

JADWIGA M. RODOWICZ

Pieśń jako zawiązek działania aktorskiego*

Najbardziej oczywistą cechą japońskiego teatru *nô* jest jego historyczna ciągłość. Dziedzictwo wielowiekowej (sześćsetletniej) historii ukryte za jego współczesną formą, może czasem szkodzić odbiorowi istotnie teatralnych zalet *nô* jako przedstawienia, a wyjaśnienia na temat rozwiązań technicznych (jak obecność postawy wyjściowej aktora *kamae* czy też kroku ślizgowego *hakobi*) mogą wręcz uniemożliwić bezpośredni odbiór tego, co dzieje się na scenie między aktorami.

Zawsze jednak, kiedy udaje się obejść ten historyczny kontekst i spojrzeć na *nô* jako na żywe współczesne przedstawienie, rodzi się możliwość dotarcia do jego wartości jako czystej teatralnej formy i w tym chyba tkwi wielka siła, a zarazem wartość *nô* jako dziedzictwa kulturowego.

Kiedy mówi się o zachowaniu lub przywracaniu życia zamierającym formom sztuki tradycyjnej, często ma się na myśli przede wszystkim zapewnienie dobrych warunków ich uprawiania przez artystów, którzy je dziedziczą, przez stwarzanie kontekstu prezentacji, pracy, przez sponsorowanie wydarzeń, w czasie których twórcy mogą je „podać”, przedstawić.

Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, w którym pracowałam przez dziesięć lat, założony i kierowany przez Włodzimierza Staniewskiego, w działalności badawczej i artystycznej wiele uwagi poświęcał formom tradycyjnym służącym jako podstawa do wypracowania

* Jest to polska, przetłumaczona z oryginału w j. angielskim (*Song as a Nucleus of an Actor's Work on Stage*), a zarazem zmieniona przez autorkę, wersja referatu wygłoszonego w listopadzie 1991 roku na międzynarodowym sympozjum *International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Property – Nô: its Transmission and Regeneration* zorganizowanym przez Tokyo National Research Institute of Cultural Properties. W niniejszej wersji zostały pominięte te fragmenty, obecnie anachroniczne, które odnosiły się bezpośrednio do historyczno-społecznego kontekstu prac badawczo-artystycznych prowadzonych przez OPT „Gardzienice”, jako przebadanych i znanych czytelnikowi polskiemu z wielu publikacji, natomiast przedstawionych na sympozjum w formie bardzo uproszczonej i skrótowej; został w niej natomiast rozwinięty wątek wypracowania jakości dramatycznych z muzyczności.

własnej techniki scenicznej i własnego języka teatralnego. Praca ta rozpoczęła się dwadzieścia cztery lata temu w trakcie wypraw badawczo-artystycznych prowadzonych we wsiach polskich, głównie na terenach wschodnich i południowych, często wśród mniejszościowych społeczności (Łemkowie, Romowie), a poza Polską w analogicznych środowiskach różnych regionów Europy: Lotaryngia (we Francji), Toskania, Maremma, Emiglia Romana, Liguria (we Włoszech), tereny zamieszkałe przez ludność Sami w Norwegii, Szwecji, Finlandii.

Postawione sobie wówczas zadanie można właściwie określić dość prosto: zebranie (często nie zarejestrowanych wcześniej) pieśni, opowieści, zachowań, gestów oraz zbudowanie z nich nowego tworzywa teatralnego, a tam gdzie to możliwe – wypracowanie na ich podstawie własnego języka teatralnego. Rezultaty tych poszukiwań zaowocowały – w moim przypadku, chcę to podkreślić – radykalną zmianą percepcji teatru. Jedną z jej elementów było odkrycie potężnej siły twórczej pieśni i muzyki w procesie formowania wypowiedzi teatralnej i zdarzenia (widowiska), a także jej wpływ na strukturę dramatu (czyli sfery tekstowej) na wszystkich jej poziomach.

Przez lata pracy udało się Staniewskiemu i jego zespołowi wypracować nową formułę teatralną wyrastającą z elementów kultury tradycyjnej, a przede wszystkim z pieśni i muzyki¹. Skłonność do sięgania po elementy tradycji, celem wykorzystania jako tworzywo teatralne, nie jest oczywiście niczym nowym, w ostatnich latach staje się modelem niemal obowiązującym, zwłaszcza w nurcie bliskim tzw. antropologii teatru. Obfitość materiału folklorystycznego (elementów wziętych z kultur rdzennych) służy najczęściej, np. w przedstawieniach Odin Teatret, wytworzeniu struktury dramatycznej i wypełnieniu jej teatralnym „mięsiwem”, budowaniu klimatów. Czy jest możliwe coś więcej?

Na początku działalności „Gardzienic” również Staniewski zajmował się gromadzeniem takiego materiału. Wkrótce jednak, jak się wydaje gdzieś w okresie pracy nad *Żywotem protopopa Awwakuma* w latach osiemdziesiątych, uwaga jego skupiła się na samej pieśni oraz przyjrzeniu się, co to oznacza, że pieśń tradycyjna oraz akt śpiewania rozumie się jako podstawowy element, właśnie „zawiązek” działania scenicznego, oraz jak to wpływa na materię przedstawienia.

