

Martyna KASPRZAK

Powrót do źródeł. *Ur-Hamlet* Odin Teatret

***Ur-Hamlet* jako zwieńczenie dotychczasowej działalności Eugenia Barby i Odin Teatret**

Działalność Odin Teatret skupia się na międzykulturowych eksperymentach teatralnych. Grupa zajmuje się również badaniem zagadnień antropologii teatru. Eugenio Barba – reżyser, a zarazem twórca grupy Odin Teatret – przez swoje spektakle i zawarte w nich zachowania preekspresywne stara się docierać do uniwersalnych pokładów świadomości swoich odbiorców.

Zjawiskiem, które połączyło cały dorobek kilkudziesięcioletniej działalności Barby i jego doświadczeń oraz które dało całościowy wgląd w międzykulturową współpracę, był właśnie spektakl *Ur-Hamlet*. Przygotowując go, Barba wykorzystał średniowieczny tekst, wybrał z niego to, co uznał za najistotniejsze, a następnie wbudował w niego współczesne konteksty. Poruszył temat masowych grobów (masakry, morderstwa), motyw cudzoziemców z odległych krain oraz wykorzystał efekty wieloletniej kolaboracji odległych i różnorodnych tradycji teatralnych. Przedstawienie było zwieńczeniem wielu lat wspólnych prób, treningów i różnorodnych sesji. W chwili tego niezwykłego połączenia odmiennych tradycji bardzo ważna, zdaniem Barby, była indywidualna tożsamość i jej zachowanie. Nawet w wykonywanych wspólnie w trakcie spektaklu pieśniach słyhać było poszczególne indywidualności, różnice. Tutaj nie chodziło o dopasowanie się, udawanie obcej sztuki, próbę jej wykonania, ale o stworzenie zgranej całości. Każdy na swój sposób, ale jednak wspólnie. Pomimo wymieszania różnorodnych tradycji żadna się nie zatracala. Według Barby

działo się coś zupełnie odwrotnego – projekt pomagał grupom odnaleźć, pogłębić i umocnić swoją zbiorową tożsamość¹.

Odkrywanie samego siebie dzięki obcowaniu z inną kulturą to jedno z głównych założeń działalności Barby. „Kontakt z innymi światami staje się sposobem dotarcia do samego siebie, do własnych korzeni, do świata, do którego się przynależy. Żeby dać początek czemuś innemu”² – tak właśnie reżyser tłumaczy sens „długowieczności” swojego teatru. Ważny jest fakt, że aktorzy podczas przygotowań każdego ze spektakli poszukiwali w indywidualny sposób własnych środków przekazu i ekspresji. *Ur-Hamlet* jest podsumowaniem wieloletniej działalności Barby i jego zespołu. Na przykładzie tego spektaklu zamierzam zaprezentować aktualne koncepcje reżysera, powstałe w trakcie jego indywidualnej drogi teatralnych poszukiwań.

W *Ur-Hamlecie*, podobnie jak w innych spektaklach Barby, ukrytych zostało wiele warstw znaczeń. Historia tytułowego bohatera stała się pretekstem do poruszenia różnorodnych problemów, m.in. do wyrażenia poglądu o krwawych dziejach świata i poruszenia kwestii masowych migracji.

Spektakl *Ur-Hamlet* był zwieńczeniem współpracy założonej przez Barbę Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru (International School of Theatre Anthropology – ISTA) z Theatrum Mundi. Główną zasadą i zadaniem działalności Barby była interkulturowa wymiana. Polegała ona na podróżach Odin Teatret po całym świecie i na prezentowaniu swojej gry, umiejętności oraz warsztatu. Według Barby wspomniana wymiana opierała się na idei barteru, czyli dosłownie – wymianie towaru za towar. Barter dla Barby nie był skutkiem ubocznym poszukiwania oryginalności. Jego przypadkowe powstanie opierało się na zasadach nie spektaklu, lecz spotkania. Aktorzy Odin Teatret obiecali na to spotkanie przynieść coś swojego i oczekiwali, że gospodarze odwdzięczą się dokładnie tym samym. *Ur-Hamlet* był efektem podobnej współpracy. Spektakl połączył w sobie m.in. aktorów teatru europejskiego, tancerzy i muzyków balijskich, japońskiego aktora No oraz afrobrazylijskiego tancerza *orixás*. Wspólnie tworzyli zgraną i czytelną całość.

Dla Barby najważniejsza jest praktyka i eksperymentowanie. Jego celem nie jest identyfikowanie się z określonymi tradycjami. Dąży on do budowania indywidualnej tożsamości, jednocześnie odwróconej od własnych korzeni i wobec nich lojalnej. Cel ten według niego można tylko przez praktykę, która określa tożsamość zawodową. Fundamentalne dla Barby jest również pozostanie w zgodzie z samym sobą.

¹ Zob. 2006 – *Following Saxo, an Introduction to „Ur-Hamlet”* [wywiad], video by C. Colberti, <http://www.youtube.com/watch?v=MWaN2Eb5Kv0&feature=autoshare> (15.01.2012).

² E. Barba, *Zdobywanie różnicy*, „Konteksty” 2005, nr 2, s. 133.

Dla twórcy Odin Teatret niezwykle istotne są aspekt odrzucenia i ucieczki oraz ciągłe chronienie odmienności całej grupy wzbudzającej szacunek. Na początku swej reżyserskiej drogi Barba dążył do tego, by zerwać więzi, które go ograniczają. Nie chciał być zakorzeniony w jednym narodzie, kulturze czy klasie. Pragnął zapuścić korzenie w kraju wartości, tam, gdzie nie ma żadnych granic. Poszukiwania odmiennych postaci, kultur były prowadzone z pragnienia ucieczki od własnej kultury i od tradycji teatralnych, w których urodzili się członkowie Odin³. Stąd też wizerunek grupy. Powszechnie Odin Teatret znany jest jako teatr transkulturowy, etnologiczny i antropologiczny. Obserwując ich spektakle, zauważamy, jak odległe kultury wzajemnie się przenikają, tworząc zupełnie nowy i zaskakujący świat. Świetnym tego przykładem jest *Ur-Hamlet*, w którym widzimy europejskiej urody matkę Hamleta, azjatyckiego pochodzenia ojca i wuja oraz Hamleta – czarnoskórego Afroamerykanina.

Spektakl jako „żywy organizm”⁴

Intytulacja przedstawienia, a konkretnie sam przedrostek *Ur*, wskazuje jednoznacznie, że Barba nie odwoływał się do powszechnie znanego i popularnego *Hamleta*, ale do czegoś, co powstało przed nim. Nieprzetłumaczalny przedrostek *Ur* „odsyła do Pra-początków, Pra-fundamentu egzystencji”⁵. Barba odniósł się do źródeł postaci Szekspirowskiego Hamleta. Reżyser bazował na kronice pierwszego narodowego dziejopisarza Danii, Saxo Grammaticusa. To w niej po raz pierwszy opisano historię księcia Amlethusa. Barba polemizował z dziełem Szekspira i usiłował pokazać, że dzisiejszemu światu bliższe są okrutne zasady panujące w średniowieczu niż renesansowe koncepcje pełne ładu i harmonii.

Omawiany fragment duńskiej kroniki, czyli *Vita Amlethi Grammaticusa*, opisuje prawdziwą historię wielkich, autentycznych czynów. Dramatopisarze elżbietańscy wraz z Szekspirem skorzystali z fragmentów trzynastowiecznej kroniki dotyczących Amletha. Występujące tam główne motywy przełożyli wedle wartości estetycznych, tworząc własne spektakle. Sztuka Szekspira stała się ponadczasowym arcydziełem, które samo często było inspiracją dla innych twórców. Barba natomiast skupiał się na tekście Grammaticusa i w pewien sposób polemizował z elżbietańskim dramaturgiem. Motywy wykorzystane przez Szekspira na zawsze weszły w światowy kanon i stały się archetypami

³ Zob. ibidem, s. 133–135.

⁴ E. Barba, *Spalić dom. Rodowód reżysera*, przeł. A. Górka, Wrocław–Warszawa 2011, s. 38.

⁵ L. Trzcionkowski, *Pytania o „rzeczy pierwsze”*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 17, <http://www2.tygodnik.com.pl/tp/2807/kultura03.php> (16.03.2012).

aktualnymi do dziś. Barba, nawiązując do ponadczasowych motywów, pokazał swój własny punkt widzenia i sposób patrzenia na świat. W tekście *Grammaticusa* nie pojawiają się takie postaci jak Ofelia, Horacio czy Duch Ojca. Średniowieczna kronika przede wszystkim skupia się na walce o władzę. *Vita Amlethi* opowiada o dwóch głównych konfliktach. Pierwszym jest bratobójczy spór między ojcem Hamleta – Orverndilem i jego bratem – Fengiem, którego Szekspir wiele lat później nazwał Klaudiuszem. Drugi dotyczy walki między wujem i jego bratankiem, synem zabitego władcy. Barba, zagłębiając się w oba teksty, musiał ostrożnie i umiejętnie wyselekcjonować z nich to, co uznał za najbardziej odpowiednie dla swojej wizji spektaklu.

