

luty 2020

nr 3

Miłośniku Teatru! Ta gazeta jest tworzona
specjalnie dla Ciebie. Przyjemnego czytania!



CZYSTA FORMA

gazeta teatralna Nowego Teatru im. Witkacego w Słupsku

TO NIE SZEKSPIR BYŁ PROROKIEM

Wywiad z Szymonem Kaczmarkiem -
reżyserem „Kupca weneckiego”, spektaklu
nagrodzonego Złotym Yorickiem 2019
na Festiwalu Szekspirowskim.



Nowy Teatr
im. Witkacego
w Słupsku

MŁODZIEŻ W DZIAŁANIU!

23 stycznia na Małej Scenie odbył się pokaz spektaklu „Zagłada”, który był zwieńczeniem tygodniowych zajęć teatralnych dla młodzieży #JA. Uczestnicy zaprezentowali swoje własne przemyślenia, dotyczące świata zmierzającego ku katastrofie. **W rolach głównych wystąpili: Tymoteusz Christyniuk, Nikola Kamińska, Alicja Kowanda, Julia Miastkowska, Milena Noga.**

Dziękujemy prowadzącym warsztaty – Natalii Królak i Marysi Pyrek!

ZESPÓŁ NOWEGO NA SZKOLENIU

W 2019 roku Nowy Teatr im. Witkacego w Słupsku wziął udział w warsztatach „Design Thinking w kulturze” pod okiem prowadzącej – Agnieszki Kaim. Już dziś możecie o nas przeczytać w publikacji Pani Agnieszki, którą pobierzecie ze strony: www.agnieszkakaim.eu

ROZBILIŚMY BANK!

Gazeta Świętojańska co roku przygotowuje ranking wydarzeń teatralnych województwa pomorskiego. Tym razem, Nowy Teatr im. Witkacego w Słupsku zwyciężył w aż sześciu kategoriach! Otrzymaliśmy również kilka nominacji i jedną nagrodę, z której nie jesteśmy szczególnie dumni, ale o tym nieco później...

Szczególnym uznaniem w rankingu cieszy się zdobywca Złotego Yoricka na Festiwalu Szekspirowskim, czyli „Kupiec wenecki” w reż. Szymona Kaczmarka – zwyciężył, jako najlepszy spektakl dramatyczny, ale na uznanie zasłużyli również: reżyser – Szymon Kaczmarek, muzyka, której twórcą jest Żeliszław Żeliszawski, a także scena finałowa. Ponadto, Monika Janik została nominowana w kategorii „Najlepsza aktorka w roli głównej”, a Adam Jędrasz w kategorii „Najlepszy aktor w roli drugoplanowej” – oba wyróżnienia w ramach „Kupca weneckiego”. Jesteśmy niezwykle dumni z laureata Festiwalu Szekspirowskiego, ale nie tylko on otrzymał laury! Wydarzeniem roku okazały się zmiany w teatrach słupskich za dyrektury Michała Tramera i Dominika Nowaka uhonorowane sukcesami „Kupca weneckiego” i spektaklami Tęczy („Szwejk”, „Masza”), a Człowiekiem teatru roku 2019 został Dominik Nowak, Dyrektor Naczelny i Artystyczny Nowego Teatru im. Witkacego w Słupsku. Nominacja spektaklu „Pasztety, do boju!” w kategorii „Najlepszy spektakl komediowy” również napawa optymizmem. Nowy Teatr został też wspomniany, jako zwycięzca niezbyt chwalebnej „Maliny roku” za najgorsze przedstawienie (uznanej również w tym przypadku, za „Malinę dekady”). Mowa o spektaklu „Made in USA” Kolektywu Janiczak/Mosiewicz/Rubin/Stępnia. Przyjmujemy to wyróżnienie z pokorą w myśl zasady, że nawet w tej kategorii, żeby zwyciężyć, trzeba się szczególnie wykazać. Gratulujemy wszystkim zwycięzcom i nominowanym, dziękujemy za uznanie redakcji Gazety Świętojańskiej i mamy nadzieję, że przyszły rok również przyniesie nam wiele radości.

CISZA I CHWILA SPOKOJU

AUTOR ANNA JASTRZĘBSKA, UCZESTNICZKA KLUBU RECENZENTA NT

Między każdą wypowiedzią zawarta jest kolejna dawka ciszy i niezręcznych spojrzeń. Każdy z tych elementów tylko potęguje dyskomfort, niepewność, jaką można odczuć w ciągu kilku pierwszych minut spektaklu.

Nikłe światło. Cisza przerywana szelestem ubrań lub ledwo słyszalnym odgłosem przejeżdżających obok teatru aut. Troje minimalistycznie ubranych aktorów, siedzących na scenie, wpatrujących się na zmianę w widownię i nieokreślone punkty na ścianach. Co jakiś czas któreś z nich opisuje sceny, czytane jakoby z didaskaliów, których jeszcze nie widzieliśmy. Prezentują swe postacie jako młodego aktora, młodą aktorkę oraz perkusistkę, która nie jest częścią przedstawianej historii. Między każdą wypowiedzią zawarta jest kolejna dawka ciszy i niezręcznych spojrzeń. Każdy z tych elementów tylko potęguje dyskomfort, niepewność, jaką można odczuć w ciągu kilku pierwszych minut spektaklu. Przyznam, że przez głowę przewijają mi się pierwsze, niezbyt pochlebne, oceny sztuki. Szybko jednak przekonuję się, jak bardzo nierozważne jest wystawianie opinii tak wcześnie...