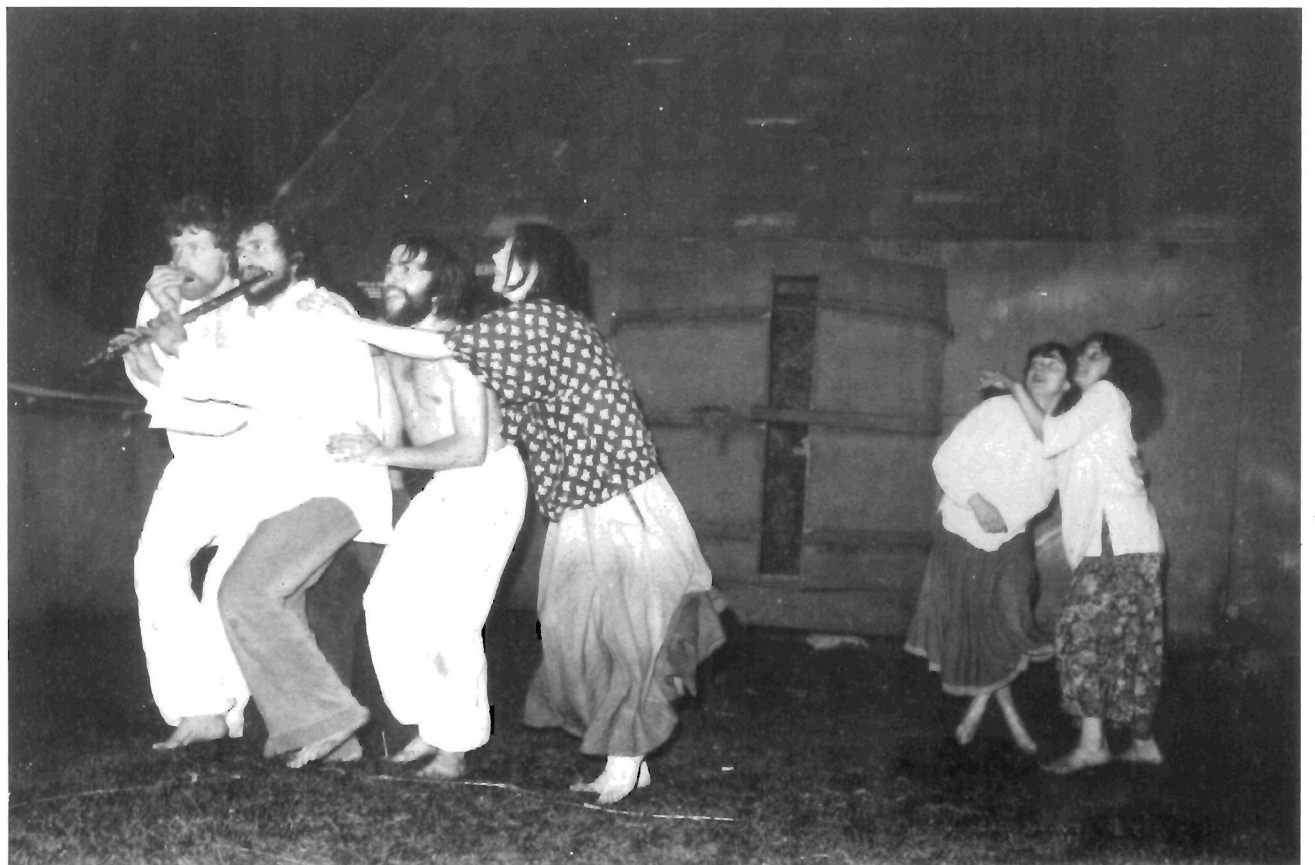
Staniewskiego zainteresował niemal niedostrzegalny moment inicjalny śpiewu, w którym aktor ulega impulsowi śpiewu (czy też wywołuje go w sobie), wydając z siebie pierwsze tony, pierwsze sylaby słów, tam gdzie pieśń się rodzi. Zakładał on, że aktor może – i powinien (często domagał się tego na próbach) – umieć się wyrazić w pełni, zdefiniować własną obecność już w chwili rozpoczęcia pieśni.



Gusła, A. Zubrzycka, W. Wróbel, J. Tabaka, J. Rodowicz. Fot. K. Furmanek. „Zaśpiew”

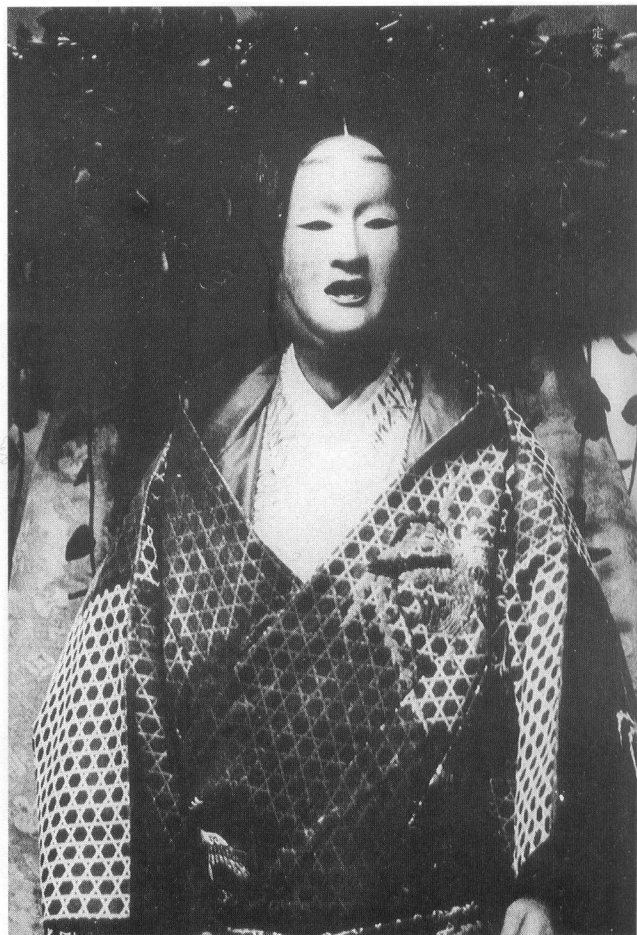


Carmina Burana, D. Porowska, A. Zubrzycka, 1991. „Fraza pieśni”



Gusła, M. Golaj, A. Zubrzycka, początek lat 80. „Indywidualcja” postaci

Spektakl Wieczorny, H. Andruszko, T. Rodowicz, K. Czyzewski, W. Wróbel, J. Rodowicz, A. Zubrzycka, 1980. „Ciało zbiorowe”



Aoi no ue. Rokujo jeszcze nie odmieniona (I część sztuki)

Kobieta w sztuce „Teika” (księżniczka Shokushi)

Ao i no ue. Demon Rokujo egzorcyzmowany

Jeśli zgodzić się, że najbardziej charakterystyczną cechą *nô* jako sztuki widowiskowej jest szczególna jedność elementów muzycznych i dramatycznych oraz oparcie ekspresji aktora na pieśni (*ka/uta*) i tańcu (*bu/mai*)² i pod tym kątem próbować przyjrzeć się realizacji scenicznej dramatu, to można dojść do ciekawych spostrzeżeń, które w dużej mierze pokrywają się z doświadczeniem „Gardzienic” pracy nad pieśnią jako elementem głównym pracy aktora. Jest to oczywiście jedna z wielu możliwych opcji podejścia zarówno do *nô*, jak i do formy proponowanej przez Staniewskiego. Ciekawą może być jednak próba odpowiedzi na pytanie, do jakich konsekwencji prowadzi przyznanie pierwszorzędnej roli pieśni w tworzeniu teatru.

