

ZROZUMIEĆ JAPOŃSKI TEATR KLASYCZNY

ESTERA ŻEROMSKA¹
(Poznań)

Słowa kluczowe: teatr japoński, kultura japońska, teatr europejski

Keywords: Japanese theatre, Japanese culture, European theatre

Abstrakt: Estera Żeromska, ZROZUMIEĆ JAPOŃSKI TEATR KLASYCZNY. „PORÓWNANIA” 9, 2011, Vol. IX, ss. 101-106. ISSN 1733-165X. W połowie XIX wieku, w chwili otwarcia Japonii na świat, powstałe na przełomie XIV i XV wieku dwa gatunki teatralne, *nō* i *kyōgen*, były już formami prawie zastygłymi. Jedynie *kabuki* (XVII) nadal się rozwijało i mogło – jak się początkowo wydawało Japończykom – ulegać prowadzącym do „modernizacji” wpływom zewnętrznym. Dlatego niektórzy aktorzy *kabuki* przystąpili do jego westernizacji. Nie zdawali sobie jednak sprawy z tego, że upodobnienie go do teatru zachodniego uniemożliwiają w zasadniczej mierze odmienności kulturowe. Ostatecznie poprzestali więc na formie pośredniej (będącej połączeniem *kabuki* z pewnymi zewnętrznymi aspektami europejskości), którą określono mianem *shinpa* (nowa szkoła), a właściwy teatr w stylu europejskim, nazwany *shingeki* (nowy teatr), zaczęli tworzyć u progu XX wieku na obrzeżach rodzimej tradycji. W artykule omówiono głównie (warunkujące zdolność rozumienia) niektóre przyczyny różnic między japońskim teatrem klasycznym a teatrem zachodnim i europeizującym teatrem japońskim (*shinpa*, *shingeki*). Zwrócono też uwagę na (wynikające z upodobań i przyzwyczajzeń teatralnych) odmienne reakcje współczesnych widzów japońskich oraz cudzoziemców.

Abstract: Estera Żeromska, UNDERSTANDING THE JAPANESE CLASSICAL THEATRE. “PORÓWNANIA” 9, 2011, Vol. IX, pp. 101-106. ISSN 1733-165X. In the mid of the 19th century, when Japan opened its borders after years of seclusion, two forms of classical theatre *nō* and *kyōgen* created at the turn of the 14th and 15th century, seemed to be relicts of the past. Only *kabuki* (XVII) prospered and potentially – as many Japanese assumed in the beginning at that time – was capable of “modernization” under the outer influence. For that reason, some of the *kabuki* actors began the process of westernization. They were not aware, however, that assimilation of the norms of the Western theatre was not, for the most part, possible due to cultural differences. In the end, they created a new form, constituting something in between *kabuki* and formal aspects of European theatre, which was named *shinpa* (literally meaning “new school”). The proper

¹ Correspondence Address: esu1@amu.edu.pl

European style theatre, named *shingeki* (literally meaning “new theatre”) developed in the beginning of the 20th century, incorporating some native tradition. The article discusses some of the main factors (necessary for proper understanding) shaping the differences between Japanese classical theatre on one hand, Western theatre and Japanese theatre under the influence of the former (*shinpa*, *shingeki*), on the other hand. Some attention is also given to differences in reaction of the present day Japanese and foreign spectators, shaped by their theatre preferences and habits.

W połowie XIX wieku, w chwili otwarcia Japonii na świat², powstałe na przełomie XIV i XV wieku dwa gatunki teatralne, *nō* i *kyōgen*, były już formami prawie zastygłymi. Jedynie *kabuki* (XVII) nadal się rozwijało i mogło – jak się początkowo wydawało Japończykom – ulegać prowadzącym do „modernizacji” wpływom zewnętrznym. Dlatego niektórzy aktorzy *kabuki* przystąpili do jego westernizacji. Nie zdawali sobie jednak sprawy z tego, że upodobnienie go do teatru zachodniego uniemożliwiają w zasadniczej mierze odmienności kulturowe. Ostatecznie porzucali więc na formie pośredniej (będącej połączeniem *kabuki* z pewnymi zewnętrznymi aspektami europejskości), którą określono mianem *shinpa* (nowa szkoła), a właściwy teatr w stylu europejskim, nazwany *shingeki* (nowy teatr), zaczęli tworzyć u progu XX wieku na obrzeżach rodzimej tradycji.

