

## NIE CYTAT LECZ INSPIRACJA



Wizerunek jednego z taoistycznych ascetów T'ien Kuai wydmuchującego własną duszę, pędzla Hara Zaichu (1750–1837)

Słowo „inspiracja” znaczy tyle, co „natchnienie, zapal twórczy”. Czasownik *inspirō* w języku łacińskim oznacza: „dąć w co, tchnąć, dmuchać: wpoić; rozdmuchać, rozniecić, natchnąć”.

W pracy Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice pieśni są nie cytatem czy ilustracją, ale inspiracją. Według Włodzimierza Staniewskiego w bardzo wielorakim sensie pieśń, „zaśpiew” — roznieca zapal twórczy i inspiruje. Mało kto jednak, poza osobami pracującymi w tym zespole, wie jak konkretne jest to, co tu stwierdzono.

Mam przed sobą notatki — stare i pożółkłe — które powstawały około dziesięciu lat temu, w okresie, kiedy je jeszcze dość sumiennie, na użytek własnej pracy w Gardzienicach prowadziłam, nie dlatego, żebym miała zacięcie dokumentalistki, ale raczej ponieważ nie zawsze, szczególnie w początkowym okresie pracy, rozumiałam rzeczy dziejące się dookoła. Choć bardzo często podczas wypraw do wsi, kiedy tempo wydarzeń stawało się zawrotne i gęste, wyczuwałam intuicyjnie znaczenie ludzkich zachowań, gestów i słów, do tego stopnia, że je notowałam.

Fragment, który cytuję poniżej, pochodzi z kilku miejsc i zawiera słowa wypowiedziane przez różne osoby z różnych wsi:

Katarzyna Zygmunt, ze wsi Średniówka koło Jędrzejówki, na Rostoczu (opowiadała o „duchu”, którego spotkała na drodze): „«Niewiasto, zaczekaj (trzy razy tak mówiło), nie bój się, nie bój się, módl się dużo, bo straszne czasy przyjdą i koniec świata będzie». Tuż przy twarzy było i mówiło, ale nie dotknęło”.

Ktoś inny z obecnych na Zgromadzeniu: „Czas na niego był, dlatego i umarł”.

Ktoś inny jeszcze podaje formułę „zamawiania” „babki” z Otrocza:

„Dar Ducha Świętego,  
ręką swoją ciała jego.”

i jeszcze: „Niechaj wszystkie bóle śpią  
jak święta ziemia.”

Wszystkie niemal wyróżnione rozstrzelaną czcionką wypowiedzi zostały dokładnie zarejestrowane (nagrane) w czasie wypraw lub rekoniesansów, a potem powtórzone w jednej z kluczowych scen *Guseł*. W scenie tej zastosowano je w miejscu, gdzie nie

używając słów mickiewiczowskich, należało dobitnie określić, dlaczego rzucony na ziemię i sponiewierany został ktoś, kto reprezentował Autorytet na wsi i kto chciał rządzić w guślarskiej kaplicy. Cizba wiejska dosłownie rzuciła go na ziemię i — przy pomocy wyżej podanych „cytatów” skomentowała ten fakt. Podobnych temu „cytatów” ze wsi mieliśmy wiele. Nie tak trudno byłoby je odszukać w scenariuszach gotowych spektakli (zwłaszcza dwóch pierwszych), i poddać analizie ich znaczenie, bo należą do warstwy słownej, a zawsze związki znaczeniowe między tekstem źródłowym (w tym wypadku *Dziadami*) i odpowiednimi powiedzeniami czy „śpiewkami” ludzi są bardzo czytelne. Są to jednak tylko cytaty z kultury ludowej przeniesione do spektaklu w formie dokładnie takiej, w jakim zostały odnalezione w swoim pierwotnym środowisku. Na tym można poprzestać.

Prowadzą one jednak ku dużo bardziej istotnym elementom tworzywa teatralnego, będącym rezultatem wędrówki przez wsie i „obcoplemienne” enklawy kulturowe. I tych już raczej nie można nazywać cytatai, ale inspiracjami. Powiem o jednym z nich, niemal nieudokumentowanym, należącym do sfery dźwiękowej, muzycznej, a przy tym często stosowanym w sytuacjach „otwartych” w sensie formy — takich jak Zgromadzenie.

Powiem zatem o najpiękniejszej, według mego mniemania, „in-spiracji” i etiudzie.

Najpierw krótkie wspomnienie.

Latem 1982 odbywaliśmy wielotygodniową wyprawę do zabytkowych deskami sadyb lapońskich („sadyba” jest określeniem o tyle nieadekwatnym, że Lapończycy, czy raczej ludność Sami, są nomadami i bardziej niż domy, posiadają trasy przemieszczania się wzdłuż szlaków reniferów, na osi morze-góry). Złotym runem, którego poszukiwaliśmy, był lapoński *jojk*, najbardziej w Europie archaiczna forma śpiewu, na której istotę i znaczenie zwrócił uwagę Włodzimierz Staniewski, pod każdym względem autor tego przedsięwzięcia.