Trzeba zaznaczyć, że pieśni używane w pracy „Gardzienic” najczęściej, choć nie zawsze, są tradycyjne czy dawne; chodzi tu raczej o pieśni nacechowane podobnie, jak pieśni tradycyjne, bo prowokujące do użycia technik śpiewu wywodzących się z dawnych tradycji lub wręcz na nich oparte (np. na użyciu białego głosu, lamentacji, alikwot, dysonansów).

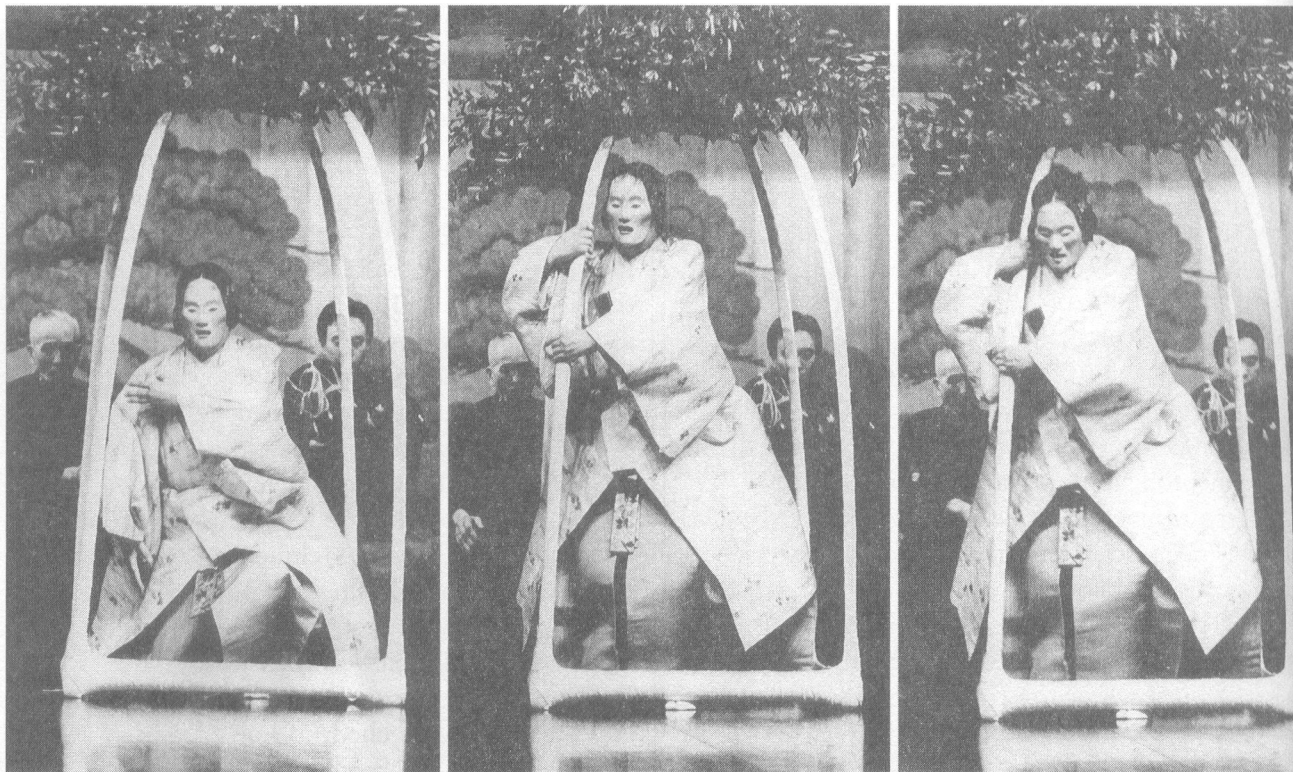
Mówiąc o roli pieśni w pracy aktora „Gardzienic” oraz porównując to doświadczenie z *nô* (a pamiętajmy, że *nô* jest to forma klasyczna, ściśle skodyfikowana), trzeba koniecznie zwrócić uwagę na to, że – właśnie podobnie jak w *nô* – śpiew nie oznacza „wyśpiewania melodii”, ale raczej chodzi tu o ekspresję głosową, która posiada muzyczną tożsamość poprzez zachowanie przynajmniej rytmu i tonalności jako elementów podstawowych. Pieśń i „pieśniopodobne” jednostki wypowiedzi obecne są na kilku poziomach pracy. Najbardziej podstawowym elementem (w „Gardzienicach”) wydaje się coś, co Staniewski nazywał „zaśpiewem” i co, być może, odpowiada „wersowi” (*ku*) w *nô*, a co najłatwiej oddać jako „rozpoczęcie śpiewu” (=wypowiedzi), czyli odśpiewanie kilku podstawowych dźwięków. Zaśpiew oznacza także śpiewne tony słyszalne w dialektach, charakterystyczne dla osoby (zatem „charakteryzujące” postać?). Staniewski zdawał się używać tego określenia w znaczeniu jakiejś podstawowej jednostki wypowiedzi. Kiedy aktor chce pokazać jakąś charakterystyczną cechę granej postaci lub elementarną reakcję, a nawet coś jak postawę, może to zrobić za pomocą „zaśpiewu”. Przypominając – Staniewski nalegał, aby aktor „definiował swoją obecność” właśnie w inicyjalnej chwili „zaśpiewu”.

Przechodząc na nieco wyższy poziom konstrukcji postaci (i dramatu), Staniewski używał w podobnym znaczeniu określenia „indywiduacja” w śpiewie. W jego języku oznaczało to wyłonienie się odrębnej postaci z „ciała zbiorowego” scalonego wspólnym śpiewem właśnie przez indywidualny „zaśpiew”. W takiej chwili żywe kontury ciała i głos (linia głosu, linia ciała) aktora wyodrębniają się i różnicują w stosunku do grupy.

Tę technikę, czy ten sposób postępowania, dobrze ilustrowała scena tzw. Jutrzni w *Żywocie protopopa Awwakuma*, w której „ciało zbiorowe” ześłańców „na Pustoziersk” podążało w rytmie trójkowym, śpiewając „Pami-luj!”, a raz po raz pojedyncza osoba wyłaniała się na chwilę, jedynie na czas własnego „zaśpiewu” dosłownie trzech sylab „Pa-mi-luj”, anonsując się jako postać sceniczna: przez szept, wrzask, żalony krzyk – w zależności od tego, kim później stać się miała, zwiastowała swój charakter (=definiowała swoją obecność). W *Carmina Burana* wstępne przedstawianie się (brechtowska autoprezentacja postaci) dokonywało się w podobny sposób – za pomocą „zaśpiewu”.

