

# Krystyna Fiszer

---

## Teatr Japonii

---

Przegląd Socjologiczny / Sociological Review 32/1, 223-241

---

1980

Artykuł został zdigitalizowany i 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KRYSTYNA FISZER

## TEATR JAPONII

W ostatnich latach w poszukiwaniu formuły współczesnego teatru wielu wybitnych twórców coraz częściej zwraca się ku tradycyjnym wzorcom aktorstwa Azji i Afryki. W nadziei przełamania kryzysu entuzjaści sceny organizują wiele ciekawych form konfrontacji europejskiego teatru z kulturami Wschodu. Takie próby podejmuje od lat Teatr Narodów, w którego ramach mieszczą się najciekawsze propozycje egzotycznej dla nas sztuki. Od czasu inauguracji w Paryżu do dziś (1968—1979) uczestnicy tej niezwyklej imprezy zetknęli się z wybitnymi osiągnięciami aktorów i reżyserów japońskich, indyjskich, chińskich, z widowiskami zespołów z Czarnej Afryki, z teatrem arabskim. Warszawski sezon Teatru Narodów (1975) nie był w tym względzie wyjątkiem. Podobny klimat charakteryzował inne wielkie festiwale teatralne — Nancy, Edynburg, Shiraz-Persepolis. Owe wydarzenia w kulturze współczesnego świata nie obeszły się bez Kabuki, Kathakali, No.

Próbie przeglądu twórczości dramatycznej krajów Azji i Afryki stanowił VII Festiwal Sztuki (Shiraz 1973). Odbyły się tam jednocześnie trzy imprezy:

- Festiwal Sztuki;
- Festiwal Teatru Trzeciego Świata;
- Sympozjum „Teatr Trzeciego Świata”.

W przerwach między kolejnymi spektaklami teatrolodzy z 30 krajów rozpatrywali możliwości zastosowania teatru w procesie edukacji, określali jego rolę w ekonomiczno-społecznych przemianach krajów rozwijających się, poszukiwali formuły dla teatrów narodowych Afryki i Azji, rozważali sposoby budowy mostu między tradycją artystyczną Wschodu i Zachodu. Celem sympozjum i festiwalu była stymulacja dążeń narodów Azji i Afryki ku własnym na wpół zagubionym w okresie rozkwitu kolonializmu źródłom twórczej działalności.

Taka forma konfrontacji ukazała różnego typu trudności. W trakcie gorących dyskusji artystycznych i politycznych deklaracji wyłoniła się cała złożoność problematyki związanej z próbami określenia i odrodzenia tradycji narodowych teatrów pozaeuropejskich. Echa owych niemożności odnajdują się w tematyce sesji „Teatr Azji i Afryki”, zorganizowanej w 1978 r. przez Instytut Orientalistyki Uniwersytetu Warszawskiego.

W światowych inicjatywach zbliżenia twórczości teatralnej Wschodu i Zachodu niemałą rolę odegrali Polacy. Grotowski, Szajna, Kantor — gwiazdy wielkich festiwali teatralnych — dali się poznać jako wielbiciele gry, formy i tematyki orientalnych widowisk. Ich postawy miały wpływ na kształtowanie tradycji Teatru Narodów. Nasi działacze teatralni, a szczególnie Roman Szydlowski, wchodzący w skład zarządu Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Teatralnych (IATC), wydają „International Theatre Yearbook”. Grotowski organizuje międzynarodowe „Warsztaty”. Inni współpracują w ramach IATA, UNIMA, ISTU<sup>1</sup>, przygotowują specjalistyczne kongresy, łącząc je z konfrontacjami teatralnymi. Dobrym przykładem wkładu Polaków w sferze międzynarodowej współpracy może być porównanie różnych form Teatru Głuchych na festiwalu w Olsztynie (1970) i Teatr Narodów w Warszawie (1975).

Omawiane próby budowy kulturowej jedności współczesnego świata poprzez konfrontacje mało znanych i „egzotycznych” tradycji teatralnych z europejską nowoczesnością mają za wzorzec osiągnięcia teatru japońskiego. Jego recepcja jest w naszej kulturze na ogół niepełna, pozbawiona perspektywy szerszego kontekstu. Przyczynia się do tego przede wszystkim pewien rodzaj fascynacji Wschodem, wyczuwalnej w klimacie festiwali. Teatr japoński zyskuje w nim status „narodowego parku” i jako taki jest podziwiany: prezentuje się europejskiemu widzowi w formie statycznej, izolowany od społeczno-politycznych przemian kraju Kwitnącej Wiśni. Część bierze się tu za całość tradycji, zaś moment historyczny — za wieczność.

\* \* \*

W artykule *From Ritual to Rationality. Notes on the Changing Asian Theatre*<sup>2</sup> A. J. Gunawardana dzieli teatry azjatyckie na trzy grupy:

- tradycyjne,
- pośrednie lub przejściowe,
- nowoczesne.

<sup>1</sup> IATA — International Amateur Theatre Association, UNIMA — Union Internationale de la Marionnette, ISTU — International Student Theatre Union.

<sup>2</sup> A. J. Gunawardana, *From Ritual to Rationality. Notes on the Changing Asian Theatre*, „The Drama Review”, New York, Spring, 1971.

Teatr tradycyjny wyróżnia specjalizacja formy, szczególny sposób stosowania pieśni, tańca, mimiki, muzyki, gestu i mowy. Przedmiot opowieści bywa w nim często ten sam. Każdy tradycyjny teatr posługuje się jednak różną, specyficzną formą prezentacji epizodów. Filarem tego rodzaju teatru jest więc wykonawca. Azjatycka publiczność myśli bowiem o teatrze bardziej w kategoriach charakterystycznych form widowiskowych niż w kategoriach specyfiki treści. Aby zachować swą tożsamość, teatr tradycyjny musi więc ściśle stosować się do parametrów: przedmiotu i formy, spełniać określone funkcje, np. reaktualizować mity i legendy, umacniać wspólne wartości, systemy przekonań. Takie funkcje są charakterystyczne dla teatrów religijnych, magicznych i rytualnych. Ramlila, Kathakali, Barong z Bali, Ma'nyong z Malezji i Thovil z Cejlonu — oprócz funkcji widowiskowej realizowały praktyczne (lecznicze, społeczno-terapeutyczne, religijne) cele. Spektakle wymagały więc przygotowań: rytuału oczyszczającego, postów, abstynencji seksualnej, realizacji różnego typu tabu. Odejście od ustalonych wzorców mogło być szkodliwe i niebezpieczne dla aktorów bezpośrednio kontaktujących się z bogami, groźne dla uczestników widowiska. Mogło też szkodzić jego celom. Spektakle teatrów tradycyjnych najczęściej odbywały się bez fabuły, rzadko posługiwano się tam tekstem. Tylko No, dramaty sanskryckie, Wayang Kulit miały scenariusze, inne często stanowiły improwizacje wokół mitycznej walki Dobra i Zła, bogów i demonów. Aktorzy nie mogli jednak przekreślić ram wytyczonych przez sztywną typologię charakterów sztuki.

