

Hanna Ratuszna

Hanna Ratuszna – pracownik Instytutu Literatury Polskiej UMK w Toruniu (w Zakładzie Literatury Młodej Polski i Dwudziestolecia Międzywojennego). Jest autorką książek: *„Wieczność w człowieku”. O młodopolskiej świa-domości śmierci w twórczości Stanisława Przybyszewskiego* (Toruń 2005) oraz *„Błysk obrazu” – z zagadnień krótkich form narracyjnych w literaturze Młodej Polski* (Toruń 2009), redaktorką i współredaktorką tomów *Z problematyki krótkich form narracyjnych. Nowela młodopolska* (Toruń 2006), *Przez dwa stulecia. In memoriam Artur Hutnikiewicz* (Toruń 2006), *Krótkie formy dramatyczne* (Toruń 2007), *Religie i wierzenia polskiego modernizmu* (Toruń 2009), *Młodopolska synteza sztuk* (Toruń 2010), *Życie i twórczość Gabrieli Zapolskiej* (Stuttgart 2013).

Asagao – dramat o powoju. Kilka uwag o sztuce japońskiej

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2014.029>

Motyw powoju

Shōutsushi asagao nikki (Żywe odzwierciedlenie, czyli dziennik powoju z 1833 roku), czy Shōutsushi asagaobanashi (Opowiadanie o powoju) stanowią kolejne wersje napisanej w 1804 roku dla teatru lalek obyczajowej sztuki scenicznej o powoju (asagao)¹. Autorem pierwotnej wersji był Chikamatsu Tokuzō². Jak podaje Mikołaj Melanowicz w *Literaturze japońskiej*, największą popularność zdobyła wersja kabuki z 1859 roku, w której wykorzystano motyw powoju jako przewodni zarówno w prezentacji „zdarzenia scenicznego, jak i w scenografii”³. O popularności sztuki wspomina także Richard Lane w *Ukiyo-e Holzschnitte, Künstler und Werke*⁴. W polskim tłumaczeniu sztuki jednoaktowej (spisanej przez Yamadę Kakashiego) dokonany przez Henryka Fogla w 1905 roku, opublikowanym we Lwowie–Złoczowie, widnieje na stronie tytułowej komentarz:

wyraz „Asagao” oznacza w japońskim powój błękitny t.j. dosłownie „oblicze poranka”, ponieważ kwiat tej niezmiernie delikatnej rośliny, zwilżony kroplami rosy, rozwiera kielich swój jedynie w wczesnych, porannych godzinach, zanim promienie słoneczne wypiją rosę z dna jego, poczem kwiat płatki swe stula i więdną [...]”⁵.

¹ M. Melanowicz, *Literatura japońska*, t. 1, *Od VI do połowy XIX wieku*, Warszawa 1944, s. 480.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ „Shō-utsushi asagao nikki: sztuka kabuki, 1804 pisana dla teatru lalek; wersja kabuki z roku 1850 została przedstawiona z wielkim sukcesem przez Tanosuke II. W sztuce tej występują dziewczyna Miyuki i jej kochanek Asojirō”, R. Lane, *Ukiyo-e Holzschnitte, Künstler und Werke*, Zurich 1978, s. 333, tłumaczenie A. Jarosz.

⁵ K. Yamada, *Asagao*, [w:] *Dramaty japońskie*. Takeda Izumo, *Terakoya albo szkoła wiejska*. Dramat w 1 akcie, K. Yamada, *Asagao*. Dramat w 1 akcie, tłum. H. Fogl, Lwów–Złoczów 1905, s. 3.

Motyw powoju pojawia się w sztuce japońskiej bardzo wcześnie, przede wszystkim na drzeworytach i przedmiotach użytkowych. W książce Josiaha Condera *The Flowers of Japan Art. Of Floral Arrangement*⁶ znajduje się ilustracja zatytułowana *Oglądanie Siedmiu kwiatów jesieni*. Wśród różnorodnych roślin kwitnących w ogrodzie, przedstawione postaci: dwie gejsze i słudzy podziwiają także powój. O *Bukiecie Siedmiu Ziół Jesieni* (Aki no nanakusa) wspomina w cytowanej pracy Richard Lane:

suszone zioła służące do przygotowania noworocznej zupy, zatem i symbol Nowego Roku: (Lespedeza, siekiernica), susuki (Eularia) lub obana (miscanthus, rodzaj trawy Pampy), kusu (cinnomomum camphora, cynamonowiec kamforowy), nadeshiko lub tokonatsu (dianthus, dziki goździk), ominaeshi (patrinia), fuji-bakama (eupatorium), asagao (convolvulus, zawilec/powój)⁷

O powoju jako symbolu jesieni oraz motywie występującym na drzeworytach (Trichterwinde, *asagao*) pisze także Beata Kubiak Ho-Chi w książce: *Estetyka i sztuka japońska*⁸.

Interesujące wiadomości na temat *Bukietu Siedmiu Ziół Jesieni* pojawiają się w pracach Henry L. Joly'ego w *Legend in Japanese Art. A description of historical episodes, legendary characters, folklore, myths, religious symbolism, illustrated in the arts of old Japan*⁹ oraz Basila Halla Chamberlaina, m.in. w *Things Japanese. Being notes on various subjects connected with Japan*¹⁰, który wspomina o niemieckim przekładzie *Asagao* dokonany w 1900 roku przez Karla Florenza, Chamberlain sytuuje *Japanische Dramen* Florenza obok prac Astona *History of Japanese Literature* oraz *Japanese Plays Versified* McClatchie.

Podstawą japońskiego pojęcia piękna¹¹ jest nietrwałość. Powój staje się zatem symbolem kruchości istnienia, przemijania, miłości, która – jak wszystko, ma ulotny charakter. Kwiat jako element natury podlega jej rytmom, jest synonimem piękna. Jak pisał Ching-Yu Chang: „to, co Japończycy usilnie rozwijają w życiu i imitują w sztuce, to świadomość piękna natury”¹².

Asagao symbolizuje pewien styl myślenia o świecie, w którym wszystko wydaje się chwilowe. Styl ten ma swoje zastosowanie w przedstawieniach teatralnych, które odzwierciedlają bogactwo uniwersum, filozoficzną, religijną zasadę istnienia. Pojęciem estetycznym, które opisuje sens owych przedstawień, jest *yūgen*¹³. Oznacza ono pewien stan duchowy.

⁶ J. Conder, *The Flowers of Japan Art. Of Floral Arrangement*, Tokio 1891.

⁷ R. Lane, op. cit., s. 214, tłum. A. Jarosz.

⁸ B. Kubiak Ho-Chi w: *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Kraków 2009, s. 33. Autorka powołuje się na pracę S. Schmidt i S. Kuwabara: *Surimono. Kostbare japanische Farbholzschnitte aus dem Museum für Östasiatische Kunst*, Berlin 1990, s. 216.

