

Barter

Gdy zdejmuje się jedną maskę, by założyć inną, pojawia się moment prawdy. I w teatrze ten moment może zaistnieć. Z Eugeniem Barbą i Kaiem Bredholtem rozmawiają Magdalena Hasiuk i Krystyna Ułamek.

MAGDALENA HASIUK W polskiej tradycji najważniejsze są dwa wydarzenia: wieczerza wigilijna i śniadanie wielkanocne. Przy stole czeka się na narodziny Boga, przy stole świętuje się też Jego zmartwychwstanie. Jak wyglądały śniadania Pana dzieciństwa, w tradycji, w której Pan się wychował?

EUGENIO BARBA Śniadania były proste. Jadaliśmy chleb, piliśmy mleko z kawą zbożową.

HASIUK Zdarzało się, że te śniadania stawały się okazją do świętowania?

BARBA Tak zwyczajnie, jak świętuje się codzienność: z mamą, która daje poczucie bezpieczeństwa, z ojcem, który mniej krzyczy...

HASIUK A wspomnienie, które Pan przywołuje w *Canoe z papieru* – łyk kawy podawanej przez babcię? Czy ono ciągle do Pana powraca?

BARBA Tak, wciąż pamiętam, jak babcia budziła mnie o piątej rano, żeby poczęstować mnie bardzo mocną kawą.

KRYSTYNA UŁAMEK W jednym z tekstów zwrócił Pan uwagę, że w każdym spektaklu Odin Teatret któryś z aktorów nagle zrzuca ubranie i ukazuje się nie nagi, ale w przepychu innego kostiumu. I nie jest to inspirowane, jak Pan sądził początkowo, teatrem *kabuki*, ale wraca Pan do wspomnienia z Gallipoli, gdzie obserwował Pan, jako mały chłopiec, kiedy fioletowa draperia opadała z figury i ukazywał się Chrystus Zmartwychwstały. Nazywa Pan to momentem życia. Czy ten moment życia w przedstawieniu zależy od aktora, reżysera, czy może od widza?

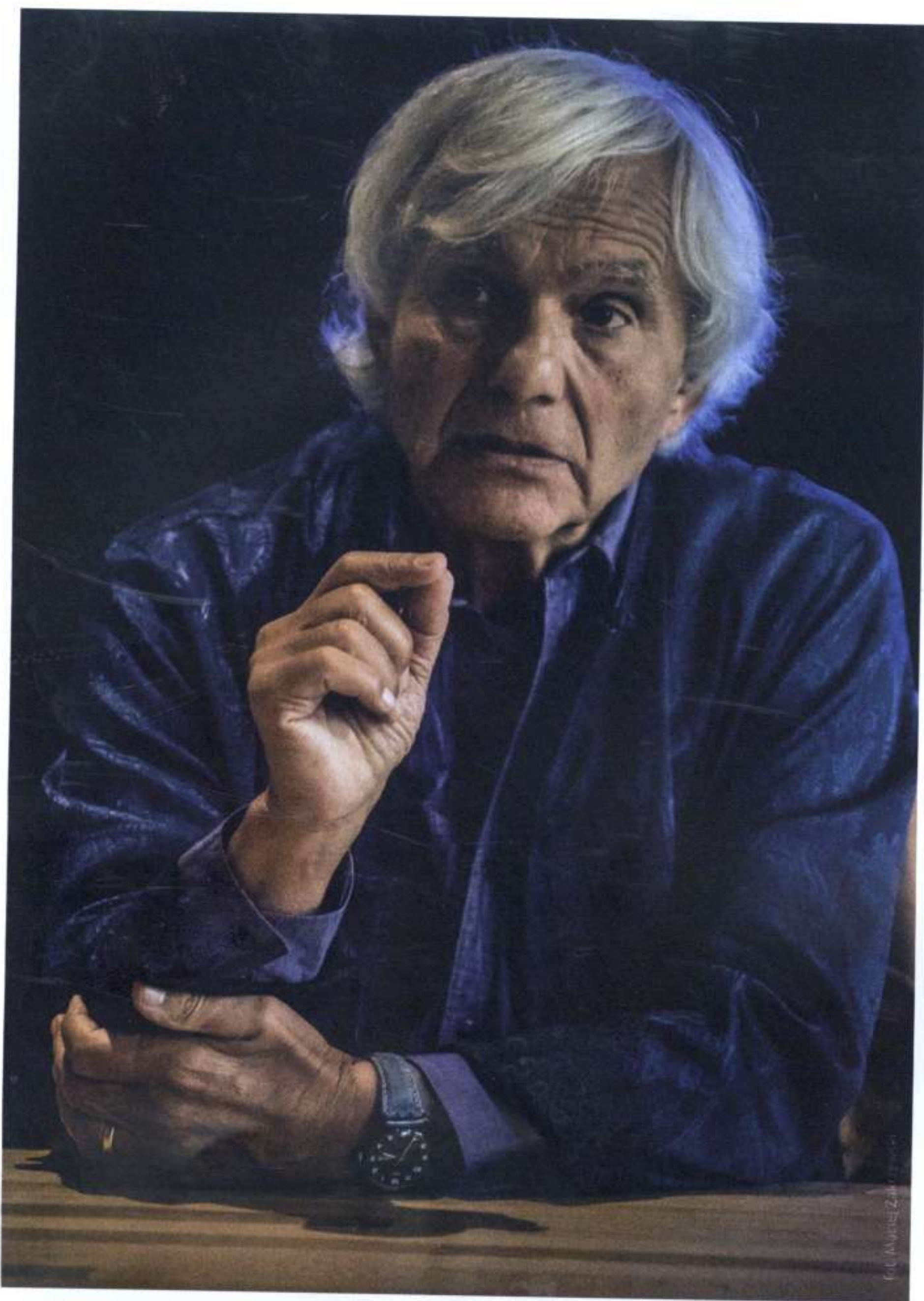
BARBA Jest takie doświadczenie, które znamy wszyscy, nie tylko my, siedzący przy tym stole, czasem znamy je z życia, rzadziej z teatru. Zdarza się nieraz, że gdy obserwujemy inną osobę wykonującą jakąś czynność, coś nas głęboko porusza. Kiedyś nazywałem taki moment ciałem w życiu, dlatego że można wówczas poczuć tajemnicę życia. To się wydaje dziwne, ale pierwszy raz doświadczyłem ciała w życiu, gdy umierał mój ojciec. Odchodził od ciała w życiu, by stać się nieboszczykiem. Dlaczego nazywam ten moment ciałem w życiu? Dlaczego mówię ciało w życiu o ciele kobiety, którą kocham w momencie szczytu erotycznego zjednoczenia? Wczoraj rozmawiałem z Ludwikiem Flaszenem, wróciliśmy do pytań, o których dyskutowaliśmy w Opolu we wczesnych latach sześćdziesiątych. Wspominaliśmy, jak Jerzy Grotowski odkrywał w *Księciu Niezłomnym* moment organiczności w pracy Ryszarda