Kolejnym kluczowym aspektem *Ur-Hamleta* była jego oprawa muzyczna. Stanowiła następny przykład interkulturalności teatru Barby. Muzyka została skomponowana przez Fransa Winthera. Opracował on i zestawiał ze sobą różne rodzaje muzyki, tworząc tym samym swoisty dialog. Muzyka podkreślała akcję na scenie i była inspirowana średniowiecznymi tonacjami w celu połączenia jej z okresem, gdy został napisany oryginalny tekst. Słowa części śpiewanych były cytatami z tekstu *Grammaticusa* i zostały zaczerpnięte wprost z *Gesta Danorum*. Wprowadzone tradycyjne balijskie instrumenty i ich dźwięki mieszały się z muzyką Indii, Brazylii i Europy. Na orkiestrę i chór składał się balijski *Gambuh*, również balijska orkiestra *Gamelan*⁶, afrobrazylijska perkusja *candomblé* oraz flet indyjski i zachodnie instrumenty, takie jak gitara, trąbka czy akordeon⁷. Analizując taniec, śpiew i muzykę w kulturze balijskiej, trzeba pamiętać, że nie ma możliwości oddzielenia jej od rytuału. Są one scalone z religijnością Balińczyków⁸. W całym spektaklu muzyka podkreślała akcję oraz w pewien sposób manipulowała uwagą widzów. Poszczególne przejścia między różnymi melodiami sugerowały zwrot akcji oraz podkreślały napięcie poszczególnych wydarzeń. W zestawieniu scen z oprawą muzyczną Barba zachował zasadę *decorum*, treść była jak najbardziej adekwatna do formy. Barba w jednej ze swych książek stwierdził, że już od pierwszej próby do nowego spektaklu muzykę traktował jako najlepsze narzędzie wyostrowania dramaturgii organicznej, czyli sposobu komponowania dynamizmów, rytmów, działań wokalnych i fizycznych aktora w celu stymulowania w zmysłowy sposób uwagi widzów⁹. Muzyka w *Ur-Hamlecie* kształtowała czas oraz rytm, splatając i zestrzajając akcenty mu-

⁶ Zob. Scenariusz E. Barby „Amlethus-Helsingor”, http://www.odinteatretarchives.com/close-up/media/ur-hamlet/documents/2006_Scenario.pdf, s. 5 (14.03.2012).

⁷ Zob. <http://www.odinteatret.dk/media/57282/Ur-ENG-fra%20keriet.pdf>, s. 4 (15.03.2012); <http://shop.odinteatret.dk/shop/music-ur-hamlet-385p.html> (15.03.2012).

⁸ Zob. http://rmc.library.cornell.edu/asiaTreasures/southeast_asia/balinese_festival_village.htm (15.03.2012).

⁹ Zob. E. Barba, *Spalić dom. Rodowód reżysera...*, s. 39.

zyczne z *sats*, czyli bodźcami, akcentami energetycznymi aktora, lub im je przeciwstawiając. Muzyka w spektaklach służyła – zdaniem Barby – jako rama i spoiwo. Tworzyła otoczenie sytuacji i atmosferę wokół niej. W przedstawieniach miała siłę przywoływania przeszłości, budziła konotacje historyczne, polityczne oraz geograficzne. Towarzyszyła akcji – jako komentarz lub równoległe uczucie. Była ekwiwalentem reakcji, tak jakby materializowała sposób, w jaki działanie sceniczne wywoływało oddźwięk w umyśle i zmysłach aktorów i widzów¹⁰.

Bardzo znacząca w spektaklu była również przestrzeń. Wszystko działo się na terenie legendarnego zamku Hamleta. Tytuł spektaklu i miejsce wpływały na wyobraźnię widzów i wywoływały grę skojarzeń. Scena znajdowała się na dziedzińcu zamku, pod gołym niebem. Otwarta przestrzeń nawiązywała do teatru antycznego.

Widzowie zasiadali na podwyższeniach przypominających trybuny, które znajdowały się wokół sceny. Dziedziniec był praktycznie pusty. Wolne jeszcze miejsce, przeznaczone dla orkiestry i chóru, również znajdowało się na tych swoistych trybunach. Na środku sceny znajdowało się podwyższenie przypominające ołtarz. W momencie rozpoczęcia spektaklu zapalono stojące pochodnie oraz wniesiono kilkadziesiąt mniejszych już płonących. W trakcie spektaklu stały na ziemi, niektóre z nich blisko szklanych mis z wodą, co powodowało, że ich blask był intensywniejszy. Można przypuszczać, że była to metafora odwiecznej walki żywiołów, co pasowałoby do krwawego kontekstu *Ur-Hamleta*. Akcja rozpoczęła się o zmierzchu, czyli dla kultury tradycyjnej w chwili przejścia, w punkcie swoistej granicy między tym, co nasze, dobre i znajome – dniem, a tym, co obce, poddane mocom nadprzyrodzonym – nocą. Zjawisko zmierzchu od zawsze znajdowało się głęboko w ogólnoludzkiej świadomości, niezależnie od kultury, wieku czy indywidualnych uwarunkowań widzów, i zawsze było obiektem lęku i fascynacji. Pora dnia, w połączeniu z powstałą przez pochodnie grą światła i cieni, pobudzała coraz to nowe skojarzenia. Barba w programie spektaklu podkreślał, że naga przestrzeń była oświetlona pochodniami, które mogły być zarówno przenośne, jak i przymocowane do ziemi. Te ruchome płomienie modulowały intensywność działań oraz postrzeganie przestrzeni. Aktorzy natomiast poruszali się pośród labiryntu pochodni oraz nosili je w celu podkreślania – jak w malarstwie Rembrandta – fragmentów całych scen lub detali¹¹. Dzięki temu oczom widzów ukazała się niezwykła gra światła, która mimowolnie pobudzała wyobraźnię każdego. Oświetlony fragment intry-

¹⁰ Zob. *ibidem*, s. 91.

¹¹ Zob. Odin Teatret, *Ur-Hamlet. A Performance by Eugenio Barba based on „Vita Amlethi” by Saxo Grammaticus (1200 A.D.)*, <http://www.odinteatret.dk/media/57282/Ur-ENG-fra%20trykkeriet.pdf>, s. 14 (16.03.2012).

gował, a także potęgował ciekawość widzów i skłaniał do zerknięcia, co pozostało w cieniu.

Noszące pochodnie balijskie tancerki w niektórych momentach dosłownie biegały po scenie, by towarzyszyć istotnej dla danego momentu postaci i uwydatnić doniosłość jej działania. Doświetlały i podkreślały zarówno sceny pojedynków, jak i momenty o charakterze miłosnym, pełne czułości. W książce *Spalić dom. Rodowód reżysera* Barba opisał, jak znaczące i jednocześnie problematyczne było rozstawienie oświetlenia. Światła i cienie długo nie były satysfakcjonujące. Wymagały wielogodzinnych prób, ciągłych zmian i poprawek. Niezmiennie złe ustawienia zainspirowały Barbę i wywołały konotację: cienie–korzenie. Reżyser stwierdził, że nasze cienie tkwią korzeniami w naszych ciałach, które je rzucają. A przecież motyw cieni był poruszany również w baśniach – kto gubił swój cień, gubił samego siebie¹².

„W pewnym punkcie przedstawienie musi zmienić bieg”¹³

Spektakl według programu składał się z ośmiu głównych scen¹⁴. W trakcie ponadczterdziestominutowego widowiska publiczność wielokrotnie została zaskoczona. W teatrze Barby obrazy i postacie przewijające się na scenie zostały zderzone i zmiażdżone z n a s z y m i europejskimi wyobrażeniami. Tak dobrze znane charaktery pojawiające się w *Hamlecie* zaskakiwały widzów swoim wyglądem, a nawet płcią. Barba po wielu latach pracy doszedł do wniosku, by nie identyfikować automatycznie postaci z płcią czy narodowością aktora. Fakt ten jest bliski teatrowi azjatyckiemu. W tradycji teatru wschodniego nie odtwarza się bowiem fenomenologii rzeczywistości, lecz fenomenologię myśli. Specyfiką zachodniej publiczności jest to, że nie przywykła ona do tak naturalnego na Wschodzie przeskakiwania od jednej postaci do drugiej, podczas gdy w obie wciela się ten sam aktor¹⁵. Spektakl *Ur-Hamlet* został tak przemyślnie skonstruowany, że widzowie – mimo chwilowego zdumienia – bez większych problemów poprawnie identyfikowali aktorów z odgrywanymi przez nich postaciami.

Przedstawienie rozpoczęło się wraz z pierwszymi odgłosami międzykulturowej orkiestry. Następnie na scenę weszli balijscy mężczyźni – tancerze Gambuh, niosąc 11 małych pochodni, które rozstawili na scenie. Po nich pojawiła

¹² Zob. E. Barba, *Spalić dom. Rodowód reżysera...*, s. 298–299.

¹³ Ibidem, s. 305.

¹⁴ Zob. Odin Teatret, *Ur-Hamlet...*, s. 7.

