

BOSKI DWUMIAN

„Ścieżka teatru i kultury”

program pod redakcją Moniki Blige i Grzegorza Ziółkowskiego

B O S K I  
D W U M I A N

Przenikanie rzeczywistości w teatrze nō

Jadwiga M. Rodowicz



INSTYTUT  
THE GAOTOWSKI  
INSTITUTE M. JERZEGO  
GAOTOWSKIEGO

Wrocław 2009

Wydanie dofinansowane przez The Japan Foundation  
oraz Fundację im. Takashimy



*Cóż oddam Panu za wszystko, co mi wysłuchał?*  
– Psalm 116



## SPIS TREŚCI

WSTĘP .....	9
ATSUMORI .....	23
Zeami Motokiyo – „Atsumori” .....	27
Prawzór literacki, epizody i montaż, czyli jak pisać sztukę nō .....	46
Zakładnik i Depozyt .....	52
Relacja <i>waki-shite</i> .....	57
<i>Waki i shite w mugennō</i> .....	62
SANEMORI .....	67
Zeami Motokiyo – „Sanemori” .....	71
Opowieść dramatyzowana .....	96
Narracja a montaż .....	98
Zasada retrogresji czasowej .....	105
Wir poetycki .....	108
Choreografia w nō .....	116
Struktura miejsca w przestrzeni a struktura miejsca w przedstawieniu .....	120
Dramat nō jako partytura .....	128
Przykład choreografii: analiza <i>kuse</i> クセ w sztuce „Sanemori” .....	132
IZUTSU .....	143
Zeami Motokiyo – „Izutsu” .....	149
Taniec, czyli inna mowa .....	163
Myśl dwutorowa a scalenie .....	167
Wizja w lustrze .....	175
Dwa „ja” w jednym .....	186
Na krawędzi .....	192
Patrzyć i widzieć .....	194
Księżyc i Słońce razem .....	198
NŌ, CZYLI UMIEJĘTNOŚĆ .....	203
PODZIĘKOWANIA .....	227
MALY SŁOWNIK TEATRU NŌ .....	231





## WSTĘP

I. Od lat mierzę się z nieuchwytnością Tajemnicy, o której mówią stare teksty nō i do której odsyłają prastare „sposoby” teatru nō. Najbardziej zagadkowe spośród nich jest milczenie wytworzone przez mistrza w samym środku akcji, gęste od znaczeń, pełne ruchu, a zarazem nieruchome. Mistrz milczy, obserwując to, co dzieje się w nim i wokół niego.

Milczenie Mistrza to niewidzialna siatka myśli rozpięta nad szumem lasu, płodnością łąki, odgłosami burzy. Na tej siatce dzięki umiejętności aktora tka się materia opowieści o życiu. Milczenie Mistrza ma moc przemieniania. Wypowiedziane wcześniej, za pomocą słów jedynie, sensory i metafory, tłumaczące znaczenie techniki, nagle, przefiltrowane przez wysiłek ćwiczeń, płyną w żyłach ucznia, znacząc łagodnym staccato serca żywe, biegnące kształty.

Wizerunki osób, zwierzęce kończyny, fragmenty wodospadów, spirale pni, drganie gałązki, konar unoszony przez rzekę – poprzez milczenie mistrza przeniesione zostają do wnętrza ciała ucznia, rozpoczynając nowy żywot w ciepłym i pulsującym środowisku.

Czy to pozwala na postulowanie istnienia starożytnej umiejętności wcielania „rzeszy żywych istot”, które są przenoszone z prehistorii pamięci rodzaju ludzkiego do wnętrza ciała aktora? Czy pozwala na stwierdzenie, że z wnętrza ludzkiego ciała może wypływać rzesza innych, żywych duchów? Jak pokazać, że w tej wiedzy ukryta została tajemnica zdrowia społeczeństwa? Jak prosto wytłumaczyć fakt, że każdy człowiek jest przepastnym zbiornikiem pamięci rodzaju, języka, narodu? Jak to zobrazować? Jak powiedzieć, że rzeczy rodzą się w macierzy i do niej wracają, pożyczając wzajemnie od siebie fragmenty ciał, myśli i bytów?

