

Małgorzata Wielgosz

Tańczyć oczami, a mówić palcami : uwagi o komunikacji teatralnej na Dalekim Wschodzie

Acta Humana nr 2, 67-76

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Mgr Małgorzata Wielgosz

UMCS Lublin

Tańczyć oczami, a mówić palcami. Uwagi o komunikacji teatralnej na Dalekim Wschodzie

Kultura europejska opiera się w dużej mierze na logosie, podczas gdy dalekowschodnia na intuicyjnym wglądzie w istotę rzeczy. To główny czynnik, sprawiający, że orientalna komunikacja teatralna okazuje się nieprzystępna dla ludzi Zachodu. Przyczyną nie jest tutaj niezajomość języka, gdyż tradycyjne dalekowschodnie gatunki sceniczne w niewielkim stopniu opierają się na słowie. Ważniejsze staje się wykształcenie specyficznej umiejętności postrzegania, odbioru świata, odczytywania przedstawianego znaku.

Symbol w paradygmatach kultury dalekowschodniej

Kostium, charakteryzacja, rekwizyty, gesty, ewolucje akrobatyczne, dekoracja – to elementy nadające symboliczny charakter dalekowschodniemu teatrowi. Ekspresja, używanie konwencjonalnych, odbieranych i dekodowanych przez widzów znaków ożywia – wskutek wywoływania reakcji cielesnych – miejsca akcji z kilkoma prosto skonstruowanymi elementami, bez użycia realistycznej scenografii. Wsiewołoda Meyerholda zafascynował charakter japońskiej dekoracji, w której na przykład narysowana ukwiecona gałąź oddaje wiosnę. W estetyce japońskiej, jak precyzuje Zofia Alberowa, „mały wycinek natury – liść, kwiat, pokryte rosą źdźbło trawy – równie dobrze w ich [Japończyków – M. W.] mniemaniu oddawał atmosferę wiosny niż cały sad kwitnących drzew, większy bowiem margines pozostawał dla wyobraźni i poetyckiej wrażliwości patrzącego”¹.

Tradycyjne teatry dalekowschodnie w ogóle rzadko używają scenografii, która ma odtwarzać miejsca akcji dramatycznej. Rolę ruchomej dekoracji pełni przede wszystkim kostium. Jeden z wyjątków stanowi charakterystyczna dla japońskiego gatunku *kabuki*, niezwykle zresztą skomplikowana jak na scenografię. Teatr zachodni zawdzięcza jej między innymi pomysł sceny obrotowej. Na europejskich

¹ Z. Alberowa, *O sztuce Japonii*, Warszawa 1983, s. 153.

odbiorcach wrażenie robią kostiumy wykonawców, pełniące rolę miniaturowej scenografii pozostającej w stałym ruchu na scenie. Nie tylko efektownie wyglądają, ale często również sporo ważą, nawet do trzydziestu kilogramów, co nie ułatwia aktorom gry. Teatralne stroje i charakteryzacja służą sprecyzowaniu typu postaci. Przebrania aktorów mają określone znaczenia, a użycie maski odpowiedni sens – w japońskim teatrze *nō* symbolizuje ona wcielenie się boga lub ducha w aktora. Występuje w niej jedynie tzw. aktor działający (*shite*), a aktor pomocniczy (*waki*) nie posiada tego elementu. Jest to istotne, ponieważ maska konotuje określone znaczenie. *Waki* należy do świata ludzi, *shite* jest z kolei kimś obcym i nieprzeciętnym, wcielonym bóstwem, duchem, pokutującą duszą, szaleńcem, kobietą opętaną namiętnością, natchnionym poetą. Aktor pomocniczy pośredniczy między nim a światem widzów, służy mu, robiąc wprowadzenie oraz zadając pytania, pobudza do ukazania swojej prawdziwej natury. Gra postać, która spotyka bohatera kreowanego przez głównego aktora. *Shite* najpierw ukazuje się jako człowiek, w miarę rozwoju akcji ujawnia swoje nadziemskie oblicze.

