

Martyna Kasprzak

TRADYCJA *CANDOMBLÉ* A THEATRUM MUNDI ENSEMBLE

Theatrum Mundi Ensemble (TME¹) narodził się w kręgu prowadzonej przez Eugenio Barbę Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru (ISTA)². Podczas odbywających się cyklicznie sesji, aktorzy i tancerze pochodzący z różnych kontynentów i reprezentujący odmienne kultury przedstawiają tradycyjne style scenicznej ekspresji oraz spotykają się z badaczami teatru w celu porównania i analizy technicznych podstaw swych działań. Pod egidą Theatrum Mundi Ensemble powstają spektakle prezentowane wielokrotnie lub wyłącznie jeden raz³. Grupa funkcjonuje od 1980 roku. Akcent afrobrazylijski pojawił się w 1994 roku, dzięki zaangażowaniu pochodzącego z Salvadoru w stanie Bahia (Brazylia) tancerza Augusto Omolú (1962–2013). Przełomowa dla ISTA ósma sesja po raz pierwszy odbyła się poza Europą, w Londrinie (stan Paraná, Brazylia)⁴. Wśród prezentowanych tam technik teatralnych, takich jak balijskie *gambuh*, indyjskie *odissi*, japońskie *nihon buyo*, praktyka Odin Teatret, zagościły wówczas także tańce wywodzące się z afrobrazylijskich ceremonii *candomblé*⁵. Międzykulturowa współpraca okazała się być tak

¹ Zespół założony przez Eugenio Barbę wraz z wykonawcami tradycyjnych technik teatralnych, tworzący wielokulturowe spektakle. Oficjalna nazwa Theatrum Mundi Ensemble funkcjonuje od 1996 roku i premiery *Wyspy labiryntów*. Wtedy grupa zdobywa pewnego rodzaju autonomię i zaczyna subtelnie istnieć również poza obszarem ISTA. Por. E. Barba, *The Romanesque method* [w:] tegoż, *The Moon Rises from the Ganges. My Journey through Asian Acting Techniques*, red. L. Masgrau, Holstebro – Malta – Wrocław – London – New York 2015, s. 201.

² Jest to założona w 1979 roku International School of Theatre Anthropology, w skrócie – ISTA. Do tej pory odbyło się piętnaście sesji. Szesnasta planowana jest na 5–15 sierpnia 2021 roku, w miejscowości Greccio (Włochy). Por. <https://odinteatret.dk/calendar/16th-ista-session-the-actor-s-scenic-and-social-presence-starstarstarpostponed-to-2021starstarstar/> (dostęp: 18.04.2020); <https://odinteatret.dk/about-us/odin-teatret/> (dostęp: 17.03.2020); <https://odinteatret.dk/research/ista/> (dostęp: 17.03.2020).

³ Seria międzykulturowych spektakli prezentowanych szerokiej publiczności, które od drugiej sesji ISTA (Volterra 1981) nosiły bardzo ogólny, lecz wymowny tytuł *Theatrum Mundi*. Pomimo zmieniającego się charakteru, przewodnich tematów, różnorodnych punktów wyjścia, kolejne widowiska, aż do 1996 roku i premiery *Wyspy labiryntów*, pojawiały się pod tą samą nazwą. Por. I. Watson, *Towards a third theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret*, London and New York, 1993, s. 151; A. Ganicbna, *Na początku było theatrum mundi*, „Didaskalia” 1996, nr 13–14, s. 68.

⁴ 11–21 sierpnia 1994 roku; główny temat: *Tradycja i twórcy tradycji*.

⁵ Rytuał *candomblé* kojarzony jest z haitańskim *wudu*. Por. <https://www.dwutygodnik.com/artykul/275-antropologia-teatru-candombl%C3%A9--brazylijskie-wudu-1.html> (dostęp: 17.03.2020). W polszczyźnie używany termin *voodoo*, rzadziej *wudu*. Kulturoznawcy preferują pisownię *wodu*, zgodną z wymową haitańskiej nazwy *vodou*. Por. <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/voodoo-czy-wudu;10269.html> (dostęp: 15.06.2018).

skuteczna i inspirująca, że Augusto Omolú wraz ze swoimi brazylijskimi muzykami wziął udział we wszystkich kolejnych sesjach ISTA i projektach TME, aż do swojej tragicznej śmierci w 2013 roku⁶.

U początków działalności ISTA Barba i jego zespół mieli wątpliwości co do tego, czy techniki tańca *candomblé* mają na tyle ustrukturyzowaną i powtarzalną formę, by można ją było zestawić ze skodyfikowanymi tradycjami azjatyckimi. Sceptycyzm ów dotyczył nie tylko braku usystematyzowanej i ściśle unormowanej dramaturgii, ale również poszukiwań takiego wykonawcy, który potrafiłby wyjaśnić i zademonstrować różne aspekty ekspresji w oderwaniu od kontekstu rytualnego czy obrzędowego. Pomimo owych zastrzeżeń, brazylijska tradycja performatywna stała się częścią programu ósmej sesji ISTA, głównie dzięki wysiłkom współorganizatorki, a zarazem Dyrektorki Międzynarodowego Festiwalu Londrina w Brazylii, Nitis Jacon⁷. Najodpowiedniejszym reprezentantem wydawał się tancerz Augusto Omolú, który nie tylko dojrzewał w religijnym środowisku *candomblé*⁸, gdzie pełnił funkcję tzw. *ogan* (ceremonialnego asystenta⁹), ale był także mistrzem tańca afrobrazylijskiego¹⁰. Ponadto artysta miał za sobą doświadczenia związane z kulturą uliczną i sztuką *capoeira* (będącej połączeniem tańca i sztuki walki). Uczył się także klasycznego baletu i nowoczesnego tańca współczesnego, czyli technik bardziej europejskich¹¹.