Być może odnawianie tego przymierza małego człowieka i wielkiej macierzy jest treścią i samą esencją teatru? Zapomnianą treścią, a to dlatego, że jak fałszywy pieniądz wypiera prawdziwy, tak wypaczone rozumienie wypiera prawdziwe.

Mistrzowie mówią o jednej rzeczy, nazywając z imienia i n n ą rzecz. Nie mówią „przysiad”, mówią „ptaszek na fali”. Nie mówią „zaznacz łuk ręką”, ale mówią „wylewaj niewidzialną wodę”.

Oni stoją na progu znaczeń i ich pilnują. Wymawiają jakieś słowo („mianują”), ale kiedy ono opuszcza ich usta, w powietrzu unosi się zapach innego znaczenia. Inność powoduje, że słuchający nagle ma przed sobą dwie rzeczywistości: tę i tamtą. Trzeba jakoś nazwać tę cudowną moc widzenia w jednej rzeczy innej. Nie chodzi tu o urojenie, chodzi o wrota intuicji i ich niezwykle zawiasy – coś jest czymś, ale zarazem ewidentnie odsyła ku czemuś innemu.

Serce człowieka i kwiat rośliny – to to samo, pajęczyna przyczepiona do skraju kimona i nici uczuć łączące kochanków – to to samo, spokój umysłu i spokój szumiącej łąki – to to samo. Dwa światy, dwie dziedziny łączą się i przylegają, a między nimi rozpina się tylko cienka błona Transformacji.

Boski dwumian – to podłoże, to gleba i kraj, w którym możliwy jest cud Artemidy, zmieniającej zarzynaną Ifigenię w sarnę. Nie jest to kontynent stały, ale coś, co się pojawia i znika, trwa w ciągłym pulsowaniu: raz jest więcej jednego, raz drugiego, jedno przechodzi w drugie, raz widać bardziej pannę, raz sarnę. Raz widać starca, raz dziecko.

W obszarze „rozmowy z duchem” te dwa pola są ze sobą sprzężone, a przejście między nimi tak wąskie, że doprawdy wcisnąć się w nie może jedynie cienie jak opłatek słowo: homonim. Brzmiące jednakowo, a stojące okragiem między dwiema dziedzinami: może i morze, tutaj i tam, krawędź miecza lub wachlarza, kartka papieru, migotanie awersu i rewersu. Transformacja dokonuje się na maleńkiej łódeczce. Poetycką transformację określi brzmienie homonimu: *nami* („fala” 波) sygnalizujące wezbranie wody na morzu, ale także mówiące o wezbraniu wilgoci w ciele na skutek wzruszenia i o wypływaniu „łzy” – *namida* 涙.

- II. Założeniem tej książki jest przedstawienie na przykładzie trzech dramatów *nō*, w jaki sposób w określonym dziele sztuki wypełniają się zasady antycznego postrzegania świata, według których przyroda, całe otoczenie człowieka i on sam, stanowią niepodzielny i żywy dwumian – jeden świat, w którym żywi obcuja ze zmarłymi. Chcę też zwrócić uwagę na sposoby współistnienia i komunikacji tych światów. Przyzwyczajeni jesteśmy do myślenia i mówienia o człowieku stojącym „wobec” świata, w opozycji do przyrody, bolesnej

i strasznej (zwłaszcza dzisiaj, w obliczu zniszczonego środowiska naturalnego). Ale miejsce człowieka poza granicami Dzikiego Ogrodu, Boskiego Lasu, ustaliło już Pismo Święte, wyganiając Adama i Ewę ze wspólnego matecznika człowieka, zwierząt i roślin. Tymczasem tam, gdzie koncepcji wygnania nie ma, do dziś trwa, w wielu faktach kultury zaświadczone, przekonanie, że człowiek z matecznika nigdy nie wyszedł i wciąż doświadcza wspólnoty własnego ciała z ciałem matecznika – Dzikiego Ogrodu.