Cieślaka. Poprosiłem Ludwika, by określił organiczność innymi słowami. Powiedział, że to moment przemiany, transformacji energii aktora, odbierany przez widza. Flaszen wspominał też, że Grotowski zawsze dążył do tego, by zdejmować maski. Podobna scena jest w jednym z dramatów Ibsena [w *Peer Gynt*¹]. Zdejmujemy kolejne maski jak łupiny cebuli i na końcu nic nie zostaje. Wtedy Ludwik powiedział coś niesamowitego, że to oczywiście prawda, i Grotowski też o tym wiedział. Jednak w chwili, kiedy zdejmuje się jedną maskę, by założyć inną, pojawia się moment prawdy. I w teatrze ten moment może zaistnieć. Wtedy zrozumiałem, dlaczego nazywałem śmierć mojego ojca ciałem w życiu. Ponieważ byłem świadkiem przejścia maski życia w maskę śmierci. I w tym przejściu zauważyłem tajemnicę życia.

UŁAMEK Jak wyglądają śniadania w Odin Teatret? Czasami pracowaliście całymi nocami. Czy próby kończyły się wtedy wspólnym śniadaniem? Z kolei w sytuacji, gdy obecnie pracujecie od siódmej rano, czy zaczynacie obecność w teatrze od śniadania? A także w sensie metaforycznym – czym jest śniadanie dla zespołu teatralnego, aby ten mógł przez pięćdziesiąt dwa lata tworzyć spektakle?

BARBA Wierzę, że między członkami Odin Teatret są bardzo mocne więzi, ale nigdy nie zmienialiśmy ich w rytuały społeczne. Pracujemy razem bardzo dużo, ale kiedy kończymy pracę, każdy idzie do siebie. Nigdy nie zapraszam moich aktorów do domu. I wielu aktorów nigdy nie zaprosiło mnie do siebie. Bardzo rzadko jadamy razem. Każdy, kto przyjedzie do Odin Teatret, może zauważyć, że aktorzy jedzą około drugiej, zależnie od tego, co robią. Jedzą w naszej bibliotece. Równocześnie ludzie czytają, uczą się, niektórzy pracują nad jakimś projektem. A aktorzy siedzą i jedzą to, co przynieśli z domu. Można nawet mieć poczucie, że ci ludzie się nienawidzą, bo każdy siedzi sam. To jest totalne przeciwieństwo teatru, który kocham, Théâtre du Soleil. Ariane Mnouchkine w ogóle nie ma własnego życia, ona cały czas siedzi w kuchni. Jak się przyjeżdża do niej [do siedziby teatru w paryskiej Cartoucherie de Vincennes], porozmawiać nawet o bardzo ważnych rzeczach, trzeba iść do kuchni. Ona coś tam ciągle przygotowuje. Wszystko w tym teatrze dzieje się w kuchni. Podczas gdy w Odin Teatret najważniejszą rzeczą jest praca.