Historia zaczyna się od przeprowadzki dwójki bohaterów do niewielkiego, trzydziestometrowego mieszkania w niedookreślonym mieście, niedookreślonych czasach. Wszystkie wskazówki, co do lat, w jakich odbywa się sztuka, mieszają się, są niepewne, można więc śmiało określić ją jako uniwersalną, przynajmniej w przypadku kilku ostatnich pokoleń. Przy akompaniamencie głośniejszej, odrywającej od uprzedniej niezręczności, perkusji,

aktorzy zręcznie rozstawiają niewielką liczbę mebli – mały stół, taboret, dywan i kilka innych, niewielkich rzeczy. W pewnym momencie muzyka ustaje, natomiast postacie rozpoczynają wymianę kwestii. Skupiają się na każdym meblu, każdym zachowaniu drugiej połówki, nawet najdrobniejszy element wywołuje w nich wspomnienia, naprzemiennie – te miłe, które lubi się opowiadać podczas spotkań oraz takie, o których wolałoby się zapomnieć i nigdy nie musieć powracać do nich myślami. Każda scena sprawia, że zagłębia się w psychikę postaci coraz bardziej. Słuchamy przeróżnych historii z ich dzieciństwa, towarzyszymy im podczas najważniejszych momentów w życiu, również tych tragicznych. Oboje mają za sobą problematyczne dzieciństwo, prawdopodobnie do teraz nękani są depresją, lękami, normami i wymaganiami narzuconymi przed laty. Również niepewnością i dyskomfortem, bardzo zbliżonymi do stanów, w jakie stara się nas momentami wprowadzić sztuka z pomocą dramatycznej perkusji połączonej z idealnie wyliczonymi chwilami ciszy i grą światła. Dzięki temu zabiegowi jesteśmy w stanie dokładniej pojąć, jak naprawdę czują się ci młodzi ludzie, trwający we względnie dobrym stanie, mający dobre życie.

„M-2” opowiada historię bardzo realistyczną, ponieważ przeżyciami podobnymi do tych, doświadczonych przez dwóch bohaterów, może pochwalić się wielu młodych ludzi. Właśnie dzięki temu spektakl jest w stanie poruszyć widza, a być może nawet doprowadzić do łez. Głęboko dotyka emocji i problemów, jakie większość z nas stara się w sobie stłamsić. Młody mężczyzna boryka się ze wspomnieniami o zdystansowanym, a równocześnie zbyt twardym ojcu oraz matce, bardzo bliskiej mu osobie, która bliskość tą wykorzystywała do narzucania mu swoich uczuć i pragnień, kompletnie nie akceptując jego własnych emocji. Młoda kobieta zmaga się z traumami po dzieciństwie z agresywnym, uzależnionym od alkoholu ojcem, wytykającym jej wszystkie błędy, mającym jej za złe, że istnieje, z matką, która nie próbowała ich ratować, a jedynie usprawiedliwiała zachowania swojego męża. Nakład stresu, spowodowanego szybkim trybem życia, mniejszymi lub większymi traumami z dzieciństwa, nieprzewidzianą ciążą, później przeistoczoną w poronienie, wywołuje rozdźwięk między bohaterami. Oczekują od życia rzeczy zarówno podobnych, jak i kompletnie różnych. Nie potrafią znaleźć chwili na uspokojenie się, na odetchnięcie. Nie mogą przez to zrozumieć swoich traum i pogodzić się z nimi. Z każdym dniem poziom ich stresu zwiększa się, obwiniają się o wszystkie złe rzeczy, kierują na samych siebie słowa będące wcześniej bronią ich rodziców. Ciężko im o ciszę i chwilę spokoju.

Na końcu odzywa się perkusistka. Komentuje sztukę mówiąc, że w życiu trzeba znaleźć tę ciszę, ten spokój. Nie wiemy, jak dalej potoczyły się losy

młodych aktorów, czy udało im się osiągnąć sukces, czy zdecydowali się na dziecko, czy pokonali swoją przeszłość. Dowiadujemy się jednak czegoś o wiele ważniejszego, z pozoru banalnego, ale niedocierającego do świadomości ludzi. Nie da się ignorować przeszłości, przeć do przodu bez chwili przerwy, bez oddechu i mieć nadzieję, że wszystko ułoży się samo, bez naszego wkładu i decyzji. Nie da się też żyć w pełni, jednocześnie wciąż przykładając uwagę do oszczerstw i wymagań reszty społeczeństwa. Trzeba samemu dokonywać wyborów, podejmować trudne decyzje, gdyż wpływa to zarówno na życie nasze, jak i otaczających nas osób i to właśnie my musimy za nie wziąć odpowiedzialność.

Przeskanuj kod QR i zobacz program spektaklu M-2 (znajdziesz go również na stronie teatru):



TO NIE SZEKSPIR BYŁ PROROKIEM

Z Szymonem Kaczmarkiem, reżyserem spektaklu „Kupiec wenecki”, rozmawia **Alicja Syta**

Szekspir w teatrze stwarza dzisiaj przestrzeń do dyskusji o aktualnych problemach i bolączkach społeczeństwa, ale i jednostek. Uniwersalizm jego tekstów jest niezaprzeczalny. Wybrał Pan akurat „Kupca weneckiego”, w którym szczególnie podkreślane jest wykluczenie w różnych konfiguracjach. Dlaczego kładzie Pan nacisk właśnie na ten akcent?

