

Monika Rasiewicz
Akademia Ignatianum w Krakowie
monika.rasiewicz@ignatianum.edu.pl

Pieśń nad Pieśniami
w tłumaczeniu Czesława
Miłosza czytana jako dramat
Analiza aspektów dramaturgicznych
dzieła i próba przełożenia
ich na mowę ekspresywną sceny

STRESZCZENIE

Artykuł omawia teatralną adaptację tłumaczenia *Pieśni nad pieśniami* Czesława Miłosza, zamówioną na Festiwal Kraków 2000. Adaptacji dokonała Monika Rasiewicz (nauczyciel akademicki, aktor i reżyser teatralny) wraz ze studentami PWST w Krakowie, a sztuka wystawiona została w Muzeum Żydowskim w Starej Synagodze przy ulicy Szerokiej w Krakowie. Wybór tego konkretnego tłumaczenia determinował interpretację „dramatu” i podział tekstu na role lub „dramatyczne postacie”. Spośród różnych możliwych interpretacji autorzy zdecydowali, że tekst powinien być wykonywany przez trzy osoby, a zatem podzielony na postacie Oblubieńca, Oblubienicy i Chóru. Próbując podkreślić dramatyczny aspekt tekstu i odtworzyć go na scenie wraz ze wszystkimi jego punktami kulminacyjnymi, autorzy stworzyli barwną opowieść o spotkaniu, zaręczynach i spełnieniu miłości między oblubienicą a oblubieńcem w akcie małżeństwa. Produkcja była bogata w środki teatralne, takie jak dekoracje, kostiumy, rekwizyty, muzyka lub światło sceniczne, które zostały odpowiednio dostosowane i wykorzystane zgodnie z przyjętą interpretacją. Podczas przygotowywania

spektaklu autorzy polegali na wiedzy księdza profesora Tadeusza Brzegowego, który specjalizuje się w tym temacie i który wspierał projekt swoją wiedzą oraz patronatem duchowym. Jego porady i sugestie miały duży wpływ na ostateczny kształt produkcji. Przygotowanie spektaklu obejmowało intensywne warsztaty, których celem było wypracowanie niezbędnych środków wyrazu, takich jak techniki wokalne (np. frazowanie, intonacja, melodeklamacja), gest i ruch w przestrzeni teatralnej, a także głębsze zrozumienie *Pieśni*, poprzez dokładne przestudiowanie tekstu, ale także poprzez czytanie źródeł wtórnych, aby uzyskać wgląd w genezę, historię i znaczenie dzieła.

SŁOWA KLUCZOWE: adaptacja teatralna, przekład/tłumaczenie *Pieśni nad Pieśniami*, interpretacje, aspekty dramatyczne, produkcja, ekspresja

ABSTRACT

“Song of Songs” in Czesław Miłosz’s translation, read as dramatic text. The analysis of dramaturgical aspects of the work and an attempt to translate them into the expressive language of theatre

Song of Songs in Czesław Miłosz’s translation, read as dramatic text. The analysis of dramaturgical aspects of the work and an attempt to translate them into the expressive language of theatre. The article discusses a theatrical adaptation of Czesław Miłosz’s translation of the *Song of Songs*, commissioned for the Krakow 2000 Festival. The adaptation was made by Monika Rasiewicz (academic teacher, actor and stage director) together with the students of the PWST National Academy of Theatre Arts in Krakow, and was staged at the Jewish Museum located in the Old Synagogue at Szeroka street in Krakow. The choice of this particular translation determined the interpretation of the “drama” and the division of the text into roles, or “dramatic characters”. Of various possible interpretations, the authors decided that the text should be performed by three persons, and hence divided into the characters of the Bridegroom, the Bride, and the Choir. In an attempt to emphasise the dramatic aspect of the text, and to recreate it on stage along with all its climaxes, the authors produced a colourful tale about the meeting, the engagement, and the fulfilment of love between the bride and the bridegroom in the act of marriage.

The production was rich in theatrical means such as decorations, costumes, props, music, or stage light, which were all accordingly

adjusted and used in line with the adopted interpretation. During the preparation of the spectacle, the authors relied on the expertise of Reverend Professor Tadeusz Brzegowy who specialises in the subject, and who supported the project with his knowledge and spiritual patronage. His advice and suggestions had a major impact on the final shape of the production. The preparation of the spectacle included intensive workshops whose objective was to develop necessary means of expression, such as vocal techniques (e.g. phrasing, intonation, melo-declamation), gesture, and movement within the theatrical space, as well as to gain a deep comprehension of the *Song*, by a thorough study of the text of the poem, but also by reading secondary sources in order to get an insight into the origins, history, and meaning of the work.

