

Małgorzata Karolina Citko

Małgorzata Karolina Citko (ur. 1984, Ostrów Mazowiecka) – ukończyła *summa cum laude* japonistykę na Uniwersytecie Warszawskim, jest również absolwentką stosunków międzynarodowych w Collegium Civitas w Warszawie. Obecnie doktorantka z dziedziny literatury japońskiej na University of Hawai'i at Mānoa, Stany Zjednoczone. Stypendystka m.in. University of Hawai'i at Mānoa Center for Japanese Studies, Fundacji Japońskiej, Polsko-Amerykańskiej Komisji Fulbrighta, japońskiego Ministerstwa Edukacji, Kultury, Sportu, Nauki i Technologii (Monbukagakushō) oraz Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego Rzeczypospolitej Polskiej.

Poezja ósmej antologii cesarskiej *Shinkokin wakashū* w sztukach teatru *nō* pt. *Kamo* i *Teika* autorstwa Komparu Zenchiku

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2014.022>

Wprowadzenie

Niezaprzeczalnym jest fakt, że klasyczny teatr japoński *nō* 能, powstały pod koniec XIII wieku, czyli w okresie japońskiego średniowiecza¹, jest gatunkiem dramatu należącym do sztuk performatywnych, nie jest zatem formalnie jedynie utworem pisanim, niescenicznym. Pomimo tego, słowo pisane jest absolutną podstawą wszystkich sztuk *nō*. W tym gatunku dramatu nie pozostaje bowiem wiele przestrzeni na zmianę oryginalnego tekstu, skonstruowanego według określonych zasad kompozycyjnych² oraz przesiąkniętego symbolizmem religijnym (zarówno shintoistycznym³, jak i buddyjskim) i odniesieniami do wielu wcześniejszych dzieł literackich. Różnorakie wersje istniejących współcześnie tek-

¹ W przeciwieństwie do tradycyjnej historiografii japońskiej, która początek średniowiecza wyznacza na 1185, czyli początek rządów siogunatu Kamakura 鎌倉 amerykański uczony Robert N. Huey z University of Hawai'i at Mānoa twierdzi, że średniowiecze w obrębie literatury japońskiej rozpoczęło się ok. 1080. Zob. N. R. Huey, *The medievalization of poetic practice* (Uśredniowieczenie praktyk poetyckich), „Harvard Journal of Asiatic Studies” 1990, t. 50, nr 2, s. 651–668.

² Sztuki *nō* mają strukturę podporządkowaną zasadzie rytmicznej *jo-ha-kyū* 序破急 (początek-rozbiecie-wartki koniec), przejętą z muzykologii chińskiej, co powoduje stopniowe narastanie napięcia i tempa wykonywania w miarę rozwoju akcji. Taki kanon kompozycyjny ustalili Kan'ami Kiyotsugu 観阿弥清次 (1333–1384) i jego syn, Zeami Motokiyo 世阿弥元清 (1363?–1443?), a w następnych wiekach utrwaliłi, choć z pewnymi odstępstwami, ich kontynuatorzy. Zob. E. Żeromska, *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy. Tom 1: nō, kyōgen*, Warszawa 2010, s. 404, oraz J. Rodowicz, *Boski dwumian*, Wrocław 2009, s. 236.

³ Shintoizm, *shintō* 神道 (droga bogów) jest rodzimą politeistyczną religią japońską opartą na mitologii Japonii.

stów sztuk *nō* zawierają dużą liczbę aluzji do motywów z klasycznej poezji japońskiej *waka*⁴ 和歌.⁵ Należy jednak zaznaczyć, iż dostępne obecnie oryginalne teksty sztuk *nō* opracowane zostały przez japońskich uczonych, tj. Sanari Kentarō 佐成謙太郎 (1890–1966)⁶, czy Itō Masayoshi 伊東正義 (1913–1994)⁷ oraz wielu innych⁸, którzy na podstawie źródeł bezpośrednich i wtórnych dokonali próby rozpoznania odniesień poetyckich niezwykle rzadko oznaczanych w tekstach oryginalnych. Poszukiwanie aluzji do poezji japońskiej z jakiegokolwiek antologii w sztukach *nō*, stawianie pytań badawczych oraz wyciąganie wniosków jest zatem procesem w dużym stopniu pozostającym pod wpływem XX-wiecznych uczonych japońskich.

Podobnie jak klasyczna literatura chińska oraz tematyka religijna, klasyczna poezja japońska *waka* jest niezwykle ważnym elementem większości sztuk teatru *nō*. Zeami Motokiyo 世阿弥元清 (1363?–1443?)⁹, jeden z najbardziej znanych i szanowanych dramatopisarzy i aktorów *nō*, niezwykle cenił poezję *waka*, jak również później powstałą formę poetycką *renga* 連歌 (pieśń wiązana)¹⁰. Istnieje jednak pewien rozdzźwięk pomiędzy sztuką uprawiania poezji dworskiej a teatrem *nō*. Polega on na tym, że od początków swojego istnienia *nō* uprawiane było przez przedstawicieli najniższych warstw społecznych i zaczęło zyskiwać uznanie dopiero w 2 połowie XIV wieku, po tym jak w 1374 roku patronat nad młodym ówczesnie Zeamim przejął shogun Ashikaga Yoshimitsu 足利義満 (1358–1408)¹¹. Poezja *waka* zaś zawsze była domeną arystokracji dworskiej. Pod opieką sioguna Zeami otrzymał doskonale wykształcenie w dziedzinie poezji – zarówno *waka*, jak i *renga*. Uważa się, że to właśnie wieloletnia edukacja Zeamię w tej sztuce dworskiej spowodowała wzrost jej znaczenia dla teatru *nō*. Obecność poezji w tekstach sztuk *nō* powodowała bowiem, iż wartość artystyczna tego gatunku dramatu urastała do poziomu wyrafinowanej poezji *waka*, jednej z najbardziej szanowanych form literackich w starożytnej i średniowiecznej Japonii. Celem Zeamię było zatem podniesienie statusu teatru *nō* do miana „sztuki wysokiej”, a czynniki, takie jak patronat Ashikagów, którzy cenili i naśladowali wiele aspektów kultury dworskiej, obecność poezji *waka* w tekstach sztuk *nō* oraz uwydatnianie pochodzenia aktorów *nō* od tancerek *kagura* 神楽 (muzyka bóstw)¹², co zapewniało związek z shintoizmem

⁴ *Waka* jest tradycyjną poezją dworską w stylu japońskim, komponowaną od zarania dziejów kultury japońskiej. Obejmuje wiele form poetyckich, m.in. *tanka* 短歌 (pieśń krótka), *chōka* 長歌 (pieśń długa), *sedōka* 旋頭歌 (pieśń z powtórzonym początkiem), oraz wiele innych. Zob. T. Ariyoshi, *Waka bungaku jiten* (Słownik klasycznej poezji japońskiej), Tōkyō 1982, s. 706.

⁵ Zob. S. Ōtani, *Waka to nō* (Waka i nō), „Kaishaku to kanshō” 1994, t. 50, nr 11, s. 109–115.

⁶ K. Sanari, *Yōkyoku taikan* (Kompendium pieśni teatru nō), Tōkyō 1990–1991.

⁷ M. Itō, *Yōkyoku shū* (Zbiór pieśni teatru nō), Tōkyō 1983.

⁸ Zob. *Yōkyōkushū* (Zbiór pieśni teatru nō), red. H. Koyama i K. Satō, Tōkyō 1998.

⁹ Zeami Motokiyo, znany również jako Kanze Motokiyo 観世元清, był aktorem, dramatopisarzem i krytykiem, który ustanowił teatr *nō* jako klasyczną sztukę dramatyczną. W skład krytycyzmu literackiego Zeamię wchodzi ok. 21 traktatów, które odkryto na początku XX w. Najważniejsze zasady estetyczne Zeamię koncentrują się wokół pojęć *hana* 花 (kwiat), które jest wyznacznikiem dobrego aktora, oraz *yūgen* 幽玄 (elegancja, wyrafinowanie), które wyróżnia dobrze wystawioną sztukę. Zob. E. Żeromska, *Japoński teatr klasyczny*, op. cit., s. 244–255.

¹⁰ *renga* (pieśń wiązana) jest rodzajem poetyckim wywodzącym się z formy *tanka*. Jest to kompozycja zespołowa. Wyróżniane są *tanrenga* 短連歌 (krótka pieśń wiązana) oraz *chōrenga* 長連歌 (długa pieśń wiązana). Zob. T. Ariyoshi, op. cit., s. 697–698.

¹¹ Ashikaga Yoshimitsu (1358–1408) był trzecim siogunem siogunatu Muromachi 室町 (1338–1573). Przez wiele lat pobierał nauki w dziedzinie kompozycji poezji *waka*, której był wielbicielem. Zob. ibidem, s. 676.

¹² *kagura* (muzyka bóstw) jest rodzajem tańca wywodzącym się z rytuałów shintoistycznych. Było wzorem dla pierwszych form teatru japońskiego.

i tym samym dworem cesarskim oraz było wyznacznikiem wyrafinowania¹³, wspomagały ów proces podnoszenia rangi teatru *nō*. Zeami próbował ponadto wprowadzić tradycję tzw. *denju* 伝授, czyli sekretnego przekazywania wiedzy w danej dziedzinie w obrębie swojego rodu, praktyki powszechnej w obrębie nauki poezji *waka*. Miało być to kolejnym podobieństwem pomiędzy *nō* a poezją dworską i wytworzyć swoistego rodzaju koncept „drogi” (*michi* 道) lub kanału przekazującego naukę o sztuce *nō*, w ujęciu filozoficznym, które pierwotnie funkcjonowało w obrębie daoizmu¹⁴ i buddyzmu¹⁵. Należy zauważyć zatem, że pragnąc podnieść status teatru *nō* Zeami z założenia sytuował swoje rzemiosło artystyczne poniżej poziomu poezji dworskiej *waka*. Jednakże, jak podkreśla Benito Ortolani, zięć i następca Zeamiiego – Komparu Zenchiku 金春禪竹 (1405–ok.1470)¹⁶, przyjął nieco inną filozofię. Zenchiku wychodził bowiem z założenia, że oba gatunki literackie inspirowane były w podobny sposób i uprawiane były przez arystokratów¹⁷, co stawia *nō* i *waka* na podobnym poziomie wartości artystycznej. Zenchiku nie miał zatem „kompleksu *waka*”, nie zawsze zgadzał się również z opiniami Zeamiiego¹⁸.

Owe różnice w odbiorze teatru *nō* mają swoje źródło prawdopodobnie w różnicy pokoleń oraz odmiennym poziomie popularności i statusu tego gatunku dramatu w czasach działalności Zeamiiego i Zenchiku. Należy jednak zauważyć, że poezja była istotnym elementem sztuk *nō* obu dramatopisarzy. Rzeczą ciekawą jest jednak to, że istnieje wiele różnic w zastosowaniu aluzji poetyckich w sztukach Zeamiiego i Zenchiku. Obaj mistrzowie posiadali różnorakie zainteresowania oraz kształceni byli w swoim rzemiośle na inne sposoby. Czynniki te rzutowały z pewnością na ich odbiór i wykorzystanie klasycznej poezji japońskiej w sztukach *nō*. Często zwraca się uwagę, że wielokrotne odniesienia Zeamiiego do wierszy pierwszej cesarskiej antologii poezji japońskiej, *Kokin wakashū* 古今和歌集 (Zbiór japońskiej poezji dawnej i współczesnej, 905)¹⁹, są wynikiem wykształcenia, jakie

¹³ Zob. A. H. III Thornhill, *The goddess emerges: Shinto paradigms in the aesthetics of Zeami and Zenchiku* (Bogini ukazuje się: paradygmaty shintoizmu w estetyce Zeamiiego i Zenchiku), „The Journal of the Association of Teachers of Japanese” 1990, t. 24, nr 1, s. 51, oraz B. Ortolani, *Shamanism in the origins of the nō theatre* (Szamanizm w początkach teatru *nō*), „Asian Theatre Journal” 1984, t. 1, nr 2, s. 175–178.