Udział w sesji był dla tancerza dużym wyzwaniem. Nie do końca rozumiał założenia antropologii teatru oraz poszukiwania prowadzone w ramach ISTA. Co więcej, z racji, że w trakcie sesji wszystkie grupy teatralne prezentowały przedstawienia, musiał to uczynić również Brazylijczyk. Dlatego też Barba rozpoczął z nim

⁶ Kolejno: 1994 w Londrinie (Brazylia), 1995 w Umeå (Szwecja), 1996 w Kopenhadze (Dania), 1998 w Montemor-o-Novo (Portugalia), 2000 w Bielefeld (Niemcy), 2004 w Sewilli (Hiszpania), 2005 we Wrocławiu. Z czasem Augusto Omolú nie tylko na stałe zaangażował się w działalność ISTA i TME, ale od 2002 roku wszedł w skład zespołu Odin Teatret. W efekcie poza projektami TME, Omolú wystąpił w przedstawieniach *Wielkie miasta pod Księżycem* (2003) i *Sen Andersena* (2004). Por. A. J. Ledger, *Odin Teatret. Theatre in a New Century*, Basingstoke (Palgrave Macmillan) 2012, s. 171; <https://odinteatret.dk/research/ista/> (dostęp: 17.03.2020).

⁷ Por. M. Rubio, *About islands and woods: notes on a journey to the Odin Teatret* [w:] I. Watson i in., *Negotiating Cultures. Eugenio Barba and the Intercultural Debate*, Manchester 2002, s. 177.

⁸ Wychowywał się w *terreiro*, czyli ceremonialnej przestrzeni *candomblé*. Jego drugie imię odnosi się do jednego z *orixá* – „Omolú-Obaluaię (Omolú). Wedle Leszka Kolankiewicza jest to „ten, który dziobiec dziecko ssące (?) – bóstwo ospy i chorób (epidemicznych, skóry): straszny, groźny, potężny, choć zgrzybiały, lekarz ubogich; syn Oxalá i Naná, adoptowany przez Yemanjá; [...] Rekwizyty: miniaturowa żelazna włócznia [...]”. L. Kolankiewicz, *Samba z bogami. Opowieść antropologiczna*, Wrocław 2016, s. 208. Por. także: K. Hastrup, *Theatrum Mundi. The Making of Theatre and History* [w:] *The Performers' Village. Times, Techniques and Theories at ISTA*, red. K. Hastrup, Graasten 1996, s. 169.

⁹ *An initiated assistant during the ceremonies*; por. A. J. Ledger, *Odin Teatret. Theatre in a New Century*, dz. cyt., s. 171.

¹⁰ F. Taviani, *What happens at ISTA? Stories, Memories and Reflections* [w:] *The Performers' Village*, dz. cyt., s. 54.

¹¹ [http://old.odinteatret.dk/about-us/actors/actors-in-the-past/augusto-omolu%C3%BA-\(2002-2013\).aspx](http://old.odinteatret.dk/about-us/actors/actors-in-the-past/augusto-omolu%C3%BA-(2002-2013).aspx) (dostęp: 17.03.2020).

indywidualną pracę. Zapoznał Omolú z metodami pracy ISTA i próbował pomóc tancerzowi w przygotowaniu prezentacji. Tak rozpoczęła się praca nad *Orô de Otelo*¹², widowiskiem, które, jak zauważa Julia Varley, nie reprezentowało żadnej rdzennej techniki, podobnie jak wystawiane podczas XIV ISTA *Bonjour monsieur Decroux* Thomasa Leabharta. Były to przykłady przedstawień, w których metody zaczerpnięte z określonych tradycyjnych technik zostały użyte jedynie jako sposób pracy, zupełnie inaczej niż w sformalizowanych spektaklach, takich jak *nihon buyo*, *nô* lub *topeng*¹³. Barba, decydując się na wykorzystanie *candomblé*, odkrył, że wpisane w nią działania mają wyrazistą strukturę, a rytm muzyki wybijanej na obrzędowych bębnach¹⁴ stanowi podstawę rytmu samby (w latach pięćdziesiątych elementy *candomblé* chętnie wykorzystywali choreografowie¹⁵).

Próby prowadzono częściowo w Holstebro, a częściowo w Brazylii¹⁶. Efekty ćwiczeń po raz pierwszy zaprezentowano w 1994 roku, podczas VIII sesji ISTA w Londrinie. Pierwotnie w przedstawieniu brał udział Omolú wraz z afrobrazylijskimi muzykami grającymi na bębnach *candomblé* – Ory Sacramento, Jorge „Funk” Paim i Bira Monteiro¹⁷. Przygotowany przez Barbę scenariusz spektaklu bazował na Szekspirowskim dramacie *Otello* i operze Giuseppe Verdiego (której libretto powstało w oparciu o wspomnianą sztukę) oraz łączył w sobie elementy religijnych tańców *candomblé*, w których założyciel ISTA zaczął dostrzegać bardzo

¹² Pierwotnie spektakl nosił tytuł *Otelo*. Scenariusz i reżyseria: E. Barba. Muzyka: tradycyjne rytmy perkusyjne ceremonii *candomblé* i fragmenty opery Giuseppe Verdiego *Otello*. Tancerz: Augusto Omolú. Muzycy: Ory Sacramento, Jorge „Funk” Paim, Bira Monteiro; asystentka reżysera: Julia Varley. Premiera: ISTA Londrina 11–21 sierpnia 1994 r.; W 1996 roku z czasem dopracowany pokaz przyjął tytuł *Orô de Otelo (Ceremony of Othello, Ceremonia Otello)*. Appendix. Record of the Ten Sessions of ISTA (1980-1996) [w:] *The Performers' Village*, dz. cyt., s. 219. Por. C. Werber, *Othello Revisited and Brecht Embraced*, „Total Theatre Magazine” 2010, vol. 22, issue 1, <http://totaltheatre.org.uk/archive/reviews/othello-revisited-and-brecht-embraced> (dostęp: 17.03.2020).