Dla teatru dalekowschodniego charakterystyczna jest bogata gama gestów i póz. Istnieją konwencje wyznaczające sposób kreowania poszczególnych bohaterów, np. ducha, który ma nie tylko określony strój i perukę, ale również sposób poruszania. Jadwiga Rodowicz opisuje ujawnienie się demona w sztukach japońskich w następujący sposób:

Pojawienie się demona ma na ogół charakter nagły: jest to gwałtowny impuls nawiedzenia, gwałtowna zmiana mimiki, twarzy, ubrania. W teatrze *nō* przedstawione jest to w formie zmiany maski przez aktora. W maskach demonicznych najsilniej oddziałują nabiegłe krwią lub żółcią oczy, żyły widoczne na skroniach, niemo rozdziawiona paszcza lub zacięte wargi, opuszczone w dół kąciki ust. [...] Z kolei w *kabuki* nagłość, z jaką demon wdziera się w człowieka, może być ukazana za pomocą techniki błyskawicznej zmiany kostiumu na oczach widza, zmierzwienia peruki, tak jakby z osoby opadła nagle jej zewnętrzna skóra – nazywa się to *hayagawari* (szybka transformacja)².

Warto podkreślić, iż w indyjskim teatrze *kudijattam* w role demonów wcielają się tylko i wyłącznie mężczyźni ucharakteryzowani czarnym makijażem – *kari*. Kolor ten pokrywa nie tylko twarz aktora, lecz całe jego ciało.

Semantyka koloru

Rola makijażu w teatrach europejskich ogranicza się do dość powierzchownego charakteryzowania postaci i zwiększania wyrazistości twarzy. Cechuje go intensywność i mocny kolor, gdyż optyka widza jest zupełnie inna od istniejącej

² J. Rodowicz, *Duch stoi za plecami. W kręgu japońskiej wrażliwości teatralnej*, [w:] *Obecność aktora*, red. M. Dziewulska, Warszawa 2008, s. 54–55.

w świecie realnym. Nie staje się jednak tak precyzyjny w wymowie, wymyślny i „ostry”, jak na scenach dalekowschodnich. Za przykład wystarczy podać niezwykle jaskrawy makijaż aktorów japońskiego gatunku *kabuki*, który harmonizuje z odpowiednio dobraną fryzurą, dającą efekt cofnięcia się czoła do środka czaszki. Brwi kreśli się przy tym wysoko, powiększając w ten sposób oczy.

W teatrach dalekowschodnich odcień koloru wykorzystanego do pomalowania twarzy posiada wartość semantyczną, przy czym w każdym gatunku scenicznym konotuje inne znaczenie. Warto jednak podać przykładowo, jak wygląda to w operze pekińskiej: kolor czarny utożsamia się z charakterem gwałtownym i nieokreślonym, ale także dumnym. Z kolei granatowy łączony jest z brutalnością, biały – nielojalnością i zdradą, niebieski – okrucieństwem, czerwony – bohaterstwem.

Dzięki zastosowanej gamie barw zmieniających oblicze aktora w specyficzną maskę, widz zyskuje informację o charakterze roli. Odbiorca, oglądając twarz pomalowaną na dany kolor, wie, jaką cechę w sztuce posiada postać. Istnieje również rozróżnienie płci w zastosowanej wariacji kolorystycznej, gdyż inne barwy wykorzystuje się do wykonania wizażu osobie grającej mężczyznę, a inne – kobietę. Role damskie cechuje użycie do pomalowania twarzy dużej ilości intensywnego różu, podkreślającego szeroko otwarte oczy, do poszerzenia których często podciąga się skórę czoła. Makijaż współgrający z brodą, fryzurą i kostiumem sprawia, że postacie stają się skodyfikowane. Używane przy tym rekwizyty są bardzo proste, np. pionowo uniesiony pejcz oznacza, że bohater jedzie konno, wiosło z kolei, iż płynie łodzią itp.