¹⁴ Taoizm lub daoizm jest religijno-filozoficzną tradycją, która powstała na kontynencie azjatyckim wiele wieków p.n.e. Podkreśla życie w zgodzie z tzw. *tao* lub *dao*, czyli „drogą”, „ścieżką” lub „zasadą”, oznaczającą zarówno źródło, jak i siłę napędową całej egzystencji.

¹⁵ N. J. Pinnington, *Crossed paths: Zeami's transmission to Zenchiku* (Przecinające się drogi: przekazywanie nauk Zeamiiego Zenchiku), „Monumenta Nipponica” 1997, t. 52, nr 2, s. 204–209.

¹⁶ Komparu Zenchiku, a właściw. Shichirō Ujinobu 七郎氏信 (1405–ok. 1470) był aktorem oraz dramatopisarzem sztuk *nō*. Nauki pobierał u Zeamiiego, a później poślubił jego córkę i stał się jego następcą. Zob. E. Zeromska, op. cit., s. 258–259.

¹⁷ Zob. B. Ortolani, *Zenchiku's aesthetics of the noh theater*, „Riverdale Studies” 1976, nr 3, s. 3.

¹⁸ Zenchiku uważał, że zakaz Zeamiiego o wystawianiu sztuk z demonami w roli głównej jest niezrozumiały. Paul S. Atkins podkreśla, że Zeami, chcąc podnieść rangę teatru *nō*, uznał demony za postacie zbyt prymitywne do ról głównych. Zenchiku zależało natomiast, aby sztuki były nie tylko wyrafinowane, lecz również emanujące siłą. Opinia Zenchiku ma z pewnością związek z fascynacją postacią Fujiwary Teiki i jego teoriami poetyckimi, a szczególnie tzw. *Teika jittei* 定家十体 (Dziesięć stylów poetyckich Teiki), wśród których znajduje się *kiratsu no tei* 鬼拉体 (styl niszczenia demona). Zob. P. S. Atkins, *The demon-quelling style in medieval Japanese poetic and dramatic theory* (Styl niszczenia demona w średniowiecznych teoriach poetyckich i dramatycznych), „Monumenta Nipponica” 2003, t. 58, nr 3, s. 334–342.

¹⁹ *Kokin wakashū* (Zbiór japońskiej poezji dawnej i współczesnej, 905), lub w skrócie *Kokinshū*, jest pierwszą cesarską antologią poezji japońskiej. Została skompilowana na rozkaz cesarza Daigo 醍醐 (885–930) przez czteroosobowy komitet, w skład którego weszli Ki no Tsurayuki 紀貫之 (872?–945), Ki no Tomonori 紀友則 (ok. 900), Ōshikochi no Mitsune 凡河内躬恒 (ok. 900) oraz Mibu Tadamine 壬生忠岑 (ok. 910). Składa się z 20 ksiąg i zawiera 1111 wierszy. Zob. T. Ariyoshi, *Waka bungaku jiten*, op. cit., s. 209–211.

otrzymał podczas wielu lat nauki u Nijō Yoshimoto 二条良基 (1320–1388)²⁰, znanego poety poezji wiązanej *renga* oraz eksperta i wielbiciela poezji *Kokinshū*. W sztukach Zeamię doszukano się ok. 160 odniesień do poezji tej antologii, podczas gdy w sztukach Zenchiku jedynie ok. 30²¹. Jednocześnie, choć Zenchiku uważany jest za wielbiciela poezji ósmej cesarskiej antologii poezji japońskiej *Shinkokin wakashū*²² 新古今和歌集 (Nowy zbiór japońskiej poezji dawnej i współczesnej, 1205)²³, w jego sztukach rozpoznano jedynie 15 aluzji do wierszy pochodzących z tej antologii, a w sztukach Zeamię aż 50²⁴. Powstaje zatem pytanie, skąd pochodzi owo przeświadczenie, że Zenchiku przywiązywał większą wagę do poezji *Shinkokinshū* niż wcześniejszych antologii cesarskich. Próbując na nie odpowiedzieć, należy przede wszystkim pamiętać, że istnieje obecnie ok. 70 sztuk *nō*, których autorstwo przypisuje się Zeamiemu²⁵, oraz jedynie ok. 40 sztuk²⁶, których autorem prawdopodobnie był Komparu Zenchiku²⁷. Mamy zatem do czynienia z brakiem tekstów źródłowych autorstwa Zenchiku, które potwierdziłyby opinię lub jej zaprzeczyły, iż bardziej cenił on poezję *Shinkokinshū*. Przeprowadzając bowiem analizę jedynie na podstawie liczby wierszy pochodzących z *Kokinshū* i *Shinkokinshū* w znanych obecnie sztukach obu mistrzów, proporcja aluzji do obu antologii poetyckich w sztukach Zeamię wynosi 3 : 1, a w sztukach Zenchiku 2 : 1. Wygląda więc na to, że statystycznie Zenchiku bardziej cenił poezję *Shinkokinshū* niż jego teść, chociaż podążając za konwencjami poetyckimi, które uwypuklają wartość poezji *Kokinshū*, zawarł również w swoich sztukach wiele odniesień do wierszy z pierwszej antologii cesarskiej. Z perspektywy współczesnej może się to wydawać małą zmianą w rozwoju teatru *nō*, jednak powolne odchodzenie od zawierania aluzji do poezji *Kokinshū*, najbardziej szanowanej ze wszystkich antologii cesarskich przez pokolenia japońskich poetów, w sztukach *nō* z pewnością jest oznaką znacznie bardziej nowatorskiego podejścia do tworzenia tekstów tego gatunku dramatu.

Współczesna ocena i analiza sztuk Zeamię i Zenchiku opiera się na niewielkiej liczbie istniejących obecnie oryginalnych tekstów sztuk obu mistrzów *nō*. Na podstawie źródeł aktualnie dostępnych można jednak zaobserwować, że charakterystyka zastosowania poezji japońskiej w sztukach *nō* przez Komparu Zenchiku, jak również jego założenia teoretyczne zasługują na szczególną uwagę uczonych literatury japońskiej. Teorie Zenchiku o teatrze *nō* niezwykle różnią się bowiem od założeń Zeamię²⁸. Ponadto, biorąc pod uwagę niezaprzeczną fascynację Zenchiku poezją wczesnośredniowiecznego poety Fujiwary Teiki

²⁰ Nijō Yoshimoto (1320–1388) był poetą *waka* i *renga* oraz autorytetem w dziedzinie tradycyjnych zwyczajów dworskich. Zob. ibidem, s. 676–677.

²¹ Zob. T. Matsuda, *Waka to yōkyoku kō* (Rozważania nad japońską poezją dworską i pieśniami teatru *nō*), Tōkyō 1987, s. 65–151.

²² *Shinkokin wakashū* (Nowy zbiór japońskiej poezji dawnej i współczesnej, 1205), lub w skrócie *Shinkokinshū*, jest ósmą antologią cesarską składającą się z 20 ksiąg. Skompilowana została na rozkaz ekscesarza Go-Toba 後鳥羽 (1180–1239). Antologia odchodziła od tradycji *Kokinshū*, jej zasad tworzenia poezji oraz wprowadzała nowe środki poetyckie. Zob. T. Ariyoshi, op. cit., s. 346–348.

²³ Zob. A. H. III Thornhill, *Konparu Zenchiku (1405–1468?)*, „Dictionary of literary bibliography. Vol. 203. Medieval Japanese writers.” (Słownik bibliografii literackich. Tom 203. Japońscy pisarze średniowieczni), Detroit 1999, s. 162.

²⁴ Zob. T. Matsuda, op. cit., s. 208–250.

²⁵ Tylko 20 na pewno jest autorstwa Zeamię. Zob. E. Żeromska, op. cit., s. 397.

²⁶ Ibidem, s. 259.

²⁷ Dla porównania warto podkreślić, że w sześćsetletniej historii istnienia *nō* powstało ok. 3 tys. sztuk, z czego obecnie wystawianych jest ok. 250. Zob. J. Rodowicz, op. cit., s. 208.

²⁸ Zob. N. J. Pinnington, op. cit., s. 202, 227–234.

藤原定家 (1162–1241)²⁹, można wnioskować, że Komparu Zenchiku mógł być nie tylko zwolennikiem poezji *Shinkokinshū*, ale również wielbicielem samego Teiki³⁰.

Powstaje zatem pytanie, czy to poezja ósmej cesarskiej antologii poezji japońskiej *Shinkokinshū*, czy może postać genialnego poety i badacza poezji japońskiej – Fujiwary Teiki, jego nowatorskie zasady poetyckie oraz chęć wprowadzenia zmian do tradycyjnej poezji japońskiej *waka*, czy też ogólnie pojęty „nowy styl” poetycki z okresu kompilacji *Shinkokinshū*, były inspiracjami dla Komparu Zenchiku. Kolejnymi kwestiami wartymi przemyślenia są zarówno źródła poezji japońskiej, do których Zenchiku miał dostęp i z których korzystał, jak i fakt, czy Zenchiku postrzegał *waka* przez pryzmat zmian, które nastąpiły w dziedzinie poezji w okresie kompilacji *Shinkokinshū*, oraz jakie znaczenie miała postać Fujiwary Teiki dla jego odbioru klasycznej literatury japońskiej³¹.

W celu odpowiedzenia na powyższe pytania badawcze, niniejszy artykuł skoncentrowany jest na analizie aluzji poetyckich w dwóch sztukach *nō* autorstwa Komparu Zenchiku – *Kamo* 賀茂 i *Teika* 定家, jak również dostarcza cennych informacji o stosunku Zenchiku do jego wiedzy na temat klasycznej poezji japońskiej *waka*.

Znaczenie tradycyjnej poezji japońskiej *waka* dla Komparu Zenchiku

W celu prześledzenia i zrozumienia wpływów na upodobania poetyckie Komparu Zenchiku należy wziąć pod uwagę jego przyjaźń ze średniowiecznymi poetami, tj. mistrzem *zen* 禪³² Ikkyū 一休 (1394–1481)³³ oraz Ichijō Kanera 一条兼良 (1402–1481)³⁴. Stanowili oni bowiem niezwykle ważne źródła informacji o poezji japońskiej, filozofii chińskiej oraz prak-

²⁹ Fujiwara Teika lub Sadaie (1162–1241) był poetą i krytykiem literackim oraz synem słynnego poety o imieniu Fujiwara Shunzei 藤原俊成 (1114–1204). Był jednym z kompilatorów *Shinkokinshū* oraz jedynym kompilatorem następnej antologii cesarskiej *Shinchokusen wakashū* 新勅撰和歌集 (Nowy zbiór cesarski, 1235) oraz prawdopodobnie zbioru *Hyakunin isshu* 百人一首 (Sto wierszy stu poetów, po 1235). Zostawił po sobie liczne prace krytyczne i teoretyczne. Wywarł duży wpływ na poetów następnych pokoleń. Zob. T. Ariyoshi, op. cit., s. 459–461.

³⁰ Więcej na temat Komparu Zenchiku: M. Itō, *Komparu Zenchiku no kenkyū* (Studium o Komparu Zenchiku), Tōkyō 1970.

