

Teatr, muzyka Japonii

KYŌGEN, JAPOŃSKA KOMEDIA SZALONYCH SŁÓW I KOMEDIA DELL'ARTE

ANNA ZALEWSKA¹
(Uniwersytet Warszawski)

Słowa kluczowe: kyōgen – teatr japoński – komedia, farsa – commedia dell'arte – teatr włoski

Key words: *kyōgen* – Japanese theatre – comedy, farce – commedia dell'arte – Italian theatre

Abstrakt: Anna Zalewska: KYŌGEN, JAPOŃSKA KOMEDIA SZALONYCH SŁÓW I KOMEDIA DELL'ARTE. *PORÓWNIANIA* 18, 2016. T. XVIII. S. 219-238. ISSN 1733-165X. Japońska farsa *kyōgen* kształtowała się w ścisłym związku z teatrem *nō* i początkowo była formą w dużym stopniu improwizowaną; później teksty sztuk zaczęto ustalać i spisywać w ich pełnym brzmieniu. Artykuł przedstawia język sztuk *kyōgen*, ich stałe elementy, takie jak przedstawienie się na początku, sposoby reagowania na słowa drugiego aktora, i powtarzające się w wielu tekstach stałe zdania lub frazy. Do XIX wieku teatr japoński rozwijał się bez kontaktu z teatrem europejskim, można jednak dostrzec pewne zbieżności pomiędzy farsą *kyōgen* a włoską *commedia dell'arte*, dlatego też formy te zostały skonfrontowane i wyliczone zostały podobieństwa i różnice.

Abstract: Anna Zalewska: KYŌGEN, THE JAPANESE COMEDY OF CRAZY WORDS AND DELL'ARTE COMEDY. *COMPARISONS* 18, 2016. Vol. XVIII. P. 219-238. ISSN 1733-165X. *Kyōgen*, a form of Japanese comic theater, was created and developed alongside Noh theater and in the beginnings it was mostly improvised on stage. Later, the actors started to write down whole texts of *kyōgen* pieces. In this article the language of *kyōgen* drama is discussed, especially some of the frequently used elements, like the phrases used by the main character to introduce himself in the beginning, phrases used as a reaction to the words of other actors or phrases and even full sentences repeatedly used in many dramas in certain situations. Although until the 19TH century Japanese theater was functioning without any contact with European theater, some resemblances can be noticed between *kyōgen* and Italian *commedia dell'arte*. These resemblances and differences are also discussed in the article.

¹ E-mail Address: a.zalewska@uw.edu.pl

Kyōgen to jeden z czterech gatunków japońskiego teatru klasycznego. W odróżnieniu od *nō*², *kabuki*³ i teatru lalkowego *bunraku*⁴ jest gatunkiem komediowym. Ukształtował się on w XV wieku w ścisłym związku z refleksyjnym, oscylującym na pograniczu rzeczywistości i ułudy teatrem *nō*. W literaturze zachodniej *kyōgen* najczęściej jest określane jako farsa. Podstawą gatunku były głównie dialogowe, humorystyczne elementy niejednolitego pod względem formy widowiska *sarugaku no nō*⁵. Z tego samego źródła, od końca XIV wieku, czerpali też twórcy *nō*: Kan'ami (133-1384)⁶ i jego syn Zeami (1364-1443)⁷, wykorzystując elementy taneczne i muzyczne (Żeromska 419). Wspólny rodowód sprawiał zapewne, że do połowy XX wieku *kyōgen* było postrzegane jako suplementarny w stosunku do *nō* gatunek teatralny. Utrwaleniu takiego postrzegania farsy sprzyjał również zwyczaj komponowania tradycyjnego, realizowanego przez cały dzień, programu przedstawienia, z pięciu dramatów *nō* oraz czterech, wystawianych pomiędzy nimi w formie interludium, sztuk *kyōgen*.

W niniejszym artykule chcę przedstawić dramat *kyōgen*, zwracając szczególnie uwagę na związaną z nim terminologię, język, jakim napisane są teksty, oraz ich elementy stałe lub często powtarzające się. Ze względu na pewne analogie, charakteryzując *kyōgen*, posłużę się porównaniami do włoskiej komedii *dell'arte*.

***Kyōgen*, czyli „szalone słowa” - uwagi terminologiczne**

Poza aspektem komediowym, przedstawienie *kyōgen* odróżnia się od *nō*, *kabuki* i *bunraku* tym, że jego materię stanowi zasadniczo słowo mówione, nie śpiewane, a elementy śpiewu i tańca pojawiają się tylko w niektórych sztukach. Są to wtedy tańce *komai*⁸ oraz pieśni i piosenki wykonywane zwykle pod koniec sztuki (na

² *Nō* – najstarsza z obecnie istniejących form tradycyjnego teatru japońskiego, ukształtowany na przełomie XIV i XV wieku, wywodzący się między innymi z rodzimych tańców rytualnych oraz widowisk muzycznych zapożyczonych z krajów Azji.

³ *Kabuki* – tradycyjny teatr japoński, ukształtowany w XVII wieku z połączenia tańców i scenek rodzajowych, charakteryzuje się pełną ekspresji grą aktorską, znany jest też z ról kobiecych granych przez aktorów, nazywanych *onnagata*.

⁴ *Bunraku* – japoński teatr lalkowy ukształtowany w drugiej połowie XVII wieku, nazywany także *jōruri*.

⁵ *Sarugaku no nō* to jedna z historycznych form teatru japońskiego, wywodząca się między innymi z widowisk, które w VIII wieku dotarły do Japonii z kontynentu.

⁶ Kan'ami, znany też jako Kannami, Kanze Kiyotsugu, aktor z zespołu *sarugaku no nō*, autor znanych i wystawianych również dziś sztuk, teoretyk teatru.

⁷ Zeami, właśc. Kanze Motokiyo, aktor i teoretyk teatru *nō*, autor wielu znanych sztuk i traktatów teoretycznych.

⁸ Krótkie, wykonywane przez aktorów *kyōgen* tańce, niemające związku z narracją danej sztuki, stworzone między innymi na podstawie fragmentów sztuk *nō*, wystawiane również poza sztukami *kyōgen*.

przykład w *Fumininai* – Obarczeni listem, *Neongyoku* – Śpiewy na leżąco)⁹, lub krótkie fragmenty parodiujące partie wokalne z dramatów *nō* (między innymi w *Busu* – Trucizna). Wypowiadane przez aktora słowo mówione wspomagają skonwencjonalizowana technika gry i ruch, który nie jest tańcem.

Werbalny, dialogowy charakter farsy *kyōgen* dobrze oddaje jej nazwa, która oznacza dosłownie „szalone słowa”, a wywodzi się z wyrażenia *kyōgen kigyō* (inaczej *kyōgen kigo*): „szalone słowa, ozdobne słowa”. Określenie to wywodzi się z wiersza chińskiego poety Bai Juyi (jap. Haku Kyoi; 772-846), który napisał (w chińskim oryginale słowa *kyōgen kigyō* brzmiały *kuangyan qiyou*):

„Mam takie oto, szczerze pragnienie. Pragnę, aby w obecnym życiu *karman* tych światowych pism i błędy *szalonych słów, ozdobnych słów* zostały odwrócone i stały się przyczyną nauki wysławiającej Buddów przyszłego świata i więzami łączącymi z obrotem prawa”¹⁰.

„Światowymi pismami” Bai Juyi nazywa tutaj swoją twórczość poetycką. W buddyzmie słowa niezgodne z prawdą, wykraczające poza to, co konieczne, są traktowane surowo: z dziesięciu rodzajów zła (jap. *jūaku*) aż cztery mają związek z mową: *mōgo* – fałszywe słowa, kłamstwo; *akku* – gwałtowne, złe słowa; *ryōzetsu* – „podwójny język”, obmowa; *kigo* – ozdobne słowa (Nakamura 651). Nic więc dziwnego, że twórczość literacką, zwłaszcza poetycką, Chińczycy i – ich wzorem Japończycy – uważali za *kigo* (*kigyō*) czyli przeszkodę w podążaniu śladami Buddy. Tymczasem Bai Juyi wyraził nadzieję, że, przeciwnie, ozdobne słowa mogą stać się pomocą w praktykowaniu buddyzmu. Wiersze tego poety cieszyły się wielką popularnością w Japonii w okresie Heian (794-1192) i w późniejszych wiekach słowa *kyōgen kigyō* postrzegano jako wyraz podzielanego przez wielu ludzi kultury pragnienia, by uprawianie literatury można było połączyć z nauką i praktyką buddyjską, a nawet, by literatura tę praktykę wspierała.