Znaczące pozostają jednak nie tylko kolory makijażu, ale również elementy scenografii, zwłaszcza w teatrze *nō*, w którym pomalowana w pięciokolorowe, podłużne pasy kurtyna symbolizuje jedność świata rzeczywistego i nierzeczywistego. Umieszczona na niej „zieleń jest zatem oznaką wiosny, wschodu, drzewa, zadowolenia; czerwień – lata, południa, ognia, radości; żółć – upału, centrum, ziemi, pożądania; biel – jesieni, zachodu, metalu, złości; fiolet – zimy, północy, wody, smutku”³. Kostium w postaci barwnego kimona informuje o płci, wieku, statusie społecznym, zawodzie. Dane o teatralnym bohaterze uzupełnia także odpowiednio dobrana peruka. Barwa i długość treski noszonej przez aktora *nō*, *shite*, mają również duże znaczenie, gdyż określają typ postaci i jej wiek, np. czarne noszą młodzi bohaterowie, a czerwone – demony.

Zamrożony taniec – dalekowschodni minimalizm

Europejczycy posługują się w formach teatralnych szerokimi gestami w stosunku do skodyfikowanych artystycznych działań dalekowschodnich. Dążą do tego, żeby

³ E. Żeromska, *Maska na japońskiej scenie. Od pradziejów do powstania teatru nō. Historia japońskiej maski i związanej z nią tradycji widowiskowej*, Warszawa 2003, s. 175.

były one wyraźne, jak najlepiej widoczne ze sceny. Te zaczerpnięte z pantomimy są szerokie i wyraziste. W dalekowschodnich teatrach istotne są przede wszystkim drobiazgi. Ekspresja bywa tak oszczędna, że niekiedy efekt końcowy określa się jako „zamrożony taniec”, który Eugen Herrigel charakteryzuje w następujący sposób: „okrzyk, pochycenie głowy, ruch ręki albo może tylko palca – to wystarczy aktorowi, by powiedzieć często więcej niż przy użyciu wielu słów”⁴.

W tradycyjnym teatrze chińskim *xiqu* uczucia ukazują się przez odpowiednie ułożenie palców dłoni, „na przykład lekkie zdziwienie doznawane przez postać kobietą wyrazić można przez wysunięcie ręki, której wskazujący i mały palec będą wyprostowane do góry, środkowy i serdeczny zgięte ku środkowi dłoni, a nieznacznie ugięty kciuk będzie ułożony wzdłuż wskazującego palca”⁵. Dzięki tak delikatnym i minimalistycznym środkom wyrazu fabuła sztuk jest jedynie zasugerowana, a nie opowiedziana.

Nie tylko ręce służą subtelnej ekspresji w dalekowschodnim teatrze. Zdarza się, że funkcję tę przejmują stopy. Tak jest w systemie komunikacyjnym japońskich aktorów sztuk *nō*, w którym pełnią one ogromną rolę. Mówi się nawet, że ten rodzaj artystycznego wyrazu to sztuka chodzenia. Świat wyrazu zbudowany zostaje w tym przypadku przez stopy wykonawcy roli. Jest to tym trudniejsze, że małe otwory w masce utrudniają patrzenie, stąd aktorom *nō* zdarza się tracić orientację w przestrzeni i mają trudności z utrzymaniem równowagi, podczas gdy wymaga się od nich podawania danej kwestii w dokładnie sprecyzowanym miejscu na scenie.

Ustalaniu miejsca artysty w konkretnym momencie akcji dramatycznej pomaga podział sceny głównej na dziewięć kwadratów. Każdy z nich ma własną nazwę, której używa się dla określenia pozycji wykonawcy w czasie sztuki. Sosny oraz kolumny wspierające dach stanowią punkty orientacyjne pomocne aktorowi, noszącemu maskę, w poruszaniu się. Z kolei poza tzw. kolumnę zawieszenia wzroku nie należy wychodzić, aby nie spaść ze sceny.