³¹ Należy również zwrócić uwagę, że wiele motywów literackich w sztukach *nō* pochodzi z *monogatari* 物語 (opowieści) z okresu Heian 平安 (VIII–XII w.), tj. *Ise monogatari* 伊勢物語 (Opowieści z Ise, X w.), *Genji monogatari* 源氏物語 (Opowieść o księciu Genji, ok. 1008). Nie bez znaczenia być może jest fakt, że Fujiwara Teika należał do szkoły poetyckiej Mikohidari 御子左, którą założył jego ojciec, Fujiwara Shunzei, i która szczyliła się studiami właśnie nad *monogatari* z okresu Heian.

³² *Zen* jest kierunkiem buddyzmu opartym głównie na praktykach medytacyjnych, niezbędnych dla osiągnięcia oświecenia (*satori* 悟り). Rozkwit kierunku w Japonii nastąpił pod koniec XII w. wraz z założeniem szkół *rinzai* 臨済 w 1191 i *sōtō* 曹洞 w 1227. Kierunek odchodził od tradycyjnego buddyzmu, odrzucając rytuały szkół *shingon* 真言 i *tendai* 天台, jak również wiarę w zbawienie dzięki łasce Buddy Amidy. Zob. J. Tubielewicz, *Kultura Japonii. Słownik*, Warszawa 1996, s. 351.

³³ Ikkyū (1394–1481) był mnichem *zen* sekty *rinzai*, uznanym poetą i kaligrafem. Przyczynił się do przeniknięcia ideałów *zen* do literatury i sztuki japońskiej. W późniejszych latach swojego życia przyciągnął uwagę m.in. Komparu Zenchiku oraz kilku mistrzów poezji związanej *renga*, tj. Sōgi 宗祇 (1421–1502) i Sōchō 宗長 (1448–1532). Zob. *Nihon Daihyakka Zensho: Nipponica* (Encyklopedia Nipponica), [w:] „Japan Knowledge”, Tokio 2012.

³⁴ Ichijō Kanera (1402–1481) pochodził z rodziny arystokratycznej, przez wiele lat służył na dworze cesarskim. Znany był z posiadania jednej z najlepszych bibliotek swoich czasów. Interesował się szczególnie shin-

tykach krytyki literackiej dla aktywności Zenchiku jako dramaturga gatunku *nō*. Warto również pamiętać, że chociaż zarówno Zeami, jak i Zenchiku zachowali w swoich sztukach koncepcje *monomane* 物真似 (sztuka imitacji)³⁵, do której dużą wagę przywiązywał ojciec Zeami, Kan'ami Kiyotsugu 観阿弥清次 (1333–1384)³⁶ oraz *yūgen* 幽玄 (elegancja, wyrafinowanie)³⁷ wraz z rozwojem *nō* to *yūgen* stało się wyznacznikiem sztuki doskonałej. W klasycznej poezji japońskiej *waka*, *yūgen* zazwyczaj definiowane jest jako „tajemna głębia”, jednak w sztukach dramatu *nō* termin ten, opisany już przez Zeami, odnosi się raczej do elegancji i wyrafinowania³⁸. Trudno byłoby jednak wnioskować, że poetycka koncepcja *yūgen*, tak bardzo ceniona przez poetę Fujiwarę Shunzeia 藤原俊成 (1114–1204)³⁹ oraz jego syna – Fujiwarę Teikę, a także wielu późniejszych japońskich poetów, nie miała żadnego wpływu na estetykę sztuk *nō* autorstwa Komparu Zenchiku⁴⁰. Teika wyróżnił bowiem w jednym ze swoich traktatów poetyckich pt. *Maigetsushō* 毎月抄 (Miesięczne zapiski, 1219)⁴¹ tzw. *Teika jittei* 定家十体 (Dziesięć stylów poetyckich Teiki)⁴², wśród których znajduje się *yūgentai* 幽玄体 (styl tajemnej głębi). Zenchiku wspominał również owe dziesięć stylów w swoim traktacie *Rokurin ichiro no ki* 六輪一露記 (Zapiski o sześciu kręgach i jednej kropli rosy, 1456)⁴³ oraz zastosował je przy katalogowaniu repertuaru *nō*⁴⁴. Uważa się również, że *yūgen* nabrało znaczenia elegancji i wyrafinowania jeszcze w obrębie poezji, lecz nieco później niż za czasów Teiki. Nijō Yoshimoto określał bowiem atrakcyjność dam dworu wysokiej rangi, piękno gałęzi wierzby oraz zamglonego księżycy wiosną właśnie ter-

toizmem, buddyzmem, konfucjanizmem i klasyczną literaturą japońską, lecz jest najbardziej znany ze swoich badań nad *Nihon shoki* 日本書紀 (Kronika japońska, 720). Zob. T. Ariyoshi, op. cit., s. 112.

³⁵ Według Zeami *monomane* nie było jedynie wierną imitacją, lecz poszukiwaniem stylizowanego, symbolicznego podobieństwa do przedmiotu. Aktor powinien zatem utożsamić się z odgrywanym bohaterem, a nie jego powierzchownymi cechami indywidualnymi. Należało zatem naśladować wewnętrzną kwintesencję człowieka – istotę starości, męskości, czy kobiecości, a nie konkretnego starego człowieka, mężczyznę czy kobietę. Zob. E. Żeromska, op. cit., s. 268–269, 327.

³⁶ Kan'ami Kiyotsugu był aktorem i dramaturgiem teatru *nō*. W dzieciństwie został adoptowany przez rodzinę wykonawców *sarugaku* 猿楽 (małpia muzyka) z rejonu Yamato 大和 (obecnie okolice prefektury Nara 奈良 w regionie Kansai na terenie wyspy Honshū), pod kierunkiem których uczył się tej sztuki, a później założył własną trupę. Zob. ibidem, s. 236–244.

³⁷ Więcej o różnicach w pojęciu i zastosowaniu koncepcji *monomane* i *yūgen* przez Zeami i Zenchiku: A. H. III Thornhill, *Yūgen after Zeami* (Yūgen po Zeamim), [w:] „No and kyogen in the contemporary world” (Nō i kyōgen we współczesnym świecie), Honolulu 1997, s. 36–64.

³⁸ Zob. E. Żeromska, op. cit., s. 271.

³⁹ Fujiwara Shunzei lub Toshinari (1114–1204) był bardzo znanym poetą, krytykiem literackim, sędzią w wielu turniejach poetyckich, oraz kompilatorem siódmej antologii cesarskiej *Senzai wakashū* 千載和歌集 (Zbiór poezji tysiąclecia, 1187). Był również ojcem Fujiwary Teiki, wraz z którym założył szkołę poetycką Mikohidari, która od początków swojego istnienia stała się jednym z najbardziej opiniotwórczych kręgów literackich w Japonii. Zob. T. Ariyoshi, op. cit., s. 312–313.

⁴⁰ Uczni japońscy przyznają, że *yūgen* było pierwotnie kategorią funkcjonującą w obrębie poezji. Toshihiko Isuzu twierdzi, że *yūgen* zostało po raz pierwszy uznane za kategorię estetyczną w obrębie poezji w XII–XIII w. Zob. K. Szebla-Morinaga, *Tajemna głębia (yūgen) w poezji japońskiej*, Warszawa 2012, s. 34.

⁴¹ *Maigetsushō* (Miesięczne zapiski, 1219) jest jednym z najważniejszych traktatów poetyckich Fujiwary Teiki, napisanym w formie długiego listu do ucznia. Zob. T. Ariyoshi, op. cit., s. 579–580.

⁴² *Teika jittei* (Dziesięć stylów poetyckich Teiki) to 1) *yūgen tei* 幽玄体 (styl tajemnej głębi), 2) *koto shikaru beki tei* 事可然体 (styl odpowiedniej wypowiedzi), 3) *uruwashiki tei* 麗体 (styl eleganckiego piękna), 4) *ushin tei* 有心体 (styl głębokiego odczuwania), 5) *taketakaki tei* 長高体 (styl górnołotny), 6) *miru tei* 見体 (styl opisu wzrokowego), 7) *omoshiroki tei* 面白体 (styl błyskotliwy), 8) *hitofushi aru tei* 有一節体 (styl oryginalny), 9) *komayaka naru tei* 濃体 (styl wyszukanych niuansów), 10) *onihishigi tei*, lub *kiratsu no tei* (styl niszczenia demona). Zob. ibidem, s. 462.

⁴³ *Rokurin Ichiro no Ki* (Zapiski o sześciu kręgach i jednej kropli rosy, 1456) jest traktatem Zenchiku, w którym wypowiada się on na temat przeżycia estetycznego w *nō* wyjaśniając je na podstawie idei shintoistycznych, konfucjańskich oraz buddyjskich. Zob. E. Żeromska, op. cit., s. 273–276.

⁴⁴ A. H. III Thornhill, *Yūgen after Zeami*, s. 45.

minem *yūgen* oznaczającym elegancję i wyrafinowanie⁴⁵. Wynika z tego, że Zenchiku przejął wiedzę o poezji dworskiej od Zeamięgo, który pobierał nauki u Yoshimoto, ale podziwiał i wzorował się również na teoriach literackich Fujiwary Teiki.

Ponadto należy zwrócić uwagę na fakt, że Zenchiku wysoko cenił taniec jako niezwykle ważny element przedstawienia sztuk *nō* i sformułował nawet teorię jedności pomiędzy poezją a tańcem w tzw. *ka-bu-issnin* 歌舞一心 (pieśń-taniec-jedno serce). Zenchiku uważał bowiem, że poezja i taniec inspirowane są tym samym źródłem, czyli sercem artysty⁴⁶. Mark J. Neatman wyjaśnia, że według Zenchiku, „taniec jest manifestacją wewnętrznego zamysłu wyrażonego ciałem, a poezja jest ekspresją wewnętrznego zamysłu wyrażonego słowami”⁴⁷. Zenchiku zdawał się więc przekonany, że jeśli aktor *nō* nie jest w stanie przekształcić recytacji słów w poezję, nie będzie również potrafił odpowiednio poruszać się na scenie, ponieważ „taniec jest poezją w ruchu”⁴⁸. Niektórzy uczeni twierdzą, iż Zenchiku dążył w swoich sztukach do osiągnięcia odpowiedniego wyrazu dramatycznego poezji zawartej w tekście, ponieważ zarówno aktorzy, jak i publiczność powinni być w stanie dogłębnie ją rozumieć⁴⁹. Zenchiku uważał bowiem, że wiersze są „załączkami” każdej sztuki⁵⁰. Oznacza to, że poezja japońska była dla niego kluczowym czynnikiem przy tworzeniu i wystawianiu sztuk *nō*⁵¹.

Charakterystyka i znaczenie ósmej antologii cesarskiej *Shinkokinshū*

Shinkokinshū uważana jest za jedną z najwybitniejszych antologii cesarskich poezji japońskiej. Owo przeświadczenie wynika z tego, że podobnie jak *Kokinshū*, zbiór ten wywarł ogromny wpływ na wiele pokoleń japońskich poetów i artystów. *Shinkokinshū* stała się bowiem ważnym punktem odniesienia nie tylko dla poetów *waka*, ale również artystów z innych dziedzin, tj. poezji związanej *renga* czy teatru *nō*. Zgodnie z ideałem „dawnych słów nowego ducha” (*kotoba furuku kokoro atarashi* 言葉古く心新), promowanym przez Fujiwarę Shunzeia i Fujiwarę Teikę, innowacja oparta na tradycji stała się jedną z najważniejszych cech rozwoju niemal wszystkich sztuk artystycznych w Japonii, a antologia *Shinkokinshū* jest na to doskonałym przykładem.

Cechą charakterystyczną poezji tej antologii jest zastosowanie nowych środków poetyckich, tj. *honkadori* 本歌取 (aluzje, cytaty), zazwyczaj przybierająca postać nieoznaczo-

⁴⁵ Ibidem, s. 42.