¹³ Por. J. Varley, *ISTA Giuseppe – opowieść o przemianie. Otwarty list do uczestników i prowadzących czternastej sesji ISTA, Wrocław 2005*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2005, nr 2 (269), s. 107.

¹⁴ *Atabaque* (rytualne bębny *candomblé*). Jak pisze Leszek Kolankiewicz: „rum – największy, rumpi – średni, i lé – najmniejszy. Nie są to bębny zwyczajne czy – jak to się tam mówi – „pogańskie”; zostały one ochrzczone [...] – są one zdolne, dzięki samej muzyce, sprawić, żeby bogowie zstąpili w ciała wiernych”. L. Kolankiewicz, *Samba z bogami*, s. 268–269.

¹⁵ Por. materiał wideo: (05-05dd) *Orô de Otelo* The Odin Week 2005 (dostęp: 14.12.2016). Materiał dostępny w archiwum Odin Teatret w Holstebro – Odin Teatret Archives (OTA).

¹⁶ Por. K. Hastrup, *Theatrum Mundi. The Making of Theatre and History* [w:] *The Performers' Village*, s. 170; Appendix. Record of the Ten Sessions of ISTA (1980-1996) [w:] *The Performers' Village*, s. 219; I. Watson, *Barba's other culture* [w:] I. Watson i in., *Negotiating cultures*, s. 177.

¹⁷ Pierwotny skład muzyków wybijających na rytualnych bębnach *candomblé* tradycyjne rytmy z ceremonii *candomblé*. W takim składzie występowali jeszcze w 1995 roku. Później zastąpił ich jeden muzyk, Cleber Conceição da Paixão. Zdarzały się również pokazy, gdy na scenie występował wyłącznie Omolú, bez muzyków, a muzyka była emitowana z offu. Por. F. Chamberlain, *Foreword. A handful of snow* [w:] I. Watson i in., *Negotiating cultures*, s. XVI; Appendix. Record of the Ten Sessions of ISTA (1980-1996) [w:] *The Performers' Village*, dz. cyt., s. 219; <http://www.grotowski.net/performer/performer-8/improwizowany-pokaz-praktyczny-augusto-Omolú-w-ramach-xiv-sesji-miedzynarodowe> (dostęp: 17.03.20).

silną strukturę dramatyczną¹⁸. Formą inspiracji była prosta narracja dramaturgiczna nawiązująca do włoskiej tradycji oper odgrywanych w otwartej przestrzeni. Jest to element związany z pochodzeniem Barby, reżyser chciał go zestawić z kontekstem kulturowym, w którym wzrastał Omolú. Muzyka składała się z dwóch fundamentalnych elementów – tradycyjnych rytmów wybijanych przez trzy świątynne bębny *candomblé* (nawiązujących do pieśni i tańców afrobrazylijskiej religii) oraz puszcanych z offu fragmentów opery *Otello* Verdiego. W surowej, niemal pustej przestrzeni, znajdowały się wyłącznie świece, trzy białe bębny przewiązane kolorowymi kokardami oraz przyrząd wykorzystywany w tańcach *orixás* – rodzaj rzeźby składającej się z metalowych włóczni zebranych u podstawy¹⁹.

Barba usiłował zaakcentować w strukturze spektaklu teatralnego różnorodność tańców *orixás* (afrobrazylijskich bogów, manifestowanych przez konkretny typ energii, ruchy i taniec)²⁰. Chciał je przedstawić w oryginalnej formie, aby zapoznać z nimi publiczność, której obca była owa tradycja²¹. Zarys fabularny oparto wyłącznie na kodyfikacji tańców *orixás* (wszystkie gesty, kroki i ruchy pochodziły z tańców przyporządkowanych świętym i bogom religii *candomblé*), potraktowanych tutaj jako manifestacje ludzkich namiętności, podczas gdy aktor odgrywał główne epizody z opery Verdiego, w szczególności targanego emocjami Otella. Widowisko rozpoczęło się wraz z pojawieniem się na scenie elegancko ubranego aktora czytającego sztukę Szekspira. Wciągnięty przez lekturę, w szybkim tempie przechodził kolejne metamorfozy ze spokojnego czytelnika w głównych bohaterów dramatu. Odtwarzał kulminacyjne sceny i wcielał się w Otella, który następnie przemieniał się w Desdemonę, a ta stawała się Jago, który ponownie przeistaczał się w Otella. Tymczasem puszczone z offu fragmenty klasycznej muzyki Verdiego były komentowane, kontrapunktowane lub wręcz zastępowane tradycyjnymi rytmami perkusji *candomblé*²² – bębnow, które w innym kontekście pośredniczą pomiędzy ludźmi a *orixás*²³. W efekcie na scenie nieustannie zderzały się, odrzucały i przeplatały ze

¹⁸ Por. program spektaklu *Orô de Otelo* - materiał przechowywany w archiwum Odin Teatret; <http://www.odinteatret.dk/productions/multicultural-projects/or%C3%B4-de-otelo.aspx> (dostęp 20.05.2017); F. Taviani, *What happens at ISTA? Stories, Memories and Reflections* [w:] *The Performers' Village*, s. 54; *Odin Week 2005: „Orô de Otelo”* [płyta DVD], production Odin Teatret (2005), (dostępny w OTA: 14.12.2016).

¹⁹ Por. (O.T. 2010 10-20b) „*Orô de Otelo*”. *Fragments*; (05-05dd) „*Orô de Otelo*” *The Odin Week 2005*; (ISTA Copenhagen 1996 96-01y) „*Orô de Otelo*”. *Fragments*, dostępny w OTA (14.12.2016).