¹⁵ Zob. E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora*, przeł. J. Fret i in., Wrocław 2005, s. 86.

się grupa siedmiu balijskich kobiet – tancerek Gambuh, które niosły z sobą wodę, kwiaty oraz kadzidła¹⁶. Gdy swoisty labirynt był już gotowy, zmieniła się muzyka i pojawiła się postać z komedii dell'arte, pełniąca funkcję mistrza ceremonii – Pullcinella (Poliszynel). Postać grana przez Torgeira Wethala przez całe przedstawienie nosiła tablice z krótkimi opisami scen, które rozpoczynały się na oczach widzów¹⁷. Była to polemika z postacią występującą w komediach ludowych w szesnastowiecznych Włoszech. Pierwotnie był to gbur, którego charakterystyczne cechy to wielki garb, komiczny głos i zachowanie. W przedstawieniu Barby był on wyprostowanym, cichym informatorem. Charakterystyczna maska z haczykowatym nosem i złymi oczami symbolizowała jego nieludzką i egoistyczną naturę. W dalszej części spektaklu wraz z innymi Poliszynelami pełnił również funkcję grabarza, sprząającego ciała zmarłych w wyniku zarazy.

Historia Hamleta rozpoczynała się wraz z wejściem na scenę granego przez Julię Varley Saxo Grammaticusa, który odkopał w piwnicach zamku szkielet księcia. Przywoływał on życie zmarłego i interpretował je po łacinie (tylko niektóre wersy były tłumaczone na język angielski). W tym wymarłym języku demaskował i komentował niegodziwe czyny bohaterów. Jako jedyny wędrował przez spektakl i cały czas był w samym centrum akcji. Tym samym utożsamiał się z jej rozwojem i usiłował uniknąć jej niekontrolowanych zdarzeń, szukając drogi ucieczki. Akcja na scenie podążała za opowieścią wygłaszaną przez Grammaticusa¹⁸. Varley określiła swoją postać jako gawędziarza, którego głównym zadaniem było opowiedzenie średniowiecznej historii, oraz jako historyka, który starał się zrozumieć, co zaszło w przeszłości. Symbolem drugiej funkcji były kości – jako metafora minionego życia, świata¹⁹.

Podczas gdy Grammaticus stał na środku z uniesioną czaszką, na scenę wbiegli balijscy tancerze *kecak*, tańca, który wywodził się z dawnego tanecznego egzorcyzmu²⁰. *Kecak* został przerwany w momencie, gdy na scenę weszła Cristina Wistari Formaggia grająca Orvendila, władcę Jutlandii i ojca Hamleta. Towarzyszyła mu świta w postaci tancerek Gambuh²¹. Balijscy artyści prezentowali swój język, pieśni oraz (lub przede wszystkim) taniec. Poruszali się w bardzo charakterystyczny dla siebie sposób, a każdy ruch wykonywali, zachowując za-

¹⁶ Zob. Scenariusz E. Barby „Amlethus-Helsingor”..., s. 1.

¹⁷ Zob. Odin Teatret, *Ur-Hamlet...*, s. 6.

¹⁸ Ibidem, s. 13–14.

¹⁹ Zob. 2006 – Interview with Julia Varley on „Ur-Hamlet”, video by C. Coloberti, <http://www.youtube.com/watch?v=gJ6LJBW-c-g&feature=relmfu> (17.03.2012).

²⁰ Zob. http://rmc.library.cornell.edu/asiaTreasures/southeast_asia/Ketjak_dance.htm (16.03.2012); Scenariusz E. Barby „Amlethus-Helsingor”..., s. 2.

²¹ Zob. Scenariusz E. Barby „Amlethus-Helsingor”..., s. 3.

sady *keras* i *manis*. Barba, charakteryzując główne zasady teatru balijskiego, pisał:

Wszystkie formy tradycyjnego teatru balijskiego zbudowane są na ustrukturuowanym zbiorze opozycji między *keras* i *manis*. *Keras* znaczy silny, twardy, energiczny; *manis* znaczy delikatny, łagodny, miękki. Określenia *manis* i *keras* mogą być zastosowane do rozmaitych ruchów, do ułożenia różnych części ciała w tańcu, do różnych sekwencji tego samego tańca. Kiedy analizujemy *agem*, podstawową pozycję aktora balijskiego, zauważamy, że składa się na nią umyślna przemienność części ciała znajdujących się w położeniu *keras* i części ciała znajdujących się w położeniu *manis*²².

Zgodnie z tą zasadą tancerze balijscy wyrażali nawet dynamikę dłoni, to z kolei prowadziło do zmiany pozycji rąk, która wpływała na tułów i głowę, gdzie akcentowane było spojrzenie *keras* lub *manis*²³. Występujący „palce stóp zawsze kierują nie do przodu, lecz w bok i przy każdym kroku tak krzyżują ugięte nogi, by tułów znacznie się obniżał”²⁴.

W rolę brata Orvendila – Fengiego, wcielił się również balijski tancerz, I Wayan Bawa. Wraz ze swoją balijską męską siostrą zabił Orvendila i przejął panowanie. Cały pojedynek był pokazany bardzo teatralnie i symbolicznie za pomocą skrzyżowanych mieczy. Wszystkie ruchy zachowywały rytm wyznaczony przez graną muzykę. Po drugim zabójczym ciosie Fengiego na moment zamilkła muzyka, by podkreślić znaczenie tego aktu i – jednocześnie – by wskazać jeden z punktów zwrotnych przedstawienia.

Grammaticus, opowiadający i jednocześnie obserwujący materializujące się przed nim obrazy, był zdruzgotany i przygnębiony swoją bezsilnością. Jedyne, co pozostaje mnichowi, to pomóc pokonanemu ojcu Hamleta ułożyć się do wiecznego snu.

Barba zastosował tutaj motyw mitycznego ptaka z balijskich wierzeń, który zwiastował nieszczęście – Garudę²⁵ (Ni Wayan Pia). Najczęściej przedstawiany był on jako złoty lub czerwony orzeł o ciele człowieka²⁶. Stworzenie to pojawiło się w *Ur-Hamlecie* zaraz po śmierci Orvendila w postaci młodej dziew-

²² E. Barba, *Canoe z papieru*, przeł. L. Kolankiewicz, D. Wiergowska-Janke, Wrocław 2007, s. 45.

²³ Zob. E. Barba, *Sekretna sztuka aktora...*, s. 43.

²⁴ Zob. Z. Dworakowska, *To practise Theatre Anthropology – Praktykowanie antropologii teatru*, http://www.odinteatretarchives.com/close-up/media/ur-Hamlet/documents/2007_Zofia_Dworakowska_Ur-Hamlet.pdf, s. 2 (17.03.2012).

²⁵ Zob. http://www.odinteatretarchives.com/close-up/media/ur-hamlet/documents/2006_Scenario.pdf, s. 5 (17.03.2012).

²⁶ Zob. L. Frédéric, *Słownik cywilizacji indyjskiej*, przeł. P. Piekarski, t. 1., Katowice 1998, s. 293.

czynny ubranej w tradycyjny strój balijski, z przyczepionymi do rąk złotymi skrzydełkami. Trącała ona martwe ciało jak sęp, co jeszcze bardziej uzmysławiało nadchodzące tragiczne skutki śmierci Orwendila. Garudę odtrącił Torgeir Wethal w roli Pulcinelli, który tym razem pełnił funkcję grabarza wraz z innymi jemu podobnymi²⁷. Zabierając ciało króla, nie okazali mu żadnej wyraźnej czci, wręcz przeciwnie – załadowali je na taczkę jak balast.

W tym momencie na scenie po raz pierwszy pojawił się Hamlet, czarnoskóry spętany białą liną, jakby niewolnik siebie samego. Krok w krok podążała za nim mała balijska dziewczynka (również Ni Wayan Pia), która trzymała w dłoniach małą pochodnię. Nie wyglądała jak tancerki balijskie, które oświetlały fragmenty scen. Jej zachowanie przypominało raczej próbę „oświecenia” Hamleta²⁸. Był on zdruzgotany zabójstwem ojca. Poprzysiął zemstę i postanowił dla bezpieczeństwa udawać szaleństwo. Z jednej strony sceny widać było balijskich tancerzy wykonujących *kecak*, z drugiej natomiast – *kadean-kadean*²⁹. W trakcie owej trzeciej sceny Hamlet piał jak kogut i tańczył *orixás*³⁰, taniec o afrykańskich korzeniach. Kogutom powszechnie przypisuje się awanturniczą naturę, pośpiech. Na Bali po dziś dzień są symbolem męskiego ego³¹.

Paradoksalnie wzburzonego Hamleta potrafiła okiełznać jedynie jego mała towarzyszka (Pia). Hamlet z zarzuconą na szyi pętlą był przez nią prowadzony jak pies na smyczy czy inne udomowione zwierzę na uwięzi. Cała sytuacja zaczęła przypominać grę, zabawę. Dziewczynka towarzyszyła Hamletowi przez większość spektaklu. Wydawała się spersonifikowaną osobowością Hamleta, a właściwie jego żądzą zemsty. Dziecko, które zwykle symbolizuje niewinność i pewnego rodzaju niewiedzę, tutaj prowadziło oszalałego z wściekłości Hamleta na sznurze. Odnosiło się wrażenie, jakby dziewczynka była bardziej świadoma tego, co się dzieje, niż główny bohater. Hamlet był ogarnięty obsesją, a dziewczynka prowadziła go i bawiła się nim, jak chciała, zupełnie jakby była uosobieniem jego manii. Trzymała w ryzach jego udawane szaleństwo i kierowała nim. Jej postać była bardzo ważna również w finalnym momencie spektaklu.

