

z Tedem Hughesem nad zmyślonym językiem na potrzeby sztuki *Orghast*<sup>14</sup>, poeta z fascynacją obserwował wewnętrzny proces tworzenia słów. Po pewnym czasie potrafił wskazać dokładny moment, w którym znaczenie zaczynało domagać się formy.

W teatrze dziewiętnastowiecznym kwestie aktorów traktowano jako jednostki rezonującego dźwięku i tylko aktorzy wybitnie zdolni czysto intuicyjnie trafiali w samo sedno życia słów, gdzie myśl i uczucie stanowią jedność.

W XX wieku, w reakcji na patos poprzedniej epoki, dominowało podejście chłodne, naukowe. Nowe pokolenie aktorskie nauczyło analizy struktury wiersza jako czegoś, co można oddzielić od jego znaczenia. Wielu aktorów doprowadziło to do takiego samego impasu, do jakiego dochodzą w szkoleniu głosu śpiewacy operowi. O Szekspirze mawiano się często, że pisał sztuki na poły operowe, warto więc zrozumieć, jak niebezpieczne może być takie podejście.

To jasne, że punktem wyjścia do interpretacji roli, zarówno w wypadku dramatu, jak i opery, może być tylko wyuczucie tego, co natchnęło twórcę, że napisał pierwsze nuty czy słowa. Prawie zawsze byli to bohaterowie w konkretnych ludzkich sytuacjach. Jeśli poruszali autora czy kompozytora, wynikała z tego cała reszta.

W świecie opery pierwszy kontakt artysty z nową rolą dokonuje się inaczej niż w teatrze – przy fortepianie, w obecności dokładnego, wymagającego nauczyciela, który poprawia śpiew pod kątem szczegółów tempa i tonu na długo przedtem, zanim dochodzi do uwzględnienia żywego kontekstu, istoty przedstawianej sytuacji. Oczywiście śpiewacy znają akcję w zarysie – ale przy budowaniu roli liczą się drobne szczegóły poszczególnych sytuacji. Pojawiają się słowa, a właśnie słowa poddały kompozytorowi melodię. Wydaje

się, że to nadzwyczaj proste; aż nie do wiary, jak łatwo to przeoczyć.

Tak samo może się przedstawiać podawanie wiersza. Do niedawna aktorzy szekspirowscy uczyli się reguł wersyfikacji – dziesięć sylab, pięć akcentów, możliwe pozycje średniówki, pauza po każdym wersie i tak dalej – a dopiero potem zapoznawali się ze źródłami natchnienia autora i, co ważniejsze, z kształtem i rytmem jego myśli. Prawdziwa myśl bowiem zawiera w sobie uczucie, a właśnie z przepływu uczuć powstaje muzyka.

Szekspir w wirze znajdowania słów dla myśli, które w szaleńczym tempie kłębiły mu się w głowie, nie liczył od jednego do dziesięciu. Rytm tkwił głęboko w jego świadomości, dlatego w twórczości dojrzałej, kiedy siła uczuć przeważała nad poprawnością, łamał własne zasady.

Czy kiedy pisał kwestię Leara „*never... never... never... never... never*”, zdawał sobie sprawę – i czy aktorowi ta wiedza jest do czegokolwiek potrzebna – że tych pięć słów tworzy idealny pentametr? Gdyby aktor akcentował stopy w zgodzie z wzorcem rytmicznym, efekt byłby drewniany, pozbawiony życia. Kiedy podawał ten wers wielki aktor, taki jak Paul Scofield, jego muzyka w każdym przedstawieniu była inna. Nie mogło być inaczej. Odtwórca roli nie myślał: „Jak dziś odświeżyć ten fragment? Jak go powiedzieć inaczej?” To nie była kwestia wyboru. Dochodząc do tego momentu w piątym akcie, wciąż żył intensywnymi wydarzeniami poprzednich aktów; słowa rozbrzmiewały więc niepowtarzalnym rytmem doświadczenia każdego konkretnego wieczoru. Dlatego próby, słuchanie innych aktorów, coraz większa bliskość z partnerem scenicznym, improwizacja i wreszcie obecność widowni – to wszystko narzędzia służące wyostrzeniu wrodzonej wrażliwości aktora. To metoda bez metody.

Wiele lat temu dzięki pewnemu prostemu doświadczeniu zrozumiałem wyraźnie, na czym polega sztuka poetyckiego przekształcania czasu codziennego w czas teatralny. Peter Weiss, autor dramatu *Marat/Sade* – politycznie zaangażowany humanista, malarz, głównie twórca kolaży, ale przede wszystkim poeta – głęboko poruszony grozą Holocaustu, chciał ją bezpośrednio uświadomić publiczności teatralnej. Zakopał się więc w stenogramach z procesów norymberskich, przeżywał ich lekturę, która bolała, po czym setki stron zeznań wydestylował w minimalną liczbę słów, naturalnych, emocjonalnie intensywnych i precyzyjnych. Oddał swój poetycki dar w służbę prawdy. Efekt był tak porażający, że klepsydra dominowała w przedstawieniu. Każde ziarnko piasku zostawiało po sobie takie zniszczenie, jak pożar.