Dramat *nō*, przechowujący w Japonii dziedzictwo najstarszych form poezji, muzyki i „performatyki”, stanowi doskonały przykład na to, jak funkcjonuje wyobraźnia, gdy granice między człowiekiem i Naturą (matecznikiem) są niewyraźne, nieustalone, płynne. Człowiek składa się w równym stopniu z tego, czym jest, jak i z tego, czym nie jest – w nim samym dokonuje się nieustanna alchemia rzeczy wewnętrznych i zewnętrznych. Przez wszystkie jego otwory, bramy w jego ciele, nieustannie wpływają i wypływają kształty i żywioły. Człowiek jawi się nie jako jednostka, ale jako strumień, wiązka, akord, w którego centrum znajduje się pulsujące serce, mające kształt filaru lub drzewa. On sam rozrasta się nieustannie, sięgając tego, co najgłębiej w ziemi i tego, co najwyżej w niebie, uginając się pod nieustannym wiatrem przemian. Każde jego uczucie, każda część ciała i fragment jego życia bierze wzór z kształtów już gdzieś wcześniej powołanych i utrwalonych: z roślin, zwierząt, gór, skał, wodospadów. Jeśli o tym zapomni, to w najważniejszych chwilach życia będzie mu to przypomniane. Dzięki wynalazkowi Umiejętności (takie jest bowiem pierwotne znaczenie słowa „*nō*”), człowiek przemienia ograniczenie „tu i teraz” na trwanie w wieczności, przy czym wieczność nie jest bezkształtna, ale barwna i pełna form. Dzięki Umiejętności człowiek sięga poza ograniczenia codzienności ku wolności zabawy w bezkresnym bogactwie stworzenia. A wszystko to za sprawą form i treści wywiedzionych z obcowania z duchami zmarłych.

To spostrzeżenie jest jednym z motywów napisania tej książki.

Drugim motywem była chęć zestawienia kilku myśli na temat tzw. niematerialnego dziedzictwa w kulturze Japonii. Stoimy tu wobec pewnej kwestii słownej. W języku angielskim w miejscu stosowanego w Polsce określenia „niematerialne dziedzictwo/dobra kultury”, używa się pojęcia *intangible cultural heritage*, co raczej oznacza „nie-dające-się-dotknąć”, „nie-namacalne” dziedzictwo. W języku japońskim z kolei stosowane jest określenie *mukei-bunkazai* – dosłownie „nieposiadające formy”. Rzecz w tym, że formy oczywiście istnieją, a nawet są w Japonii silniej niż gdzie indziej przestrzegane

i wpajane, ale najważniejszy jest przekaz ustny, a nie zapisany. Dokonuje się on niezależnie od przekazu artefaktów. I właśnie w teatrze nō zasobnik przekazu ustnego, a także konkluzje wynikające z analizy przekazu zapisanego, każą sądzić, że mamy do czynienia z ogromnym dziełem kultury niematerialnej, „domyślnej”. Czasami to, co przekazane w formie materialnej, jest zaledwie czubkiem góry lodowej, którą stanowi niewidoczna, potężna wiedza o charakterze ideowym, wyobraźniowym, pochodząca jeszcze ze starożytności i nigdy niespisana.

Z pewnych cech przedmiotu kultury tradycyjnej można wysnuć wnioski o jego wcześniejszym usytuowaniu w świadomości człowieka. Z biegiem czasu zmienia się zarówno *topos* (miejsce) dzieła, jego znaczenie w życiu społeczeństwa i w życiu indywidualnego twórcy, oraz jego *logos* (porządek pochodzący z języka, np. dobór kryteriów czy używane w dramacie słowa). W jednej epoce teatr pochodzi z form przekazu ustnego i „grawituje” w stronę zapisu, w innej widowisko oparte o zapis i dziedziczone artefakty staje się polem rozgrywki między znawcami, którzy odnoszą dzieło do – odgadywanych już przecież tylko – treści „dawnych”, przedpismiennych. To jest podstawowy dylemat tzw. klasyki. Klasyka, zatwierdzona sankcją niemal zupełnej niezmienności przekazu, podlega weryfikacji wyłącznie poprzez cały korpus norm ją regulujących (starego *toposu* i starego *logosu*), ale karmi się energią młodych – chaotyczną, buntowniczą, choć pozornie bezbronną wobec naporu twardych nakazów tradycji. To oni do przekazu ustnego wnoszą naiwne pytania i kwestionują tradycję, często przez niewierność i zdradę. Ta niewierność przekazowi ustnemu paradoksalnie służy, bo stwarza zagrożenie i wymusza zmiany we fragmentach, które jednak pozwalają trwać całości. Przykładem takiej niewierności wobec tradycji było dopuszczenie młodych mężczyzn do grania roli Starca (*Okina*) w czasach Kan'amiego (1333–1384), czy odejście w wieku XIX od formuły *gobandate nō*, czyli widowiska składającego się z pięciu dramatów nō, granych na przemian z interludiami *kyōgen*.