KEYWORDS: theatrical adaptation, translation of *The Song of Songs*, interpretations, dramatical aspects, production, expression

Wiele lat temu prowadząc w Staromiejskim Centrum Kultury w Krakowie, warsztaty teatralne dla młodzieży, próbowałam zrealizować *Pieśń nad Pieśniami* w tłumaczeniu Czesława Miłosza. Szybko jednak zrozumiałam, że bez starannego warsztatu jest to niemożliwe. Poniższy cytat z „*Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*” Renaty Gorczyńskiej uzmysławia nam jak wysoko postawiona jest poprzeczka samej formy zapisu nie tylko dla tłumacza ale również a może tym bardziej dla realizującego ten tekst mówcy:

Wiele może być motywów, które skłaniają człowieka do tłumaczenia tekstów biblijnych... Moje zainteresowanie wersetem biblijnym datuje się sprzed wojny i ciągle powraca w moich wierszach... Już w młodości starałam się szukać wypowiedzi możliwie zwięzłej i prostej, czyli rewindykować, rehabilitować język, który czerpie swoją siłę z pewnych kadencji rytmicznych, z celności wyrażenia, a nie z nadmiaru metafor i rzekomo bardzo nowoczesnych sposobów. Kiedy sięgamy do tekstów biblijnych, sięgamy do zasadniczych tropów wszelkiej poezji¹.

W niedługim czasie mogłam ponowić próbę i zmierzyć się z marzeniem dzięki ofercie Festiwalu Kraków 2000, który naszej Krakowskiej Szkole

1 Renata Gorczyńska (Ewa Czarniecka), *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992, s. 354.

Teatralnej powierzył realizację Arcypieśni. Poza przekładem Czesława Miłosza (przyjętym zresztą przeze mnie z ogromną radością) nie narzucano niczego, ani obsady, ani interpretacji, co więcej mogłam zdecydować o miejscu realizacji spektaklu.

Jest w tym wielkim tekście tajemnica nadzwyczajnej prostoty i pierwotności, to jakbyś wchodził bosą stopą do winnicy nagrzanej słońcem. Pierwsze pomysły lokalizowały spektakl w przestrzeni ogródków przy wtórze naturalnego świergotu ptaków i nawet w szumie bijącej w niebo fontanny. Ale oczywiście w trakcie tzw. rozmów technicznych z naszym scenografem Markiem Braunem wyszliśmy z owych sielskich miejsc po to, aby przenieść się w przestrzeń nie mniej frapującą – synagogi przy ulicy Szerokiej, w której mieści się Muzeum Judaistyczne.

Śpią tutaj ukryte zaśpiewy kantorów i brzmi jeszcze echo Pieśni nad Pieśniami w wykonaniu p. Prof. Danuty Michałowskiej, realizowanej w mniejszej sali dla kobiet. My mogliśmy dysponować wnętrzem sali głównej z jej wspaniałą bimą, która niczym altana porośnięta winoroślą pobudza i ośmiela wyobraźnię. Gdy wiedziałam już, że to na pewno tu chcę zrealizować spektakl rozpoczęłam poszukiwanie aktorów i od razu napotkałam na interpretacyjne zasadzki. Ile właściwie osób bierze tu udział. Na pewno jest para oblubieńców, niezależnie od interpretacji, (czy jest ona bardziej judaistyczna czy chrześcijańska, mesjańska). Na pewno są zatem oni dwoje: On i Ona, ale co dalej? Kim są Córki Jeruzalemskie, czy występują tu bracia Oblubienicy, kto tak naprawdę opowiada o pochodzie lektyki Salomona?

W tekście tłumaczenia Czesława Miłosza nie mamy rozpisu na głosy (wydanie paryskie z 1982 roku). Sam z resztą we wstępie do tłumaczenia Pieśni nad Pieśniami stwierdza:

Główna trudność dla czytelnika polega na rozdzieleniu głosów dialogu, to jest często nie wiadomo, czy mówi mężczyzna, czy kobieta, czy występują dwie, trzy, czy więcej (chór) osób; dlatego wiek XIX, lubiący porządek narracji wysiła się na znalezienie fabuły ukrytej pod tekstem².

Porównując przekłady ks. Tadeusza Brzegowego, Jakuba Wujka i Biblii Tysiąclecia powoli zrekonstruowałam tzw. roboczy podział na głosy przyjmując zasadę trójdzwięku: On, Ona i Chór.

Wybierając głównych wykonawców spośród grona studentów Krakowskiej PWST kierowałam się trzema kryteriami: mieli to być chłopiec i dziewczyna o dużej wrażliwości i delikatności, po drugie o znacznych umiejętnościach recytatorskich i po trzecie wreszcie o pięknych

2 Czesław Miłosz, *Księgi biblijne*, Kraków 2003, s. 383.

warunkach zewnętrznych. Chciałam by pięknie czuli, pięknie mówili i pięknie wyglądali. Wybór padł na Magdalenę Dąbrowską, wówczas studentkę III r. WA i Bogdana Brzyskiego, wówczas studenta IV r. WA. Dziś z perspektywy zagranych pięciokrotnie w ramach Festiwalu Kraków 2000 spektakli, uważam ten wybór za bardzo trafny.

Jak już wspomniałam jedynym ograniczeniem, wymogiem postawionym przez zleceniodawców naszego przedsięwzięcia był przekład autorstwa Czesława Miłosza.

W swojej nocie od tłumacza Czesław Miłosz przytacza wypowiedź rabbiego Akiby żyjącego na przełomie I i II w. po Chrystusie:

Świat cały nie jest wart dnia, w którym Pieśń nad Pieśniami dana została Izraelowi. Wszystkie Pisma są święte, ale Pieśń nad Pieśniami jest święta ze świętych³.