To przerażające, że nie potrafimy wyciągać wniosków i nie uczymy się na własnych błędach. Aktualność Szekspira to nasza cywilizacyjna klęska. To nie Szekspir był prorokiem, który przewidział, z czym ludzie będą się zmagać setki lat po jego śmierci, tylko my jesteśmy idiotami, którzy wciąż nie potrafią uporać się z tymi samymi problemami, więc po prostu zaczęliśmy mówić o nich jako o uniwersalnych i ponadczasowych. W „Kupcu...” widać to wszystko w jaskrawych kolorach, bo Szekspir przedstawił w nim społeczeństwo wielokulturowe i wielowarstwowe, w którym roi się od „punktów zapalnych”; mamy więc w jednym tekście rasizm, klasizm, konflikty na tle religijnym i dyskryminację ze względu na płeć. To czego nie mamy, to jasnej odpowiedzi na to, kto jest temu wszystkiemu winien i to czyni ten tekst tak ciekawym.

Widzenie świata jedynie w czerni i bieleli może być zgubne i ten temat również znajdujemy w Pana obrazie. Z jednej strony współczujemy i utożsamiamy się, z drugiej pogardzamy zachowaniem bohaterów. Jednocześnie uświadamiamy sobie, że taka właśnie jest nasza rzeczywistość - pełna szarości. Co takiego jest w nas, że nie pozwalamy sobie na akceptację faktu, że każdy z nas jest ułomny, każdy popełnia błędy i ma do tego prawo? Jesteśmy przecież tylko ludźmi.

W scenie sądu w „Kupcu...” widać wyraźnie, że każda ze stron ma marzenie o sprawiedliwości, ale każda z nich tę sprawiedliwość widzi zupełnie inaczej. Oczywiście ze sobą w roli niewinnego. To pełne frazesów o prawu, dobru i sprawiedliwości starcie jest tylko kolejnym zwykłym konfliktem interesów. Prawo daje nam, jako społeczeństwu, złudne poczucie, że jesteśmy bezpieczni od szarej strefy, że koniec końców da się w prosty sposób nazwać, co jest czarne, a co białe. Ale bez szarej strefy współczucia i empatii nie ma możliwości na zgodę ani pojednanie. To wymaga kompromisów i wzajemnych ustępstw, a przede wszystkim przyznania się do winy, którą niezbyt chętnie dostrzegamy w sobie, za to chętnie u innych. Myślę, że mamy problem

z empatią i zrozumieniem własnych postaw, emocji i motywacji. Jeśli nie rozumiem, że we mnie samym też tkwi brutalny pierwotny pierwia-stek, że możliwe są takie okoliczności, w których byłbym zdolny do zabijania, gwałcenia i wszelkiego rodzaju podłości, to wtedy trudno mi dostrzec, że osoby, które się tych haniebnych czynów dopuszczają też są ludźmi, a nie jakimiś zwyrodniałymi potworami i często popełniają te zbrodnie nie z powodu swojej złej natury, a z powodu sytuacji, w jakiej się znaleźli. Myślę, że to nas ciągle przerasta i przeraża, bo boimy się relatywizmu.

Pojawiają się w „Kupcu weneckim” ważne motywy: poświęcenie, lojalność, ale także pieniądze. To one są nieoczywistym bohaterem spektaklu, napędzają akcję, stają się katalizatorem działań, tak jak w naszym codziennym życiu. Czy człowiek kiedykolwiek byłby w stanie uwolnić się od ich zgubnego wpływu?

Pieniądze nie są przeklęte, to tylko środek społecznej wymiany. To nie jest kwestia uwolnienia się od nich samych albo ich złego wpływu. Problem z pieniędzmi zaczyna się wtedy, kiedy służą do krzywdzenia i poniżania innych. Bez nich też potrafimy to robić, jesteśmy w tym świetni, ale pieniądze pozwalają na przetrwanie i rozmycie odpowiedzialności popełnianie zbrodni w białych rękawiczkach.

Ważnymi aspektami spektaklu są również motywy feministyczne (Porcja i jej przemiana; toksyczny związek Jessyki i Lorenza), a także LGBT (Antonio i Bassanio).

Niezaprzeczalnie są to tematy również „na czasie”, jednakże, czy nagromadzenie ważkich problemów nie sprawia, że spektakl można uznać za „przeładowany”?

Bardzo długo patrzyliśmy na historię ludzkości jako na historię zdobywców, odkrywców i zwycięzców, ale w końcu dotarło do nas, że w ten sposób patrzymy tylko na wąski wycinek obrazu. Teraz musimy patrzeć na wszystko szerzej i nie jest to niestety widok przyjemny. Mamy problem z akceptacją inności, chcemy dominować, być silni, zawsze mieć rację i wszystko wygrywać. Nie lubimy, gdy ktoś wytyka nam błędy albo kiedy sami musimy przyznać się do porażki. Ale im częściej będziemy się tym niechcianym bagażem przeładowywać, patrzeć świadomie i zastanawiać nad tym, co robimy, tym większa szansa, że w końcu uda nam się zbudować społeczeństwo, w którym problemy wykluczenia, nierówności i przemocy nie będą już uniwersalne ani „na czasie”.

TAJEMNICZA MGŁA

AUTOR NATALIA KUBIŚ, UCZESTNICZKA KLUBU RECENZENTA NT

Czy „inne” musi koniecznie oznaczać „złe”? Czy historia nie dała nam już wystarczająco dużo lekcji na ten temat?



fot. Piotr Stępień

Ostatniego dnia stycznia roku 2020 po raz kolejny znalazłam się na widowni Nowego Teatru w Słupsku. Szczerze mówiąc, o owianym sławą klasyku spod pióra samego Szekspira wiedziałam tyle, co nic. Po autorze tak istotnych dla literatury światowej dzieł, jak „Romeo i Julia”, czy „Makbet” spodziewałam się wszystkiego. Bez żadnych wstępnych oczekiwań pozwoliłam porwać się spektaklowi, który okazał się prawdziwą przygodą zawierającą ponadczasową przestrożę od szesnastowiecznego autora.