⁹ L. Joly w *Legend in Japanese Art. A description of historical episodes, legendary characters, folklore, myths, religious symbolism, illustrated in the arts of old Japan*, Tokyo 1967, s. 363.

¹⁰ B. Hall Chamberlain, *Things Japanese. Being notes on various subjects connected with Japan*, London 1890, s. 467.

¹¹ Píše o tym m.in. K. Wilkoszewska we wstępie do: *Estetyka japońska. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2001, s. 12.

¹² C.-Y. Chang, *Ogólne pojęcie piękna*, tłum. B. Romanowicz, przejrzał K. Gruczalski, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2001, s. 65.

¹³ Pojęcie to jest typowe dla przedstawień *kyōgen*. Jak pisze Estera Żeromska, „w Rosji postrzegano przedstawienia teatru *kyōgen* jako „ucieleśnienie koncepcji Stanisławskiego”, s. 248. Można odnieść wrażenie, że „formuła” tego teatru najpełniej odpowiadała modernistycznym założeniom „teatru atmosfery”. Ten gatunek teatralny powstał już w XIV w. i stanowił „żywy” dokument epoki, por. E. Żeromska, *Maska na japońskiej*

wego napięcia, wyczekiwania, czy też – tęsknoty za ponadmysłową rzeczywistością. Jak pisze Toshihiko Izutsu:

Piękno *yūgen* jest spokojne, delikatne, subtelne i dwuznaczne, ponieważ opiera się na uświadomieniu sobie niesubstancjalnej i ograniczonej natury egzystencji ludzkiej. Jest to piękno zrodzone z duchowej aspiracji i tęsknoty motywowanej pragnieniem posiadania zmysłowych wizerunków niewysłowionej, ponadmysłowej rzeczywistości, okrytej wiecznym milczeniem¹⁴.

Nastrój wyczekiwania, tęsknoty i napięcia towarzyszy bohaterom japońskiej miniatury dramatycznej *Asagao*. Konstruuje go elementy natury i subtelnie zarysowane charaktery postaci. *Asagao* staje się synonimem sił natury i ukrytego w nich piękna. Piękno objawiające pełnię o poranku, ma charakter chwilowy, przemija. Sens tej myśli ukrywa się w ważnej dla wschodniej refleksji „filozofii” spojrzenia. Od duchowej kondycji patrzącego zależy to, czy dostrzeże i doceni chwilę wschodu słońca¹⁵.

Wpływ natury na życie człowieka, myśli i twórczość, jest ogromny. Jego istotę ukazuje japońska poezja, w której pobrzmiewa zasada jednoczesności (jednoczesność spojrzenia i refleksji)¹⁶, odtwarzają ją m.in. teatralne przedstawienia *kabuki*, jej niezwykłość ujawnia się w prawie nic nieznaczących dla Europejczyka wersjach okrzyków („Och!”, „Ach!”), o których Claudel pisał: „Jest w języku japońskim wyrażenie «poznać głębię rzeczy» (*mono-no aware-o shiru*). Słowo «aware» jest zdaniem niektórych uczonych, wykrzyknikiem «ach» lub «aha», używanym w momencie dojścia do pełnego zrozumienia rzeczy”¹⁷. Claudel nie precyzuje swojej wypowiedzi, nie podaje także źródła uzasadnienia sądu, jednak wskazuje na niezwykle istotny w japońskich przedstawieniach teatralnych element: zrozumienia. Spojrzenie rozumiejące (także bohaterka dramatu, nosząca imię *Asagao* odzyskuje wzrok, „jasność spojrzenia”, czyli zrozumienie rzeczy), refleksyjne odkrywa najgłębsze tajemnice istnienia, ujawnia także wartość słowa¹⁸.

scenie. Od pradziejów do powstania teatru *nō*. Historia japońskiej maski i związanej z nią tradycji widowiskowej, Warszawa 2003, s. 246.

¹⁴ T. Izutsu, *Metafizyczne tło teorii *nō**, przeł. S. Borowska-Peterson, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2001, s. 73.

¹⁵ Ślepa *Asagao* w dramacie *Ymady Kakashi*, tłumaczonym przez Fogla, błądzi w wędrownie, jest też – jak można dowiedzieć się z rekonstruujących wcześniejsze wydarzenia *recitativów* – narażona na liczne niebezpieczeństwa, m.in. napaść zbójców (w wyniku którego ginie jej wierna służąca). Odzyskanie wzroku dokonuje się za sprawą żywiołu – krwi. Tajemniczy proszek zmieszany z krwią ofiarnego męża przywraca pełnię spojrzenia, przemiana ta odbywa się nad brzegiem rzeki.

¹⁶ Por. K. Wilkoszewska, *Wstęp*, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, s. 8.

¹⁷ P. Claudel, *Możliwości teatru*, wybór i wstęp I. Sławińska, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1971, s. 93.

¹⁸ Akcja dramatu rozgrywa się nad rzeką Tokaido i w gospodzie, zarówno *Miyuke*, jak i jej ukochany to postaci szlachetne. W wieńczącej dramat scenie nad rzeką, w której zrozpaczona *Miyuke* – *Asagao* chce popełnić samobójstwo, pragnie połączyć się z żywiołem wody, tęsknota i oczekiwanie osiągają najwyższe tony. *Miyuke* traci w jednej chwili wszystko, w co do tej pory wierzyła. Żywioł rozszalał w wyniku ulewy wody, zagradza jej drogę. Świadomość utraty ukochanego, który był przecież tak blisko, rodzi poczucie daremności. Śmierć będzie miała zatem charakter ofiary, Bohaterka chciałaby w ten sposób przebłagać słońce, które mogłoby dalej „błogosławić” waleczne czyny Pana Komazawy: „*Asagao*: Zapewne dział się inaczej nie może! Zbyt wielkie widocznie są me przeszłe winy i oto teraz mści się na mnie Słońce – więc nigdy go nie obaczę?! Wezbrała gwałtownie ulewą rzeka, wezbrała nie do przebycia – czyż nie oznacza to dla mnie: śmierci? Chcę być posłuszną słońcu [...] może zasłużyć choć w przyszedłym życiu na szczęśne spotkanie z nim. Niechaj to miejsce będzie dla mnie brzegiem rzeki podziemnych krain, po której na łodzi przeznaczenia mego spłynę w raj *Budhy*” (*Yamada Kadashi, Asagao*, tłum. H. Fogel, Lwów 1905, s. 55). *Asagao* nie przeciwstawia się losowi, „miłuje swoje przeznaczenie”. Odwołanie do legendy o *Sayohime* wprowadza bohaterkę w krąg opowieści solarnych, w krainę wierzeń i sił natury. Zgodnie z treścią legendy, *Sayohime* tęskniąca za mężem, zmieniła się w głaz. *Asa-*

