

Martyna Kasprzak-Strzelecka

Studia Doktoranckie na Wydziale Polonistyki UJ, Katedra Teatru i Dramatu

Tytuł pracy: *Theatrum Mundi Ensemble - międzykulturowy projekt Eugenia Barby*

Promotor: dr hab. Tadeusz Kornaś, prof. UJ

Kierownik Katedry: prof. dr hab. Grzegorz Niziołek

Theatrum Mundi Ensemble – międzykulturowy projekt Eugenia Barby

W rozprawie doktorskiej podjęto próbę opisu i analizy spektakli oraz metod pracy Theatrum Mundi Ensemble - międzykulturowego zespołu teatralnego, utworzonego przez Eugenio Barbę w ramach Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru (ISTA). Jest to prawdopodobnie pierwsza monografia Theatrum Mundi Ensemble - sumująca i dokumentująca wszystkie dokonania zespołu. W pracy skupiono się na historii powstania i przemianach, jakie dokonywały się w kolejnych latach oraz wskazano teoretyczne założenia grupy. Teorie i idee włoskiego reżysera zostały też skonfrontowane z krytycznymi głosami i wątpliwościami, jakie się rodziły w związku z międzykulturowymi eksperymentami. Zasadniczą część pracy stanowi próba analizy widowisk Theatrum Mundi Ensemble.

W trakcie sesji ISTA aktorzy i tancerze z różnych kontynentów i kultur przedstawiają tradycyjne, niekiedy mające wielowiekową historię, style aktorskiej ekspresji. Wykorzystując różnorodność kultur teatralnych, pod szyldem Theatrum Mundi Ensemble powstają spektakle reżyserowane przez Eugenio Barbę. Widowiska te, pokazywane niezwykle rzadko, realizują w praktyce główne założenie Barby, jakim jest międzykulturowa wymiana. Do tej pory odbyły się premiery spektakli: *Ego-Faust* (2000), *Ur-Hamlet* (2006), *Zaślubiny Medei* (2008).

Rozwój osobistej metody inscenizacji twórcy TME szedł w parze z badaniami praw rządzących sztuką aktora. Według Eugenio Barby, antropologia teatru jest przeprowadzoną na płaszczyźnie społeczno-kulturowej i biologicznej analizą zachowań człowieka, który znajduje się w sytuacji przedstawienia, a jej ogólne zasady wydobywa się z badań empirycznych. W efekcie celem antropologii teatru ma być też weryfikacja możliwości zastosowania zasad sztuki aktorskiej i ich implementacja we własne doświadczenie¹. Słowem pragmatyzm, utylitaryzm i praktyka – dopiero z nich może się rodzić teoretyzowanie (choć

¹ Por. R. Schechner, *The End of Humanism*, New York 1982, s. 6.

także na polu teorii Barba ma istotne zasługi - jest między innymi współautorem *Sekretnej sztuki aktora. Słownika antropologii teatru*²).

Barba na pierwszym miejscu stawia jednak praktykę i współpracę z aktorami, podczas której zapomina się o narodowościowych, kulturowych czy religijnych różnicach. Twórca neguje także teorię relatywizmu kulturowego³. W konsekwencji tradycje, idee czy religie mają w pracy podczas sesji ISTA drugorzędne znaczenie⁴. Zdaniem Barby, wszyscy uczestnicy międzykulturowej współpracy reprezentują różne formy tego samego rzemiosła – sztuki aktorskiej. W odmiennych formach dramatycznych Barba dopatruje się punktów wspólnych i powszechników.

W reżyserowanych przez siebie międzykulturowych widowiskach w ramach *Theatrum Mundi Ensemble* Eugenio Barba za główny cel obiera prezentowanie publiczności różnorodnych technik i sposobów gry, czemu ma służyć wprowadzanie silnie kontrastujących elementów⁵ i zachęcanie aktorów, by pokazywali swoje rodzime tradycje wykonawcze w oryginalnej, typowej dla danego gatunku formie. Dlatego też można zaryzykować stwierdzenie, że kluczem do artystycznej i politycznej pracy Barby jest mieszanie kontrastowych elementów kulturowych i poszukiwanie ich głębokich powiązań. Co więcej, Barba, twierdząc, że w montażu przedstawienia odwołuje się do archetypów, aspiruje do tworzenia widowisk uniwersalnych, wszędzie zrozumiałych i czytelnych dla każdego, niezależnie od pochodzenia, kultury czy indywidualnych uwarunkowań.