Rzucona w wir tajemniczej mgły publiczność poznaje historię dwóch bliskich przyjaciół: Bassania (Wojciech Marcinkowski) i Antonia (Krzysztof Kluzik), czyli tytułowego kupca. Zmuszeni są do pożyczania sporej sumy dukatów od, nie do końca budzącego zaufanie, Shylocka (Igor Chmielnik). Już na początku przedstawienia dostajemy wskazówkę odnoszącą się do ich losu, kiedy jeden z nich przypisuje im odpowiednio: rolę błazna i rolę tragiczną. Jednak, czy to właśnie ta dwójka zostaje ostatecznie najbardziej pokrzywdzona?

Sztuka ta boleśnie przypomina nam o problemie prześladowań na tle religijnym, które na przestrzeni wieków nieco złagodniały, ale nie zniknęły kompletnie. Odważyłabym się nawet stwierdzić, że brak tolerancji należy do kluczowych problemów dzisiejszych czasów. Czy „inne” musi koniecznie oznaczać „złe”? Czy historia nie dała nam już wystarczająco dużo lekcji na ten temat? Gdyby człowiek potrafił spojrzeć na świat z perspektywy drugiego człowieka z pewnością rozwiązałibyśmy wiele problemów, z którymi od lat walczymy.

Ogromną zaletą przedstawienia jest wskazanie przez reżysera Szymona Kaczmarka uniwersalności tej szesnastowiecznej komedii. Można śmiało stwierdzić, że problematyka utworu pasuje doskonale zarówno do czasów szekspirowskich, jak i teraźniejszych. Zostało to dobitnie podkreślone strojami aktorów, czy scenografią, którą zajęła się Kaja Migdałek. Bardzo ciekawym zabiegiem było zastąpienie szkatułek stalowymi kontenerami. Kolejnym świetnym rozwiązaniem było zastosowanie projektora, dzięki czemu widownia mogła poczuć się jak w transie, zostać owładniętą przez głos Porcji (Monika Janik), tak jak ona zawładnęła sercem Bassania. Dzięki temu, że zajęłam miejsce w drugim rzędzie, nie umknęła mi nawet malutka tęczowa przypinka na piersi Wojciecha Marcinkowskiego.

Oprawa muzyczna, którą zajął się Żeliszaw Żeliszawski nie przypadła mi do gustu. Przez cały spektakl wydawała mi się dość rozpraszaająca, miejscami nawet irytująca. Jedynie utwór kończący wydawał mi się adekwatny do sytuacji i idealnie podsumował przedstawienie. Dzięki temu, scenie został nadany głębszy sens,

który przyprawił mnie o dreszcze. Oprócz tego, nie czułam rozbawienia a zażenowanie, słysząc niektóre żarty, które powodowały śmiech na widowni. Te sprawy należą już jednak do personalnego gustu.

„Kupiec wenecki” daje nam do zrozumienia, że nie warto szukać zemsty. Często gniew doprowadza nas do niemoralnych czynów, za które przyjdzie nam kiedyś zapłacić. Każdy medal ma dwie strony. Wybranie tylko jednej z perspektyw zawsze sprawiało mi kłopot, bo uważam, że nie istnieje takie zjawisko, jak dobro i zło. Zawsze znajdzie się coś pomiędzy, a my możemy co najwyżej wybrać mniejsze zło. Myślę, że w życiu należy kierować się dobrocią oraz warto być dobrym nie tylko dla innych, a dla samego siebie. Spektakl dał mi do zrozumienia, że do miłosierdzia nie można zmusić. Trzeba je komuś najpierw okazać.

Ciało jako kostium

AUTOR ALICJA SYTA

Z rzeczy, które jawią się nam i są widoczne, nie widzimy nic poza powierzchnią; oko nie może dostrzec ich głębi, wzrok nie przeszywa bowiem ciał nieprzejrzystych. - Galileusz w liście do swojego przyjaciela, Cigoliego. (Cyt. Za: E. Panofsky, Galileusz jako krytyk artystyczny, [w:] Studia z historii sztuki, prac. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 296.)

Żeby mówić o ciele widowiskowym, teatralnym, trzeba zaznajomić się z dziejami poznania naszego zmaterializowanego jestestwa, bo choć posiadamy je, działamy nim i wydaje nam się, że je znamy, wciąż zdaje nam się zagadką, której rozwikłanie przysparza wielu kłopotów. Ciało istnieje wraz z nami od zawsze, jesteśmy naszym ciałem, jednakże jego świadomość się nam wymyka. Czy jest jedynie narzędziem, dzięki któremu możemy poruszać się po świecie? Czy jest może naszą integralną częścią, nierozzerwalną z metafizyczną tożsamością? Czy, w końcu, jest kostiumem dla ukrytego, metafizycznego ja (w naszym kręgu kulturowym nazywanego duszą)? Kostiumem, który jest równie ważny, równy znaczeniowo temu, co jest pod spodem.

Kolosalną rolę w dookreślaniu ciała widowiskowego odegrała medykalizacja. Sekcje zwłok, wiwisekcje na ludziach, eksperymenty dokonywane na martwych już ciałach – były zabiegami, które po-

zwoliły na całkowite poznanie wnętrza, tego, co kryje się pod skórą. Przyjęło się, że epoka antyku to początki myśli humanistycznej, niczym nieskrępowanej, myśli poznania wszystkiego wokół, w tym nas samych. Jednakże klasyczny teatr grecki, zamiast poszukiwać harmonii i badać przyczyny poprzez organiczne poznanie ciała (anatomię), bardziej interesował się odnoszeniem do zasad geometrii, astronomii, studiów matematycznych, byciem pomiędzy wymiarami bogów, natury i ludzi. Jak wspomina Jean-Marie Pradier:

Później, gdy filozof Chryzyp, a za nim wielki Galen, definiować będą fizyczne piękno istoty ludzkiej, nie omieszkają odwołać się do kanonu słynnego brązownika; a więc doskonałość zawiera się w matematycznych proporcjach zewnętrznych części ciała, którego obrzydzenie nie pozwala otworzyć. (J. M. Pradier, Ciało widowiskowe. Etnoscenologia sztuk widowiskowych, Warszawa 2012, s. 168.)