²⁷ Zob. E.E. Christoffersen, *Theatrum Mundi: Odin Teatret's „Ur Hamlet”*, http://www.odinteatretarchives.com/close-up/media/ur-hamlet/documents/2008_Exe%20Christoffersen_OT_Ur-Hamlet%20.pdf, s. 111 (18.03.2012).

²⁸ Zob. Scenariusz E. Barby „Amlethus-Helsingor”..., s. 11.

²⁹ Zob. ibidem, s. 6; <http://www.odinteatret.dk/productions/multicultural-projects/gambuh-ensemble/in-bali.aspx> (18.03.2012).

³⁰ Zob. ibidem.

³¹ Zob. C. Geertz, *Głęboka gra. Notatki na temat walk kogutów na Bali*, http://chomikuj.pl/Astreczka/Kulturoznawstwo/C.+Geertz+-+G*c5*82*c4*99boka+gra-walki+kogut*c3*b3w+na+ Bali, 1099785748.pdf (18.03.2012).

Niekonwencjonalna interpretacja historii duńskiego księcia jest wzbogacona o jeszcze jeden bardzo rozbudowany element. Jego pierwszą zapowiedzią była przebiegająca przez środek sceny nieznaną postać. Współcześnie ubrana, mknęła szybko i gwałtownie, jakby nie chcąc być zauważoną. Drugim sygnałem była zakapturzona postać, która przemieszczała się powoli zaraz obok świty Fengiego, zajętej obserwacją Hamleta. Był to cudzoziemiec (Marilli Mastrantoni), który nielegalnie dostał się na zamek³².

Otóż w *Barbie*, w trakcie przygotowań swojej historii Hamleta, narodziła się refleksja na temat problemu kontaktu z Innym. Poruszył kwestie związane z historią kolonizacji i z globalną migracją ludności. Swoją myśl zmaterializował w formie obszernego wątku wbudowanego w strukturę historii księcia. Kilkudziesięciosobowa grupa ochotników miała za zadanie wcielić się w rolę Obcych, którzy opanowują zamek w scenie czwartej. Przybysze byli współcześnie ubranymi ludźmi, wyłaniającymi się zewsząd. Każdy z nich musiał odnaleźć się w nowym miejscu i znaleźć swój własny sposób na aklimatyzację i przetrwanie. Jedni wbiegali do nowego świata, inni skradali się, jakby bali się zauważenia. Każdy z nich na własny sposób poszukiwał sposobu na przetrwanie w nowym, nieznanym państwie, które miało teraz stać się ich nowym domem³³. Najskrajniejsze były przypadki uchodźców, którzy wystraszeni – dosłownie czołgali się po ziemi. Różnorodność ubrań wskazywała na to, że pochodzili z różnych miejsc i odmiennych klas społecznych. Zakapturzona kobieta stanęła w centrum sceny i przebierała się na oczach widzów. Z kogoś na wzór mniszki nagle stała się kimś w stroju odpowiadającym stereotypowemu wizerunkowi zachodniej prostytutki. Przywoływało to skojarzenie emigrantek, które w handlu własnym ciałem znajdują jedyną drogę do pozostania w nowym kraju. prostytutka u *Barby* odważnie i w rytm muzyki kroczyła przez sam środek sceny. Można powiedzieć, że wyglądała wzniosłe, co brzmi dziwnie w odniesieniu do kobiety upadłej. Może tym samym *Barba* pokazał, że jej nie oceniał i nie potępiał, ale jedynie przedstawił jako przykład jednego ze sposobów przeżycia uchodźców na Zachodzie.

Przybycie Obcych nie rozbiło struktury historii, ale w nią wniknęło. W spektaklu przeszłość Hamleta istniała wraz z terażniejszością *Grammaticusa*, a to wszystko przenikała przyszłość, jaką symbolizowali Obcy majoryzujący zamek. Wraz z nimi nadeszła zaraza. Królowa szczurów, w którą wcielił się aktor japońskiego *No* (Akira Matsui), przyniosła zagładę dla niemalże każdego Obcego. Zaraza mogła być tutaj plagą, którą kolonizatorzy przywieźli wraz z sobą. Mogła być również aluzją do czasów Szekspira jako okresu panujących

³² Zob. E.E. Christoffersen, op. cit., s. 112.

³³ Zob. Z. Dworakowska, op. cit., s. 4.

epidemii. Barba, kończąc spektakl, dobitnie uświadomił widzom, że mimo różnorodnych kataklizmów na końcu pozostaje człowiek, który za wszelką cenę walczy o przetrwanie i tę walkę wygrywa. Grupa Cudzoziemców z wózkiem dziecięcym pozostała na scenie jeszcze długo po opuszczeniu jej przez postacie historii Hamleta.

Temat cudzoziemców, uchodźców nie zrodził się w Barbie równocześnie z wizją *Ur-Hamleta*, ale wywodził się z obrazu, jaki towarzyszył reżyserowi podczas prób do przedstawienia. Jego realizację zaczął w momencie, gdy historia Hamleta była już niemal skończonym spektaklem. Z tego obrazu Barbę pochodziły wszystkie tematy improwizacji proponowane uczestnikom przedstawienia, którymi byli uczniowie ISTA.

Motywy przewodnim improwizacji, jak wspominała jedna z uczestniczek Zofia Dworakowska, była oblężona twierdza i rozprzestrzeniająca się w państwie zaraza. Mimo szczelnego zamknięcia zamku i izolacji epidemii nie dało się powstrzymać. Przenosiły ją szczury, które znajdowały szczeliny. Barba połączył ten temat z kolejnym obrazem – uchodźców, którzy napływają do zachodniego świata. Uczniowie ISTA mieli za zadanie wcielić się w Obcych szukających miejsca do życia. Ich rola była podwójna. Grali nie tylko Obcych wdzierających się do nowego świata, lecz także Obcych wnikających do struktury przedstawienia jako zupełnie innowacyjny element. Barba podkreślał, że nie są oni bohaterami historii Hamleta, należeli do innej rzeczywistości. Niezależne od siebie wątki działały się w przestrzeni i czasie jednego przedstawienia. Istniały jako symultanicznie rozgrywające się sytuacje. Było to także nowe zadanie dla aktorów tworzących historię Hamleta, ponieważ musieli dostosować swoje partytury do nowych warunków.

W momencie gdy cała przestrzeń była pełna wspólnie wyglądających ludzi, Saxo ogłosił, że „Obcy oblegli zamek, przybyli z odległych stron”³⁴. Wśród cudzoziemców była m.in. młoda para i weselnicy, którzy zaraz po przybyciu na zamek rozpoczęli weselne przygotowania. Podróżnicy, czy też uchodźcy, wykorzystali stojący na środku podest – ołtarz. Nie zastanawiali się nad jego pierwotną funkcją, nawet nie próbowali jej zrozumieć. Pośpiesznie i bezrefleksyjnie asymilowali go i przekształcali na własne potrzeby. Postawili na nim wielki drewniany stół i zasiedli przy nim na pustych plastikowych skrzynkach – jak przy prawdziwym stole weselnym. W tle, zewsząd, dobiegał nasilający się odgłos pukania do drzwi. Pukanie mogło oznaczać, że Obcy z coraz większą natarczywością, intensywniej, przybywali i zagnieżdżali się w nowym dla nich miejscu.

³⁴ Ibidem, s. 3–5.

Hamlet był do tego stopnia niewzruszony obecnością Obcych, że gdy kontynuował swój bieg szaleństwa, pseudozabawę z małą dziewczynką, jedna z cudzoziemek wzięła czynny udział w jego grze. Obca „bawiła się” z Hamletem i jego towarzyszką, a lina, którą spętany był Hamlet, posłużyła im za skakankę. Jednocześnie uchodźcy byli ludźmi z własnymi historiami, ze swoim własnym życiem, zupełnie niezależnym od historii Hamleta. Przez cały czas byli wręcz obojętni na rozgrywający się obok dramat.

Niestety ich życie w nowej ojczyźnie i jeszcze nie w pełni osiągnięty spokój zostały gwałtownie przerwane. Nagle Saxo ogłosił, że „Zaraza dotarła do zamku”³⁵. Na scenie pojawiła się postać z teatru No, Królowa szcurów (zarazy), w którą wcielił się wspomniany Akira Matsui³⁶. Postać była ubrana w jasne kimono, a na twarzy miała maskę z bujną grzywą czarnych włosów.

Spersonifikowana zaraza, według programu sztuki, była kolejnym dialogiem z tekstem *Grammaticusa*, w którym pojawił się problem dżumy. Była to także aluzja do czasów Szekspira. XVI i XVII wiek były okresem wielu straszliwych epidemii, w tym także dżumy³⁷. Epidemia i nadejście Obcych kojarzy się również z plagami, jakie przywozili wraz z sobą kolonizatorzy. W tym kontekście kraj Hamleta byłby Wschodem reprezentowanym przez Balijszyków i tancerza No. Przybyszami byłiby Obcy z Zachodu, nic nierozumiejący i jednocześnie wszystko ignorujący. Podobne stwierdzenia znalazłam w jednym z artykułów:

W całej otoczce jego [*Ur-Hamleta* – M.K.] historii Barba przemyca antyorientalistyczne przesłania. Obcymi, którzy najeżdżają na państwo, są obcy kulturowo. Wkraczają w świat azjatyckich masek, feerii kolorów i rytualnych tańców ze swoim niezrozumieniem, swoimi nawykami, zbiorem pojęć, zasadami i normami. Jest to oręż na tyle silna, że wprowadza chaos, przewartościowuje i zmienia świat nie do poznania. Zaraz po nich przybywa Zaraza³⁸.

