

Mistrz na scenie

Refleksje po lekturze *Aktora doskonałego.*
Traktatów Zeamiiego o sztuce nō



ANETA PIERZCHAŁA

*Trzeba się stale uczyć i stale powtarzać.
Tak tworzy się Droga.*

Zeami

W ubiegłym roku do Warszawy przyjechał ze swoim przedstawieniem japoński aktor-tancerz butoh¹ Ko Murobushi. Teoria mówi, że butoh to ekspresyjny taniec awangardowy odgrywany na pustej scenie, mający silny związek z technikami szamańskimi, nawiązujący też do tradycji tanecznej i dramatycznej teatru nō².

Wystąpienie Ko Murobushiego nie tylko fascynowało obcością. Charakteryzowało się też płynnością granic między „realistyczną” grą, umownością gestów, tańcem, pantomimą. Patrząc na wystąpienie japońskiego artysty, można było pojąć, że konflikt między naśladownictwem a kreacjonizmem, który często próbowała rozstrzygać i łagodzić zachodnia teoria sztuki, jest konfliktem wymyślnym, bo prawdziwa sztuka przekracza takie kategorie. Z tradycyjnego teatru japońskiego, którego – jak np. w nō – integralnym elementem jest taniec, zawsze emanował „nie-realizm” (sztuki widowiskowe *Igeino!* wywodzą się z tańców rytualnych). Przyjmuje się obecnie, że kluczową rolę w powstaniu najstarszych form widowiskowych w Japonii odegrał obrzęd na cześć bogów *kagura*, czasami wskazuje się wprost na trans szamański, nawiedzenie czy opętanie³.

Było coś w ciele Ko Murobushiego, co potrafiło zagrać czy też przedstawić własną śmierć, śmiertelność ludzkiego ciała w ogóle. Wyćwiczone mięśnie kurczyły się w przejmująco naturalistyczny sposób, a jednak była w ruchach tancerza jakaś umowność, dążenie do skrótu czy raczej syntezy gestu. Aktor był konającym starcem, był pełnym energii zwierzęciem, był ludzkim płodem. Jego „gra” miała bezbłędność technicznej perfekcji, ale i absolutnej spontaniczności, improwizacji. Pot ściekał z niego strugami. Jego ciało było fantastycznie wyćwiczonym instrumentem – fizyczne, zmysłowe, konkretne do bólu drgających ścięgien, ale było też znakiem – czystym, klarownym znakiem śmiertelnego bytu. *Sam taniec jest dla mnie jak droga, mówi Murobushi. (...) Na scenie umrę, by powstać i umrzeć ponownie podczas kolejnego spektaklu. Można umierać wiele razy. Życie na tym polega, że codziennie umieramy i odradzamy się na nowo*⁴.

Fraza: *umieramy i odradzamy się na nowo* – choć brzmi dla nas nieco paletyicznie, ma źródło w zdyscyplinowanej intelektualnie buddyjskiej refleksji na temat bytu. W buddyjskiej tradycji ciągłość i niezmiennność bytu są jedynie iluzją, tak jak iluzją jest nasze spójne, stałe „ja”. Ta myśl przyświeca również wschodnim teoriom sztuki i artysty. *Stale jesteśmy na początku drogi*⁵, mówi o aktorach (także o sobie) Zeami – XV-wieczny aktor, teoretyk teatru nō. Aktor zmierzający do osiągnięcia doskonałości w swoim fachu pokonuje różne etapy doskonalenia i w jakimś sensie zawsze jest u początku, choć nie jest to już ten sam początek co przed laty. Pojęcie „drogi” (kojarzone na Zachodzie raczej z taoizmem niż buddyzmem) ma perspektywę egzystencjalną. Dotyczy tzw. sztuki życia, ale też o każdym niemal zawodzie czy rzemiośle mówi się w Japonii *do*, które to słowo znaczy „tao” albo „droga” (poniekąd w podobny sposób zwykło się dawniej mawiać na Zachodzie o niektórych rzeczach „misterium”⁶). Sztuka na Wschodzie to rodzaj pracy wewnętrznej. Dlatego ma tak wiele wspólnego z medytacją. Według Zeami *ostatecznie celem sztuki jest oświecenie samego twórcy, a zarazem unaocznienie tego faktu widzowi*⁷. Zdanie to dotyczy każdego artysty-mistrza.