Tutaj warto dodać, że ta najmniejsza fraza nie musi się koniecznie składać z elementów czysto muzycznych, ale może to być westchnienie, dźwięk onomatopieczny, słyszalny oddech – tak długo, jak długo przestrzegany jest rytm. Jesteśmy tutaj bardzo blisko takiego rozumienia śpiewu i frazy muzycznej, jak w *nô*. Podobnie w *nô* stosuje się wypowiedź elementarną, gdzie niekoniecznie chodzi o śpiew, ponieważ zalicza się do niej również okrzyki (*kakegoe*) muzyków. Kategorią „zaśpiewu” można objąć także dźwięki natury lub głos, który je naśladuje. W tej formie były one obecne np. w spektaklu *Carmina Burana* w scenie wabienia między Tristanem i Izoldą, rozmawiających głosami ptaków. Na trop przywoływania dźwięków natury, jak się wydaje, wpadł Staniewski i jego akto-rzy podczas badań nad archaicznym sposobem śpiewania ludności Sami (Lapończyków) – jojkowaniem. Naśladowanie, a raczej ewokowanie głosów zwierząt w jojku jest fenomenem znanym również innym kulturom, nie trzeba się specjalnie na ten temat rozwodzić. Warto tu jednak dodać, że istotą jojku jest zatarcie w nim podziału na podmiot śpiewu i przedmiot śpiewu. Nie jojkuje się „o czymś”, ale jojkuje się „coś” lub „kogoś”.³

Po ustanowieniu tej najmniejszej, „śpiewopodobnej” jednostki wypowiedzi możliwe staje się rozpoczęcie budowy dialogu scenicznego między postaciami. Powiedzenie, że sytuacja dialogowa jest dla teatru podstawowa, to banał. A jednak odnajdowanie jej, na różnych poziomach i w różnych kontekstach, jest za każdym razem fascynujące. Zawsze, kiedy obok jednego aktora staje drugi, automatycznie rodzi się oczekiwanie sytuacji dialogu i wówczas, kiedy tworzywo teatralne osadzone jest w muzyce i jej elementach, dialog może być budowany w sposób zaskakujący – bo niesemantyczny. Pasjonującą ilustracją tego zjawiska są w kulturze tradycyjnej tzw. zabawy gardłem (*throat games*) wśród ludności Inuit (Eskimosów), w Japonii obecne jeszcze do niedawna wśród ludności ajnoskiej na Hokkaido i zwane tam po ajnosku *rekuhara*, a po japońsku *nodonara-shi* (dosł. „granie na gardle”). *Nb.* pierwszej rejestracji



„Krótka opisowa” perypetia w ułamku sekundy (sztuka „Motomezuka”)

rekuhara dokonał w 1902 r. na walkach woskowych zesłany na Sachalin Bronisław Piłsudski⁴.

Aktorzy Staniewskiego trafili na podobny trop podczas ćwiczeń głosowych z fletem (tzw. wizgi w pracy nad *Gusłami*), które przekształciły się w tzw. rytm-o-ddech i w których prawdziwymi mistrzami byli Anna Zubrzycka i Tomasz Rodowicz, budujący całe etudy za pomocą niesemantycznej rozmowy oddechem, śmiechem, westchnieniem, rytmem. Można powiedzieć, że w przypadku „wizgów” – „rytm-o-ddechów” zostało powtórzone doświadczenie zapisane w odległych, archaicznych technikach dialogowania. Konkludując – można powiedzieć, że dla sytuacji dialogowania niezbędne są dwie osoby, napięcie pomiędzy nimi, oddech i rytm, a nie jest konieczna semantyka. Podobnie w *kakogoe* muzyków w *nô* zawiera się oddech, rytm, głos, stosunek do postaci, ale nie ma semantyki.

Mowa (wypowiedź) aktora uzyskuje wtedy siłę wyrazu, kiedy wyrasta z najgłębszych pokładów jego biologii. Ale już dla dwojga (czy dwóch) aktorów dialogujących sytuacja jest nieco inna: ich porozumienie i wymiana muszą nie tylko wyrastać z głębokich pokładów biologii, lecz także utrzymywać się na jakiejś wspólnej płaszczyźnie, którą w teatrze muzycznym stanowi harmonia i rytm. W dialogu ponadto aktorzy najczęściej używają dłuższych wypowiedzi niż fraza (czy „zaśpiew”), ponieważ poprzez dialog przechodzi się na wyższy poziom konstrukcji dramatycznej: do budowy scen. W „Gardzienicach” używane były zawsze frag-

menty bliższe strofie, krótkiej pieśni, kilku wersom. Podobnie w *nô* budowa fragmentu sceny zasadza się na przemienności krótkich pieśni (*uta*) lub fraz (*setsu*) wypowiedzianych przez jednego lub dwóch (na przemian) aktorów. Mówiąc o „Gardzienicach” świadomie nie użyłam określenia „tekst dramatu”, ale „frazę”, bo w tej pracy niemal każda wypowiedź, nawet oparta wstępnie na prozie lub narracji, zawsze ewoluowała w kierunku tonalności, rytmu i harmonii, a zatem w kierunku poezji i muzyki. Ten etap budowy przedstawienia przywodzi na myśl przejście od kilkusylabowego wersu (*ku*), poprzez frazę (*setsu*), do poziomu „obrazu” lub „sceny” („stopnia” – *dan*) w *nô*. Jest to zagadnienie kluczowe z punktu widzenia powstawania dramatu. Poprzez wymianę pieśni lub jej fragmentów w proto-formie dialogu, a także fragmentów prozy, budowane jest napięcie dramatyczne oraz ożywianie wizerunków (obrazów) budowanych w przestrzeni, wywoływanych metaforą ukrytą w literackim tekście. Aktorzy „rozmawiają” za pomocą pieśni i ta wymiana w dużej mierze sterowana jest napięciem dramatycznym zawartym w samej już muzyce, które wynika z przemienności charakteru pieśni. Tekst nie jest „nałożony” na strukturę muzyczną, ale wynika z niej, jakby podążał śladem napięć właściwych samej muzyce. Muzyka nie ilustruje znaczeń niesionych przez tekst literacki, ale przeciwnie, narzuca znaczenie tekstowi, jakby była pierwsza, a tekst drugi. Taki sposób budowania napięcia dramatycznego przypomina *nô*, gdzie

struktura muzyczna jest pierwodana i gdzie napięcie dramatyczne rodzi się właśnie dlatego, że istnieje przemienność pieśni, dialog pieśnią. W tradycji *nô* często badacze powołują się na wpływ sztuki poetyckiej kompozycji „pieśni wiązanej” (*renga*), popularnej w średniowiecznej Japonii, ale sama forma dialogowania pieśnią może być reliktem jeszcze wcześniejszego obyczaju, tzw. walki na pieśni (*utagaki* lub *utagai*), obecnie w starożytnej Japonii, polegającego na wymianie improwizacji poetyckich, często erotycznej w treści, między kobietami i mężczyznami, służącej – jako forma zalotów – kojarzeniu par i będącej formą wstępną do stosunków seksualnych następujących po walce.