Plaga zdziesiątkowała Obcych, natomiast rdzenni mieszkańcy pozostali na nią obojętni. Barba stwierdził, że do tego stopnia się jej bali, że odpowiadali na nią bezlitosnym chłodem i obojętnością. Tak naprawdę dostrzegali uchodźców i uważali ich za swoich przyszłych wrogów wewnętrznych³⁹. Na początku współistnienia mogli bronić się wyuczoną obojętnością.

³⁵ Ibidem, s. 5.

³⁶ Zob. Odin Teatret, *Ur-Hamlet...*, s. 6.

³⁷ Zob. ibidem, s. 10.

³⁸ J. Nabiałek, *Hamlet w śmietance*, http://www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuly/czerwiec_2009/190609_hwsn.php (18.02.2012).

³⁹ Zob. Odin Teatret, *Ur-Hamlet...*, s. 51.

W momencie gdy Królowa szczerów wykonywała gwałtowny ruch laską, na ziemi padali kolejni cudzoziemcy. Później poruszała swym wachlarzem, zwiększając niejako zasięg swojej zabójczej działalności, i przyspieszała rozprzestrzenianie choroby. Niezależnie od żywiołowości człowieka (grupa ludzi aktywnie wbiegających na scenę, krzyczących i wymachujących pięściami) czy od przeżywanej chwili (uczestnicy uroczystości weselnej) zaraza atakowała każdego. Ofiary próbowały się modlić, lecz nadaremnie. Zaraza była bezwzględna i bezwarunkowa. Bezbronni i chorzy ludzie w drgawkach i konwulsjach leżeli na ziemi. Pan młody beznadziejnie nosił swoją umierającą wybrankę po całej scenie, niezależnie od trwającej i zmieniającej się akcji. Trzymał ją póki grabarze nie zaczęli sprzątać, dopiero w ostatniej scenie spektaklu. Później ich ciała zostały przykryte białymi płótnami przez grabarzy w strojach Pulcinelli, a część została wywieziona za pomocą wózków widłowych.

Tymczasem Fengi postanowił sprawdzić, czy jego bratanek naprawdę oszalał. Tak rozpoczynała się programowa scena piąta⁴⁰. Fengi wychodził z założenia, że szaleńcy nie są zdolni do „uprawiania miłości”⁴¹. Podstawił Hamletowi kobietę, jego przyrodną siostrę (Mia Theil Have⁴²), i wystawił go na próbę. Nagle spektakl skupił się na symultanicznych wątkach miłosnych. Całości nieustannie towarzyszyła obecność i narracja Saxo. Hamlet spotkał się ze swoją przyrodną siostrą, a ich ruchy były odzwierciedleniem balijskiego tańca miłości z elementami *orixás*⁴³. Czuwający Saxo delikatnie przykrywał ich kocem, jakby chroniąc ich intymność i jednocześnie dając jasno do zrozumienia, że przyrodnia siostra oddała się Hamletowi. Ostatecznie Saxo obserwował, jak zakryta para schodziła ze sceny. Mimo iż kobieta została podstawiona przez Fengiego, nie zdradziła Hamleta. Wśród cudzoziemców również można było zaobserwować pary w miłosnym uścisku. Jedną z nich była młoda para przy stole weselnym. Natomiast kawałek dalej, na ziemi znajdowała się kolejna. Leżąca kobieta była ubrana jak wyjęta z wyobrażeń zachodnia prostytutka. W tle sceny rozbrzmiewał *Butoh*, czyli pieśń miłosna, a wokół tańczyli balijscy artyści⁴⁴. Wszystko to wprowadzało w bardzo intymny klimat.

W tej wyjątkowej chwili udział wzięli również Gerutha (Roberta Carreri) z Fengim⁴⁵. Poruszali się jak młodzi zakochani w trakcie zalotów. Gerutha kusiała i nęciła swojego nowego partnera. Królowa, jak stwierdziła Carreri, była

⁴⁰ Zob. *ibidem*, s. 7.

⁴¹ Zob. Scenariusz E. Barby „Amlethus-Helsingor”..., s. 9 (tłum. M.K.).

⁴² Zob. Odin Teatret, *Ur-Hamlet...*, s. 6.

⁴³ Zob. Scenariusz E. Barby „Amlethus-Helsingor”..., s. 10.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Zob. E.E. Christoffersen, *op. cit.*, s. 112.

kobietą należąca do miejsca, a właściwie będącą miejscem. Symbolizowała dom, a jako żona należała do swojego męża, który strzegł jej domu. Od chwili śmierci Orvendila Geruthe została sama i bezbronna. Potrzebowała mężczyzny, który zaopiekowałby się nią i domem. W nowej sytuacji świadomie wykorzystywała mordercę męża, swojego szwagra, by przejął nad wszystkim pieczę. Geruthe była bardzo praktyczną osobą. Wiedziała, czego potrzebuje, by utrzymać dom w porządku. Buntownicza postawa syna, który nie chciał się dostosować, była dla niej bardzo bolesna. W chwili gdy Hamlet zabił swego wuja, Geruthe musiała ponownie skonfrontować się z nową rzeczywistością. Zaakceptowała sytuację i fakt, że teraz to jej syn przejmie opiekę i władzę nad domem⁴⁶. Tymczasem miłosne zaloty trwały do końca sceny piątej.

Kolejną intrygą Fengiego był plan szpiegowania Hamleta podczas jego spotkania z matką (Roberta Carreri). W rolę doradcy Fengiego wcieliła się Cristina Wistari Formaggia, co jest dowodem na to, że Barba nie scalał na trwałe aktora z jedną postacią, ale swobodnie nim żonglował. Utożsamianie Cristiny wyłącznie z rolą Orvendila prowadziłyby tutaj do pochopnej i bardzo błędnej interpretacji. Postać doradcy również była zaczerpnięta z tekstu *Grammaticusa*. W szekspirowskim *Hamlecie* jego cechy były przypisane Klaudiuszowi.

Zgodnie z planem główny doradca z ukrycia podsłuchiwał Geruthe i jej syna. Matka próbowała udobruchać i przytulić Hamleta, jednak ten wyrwał się jej i nie ukrywał żalu, jaki miał do niej za poślubienie mordercy jej męża, a jego ojca. Książę nie rozumiał pragmatycznego podejścia Geruthe. Ostatecznie Hamlet poddał się emocjom i zaczął chłostać matkę liną, którą cały był opleciony, a raczej spętany. Przerwał dopiero, gdy usłyszał krzyk podsłuchującego doradcy, który próbował pomóc królowej. Po wyciągnięciu go z ukrycia Hamlet bez skrupułów udusił szpiega. Usiłował znów zaatakować matkę, jednak zjawił się, zwabiony krzykiem, Fengi wraz ze świtą. Złapanego Hamleta wynieśli przywiązane do drewnianego pala. Książę przypominał zdobycz schwytaną przez myśliwych. Nadgarstkami i kostkami był w dwóch miejscach przymocowany do pala, podczas gdy reszta ciała bezwiednie zwisała. Scena przywoływała na myśl również obcych najeźdźców, którzy upolowali „dzikiego”. Kolor skóry Hamleta wpisał się w kolonialną wizję podbitych ludów i terenów. Następnie na scenie pojawili się znajomi grabarze, którzy znów bezceremonialnie za pomocą taczki pozbyli się zwłok doradcy.

Sytuacja Hamleta zmieniła się, gdy spotkał on swego przyrodniego brata (Akira Matsui). W tekście *Grammaticusa* wraz z siostrą byli wiernymi poplecznikami Hamleta. U Barby był on uosobieniem motywu lojalnego japońskiego wojownika. Zgodnie z tym ofiarował mu swój samurajski miecz, czyli wierną,

⁴⁶ Zob. 2006 – *Following Saxo...*

bezwarunkową pomoc i solidarność. Gdy wspólnie wrócili na zamek, żądny zemsty książę nie był już opleciony białą liną. Ubrany był w kamizelkę z tygrysim wzorem, co przywoływało skojarzenia dzikości i nieokiełznania. Najpierw został wyszydzony, jednak po uduszeniu jednego z ludzi Fengiego nikomu nie było już do śmiechu. Doszło do walki, w której dzięki dużej pomocy przyrodniego brata wygrał Hamlet. Książę wbił leżącemu na ziemi Fengiemu sztylet w usta. Do poległego momentalnie podbiegła Geruthe i zaczęła opłakiwać go za pomocą dokładnie tej samej pieśni, którą śpiewała po utracie pierwszego męża. Geruthe rozpaczała nad kolejną tragedią, ponieważ Hamlet swoją zemstą zrujnował jej nowo powstały świat. Zgodnie z tekstem *Grammaticusa* i według Carreri Geruthe była kobietą żyjącą w krwawych czasach, w których każdy na swój sposób walczył o przetrwanie. Wykorzystała mężczyznę, a nawet uwodziła go, by zapewnić sobie i jej domowi bezpieczeństwo.

