

Czym jest teatr?

Tadashi Suzuki

Czym jest teatr?

PRZEKŁAD Z JĘZYKA JAPOŃSKIEGO

Anna Sambierska

WSTĘP I REDAKCJA NAUKOWA

Henryk Lipszyc



INSTYTUT
IM. JERZEGO
GROTOWSKIEGO
THE GROTOWSKI
INSTITUTE

Wrocław 2012

RECENZENCI: prof. Elżbieta Kalemba-Kasprzak,
prof. Mirosław Kocur, prof. Dariusz Kosiński

REDAKCJA TOMU: Monika Blige
OPRACOWANIE GRAFICZNE: Barbara Kaczmarek
KOREKTA: Stanisława Trela
ŁAMANIE: Agata Kaczmarek
INDEKS: Monika Blige, Agata Kaczmarek

NA PIERWSZEJ STRONIE OKŁADKI: Tadashi Suzuki, 1985; NA SKRZYDEŁKU: Tadashi
Suzuki, 2009; fot. Francesco Galli

© Copyright 2012 by Tadashi Suzuki
© Copyright for Polish edition by Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012

ISBN 978-83-61835-76-9

WYDAWCA: Instytut im. Jerzego Grotowskiego
Rynek-Ratusz 27, 50-101 Wrocław
www.grotowski-institute.art.pl

DRUK I OPRAWA: Drukarnia JAKS

Wydanie dofinansowane przez The Japan Foundation



JAPANFOUNDATION

Spis treści

Wstęp	7
Czym jest teatr?	
Niezbędne elementy w teatrze	21
Znaczenie przestrzeni teatralnej	25
Kultura jest w ciele	
Trening aktora	37
Gramatyka stóp	43
Zanikanie ciała	62
O zdradzie ludzi teatru	65
Teatr bez granic	
Dramat europejski z perspektywy reżysera	71
Teatr klasyczny i teatr współczesny	79
Walka z niewidocznym	91
Opowieść zwana Raniewska	94
Rzecz widoczna i akt patrzenia	97
Wobec wyzwań współczesności	
Zadania teatru w dobie globalizacji	103
Fragmentaryzacja życia	107
Zobaczyć przyszłość w niewypowiedzianych uczuciach	110
O przyszłości Japończyków	113
Wyludniona wioska	116
Zasady transkrypcji i wymowy języka japońskiego	131
Bibliografia	132
Nota edytorska	134
Indeks	137

Instytut im. Jerzego Grotowskiego publikuje tym razem wybór esejów Tadashiego Suzukiego, jednego z najwybitniejszych japońskich reżyserów teatralnych, myślicieli i organizatorów ważnych inicjatyw teatralnych w Japonii i poza jej granicami. Publikacja ta z pewnością ucieszy krąg miłośników teatru, praktyków, teoretyków i badaczy współczesnych zjawisk teatralnych, a także osoby zainteresowane pogłębioną refleksją nad stanem kultury i cywilizacji, w jakim znalazł się świat na początku XXI wieku.

Jestem przekonany, że w tekstach zamieszczonych w niniejszym wyborze Czytelnicy znajdą wiele bodźców i prowokacji do własnych przemyśleń dotyczących nie tylko problematyki teatralnej. Autor jest bowiem od wielu lat aktywnym świadkiem, uczestnikiem i komentatorem życia kulturalnego oraz zjawisk zachodzących we współczesnym społeczeństwie. Polem jego obserwacji jest przede wszystkim społeczeństwo japońskie, ale co najmniej od wczesnych lat siedemdziesiątych XX wieku jest Suzuki również aktywnym uczestnikiem ważnych światowych wydarzeń teatralnych. Odwołując się w swojej pracy reżyserskiej do rodzimej kultury, jednocześnie czerpie obficie z dorobku kultury europejskiej i wnikliwie obserwuje nurtujące świat problemy o wymiarze globalnym.