Akcja dramatyczna rozwija się dlatego, że istnieje wymiana pieśni, dialog pieśnią i tylko poprzez nią się realizuje; mniej służy ilustracji przebiegu fabuły, bardziej – budowaniu napięcia przez przemienność klimatów, nastrojów, metafor. W takim teatrze jak *nô* i jak forma uprawiana przez Staniewskiego, dramat jest konstruowany na innych zasadach niż rekonstrukcja wydarzenia; kluczową wydaje się zasada stopniowego wzrostu napięcia poprzez gromadzenie obrazów i metafor aż do jego rozładowania w kulminancie – gwałtownym zakończeniu. Życie na scenie rozwija się o tyle, o ile mamy do czynienia z progresją muzyki i metafory: następstwo fragmentów muzycznych pociąga za sobą następstwo obrazów, a nie odwrotnie. Powstałe kolejno obrazy: migawki, wizerunki, sceny, współistnieją z muzyką, ona jest w nich immanentna (stanowi ich materię), a nie transcendentna (nie przychodzi z zewnątrz). Wracając do wątku budowy dramatu w oparciu o sekwencję pieśni, jej fragmentów, prozy (narracji lub komentarza) w spektaklach Staniewskiego, można powiedzieć, że jest to podobnie jak w *nô*, gdzie sztuka (*yôkyoku*) w głównych fragmentach zbudowana jest na takim przykładowo przebiegu⁵: *issei* (wprowadzenie instrumentalne) – *issei II* (pieśń wprowadzająca) – *kakaru* (*recitativo*) – *uta* (pieśń – poemat) – melodeklamacja – akompaniament muzyczny do wejścia *shite*⁶ – dialog między *shite* i *waki* (proza) – *yomi* (pieśń *shite*) – *mondô* (proza, dialog między *shite* i *waki*) – muzyka – *akeai* (ich dialog pieśni) – *kuri* (pieśń chóru) – *sashi* (*recitativo shite*) – *kuse* (pieśń chóru podczas tańca *shite*) – *yomi* (pieśń *shite*) – *jo-no mai* (taniec *shite*) – *kiri* (ostatnia pieśń chóru).

W „Gardzienicach” od wielu lat istnieje forma prób tzw. „przy stole”. Samo sformułowanie znamy ze Stanisławskiego, gdzie oznaczało taki rodzaj próby, w którym zespół wspólnie omawia tekst sztuki, historyczne uwarunkowania akcji, bohaterów, cechy postaci *etc.* W „Gardzienicach” oznacza to coś zupełnie innego, mianowicie próbowanie przebiegu przedstawienia poza przestrzenią jemu właściwą (poza „salą”, jak to się mówi), właśnie przy stole, w czasie którego znaczone jest

bardzo wyraźnie muzyczny szkielet, struktura dźwiękowa, a działania aktorskie sygnalizowane są jedynie przez początkowe i kończące je gesty. W takiej próbie utrwała się muzyczna struktura spektaklu, można ją poddawać eksperymentom: zwalnianiu, przyspieszaniu, zamianie kolejności wydarzeń, można się nią nieco bawić, co byłoby bardzo trudne i znacznie bardziej dla aktorów obciążające w rzeczywistej przestrzeni prób, w rzeczywistej scenografii (jak wiadomo, spektakle „Gardzienic” są po prostu wyczerpujące). Próby „wokół stołu” pozwalają zarówno reżyserowi, jak i aktorom na eksperymentowanie, rzecz uzyskuje nieco bardziej abstrakcyjny charakter, pozwala wyobraźni aktora zagrać na nowo, swobodniej wybierać między *forte* i *piano*, przysłuchiwać się brzmieniom i współbrzmieniom. W *nô* istnieje podobna formuła próby, kiedy aktor próbuje własne działanie, taniec, przebieg choreograficzny, a muzyka „znaczone” jest jedynie w tle za pomocą substytutów instrumentów: zamiast grać na trzech bębnach, uderza się jednym wachlarzem w drewniany podest, ustami naśladując niemożliwe do wygrania przez jednego wykonawcę dźwięki, zamiast grać na flecie, znów naśladuje się te dźwięki ustami. Wszystko można dowolnie skracać, przestawiać, pomijać – po prostu próbować, powtarzając strukturę w tych miejscach, gdzie wymaga to pracy. Ta skrócona forma próby ma niezwykły urok, naśladujące instrumenty odgłosy wydawane przez aktorów, uproszczone brzmienie warstwy rytmicznej, swobodnie pośród tego poruszający się aktor, zmieniający przebieg, powracający i powtarzający to samo miejsce – wszystko to ujawnia ten niesłychany nurt podskórny wszechobecnej struktury muzycznej w teatrze *nô*, nie zasłonięty akcesoriami, maską, kostiumem.

W obu przypadkach – i w *nô*, i w „Gardzienicach” – taka próba nie byłaby możliwa bez jednego elementu podstawowego: wyznaczonego rytmu. Rytm jest jakby wartością podstawową. W „Gardzienicach” próba wokół stołu biegnie, bo ktoś pilnuje jej rytmu. W *nô* aktor próbuje, bo inny wybija rytm wachlarzem uderzając w pulpit. Zgadza się to z obserwacją poczynioną przez Zeamię (dotyczy to nauki śpiewu): „Zapomnij o głosie – pamiętaj o melodii; zapomnij o melodii, pamiętaj o harmonii (tonacji); zapomnij o harmonii, pamiętaj o rytmie”⁷, czy w innym miejscu: „Bez dźwięku fletu czy rytmu wybijanego na bębnie tańczenie jest niemożliwe. Czy nie świadczy to o tym, że do tańca potrzebny jest dźwięk?”⁸.