²⁰ Badacze kultury afrobrazylijskiej twierdzą, że Jorubowie zachowali żywą pamięć o około pięćdziesięciu bogach. Z tej liczby około dwudziestu wspomina się w *candomblé*, zaś przez opętania wciela się dokładnie szesnastu. Czynią to: Oxalá (w jednej z dwóch postaci: albo jako Oxaguia, albo jako Oxalufã), Yemanjá, Nanã, Xangô, Ogun, Iansã, Oxum, Obá, Oxóssi, Oxumarê, Omolú-Obaluaie, Euá, Iroko, Logunedé i Ossãim, przy czym czworo ostatnich opętuje rzadko. Por. L. Kolkiewicz, *Samba z bogami*, dz. cyt., s. 200.

²¹ Por. (05-05dd) „*Orô de Otelo*” *The Odin Week 2005* [video], Dostępny w OTA (14.12.2016).

²² Por. *Appendix. Record of the Ten Sessions of ISTA (1980-1996)* [w:] *The Performers' Village*, s. 219.

²³ K. Hastrup, *Theatrum Mundi. The Making of Theatre and History* [w:] *The Performers' Village*, s. 169.

sobą „dwa światy – jeden bliższy reżyserowi, drugi aktorowi-tancerzowi”²⁴. Świat bliższy Omolú w całości został zbudowany z tańców *candomblé*.

W trakcie procesu aktor zmagał się trudnościami. W pokonywaniu ich pomagała mu aktorka Odin Teatret, Julia Varley, pełniąca w tym projekcie również funkcję asystentki reżysera. Wyjaśniała aktorowi podstawowe zasady w sposobie pracy Barby i początkowo abstrakcyjną dla aktora ideę spektaklu, zgodnie z którą reżyser zamierzał umożliwić poszczególnym *orixás* spotkanie i wejście w dialog:

Zwykle każdą *orixá*, czyli manifestację konkretnego typu energii, prezentuje się oddzielnie i przez dłuższy czas. W tej pracy, zgodnie z logiką interakcji pomiędzy Otellem, Jago i Desdemoną lub w celu przedstawienia różnych namiętności tych postaci, musieliśmy szybko przeskakiwać od jednej formy tańca i energii do innej. Rzeczywistość wyobrażona przez widza musiała zostać stworzona poprzez tancerza patrzącego i kierującego swoje ruchy w kierunku pustej przestrzeni, gdzie powinna się pojawić następna postać. Zazdrość została wyrażona poprzez wprowadzenie w życie historii należącej do tradycji *candomblé*, w której pełna sił witalnych bogini wiatru i burz, Iansá, swoją atrakcyjnością przyciągała uwagę zarówno swojego męża Xangó, boga prawa i władzy, jak i kochanka Ogun, boga wojny. Historia kończyła się, gdy Ogun z determinacją wkraczał do akcji, by rozdzielić Iansá i Xangó²⁵.

Własne wyobrażenie na temat pracy miał również Omolú, który oddzielał praktyki rytualne od działań w obrębie przedstawienia:

Przekształcam w sztukę nie *orixá*, a raczej moje wyobrażenie, ponieważ nigdy nie przyjąłem Świętego. Nie pozwalam, by bogowie *orixá* pojawili się w spektaklu. To właśnie ta przemiana jest wyzwaniem dla mnie, jako aktora: wyjść poza rytuał i stać się postacią w innej historii. Na początku było to dla mnie trudne, ponieważ tkwiły we mnie obrazy i wyobrażenia. Nawet gdy tańczę do Verdiego, nieustannie słyszę bębny²⁶.

Takie podejście jest zgodne z opinią Adama Ledgera, który uważa, że praca sceniczna Omolú „nie może być utożsamiana z autentycznym rytuałem *candomblé*”. Tańce *orixás* występujące w *Orô de Otelo* „możemy uznać [wyłącznie – dop. M.K.] za artystyczną wersję tradycji”²⁷. Również wspomniane bębny, które w rytuale *candomblé* pełnią funkcję pośredników pomiędzy ludźmi a bogami, w widowisku Barby zostają pozbawione wymiaru *sacrum* i ogranicza się ich rolę wyłącznie do wybijania rytmu, określonych dźwięków, zatrzymując się tym samym na poziomie

²⁴ F. Taviani, *What happens at ISTA? Stories, Memories and Reflections* [w:] *The Performers' Village*, s. 54–55.

²⁵ J. Varley, *The Pre-expressive Family. Multicultural Experiences in Theatre* [w:] *The Performers' Village*, s. 118 (tłum. M.K.).

²⁶ A. Omolú [w:] K. Hastrup, *Theatrum Mundi. The Making of Theatre and History* [w:] *The Performers' Village*, dz. cyt., s. 170 (tłum. M.K.).

²⁷ A. J. Ledger, *Odin Teatret. Theatre in a New Century*, s. 173.

technicznym i estetycznym. Proces desakralizacji wynika bezpośrednio z podejścia samego Barby, który podkreśla konieczność odseparowania spektakli od religijnej ceremonii. Jak zaznacza reżyser, rytuał czy ceremonia religijna są komunikacją z wyższym lub niższym bytem, czyli należy je rozpatrywać w kategoriach wartościowych. Przykładowo, w rytuale *candomblé* cała ceremonia jest wartościowa w kierunku danego *orixá*. Natomiast podczas teatralnego spektaklu mamy do czynienia wyłącznie z komunikacją z widzami, która jest horyzontalna. Na potwierdzenie swojej tezy Barba przytacza porównanie: „w trakcie rytuału czy modlitwy możesz nie być precyzyjny lub się jąkać, a bogowie i tak cię wysłuchają, ponieważ dla nich nie liczy się forma, a substancja. Z kolei forma jest fundamentalna dla przedstawienia stricte artystycznego i jego twórców”²⁸. Dlatego też Barba pracę z Omolú porównał do gregoriańskich pieśni, które pierwotnie w religii katolickiej służyły łączeniu się z Bogiem, z czasem uległy częściowej sekularyzacji, dzięki czemu dopuszczalne stało się zorganizowanie koncertu z udziałem śpiewaków gregoriańskich, przy równoczesnym odejściu od wymiaru religijnego²⁹. W konsekwencji takiego procesu działania odseparowane od rytuału w *terreiro*³⁰ przekształcały się w coś w rodzaju spektaklu pełnego „afrobrazylijskości”. Jak zauważa antropolożka Kirsten Hastrup, całość stawała się bliższa folklorowi, a doświadczenie było jednym z symulakrów odzwierciedlających proces rzekomej „folkloryzacji” obrzędów mających miejsce także w regionie Bahia. Co więcej, z czasem stało się to powszechnie dozwolone i nawet grupy z *terreiro*, niezależnie od pracy Barby, prezentowały się publicznie turystom³¹.