Urodzony w 1939 roku Suzuki zaczynał swoją teatralną działalność w latach sześćdziesiątych XX wieku, w burzliwym okresie powojennych dziejów Japonii. Kraj wchodził na drogę szybkiego rozwoju gospodarczego, a w tym samym czasie miały miejsce gwałtowne dysputy ideologiczne, ruchy studenckie i masowe demonstracje. W dorosłe życie wchodziło pokolenie wychowane w atmosferze powojennej traumy, wysiłków na rzecz odbudowy kraju i fermentu ideowego. Nastroj twórczego niepokoju sprzyjał żywym poszukiwaniom w środowiskach intelektualnych i artystycznych. Pojawiło się w tym okresie wiele inicjatyw, które – patrząc z dzisiejszej perspekty-

wy – znacząco odmieniły i wzbogaciły panoramę życia teatralnego. U źródeł tych zmian istotną rolę odegrało zniechęcenie nurtem zwanym *shingeki* (dosł. ‘nowy teatr’), zrodzonym w latach dwudziestych XX wieku i w dużym stopniu wzorowanym na teatrze europejskim. Gorące dysputy, poszukiwania i zmiany objęły także inne środowiska twórców, inicjując wiele znaczących i do dzisiaj płodnych nurtów w dziedzinie tańca, filmu, muzyki, sztuk plastycznych i literatury.

Suzuki i grupa jego bliskich współpracowników z koła dramatycznego Uniwersytetu Waseda w Tokio należeli do pionierów alternatywnego, jak byśmy dzisiaj powiedzieli, ruchu teatralnego owego czasu. W 1966 roku założyli zespół pod nazwą Waseda Shō-gekijō (Mały Teatr Waseda), który w ciągu kilku lat stał się jednym z ważniejszych miejsc artystycznych poszukiwań, kształcenia aktorskiego i teatralnych prezentacji. Na początku lat siedemdziesiątych miałem sposobność poznać działalność grupy, obserwować próby aktorskie, obejrzeć kilka przedstawień, przysłuchiwać się gorącym dyskusjom po zakończonych spektaklach. Żywo pamiętam wrażenie, jakie wywarły na mnie aktorskie treningi odbywające się nad kawiarnią „Mon Cheri” przy ulicy prowadzącej do kampusu Uniwersytetu Waseda. Na poddaszu wynajętym przez zespół i zaadaptowanym na salę prób kilkunastoosobowa grupa aktorów pod kierunkiem Suzukiego ćwiczyła po wielokroć postawę ciała, układy choreograficzne, emisję głosu, gwałtowny, donośny krok przywodzący na myśl technikę aktorów *kabuki*. W innym ćwiczeniu aktorzy stali lub poruszali się w pozycji zwanej *kamae*, charakterystycznej dla postawy aktorów *nō*, z odciągniętymi do tyłu biodrami i środkiem ciężkości usytuowanym nieco przed linią stóp. W spektaklach zespołu, które miałem okazję obejrzeć, dawało się rozpoznać rezultaty tych treningów. Niezależnie od tego, czy były to adaptacje antycznych tragedii, na przykład *Trojanki* według Eurypidesa, *Król Lear* Szekspira, współczesne utwory sceniczne japońskich dramatopisarzy, czy – ulubiona przez autora forma – dokonane przezeń kolaże fragmentów wielu dzieł zarówno rodzimych, jak i obcych autorów, współczesnych, jak i klasycznych, wszędzie można było dostrzec konsekwentnie realizowaną ideę inscenizacji, z zastosowaniem wypracowanego języka scenicznej ekspresji.

Jako reżyser wielokrotnie współpracował z zespołami teatralnymi poza Japonią. Wystawiał między innymi *Króla Leara* z zespołem Moskiewskiego Teatru Artystycznego (MChAT) w Moskwie, *Króla Edypa* w Schauspielhaus w Düsseldorfie, *Elektrę* w Teatrze Arco Arts w Seulu i w Teatrze Na Tagance w Moskwie.

Polska publiczność miała ostatnio okazję oglądać wyreżyserowany przez niego spektakl *Elektra* podczas Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Świat miejscem prawdy”, który odbył się we Wrocławiu w ramach obchodów Roku Grotowskiego w czerwcu 2009 roku. Po przedstawieniach, które spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem, odbyło się spotkanie reżysera z publicznością. Można było odnieść wrażenie, że słuchamy artysty spełnionego, a jednocześnie człowieka teatru, który nie przestaje myśleć o tym, co dalej. Lektura jego esejów, których ważną część zawiera niniejszy wybór, pozwala poznać drogę, jaką przeszedł, a także każe wierzyć, że niejedną raz jeszcze nas zadziwi.