W Japonii sztuka na wiele setek lat związała się z myślą zen, która kładzie nacisk (paradoksalnie z naszego punktu widzenia) na dyscyplinę i spontaniczność zarazem. Dyscyplina pomaga opanować technikę, spontaniczność oznacza uwolnienie się od pragnącego kontroli *ego*, to spontaniczność oznaczająca przekroczenie własnego „ja”, uwolnienie z jego pułapki. Sztukę japońską cechuje połączenie niemal matematycznej precyzji i przypadku, bo chęć uniknięcia przypadku oznacza dla japońskiego artysty pychę i fałsz. Na przykład w japońskim malarstwie tuszem (w tzw. stylu *zenga*) ważna jest precyzja dotknięcia pędzla, ale „kropkę nad i” stawia przypadek. Może dlatego właśnie tancerz-aktor butoh na pytanie polskiej publiczności (zdumionej precyzją jego gestów), czy w jego spektaklach jest miejsce na improwizację, uśmiechnął się i odpowiedział – *na wczorajszym przedstawieniu wykrzykiwałem inne słowa*⁸.

Spektakl, który tak zapadł mi w pamięć, mógł zadziwić, wstrząsnąć, można było go także odrzucić jako zbyt „cielesny”, „fizjologiczny”, drapieżny. Przede wszystkim prowokował jednak do weryfikacji pojęć, jakie przywykliśmy stosować wobec sztuki teatralnej. Czy Murobushi był na scenie bardziej tancerzem, czy aktorem, a może gimnastykiem lub szamanem? Co naśladował? Jakie znaczenia niósł jego ruch? (Na podobne trudności z określeniem „roli” i działań aktora natknemy się w tradycyjnym, bo rodzącym się kilka wieków temu teatrze nō). Po spektaklu tancerz butoh okazał się drobnym starszym panem – na scenie był pozbawiony wieku, wzrostu. Miał w sobie to coś, co Kanze Hisao, współczesny aktor nō, określiłby jako „surowe”, „żywe”: *Grać rolę to nie znaczy przyjąć postać jakiegoś ciała na niby, nie znaczy zwodzić ani oszukiwać. Znaczy – odsonić siebie nie w sensie obnażania się, lecz stworzenia dzięki technice takiej możliwości, aby na scenie żyło to, co jest w człowieku-aktorze surowe, nieukształtowane, żywe (nama)*⁹.

Współczesny, rodzący się w latach 50. i 60. ubiegłego stulecia teatr japoński (także ten awangardowy, jak np. butoh) miał korzenie we wschodniej tradycji religijnej, filozoficznej, estetycznej. Co ciekawe, jak zauważa Estera Żeromska, np.

japoński dramat lat 60. *nabrał cech tradycyjnie japońskiej alinearności, ahistoryczności, cykliczności. Tymi cechami przypomina symultaniczne relacje czasowe sztuk nō i kabuki*¹⁰. XX-wieczny dramat japoński nasycony tymi tradycyjnie „japońskimi elementami” nabrał cech oryginalnych (wcześniej przez kilka dekad naśladował europejski) i zbliżył się do światowego nurtu tzw. teatru absurdu Ionesco i Becketta.

Sztuka Japonii w latach 60. wracała do źródeł. W Europie, na Zachodzie postrzegana jako świeża, swoją „nowatorskość” czerpała z tradycji. Lektura tekstów Zeamięgo może dać pojęcie o japońskiej perspektywie myślenia o aktorze, o sztuce, perspektywie z naszego punktu widzenia, żywej i nowoczesnej.

