

KATEGORIA ESTETYCZNA *YŪGEN*: TAJEMNICZE PIĘKNO W KLASYCZNYM TEATRZE JAPOŃSKIM

TERUMICHI TSUDA

1. Tło

1.1. Historia teatru *nō*¹

W XIV w. teatr *nō* powstał ze sztuki *sarugaku* (dosł. ‘małpia muzyka’), która rozwijała się od X w. i wcześniej była połączeniem: sztuki naśladowania, skeczu komicznego, śpiewu, tańca, akrobatyki, zonglerki, kuglarstwa oraz innych popisów zręcznościowych, a później zaczęła zajmować się wyłącznie sztuką naśladowania oraz skeczem komicznym ze śpiewem i tańcem. Z czasem pojawiały się zespoły, które zawodowo wystawiały przedstawienia. Stąd teatr *nō* nazwany był *sarugaku* aż do XIX w.

W XIV w. Kan’ami, opierając się na sztuce naśladowania, a jednocześnie pomijając komizm, podkreślił w teatrze *nō* elementy muzyczne i wprowadził do śpiewu i tańca nowy rytm.

Zeami, syn Kan’ami’ego, idąc w ślady ojca, wytworzył nowy styl teatru *nō*, oparty na pojęciu *yūgen*, tajemnicze piękno, i opracował liczne traktaty teoretyczne, które są aktualne aż do dzisiaj. Dlatego Zeami uważany jest za twórcę teatru *nō*.

Teatr *nō* był objęty patronatem samurajów i od XVII w. stał się sztuką ceremonialną, tzn. przedstawienia *nō* towarzyszyły ceremoniom w środowisku sa-

¹ O historii teatru *nō* w języku polskim zob. E. Żeromska, *Klasyczny teatr japoński. Korzenie i metamorfozy*, t. 1, Trio, Warszawa 2010; O Zeami’u w języku polskim zob. J.M. Rodowicz, *Aktor doskonały. Traktaty Zeami’o o sztuce nō*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

murajskim. Ponieważ teatr *nō* był wówczas sztuką zastrzeżoną dla klasy samurajskiej, to okazje, kiedy mieszczenie mogli oglądać spektakle *nō*, były bardzo ograniczone. Zatem teatr *nō*, ciesząc się stabilizacją, stawał się coraz mniej twórczym, a raczej skupiał się na zachowywaniu dotychczasowych tradycji, ustalając ostateczne gesty i ruchy („kata”), które są wystylizowane i symboliczne, oraz wyrafinowane techniki operowania głosem.

Od drugiej połowy XIX w. kiedy Japonia otworzyła się na Zachód, pojawiła się tendencja, aby podnieść rangę teatru *nō* jako sztuki japońskiej. Po II wojnie światowej (1956 r.) na biennale w Wenecji zespół teatru *nō* po raz pierwszy w historii wystąpił poza Japonią i od tego czasu przedstawia się teatr *nō* jako klasyczną sztukę Japonii. Jednocześnie od lat 50-tych pojawiły się różne eksperymenty teatralne, w których teatr *nō* współpracuje z klasyką europejską lub z teatrem współczesnym.

1.2. Życie Zeami'ego

Zeami Motokiyo (1363–1443) występował od dzieciństwa na scenie zespołu swojego ojca Kan'ami. Razem z ojcem rozwijał sztukę *sarugaku* i wytwarzał teatr *nō*. Po śmierci ojca odziedziczył jego zespół i otrzymywał patronat od szogunów.

Zeami był nie tylko znakomitym aktorem, lecz również wielkim teoretykiem teatru *nō*. Teoria Zeami'ego rozwinęła i udoskonaliła teatr *nō*, który jeszcze niedawno był tylko sztuką rozrywkową, opartą na naśladowaniu różnych postaci w komiczny i przesadny sposób. Zeami podniósł więc poziom estetyczny teatru *nō* aż do poważnej sztuki teatralnej, nacechowanej pojęciem *yūgen*. Sam termin *yūgen*, w dosłownym znaczeniu: „delikatna głębia”, był wówczas popularny w środowiskach arystokratów i samurajów jako pojęcie związane z poetyką. Jednak gdy Zeami wprowadził termin *yūgen* do teatru *nō*, to zaczął on nabierać innego znaczenia, które można tłumaczyć jako „tajemnicze piękno”.