Niektóre wzorce są jednak wyjątkowo „uparte” i nie poddają się łatwo dyktatowi ograniczeń, mają jakby własny byt. Te są najbardziej intrygujące. Za podstawowe uważam, funkcjonujące na styku domen mowy ciała i języka, metaforę i metonimię. One właśnie są kośćcem porządku symbolicznego. Metonimia polega na uznaniu, że część czegoś reprezentuje całość. Metafora polega na przeniesieniu znaczenia z jednej rzeczy na inną. Stanowiąc fundament mowy poetyckiej, są zarazem podstawowym wynalazkiem czło-

wieka, dzięki któremu porządkuje on pamięć i doświadczenie, zarówno indywidualne, jak i gatunkowe. Są także fundamentem sztuki teatru. To z ich pomocą człowiek dokonuje oglądu życia w nieustannym procesie budowy i rozbiórki – konstrukcji i dekonstrukcji „większej całości”. A po to, by ten ważny i niezbędny proces przebiegał lepiej – człowiek wymyślił teatr.

W Japonii nazwano ten wynalazek Umiejętnością (nō). Teatr (nō) służy zatem re-definicji pozycji człowieka w stosunku do świata. Z założenia jednak ma się to dziać w ten sposób, by to, co nieoznaczone miało przewagę nad tym, co oznaczone, ponieważ wprowadzany dzięki językowi i technice inscenizacji porządek symboliczny ma służyć wyrażaniu „niewyraźnego”, a za kategorię najwyższego piękna uznaje się tajemnicę.

W nō, oprócz „krańcowych” sytuacji w życiu bohatera, bardzo poważnie traktowany jest wątek przenikania się w Naturze świata człowieczego i bytów pozaludzkich. Widać także wyraźnie próby przenikania świata ducha do „naszego” świata. Dzieje się to wtedy, gdy za pomocą fenomenów natury kierowany jest do człowieka specyficzny komunikat. Uderzony niezwykłością, pięknem, patosem, jakąś przed-słowną i enigmatyczną potęgą miejsca, człowiek zatrzymuje się i zaczyna słuchać, zadaje głośno pytanie i – gdy pojawia się duch zmarłej osoby, lub bóstwo zamieszkujące to miejsce od czasu Niegdyś – otrzymuje odpowiedź.

W jakiej relacji do siebie pozostają te dwa żywe światy: człowieczy i nieczłowieczy – to stanowić będzie przedmiot mojego namysłu. Wiele wskazuje na to, że w najdawniejszych czasach człowiek doskonale zdawał sobie sprawę z dwóch rzeczy: po pierwsze – że podczas swojego życia w istocie porusza się nie w jednym, ale jednocześnie w wielu światach, po drugie zaś – że owe współistniejące światy komunikują się ze sobą; patrzą na siebie wzajem i dążą do rozmowy. Tak łączą się pokolenia żywych i umarłych. Moment ich obcowania jest specjalnie celebrowany. Człowiek i istota duchowa, prowadząc rozmowę, wywołują z domeny języka i symboli wizerunki i kształty i konfrontują je z biologicznym życiem, jego impulsami i pragnieniami. Tradycja i przekaz ustny są polem rozmowy człowieka ze światem przodków, duchów, bogów. W dramacie i teatrze nō nieprzerwanie od ponad sześciuset lat dokonuje się przekaz wizerunków, kształtów i tradycji. Sześćset lat to ciąg około dwudziestu pokoleń. Można założyć, że pamięć i doświadczenie pojedynczego człowieka na ziemi może objąć w najlepszym razie siedem pokoleń, ponieważ człowiek jest w stanie zapamiętać własnego pradziadka i ujrzeć własne prawnuki. A to oznacza, że „przechowuje” we

