

**Z W A R S Z T A T Ó W      B A D A W C Z Y C H**

MARIUSZ BARTOSIAK  
Uniwersytet Łódzki

TEATRALIZACJA WEWNĘTRZNEJ PRZEMIANY W ESTETYCE *nō*

„Gdy płaczesz w *nō*, umieszczasz swoją dłoń naprzeciw twarzy, ale nie po to, aby pokazać, że płaczesz, lecz po to, by osuszyć łzy. Działanie jest całkowicie neutralne i jest w nim osuszanie łez, nic więcej. Nie ma znaczenia, jak to robisz — niektórzy aktorzy spuszczaają oczy, inni patrzą w górę. Proste działanie osuszania łez zostało wybrane jako paradygmat płaczu. Wszystkie inne niekonieczne gesty zostały wyeliminowane”<sup>1</sup>.

W ten sposób istotę reprezentacji w konwencji *nō* określa Hideo Kanze, aktor kultywujący współcześnie tradycję szkoły Kanze, wywodzącej się bezpośrednio od Zeamiego Motokiyo, piętnastowiecznego aktora i autora najbardziej obecnie znanych traktatów poświęconych poetyce i estetyce *nō*.

Praktyka sceniczna i dramaturgiczna opierająca się na tego typu reprezentacji klasyfikowana jest z reguły jako konwencja symboliczna, czyli taka, w której składniki świata przedstawionego i relacje między nimi odsyłają do jakiejś innej, nie przedstawionej rzeczywistości. Jednak konwencja *nō* nie zakłada istnienia żadnej innej rzeczywistości poza przedstawioną. Ze względu na wysoki stopień stylizacji i swoistą hieratyczność *nō* jest wszakże określane jako symboliczne, zwłaszcza wtedy, gdy jest zestawiane ze współczesnymi konwencjami europejskimi — naturalizmem czy realizmem psychologicznym. René Seiffert twierdzi, że mamy do czynienia ze szczególną odmianą realizmu poetyckiego<sup>2</sup>. Również Donald Keene wskazuje na silne poczucie realizmu w *nō*<sup>3</sup>. Obaj badacze odwołują się poglądów Zeamiego, powszechnie uważanego za pierwszego

---

Adres do korespondencji: bartek@uni.lodz.pl

<sup>1</sup> Cyt. za: E. Barba, N. Savarese, *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*, tłum. R. Fowler, Routledge, London–New York 1991, s. 257.

<sup>2</sup> R. Seiffert, *Réalisme poétique du théâtre classique japonais. Le thème de Semimaru*, s. 211–212, w: *Réalisme et poésie au théâtre*, J. Jacquot (red.), CNRS, Paris 1960, s. 209–216.

<sup>3</sup> D. Keene, *Realizm i nierzeczywistość w teatrze japońskim*, tłum. S. Borowska-Peterson, s. 89–92, w: *Estetyka japońska. Antologia*, K. Wilkoszewska (red.), Universitas, Kraków 2001, s. 89–108.

kodyfikatora poetyki *nō*, który twierdził, że jedną z podstawowych powinności aktora jest wierne naśladowanie rzeczywistości. Zalecał podpatrywanie i studiowanie gestów, sposobów poruszania się i zachowań ludzi w różnych sytuacjach w celu późniejszego wykorzystania w praktyce scenicznej. Jednak celem tych zabiegów nie było werystyczne kopiowanie zaobserwowanych gestów i działań. Sama obserwacja i studiowanie otaczającej rzeczywistości podporządkowane miało być nadrzędnemu celowi — rozpoznaniu skrytego zarówno w zachowaniach najbardziej pospolitych ludzi, jak i w gestach arystokracji „tajemnego piękna”, wskazującego na istotę rzeczywistości leżącą u podstaw jej zjawiskowego aspektu. Nie wizerunek rzeczywistości zatem jest celem, lecz jej istota. I to właśnie te gesty, zdarzenia i wyglądy, które najlepiej reprezentują ich własną istotę, stanowią właściwy przedmiot naśladowania<sup>4</sup>. Reprezentacja *nō* jest zatem symboliczna w tym sensie, że to nie postrzegane zmysłowo przedmioty i zdarzenia są jej celem, stanowią jedynie niezbędne teatralne medium odsyłające do ich istoty; realistyczna natomiast w tym znaczeniu, że nie odsyła do żadnej innej rzeczywistości poza tą, której przejawy zjawiskowe przedstawia, i za ich pośrednictwem z tą właśnie rzeczywistością mamy w sztuce do czynienia.