Takie podejście budzi wiele kontrowersji. Richard Schechner zauważył, że każda kultura organizuje doświadczenia wedle własnego, stworzonego przez siebie systemu, a zrozumienie sensów spektaklu w dużej mierze zależy od wiedzy publiczności na temat danej techniki wykonawczej⁶. Częsty błąd w europejskich prezentacjach nieeuropejskich historii polega na założeniu, że wszyscy widzowie zobaczą to samo⁷. Jednak

² E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, tłum. J. Fret i in., red. L. Kolankiewicz, Wrocław 2005.

³ Por. L. Kolankiewicz, M. Szpakowska, *Antropologia teatru: swojskie i obce*, „Dialog” 1987, nr 11–12, s. 173.

⁴ Por. E. Barba, *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, przeł. G. Godlewski, I. Kurz, M. Litwinowicz-Droździel, Warszawa 2003, s. 311.

⁵ S. McGrane, *Experimental theatre on a global scale*, „Herald Tribune. The Global Edition of The New York Times” 2008, 10 lipca, s. E1; ODINACTIVITIES-B-B16_32-40, s. 20; <https://www.nytimes.com/2008/07/10/theater/10odin.html> [15.03.2018].

⁶ Por. R. Schechner, *Przyszłość rytuału*, przeł. T. Kubikowski, Warszawa 2000.

⁷ Parafrazując urodzonego w Nigerii krytyka Okwui Enwezor, *Reframing the Black Subject. Ideology and Fantasy in Contemporary South African Representation*, „Third Texts Africa” t. 11, 1997, nr 40, s. 21-40, http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528829708576684#.VH2_BckR-fw, cyt. za: O. Stanisławska, „Stojąc, wyeksponowani w ten sposób...”. *Od „ludzkiego zoo” do „ludzkiej instalacji”*

bez uświadomienia sobie realiów danej kultury można źle interpretować to, co dla wielu wydaje się być uniwersalne. Jak trafnie zaznacza Małgorzata Szpakowska, ostateczne zrozumienie przez widzów międzykulturowych widowisk jest bardzo ograniczone, bowiem wszystko to, co dla danej kultury jest swoiste, pozostaje niedostępne⁸. Nie powinno więc dziwić, że międzykulturowe spektakle Barby oraz eksperymenty porównawcze podejmowane w ramach ISTA nieustannie budziły i budzą spory. Jednakże niezależnie od oceny aktywności w ramach Theatrum Mundi Ensemble i ISTA, działalność Barby zainspirowała wiele dyskusji na temat praktyk międzykulturowych i jest warta odnotowania jako niezwykle ważne doświadczenie teatralne.

Theatrum Mundi Ensemble w dosłownym tłumaczeniu oznacza zespół teatru świata. Nazwa odnosi się do powszechnie znanego w kulturze motywu *theatrum mundi*, zgodnie z którym świat i życie ludzkie jest pojmowane jako przedstawienie, a ludzie jako „aktorzy” czy wręcz marionetki, których życie jest wyłącznie rolą, epizodem w sztuce świata. Topos teatru świata wywodzi się z takiego typu odczuwania rzeczywistości, który można określić zarówno jako europejski, jak i azjatycki. Stąd też w analizie pojęcia w rozdziale pierwszym rozprawy odnoszę się zarówno do antycznej myśli Platona, chrześcijańskiej *Teodramatyki* Balthasara, jak również do filozofii indyjskiej, w której bogowie nieustannie obserwują ludzkie życie. Eugenio Barba, stosując ten termin, odczytał „teatr świata” dosłownie i użył tego pojęcia do określenia współpracujących ze sobą tradycji teatralnych pochodzących niemalże z całego świata. W efekcie nazwa Theatrum Mundi Ensemble ma oddawać charakter międzykulturowych spektakli, wykorzystujących różnorodność tradycji kulturowych i zarazem odwoływać się do uniwersalnego motywu, obecnego w interesujących Barbę kulturach Wschodu i Zachodu. W ślad za próbą interpretacji nazwy, w rozdziale pierwszym przedstawiam również założenia teoretyczne dotyczące widowisk TME.

Rozdział drugi został poświęcony ogólnej charakterystyce kolejnych sesji Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru. Ma na celu zdefiniowanie miejsca Theatrum Mundi Ensemble w obrębie ISTA. W oparciu o dokumentację zebraną w archiwum Odin Teatret w Holstebro porządkuję i omawiam główne zagadnienia poruszane podczas kolejnych sesji ISTA. Skrótowo przedstawiam prezentowane tradycyjne techniki wykonawcze (teatr *nō*,

i z powrotem, czyli co począć z obrazami hegemonicznej opresji, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”, nr 7,

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/7-postkolonialne-archiwa-obrazow/stojac-wyeksponowani-w-ten-sposob> [02.04.2018].