własnym ciele wizerunki przedstawicieli siedmiu pokoleń: pradziad, dziad, ojciec, ja sam, dziecko, wnuk, prawnuk. Skoro tak, można sobie wyobrazić, że trzy takie serie siedmiu pokoleń obejmują całość doświadczenia historycznego gatunku zwanego nō. Myśląc o tym w ten sposób łatwiej zrozumieemy, skąd się bierze wierność przekazu ustnego i jego wiarygodność.

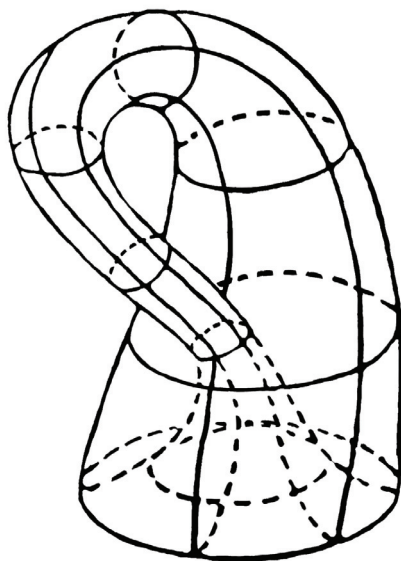
Trudno sądzić, by w przekazie ustnym własnej tradycji pomijane było coś, co wydaje się mistrzowi największym jej skarbem i samą istotą wiedzy. Raczej odwrotnie: mistrz z wielką nadzieją oczekuje pojawienia się kogoś, komu powierzy zebrane w wielkim trudzie dziedzictwo. Coś najważniejszego w sztuce otrzymanej wcześniej od dziadka i pradziadka mistrz chce przekazać w niezmienionej postaci dziedzicowi: synowi, córce, wnukowi, prawnukowi. W najważniejszych dla przyszłego dziedzica lekcjach rzemiosła zawsze bierze udział najstarszy członek rodu, ten, który jest najbliżej rzeczywistości przodków, czyli zaświatów. Siada on w głębi sali prób i obserwuje ćwiczenie, podobnie jak *kōken*<sup>1</sup>, usadowiony z tyłu sceny podczas przedstawienia.

W moich refleksjach nad Umiejętnością (nō) skupię się na kilku elementach, które uznałam za najistotniejsze dla tej tradycji. Są to:

1. przenikanie się sfer *sacrum* i *profanum* oraz brak wyraźnej granicy między nimi;
2. odczucie, że prawdziwa, nieustannie żywa rzeczywistość składa się z wielu współistniejących światów, z których dwa wydają się najsilniejsze: świat doczesny, realny, określony ramami materii oraz świat duchów, zmarłych;
3. sąd, że te dwa światy współbytuja w jednym miejscu Natury i nieustannie na siebie patrzą;
4. następujące zawsze po podróży spotkanie, podczas którego oba światy się rozpoznają; *modusem* (trybem) takiego spotkania jest sen, przywidzenie, pojawienie się wizji; podróż i spotkanie służą zanurzeniu się w czas płynący wstecz, ku najdalszej przeszłości i ku najgłębszym warstwom podobieństwa gatunkowego istniejących w świecie Pamięci;
5. osobliwa struktura rzeczywistości wyłaniającej się wskutek zastosowania Umiejętności, przypominająca tzw. „butlę Kleina”, czyli powierzchnię nieorientowalną, w której nie można odróżnić płaszczyzny zewnętrznej od we-

<sup>1</sup> Książkę zamyka opracowany przez autorkę „Mały słownik teatru nō”, w którym zamieszczono objaśnienia wszystkich terminów japońskich zachowanych w dramatach i przywoływanych w tekście. Odsyłacz („zob. Słownik”) będzie pojawiał się w przypisach tylko wówczas, gdy dany termin nie został omówiony obszerniej w tekście głównym, a warto, by czytelnik – dla jasności lektury – od razu sprawdził jego znaczenie. Jeśli nie podano inaczej, wszystkie przekłady w książce pochodzą od autorki (przyj. red.).