Całemu wyżej przedstawionemu rozumowaniu można zarzucić tautologizm: teatr muzyczny zbudowany jest z tworzywa muzycznego, a muzyka ma charakter teatralny (= bo jest to teatr muzyczny). Nie w tym rzecz. Istotą poczynionej obserwacji jest to, że wydarzenia sceniczne w takim teatrze łączy specyficzne spoiwo,

jakim jest wewnętrzna dramaturgia muzyki i że to ona dyktuje rozwój akcji. Dramatyczna jakość muzyki z kolei zawiera się w jej tworzywie: brzmieniu, tonalności, rytmach, harmoniach, energii niesionej przez dźwięk, podmuch oddechu. Ona ujawnia się w pieśni. Na skutek zderzenia z dramaturgią samego tekstu (semantyką) rodzi się trzecia jakość – teatralna. Teatralność jest pochodną muzyczności, a nie odwrotnie.

A tworzywo – jak to tworzywo – rządzi się swoimi prawami.

Porównując obie formy, zwróciłam kiedyś uwagę na pewien szczegół natury właściwie technicznej. Widowisko *nô* realizowane jest w czasie w zgodzie z zasadą rozwoju tempa akcji: *jo* (wstęp) – *ha* (rozwiniecie, dosłownie „rozbicie” – *kyû* (pospieszny koniec)⁹. Jeden ze specjalistów pisze: „*Jo-ha-kyû* stosuje się do każdej jednostki w podziale strukturalnym *nô* i w miarę rozwoju akcji scenicznej pauzy (*ma*) pomiędzy poszczególnymi częściami ulegają skróceniu. W miarę poruszania się naprzód następuje nie tylko przyspieszenie tempa wykonywania poszczególnych jednostek, ale – przez skrócenie pauz między nimi – zmienia się rytm jako całość. Pauzy są coraz krótsze, co wywołuje uczucie ekscytacji, zaś kiedy znów ulegają wydłużeniu – wraca uczucie spokoju. To czyni muzykę *nô* niepodobną do muzyki zachodniej”¹⁰.

Przez lata pracy nad pieśnią jako substancją teatralną odkryliśmy, że pieśń zawsze ulega przyspieszeniu, jeśli towarzyszy akcji scenicznej. Oczywiście stawało się to wówczas, gdy pieśń chóralna (np. w *Żywocie protopopa Awwakuma*) towarzyszyła intensywnej akcji scenicznej jednego lub dwojga aktorów, kiedy jej celem było tworzenie muzycznego tła wydarzenia, faktury dźwiękowej, przestrzeni wokół samego wydarzenia. Zawsze wówczas, kiedy działający w jej strumieniu aktor zdawał się tracić energię, chór automatycznie przyspieszał. Pozostawanie w tej samej formule tempa (sztywno, jak pod metronom) odbierane było jako jego zwalnianie. To nie do opanowania wprost przyspieszanie śpiewu, gdy towarzyszy on działaniu scenicznemu, a raczej jest z nim zrośnięte, wydaje się jakąś naturalną cechą muzyki. Jakby rzeczywiście potwierdzało się, co powiedział Zeami o zasadzie *jo-ha-kyû*, że jest obecna we wszystkich fenomenach natury i musi obowiązywać w teatrze.

Inna kwestia, którą warto rozważyć w tym kontekście (pieśni jako zawiązku działania aktorskiego), to kwestia „perypetii” postaci scenicznej. Jeśli w jakiegokolwiek opowieści o zmiennych kolejach losu bohatera mówi się o punktach zwrotnych, to mowa jest właśnie o perypetii. *Peripeteia* znaczy „nagła zmiana”, „przełom”. Taka zmiana może być bardzo dramatyczna, spektakularna (śmierć, nagle spotkanie, wyzwanie na pojedynek, zdrada). Ale przy zastosowaniu bardzo krótkiej ogniskowej można perypetię dostrzec w ruchu tak niewielkim, że niemal kwantowym i w teatrze mu-

zycznym, i w dramacie zbudowanym na metaforze, odnajdywanie ich w ten sposób jest bardzo ciekawe. Przyjrzyjmy się takiej sekwencji w *nô*:

Fragment pochodzi ze sztuki *Teika*. Wędrownemu mnichowi śni się spotkanie z duchem pięknej księżniczki Shokushi (*Shokushi naishinnô*), ukochanej poety o imieniu Teika. W końcowej scenie Kobieta, którą spotkał pod zarośniętym bluszczem grobem w lesie, staje przed mnichem i wyjawia mu, kim naprawdę jest – duchem Shokushi:

Mnich:

(...) Kim jesteś niezwykła kobieto?

Kobieta:

Kim jestem?

Ot, ledwo imieniem

Co pod szronem marnieje,

Jak dzikie polne trawy.

Bo ciało moje znikło –

Ów pretekst dla imienia.

Chór¹¹:

Schowana w gęstwie roślin

Wychodzi jednak na jaw

Barwą namiętności.

Kobieta:

Ciężko mi teraz...

Chór:

Przecież to właśnie ja jestem

[Kobieta zwraca się do mnicha]

Shokushi naishinnô.

Lecz choć się tobie jawię,

Prawdziwa moja postać

[Wstaje, idzie w jego kierunku]

Jest niczym niepozorny

Owada ślad na kamieniu.

Bo kształtu nie ma wcale,

[Staje przed grobem]

Jak kształtu nigdy nie ma

Cierpienie skryte w bluszczu...

Wołanie jej o pomoc

[Zwraca się w stronę mnicha]

Widać przez chwilę, a ona sama znika.



Gusła. Fot. Zygmunt Rytka. „Ciało zbiorowe”

[Wchodzi do środka grobu]

Wołanie jej o pomoc

Widać przez chwilę, a ona sama znika.

W tej sekwencji jest zamknięta jakby jedna „perypetia” – zniknięcie ducha, który wyjawił swoje imię. Kiedy jednak skrócimy znacznie ogniskową, zobaczymy, jak językiem metafory wyraża się kilka „zmian”, „punktów zwrotnych” dla Kobiety. Sytuację wywołuje pytanie o imię: kim jesteś? I w odpowiedzi mamy kilka następujących po sobie, zmiennych metafor: „ot, jestem ledwo imieniem...”, „ciało – pretekst dla imienia”, o sobie mówi: „schowana w gęstwie roślin wychodzi jednak na jaw barwą namiętności”. Potem zaś, krążąc w przestrzeni, podczas gdy chór śpiewa w jej imieniu, to zwraca się do mnicha, to oddala, przechodząc przez subtelne (kwantowe) „perypetie”: „jestem niczym niepozorny ślad owada”, „kształtu nie mam”, „cierpienie skryte w bluszczu nie ma kształtu”, „wołanie widać, a ona sama znika”. Postać się pojawia, gdy ją widać, mówi, że to uluda. Gdy znika, świat powraca do normalności.