Teatr antyczny nie rozumiał więc do końca racjonalnej myśli hipokratejskiej. Nauka zostawiła w tyle sztukę i teatr i zagnieździwszy się w Aleksandrii, zajęła się medycyną eksperymentalną. Znow odwołam się do badań Jeana-Marie Pradiera:

Aleksandria stała się natomiast centrum medycyny eksperymentalnej, która nie brzydziła się ani sekcjami zwłok, ani wiwisekcjami na ludziach – co przyciągało najznakomitszych badaczy. Mówi się, że Kleopatra pozwoliła nawet na sekcje ciężarnych kobiet, aby dać lekarzom

dostęp do tajemnic prokreacji. Tertulian twierdzi, że wielki Herofilos, komentator Hipokratesa i założyciel szkoły anatomii w tym mieście, przeprowadził sekcje in vivo ponad sześciuset skazanych na śmierć, by móc przestudiować uderzenia sercanażywymciele. (J.M.Pradier, Ciałowidowskie. Etnoscenologia sztuk widowiskowych, Warszawa 2012, s. 168.)

Do takiej wolności w przeprowadzaniu wszelkich badań eksperymentalnych, nauka powróci dopiero w okresie renesansu. Nie trzeba bowiem wspominać, że chrześcijaństwo zdusiło w zarodku wszelką chęć poznania, opierającą się na tak wątpliwie moralnych działaniach, narzucając zasady, w myśl których ludzka godność zasługiwała na szacunek za życia i po śmierci. Sekcje zwłok były więc niedopuszczalne i grzeszne, ponad to, pomimo hierarchizacji nauk, medycyna została absurdalnie oddzielona od praktyk chirurgiczno-anatomicznych. Jean-Marie Pradier wspomina więc o wstrząsie, jakiego doznała ludzka świadomość w wieku XVI, kiedy odkryto i nazwano anatomię.

Czasownik anatemno wskazuje, co czyni dobrego anatoma: ana – dystrybutywny, analityczny, systematyczny, oraz temnotną, ciosam, kroję, oddzielam krojąc. Anatemno – dokonuję sekcji, otwieram zwłoki, żeby badać ich części. (J. M. Pradier, Ciało widowiskowe. Etnoscenologia sztuk widowiskowych, Warszawa 2012, s. 171.)

Rozpoczęła się epoka erudycji, poznania totalnego (słowo autopsja, pochodzi od greckiego autopeo – widzę na własne oczy). Ponadto anatomia zawdzięcza ro-

zwoj w równej mierze prosektorom, jak i artystom. Dobry lekarz powinien posiadać nie tylko sztukę chirurgii, precyzji, powinien być też doskonałym rysownikiem. Wszystkie bowiem wnioski, wszystko to, co usiłował zobaczyć w trakcie autopsji, powinien przenieść na papier w postaci dokładnego rysunku. Przykładem może być chociażby Leonardo da Vinci, który przeprowadzał badania anatomiczne dla własnej przyjemności, czy satysfakcji, a którego działania opisuje don Antonio de Beatis, sekretarz kardynała, pełniący rolę kronikarza:

Jaśnie Pan Leonardo ułożył wielce ciekawy traktat o anatomii, gdzie daje nie tylko rysunki członków, ale i mięśni, nerwów, żył, stawów, jelit; wszystkiego tego, co objaśnić można tak w ciałach mężczyzn, jak i kobiet; a to w sposób, w jaki nikt tego nie uczynił. Widzieliśmy to wszystko na własne oczy, a on nam to pokazał i rzekł nam ponadto, że dokonał był sekcji trzydziestu ciał mężczyzn i kobiet w każdym wieku. (The notebooks of LeonardodaVinci, red.E.MacCurdy, Reynaland Hitchcock, London 1938, s. 13.)

Nie ma więc rozdziwisku pomiędzy sztuką, a nauką tak racjonalną, jaką jest anatomia. Te dwie dziedziny przyciągają się i współdziałają ze sobą. Wzrost zainteresowania wiedzą, zmysłowością, wolnością, a także twórczością artystyczną, sprawia, że dziedziny nauki, dotychczas oddzielne i zupełnie ze sobą niekojarzone, stają się sobie niezwykle bliskie. Jednakże nie do końca, ponieważ przyrównać je można do dwóch magnesów o tych samych biegunach, które można zbliżyć, ale nie dość by je połączyć. Anatomia stała się w końcu

Rewolucja w myśli naukowej i artystycznej szybko została zduszona przez reformację i liczne epidemie, które pozbawiły ludzi możliwości przebywania, np. w łaźniach koedukacyjnych, ponad to na obrazach i w podręcznikach znów pojawiły się cienie, zaciemnienia, liście winorośli, które zakrywają to, co grzeszne i niedostępne. Dopiero Richer – lekarz i ilustrator, w Traktacie o anatomii artystycznej, z 1889 r. głosi pochwałę nagości i przytacza opinię Charcota:

Nie mógłbym was zbyt gorąco namawiać, Panowie – mówił – zwłaszcza, gdy rzecz się tyczy neuropatologii, żeby pacjentów badać nago za każdym razem, gdy okoliczności natury moralnej się temu nie sprzeciwiają. W rzeczywistości, Panowie, my, lekarze, powinniśmy znać nagość równie dobrze, a nawet lepiej, niż znają ją malarze. (J. M. Pradier, op. cit., Warszawa 2012, s. 188.)