Nazwa *kyōgen* pojawia się już w pismach Zeami, wielkiego praktyka i teoretyka teatu *nō* – aktora, autora sztuk i traktatów, w których sprawom *kyōgen* nie poświęcił jednak zbyt wiele uwagi (Keene 1032). Wzmianki na ten temat znajdują się głównie w jednym z niespełna dziesięciu ustępów *Shudōsho* (Księga nauki drogi, 1430). Zeami pisze tam między innymi, że kiedy aktor *kyōgen* występuje w prawdziwym – jak to określa – *nō* (*shin no nō*), a nie w sztuce *kyōgen*, nie powinien dążyć do rozśmieszenia widzów (Omote 239). Z taką sytuacją mamy do czynienia w niektórych sztukach *nō*, gdy aktor *kyōgen*, nazywany wówczas *aikyōgen*, pojawia się na scenie po to, by łatwym do zrozumienia językiem wyjaśnić, co się już

⁹ Daty i okoliczności powstania poszczególnych sztuk *kyōgen* są nieznane, podobnie jak ich autorzy, dlatego też przy tytułach sztuk podaję jedynie ich tłumaczenie na język polski.

¹⁰ Przekład na podstawie hasła *kyōgen kigyō* (Nihon Koten Bungaku Henshū Iinkai 193). O ile nie zostało zaznaczone inaczej, wszystkie cytaty w przekładzie autorki artykułu.

wydarzyło lub zasygnalizować, co się za chwilę wydarzy (w tym czasie aktor *nō*, *shite*, przygotowuje się do kolejnego wyjścia na scenę). Znamienne wydaje się rozróżnienie Zeamięgo na *nō* prawdziwe i – w domyśle – nieprawdziwe (*kyōgen*), wskazujące na to, jak bliskie sobie były (i są) te gatunki; rozróżnienie to wprowadza też zasadę podporządkowania farsy sztukom *nō*. Prezentowane w obrębie tego samego przedstawienia, jedno i drugie, można określić tym samym słowem *nō* (w tym wypadku oznaczającym skrót od terminu *nōgaku*), choć to dramat *nō* zasługuje na miano prawdziwego, głównego.

W XVII wieku pojawiła się także nazwa *nō kyōgen* (*kyōgen* należący do teatru *nō*), używana dla odróżnienia od *kabuki kyōgen* (*kyōgen* należący do teatru *kabuki*), czyli teatru i dramatu *kabuki*.

Od tekstu improwizowanego do zapisanego

Istnieje wiele cech sprawiających, że można się pokusić o porównanie *kyōgen* i włoskiej komedii *dell'arte*, która powstała i rozwijała się we Włoszech od połowy XVI do początku XIX wieku, a okres jej największego rozkwitu przypada na przełom wieków XVI i XVII (Surma-Gawłowska, Miszalska 181). *Commedia dell'arte* oznacza „komedię rzemiosła, umiejętności”. Wcześniej Włosi posługiwali się określeniami *commedia all'improvviso* (komedią improwizowana) lub *teatro all'improvviso* (teatr improwizowany). Brytyjski teatrolog Allardyce Nicoll w monografii pt. *W świecie Arlekina* przytacza powszechną, jak pisze, interpretację, że zawarte w nazwie gatunku słowo *arte* (sztuka) odpowiadało słowu *quality*, które w elzbietańskim języku teatralnym używane było w znaczeniu „profesji”. Nicoll zastrzega przy tym, że sam opowiada się za rozumieniem słowa *arte* jako „sprawność” i tłumaczeniem „komedia sprawności” (Nicoll 26), co z kolei wydaje się bardzo bliskie japońskiej nazwie *nō* – „umiejętność”.

A. Nicoll w taki oto sposób przedstawia to, co uważa za szczególnie istotne dla włoskiej formy:

Komedia ta była oparta na kombinacji mowy i działania, a nie na samej tylko pantomimie. Częstokroć ci, którzy za naszych czasów usiłują opisać przedstawienie komedii *dell'arte*, skłonni są kłaść nacisk na poruszenia aktorów i podkreślać ich czysto fizyczne sztuczki; jednak jest to pogląd fałszywy. Kiedy Casanova [...] zajął się analizą interpretacji roli Arlekina, kreowanej przez biegłego ówczesnego aktora [...], skupił się nie na przedziwnej zręczności wykonawcy, lecz na jego słowach. [...] Być może, jak to niektórzy przypuszczają, na początku takie fragmenty działań scenicznych polegały wyłącznie lub prawie wyłącznie na ruchu fizycznym, jednak katalog owych scenicznych chwytów sporządzony przez Placida Adrianiego wskazuje bez wszelkiej wątpliwości na swobodne stosowanie dialogu. [...] To uzależnienie od słów trzeba stale podkreślać właśnie dlatego, że wciąż się go nie dostrzega. (Nicoll 17-18)

Kyōgen wykształciło się z komicznych dialogów oraz z naśladownictwa (*monomane*). Początkowo dialogi takie były najprawdopodobniej wypowiedane zgodnie z ustalonym uprzednio zarysem tematu i przebiegu akcji, ale w szczegółach słowa czy ich interpretacja były improwizowane – w zależności od okoliczności i reakcji publiczności. Prezentacja improwizowanych kwestii dialogowych była traktowana jako lekka rozrywka, nic więc dziwnego, że przez dłuższy okres ich nie zapisywano i dopiero po pewnym czasie zaczęto odnotowywać najważniejsze fragmenty, a także piosenki itp (Suwa, Sugai 275). Brak ustalonego tekstu (sztuki) oznaczał ponadto, że dużą wagę przykładano do tego, by aktorzy na scenie mogli nawiązywać do różnych aktualnych wydarzeń.

Niektóre sztuki *kyōgen* powstały z inspiracji literackich. Na przykład akcja sztuki *Busu* oparta jest na anegdocie zapisanej w *Shasekishū* (Zbiór piasku i kamyków, ok. 1279-1283), zbiorze opowieści anegdotycznych *setsuwa*¹¹ autorstwa mnicha buddyjskiego ze szkoły *rinzai*¹², o imieniu Mujū (1226-1312). Bohaterem opowieści jedenastej ze zwoju ósmego, zatytułowanej *Chigo no ame kuitaru koto* (O tym, jak pacholik zjadł cukier), jest chciwy mnich, który, nie chcąc pozwolić swojemu małemu służącemu, by ten częstował się cukrem, tłumaczył mu, że to trucizna. Mimo to pod nieobecność mnicha pacholik zjadł cukier, po czym celowo stłukł cenną misę. Kiedy kapłan powrócił, pacholik wyjaśnił mu, że wprawdzie szkody narobił nieumyślnie, ale czuł się tak winny, iż chciał odebrać sobie życie, zjadając ową zabójczą truciznę... (Watanabe 346-347). Tymczasem w sztuce *kyōgen* występują Pan i dwaj służący (Tarō Kaja i Jirō Kaja), a intryga jest podobna, jednak trochę bardziej rozbudowana, gdyż służący najpierw bez zastrzeżeń wierzą Panu, że jest to trucizna, a gdy już się przekonają, że zostali przez niego oszukani, wbrew zakazowi zjadają cały cukier. Dla usprawiedliwienia swoich poczynań Tarō Kaja wymyśla, że stłuką drogocenną czarkę do herbaty (nie misę, jak w opisaney wyżej *setsuwa*) i rozedrą cenny zwój z kaligrafią.

Najstarszym zachowanym zbiorem tekstów *kyōgen*, mających jeszcze charakter naszkicowanych scenariuszy sztuk, a nie wiernego zapisu kwestii dialogowych (choć zawierających teksty piosenek), jest *Tenshōbon* (Księga z ery Tenshō¹³, 1578).

W okresie Edo (1600–1868) natomiast teatr *nō*, który za czasów swych założycieli zdobył uznanie klasy wojowników, został oficjalnie zaakceptowany jako rozrywka i arystokratów wojskowych (klasy samurajów). To wówczas aktorzy *kyōgen* zaczęli spisywać ustalone przed spektaklem dialogi dokładniej niż przedtem (Suwa, Sugai 275). Tak powstała na przykład wersja znana obecnie jako *Toraakirabon*

¹¹ *Setsuwa* to japoński gatunek literacki, do którego zalicza się anegdoty, krótkie opowiadania, przypowieści, opowieści ludowe przekazywane początkowo ustnie, później spisywane zwłkle w zbiorach.

¹² Jedna z trzech szkół japońskiego buddyzmu *zen*, wywodzi się od chińskiej szkoły *linji*.

¹³ Era Tenshō: 1573-1592.

(Księga Toraakiry, 1642) – zbiór *kyōgen* spisany przez Ōkurę Toraakirę (1597-1662), zawierający również fragmenty odnotowane tylko szkicowo i wersje oboczne. Z kolei *Torahirobon* (Księga Torahiry, 1792) – zbiór Ōkury Yaemona Torahiro 1758-1805) – przedstawia już znacznie dokładniejszy zapis spisanych słowo w słowo dialogów oraz didaskaliów. Teksty zebrane w *Tenshōbon* pod względem formalnym spełniają jednolite wymogi sztuk *kyōgen* z okresu poprzedzającego wyłonienie się różniących się stylem szkół (Suwa, Sugai 275), ale teksty zawarte w późniejszych zbiorach odznaczają się już cechami charakterystycznymi dla danej szkoły.