Zeami wytworzył teatr *nō* typu *mugen nō* (dosł. *nō* iluzyjny), który polega na tym, że akcja toczy się niezgodnie z zasadą fizycznego czasu, a przedstawiona historia jest wspomnieniem lub opowiadaniem przez główną postać nadnaturalną, taką jak duch umarłego, bóstwo czy demon, objawiającą się postaciom pobocznym w ich marzeniu sennym czy halucynacji. „*Nō* iluzyjny” wymaga *yūgen* we wszystkich elementach, takich jak gesty i ruchy, słowa, wypowiedź i śpiew, taniec oraz wygląd. Zeami napisał wiele ksiąg o teorii teatru *nō*, m.in. słynne dzisiaj księgi *Fūshikaden* [Księga o przekazywaniu kwiatu, kształtu i stylu] (ok. 1400 r.) i *Kakyō* [Zwierciadło kwiatu] (1424 r.).

Był także znakomitym dramaturgiem i napisał ok. 50 utworów teatru *nō*.

Od 1428 r., kiedy objął panowanie nowy szogun i zaczął patronować innemu aktorowi, Zeami był pod opresją szoguna. Pod koniec życia został zesłany na małą wyspę, gdzie zakończył swoje życie.

2. Teoria Zeami'ego

2.1. *Monomane* – naśladowanie rzeczywistości

Zeami pisze o tym, jak ważne jest *monomane* (dosł. 'naśladowanie rzeczy'), czyli naśladowanie przez aktora rzeczywistości czy świata zewnętrznego. Zeami uważał, że podstawą naśladowczego aktorstwa są trzy typy postaci: staruszek, kobieta i wojownik, i że wszystkie inne postacie wywodzą się z tych trzech, o ile aktor jest wyćwiczony w odgrywaniu tych trzech postaci. O tym, jak aktor ma naśladować postacie, jednocześnie tańcząc i śpiewając, pisze Zeami następująco:

Trzeba najpierw zostać daną postacią, a potem tańczyć i zarówno gesty, jak wypowiedź i śpiew trzeba wykonywać od środka tej formy postaci. [...] Ciało, naśladowujące cokolwiek, najpierw musi się nauczyć jak może zostać daną postacią, a potem wykonywać czynny tej postaci².

Według Zeami'ego gdy aktor gra staruszka, jego gesty mają być osłabione, a kiedy kobietę – miękkie, gdy odgrywa gniewnego wojownika – mocne. Taniec i śpiew, które też są zadaniem aktora teatru *nō*, mają być wykonywane w zakresie gestów granej przez aktora postaci, czyli gestów ograniczonych przez charakterystykę postaci. Takie podejście do postaci i jej gestów czy ruchu ciała jest podobne do aktorstwa opartego na systemie Stanislawskiego. Dalej pisze Zeami o naśladowaniu przez aktora, co również przypomina psychologiczne podejście do postaci: „W naśladowaniu trzeba osiągnąć taki stopień, gdzie już nie imitujesz. Kiedy dojdiesz do szczytu naśladowania i zostaniesz naprawdę daną postacią, to nie będziesz miał zamiaru jej imitować”³.

Zeami wyjaśnia na przykładzie postaci staruszka ważną dla aktorstwa psychikę postaci – staruszek nie ma zamiaru naśladować staruszka, bo sam jest starcem, a najczęściej chce wyglądać na młodszego niż jest i chce robić wszystko tak, jak młodzi. Tylko jego stare ciało na to mu nie pozwala. Trzeba więc grać staruszka, mając to na uwadze.

² M. Zeami, *Nōsakusho, kakushūjōjō, shikadōsho* [Księga o tworzeniu teatru *nō*, punkty do zapamiętania, księga o drodze do kwiatu], Iwanamishoten, Tokio 1997, s. 26. Wszystkie przekłady na język polski są tłumaczeniem autora artykułu.

³ M. Zeami, *Fūshikaden* [Księga o przekazywaniu kwiatu, kształtu i stylu], Iwanamishoten, Tokio 1993, s. 97.

2.2. *Yūgen* – tajemnicze piękno

Mimo takiego psychologicznego podejścia do postaci, aktorstwo, które dzisiaj można widzieć w teatrze *nō*, wygląda zupełnie inaczej niż w teatrze naturalistycznym i sprawia wrażenie, że sytuuje się całkiem daleko od naśladowczego realizmu. To dlatego, że Zeami uznawał nie tylko ważność naśladowania rzeczywistości w aktorstwie, ale także podkreślał pojęcie *yūgen* jako najistotniejszą w teatrze *nō* ideę estetyczną pisząc: „We wszystkich sztukach czy dziełach bycie *yūgen* jest najwyższym osiągnięciem. Szczególnie w tej sztuce [w teatrze *nō* – przyp. T.T.] styl *yūgen* ma pierwszeństwo. [...] Zatem istotą *yūgen* jest wygląd wyłącznie piękny i spokojny”⁴.