HASIUK W książce *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt* opisuje Pan narodziny barteru. Narodził się on w konkretnej sytuacji, można powiedzieć z przypadku, o którym Grotowski mówił, że „jest wyższą formą konieczności”. Mieszkańcy Carpignano podczas pobytu Odin



Eugenio Barba (1936)

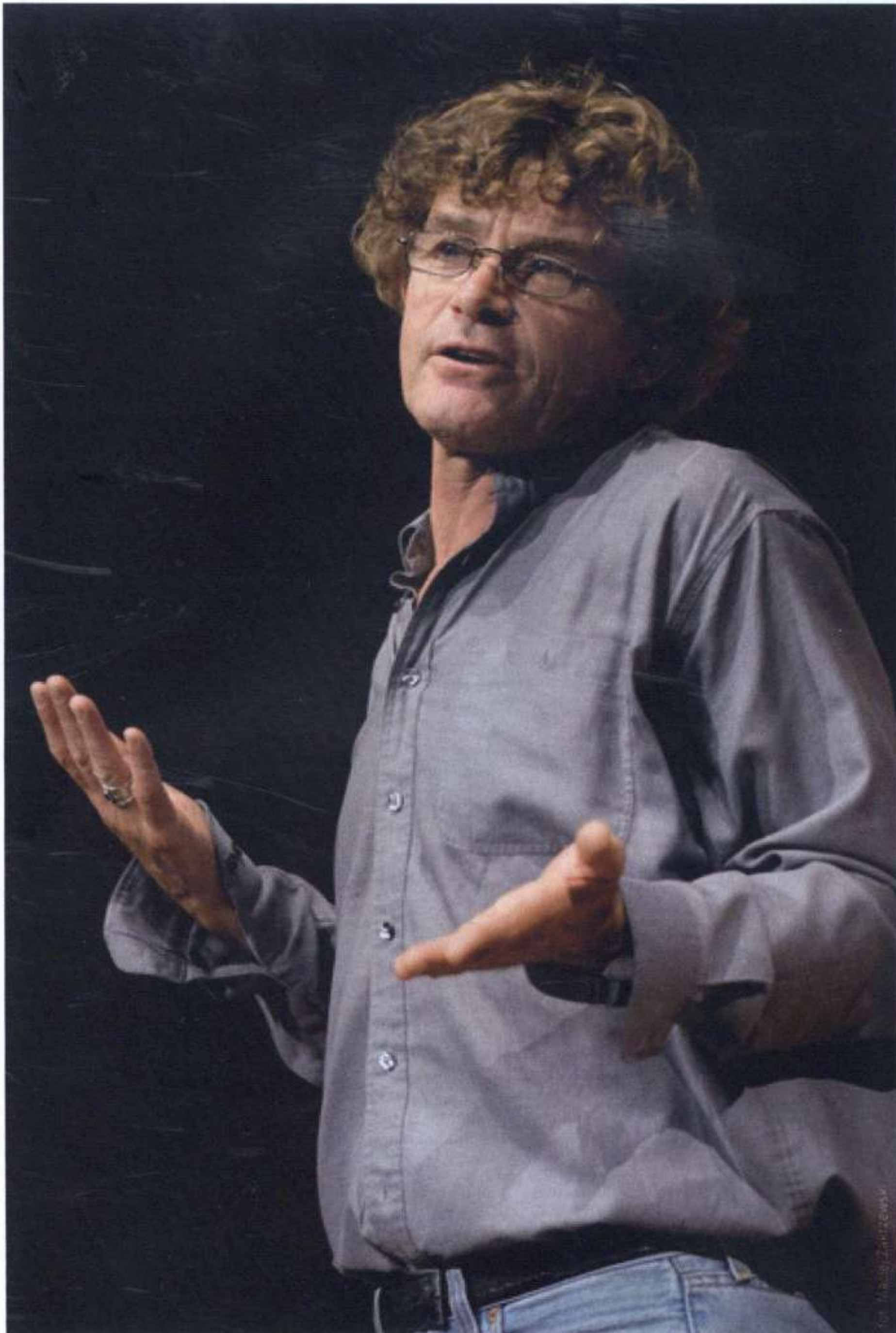
włoski reżyser teatralny, dramaturg, teoretyk teatru. Założyciel i kierownik Odin Teatret w Oslo, od 1966 w Holstebro [ogólnoskandynawskie Laboratorium Sztuki Aktora i Teatru]. Bliski współpracownik Jerzego Grotowskiego i popularyzator jego koncepcji teatralnej. Doktor honoris causa Uniwersytetu Warszawskiego [2003].

Teatret w 1974 roku, po zaimprovizowanym przez Was występie, powiedzieli: teraz wy musicie posłuchać, jak my śpiewamy. Czyli barter stał się sam. Skąd wiedzieliście, że trzeba wprowadzić barter na stałe do waszej praktyki? To pierwsze pytanie. Kolejne dotyczą Waszych doświadczeń z barterami. Robiliście je w bardzo różnych krajach, w różnym czasie, w odmiennych kontekstach kulturowych, społecznych, politycznych. Przypuszczam, że dla wielu wspólnot lokalnych to były pierwsze kontakty z teatrem, pierwsze spektakle w życiu. Czy to był teatr, czy więcej niż teatr? I czy, a jeśli tak, to w jaki sposób praktyka barteru odcisnęła się na Waszym tworzeniu przedstawień?