Wymienione wersje tekstów należą do szkoły Ōkura. Tymczasem w szkole Izumi zachowała się między innymi *Tenribon* (wersja przechowywana w Bibliotece Tenri, 1646), w której teksty sztuk są zapisane częściowo w sposób pełny, a częściowo skrótowy. W szkole Sagi natomiast, istniejącej jedynie w szczątkowej postaci, również zachowało się kilka wersji zbiorów tekstów, z których najstarsze pochodzą z końca XVII wieku. Obecnie aktywnie działają dwie szkoły *kyōgen*, Izumi i Ōkura. Każda z nich posługuje się zachowanymi przez siebie wersjami tekstów sztuk; pomiędzy tymi wersjami można zauważyć znaczne różnice.

Rozwój teatru i dramatu *kyōgen* postępował zatem od inscenizowania tekstów improwizowanych do prezentowania precyzyjnie dopracowanych sztuk, przekazywanych następnie z pokolenia na pokolenie i odgrywanych na scenie bez dokonywania żadnych zmian. Dawna swoboda w traktowaniu tekstu, dostosowywanie go do aktualnych okoliczności, pory i miejsca danego przedstawienia są widoczne zaledwie w nielicznych sztukach, jak na przykład w *Tsurigitsune* (Łowy na lisa) czy *Nawanai* (Plecenie liny), gdzie najwyżej w kilku kwestiach pozostawione jest miejsce na wstawienie imienia aktora występującego tego dnia, co zawsze budzi duże rozbawienie wśród publiczności. W przypadku wspomnianych sztuk miejsca takie są uwzględnione jedynie w rękopisie zbioru *kyōgen*, znanym jako *Yamamoto Azumabon* (wersja Yamamoto Azumy); jest to tekst przepisany przez Yamamoto Tōjirō Norimase (1836-1902).

Ewolucja *kyōgen* w kierunku teatru skonwencjonalizowanego, pozbawionego możliwości improwizowania odróżnia ten gatunek od *komedii dell'arte*, opartej wprawdzie zawsze na sztukach o ustalonym wcześniej rozwoju akcji, ale nigdy na utworach całkowicie „zamkniętych”. Z zachowanych zapisów wiadomo, że aktorzy przed wyjściem na scenę wiedzieli, o czym mają mówić poszczególne postaci oraz to, z jaką reakcją powinny się spotykać. Oto przykład:

Akt pierwszy: Flavio [Pedrolino]

Flavio skarży się służącemu, że odkąd Flaminia opuściła klasztor, przestała być dla niego taka słodka jak wówczas, gdy była zamknięta w czterech ścianach i że nie dziwi się wcale, bo jest na rzeczy coś jeszcze gorszego; i tu opowiada mu całą historię Flaminii, Orazia i Turczynki, która na Majorce przeszła na wiarę chrześcijańską [...], na co Pedrolino odpowiada, że nie wierzy, aby ta go poślubiła, obiecuje się jednak czegoś dowiedzieć od służącego [...]. (Surma-Gawłowska, Miszańska 187)

Przebieg akcji wyznaczony był więc bardzo precyzyjnie i nie dopuszczano zmian w innym kierunku niż ustalony, natomiast aktorzy mieli pozostawioną dużą swobodę co do tego, jak miały brzmieć ich kwestie. Nie oznacza to jednak, że słowa wypowiedane na scenie tworzyli zupełnie spontanicznie w trakcie przedstawienia: włoscy aktorzy starannie przygotowywali się do roli, stale się kształcili i wymyślali dialogi i sposoby ich wypowiedania. Spisywali je i kompilowali antologie tekstów gotowych do wykorzystania. Teksty takie nazywane były *generici*, *composizioni generali* albo *zibaldoni*. Zasadniczo tworzone je na użytek prywatny, ale niektóre z nich były tak cenione, że ukazały się drukiem (Surma-Gawłowska, Miszańska 185).

Improwizacja na scenie komedii *dell'arte* wymagała od aktorów licznych prób, w czasie których mogli oni uzgadniać swoje pomysły. Tymczasem aktorzy *kyōgen* z większą dokładnością ustalali teksty oraz ruch sceniczny. Współcześnie próby (*mōshiwase* – wspólne wygłoszenie) polegają na tym, że aktorzy spotykają się, zwykle nie zakładają wtedy kostiumów i wygłaszają kwestie przypisane do postaci, w które mają się wcielić. Zazwyczaj jest to tylko jedna próba, która odbywa się bezpośrednio przed spektaklem, niekiedy tylko w garderobie.

Tekst sztuki a tradycja ustna

Pomimo spisania tekstów sztuk, aktorzy *nō* i *kyōgen* od wieków uczyli się swoich ról polegając przede wszystkim na przekazie ustnym, bezpośrednim. W czasie lekcji młody uczeń wysłuchiwał, jak mistrz, którym zwykle był jego ojciec, recytuje tekst, po czym powtarzał, dążąc do osiągnięcia jak najbardziej podobnego brzmienia. Metoda wiernego, bezdyskusyjnego naśladowania mistrza obowiązuje do dziś artystów reprezentujących wszystkie tradycyjne sztuki sceniczne. Uczenie się od ojca opisuje na przykład wybitny aktor *kyōgen*, Shigeyama Sennojō (1923–2010), w swojej autobiografii *Kyōgen yakusha – hinekure handaiki* (Aktor *kyōgen* – pół życia pewnego szaleńca). O takim samym sposobie przyswajania tekstów opowiadał mi osobiście wybitny aktor *nō* ze szkoły Kita, Matsui Akira (ur. 1946), który angażuje się w liczne projekty teatralne również poza Japonią. Od wielu lat regularnie przyjeżdża między innymi do Polski, żeby prowadzić warsztaty *nō*.

Dla japońskich aktorów *kyōgen*, podobnie jak dla aktorów komedii *dell'arte*, poza zapamiętywaniem tekstów sztuk oraz przygotowywaniem się do improwizowania na scenie, ważna była też edukacja ogólna, a zwłaszcza czytanie dobrej literatury.

Nauka tekstu lub przygotowanie się do improwizowania na scenie to nie wszystko. Nicoll pisze, że aktorzy komedii *dell'arte* uczyli się i przygotowywali do odgrywania różnych ról nie przez studiowanie sztuk teatralnych, lecz poprzez czytanie dobrej literatury swoich czasów:

...specjalnie zaś takie książki, które mogły być znane tego rodzaju postaciom, jakie przedstawiali. (...) Zamiast widzieć [w tekście sztuki przedstawiającej środowisko aktorskie - AZ] członków zespołu pochłoniętych zapamiętywaniem swoich kwestii z przepisanych ról albo drukowanych tekstów, obserwujemy, jak każdy z nich stara się pobudzić wyobraźnię studiując pisma nie dramatyczne, ale w rodzaju odpowiednim do roli. (...) najlepsi aktorzy z komedii dell'arte byli naprawdę wykształceni i - niby wedle najczystszej metody Stanislawskiego - pogrążali się w literackich badaniach postaci, które odtwarzali; co więcej, bardziej krytyczna część widowni oczekiwała tego po nich. (Nicoll 32)

Poważne zaangażowanie się w pracę nad rolą zapewne cechowało tylko niektórych, najlepszych aktorów, niemniej jednak warto odnotować metodykę tej pracy. Podobne staranie, by przygotować się odpowiednio do gry na scenie, można zauważyć u aktorów *kyōgen*. Na przykład aktor *kyōgen*, Ōkura Yaemon (1912-2004)¹⁴ opowiada, że dawniej, gdy aktorzy przygotowywali się do występu w sztuce *Tsurigitsune* (uważanej za jedną z trzech najtrudniejszych w repertuarze), zamieszkiwali w chramie Fushimi Inari¹⁵ w Kioto i tam słuchali szczekania lisów (Suwa, Sugai 259). Pisze:

W dawnych czasach adepci [aktorstwa *kyōgen*] przysłuchiwali się i przyglądali życiu, i w ten sposób byli uczeni. W sztuce *Onigawara* [Dachówka z diabłą gębą] padają słowa: „belka stropowa”, „łukowata podpora”, „szczyt dachu”, i wszystkie takie elementy architektoniczne znajdziemy w hali Wielkiego Buddy w świątyni Tōdaiji¹⁶ w Narze. Jest to wielki budynek, więc kiedy ktoś chce się przyjrzeć dachówkom z maskaronami na jego dachu, musi solidnie zadrzeć głowę do góry. Wykonanie takiego gestu na scenie też jest konieczne. W sztuce wprawdzie mowa jest o udaniu się do świątyni Inabadō¹⁷, ale obiektem, jakim posługiwano się w czasie lekcji, była świątynia Tōdaiji. (Suwa, Sugai 259)

Aby pokazać, w jaki sposób aktorzy uczyli się, Ōkura wspomina też aktora Shigeyamę Chūzaburō (1848-1928), który pewnego razu został przez swojego mistrza zaprowadzony do Gion - dzielnicy rozrywek w Kioto. Następnego ranka, w drodze powrotnej mistrz powiedział, że teraz będą ćwiczyć sztukę *Hanago* (ina-

¹⁴ Dwudziesta czwarta głowa rodu Ōkura.