Fascynacja Zachodem sprawiła, że Japończycy, przejmując europejski styl życia, oddalali się stopniowo od własnych korzeni kulturowych i wkrótce zaczęli mieć takie same kłopoty z pojmowaniem własnej spuścizny teatralnej jak cudzoziemcy. Istotę tego problemu – jak zauważa Kawatake Toshio³ – zdają się odzwierciedlać między innymi niektóre stare terminy teatralne (nadal używane w odniesieniu do klasycznej tradycji widowiskowej) oraz nowe – stworzone na przełomie XIX i XX wieku na określenie różnych aspektów gatunków europeizujących. Jednym z przykładów jest słowo *engeki* (przedstawienie; dosł.: poszerzać znaczenie), które powstało po zapoznaniu się Japończyków z ideą teatru oraz dramatu zachodniego i zastąpiło używany wcześniej wyraz *shibai* (dosł. być na trawie) nawiązujący swym znaczeniem do czasów, kiedy często występowano bezpośrednio na trawie lub utwardzonym klepisku (*shibafu*).

Kawatake zwraca ponadto uwagę na to, że wszystkie nowe terminy teatralne zapisuje się ideogramami, wśród których znajduje się zwykle chiński znak odczytywany po japońsku⁴ jako *geki* (tragedia w stylu zachodnim) oraz *hageshii* (gwałtowny, ekstremalny). Ideogram ten składa się z trzech elementów⁵: tygrys (*ko*),

² Granice Japonii były zamknięte dla świata od 1639 do 1858 roku.

³ Kawatake Toshio (ur. 1924) – wnuk słynnego dramaturga *kabuki*, Kawatake Mokuamiego (1816–1893), emerytowany profesor Uniwersytetu Waseda w Tokio.

⁴ W języku japońskim ideogramy chińskie mogą być odczytywane w różny sposób.

⁵ Ideogramy chińskie, będące zasadniczym elementem systemu pisma japońskiego, mają zróżnicowaną budowę. Mogą się składać z jednego, nieskomplikowanego elementu lub z wielu komponent-

dzik (*inoko*) i miecz (*rittō*). Ich połączenie należy w tym przypadku rozumieć jako zacieklą walkę dwóch agresywnych zwierząt atakujących ostrymi niczym miecz pazurami⁶ albo jako walkę dwóch osób, z których żadna nie ustąpi, dopóki jedna ze stron nie zostanie pokonana. Sens tego ideogramu można zatem uznać za symboliczne odzwierciedlenie konfliktu, na którym opiera się tragedia grecka oraz nawiązujący do niej późniejszy dramat europejski. Znaczenia te ukryte są więc w słowie *shingeki* (nowy teatr) – nazwie pierwszego właściwego teatru japońskiego w stylu zachodnim. Jest on zatem „konfliktowy” (*gekiteki-na mono*), co oznacza, że jego istota polega na wyraźnym konflikcie przedstawianym za pomocą słów. To one czynią zachodnie sztuki literackimi utworami do czytania, które dopiero mocą aktorskiego talentu przeistaczają się na scenie w przedstawienie (*engeki*).