BARBA Każdy człowiek jest chodzącą pamięcią. Kiedy mówimy o pomyślach... one zawsze rodzą się z konkretnego doświadczenia. Jednym z najważniejszych moich doświadczeń była emigracja. Miałem siedemnaście lat, kiedy opuściłem Włochy i przyjechałem do Norwegii. Nie znałem miejscowego języka, ludzie nie rozumieli języka włoskiego. Z dnia na dzień stałem się głupcem. Mogli mówić do mnie najprostsze

rzeczy: chodź, zjedźmy razem chleb. A ja nie rozumiałem i odmawiałem. To pozwoliło mi zasmakować dwóch skrajności ludzkich zachowań. Spotkałem ludzi, którzy mnie nie znali, byłem obcym, a mimo to otwierali przede mną drzwi swoich domów i dzielili się tym, co mieli. Jak masz osiemnaście lat, nie wierzysz, że ludzie mogą się tak zachowywać i to daje ci poczucie niesamowitej ludzkiej hojności. Z drugiej strony doświadczyłem rasizmu. Byłem ciemny, wyglądałem jak Turek. W latach pięćdziesiątych nienawidzono Włochów. Byliśmy faszystami, sojusznikami Hitlera, okupowaliśmy Etiopię, używaliśmy broni przeciwko ludności cywilnej. W tamtych czasach ludzie w Niemczech, Norwegii, Szwecji nienawidzili Włochów. Gdy byłem żeglarzem na statku handlowym, marynarze szwedzcy i norwescy traktowali mnie oraz Chińczyków, Portugalczyków i Hiszpanów jak niewolników. Zobaczyłem dwa przeciwne oblicza ludzkiej twarzy.

Istnieją sytuacje, w których obcy ludzie zawierają rozejm. Jak zacząć rozmawiać z kimkolwiek z Was, w pewnym momencie dyskusji nie zgodzimy się w wielu kwestiach. Najdziwniejsze jest to, że ludzie mają tendencję, by koncentrować się raczej na tym, co ich dzieli, niż na tym, co ich łączy. To jest [poniekąd] zrozumiałe. Żeby określić swoją tożsamość, musimy wyrazić to, co nas oddziela od innej osoby. To, czego doświadczyliśmy wcześniej, gdy do grupy śpiewającej pieśń najpierw [na początku śniadania] dołączył Kai [Bredholt – aktor Odin Teatret], a później wszyscy [inni goście], to był moment rozejmu. Możemy nazwać go chwilą prawdy, o której mówił Grotowski. Kiedy jedna maska opada i pojawia się druga. Ten moment jedności był bardzo wyraźny w zakończeniu pieśni, kiedy zapadła wyjątkowa cisza. Nie wiem, czy to jest teatr, ale jest to osiągalne dzięki znajomości rzeczy, którą czerpiemy z rzemiosła teatralnego. Praca aktora i reżysera polega na tworzeniu relacji. Najpierw tworzy się relacje wewnątrz zespołu, potem relacje z tekstem, z autorem oraz kontekstem historyczno-polityczno-społecznym tekstu. Następnie próbuje się przetworzyć tę relację w nową relację z teraźniejszością. Aktor i reżyser są specjalistami w budowaniu relacji. Kiedy mówisz „więcej niż teatr”, o czym mówisz? Tę wiedzę, *know-how*, posiada teatr. Ona ucieleśnia się w aktorze, w jakiś sposób również w ludziach, którzy razem śpiewają. Używa się jej nie tylko w celach rozrywkowych albo estetycznych, którym ma służyć przedstawienie. Choć te wszystkie doświadczenia wykorzystuje się również do tworzenia spektakli. Jedną z cech charakterystycznych Wielkiej Reformy, zwłaszcza Drugiej Reformy, która nastąpiła po II wojnie światowej, z pracującymi w latach sześćdziesiątych The Living Theatre czy Grotowskim... W latach siedemdziesiątych doświadczyliśmy unikatowego w historii teatru fenomenu globalnego. Wszędzie, w każdym kraju, na każdym kontynencie pojawiło się pokolenie, które wierzyło, że teatr może być formą życia, sposobem na życie i równocześnie narzędziem jego transformacji. Naprawdę jedyny raz w historii całe pokolenie w to wierzyło. Wiązała się z tym transcendencja – wartość przejęta po Wielkiej Reformie. Orędownikami tej tendencji byli: Adolphe Appia, Konstantin Stanisławski, André Antoine, Antonin Artaud. Według nich teatr ma jakby wartość dodaną. Obejmuje postawę etyczną i wymiar duchowy, wiąże się ze świadomością polityczną. To wszystko urzeczywistniło się w latach siedemdziesiątych. Sytuacja, która zaistniała w Carpignano nauczyła nas, jak robić bartery. Dzięki tej wiedzy mogliśmy praktykować je w innych miejscach i czasie. Można powiedzieć, że barter jest ceremonią. Choć to okoliczności życia w Carpignano pozwoliły nam stworzyć barter, ale jego źródło jest w moim doświadczeniu emigranta. A teraz zrobmy krótką przerwę...