⁴⁶ Zob. B. Ortolani, op. cit., s. 3.

⁴⁷ M. J. Neatman, *The visions of a creative artist. Zenchiku's Rokurin Ichiro Treatise. Part 3* (Wizje kreatywnego artysty. Traktat „Sześć cykli i jedna kropla rosy” autorstwa Zenchiku. Część III), „Monumenta Nipponica” 1995, t. 50, nr 4, s. 516.

⁴⁸ Zob. ibidem, s. 516.

⁴⁹ „Nieznanomość utworów literatury klasycznej uniemożliwiła odczytywanie ukrytych w słowach oraz między nimi niezliczonych niuansów i sugestii znaczeniowych, które na widza oddziałują również niezwykle bogactwem emocjonalnym”. Cyt. za: E. Żeromska, op. cit., s. 399.

⁵⁰ Zob. B. Ortolani, op. cit., s. 4.

⁵¹ Paul Atkins podkreśla również sugestywną naturę zarówno klasycznej poezji japońskiej *waka*, jak i japońskiego teatru *nō*. Zob. P. Atkins, *The noh plays of Komparu Zenchiku (1405-?)* (Sztuki *nō* autorstwa Komparu Zenchiku [1405-?]), praca doktorska, Stanford 1999, s. 93.

nego w tekście cytatu w formie jednej bądź dwóch linijek japońskiej formy poetyckiej *tanka* 短歌 (pieśń krótka), czyli 5 lub 12 sylab, z wcześniejszych poetyckich i prozatorskich utworów literackich. *Honkadori* było prawdopodobnie najbardziej nowatorską techniką poetycką od czasów kompilacji pierwszej antologii cesarskiej *Kokinshū* w 905 r., w której aluzje były co prawda dozwolone, lecz nie do pomyślenia byłyby bezpośrednie cytaty z innych wierszy. Kolejnymi środkami poetyckimi charakterystycznymi dla stylu *Shinkokinshū* były *taigendome* 体言止 (zakończenie w formie rzeczownika) oraz wzór *x-no-y-no-z*, w którym co najmniej trzy wyrazy (*x*, *y*, *z*) połączone są partykułą dzierżawczą *no* の. Wyżej wspomniane tropy poetyckie są jedynie najbardziej charakterystycznymi innowacjami nowego stylu antologii *Shinkokinshū*, której kompilatorzy z zasady selekcjonowali wiersze zdecydowanie bardziej nowatorskie od stylu poetyckiego *Kokinshū*. Jak podkreśla Mikołaj Melanowicz, nowy styl był całkowitą antytezą *Kokinshū*, ponieważ zredukowany został element subiektywny i pozostawało więcej przestrzeni na opis⁵², co w praktyce oznaczało mniej form czasownikowych lub ich prostsze formy oraz większą liczbę rzeczowników. Nie oznacza to jednak, że ósma antologia cesarska promowała jeden określony styl poetycki. W istocie ekscesarz Go-Toba 後鳥羽 (1180–1239)⁵³, który wydał rozkaz kompilacji tej antologii w 1201 roku, był w dobrych stosunkach z obiema dominującymi i rywalizującymi ze sobą ówczesnie szkołami poetyckimi – Rokujō 六条, której specjalizacją były m.in. pierwszy prywatny zbiór poezji japońskiej *Man'yōshū* 万葉集 (Zbiór tysiąca liści, ok. 759–782)⁵⁴ i *Kokinshū*, oraz Mikohidari 御子左, którą założył Fujiwara Shunzei i której specjalnością były studia nad *monogatari* z okresu Heian, tj. *Ise monogatari*⁵⁵, *Genji monogatari*⁵⁶, itd. Go-Toba poczynił wysiłki, aby w komitecie kompilatorskim nowej cesarskiej antologii znaleźli się przedstawiciele różnych rodów poetyckich⁵⁷, oraz aby zawarte w niej wiersze cechowały się różnorodnością. Ekscesarz zorganizował ponadto wiele turniejów poetyckich *uta-awase* 歌合⁵⁸ oraz wydał rozkazy skomponowania licznych *hyakushu* 百首 (sekwencja stu wierszy).

⁵² Zob. M. Melanowicz, *Literatura japońska. Od VI do połowy XIX wieku*, Warszawa 1994, s. 140.

⁵³ Go-Toba (1180–1239) rządził 1183–1198. Wkrótce po abdykacji stał się organizatorem i gospodarzem wielu wydarzeń związanych z poezją, sam również komponował wiersze. W 1201 wydał rozkaz kompilacji antologii *Shinkokinshū*, co uważane jest za jego największy wkład do literatury japońskiej. Uważa się, że Go-Toba zachował równowagę pomiędzy dwiema konkurującymi ze sobą ówczesnie szkołami poetyckimi – Rokujō i Mikohidari. Zob. T. Ariyoshi, op. cit., s. 227–228.

⁵⁴ *Man'yōshū* (Zbiór tysiąca liści, ok. 759–782) jest najstarszym zbiorem japońskich wierszy, skompilowanym prawdopodobnie przez poetę zwanego Ōtomo Yakamochi (717?–785). Składa się z 20 ksiąg i charakteryzuje się m.in. różnorodnością form. Ibidem, s. 598–600.

⁵⁵ *Ise monogatari* (Opowieści z Ise, ok. X w.) jest utworem z gatunku *uta monogatari* 歌物語 (opowieści do pieśni) najprawdopodobniej autorstwa znanego poety epoki Heian zwanego Ariwara Narihira 在原業平 (825–880). Zbiór zawiera 125 opowieści. Od epoki średniowiecza wiersze z tego zbioru były częstymi źródłami aluzji dla poetów i dramatopisarzy teatru *nō*. Ibidem, s. 34.

⁵⁶ *Genji monogatari* (Opowieść o księciu Genji, ok. 1008) jest powieścią w 54 zwojach autorstwa Murasaki Shikibu (ok. 970–ok. 1014). Dzieło uważane jest za pierwszą powieść psychologiczną świata. Od epoki średniowiecza poezja zawarta w tym utworze również stała się źródłem aluzji dla poetów i dramatopisarzy teatru *nō*. Ibidem, s. 182–183.

⁵⁷ Komitet kompilatorski *Shinkokinshū* składał się z 6 osób: 1) Fujiwara Teika – Mikohidari; 2) Fujiwara Ari'ie 藤原有家 (1155–1216) – Rokujō; 3) Fujiwara Ietaka 藤原家隆 (1158–1237) – Mikohidari; 4) Jakuren 寂蓮 (1139–1202) – Mikohidari; 5) Minamoto Michitomo 源通具 (1171–1227) – Mikohidari; 6) Asukai Masatsune 飛鳥井雅経 (1170–1221) – Asukai.

⁵⁸ *Uta-awase* były turniejami poetyckimi stanowiącymi jedną z form zabaw dworskich. W turnieju brały udział dwie drużyny, które układały wiersze na podane wcześniej tematy, sędzia wybierał najlepsze utwory. Pierwsze *uta-awase* odbyły się w IX w. i traktowane były jako rozrywka, później wpiły się w tradycję tworzenia poezji i traktowane były z wielką powagą. Zob. T. Ariyoshi, op. cit., s. 46–47.

szy *tanka* jednego autora)⁵⁹, których celem była kompozycja wierszy do nowej antologii⁶⁰. Należy jednak przyznać, że pomimo „poetyckiej dyplomacji” ekscesarza Go-Toby wczesny XIII w. był w japońskim świecie poetyckim schyłkiem szkoły Rokujō oraz początkiem wielowiekowego prymatu rodu Mikohidari, a w tym samego Fujiwary Teiki, który w kilkanaście lat później stał się jedynym kompilatorem kolejnej antologii cesarskiej *Shinchokusen wakashū* 新勅撰和歌集 (Nowy zbiór cesarski, 1235), lub w skrócie *Shinchokusenshū*. Dominację szkoły Mikohidari można zaobserwować biorąc chociażby pod uwagę liczbę wierszy jednego autora w *Shinkokinshū*⁶¹. Z tego właśnie powodu znaczenie tej antologii i postaci samego Fujiwary Teiki dla Komparu Zenchiku jest kluczowym elementem dla analizy wierszy zawartych w jego sztukach *nō*.

Oprócz wielu nowatorskich tropów poetyckich, kolejnymi cechami charakterystycznymi poezji ósmej japońskiej antologii cesarskiej jest nowa symbolika elementów natury oraz pojawienie się wielu nowych pojęć i stylów poetyckich. Nową symbolikę natury cechuje przede wszystkim pojawienie się wielu elementów spoza życia codziennego dworu cesarskiego, chatki pustelnika czy mnicha buddyjskiego, który z wyboru żyje w odosobnieniu. Akcentowanie wartości i piękna tego, co peryferyjne, proste w swojej formie, zamierające, strapione i odizolowane od dworu cesarskiego, czy jakichkolwiek skupisk ludzkich, stało się zaletą i było wynikiem wzrostu znaczenia buddyzmu dla twórczości średniowiecznych poetów japońskich⁶². Z czasem tego rodzaju wartość przerodziła się w kategorię estetyczną *sabi* 寂 (patyna) symbolizującą starzenie się, osamotnienie i smutek, oraz wyrażaną poprzez m.in. gustowanie w odosobnieniu. Pojawiły się również nowe pojęcia, tj. *shikan* 止観 (wyciszenie i kontemplacja)⁶³, niezwykle ważne dla krytyki poetyckiej Fujiwary Shunzeia, *ushin* 有心 (z sercem)⁶⁴, bardzo istotne dla teorii poetyckich Fujiwary Teiki, *yōen* 妖艶 (zmysłowy czar)⁶⁵, oraz wiele innych. Warto jednak zauważyć, że sporo z owych innowacji przypisuje się właśnie założycielom szkoły Mikohidari, czyli Shunzeiowi i Teice, co jedynie wzmacnia hipotezę o ich wysokim znaczeniu dla przyszłych pokoleń japońskich poetów i artystów, w tym Komparu Zenchiku.

⁵⁹ *Hyakushū* jest formą kompozycji japońskiej poezji *waka* popularną od czasów panowania cesarza Horikawa 堀河 (1079–1107), tj. 1086–1107. Jest to sekwencja stu wierszy krótkich *tanka* 短歌 skomponowanych na określone tematy w ustalonej kolejności, tj. cztery pory roku, miłość, różnorodność.

⁶⁰ Wzrost znaczenia *uta-awase* w tym okresie również zalicza się do charakterystyki uprawiania sztuki poetyckiej w okresie wczesnego średniowiecza.

⁶¹ Poeci z największą liczbą wierszy w *Shinkokinshū*: 1) mnich Saigyō 西行 (1118–1190): 94; 2) jeden z kompilatorem – Jien 慈円 (1155–1225): 92; 3) bratanek Jiena i patron szkoły Mikohidari – Kujō Yoshitsune 九条良経 (1169–1206): 79; 4) Fujiwara Shunzei: 72; 5) uczennica Shunzeia – księżniczka Shikishi 式子内親王 (ok. 1149–1201): 49; 6) Fujiwara Teika: 46; 7) jeden z kompilatorem i uczeń Fujiwary Shunzeia – Fujiwara Ietaka: 43; 8) jeden z kompilatorem i adoptowany syn Shunzeia – Jakuren: 35; 9) ekscesarz Go-Toba: 34; 10) córka Fujiwary Shunzeia 俊成娘 (ok. 1171–po 1252): 29.