¹⁵ Chram poświęcony bóstwu Inari, w dzielnicy Fushimi w Kioto, założona w 711 roku. Posłańcem tego bóstwa jest lis.

¹⁶ Główna świątynia buddyjskiej szkoły kegon, ufundowana w Narze w 745 roku przez cesarza Shōmu (701-756, na tronie 724-749). Jej głównym obiektem czci jest Budda Mahawajrocana (jap. Dainichi, Birushana), którego wyobraża posąg Daibutsu - Wielkiego Buddy, wys. ok. 15 metrów, umieszczony w monumentalnej Hali Wielkiego Buddy (Daibutsuden).

¹⁷ Świątynia buddyjskiej szkoły shingon w dzielnicy Shimogyō w Kioto; głównym obiektem czci jest Budda Bhajszadzja (jap. Yakushi), Mistrz Uzdrawiciel, a według przekazów przechowywany tam cenny posąg tego Buddy miał trafić do Japonii przez Chiny z Indii.

czej Hanako – imię kobiece), drugą z trzech najtrudniejszych sztuk *kyōgen* i przekazał mu sposoby pokazywania, jak mężczyzna czuje się nazajutrz po spotkaniu z ukochaną (Suwa, Sugai 259).

Przytoczone przykłady metod studiowania tekstów sztuk są różne. Dla aktorów komedii *dell'arte* mogło to być czytanie literatury pięknej, a dla aktorów *kyōgen* – przysłuchiwanie się odgłosom natury, niemniej jednak cechą wspólną jest przekonanie o konieczności poznawania świata i psychiki ludzkiej w celu wypracowania wiarygodnej roli w przedstawieniu.

Język sztuk *kyōgen* i stałe elementy tekstu

Jedną z cech charakterystycznych komedii *dell'arte* było zróżnicowanie dialektalne: przyjęło się, że pewne postaci mówią, na przykład, dialektem toskańskim (Zakochany), a inne – weneckim (Pantalone), bolońskim (Doktor), neapolitańskim lub mediolańskim (Zanni, służący). Pojawiały się też pojedyncze słowa z języków francuskiego, hiszpańskiego czy łacińskiego (Surma-Gawłowska, Miszalska 188). W *kyōgen* natomiast, powstałym w kraju, w którym kontakty z cudzoziemcami były bardzo ograniczone, a od XVII wieku praktycznie zakazane¹⁸, naturalnie, inne języki niż japoński nie mogły być stosowane. W tekstach *kyōgen* można jedynie napotkać bardzo krótkie cytaty lub parodie cytatów ze znanych w Japonii chińskich ksiąg buddyjskich, jednakże cytaty te są w wymowie zjaponizowanej, nie chińskiej. Ponadto, w scenach modlitw lub egzorcyzmów zdarzają się słowa parodiujące mantry buddyjskie¹⁹.

Również różnice dialektalne w tekstach *kyōgen* nie są stosowane do charakteryzowania postaci i niemal nie występują. Jest to szczególnie widoczne w sztukach, w których główne postaci pochodzą z różnych regionów Japonii. Na przykład w sztuce *Sadogitsune* (Lisy z wyspy Sado) bohaterami są chłopci z Echigo (obecnie pref. Niigata) i z wyspy Sado (wyspa położona na Morzu Japońskim, obecnie pref. Niigata), z kolei w sztuce *Mochisake* (Placki *mochi* i *sake*) – chłopci z Echizen (obecnie pref. Fukui) i Kaga (obecnie pref. Ishikawa). W obu przypadkach chłopci z różnych, ale sąsiadujących z sobą prowincji, mówią nie tylko takim

¹⁸ W XVII wieku siogunat rodu Tokugawa przerwał handel z takimi krajami jak Hiszpania i Portugalia, a w latach 1633-1639 wydano edykty, które znacznie ograniczały kontakty Japończyków z cudzoziemcami; edykt z roku 1639 zakazał cudzoziemcom podróży w głąb kraju (Gordon 40-41).

¹⁹ Mantry są formułami modlitewnymi, w których najważniejsze jest brzmienie, dlatego też były przekazywane bez tłumaczenia, w sanskrycie. Tymczasem w Chinach oryginalna wymowa została w sposób naturalny dostosowana do możliwości głosowych Chińczyków, a w Japonii następnie zjaponizowana, co sprawiło, że rzeczywiste brzmienie formuł zmieniło się znacznie. Ostatecznie parodie mantr, jakie pojawiają się w sztukach *kyōgen* brzmią na przykład: *boronboro, boronboro*, co robi wrażenie niezrozumiałe i komiczne; tak np. w sztuce *Kusabira* (Grzyby) (Koyama 1961: 178).

samym językiem, bez wyraźnych naleciałości dialektalnych, ale też jest to taki sam język, jakim mówią wszystkie pozostałe postaci, przedstawiane jako pochodzące ze stolicy czy z pobliskich okolic. Zasadniczo język sztuk *kyōgen* jest odzwierciedleniem języka ówczesnej stolicy, Kioto i pobliskich regionów.

Znane nam teksty *kyōgen*, spisywane od XVI wieku, zachowują język z czasów kształtowania się tego gatunku, to znaczy z okresów Muromachi (1333-1560) i wczesnego Edo. Również tworzone w XX i XXI wieku nowe sztuki *kyōgen* (*shinsaku kyōgen*) często są napisane językiem archaizowanym, a dodatkowy efekt komiczny wywołują w nich wplecione w archaiczny język słowa współczesne. Na przykład w sztuce *Mutsugorō*²⁰, gdy pierwszy z dwóch głównych bohaterów wychodzi na scenę, przedstawia się słowami: „Oto ja mieszkam w tej okolicy” – *Makariidetaru mono wa kono atari ni sumai itasu mono de gozaru*. A następnie dodaje: „Jako że dziś jest piękna pogoda, zagram sobie teraz w golfa” – *Konnitta ichidan no tenki de gozaru ni yotte, koreyori gorufu o itasō to zonzuru*²¹.

Oba zdania stanowią przyjęte w sztukach *kyōgen* formuły i powtarzają się w bardzo wielu z nich. W drugim zdaniu użyte zostało zapożyczone z angielskiego słowo *gorufu* (golf), które jest powszechnie używane we współczesnym japońskim, silnie jednak kontrastuje z archaicznym językiem sztuki.

Pierwsze z przytoczonych dwóch zdań jest przykładem *nanori*, czyli przedstawienia się, od jakiego zwykle zaczyna się sztuka. W farsie *kyōgen* główny aktor nazywany jest *shite* (tak samo jak w *nō*), a aktorzy poboczni – *ado* (podczas gdy w *nō* są to aktorzy *waki* i *tsure*). Takiej prezentacji dokonuje jednak nie aktor główny, lecz ten, który jako pierwszy wykonuje działania sceniczne po wejściu na scenę. Może to być zarówno aktor główny, jak i poboczny. Dużo rzadziej zdarza się, że również aktor poboczny się przedstawia, w dalszej części sztuki. Na przykład w farsie *Kaki yamabushi* (Asceta i persymony) asceta, aktor główny, przedstawia się na samym początku, a po kilku minutach do akcji dołącza aktor poboczny, właściciel persymon i również przedstawia się. Formuła może brzmieć tak, jak powyżej albo trochę inaczej, stosownie do postaci, na przykład w sztuce *Irumagawa* (Rzeka Iruma): „Jestem *daimyō*, dobrze znany we wschodnich stronach” – *Tōgoku ni kakure mo nai daimyō desu* (Koyama 1960: 124).

Trzeba zauważyć, że w sztukach zaliczanych do typu *shōmyō kyōgen* (*kyōgen* o osobach niskiego pochodzenia) aktor *shite* odgrywa rolę służącego, aktor poboczny zaś – rolę pana, jednak to pan wchodzi na scenę jako pierwszy i to zawsze on się przedstawia. Służący nigdy nie wygłaszają formuły przedstawienia się. Można to tłumaczyć, naturalnie, wyższą pozycją pana, która sprawia, że nie wy-

²⁰ *Mutsugorō* to nazwa niewielkiej ryby z rodziny Gobiidae (babkowate). Sztukę *Mutsugorō* napisał w 2003 roku Umehara Takeshi dla rodu Shigeyamy Sengorō; jest to jeden z trzech tzw. *super kyōgenów* tego autora.

