

## O powolności w teatrze *nō*

Estera Żeromska  
Poznań

Teatr *nō* (XIV/XV w.) słynie ze swej niekiedy przekraczającej ludzką wytrzymałość powolności. Jego prawdziwi miłośnicy potrafią się nią jednak delectować. Nie są zdolni wyobrazić sobie, że aktor *nō* może się poruszać szybciej, i z przyjemnością uczestniczą w pełnych, tradycyjnych, trwających cały dzień przedstawieniach skomponowanych z pięciu dramatów *nō* (*yōkyoku*), z których każdy należy do odrębnej kategorii, oraz z wystawianych pomiędzy nimi humorystycznych fars *kyōgen*, które przynoszą widzowi chwile przyjemnego relaksu.

Powody, dla których powolność stała się jedną z najbardziej charakterystycznych cech *nō*, są różne i wynikają między innymi z ogólnej koncepcji tego teatru, z dążności do doskonałości wyrazu artystycznego, a nawet z uwarunkowań społeczno-politycznych.

### 1. Powolność a zasada *jo-ha-kyū*

Tworzące program pełnego przedstawienia dramatu *nō* zawsze układano w kolejności podporządkowanej zasadzie rytmicznej *jo-ha-kyū* (wolny początek, szybsze rozwinięcie, szybkie zakończenie)<sup>1</sup>. Pierwsza część (*jo*) jest najwolniejsza. Przynależą do niej sztuki o bogach (*kami-mono*) i wojownikach (*shura-mono*). Do części środkowej (*ha*), szybszej,

---

<sup>1</sup> Na temat realizowania zasady rytmicznej *jo-ha-kyū* w teatrze *nō*, dramatu i programu przedstawienia teatru *nō* zob. szerzej w: E. Żeromska, *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy*. Tom 1: *Nō, kyōgen*, s. 96, 233, 256, 385, 386, 397–413.

są przypisane sztuki o kobietach (*katsura-mono* – dosł. „rzeczy o perukach”; inaczej: *onna-nō* – „nō o kobietach”) i o obłąkanych (*monogurui-mono*; inaczej: *monogurui-nō*). Do części najbardziej dynamicznej (*kyū*) zalicza się natomiast sztuki o demonach i innych istotach nadnaturalnych (*kichiku-mono*; inaczej: *kichiku-nō*).

W przeszłości prezentacja jednej sztuki zajmowała przypuszczalnie prawie dwa razy mniej czasu niż współcześnie, a pełny tradycyjny program trwał około ośmiu godzin. Obecnie rzadko zdarza się okazja uczestniczenia w takich pięcioczęściowych przedstawieniach *nō*. Najczęściej można obejrzeć spektakle złożone z jednej, dwóch lub trzech *yōkyōku* i odpowiednio dostosowanej do nich liczby fars *kyōgen*. Czas trwania takiego skróconego przedstawienia wynosi zwykle od dwóch do trzech lub czterech godzin. Bez względu na liczbę sztuk w programie zawsze przestrzega się jednak porządku zgodnego z zasadą rytmiczną *jo-ha-kyū*, która rządzi również strukturą wewnętrzną sztuki *nō* i sprawia, że dzięki stopniowemu przyśpieszaniu zarówno podczas prezentacji pojedynczego dramatu, jak i całego spektaklu koncentracja widza jest stale utrzymywana na podobnym poziomie.

## 2. Koncepcja Zeamięo

Poglądy Zeamięo (1363–1443), twórcy *nō*, na temat tempa gry aktora kształtowały się w znacznym stopniu w związku z potrzebą pokazywania na scenie istot nadnaturalnych. Niektóre z nich postrzegał on jako materialne uosobienie jakiegoś ducha czy zjawy, inne – jako personifikacje określonych idei sintoistycznych lub buddyjskich<sup>2</sup>.

Zeami nie miał takich technicznych możliwości, jakimi dysponują współcześni aktorzy i reżyserzy, którzy często pracują na scenie wyposażonej w nowoczesną maszynę i lampy umożliwiające osiągnięcie niemal dowolnego efektu. Dzisiaj, dzięki rozwiniętej technice oświetleniowej i dźwiękowej, personifikacja jakiejś idei czy przedstawienie postaci nierzeczywistej są możliwe bez większych trudności. Grą światła i cienia czyni się widzialnymi duchy, zjawy czy bóstwa. Można je też uczynić słyszalnymi, wprowadzając odpowiednie efekty.