Od debiutu reżyserskiego Tadashiego Suzukiego w 1959 roku, kiedy wystawił *Urodziny Czechowa*, minęło już ponad pół wieku. Budzi podziw jego aktywność w roli reżysera, pedagoga, kierownika zespołu teatralnego, menedżera. Oprócz tych absorbujących obowiązków regularnie publikuje artykuły oraz wygłasza wykłady, w których próbuje przekazać w usystematyzowany sposób swoje doświadczenia i rozważania. Prace te są bardzo pomocne w śledzeniu drogi, jaką zdążył jako praktyk i teoretyk teatru. Poza problemami dotyczącymi materii ściśle teatralnej, istotną część pisarskiego dorobku autora zajmują rozważania nad stanem i perspektywami ludzkiej kondycji wobec wyzwań i zagrożeń naszej cywilizacji. Jego publikacje doczekały się licznych edycji zagranicznych, by wymienić tom *The Theatre of Suzuki Tadashi* wydany w 2004 roku przez Cambridge University Press w serii poświęconej pracom najwybitniejszych ludzi teatru XX wieku, w tym między innymi Konstantina Stanisławskiego, Wsiewołoda Meyerholda, Bertolta Brechta i Petera Brooka, czy książkę *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki* opublikowaną przez Theatre Communications Group w 1993 roku.

W Polsce ukazał się dotychczas tylko jeden esej Suzukiego, *Gramatyka stóp* („Didaskalia” 2002 nr 48). Przekład zarówno tego tekstu, jak i wszystkich pozostałych, które znalazły się w tym tomie, zawdzięczamy Annie Sambierskiej.

Niniejszy wybór, dokonany przez autora, przy współpracy z Jądwigą Rodowicz-Czechowską, zawiera teksty pochodzące z różnych publikacji, które ukazywały się w Japonii w latach 1988–2008. Dane bibliograficzne na temat wykorzystanych źródeł znajdzie Czytelnik w nocie edytorskiej. Jako kryterium przy ustalaniu kolejności publikowanych rozdziałów przyjęto jednak nie lata, w których się ukazywały, lecz podejmowane w nich problemy.

HENRYK LIPSZYC



Czym jest teatr?



◀ *Dionizos*, reżyseria Tadashi Suzuki, premiera 1990;
kadr z rejestracji filmowej z 2006 roku

Niezbędne elementy w teatrze

Definicja teatru

Czym jest teatr? Istnieje wiele odpowiedzi na to pytanie, ale dla mnie najciekawsza jest ta, której udzielił polski reżyser, Jerzy Grotowski. Powiedział on mianowicie, że gdy ktoś pyta, czym jest teatr, należy wymienić te elementy, bez których teatr nie może istnieć, bez których nie byłby teatrem – i to będzie definicja. Przypomina to rozważania francuskiego filozofa Merleau-Ponty'ego o istocie rzeczy. Mówił on, że istotą danej rzeczy czy zjawiska jest to, co pozostaje niezmiennie niezależnie od okoliczności, od zmieniającej się sytuacji. Podejście Grotowskiego do definicji teatru jest bardzo zbliżone. W książce *Ku teatrowi ubogiemu* pisał:

[Toteż] liczba definicji teatru jest praktycznie nieograniczona. Bez wątpienia, aby wyrwać się z tego błędnego koła, trzeba eliminować, a nie dodawać. To znaczy: należy sobie postawić pytanie, bez czego teatr nie mógłby istnieć¹.

Cóż więc stanowi o tym, że teatr, niezależnie od czasu i miejsca, postrzegany jest jako teatr?