Podstawową kategorią służącą do opisu poetyki *nō* jest znana w Japonii od średniowiecza kategoria *yūgen*. Najczęściej oddaje się ją za pomocą zbitki „tajemne piękno”, „tajemny czar”. Przez wieki obrosła wieloma szczegółowymi znaczeniami i interpretacjami, wynikającymi po części z powszechności jej użycia, po części z wpisanej w nią nieoznaczoności. Jest to kategoria jednocześnie metafizyczna, poznawcza i estetyczna.

„*Yū*, pierwszy składnik słowa *yūgen*, zwykle konotuje znikomość lub brak wyrazistości, w sensie negowania solidności samoistnego istnienia bądź sugerowania niesubstancjalności, czy też dokładniej «rozrzedzenie» fizycznej konkretności w sferze rzeczywistości empirycznej. *Gen*, drugi składnik słowa, oznacza przyćmienie, mrok bądź ciemność. Jest to ciemność wywołana głębią tak rozległą, że posługując się fizycznym zmysłem wzroku w żaden sposób nie możemy dotrzeć do jej krańców. Innymi słowy, jest to taka ciemność, która panuje w obrębie głębi niepoznawalnej”<sup>5</sup>.

Toshihiko Izutsu, analizując „metafizyczne tło teorii *nō*”, etymologiczne znaczenie tej kategorii opatruje jeszcze komentarzem antropologicznym:

„Piękno *yūgen* jest spokojne, delikatne, subtelne i dwuznaczne, ponieważ opiera się na uświadomieniu sobie niesubstancjalnej i ograniczonej natury egzystencji ludzkiej. Jest to piękno zrodzone z duchowej aspiracji i tęsknoty motywowanej pragnieniem posiadania zmysłowych wizerunków niewysłowionej, po-

<sup>4</sup> Por. M. Zeami, *Zwierciadło kwiatu*, tłum. J. M. Rodowicz, s. 140–145, 152–153, w: J. M. Rodowicz, *Aktor doskonały. Traktaty Zeami o sztuce nō*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 97–178.

<sup>5</sup> T. Izutsu, *Metafizyczne tło teorii nō. Analiza „Dziewięciu etapów” Zeami*, tłum. M. Jakubczak, s. 72, w: *Estetyka japońska...*, cyt. wyd., s. 71–88.

nadmysłowej rzeczywistości okrytej wiecznym milczeniem i pozostającej zagadką tkwiącą w samym sercu zjawiskowego świata”<sup>6</sup>.

Dźwięki, gesty, słowa oraz ich zestawienia i wzajemne związki reprezentują zatem leżącą u ich podłoża istotę rzeczywistości. W tradycji buddyjskiej istotą rzeczywistości jest Pustka. Samej Pustce przypisywana jest najwyższa wartość metafizyczna. Z kategorią Pustki związana jest antropologiczna kategoria Umysłu Buddy, a więc umysłu zrealizowanego, nieodróżnialnego od samej Pustki. W wymiarze estetycznym — ta najwyższa wartość metafizyczna znajduje swoje odzwierciedlenie w swoim wizerunku, czyli — jak pisze Izutsu — „niewyartykułowanej całości, czystej i nieskazitelnej, Najwyższego piękna w stanie «sprzed splamienia i skażenia bytem». W japońskiej Drodze Estetyki (*gei-do*) — obejmującej sztukę *nō* jako gatunek typowy — za wartość estetyczną uważana jest właśnie tak pojmowana metafizyczno-estetyczna wartość”. Sam zaś spektakl aktywuje „pole kontemplacji” istoty rzeczywistości przedstawionej<sup>7</sup>.