⁶² Badacze literatury japońskiej, tj. David Pollack i Ivo Smits, podkreślają znaczenie estetyki i poetyki chińskiej dynastii Sung 宋朝 (960–1279) dla poezji z okresu kompilacji *Shinkokinshū*. Pollack twierdzi, że nowa estetyka buddyzmu *zen* i idei *heitan* 平淡 (prostota), wysoko ceniona przez Shunzeia i Teikę oraz charakterystyczna dla stylu *Shinkokinshū*, wraz z kategorią *sabi* 寂 (patyna), odwołują się do idei dynastii Sung. Zob. D. Pollack, *The fracture of meaning* (Przełamanie znaczenia), Princeton 1986, s. 85–90.

⁶³ *shikan* (wyciszenie i kontemplacja) jest techniką medytacyjną szkoły *tendai* prowadzącą do uchwycenia istoty rzeczywistości. Zob. K. Szebla-Morinaga, op. cit., s. 13.

⁶⁴ *ushin* (z sercem) jest kategorią estetyczną poezji średniowiecznej charakteryzującą się nastrojowością, emocjonalizmem i symbolizmem. W szerokim znaczeniu oznacza też podstawowy warunek dobrej poezji. Zob. M. Melanowicz, op. cit., s. 184.

⁶⁵ *yōen* (zmysłowy czar) jest pojęciem oznaczającym zwiewne, eteryczne piękno osiągnięte dzięki barwności i emocjonalności ekspresji poetyckiej. Przy pomocy tego pojęcia określano rodzaj piękna trudny do pogodzenia z wzniosłością i wyszukaniem technicznym. Por. M. Melanowicz, *Formy w literaturze japońskiej*, Kraków 2003, s. 181.

Wzrost znaczenia buddyzmu dla wczesnośredniowiecznych poetów spowodował, że wiele wyrażen i elementów natury nabrało podwójnego znaczenia, np. opadające kwiaty wiśni były nie tylko symbolem przemijalności życia, lecz również oznaką jego kruchości i ulotności w ujęciu filozoficznym i religijnym. Obietnica była już nie tylko sekretną umową pomiędzy kochankami, lecz także mogła również odnosić się do ślubów buddyjskich. Księżyc w pełni nie oznaczał już jedynie mężczyzny odwiedzającego kobietę pod osłoną nocy, lecz stał się symbolem oświecenia. Niemał wszystko nabrało zatem podwójnego znaczenia, a tym samym filozoficznej i religijnej głębi. Warto zwrócić również uwagę, że zarówno shintoizm, jak i buddyzm mają w *Shinkokinshū* oddzielne księgi⁶⁶, co z pewnością było uwypukleniem religijnych aspektów życia oraz ówczesnej poezji japońskiej.

Antologia *Shinkokinshū* stała się niezwykle ważna dla przyszłych pokoleń japońskich artystów, ponieważ odnowiła wizerunek *waka* i ukazała, że poezja dworska przestała pełnić rolę jedynie eleganckiego dodatku do wyszukanej korespondencji kochanków z epoki Heian. Poezja uległa „uśredniowiecznieniu”, czyli procesowi profesjonalizacji, czego dowodem jest istnienie wielu szkół poetyckich⁶⁷, tj. wspomniane powyżej Rokujō i Mikohidari, specjalizujących się w studiach nad danymi tekstami literackimi. Ponadto, wieloznaczeniowość, głębia i częściowe przynajmniej uwolnienie od tradycji poetyckich, jak również rozpowszechniona wówczas praktyka komponowania wierszy w sekwencjach *hyakushu*, wywarły silny wpływ na dalszy rozwój poezji japońskiej, m.in. na poezję wiązaną *renga*. Swoistego rodzaju eklektyzm poetycki, odnowienie tradycji poprzez częściowe jej zanegowanie i reinterpretację, otworzyło również nowe możliwości dla dramatopisarzy teatru *nō*, którzy nie obawiali się zastosowania wierszy pochodzących z wielu niezwiązanych ze sobą utworów literackich z różnych epok, w jednej sztuce. Wytworzyło to zupełnie nową przestrzeń dla skojarzeń literackich i wielowarstwowej interpretacji samych sztuk *nō*, jak również japońskiej przeszłości literackiej. Jak podkreśla bowiem Estera Żeromska, „sztuki *nō* zaczynają się zwykle wtedy, gdy wszystko już się wydarzyło. Ich bohaterowie powracają z odległej przeszłości. Bywają postaciami historycznymi lub fikcyjnymi, realnymi lub nierzeczywistymi. Niektórzy wywodzą się ze znanych średniowiecznych utworów literackich (X–XIII wiek), inni – z krainy zmarłych, z legend lub mitów. Wszyscy są pozbawieni cech indywidualnych. Osiągając zatem wymiar uniwersalny, mają cechy postaci-absolutu. Poruszają się swobodnie między przeszłością, teraźniejszością a przyszłością, znajdują się poza barierami czasu i przestrzeni”⁶⁸.

Kamo

Sztuka pt. *Kamo* należy do kategorii *nō* o bogach (*kami mono* 神物)⁶⁹, a jej akcja rozgrywa się w świątyniach Kamo 賀茂⁷⁰ w Kioto. Dzieło rozpoczyna się, gdy do świątyni przybywa

⁶⁶ W istocie to *Senzai wakashū*, skompilowana przez Fujiwarę Shunzeia w 1187 r., była pierwszą antologią cesarską, w której te dwie religie otrzymały oddzielne księgi, co z pewnością wpłynęło na *Shinkokinshū*.

⁶⁷ R. N. Huey, *The medievalization...*, s. 651–668.

⁶⁸ Cyt. za: E. Żeromska, op. cit., s. 398.

⁶⁹ Istnieje pięć kategorii sztuk *nō* pod względem typu bohatera: 1) o bogach (*kami mono*), 2) o duchach wojowników (*shura mono* 修羅物), 3) o kobietach (*katsura mono* 鬘物), 4) o szaleńcach (*monogurui mono* 物狂), 5) o demonach i innych istotach nadnaturalnych (*kichiku mono* 鬼畜物). Zob. ibid, s. 401, oraz J. Rodowicz, op. cit., s. 216.

⁷⁰ Chramy Kamo są dwiema blisko ze sobą związanymi świątyniami shintoistycznymi w Kioto. Zostały wybudowane w 678, chociaż ich tradycja sięga podobno legendarnego pierwszego cesarza Japonii Jimmu 神武.

kapłan shintoistyczny⁷¹ z prowincji Harima 播磨⁷² i zauważa, że do ołtarza wbita jest strzała z białymi piórami. Wówczas pojawia się kobieta z pobliskiej wioski, aby pobrać wodę z rzeki Kamo. Kapłan pyta ją o historię strzały i okazuje się, że symbolizuje ona jedno z bóstw czczonych w świątyniach Kamo. Legenda głosi, że pewna kobieta z pobliskiej wioski codziennie przychodziła nad rzekę, aby pobrać z niej wodę. Pewnego dnia w czerpaku wyловиła również strzałę z białymi piórami, którą przyniosła do swojego domu i wetknęła w okap dachu. Wkrótce okazało się, że jest w ciąży. Urodziła chłopca, który w wieku trzech lat oznajmił, że strzała jest jego ojcem. Wówczas strzała przekształciła się w shintoistyczne bóstwo piorunów zwane Wakeikazuchi 別雷 i zbiegła w stronę nieba. Historia głosiła, że kobieta również stała się bóstwem i wszyscy troje, łącznie z chłopcem, czczeni są w świątyniach Kamo. Po wysłuchaniu historii kapłan pyta kobietę o jej imię, lecz ona odmawia i ujawnia jedynie, że jest jednym z owych bóstw, po czym znika. Pojawia się jednak przed kapłanem ponownie, lecz już jako bogini Mioya 御祖⁷³, wykonuje taniec boskiej dziewicy i wyraża wolę zbawiania istot odczuwających⁷⁴, tym samym przyjmując postawę podobną do bodhisattwy⁷⁵. W istocie w sztuce *Kamo* obserwujemy buddyjskie pojęcie *wakō dōjin* 和光同塵 (przyłumienie światła i mieszanie się z pyłem), które jest przejawem średniowiecznego połączenia shintoizmu i buddyzmu.⁷⁶

W sztuce *Kamo* zaskakująco nie ma żadnego problemu. Główny aktor (*shite* 仕手) ukazuje się mnichowi buddyjskiemu – *waki* 脇 (aktor drugoplanowy), który za pomocą modłów udziela mu pomocy. Pozornie nie znajdujemy tu również wielu elementów buddyzmu, a raczej shintoizmu, co jest dosyć niezwykle, ponieważ sztuki *nō* są zazwyczaj spełnione symbolizmem buddyjskim⁷⁷. W tej sztuce mamy jednak do czynienia z wielowymiarowym symbolizmem opartym na elementach obu religii. *Kamo* jest zatem utworem dramatycznym, prezentującym historię bóstw świątyni Kamo oraz symbolizmu strzały z białymi piórami i wód rzeki Kamo. Sztuka jest również afirmacją aktu seksualnego, którego efektem jest poczęcie nowego życia. Strzała niezaprzeczalnie jest tu bowiem symbolem fallusa i penetracji, a wody rzeki Kamo symbolem waginy i czystości⁷⁸. Połączone ze sobą oba elementy stanowią symbol boskiej i ludzkiej płodności oraz świętości odnowienia życia. W istocie czystość wód rzeki Kamo pozostaje głównym tematem rozmów pomiędzy boską dziewicą – *shite* i kapłanem – *waki*. W sztuce jest kilka odniesień do poezji dworskiej, lecz to dwa wiersze z antologii *Shinkokinshū* kładą nacisk na czystość i tym samym świętość rzeki Kamo. Pierwszy wiersz jest autorstwa średniowiecznego poety, kapłana świą-

⁷¹ W sztukach *nō* to mnich buddyjski wcielił się zazwyczaj w drugoplanową rolę (*waki* 脇) wędrowca.

⁷² Prowincja Harima obejmowała pld.-zach. część dzisiejszej prefektury Hyōgo 兵庫 na wyspie Honshū.

⁷³ Bogini Mioya nie istnieje w panteonie bóstw shintoistycznych i jest tworem wykreowanym na potrzeby tej sztuki *nō*. Nazwa jednego z świątyni Kamo zawiera słowo *mioya*, lecz oznacza ono jedynie „przodków”.

⁷⁴ W buddyzmie istoty odczuwające nie ograniczają się jedynie do ludzi, są nimi także rośliny i zwierzęta.

⁷⁵ Bodhisattwa jest w buddyjskiej tradycji mahajanicznej istotą, która przez systematyczne ćwiczenie działań wyzwalających dąży do stanu oświecenia, kierując się altruistyczną motywacją przynoszenia pożytku innym.

⁷⁶ Według koncepcji *wakō dōjin* buddowie celowo tłumili swój blask i objawiali się na ziemi pod postacią bóstw shintoistycznych, aby pomóc istotom odczuwającym osiągnąć oświecenie. Koncepcja *wakō dōjin* jest ściśle związana z teorią *honji suijaku* 本地垂迹 (pierwotna esencja, śladowa manifestacja) powstałą w okresie średniowiecza, gdy buddyzm przyćmiewał shintoizm. Teoria głosi, że obie religie są przejawami obecności boskiej i na ziemi i tym samym są sobie równe.

⁷⁷ Uważa się, że cechą charakterystyczną Komparu Zenchiku jako dramatopisarza *nō* było zastosowanie wielu elementów shintoizmu. Por. A. Thornhill, *The goddess emerges*, s. 49–59.