Kai Bredholt [1960]

duński aktor i muzyk folkowy. Od 1990 członek Odin Teatret, gdzie stał się performerem, a obecnie odpowiada za ten rodzaj aktywności. Od 1992 jest członkiem International School of Theatre Anthropology.

Barter jest bardzo prosty. Ja śpiewam pieśń dla ciebie, a ty śpiewasz dla mnie. Nawet wszyscy intelektualiści też mogą śpiewać. To jest poziom zero barteru. Tak naprawdę barter jest o wiele bardziej złożony, stanowi skomplikowany instrument. Większość aktorów Odin Teatret umie przygotować i organizować bartery, ale osobą, która na tym polu najwięcej eksperymentuje i rozwija taki sposób budowania relacji, jest właśnie Kai. Założył nawet laboratorium, które nazywa się Village Laboratory. Mieszka w wiosce poza Holstebro i wszystkie rodziny, które tam żyją, swoim działaniem całkowicie odmieniły tę wioskę. Nie poprzez ideologię – nie jest to ani żaden socjalizm, ani mesjanizm – ale poprzez teatr i ceremonię taki rozejm można budować częściej.

KAI BREDHOLT Barter to prosty system, ale działa bardzo dobrze, ponieważ przenosi to, co już istnieje, w nowy kontekst. Jak Eugenio powiedział, barter to spotkanie. Kiedy przychodzimy do danej społeczności, możemy zademonstrować im inne rzeczy, ale barter jest bardzo dobry, bo pokazuje ludziom w inny sposób to, co już mają.

Dzięki temu sprawia, że są bardziej z siebie dumni. Możemy wykorzystać śnieg. Kiedyś byliśmy w Norwegii i było bardzo dużo śniegu. Nie wiedzieliśmy, jak go użyć, a ja obiecałem burmistrzowi, że zmienimy całe miasto. Początkowo myśleliśmy, że możemy zrobić śliczne małe lampy z kulek śnieżnych. Zorientowaliśmy się, że to nie działa, bo jedną lampę robi się pół godziny. Poprosiliśmy zatem gminę, by dała nam duży traktor. Chcieliśmy zmienić wielkie zasy śniegu w coś kompletnie innego. Traktorzysta był bardzo zdenerwowany, ponieważ kazaliśmy mu rozwieźć śnieg z miejsca, na które wcześniej go zgarnął. Ostatecznie był bardzo dumny. Ze śniegu została zbudowana ściana z wieloma zagłębieniami, w których paliły się świece.

Barter polega właśnie na sprawieniu, aby ludzie pracowali wspólnie, wykorzystując to, co już potrafią. Można używać śniegu, ale równie dobrze można wykorzystać siano. Jeśli nie ma teatru, można go skonstruować. Wiele wiosek nie ma teatru, ale w cztery godziny można zbudować dla nich Koloseum z siana, ze wspianą akustyką i bardzo dobrą widocznością. Używając tylko tych rzeczy, które już są w danym miejscu. To inna możliwość, by stworzyć przestrzeń dla barteru w wioskach, w których nie ma dworców. Zbudowanie gigantycznego świecznika ze śniegu czy teatru z siana to świetne sposoby, aby skłonić ludzi do przyścia w dane miejsce. Kiedy zaczynamy przemieszczać to, co znają, nasze działanie przywołuje ich w dane miejsce. Patrzą, co robimy, gdzie odkładamy siano. I nagle okazuje się, że mają teatr. Gdy wyjeżdżamy, są bardzo z tego dumni. Siano zawsze było w tym miejscu, ale nadaliśmy mu inną formę. To jest bardzo ekonomiczne działanie, nic nie kosztuje.