Teksty Zeamięgo są intrygujące, nie tylko dla tych, którzy interesują się tradycyjnym teatrem nō – możemy w nich odnaleźć inne ujęcie „roli” aktora niż to, do którego przywykliśmy, a które ugruntował przede wszystkim film zachodni. Dla nas liczy się umiejętnie „spreparowana” psychologia postaci, a tym samym naśladownictwo, kopiowanie rzeczywistości. (Pomijam tu marginalne czy raczej elitarne zjawiska teatralne, a także próby wyeliminowania psychologizmu, które podejmowali m.in. Craig, Meyerhold, czy Brecht). Wybitny aktor zachodni często szczyci się „bogatą osobowością”, „burzliwym życiem wewnętrznym”, „silnym ego”. Przywykliśmy sądzić, że aktor to osobowość, a talent jest dany raz na zawsze. Teksty Zeamięgo na temat aktora i aktorstwa brzmią w tym kontekście jak odkrycie, choć zawierają prawdy proste i oczywiste. Aktorstwo to proces. Talent podlega nieustannej przemianie, rozproszeniu i scalaniu.

W pismach Zeamięgo ważną kategorią estetyczną jest kategoria „kwiatu”. To pojęcie, dla nas może o zbyt poetyckim, mało precyzyjnym znaczeniu, w Japonii ma ciężenie metafizyczne – zawiera się w nim nie tylko piękno, ale i ulotność, kruchość, tymczasowość (bytu). Ikonografia kwiatu ma w Japonii bogatą tradycję. To w kwiecie wiśni, w tym samym nieomal momencie rozkwitłym i unicestwionym, Japończycy widzą idealne piękno. Dla Zeamięgo każdy etap ludzkiego życia, jak pora roku, ma swój kwiat. Wchodząc na drogę aktorstwa, w wieku 12, 13 lat trzeba się poddać systematycznym ćwiczeniom porannym i wieczornym, takim jednak, które nie nadwężają skali głosu. Poprzez modlitwę i skupienie trzeba w głębi duszy wytworzyć siłę wewnętrzną¹¹.

Zeami często wraca do tematu „początkującego umysłu” – czyli stanu serca i umysłu nowicjusza. W „początkującym umyśle” drzemią pułapki dumy i zarozumiałości połączonej z niedoświadczeniem, ale też są w nim obecne wartości pozytywne, jak chociażby nieustanna gotowość uczenia się. Od 24 do 25 roku na drodze mamy dwa atuty. *Są to głos i ciało (...). Początkujący umysł ocenia właśnie Kwiat tego okresu jako coś doskonałego i wówczas zbacza z właściwej drogi, usiłując stosować styl mistrzowski, co jest rzeczą godną pogardy. Nawet jeśli go ludzie chwalać (...) Kwiat ten jest tylko Jednorazowym Kwiatem niezwykłości. (...) Serce tego, kto Kwiat owego okresu poczytuje za Kwiat Prawdziwy, coraz bardziej się od Prawdziwego oddala. Kto polegając na częściej opinii, daje się zwieść Kwiatowi Ulotnemu, nie będzie wiedział kiedy Kwiat opadnie*¹². „Początkujący umysł” jest chyba tą pułapką, w którą często wpada aktor Zachodu. Szczególnie aktor filmowy jest narażony na błądzenie, bo tzw. kultura masowa lansuje wizerunek wiecznie młodego aktora-gwiazdy.

Paradoksalnie, tradycyjny aktor japoński, od którego wymaga się „uwolnienia od siebie”, pozbycia „ja” (artysta pozostaje w stanie *muga*, czyli „nie-ja”), jest

wsluchany w siebie i skoncentrowany na wyrażaniu wewnętrznej prawdy. W tekstach Zeamiego czytamy: *Młody człowiek musi dokładnie rozpoznawać własny poziom. Powinien mówić sobie: „To, co teraz robię, stanowi tylko część umiejętności typowych dla początku nauki (...). Jeśli zapomni, że jest „u początku”, nie zobaczy procesu wzrostu własnych umiejętności, przez co z kolei rozwój jego kunsztu nie będzie świadomy*¹³. Talent może być źle rozwijany. Zeami to „połknięcie na drodze” nazywa *chorobą nadużycia umiejętności*.