I choć wydawać się to może banałem, prawdą, która funkcjonowała wtedy i jest oczywista dla nas dzisiaj, to niestety tak

nauką nad ciałem człowieka, która charakteryzuje się zimnym obiektywizmem, co z kolei prowadzi do pozbawiania ciała uczuć, pozbawienia wymiaru duchowego, na co teatr sobie pozwolić nie mógł i nie może, będąc dziedziną silnie nacechowaną emocjami. Dokonała się więc rewolta, która sprawiła, że (...) radość i entuzjazm, które ożywiały renesansową anatomię, przeniosły się w dziedzinę sztuki; a tymczasem medycyna z wolna konstruowała ciało pozbawione płci i magii. Tak jak techniki sztuk widowiskowych usiłują podtrzymać zręczność ciała, którą udogodnienia życia codziennego czynią bezużyteczną, tak malarstwo i rzeźba – a później również fotografia i kino – przywracają spojrzeniu jego zmysłowość, wywodzącą się z anatomii i zanikłą w procesie jej medykalizacji. (...) elżbietańska literatura dramatyczna kontrastuje z treścią traktatów, z których czerpie inspirację. Jej erotolalia, jej radosna pornografia przypominają uczonym o tym, co oczywiste: o ich kondycji, o ich sprzecznościach, o ich niedorzeczności. (J. M. Pradier, op. cit., Warszawa 2012, s. 183.)

Aert Pietersz. Lekcja anatomii doktora Sebastiaena Egbertsz.'a de Vrija



nie jest. Świadomość ciała nadal sprawia nam problemy – kiedy idziemy do lekarza, czy kiedy zmierzamy do teatru, pomimo tego, że reformatorzy teatru i tańca wyraźnie opowiedzieli się za *pierwszeństwem ciała nad twarzą i rękoma*. (E. Decroux, O sztuce mimu, przeł. J. Litwiniuk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 101 – 149.) Jednak jeden z ojców Wielkiej Reformy Teatru, Konstanty Stanisławski, w swoim dziele „Moje życie w sztuce”, pisze:

Prawie całkowita nagość, do której nie byliśmy przyzwyczajeni na estradzie, przeszkadzała nam podziwiać ze skupieniem i zrozumieniem artyzm tancerki. (K. Stanisławski, Moje życie w sztuce, przeł. Z. Petersowa, Warszawa 1954, s. 370.)

Z kolei artystkę zaskoczyła nieugięta cnotliwość Stanisławskiego, kiedy próbowała za pomocą swego ciała i ruchów, rozpaść jego zmysły. Ten przykład doskonale obrazuje świadomość cywilizacji zachodniej. Umysły ludzi zachodu nie są w stanie oddzielić nagości ciała od seksualności, pomimo tego, że już Meyerhold chciał zrobić z anatomii podstawę kształcenia w swojej Szkole Mistrzostwa w Sztuce Aktorskiej. Przywołam również nauki Pastora Johanna Caspara Lavatera, który twierdził, że trzeba zaznajomić się z anatomią, wnętrzem ciała, żeby móc zrozumieć *związek między rozmaitymi jego częściami, które odsłania się podczas sekcji, a niektórymi rodzajami namiętności*. (J. M. Pradier, op. cit., Warszawa 2012, s. 192.)

Aktorka, która przez wiele lat była ozdobą i chlubą sceny francuskiej, nie chciała, by

związki te pozostały jej obce, i wprowadziła w swoje studia dramatyczne anatomię. Myślała bowiem, trafnie, że obserwacja żywej natury nie wystarczy, żeby dobrze zrozumieć i dobrze mówić językiem uczuć. Lśniąc pełnym blaskiem życia, w pełnym rozkwicie młodości, odważyła się pochylić nad martwą naturą i dla lepszego oddania fizjonomii wyniku namiętności, wnikliwie analizować mechanizm, dzięki któremu twarz ludzka jest zdolna wyrażać tak wielką różnorodność emocji i uczuć, z wszystkimi ich odcieniami i we wszystkich kombinacjach. Aktorka ta przez wiele miesięcy oddawała się owym mozolnym studiom: każdy nerw, każde włókno, każdy mięsień twarzy, ich pozycja, ich przebieg, ich forma, ich udział w grze i wyrazie fizjonomii, wszystko to stało się jej znajome; i przyznaje ona, że wiele wyniosła z tego rodzaju edukacji. (J. M. Pradier, op. cit., Warszawa 2012, s. 192.)

Nie jest nam niestety obce stwierdzenie, że w sztuce teatralnej zachodu, przez wieki, najważniejszą rolę grało słowo, nie działanie sceniczne, czemu w szczególny sposób sprzeciwiali się wielcy twórcy teatru, np. Antonin Artaud, Eugenio Barba czy Jerzy Grotowski.

Poza przeszłością, łączy nas jeszcze dojmujące doświadczenie rozdźwięku między działaniem i słowem, i przeświadczenie, że tylko działanie jest żywe, ale tym co pozostaje, jest słowo – na widowiskowej pustyni brudnych miast i zbyt wielkich muzeów. (E. Barba, Canoe z papieru, s. 213.)