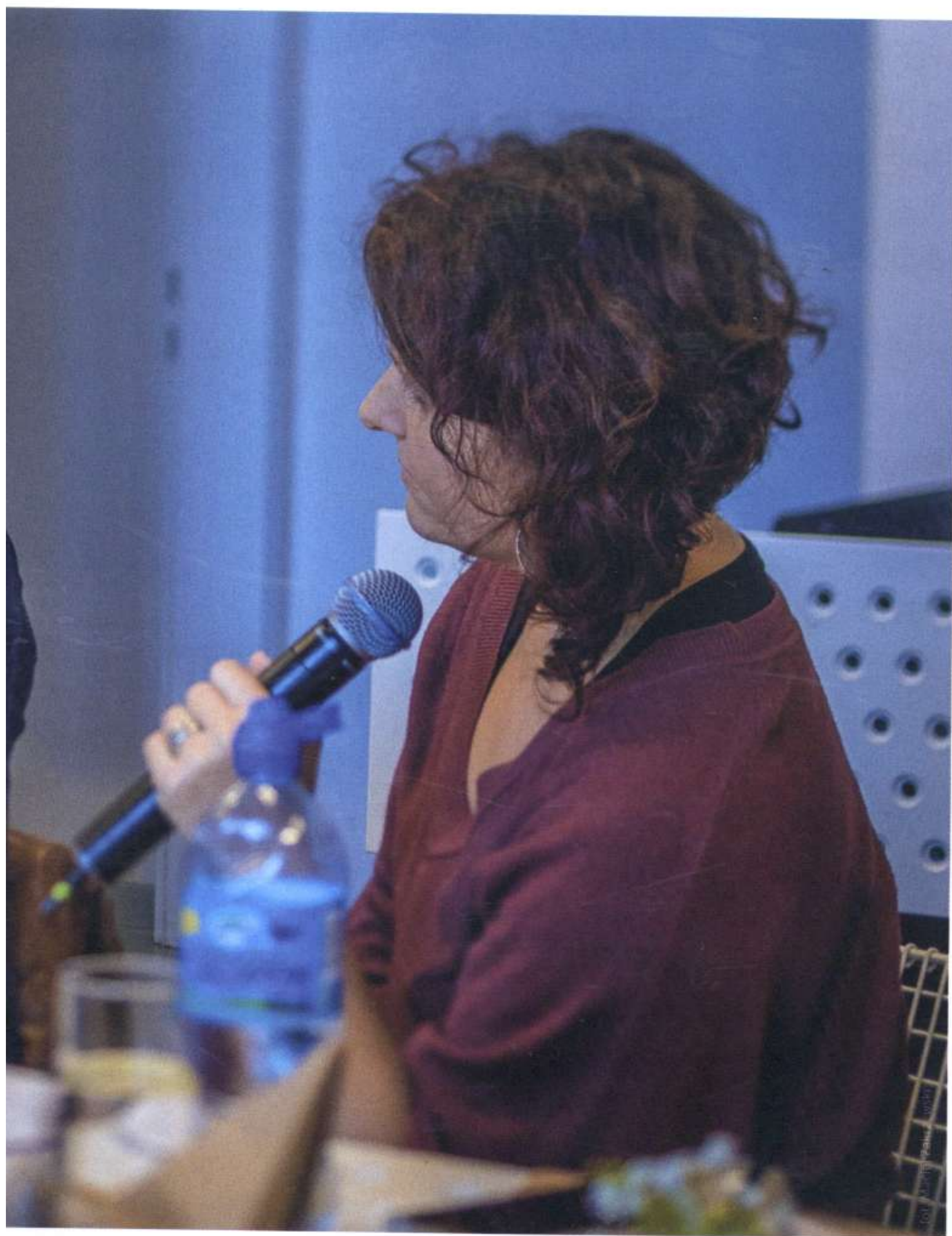
UŁAMEK Jaka jest różnica między przygotowaniem barteru w dużym mieście a w małym miasteczku lub w wiosce?

BARBA Sekret barteru polega na tym, że kiedy obce osoby przychodzą do pewnej grupy, pojawia się zainteresowanie. Gdy przyszliśmy tutaj z Kaiem, wy byliście bardzo ciekawi naszej obecności. Jeśli przyjdę i zaproponuję barter – wymianę, i opowiem coś ciekawego z mojego życia, to wy też mi opowiecie coś o sobie. Jednak większość osób nie będzie w tym uczestniczyć. Jestem tego pewien. Będzie się tak działo z wielu powodów. Barter polega na tym, aby znaleźć ludzi zainteresowanych wymianą. Kai może dać wam setki przykładów takich spotkań. Kiedy zaczynaliśmy w Carpignano we Włoszech – ale także w wielu miejscach w Ameryce Łacińskiej, gdy pracowaliśmy z emigrantami w dużych miastach, na przedmieściach albo we wsiach – musieliśmy znaleźć najbardziej aktywną osobę z grupy. Gdy pytaliśmy we włoskich wioskach, ludzie pomagali nam znaleźć takich liderów. To mógł być ksiądz, który na przykład próbował pracować z młodzieżą, albo młoda grupa polityczna lub miejscowe stowarzyszenie kulturalne. Kiedy proponujemy barter, oczywiście nie prosimy księdza, aby odprawił mszę w ramach wymiany. Przedstawiamy się jako osoby, które lubią taniec, śpiew, muzykę, lubią opowiadać historie oraz tradycyjne jedzenie. Mówimy gospodarzom: „Będziemy to robić za darmo, ale musicie nam oddać coś podobnego”. Pytamy, czy ksiądz bądź jakaś organizacja kulturalna są tym zainteresowani. Taka wymiana daje im pewien prestiż, nie wygląda jak reklama Chrystusa czy jakiejś ideologii. Oni szukają i zbierają ludzi i zaczynają się organizować. I nagle pełnią w swoim środowisku inną rolę. Na przykład grupa młodych socjalistów organizuje coś, co nie jest manifestacją polityczną. „Grupa