⁷⁸ W antycznej poezji chińskiej przekraczanie rzeki przez kobietę jest symbolem dojrzałości i gotowości do małżeństwa. Tego rodzaju symbolizm przetrwał również częściowo w starożytnej poezji japońskiej.

tyń Kamo, a później również mnicha zwanego Kamo no Chōmei 鴨長明 (1155–1216)⁷⁹ i w antologii *Shinkokinshū* pojawia się pod nr 1894. Nie bez znaczenia dla kompozycji sztuki jest z pewnością również fakt, że wiersz został skomponowany podczas turnieju poetyckiego, który odbył się w świątyni Kamo.⁸⁰

鴨社歌合とて人人よみ侍りけるに、月を
いしかはやせみのを川のきければ月もながれを尋ねてぞすむ⁸¹
[Wiersz] o księżycu skomponowany przez [pewne] osoby podczas turnieju poetyckiego⁸² w chrampie
Kamo
isikafa ya Kamienna Rzeka!
semi no ogawa no Albowiem strumień wód Rzeki Semi⁸³
kiyokereba Jest tak czysty i piękny,
tuki mo nagare wo Również księżyc odwiedza
tadunete zo sumu⁸⁴ I zamieszkuje jego nurt.

Powyższy wiersz zwraca uwagę na znaczenie wody jako symbolu czystości, której używa się do shintoistycznych rytuałów oczyszczających. Woda jest tu również symbolem pierwiastka żeńskiego. Strzała z białymi piórami nie pojawia się co prawda w wierszu Kamo no Chōmeia, lecz księżyc jest w poezji dworskiej zarówno symbolem mężczyzny, odwiedzającego ukochaną pod osłoną nocy, jak i buddyjskim symbolem oświecenia, a w powyższym wierszu rozumianym w kontekście sztuki *Kamo* symbolizuje męski pierwiastek shintoistycznego bóstwa. Mamy tu zatem do czynienia z wielowymiarowym symbolizmem księżycza jako elementu męskiego, boskiego i religijnego. Ponadto nurt rzeki w buddyzmie jest symbolem przemijalności życia⁸⁵. Wygląda więc na to, że wiersz umiejętnie łączy elementy obu religii, ponieważ uwypukla świętość aktu poczęcia życia, które nieuchronnie przemija. Styl wiersza Kamo no Chōmeia nie wydaje się zbyt nowatorski, gdyż znajdujemy w nim tylko jeden ze środków poetyckich charakterystycznych dla antologii *Shinkokinshū*,

⁷⁹ Kamo no Chōmei był japońskim poetą i eseistą epoki średniowiecza. Żył w okresie wielkich katastrof w Japonii, które opisał w eseju *Hōjōki* 方丈記 (Zapiski z pustelni, 1212). Utraciwszy wsparcie polityczne został pominięty przy awansie na wysokie stanowisko w hierarchii administracji świątyni Kamo, po czym odszedł z życia publicznego, przyjął śluby buddyjskie i zamieszkał w odosobnieniu. Był jednym z japońskich mnichów-pustelników. Zob. T. Ariyoshi, op. cit., s. 446.

⁸⁰ Nie chodzi tutaj o świątynię shintoistyczną Kamotsuba 鴨都波 w pobliżu miasta Gose 御所 w rejonie miasta Osaka.

⁸¹ Cyt. za: *Shinpen kokka taikan* (Nowe kompendium wierszy japońskich), CD-ROM, Tokio 2003.

⁸² Chodzi tutaj o *Kenkyū ninen sangatsu mikka Wakamiya no Yashiro no uta-awase* 建久二年三月三日若宮社歌合 (Turniej Poetycki w Chramie Wakamiya 3. dnia 3. miesiąca 2. roku ery Kenkyū, 1191), który zorganizował Minamoto Mitsuyuki 源光行 (1163–1244), uczeń Shunzeia, w świątyni Wakamiya w pobliżu miasta Gose w rejonie Osaki. Zob. T. Ariyoshi, op. cit., s. 178.

⁸³ W poezji *waka* rzeka Semi jest synonimem rzeki Kamo.

⁸⁴ Oryginały wierszy w niniejszym artykule przedstawione są za pomocą transliteracji opracowanej przez amerykańskiego językoznawcę Johna R. Bentleya z Northern Illinois University, a nie transkrypcji Hepburna. Transliteracja Bentleya ujawnia spółgłoski, które system Hepburna ignoruje, i tym samym lepiej ukazuje fonologię klasycznego języka japońskiego. Transliteracja nie została zastosowana w przypadku japońskich imion i tytułów antologii cesarskich, ponieważ ich pisownia w transkrypcji Hepburna jest powszechnie uznawana na całym świecie.

⁸⁵ W sztuce pojawia się początkowy akapit esejów *Hōjōki* Kamo no Chōmeia, który za pomocą symbolizmu płynącej rzeki w następujący sposób podkreśla istotę przemijalności życia: „Rzeka w swym biegu jest nieprzerwana, ale to nie jest wciąż ta sama woda. Piana wezbrana na zakolach to znika, to się znów gromadzi, i nie zdarza się, by pozostała dłużej. Z ludźmi i ich domami rzecz ma się podobnie.” Cyt. za: *Hōjōki. Zapiski z pustelni*, tłum. K. Okazaki, [w:] *Estetyka japońska. Antologia. Tom 1. Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2003, s. 21.

a mianowicie wzór *x-no-y-no-z* w *semi no ogawa no kiyokereba*. Jednakże buddyjski symbolizm rzeki oraz księżycza nadaje wierszowi znaczenie nowej ery poetyckiej oraz jest potwierdzeniem koncepcji *wakō dōjin*.

Kolejnym wierszem z *Shinkokinshū*, który pojawia się w sztuce *Kamo*, jest utwór autorstwa mnicha Saigyō (1118–1190)⁸⁶ i występuje w tej antologii pod nr 27. Autor poniższego wiersza nie jest przypadkowy, Saigyō słynął bowiem ze swoich podróży po kraju i symbolizuje mnicha-wędrowca, który w sztukach *nō* niemal zawsze przyjmuje postać aktora drugoplanowego. Ponadto Saigyō jest poetą o największej liczbie wierszy jednego autora w *Shinkokinshū*, stanowi zatem jeden z symboli tej antologii cesarskiej.

春歌とて
ふりつみしたかみねのみゆきとけにけりきよ滝川の水の白なみ⁸⁷
Wypowiadając wiosenny wiersz
furitumisi Śnieg opadły na
takamine no miyuki Wysokie wierzchołki gór
tokenikeri Roztopił się.
kiyotakigawa no Białe fale wód
midu no siranami Rzeki Czystych Wodospadów.

Wiersz bez wątpienia pochodzi z pierwszej księgi o wiosnie⁸⁸, ponieważ zawiera podstawowy element tej pory roku (topniejący śnieg zazwyczaj symbolizujący w poezji dworskiej początek panowania nowego cesarza), lecz w sztuce *Kamo* odnosi się on do powstania nowego życia. Nie jest to jedyny wiersz zawierający wizerunek rzeki, do którego nawiązuje tekst tej sztuki⁸⁹, lecz tylko on wskazuje na czystość jej wód. Również biały kolor śniegu i fal jest tu bowiem symbolem czystości. Można także zaobserwować, że utwór uwydatnia to, co boskie oraz wizualnie „wysokie” i tym samym bliższe nieba – wierzchołki gór, jak również to, co ziemskie oraz wizualnie „niskie” i tym samym bliższe ziemi. Wiersz łączy zatem świat boski i ziemski, co umiejętnie nawiązuje do legendy, na której oparta jest sztuka *Kamo*. Ponadto, wiersz Saigyō odnosi się do powyżej opisanego wiersza Kamo no Chōmeia, co udowadnia, że Zenchiku starannie dobrał przykłady poetyckie w *Kamo* tak, aby wpisywały się w całość kompozycyjną sztuki.

Należy również zwrócić uwagę, że wiersz Saigyō jest stylistycznie znacznie bardziej nowatorski od wiersza Kamo no Chōmeia. Widzimy bowiem, że kończy się on środkiem poetyckim *taigendome* i zawiera *x-no-y-no-z* w *kiyotakigawa no midu no siranami*. Co więcej, jak przekonuje Robert N. Huey, przydawka w formie imiesłowu przymiotnikowego czynnego (a w tłumaczeniu na język polski – biernego) – tutaj *furitumisi*, w pierwszej linijce wiersza była często stosowaną techniką poetycką w antologii *Shinkokinshū*. W wierszu Saigyō forma ta podkreśla, jak wiele śniegu w istocie spadło na wierzchołki gór oraz czyni obraz płynącej

⁸⁶ Saigyō był mnichem-poetą, który odbywał długie wędrówki po kraju. Uważany jest za jednego z najwybitniejszych poetów swojej epoki. Zob. T. Ariyoshi, op. cit., s. 241–242.

⁸⁷ Cyt. za: *Shinpen kokka taikan*, op. cit.

⁸⁸ Porządek ksiąg w *Shinkokinshū* jest następujący: wiosna – I–II, lato – III, jesień – IV–V, zima – VI, gratulacje – VII, lamenty – VIII, rozstania – IX, podróże – X, miłość – XI–XV, różnorodności – XVI–XVIII, shintoizm – XIX, buddyzm – XX. Struktura pozostałych antologii cesarskich jest bardzo podobna.

⁸⁹ Pozostałe aluzje poczynione zostały do wierszy z *Kokinshū* oraz czwartej antologii cesarskiej *Goshūi wakashū* 後拾遺和歌集 (Późny zbiór pokłosa, 1086). Nie są one jednak istotne dla niniejszej analizy.

rzeki naturalnym wynikiem jego roztopu⁹⁰. Postępowy, a nie skojarzeniowy – charakterystyczny dla poezji *Kokinshū*, charakter pojawiających się elementów natury, również wpisuje powyższy wiersz w ogólnie pojęty styl *Shinkokinshū*⁹¹.

Podsumowując, na podstawie analizy aluzji poetyckich w sztuce *Kamo*, można wywnioskować, że mamy do czynienia ze świadomym i niezwykle starannym doбором wierszy z antologii *Shinkokinshū*, które są kluczowe dla zrozumienia symbolizmu całego utworu. Nie są to, co prawda, wiersze autorstwa Fujiwary Teiki, ale dwóch bardzo znanych poetów-pustelników, którzy poprzez połączenie tradycji z ówczesną nowoczesnością niezwykle wyraźnie symbolizują epokę wczesnego japońskiego średniowiecza. Na przykładzie tej sztuki doskonale widać ponadto, że shintoizm i buddyzm były ze sobą silnie związane i przenikały się w japońskiej literaturze średniowiecznej.

Teika

Sztuka pt. *Teika* należy do kategorii sztuk *nō* o kobietach i uważana jest za jedną z najlepszych dramatów autorstwa Komparu Zenchiku. Wydarzenia odbywają się jesienią, a akcja zaczyna się, gdy wędrowny mnich buddyjski chroni się w chatce przed nagłą ulewą. Wówczas pojawia się dama i opowiada mu, że chatkę wzniosł niegdyś Fujiwara Teika namiętnie zakochany w księżniczce Shikishi⁹². Jej grób oplotła upodobniona do bluszczu dusza zmarłego poety, co symbolizuje, że księżniczka nawet po śmierci nie potrafi uwolnić się od jego miłości. Dama prowadzi mnicha na miejsce pochówku i sugeruje, aby ten pomodlił się za duszę zmarłej, a zaraz potem wyznaje, że to właśnie ona jest księżniczką Shikishi, i znika. Wkrótce dama pojawia się ponownie, kiedy kapłan recytuje *Sutrę Lotosu*⁹³, lecz jego modlitwy nie zapewniają jej zbawienia, ponieważ miłość Fujiwary Teiki okazuje się zbyt silna. Grób głównej bohaterki, zamiast chatki wybudowanej przez Teikę, staje się jej domem i symbolem przywiązania do spraw ziemskich, tj. miłości do ukochanego⁹⁴. Sztuka jest zatem nieudolną próbą rozstrzygnięcia problemu zbyt silnej więzi miłosnej pomiędzy księżniczką Shikishi i Fujiwarą Teiką, oraz przywiązania do spraw ziemskich, które uniemożliwiają głównej bohaterce wkroczenie na drogę Buddy⁹⁵.