Po wszystkim na scenę wkroczyła mała towarzyszką Hamleta. Odziała go w białą, elegancką marynarkę i przyniosła miskę z wodą. Hamlet umył w niej twarz i ręce, zarówno rzeczywiście, jak i symbolicznie. Obmył się z krwi i szarpaniny, w której brał udział, i jednocześnie ze zbrodni na wuju, jaką przed chwilą poczynił. Ciało Fengiego, podobnie jak inne, zostało bezrefleksyjnie wywiezione na taczce. Do Hamleta podbiegła nagle jego przyrodnia siostra. W trakcie miłosego uścisku Hamlet dał tajemny znak teraz już swoim podwładnym. Poprowadzili zakochaną kobietę do stojącej na ołtarzu misy z wodą. Trzymając ją mocno za głowę, zaskoczona całym zajściem, utopili szybko i bezlitośnie. Jej martwe ciało leżało na środku sceny. Wtedy Saxo, trzymając czaszkę w dłoniach, ogłosił, że Hamlet wprowadził zasady nowego porządku. Książę stał się człowiekiem okrutnym, niezdolnym do miłości. Od tej pory stał się władcą, który będzie trzymał swój naród twardą i mocną ręką i nigdy go nie puści. Niektóre z zasad jego nowego porządku głosiły, że:

– Mężczyźni i kobiety ponad wszystko przedkładają strach, pieniądze i przyjemność. Przemoc budząca strach, oferowane przyjemności i pieniądze to trzy główne narzędzia władzy.

– Jeśli jesteś słaby, nie zgadzaj się na kompromisy. Jeśli chcesz osłabić wroga, podaj mu rękę do zgody i zaoferuj pakt.

– Nigdy nie przestrzegaj paktu. Natomiast nie pozwalaj sojusznikowi na jego złamanie.

– Jeśli torturujesz mężczyznę, nie zabijaj go. Uwolnij go i pozwól, by był twoim psem. Jeśli torturujesz kobietę, zabij ją.

– Zdrada jest nieunikniona. Zdradź, nim będziesz zdradzonym⁴⁷.

⁴⁷ Zob. Odin Teatret, *Ur-Hamlet...*, s. 8 (tłum. M.K.).

Następnie Hamlet zaczął biegać od jednej strony sceny do drugiej i pisać jak kogut (wspomniany wyżej symbol męskości i dzikości), jakby ogłaszał na wszystkie strony swego królestwa o swoim panowaniu i nowym porządku. Po chwili ubrał swoją małą towarzyszkę w tradycyjny balijski strój wojownika i podał jej miecz. Z rąk Saxo wziął czaszkę, a dziewczynka, dotykając jej dłonią, złożyła przysięgę. Eric Exe Christoffersen stwierdził, że jest to przysięga wiecznej wierności⁴⁸. Sądzę, że ubranie jej w strój balijskiego wojownika i ukoronowanie było metaforą procesu przejścia, od spokojnego Hamleta – księcia, do Hamleta – wojownika, gwałtownego i bardziej okrutnego od jego poprzedników. Koronując ją, Hamlet oddał hołd własnemu nowemu usposobieniu, jego wewnętrznemu wojownikowi. Stał się bliższy Fortynbrasowi, zwłaszcza temu z wiersza Zbigniewa Herberta, niż Szekspirowskiej postaci. Jego zasady nowego porządku wydawały się sformułowane wedle zasad makiawelizmu, a nie na wzór parenezy dobrego i sprawiedliwego władcy. Dziewczynka, stojąc na ołtarzu, wykonała balijski taniec wojownika⁴⁹. Saxo, choć jako mnich zdruzgotany krwawymi dziejami, nadal nieprzerwanie towarzyszył biegowi zdarzeń. Tak jak wcześniej pomógł paść Orwendilowi, tak teraz podał Hamletowi czaszkę, tę samą, która na początku spektaklu stanowiła część szkieletu samego bohatera. Przeszłość Hamleta przenikała się z terażniejszością Saxo. Zamyślony władca stał wyprostowany, trzymając czaszkę, i zapatrzył się w przestrzeń, jakby próbował zobaczyć przyszłość. Czaszka była tutaj symbolem władzy i jednocześnie zapowiedzią krwawych rządów. Stała się uosobieniem, zmaterializowaną formą zasad nowego porządku. Założenia panowania Hamleta były bliskie tym makiawelistycznym, głoszącym, że władza ma być skuteczna, ale niekoniecznie sprawiedliwa. W ten sposób uzasadnia się wszelkie działania władcy. W tym samym czasie na scenie pojawili się Orwendil i Fengi, by jeszcze raz, ale w zwolnionym tempie, pokazać swoją bratobójczą walkę. Wyglądało to tak, jakby chcieli dobitnie zademonstrować, że dzieje świata są brutalne, a historia skąpana jest we krwi. Na koniec położyli się powoli na ziemi i zasnęli jak dzieci, objęci, z głowami zwróconymi do siebie. Według scenariusza w chwili gdy mała Balijska tańczyła obok poległych braci, którzy po raz drugi się pojedynkowali, doszło do tej symultaniczności tańca i jednocześnie do połączenia się jawy i snu⁵⁰.

Nowy władca ustanawiał swój własny porządek na ziemi pełnej trupów, ofiar zarazy. Patrzył w przestrzeń, jakby czegoś wypatrywał. W tym momencie zachodziło coś w rodzaju antycypacji. Książę dostrzegał zbliżającą się nie-

⁴⁸ Zob. E.E. Christoffersen, op. cit., s. 114.

⁴⁹ Zob. Scenariusz E. Barby „Amlethus-Helsingor”..., s. 16.

⁵⁰ Zob. ibidem.

uchronnie przyszłość, przewidywał nadchodzące losy. Trzymana przez Hamleta czaszka nabrała kolejnego znaczenia. Obok symboliki przemijania czy Nowego Porządku Hamleta, czaszka była tutaj również metaforą plag, jakie spadały na ludzkość. Przyglądając się historii, widzimy, że większość klęsk i zaraz sprowadzali jedni ludzie na innych. Człowiek z różnych pobudek: czy to z chęci zdobycia władzy, pieniędzy, prestiżu, czy też nowego terytorium, wielokrotnie stawał się dziką bestią, niosącą innym zagładę. Chciwi kolonizatorzy nie tylko grabili wiekowe cywilizacje, lecz także przywozili z sobą zachodnie choroby, które dziesiątkowały miejscowych. W przedstawieniu wraz z Królową szczurów na powierzchnię wyszli jej podwładni, nosiciele zarazy. Szczury, choć niewidzialne, tutaj jako wrogowie rasy ludzkiej zbierały swoje żniwo⁵¹. Ludzkość w ciągu wieków oddalała się od tego okrucieństwa i swojej ciemnej przeszłości, jednakże Barba pozostawił nas bez złudzeń. Czaszka była tutaj również metaforą antyorientalistycznego głosu czy też pewnego rodzaju manifestu.

Wychodzący na scenę Saxo ogłosił, że następnego dnia zamiast przez ptaki wszyscy zostaną zbudzeni przez psy⁵². Słowa te były zapowiedzią nadejścia czasów nieludzkiej obojętności i brutalności. Nawiązywały do sytuacji, którą Barba opisał w programie sztuki. Gdy przyjechał po raz pierwszy na zamek w Elsinore, ciszę przerwało dzikie szczekanie kilku psów. Nasunęło mu to nowe skojarzenia. Grammaticus żył w czasach etosu rycerskiego, parenezy dobrego władcy i jednocześnie w bardzo brutalnym okresie historycznym⁵³. Aktualnie średniowieczne wzorce, zdaniem Barby, praktycznie nie funkcjonują, natomiast ludzkie okrucieństwo i walka o władzę są ponadczasowe. Ujądanie dzikich psów jest tutaj bardziej adekwatne niż sielankowe ptasie trele.

Ogromnie ważny jest fakt, że w spektaklu Barby historia Obcych – cudzoziemców trwała znacznie dłużej niż wątek duńskiego księcia⁵⁴. Zły los, ucieczka z ojczyzny, a nawet epidemia nie pokonały i nie pozbawiły przybyszów ochoty do życia. Na dziedziniec weszły dwie kobiety z wózkiem dziecięcym oraz mężczyzna. Rozsiedli się pod ołtarzem, w samym centrum sceny. Śmiejąc się i rozmawiając, nie zwrócili najmniejszej uwagi na leżące wokół ciała ani na nowego władcę. Pozostali na swoim miejscu jeszcze długo po zejściu ze sceny Hamleta i postaci biorących udział w jego historii. Jakby nie zauważyli końca spektaklu lub jakby stanowili dowód na to, że są czymś zupełnie odrębnym od dziejów Hamleta. Jak gdyby cały spektakl działał się w innym wymiarze. Widzom natomiast zostało dane oglądać te dwa światy naraz. Barba pokazał, że

⁵¹ Zob. Odin Teatret, *Ur-Hamlet...*, s. 14.

⁵² Zob. *ibidem*.

⁵³ Zob. *ibidem*, s. 51.

⁵⁴ Zob. Z. Dworakowska, *op. cit.*, s. 6.

ich historia nie zamknęła się wraz z dramatem Hamleta, wręcz przeciwnie – sprawiała wrażenie, jakby się nie miała zamiaru skończyć.