Obecnie, gdy idziemy do teatru na przedstawienie, spodziewamy się tekstu, wiemy, że istnieje ktoś taki jak reżyser, zauważamy, że w teatrze jest oświetlenie, często też podkład muzyczny. Sądzymy, że są to ważne elementy, których nie powinno zabraknąć, ale czy rzeczywiście są one niezbędne? Grotowski twierdził, że nawet gdy nie

¹ Jerzy Grotowski: *Nowy Testament teatru*, [w:] tegoż: *Ku teatrowi ubogiemu*, opracował Eugenio Barba, przedmowa Peter Brook, przełożył Grzegorz Ziółkowski, redakcja wydania polskiego Leszek Kolankiewicz, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007, s. 29. Autor posługiwał się japońską edycją *Ku teatrowi ubogiemu*, która ukazała się w 1971 roku jako *Jikken-engeki-ron. Motazaru engeki mezashite* w przekładzie dokonanym z języka angielskiego (*Towards a Poor Theatre*) przez Oshimę Tsutomu, Teatoro, Tokio 1971 (przyp. red.).

ma tekstu sztuki, reżysera, światła czy muzyki, teatr może zaistnieć. Tekst na przykład pojawił się w historii teatru jako jeden z ostatnich elementów; jeśli aktorzy – tak jak w komedii *dell'arte* – mają uzgodniony z grubsza scenariusz, mogą grać improwizując. W japońskich sztukach widowiskowych też mamy tego przykłady – w *kabuki* czy w *niwaka*². Z pewnością więc teatr bez tekstu dramatu istniał w przeszłości i może istnieć obecnie. Tak samo jest z efektami świetlnymi i muzyką. Co do oświetlenia – tragedie greckie i przedstawienia *nō* odgrywane były na świeżym powietrzu, sztuki Szekspira co prawda w pomieszczeniach, ale przy świetle dziennym. W wyniku takiej redukcji pozostaje nam w końcu element, bez którego nie może być mowy o teatrze – aktor.

To, co wydarza się między aktorem i widzem

I tu chciałbym zacytować konkluzję wypowiedzi Grotowskiego:

Ale czy teatr może istnieć bez aktorów? Nie znam takiego przykładu. Można, co prawda, przytoczyć teatr lalkowy, ale nawet tu z tyłu sceny jest aktor – chociaż innego rodzaju.

Czy teatr może istnieć bez widzów? Potrzebny jest przynajmniej jeden widz, aby zaistniało przedstawienie. A zatem zostaje nam aktor i widz. Możemy w takim razie zdefiniować teatr jako „to, co wydarza się między aktorem i widzem”. Wszystko pozostałe to dodatek – może konieczny, ale dodatek³.

Czym jest teatr? Jest tym, co wydarza się między aktorem i widzem – takie sformułowanie jest bez wątpienia bardzo przekonujące. Na pewno nie posłużą się nim krytycy czy osoby, dla których teatr jest przedmiotem badań naukowych; celność tej definicji wynika z bezpośrednich doświadczeń i praktyki. Myślę, że to niezwykle trafna odpowiedź i z pewnością wielu ludzi teatru podziela moje zdanie.

² *Niwaka* – krótkie improwizowane przedstawienia, zazwyczaj humorystyczne, wykonywane przy okazji bankietów, uroczystości lub po prostu na ulicach, popularne od XVII do XIX w. Często odgrywane przez amatorów. Do dziś zachowały się niektóre odmiany lokalne, np. *hakata-niwaka* (w rejonie miasta Hakata na wyspie Kiusiu) (przyp. tłum.).

³ Tamże, s. 29–30.

Peter Brook, brytyjski reżyser działający obecnie we Francji, takimi słowami rozpoczyna swoją książkę *Pusta przestrzeń*:

Weźmy dowolną pustą przestrzeń i nazwijmy ją „nagą sceną”. Niechaj w tej przestrzeni porusza się człowiek, i niechaj obserwuje go inny człowiek. I to już wszystko, czego trzeba, by spełnił się akt teatru. Gdy jednak mówimy o teatrze – mamy zwykle na myśli znacznie więcej. Czerwone kurtyny, reflektory, biały wiersz, śmiech, ciemność – wszystko to miesza się bezładnie w wyobrażeniu, wywołanym przez jedno, obejmujące wiele znaczeń słowo⁴.