Motyw powoju pojawia się także w japońskiej sztuce zdobniczej, m.in. jako *ipomea violacea* (asagao) (Trichterwinde/powoj) – symbol lata, używany ozdobiennie na kuflach z nakryciem (Maskrug mit Deckel), wytwarzanych w Japonii z początkiem XVII wieku na eksport do Europy¹⁹. Ciekawe przedstawienie *asagao* jako *Asagao kawarashima* (Trichterwinde und Grunfink [Powoj i dzwonek], 1850–1860) ukazał na barwnym drzeworycie Utagawa Hiroshige II (1826–1869) w albumie *Shinsen kachōno kei* (*Neue Zusammenstellung von Blumen und Vögeln* [Nowe zestawienie kwiatów i ptaków])²⁰. W dramacie Yamady Kashiego *Asagao* kwiat powoju pojawia się także w funkcji zdobniczej, na złożonej rękojeści wachlarza:

Gospodarz: Zaraz to obaczę. *Rozwija wachlarz i ogląda go*. Na rękojeści złożonej jest kwiat a dalej, ten oto wierszyk pod nim napisano:
 „Tylko w porannej, wczesnej godzinie,
 Gdy krople rosy poczuje w swym łonie,
 Kwiecie powoju kielich swój rozwiera –
 Lecz kiedy z niebios pożoga w kwiat spłynie
 Promieni słonecznych bezlitosny rój
 I wyssie z płatków wszystek rosy zdrój,
 Nieszczęsne kwiecie omdlewa i ginie,
 Wraz z lśniącą rosą życie w nim zamiera –
 O gdyby zbawcze popłynęły strugi,
 Ożywczych kropel dżdżu perliste smugi”
 Na odwrotnej stronie stoi imię: Miyagi Asojiro, inaczej Komazawa Jirosaemon²¹.

Powój był zatem także motywem dekoracyjnym, który symbolizował utrwaloną w tradycji buddyzmu zen postawę wobec życia.

Asagao – dramat w jednym akcie

Jak podaje Mikołaj Melanowicz²², z pierwotnej, pięcioaktowej wersji sztuki Chikamatsu Tokuzo najchętniej realizowano akt trzeci (*Ebisuya*), w którym najwyraźniej pobrzmiwa

gao zaś pragnie połączyć się z wodami rzeki. Wody te stanowią analogię do łez, które nieustannie „spływają jej po obliczu” (*Asagao*, s. 54), co staje się przyczyną ślepoty „z żalu za nim wypłakała oczy” (*Asagao*, s. 37). Żywioły natury – płomienistego słońca i wezbranych wód rzeki, ognia i wody to dwa podstawowe, dopełniające się pierwiastki, siły, które utrzymują wszechświat w harmonijnym rytmie. W *Japońskich opowieściach o bogach* Wiesława Kotańskiego pojawia się wzmianka o pierwszej parze bogów: *Siuchini-no-kami* i *Uichini-no-kami*, którzy uosabiają pierwiastki męskie i żeńskie, w tradycji przedstawiają dwa rodzaje ziemi: żyzną, urodzajną i skalistą, nienasycalną („Antropomorficznie pojąć tę parę nie jest zbyt trudno [...] Ze skał, gór spływają potoki i tryskają źródła, a więc ich twarda opoka nie jest obojętna dla gleby właściwej: nasycza ją będąc sama nienasycalną”, W. Kotański, *Japońskie opowieści o bogach*, Warszawa 1983, s. 44). Istnieje także duch ognia *Hinokagutsuchi-no-kami*, *Hinoyagihayao-no-kami*, *Hinokagabiko-no-kami*, któremu przypisuje się cechy: patrzenia i rozjaśniania (ibidem, s. 66).

¹⁹ D. Croissant et al., *Japan und Europa, 1543–1929*, Berlin 1993, s. 268.

²⁰ Ibidem, s. 432.

²¹ K. Yamada, op. cit., s. 51. Z pewnością był to wachlarz typu *uchiwa* (posiadający stelaż ze stalowego drutu pokryty jedwabną gazą). Podobny wachlarz można oglądać w katalogu A. Król, *Martwa natura z japońską laleczką*, Kraków 2010, s. 12.

²² M. Melanowicz, op. cit., s. 480.

motyw miłosnego rozłączenia, wędrowni w poszukiwaniu utraconej „połówki”. Akt ten stał się także podstawą tłumaczonej na język polski w roku 1905 przez Henryka Fogla – wersji dramatu Yamady Kakashiego. Tłumaczenie zostało dokonane na podstawie niemieckiego przekładu z 1900 roku – Karla Florenza. W *Polskiej bibliografii japonologicznej po rok 1926* – Ignacego Schreibera widnieje następująca wzmianka:

Fogl Henryk. Dramaty japońskie. I. Takeda Izumo: Terakoya albo Szkoła wiejska. Dramat w 1 akcie. – II. Yamada Kakashi: Asagao. Dramat w 1 akcie. Tłum... Lwów – Złoczów b.d. [1905]. Nkl. I druk. W. Zuckerkandll, s. 59. Biblioteka Powszechna, nr 505. Przekład z Florenz K. Japanische Dramen: Terakoya und Asagao [akt XIV dramatu Asagao w przeróbce Suishoen Shujin], Tokyo-Leipzig 1900²³.

Karl Florenz zadbał o wszystkie szczegóły: papier, druk i ozdoby (kolorowe reprodukcje drzeworytów, barwne grafiki). Wydawcą okazał się Mistrz Hasegawa z Tokio. We wstępie do tłumaczenia Florenz wyjaśnia znaczenie motywu powoju, pisze także o pierwotnej wersji sztuki²⁴, zamieszcza również streszczenie poprzednich aktów, pierwotna wersja zawierała ich aż szesnaście. Florenz przetłumaczył akt XIV, w którym jak pisze – następuje „zjednoczenie pary”²⁵.

W przywołanym *Wstępie* nie brakuje interesujących uwag dotyczących samej kompozycji dramatu i japońskiej tradycji teatralnej. Tłumacz pisze więc o obecności motywów ludowych, które wykorzystał później w sztuce pt. *Biedny Henryk* – Hartmann von Arne’s oraz wątków epickich i poezji. Fragmenty *recitativów* zwanych *Jo* i *Chobo*, które w przedstawieniu wykonuje kantor²⁶, zdaniem Florenza, odpowiadają partiom chóru starogreckiej tragedii. Zarówno obecność *recitativów*, jak i poezji, wpływa na rytmiczność wypowiadanych słów, „rytmiczną rzekę mowy”²⁷.

