

Ewa Partyga

BARBA I BJØRNEBOE. LISTY PEŁNE MARZEŃ

Eugenio Barba przyjechał do Polski jako stypendysta UNESCO w styczniu 1961. O wyborze celu edukacyjnej podróży przesądziła fascynacja Andrzejem Wajdą: „Wajda nakręcił swój *Popiół i diament* właśnie po to, abym studiował teatr w Polsce. Film ten obejrzałem w Oslo jesienią 1959 roku. Był on dla mnie jak cios w żołądek”.¹ Barba trafił do Polski prosto z wyprawy do Izraela, ale miejscem jego stałego pobytu była wtedy Norwegia. Coraz głębsze zainteresowanie teatrem zbliżyło go w tym okresie jeszcze bardziej do poznanego nieco wcześniej Jensa Bjørneboego, niespokojnego, niepokornego, anarchizującego intelektualisty, pisarza i eseisty grającego rolę enfant terrible w ówczesnym życiu kulturalnym w Norwegii. W eseju *Skąd się wywodzę* Barba wspominał go tak:

Moje nerwy pamiętają Jensa Bjørneboego [!], pisarza i drogiego przyjaciela, będącego ucieleśnieniem konieczności ekscesów. Bez gwałtownych zrywów, bez wybuchów protestu i bez buntu przeciw ideom, w które wierzył – dla niego buntownika spragnionego absolutnej sprawiedliwości – życie groziłoby ograniczeniem się do nieświadomego defetyzmu.²

Dwudziestoparoletniego Włocha i przeszło czterdziestoletniego kontrowersyjnego intelektualistę połączyła rzadka w owym czasie w Norwegii fascynacja Brechtem i teatrem. Esej Bjørneboego na temat teatru Brechta był zalążkiem tej znajomości, szybko pojawiło się jednak także wiele innych wspólnych tematów od anarchicznego syndykalizmu przez Owidiusza i *Kamasutrę* po mistykę. W towarzystwie słynnego już wówczas w Norwegii pisarza młody student z doświadczeniem spawacza po raz pierwszy od początku pobytu w tym kraju poczuł, że nie jest inny.

¹ E. Barba, *Film, który zmienia życie*, [w:] idem, *Ziemia popiołu i diamentów. Moje terminowanie u Grotowskiego. 26 listów Jerzego Grotowskiego do Eugenia Barby*, przekł. M. Gurgul, Wrocław 2001, s. 14.

² Idem, *Spalić dom. Rodowód reżysera*, przekł. A. Górka, Wrocław–Warszawa 2011, s. 34.

Barba mówi dziś, że uwielbiał te długie, nocne spotkania, podczas których mogli rozmawiać o wszystkim, wiedząc, że przywoływane tematy i doświadczenia obudzą mnóstwo nowych skojarzeń w partnerze.³

Wśród pomysłów, jakie się pojawiały w toku dyskusji, była także idea powołania do życia eksperymentalnego, brechtowskiego w duchu, teatru w Oslo. Wyjazd do Polski nie przekreślił tych marzeń, przyczynił się w pewnej mierze do zacieśnienia więzi. Gdy Barba przeniósł się z Warszawy do Opolą, do Teatru Laboratorium 13 Rzędów, zaczął dość regularnie pisać listy do Jensa Bjørneboego.

Teatr jako miejsce wymiany energii indywidualnych i społecznych stał się jednym z najważniejszych wątków ich korespondencji. Jens Bjørneboe, który swoją ojczyznę uważał za kraj karłów podporządkowany „dyktaturze przeciętności”, starał się różnymi sposobami ożywić i zmodernizować norweskie życie teatralne. W liście z 24 marca 1962 pisał do Barbę z nieskrywaną goryczą:

Tutaj idealizm uznawany jest za naiwność, uczciwość za głupotę, dobroć za idiotyzm. Trzeba o tym pamiętać. Całe tutejsze życie teatralne to duchowy i fizyczny burdel, w dodatku – kiepski burdel.⁴

Miesiąc później zapowiedział, że zostanie redaktorem naczelnym pierwszego w Norwegii czasopisma teatralnego.⁵ Zakładał optymistycznie, że dwumiesięcznik zacznie się ukazywać już jesienią 1962 i konsultował różne szczegóły właśnie z Barbą. Przystąpił też natychmiast do zbierania materiałów do pierwszych zeszytów, planując, że jeden z nich zostanie poświęcony polskiej kulturze. 12 kwietnia 1962 poprosił, żeby Barba przesłał mu „jak najwięcej materiałów o polskiej scenografii, sztuce plakatu i typografii”.⁶ W tym samym liście zamówił także dwa artykuły:

a) artykuł o życiu teatralnym w Polsce. (Z naciskiem na tło historyczne i na w s p ó ł c z e s n y, e k s p e r y m e n t a l n y teatr, o którym opowiadałeś; jak najwięcej konkretów i informacji, łącznie z danymi na temat liczby teatrów w Polsce, coś o nielegalnych przedsięwzięciach w czasie wojny, krótko mówiąc: o wszystkim, co sprawia, że polski teatr jest bardziej zajmujący i żywy niż teatr norweski.)