Sztuka aktorska jest niezwykle trudna nie tylko w Japonii, ale na całym Dalekim Wschodzie, dlatego też ćwiczy się ją od najmłodszych lat, doskonalą przez całe życie, a spektakle tworzy z niezwykłą pieczołowitością i maestrią. W *nō* aktorzy poruszają się krokiem ślizgowym, co przypomina badanie terenu przez niewidomych. Wypracowana technika pojawia się nie tylko w sposobie chodzenia, ale również w obrotach, wybijaniu podszwami nóg rytmu. Dzięki temu, że ruchy rąk są przy tym oszczędne, a górna część ciała prawie nieruchoma, stopy przykuwają uwagę widza zarówno, gdy wykonawca stoi, jak i wtedy, gdy się porusza i dostrzegalne staje się to, co za pomocą nich się wyraża. Specjalny sposób chodze-

⁴ E. Herrigel, *Droga zen*, przeł. M. Fostowicz-Zahorski, Wrocław 1992, s. 40–42.

⁵ M. Steiner, *Uczniowie z sadu grusz. O aktorze chińskiego teatru tradycyjnego xiqu*, [w:] *Obecność aktora*, op. cit., s. 74.

nia, powiązany z przestrzenią, w której działa aktor, został dokładnie opracowany i skodyfikowany. Ściśle określony ruch sceniczny nie podlega zmianom.

Oczy zwierciadłem duszy

Oczy zataczają koła, poruszają się po linii prostej, pionowo, poziomo albo nawet ukośnie. Wyspecjalizowani aktorzy potrafią nawet w zawrotnym tempie „rysować” nimi ósemki i półkola. Ich działanie w dalekowschodnim teatrze konotuje jednakże określone znaczenie. Trudno uwierzyć, że takie efekty można uzyskać dzięki oczom, których ruch stanowi nieodłączny element min i mudr w teatrze indyjskim, balijskim i indonezyjskim. Kodyfikacji uległy ich ruchy i kierunki, w których się zwracają. Nic dziwnego, że określa się to niejednokrotnie mianem „tańczenia oczami”.

Eugenio Barba utożsamia narząd wzroku z duszą, zaznacza, że „taniec, w którym oczy nie biorą udziału, jest martwy i dopiero współpraca ruchów oczu i ciała czyni go żywym”⁶. Odpowiednie podkreślenie ich makijażem sprawia natomiast, że wyrażane znaki stają się bardziej widoczne. Dotyczy to nie tylko zaznaczenia konturu, ale również ubarwienia gałek. Nadawanie im intensywnie czerwonego odcienia stanowi istotny element charakteryzacji w indyjskim teatrze *kudijattam*. Ten efekt pozwala osiągnąć umieszczenie pod dolną powieką nasion rośliny *Ćeru Ćunda* (*Solanum Indicum*). Po usunięciu drobinek przekrwienie znika po kilkunastu minutach.

W poszczególnych minach indyjskiego teatru *kudijattam* do ruchu oczu dochodzą specyficzne „układy” brwi i policzków, np. zachwyt, ale także jedzenie, wyraża się przez delikatne uniesienie brwi do góry i oczy otwarte na tyle szeroko, że białka gałek stają się widoczne powyżej tęczówek. Policzki wydyma się lekko i szybko jak przy płukaniu jamy ustnej, ale ma to być ruch bardzo delikatny. Niekiedy jest to naprawdę trudne, zwłaszcza w sytuacji, gdy na przykład wyrażając strach, aktor musi lekko poruszać głową w prawo i w lewo w tym samym rytmie, co oczami. Taka koordynacja wymaga długiej praktyki. Z kolei jeśli przerażenie bohatera jest naprawdę wielkie, drżenie powinno przy tym całe ciało aktora.