⁹⁰ Zob. R. N. Huey, *Kyōgoku Tamekane: poetry and politics in late Kamakura Japan* (Kyōgoku Tamekane: poezja i polityka w Japonii okresu późnego Kamakura), Stanford 1989, s. 94.

⁹¹ Więcej na ten temat: J. Konishi, R. H. Brower, E. Miner, *Association and progression: principles of integration in anthologies and sequences of Japanese court poetry, A. D. 900–1350* (Skojarzenie i progresja: zasady integracji w antologiach i sekwencjach japońskiej poezji dworskiej, 900–1350), „Harvard Journal of Asiatic Studies” 1958, t. 21, s. 67–127.

⁹² Księżniczka Shikishi była trzecią córką cesarza Go-Shirakawa 後白河 (1127–1192). W wieku 10 lat została westalką *sai'in* 齋院 w świątyniach Kamo, gdzie służyła ok. 10 lat, po czym odeszła ze służby z powodów zdrowotnych. Ok. 1190 została mniszką buddyjską o imieniu Shōnyohō 承如法. Słynęła z samotnego życia w odosobnieniu i kompozycji pięknych wierszy. Jest poetką o największej liczbie wierszy jednej autorki zawartych w *Shinkokinshū*. Zob. T. Ariyoshi, op. cit., s. 282–283.

⁹³ *Sutra Lotosu Tajemnego Prawa* (jap. *Myōhō Renge Kyō* 妙法蓮華經) jest głównym tekstem szkoły *tendai*, głosi nauki o transcendentnej istocie Buddy oraz o możliwości powszechnego wyzwolenia.

⁹⁴ Więcej o akcji sztuki *Teika*: Y. Kinoshita, *Teika no kōsō* (Akcja sztuki *Teika*), „Nōkenkyū to hyōron” 1998, t. 22, s. 1–10.

⁹⁵ Nie wszystkie sztuki teatru *nō* mają szczęśliwe zakończenia. Niejednokrotnie chodzi bowiem bardziej o przedstawienie problemu niż jego rozwiązanie.

W sztuce *Teika* znajdujemy tylko jeden utwór poetycki pochodzący z antologii *Shinkokinshū*, a mianowicie nr 1034 z pierwszej księgi o miłości autorstwa księżniczki Shikishi, oraz aż trzy wiersze Fujiwary Teiki z jego prywatnego zbioru *Shūigusō* 拾遺愚草 (Niemądre zapiski dworskiego szambelana, 1216). Poza tymi odniesieniami jest jeszcze wiele innych aluzji do wierszy wcześniejszych⁹⁶. Przejdźmy jednak do analizy wiersza głównej bohaterki, ponieważ jest on najważniejszy dla symbolizmu całej sztuki.

百首の中に、忍恋を
 たまのをよたえなばたえねながらへばしのぶることのよわりもぞする⁹⁷
 [Wiersz] w sekwencji stu wierszy, o tęsknocie i miłości
 tama no wo yo O tasiemko koralików!
 taenaba taene Odwiąż się jeśli masz się odwiązać.
 nagaraeba Jeśli zaś trwać będziesz
 sinoburu koto no Niezłomność moją
 yofari mo zo suru Ogarnie osłabienie.

Powyższy wiersz jest jednym z najsłynniejszych, jakie kiedykolwiek stworzyła księżniczka Shikishi⁹⁸. Pojawił się w sztuce *Teika*, ponieważ w okresie japońskiego średniowiecza istniała legenda o romansie księżniczki Shikishi i Fujiwary Teiki⁹⁹, którą rzekomo potwierdza powyższy wiersz miłosny¹⁰⁰. Jedyny element wizualny w wierszu¹⁰¹, czyli tasiemka koralików ma symbolizować więź pomiędzy kochankami, od której podmiot liryczny oraz główna bohaterka sztuki pragną się uwolnić. Istnieje jednak opinia, że powyższy utwór poetycki jest także poematem buddyjskim, możliwa jest więc jego podwójna interpretacja. Z religijnego punktu widzenia tasiemka jest symbolem zarazem kruchości życia, które może zostać w każdej chwili przerwane, jak i ślubów buddyjskich oraz przywiązania do ziemskiego życia, które z perspektywy buddyzmu jest wadą, ponieważ uniemożliwia uwolnienie się od rzeczywistości i osiągnięcie oświecenia. W sztuce *Teika* wiersz stanowi zatem punkt wyjścia podwójnej interpretacji postaci księżniczki Shikishi jako kochanki Teiki oraz mniszki

⁹⁶ Pozostałe odniesienia zostały poczynione do kilku wierszy z *Kokinshū* oraz *Shūi wakashū* 拾遺和歌集 (Zbiór pokłosa, 1005–1007). Nie są one jednak istotne dla niniejszej analizy.

⁹⁷ Cyt. za: *Shinpen kokka taikan*, op. cit.

⁹⁸ Wiersz pojawił się również w zbiorze poetyckim *Hyakunin isshu* stworzonym przez Fujiwarę Teikę, jako utwór reprezentujący niezwykle ceniony przez niego styl *ushin*.

⁹⁹ Owa legenda przyczyniła się do powstania wizerunku księżniczki Shikishi jako damy cierpiącej w samotności i wyczekującej ukochanego. W źródłach historycznych nie znaleziono dowodów, że dwójka poetów była ze sobą w związku miłosnym, chociaż znali się i pisali do siebie listy. Księżniczka Shikishi była westalką *sai'in* w świątyni Kamo, a następnie mniszką buddyjską, co wymagało życia w celibacie. Uważa się jednak, że „autentyzm” jej pięknych wierszy miłosnych jest wynikiem jej życiowych doświadczeń.

¹⁰⁰ Na podstawie badań amerykańskiej uczzonej Susan Matisoff o legendzie Semimaru 蟬丸 (wczesny okres Heian) można zaobserwować, że w epoce japońskiego średniowiecza informacje o kulturze dworskiej przekazywane były często poprzez tzw. literaturę niższych lotów oraz utwory sceniczne. Legendy o starożytnych i średniowiecznych poetach rozwijały i zmieniały się z czasem, i podczas gdy niektóre informacje o ich życiu były prawdziwe, wiele z nich dodawano z czasem, aby przyciągnąć uwagę czytelników i publiczności. Zob. S. Matisoff, *The legend of Semimaru. Blind musician of Japan* (Legenda o Semimaru, niewidomym japońskim muzyku), Boston 2006, s. XI–XIX. Wizerunek księżniczki Shikishi również uległ tego rodzaju procesowi „uśredniowienia” i legendaryzacji, czego wynikiem jest popularyzacja jej rzekomego romansu ze słynnym poetą Fujiwarą Teiką.

¹⁰¹ Uważa się, że księżniczka Shikishi miała swój własny unikalny styl poetycki, który charakteryzował się niewielką liczbą elementów natury oraz podkreśleniem emocji. Czasami jej styl nazywany jest psychologicznym. Zob. S. D. Carter, *Traditional Japanese Poetry. An anthology* (Tradycyjna poezja japońska. Antologia), Stanford 1991, s. 176–181.

buddyjskiej, co tematycznie wpisuje go w styl poetycki *Shinkokinshū*. Zenchiku wykorzystał legendę o romansie tych dwojga poetów, aby stworzyć postać głównej bohaterki jako ducha kobiety obłąkanej i cierpiącej z miłości. Stylistycznie wiersz księżniczki Shikishi nie wydaje się jednak reprezentatywny dla *Shinkokinshū*, nie zawiera bowiem żadnych środków poetyckich charakterystycznych dla tej antologii. Komparu Zenchiku prawdopodobnie wykorzystał ten utwór ze względu na jego sławę, możliwość podwójnej interpretacji, oraz legendę o romansie poetki z Fujiwarą Teiką, którego podziwiał.

Oprócz wiersza księżniczki Shikishi, w sztuce można znaleźć odniesienia do trzech utworów poetyckich autorstwa Fujiwary Teiki pochodzących z jego prywatnego zbioru poetyckiego *Shūigūsō*. Wiersze występują w sztuce w następującej kolejności – nr 2408, r 2713 oraz nr 2604.

時雨知時

いつはりのなき世なりけり神な月たがまことより時雨れそめけん¹⁰²

Bedąc świadomym jesiennego deszczu

itufari no

Wyzbyty fałszu

naki yo narikeri

Był to świat.

kaminaduki

Dziesiątego miesiąca

ta ga makoto yori

Któż to w swej szczerości

sigure someken

Wywołał jesienny deszcz?

Powyższy wiersz odnosi się do idei „uniwersalnego deszczu” z *Sutry Lotosu*, która głosi, że nauki Buddy są dostępne dla wszystkich istot odczuwających, lecz jedynie od nich zależy, czy te nauki przyjmą, czy też nie. Idea zobrazowana jest za pomocą krótkich i częstych deszczów, które bez wyjątków opadają na wszystkich odczuwających. Wiersz idealnie współgra z porą roku, w której rozgrywa się akcja sztuki. Data przybycia mnicha buddyjskiego do chatki Fujiwary Teiki jest bowiem dziesiątym dniem dziesiątego miesiąca w kalendarzu księżycowym¹⁰³. Jesienny deszcz zaś wskazuje nie tylko na porę roku, lecz jest tutaj symbolem „uniwersalnego deszczu”. Poza oczywistymi elementami buddyzmu i aluzjami do dwóch wcześniejszych wierszy¹⁰⁴, utwór ten nie wpisuje się jednak całkowicie w styl antologii *Shinkokinshū*, nie zawiera bowiem żadnych innych środków poetyckich charakterystycznych dla tej antologii¹⁰⁵.

賀茂社歌、社頭述懐

あはれしれ霜よりしもにくちはてて四代にふりぬる山あるの袖¹⁰⁶

Wiersz chramów w Kamo [napisany] z myślą o przodzie świątyni

afare sire

Poznaj żalność

simo yori simo ni

Rozkładających się

kutihatete

Od mrozu do mrozu

yoyo ni furinuru

I starzejących się przez lata

yama'afi no sode

– Granatowych rękawów.

¹⁰² Cyt. za: *Shinpen kokka taikan*.

¹⁰³ Kalendarz księżycowy oparty jest na fazach księżyca. Rok księżycowy ma 355 dni i dzielony jest na 12 miesięcy (po 29 lub 31 dni). Z powodu różnicy w liczbie dni co do roku słonecznego, pory roku przesuwają się w stosunku do miesięcy roku kalendarzowego.

¹⁰⁴ Aluzje zostały poczynione do wierszy z *Kokinshū* i *Shūishū*. Nie są one jednak istotne dla niniejszej analizy.

¹⁰⁵ Wiersz ten został zawarty w jednej z późniejszych antologii cesarskich, a mianowicie *Shokugoshū wakashū* 続後拾遺和歌集 (Dalszy ciąg późnego zbioru poklosia, 1325) jako nr 415 w księdze o ziemie.

¹⁰⁶ Cyt. za: *Shinpen kokka taikan*.