Oczywiście w japońskim teatrze klasycznym konflikty są także obecne, ale do ich zaprezentowania używa się znacznie więcej zróżnicowanych środków pozawerbalnych niż w teatrze zachodnim. W *kabuki* na przykład, wypowiedany przez aktora tekst oraz jego interpretację wspomagają poruszające wyobraźnię, oddziałujące swą symboliką na zmysły wzroku i słuchu efekty świetlne i muzyczne. Publiczność *kabuki* ma ponadto większe niż w teatrze zachodnim poczucie współuczestnictwa w akcji sztuki, na przykład dlatego, że czasami aktorzy poruszają po pomoście *hanamichi*⁷. Widzowi są też zaskakiwani wieloma efektami osiąganymi między innymi za pomocą sceny obrotowej czy różnego rodzaju zapadni, sprawiających, że świat przedstawiany w *kabuki* znacznie wykracza poza teatralne ograniczenia czasoprzestrzenne, narzucane przez ramy spektaklu.

Do tego, że teatr jest widowiskiem utkany nie tylko ze słów, ale również z harmonijnie współbrzmiącego z nimi, równie ważnego, dźwięku (muzyki) oraz tańca, Japończycy byli przyzwyczajeni od czasów twórców *nō*, Kan'amiego (1333–1384) i Zeamiego (1363–1443). Dlatego na przełomie XIX i XX wieku, mimo fascynacji tradycją Zachodu, z wielkim trudem pokonywali bariery psychiczne, obyczajowe i artystyczne, pragnąc odnaleźć się w konwencji przedstawieniowego, opartego głównie na tekście teatru europejskiego. Ulegając jednak jego urokowi, sprawili, że niemal z dnia na dzień *kabuki* przestało być teatrem współczesnym i dominującym nurtem stały się, odzwierciedlające westernizujące tendencje ga-

tów, z których każdy jest zwykle inaczej odczytywany i ma własne, odrębne znaczenie. Ich „wypadkowa” stanowi o sensie całego ideogramu. Jeden wyraz w języku japońskim może być zapisywany jednym lub kilkoma ideogramami.

⁶ W klasycznym dramacie japońskim, zwłaszcza w dramacie *nō*, konflikt sprowadza się często wyłącznie do sfery wewnętrznej bohatera, co powoduje, że między postaciami panuje harmonia.

⁷ Scena teatru *kabuki* jest wyposażona w jeden stały pomost *hanamichi*, który jest usytuowany niewiele ponad głowami widzów, prostopadle do sceny właściwej (po jej lewej stronie). Na potrzeby niektórych sztuk instaluje się (po prawej stronie) drugi, tymczasowy pomost (*kari-hanamichi*). Dzięki obu *hanamichi* można na przykład stworzyć iluzję dwóch brzegów rzeki, która płynie korytem znajdującym się w miejscu widowni parteru.

tunki – *shinpa* i *shingeki*. Przejmując zachodni styl życia, Japończycy doprowadzali stopniowo do powstania wyrwy pokoleniowej. Uczyli się bowiem naśladować obcą tradycję, niefrasobliwie lekceważąc rodzimą spuściznę kulturową. Dla środowiska teatralnego oznaczało to między innymi konieczność podjęcia trudu wykształcenia zawodowych aktorek (których wcześniej w Japonii w ogóle nie było) oraz opanowania odmiennej (niż w *nō*, *kyōgen* i *kabuki*) techniki gry. Mimo usilnych starań dopiero po kilku dziesięcioleciach *shingeki* zaczęło być postrzegane nie jako obcy twór, lecz jako trwałe element rodzimej kultury.