Ona jakby droczy się z mnichem: chce zaistnieć przed tobą (abyś się pomodlił), ale to, co widzisz, źle widzisz, bo ja nie istnieję. Zbliży się do niego i zarazem oddala. W chwili, gdy wreszcie powiedziała, kim jest,

ukryła się w grobie. Z punktu widzenia postaci głównej to bardzo ważne wydarzenie: ujawnienie imienia. Ale przecież realizuje się ono w ciągu metafor jedynie, w tańcu i w pieśni, a w dodatku nie śpiewanej przecież przez postać główną, tylko włożonej w usta chóru. Wszystko to przekłada się jeszcze na język gestów, figur tanecznych, muzykę instrumentów. Te minimalne zmiany, właśnie „kwantowe”, stoją u podstaw „perypetii” rozgrywających się we wnętrzu bohatera, a jednak przełożonych na uzewnętrzniający je (w metaforze) język poezji i muzyki.

Właśnie tam, gdzie pieśń ukonstytuowała się jako podstawowy element tworzywa scenicznego, taka droga postępowania z perypetią – metaforyczna – wydaje się nieunikniona. Elementy cząstkowe losów bohatera przywoływane będą za pomocą metafory, a metafora przekładać się będzie na język muzyki i choreografii. Bliski temu sposób postępowania można odnaleźć w przedstawieniach Staniewskiego. Np. w *Carmina Burana* scena początkowa: po słowach „Słońce piekło, zażądałam pić! Słońce piekło, zażądałam pić!” (Izolda Młodsza) – riposta „Znalazłam wino!” (Izolda Starsza) – natychmiast wywołują pieśń „Ave Formosissima, gemma preciosa!” (Bądź pozdrowiona, najpiękniejsza, bądź pozdrowiony cenny klejnocie!) – jest to powitanie miłości: jako przekłętego magicznego napoju (sło-



Carmina Burana. M. Gołaj, T. Rodowicz, Berlin 1995.
Fot. Andreas Lüdtke

wa obu Izold), a zarazem powitanie miłości metaforyczne: jako siły największej (pieśń *Ave* ze zbioru poetyckiego *Carmina Burana*). Jednostkowemu wydarzeniu na łodzi (znalezienie bukłaka z magicznym winem) odpowiada śpiewna chóralna (zbiorowa, transcendentna) riposta metaforyczna: „Ave!” inkantowana przez chór. Takie przykłady można by mnożyć.

Aktor w tego typu teatrze jak *nô* i jak „Gardzienice” porusza się w dziwnej dość, stosunkowo mało w naszej, zachodniej tradycji kulturalnej, zbadanej tkance muzyczności, w której na równych prawach współlistnieje ekspresja głosu i ciała, idzie jakby zygakiem przez „punkty zwrotne” (perypetie) określone: tonem, harmonią, tworami wyobraźni, gestami, realnymi przedmiotami, zderzeniem z partnerem, współtworząc ewokowane metafory. Aktor w takim teatrze nie jest tylko śpiewakiem-i-tancerzem. Aktorstwo łączy obie techniki: śpiewu (mowy) i tańca (ruchu scenicznego), ale zarazem tworzy z nich technikę trzecią, która powstaje w trudnej do określenia przestrzeni zmiany między ruchem a śpiewem. Właśnie w tej przestrzeni „między” technikami najlepiej manifestuje się sztuka aktora – sztuka przyciągania uwagi widza, sztuka sięgania w głąb jego własnej wyobraźni. Ta prawda znana jest od stuleci w *nô*.

Zeami pisze tak: „(...) w tym przedziale czasu, kiedy uwaga widza przesuwana się ze słuchania na patrzenie, rodzi się w widzu też uczucie. Ono decyduje o spełnie-

niu obu warstw (widowiska): dźwiękowej i obrazowej”¹², i dalej: „Czasami widzowie wyrażają taką opinię: «Ciekawa jest ta chwila, kiedy aktor nic nie czyni». To, że coś ciekawego rodzi się, gdy aktor «nie czyni nic», ma źródło w jego nieujawnionym zamiarze. Poczynając od Dwoch Środków (tańca i śpiewu – przyp. J.R.) poprzez ruch taneczny naśladowujący walkę (*tachibataraki*), aż po rozliczne role, wszystko należy do techniki, ta zaś – do domeny ciała. «Nie czynienie» powstaje w chwilach wolnych od techniki. Jeśli się zastanowić, dlaczego właśnie „miejsca puste” (*senu hima*) budzą ciekawość, to okaże się, że «nie czynienie» osadza się w czymś jeszcze pierwotniejszym niż serce. W «korzeniu serca», gdzie się scalają (wszystkie) działania i rodzi ciągłość uwagi”¹³.

Aktor, zanurzony w działaniu, stosujący śpiew i tańiec w wyżej opisany sposób, musi być zdolny do szczególnego rodzaju uwagi, zebranej gdzieś na wyższym poziomie niż ten, na którym operuje jego ciało, głos i umysł (wyobraźnia) – będące wszak różnymi aspektami jego przejawionej obecności; musi mieć w sobie szerszą perspektywę, pozwalającą mu bardzo szybko reagować – i reakcję tę ujawniać w ekspresji – na wydarzenia sceniczne: na partnera, słowo, przedmiot, a przy tym pozostawać w zgodzie z rytmem muzyki, a nie tylko jakąś wewnętrzną skłonnością. Muzyka wyrwa aktora z autyzmu, a zarazem nadaje ramy jego nieustannemu i naprzemiennemu rozczłonkowywaniu i scalaniu, dysocjacji, asocjacji elementów gry, co powoduje, że aktor staje się metaforą duszy.

Przychodzą na myśl słowa Artauda:

„Wyobrażam sobie duszę jako coś, co jest dobrze ześrodkowane, ale zarazem podzielne w nieskończoność i ponadto przenośne, jak rzecz, która istnieje. Wyobrażam to sobie jako czujący umysł, który walczy, ale jednocześnie wyraża zgodę i obraca swoje płomienne języki we wszystkich kierunkach, pomnaża swoją pleć – a w końcu się zabija”¹⁴.