wewnętrznej, gdyż jedna wynika z ugięcia drugiej. Istnieje krawędź oddzielająca „wnętrze świata” od „zewnątrza świata”, a przy tym „wnętrze ciała” (pamięci ciała) od jego zewnątrz, ale łagodność i nieostrość tej niby-krawędzi powoduje, że rzeczywistość się tylko ugina. Wnętrze i pamięć przechodzą w zewnątrz i teraźniejszość. Światy dzieli granica pofałdowana, kręta, miękka, jak przejście między powłokami skóry i śluzówki, jak urwisko zbocza. Symbolem tej więzi jest przedmiot używany zawsze przez aktora – wachlarz, ujawniający raz ornament po stronie prawej, raz po stronie lewej. Symbolem tej przemiany było w czasach starożytnych odwracanie ubrania na lewą stronę, gdy ktoś kładł się spać, marząc o ujrzaniu we śnie ukochanej osoby;



Butla Kleina

6. charakterystyczne dla budowy tej złożonej rzeczywistości istnienie „dwumianu” Człowieka-Natury, w którym części ciała człowieka i elementy Natury są przemienne. W archaicznym akcie twórczym elementy ziemi widziano jako narządy wielkiego organizmu, a pamięć o tym jest doskonale zachowana w japońskiej poezji antycznej i jej odpowiednikach w dramacie *nō* (powstałym dawno po zakończeniu antyku). Jest to pamięć o pokrewieństwie

wszystkich istot żywych i to nie abstrakcyjnym, a konkretnym. Rzemiosło ujmowane jest jak produkt natury. Dwumian to stosowne określenie, ponieważ zezwala na posługiwanie się zmiennymi należącymi do dwóch domen świata, o czym przypomina zapis algebraiczny:  $(X - n)(X + n)$  Takim dwumianem jest np. w dramacie „Izutsu” tafla wody w studni, która stanowi wrota do hermafrodytycznej istoty duszy;

7. i wreszcie – metafora główna, pełniąca zasadniczą funkcję wśród środków poetyckich dramatu *nō*, ustanawiająca obecność większej, całościowej struktury. Ona jest „świadkiem koronnym” transgresji, której podlega człowiek wchodząc w świat ducha. Ona jest miejscem składania depozytu jego myśli w macezniku życia. Ona czyni go zakładnikiem świata duchów na ziemi. „Odczyniona” przez aktora na scenie metafora nie jest niczym innym, jak *kamiwaza* – boską techniką, o której mówią japońskie mity.

- III. U początków teatru dramatycznego w Japonii był taniec Starca – *Okina* 翁. Był to rytuał, podczas którego nawiązywano kontakt ze zbiorową duszą wszystkich zmarłych, których indywidualne dusze (*tamashii*) po upływie czasu potrzebnego na narodziny kolejnej generacji (a więc po dwudziestu lub trzydziestu latach) zlewały się w jedną, zbiorową duszę (*mitama*) Przodka. Pierwsze grupy wykonawców *sarugaku* skupione były wokół organizacji obrzędu *Okina*, czyli ceremonii Dziadów<sup>2</sup>, podczas której ta zbiorowa dusza *mitama* przychodziła do społeczności i ukazywała się jako Obecność skryta za maską starca: „białą” – pogodną, roześmianą i drugą, „czarną” – groźną, złowieszczą. Wykonanie ceremonialnego tańca było obowiązkiem i przywilejem najstarszego wiekiem aktora. W XII wieku oprócz *Okina* zaczęto wystawiać skecze dramatyczne, których treść nawiązywała do podań buddyjskich lub shintoistycznych i często związana była z tzw. *enki*, czyli lokalnym podaniem o charakterystycznym wydarzeniu, nawiązującym do źródeł kultu. Nie znaczy to jednak, że skecze dramatyczne odgrywane były wyłącznie w takich okolicznościach, przeciwnie, gra dramatyczna była znana od pradziejów, o czym piszę w innym rozdziale tej książki. Z pewnością w wiekach XII i XIII mamy do czynienia z prototypem dramatu opartego na wydarzeniach historycznych lub fikcyjnych, angażującego kilku wykonawców odgrywających je na oczach widzów. Nazwa *sarugaku* w wieku XIII obejmowała niesłychanie

<sup>2</sup> Używam tej nazwy zainspirowana książką Leszka Kolankiewicza: *Dzjady. Teatr święta zmarłych*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.



szeroką kategorię przedstawień<sup>3</sup>. Jednak to *nō* do dzisiaj zajmuje w performatyce japońskiej wyjątkowe miejsce, ze względu na szczególną ekspozycję duchowości.