„Spektakl składający się z fragmentów pozostaje fragmentaryczny, chyba że wykopuje ścieżkę do głębszej jedności”⁵⁵

Analizując spektakl *Ur-Hamlet*, nie sposób pominąć zagadnień z zakresu postkolonializmu. Epokę, w której powstał Szekspirowski *Hamlet*, kojarzy się z najważniejszymi odkryciami geograficznymi, a tym samym z podbojami i masakrami na tle kolonialnym. U Barby Obcy – Najeźdźcy jeszcze niczego nie narzucali, ale zaczęli modyfikować rzeczywistość, np. zmianą ołtarza na stół weselny. Katastrofalną w skutkach ingerencją było przywleczenie z sobą zarazy. Europejczycy są ciągle jeszcze obarczeni i skrzywdzeni myśleniem kolonialnym. Ludzie gatunkowo dzielą rzeczywistość, jednak często nie zdają sobie sprawy, że to, jak coś zostało podzielone, jest uwarunkowane kulturowo. W myśleniu europejskim dominujący jest etnocentryzm, wiszące nad nami widmo kolonializmu, który prowadzi do nieznajomości teatru azjatyckiego. Według Barby ową ignorancję usprawiedliwia się przekonaniem, że teatr azjatycki żywi się doświadczeniami dla Europejczyków nieistotnymi, zbyt egzotycznymi, by mogły być użyteczne. Prowadzi to do niwelowania bogactwa teatrów azjatyckich i – co gorsza – określania ich mianem „orientalnych” lub do otaczania ich czciami jak jakieś sanktuarium. Barba stwierdził, że odrzucając etnocentryzm, aktor ma szansę określenia swojej tożsamości zawodowej oraz odkrycia własnego miejsca w „tradycji wszystkich tradycji”⁵⁶. Samo określenie „orientalizmu” jest naszym europejskim wytworem. Jest to wynalazek, nie obiektywnie istniejąca rzeczywistość. Badacz postkolonializmu Edward Said stwierdził, że kształtowanie percepcji zachodzi przez dyskurs. Odnoszące się do Wschodu określenie „Orient” jest stosowane od XVIII wieku, czyli od momentu gdy Wschód zaczął być kolonizowany i opisywany przez językoznawców, archeologów, historyków, pisarzy czy też polityków. Jest to tragiczny w skutkach wytwór kolonialny, w wyniku którego całą kulturę Wschodu z jej bogactwem i różnorodnością bezlitośnie ujednolicono. Nowa, oczywiście bardziej przystępna kolonizatorom rzeczywistość została skonstruowana przez dyskurs wedle ukrytych w nim ideologicznych przesłanek⁵⁷. Rasizm i ksenofo-

⁵⁵ Odin Teatret, *Ur-Hamlet...*, s. 39–40.

⁵⁶ Zob. 2006 – *Interview with Cristina Wistari Formaggia on „Ur-Hamlet”*, video by C. Colberti, http://www.youtube.com/watch?v=5wifjwv7_Ao&feature=relmfu (16.02.2012) (tłum. M.K.).

⁵⁷ Zob. E.W. Said, *Wprowadzenie*, [w:] idem, *Orientalizm*, przeł. W. Kalinowski, Warszawa 1991, s. 23–57.

bia kwitły wraz z rozwojem kolonializmu. Potem usiłowano się ich pozbyć, wypenić, jednak bezskutecznie.

W *Ur-Hamlet*, poza odniesieniami do postkolonializmu, kluczowe są nawiązania do masowych mordów, do jakich doszło w historii ludzkości. Barba zastosował czaszkę jako symbol śmierci nie tyle indywidualnej, ile masowej. Jak stwierdził Christoffersen, reżyser nawiązał do mordów drugiej wojny światowej, masakry w Kambodży za rządów Pol Pota oraz do mordów w byłej Jugosławii⁵⁸. XX wiek w pojęciu ludzi współczesnych jest okresem znacznie mniej krwawym od epoki średniowiecza. Cywilizowany, z rozwiniętą demokracją – nie pasuje do okrutnych zwyczajów wieków średnich. Okazuje się tymczasem, że ludzie aktualnie walczący o władzę są tak samo okrutni i bezwzględni jak ci sprzed stuleci, a ich pobudki są podobne. Zmianie ulegają jedynie formy, metody i narzędzia zabijania.

Dziś, jak stwierdził Barba, ksenofobia, rasizm, przemoc i wojna nie chowają się za sprzecznymi interesami czy ideami o przyszłości naszego świata. Ukrywają się i rozwijają pod szyldem korzeni i cywilizacji. Kultury i cywilizacje wydają się przeciwstawiać sobie wzajemnie, tak jak ideologie kiedyś z sobą kontrastowały. Taka sytuacja wydaje się należeć do okresu średniowiecza, a nie do XX wieku. Stulecia wydestylowały i zindywidualizowały kultury⁵⁹. Zachodzące między nimi procesy są długie, subtelne, skomplikowane i czasem niezrozumiałe. Natomiast w momencie gdy w akcję wmiesza się broń, wszystko staje się znacznie prostsze. Barba uważał, że w chwili gdy historia zaczyna mówić takimi uproszczeniami, sztuka i kultura zostają spustoszone⁶⁰.

„Pojęcie korzeni nie oznacza więzów trzymających nas na trwałe w jakimś miejscu, ale etos, który pozwala zmieniać miejsce”⁶¹

Barba jest znanym na całym świecie reżyserem, antropologiem i teoretykiem teatru. Kazimierz Braun stwierdził, że „jego teatralna antropologia i interkulturowe podejście do teatru stały się ważnymi kierunkami twórczości, a zarazem pojmowania teatru w końcu XX wieku”⁶². Po wielu latach sukcesywnej twórczości projekt *Ur-Hamlet* był zupełnie odmiennym i nowym procesem dla całego zespołu Odin i szkoły ISTA. Wieloletnie przygotowania obejmowały

⁵⁸ Zob. E.E. Christoffersen, op. cit., s. 124.

⁵⁹ Zob. Odin Teatret, *Ur-Hamlet...*, s. 48.

⁶⁰ Zob. ibidem.

⁶¹ E. Barba, *Sekretne sztuka aktora...*, s. 85.

⁶² K. Braun, *Kieszonkowa historia teatru na świecie w XX wieku*, Lublin 2000, s. 113.

pracę w takich miejscach jak Hiszpania, Polska, Dania, Holstebro, Kopenhaga oraz oczywiście Bali. Prace końcowe dotyczyły połączenia poszczególnych elementów w całość. Projekt miał ogromne znaczenie pedagogiczne. Nie chodziło tylko o uczenie młodych aktorów, lecz przede wszystkim o pobudzenie w nich żywiołowej teatralności, apetytu na sceniczną rzeczywistość i życie. Pedagogika według Barby jest ofiarowaniem, nauczaniem i pobudzeniem energii w aktorze i otrzymaniem jej z powrotem. Najważniejsza w tym procesie jest właśnie wymiana. Ludzie wzajemnie na siebie oddziałują⁶³.

Barba stara się udowodnić, że utożsamiając się z kulturą teatru eurazjatyckiego, łączy z sobą dwie bardzo odległe od siebie ideowo i poróżnione historycznie tradycje⁶⁴. Według niego prawdziwa współpraca zaczyna się wówczas, gdy zapomina o dystansie geograficznym i kulturowym oraz o wszystkich różnicach wcielonych w niepowtarzalność współpracujących z nim ludzi. Dla Barby nie istnieją tradycje ani idee czy religie. Dla niego są tylko ludzie, którzy je ucieleśniają. Barba sprowadza sens tworzenia teatru do działania bez słów. Reżyser, pisząc o teatrze eurazjatyckim, używa pojęcia „korzenie”, które od razu tłumaczy, mówiąc, że akurat tutaj w żadnym przypadku nie oznacza ono więzów, które trzymają na stałe w jednym, określonym miejscu. „Korzenie” symbolizują tutaj etos, który paradoksalnie pozwala na ciągłą zmianę miejsc. Jest to siła, która sprawia, że artyści są zakorzenieni w samym centrum, dzięki czemu mają możliwość zmiany horyzontów. Siła ta ujawnia się zawsze wtedy, gdy artysta odczuwa potrzebę określenia własnej – osobistej lub zbiorowej – tradycji oraz jeżeli potrafi umieścić tę tradycję w kontekście łączącym ją z innymi, odmiennymi, różnorodnymi tradycjami⁶⁵.

W jednej ze swoich książek Barba pisał, że

Celem nie jest identyfikowanie się z tradycją, ale budowanie jądra wartości, osobistej tożsamości, zarazem zbuntowanej i lojalnej wobec własnych korzeni. Droga do tego celu prowadzi zawsze przez precyzyjnie zorganizowaną praktykę, która ustanawia naszą tożsamość zawodową. Rzemieślnicza kompetencja przekształca pewien stan w osobiste powołanie, a w oczach innych – w przeznaczenie, które mieści i dziedzictwo, i tradycję⁶⁶.

To właśnie praktyka w zakresie rzemiosła, zdaniem Barby, włącza go w tradycję oraz umożliwia stanie się w przyszłości dziedzictwem dla innych. Dla re-

⁶³ Zob. wywiad z E. Barbą, *A balance on Ur-Hamlet project*, <http://www.youtube.com/watch?v=bS-v5OxPt9A> (13.02.2012) (tłum. M.K.).