Przemiany religii, struktur społecznych i stylów życia narodów Wschodu postawiły przed teatrem tradycji alternatywę: śmierć albo adaptacja. Kabuki, Opera Chińska, Jatra, Nautanki i Tamasha (Indie), Likay z Tajlandii, Bangsawan z Malezji i Ludruk z Indonezji — są tradycyjne w formie, lecz świeckie pod względem propagowanych treści, co odróżnia je od teatru tradycyjnego. Aktorzy teatrów pośrednich nie kontaktują się już z bogami i demonami. Tematem ich przedstawień są często przygody i romanse; bohaterami bywają królowie, arystokraci, kupcy, uczeni, a czasem nawet zwykli śmiertelnicy.

Teatry pośrednie są przykładem pierwszej fali modernizacji azjatyckiego widowiska dramatycznego. Ogromna popularność tego typu rozrywki wśród nie wykształconej publiczności sprawiła, że teatry pośrednie okazały się doskonałym środkiem agitacji politycznej. W Indiach służyły kampanii antybrytyjskiej, w Indonezji — walce z rodzimym reżimem, w innych krajach południowo-wschodniej Azji również stanowiły wyraz społecznego protestu przeciw bezprawiu i przemocy, choć formę owego protestu trudno zrazu odnaleźć w gąszczu tradycyjnej symboliki. Najbardziej znaną akcją, w której teatr pośredni odegrał ważną

rolę, była wielka wojna biernego oporu. Obok tradycyjnych rodzajów propagandy teatru objazdowego, działającego w ramach ruchu agitacyjnego, można tam wyróżnić formy zupełnie nowe. Marsze protestacyjne, głodówki Gandhiego, satjagraha zawierały wiele elementów teatralnych misterii, świadomie planowanych inscenizacji. Publiczność stanowiła nie tylko ludność Indii, ale i zapraszana przez zespół Gandhiego grupa dziennikarzy, turystów, przedstawicieli „światowej opinii publicznej”. Jeśli więc rozważymy związki teatru pośredniego z akcją walki z kolonializmem, rasizmem i wojną, widoczne na Zachodzie nie na festiwalach, ale w „teatrze pastora Kinga”, w happeningach politycznych, za rekwizyty obierające relikty tradycji (smoki, wielkie ptaki, ogromne kukły), wówczas ujrzymy w innym świetle status i przemiany teatru pośredniego w Azji, zwrot ku przeszłości wiążący się z teraźniejszością krajów Wschodu.

Taka perspektywa pozwoli łatwiej zorientować się w złożoności problematyki teatru, sytuowanego przez Gunawardana w trzeciej grupie — nowoczesnego teatru Azji i Afryki. Ścierają się w nim trzy tendencje: siły tradycji, nowoczesności (westernizacja) i kompromisu. W procesie realizacji konkretnych form teatralnych każda z nich napotyka na konkretną barierę. W teatrze nowoczesnym najważniejszą rolę odgrywa fabuła, intryga, odwrotnie niż w teatrze tradycyjnym, gdzie najistotniejszym czynnikiem jest taniec, muzyka i śpiew. Sztuki tłumaczone na język japoński nie znajdowały początkowo wykonawców wśród zawodowych aktorów Wschodu, wymagały od nich powtórnej nauki zawodu: zachodniego stylu gry i zachodniej estetyki. Amatorskie wykonanie obniżało poziom tego typu teatru, nie spotykając się z przychylną, szeroką recepcją. Z kolei nowoczesne scenariusze dramatyczne pióra azjatyckich twórców pozbawione były tempa, pełne niekonsekwencji i rozwlekłych dygresji — rzadko pojawiały się na orientalnych i afrykańskich scenach. Z tymi trudnościami łączyły się problemy językowe. Ukształtowana przez wieki stylistyka opierała się wszelkim zmianom: w teatrze tradycyjnym używano archaicznej, pełnej ozdóbek mowy poetyckiej, zastrzegając użycie języka codziennego dla łotrzyków i postaci komicznych, ludowych błaznów, sowizdrzałów azjatyckiej tradycji. Tymczasem tematyka większości sztuk nowoczesnego typu obracała się w kręgu spraw zwykłych, powszednich, dotyczyła problematyki obyczajowej lub społecznej. W trakcie budowy podwalin własnej dramaturgii typu „nowoczesnego” azjatyccy i afrykańscy twórcy natrafili na barierę prawie nie do przebycia: brak rodzimych wzorców scenicznej pracy, zwyczajnego, prostego języka. W trakcie wystawiania niepewnych prób ich tworzenia kłopoty sprawiała aktorom jeszcze inna nowość: wygłaszanie kwestii do rozmówców, nie zaś bezpośrednio do publiczności.

Nie mniejsze przeszkody musieli pokonywać rzecznicy kompromisu. Nowe treści nie dawały się bowiem wtłoczyć w stare formy, które powstały w zupełnie innym kontekście historyczno-społecznym. Sama forma narzucała z góry pewne postawy, które właśnie przy pomocy teatru usiłowano zwalczać. Taki stan rzeczy powodował, że wielu twórców odchodziło od praktyki kompromisu ku teatrowi nowoczesnemu.

Zwolennicy radykalnej walki z kulturową supremacją Zachodu kierowali się ku formom teatru tradycyjnego. Taką tendencję wyrażali m. in. przedstawiciele indyjskiego rewiwalizmu i japońscy szowiniści. Nie mogli jednak nie uwzględnić przemian, które spowodował kontakt z Zachodem. Ich publiczność w dużej mierze stała się bowiem nowoczesna. Dążąc do teatru tradycyjnego ugrzęźli w kompromisie z dwóch powodów: braku dostatecznej wiedzy oraz nacisku publiczności.

Typologia Gunawardana ma więc charakter czysto modelowy. W konkretnych sytuacjach stanowi wstępną perspektywę przydatną do głębszej analizy uwarunkowań dawnego teatru. Ma jednak i wady: zmusza do jednoznacznej klasyfikacji złożonych zjawisk, zubożając je. Najbardziej znane gatunki teatru Orientu odnajdują się bowiem w każdym z trzech wymienionych typów: w teatrze tradycyjnym, pośrednim i nowoczesnym. Fakt ten jest dowodem ich wielowiekowej ewolucji. Klasyfikacja Gunawardana dokonuje skrótu historycznego, pewne momenty historycznego rozwoju określonego gatunku teatralnego przyjmując za „normę” dla całej historii. Prawdy te potwierdzają się w sferze tradycji i nowoczesności japońskiego teatru.

\* \* \*

Znawcy teatru japońskiego mówią przeważnie o czterech rodzajach widowisk: No, Kabuki, Bunraku, Shingeki, za podstawę, nie zawsze świadomie, przyjmując ich kształty współczesne. W rzeczywistości w kraju Kwitnącej Wiśni istniało więcej form teatralnych, a każda z nich podlegała jawnej lub ukrytej ewolucji. Najstarszą badaną odmianę klasycznego teatru japońskiego stanowi Bugaku, najbardziej popularny tysiąc lat temu, w epoce Heian. Bugaku jest rodzajem tanecznej narracji, przy wtórze muzyki instrumentów dętych inscenizującej epizody pochodzące z dawnych legend i opowieści o sławnych bitwach. Widowisko to oglądano pod gołym niebem. Na podium wzniesionym na zamkowym dziedzińcu, obok klasztoru czy świątyni, na tle dwóch wielkich bębnow pomalowanych ognistymi barwami występowali tancerze „lewej i prawej strony”. Tańce „lewej strony” wywodziły się z terenów południowo-wschodniej Azji, zaś „prawej” — Dalekiego Wschodu. W pierwszych występach na ogół aktorzy w czerwonych strojach, tań-

czący wolno i wytwornie, w drugich dominowały stroje żółte i zielone oraz żywe i humorystyczne epizody. W turbanach w formie ptaków, w ubiorach z charakterystycznymi, szerokimi rękawami tancerze Bugaku wykonywali tańce ceremonialne (2—4 osoby), wojenne (z włóczniami i mieczami), szybkie tańce solowe (w masce) i tańce dziecięce. Ogółem znamy 60 „sztuk” Bugaku. Jego elementy przejęły późniejsze formy widowiskowe, nie wywodzące się, jak omawiana grupa tańców, z obcej tradycji — Indochin, Korei, Chin i Indii.