Znamiennym jest fakt, że akurat w tym miejscu przywołuję słowa Eugenia Barby z listu do Jerzego Grotowskiego z 1 czer-

wca 1991 r. Obaj artyści teatru zafascynowani sztuką teatralną wschodu, starali się zakorzenić w rodzimym teatrze, wschodnią świadomość. Świadomość ciała właśnie. Ponieważ teatr azjatycki rozumie i doświadcza tego, że *człowiek niesie w sobie boskość*. (E. Barba, Canoe z papieru, s. 194.) Co prowadzi nas do wniosku, że odpowiednio: *każdej funkcji duchowej odpowiada funkcja ciała. Każdej funkcji ciała towarzyszy akt duchowy*. (E. Barba, Canoe z papieru, s. 194.) A w myśl naszych przemyśleń anatomicznych: *metafizycznej sekcji prawdy odpowiada fizyczna sekcja ciała*. (E. Barba, Canoe z papieru, s. 194.)

Nie jest więc zupełnie odrealnionym porównanie ciała do kostiumu. Ciało stanowi naszą prawdę. Jeśli chcemy wyrazić emocje, namiętności, uczucia – używamy do tego gestów, mimiki, ruchu, czyli używamy ciała. Nie potrzebujemy kostiumu królowej, żeby pokazać królową poprzez ruch. Nie potrzebujemy krzyża, by wiedzieć, że mężczyzna przechylający głowę na bok, na ugiętych kolanach i z rozłożonymi rękoma to Chrystus. Potrzebujemy jednak świadomości ciała, aby to pokazać. Aby rozedrzeć skórę i pokazać mięso pod grubą warstwą brokatu.

Teatr wschodni charakteryzuje się systematyką. Głębokim, analitycznym podejściem do ruchu i do działania scenicznego. Nie bez powodu w wielu odmianach teatru wschodniego, sztuka aktorska to wieloletnia, wykańczająca praca właśnie nad ciałem. W teatrze zachodnim natomiast, nadal odczuwam niedosyt pod względem świadomości ciała. Czasem działanie nim jawi się nawet, jako

histeryczne, chaotyczne, rozszarpane – ciało jest fizjologią pozbawioną emocji. Techniki sztuk walki i trening aktorski w teatrze *nō* przesiąknięte są dyscypliną, która dąży do zapanowania nad *qi*, która z kolei przepływa nierozzerwalnie przez system *quasi* – czyli ciała. W tym przypadku fascynującą zdać nam się może metoda pracy Tadashiego Suzuki, w której stosowane są ćwiczenia, pozwalające osiągnąć jedność ciała, głosu i podłoża. Jeśli więc, w teatrze zachodnim przeciętny aktor przyjmuje dualistyczną reprezentację ciała, będzie mu trudno pojąć sens ćwiczeń Suzukiego. Może to wynikać z braku wiedzy, czym ciało w ogóle jest, a jest ono przedłużeniem myśli.

Jeśli profesor, pracując nad metodą dla swej elokwentnej lekcji, składa, jak mu się żywnie podoba, jakąś koniunkturalną fizjologię z tego, co lepiej lub gorzej pojmuje, to nie da się zaprzeczyć, że jego zdolność uczenia tkwi w bezruchu; o ile bowiem szczęśliwie niczego jeszcze nie zapomniał, to przynajmniej utknął na tym samym poziomie wiedzy, na jakim znajdował się w chwili, gdy porzucił skalpel. (E. Barba, Canoe z papieru, s. 179.)

Jeśli więc aktor przyjąłby, że ciało, którym dysponuje jest kostiumem nierozzerwalnie połączonym z jego scenicznym „ja”, musiałby go sam stworzyć, uszyć ze skrawków najprzeróżniejszych materiałów – skomponować, a co za tym idzie, poznać do głębi. W tym momencie jego kostium-ciało stałby się niepodważalną prawdą.

RAZEM...