²¹ Cytat na podstawie przedstawienia nagranych w dniu 24.05.2003 w Sapporo (*Mutsugorō*).

pada, by to służący przedstawiał się publiczności, ale też łączy się to ściśle z konstrukcją początku sztuki i zawiązania akcji. Początek *shōmyō kyōgen* zwykle wygląda następująco: pan przemawia jako pierwszy, przedstawia swoje plany (na przykład zapragnął udać się do znajomego, zatrudnić nową osobę lub kupić coś w stolicy), po czym przywołuje służącego lub służących, którym oznajmia swoje zamiary, powtarzając je tymi samymi słowami.

Również formuła przywołania służących oraz ich odpowiedzi brzmią prawie zawsze tak samo. Weźmy za przykład sztukę *Busu*:

Pan:

„Oto ja mieszkam w tej okolicy.

Chcę się teraz wybrać za górkę, bo mam tam pewną sprawę do załatwienia.

Najpierw zawołam tych dwóch i nakażę im pilnować domu.

Ej, ej, wy dwaj, jesteście czy nie?”

Kore wa kono atari ni sumai itasu mono de gozaru.

Konnitta shoyō atte, yama hitotsu anata e mairimasuru.

Mazu ryōnin no mono o yobiidaitte, rusu o mōshitsukyō to zonzuru.

Yai yai, ryōnin no mono, aru ka yai?

Służący odpowiadają zwykle okrzykiem: *Haa!*, po czym Pan upewnia się:

„Jesteście?”

Ita ka?

Służący:

„Jesteśmy przed panem”.

Omae ni orimasuru.

Pan:

„Szybciej niż myślałem!

Ale nie przywołuję was w jakiejś szczególnie ważnej sprawie”. (Koyama 1960: 315)

Nennō hayakatta.

Nanjira o yobiidasu wa betsu naru koto demo nai.

Po czym pan wyjaśnia swój zamiar, powtarzając swoje słowa sprzed chwili.

Innym elementem stale powtarzającym się w farsach *kyōgen* są kwestie związane z wyruszaniem w drogę i udawaniem się dokąds. Sceny podróży można znaleźć w bardzo wielu sztukach należących do różnych typów. Mogą to być na przykład sztuki, w których pan wysyła służącego, by coś dla niego kupił. Przykładowo w *Suehirogari* (Poszukiwanie wachlarza) służący jest wysłany po wachlarz do stolicy, a ponieważ nie zna słowa *suehiro* (wachlarz) i nie wie, czego ma poszukiwać, daje się łatwo oszukać... Jest wiele sztuk, w których pan nakazuje służącemu udać się dokąds i sprowadzić potrzebną panu osobę, na przykład mnicha-egzorcystę, jak w sztuce *Kusabira* (Grzyby) czy zapaśnika, którego chce za-

trudnić, jak w *Kazumō* (Zapasy z komarem). Swoistą kombinacją tych dwóch typów wydaje się sztuka *Kagyū* (Ślimak): służący wysłany po nieznanemu mu dotąd ślimaki wraca do domu z mnichem-ascetą (*yamabushi*), który dla krotochwili oszukał prostodusznego służącego, mówiąc, że sam jest tym tajemniczym ślimakiem. Są także sztuki opowiadające o tym, że mężczyzna sam wyrusza w drogę, by znaleźć a to kapłana, który poprowadzi dla niego nabożeństwo (*Nakiama*, Płacząca mniszka), a to rzeźbiarza specjalizującego się w figurach Buddów (*Busshi*, Rzeźbiarz Buddów).

W innych sztukach dwaj znajomi (lub początkowo – nieznanymi) wyruszają razem w drogę, jak na przykład w sztuce *Fuku no kami* (Bóstwo szczęścia), gdzie dwaj parafianie co roku udają się razem do świątyni, by pokłonić się bóstwu w ostatnim dniu starego roku, lub we wspomianej wyżej sztuce *Mochisake*, gdzie dwaj chłopcy, z prowincji Echizen i Kaga, spotykają się na gościńcu i razem wędrują, by złożyć doroczną daninę. Jeszcze inna sytuacja jest przedstawiana zwykle w sztukach typu *muko kyōgen* (*kyōgen* o zięciach)²². Wiele z nich dotyczy pierwszego spotkania teścia i zięcia, który w tym celu udaje się do domostwa teścia, na przykład w sztukach *Niwatori muko* (Koguci zięć) czy *Funawatashi muko* (Zięć przeprawia się przez rzekę).

Osoba wyruszająca w drogę w pojedynkę, na przykład Mężczyzna w sztuce *Kusabira*, zwykle zaczyna od słów: „Najpierw ruszę sobie powolutku” – *Mazu sorori sorori to mairō* (Koyama 1960: 176). Jeżeli pan wyrusza w drogę w towarzystwie służącego, zamiast tego raczej poleca służącemu, by mu towarzyszył, mówiąc na przykład: „W takim razie ruszajmy od razu. Pójdź ze mną” – *Sore naraba ottsukete ikō. Tomo o sei* (*Onigawara*) (Koyama 1960: 182). Osoba, która udaje się do kogoś w odwiedziny czy też ze sprawą, często wyraża obawę, czy zastanie gospodarza w domu:

Mężczyzna

„Ojej, skoro tak już idę, byłoby dobrze, gdybym go zastał na kwaterze, ale jeśli by go miało nie być, to też i sensu nie ma, żebym do niego szedł”. (Koyama 1961: 176)

Iya, makoto ni kō maitte mo oyado ni gozareba yō gozaru ga, moshi oyado ni gozaranu toki wa, maitta sen mo nai koto de gozaru.

Tak mówi Mężczyzna w sztuce *Kusabira*, a podobne słowa znajdziemy też choćby w sztukach *Fuku no kami*, *Niwatori muko* i innych. Aktorzy zwykle okrążają scenę, by pokazać, że są w drodze, po czym aktor główny stwierdza na przykład tak: „Tak sobie idę i idę, a to już” – *Iya, mairu hodo ni kore ja* (*Fuku no kami*) (Koyama 1960: 68), gdyż właśnie dotarł na miejsce. I jeszcze jeden często powtarzający się

²² Klasyfikacja sztuk *kyōgen* zostanie przedstawiona poniżej, w punkcie: Podział sztuk i typy postaci w *kyōgen*.

element na zakończenie drogi: przybywający oznajmia, że poprosi o wpuszczenie, na co gospodarz odpowiada i wpuszcza gościa do domu. Zdarza się, że gospodarz przy tym wyraża zdziwienie, że gość prosił o wprowadzenie go, skoro, jako dobry znajomy mógł po prostu wejść od razu, na co odwiedzający odpowiada wyjaśnieniem, że w domu mogli być przecież jacyś inni goście, którym by przeszkodził (np. *Kusabira*, *Niwatori muko* i inne).

W tym punkcie rozwoju akcji kończą się elementy powtarzające się w wielu sztukach, gdyż od tego momentu akcja w poszczególnych utworach rozwija się w sposób o wiele bardziej zróżnicowany. Oczywiście są też podobieństwa pomiędzy elementami głównej części akcji, ale powtarzają się już w zdecydowanie mniejszej liczbie sztuk. Na przykład w *Busu* dwaj służący podkradają panu cukier, a ponieważ pan powiedział im, że jest to groźna trucizna, która powali każdego, jeśli choćby tylko wiatr powieje od jej strony – wachlują z całych sił, żeby odpędzić jej groźne wyziewy. Zachęcają przy tym jeden drugiego okrzykami: „Wachluj, wachluj!”, „Wachluję, wachluję!”, „Wachluj, wachluj!”, „Wachluję, wachluję!” powtarzającymi wiele razy (co po japońsku brzmi: *Aoge, aoge!* – *Aogu, aogu!*). Takie same okrzyki i zachęty do wachlowania znajdziemy w jeszcze jednej sztuce: *Kazumō*, gdzie pan uprawia zapasy z duchem komara, a gdy czuje, że przeciwnik bierze górę, wzywa służącego, by wachlował i w ten sposób odepchnął komara: „Wachluj, wachluj!”, „Wachluję, wachluję!”, „Wachluj, wachluj!”, „Wachluję, wachluję!” – co powtarza się po wielokroć.