Inną formę japońskiego teatru, popularną od XIV wieku, stanowi No. Ten typ widowiska, mimo ponad 600-letniej historii, jest w pewnych kręgach nadal żywy. W XVII wieku został uznany za reprezentatywny teatr samurajski. Otoczony troską i opieką kół rządzących przetrwał w klasycznej formie niemal do dziś. Początki sztuki No przypadają na epokę Edo. Wiązą się z ceremoniałem shogunatu, któremu patronował rząd aż do czasu rewolucji w Meiji (1868). Dziś No skupia grupę około 1000 aktorów: muzyków, tancerzy i śpiewaków, od dziecka trenowanych w swej sztuce. Artyści ci wskrzeszają w Japonii klimat średniowiecza, żyjąc w kręgu jego tradycji.

W ciągu kilku wieków swego istnienia No stosuje identyczne niemal kostiumy, scenografię i konstrukcję widowiska. Mimo owej stabilizacji formy zachował, zdaniem wielu Japończyków, żywy, niepowtarzalny, poruszający serca charakter. Trudno zrozumieć istotę ciągłego życia tego teatru, pojąć tajemnicę No, egzotycznego dla nas splotu religijnych i ludowych tańców, fragmentów buddyjskich legend, zrośniętych z prastarymi źródłami japońskiej poezji mitu.

„Zapomnij o teatrze — pisał wielki Ze’ami — i patrz na No. Zapomnij o No i patrz na aktora, zapomnij o aktorze, a pojmiesz istotę No”<sup>3</sup>.

Z teatrem No związane są sagi o niezwykłych postaciach aktorów, twórców i wykonawców sztuki tego typu spektaklu. Ze’ami Motokiyo (1363—1443) i jego ojciec, Kan’ami (1333—1384), byli autorami większości sztuk granych przez pokolenia sławnych aktorów do dziś. Sformulowali oni estetyczne fundamenty gatunku No.

W 240 sztukach wchodzących w skład kanonu podstawą jest gra głównego aktora — *shite*. Jego pomocnik to *tsure*. Tło stanowią drugorzędne postacie — *waki*. Głównym aktorem może zostać jedynie potomek sławnego rodu scenicznego, wychowanek jednej z pięciu szkół No; cztery z nich — Kanze, Komparu, Hoshō, Kongo — powstały w XIV wieku, piąta — Kita — założona została w początkach XVII wieku.

<sup>3</sup> Cyt. wg P. Daubeny, *Mój świat teatru*, Warszawa 1974, s. 251.

Postać *shite* uosabia duchy zmarłych, demony, groźne zwierzęta. Występuje w masce; subtelna publiczność, wychowana w szkole Zenu, mogłaby bowiem dostrzec fałsz emocjonalnej ekspresji aktorskiej sztuki. Charakter maski wzmacnia natomiast wymowę sztuki No.

Aktorzy przywdziewają piękne kostiumy, bez względu na typ przedstawianej postaci; realia nie mają wpływu na bogactwo stroju. Ubiór aktora stanowi idealne połączenie elegancji i prostoty. Wzory na materiały mają symboliczną wymowę, zaś krój wiąże się z podstawowymi zasadami poruszania się. Mistrz No za podstawę ruchu przyjmuje postawę, która była punktem wyjścia w zmaganiach samurajów, staje w jednej z pozycji obronnych, skoncentrowany, na rozstawionych nieco nogach, pochylony lekko do przodu. Każdy jego ruch wywodzi się z sekretu samoobrony, pozostaje więc w ramach ściśle przestrzeganej konwencji. Tak jak każda forma ruchu No ma swoje *kata* (rytualne formy) ściśle związane z treningiem archaicznego ju-jitsu. Kostium aktora ową łączność maskuje. Krój szaty ukrywa kształty ciała, zachowując sztywność, kostium spływa ku ziemi w pozycji pionowej, gdy aktor jest pochylony. Każdy ruch zawiera więc ogromny ładunek ekspresji, wyrażając jednocześnie umiar i dostojeństwo.

Klasyczny program teatru No składa się z pięciu sztuk usytuowanych w ramach jednodniowego widowiska. Ich dobór i kolejność podporządkowane są estetycznym zasadom sztuki No, rządzącym konstrukcją całego programu, pojedynczymi spektaklami, każdą frazą mowy, każdą częścią tańca. Nawet, jeśli ostatnio wystawia się tylko trzy sztuki (co się coraz częściej praktykuje), widowiskiem, kolejnością i doбором tematu rządzi zasada *jo-ha-kyu*.

Sztuki No klasyfikuje się następująco:

1. historie bogów i świętyń (*Chikuba, Shima, Tagaso*),
2. sztuki wojenne (*Tamura, Yashima*),
3. sztuki kobiece, z użyciem peruk (*Nonomiya, Matzukaze*),
4. sztuki o szalonych kobietach (*Kyojo-mono, Genzaimono, Hyakuman*), o opętanych, o rozpacz i gniewie,
5. sztuki kończące widowisko, opowieści o bogach, diabłach i potworach (*Kokaji, Kurama Tengu*).

W przerwach między spektaklami No wystawiano sztuki Kyogen.

Scena teatru ma kształt kwadratu (ok. 36 m<sup>2</sup>). Otoczona z trzech stron przez publiczność, zbudowana jest w całości z japońskiego cyprysu. Składa się z kilku stałych części: części głównej, bocznego tarasu dla chóru, długiego pomostu *hashigakari* (dojście do części głównej), luźnego pokoju (garderoba za pomostem), tylnej sceny (siedziba orkiestry) i schodów, dziś już nie używanych.



Orkiestra liczy czterech muzyków:

flecista grający na instrumencie bambusowym (dł. 40 cm z 7 otworami),

muzyk grający na bębnie *kotsuzumi* (dł. 25 cm, z końskiej skóry),

muzyk grający na bębnie *otsuzumi* (30 cm ze skóry wołu).

Wszyscy trzej siedzą po prawej stronie w wymienionej kolejności. Po lewej zaś — muzyk grający na wielkim bębnie *taiko* (ze skóry wołu).

Miejsca muzyków są stałe, znajdują się przed tylną ścianą, na której namalowana jest sosna. Dźwięki instrumentów stanowią dyskretne tło gry aktorskiej, współuczestnicząc w tworzeniu klimatu sztuki.