Miłosz dzieli przekonanie francuskiego biblisty André Roberta, że akcja rozgrywa się tuż po powrocie z niewoli babilońskiej i że aluzje zawarte w tekście potwierdzają interpretację tradycyjną: Jahwe jest Oblubieńcem, Izrael – Oblubienicą.

Jednak dalej przyznaje się tłumacz do szerszego pojmowania problematyki utworu: „Te różne poziomy nic jeden drugiemu nie szkodzą, przeciwnie wzmacniają i wzbogacają się wzajemnie”⁴.

Zdanie powyższe ośmieliło mnie do odejścia od interpretacji alegorycznej ku dosłownej, w której Pieśń jest pochwałą ludzkiej miłości zrzędzonej i stworzonej przez Boga.

Podstawową formą podawczą dramatu jest dialog, którego istota implikuje istnienie w utworze przynajmniej dwóch osób. W Pieśni nad Pieśniami rozpoznajemy trzy osoby działające, replikujące; są to przede wszystkim Oblubieniec i Oblubienica oraz chór Córki Jeruzolimskich. Przy czym rozpisanie tekstu na głosy – role nie jest tu jednoznaczne i np. w tłumaczeniu Cz. Miłosza brak go zupełnie podobnie zresztą jak u J. Wujka, natomiast u ks. T. Brzegowego jak również w tekście w Biblii Tysiąclecia 1989r. – proponowane podziały różnią się między sobą.

Jednak Pieśń nad Pieśniami to przede wszystkim liryka z jej żywiołową obecnością podmiotu lirycznego, w pierwszej osobie wyrażającego swe uczucia i stany. Podmiot w obrębie utworu gra na podwójnej strunie – wypowiedzi Oblubienicy i Oblubieńca. Wyróżniamy jeszcze zobiektywizowane bardziej, ale również zapisane w pierwszej osobie wypowiedzi chóru Córki Jeruzolimskich. One również są nacechowane emocjonalnym

3 Tamże, s. 382.

4 Tamże, s. 384.

przeżyciem np. kwestie: „Będziemy się weselić i radować Tobą, będziemy Twoje miłości wynosić nad wino”. Jednak w relacji o przemarszu lektyki Salomona w Pieśni 3, chór realizuje zobiektywizowany ogląd narratora, choć w konkretnej aktorskiej interpretacji i ta partia uzyskuje emocjonalne nacechowanie.

Tradycyjny podział Pieśni na osiem rozdziałów nie odzwierciedla całej złożoności problemu. Współczesna krytyka wyodrębnia znacznie więcej jednostek biorąc pod uwagę nie tylko tematykę, ale również refreny, niezliczone powtórzenia i słowa kluczowe.

Ponieważ interpretacja treści poematu rozciąga się od rozumienia dosłownego do mistycznych wzlotów, myślenie moje szło początkowo w tym kierunku, aby ożenić w realizacji scenicznej funkcjonowanie obu tych wymiarów. Uzyskać chciałam to poprzez wprowadzenie dwóch widomych planów. W planie pierwszym miał realizować się wątek miłosny między dwojgiem młodych, w planie drugim miała być obecna osoba duchowna – brat zakonny pochylona nad Pismem Św. i obcuja właśnie z tekstem Pieśni nad Pieśniami. Aby utwierdzić się w słuszności takiego podejścia zwróciłam się do księdza profesora Tadeusza Brzegowego, który nie tylko, że napisał już kilkanaście prac na temat rozumienia i budowy Pieśni nad Pieśniami, ale ponadto jest autorem najnowszego przekładu tejże z hebrajskiego. Spotkaliśmy się w szerszym gronie, bo zaprosiłam do rozmowy również odtwórców głównych ról: Magdalenę Dąbrowską i Bogdana Brzyskiego – spotkanie miało dla mnie przebieg zaskakujący. Ksiądz Profesor zaproponował odejście od scenicznej konkretyzacji dualistycznego (co najmniej) wymiaru tekstu. Wytłumaczył nam, że najpierwszy i główny wątek miłości pomiędzy dwojgiem ludzi wydobyty i zrealizowany z wyczuciem i umiarem odsłoni sam przez się wielopoziomą głębię tej cudownej Pieśni. W niedointerpretowaniu, w lekkich zaledwie zaznaczeniach światłem bądź muzyką miałby się zrealizować jego zdaniem sugestywniejszy przekaz symbolicznego wymiaru tekstu bez jakiegokolwiek dosłownej konkretyzacji. Wynikało z tej wypowiedzi, że i tak resztę słuchacz “w duszy swej dośpiewa” stosownie do własnego duchowego i intelektualnego poziomu. Miłość ludzka stawać się może w tym rozumieniu równocześnie dla wielu alegorią wielu miłości: miłości Boga Jahwe ku narodowi wybranemu, miłości Chrystusa do Kościoła, Boga do Maryi czy też do każdej duszy. Warto przytoczyć tutaj sugestywny fragment z opracowania Pieśni nad Pieśniami ks. Tadeusza Brzegowego:

Można zatem zapytać, czemu Autor natchniony nie wiązał całej tej rzeczywistości z Bogiem? Są po temu pewne racje. Cała ówczesna poza izraelska literatura miłosna była naszpikowana imionami bóstw, a bohaterowie poematów stawali się raz po raz bogami. Izraelici, stawszy się narodem

rolniczym, mieli czasem ochotę na udział w rytach kultycznych ku czci bóstw płodności i miłości. Prorocy z całą mocą piętnowali te praktyki jako idolatrie. To też teologowie S.T. wykazywali niezwykłą staranność, by nawet wtedy, kiedy mówili o Bogu jako Oblubieńcu narodu, nie przypisywać Bogu przeżyć seksualnych. Nasz Autor zechciał zapewne również uniknąć tych skojarzeń. Tak więc z pieśni, które przecież naśladują w treści i formie pieśni ówczesnych ludów, usunął wszelkie bezpośrednie nawiązania do Boga. Zresztą postępuje on tak jak inni natchnieni twórcy hymnów, które są zasadniczo opowiadaniem o dziełach Bożych, a konkluzje o wielkości Stwórcy jest pozostawiana słuchaczowi⁵.

Hipotezę Pieśni nad Pieśniami jako dramatu wysunął już Orygenes (II/III wiek) i św. Bazyli (IV wiek), ale i równocześnie niektórzy egzegeci przyjmują ją jako jedyne trafne rozwiązanie interpretacyjne.

Zagorzałych przeciwników nie tylko interpretatorskich koncepcji dramaturgicznych ale w ogóle jakichkolwiek prób teatralizacji dzieła znajdujemy wśród przedstawicieli Kościoła. Oto słowa ks. dr. Jana Drozda ze wstępu do Pieśni nad Pieśniami zamieszczonego w Biblii Poznańskiej (1992, Tom II, s. 475):

Z pewnością Redaktor działał tu pod natchnieniem Ducha Świętego i On też stał się Autorem Księgi w jej nowej kanonicznej wersji. Pod jego piórem powstał nowy rodzaj literacki, którego nie można określić wg. znanych rodzajów literackich. Akcja, w której biorą udział Oblubieniec i Oblubienica istnieje wyłącznie w wyobraźni. Nie można jej nadać kształtów realnych, a już zupełnie nie nadaje się do gry na scenie.

Nadmienić warto, że jakby na przekór powyższemu słowom powstało już немало inscenizacji Poematu, że wspomnimy tu dwie. Oto izraelska śpiewaczka Magdalith i aktorka E. Riva ze spektaklem Pieśni nad Pieśniami objeżdżały teatry Europy Zachodniej, a w Polsce i w Izraelu pamiętne są koncerty żywego słowa Danuty Michałowskiej wykorzystujące obszerne fragmenty Poematu.

W pracy posłużyłam się metodą niejednokrotnie już wykorzystywaną przeze mnie w opracowaniu najróżniejszych tekstów poetyckich, że wspomnę spektakl poetycki „Namuzowywanie” wg Mirona Białoszewskiego, „Króla Ducha” Juliusza Słowackiego, „Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada” Czesława Miłosza czy „Bał u Salomona” K.I. Gałczyńskiego.

Aby ośmielić i zainspirować aktorów wymyślałam rodzaj przypowieści, jakby baśni na zadany temat. W baśni zawiązuje się akcja (czasem nawet

5 Ks. Tadeusz Brzegowy „Tarnowskie Studia Teologiczne” Tom XIV Instytut Teologiczny w Tarnowie, 1995-1996, s. 194.

nadinterpretowana), z niej wynikają perturbacje, napięcia, (które się gra) a wszystko dzięki wielopoziomowej i otwartej konstrukcji poetyckiej przekazu. Cieniutka nitka dramaturgiczna (czasem nawet niewidoczna) pozwala aktorom zespolić nawet najbardziej rozchwianą konstrukcję w jedną całość. Tajemnica zaś polega na tym, że skoro aktorzy wierzą w logikę całości, to i widzom układa się ona w logicznie skonstruowany ciąg.

Nie chcę absolutnie powiedzieć przez to, że uważam przeprowadzenie takiej operacji za niezbędne w percepcji Pieśni nad Pieśniami. Odważę się jednak powiedzieć, że dla odbioru jej jako dzieła scenicznego, (którym w istocie swej nie jest) staje się to zabiegiem koniecznym. Dla czytelnika lub słuchacza tekstu problem ten w ogóle nie istnieje, zaczyna się gdy przekładamy tekst na język teatru.

Czy to dobrze? Odpowiedź musi być ambiwalentna. Zawsze zyskujemy coś kosztem czegoś (w przypadku tekstów genialnych na pewno!), tracimy coś bezpowrotnie. Nie powiem nic nowego stwierdzając w tym miejscu, że sztuka podobnie jak i życie bywa dziedziną kompromisów.

Jaką zatem opowiedzieliśmy sobie opowieść?

Wróżka – chór zapaleniem świec i śpiewnym zaklęciem wyczarowuje świat, w którym znajdujemy ich dwoje – uśpionych, nieznających siebie nawzajem, przeczuwających zaledwie swe istnienie. W marzeniu sennym Ona marzy o nim 1, 2-4a.