*Enki* mówią o nawiedzeniu danego miejsca przez bóstwo – nawiedzeniu sankcjonującym powstanie w tym właśnie miejscu świątyni. Są wspomnieniem początków mitu. Stąd nazwa *enki* lub *engii* 縁起 – „zapis o przyczynie”. Grupa teatralna (*za*) skupiona była wokół najstarszego aktora, ponieważ to na jego sztukę *Okina* było stałe, regularne zapotrzebowanie, związane najmocniej z kultem zmarłych. Młodszy aktorzy odgrywali skecze dramatyczne i to w owej młodszej grupie kształtował się zawód aktora *sarugaku* w tej jego odmianie, która w wiekach XIV i XV przybrała nazwę *sarugaku-no nō*, a następnie *nō*. Do dziś odczuwana jest wyraźnie różnica między ceremonią *Okina*, której tradycja nigdy nie została przerwana, a samym *nō*, do czego nawiązuje powiedzenie japońskie: *Okina* „będąc w *nō*, nie jest *nō*” (*nō-ni arite nō-ni arazu*).

W ostatnich latach wiele uwagi poświęca się w Japonii badaniu związków *Okina* z unikatowym charakterem przedstawienia *nō* jako spektaklu o Obecności ducha. Nowe światło na to zagadnienie rzuciły publikacje antropologów kultury i antropologów teatru tradycyjnego, jak Matsuoka Shinpei<sup>4</sup> i Nakazawa Shin'ichi<sup>5</sup>. Według Nakazawy taniec Przodka jest odkrywaniem struktury przestrzeni Bóstwa Utajonego (*Shugujin* 宿神)<sup>6</sup>. Tę przestrzeń Nakazawa opisuje jako taką, w której przedmiot nie spada na ziemię: została ona odkryta przez akrobatów. Łączy się z nią przestrzeń „niczyja”. Nakazawa w błyskotliwym wywodzie ukazuje, jak w tradycji *nō* zachowana została i udoskonalona wiedza o „trzeciej przestrzeni” otwieranej w trakcie przedstawienia *sarugaku*. W istocie wydaje się, że *nō* stało się obszarem kultuwowania umiejętności przebywania w tej pra-przestrzeni, położonej na granicy dwóch światów, jakby poza działaniem sił grawitacji. Najwięcej uwagi poświęcił jej w swoich traktatach zięć Zeamiego, Komparu Zenchiku (1405–1468).

<sup>3</sup> Kwestię tę omawiają Omote Akira i Amano Fumio [w:] *Nōgaku-no rekishi* („Historia *nō*”), *Nō, kyōgen*, I, Iwanami kōza, Iwanami shōten, Tōkyō 1987, s. 9–37.

<sup>4</sup> Matsuoka Shinpei: *Utage-noshintai* („Ciało na uczcie”), Iwanami shōten, Tōkyō 1991.

<sup>5</sup> Nakazawa Shin'ichi: *Seirei-no ō* („Król Duchów”), Kōdansha, Tōkyō 2003 (tytuł w języku francuskim: *Le Roi du Monde Caché*, par Shinichi Nakazawa).

<sup>6</sup> Istnieje wiele oboczności tej nazwy bóstwa: *Shukujin*, *Mishakuji*, *Sakajin*, *Saka-no kami*. Pionierami badań nad funkcją, występowaniem i kultem tego bóstwa na terenie Japonii byli najwięksi japońscy etnografowie i antropologowie kultury: Yanagita Kunio i Origuchi Shinobu.