Od XIV wieku ze sztuką No łączy się mała forma teatralna — *Kyogen*. Jest to przede wszystkim farsa mimiczna, pełna złośliwych, dowcipnych wtrętów, satyra wystawiana w przerwach między dwoma sztukami. Humor graniczny tu ze łzami, komedia z tragedią, śmieszność z bezradnością, wesołość z rozpaczą. Nastrój i rytm *Kyogen* kontrastuje z klimatem sztuki No.

Aktorzy *Kyogen* pojawiają się czasem w sztukach No, wypełniając przerwy konieczne dla zmiany kostiumu, opowiadając detale o nieobecnym *shite*, streszczając brakujące epizody. W jednym tylko wypadku używają maski: gdy grają domowego chochlika, ludowego bożka, *Masshajina*, patrona ludzkich siedzib. Sposób poruszania, pozy, zwroty, spojrzenia aktorów *Kyogen* wywodzą się wyraźnie z *kata jujitsu*.

Teatr No uwikłany jest w szerszy kontekst konwencjonalnej symboliki, swe źródła czerpiąc z poezji i mitologii. Mieszkańca Japonii nie dziwi utożsamienie wachlarza z pełnią księżyca, zaś miecza z samurajem, nie śmieszy fakt, że dziecko bez maski gra rolę wojownika, aby nie zakłócać publiczności kontemplacji gry *shite*. Wyobraźnia człowieka Dalekiego Wschodu z powagą przyjmuje sytuację, w której główny autor, *shite*, gra kochankę *Yodhitsuny*, reprezentowanego na scenie przez typ *kokata* — wspomniane wyżej dziecko, nie potrzebujące jeszcze maski, ukrywającej dojrzałe namiętności. Wszystko to jest dla Japończyka realne.

W latach wielkiego kryzysu, gdy teatr oparty na europejskich wzorcach — *Shingeki* zaangażował się w walkę o społeczne wyzwolenie, w nowoczesności widząc sprzymierzeńca, faszyzująca elita rządowa zwróciła się z nadzieją ku No, formie od lat związanej z militarną tradycją samurajów. Po II wojnie światowej z tych właśnie względów sztuka No przeżywała ciężkie chwile. Publiczność japońska ostentacyjnie poparła *Shingeki*. Ostatnie lata przynoszą jednak zwrot ku aktorstwu tradycyjnemu. Nowa fala zainteresowania sztuką No jest wyrazem kryzysu *Shingeki*. Wraz z nią nadchodzi nowa epoka dla *Kabuki*.

*Kabuki* znaczy w języku japońskim „śpiew-taniec-sztuka”. Początkowo nazwę tego gatunku widowiska wywodziło się od czasownika *kabuku* (odchyłać się, wyróżniać). W XVI wieku teatr ów stanowił formę rozrywki masowej; rozwinął się jako antyteza No, teatru wyższych sfer. Historia *Kabuki* wiąże się z ogromną popularnością zespołu tancerek z Kioto (1604), ukazującego kapłankę świątyni Izumo, Okuni, w różnych scenkach miłosnych. Dodatkową atrakcją tego widowiska stanowiły niezwykle śmiałe jak na owe czasy stroje. Wkrótce przykład Okuni zyskał wiele naśladowczyń, budząc reakcję opinii publicznej: przedstawienia uznano bowiem za niemoralne. Epilog konfliktu odbył się na najwyższym szczeblu: Ieyasu, pierwszy *shogun* z rodu Tokugawa, w 1608 r. wypędził z rezydencji Suruga żeńskie zespoły zwane wówczas *Kabuki*, a jego wnuk, Iemitsu, w 1629 r. wprowadził w życie zakaz wszelkich przedstawień z udziałem kobiet. Decyzja ta spowodowała nieprzewidziane skutki: stała się przyczyną narodzin nowego rodzaju *Kabuki*. Do 1652 r. na scenach święcili sukcesy piękni młodzieńcy. Dopiero bowiem wówczas władze wyraźnie sprecyzowały przepisy gry: aktorem może zostać tylko dorosły mężczyzna.

Początki tego nowego *Kabuki* były dla aktorów niezwykle trudne. Władze traktowały go jako rodzaj społecznego protestu wobec teatru wyższych sfer. Zbyt wielkie powodzenie było dla *Kabuki* równie niebezpieczne jak kompletna kłapa. W pierwszym wypadku aktorom groziło zamknięcie teatru, władze bowiem nie lubiły rozgłosu *Kabuki*, w drugim — bankructwo. Przez 12 lat ludowi aktorzy nie mieli prawa gry w stolicy.

Teatr ten był syntezą (jak to wynika z nazwy) trzech rodzajów sztuki: recytacji, śpiewu i tańca. Wyłoniły się w nim trzy nurty:

- sztuki obyczajowe,
- sztuki historyczne,
- taniec dramatyczny.

Dialogi i monologi wygłaszane są na tle muzycznym, zaś rodzaj dykcji nosi wyraźnie wpływy japońskiej instrumentalistyki. Recytacja *Kabuki* to coś pośredniego między śpiewem a mową. Słowo poparte jest gestem, który z kolei wzmocniony bywa muzycznym odpowiednikiem. Aktora obowiązuje „muzyczne” wygłaszanie scenicznej mowy; musi wtórować instrumentom.

Muzyka *Kabuki* powstała w ciągu trzech stuleci. Kompozytorzy byli przeważnie anonimowi. Złożoność melodii jest niezwykle, nie poddaje się notacji. Nic więc dziwnego, że muzycy teatru *Kabuki* kształcą się w szczególny sposób, ich zadaniom nie podoła zwykły wykonawca. Poza dźwiękami trójstrunowego banzo (*samisen*) podczas widowiska dają się

słyszeć instrumenty dęte i różnego typu bębny. Używając różnych pałeczek perkusista wyczarowuje górskie echo, krople deszczu, szum morza. Efekty te wzmacnia symbolika dekoracji i pieśni gór, morza, deszczu i śniegu. Odmienne rytm bębnowy ogłasza nadejście duchów, podkreślając dyskretnie każdy ich ruch. Otwarcie, finał, nadejście szefa trupy, płatki śniegu — mają w konwencji Kabuki stale przyporządkowane dźwięki (kołatki, dzwonki itp.); znawca tego teatru łatwo więc kojarzy je z zakodowanym w wyobraźni wydarzeniem lub krajobrazem.

Taniec jest siłą ekspresji Kabuki, widowiska o baletowej genezie. Podlega on konwencji Dalekiego Wschodu, różnej od tradycji euroamerykańskich. Balet Zachodu odkrywa w dużym stopniu ciało, japoński taniec Kabuki starannie je zakrywa eksponując uroki pięknego ubioru, demonstrując kunszt powiewających w powietrzu szerokich rękawów, w centrum uwagi widza sytuując wirujące poły szat. O ile klasyczny balet europejski można nazwać baletem przestrzeni, tancerz bowiem potrzebuje wiele miejsca, balet Kabuki to balet czasu. Tancerz ludowego widowiska japońskiego potrafi dać wielki popis na jednym zaledwie segmencie *tatami*, nie większym od materaca. Oszczędność przestrzeni łączy się tu z precyzyjnym rozmieszczeniem gestu w czasie: aktor Kabuki jest ostrożny w ruchach. Zależnie od rodzaju widowiska tańce do złudzenia imitują ruchy kobiety-węża kuszącego mężczyzn (sztuka *Musume Dojoji*) lub gwałtowność choreografii walki (*Tachi Mawari*). Taniec dramatyczny stanowi jeden z typów sztuki Kabuki. Jego przykładem jest *Musume Dojoji*. Mężczyzna grający rolę kobietą odtwarza w niej najpierw swą drogę do świątyni. Przybywając do centralnej sceny tańczy z kapeluszem, z ręcznikiem, bębenkiem, kończy zaś pokaz swych umiejętności (*odori*) wspaniałym tańcem węża. Taniec jest podstawowym elementem tej sztuki, fabuła legendy pozostaje w jego cieniu.