b) artykuł o polskim filmie. (Z naciskiem na polską administrację i rozwój akademii filmowych; o edukacji, o czołowych reżyserach, o niektórych, szczególnie udanych filmach itd. A zatem znów jak najdokładniej, dokumentacyjnie i informacyjnie.)⁷

Zapalony do projektu Bjørneboe przypominał Barbę o zamówionym artykule na temat polskiego życia teatralnego („historia, daty, liczby, fakty, edukacja

³ Zob. E. Kvamme, *Kjære Jens, kjære Eugenio: om Jens Bjørneboe, Eugenio Barba og opprørernes teater*, Oslo 2004, s. 61.

⁴ Ibidem, s. 81.

⁵ Zob. ibidem, s. 87.

⁶ Ibidem, s. 88.

⁷ Ibidem. Bjørneboe dodał jeszcze, że artykuł o teatrze powinien być dłuższy niż tekst o filmie.

aktorów i reżyserów⁸) także w następnym, majowym liście. Podczas gdy norweski pisarz snuł coraz ambitniejsze plany dotyczące czasopisma, zapowiadając, że obejmie ono swym zasięgiem nie tylko Norwegię, ale także inne kraje nordyckie, Barba pracowicie zbierał materiały na temat polskiego teatru oraz planował wizytę przyjaciela w Polsce. Gdy okazało się, że wizyta nie dojdzie do skutku, a prace nad czasopismem trzeba przełożyć na następny rok, Barba pocieszał Bjørneboego, chociaż nie krył, że znalazł się w nieco niezręcznej sytuacji wobec ludzi, których zaprosił do współpracy nad polskim numerem nowego norweskiego pisma. W czasie bożonarodzeniowej wizyty w Oslo w 1962 złożył gotowy już artykuł o polskim teatrze w redakcji kwartalnika „Vinduet”.

W roku 1963 w listach krążących między Polską a Norwegią nadal powracał wątek teatralnego czasopisma. Tytuł zaproponowany przez Barbę – „Teater-Reform” – wydał się Bjørneboemu zbyt prowokacyjny, zwłaszcza że „reformę czy rewolucję trzeba robić, a nie anonsować”.⁹ Norweski pisarz wolał pozostać przy skromniejszej nazwie, „Aktuelt Teater” i z niecierpliwością czekał na chwilę, w której będzie mógł wydrukować w swym dwumiesięczniku manifest Grotowskiego. Marzeń miał zresztą więcej. W 1963 coraz częściej pisał o planach powołania do życia eksperymentalnej sceny, także we współpracy z Barbą. Już w styczniu 1963 gotowa była nawet budząca jasne skojarzenia nazwa projektowanego teatru: „Teater-Laboratorium 63”.¹⁰ W związku z projektami teatralnymi w korespondencji powraca często sprawa inspirowanego ideami Brechta dramatu *Fugleelskerne (Ornitofile)*, nad którym Bjørneboe pracował w tym czasie z nadzieją, że jego inscenizacja stanie się załącznikiem teatralno-kulturowej rewolucji w Norwegii. Jako że miał skromne na razie doświadczenia dramatopisarskie, konsultował rozmaite szczegóły tekstu z Barbą. Na kształcie dramatu zaważyło także zetknięcie się z Henrykiem Tomaszewskim. Bjørneboe obejrzał występy Teatru Pantomimy, opublikował wywiad z jej twórcą, a do Barby napisał:

Długo rozmawiałem z Tomaszewskim i prawdopodobnie wpłynię to decydująco na mój stosunek do teatru i na moją własną dramaturgię. Tekst trzeba dziś pisać tak, by cały czas rodziło się z niego bezpośrednio działanie i gest, powinien więc być psychosomatyczny albo w każdym razie psychodynamiczny.¹¹

Chociaż dramat nie był jeszcze gotowy, Bjørneboe myślał o inscenizacji:

Ta sztuka bardziej niż cokolwiek innego pomoże sprawie czasopisma i naszego teatru. Gotów jestem zarezerwować ją dla nas, byśmy mogli zainaugurować działalność teatru tu, w kraju, *Ornitofilami*, w twojej reżyserii, ze scenografią Szajny. Moglibyśmy też rozpocząć działalność, wystawiając ją na jakiejś istniejącej już scenie, gdyby stworzono nam dobre warunki. Ale w takim wypadku

⁸ Ibidem, s. 90.