Wróżka – chór zaklęciem przynagła Onego do aktywności 1, 4b, c.

Ona wybiega wprost ze snu na poranną rosę srebrzystej łąki i rozmawia z przyjaciółką, skarży się na nieczułość braci i wyjawia tęsknotę za miłością 1, 5, 6, 7. Przyjaciółka – chór uspakaja żartobliwą i trochę zagadkową odpowiedzią, naprowadzając na ślad tego, który już o dziewczynie śni: 1, 8.

Następnie oglądamy Jego w marzeniu sennym, w którym stroi swą wymarzoną klejnotami: 1, 9-11.

Dziewczyna wraca z łąk i czuje jak serce jej wali, dech w piersi zamiera z wielkiego napięcia: 1, 12-14, bo oto nagle spotyka Jego, który właśnie wybiegł z rozmarzonego snu. Spotykają się i rozpoznają w sobie miłość: 1, 15-17.

W antrakcie (muzycznym) między rozdziałami oboje modlą się o jasność oceny i szczerości uczuć.

Dziewczyna chwali się przyjaciółce, że ma narzeczonego o niezwyklej wartości, przez co czuje się wybranką: różą i lilią: 2, 2 i 2, 3. On w tym samym czasie swym domownikom, może Rodzicom, obwieszcza radosną nowinę, że spotkał sobie przeznaczoną dziewczynę: 2, 2.

Ona marzy już o ślubie: 2: 4-6.

On tymczasem modli się o to, aby ludzie nie zniszczyli tego, co sam Bóg im dwojgu ofiarował: 2, 7.

Słońce już wstało, trwają gospodarskie prace, On prowadzi na pastwisko swoje stado owiec, a tak idzie by mijać dom Ukochanej. Po drodze nawołuje ją, bo i ona ma ze swym stadem ruszyć na pastwisko: 2, 1-3. Ona wychodzi, chwilę rozmawiają: 2, 14; 2, 16 i 2, 17. Ona przyrzeka mu wierność: 2, 16 a następnie umawia się z nim na później, by bracia ich nie ujrzeli.

W wersecie 2, 15 Przyjaciółka – Powiernica, która wypatrzyła z dala ich spotkanie modli się o bezpieczny czas i sprzyjające okoliczności dla miłości tych dwojga. Dziewczyna przysypia na łące w samo południe i śni zły sen o utracie 2, 1-3, a następnie odnalezieniu 3, 4 Ukochanego.

On również na pastwisku najpierw modli się o bezpieczny czas i sprzyjające okoliczności dla ich miłości: 3, 5. Następnie oboje śnią o weselu. Wróżka – Przyjaciółka (ten wielostrunny chór) zsyła im obraz przemarszu lektyki Salomona przywodzący skojarzenia z ceremoniałem zaślubin: 3, 6-11.

W antrakcie muzycznym między 3 a 4 odsłoną młodzi rozważają w sobie wydarzenia miłosne i marzą. W odsłonie 4 odbywa się drugie umówione spotkanie, w czasie którego niczym w tańcu godowym oboje ku sobie postępują. On przy tym słowami sławi jej piękność: 4, 1-7. Gdy już dostatecznie się zbliżyli ku sobie ogarnia ich fala namiętności, biegną trzymając się za ręce: 4, 8, upadają w wysoką trawę: 4, 10, całują się: 4, 11. Ona mu wzbrania się przed zbyt śmiałą pieszczotą: 4, 12. On ją namawia: 4, 13-14. Stają się sobie bliscy cieleśnie, ogarnia ich płomień namiętności: 4, 15-16, dochodzi do spełnienia miłosnego: 5, 1a, cała natura, cały świat śpiewa im psalm miłosny: 5, 1b (partia chóru). Po tym znaczącym spotkaniu Ona w samotności rozważa swoje postępowanie: 5, 2-5, ogarnia ją lęk: 5, 6-7, przed utratą ukochanego, targana niepokojem biegnie do Przyjaciółki – 5, 8, ta nie rozumiejąc co się stało zadaje pytania o przyczynę niepokoju: 5, 9, Oblubienica wypowiada niezwykłą pochwałę piękna Oblubieńca: 5, 10-16. Przyjaciółka już świadoma, co zaszło między młodymi i przejęta siłą ich uczuć, ze zrozumieniem podaje Oblubienicy rytualny talerzyk gliniany rozbijany na szczęście przy zaręczynach: 6, 1. Oblubienica przyjmuje talerzyk i wymawiając formułę zaręczynową rozbija go o ziemię: 6, 3.

Młodzi spotykają się wczesnym popołudniem pierwszy raz po chwilach intymnej bliskości. W jej oczach czai się niepokój i żądanie decyzji o ślubie, w nim budzi się lęk: 6, 4-6. Zaraz jedna lęk pryska pod siłą zachwycenia jej pięknem: 6, 6-9. Oboje przeżywają chwile religijnego uniesienia, jakby odczuli cieleśnie macierzyńską bliskość Matki Bożej: 6, 10 (werset śpiewany przez Oblubieńca). Na zakończenie spotkania Dziewczyna artykułuje swoje oczekiwania związane z uwieńczeniem znajomości aktem zaślubin: 6, 11-12. Bębny wojenne wyrażają niepokój, nieprzychylność braci zazdrośnie strzegących siostry, ale zaraz przechodzą w takt rytualnego tańca ceremonii zaślubin.