Inny typ widowiska Kabuki stanowi sztuka obyczajowa. Częstym tematem była tu miłość, zaś miejscem akcji dom publiczny. W nim bowiem tkwi szansa: można pokazać uczucie wolne od stereotypów konwencji dworskiej. Kobieta jest na ogół przedstawiana w Kabuki w świetle pozytywnym, choruje, aby okazać głębię swej miłości, kochana urzeka pięknem i wdziękiem, odtrącona umiera. Mężczyźni Kabuki typu obyczajowego nie sięgają takich wyzyna. Gwiazdami widowisk bywają często złodzieje, włóczędzy i zazdrośnicy. O nich mówią sztuki Mokuamiego, dramaturga końca epoki Tokugawa. Najlepsze z nich, *Izayoi Seishin*, *Kochiyama*, *Shima*, *Chidori*, *Ikake Matsu*, stanowią japońską wersję brechtowskiego półświatka. Taka perspektywa jest jednak europocentryzmem: to Brecht czerpał wzory z No i Kabuki.

Odrębnym typem Kabuki są sztuki historyczne. Do nich należą sceny pięknych śmierci, pełne brutalnego piękna, wspaniałych choreografii

walki Tachi-Mawari, bajecznej kolorystyki i efektów muzycznych. Najlepszy przykład stanowią tu sztuki *Natsu Matsuri*, *Naniwa no Kagami*, *Benten Kozo*. Inny przykład, opowiadania o duchach, znany jest z adaptacji filmowych.

Ważną rolę w narracji Kabuki odgrywają kostiumy. Określają one charakter postaci tak, jak drobne rekwizyty. Czerwone kimono z długimi rękawami i peruka upiękuszona kłamrą to atrybuty wielkiej pani. Kapelusze, bębenki, miecze same w sobie stanowią rodzaj narracji. W strukturze widowiska funkcjonuje zwyczaj szybkiego przebierania się na scenie; symbolizuje on psychiczny przełom bohatera, a jednocześnie jest okazją ukazania doskonałości ubiorów, materiału, koloru i stylu.

Sztuki Kabuki grane są na specjalnej scenie. Jedna jej część, niby wąska kładka rzucona ku publiczności, służy często jako „droga” do sceny głównej. Tę ostatnią zasłania kurtyna (*maku*) w trzech kolorach: czarnym, ceglastym i zielonym. Każdy jej pas reprezentuje pewien styl zawarty w jednej z sylab Kabuki. Po raz pierwszy w dziejach teatru światowego autorzy ludowego widowiska japońskiego zastosowali obrotową scenę. Ich twórczy geniusz objawił się także w różnego typu innowacjach. Duchy i potwory wjeżdżają na scenę pomysłowymi „windami”, echo symbolizuje góry. Nie wiadomo, co bardziej podziwiać, zmienną, „nowoczesną” scenografię, sugestywny makijaż, pomysłowe tricki techniczne czy skomplikowaną strukturę muzycznego tła.

300 lat istnienia Kabuki przyniosły jego aktorom poprawę losu. W epoce Edo (1600—1868) nazywano ich żebrakami „Kawara”, gdy zmuszeni byli do życia w nadrzecznych slumsach, gettach japońskich pariasów. Gardzono nimi, ale się ich bano jako ludzi, którzy mieli kontakt z wiecznością. Chociaż przymierali głodem, aktorzy Kabuki byli jednak królami własnej wyobraźni.

Po upadku Shogunatu Kabuki niepostrzeżenie przekształcił się. W walce o poprawę swego losu aktorzy przystosowali sztuki do gustów mieszczańskich. Przestali eksponować irracjonalizm, erotyzm i gwałtowność podstawy wyobraźni Kabuki. Uczynili z ludowego widowiska pokaz umarłej techniki, wytworny teatr Wschodu, nie mniej „cywilizowany” od zachodniego partnera. Zyskali szacunek, pieniądze i dobrze wychowaną publiczność, zatracili jednak sens Kabuki.

W latach pięćdziesiątych ten gatunek teatru przeżywał poważny kryzys; młodzież przedkładała współczesny film i telewizję nad tradycyjną sztukę Kabuki. Szokiem dla japońskiej publiczności stał się triumfalny powrót „wygnanych” z nowoczesności poprzez bramy filmu i telewizji. Kabuki znów byli sławni, odnieśli wielki sukces jako filmowe gwiazdy. Kilka wieków aktorskich doświadczeń przejętych po latach usilnych prób zarejestrowała taśma filmowa. Efekt był niezwykle: Kabuki przekazali

intensywność swej gry postaciom z ekranu. Dzięki temu rozpropagowali swój teatr, powodując jego odrodzenie.

Przekazując technikę swej tradycyjnej sztuki młodym uczniom wychowanym w centrum nowoczesności, starzy mistrzowie stanęli przed dylematem: jaką formę należy wskrzesić? Czy Kabuki niedawno umarłe, czy też dawno nieżywe? Muszą także rozstrzygnąć inne problemy: coraz trudniej bowiem o uczniów. Zanika forma kształcenia aktorów w sytemie dziedzicznym, mnożą się natomiast kandydaci spoza Japonii. Od niedawna program szkolenia usiłuje realizować Japoński Teatr Narodowy. Być może rozwiąże on kłopoty mistrzów Kabuki.

Podobne dylematy stają przed aktorami innej sceny — japońskiego Bunraku. Na obecny kształt owego teatru lalkowego wpłynęły doświadczenia zebrane w pracy wielu pokoleń. Kolejne stulecia przyczyniły się nie tylko do zmian formy lalek, lecz również do zwiększenia stopnia doskonałości mistrzów Bunraku — poruszających je animatorów.

Początki teatru lalek, Bunraku, tkwią w prastarych obrzędach Shinto. Używane wówczas figunki z gliny, pozbawione rąk i nóg, w niczym nie przypominają obecnych form starannie wykonanych kukieł. Wraz z rozwojem procesu dojrzewania kształtów sztuki japońskiego teatru lalkowego zmienił się wygląd i rozmiary „aktorów”. Początkowo gliniane, później zaś drewniane lalki nabierały stopniowo ludzkich cech.

Aby poruszyć i ożywić głowę, oczy, ręce i nogi współcześnie stosowanej w widowisku Bunraku kukły, potrzebni są trzej biegli w swym fachu i doskonale zgrani animatorzy. Wysokość lalek sięga 135 centymetrów, a ich waga od 6 do 20 kilogramów. Starannie wyrzeźbionej głowie, wymodelowanym włosom, wymalowanej twarzy nadaje życie kunszt głównego animatora i jego dwóch pomocników. Niezwykle precyzyjne, zsynchronizowane ruchy artystów powodują, że lalki bardzo swobodnie poruszają się w scenicznej przestrzeni, wykonują każdą niemal czynność, wyrażają wszelkie stany emocjonalne, śmieją się, płaczą, smucą, walczą.