Widowisko *Orô de Otelo* okazało się przełomowe zarówno dla kariery zawodowej Omolú, jak i kierunku badań ISTA oraz Barby. Po raz pierwszy prezentowana technika pochodziła spoza Europy i Azji, a przedstawienie *Orô de Otelo* w dorobku reżysera stanowiło jedyny przykład w pełni zmontowanego widowiska, w którym nigdy nie wziął udziału żaden z aktorów Odin³². W trakcie następnych sesji ISTA Omolú nie tylko w dalszym ciągu pracował z Barbą nad *Orô de Otelo*, ale także angażował się w prowadzenie warsztatów dla uczestników ISTA, w ramach których wprowadzał w techniczne podstawy tańców *orixás*. Brał również udział w kolejnych projektach *Theatrum Mundi Ensemble*³³. Jedną z pierwszych prób była „scena jelenia i łowcy”³⁴ z udziałem Afrobrazylijczyka i „królowej wioski ISTA” Sanjukty

²⁸ Por. (05-05dd) „*Orô de Otelo*” *The Odin Week 2005*, dostępny w OTA (14.12.2016).

²⁹ Tamże.

³⁰ *Terreiro* to inaczej świątynia, miejsce, w którym odprawiane się wszystkie prywatne i publiczne obrzędy. Por. L. Kolankiewicz, *Samba z bogami*, s. 86.

³¹ Por. K. Hastrup, *Theatrum Mundi. The Making of Theatre and History* [w:] *The Performers' Village*, s. 170.

³² Por. I. Watson, *Barba's other culture* [w:] I. Watson i in., *Negotiating cultures*, s. 177.

³³ *Wyspa labiryntów* (Kopenhaga, 1996); *Ego-Faust* (Bielefeld, 2000), *Ur-Hamlet* (Rawenna, 2006); *Zasłubiny Medei* (Holstebro, 2008).

³⁴ *Deer and hunter scene*.

Panigrahi³⁵. W trakcie próby aktorki wspólnie tańczyli, „walczyli” i wymieniali rolami łowcy i ściganego. Warta odnotowania jest także dziesiąta sesja, w trakcie której Omolú wystąpił w widowisku *Theatrum Mundi* zatytułowanym *Wyspa labiryntów*³⁶ (Kopenhaga, 1996). W spektaklu inspirowanym legendą o „niebiańskim teatrze” (w innej wersji określanemu mianem „wyspy labiryntów”), która rzekomo krążyła wśród aktorów dell’arte i elźbietiańskich³⁷, obok Omolú wystąpiły postaci pochodzące z tradycji indyjskiej, balijskiej³⁸, japońskiej³⁹, a także bohaterowie zaczerpnięci z *Hamleta*, *Burzy* i *Snu nocy letniej* Szekspira, *Don Giovanniego* Mozarta, a zarazem *Don Juana* Moliera. Pojawiała się także stała postać spektakli Odin – *Kleist’s bear*, nawiązująca do postaci fechtującego niedźwiedzia z dzieła Henricha von Kleista *O teatrze marionetek*⁴⁰.

Z kolei w 2000 roku tancerz *candomblé* zagrał jedną z głównych ról w *Ego Faustie*, spektaklu wyprodukowanym z myślą o XII sesji ISTA (2000, Bielefeld, Niemcy), wieńczącym wcześniejsze prób i projekty *Theatrum Mundi*⁴¹. Obok Afrobrazylizczyka wzięło w nim udział czterdziestu aktorów, tancerzy, muzyków i śpiewaków reprezentujących różne kultury. Inspirację dla *Ego Fausta* stanowiła legenda o doktorze Faustie i jego diabelskim słudze Mefiście, którą Barba przełożył na język ekspresji azjatyckich tancerzy⁴². Mefistofelesa, w parze z Robertą Carreri⁴³, zagrał poruszający się w dynamicznych rytmach *candomblé* Augusto Omolú, budu-

³⁵ Tancerka indyjskiego *odissi*.

³⁶ Prace nad pokazem trwały już podczas IX sesji ISTA w Umeå (Szwecja), w 1995 roku.

³⁷ Mieli w zwyczaju rozważać, jak po swojej śmierci mogliby kontynuować teatralną pracę. Ich sceną miałyby być niebiański teatr, a publicznością bogowie. W tym niebiańskim teatrze zarówno sławni aktorzy, jak i prości hochsztaplerzy, wszyscy niezależnie od rangi, mieliby się stać głównymi bohaterami (*Protagonists*) komedii, tragedii, a także widowisk tanecznych. Niektórzy aktorzy interpretowali tę legendę jako marzenie o zbawieniu, a inni jako groźbę. Podobna legenda w tym samym okresie krążyła wśród aktorów elźbietiańskich i to tutaj niebiański teatr był znany jako „wyspa labiryntów”. Por. *The Island of Labyrinths. Theatrum Mundi Ensemble*. Materiał dostępny w OTA – Odin Teatret Archives.