Niezwykłe wydanie dramatów japońskich (samo w sobie stanowiące dzieło sztuki), budziło wielkie emocje. Jeden z krytyków Theodor Herzl napisał²⁸,

Przypadek tylko w ręce me włożył niedawno książkę japońskich dramatów. Jest to niemieckie wydanie dwóch, jak zapewnia tłumacz Pan Florenz, sławnych sztuk teatralnych. Jedna z nich zwie się „Terakoya”, wiejska szkoła, a druga „Asagao”, to imię dziewczęce.

Dekoracja książki jest wyborna, prawdziwy delikates dla smakoszy książek. Żeberkowany, miękki gdyby chustka, nierozrywany papier, tuszowy jakby druk, barwny zapach akwarelowych ilustracji, wszystko to nie zrodziło się w naszych stronach. Dwie palczki zamykają karton, w którym, niczym w bucie, tkwi miękka książka. I zaraz na pierwszej kartce cud się staje. Drobnym pismem antiqua, w niemieckim języku spisane, czytamy mianowicie: „Druk, ilustracje i papier T. Hasagawa, 10 Hiyoshicho, Tokyo.” Jak gdyby nic to nie znaczyło, iż w oficynie tego mistrza

²³ I. Schreiber, *Polska bibliografia japonologiczna po rok 1926*, Kraków 1929, s. 17.

²⁴ K. Florenz, *Japanische Dramen: Terakoya und Asagao* [akt XIV dramatu Asagao w przeróbce Suishoen Shujin], Tokyo–Leipzig 1900”, s. 6, tłumaczenie własne.

²⁵ Ibidem, s. 1.

²⁶ Ibidem, s. 6.

²⁷ Ibidem.

²⁸ T. Herzl, „Neue Freie Presse” z dnia 2.02. 1902, s. 1–3, cyt. za: P. Pantzer, *Japanischer Theaterhimmel über Europas Bühnen, Kawakami Otojirō, Sadayakko und ihre Truppe auf Tournée durch Mittel- und Osteuropa 1901/1902*, München 2005, s. 879 (tłumaczenie A. Jarosz).

Hasegawy w Tokyo drukowana jest niemiecka książka, a jak czysto, jak dokładnie w każdej kresce, jakże bez błędów w druku²⁹.

Swoj entuzjazm dla tłumaczenia Karla Florenza wyraził także wiedeński krytyk Felix Fischer w „Mitte Februar” z 1902 roku³⁰. Interesująca wydaje się również recenzja zamieszczona w „Die Wage” Otto Stoessla³¹, w której krytyk analizuje motywy poetyckie uobecnione w japońskich dramatach, a przedstawione wydarzenia odnosi do okresu niemieckiego średniowiecza³².

Otto Stoessel koncentruje się na historyzmie i „poezji słowa”. Można odnieść wrażenie, że krytyk, pisząc o tłumaczeniach Karla Florenza, miał na uwadze także problem sceniczności dramatów (i zarazem ich recepcji), jego uwagi uzupełniają wrażenia z występów Sadayakko i aktorów Kawakamiego. Wydanie Florenza przypominało średniowieczne inkunabuły, w których słowo i obraz spletały się w niezwykły, w swym znaczeniu – ornament. Sztuka japońska – jak można sądzić z wypowiedzi wiedeńskiego krytyka, odegrała niezwykłą rolę w kształtowaniu niemieckich poglądów estetycznych na progu XX wieku³³.

Polskie wydanie dramatu *Asagao* z 1905 roku (do tego wydania udało się dotrzeć) nie było już tak wspaniałe. Opublikowane wraz z innym dramatem jednoaktowym – *Terakoya albo szkoła wiejska* Takedy Izumo – miało charakter „kieszonkowy”, typowy dla tzw. „wydawnictw groszowych”. Polski tłumacz ograniczył się jedynie do wyjaśnienia sensu imienia *Asagao*, przywołał motyw pieśni śpiewanej przez główną bohaterkę. O wydarzeniach wcześniejszych czytelnik dowiaduje się z wypowiedzi bohaterów. Zarówno Miyuke, jak i Komazawa opowiadają o wcześniejszych zdarzeniach, które wpłynęły na obecną sytuację, doprowadziły bohaterów do miejsca, w którym historia musi uzyskać właściwe rozwiązanie.

Estetyka dramatu

Akcja dramatu rozgrywa się w *Oberży pod bogiem szczęścia*, w miejscowości Szimada³⁴, na nadmorskim gościńcu *Tokaido*. Dokładne umiejscowienie stanowi istotny element konkretyzacji zdarzeń. Dramat japoński ma swoje źródła w tradycji historycznej³⁵. Przeszłość, świetność Japonii, także jej mroczne dzieje, stają się zatem najważniejszym tematem wszelkich słowno-obrazowych przedstawień. Dramat obyczajowy, jakim jest *Asagao*, rozgrywa się także w cieniu wydarzeń historycznych, bohaterowie są przedstawicielami możliwych rodów, związanych z dworskimi sferami (ojciec *Asagao* należał do dworskiej świty Księcia).

Elementy realizmu, obecne w dramatach japońskich, sprzyjały europejskiej recepcji. Pierwszy występ aktorów japońskich na europejskiej scenie miał miejsce w Paryżu, w Théâtre Loie Fuller w 1900 roku³⁶. Wówczas rozpoczęła się także światowa kariera Saday-

²⁹ Ibidem.

³⁰ F. Fischer, „Salzburger Tagesblatt”, 18.02.1902, nr 40, cyt. za: ibidem, s. 930.

³¹ O. Stoessel, *Japanische Dramen „Terakoya” und „Asagao” von Prof. Dr. K. Florenz*. C. F. Amelangs Verlag, Leipzig. T. Hasegawa, Tokio, „Die Wage”, 1.06.1902, nr 23, cyt. za: ibidem, s. 944–945.

³² Ibidem.

³³ Ibidem.

³⁴ Pisownia zostaje zachowana.

³⁵ Pisze o tym m.in. M. Melanowicz, op. cit., s. 460.

³⁶ Z. Osiński, *Polskie kontakty teatralne z Orientem w XX wieku*, Kronika, Część I, Gdańsk 2008, s. 11.

akko – legendarnej gejszy, tancerki (jej stroje – kimona, styl zachowania kształtowały modę i obyczajowość zachwyconej „japońszczyzną” publiczności z Zachodu³⁷).

Dla Jana Augusta Kisielewskiego, wielkiego zwolennika japońskiej sztuki teatralnej, przedstawienia grupy aktorskiej Kawakamiego stanowiły potwierdzenie ich wartości, wpływu na rozwój europejskiej sztuki obrazu i słowa (Kisielewski obejrzał przedstawienie z udziałem japońskich aktorów po raz pierwszy w Paryżu w 1900 roku, w czasie trwania Wystawy Światowej³⁸. Warto przypomnieć, że aktorzy japońscy wystąpili w marcu 1902 roku we Lwowie w sali Colosseum, w Krakowie w Teatrze Miejskim, w Łodzi w Teatrze Wielkim i w Warszawie w Teatrze w Ogrodzie Saskim³⁹).