Oprócz lalek i animatorów w widowisku bierze udział muzyk grający na instrumencie *shamisen* i recytator, na którym ciąży ważne obowiązki: wygłaszanie tekstu sztuki i odtwarzanie głosów różnych postaci. Siła jego ekspresji głosowej musi być niezwykła; recytator naśladuje głosy płaczących kobiet, groźnych rycerzy, rozkazy panów i lamenty sług, musi operować przekonującą mimiką, winien płakać na zawołanie, czerwienić się, strzelać oczami itp. Można więc zyskać przekonanie, że nazwa „robiący głos” (*yoruri*) nie zawiera wyczerpującej informacji o szeregu ważnych funkcji recytatora.

Sztuka animacyjna ma swą symbolikę: stojący na koturnach animator tuli lalkę niby Bóg człowieka, ale jednocześnie rządzi jej losem;

pomocnicy nie mają nad kukłą tak wielkiej władzy, mogą jedynie współdziałać w realizacji koncepcji animatora.

Lalki Bunraku tworzą niezwykle, przejmujące, pełne oryginalnej ekspresji widowisko; dzięki umiejętności poruszenia ludzkiej wyobraźni animator, jego dwaj pomocnicy, muzyk i recytator nadają martwym kukłom znamiona życia.

W 1968 r. Teatr Bunraku odwiedził Londyn, swym mistrzostwem nadając europejskiej sztuce nową inspirację. W samej Japonii natomiast widowisko to ginie, choć próbuje je ratować (od 1963 r.) Towarzystwo Bunraku.

Najmłodszą odmianą teatru japońskiego, a jednocześnie już formą mającą swe miejsce w kulturowej tradycji kraju Kwitnącej Wiśni jest Shingeki. 80 lat temu nazywany przez współplemieńców „rudym dramatem” (*akagemono*) ruch kulturowego zbliżenia z Zachodem przechodzi w XX wieku różne koleje. Prawdziwym wydarzeniem w jego historii stał się „Teatryk Tsukiji”. W ciągu trzech lat od swego powstania wystawił 49 sztuk europejskich i amerykańskich twórców. Poziom widowisk był różny, dobór sztuk przypadkowy. Powoli jednak dyrektor teatru, Osanai Kaoru, wzorując się na metodzie Stanisławskiego, narzucił akcji propagacyjnej pewną koncepcję. Na scenie „Teatryku Tsukiji” spotkały się wówczas m.in. sztuki Pirandello (*Każdy na swój sposób*) i Mrożka (*Tango*).

Mimo wrogiego stosunku zwolenników izolacjonizmu próby Kaoru odbiły się echem w świadomości Japończyków. Pewnego typu publiczności nie odstraszył ani poziom tłumaczeń, ani nieudolność stosowania obcych wzorców. Oglądanie sztuk zachodnich twórców stanowiło bowiem rodzaj deklaracji politycznej, jawne poparcie sił „otwarcia się” ku Zachodowi.

Po roku 1928 teatr Shingeki stał się symbolem radykalnego skrzydła ruchu, wysuwając żądanie odejścia od praktyki izolacji. Wraz ze światowym kryzysem nadeszły dla członków ruchu ciężkie czasy. Prozachodnia kultura stała się niebezpieczna. Wywoływała wrogość tradycjonalistów, władz i robotników, łączących Zachód z biedą.

Mimo to Shingeki przeżył jako gatunek teatralny. Po II wojnie światowej stał się nawet gatunkiem „klasycznym”. Zalew filmów amerykańskich, rozwój musicali w wielkomijskich centrach rozrywkowych, kariera pop-music przyczyniły się do tego, że warstwy średnie zaczęły uważać skomercjalizowany obraz tradycji zachodniej za wspólną własność. Publiczność japońska czuła się jednak swojsko w „nowoczesności”, która w teatrze europejskim była już tradycją; orientowała się w kulturowych realiach Ameryki i Europy wieków XVI—XIX, nie znając wybitnych twórców zachodniej i rodzimej awangardy. Ani jeden Japończyk nie

przyszedł na premiery sztuk Mishimy (*Madame de Sade*, 1965, *Mój przyjaciel Hitler* 1969).

Współczesny charakter Shingeki coraz bardziej komercjalizuje się. Teatr zachodniego typu staje się tanią rozrywką, w którą inwestują fundusze poważni businessmani. Dyrektorzy Shingeki nie martwią się o wypełnienie sali; funkcję organizacji widowni przejęli japońscy specjaliści od reklamy, mistrzowie w swoim fachu.

Bardziej ambitni twórcy i krytycy teatralni widzą jednak poza złocnymi fasadami niebezpieczne rysy: Shingeki gine jako sztuka. Poszukują więc wyjścia z impasu zwracając się ku japońskiej tradycji. Wyróżnić tu można dwa prądy, za wzorzec mające sukcesy filmu (Kurosawa):

— zwrot ku formie Kabuki, No czy Bunraku, szczególnie wyraźnie widoczny w sferze filmu (saga samurajska, inwazje potworów itp.),

— zwrot ku źródłom ludowej wyobraźni, ku poezji japońskiego mitu.

„Dziś No i Kabuki, pisał wybitny krytyk i reżyser znakomitego teatru 68/71, to puste formy. Straciły one kontakt z ludową wyobraźnią, która je stworzyła, umożliwiając rozwój. Nie zwracamy się dziś, w celu przekroczenia horyzontów Shingeki, ku zreifikowanym formom Kabuki i No, takim, jakimi są obecnie, ale ku ludowej wyobraźni, z której wyrosły”<sup>4</sup>.

Wśród nowej fali japońskich reżyserów wyróżniają się przywódcy awangardy, przeciwnicy mechanicznego łączenia przypadkowych elementów kultury Zachodu i Dalekiego Wschodu. Ich sztuki to twórcze syntezы, próby poszukiwania tożsamości współczesnej kultury japońskiej, rozdartej, supernowoczesnej obcą nowoczesnością, pełnej nostalgii za minioną poezją tradycji. „Budować nowe, nie burząc starego” — oto hasło znajdujące coraz większe uznanie.

Określenie miejsca współczesnego Japończyka wobec tradycji zastanej, zarówno rodzimej, jak i importowanej, poszukiwanie nowego sensu istnienia w cieniu supernowoczesnej techniki zawierającej w sobie, z jednej strony, uroki skomercjalizowanego raju, z drugiej — wspomnienie groźby Hiroszimy stanowi zasadniczą treść nowego teatru japońskiego przekraczającego horyzontы wszystkich wymienionych gatunków. Twórcy nowej fali mają już na swym koncie szereg wybitnych osiągnięć, nie odbiegających poziomem od dzieł scenicznych zaliczanych do ścisłej czołówki światowej. Nawiązują przy tym do wielkich tradycji Kawakami Otojiro (1864—1911), założyciela nowej szkoły — Shimpa (zreformowane Kabuki), jak i do postulatów Osanai Kaoru, twórcy nowoczesnego Shingeki, założyciela „Teatru Wolności” (Jiyu Gekijo, 1909) i „Teatryku Tsukiji”, pierwszego japońskiego reżysera spektakli Ibsena, Czechowa,

<sup>4</sup> Suzuki Tadashi, *The Sum of Interior Angles*, „Canadian Theatre Review”, York University, 1978, Fall, s. 12.