Pojęcie *yūgen* według Zeami’ego oznacza przede wszystkim „spokojne piękno”, które ujawnia się na wierzchu, czyli na płaszczyźnie gry oraz wyglądu aktora, a które kryje w sobie jakąś głębię, co wywołuje u widza głębokie wzruszenie czy przeżycie estetyczne. Stąd pojęcie to tradycyjnie tłumaczone jest jako „tajemnicze piękno”. Zeami wymienia konkretne rodzaje *yūgen*: kiedy ciało wygląda na spokojne można to nazwać „*yūgen* w ciele”, kiedy używane są czułe słowa można to nazwać „*yūgen* w słowie”, kiedy wypowiedź czy śpiew są wyrażone w piękny sposób można to nazwać „*yūgen* w wypowiedzi i śpiewie”, kiedy taniec wygląda na spokojny i cechuje go piękna atmosfera można to nazwać „*yūgen* w tańcu”, kiedy trzy typy są naśladowane i mają piękny wygląd i atmosferę można to nazwać „*yūgen* w naśladowaniu”:

Trzeba pamiętać w sercu o tych rzeczach [na temat *yūgen* – przyp. T.T.] i czynić siebie daną postacią dobrze, a nawet gdy zamieniasz postać do naśladowania na jakąkolwiek inną, nie powinienes oddalić się od *yūgen*. [...] Jednak nie jest łatwo osiągnąć stan *yūgen* ponieważ często aktor zapomina o wyglądzie, przekonując się, że szczytem sztuki jest to, by umieć świetnie naśladować i rozróżniać różne postacie. [...] Różne rzeczy, które widać i różne rzeczy, które słycać – cokolwiek, co jest piękne, trzeba uważać za *yūgen*⁵.

Yūgen jest również estetyzacją naśladowania, więc samo naśladowanie rzeczywistości, dokładne i wierne światu zewnętrznemu, nawet połączone z podejściem psychologicznym, nie jest celem teatru. To, co jest wystawiane na scenie, nie może być bezpośrednio wzięte z rzeczywistości, ponieważ może to być brzydkie, a teatr *nō* musi być piękny przede wszystkim ze względu na widza:

Niestety ponieważ ta sztuka [teatr *nō* – przyp. T.T.] opiera się na widowni, to w zależności od upodobań czy zwyczajów danych czasów, na przykład przed widzami, którzy lubią przeży-

⁴ Idem, *Nōsakusho...* op. cit., s. 40.

⁵ Ibidem, s. 41–42.

wać *yūgen*, trzeba trochę przesunąć postać, wymagającą mocnej gry, w kierunku *yūgen*, nawet gdyby przez to gra się odsunęła od naśladowania rzeczywistości. [...] Jeśli doskonale poznasz zasadę *yūgen*, to samorzutnie poznasz również mocną grę⁶.

2.3. *Hana* – „kwiat”, czyli przekazywane przeżycie estetyczne

Teatr *nō* ma być estetyzowany ze względu na doświadczenie go przez widza, po to, żeby wywoływać u widza piękne przeżycia. Te estetyczne przeżycia, które najpierw aktor ma w sobie i wyraża na scenie, a które potem przez aktorstwo w stylu *yūgen* są wywoływane również u widza, czyli przekazywane widzowi, nazywał Zeami *hana* (dosł. ‘kwiat’):

Zatem aktor, który naśladuje doskonałą ilość postaci, jest takim, jakby miał nasienie kwiatów przez cały rok, od śliwy wczesnej wiosny do chryzantemy przekwitającej jesienią. Może on wziąć jakikolwiek kwiat w zależności od ochoty ludzi albo od czasów. Jeśli natomiast aktor nie doskonali ilości naśladowań, to od czasu do czasu może tracić kwiaty. [...] Kwiatami są tylko kwiaty, które są rzadko spotykane dla serca patrzącego⁷.

„Kwiat” więc jest czymś, co ma być przekazane innym, na przykład widzowi lub młodemu pokoleniu. Jest także czymś, co będąc ciągle w ruchu przekazywania, sprawia u odbiorcy poczucie, że jest rzadko spotykane, a więc cenne.

Według teorii Zeami’ego aktor ma najpierw naśladować rzeczywistość aż nauczy się naśladować wystarczającą ilość postaci, co zapewnia mu bogactwo „kwiatów”, czyli zachowanych w sercu przeżyć estetycznych. Zatem te zachowane u aktora przeżycia estetyczne są owocem naśladowania podczas ćwiczeń czy prób. Potem, kiedy aktor wystawia na scenie jeden z tych „kwiatów” nie w sposób realistyczny, lecz w estetyzowanym stylu *yūgen*, to dzięki temu aktorstwu u widza również zostaje wywoływane takie samo przeżycie estetyczne, czyli „kwiat”. Zatem realność sztuki w rozumieniu Zeami’ego polega na tym, że sztuka teatralna ma dobrze przekazać „kwiat” z serca twórcy do serca odbiorcy za pomocą estetyzowanego stylu *yūgen*.