W artykule *Ewolucja Japonii*⁴⁰ Kisielewski dokonał interesującego porównania tradycji japońskiej i antycznej. Zestawienie dorobku, osiągnięć kulturalnych antycznej Grecji i Japonii mogło zaistnieć dzięki ważnym założeniom dotyczącym różnic filozoficznych, religijnych i politycznych. Kisielewski miał przede wszystkim na myśli stosunek tych dwóch kultur do sztuki, która znajduje swoje źródła w szczególnym rozumieniu natury. Porównanie staje się zatem możliwe dzięki podobieństwom „pojęć estetycznych”, wynikających „[...] z dążności do poddania życia realnego pod panowanie piękna abstrakcyjnego, czyli do uczynienia z życia sztuki – sztuki i poezji. Rozumienie i ukochanie natury robi człowieka pięknie pogodnym”⁴¹. Porównanie to można jednak analizować w szerszym kontekście, obejmującym także rozwój dramaturgii i teatru. Warto podkreślić, że niezwykle znaczenie nowatorskich rozwiązań teatralnych i dramaturgicznych, obecnych w twórczości japońskich mistrzów, mieszczańska Europa zrozumiała znacznie później, czego dowodem są m.in. cytowane już wypowiedzi Claudela. Kisielewski w innym szkicu pt. *O „Japończykach” w teatrze* dość autorytarnie stwierdza, że Japonia „nie miała dramatu”: „pozbawieni sprytu techniki europejskiej budowania świątyni z kart tarotowych – umieją zaledwie jedną scenę sklecić; akt idzie po akcie, wiąże się epicznie; dramat kończy się po dwudziestu kilku odśłonach dlatego tylko, że ostatecznie trzeba go skończyć i pozwolić widzom iść spać”⁴².

Wypowiedź ta świadczy o ważnym problemie, jaki stanowił odbiór sztuk japońskich w Europie. Obrazy, które mogli oglądać Europejczycy na własnych scenach, były wynikiem „przetworzenia” bogactwa przedstawień oryginalnych dramatów japońskich. Dostosowanie ich do potrzeb i możliwości odbiorcy, reprezentanta odmiennej kultury (choć Kisielewski próbował odnaleźć „wspólne elementy”) zmieniło sens i znaczenie wielu sztuk japońskich. „Przeróbek”, niekiedy pośpiesznych, dokonywali sami aktorzy i właściciele trup teatralnych. Pierwsze teatry japońskie, grupy aktorskie nie znały funkcji reżysera. Sztuka *Asagao* jest doskonałym przykładem procesu „redukcji” treści i obrazu. W scenicznych realizacjach pozostawiano najbardziej czytelny dla publiczności, ekspresyjny fragment przedstawienia. Brakujące akty najczęściej uzupełniano monologami (stanowiącymi odpowiednik *recitativów*). Taki zabieg zastosował również Jerzy Żuławski w tłumaczeniu dramatu *Terakoya albo wiejska szkołka* Takedy Izumo, który miał swoją premierę w Osa-

³⁷ L. Downer, *Madame Sadayakko. Gejsza, która uwiodła Zachód*, przeł. P. Gołębiowski, Warszawa 2009, s. 37.

³⁸ R. Taborski, *Z dziejów recepcji teatru i dramatu orientalnego*, [w:] *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, red. I. Sławińska i M. B. Stykowska, Kraków–Wrocław 1983, s. 151.

³⁹ Por. Z. Osiński, op. cit., s. 15.

⁴⁰ J. A. Kisielewski, *Ewolucja Japonii. Od feudalizmu do parlamentyzmu. Szkic*, [w:] idem, *Życie dramatu*, Lwów 1907, s. 117.

⁴¹ Ibidem.

⁴² J. A. Kisielewski, *O Japończykach w teatrze*, [w:] *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, wybór I. Sławińska, S. Kruk, wstęp I. Sławińska, Warszawa 1966, s. 296.

ce w 1746 roku, polska premiera jednego aktu odbyła się w teatrze lwowskim 4 grudnia 1904 roku⁴³.

Jak pisze Estera Żeromska⁴⁴, u schyłku XIX wieku teatr japoński uległ procesowi „modernizacji” pod wpływem kultury europejskiej.

W szkicu Jana Augusta Kisielewskiego pt. *O teatrze japońskim* pojawia się interesująca wzmianka o występie grup trupy Kawakamiego w Europie (w 1902 roku), m.in. w Loie Fuller i w Théâtre de l'Athénée. Kisielewski nazwał grupę Otojirō Kawakamiego „młodym teatrem japońskim”. Polskiego dramaturga interesował m.in. status społeczny aktora, jego poglądy na sztukę⁴⁵: „Dandziuro, mający obecnie 60 lat, grywa w tej samej sztuce trzy postaci: ojca – starca, który oplakuje zgon jedynego syna, pieścąc jego odciętą głowę, zrozpaczony rozpruwa sobie brzuch; w akcie drugim wychodzi jako matka – staruszka, nie dając najdrobniejszego ruchu, zdradzającego mężczyznę, w następnym jako gejsza 20-letnia tańczy szalenie, tak, iż porywa za sobą tłum widzów mężczyzn, na których widok 60-letniego aktora – dziewczyny działa w najwyższym stopniu podniecająco”⁴⁶.

Jedną z ważniejszych kategorii estetycznych obecnych w dramatach japońskich, którą opisał Kisielewski, jest nastrój. *Asagao* (pierwotnie przeznaczona do prezentacji w teatrze lalkowym) jest opowieścią, w której bohaterowie odwołują się do wydarzeń wcześniejszych. W tłumaczeniu Fogla tragedia staje się pełnoprawną jednoaktówką (zachowuje zasady poetyki typowe dla dramatów jednoaktowych). Zdarzenie dramatyczne ma swoją kulminację, którą stanowi spotkanie kochanków, niestety nie dochodzi do rozpoznania. Odczucie tragizmu istnienia ulega spotęgowaniu, w scenie tej, pełnej realizmu – bohaterka jest ślepa (w czasie wędrówki utraciła wzrok), ukochany nie widzi odzianej w lachmany dawnej, pięknej Asagao, lecz kogoś potrzebującego pomocy. Nastrój wyczekiwania, ciszy, w której rozlega się dźwięk miłosnej pieśni o powoju, jest jednym z komponentów przedstawienia, podobnie jak w symbolicznych dramatach Maeterlincka – może pełnić funkcję scalającą poszczególne zdarzenia.