Aby wyrazić daną emocję, w dalekowschodnich teatrach wymagana jest często korelacja wielu drobnych elementów. Niekiedy jednak wykonywane są gesty niezwykle umowne i bez odpowiedniej wiedzy nie da się odczytać ich znaczenia. Tak dzieje się choćby w teatrze *nō*, w którym podniesienie maski w górę służy wyrażeniu radości, opuszczenie w dół – smutku. Taki gest przejmuje funkcje ukazywania stanów uczuciowych, prymarnie przypisaną ruchom oczu lub mimice.

⁶ E. Barba, *Wprowadzenie. Ciało fikcyjne*, [w:] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, Wrocław 2005, s. 18.

Tak wypracowany sposób komunikacji balijskich aktorów, polegający na porozumiewaniu się głównie bez słów, przy użyciu oczu i palców, oczarował Antonina Artauda. Nawet nieznaczne ruchy tych części ciała odgrywały tu znaczącą rolę. Pod wpływem fascynacji wschodnim mistycyzmem twórca zaczął opowiadać się za teatrem, który obejdzie się w ogóle bez tekstu.

Dotykanie podświadomości

Prowokację w stosunku do odbiorcy stanowi importowane z Japonii na grunt Zachodu *butō*, zwane tańcem mroku, ciemności i smutku. Za podstawowy cel wykonawcy stawiają sobie wprowadzenie widzów w specyficzny stan, do którego bodźcem ma być szok estetyczny, uzyskiwany dzięki jaskrawemu makijażowi, ruchom ciała. Chodziłoby np. o twarze upudrowane na biało, ruchy imitujące drgawki umierającego człowieka, śmiałe ukazywanie starości czy niedomagań ludzkiego organizmu. W spektaklach tego typu artyści nie opierają się na scenariuszu, lecz na improwizacji. Myśl racjonalna nie powołuje przy tym do istnienia tańca *butō*, ruch ciała nie wynika z wcześniejszych zamierzeń i ustaleń. Efektem nie są więc dopracowane, zamknięte w sobie formy, ale otwarte na coś za każdym razem niepowtarzalnego. Dlatego odbiorca musi być przygotowany na nowe doświadczenia oraz na to, że będzie zaskakiwany przez nieprzewidywalne działania.

Bazą estetyczną w *butō* jest przepływ silnych wrażeń dostarczanych widzom, wynikających z ukazywania deformacji, choroby, kalectwa, śmierci. Oprócz wywoływania szoku u odbiorcy, chodzi również o wprawienie racjonalnego umysłu w stan dezorientacji, a także o pobudzenie podświadomości do aktywności. Aktorzy w *butō* oddają głos ciału z jego ciemnością i brzydotą, ale przechodzą także w stan swoistego transu, który udziela się widzom. Profesjonaliści w tej dziedzinie kreują swój taniec na wzór metody zen, czyli dążą do przerwania racjonalnego myślenia, a co za tym idzie zaniechania budowy klasycznej fabuły oraz logicznych sekwencji ruchowych. *Butō* bardzo silnie związane jest z buddyzmem, nakazującym osiągnięcie stanu wewnętrznej świadomości, która nie cechuje się logicznością. Przedstawienia tego typu często stanowią doświadczenia metafizyczne zarówno dla tancerza, jak i odbiorcy, dlatego wytwarza się między nimi głęboka więź. Dla wielu twórców taniec ten przekracza ramy sztuki, staje się sposobem życia oraz wzrastania duchowego, a nawet stanowi podróż w głąb siebie.