---

<sup>2</sup> Koyama K., *Kabuki kanshōgaku nyūmon*, s. 15.

Zeami dysponował jednak tylko pustą, ozdobioną zaledwie jedną namalowaną w tle sosną, sceną<sup>3</sup>, która była oświetlona wyłącznie światłem naturalnym (po zachodzie słońca – blaskiem ognia). Unaocznienia istoty nierzeczywistej mógł więc dokonać jedynie za pomocą odpowiedniej konwencji i dzięki bardzo dobremu aktorowi o dużych umiejętnościach, który potrafiłby różnicować prędkość gry w zależności od charakteru przedstawianej przez siebie postaci<sup>4</sup>. Oznacza to, że sposobem Zeamięgo na pokazanie widzowi istot nadnaturalnych stało się przypisanie im określonego tempa – albo maksymalnie szybkiego, albo maksymalnie wolnego. Dzięki temu istoty te można było rozpoznać po sposobie poruszania się i mówienia, odróżniającym je od postaci należących do świata rzeczywistego.

W przekonaniu Zeamięgo najlepszy efekt dawało dwukrotne spowolnienie ruchów postaci nierzeczywistych w stosunku do naturalnych ruchów realnego człowieka. Koyama ilustruje to na przykładzie dziecka, które mówiąc *obake da zō!* („to diabeł!”), celowo wypowiada te słowa w zwolnionym tempie i stara się wywołać grozę<sup>5</sup>. Wrażenie to zostaje zwykle wzmocnione, jeśli jednocześnie dziecko porusza się znacznie wolniej niż zwykle.

Spowolnienie gry wywarło wpływ na czas trwania spektaklu *nō*. Skoro bowiem człowiek potrzebuje około jednej godziny na przejście czterech kilometrów, a istota nadnaturalna – jak się wierzy – potrafi pokonać ten dystans w czasie o nawet połowę krótszym, aktor przedstawiający ducha czy zjawę powinien zwolnić swoje naturalne tempo o połowę, aby się dostosować do możliwości realnych ludzi, do których świata niekiedy przenika<sup>6</sup>. Nie dziwi zatem fakt, że – jak wynika z opisów różnych japońskich widowisk z okresu przedteatralnego (sprzed przelomu XIV/XV wieku), a zwłaszcza z opisów wczesnego, rozwijającego się przed Zeamiem *sarugaku*<sup>7</sup> – czas prezentowania jednej sztuki na scenie był pierwot-

---

<sup>3</sup> Na temat sceny *nō* zob.: E. Żeromska, *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy*. Tom 1: *Nō, kyōgen*, s. 277–291.

<sup>4</sup> Koyama K., *Kabuki kanshōgaku nyūmon*, s. 15.

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Teatr *nō* powstał z zespolenia wielu japońskich widowisk, które rozwijały się w Japonii od VI wieku – były to między innymi *kagura*, *okina*, *bugaku*, *den-gaku*, *ennen*, *sarugaku*. Zespół kierowany przez ojca Zeamięgo, Kan'amiego

nie stosunkowo krótki<sup>8</sup>. Aktorzy poruszali się dość szybko (*kanari hayai supīdo de*), co w porównaniu ze współczesnym *nō* oznaczało zapewne, że było to bardzo szybko (*hijō ni hayai*). To Zeami, kierując się prawdopodobnie od początku potrzebą odróżnienia świata realnego od nierzezywistego i zarazem sfery *sacrum* od sfery *profanum*, sprawił, że czas trwania przedstawienia się wydłużył. Między innymi z tego powodu *nō* zaczęto postrzegać jako widowisko trudne do zrozumienia i przeznaczone dla inteligentnej, elitarnej publiczności<sup>9</sup>. Koncepcja ta znalazła trwale praktyczne zastosowanie dopiero w okresie kultury mieszczańskiej.