Nastrój jest pojęciem, które uobecnia dwa fenomeny: czas i przestrzeń, scala je, pozwalając na moment – spojrzeć „w głębinę” bytu. Widz wie już, że za chwilę pozna prawdę, odczuwa z tego powodu radość lub trwogę, jednak często na tym kończy się funkcja poznania. Nastrój jest bowiem wielotonowy, zmienny. Na scenie, w obecności widzów dokonuje się „przestrojenie” głosu, dźwiękowy przeskok – rodzi się wówczas inne oczekiwanie, inna perspektywa zostaje poddana osądowi. W teatrze *kabuki* muzyka pełni niezwykle istotną rolę. Jest także ważnym czynnikiem związanym z nastrojem. Dźwiękowy podkład, który tworzą najczęściej w przedstawieniach: japońska banjola o długiej rączce oraz *shamisen* obciągnięty skórą⁴⁷, nie stanowi płynnej partytury, która „współbrzmiałaby” z wygłaszanymi kwestiami, czy rozgrywanymi zdarzeniami. Dźwięki, często szarpane, rozpadające się lub

⁴³ Por. Nowy Korbut, *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*, red. Z. Szwejkowski, J. Maciejewski, t. 16, Warszawa 1983, s. 368.

⁴⁴ E. Żeromska, *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy. Kabuki, bunraku*, t. 2, Warszawa 2010, s. 34. Estera Żeromska w pracy *Teatr japoński. Powrót do przeszłości* „podejmuje próbę ukazania zmian jakie zaszły w teatrze japońskim pod wpływem zetknięcia z kulturą Zachodu w perspektywie ujęć czasowych: cykliczności i linearności”, ibidem, s. 35.

⁴⁵ J. A. Kisielewski, *O teatrze japońskim*, s. 4. Aktorzy japońscy wyróżniają się zatem od innych tym, że „znakomicie odtwarzają współczesne życie średnich klas” (ibidem). Godność aktora „przechodzi z ojca na syna” i nie zna „barier wieku”, ibidem.

⁴⁶ Ibidem, s. 6.

⁴⁷ Por. E. Żeromska, *Jōuri czyli japoński teatr lalek dla dorosłych*, „Didaskalia”, t. 11, nr 64, 2004, s. 85.

połączone w liryczny pasaż, pełnią funkcję równorzędną wobec słów, czy gestów. Wykonujący „muzykę” artysta (dzieje się tak w teatrze lalkowym) jest personą rozgrywających się zdarzeń, jak pisał Claudel: „jest [...] całym chórem z zamkniętymi ustami. Nie ma prawa przemówić, wolno mu tylko jęczeć”⁴⁸.

Jeśli uświadomimy sobie, że scena była przeznaczona dla teatru lalek, ekspresja wyrazu, potęga nastroju stają się decydujące. Muzyka w teatrze *kabuki* towarzyszy gestom i słowom, wchodzi w najróżniejsze związki: jest „pomostem” między widzem a aktorem (lalką), „aktem i potencją” nastroju, komponentem przedstawienia⁴⁹. Muzyka odkrywa nowy wymiar obrazu i słowa, głębię, której właśnie w analizie nastroju poszukiwano np. w dramatach Maeterlincka.

Rolę muzyki jako czynnika związanego z teatralną funkcją nastroju doskonale wyczuwał Przybyszewski (w jego dramatach pobrzmiewają echa japońskich wpływów). W jednoaktówce *Goście* (1901), nieco schematycznej i wtórnej wobec dramatów Maeterlincka, pisarz sięga po kompozycję niezwykłą – *Taniec szkieletów* Saint-Saënsa. Muzyka ta towarzyszy postaciom – uczestnikom balu, których cienie można obserwować w oknach rozświetlonego blaskiem zabawy – upiornego pałacu. Osoby dramatu wypowiadają swoje kwestie „twarzą do publiczności”, w scenerii mrocznego ogrodu. Można odnieść wrażenie, że kompozycja Saint-Saënsa, przywołana jako motyw *dance macabre*, wyznacza główną oś prezentowanych zdarzeń. Inne dramaty Przybyszewskiego, nawet nastrojowy (symboliczny) *Śnieg* (1903), nie eksponują muzycznego motywu tak wyraźnie. Dopiero w ostatnim dramacie pt. *Mściciel* (1927) pisarz znów sięga po scenę balu, muzyka wypełnia wówczas przestrzeń sceniczną, która zyskuje dzięki temu nowy wymiar. *Taniec bohaterów* („nad przepaścią”, „urwiskiem”) przypomina spazmatycznym gestem ruch lalek japońskich. Wpływów japońskiej dramaturgii i sztuki scenicznej na twórczość Przybyszewskiego jest znacznie więcej⁵⁰.

Claudel analizujący lalkowe przedstawienia (*bunraku*) nazywał więc panującą pomiędzy lalką a aktorem – „zbiorową duszą grupy cieni”⁵¹. Aktor obdarza wówczas lalkę własnym głosem, ożywia ją – „prowadzi dialog”⁵².

W teatrze *kabuki* zasady te funkcjonują w odniesieniu do aktorów, którzy także stają się „dialogiczni”. Bohaterka *Asagao*, niegdyś piękna, dziś odziana w łachmany, ślepa Miyuke, wydaje się połączona niewidzialnymi związkami z inną postacią, odpowiedzialną za jej nędzę. Wypowiadane przez nią kwestie są kierowane zarówno do osób dramatu, jak i do losu, który bohaterka przyjmuje z pokorą. Jest więc niekiedy „marionetą”, poruszaną przez zakrytego czernią aktora, który „trzyma ją blisko serca” (Claudel), wciąż z nią połączony – gestem, słowem, istnieniem.

Widowisko staje się zatem – mimo zachowania zasad realizmu – „misterium wtajemniczenia”, niezwykłym spektaklem przeżyć, odczuć. Przedstawienia modernistyczne, zgodnie z przyswojonymi przez artystów koncepcjami Ryszarda Wagnera, ukazują teatr jako „sztukę osobną”, polegającą na „zespoleńiu wszystkich sztuk w jedną wielką Sztukę Teatru”⁵³. Bohaterowie zdarzeń ze względu na egzotykę mowy, gestów, stroju uruchamiają ciąg skojarzeń,

⁴⁸ P. Claudel, op. cit., s. 92.

⁴⁹ Por. E. Żeromska, *Jōuri czyli japoński teatr lalek dla dorosłych*, s. 86.

⁵⁰ Pisze o nich m.in. Adam Jarosz w rozprawie *Przybyszewski und Japan*, Stuttgart 2012, passim.

⁵¹ P. Claudel, op. cit., s. 92.

⁵² Ibidem.