Podobne trudności, jakie mieli Japończycy na przełomie XIX i XX wieku z przyswajaniem sobie zachodniej konwencji teatralnej, były również udziałem ludzi Zachodu, którzy w tym samym okresie stopniowo zapoznawali się z *nō*, *kyōgen*, *kabuki*. Świadczące o zrozumieniu lub niezrozumieniu reakcje cudzoziemców uważnie obserwowali (w czasie występów w kraju i na świecie) japońscy aktorzy i dochodzili do przekonania, że niwelowanie barier kulturowych jest możliwe między innymi dzięki doborowi odpowiednich sztuk do prezentowania podczas kolejnych *tournée* zagranicznych – sztuk, które w miarę możliwości byłyby dostosowane do upodobań i oczekiwań widza spoza kultury rodzimej. Kawatake zwraca na przykład uwagę na doświadczenie aktorów *kabuki*, z którego wynika, że nie wszystkie dramaty znajdujące się w repertuarze tego teatru mogą być przyjmowane przez obcokrajowców z takim samym uznaniem jak w Japonii. Zdarza się bowiem, że utwory bardzo tam popularne i – wydawałoby się – zrozumiałe dla każdego widza (bez względu na kraj pochodzenia czy wiedzę na temat klasycznego teatru japońskiego) nie odnoszą sukcesów ani w Europie, ani w Ameryce. Taka sytuacja dotyczy na przykład dramatów zatytułowanych *Kyōganoko-musume-dōjōji* (Szalona dziewczyna w świątyni Dōjōji)⁸, *Kanadehon-chūshingura* (Wzór liter, czyli skarbiec wiernych wasali)⁹ i *Shunkan* (Shunkan)¹⁰.

Kyōganoko-musume-dōjōji to sztuka taneczna (*shosagoto*). Mogłoby się zatem wydawać, że skoro jej istotą jest taniec i na scenie prawie w ogóle nie padają słowa, widz zachodni bez trudu zachwyci się pięknem tańca zrozpaczonej dziewczyny zakochanej bez wzajemności w buddyjskim mnichu. W rzeczywistości jednak sztuka ta nie odniosła sukcesu, ponieważ jej treść, choć nieskomplikowana, jest zakamuflowana w wielu skonwencjonalizowanych gestach (*kata*), a nawet w re-

⁸ Napisana między innymi przez Fujimoto Tobuna (XVIII w.) sztuka *kabuki* pt. *Kyōganoko-musume-dōjōji* jest adaptacją dramatu *nō* pt. *Dōjōji*.

⁹ Autorami pierwotnie napisanej dla teatru lalkowego (*bunraku*) sztuki *Kanadehon-chūshingura* (w skrócie: *Chūshingura*) są między innymi: Takeda Izumo II (1691–1756), Miyoshi Shōraku (1696–1772), Namiki Sōsuke (1695–1751).

¹⁰ Sztuka *Shunkan* jest adaptacją dramatu *nō* o tym samym tytule dokonaną najpierw na potrzeby teatru lalkowego *bunraku*, a następnie *kabuki* przez znanego dramaturga Chikamatsu Monzaemona (1653?–1724).

kwizytach, których sugestywnej symboliki nikt nie potrafi odczytać bez odpowiedniej wiedzy. Jeszcze większym zaskoczeniem okazało się to, że przyzwyczajonym do zdecydowanie werbalnego, realistycznego sposobu wyrażania uczuć i myśli cudzoziemcom znacznie bardziej spodobała się – należąca do najpopularniejszych w Japonii sztuk *kabuki* – *Kanadehon-chūshingura*, mimo że jej zrozumienie wymaga dobrej znajomości kontekstu historyczno-kulturowego. Jednak dzięki temu, że bardzo rozbudowana akcja tego utworu rozwija się w podobny sposób jak w dramacie zachodnim, a także dzięki temu, że motywacja psychologiczna postaci jest przeważnie wyraźnie opisana słowami, Europejczyk i Amerykanin, oglądając na przykład scenę rytualnego samobóstwa (*seppuku*), bez trudu może je pojąć jako akt honoru wymuszony przez nieszczęśliwy splot rozmaitych okoliczności i potrafi odczuwać współczucie dla bohatera.

Również los skazanego na banicję tytułowego bohatera sztuki *Shunkan* zwykle bardzo porusza serca cudzoziemców. Szczególnie żywo reagują podobno widzowie w krajach byłego Związku Radzieckiego, odwołujący się w pamięci do doświadczeń zesłańców syberyjskich. Ich żywe emocje budzi zwłaszcza ostatnia scena, kiedy odpływa statek, a *Shunkan* na zawsze pozostaje na bezludnej wyspie.