³⁸ Przykładowo postać legendarnego ptaka – Garuda, który w mitologii balijskiej reprezentuje narodziny i niebo. Jest także związany ze słońcem i ogniem. Por. J. A. Unger, *Wayang, Teatr Jawy*, „Dialog” 1979, nr 12, s. 80; L. Frédéric, *Słownik cywilizacji indyjskiej*, t. 1, przeł. zesp. pod kier. P. Piekarskiego, Katowice 1998, s. 293.

³⁹ Postać japońskiego lwa-psa Shishi. Por. (96-01a) *Theatrum Mundi Copenhagen – The Island of Labyrinths*, [video], dostępny w OTA (14.12.2016).

⁴⁰ Esej z 1810 roku, w którym autor wykazuje, że najwięcej wdzięku posiada istota nieposiadająca świadomości - marionetka, mechaniczna kukła poruszana przez animatora. Por. *The Island of Labyrinths. Theatrum Mundi Ensemble*. Materiał znaleziony w OTA; H. Kleist, *O teatrze marionetek* [w:] tegoż, *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, opr. T. Namowicz, przeł. J. Ekier, Wrocław – Warszawa – Kraków 2000, s. 580, cyt. za: D. Pakalski, *Paradoks wdzięku. O teatrze marionetek Heinricha von Kleista*, „Studia z Historii Filozofii” 2017, nr 4 (8), s. 126, <http://apez.umk.pl/czaso-pisma/index.php/szhf/article/view/szhf.2017.045/13788> (dostęp: 16.12.2017).

⁴¹ J. Turner, *Eugenio Barba. Routledge Performance Practitioners*, New York 2004, s. 21, 74.

⁴² Por. P. Pavis, *Ku teatrowi międzykulturowemu?* (część I), przeł. E. Kubikowska, „Didaskalia” 1997, nr 22, s. 48.

⁴³ Aktorka włoskiego pochodzenia, na stałe związana z Odin Teatret.

jąc tym samym dwoistą i pełną niejednoznaczności postać. Ten damsko-męski duet i konstrukcja postaci przywołują wspomnienie *Tragicznych dziejów doktora Fausta* Jerzego Grotowskiego (1963), gdzie w Mefista wcielali się Rena Mirecka i Antoni Jahołkowski⁴⁴. Co prawda, Barba nigdy nie wspominał o tym, czy podwójność Mefista w *Ego-Faust* została zainspirowana spektaklem Grotowskiego, jednak jest to możliwe. Reżyser, choć nie był zaangażowany bezpośrednio w produkcję przedstawienia Teatru Laboratorium, napisał o tym projekcie artykuł pierwotnie przypisany Grotowskiemu (1964)⁴⁵, co uwiarygodnia teorię intertekstualnego odniesienia do polskiego przedstawienia.

Energia afrobrazylijskiego aktora stała się fundamentem również dla kolejnego międzykulturowego spektaklu, jakim był *Ur-Hamlet*, pierwszy projekt TME opracowywany i zaprezentowany poza ISTA⁴⁶. Dzięki temu Barba miał możliwość prowadzenia intensywnej kilkutygodniowej współpracy z międzykulturową grupą⁴⁷, co zaowocowało wypracowaniem zwartej struktury dramaturgicznej widowiska. Zamierzeniem reżysera było zaprezentowanie wielości heterogenicznych sposobów wyrażania siebie, jakie wymyślili ludzie i pokazanie różnorodności istniejących na świecie tradycji teatralnych⁴⁸. W efekcie poza afrobrazylijskim tancerzem *candomblé* reżyser zaangażował w przedsięwzięcie czterdziestosiedmiuosobowy zespół składający się m.in. z aktorów Odin Teatret, balijskich tancerzy Gambuh Pura Desa Batuan Ensemble⁴⁹, japońskiego aktora *nō*, oraz muzyków z różnych części świata. Barba uporządkował te różnorodne style teatru i tańca wokół jednego z ważniejszych tematów zachodniego teatru, jakim jest historia duńskiego księcia, Hamleta. W spektaklu wystąpili: Włoszka Roberta Carreri (matka Hamleta), azjatyckiego pochodzenia ojciec⁵⁰ i wuj (I Wayan Bawa), podczas gdy Hamlet był Afrobra-

⁴⁴ Por. <http://www.grotowski.net/encyklopedia/tragiczne-dzieje-doktora-fausta> (dostęp: 18.02.2018).

⁴⁵ Por. J. Turner, *Eugenio Barba*, s. 98.

⁴⁶ Zwieńczeniem tego długoltniego projektu były pokazy w 2006 roku, najpierw w Rawennie w ramach Ravenna Festival, a następnie w Danii, w Holstebro i wreszcie na dziedzińcu legendarnego zamku Elnsynor (Helsingør), gdzie przedstawienie stanowiło główne wydarzenie festiwalu Hamlet Sommer. Por. Z. Dworakowska, *Praktykowanie antropologii teatru* [w:] *Tysiąc i jedna noc. Związki Odin Teatret z Polską*, red. Z. Dworakowska, Wrocław 2014, s. 239.

⁴⁷ Por. E. Barba, nieopublikowany wywiad, rozm. przepr. M. Kasprzak, spotkanie 5 września 2014 roku w trakcie Odin Festival zorganizowanego przez Instytut Grotowskiego we Wrocławiu, z okazji pięćdziesięciolecia Odin Teatret (2–7 września 2014); Z. Dworakowska, *Praktykowanie antropologii teatru*, s. 235.

⁴⁸ Por. *Ekspresja drzewa. Interview with Barba* – Polish TV 2009, dostępny w OTA; <https://vod.tvp.pl/video/rozmowy-istotne,eugenio-barba,910183> (dostęp: 04.02.2017).

⁴⁹ Zespół Gambuh Pura Desa Ensemble został utworzony w 1993 roku w wiosce Batuan jako projekt Cristiny Wistari Foramaggi i początkowo był wspierany przez Ford Foundation. Celem było zachowanie i rozpowszechnienie praktyki tego teatru tańca wśród młodszego pokolenia. Poza działalnością pedagogiczną, stały skład Gambuh Pura Desa Ensemble regularnie występuje w swojej wiosce, a także w balijskich świątyniach i za granicą. Por. *Gambuh*, program *Ur-Hamleta* 2006, http://www.odinteatretarchives.com/close-up/media/ur-hamlet/documents/2006_PROGRAMME_ENG.pdf, s. 52.