*Okina*, czyli Starzec (Dziad), jak wykazuje niezbitcie Nakazawa, było pojęciem równoznacznym z *Shugujin*, czyli Pra-Bóstwem ukrytym w Naturze, łączącym cechy macierzy wszelkiego życia z jej przejawami w postaci ludzkiej. Ta ludzka postać Pra-Bóstwa miała cechy starca, ale także malutkiego chłopca. Czasami symbolizowana była przez kamień o kształcie fallicznym. Najczęściej czczono bóstwo przez ustawienie takiego kamienia w otoczeniu gęstych zarośli. W konkluzji swoich dociekań Nakazawa przedstawia specyficzne dla Zenchiku rozumienie *Okina* jako Praojca, Praprzyczyny, Bytu Jednorodnego. *Okina* – w opisach starożytnych – był przedstawiany jako niskiego wzrostu starzec, albo dziecko, albo małopka – *saru*. Jeśli wczesne *nō* nazywane było *sarugaku-no nō*, czyli sztuka lub umiejętność *saru*, to interpretacja kultu Pra-Bóstwa autorstwa Nakazawy odsyła nas w stronę rozumienia tego teatru jako sztuki wcielania Starca o twarzy dziecka, małpki, będącego wyobrażonym Pra-Bóstwem. W nim – albo w nich: w Starcu, małym dziecku i w małpce – najpełniej objawia się równowaga między „człowiekiem sztuczności” i „człowiekiem natury”. Małopka wygląda bardzo podobnie do człowieka, ale nie została obdarzona ludzkim rozumem. Na czym polega jednak, konstатовana przez Zeamię i Zenchiku, dobrowolność tańca Starca (Dziada)? Na tym właśnie, że w jego tańcu wytwarza się przestrzeń trzecia – na przecięciu realnego i wyobrażonego. W stronę tej przestrzeni kierowane są pytania i stamtąd przychodzi odpowiedź. Autorem odpowiedzi nie jest jednak człowiek, ale matryca życia, Bóg. Odpowiada metaforą, przypowieścią, kształtem i dźwiękiem przypominającymi coś, co już żyje, ale uzupełnionymi o coś, co dopiero ma powstać. Ta przestrzeń pojawi się w dramacie *nō* jako *locus* namacalności wyobrażonego. To przestrzeń powstała w miejscu, gdzie przecinają się słowa, techniki ciała aktora, relacje z innymi aktorami. Odkrywana jest ona w realiach ascetycznie oszczędnej przestrzeni sceny. Kwestie te rozwijam szerzej w rozdziale poświęconym choreografii.

Nakazawa zwraca uwagę na jeszcze inny aspekt *Okina*: moc dokonywania przemiany. Zdaniem badacza, w miejscu przenikania lub przecinania się dwóch rzeczywistości (realnej i wyobrażonej) kluczowy jest moment błyskawicznej odmiany. Nieczyste staje się czyste, chore staje się zdrowe, złe staje się dobre. Pra-Bóstwo (*Shugujin*) uzdrawia i oczyszcza. Nakazawa objaśnia, że na strukturę Pra-Bóstwa składają się dwie rzeczy, z natury przeciwstawne: ląd i woda, ziemia i niebo. Przez fakt, że są sobie przeciwstawne, wytwarza

się między nimi napięcie. Napięcie to ulega redukcji na skutek wzajemnego oddziaływania i – w konsekwencji – transformacji.

IV. Przedstawione w dalszej części książki trzy sztuki zostały opatrzone komentarzami/esejami, aby można było przyjrzeć się różnym aspektom nō: od historii gatunku, poprzez zasady inscenizacji, po specyficzną wrażliwość poetycką. Najważniejsze jest oczywiście spotkanie z duchem. Generuje ono tak szczególny rodzaj wiedzy, że odczuwa się potrzebę wyodrębnienia różnych jej obszarów.

W komentarzach/esejach do każdego z przedstawionych dramatów staram się zwrócić uwagę na inny nieco aspekt „Sposobu nō”, czyli widzenia świata w trybie dwumianowanym.

Sztuki ułożone zostały w porządku: młodość („Atsumori”), starość („Sanemori”), kres – beczasowość zacierająca różnice między młodością, starością, a także między płciami („Izutsu”).