Jednym z punktów programu weselnego był tzw. taniec obozowy (mehalat hammaha naim). Taniec u Semitów Starożytnych odgrywał ważną rolę w życiu religijnym i towarzyskim. W czasie uroczystości weselnych młoda pani musiała się wykazać swymi umiejętnościami w tym zakresie⁶.

Dla dziewczyny jest to czas próby tańca bo do samej ceremonii zaślubin dopiero oboje się sposobią. Narzeczony przy wtórze bębnow przybywa w barwnym korowodzie do domu Oblubienicy by ją zabrać do siebie. Znów wyznają sobie miłość: 7, 7-11.

Następuje ceremonia zaślubin, opuszczenie welonu po wersecie 11 rozdz. 7. Oboje już jako mąż i żona planują wspólną, wspaniałą przyszłość, a nawet marzą o potomstwie: 7, 12-14.

Rozpoczyna się weselna zabawa: taniec i sypanie ziarna na szczęście: Antrakt między 7 i 8 rozdziałem.

W odslonie 8 sytuacja jest paralełą odslony 1 jakby obróciło się koło przeznaczenia, jakby znowu jakiś On i jakaś Ona ku sobie zmierzali, pchnięci Falą Miłości. Jej sen trwa przez wersety: 8, 1-3. On śpi na 8, 4 i 8, 5. Potem odnajdują się w akordzie miłosnym: 8, 6-7, znów ku sobie podążają – dokładne odwzorowanie sytuacji z 1, 15-17. Wypowiadają tu najważniejsze kwestę tłumacząc miłość jako dar samego Boga:

8,6 ... silna jak śmierć jest miłość, nieubłagana jak otchłań jest zazdrość. Strzały jej, strzały ogniste – płomień Pański.

I dalej pieczęcią słów wybrzmiewa werset 7:

8, 7 Wielkie wody nie zdołają zgasić miłości ani wody jej nie zaleją...

Powtarza się następnie sytuacja weselnej zabawy w formie tzw. przechwałek braci Oblubienicy i Jej zabawnej choć ostrej odpowiedzi: 8, 8-10. Dalej znów powraca echo przemarszu lektyki; Oblubieniec szczydzi się swym bogactwem, którym obdarowała go Oblubienica i którego sam Król Salomon mógłby pozazdrościć: 8, 11-12. I znów Młodzi wyznają sobie miłość: 8, 13-14 i tak jest odkąd Dobry Bóg wyjął źebro Adamowi i stworzył mu Towarzyszkę ku radości i pomnożeniu ludzkiego rodu.

Na zakończenie zaś wybrzmiał Pawłowy Hymn Miłości z I Listu do Koryntian odśpiewany przez całą trójkę wykonawców z białym gołębkiem – symbolem Bożej Obecności w rękach Oblubieńców. Tu opowieść się zakończyła.

O czasie akcji wspomniałam wrywkowo snując opowieść. Oczywiście cała historia ujmuje sprawę z historycznego punktu widzenia, musiała trwać długo. W Talmudzie opisane są gody weselne trwające zwykle 7 dni. Okres zaś mijający zwykle od zaręczyn do ślubu trwał zazwyczaj 12 miesięcy. W naszej inscenizacji jednak wszystko tak zostało skomponowane,

6 Biblia Poznańska, Tom II, Księgarnia Świętego Wojciecha, Poznań 2004, s. 489.

aby można było przyjąć, że jest to ciągle ta sama niezwykła doba. Zaczynało się wszystko o wschodzie słońca, zaś zapadający zmrok towarzyszył ostatnim wyznaniom Oblubieńców. Wiemy, że czas sceniczny to skondensowana pigułka chwil. Wykreowaliśmy przebieg dnia złożonego z różnych momentów wielu dni ważkich w historii, miłości dwojga młodych. Co do miejsca to bardzo skromna nasza scenografia w naszym zamierzeniu (odczuciu) raz była terenem pastwisk lub winnic, innym razem wnętrzem domu Oblubienicy lub Oblubieńca, w końcu weselnym namiotem. Droga jaką oboje młodzi wykonywali po schodkach wiodących na bime symbolizowała wciąż zmniejszającą się między nimi przestrzeń rozdzielania. Zanurzenie rąk do sadzawki i spryskanie odzienia i twarzy miało symbolizować obmycie z nawyków życia samotniczego i narodzenie do życia w małżeńskim zespoleniu. Zmieniające się światło sygnalizowało zmiany pór dnia i co jakiś czas przeświecenie Promieniem Pańskim.