Zewnętrzna rama strukturalna dramatu *nō*<sup>8</sup> wskazuje na zdarzenie, nigdy nie przedstawiane na scenie, a jednak będące ośrodkiem wszystkiego, co przedstawione. Klasyczna konstrukcja dramatu *nō* jest dwudzielna: przed i po tańcu *shite* — odpowiednika europejskiego protagonisty. Te dwie części (odpowiednio: *mae-ba* i *nochi-ba*) są dodatkowo oddzielone tzw. *ai-kyogen*, będącym z reguły również tańcem, ale o radykalnie innym, bo częstokroć farsowym charakterze, podczas gdy pozostałe części są wyraźnie poważne i hieratyczne. W trakcie *ai-kyogen shite* jest nieobecny na scenie. „Przed” i „po” odnoszą się nie tylko do struktury formalnej, ale również do treści przedstawienia, sugerują, że w trakcie scenicznej nieobecności *shite* doznał wewnętrznej przemiany. *Mae-ba*, część „przed”, opisuje sytuację protagonisty, która jest intensyfikowana do najwyższego stopnia nasycenia (w znacznej mierze emocjonalnego, związanego z pragnieniami), tak że każdy najmniejszy gest egzystencjalny postaci musi prowadzić do przesilenia i zmiany, jednak tuż przed nią *shite* opuszcza tutaj-teraz dramatu. Wtedy ma miejsce *ai-kyogen* — wprowadza radykalnie inną atmosferę i perspektywę, niekoniecznie związaną z głównym tematem i problemem *shite*. W *nochi-ba shite* jest ukazany w sytuacji z reguły radykalnie różnej, tak jakby uległ wewnętrznej przemianie — odbiorcom sugerowane są jedynie skutki, jakie w kontekście kultury japońskiej właściwe są takim przemianom wewnętrznym, związanym z głębokim, pozarozumowym i niewyraźnym objęciem umysłem istoty własnej aktualnej sytuacji emocjonalnej i egzystencjalnej.

Z proponowanej perspektywy badawczej szczególnie istotny wydaje się wpisany w konwencję *nō* fakt przedstawiania jedynie fenomenalnej strony zdarzenia wewnętrznego, którego istotę uważa się tradycyjnie za niewyraźną

<sup>6</sup> Tamże, s. 73.

<sup>7</sup> Tamże, s. 76.

<sup>8</sup> Zob. F. Hoff, W. Flindt, *Struktura teatru nō*, tłum. J. Górnicka, W. Kalinowski, s. 97–99, „Dialog” 1975, nr 8, s. 92–124.

jakimikolwiek środkami zmysłowymi. Tym, co można wyrazić, są jedynie fenomenalne aspekty przyczyn i skutków takiego zdarzenia, które jednak same w sobie, w oderwaniu od tak pojętej całości przyczynowo-skutkowej, niczym nie różnią się od zdarzeń i jakości znanych z codziennego doświadczenia, co więcej, nie tylko są od nich nieodróżnialne, ale są właśnie tymi codziennymi doznaniem. Odbiorca dramatu i spektaklu *nō* wie — na mocy wielowiekowej konwencji — że to, co mu zostanie zaprezentowane, jest jedynie zewnętrzną, zjawiskową stroną istoty przedstawionej rzeczywistości. Nastawiony jest zatem na jej kontemplację. Należy dodać, że za zjawiskowe uważa się tu również, inaczej niż w europejskim symbolizmie, wrażenia i wyobrażenia wewnętrzne, w tym emocjonalne i intelektualne. Istota rzeczywistości, w swej zupełności, jest zatem całkowicie niewyraźna, zarówno wewnętrznie, jak i zewnętrznie. Zarówno emocjonalne obrazy, jak i systemy racjonalne mogą być jedynie w pewnej relacji do istoty rzeczy, mogą ją jedynie sugerować.