Współdoświadczenie systemem komunikacyjnym

W *butō* tancerz komunikuje się z widzem, wyrażając emocje przy pomocy własnego ciała. Zakodowany przekaz, dookreślany przez kostiumy-ornamenty oraz makijaże-maski, z pewnością *butō* nie dotyczy. W zależności od spektaklu, ten ro-

dziej tańca charakteryzuje zarówno minimalizm w sferze ruchu, jak i nadekspresja. Przykładowo „grupa Muteki-sha operuje gestem powolnym, który wydaje się bezruchem; Tanaka Min zaś tańczy w dzikim, wyniszczającym rytmie, do złudzenia przypominającym praktyki wojowników *kendo*. Tanaka Min mówił, że jest ciałem, które umie mówić”⁷. W tańcu tym chodzi o dążenie do podwójnego oglądu: patrzenia wewnątrz siebie i jednoczesnego widzenia siebie z zewnątrz. Powinno zaistnieć tu „drugie ja”, które potrafi obserwować całość. Twórcy *butō* odnaleźli nową jakość obecności artysty na scenie oraz nową formę porozumienia z oglądającym, którą Katarzyna Bester określiła jako współdoświadczenie⁸. Tancerze, jak w medytacji, w której kontemplujący stara się znieść granicę między sobą a światem, próbują doprowadzić do zlikwidowania bariery między sceną a widownią, a nawet między jednostkowym „ja” oglądającego a osobowością tancerza. Celem dyscypliny zen, do której nawiązuje *butō*, jest bowiem oglądanie istoty rzeczy z nowego punktu widzenia – *satori*. Osiągając go, człowiek przestaje być niewolnikiem słów i logiki. Chodzi tu o doprowadzenie do stanu jedności podmiotu i przedmiotu poznania. Aktorzy w *butō* osiągają go przez totalną obecność dzięki przyjęciu szczególnej psychofizycznej postawy określanej pojęciem *butō-body* (japońskie: *butō-tai*). Nie oznacza ono fizycznego ciała, ale stan umysłu czy raczej jedność, podczas której dochodzi do przekroczenia dualizmu przedmiot – podmiot, świadomość – nieświadomość. Ciało aktora przestaje być obiektem kontrolowanym i kierowanym przez wolę podmiotu.

W momencie, gdy okazuje się, że w tego rodzaju tańcu nie chodzi o opowiadanie fabuły, ale o ukazywanie relacji twórcy ze sobą, światem, o przekazywanie emocji, artyści zamiast narracji wybierają swobodę ekspresji cielesnej. Dlatego spektakle te odkrywają podświadomość człowieka. Tancerz ma osiągnąć stan, w którym jego ciało i umysł są jednością. Mówi się nawet, że ma dążyć do stanu ciała „opróżnionego”, przezroczystego, które, jak to określa Kazuo Ōno, „nie tyle tańczy, ile jest tańczone”⁹. To, aby przestać myśleć nad każdym ruchem, stanowi podstawę *butō*. Jednakże odbiorca atakowany tak silnymi bodźcami nie pozostaje obojętny. Jest silnie wciągnięty we współodczuwanie. Szczególnie w takich momentach zdarza się, że wykonawca przechodzi w stan transu, który bardzo mocno udziela się widzom.

⁷ K. Smużniak, *Ewolucja obszarów off-mime*, [w:] *Teatr – przestrzeń – ciało – dialog. Poszukiwania we współczesnym teatrze*, red. M. Gołaczyńska, I. Guszpita, Wrocław 2006, s. 165.

⁸ K. Bester, *Teatr w Centrum manggha*, [w:] *Sprawozdanie z działalności Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej manggha*, red. J. Stawarz, Kraków 2005, s. 43.

⁹ *Ibidem*, s. 45.