W Finnmarku, dokąd dotarliśmy, niedaleko miasteczka Kautokeino, znajduje się kilka domostw nazywanych Beskenjarg. Mieszka tam Elle Biret Balto, stara kobieta, znana właśnie z tego, że doskonale pamięta *jojk* — wszystkie własne pieśni, a także pieśni innych. Jest to osoba słynna, zapraszana na festiwale, nagrywana, „sfotografowana” — słowem — „udokumentowana”. Co niekoniecznie znaczy, że nieautentyczna.

To ona właśnie powiedziała, że po to, aby zaśpiewać „czyjś *jojk*”, a więc czyjaś „pieśń osobista”, trzeba tę osobę znać, a przynajmniej widzieć i lubić. Bo *jojk*, to nie opis słowny osoby, ale wyrażenie, przy pomocy głosu, jej charakteru i życia; czy jest dobra czy zła, smutna czy wesoła, jak się porusza i chodzi, czy ma dużo dzieci, jak żyje. Że nie *jojkuje* się „o kimś”, tylko „kogoś”. Ponieważ *jojk*, „osobista pieśń”, jest, wedle tego co mówiła, głosową rekonstrukcją osoby. Jako dzieło nie daje się oddzielić ani od tego, kto go czyni, ani też od tego „czyj” jest. *Jojk* jest przestrzenią pomiędzy czyniącym, czynionym i dźwiękiem — głosem jednego i drugiego.

Właściwie Elle wypowiedziała kwintesencję tego, o co zawsze

chodziło w „Gardzienicach” w pracy nad pieśnią i głosem. Śpiew nie miał być „o rzeczy”, tylko miał być „rzeczą”. W pewnym sensie Elle teoretycznie rozwiązała palącą kwestię twórczości, w której aspekty *être* i *faire* — „bycia” i „czynienia” powinny stanowić dwie różne płaszczyzny szlifu tego samego szlachetnego kamienia.

Mieszkaliśmy wtedy, na krótko, w drewnianym domku, w którym na przestrzeni cztery metry na cztery, próbowaliśmy, prócz *Gusef* i elementów Zgromadzenia, nowe pieśni i fragmenty jakichś wstępnych szkiców do *Awwakuma*. Pamiętam bardzo dobrze, że tam właśnie, któregoś wieczoru pojawił się nasz dobry przyjaciel, przewodnik po magnetycznej ziemi podbiegunowej, Ailo Gaup ze swym bratem. Nie wiem już, czy to fragment próby, której się przyglądał, atmosfera zbliżającej się nocy polarnej (po niebie chodziła już bezszelestnie zorza polarna), gorące tempo etud Zgromadzenia, czy coś jeszcze spowodowały, że brat Ailo nagle postanowił pokazać nam jak naprawdę brzmi *jojk* — ten nigdy nie wykonywany dla nagrań etnografów, dla handlu folklorem.

Dreszcze przeszły po nas wszystkich, gdy w tej drewnianej chałupince zabrzmiały nagle szczęknięcia wilków, głos renifera, jeszcze inne nieznanne zwierzę, czytelne w ludzkim głosie i oddechu brata Ailo. Nikt z nas nie zapomniał owej dzwoniącej ciszy, jaka zapanowała, gdy skończył. A potem zaczął się śmiać — a my razem z nim i był to iście „kosmiczny śmiech”, równoważny prostocie i bezpretensjonalności aktu, który go poprzedzał.

Opowieść pozostałaby bez pointy, gdyby nie fakt, że w latach, które nadeszły później, wielokrotnie słyszałam ślady tych odgłosów, echa „wilków i reniferów” i przede wszystkim ów końcowy śmiech wszystkich, kiedy Anna Zubrzycka z Tomaszem Rodowiczem przystępowali w Zgromadzeniu do bardzo osobliwego działania, zwanego w naszym języku „rytmooddechami”. Patrząc na ich dwoje nigdy do końca nie można było rozwiązać zagadki tego dwugłowego tworów, dyszącego i śmiejącego się — zachwyconego światem i nieopisywalnego w jego teatralnej, bratersko-siostrzanej biologii.

Można uznać, że u podstaw pieśni tkwią różne elementy — ton, rytm, harmonia, słowa, melodia. W pracy nad rytmo-oddechami Staniewski wraz z nimi dwojgiem po raz pierwszy w naszym kręgu kulturowym odkrył, że bardziej niż cokolwiek innego może być podstawą pieśni oddech i „wewnętrzne widzenie” pewnego wizerunku.

Jakiego wizerunku?

Nikt nie wie, co widział brat Ailo w naszej drewnianej chałupince. Ani też nie dopytywaliśmy o to nigdy Anny Zubrzyckiej i Tomasza Rodowicza, gdy rozmawiali między sobą oddechami. Nikt więc tego nie wie, każdy czuje własne..