Teatralizacja wewnętrznej przemiany *shite* nie ogranicza się jedynie do planu strukturalnego. W kontekście konwencji *nō*, związanej z estetyką i antropologią buddyjską, przemiana wewnętrzna oznacza przede wszystkim przemianę świadomości i samowiedzę. Indukowana działaniami *shite* świadomość dotyczy przede wszystkim uświadomienia właściwych jednostce splamień serca/umysłu, traktowanych jako podstawowe przeszkody na drodze do pełnej samorealizacji. Tym, co należy pokonać, jest przywiązanie do pragnień i ich przedmiotów, tak realnych, jak wyobrażonych. Za kardynalne uznaje się zatem zyskanie poznawczego i emocjonalnego dystansu do tych właśnie treści świadomości, a następnie rozpoznanie i zrealizowanie ich natury i istoty, pustki i świetlistości.

Silny związek kodyfikatorów *nō* z buddyzmem ezoterycznym sugeruje, że jest to podstawowy wątek tematyczny w tej konwencji estetycznej<sup>9</sup>. Jednego z najlepszych przykładów dostarcza przełożona na język polski sztuka *Teika*<sup>10</sup>, której autorstwo przypisywane jest najczęściej Komparu Zenchiku Ujinobu, zięciowi i duchowemu spadkobiercy Zeamięgo. Dramat nawiązuje do — jak to ujmuje autorka przekładu Jadwiga M. Rodowicz — „namiętności zakazanej, rozłąki i uczucia, które trwa całą wieczność”, charakterystycznej dla legendarnego związku między Shokushi naishinnō, niepierworodną córką cesarską i dworzaninem, a później mnichem Fujiwara Teika. „Sztuka traktuje o perypetiach duszy Shokushi naishinnō, którą po śmierci nadal ściga namiętność Teiki. Namiętność ta przemieniona w bluszcz [...] oplata kamień nagrobny Shoku-

<sup>9</sup> Zob. A. H. Thornhill III, *Six Circles, One Dewdrop. The Religio-Aesthetic World of Komparu Zenchiku*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1993, s. 5–20; S. Odin, *Artistic Detachment in Japan and the West. Psychic Distance in Comparative Aesthetics*, University of Hawaii Press, Honolulu 2001, s. 111–117.

<sup>10</sup> *Pięć wcieleń kobiety w teatrze nō*, tłum. i oprac. J. M. Rodowicz, Pusty Obłok, Warszawa 1993, s. 123–143.

shi i uniemożliwia wyswobodzenie się duszy ze związków z doczesnością”<sup>11</sup>. Duch kochanki (*shite*) mimo uzyskania bezcennych nauk od mnicha (*waki*) nie uwalnia się od bluszczu. Ostatnia kwestia chóru może jednak sugerować<sup>12</sup> uwolnienie od cierpienia mimo kontynuacji namiętnego związku:

„Lecz łyzy znikają i rosa  
opada z liści bluszczu,  
a bóstwo w Karuzaki  
wstydliwie, tak jak ja  
taniec swój tańczy nocą,  
przysięgą miłości zakłętę.  
Na nowo mnie oplata  
Teiki zielony bluszcz,  
on wrócił — i ja wracam  
do siebie.  
Tak jest nietrwały, a przecież  
znów z nim spleciona  
ginę...”<sup>13</sup>.