⁸ Por. L. Kolankiewicz, M. Szpakowska, *Antropologia teatru: swojskie i obce*, dz. cyt., s. 161.

odissi, candomblé, gambuh i inne), jednocześnie próbując zestawić je z przygotowywanymi przez zespół Theatrum Mundi Ensemble pokazami. Taka perspektywa ma na celu zarysowanie procesu, jaki przeszedł międzykulturowy zespół - od barterowych pokazów tradycyjnych technik podczas pierwszych sesji ISTA organizowanych w celu uwidocznienia różnic między grą sceniczną aktorów z poszczególnych kultur, po wspólne tworzenie pełnowymiarowych spektakli.

W rozdziale trzecim podejmuję próbę analizy trzech spektakli Theatrum Mundi Ensemble. Skupiam się na partyturach przedstawień, źródłach, na jakie powoływał się Barba i jego zespół oraz na relacjach aktorów dotyczących technicznych aspektów pracy. Fragmenty te dopełniam własnymi interpretacjami przedstawień. Scenariusze widowisk przygotowanych przez Eugenio Barbę bazują na klasycznych tekstach europejskich przełożonych na „międzykulturowy” język teatru. W ślad za Patrice Pavisem należy jednak zaznaczyć, że Barba wszelkie teksty i scenariuszowe sugestie traktuje jedynie jako przyczynki do stworzenia sytuacji i akcji scenicznych estetycznie powiązanych z fabułą i nie stara się być wierny treści czy nawet duchowi mitu⁹. Do tej pory odbyły się, jak wspomniałam, trzy premiery: *Ego-Faust*, *Ur-Hamlet*, *Zaślubiny Medei*.

Matrycą dla *Ego-Fausta* jest legenda o doktorze Fauście i jego diabelskim słudze Mefiście, którą Barba przełożył na język afrobrazijskich, hinduskich i japońskich tancerzy. Fabuła opiera się na dramatach Christophera Marlowe'a i Johanna Wolfganga von Goethego. Nie jest jednak wierna żadnemu z nich. Spektakl powstał podczas XII sesji ISTA (2000, Bielefeld, Niemcy) i stanowił kulminację wcześniejszych pokazów nazwanych *Theatrum Mundi*. Brało w nim udział czterdziestu aktorów, tancerzy, muzyków i śpiewaków z różnych kultur.

W przypadku *Ur-Hamleta* inspiracją jest literacki fundament szekspirowskiego *Hamleta*, czyli historia duńskiego księcia Amlethususa, zawarta we fragmencie trzynastowiecznej kroniki *Gesta Danorum* autorstwa pierwszego dziejopisarza Danii Saxo Grammaticusa, zatytułowanym *Vita Amlethi*. Barba nie tylko odnosi się do tekstu Saxo Grammaticusa, ale polemizuje też z dziełem Shakespeare'a i usiłuje pokazać, że, jego zdaniem, dzisiejszemu światu bliższe są okrutne zasady panujące w średniowieczu, niż renesansowe koncepcje pełne ładu i harmonii czy melancholijne dylematy i wątpliwości.

⁹ Por. P. Pavis, L. Kruger, *Dancing with Faust: A Semiotician's Reflection on Barba's Intercultural Mise-en-Scene*, "Theatre Drama Review" 1989, vol. 33 (t. 123) nr 3 (Autumn, 1989), s. 38.

W monumentalnym przedsięwzięciu *Ur-Hamlet* wziął udział prawie stuosobowy zespół Theatrum Mundi Ensemble, który składał się m.in. z aktorów Odin Teatret (macierzysty zespół Eugenio Barby), tancerzy z Gambuh Pura Desa Ensemble (Batuan) z Bali, japońskiego aktora *nō*, afro-brazylijskiego tancerza *candomblé*.

Z kolei punktem wyjścia trzeciej premiery – *Zaślubin Medei* – jest mit o Jazonie, greckim bohaterze sławionym za zdobycie Złotego Runa, i o jego tragicznym związku z Medeą, która to pomogła mu w wykonaniu tego zadania. Według Barby, tytułowe małżeństwo symbolizuje akceptację i tolerancję wobec ekstremalnych różnic, w tym geograficznych i kulturowych. W widowisku jest to podkreślone kontrastową obsadą - w rolę Jazona wciela się duńskiego pochodzenia aktor Odin Teatret Tage Larsen, Medeę gra balijska tancerka *gambuh* Ni Made Partini. Ponadto w przedstawieniu wzięli udział dwaj inni członkowie Odin Teatret (w tym afro-brazylijski tancerz *candomblé*, Augusto Omolú), trzydziestu dwóch muzyków i tancerzy balijskiego zespołu Gambuh Pura Desa Ensemble (Batuan), muzyk *candomblé* Cleber da Paixao oraz międzynarodowa grupa trzydziestu trzech aktorów pochodzących z dwudziestu trzech krajów rozproszonych po Europie, Ameryce Południowej i Azji.