3. Praktyka

3.1. Spektakl *Izutsu*

Spektakl *Izutsu* (dosł. ‘donica studni’) jest jednym z arcydzieł teatru *nō*, w których urzeczywistnia się na scenie pojęcie *yūgen*. Spektakl ten należy do

⁶ M. Zeami, *Fūshikaden...*, op. cit., s. 86–87.

⁷ Ibidem, s. 93–94.

mugen nō („*nō* iluzyjny”). Scenariusz *Izutsu* napisał Zeami, który sam ocenia ten utwór jako „najwyższy kwiat”, czyli najlepszy utwór. Tytuł *izutsu* oznacza studnię, przy której bohaterka w swoim dzieciństwie bawiła się z przyszłym mężem.

Akcja toczy się w pewnej świątyni buddyjskiej, do której przybył mnich podróżujący po całym kraju. Ponieważ świątynia ta jest poświęcona dawnemu arystokracie Narihira i jego żonie, których historia miłosna jest bardzo słynna, to mnich zaczyna modlić się za umarłych małżonków o wieczny spoczynek. Wówczas pojawia się kobieta, która przedstawia się jako mieszkanka tej okolicy i zaczyna opowiadać historię miłosną Narihiry i jego żony. Małżonkowie znali się od dzieciństwa, kiedy często bawili się razem przy tej studni. Jednak kiedy dorosli, przestali się widzieć, prowadząc życie w swoim środowisku. Mimo, że nie spotykali się przez długi czas, nie mogli o sobie nawzajem zapomnieć, w końcu Narihira oświadczył się dziewczynie i pobrali się. Na końcu pierwszego aktu kobieta przyznaje się, że jest żoną Narihiry, właśnie tą, o której sama opowiadała, i znika. Kobieta ta była wcieleniem ducha umarłej żony Narihiry.

3.2. Końcowa scena ze spektaklu *Izutsu*

W drugim akcie w nocy śni się mnichowi duch umarłej żony Narihiry. Bohaterka ubrana jest w kimono swojego umarłego męża, tęskni za nim, pragnie zjednoczenia z nim i czeka na niego tak, jak kiedyś przed ślubem. W końcowej scenie duch umarłej żony podchodzi do studni i wpatruje się w wodę, na której wierzchu jakby w lustrze odbija się postać ubrana w kimono Narihiry. Bohaterka, widząc w swoim odbiciu męża, szepcze: „Jakże tęsknię!”

Kwestie w tej scenie są następujące:

DUCH UMARŁEJ ŻONY:

Już się zestarzałam...

CHÓR:

Ubrana w koronę i kimono dawnego mężczyzny,
którego kocha i przez którego jest kochana tak jak kiedyś,
nie wygląda na kobietę, ale jest mężczyzną – oto sam Narihira.

DUCH UMARŁEJ ŻONY:

Widzę go i jakże tęsknię!

CHÓR:

Choć widzi siebie samą, tęskni.

Postać kobiety umarłej i ducha duszy jest podobna do kwiatu więdnącego,
który już nie ma koloru, zostaje tylko zapach⁸.

⁸ Tekst pochodzi z nagrania DVD *This is Noh / Noh IZUTSU*, Noh Theatre Association Kyoto Branch/Kyoto Noh Association, Kyoto 1999.

Wyrażając tęsknotę do męża, a jednocześnie uświadamiając sobie, że czas upłynął, bohaterka płacze i znika, kiedy mnich budzi się ze snu.

Konstrukcja, znajdująca na środku sceny, sugeruje studnię, a miskant przywiązany do niej – jesień. Nie tylko gra aktorska, ale także scenografia, rekwizyty (najczęściej używa się jedynie wachlarza) oraz teksty w tym spektaklu są uproszczone lub ograniczone do minimum. Nie ma żadnej gwałtownej czy przesadnej ekspresji. Uczucia i emocje postaci są tak stłumione, że na wierzchu i w wyglądzie zachowuje się spokojne piękno. Styl *yūgen* pozwala przekazywać widzom „kwiat”, czyli estetyczne przeżycia postaci, ponieważ w stylu *yūgen* nawet najdrobniejsze elementy – gesty i ruchy, słowo, wypowiedź i śpiew, taniec oraz wygląd – zostają wyodrębnione i stają się zauważalne.