### 3. Powolność w *nō* za czasów Tokugawów

W okresie panowania siogunów z rodu Tokugawa (1603–1868) teatr *nō* osiągnął dojrzałość i jego rozwój polegał głównie na doskonaleniu gry aktorskiej. Spowolnienie ruchów aktorów zwykło się uzasadniać koncentracją na szczególe w celu osiągnięcia doskonałości wyrazu artystycznego. Koyama Kan'ō (ur. 1930) w swojej książce *Kabuki kanshōgaku nyūmon* („Wprowadzenie do nauki o zachwycie teatrem *kabuki*”) zwraca dodatkowo uwagę na kilka innych przyczyn, jak majestatyczność postaci czy potrzeba zaakcentowania w grze aktorów różnic między sposobem bycia osób należących do najwyższej klasy społecznej, jak siogun czy książę feudalny (*daimyō*), a zachowaniem podlegających im zwykłych samurajów<sup>10</sup>. Potrzeba tego rodzaju zróżnicowania łączyła się z charakterystycznym dla *nō* dążeniem do wyrażenia istoty tajemnej głębi ludzkiej egzystencji. Kolejnym wymienionym przez Koyamę powodem powolności w *nō* jest troska o pielęgnowanie wzorców (*kata*) aktorskich i reżyserskich, czyli o tradycję danego rodu – o przekazywanie następnym pokoleniom sekretów techniki gry.

---

Kiyotsugu (1333–1384), należał do *sarugaku no nō* (dosł. „umiejętność/sztuka [wykonywania] *sarugaku*”), od którego to określenia powstała nazwa pierwszego gatunku teatru japońskiego (*nō*), powszechnie używana dopiero po śmierci Zeami. Na temat przedteatralnej tradycji widowiskowej Japonii zob.: E. Żeromska, *Maska na japońskiej scenie*.

<sup>8</sup> Koyama K., *Kabuki kanshōgaku nyūmon*, s. 15.

<sup>9</sup> Tamże, s. 16.

<sup>10</sup> Tamże, s. 14–15.

Tego rodzaju założenia przyjęto jako konieczne w okresie Edo, kiedy *nō* uznano za ceremonialną rozrywkę (*shikigaku*) klasy rządzącej. I paradoksalnie właśnie dzięki temu zaczęto w pełni realizować ideały Zeami<sup>11</sup>. Koyama Kan'ō określa to nawet jako prawdziwe „zmartwychwstanie Zeami” (*Zeami no fukkatsu*) po wiekach<sup>12</sup>.

Nie wiadomo dokładnie, kiedy *nō* zaczęto uważać za sztukę ceremonialną, ale wiele wskazuje na to, że stało się to między 1600 a 1615 rokiem<sup>13</sup>. Wiadomo bowiem, że w czerwcu 1615 roku padł wzniesiony przez Toyotomiego Hideyoshiego (1536–1598)<sup>14</sup> zamek w Osace<sup>15</sup>. To wielkie zwycięstwo Tokugawy Ieyasu (1543–1616) świętowano w Kioto w pałacu cesarskim. Jednym z elementów uroczystości był pokaz *nō*. Na widowni zasiadali wówczas zaproszeni goście – wysocy dostojnicy państwowi, którzy wraz z cesarzem i jego żoną obejrzeni przedstawienie. Podobno wówczas zapadła decyzja o tym, że *nō* stanie się *shikigaku*.

Pałac cesarski i wytworna publiczność obligowały wykonawców do zaprezentowania przedstawienia o możliwie najwyższym poziomie artystycznym, zdecydowanie bardziej wysublimowanego i powolniejszego niż za czasów Toyotomiego Hideyoshiego. Sprostanie temu zadaniu nie nastęrczało artystom przesadnych trudności, ponieważ w tym okresie nastąpił koniec procesu doskonalenia techniki gry aktora *nō*. W dodatku książęta feudalni (*daimyō*) woleli się delektować przedstawieniami w wolniejszym tempie, zgodnie z zaleceniami Zeami, o których po dłuższym czasie znów sobie przypominano.

Okoliczności, w jakich odbywał się ten uroczysty występ, sprawiły, że ceremonialność *nō* (*shikigaku*) zaczęto kojarzyć między innymi z dostojnictwem. Tłumaczono to również przekonaniem, że ludzie przynależący do niskich klas społecznych, otwarci i spontaniczni, nie odznaczają się majestatycznością, w przeciwieństwie do przedstawicieli klas wyższych, którzy w każdej sytuacji potrafią się zachować ze stosowną dostoj-

---

<sup>11</sup> Tamże, s. 15.

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> Zob.: A. Iskenderow, *Toyotomi Hideyoshi* oraz J. Mendyk, *Wielcy wojownicy Japonii. Toyotomi Hideyoshi (1537–1598)*.

<sup>15</sup> Zamek w Osace (Ōsaka-jō) odziedziczył syn Hideyoshiego, Toyotomi Hideyori (1593–1615), który nie zdołał go obronić przed naporem wojsk Tokugawy Ieyasu. Zob. też: J. Tubielewicz, *Historia Japonii*, s. 235–236, 252–254.

nością. Ich ruchy są bardziej powściągliwe, niemal statyczne. Dlatego powolność czy wręcz bezruch stały się nadrzędną zasadą *nō* ceremonialnego w okresie Tokugawa.