Powyższy wiersz niezwykle obrazowo kładzie nacisk na upływ czasu oraz wieloletnie cierpienie podmiotu lirycznego i głównej bohaterki sztuki. Rękawy są bowiem w klasycznej literaturze japońskiej symbolem miłości i tęsknoty pomiędzy kochankami. Szerokie rękawy szat służyły dworzanom okresu Heian jako poduszki, które zakochani podkładali sobie nawzajem pod głowy do snu. Arystokraci ocierali również o rękawy łzy wywołane samotnością i smutkiem po rozstaniu z ukochaną osobą, dlatego były one nieustannie mokre. Mokre lub rozkładające się wręcz rękawy stały się zatem w poezji japońskiej symbolem miłości, tęsknoty i smutku i właśnie tego rodzaju symbolizm znajdujemy w powyższym wierszu Fujiwary Teiki. Samotność podmiotu lirycznego zaakcentowana jest dodatkowo wizerunkiem mrozu symbolizującym chłód nie tylko dni zimowych, lecz również owych mokrych rękawów, których nikt już nie ogrzewa. Można zaobserwować, że poeta posłużył się tradycyjnym elementem poezji dworskiej, a mianowicie obrazem mokrych od łez rękawów, wypuklając samotność podmiotu lirycznego i współgrając ze stanem psychicznym głównej bohaterki sztuki. Jednocześnie nie można oprzeć się interpretacji religijnej sugerującej, iż rozkład rękawów symbolizuje również rozkład duchowy oraz niezdolność podmiotu lirycznego do uwolnienia się od spraw ziemskich i brak szansy na oświecenie. Łzy obłąkanej damy wylwane z powodu cierpienia przywiązania do miłości i świata, współgrają bowiem z opadami, które według idei „uniwersalnego deszczu” mają pomóc w oświeceniu, lecz dama nie jest podatna na nauki Buddy. Oprócz możliwości podwójnej interpretacji wiersza jako utworu o tematyce miłosnej i buddyjskiej, jedynym innowacyjnym środkiem poetyckim jest typowe dla poezji *Shinkokinshū* zakończenie w formie *taigendome*. Jednakże, zdecydowanie progresywny, a nie skojarzeniowy, charakter utworu wpisuje go w nowy styl antologii *Shinkokinshū* i ukazuje, że odnowa oparta na tradycji, tj. motywie mokrych rękawów połączonym z podkreśleniem przemijalności ludzkiego życia w ujęciu buddyjskim, leżała u źródeł teorii i stylu poetyckiego Fujiwary Teiki.

なげくともこふともあはん道やなき君かづらきの峰のしら雲 ¹⁰⁷	
<i>nageku to mo</i>	Nawet jeśli tęsknię
<i>kofu to mo afan</i>	I ubolewam,
<i>miti ya naki</i>	Nie ma drogi, by się [z tobą] spotkać.
<i>kimi kaduraki no</i>	Tyś jest białą chmurą
<i>mine no sirakumo</i>	Nad szczytem Kaduraki.

Powyższy utwór poetycki nie jest zbyt znany. Odnosi się do legendy o bóstwie Katsuragi, które otrzymałoby rozkaz budowy mostu pomiędzy dwiema górami, z powodu własnej brzydoty tak wstydziło się swojego wyglądu, że pracowało jedynie nocą. Zostało za to ukarane zniewoleniem pnączami bluszczu, co jest bezpośrednim odniesieniem do bluszczu oplatającego grób księżniczki Shikishi i symbolizującego w sztuce przytłaczające uczucie miłosne Fujiwary Teiki. Biała chmura nad górą Katsuragi¹⁰⁸ jest natomiast częstym obrazem w poezji dworskiej i symbolizuje oddalenie i niedostępność ukochanej osoby, co w powyższym wierszu odnosi się do Fujiwary Teiki – celu nieosiągalnego dla głównej bohaterki. Wiersz znacznie bardziej od dwóch poprzednich wpisuje się w styl antologii *Shinkokinshū*.

¹⁰⁷ Cyt. za: *Shinpen kokka taikan*.

¹⁰⁸ Góra Katsuragi znajduje się w mieście Gose w prefekturze Nara.

Znajdujemy w nim bowiem cytaty *honkadori* z dwóch wcześniejszych wierszy¹⁰⁹, wzór *x-no-y-no-z* w *kaduraki-no-mine-no-sirakumo*, oraz zakończenie w formie *taigendome*, choć utwór jest pozornie najmniej ze wszystkich powyżej zacytowanych nacechowany symbolizmem religijnym. Jedynym elementem pseudo-buddyjskim wydaje się „droga” rozumiana w sensie podążania ścieżką nauk Buddy. Jednakże, jeśli weźmiemy pod uwagę aspekt religijny, okazuje się, że cierpienie i tęsknota może odnosić się do niemożliwości podążania drogą ku oświeceniu ze względu na przywiązanie do spraw ziemskich. Chmura nad górą Katsuragi symbolizuje zaś niedostępność nauk buddyjskich podmiotowi lirycznemu wiersza, a w sztuce – zakochanej w Fujiwarze Teice księżniczce Shikishi.

Cztery przedstawione powyżej utwory poetyckie w mniejszym lub większym stopniu wpisują się w ogólnie pojęty nowy styl antologii *Shinkokinshū* pod względem zarówno tematyki, jak i środków poetyckich. Bardziej znaczącym wydaje się jednak fakt, że pomimo wielu aluzji do wierszy z innych antologii cesarskich, w sztuce *Teika* znajdujemy trzy przykłady utworów poetyckich Teiki pochodzących nie ze zbiorów cesarskich *Shinkokinshū*, czy też *Shinchokusenshū* skompilowanego jedynie przez Fujiwarę Teikę, lecz z jego prywatnego zbioru poezji *Shūigusō*. Oznacza to, że Komparu Zenchiku miał dostęp do prywatnych zbiorów poetyckich Teiki i badał jego twórczość, oraz że nie ograniczał się jedynie do antologii cesarskich przy doborze wierszy w swoich dziełach. Wygląda na to, że Zenchiku nie tylko wysoko cenił poetę, lecz być może uważał, że styl poetycki Teiki jest lepiej przedstawiony w jego prywatnych zbiorach niż w antologiach cesarskich¹¹⁰. Na przykładzie sztuki *Teika* można zatem potwierdzić nie tylko fascynację Zenchiku postacią i poezją Fujiwary Teiki¹¹¹, lecz również osobą, która wydawała mu się z Teiką blisko związana, czyli księżniczką Shikishi¹¹².

Podsumowanie

Na podstawie analizy jedynie dwóch sztuk *nō* autorstwa Komparu Zenchiku niezwykle trudno jest wyciągać daleko idące wnioski na temat jego odbioru i zastosowania japońskiej poezji dworskiej. Jednakże można pokusić się o konkluzję, że poezja *waka*, a w szczególności nowy styl antologii *Shinkokinshū* oraz poezja Fujiwary Teiki były niezwykle ważnym elementem sztuk *nō* tego dramaturga. Ponadto wiersze *waka* w *nō* stanowią nie tylko tło wydarzeń, lecz umożliwiają również szerszą interpretację ich samych pojętych w nowym

¹⁰⁹ Aluzje zostały poczynione do wierszy z *Kokinshū* i *Shinkokinshū*. Nie są one jednak istotne dla niniejszej analizy. Więcej na temat poezji w sztuce *Teika*: Y. Ikegami, *Teika uta to Zenchiku nō*, „Nonomiya”, „Teika” o *chūshin ni* (Wiersze Teiki i sztuki *nō* Zenchiku. Wokół sztuk pt. „Nonomiya” i „Teika”), „Meijigakuin Ronsō” 1991, t. 40, s. 167–179, oraz T. Imai, *Yōkyoku „Teika” no utamusubi kō* (Koncepcja połączenia poezji w sztuce *nō* *Teika*), „Ronkyū Nihon Bungaku” 2008, t. 89, s. 56–66.

¹¹⁰ Poezja japońskich antologii cesarskich jest niekoniernie najlepsza, lecz najbardziej odpowiednia do prezentacji na forum publicznym.

¹¹¹ Paul Atkins podkreśla, że Fujiwara Teika był tak ważny dla Komparu Zenchiku, jak jeden z kompilatorów antologii *Kokinshū* – Ki no Tsurayuki, był postacią znaczącą dla Zeamięgo. Zob. P. Atkins, *The noh plays of Komparu Zenchiku (1405–?)*, s. 94.

¹¹² Paul Atkins uważa, że duże znaczenie postaci księżniczki Shikishi i jej poezji w sztuce *Teika* ma związek z opinią Komparu Zenchiku o ideałach estetycznych dramatu *nō*. Zenchiku uważał bowiem, że uosobieniem owych ideałów jest postać wysoko urodzonej arystokratki.

kontekście dramatycznym oraz całej sztuki dostarczając większych możliwości skojarzeń i postępu akcji.

Poezja antologii *Shinkokinshū* okazała się ważnym elementem sztuki pt. *Kamo*, w której można wyraźnie zaobserwować połączenie religii shintoizmu i buddyzmu w średniowiecznej koncepcji *wakō dōjin*. Ważne jest również to, że Zenchiku niezwykle starannie dobrał wiersze z ósmej antologii cesarskiej pod względem autorstwa, jak i tematyki, tak aby idealnie wpisywały się w atmosferę sztuki. Oba wiersze z *Shinkokinshū* w sztuce *Kamo*, której są centralnymi elementami, pomimo obecności utworów z innych antologii cesarskich, zostały bowiem stworzone przez słynnych poetów-mnichów swojej epoki, symboli nowego stylu poetyckiego antologii *Shinkokinshū*. Dobór odpowiednich wierszy potwierdza i uwidacznia zarazem to, co poprzez połączenie elementów shintoistycznych i buddyjskich starał się w sztuce wyrazić Komparu Zenchiku, a mianowicie afirmację aktu poczęcia życia, które nieuchronnie przemija. Z drugiej jednak strony, w sztuce pt. *Teika* zaobserwować można nie tyle wpływ poezji antologii *Shinkokinshū*, lecz idealizowanego przez Komparu Zenchiku poety Fujiwary Teiki¹¹³. Sam fakt, że sztuka zatytułowana jest imieniem poety, który ani razu się w niej nie pojawia, jest miarą jego znaczenia. Wszelako to poezja Teiki oraz wiersze przez niego cenione¹¹⁴, tj. wiersz księżniczki Shikishi, a nie sama postać poety, okazała się dla sztuki najbardziej istotna. Teika mógł zatem być więc dla Zenchiku nie tylko obiektem badań i podziwu, lecz również autorytetem w obrębie poezji dworskiej.

Na podstawie powyższej analizy sztuk pt. *Kamo* i *Teika* można dojść do wniosku, że Komparu Zenchiku uległ fascynacji zarówno nowego stylu poezji *Shinkokinshū*, jak i słynnego poety Fujiwary Teiki. W doborze poezji zarysowują się jednak pewne wzorce czy ideały, którymi być może Zenchiku się kierował lub podążał, a mianowicie buddyjski ideał przemijalności życia oraz ogólnie pojęta tematyka religijna podkreślająca połączenie shintoizmu i buddyzmu, jak również kompozycja utworów literackich poprzez nieustanne odnawianie tradycji. Drugi z wzorców wydaje się szczególnie ważny w kontekście rozpatrywania wpływu twórczości i teorii Fujiwary Teiki na Komparu Zenchiku, ponieważ obaj artyści okazali się innowatorami w swojej dziedzinie. Wydaje się zatem, że Komparu Zenchiku można by nazwać „Teiką teatru *nō*”.

¹¹³ Zob. P. Atkins, *The noh plays of Komparu Zenchiku (1405–?)*, s. 93–95.

¹¹⁴ Paul Atkins podkreśla, że fascynacja Zenchiku postacią Fujiwary Teiki oraz jego poezją i teoriami była tak znacząca, że dramaturg używał zbioru poetyckiego *Hyakunin isshu*, stworzonego przez Teikę, podczas kompozycji swoich sztuk *nō*. Zob. P. Atkins, *The noh plays of Komparu Zenchiku (1405–?)*, s. 99, oraz Y. Ikegami, *Teika uta to Zenchiku nō*, s. 29–40.