⁵³ R. Taborski, *Z dziejów recepcji teatru i dramatu orientalnego*, [w:] *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, red. I. Sławińska i M. B. Stykowska, Kraków–Wrocław 1983, s. 151.

które przenoszą europejskich widzów w krainę snów, baśni. Dopiero moment ofiary, stanowiący integralny element przedstawień, przerywa ten ciąg wyobrażeń. W *Asagao* śmierć ofiarną ponosi sługa, który zgodnie z przepowiednią własnej córki, towarzyszką Miyuke, chce złożyć jej w darze własną krew. Krew zmieszana z eliksirem podarowanym przez ukochanego, przywróci dawnej żebraczce wzrok. Można odnieść wrażenie, że samobójcza, ofiarna śmierć – jej groza zostają w dramacie złagodzone przez działanie magii. Sens ofiary – w perspektywie moralności europejskiego mieszczaństwa, pozostaje wciąż w pełni niejasny, jednak cel zdarzenia – odzyskanie wzroku, z pewnością łagodzi wątpliwości.

W teatrze japońskim rytualne zabójstwo pełniło niezwykle istotną rolę. Bohaterowie powodowani troską o własny honor, rozcinali mieczem brzuch lub ucinali głowy. Scena zabójstwa pojawia się także w sztuce Takedy Izumo *Terakoya*, jest wyjątkowo drastyczna – musi zginąć sześciolatek chłopiec, syn strąconego z tronu księcia (zamiast niego ginie dziecko zdrajcy, który w ten sposób złożył ofiarę, by zmazać hańbę). Wydarzenia te rozgrywają się jednak w ukryciu przed oczyma widzów. Na scenę zostaje jedynie wniesione pudło z odciętą głową. Drastyczność scen budziła grozę, niekiedy jednak, jak pisała Lucy Downer, cytując słowa Sadayakko: „Pod pozorami piękna i gracji wszyscy Francuzi są żądni krwi i lez”⁵⁴ – była oczekiwana przez publiczność.

Wszystkie te „wydarzenia” i „ujęcia” różniły przedstawienia japońskie od europejskich, które były wówczas triumfem indywidualizmu. Ludwik Fryde pisał: „Na przełomie stuleci teatr jako zjawisko kulturalno-społeczne stał się mitem aktora. Kreacja aktorska tworzyła ośrodek zainteresowania, punkt ciężkości w przeżyciu widza i słuchacza. Artysta sceny był przedmiotem kultu, nawet idealizacji ze strony poetów”⁵⁵.

Trupa aktorów Kawakamiego, dość szybko zmieniła formułę występów. Zmiany te miały także swoje następstwa. W 1912 roku opublikowano w „Świecie Teatralnym” artykuł Szeko Tsubutszi⁵⁶ pt. *Dramat japoński*, w którym autor charakteryzował klasyczne formy przedstawień jako „podwaliny” pod rozwój nowego teatru japońskiego⁵⁷. Na scenę m.in. powróciła kobieta (wcześniej w role kobiet wcielali się mężczyźni, tzw. *onnagata*), która bardzo szybko zyskała popularność równą *divie*. Wprowadzono nawet sceny prezentujące kobiece *harakiri* (utrzymane w stylu samurajek. Aktorka – w tym przypadku Sadayakko, podcinała swoje gardło sztyletem⁵⁸). O tej metodzie wspomina także Basil Hall Chamberlain w cytowanej już pracy *Things Japanese. Being notes on various subjects connected with Japan*⁵⁹ (autor rozprawy zwraca uwagę na to, że Japończycy rzadko używali słowa *harakiri*, zamiast niego stosowali określenie pochodzące z Chin – *seppuku*, które oznaczało „przecięcie brzucha”⁶⁰. *Seppuku* mogło mieć zarówno „obowiązkowy”, jak i „dobrowolny” charakter, w wydarzeniu zazwyczaj uczestniczyli świadkowie, tzw. wysłannicy, dlatego – eufemistycznie – określano *seppuku* jako „szczęśliwą wysyłkę”⁶¹).

Sytuacja ta wydaje się niezwykle interesująca. Schyłek XIX wieku nie przynosi jeszcze

⁵⁴ L. Downer, op. cit., s. 222.

⁵⁵ L. Fryde, *Mit teatru*, [w:] idem, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Biernacki, Warszawa 1966, s. 147.

⁵⁶ Pisownia zachowana.

⁵⁷ Sheko Tsubutszi, *Dramat japoński*, tłum. K. W-i, „Świat Teatralny” 1912, 3 (9), s. 84, nr 4 (10), s. 95–96, nr 5 (11), s. 105–106, cyt za: R. Taborski, *Z dziejów recepcji teatru i dramatu orientalnego*, s. 162.

⁵⁸ Por. L. Downer, op. cit., s. 222.

⁵⁹ B. Hall Chamberlain, *Things Japanese. Being notes on various subjects connected with Japan*, London 1890, s. 219.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem, s. 220.

pełnej zmiany wizerunku kobiety aktorki, która bywa często postrzegana jako skandalistka (historie aktorek, kobiet wybitnych, jak np. Helena Modrzejewska, wpłynęły na zmianę tego wizerunku). Ubrana w kimono z epoki feudalnej, Sadayakko – przeczy jednak stereotypom. Fakt ten należy wiązać – być może – z szerszym zjawiskiem, jakim jest fascynacja kulturą, sztuką Dalekiego Wschodu.

Europejskie fascynacje

Sztuka japońska (także teatralna i dramaturgiczna) znalazła ważne miejsce w refleksji europejskiej w drugim pięćdziesięcioleciu XIX wieku⁶². Wojna rosyjsko-japońska, która rozbudziła szczególne nadzieje Polaków, była już tylko potwierdzeniem, ugruntowaniem procesów istniejących. Wymiana myśli, moda spowodowały niezwykle wprost inwazję na Wschód. Kolekcjonowano dzieła sztuki, przedmioty codziennego użytku, oglądano przedstawienia – polscy artyści, którzy nie znali języka japońskiego zamieszczali omówienia przedstawień teatru Kawakamiego, analizowali atmosferę, jaką wywołało pojawienie się Japończyków w Warszawie⁶³. Włodzimierz Perzyński pisał o „bajecznie pięknej grze”, zestawiał także obrazy sceniczne, elementy techniki gry teatralnej z obrazami i techniką drzeworytów⁶⁴. Sztuka japońska – zwłaszcza drzeworytnicza i teatralna – na stałe wpisała się w tradycję europejską. Jak pisał Wojciech Weiss – fascynacja sztuką japońską wpłynęła na rozwój stylu „na wzór Dalekiego Wschodu”:

Szła estetyka dla Europy nowa. Drzeworyt japoński. Cuda układu, olbrzymi smak barwy, inne spojrzenie na naturę – część malarzy europejskich japonizowała swoje obrazy, inni jak najswobodniej komponowali, umieszczając, zdawałoby się – tak sobie, kawałki postaci w obrazie, jakby ktoś nożycami powycinał. Styl klasyczny kompozycji ustępował stylowi Dalekiego Wschodu⁶⁵.