⁹ Ibidem, s. 112.

¹⁰ Zob. F. Wandrup, *Jens Bjørneboe: mannen, myten og kunsten*, Oslo 1995.

¹¹ E. Kvamme, op. cit., s. 121.

sztuka powinna być wcześniej nie tylko wystawiona za granicą, powinna stać się tam sensacją. Na przykład w Niemczech albo we Włoszech.¹²

W marcu 1963 Bjørneboe wysłał streszczenie niegotowego jeszcze dramatu Andrzejowi Wajdzie. Inspiratorem tej próby był zresztą Barba, który wszelkimi sposobami zabiegał o spopularyzowanie twórczości przyjaciela w Polsce.¹³ Producentem reżyserowanego przez Wajdę filmu miał być Egil Monn-Iversen.

Film Wajdy nie powstał, a Bjørneboe i Barba nie stworzyli razem ani czasopisma, ani teatru. Jednak ich przepelniona marzeniami korespondencja wydała owoce. Jens Bjørneboe powierzył Barbie niedokończony jeszcze tekst dramatu *Ornitofile* [*Fuglelskerne*], zostawiając mu całkiem wolną rękę. Dla młodych ludzi, Torgeira Wethala i Else Marie Laukvik, a także pozostałych jedenastu, którzy przyszlizli na pierwsze spotkanie z reżyserem i autorem do Halling skole w Oslo, magnesem było właśnie nazwisko Bjørneboego. Sztuka – w mocno okrojonym wariacie¹⁴, zrywającym z brechtowskim duchem oryginału – stała się punktem wyjścia dla pierwszej inscenizacji Odin Teatret. Autor zaskoczony był nieco efektami, ale wspierał bardzo mocno ideę twórczej wolności reżysera, uczestniczył w niektórych próbach przedstawienia, później pisał o nim z uznaniem.

Kiedy długa, skomplikowana, pełnospektaklowa sztuka trafia w ręce takiego chirurga jak Barba, trudno nie zadać sobie pytania, jak się autor czuje po operacji dziecka. Mogę odpowiedzieć, że czuję się wspaniale. [...] Po chirurgicznej operacji Barby ze sztuki nie zostało nawet torso. Zostały tylko serce, płuca i mózg. Cud polegał na tym, że sztuka wciąż żyła.¹⁵

Już po przenosinach Barby i Odin Teatret do Danii Bjørneboe pisał, nie przebieając w słowach, jak wielką stratą dla norweskiej kultury była ta decyzja, wymuszona norweską obojętnością na sprawy teatru.

Kontakty z polskimi autorami, nawiązane z myślą o „Aktuelt Teater”, wykrzystał Barba w „Teatrets Teori og Teknikk”, czasopiśmie, które zaczął wydawać w 1965. Anonsowane jako „czasopismo nordyckie” ukazywało się najpierw w Oslo, potem w Holstebro, w Danii, ale także po przenosinach redagowane było w języku norweskim. Idea pierwszego periodyku poświęconego nie życiu teatralnemu, ale technikom i praktykom scenicznym zrodziła się na kongresie ITI w Warszawie w 1963, potem dyskutowana była w kręgu skandynawskich ludzi teatru, na kongresie Nordisk Teaterunion w styczniu 1965. Jeszcze w tym samym roku plany udało się zrealizować. Bohaterami pierwszego numeru pisma,

¹² Ibidem, s. 113.

¹³ Bjørneboe już wcześniej zaczął pisać inny scenariusz filmowy z myślą o Wajdzie jako potencjalnym reżyserze.

¹⁴ Okrojonym także całkiem dosłownie. Else Marie Laukvik wspomina, że była bardzo rozczalona, kiedy Barba pociął nożyczkami tekst, który ona pracowicie przepisała na maszynie. Zob. E. Kvamme, op. cit., s. 142.

¹⁵ J. Bjørneboe, *Om Odin-teatrets adaptasjon av «Fuglelskerne»*, [w:] idem, *Samlede essays. Teater*, Oslo 1996, s. 55.

wydanego w postaci dodatku do zajmującego się designem magazynu „Bonytt”, uczynił Barba dwóch reżyserów, Jerzego Grotowskiego i Jacquesa Polieriego. Otwierał go tekst Barby *Mot et sakralt og profant teater*¹⁶, opisujący metody pracy i idee Grotowskiego, a także relacje między sceną a widownią w przedstawieniach Teatru 13 Rzędów, zwłaszcza zaś w *Akropolis*. Siódmy numer czasopisma w roku 1968 wypełniły całkowicie pisma Grotowskiego *Towards a Poor Theatre*. Zeszyt siedemnasty w 1982 poświęcono natomiast treningowi Grotowskiego. Na Grotowskim nie kończyły się polskie wątki i polskie konteksty w nowym czasopiśmie, zwłaszcza na początku w „Teatrets Teori og Teknikk” drukowano eseje różnych polskich autorów, których Barba w 1962 chciał wciągnąć do współpracy z Bjørneboem – Bohdana Korzeniewskiego, Konstantego Pużyny, Andrzeja Falkiewicza, Ludwika Flaszena, Krzysztofa Marii Byrskiego. Jednym z bohaterów trzeciego zeszytu stał się Witkacy (obok Artauda).