Gdy się przenieść tysiące kilometrów na Wschód i trochę mniej na Północ, to w języku Ajnów zamieszkujących Hokkaido, a niegdyś także Sachalin i Kuryle, taka „śpiewka” nosiłaby nazwę *rekuhara*. I tam usłyszeć można oddech-rytm, w nich zawarte pytanie, szybko padającą odpowiedź, następne, szybko padające pytanie, i jeszcze szybszą odpowiedź, jeszcze jedno pytanie, znowu odpowiedź — aż na końcu wybucha ów „kosmiczny śmiech”, ogarniający wszystkich obecnych.

*Rekuhara* nigdy nie jest „o czymś” — jest nieepicka. Trudno też byłoby nazwać uczucia, które wyraża — jeśli je w ogóle wyraża. A jednak z tej wymiany rytmu i oddechu rodzi się dialog, obecność, śmiech. Wszystkie cechy dobrego teatru. Czasami, w związku z moimi studiami japonskimi, bywam przepytwana na okoliczność użyteczności „doświadczenia wschod-

niego” w pracy w „Gardzienicach”. Prawda jest taka, że oba rodzaje doświadczenia są kompletnie nieprzystawalne, choć dotyczą tego samego zjawiska — teatru. Technik wschodnich w ogóle nie można, nie powinno się, stosować w teatrze jako własnych, gdyż zazwyczaj zatracą się coś, co określiłabym jako „jednorodność treści literackich z językiem ciała”. Cytat z *Czuang-tsego narzuca się sam*:

„Nowoprzybyły rzekł: — Prawda to najwyższy stopień jednorodności i szczerości. Komu brak jednorodności i szczerości, ten nie może oddziaływać na innych. (...) Gdy w naszej duszy panuje prawda, nasz duch oddziałuje na zewnątrz. Oto, dlaczego cenimy prawdę.”<sup>1</sup>

Aczkolwiek są takie prawdy o teatrze, które, wyprowadzone z „doświadczenia wschodniego” pokrywają się szczelnie z poetyką i odkryciami „Gardzienic”, biegnącymi przeciw zupełnie innemu torem. Jedną z nich mówi o współtistości teatru i muzyki.

Przebieg sztuki, na przykład w japońskim teatrze *nō*, reguluje zasada kompozycji muzycznej według tempa wykonania, tzw. *jo-ha-kyū* (krótkiego wstępu, powolnego „rozbitcia” akcji i pospiesznego końca). Podstawę ekspresji scenicznej stanowi śpiew i taniec, przy czym jako „śpiew” rozumie się wszelkie sposoby użycia głosu, łącznie z nieartykułowanymi, dość niesamowitymi okrzykami (*kakegoe*) muzyków bijących w bębny. Słyszalny oddech, westchnienia, jęki. Czegoż chcieć więcej?

Czytając opisy naszych spektakli, krytyki, zawsze odnosiłam wrażenie, że język krytyki nie dopracował się jeszcze odpowiednich pojęć, z wyjątkiem kapitalnej definicji „etnooratorium”, dla formy gardzienickich spektakli, stworzonej przez Leszka Kolaniewicza. Dlatego z takim trudem chwytały się związki między napięciami dramatycznymi budowanymi na wielu planach, a polifoniczną kompozycją muzyczną — mało kto dostrzega tę jedność dramatu i dzieła muzycznego. Tymczasem, gdy pokazywaliśmy *Awwakuma* w Korei, krytycy, pisarze i wszyscy ludzie, którzy z nami po spektaklu rozmawiali, chwytały ten związek bezbłędnie i natychmiast; — samą strukturę spektaklu, jego gęstość, wieloplanowość, dysharmonie — one były dla nich oczywistością — tkwiły mocno zakorzenione w ich percepcji teatru. Dla nich oczywiste jest, że teatr wyrastający z pieśni, nie polega na poprawnym wykonaniu zarejestrowanej na kreskach piosneczki. *Jojk*, rytmooddechy Anny i Tomka, pieśń z Roztocza, wszystko to dla nich byłoby oczywiste.

Także tym sensie tkwimy na osobliwym pograniczu kultur Wschodu i Zachodu.

Byłoby dziwne sądzić, że nie wymagało szczególnego wysiłku zbudowanie teatru na gruncie pieśni, którą rozumieliśmy jako wszelaką muzykę wydobywaną z ciała; zaczynała się ona od wiatru-oddechu, a potem zamieniała się w światy, krajobrazy, bohaterów, historie, chaos, ład.

. . .

Nie bój się. Wyspa ta pełna jest głosów,  
Szumów, melodii śpiewanych i przyjemnych  
A nieszkodliwych. Czasem mi nad uchem  
Zabrzmia tysiące dźwięcznych instrumentów,  
A czasem głosy, które jeślim właśnie  
Z długiego snu się obudził, na nowo  
Mnie usypiają. Gdy śnię, widzę jakby  
Chmury rozwarte i ukazujące  
Skarby, co mają spaść na mnie (...) <sup>2</sup>

## PRZYPISY

<sup>1</sup> Czuang-tse, *Prawdziwa Księga Południowego Kwiatu*, tłum. Olgierd Wojtasiewicz, PIW, Warszawa 1963, s. 322

<sup>2</sup> William Szekspir, *Burza*, cytowane za Janem Kottem, *Szeks-pir współczesny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, s. 375