Rollanda i Shawa. Wysoki poziom zachowują sławne już teatry: „Bun-gaku-za” (zał. 1938), pod kierownictwem Kishida Kunio i Iwaty Toyo budujący amatorską „czystą sztukę apolityczną” (wpływy francuskiej awangardy), oraz „Haiyu-za” (Teatr Aktora) pod wpływem Meyerholda i Piscatora doskonalący w wizjach Sendy Koreyi, Aoyamy Sugizaku i Tanaki Hikao nowoczesną sztukę aktorską. Ten ostatni teatr stał się wydarzeniem światowej sceny, wystawiając sztukę Abe Kobo *Upiór wśród nas*. Reżyserowie „Teatru Aktora” wzbogacają spektakle dokumentem filmowym, muzyką, śpiewem. W 1947 roku rozwinęła też swą działalność grupa „Mingei”, szkoła realizmu, usiłująca stopić poezję z tematami ogólnodostępnymi dla publiczności. Kubo Sakae (1901—1958), Okakura Shiwo (1909—1959), dramaturg i reżyser, kontynuatorzy idei założyciela, Osamu Tokizawy, wnieśli duży wkład w nowoczesność kulturową Japonii.

Po II wojnie światowej sławę zdobywają także mniejsze zespoły aktorskie. Jest ich ponad 30. Jeden z nich, Zenshin-za, krytyczny kontynuator Kabuki, łączy elementy Kabuki z Shingeki; stąd nazwa nowego gatunku — Shinkabuki. Założony w 1931 roku zachowuje tradycję męskich od-twórców ról kobiecych (*onnagata*), choć nie dyskryminuje aktorek, grających we współczesnych, europejskich strojach. Hasło *zenshin* (naprzód) weszło w skład nazwy zespołu.

Do grupy znanych na świecie teatrów japońskich należy festiwalowy globtrotter, „Teatrzyk Washeda”. Wraz z reżyserem i krytykiem Suzuki Tadashi zespół Washeda występował m.in. w Nancy i w Teatrze Narodów, zbierając entuzjastyczne recenzje. Sukces Washeda był ukoronowaniem oryginalnego eksperymentu: przy pomocy rodziny aktorów No, Kanze, Suzuki stworzył niezwykle przejmujące adaptacje greckich tragedii. W repertuarze Teatrzyku znalazły się dwie sztuki Eurypidesa (*Troian Women* i *Bacchae*), sztuka No *Tsunemasa* i dramaty twórcy zespołu.

„Współczesny teatr japoński — pisał Suzuki — oderwał się od swych korzeni i dziś po prostu kopiuje tradycyjne lub zachodnie wzorce. Nowoczesny aktor musi używać tych elementów jako punktów odniesienia w próbie odnalezienia i wyrażenia siebie”<sup>5</sup>.

Takie współrzędne określają próby twórców nowej fali: Akimoto Matsuyo, Kinoshita Junji, Sato Makoto i Kara Juro.

W roku 1970 japoński magazyn sztuki, „Umi”, wydał numer specjalny poświęcony problematyce nowego teatru, zatytułowany „Theatre as environment”. Na 264 stronach tej niezwyklej dla Japonii publikacji

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 20.



znalazł miejsce esej o Artaudzie, wywiad z Beckiem i Maliną („Living Theatre”), artykuł J. Kotta o J. Grotowskim i sztuka Kara Juro *Zebrak miłości*. Uznany za najważniejszego reprezentanta japońskiej terażniejszości i teatralnej awangardy Juro Karo stał się sławny w namiocie tokijskich stripteaserek, tam bowiem założył „Teatr Sytuacji” (1967), kompletując zespół z kręgu wędrownych aktorów. W 1968 roku Washeda wystawił sztukę Karo, *Maszkę dziewczycy*, wydaną w magazynie „Shingeki”. Za nią właśnie młody reżyser otrzymał niezwykle wyróżnienie — nagrodę Kishidy. Następną sztuką Karo, *Zebrak miłości*, również rozgrywa się w publicznej toalecie. Ona właśnie znalazła się w magazynie „Umi”.

Prowokując oburzenie pruderyjnych mieszczuchów, publiczności komercyjnego Shingeki, „tworząc toaletową wizję świata”, Karo nawiązuje do żywej tradycji pierwszych lat Kabuki. Bohaterami tego teatru byli tragikomiczni prości ludzie, złodzieje, kurtyzany, wiejscy sowizdrzałowie. Ich wzorce nie zawsze świadomie zapożyczali aktorzy prowizorycznych, przenośnych teatrzyków sytuacyjnych. Można zaryzykować twierdzenie, że powtarzały one opozycję między dostojnym No i ludowym, pełnym humoru i liryki Kabuki, sytuując ją w XX wieku. „Toaletowa wizja” stanowiła prowokację wobec dostojnego Shingeki.

Dyskusję o sytuacji współczesnej sztuki japońskiej podejmuje wielka postać teatru „68/71”, laureat nagród Kishida i Kihokuniya, doskonały dramaturg Sato Makoto. W sztuce *My Beatles* dyskutuje o współczesnej mitologii młodzieży Zachodu przejmowanej przez pokolenie japońskich nastolatków. Na tym tle snuje oryginalne rozważania o roli ludowej imaginacji w przemianach kulturowych nowoczesnej Japonii. Beatlesi w kraju Kwitnącej Wiśni wskrzeszają archetypiczne struktury emocjonalne, fundamenty ciągłości narodowej tradycji. Różnią się od „beatlesów amerykańskich” czy „beatlesów francuskich”. Moi beatlesi, zdają się mówić młodzi przedstawiciele japońskiej kultury, to przetworzone, nowoczesne inkarnacje prastarych bogów Shinto.

O innym aspekcie dylematu „tradycja — nowoczesność” pisał Aki-moto Masuyo w sztuce *Kaison, mnich Hitachi*. Podejmując temat legendy o wiecznym tułaczku, buddyjskim mnichu Hitachi, który przy akompaniamencie 4-strunnego biwa po niewczasie, w ramach pokuty, sławi męstwo zdradzonego przez siebie generała Yotsushine, autor rozpatruje los narodu japońskiego. Każdy może bowiem przywołać XIII-wiecznego upiora, Kaisoną, nawet dzieci bezradne podczas bombardowania czy zagubieni w nowoczesnym zgiełku wieśniacy. Kaisonem jest bowiem, w gruncie rzeczy, każdy Japończyk; nosi przecież w sobie przeszłość, przyszłość i terażniejszość kraju Kwitnącej Wiśni — grzech, pokutę i nadzieję.

Podejmując kluczowy dla japońskiej kultury temat związku tradycji

z nowoczesnością, inny znany dramaturg, Kinoshitu Junji, napisał sztukę *Nocne czuwanie* (1947), snując poetycką, ludową opowieść o wieśniakach pragnących obejrzeć niezwyklej piękności wschód księżyca. Popijając dla zabicia czasu sake, zebrani przeoczyli jednak to, na co tak bardzo czekali; księżyc nad śpiącymi pijakami to obraz finału sztuki, jakże podobny do naszego *Wesela*.