Artykuł Eugenia Barby o polskim teatrze trafił na łamy kwartalnika „Vinduet” jesienią 1963. Barba spełnił wszystkie prośby i zalecenia Jensa Bjørneboego. Naszpikował esej nazwiskami, datami i danymi statystycznymi. Sama liczba informacji z nim zawartych miała robić wrażenie na norweskim czytelniku, dla którego teatr był nadal miejscem, w którym bywa się rzadko i tylko dla podtrzymania statusu. Dziś ten artykuł można czytać w kilku różnych perspektywach. Badacze twórczości Barby znajdują tu uzupełnienie wspomnień spisanych w *Ziemi popiołu i diamentów*, a także – w pewnej mierze – raportów Służby Bezpieczeństwa, które przyczyniły się do tego, że Barba nie dostał polskiej wizy w kwietniu 1964.¹⁷ Historyków teatru PRL esej ten może zainteresować jako świadectwo ciekawego spojrzenia na życie teatralne w początkach lat sześćdziesiątych, spojrzenia „oswojonego obcego”, który po wpływie dwóch impulsów mitologizuje to, co widzi i słyszy. Barba obracał się w Polsce w kręgach ludzi teatru, którzy mieli wpływ na jego percepcję i interpretację polskiego życia teatralnego, ale w tle szkieletowego obrazu majaczy wyrazista teza wykuta w czasie rozmów i korespondencji z Bjørneboem: polska gorączka teatralna ma być pod każdym względem skontrastowana z norweską teatralną śpiączką.

Trzeci interesujący kontekst lekturowy to dzieje późniejszej recepcji polskiego teatru w Norwegii. Już w drugiej połowie lat sześćdziesiątych Polska stała się teatralną Mekką Norwegów. Na polskich przedstawieniach wychowywali się ludzie, którzy później nadawali ton norweskemu teatrowi – reżyserzy Kjetil Bang-Hansen i Stein Winge, jeden z najwybitniejszych aktorów Ola B. Johannssen, scenografowie Helge Hoff Monsen (skończył krakowską ASP w 1967) i Einar Dahl. Z polskich autorów wymienianych przez Barbę na norweskich scenach za-

¹⁶ Tekst był przedrukowywany kilkakrotnie w książkach i w czasopismach (m.in. w „Tulane Drama Review” w 1965, pod tytułem „Ritual Theatre”).

¹⁷ Zob. A. Wójtowicz, „Barba Eugenio tą razą w rozmowie był bardziej powściągliwy”. *Eugenio Barba w raportach Służby Bezpieczeństwa*, [w:] *Tysiąc i jedna noc. Związki Odin Teatret z Polską*, wstęp i red. Z. Dworakowska, oprac. M. Blige, Wrocław 2014.

domowił się Mrozek – premiery *Tanga* w Oslo i Bergen w 1966 były nie tylko wielkimi sukcesami artystycznymi i frekwencyjnymi, ale też zmieniły sposób myślenia o współczesnej dramaturgii. Z grupy reżyserów wyliczanych przez Barbę największą karierę w Norwegii zrobiła Krystyna Skuszanka. Jej przedstawienia stały się punktem obowiązkowym programu wizyt wielu norweskich ludzi teatru w Polsce. Później – sporo w Norwegii reżyserowała. Gdy Kjetil Bang-Hansen zaprosił ją do współpracy w Rogaland Teater w 1981, była już legendą w środowisku teatralnym. Bang-Hansen pisał: „Ta wielka mała dama, jest jedną z najwybitniejszych w Europie reżyserek, a jej język teatralny ma wiele wspólnego z tym, jaki sami chcielibyśmy rozwijać”.¹⁸ Idee Grotowskiego natomiast nie zyskały początkowo rezonansu w norweskich kręgach teatralnych. Fascynacja Grotowskim – za pośrednictwem Odin Teatret – rozpoczęła się dopiero w latach siedemdziesiątych, w środowisku młodych twórców offowych, szukających nowej formuły teatru opartej na pracy grupowej.

¹⁸ Zob. K. Bang-Hansen, *Trommer og sang. En samling teaterartikler gjennom tyve år*, Oslo 1987, s. 128.