Dla odmiany zakończenia sztuk *kyōgen* są zwykle bardzo podobne. W wielu wypadkach intryga polega na tym, że ktoś zrobił komuś psikusa, oszukał, wykorzystał, zażartował sobie, nic więc dziwnego, że sztuki często kończą się tym, że jedna osoba ucieka ze sceny, a druga biegnie za nią krzycząc: *Yarumai zo, yarumai zo!* – „Ja ci dam, ja ci dam!”. Tak dzieje się na przykład w sztukach: *Busu*, *Awataguchi* (nazwa miejsca w Kioto), *Futari daimyō* (Dwaj *daimyō*), *Nawanai*, *Chidori* (Siewki), wspominanej wcześniej *Fumininai* i wielu innych. Zdarza się też, że ktoś próbuje się wymknąć i prosi: „Proszę mi wybaczyć, proszę mi wybaczyć” – *Yurusaserarei, yurusaserarei*, podczas gdy druga osoba biegnie i prosi: „Ależ czekaj, ależ czekaj!” – *Mazu mate, mazu mate!*, na przykład w *Neogyoku*, gdzie służący ma już dość śpiewania dla pana i chce uciec, a pan próbuje go zatrzymać.

Z kolei sztuki o charakterze pomyślnym i dobrowróżbnym, szczególnie z działu *waki kyōgen* (*kyōgen* aktorów pobocznych), często kończą się na przykład tak, że postaci schodzą ze sceny razem, śpiewając piosenki o takiej właśnie, pomyślnej, radosnej i dobrowróżbnej wymowie, albo też bohaterowie zachęcają się nawzajem do śmiechu i radości (np. *Onigawara*)²³.

²³ Typy zakończeń sztuk *kyōgen* zostały dokładniej omówione w: (Żeromska 453-454).

Podział sztuk i typy postaci w *kyōgen*

Kryteria podziału sztuk *kyōgen* i nazwy kategorii, które poniżej zaprezentuję, pochodzą ze wspomnianej wyżej tak zwanej księgi Torahiro, są to więc nazwy ustalone w szkole Ōkura. W księdze tej został przedstawiony podział na siedem typów sztuk w zależności od treści, a każdy z typów został opisany w osobnym tomie (Sasano 3). Podział ten wydaje się silnie związany z klasyfikacją dramatów *nō*, które – jak wspomniano – w pełnym, całodziennym programie składającym się z pięciu dramatów były wystawiane w określonej kolejności: sztuki o bóstwach, wojownikach, kobietach, obłąkanych oraz sztuki o demonach i istotach nadnaturalnych (Żeromska 401). Oto siedem rodzajów sztuk według szkoły Ōkura:

1. *Waki kyōgen* (*kyōgen* aktorów pobocznych)

To sztuki o charakterze dobrowróżbnym, pomyślnym i z tego względu wystawiane były w pełnym programie przedstawienia po dramatach *nō* pierwszego typu (o bóstwach), które również mają taki charakter. W *waki kyōgen*, jak na przykład w *Fuku no kami*, *Bishamon* (imię bóstwa), *Daikoku renga* (Pieśń wiązana na cześć bóstwa Daikoku) często występują bóstwa, które przeważnie odgrywają aktorzy *shite*. Nazwa *waki kyōgen* może wynikać z tego, że rzeczywiście role aktorów *waki* są tutaj ważne i niektóre z nich odznaczają się o wiele większą aktywnością niż role aktorów głównych *shite*. Na przykład w sztuce *Suehirogari* aktor *shite* to pan, ale to *waki*, służący, wykonuje główne działania: wysłany przez pana udaje się do stolicy i tam poszukuje wachlarza, który ma kupić dla pana. Z kolei sztuka *Daikoku renga* jest ciekawym przykładem tego, jak zaczerpnięta z wiersza Bai Juyi myśl o „szalonych słowach, ozdobnych słowach” (*kyōgen kigyō*) rozwinęła się w późniejszych wiekach w Japonii. W sztuce tej dwaj mężczyźni udają się z pielgrzymką do świątyni bóstwa i, spędzając tam noc na czuwaniu, układają pieśń wiązana, *renga*, poświęconą Daikoku. Po chwili bóstwo pojawia się, opowiada im historię swojego zstąpienia na górę Hiei i obdarza ich swoimi łaskami. Daikoku jest jednym z bóstw włączonych do mitologii buddyjskiej i w Japonii szczególnie łączony jest z buddyzmem ezoterycznym, *mikkyō*. Tutaj Daikoku jest wyraźnie zadowolony ze starania mężczyzn, którzy układają pieśni wiązane, co było popularną rozrywką w tamtych czasach, na jego cześć.

2. *Daimyō kyōgen* (*kyōgen* o *daimyō*)

Głównym bohaterem sztuk z tej kategorii jest *daimyō*, pan feudalny, odgrywany w nich zawsze przez aktora *shite*; towarzyszą mu zwykle dwaj *ado*, służący: Tarō Kaja (jeżeli w sztuce jest tylko jeden służący, jest to Tarō Kaja) i Jirō Kaja. Przeważnie pan jest w nich przedstawiany jako osoba niezbyt mądra, a jego prze-

ciwieństwo stanowi sprytny, wygadany służący. Do tej kategorii zalicza się między innymi sztuki: *Onigawara*, *Kazumō*, *Futari daimyō*.

3. *Shōmyō kyōgen* (*kyōgen* o ludziach niskiego pochodzenia)

Słowo *daimyō* zapisywane jest ideogramami o znaczeniu „wielkie nazwisko”, tymczasem *shōmyō kyōgen* to sztuki o ludziach o „małych nazwiskach” (*shōmyō*), a więc niskiego pochodzenia. W tych sztukach zawsze pan jest odgrywany przez aktora *ado*, *shite* zaś to służący, podobnie jak w poprzednim typie – zwykle przewyższający pana sprytem i obrotnością. Na przykład w *Neongyoku* pan dowiedział się, że Tarō pięknie śpiewa, i chce, by śpiewał dla niego, Tarō zaś, aby tego uniknąć, przekonuje go, że może śpiewać tylko wtedy, kiedy napije się sake, i w dodatku musi wtedy leżeć z głową na kolanach żony... Niestety również Tarō nie jest nieomylny, ponieważ gdy pan oferuje mu sake i podpórkę w postaci własnych kolan, po kilku kieliszkach służący zaczyna się mylić i śpiewać, gdy siedzi prosto, a gdy leży z głową na kolanach pana, głos mu zanika, dzięki czemu pan poznaje, że jest oszukiwany. Inne znane sztuki należące do tej samej kategorii, to *Busu*, *Chidori*, *Bōshibari* (Przywiązani do kija), *Nawanai*, *Funefuna* (Łódź czy łódka), *Shibiri* (Skurcz).

4. *Muko onna kyōgen* (*kyōgen* o zięciach i kobietach)

Zgodnie z nazwą, główne postaci w tych sztukach to młodzi zięciowie (*shite*) albo kobiety. Wiele sztuk przedstawia scenę pierwszego spotkania młodego zięcia z teściem, a że obaj jeszcze się nie znają, przy tym zięć nie umie się właściwie zachować, wynikają z tego zabawne nieporozumienia. Na przykład w sztuce *Niwatori muko* zięć, nie wiedząc jak się zachować w czasie formalnej pierwszej wizyty, prosi znajomego, by go nauczył etykiety, tymczasem znajomy dla żartu każe mu się zachowywać u teścia jak kogut: grzebać nogami tak jak robi to kogut na podwórku i piąć, a w dodatku założyć jeszcze czapkę na wzór koguciego grzebienia. W *Funawatashi muko* to teść zachowuje się niewłaściwie, bo gdy jako przewoźnik przewozi przez rzekę swojego, nieznanego dotąd zięcia, wypija mu całą sake, którą młodzieniec wiezie w darze dla nieznanego sobie teścia, czego ów się później bardzo wstydzi. Są także sztuki, które nie dotyczą pierwszego spotkania, jak *Mizukake muko* (Zięć chlapiący wodą), a ponadto między innymi: *Futaribakama* (Spodnie dla dwóch) czy *Ebisu Bishamon* (Ebisu i Bishamon – imiona bóstw) – sztuka o dwóch bóstwach, które pragną pojąć za żonę córkę mężczyzny.

Do tej kategorii zaliczane są także sztuki, w których występują postaci kobiece, zawsze odgrywane przez mężczyzn. Postaci kobiece mogą być *shite*, jak na przykład w sztuce *Obagasake* (Sake cioci), w której bratanek zakłada maskę diabła, żeby oszukać ciocię (*shite*) i wypić warzoną przez nią sake, ale gdy pijany zasypia, jego podstęp zostaje wykryty. Inne sztuki to na przykład *Imoji* (Litera „i”) czy *Inabadō* (Świątynia Inaba).

5. *Oni yamabushi kyōgen* (*kyōgen* o diabłach i górskich ascetach)

Yamabushi to wyznawcy doktryny *shugendō*, która łączy w sobie elementy buddyizmu ezoterycznego i rodzimej religii *shintō*; zwykle praktykowali oni (i praktykują) ascezę w górskich terenach, dążąc do uzyskania cudownych mocy. W sztukach *kyōgen* przedstawiani są jako ludzie pyszni, zadufani w sobie, skłonni do oszustwa, a przy tym pozbawieni mocy, którymi się przechwalają; występują na przykład w sztukach: *Kaki yamabushi* (Asceta i persymony), *Kani yamabushi* (Asceta i krab), *Kusabira*, *Kagyū* (przykład sztuki, w której to Tarō Kaja jest na tyle nierozgarnięty, że nie zna słowa „ślimak” i daje się oszukać Ascecie).