Medytacja jako kanał komunikacyjny

Na Dalekim Wschodzie ważną rolę w procesie dochodzenia do istoty zjawisk odgrywa wspomniany medytacyjny odbiór świata. Wyznawca buddyzmu pragnie stać się jednością z tym, co go otacza. Może to osiągnąć właśnie w wyniku medytacji. Podczas tego doświadczenia każda rzecz w świecie zewnętrznym przestaje istnieć jako przedmiot odrębny od kontemplującego. Czuje się on jednią z całym światem, a tym samym z Bogiem przejawiającym się w wielu wcieleniach. „Przedmioty nie są teraz niczym innym niż nami samymi: góry, drzewa, skały, trawy, błękitne niebo, księżyc, wszystko – to Jeden Umysł, Umysł Buddy”¹⁰ – tak opisuje to doznanie Dennis Genpo Merzel. Jak ta koncepcja odnosi się do *butō*? Przedstawienia tego typu stanowią doświadczenia metafizyczne zarówno dla tancerza, jak i odbiorców. Proces ten przebiega zgodnie z zasadami zen, ćwiczeniami koncentrowania się na jednym przedmiocie. Do takiego pojedynczego elementu, stanowiącego ciało aktora, ograniczony jest zazwyczaj spektakl *butō*. Jego cel to skupienie uwagi widza na podmiocie tańca w przedstawieniu o charakterze solowego występu. Ilość występujących aktorów została zredukowana do jednego, aby ułatwić proces koncentracji i dochodzenia do istoty zjawisk.

Wykonywanie *butō* stanowi proces czystego doświadczenia – medytację w ruchu, przy czym tworzone spektakle opierają się w dużej mierze na improwizacji, która odsłania duchowość tancerza. Ponadto ma ona charakter medytacyjny i wynika ze specyficznego stanu umysłu, takiego, jaki powinien mieć tancerz *butō*, którego choreografię stanowi zespół nieprzewidywalnych działań. Ruch musi tu wpływać samoistnie z ciała, bez udziału umysłu, ma powstawać spontanicznie. Dlatego też tancerze *butō* nie opierają się na założonym z góry scenariuszu. Składający się na ich pokaz zespół ruchów powinien wynikać ze swoistego przypadku. Tancerz musi w tej sytuacji pozostać spontaniczny, ruszać się w sposób instynktowny, nie myśleć nad każdą wykonywaną czynnością, a wyrażać emocje zawarte w ciele, poczuć taniec, doświadczać. Niewątpliwie nie jest to tylko forma wyrazu artystycznego, a specyficzny stan, w jaki wprowadzany jest twórca, którego taniec stanowi wyraz filozofii zen.

Charakterystyczny dla Japończyków kontemplacyjny odbiór rzeczywistości przekłada się na koncepcję przestrzeni teatralnej. Buddyzm zen proponuje znieść podział przestrzenny i werbalny powstały wskutek wiedzy czy wspomniania, które stwarzają dystans do przedmiotu obserwacji, a nawet uniemożliwiają osiągnięcie stanu, w jakim oglądający podmiot i oglądany obiekt – człowiek i otoczenie – byłiby jednością. Jednak oprócz tego, że w tańcu tym nie odtwarza się fabuły, aktor również

¹⁰ D.G. Merzel, *Oko nigdy nie śpi: w sercu zen*, przeł. A.G. Krajewski, Warszawa 1995, s. 65.

nie wciela się w postaci, nie identyfikuje się z nimi. Przez cały spektakl pozostaje sobą, wnika we własne wnętrze, dlatego jest to taniec tak osobisty, indywidualnie i specyficznie przeżywany. Niektórzy aktorzy, by to osiągnąć, całkowicie oddają głos ciała i wchodzą w trans, w który wprowadzają również widzów. To dążenie do osiągnięcia oświecenia zwanego *satori* definiowane jest również jako zrozumienie, jednak określenie to nie oddaje w najlepszy sposób sensu intuicyjnego wejrzenia, występującego w opozycji do poznania intelektualnego i logicznego. Eugen Herrigel tłumaczy je jako dojsie do poznania prawdziwości ontologicznej: „Uchwycić prawdę znaczy [...] być przez nią złapanym w sferze poza swoim własnym myśleniem. Dla tego empirycznego faktu buddyizm zen ukuł termin *satori*, przez które rozumie fundamentalne doświadczenie bycia nagle i gwałtownie zawładniętym przez prawdę”¹¹. Doświadczenie to oznacza osiągnięcie tzw. stanu Buddy, który „jest zjednoczeniem przeciwieństw i świadomością, że wszystko jest pustką oraz że dwoistość (wielość) nie istnieje. [...] Owa pustka nie ma żadnych właściwości; [...] Jest także niewiedzą [...]. Aby ją przeniknąć, nie trzeba zmysłów, aby ją pojąć, nie trzeba umysłu”¹². Ten typ odbioru ma wpływ na kształtowanie przestrzeni teatralnej. W wielu przedstawieniach *butō*, stanowiących medytację w ruchu, w których więź aktora z widzem oparta jest na współdoświadczeniu, poszukiwania opierają się na znoszeniu lub co najmniej zmniejszaniu dystansu, również przestrzennego, między jednym a drugim. Wynika to z tego, że potrzeba oddziaływania na odbiorcę, poruszania go i szokowania były od początku cechami *butō*.