znajomych z Danii chce się podzielić swoimi piosenkami, a jednocześnie jest zainteresowana piosenkami z naszej wioski” – to brzmi tak niewinnie, że ludzie bardzo często w tym uczestniczą. Najważniejsze to znaleźć ludzi, którzy są tym zainteresowani. A potem oczywiście sytuacja jest różna w zależności od tego, czy to jest duże miasto, czy mała wioska. Byliśmy kiedyś w szkole, wiedzieliśmy, że dyrektor chce zorganizować tańce dla rodziców i dzieci. I właśnie tam odbył się niesamowity barter. Wcześniej organizowaliśmy spotkania w szkole, śpiewaliśmy, ale również – rodzice i dzieci musieli przygotować coś dla nas. Z okazji pięćdziesięciolecia Odin Teatret (w 2014 roku) zaprosiliśmy do Holstebro grupę dzieci z różnych miejsc z Ameryki Łacińskiej, głównie z Brazylii, z którymi mamy kontakt od wielu lat. Poprosiliśmy szkoły, aby się nimi zaopiekowały. I wtedy już rodzice i dzieci sami mieli stworzyć dla nich serię ceremonii, by przedstawić tradycje duńskie. To było ciekawe doświadczenie dla dyrektorów szkół, którzy i tak w innych okolicznościach organizowali podobne wydarzenia. Barter nie jest zatem mechaniczną maszyną. Trzeba wiedzieć, jak budować relacje między ludźmi i znajdować ludzi zaangażowanych, którzy tworzą relacje pierścieniowe. Dzięki nim powstaje pole energii zwane barterem. I to jest rozejm, o którym wspomniałem.

HASIUK Pytanie do Kaia Bredholta. W jaki sposób praca, którą prowadzisz ze starszymi osobami w Holstebro, również w kontekście wspólnych barterów organizowanych między tą grupą i na przykład uczestnikami Odin Week Festival, wpływa na Twoje doświadczenie jako aktora?

BREDHOLT Wracam do pytania zadanego Eugeniovi: czy inaczej wygląda barter na wsi niż w dużym mieście. Nie ma różnicy. Trzeba użyć swojej wyobraźni i siły, aby odszukać to, co w danej sytuacji już istnieje. Trochę trudniej jest to zrobić w mieście, gdzie często ludzie nie czują się tak bardzo związani z dzielnicą, w której mieszkają. Przekonanie ich, by popatrzyli na dzielnicę jak na sąsiedztwo, wymaga więcej pracy, ale oczywiście można to zrobić. Organizowaliśmy bartery również w wielkich miastach. To jest bardzo ciekawe, w wielu miejscach ludzie często mówią mi, że mogą robić barter w swojej społeczności, gdzie wszystkich znam. W dużych miastach to nie jest możliwe, bo panują tam zupełnie inne reguły. Teraz mała anegdota, która pokazuje, że barter to również sprawa psychologiczna. W 2005 roku przygotowaliśmy Wielkanoc w Polsce, w Krzyżowej pod Wrocławiem². Całość mieliśmy zakończyć wielkim barterem. W Rzymie umierał papież. Z planem barteru poszliśmy do księdza katolickiego, gdyż wszystko miało się wydarzyć w kościele. Był bardzo pomocny, mimo że wyglądało to trochę dziwnie – gościć w kościele przedstawicieli tylu różnych religii. Na każdym spotkaniu jednak ksiądz podkreślał, że jeśli papież umrze, wszystko zostanie odwołane. Papież zmarł w noc przed barterem. Ale postąpiliśmy tak, jak od początku radził nam Eugenio: nigdy się nie poddawajcie. Poszliśmy do księdza. Powiedziałem, że mamy teraz szczególną okazję, dzisiejszej nocy umarła bardzo wielka osoba. W mojej tradycji, gdy umierał stary Wiking – ale tylko bardzo ważny dla danej społeczności – ludzie gromadzili się, by go uczcić. Budowali łódź i kładli go w niej. Robili tak jedynie wobec naprawdę wyjątkowych osób. Zaproponowałem księdzu, żebyśmy zrobili łódź z siana, włożyli do niej



wiele kwiatów i zorganizowali cały barter dla uczczenia Wielkiej Osoby, która umarła tej nocy. Ksiądz musiał trochę nad tym pomyśleć. W końcu jednak się zgodził pod jednym warunkiem – barter miał odbyć się dla uczczenia papieża.

BARBA Ku czci Papa Wojtyła.

BREDHOLT W całej Polsce wszystko zostało odwołane. Tym ważniejsze było nasze wydarzenie. Połowa uczestników zgromadziła się ze względu na odejście papieża, druga świętowała Wielkanoc. W tym ogromnym zgromadzeniu każdy był obecny z ważnego dla siebie powodu. Jak Eugenio powiedział: ważne, aby poszukać celu, dla którego ludzie mają przyjść i uczestniczyć. A potem musisz podążyć wyobraźnią w ich kierunku. Zadać pytanie, gdzie oni są w swoim życiu, ze swoimi marzeniami, planami, sposobem życia. Dlatego pokazałem Wam filmowe przykłady działań ze śniegiem, sianem, z czymś, co dla tamtych społeczności było już znane.

BARBA Magda pytała o starsze osoby, z którymi pracujesz.