Druga sztuka, *Żuraw brzasku*, opowiada piękną legendę o zranionym ptaku, który ratuje życie dzięki czarom, stając się kobietą. Ta poznaje dobrego, szlachetnego opiekuna i zostaje jego żoną. Zakochana tka mu piękną tkaninę. Mąż jednak ją sprzedaje. Wraz z wielkim zyskiem i końcem biedy kończy się idylla. Pieniądze niszczą niewinność wieśniaka. Zasmucona kobieta ponownie zmienia się w żurawia i odlatuje.

Pełna prostego wdzięku poetycka opowieść o kobiecie-żurawiu wzbudziła w Japonii wielki entuzjazm. Dotyczyła bowiem dyskusji o hierarchii wartości, drzemącej w świadomości nowoczesnego człowieka nostalgii, w mroku tradycji sytuującej wyspę szczęścia, które odleciało z pięknym ptakiem.

Dylematy stojącej na rozdrożach kultury w języku teatralnych dyskusji sytuują się w sferze precyzji terminu „awangarda”. Przykładem kontrowersji może być niezwykle krytyczny artykuł cytowanego już Suzukiego, dotyczący artystycznych wartości teatru, łączącego tradycję z awangardą, *Towarzystwo Nowego Kyogen*. W reklamowym manifestie kierowniczką grupy, aktorka Nagaoka Teruko, pisze:

„Jak wynika z nazwy, celem naszej grupy jest przedstawienie neo-Kyogenu opartego na klasycznych wzorcach. Nasz pisarz Izawa Tadasu i mistrz szkoły Kyogen Okurad Jataro połączyli swe talenty, które my, uczniowie mistrza Okura, mamy zaszczyt przedstawiać na scenie. Im bowiem dłużej praktykowaliśmy Kyogen pod kierunkiem mistrza, tym bardziej rosło nasze pragnienie, aby pewnego dnia móc wykonać prawdziwy Kyogen w całej swej głębi i wielkości. Naszą grupę połączyło wspólne doświadczenie: unikalność Kyogen”<sup>6</sup>.

Pomysł Izawy nie był nowy. Zarówno w praktyce teatralnej, jak i w filmie wielu reżyserów czyniło treścią dzieła własny warsztat. Były więc filmy o kręceniu filmów i sztuki o powstawaniu spektaklu. Tak „Living Theatre”, jak Fellini, Wajda stworzyli w tym gatunku niezwykle dzieła. Izawa jednak wpadł na łatwiejszy do zrealizowania pomysł. Pokazał, w jaki sposób aktorzy Shingeki uczą się *kata* (ruchów, oddechów, koncentracji, postaw) Kyogenu, z braku mistrzostwa czyniąc zaletę. Wystawił więc na pokaz to, czego aktorzy nie potrafili opanować. Poziom wyko-

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 22.

nania *kata* Kyogen teatru Izawy (Shingeki) daleko odbiegał od mistrzostwa prawdziwych Kyogen.

Krytyka Suzuki dotyczy przede wszystkim problematyki relacji tradycji i nowoczesności teatru japońskiego. Izawa ogłosił się bowiem „awangardą Shingeki”, dla Europejczyków stając się ambasadorem starożytności Orientu, a jednocześnie symbolem nowoczesności japońskiego teatru. Świadczy o tym cytat, który Towarzystwo Nowego Kyogen zamieszcza w reklamowej ulotce. Informacja dotyczy recepcji Teatru na festiwalu w Polsce, skąd zespół niedawno powrócił: „Publiczność, zafascynowana środkami użytej przez nas emocjonalnej ekspresji, niby w szoku, wstrzymywała oddech, patrzyła zdumiona i oniemiała. Nie była w stanie powstrzymać się od entuzjastycznych okrzyków zachwyty”<sup>7</sup>.

Obecność tego cytatu w krytycznym artykule wybitnego reżysera japońskiego („Teatr Washeda”), Suzukiego, jest znamieną. Stanowi ostrzeżenie zarówno dla Japończyków, fascynujących się eksperymentami zachodniej awangardy, jak i dla europejskich twórców scenicznych, którzy z nadzieją w sercu spoglądają ku tradycyjnej sztuce japońskiego aktorstwa. Połączenie Shingeki („nowoczesności”) ze stereotypową imitacją ruchów Kyogen („tradycja”) było, zdaniem Suzukiego, przypadkowe, nietwórcze, mechaniczne. Zarówno aktorzy japońscy, sugeruje krytyk, jak i polska publiczność padli ofiarą mistyfikacji: jedni wystawili, drudzy zaś obejrzeli falsyfikat, biorąc go za syntezę prawdziwej tradycji z prawdziwą nowoczesnością teatru Japonii.

Powyzszy przykład złożoności problematyki recepcji i twórczości kultury Dalekiego Wschodu stanowić może ostrzeżenie przed pochopnym rozstrzygnięciem zagadnienia, co jest nowoczesne, a co tradycyjne, co rodzime, a co importowane. Punktem wyjścia w konstrukcji prawdziwej konfrontacji Europy z tradycją teatralną Orientu może być historia zagorzałych propagatorów budowy japońskiej sztuki zachodniego typu, pionierów ruchu Shingeki. Studiując tradycję i awangardę teatru europejskiego stali się miłośnikami twórczości Brechta. Tu czekała ich niespodzianka, prawdziwa rewelacja. W celu przekroczenia horyzontów arystotelesowskiej dramaturgii twórca *Opery za trzy grosze* szukał inspiracji w No. Nie zdając sobie z tego sprawy w dążeniu kwestionującym statykę tradycji samurajskiego dramatu, entuzjaści Shingeki zapoznawali się z arcydziełami Zachodu zrodzonymi z inspiracji tego, co negowali. W pewnym sensie zaprzeczali sami sobie.

„Dialektyka tej ironii losu jest znacząca — pisze japoński krytyk Kaitaro Tsuno — jak Brecht, Claudel, Grotowski szukali w teatrze azjatyckim (głównie japońskim i chińskim) inspiracji potrzebnej do przela-

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 21.

mania stagnacji ich własnych teatrów, tak Japończycy usiłowali wykorzystać teatr europejski, aby uwolnić się od pozbawionej twórczej mocy, sztywnej tradycji Kabuki i No”<sup>8</sup>.

Wszelkie deklaracje zwrotu ku własnym lub obcym źródłom, a także manifesty adaptacji własnej lub cudzej nowoczesności należy więc traktować w przypadku kultur Dalekiego Wschodu niezwykle ostrożnie. Język japońskiego teatru może jednak stanowić dobrą inspirację dla bardziej precyzyjnego określenia pola i metody badaczy wędrówek idei, socjologów dialogu międzykulturowego. Zawiera bowiem poetyckie, intuicyjne odpowiedzi na pytania, które często nie zostały jeszcze sformułowane ani przez azjatyckich teoretyków kultury, ani przez uczonych europejskich.

---

<sup>8</sup> Tsuno Kaitaro; *The Tradition of Modern Theatre*, „Canadian Theatre Review”, York University, 1978, Fall, s. 10.