⁶⁴ Zob. E. Barba, *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, przeł. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 311.

⁶⁵ Zob. E. Barba, *Sekretna sztuka aktora...*, s. 85.

⁶⁶ E. Barba, *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt...*, s. 307.

zysera istotne jest umieszczanie danej tradycji w kontekście, tak by mogła tworzyć spójną całość z innymi tradycjami. Wtedy według niego tradycja odkrywa swoje miejsce w „tradycji wszystkich tradycji”⁶⁷.

„Abstrakcyjny termin teatr w rzeczywistości wskazuje na zjawiska, które nie są jednorodne, które mają granice stworzone przez nie same i przez ich kontekst”⁶⁸

Eksperyment, jakim był spektakl *Ur-Hamlet*, według Dworakowskiej pokazał, że międzykulturowa współpraca wymaga odwagi, kompromisów, a nawet bezczelności. W *Ur-Hamlecie* aktorzy grali zgodnie z własną tradycją wykonawczą. Jednocześnie prowadziło to do tego, że się w jakiś sposób jej sprzeniewierzali. Występowali poza swoim osobistym kontekstem kulturowym i tym samym zgodzili się na ingerencję w integralność tradycyjnego przedstawienia oraz na wykorzystanie jego fragmentu w zupełnie odmiennym celu⁶⁹. Przykładem takiej ingerencji jest balijski taniec, którego jak wykazałam wcześniej, nie można odseparować od kontekstu religijnego ani od rytuału. Z kolei sam aktor, każdego ze współpracujących teatrów, posługuje się w pracy specyficzną dla siebie terminologią, która charakteryzuje m.in. sekwencję i rodzaj ruchów, charakter bohatera, nastrój sceny. Podczas prób z artystami odmiennych kultur ta „jedyna” i wyjątkowa terminologia stawała się nagle „jedną z wielu”. Aktor w nowej sytuacji musiał nagle przyzwycząić się do nieznanych wcześniej rytmów i odmiennej estetyki⁷⁰.

Dworakowska zaobserwowała jednak, że mimo wielu niedogodności współdziałanie w trakcie prób do *Ur-Hamleta* było możliwe, ponieważ dotyczyło praktyki w obrębie tego samego rzemiosła. Opisując strukturę międzykulturowego teatru, stwierdziła, że aktorzy *Theatrum Mundi* byli członkami jednej kultury, jaką tworzy teatr. Wszyscy akceptowali wspólne wzorce i normy zachowań, mimo że wywodzili się z innych tradycji. Panowała wśród nich zgoda co do przedstawienia, czyli wartości najważniejszej. Reżyser natomiast znajdował się na pozycji nadrzędnej i miał wyjątkowe prawo, w przeciwieństwie do antropologa, do ingerencji w kulturę w imię wspólnego celu⁷¹. Ten swoisty barter dla *Odin Teatret* był wymianą przejawów kultury i nie tylko oferował wgląd w inne

⁶⁷ Zob. 2006 – Interview with Cristina Wistari Formaggia on „*Ur-Hamlet*”...

⁶⁸ E. Barba, *Canoe z papieru...*, s. 222.

⁶⁹ Zob. Z. Dworakowska, op. cit., s. 7.

⁷⁰ Zob. ibidem, s. 7–8.

⁷¹ Zob. ibidem.

formy ekspresji, lecz także był interakcją społeczną, która się przeciwstawiła i rzuciła wyzwanie wszelakim uprzedzeniom, językowym problemom oraz różnicom w myśleniu, osądzaniu i w zachowaniu⁷².

„Przedstawienie pełne wiatru. Wiatru nie widać, za to wszyscy dostrzegają jego skutki”⁷³

Nadrzędnym celem Barby był powrót do źródeł. Świetnym tego przykładem był właśnie *Ur-Hamlet*. Założyciel Odin Teatret, tworząc spektakl, dążył do zagłębiania się w podstawach, fundamentach badanych przez niego kultur. Już samo odniesienie się reżysera do mało znanego tekstu średniowiecznego, a nie do popularnego dramatu renesansowego, było bardzo znaczące. Tutaj miał do czynienia z m.in. symbolicznym źródłem kultury, jakim stała się kronika średniowiecznego mnicha. Wpłynęły na to przede wszystkim dwa czynniki. Po pierwsze średniowieczna kronika Grammaticusa przyczyniła się do pobudzenia świadomości narodowej Duńczyków. Po drugie zawarta w kronice historia Amlethus stała się podstawą dramatu, który na zawsze wpisał się w powszechną historię teatru. Idąc dalej tym tropem, Barba w swoim przedstawieniu skupił się na tradycyjnych teatrach z Bali oraz Japonii. Gra aktorów pozostawała czysta, a w zestawieniu z innymi tradycjami stawała się bardziej wyraźna. Podobne zależności widoczne były również w innych spektaklach Odin Teatret. *The Million* oraz *Ego Faust* to przykłady przedstawień Barby, w których również występowały z sobą i obok siebie różnorodne tradycje, takie jak indyjski teatr Kathakali czy balijski teatr tańca Gambuh. Barba, skupiając się na źródłach, doceniał wartość aktualnych po dziś dzień rytuałów. Analizując taniec, muzykę i śpiew w kulturze balijskiej, reżyser miał świadomość, że są one scalone z religijnością Balińczyków. Nie ma możliwości oddzielenia ich od rytuału. Barbę fascynowały także źródła w postaci archetypów, czyli prototypowych zjawisk widocznych we wszystkich kulturach. Motywy z kroniki Grammaticusa, które zostały wykorzystane przez Szekspira, stały się ponadczasowymi archetypami. To właśnie na pierwotnych wyobrażeniach i wzorcach postępowania Barba opierał idee preekspresywnych zachowań, które docierały do uniwersalnych pokładów świadomości widzów Odin Teatret. Motyw zemsty, jako temat przewodni *Ur-Hamleta*, należy do takich zjawisk, ponieważ jest obecny we wszystkich kulturach na całym świecie. Podobnie jest w przypadku odczuwania żalu po utracie bliskiej osoby, pożądania drugiego człowieka czy też z motywem walki o władzę.

⁷² Zob. <http://www.odinteatret.dk/about-us/about-odin-teatret.aspx> (13.02.2012).

⁷³ E. Barba, *Spalić dom. Rodowód reżysera...*, s. 305.

Barba, czerpiąc ze źródeł tradycji, poszukiwał uniwersaliów spotykanych we wszystkich kulturach. Niezależnie od krytyki i rezultatów za każdym razem w swoich spektaklach ukazywał różnorodność badanych teatrów. Właśnie dzięki działalności Odin Teatret i nawoływaniu Barby do odrzucenia etnocentryzmu Europejczycy widzowie mieli możliwość ujrzania, chociaż częściowo, bogactwa i zróżnicowania Wschodu. Barba, jako reżyser i antropolog teatru, na zawsze wpisał się w jego historię. Twórca Odin Teatret przez kilkadziesiąt lat pracy pozostał wierny samemu sobie.

RETURN TO THE SOURCES. *UR-HAMLET* STAGED BY ODIN TEATRET

Summary

This work deals with Eugenio Barba's spectacle *Ur-Hamlet*, which is the culmination of many decades of his work and experience, as well as facilitates taking a global insight into the inter-cultural cooperation present in the activity of Odin Teatret founded by Barba. First, the author presents the theme of the spectacle. Then she goes on to show the main process of development of Barba's idea and concept. The key stage in creating the spectacle is work on old documents, primarily on Saxo Grammaticus's Danish chronicle. The story of the Danish Prince Amlethus is the archetype of Shakespeare's *Hamlet*. Next, the author begins to interpret and analyze *Ur-Hamlet*. The spectacle is the most spectacular and unusual adaptation of the fate of the Danish Prince. Barba's story includes no ghosts or Hamlet's moral dilemmas, which were so vital for Shakespeare. Here Hamlet is very determined and brutal. He knows perfectly well what he wants and nothing else matters to him, not even his love for his foster sister. What is important, Barba – beside the bloody story of Hamlet – raises the issue of colonialism. Suddenly and unexpectedly, there are foreigners, followed by a plague – the Queen of rats – who appear in Hamlet's story. The foreigners are probably aliens from the West who have come to the East together with their misunderstanding. They may as well be immigrants escaping, for example, a war, hunger or in need to find a better place to live for themselves and their offspring. Barba creates an intercultural theater and the spectacle under analysis is the best example of that. The audience can see a surprising world in which they come to deal, for example, with a black Afro-Brazilian Hamlet, the Prince's mother representing the regular European features, Hamlet's father of Balinese origin, and an uncle of the protagonist. Barba's critics sometimes blame him for his colonial thinking and upbraid him for that his activity interferes in the traditional and so far 'clean' theatrical plays. The director defends himself by claiming that, through his intercultural projects and collaboration, individual groups can find their individual voice. Thanks to the activity of Odin Teatret and Barba's calling for rejection of ethnocentrism, European spectators are able to see, even if partially, the richness and diversity of the East. It is a fact that Barba's performances are extraordinary and do change the face of contemporary theater, which is exemplified by *Ur-Hamlet*.