Scenografem naszym był Marek Braun – doświadczony, młody twórca i kreator przestrzeni teatralnej. Zaczęliśmy od wizyty w Synagodze na ulicy Szerokiej i oczywiście od zachwytów nad jej pięknem. Czegóż jeszcze nam trzeba? zapytaliśmy stojąc pod starodawną bimą i patrząc na rzędy pięknych eksponatów w lśniących gablotach, wśród których dominowały staroksięgi. Ale już po chwili, gdy spróbowaliśmy coś zagrać, wypowiedzieć w tamtej przestrzeni, okazało się, że głos ucieka i nie brzmi, bo fala głosu biegnie do ściany świątyni, odbija się niczym piłeczka i wraca ku nam tworząc trudny do opanowania pogłos. Marek od razu zaproponował rozstawienie stelaży z naciągniętym płótnem, w kolorze piasku lub cegły, które imitowałyby namioty rozbijane na pustynnych piaskach Palestyny. Taka zabudowa zmniejszała niedobry efekt akustyczny pogłosu i eliminowała konkurencyjną jednak obecność eksponatów wystawy. Markowi również zawdzięczamy wspomniały pomysł ustawienia na bime blaszanego naczynia z wodą, imitującego ogrodową sadzawkę. Żywa woda na scenie ze swym srebrzystym poszumem i odbiciem puszczonej na niej zapalonych lampek wniosła bardzo dużo nowych ciekawych rozwiązań, przydała akcji życia i autentyczności. Miało to szczególne znaczenie w samym inicjowaniu spektaklu i w momencie kulminacyjnym na przełamaniu pomiędzy 4 a 5 rozdziałem. Dodatkowym elementem scenograficznym były świeczniki – dwa duże dwuramiennie i jeden mniejszy (siedmioramienny – ustawiony na bime). Zapalenie tychże stało się rytualną czynnością rozpoczynającą spektakl tuż po wylaniu czary wody do sadzawki. Czyli woda i światło wspomagane czarodziejską, niezwykłą muzyką tworzyły klimat tajemniczej niezwykłości, a przez swój symboliczny wymiar od razu na wstępie sygnalizowały główne tematy.

Rekwizytów mieliśmy bardzo niewiele: wspomniane już pływające lampki, miseczki z ziarnem pszenicy, gliniane talerzyki.

Występował z nami również żywy biały gołąbek. Miseczka z ziarnem służyła do sceny fetowania nowożeńców, talerzyk był rozbijany przez Oblubienicę w rytualnym geście zaklinającym dobrą przyszłość zaś gołąbek wnoszony jako dar dla Oblubienicy w ostatniej scenie symbolizował najdoskonalszą i najczystsza miłość – Dar Ducha Świętego.

Kostiumy w rysunku i kolorze nawiązywały do hebrajskich wzorców. Oblubienica miała na sobie prostą suknię kremowo – białą z lekkim welonem (opuszczanym na twarz w akcie zaślubin), Oblubieniec w biało-czarnym stroju z jarmułą na głowie, córka jerozolimka – ubrana była w suknię koloru starego wina z czarnym gorsetem i welonem. Muzycy wystąpili w prywatnych biało-czarnych strojach i również w jarmułkach.

Wszystko razem kolorystycznie współgrało i pomagało w percepcji poezji.

Pora teraz na omówienie oprawy muzycznej spektaklu, która miała dla końcowego efektu znaczenie niebagatelne. Do współpracy zaprosiłam swoich przyjaciół, o których wiedziałam, że czują znakomicie ducha poezji i nigdy nie tworzą muzyki wbrew mowie, ale zawsze z jej naturalnym rytmem. Andrzej Lamers (syntezator) i Stefan Błaszczyński (flet i różnego rodzaju instrumenty perkusyjne) odbyli ze mną serię spotkań, w czasie których staraliśmy się ponazywać tematy ich imionami własnymi i wyznaczyć im dokładne miejsca mierzone ilością wersów, czasem ilością słów jednego wersetu. Z motywów stałych paralelnie powracających powstały tematy: Oblubienicy, Pieśni Salomonowej, Oblubienca, Córek Jeruzalemskich, Weselny oraz tematy: Lektyki, Stropów Cyprysowych, Snu, Tańca Sulamit i w końcu Hymn Miłości. Do tego dochodzą różne efekty akustyczne np. dzwonki oznajmujące w 2 rozdziale marsz Oblubienca na czele stada owieczek lub bębny wojenne na przejściu pomiędzy 6 i 7 rozdziałem. Spektakl zaczynał się małą uwerturą skrótowo ujmującą wszystkie wątki muzyczne i zawierającą ponadto efekty burzy z gromami symbolizującymi obecność Boga. Przy czym staraliśmy się zgrać efekty akustyczne z efektami oświetleniowymi.

Warto wspomnieć, że w muzyce i świetle (oświetleniu) wyznaczyliśmy sobie tzw. momenty metafizyczne, jakby objawienia, którego doświadczyła Oblubienica w przeczcucia pełnym pytaniu wersetu 7 rozdz. 1 oraz w pieśni pochwalnej na cześć Oblubienca w rozdziale 5 wersety od 10 do 16 oraz Oblubieniec w wersecie 10 rozdziału 6.

