak marzenia senne według Junga, z nieznannej części duszy⁸³ i otwierają widzów na nowe wymiary. Ich obecność jednocześnie uwypukla ukryte struktury istnienia i całkowicie demaskuje codzienną rzeczywistość. Sprawiają,

⁸¹ Ibidem, s. 156.

⁸² R. Carreri, op. cit., s. 25–32.

⁸³ Por. C. G. Jung, op. cit., s. 26.

że nawet zwyczajne gesty stają się „zaskakujące, nowe, niesamowite”. Postaci teatralne w Odin Teatret są niczym przekaźniki wewnętrznej gwałtowności, pa-sji, zmiany. Niepokoją, zadziwiają i „ujawniają istnienie innej rzeczywistości”.⁸⁴ Reprezentują, podobnie jak figura błazna, żywotność, naiwność, dzikość. Widzą to, czego widzowie często nie zauważają i w taki sposób, w jaki widzowie rzadko patrzą – wprost, dogłębnie, bez żadnej ochrony.⁸⁵ Te zagadkowe, nieludzkie, a za-razem nazbyt ludzkie postaci niczym „anioły naiwności i anioły zniszczenia”⁸⁶ niweczą wszystkie złudzenia i przygotowują puste miejsce na przyjęcie tego, co zbyt delikatne, zbyt ukryte i przez to nieznane. Tańczą na głupocie i szarzyźnie życia, przedłużają rzeczywistość, rozciągają ją i wyolbrzymiają przy pomocy kre-atywności i wyobraźni. W pewnym stopniu naruszają spokój widzów i sprawiają, że ci dzięki spotkaniom z tymi figurami rozpoznają to, co chcieliby ukryć.⁸⁷ Stają twarzą w twarz wobec nieobliczalności życia, wobec jego bogactwa, złożoności i tajemnicy. Bez asekuracji.

Także w Odin Teatret prawdziwymi świętymi teatru są aktorzy. Dając swoje życie postaciom, tracą je, by zyskać nowe. Hélène Cixous pisała:

Aktor to ktoś, kto posiada „ja” dość zdystansowane i pokorne, by mógł je zająć inny, który przyjdzie, aby nim zawładnąć. Aktor używa miejsca innemu w sposób niewyraźny. Reżyser nato-miast daje świat postaciom, a sam staje się czystą przestrzenią.⁸⁸

⁸⁴ J. Onimus, *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, przekł. K. Falicka, „Pamiętnik Lite-racki” 1979 nr 4, s. 320.

⁸⁵ Ibidem, s. 322.

⁸⁶ Ibidem, s. 326.

⁸⁷ Por. ibidem, s. 327.

⁸⁸ H. Cixous, *Comment arriver au théâtre?*, „Lettre Internationale” 1988 nr 7, s. 55.