⁵⁰ W postać Orvendila w 2006 roku wcieliła się Włoszka Cristina Wistari Formaggia, która reprezentowała balijską tradycję wykonawczą. W 2009 roku zastąpiła ją Balijska Ni Wayan Sudiani.

lijczykiem (Augusto Omolú). Była to niewątpliwie jedna z bardziej niekonwencjonalnych inscenizacji historii duńskiego księcia. Augusto Omolú, spętany białą liną, wyglądał i zachowywał się tak, jakby był niewolnikiem samego siebie. W momencie wejścia na scenę tytułowy bohater piał jak kogut⁵¹ i wykonywał ruchy wywodzące się z tańców *orixás*⁵², przypominające ruchy wojownika lub dzikiego zwierzęcia. Natomiast biała lina obwiązana wokół ciała aktora w wersji z 2006 roku (a jeszcze mocniej białe frędzle kostiumu zakrywające twarz w 2009 roku⁵³), przywodziła na myśl jedną z *orixá* określaną mianem Iansá, która to „ma na pięknej główce charakterystyczną koronę z frędzlami zasłaniającymi twarz”⁵⁴, a jej charakterystyka bardzo odpowiada typowi tytułowej postaci inscenizacji *Barby*. Jak wykazuje Leszek Kolankiewicz:

Iansá to *orixá* burzy, pani wichrów i nawałnic, bóstwo niespokojne, królowa władcza i wojownicza, zarazem kochliwa i zmysłowa, wręcz lubieżna. Gisèle Cossard-Binon charakteryzuje psychologiczny typ Iansá dobitnie: „żywy, zdoływcy, energiczny, zazdrosny, a nawet okrutny i porywczy”. [...] Iansá ma szczególnie związki ze śmiercią i z umarłymi. Jest jedynym wśród *orixás* bóstwem zdolnym stanąć oko w oko z *eguns*, duchami zmarłych⁵⁵.

Prace nad *Ur-Hamletem* miały miejsce m.in. w Polsce⁵⁶ w 2004 roku, w ramach XIV sesji ISTA⁵⁷.

Afrobrazylijska tradycja wykonawcza odegrała kluczową rolę również w ostatnim, jak dotąd, spektaklu *Theatrum Mundi Ensemble*, zatytułowanym

⁵¹ Kogutom powszechnie przypisuje się awanturniczą naturę, pośpiech. Na Bali po dziś dzień są symbolem męskiego ego. Por. C. Geertz, *Głęboka gra. Notatki na temat walk kogutów na Bali* [w:] tegoż: *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M. Piechaczek, Kraków 2005, s. 467.

⁵² Por. http://www.odinteatretarchives.com/close-up/media/ur-hamlet/documents/2006_Scenario.pdf, s. 6 (dostęp: 03.04.2015). Bardzo istotne w tańcach *orixás* są żywioły – ziemia, ogień, powietrze, woda – reprezentując moc żywotną i energię ruchu. Taniec zwykle symbolizuje ruchy wojowników i zwierząt. Por. <http://terrabrasil.org.pl/2013/03/08/weekend-tancem-candouble/> (dostęp: 04.04.2015); <http://www.odinteatret.dk/workshops/dance-of-the-orix%C3%A1.aspx> (dostęp: 03.04.2015).

⁵³ W zaktualizowanej wersji spektakl został zaprezentowany we Wrocławiu w 2009 roku w ramach Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Świat Miejscem Prawdy”, w ramach ogłoszenia przez UNESCO 2009 „Rokiem Grotowskiego”. Wrocław, czerwiec 2009.

⁵⁴ L. Kolankiewicz, *Samba z bogami*, s. 226.

⁵⁵ Tamże, s. 226–227.

⁵⁶ Praca rozpoczęła się w 2003 roku i była kontynuowana w Holstebro i Kopenhadze, następnie podczas sesji ISTA w Sewilli (2004) i Wrocławiu (2005), w wioskach Batuan i Ubud na Bali (2004 i 2006) oraz w końcowej fazie w Ravennie i w pobliskiej niewielkiej miejscowości Russi. Tam też, w sąsiedztwie siedemnastowiecznego pałacu San Giacomo, odbyła się premiera *Ur-Hamleta*. Por. http://www.odinteatretarchives.com/close-up/media/ur-hamlet/documents/2006_PROGRAMME_ENG.pdf, s. 2; Z. Dworakowska, *Praktykowanie antropologii teatru*, dz. cyt., s. 235; http://www.odinteatretarchives.com/close-up/media/ur-hamlet/documents/URHAMLET_INTRODUCTION.pdf (dostęp: 03.02.2017).

⁵⁷ XIV sesja ISTA: Wrocław i Krzyżowa (Polska) 1–5 kwietnia 2005 roku; Temat: *Improwizacja: pamięć, powtórzenie, nieciągłość*.