*Nō* było jednak wówczas popularne również wśród mieszczan. Ulubiony przez nich teatr *nō* odróżniał się trochę od *shikigaku-nō*. Nazywał się *shomin-nō* („*nō* gminu”) i odznaczał mniejszym wyrafinowaniem. Był prezentowany zarówno na terenach świątynnych, jak i w rezydencjach zwykłych samurajów. Zapotrzebowanie na tę odmianę *nō* było na tyle duże, że przekraczało możliwości profesjonalnych zespołów i wymuszało konieczność angażowania amatorów, wśród których znajdowało się wielu samurajów. Pojawiła się zatem tendencja do dostosowywania wzorców techniki gry do ich możliwości oraz skłonność do tolerowania niedoskonałości<sup>16</sup>. W *shomin-nō* zaczęto dopuszczać większą swobodę ruchów aktora, ale jednocześnie starano się je spowolnić i nadać im cechy dostojności. Wymyślano więc specjalne wzorce ruchowe (*kata*)<sup>17</sup> dla amatorów, które umożliwiały przemyślenie niemal każdego kolejnego ruchu, zanim został wykonany, i minimalizowały wrażenie nieudolności.

#### 4. Cudzoziemcy w *nō*

Wielu obcokrajowcom, którzy od okresu Meiji docierają do Japonii, *nō* spodobało się tak bardzo, że podjęli oni jego naukę. Na początku wszyscy udawali się do rodu Kanze, a zwłaszcza do Umewakiego Minoru (1828–1909) – aktora o szerokich horyzontach i otwartym umyśle. Teraz działalność edukacyjną prowadzą również aktorzy pozostałych szkół (Hōshō, Konparu, Kongo i Kita). Cudzoziemcy, którzy na przełomie XIX/XX wieku uczyli się *nō*, odnosili znaczne sukcesy<sup>18</sup>. To dowodzi jednak tylko tego, że również dzisiaj, tak jak wcześniej samuraje-amatorzy, są w stanie „jakoś” (*nantoka naru yō ni*) grać.

\*

<sup>16</sup> Koyama K., *Kabuki kanshōgaku nyūmon*, s. 17.

<sup>17</sup> Szerzej na temat *kata* aktora *nō* zob.: E. Żeromska, *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy*. Tom 1: *Nō, kyōgen*, s. 301–382.

<sup>18</sup> Koyama K., *Kabuki kanshōgaku nyūmon*, s. 17.

Nasuwa się zatem pytanie o granicę amatorstwa i profesjonalizmu w *nō*<sup>19</sup>. Można powiedzieć, że wyznacza ją niemożliwa do wiernego naśladowania przez amatora umiejętność odpowiedniego modulowania powolności, czyli – innymi słowy – zdolność poruszania się zgodnie ze szczególnym poczuciem rytmu oraz w określonym tempie. Jest to kryterium warunkujące maksymalnie wysoki poziom artystyczny – aktorstwa i reżyserii. Wiedza o tym, jak zostać prawdziwym mistrzem, od czasów Zeamięgo do dziś pozostaje – mimo coraz większej otwartości na świat zewnętrzny – tajemnicą danego rodzaju aktorskiego.

### Bibliografia

- Iskenderow, Achmed. 1991. *Toyotomi Hideyoshi*. Tłum. Ewa Szulc. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Koyama, Kan'ō. 1991. *Kabuki kanshōgaku nyūmon* [‘Wprowadzenie do nauki o zachwycie teatrem kabuki’]. Tōkyō: Kōbun Shuppan.
- Mendyk, Jacek. 2009. *Wielcy wojownicy Japonii. Toyotomi Hideyoshi (1537–1598)*. Warszawa: Wydawnictwo Trio.
- Tubielewicz, Jolanta. 1984. *Historia Japonii*. Wrocław: Ossolineum.
- Żeromska, Estera. 2003. *Maska na japońskiej scenie. Od pradziejów do powstania teatru nō. Historia japońskiej maski i związanej z nią tradycji widowiskowej*. Warszawa: Wydawnictwo Trio.
- Żeromska, Estera. 2010. *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy*. Tom 1: *Nō, kyōgen*. Warszawa: Wydawnictwo Trio.

---

<sup>19</sup> Tamże.