Spektakl jako komunikat niewerbalny

Komunikacja teatralna na Dalekim Wschodzie wiąże się z wysokorozwiniętymi technikami aktorskimi o ogromnej precyzji. Dużą rolę odgrywa tu skodyfikowany gest. Oglądając orientalny spektakl, odbieramy go jako na przykład efektowny taniec, podczas gdy odbiorca, z którego kraju widowisko pochodzi, rozumie poszczególne gesty inaczej, mają one dla niego znaczenie, tworzą narrację, którą odczytuje, bądź odczuwa sugestie fabularne.

W tradycyjnym teatrze dalekowschodnim występują takie elementy, jak stylizowane akrobatycznie szermierki czy bójki, jednak nawet w takim przypadku należy zwracać uwagę na szczegóły. Aktywizowane postaci cechuje znacznie częściej minimalizm ruchu, powolność, powaga i dostojność. Spektakl budowany jest w oparciu o drobne poruszenia palców, stóp, gałek ocznych, niekiedy w powiązaniu z brwiami, policzkami, marszczeniem nosa, wykrzywianiem ust, poruszeniami mięśni pod dolnymi powiekami, drżeniem brody itp. Wyrazistość twarzy aktorów

¹¹ E. Herrigel, op. cit., s. 77.

¹² M. Nalepa, *Buddyjska negacja*, „Fraza” 2001, nr 4, s. 191–192.

europjskich nie może się przy tym równać tej charakterystycznej dla daleko-wschodnich artystów. W teatrach orientalnych podkreślone odpowiednimi kolorami rysy twarzy wywołują zadziwiające efekty. Figuratywność i dosadność w sferze obrazu nie równa się przesytowi w warstwie słownej, która uległa znacznemu ograniczeniu. W tym przypadku ważniejsze od porozumiewania się za pomocą języka okazują się wyobrażenia oraz rozpoznania w warstwie wizualno-muzycznej, subtelnej w ruchu, a bogatej w kolorystyce i gamie dźwiękowej. Filozofia buddyjska przeniknęła również do sfery komunikowania się aktora z widzem w takich rodzajach artystycznego wyrazu, jak taniec *butō*, który wykonywany jest na wzór metody zen. Używane w nim środki wyrazu, mające na celu wywołać szok i trans, niosą ze sobą niebezpieczeństwo, ale służą uwolnieniu procesów psychicznych, przeżyć z głębi podświadomości. Pozwalają w ten sposób na wprowadzenie odbiorcy w specyficzny stan, za sprawą którego dochodzi do współdoświadczenia i wytwarzania się więzi emocjonalnej między aktorem a widzem.

Summary

Dance with Your Eyes and Speak with Your Fingers. The Remarks on Theatrical Communication in the Far East

The aim of this article is to compare Far Eastern and European theatre taking into account the visual side of the performance, the communication with the audience and the cultural differences in the field of drama art. In Far Eastern theatre codified gestures play a crucial role. An actor not only has to master drama technique but also demonstrate acrobatic skills. The elements which communicate more than words are masks and their colours, stage sets, and various types of behaviour (often understated and visible only thanks to the specific kind of perception).