W 1994 roku tragedię tego japońskiego banity mogła przeżywać publiczność Wiednia, Warszawy, Pragi i Londynu, gdzie spektakl *Shunkan* – w pełnej rozmachu inscenizacji aktora *nō*, Kanze Hideo (1927–2007) – odniósł wielki sukces. W ramach tego samego przedstawienia reżyser połączył w sposób bezprecedensowy trzy klasyczne konwencje inscenizacyjne: *nō*, *kabuki*, *bunraku*, co dla obcokrajowców okazało się bardzo interesujące i kształcące.

Wielu współczesnych, zwłaszcza młodych, Japończyków potrzebuje równie atrakcyjnej zachęty do oglądania tradycyjnego teatru rodzimego. Żyją oni bowiem niejako na obrzeżach własnej tradycji kulturowej i bez specjalnego przygotowania nie są w stanie odczytywać ukrytych w klasycznych sztukach licznych kodów estetycznych i społeczno-obyczajowych, które były oczywiste dla ich przodków sprzed kilkuset lat. Nieznajomość tych kodów sprawia, że niekiedy japońska młodzież zachowuje się w teatrze *kabuki* tak samo niestosownie jak obcokrajowcy. Zdarza się bowiem, iż nie rozumiejąc ani języka starojapońskiego, ani rzeczywistości, do której przynależą bohaterowie sztuki, wybuchają śmiechem w sytuacjach wymagających powagi albo odwrotnie – nie wyczuwają komizmu. Paradoksalnie potrafią nawet zaskoczyć cudzoziemców, jak na przykład pewną Amerykankę, która przed drugą wojną światową długo mieszkała w Japonii i powróciła tam po kilkudziesięciu latach. Ta starsza pani, kiedy poszła do teatru *kabuki*, nie mogła pojąć, dlaczego Japończycy oglądają przedstawienie ze słuchawkami na uszach. Zastanawiała się, czego oni mogą słuchać, skoro aktorzy mówią w ich ojczystym języku... Była zdumiona, kiedy dowiedziała się, że słuchają tłumaczenia sztuki na współczesny japoński.

*

Istnieją różne konsekwencje faktu, że od początku XX wieku klasyczny teatr japoński zaczął być wystawiany na całym świecie. Przede wszystkim, rozpoczął się wtedy trwający do dzisiaj proces wzajemnego poznawania i inspirowania¹¹, którego wymiernym efektem było utworzenie dwóch gatunków nowoczesnego teatru japońskiego (*shinpa* i *shingeki*). Wymiana doświadczeń aktorów *nō*, *kyōgen*, *kabuki* z artystami z innych krajów przyczyniła się do tego, że japoński teatr klasyczny został doceniony i wpisany na listę światowego dziedzictwa kulturowego UNESCO. Można więc ten teatr rozumieć lub nie, lubić lub nie, ale nie sposób ignorować jego ponadczasowej wartości. Świadomość jej znaczenia dla tożsamości kulturowej Japonii od blisko siedmiu wieków mobilizuje twórców *nō* i *kyōgen*, a od ponad trzystu lat również *kabuki* i *bunraku*, do podejmowania trudu kształcenia zarówno swoich artystycznych następców, jak i widzów, którzy oglądaliby przedstawienia nie jak cudzoziemcy, tylko z równym rozumieniem i entuzjazmem jak ich przodkowie przed wielu laty.

Bibliografia

Kawatake Toshio, *Kabuki*, Tōkyō Daigaku Shuppankai. Tōkyō 2002, s. 13–27.

¹¹ Szerzej zob.: Z. Osiński, *Polskie kontakty teatralne z Orientem w XX wieku. Część druga: kronika, część druga: studia*. Gdańsk 2009.