A jaki jest według Zeamiego aktor doskonały? Jego definicja, inspirowana myślą zen, jest aktualna w XV-wiecznej Japonii i dzisiejszej Europie. Można ją, jak sądzę, odnieść z równym powodzeniem do aktora teatru *nō* i współczesnego tancerza *butoh*. Aktor doskonały zbliża się do *Tajemnego*. *W jaki sposób i gdzie pojawia się Tajemne? Znaleźć je można na najdalszych krańcach sztuki, u tych, którzy osiągnęli największe możliwości i tworzą już na takim poziomie, że ze swobodą i lekkością wykonują rzeczy najtrudniejsze. Umieją nawet odchodzić od techniki. (...) Oni dotarli na poziom, gdzie nie ma już ani działań serca [umysłu], ani też żadnego określonego stylu*¹⁴. Jadwiga Rodowicz, komentatorka i tłumaczka tekstów Zeamiego, dookreśla tę myśl – odejście od techniki pozwala na tworzenie niemożliwej do odczytania strefy znaczeń, a właściwie na świadome zaprzestanie ich tworzenia. Mistrz nie potrzebuje i nie chce znaczeń, mistrz porusza się w potencjalnej przestrzeni możliwości¹⁵.

Czy oznacza to dojście do punktu, w którym gra i zaniechanie gry, ruch i bezruch, dźwięk i cisza, znaczenie i pustka, doskonałość i błąd mogą współistnieć i mają tak samo wielką wartość?

ANETA PIERZCHAŁA

¹ Za twórcę *butoh* jest uważany Hijikata Tatsumi (1928–1986), który pod koniec lat 50. wykształcił oryginalną formę tańca, nazwaną przez niego „tańcem w mroku”. Komponując obrazy taneczne, Hijikata czerpał inspirację z postaw i gestów ciała charakterystycznych dla tańców i obrzędów ludowych. Inspiracją dla niego był również teatr *nō*. Por. M. Melanowicz, *Literatura japońska*, Warszawa 1996, s. 413.

² *Nō nie ma odpowiednika w sztuce europejskiej. Wielu badaczy widzi w nim rysy zbieżne z antyczną tragedią grecką. Nō określić można jako widowisko liryczne, śpiewane i tańczone, z udziałem aktorów, chóru i orkiestry, oparte na krótkim, dialogowanym poemacie. Nō (artyzm, sztuka, doskonałość) powstało z połączenia tańców *shushi* i ludowych fars uszlachetnionych doświadczeniem *dengaku*. W *nō* można także odnaleźć ślady różnych wcześniejszych form tanecznych, takich jak *kagura*, *ennen-mai*, *kuse-mai* i epickich jak *kowaka* czy *kouta*. Ostatecznie kryształizacja nastąpiła szybko w ostatniej ćwier-*

ci XIV w. dzięki Kun-ami i Zeami. Cyt. za: A. Ziębiński, Klasyczny teatr japoński, „Pamiętnik Teatralny” 1974 z. 1, s. 20.

³ J. Rodowicz, *Aktor doskonały. Traktaty Zeami o sztuce nō*, Gdańsk 2000, s. 17.

⁴ Wypowiedź tancerza Ko Murobushiego dla „Gazety Wyborczej”, A. Kowalska, *Taniec to podróż*, „Gazeta Stołeczna”, 10-11 listopada 2001.

⁵ Cyt. za J. Rodowicz, *Zeami, w: Aktor doskonały. Traktaty Zeami o sztuce nō*, Gdańsk 2000, s. 174.

⁶ Por. A. Watts, *Droga zen*, tłum. S. Musielak, Poznań 1997, s. 214.

⁷ J. Rodowicz, dz. cyt., s. 46.

⁸ Murobushi, dz. cyt.

⁹ J. Rodowicz, dz. cyt., s. 49.

¹⁰ E. Żeromska, *Teatr japoński. Powrót do przeszłości*, Warszawa 1996, s. 51.

¹¹ J. Rodowicz, dz. cyt., s. 71.

¹² Tamże, s. 73.

¹³ Tamże, s. 174.

¹⁴ Tamże, s. 153.

¹⁵ Por. tamże, s. 47.