Zasłubiny Medei. Premiera widowiska stanowiła element corocznego wydarzenia organizowanego w Holstebro przez Odin Teatret – „Holstebro Festive Week”⁵⁸ (w dniach 7–15 czerwca 2008 roku)⁵⁹. Punktem wyjścia stał się mit o Jazonie (aktor Odin Teatret Tage Larsen), greckim bohaterze sławionym za zdobycie Złotego Runa, i o jego tragicznym związku z Medeą (balijska tancerka *gambuh* Ni Made Partini), czarodziejką z Kolchidy, królestwa Azji Mniejszej. Według Barby małżeństwo to symbolizuje akceptację i tolerancję wobec różnic, w tym geograficznych i kulturowych, co w widowisku jest podkreślane poprzez wybór wykonawców. Obok tancerza *orixás* Augusto Omolú i muzyka *candomblé* Clebera da Paixao, występują w nim członkowie Odin Teatret. Trzydziestu dwóch muzyków i tancerzy balijskiego zespołu Gambuh Pura Desa Ensemble (Batuan) wciela się w rodzinę Medei, których Barba określił mianem „ludzi popiołu i złota”⁶⁰. By kontrast uczynić bardziej wyrazistym, tzw. rodzinę Jazona reprezentuje międzynarodowa grupa trzydziestu trzech młodych aktorów-ochotników pochodzących z dwudziestu trzech krajów Europy, Ameryki Południowej i Azji⁶¹. Zintegrowani w jedną wieloetniczną grupę, reprezentowali zachodnią kulturę, co podkreślały ich krzykliwe kostiumy inspirowane hip-hopem⁶². Augusto Omolú wcielał się w postać Dionizosa, którego postać Barba wpłótł w spektakl (figura ta nie występuje w dramacie Eurypidesa). Bóg wina, dzikiej natury i płodności przewodził tutaj grupie Jazonistów. Można przypuszczać, że temperament greckiego boga wydał się Barbie zbliżony do charakterystyki afrykańskich bóstw, *orixás*, reprezentowanych przez tańce Omolú. Żywiolowość, dzikość zarówno *orixás*, jak i Dionizosa, korespondowała, zgodnie z intuicją Barby, z energią młodości Jazonistów. Wyrazisty rytm bębnow *candomblé* pomagał im w zsynchronizowaniu działań tak, by mogli zbudować harmonijną grupę, kontrastującą z balijskim orszakiem Medei.

Jak widać, sztuka ekspresji *candomblé* w wykonaniu Augusto Omolú miała niebagatelny wpływ na kształt międzykulturowej współpracy inicjowanej przez Eugenia Barbę. Kooperacja w ramach ISTA i TME wymagała od tancerza nie tylko otwartości i zrozumienia, ale także odwagi i porzucenia dotychczasowych schematów działań. Barba na pierwszym miejscu zawsze stawiał praktykę oraz współpracę z ludźmi – jej zasadniczy moment, w którym zapomina się o kulturowych, narodo-

⁵⁸ Miejski festiwal cyklicznie organizowany przez Odin Teatret, by podziękować Holstebro za wieloletnie wsparcie finansowe.

⁵⁹ D. Olsen, Video z *The Marriage of Medea*, Copenhagen 2009 (unpublished), dostępny w OTA (dostęp: 4.12.2016).

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ Por. Program *Zasłubin Medei*, http://old.odinteatret.dk/media/123234/Medea_Eng.pdf, (dostęp: 02.02.2018).

⁶² D. Olsen, Videos from *The Marriage of Medea*, dz. cyt.; S. McGrane, *Experimental theatre on a global scale*, „Herald Tribune. The Global Edition of The New York Times” 2008, 10 lipca, s. E1; D/INACTIVITIES-B-B16_32-40, s. 20; <https://www.nytimes.com/2008/07/10/theater/10odin.html> (dostęp: 02.02.2018); ten artykuł pojawił się na stronie E1 nowojorskiej edycji z nagłówkiem: *Greek Myth as Potpourri Of Multicultural Flavors*; Materiał wideo: *The Marriage of Medea* Holstebro Festuge 2008 09-22, dostępny w OTA (dostęp: 14.12.2016).

wościowych czy religijnych różnicach. Tradycje, idee, religie traciły swoje znaczenie na rzecz prezentacji istoty człowieczeństwa. Uważając, że Europejczycy nadal funkcjonują w kontekście dyskursu kolonialnego, Barba nawoływał do porzucenia etnocentryzmu i dowodził, że utożsamianie się z kulturą teatru curazjatyckiego łączy ze sobą dwie bardzo odległe od siebie ideowo i historycznie poróżnione tradycje⁶³. Dzięki zwróceniu się w 1994 roku ku afrobrazylijskiej tradycji wykonawczej, Barba zdecydowanie poszerzył kontekst swoich poszukiwań, tym samym poczynił kolejny krok na drodze do uniwersalizacji wypracowanej teorii z zakresu antropologii teatru.

Candomblé Tradition and Theatrum Mundi Ensemble

Summary

The intercultural group Theatrum Mundi Ensemble (TME), led by Eugenio Barba, has been engaging performers of traditional theatre techniques since 1980. An Afro-Brazilian element appeared during the 8th session of the International School of Theatre Anthropology (ISTA) in Londrina, in 1994, thanks to the involvement of dancer Augusto Omolú, coming from Salvador. The cooperation with the performer of dances deriving from the Afro-Brazilian candomblé ceremonies turned out to be so effective and inspiring that the dancer along with his Brazilian musicians took part in all the subsequent ISTA sessions and TME projects until 2013. The first performance involving Omolú and directed by Barba was *Orô de Otelo*. The screenplay of the performance was based on Shakespeare's play *Otello* and Giuseppe Verdi's opera, and combined elements of religious *candomblé* dances in which the Italian director saw a very strong dramatic structure. During the following sessions, Omolú continued to work on *Orô de Otelo* and was involved in conducting workshops for ISTA participants, in which he introduced the technical foundations of *orixás* dances. Then the *candomblé* performance tradition and energy of the Afro-Brazilian actor became the foundation for intercultural performances, in which Barba used various theatre and dance styles to illustrate the most important themes of Western theatre. This is how *Ego-Faust*, *Ur-Hamlet* and *Marriage of Medea* were created. Consequently, the art of *candomblé's* expression performed by Omolú had a significant impact on the shape of the intercultural projects initiated and directed by Barba.

⁶³ Por. E. Barba, *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, przeł. G. Godlewski, I. Kurz, M. Litwinowicz-Drożdźciel, Warszawa 2003, s. 311.