Zgadza się to całkowicie z podejściem Grotowskiego. Współcześnie podejmuje się tak wiele różnorodnych działań teatralnych, że nie sposób je opisać i ogarnąć. A i tak, im więcej o tym mówimy, tym bardziej oddalamy się od sedna sprawy, pojęcie teatru zaś pozostaje mgliste i nieokreślone. Akt teatru bowiem – tak jak ludzkie życie – nie jest czymś, co należy objaśniać, lecz czymś, co trzeba przeżyć. Nie jestem przeciwnikiem wyjaśniania, jednak istoty rzeczy nie da się przekazać za pomocą słów, nie da się wyraźnie określić granic; teatr jest żywym bytem, który nigdy nie stoi w miejscu. Dlatego też, jeśli próbujemy go jakoś opisać, najbardziej sensowne wydaje się pokazanie podstawowej struktury tych elementów, które pozostają niezmiennie niezależnie od miejsca i epoki.

Spotkanie za pośrednictwem „miejsca”

Gdyby ktoś zadał mi pytanie, „czym jest teatr?” i musiałbym od razu, bez namysłu, odpowiedzieć, myślę, że odpowiedziałbym podobnie. Z tym że dodałbym pewien niuans: powiedziałbym, że teatr jest tym, co dzieje się w miejscu, w którym znajdują się jednocześnie aktor i widz. Spotykają się oni bowiem za pośrednictwem konkretnego miejsca i nie jest to jedynie abstrakcyjne spotkanie dwóch rodzajów ludzi – tych, nazywanych aktorami, i tych, nazywanych widzami.

⁴ Peter Brook: *Pusta przestrzeń*, wstęp Zygmunt Hübner, przekład Witold Kalinowski, noty Małgorzata Semil, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981, s. 27.



Kultura jest w ciele



◀ *Cyrano de Bergerac*, reżyseria Tadashi Suzuki, premiera 1999;
kadr z rejestracji filmowej z 2003 roku

Trening aktora

Braki w metodach treningu aktora

W istocie nie istnieje dziś coś takiego, jak trening aktora – i to jest prawdziwy problem. Oczywiście, w zespole rewiowym Takarazuka¹ uczy się tańca i śpiewu, a w *nō* i *kabuki* – przekazuje się z pokolenia na pokolenie metody szkolenia aktorów, ale faktem jest, że ani w *shingeki*, ani w teatrze współczesnym coś takiego nie występuje. Z punktu widzenia zachowania ciągłości, sytuacja, w której ciało nie jest poddawane treningowi, wydaje się wadliwa.

Na przykład bywa że w stanie psychicznego pobudzenia ciało potrafi wydobywać bogate środki wyrazu; zdarza się, że uwalniają się nawet takie fizyczne odczucia, które zazwyczaj są ukryte, utajone. Jednakże ciało funkcjonuje zasadniczo bez udziału świadomości – przyzwyczajają się do codziennych, często wykonywanych czynności, a te nieużywane, spychane zostają do podświadomości, po czym ulegają zapomnieniu. Dlatego, gdy człowiek dochodzi do pewnego wieku, osiąga taki stan, kiedy nawet próbuje na powrót uświadomić sobie i wyrazić jakieś konkretne czucie ciała, okazuje się, że nie potrafi tego zrobić. Mimo wszelkich chęci, jego wysiłki idą na marne.

Inaczej to wygląda z dziećmi. Gdy dziecko jest ożywione bądź niespokojne, odczuwa to również fizycznie. Gdy spotyka je coś nieprzyjemnego, dostaje gorączki albo rozwolnienia, kiedy jest podniekcytowane, może nie spać przez wiele godzin. Wykazuje zdumiewającą, można powiedzieć instynktowną, elastyczność i zdolność kontroli. Ciało dziecka łączy w sobie miękkość ruchów oraz niebywałą umiejętność ekspresji.

¹ Takarazuka Kagekidan – Teatr Muzyczny z Takarazuki, zwany też Rewią Takarazuka, działa od 1914 r., wszystkie role odgrywane są w nim przez młode kobiety. Nazwa pochodzi od miejscowości Takarazuka, położonej niedaleko Osaki (przyp. tłum.).