Teatr wspina się na wyżyny tylko wówczas, jeśli posługuje się językiem nietypowym dla żadnej innej sztuki. Rzecz „czysto teatralna” musi oznaczać, że w tym, co widzimy na scenie, nie da się jasno odgraniczyć „słyszalnego” od „widzialnego”, ani też od „sugerowanego”, a nawet „znaczącego”. Wychodzący widz powinien odnieść wrażenie, że to, czego był świadkiem, nie da się przełożyć na inny język. Krytyków stawia to oczywiście w nader niewygodnej sytuacji i, prawdę mówiąc, w takiej sytuacji życzylibym im zawsze pozostać.

Zeami mówi o najwyższym stylu gry: „To, co nazywamy Tajemnym, jest nienazywalne – w tym tkwi paradoks. Tajemne znajduje się tam, gdzie ustają działania serca. (...) Znaczy to, że w naszej sztuce osiągnięcie Stylu Tajemnicy łączy się z niepodleganiem żadnym

pochwalam i z dotarciem do stanu «bez serca» (świadomości) oraz do stopnia poza wszystkimi stopniami¹⁵, i dalej: „Wyżej jeszcze (czyli w grze Stylu Tajemnicy – przyp. J.R.) znajduje się wszystko to, co wykracza poza możliwości języka. Tam następuje ujawnienie istoty woli, zamiaru (*i*) i jej przejawu (*kei*), że zanika ich dwoistość.”

Konkludując: przyjmując pieśń za podstawowe tworzywo teatru, zwracamy teatr do jego źródeł – to widać wyraźnie – zarówno w tym, co dotyczy działania aktorskiego, jak i budowy dramatu. Wprowadzamy go w jakże pełną konsekwencji i bogactwa materiału dziedzinę, dla której nie znam lepszej nazwy, niż grecka *chora* (χώρα) – „miejsce trzecie”¹⁶. Ale, jak powiedziałby Kipling, to już całkiem inna historia.

Przypisy

- ¹ Leszek Kolankiewicz nadał jej w latach osiemdziesiątych nazwę „etno-oratorium”.
- ² Zainteresowanych odsyłam do książki J.M. Rodowicz *Aktor doskonały. Traktaty Zeami o sztuce nô*, Słowo/obraz Terytoria, Gdańsk 2000
- ³ Jak pisze znawca: „Wykonanie joiku jest czymś bardzo osobistym i na ogół związane jest ze szczególną sytuacją środowiskową: musi istnieć więź ufności między joikującym i jego słuchaczami. Pod względem melodycznym joik składa się z krótkich motywów (...), kilku zaledwie dźwięków, interwały pokonywane są załamującym się głosem. W joiku ustalony jest zaledwie szkielet melodyczny z kilku podstawowymi tonami”. Por. Arnberg Matts, Ruong Israel, Yoik, Hakan Unsgaard, Sveriges Radio Publications, s. 51
- ⁴ Znajdują się one w zbiorach Uniwersytetu A. Mickiewicza w Poznaniu, w Polsce osobą wybitnie zasłużoną dla opracowania antropologicznego dorobku B. Piłsudskiego jest prof. F.A. Majewicz z UAM w Poznaniu.
- ⁵ Przekład sztuki „Szata z piór”, por. J. Rodowicz *Pięć wcieleń kobiety w teatrze nô*, Pusty Obłok, Warszawa 1993. Struktura

sztuki na podstawie Tamba Akira, *The musical structure of nô*, Tokai University Press, Tokyo 1981

- ⁶ *Shite* jest to główny aktor w przedstawieniu *nô*, wcielający się w głównego bohatera wydarzenia, *waki* jest to aktor drugi, „poboczny”, grający rolę świadka wydarzeń dziejących się wokół postaci głównej. Por. J. Rodowicz op. cit. s. 24
- ⁷ Zeami w „Zwierciadle Kwiatu”, por. J. Rodowicz, *Aktor doskonały. Traktaty Zeami o sztuce nô*, Słowo/obraz Terytoria, Gdańsk 2000, s. 163
- ⁸ *ibid.* s. 108
- ⁹ Zeami, op. cit. s. 118-126
- ¹⁰ Komparu Kunio, *The Noh Theater. Principles and Perspectives*, Weatherhill/Tankosha, s. 191
- ¹¹ Przypomnijmy, że w *nô* chór wypowiada kwestie bohatera głównego.
- ¹² Zeami, op. cit. s. 103
- ¹³ *ibid.* s. 149
- ¹⁴ Za Hirschman Jack, *Artaud Anthology*, City Light Books, San Francisco 1965, s. 32, przekład J.R.
- ¹⁵ Zeami w traktacie *Dziewięć Stopni*, por. *Aktor doskonały. Traktaty Zeami o sztuce nô*, op. cit. s. 81
- ¹⁶ *Platon*: „... pierwszy rodzaj bytu przedstawia się zawsze w ten sam sposób, nie rodzi się ani nie ginie, nie przyjmuje w siebie znikąd czegoś innego, nie przechodzi nigdy w żadną inną rzecz, jest niedostrzegalny wzrokiem ani innymi zmysłami, sam tylko rozum jest go w stanie oglądać. (...) Istnieje jeszcze drugi rodzaj, który nosi tę samą nazwę; jest podobny do tamtego, lecz jest postrzegalny zmysłowo, jest zrodzony, zawsze w ruchu, rodzi się w pewnym miejscu i znów z niego znika, jest przystępny mniemaniu złaczonemu z postrzeganiem zmysłowym. (...) **Jest wreszcie trzeci rodzaj, który istnieje zawsze, mianowicie miejsce; jest ono niezniszczalne, ofiarowuje pobyt u siebie wszystkim przedmiotom, które się rodzą, daje się dostrzec niezależnie od zmysłów przez pewien rodzaj rozumowania złożonego, z trudnością weni można uwierzyć; postrzegamy je jako coś w rodzaju sennego marzenia i mówimy, że każda rzecz istnieje z konieczności w pewnym miejscu, zajmuje pewną przestrzeń, i że to, co nie mieści się ani na Ziemi, ani gdzieś na Niebie, jest niczym**” (*Timajos*, w: *Timajos Kritias albo Atlantyka*, tł. Paweł Siwek, PWN, Warszawa 1986, s. 67 i d.)