Niech za argument przemawiający za tak gęstym wprowadzeniem muzycznych tematów posłuży fragment studiowanego przez nas F. Rosenzweiga. Oto w eseju pt. *Sztuka i artysta* pisze on:

„Epiczny” i „Liryczny” stanowią własności każdego dzieła sztuki, lecz w różnym zestawie. Już różne sztuki wyodrębniają się od siebie na zasadzie

odmiennego występowania tych podstawowych właściwości. „Epicznym” są przeważnie sztuki plastyczne, już z tego prostego powodu, że umiejscawiają one swoje dzieła w przestrzeni. Przestrzeń jest bowiem formą zestawienia, a więc bez wątpienia formą pełną aspektów szczegółowych, dającą się bezpośrednio estetycznie ogarnąć jednym spojrzeniem. Z tego samego powodu muzyka jest przeważnie „liryczna”, gdyż umiejscawia swe dzieła w nurcie czasu, a czas jest formą, która w danym wypadku pozwala wciąż wnikać w świadomość tylko jednej chwili. Tak więc dzieło sztuki musi być przyjmowane z konieczności w samych najmniejszych fragmentach. Nigdzie bowiem piękno szczegółowe nie odgrywa takiej roli jak w muzyce⁷.

W konstruowaniu wielu fragmentów a zwłaszcza uwertury i tańca Sulamitki przyświecał nam sens cytatu z przytoczonego wyżej eseju.

Zupełnie słusznie mówi Hans van Bülow w swym słynnym dziele : *Na początku był rytm*:

W rytmie obecne jest całe muzyczne dzieło we wszystkich jego częściach, najpierw całkiem wprost w rodzaju taktu obejmującego całość, lecz później także w rozwinięciu tego taktu, antycypowanego tylko w ogólnych zarysach, w coraz delikatniejsze rozwinięcia rytmicznego frazowania⁸.

Jeśli chodzi o koloryt wewnętrzny, nastrojowy muzyki, to założyliśmy, że będzie on zawierał pewne tropy judaistyczne ale w głównym swoim rdzeniu wypowie chrześcijańską psalmodię zachwytu i dziękczynienia.

BIBLIOGRAFIA

- Biblia Poznańska*. 1992. Poznań: Księgarnia św. Wojciecha
Biblia Tysiąclecia. 1980. Poznań–Warszawa: Wydawnictwo Pallotinum
BRZEGOWY, T. 2002. *Pięćoksiąg Mojżesza*, Tarnów: Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej BIBLOS
VON BÜLOW, H. 2008. *The early correspondence of Hans von Bülow*. Pickard Press
HESCHEL, A.J. 2001. *Prophetic Inspiration After the Prophets*. New York: Harper Perennial Modern Classics

7 Mimo wielkiego trudu i pasji w rozwiązywaniu twórczej zagadki, w jaki sposób artystyczną kreacją dźwignąć Slovo Arcy-Pieśni, dochodziliśmy nieuchronnie do stwierdzenia, że nasze największe nawet starania, są zaledwie dziecięcym gaworzeniem wobec Pierwowзору. Pozostaje zatem pytanie, czy teatralizacja tekstów biblijnych jest prawomocna i czy ma sens...?!

8 Franz Rosenzweig, *Gwiazda zbawienia*, tłum. T. Gadacz, Kraków 1998; Hans von Bülow, *The early correspondence of Hans von Büllow*, Pickard Press, 2008.

- KOLARZOWA R. 2003. *Między grą a sumieniem. Z problematyki nowej sztuki, „Estetyka i Krytyka”* 5
- MIŁOSZ, Cz. 1982. *Księgi pięciu megilot: Pieśń nad pieśniami, Księga Ruth, Treny, Eklezjasta*, MOORE, S.D. 2010. *The Bible and Theory. Critical and Postcritical Essays*. Atlanta: Society of Biblical Literature
- MURPHY, R.E. 1990. *The Song of Songs: A Commentary on the Book of Canticles Or the Song of Songs*. Fortress Press
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, w przekładzie polskim W.O. Jakuba Wujka SJ*. 1962. Kraków: Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy
- ROSENZWEIG, F. 1998. *Gwiazda zbawienia*, tłum. T. Gadacz. Kraków: Wydawnictwo Znak
- ROSIEK, M. 2007. *Misterium miłości zakłęte w pieśni. Konteksty interpretacyjne Pnp*. Wrocław: Dzieło Biblijne, Archidiecezja Wrocławska
- TATARKIEWICZ W. 2014. *Historia Filozofii*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN



Dr hab. Monika Rasiewicz, absolwentka Wydziału Aktorskiego Krakowskiej PWST, adiunkt tej uczelni. Od kilku lat prowadzi również zajęcia dydaktyczne z dykcji, gry aktorskiej i reżyserii w krakowskiej Akademii Muzycznej oraz teorii teatru w Instytucie Kulturoznawstwa Akademii Ignatianum. Występowała w Teatrze Polskim we Wrocławiu pod dyrekcją Jerzego Grzegorzewskiego, następnie zaś przez wiele lat w Krakowskim Teatrze Starym. Wieloletnia kierowniczką Krakowskiej Piwnicy św. Norberta. Od wielu lat działa jako juror i instruktor Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego. W ramach dydaktyki wyreżyserowała wiele oper, m.in. *Wesele Figara* W.A. Mozarta – grane w krakowskim Barbakanie w ramach Festiwalu Letniego Kraków 2008, *Sen nocy letniej* W. Szekspira, wystawione w murach AIK.