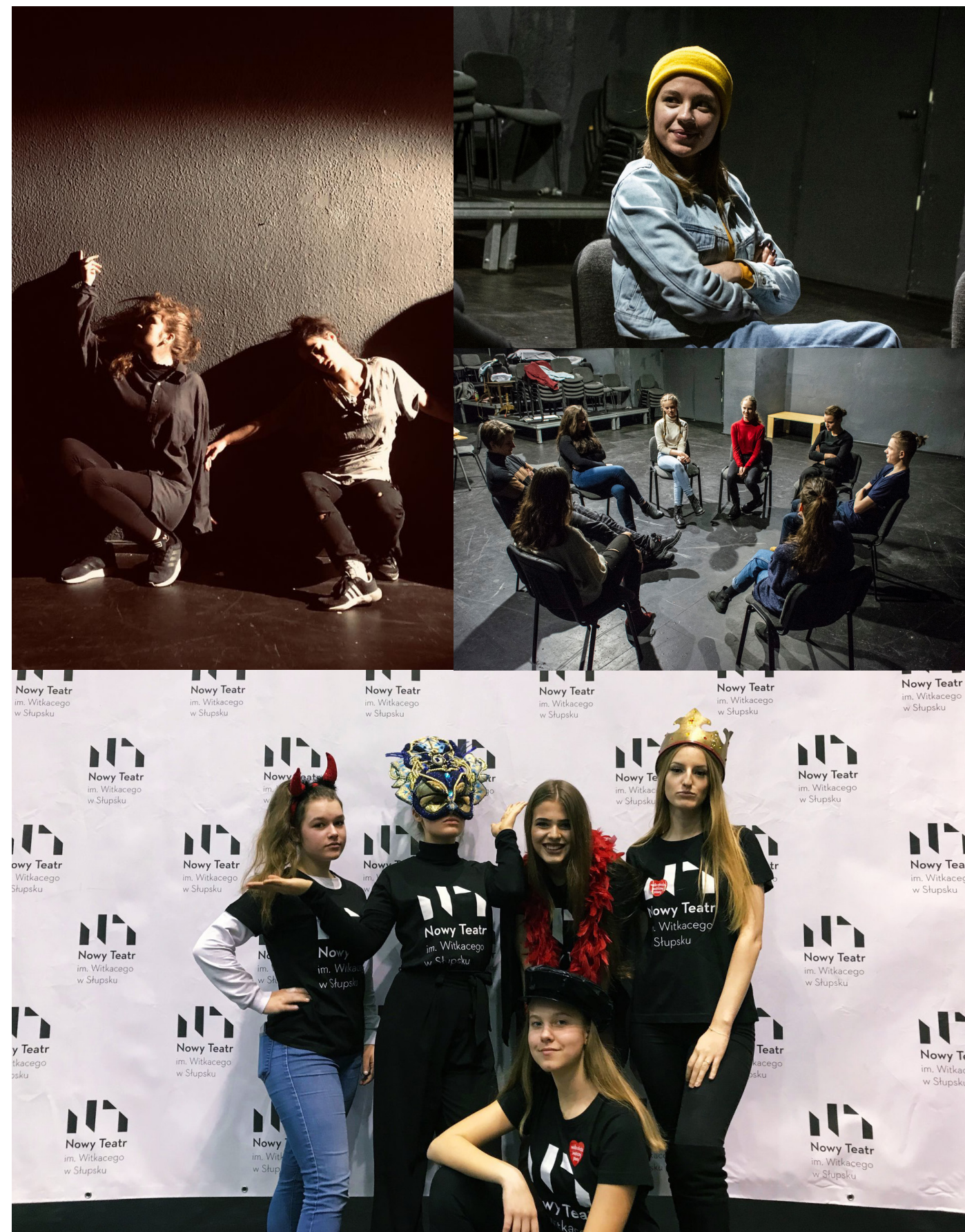
AUTOR MAGDALENA PŁANETA

O emocjach przeżywanych w teatrze można by pisać długo i dużo. Ja, w każdym razie, mogłabym na pewno. Dla mnie w teatrze wszystko jest intensywniejsze niż przed odbiornikiem telewizyjnym lub nawet w kinie. Śmiech bardziej radosny, refleksja pełniejsza, łzy bardziej oczyszczające, a smutek jakby głębszy. Założę się o bilet podarunkowy do Nowego Teatru, że nie jestem w tych odczuciach odosobniona. Wielu rozmowom na ten temat dane mi było przysłuchiwać się w życiu i zawsze wtedy, prędzej czy później, pada: „Bo oni, ci aktorzy, są na żywo i to jest jednak inaczej niż na ekranie. To się dzieje tu i teraz, i to jest piękne! Ba! Nawet magiczne!”. Zgadzam się, ale to tylko część prawdy i zdaje mi się, że to ta mniejsza część.

Ogromna siła teatralnego przeżycia tkwi tak naprawdę w tym pięknym zjawisku, jakim jest WSPÓLNOTA – kulturowe i socjologiczne zjawisko, a także potrzeba znana od zarania dziejów. Wspólne przeżywanie z pewnością towarzyszyło nam już od początków ludzkości. Któż nie zna tego uczucia euforii, gdy wszyscy podrywają się z krzykiem na trybunach lub w ogródku piwnym z okrzykiem „Gooooool!”, gdy polska reprezentacja gra w mistrzostwach? A dreszcz uniesienia gdy wszyscy wstają, by zaśpiewać hymn lub choćby wspólne odliczanie w sylwestrową noc na chwilę przed północą...? Wszystko to jest o na-

szej potrzebie wspólnoty, o potrzebie bycia razem. To krótkie chwile, gdy jesteśmy tacy sami lub bardzo sobie podobni, a już z pewnością, w przedziwny sposób, bliscy. Jeśli wspólne odliczanie, które zwykle trwa w praktyce kilka minut, potrafi sprawić, że między ludźmi na placu ratuszowym wytwarza się specyficzna nić porozumienia, to co potrafi zadziałać się między czterystoma ludźmi wspólnie przeżywającymi tę samą opowieść, która trwa plus minus 2 godziny? Zastanawialiście się kiedyś Państwo, ile niezwyklej energii wytwarza się wtedy w naszych sercach? Uwielbiam ten energetyczny, emocjonalny tłok. Jedyny tłok, który lubię to ten właśnie, gdy obcy sobie ludzie śmieją się razem do rozpuku lub wzruszają się do łez. Pytanie jeszcze tylko, jak przeżywać te wszystkie emocje w tej wspólnej przestrzeni, która jednocześnie jest i magiczna, i publiczna? Ale o tym postanowimy się następnym razem.

Póki co, cieszymy się przy następnej wizycie w teatrze tą właśnie świadomością, że jesteśmy tu RAZEM, wszyscy, wspólnie. Pomyślcie Państwo, jakie to niezwykle! Spójrzmy przez krótką chwilę na morze głów na widowni i uśmiechnijmy się czule pod nosem, że mamy ten przywilej i tworzymy teatralną wspólnotę. W dzisiejszych czasach jest to wartość nie do przecenienia.



Duża i Mała Scena oraz Kasa Teatru: Słupsk, ul. Jana Pawła II 3
 Administracja Teatru: Słupsk, ul. Lutosałwskiego 1, tel. 59 846 70 00
 Kasa/rezerwacje: tel. 59 846 70 13, poniedziałek - piątek: godz. 8.00 - 16.00
 oraz dwie godziny przed spektaklem

REDAKCJA: Alicja Syta, Kamila Rauf-Guzińska
 SKŁAD: Kamila Rauf-Guzińska
 WYDAWCA: Nowy Teatr im. Witkacego w Słupsku