Spróbujmy to odnieść do *Hamleta*, do fragmentu z monologu „Być albo nie być”:

*Thus conscience does make cowards of us all  
And thus the native hue of resolution  
Is sicklied o'er with the pale cast of thought  
And enterprises of great pith and moment  
With this regard their currents turn awry  
And lose the name of action.*

(„Tak to świadomość czyni nas tchórzami  
I naturalne rumieńce porywu  
Namysł rozcieńcza w chorobliwą błądź,  
A naszym ważkim i szczytnym zamiarom  
Refleksja płacze szyki, zanim któryś  
Zdąży przerodzić się w czyn”.)<sup>15</sup>

„*Sicklied o'er – pale cast – thought*” [chorobliwie zmieniony – bladym odcieniem – myśli] – ten szereg słów jest niezrównany. Ale bez trudu można sobie wyobrazić, jak nauczycielka, której uczeń napisał tak w wypracowaniu, oddaje mu pracę, mówiąc: „*Sicklied o'er* to bardzo dziwne wyrażenie, następnym razem postaraj się pisać lepiej!”

Im głębiej wnikamy w życie wewnętrzne bohatera, tym bardziej doceniamy odpowiedniość słowa *sicklied*. Zdolny młody książę Hamlet nie tylko kwestionuje wszystko, co dotychczas akceptował w życiu na dworze – podważa także swoje wykształcenie i naturalną łatwość posługiwania się językiem. „Słowa, słowa, słowa” – jaką naprawdę mają wartość? W tym kontekście widać, że wstrząs słowa *sicklied* prowadzi wprost do nowego odkrycia: myśli, które zdawały się nieodłączną częścią dążenia do prawdy, nagle ukazują się za ledwie jako niewyraźne ślady. Aby rzucić światło na ten moment, oczywiście potrzebny jest cały monolog i przedstawione w nim podważanie kolejnych wartości, na razie jednak wystarczy, jeśli cofniemy się tylko do poprzedniego wersu:

*Thus conscience does make cowards of us all*  
[Tak świadomość/sumienie czyni tchórzy z nas wszystkich]

W *conscience* zawarta jest świadomość i introspekcja, a Szekspir intuicyjnie nadał temu znaczeniu żywotną moc dzięki zastosowaniu zaraz po słowie *conscience* krótszego, bardziej twardo brzmiącego *cowards*, wzmacniając melodię wersu – odruchowo, jak sądzę – rytmicznym powtarzaniem dźwięku „k”. Czy aktorowi ta konkretna informacja może cokolwiek dać? Czy też przygotowanie do zagrania roli daje raczej wyrobiona wrażliwość na każdy aspekt wersu, jego kształt, dźwięk i znaczenie?

Przykład klepsydry mamy w poniższych dwóch wersach. Stanowią one kondensację czegoś, co w innym razie – w czasie innym niż teatralny – składałoby się z wielu, wielu, bardzo wielu słów. Tutaj słowa nie są odrębnymi szczegółami – wspólnie tworzą potężną frazę prowadzącą do konkluzji opisu bolesnej drogi, jaką musi przebyć Hamlet.

*And enterprises of great pith and moment  
With this regard their currents turn awry.*

[A zamiary wielkiej wagi i znaczenia  
Z tą świadomością swój tok/nurt (lm.) skręcają]

Frazę *enterprises of great pith and moment* można odczytać na wiele sposobów. Trzymając się zasad teoretycznych, można by położyć trzy akcenty:

*enterprises – of great pith – and moment.*

Ktoś dążący do tego, aby brzmieć naturalnie i współcześnie („normalnie powiedziałbym to tak”), mógłby dodać czwarty akcent:

*enterprises of great pith and moment*

A nawet piąty:

*enterprises of great pith and moment*

Żaden z tych wariantów nie odznacza się mocą wersu, który traktowany jako całość, doskonale wyraża jedną pełną myśl. Wagi poszczególnych słów nie trzeba wskazywać

poprzez nacisk w mowie. Słowo może nabrać wyjątkowego znaczenia bez przerywania toku wersu:

*enterprisesofgreatpithandmoment*

Nie trzeba tego ani bełkotać, ani dzielić. O życiu wersu decydują zmiany barwy głosu. To nie jest to samo, co akcentowanie – barwy powstają samoistnie z myśli i uczuć, przy czym, co istotne, nie zmieniają kształtu frazy. Płynnie następuje ciąg dalszy:

*with this regard their currents turn awry*

– i konkluzja, prosta i klarowna, złożona z sześciu krótkich, codziennych słów:

*And lose the name of action.*  
[I tracą imię czynu/działania.]

I tak, jedno proste słowo, *action*, niesie ciężar tego wszystkiego, co przygotowało nas na jego nadejście oraz na jego miejsce w tym konkretnym momencie życia Hamleta.

Muzycznym odpowiednikiem tego, o czym piszę, jest uwolnienie się od metronomu. Peter Hall miał na to określenie: *free jazz*. Ma on rytm, jako stałe przypomnienie o klepsydrze. Nie można o *free jazzie* powiedzieć, że jest niechlujny. Ma rytm, ale rytm nie jest tyranem. Fraza sama nabiera kształtu i ślizga się po falach.

Aktorzy i śpiewacy operowi mogliby się sporo nauczyć z muzyki popularnej, od Billie Holiday do Edith Piaf – tam namiętność, emocje, intonacja, tempo wyrastają ze słowa. W żargonie broadwayowskim nazywa się to „czytaniem” pio-