Kobieta nie rezygnuje z namiętności, pozostaje wierna swojemu ukochanemu. Jednak miłość, chociaż trwa, traci swoją moc jako źródło cierpienia, ponieważ „ja” *shite* zyskało do niej dystans (bluszcz oplata grób, nie samą kochankę) i rozpoznało jej nietrwałą naturę (bluszcz jest zielony, ale jak życiodajna i magiczna rosa z niego opada, tak łyzy cierpienia znikają). W świecie zjawiskowym nic się nie zmieniło, również symptomy związku nadal trwają (bluszcz oplata grób kobiety). Sugerowana tekstem przemiana może dotyczyć „ja”, które dzięki zdystansowaniu odzyskało właściwą mu naturalną samoświadomość, nie skupianą już na pragnieniach i ich przedmiotach („i ja wracam do siebie”), co było uprzednio źródłem cierpienia. Cała sytuacja dramatyczna staje się w ten sposób opisywanym przez Izutsu polem i świadomością pola kontemplacji<sup>14</sup>.

Wpisana w tekst dramatu możliwość uzyskania dystansu „ja” do świata zjawiskowego znajduje swoją teatralizację w postaci wycofania się *shite* w kulminacyjnym momencie spektaklu poza obręb scenicznego tutaj-teraz. *Shite* na moment przestaje być pierwszoplanową fenomenalną figurą i znika w tle, z którego przed i po tym akcie się wyodrębnia. Jak gdyby przenikał przez zjawisko do istoty scenicznego tutaj-teraz, czyli swojej własnej sytuacji. Zdarzenie to ma jednak z punktu widzenia odbiorcy charakter modalny, ponieważ — jak

<sup>11</sup> Tamże, s. 125.

<sup>12</sup> W komentarzu do sztuki Rodowicz formułuje serię pytań i wątpliwości dotyczących sensu zakończenia (np. „Czy Shokushi [...] w gruncie rzeczy pragnie zbawienia czy miłosnej udręki?” czy „Dlaczego powraca do grobu i pozwala «upartym bluszczom Teiki» opleść się na nowo?”), otwierając tym samym modalną przestrzeń interpretacyjną, w której można usytuować przedstawione w dalszych rozważaniach wnioski.

<sup>13</sup> Tamże, s. 143.

<sup>14</sup> Zob. T. Izutsu, *Metafizyczne tło teorii nō*, cyt. wyd., s. 76–78.

zauważa Steve Odin w swoim studium estetyki porównawczej — niezbędna do jego rozpoznania jest właściwa „postawa mentalna” jako „warunek wstępny dla doświadczenia estetycznej jakości *yūgen*”<sup>15</sup>. Co więcej, tę samą „postawę kontemplacyjnego dystansu” musi mieć również aktor<sup>16</sup>. Faktyczne zaistnienie w teatrze wewnętrznej przemiany *shite* uwarunkowane jest zatem wstępnie właśnie postawą kontemplacyjnego dystansu zarówno ze strony aktora, jak i ze strony widza. *Shite*, uprzedni wobec aktora i widza, (od)zyskuje ją dzięki nim. Oni zaś dzięki *shite* (od)zyskują sugerowaną przezeń samowiedzę.

## THEATRICALISATION OF INNER TRANSFORMATION IN NOH AESTHETICS

### Summary

This article is about the inner transformation of the *shite* — the main actor in Japanese classical Noh theatre, and about the three dimensions of the *yūgen* experience — the “secret of beauty, charm”, the fundamental concept of Noh aesthetics. Basing himself on a play by Komparu Zenchiku Ujinobu titled *Teika*, the author demonstrates how aesthetic, epistemological and metaphysical distance, making *yūgen* possible, are theatricalised. Following Steve Odin, the author also addresses the psychological aspect of cognitive detachment (both of the actor/author and of the audience) as essential for the experience of *yūgen*, and, as a result, also for the inner transformation of the *shite*.

### Key words/słowa kluczowe

Noh aesthetics / estetyka nō; theatricalisation / teatralizacja; inner transformation / przemiana wewnętrzna; artistic and cognitive detachment / dystans artystyczny i poznawczy; Buddhism / buddyzm; *yūgen*; Zeami Motokiyo; Komparu Zenchiku Ujinobu

<sup>15</sup> S. Odin, *Artistic Detachment...*, cyt. wyd., s. 111.

<sup>16</sup> Tamże, s. 113.