W rozdziale czwartym porównuję dokonania TME z innymi działaniami międzykulturowymi. Należy jednak zaznaczyć, że przytoczone zostały przede wszystkim wybrane przykłady praktyk teatralnych z drugiej połowy XX wieku, z niewielkimi ekskursami w wiek XXI. Ówczesni reżyserzy chętnie odwoływali się do eksperymentów laboratoryjnych dotyczących rytuału, obrzędowości czy uniwersalizmu kulturowego. Wystarczy tu wspomnieć o kolejnych projektach Jerzego Grotowskiego (Teatr Źródeł, Dramat Obiektywny, Sztuka jako Wehikuł), o twórczości i międzykulturowych badaniach Petera Brooka, czy o politycznie zaangażowanej działalności Ariane Mnouchkine. Teatr międzykulturowy tworzony w ramach ISTA przez Eugenio Barbę w znaczący sposób różni się od tych i innych międzykulturowych praktyk. W mojej ocenie porównanie działalności Barby z innymi formami teatru międzykulturowego nie tylko poszerza kontekst, ale także służy uwydatnieniu koncepcji Barby.

Pisząc o teatrze międzykulturowym, należy mieć na uwadze fakt, że tego typu wymiana nie stanowi nigdy relacji jednostronnej. Warto za Schechnerem przypomnieć, że współcześnie nie ma kultury „czystej”, która nie podlegałaby wpływom innych¹⁰.

¹⁰ Por. R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 364.

Na przykład transfer tradycji teatralnych z Europy do Azji w XX wieku był dość pokaźny i całe gatunki teatralne Japonii czy Indii do dziś naśladują teatr europejski. Podobnie więc wykorzystywanie tradycji – głównie azjatyckich – w spektaklach Theatrum Mundi Ensemble (w literackiej warstwie opartych na europejskich tekstach), nie jest działaniem jednostronnym. Zaprezentowane w dysertacji wschodnie inicjatywy stanowią zaledwie wybrane przykłady, które mają na celu przywołanie wschodniego kontekstu.

Rozdział piąty, ostatni, stanowi próbę podsumowania i uporządkowania wniosków, jakie nasuwały się we wcześniejszych częściach rozprawy. Konkluzje, skonfrontowane z głosami krytycznymi, mają na celu uwypuklenie wspomnianych już wątpliwości, które się rodzą w związku z międzykulturowymi eksperymentami Barby. Przedstawiam także, jak o „korzyściach” z pracy w ISTA wypowiadają się pozaeuropejscy aktorzy.

Przy opracowywaniu tematu – oprócz kwerendy bibliotecznej i archiwalnej – kluczowe były także badania terenowe. W latach 2012–2016 przeprowadziłam wywiady z Eugenio Barbą oraz aktorami i współpracownikami Odin Teatret, a także z uczestnikami warsztatów i twórcami międzykulturowych widowisk. Użyteczne okazały się też dokumenty i nagrania spektakli pozyskane z archiwum Odin Teatret w Holstebro (Dania). Rozmowy, filmy i dokumenty zostały przeze mnie, co oczywiste, skonfrontowane z literaturą naukową dotyczącą tematu.

Podsumowując, celem rozprawy jest usystematyzowanie informacji na temat Theatrum Mundi Ensemble. Zdaję sobie sprawę, że obraz, jaki proponuję w dysertacji, stanowi tylko jedną z możliwości spojrzenia na międzykulturowy projekt teatralny Eugenio Barby. Według mnie głównym celem zaproponowanego przez reżysera scenicznego spotkania mistrzów odmiennych technik teatralnych jest stworzenie barwnego widowiska z zachowaniem estetycznych różnic między gatunkami, jednak zarazem spójnego. Co więcej, w spektaklach Theatrum Mundi Ensemble najistotniejsze nie jest dążenie do realizacji zamierzonego intelektualnego celu, lecz widowiskowość i skuteczne (emocjonalne i estetyczne) oddziaływanie na percepcję widzów.