Z kolei *oni* oznacza diabła, ale w sztukach zaliczanych do tego działu pojawiają się różne demoniczne postaci, na przykład w sztuce *Yao* (Wioska Yao) grzesznik, po śmierci zdążający do piekła, spotyka na swojej drodze władcę piekiel, Enmę. Dzięki wstawiennictwu bodhisattwy Jizō, czczonego w jego wiosce, Yao, wymyka się Enmie i zdąża do raju Czystej Ziemi. Inne sztuki to między innymi *Setsubun* (Święto *setsubun*) i *Kaminari* (Bóstwo grzmotu).

6. *Shukke zatō kyōgen* (*kyōgen* o mnichach i niewidomych)

W tej kategorii zgromadzone są sztuki o mnichach i mniszkach buddyjskich, zwykle pokazywanych jako osoby nieuczciwe i chętnie oszukujące parafian, a przynajmniej – nieuczzone, nieznające doktryn i sutr buddyjskich (często *shinbochi* lub *niwaka bōzu*, dopiero co wyświęceni mnisi, których powołanie nie wydaje się prawdziwie głębokie), co sprawia, że mają kłopot, gdy parafianin prosi ich o nabożeństwo czy kazanie. Na przykład w sztuce *Uozekkyō* (Rybie kazanie) mnich, żeby zapełnić kazanie trudnymi wyrazami zamiast cytatami z sutr, których nie zna, wplata w swoje słowa nazwy ryb. W innej, *Nakiama*, kapłan specjalnie bierze ze sobą na wizytę w domu parafianina mniszkę, którą łatwo doprowadzić do płaczu – z nadzieją, że jej płacz zostanie uznany za przejaw wzruszenia kazaniem, które wygłosi, i dzięki temu dostanie większy datek; tymczasem mniszka w trakcie kazania śpi, a po wizycie żąda należnego wynagrodzenia i dopiero wtedy zaczyna płakać. Inne sztuki to *Busshi*, *Haratatezu* (Zawsze Spokojny), *Fuse nai kyō* (Kazanie bez ofiary) itp.

Słowo *zatō* oznacza przełożonego gildii, ale było również używane w odniesieniu do zrzeszających się w gildiach osób niewidomych, które zajmowały się masażami, leczeniem przy pomocy igieł, moksy itp.²⁴ *Zatō* występują w takich sztukach jak *Tsukimi zatō* (*Zatō* ogląda księżyc), *Saru zatō* (*Zatō* i małpa).

²⁴ Współcześnie jednym z najbardziej znanych *zatō* jest zapewne *Zatōichi*, postać fikcyjna, niewidomy masażysta i niepokonany mistrz miecza, bohater licznych seriali i filmów walki.

7. *Atsume kyōgen* (sztuki *kyōgen* zebrane)

Do tej kategorii zaliczone zostały różnorodne sztuki, które trudno było sklasyfikować inaczej, w tym uważane za jedno z najtrudniejszych wspominane wcześniej *Tsurigitsune* i *Hanago*.

Jak mogliśmy zauważyć, postaci występujące w farsach *kyōgen* rzadko noszą imiona własne i zwykle opisywane są jako: pan (*shū*), mężczyzna (*otoko*), kobieta (*onna*; np. żona *Tarō*), ciotka (*oba*), mnich (*shukke*), parafianin (*seshu*; bardziej dosłownie *seshu* oznacza osobę, która utrzymuje mnichów, świątynie, składa ofiary dla mnichów itp.), asceta (*yamabushi*), chłop (*hyakushō*), oszust (*suppa*), sprzedawca (*urite*), bóstwo szczęścia (*fuku no kami*), duch komara (*ka no sei*) itp.

Służący noszą imiona *Tarō Kaja* i *Jirō Kaja*, ale nie oznacza to, że sztuki dotyczą konkretnych osób, które spotykają różne przygody, tylko podobnie jak i inne postaci, są oni raczej typami ludzkimi.

Ról kobiecych jest w sztukach *kyōgen* wyraźnie mniej niż męskich, chociaż pojawiają się nie tylko w utworach zaliczanych do działu *muko onna*: na przykład mniszka w *Nakiama*, kobieta (żona) w *Hanago*, kobieta (żona) w *Hōshi ga haha* (Matka mnicha; *oni yamabushi kyōgen*). Kobiety są prawie zawsze grane przez aktorów *ado*, choć są też wyjątki – na przykład w *Imoji* rolę kobiety gra aktor *shite*.

Tymczasem jak typizacja postaci wygląda w komedii *dell'arte*? W wielu sztukach spotkamy te same postaci, określane jako *tipi fissi* – stałe typy, wśród których wyróżniano role komiczne i poważne, a oprócz nich były postaci występujące sporadycznie (Surma-Gawłowska, Miszańska 188). Do postaci komicznych należą na przykład: Pantalone (starszy mężczyzna, kupiec wenecki, często ojciec), Doktor (nazywany też *Graziano*, starszy mężczyzna z Bolonii, doktor nauk raczej niż medycyny), Służący (*Zanni* – do służących zaliczani byli między innymi *Arlekin* i *Pulcinella*); wśród służących były też kobiety (*Fantesca*, *Servetta*). Do postaci poważnych zaliczano Zakochanych – pary młodych dziewcząt i młodzieńców (noszących imiona na przykład: *Flaminia* i *Orazio* albo *Orazio* i *Isabella*) oraz Kapitana. Również z komedii *dell'arte* wywodzą się tak znane postaci jak *Burattino* czy *Colombina*.

Te same imiona powtarzają się w różnych sztukach, ale *Isabella* w jednej sztuce będzie córką Doktora (*Il pellegrino fido amante*), którą kocha *Flavio*, przebrany za *Pielgrzyma*, a w innej – młodą żoną *Pantalone*, w której kocha się szlachcic, *Orazio* (*Nicoll* 13). *Pantalone*, który często jest umieszczany jako pierwszy na liście postaci, a więc traktowany jako bohater główny, może być ojcem młodej *Zakochanej* albo mężem młodej kobiety, któremu zagraża jej kochanek (*Nicoll* 19), a podobną rolę podstarzałego ojca często odgrywał również *Doktor*. Postaci, określane jako *Doktor* czy *Kapitan*, mają w sztukach zwykle również imiona własne: *Kapitan Spavento*, *Doktor Graziano*.

W komedii *dell'arte* służący zawsze występowali parami: jeden z nich był zwykle tym sprytnym i pomysłowym, drugi – miał być raczej głupi i ociężały, a posługiwali się językiem niewyszukanym, odpowiednim dla ludzi prostych (Surma-Gawłowska, Miszańska 191). W farsie *kyōgen* służący Tarō Kaja i Jirō Kaja często występują w parze, ale równie często pojawia się jeden służący i wtedy jest to zawsze Tarō. Ich imiona sugerują, który z nich jest ważniejszy lub starszy: Tarō to imię nadawane pierwszemu synowi (czyli właściwie dla pierwszego, starszego służącego), Jirō – drugiemu. Choć obaj odznaczają się sprytem i nie ma między nimi wyraźnej różnicy pod tym względem, to raczej Tarō bywa prowodyrem. Na przykład w niejednokrotnie już przywoływanej sztuce *Busu* to on wymyśla intrygę, która ma pozwolić obu służącym bezkarnie zjeść cukier należący do pana, i to on wydaje polecenia Jirō, by potłukł czarkę i podarł zwój; Jirō spełnia te polecenia, choć ich nie rozumie.

Zauważmy, że w sztukach *kyōgen* nie występują postaci podobne Zakochanym z komedii *dell'arte* i nie ma wątków miłości romantycznej, kobiety pojawiają się raczej jako zrzędzące żony, nie jako młode córki. Owszem, zdarza się motyw poszukiwania żony, na przykład w sztuce *Tsuribari* (Haczyk na ryby): Tarō Kaja (*shite*) i pan modlą się do bóstwa, by zesłało im żony, i dostają od niego haczyk, na który mają sobie złapać żony. Kiedy Tarō zarzuca wędkę z haczykiem, wyławia najpierw piękną, młodą pannę jako małżonkę dla pana, ale jako jej służące, spośród których mógłby wybrać żonę dla siebie, wyławia całą grupkę panien bardzo nieatrakcyjnych; oczywiście, próbuje przed nimi uciec, a wszystkie one gonią go z okrzykami: „Ja ci dam, ja ci dam!”. Nie ma w tej historii krzty romantyzmu, jest tylko kpina z nieładnych kobiet, uganiających się za kandydatem na męża. Przy okazji zwróćmy uwagę na to, że *Tsuribari* jest jedną ze sztuk, w których na scenie pojawia się jednocześnie nie tylko dwie czy trzy osoby, jak w większości, ale o wiele więcej: grupa panien może liczyć od kilku do kilkunastu osób. Aktorzy odgrywający takie „zbiorowe” role nazywani są *tachishū* (grupa stojących). Podobnie dużą liczbę postaci można zobaczyć również w sztukach *Tōzumō* (Chińskie zapasy) czy *Kusabira*.