BREDHOLT Mam grupę teatralną, w której najmłodsza osoba ma sześćdziesiąt siedem lat, a najstarsza dziewięćdziesiąt sześć. Tam działa ten sam system. Zauważyłem, że nie mogę ich zmienić w aktorów, mimo że chcą nimi być. Natomiast pytam ich, co robili w życiu i wykorzystuję ich „pamięć fizyczną”. Wielu z nich nie pamięta, co jadło wczoraj, ale gdy zapytam mężczyznę, jak pracował z koniem, o którym zawsze opo-

wiada, i podam mu kawałek sznurka, to nagle bum! Jego ciało zmienia się i zachowuje się tak jak przez całe życie. Czuje ten sznurek – lejce, które trzymał, pracując z koniem. Wychodząc od takich doświadczeń, mogę robić teatr fizyczny. To jednocześnie jest i nie jest barter. Motywuję ich, żeby nadal pamiętali, żeby wstawali z łóżek, ćwiczyli na przykład grę na gitarze czy swoje tańce. Daję im pretekst, i to jest najlepsza odpowiedź na pytanie: „Dlaczego robić barter?”. Barter to pretekst, żeby ludzie się spotykali, żeby dostrzegli siebie nawzajem. Grupa teatralna to potężne narzędzie, żeby się bliżej poznać. Kiedy robisz przedstawienie, wiesz, że czasem przyjdzie może dwadzieścia osób, ale kiedy zrobisz barter, przyjdą setki, bo będą tam całe rodziny.

GŁOS Z SALI W jaki sposób złożyć te wszystkie idee, elementy kulturowe razem, jak ustalić hierarchię między nimi? W jaki sposób w przypadku gry czy spektaklu złożyć razem dwa elementy, o których ludzie myślą, że nie pasują do siebie?

BARBA Kiedy organizujesz barter, istnieją określone zasady. Angażuję siebie i moich kolegów z Odin Teatret, aby przyszli i coś wam dali. I jeśli zaakceptujecie te zasady, musicie zrobić to samo. Pewnego razu przyjechaliśmy na umówiony barter do pewnej wioski, ale organizatorzy nie byli przygotowani. Chcieli, żebyśmy zagrali dla nich, ale nie chcieli nic nam dać. Postąpili nieuczciwie, obiecali, że się wymienimy, ale nie zrobili tego, więc wróciliśmy do domu. Są różne formy barteru, ale to, o czym spotkali ludzie nam opowiadają, zależy od nich, nie ingerujemy w to. Czasem przychodzą i proponują bardzo wiele różnych rzeczy i wtedy odpowiadamy, że muszą szanować harmonogram czasowy, bo mamy tylko po godzinie na każdą grupę. To bardzo ważne, żeby stworzyć ramy dla wymiany, żeby był zachowany rytm i energia, i żeby zdarzenie się nie rozpadło. Jeśli o tym pamiętasz, mówisz sobie, że każda rzecz musi trwać trzy minuty, nie więcej. To jest dżentelmeńska umowa. Często zarzucano nam, że przyjeżdżamy z czymś, co nie było/nie jest naszymi autentycznymi tradycjami. To słuszna uwaga. Jeśli robisz na przykład barter w Rzymie i spotkasz starszego pana, który pochodzi z Sycylii, ale mieszka w wielkim mieście już od pięćdziesięciu lat i będzie śpiewał piosenkę z dzieciństwa śpiewaną niegdyś w jego wiosce; a potem przychodzi grupa młodych osób i śpiewają piosenkę ostatnio modną w telewizji – zauważasz, że powstaje hybryda. Z punktu widzenia estetycznego można to porównać do potopu. Ale taka jest właśnie współczesna kultura. Ona jest potopem. Jeśli chcesz zobaczyć coś, co ma kształt estetyczny, idziesz do teatru na przedstawienie, bo reszta to potop. ■

1 ■ Por. L. Sokół, *Max Stirner i Henrik Ibsen: dalecy i bliscy*, „Folia Scandinavica” 2011, vol 12, s. 324.

2 ■ W ramach XIV Sesji Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru (ISTA), która odbywała się w dniach 1–15 kwietnia 2005 roku we Wrocławiu-Krzyżowej.

Spotkanie odbyło się 24 października 2016 roku we Wrocławiu jako jedno ze „Śniadań w procesie” przygotowanych w ramach programu „Więcej niż teatr. Pełnoprawna sztuka osób z niepełnosprawnościami”, stanowiącego część Olimpiady Teatralnej Wrocław 2016. Spotkanie rozpoczęło się improwizowaną pieśnią w wykonaniu Anny Zubrzycki i uczestników projektu „Więcej niż teatr”. W odpowiedzi Kai Bredholt, akompaniując sobie na akordeonie, zaśpiewał pieśń, w którą włączył kolejno wszystkich zgromadzonych gości. Śniadanie kończyło się także działaniem zainicjowanym przez Bredholta. Aktor wyprowadził uczestników spotkania w uformowanym korowodzie tanecznym na wrocławską ulicę przed Punkt Informacyjny Europejskiej Stolicy Kultury Barbara. Tam do tańczących poloneza do wtóru piosenki Yellow Submarine przyłączyli się przechodnie, przede wszystkim zgromadzona nieopodal przypadkowo grupa dzieci szkolnych. Wspólny taniec i śpiew uczestników śniadania i przechodniów stał się spontanicznym przykładem praktykowania barteru. Przypisy pochodzą od Magdaleny Hasiuk i Krystyny Ułamek.