Z kolei w sztuce *Hanaō* mężczyzna pragnie spotkać się z kochanką i dlatego oszukuje żonę, mówiąc jej, że zamierza spędzić noc na medytacji w świątyni, po czym każe służącemu, by zastąpił go w sali medytacji, a sam wymyka się na spotkanie. Żona, która coś podejrzewa, przybywa do świątyni, gdzie odkrywa podstęp mężczyzny, i sama zajmuje miejsce służącego; gdy mąż powraca, myśląc, że to wciąż Tarō Kaja siedzi na jego miejscu, opowiada o spotkaniu z kochanką – jednak swojej żonie, nie służącemu... Jak widać na podstawie przytoczonych przykładów, w sztukach *kyōgen* nawet kochankowie pokazani są raczej jako ofiary nieporozumień, a nie strzały Amora.

Pod względem sposobu typizacji postaci farsa *kyōgen* i komedia *dell'arte* wykazują duże podobieństwo. Nicoll przekonuje, że w komedii *dell'arte* nie należy „od-

rzucać [postaci] jako typów”, ale wydaje się, że jego intencją jest raczej podkreślenie wartości postaci – w przeciwieństwie do typów, które są pozbawione cech indywidualnych. Nicoll zgadza się, że postaci w komedii *dell'arte*: „w pewnym sensie są nimi [typami], to nie ulega kwestii, jednak przez powtarzanie ich w najrozmaitszych okolicznościach sprawiają wrażenie żywych istot” (Nicoll 23).

Podsumowanie – zestawienie *kyōgen* i komedii *dell'arte*

W niniejszym artykule starałam się przedstawić *kyōgen*, komediowy gatunek japońskiego teatru klasycznego, w szczególności poprzez opis języka tekstów oraz typów sztuk i typów występujących w nich postaci, a także przez elementy porównania z komedią *dell'arte*. Poniżej spróbuję podsumować te porównania oraz, dla pełnego obrazu, wymienię inne punkty, w których warto jest porównać te dwie formy teatralne.

O ile forma *kyōgen* rozwija się od kilkuset lat do dziś, komedia *dell'arte* powstała prawdopodobnie w drugiej połowie XVI wieku, na przełomie XVI i XVII wieku osiągnęła rozkwit, a pod koniec XVIII wieku została zakazana wraz z karnawalem weneckim. Dla obu gatunków charakterystyczna jest skłonność do typizacji postaci, choć w różny sposób wykorzystana, a także improwizacja, z tym że w komedii *dell'arte* pozostała do końca, a w *kyōgen* zanikła, odkąd wypowiedane przez aktorów dialogi zostały spisane, tworząc niepodlegające modyfikacjom teksty sztuk.

Tym, co wyraźnie odróżnia komedię *dell'arte* od farsy *kyōgen* jest na przykład początkowe przyzwolenie na obecność kobiet na scenie, co w dawnej Europie należało do rzadkości. W japońskim *nō*, podobnie jak w *kyōgen*, zawsze występowali jedynie mężczyźni i odgrywali wszystkie role kobiece. Współcześnie jest wiele Japonek uczących się technik gry teatrów klasycznych (*nō*, *kyōgen*, *kabuki*), ale sporadycznie są one dopuszczane na profesjonalną scenę. W *kyōgen* za pierwszą w historii profesjonalną aktorkę uważana jest Izumi Junko (ur. 1969) ze szkoły Izumi, najstarsza córka Izumi Motohide (1937-1995), który był dziewiętnastą głową rodu Izumi.

W komedii *dell'arte* oraz w dramatach *nō* używane są maski, przy czym we włoskim teatrze obowiązywała zasada, że wszystkie postaci komiczne występowały w maskach (Surma-Gawłowska, Miszalska 188), a w *nō* – wyłącznie postaci grane przez aktora *shite*. Tymczasem w sztukach *kyōgen* maski są potrzebne do odgrywania niektórych ról kobiecych, zwierzęcych, diabłów, demonów czy takich istot jak tytułowy *Duch Komara* (*Kazumō*).

Tym, co odróżnia *kyōgen* od komedii *dell'arte* jest też silna formalizacja przejawiająca się między innymi w *kata*, czyli formach, dotyczących wszystkich aspektów przedstawienia. W przypadku gry aktora są to podstawowe gesty, przekazywane w obrębie rodów z pokolenia na pokolenie schematy ruchowe, jak na przykład sposób chodzenia, upadania, wsiadania do łodzi, a także śmiania się i płakania.

Poza teatrem klasycznym *kata* są też cechą charakterystyczną innych dziedzin kultury japońskiej. Obowiązują między innymi w sztukach walki czy w sztuce parzenia herbaty (*chanoyu*). W teatrze europejskim nie sposób znaleźć tak precyzyjnie określone i skrupulatnie przestrzegane odpowiedniki *kata*.

Japoński badacz, Takada Kazufumi (ur. 1951), który porównywał *kyōgen* i komedię *dell'arte*, zwraca uwagę na wspólny im obu charakter plebejski (Takada 33). Z cech odróżniających je od siebie wskazuje między innymi zasięg terytorialny: lokalny i rodzinny w przypadku *kyōgen*, a międzynarodowy w przypadku komedii *dell'arte* (Takada 35-36). *Kyōgen* kształtowało się w kraju odizolowanym od reszty świata, pozbawionym szerszych kontaktów z cudzoziemcami, komedia zaś – w wielu różnych miastach-republikach włoskich, a jej trupy aktorskie prznosiły się z miejsca na miejsce i występowały w wielu państwach, w tym również w Polsce. Komedia *dell'arte* służyła też jako źródło inspiracji dla wielu twórców teatralnych na całym świecie, którzy spopularyzowali najbardziej znane postaci: Arlekina i Colombiny.

Naturalnie, wykazane powyżej podobieństwa między *kyōgen* i komedią *dell'arte* nie są wynikiem świadomych działań, ale jakże ludzkiej zbieżności myślenia.

BIBLIOGRAFIA

- Gordon, Andrew. *Nowożytna historia Japonii*. Warszawa: PIW, 2010.
- Keene, Donald. *Seeds in the Heart. Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century*. New York: Columbia University Press, 1995.
- Koyama, Hiroshi, red. *Kyōgen shū* (Zbiór sztuk *kyōgen*). Tom 1. Tōkyō: Iwanami Shoten, 1960.
- Koyama, Hiroshi, red. *Kyōgen shū* (Zbiór sztuk *kyōgen*). Tom 2. Tōkyō: Iwanami Shoten, 1961.
- Mutsugorō*. Sapporo: Sapporo Terebi Hōsō, 2004.
- Nakamura, Hajime. *Bukkyōgo daijiten* (Wielki słownik terminów buddyjskich). Tōkyō: Tōkyō Shoseki, 1987.
- Nicoll, Allardyce. *W świecie Arlekina. Studium o komedii dell'arte*. Warszawa: PIW, 1967.
- Nihon Koten Bungaku Henshū Inkaī, red. *Nihon koten bungaku daijiten* (Słownik klasycznej literatury japońskiej). Tom 1. Tōkyō: Iwanami Shoten, 1984.
- Omote, Akira, red. *Zeami, Zenchiku*. Tōkyō: Iwanami Shoten, 1974.
- Sasano, Ken, red. *Nō kyōgen*. Tom 1. Tōkyō: Iwanami Shoten, 1956.
- Surma-Gawłowska Monika, Miszałska Jadwiga. *Historia teatru i dramatu włoskiego od XIII do XVIII wieku*. Tom 1. Kraków: Universitas, 2008.
- Suwa Haruo, Sugai Yukio, red. *Kōza Nihon no engeki 3. Chūsei no engeki* (Kurs historii teatru japońskiego 3. Teatr średniowieczny). Tōkyō: Benseisha, 1998.
- Takada, Kazufumi. „Kommedia derrarute to kyōgen – tōzai no warai no kōryū” (Commedia dell'arte i *kyōgen* – porozumienie poprzez śmiech między Wschodem a Zachodem). *Shizuoka Bunka Geijutsu Daigaku Kenkyū Kiyō* 1 (2000). S. 29–37.
- Watanabe, Tsunaya, red. *Shasekishū* (Zbiór piasku i kamyków). Tōkyō: Iwanami Shoten, 1966.
- Żeromska, Estera. *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy. T. 1 – Nō, kyōgen*. Warszawa: Trio, 2010.