Autor *Japonki* (1900) zwrócił uwagę na kształtowanie się nowej estetyki, wynikającej z doświadczenia spotkania dwóch odrębnych kultur. Anna Król w interesującej, bogato ilustrowanej pracy *Japonizm polski* nazwała ten moment spotkania, „autentycznym dialogiem”⁶⁶. Japońska fascynacja stanowiła niejako przedłużenie poprzedniej – chińskiej (*chinoiserie*) z XVII wieku, była – jak pisała Zofia Albertowa – „doświadczeniem czerpanym z bogactwa osiągnięć sztuki Dalekiego Wschodu (w przeciwieństwie do *chinoiserie*, kształtującej się pod wpływem opisów podróżników, ich wspomnień, zatem w sposób wyobrażeniowy)”⁶⁷. Wielki sukces odniosła wystawa drzeworytów japońskich, która odbyła się w warszawskim *Salonie Krywulta* w 1900 roku, a w roku następnym – w Zachęcie przed-

⁶² Warto przywołać pionierski artykuł Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, *Inspiracje japońskie w Młodej Polsce*, „Pamiętnik Literacki”, 1983, z. 2, Wrocław, s. 77.

⁶³ Por. *U Sady Yacco*, rozmawiała Hajota, „Kurier Warszawski” 16 III 1902, nr 75, s. 2–3.

⁶⁴ Chodziło o ustalenie wspólnych cech sztuki, vide, W. Perzyński, *Sada Yacco*, „Głos Narodu” 1902, nr 61, 62 z 14 i 15.03.

⁶⁵ *Szkicownik Wojciecha Weissa*, wybór i oprac. A. I. Weissowa, S. Weiss, przedm. W. Juszcak, Kraków 1976, s. 22.

⁶⁶ A. Król, *Japonizm polski*, Kraków 2011, s. 37.

⁶⁷ Por. Z. Albertowa, *O sztuce Japonii*, Warszawa 1983, s. 163.

stawiono eksponaty japońskie pochodzące ze zbiorów Feliksa Jasieńskiego. W tym samym roku ukazało się tłumaczenie francuskiej monografii *Sztuka japońska*, autorstwa Louisa Gousse'a. Feliks Jasieński opublikował w 1901 roku swoje niezwykle dzieło *Manggha. Promenades a trawers le monde, l'art. Et les idées*⁶⁸.

Jako pierwszy, wśród polskich krytyków, termin „japonizm” wprowadził Stanisław Witkiewicz w 1901 roku, w monografii Aleksandra Gierymskiego. Autor *Na przełęcz* za jego najważniejszą cechę uznał subtelność („szkicowość”) linii⁶⁹.

W teatrze japońskim odnajdywano podobne cechy stylu prezentowanych sztuk: „szkicowość linii”, niezwykłość. Teatr japoński stanowił odpowiedź na oczekiwania odbiorców, którzy poszukiwali „porozumienia między realizmem scen obyczajowych (teatru niemieckiego) a symbolizmem (teatru francuskiego)”⁷⁰. Scena polska wiele zawdzięcza teatrowi japońskiemu: gest tragizmu, ekspresję pozasłowną, elementy tańca, współistnienie muzyki, obrazu i słowa, symbolikę kolorów. Rola aktora – *marionety* (jak w teatrze lalkowym), powróci w nowym kontekście w nurtach dwudziestowiecznych teatrów awangardowych. W 1910 roku Max Reinhardt w pantomimie *Sumurum* wystawionej w berlińskiej Kamerspiele zastosował znany z przedstawień teatru *kabuki* pomost łączący scenę z widownią. Pomost ten nazywano potocznie „drogą kwiatów”, „drogą kwiatową”⁷¹.

Rozwiązania proponowane przez teatr japoński (zwłaszcza teatr *kabuki*, w którym eksponowano realizm wydarzeń) były obecne w tradycji europejskiej, jednak zasada współistnienia gestu, słowa i dźwięku, poetyckość opowieści (sceny rozmów uzupełniały liryczne *recitativy*), wreszcie egzotyka mowy, jej komponenty – barwa i tonacja, pozwalały widzieć w nim „zjawisko” osobne, godne zainteresowania. Dramat japoński realizował nie tylko motywy historyczne, lecz także legendy, opowieści religijne (tematyka ta okazała się niezwykle aktualna). Zwłaszcza ascetyczna formuła teatru *nō* spotkała się z wielkim zainteresowaniem dramaturgów – poszukujących nowych form wyrazu (m.in. Claudel). Synkretyzm rodzajowy (dialogi, monologi, *recitativy*), rola ekspresji pozasłownej odpowiadały w pewnym stopniu formule teatru otwartego, o którym pisał m.in. Wyspiański⁷². Religijny charakter tańca, ascetyzm form zwracały uwagę ku głoszonym przez Tadeusza Micińskiego koncepcjom *Teatru – Świątyni*. O roli dziewiętnastowiecznego teatru – z perspektywy lat Ludwik Fryde pisał:

Niegdyś, przed trzydziestu, czterdziestu laty, teatr miał w sobie jakąś siłę przyciągającą. Magiczne światło sceny jak latarnia czarnoksiężka ściągało do siebie wszelkiego rodzaju ćmy ludzkie, wszystkich tęskniących, spodziewających się i zawiedzionych. Zbiegli się do niego ci, którzy źle czuli się w wygodnym cieple i szarzyźnie mieszczańskiej egzystencji⁷³.

Odświętna funkcja teatru w tradycji japońskiej wydaje się obowiązywać jedynie w przypadku teatru *nō*, teatr *kabuki* był właśnie wyrazem „nowej estetyki mieszczańskiej”⁷⁴. Widzowie europejscy nie od razu rozpoznali właściwie owe funkcje. W artykule *Stara barba-*

⁶⁸ Por. R. Taborski, op. cit., s. 151.

⁶⁹ S. Witkiewicz, *Monografia artystyczna*, [w:] idem, *Pisma zebrane*, t. 2, Kraków 1974, s. 442.

⁷⁰ Por. R. Taborski, *Z dziejów recepcji teatru i dramatu orientального*, [w:] *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, s. 151.

⁷¹ Ibidem, s. 161.

⁷² Wyspiański w swoich wypowiedziach podkreślał pełną niezależność od japońskiej sztuki teatralnej, zob. R. Taborski, *Z dziejów recepcji teatru i dramatu orientального*, s. 151.

⁷³ L. Fryde, op. cit., s. 146.

⁷⁴ Por. E. Żeromska, *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy. Kabuki, bunraku*, s. 145.

rzyńska Japonia Zenon Przesmycki analizuje zachowanie publiczności warszawskiej, zwraca tym samym uwagę na jej „barbarzyńskość”, a nawet „zaściankowość”: „Miałem właściwie dwa widowiska: jedno przed sobą, drugie za sobą i naokoło siebie [...]. To umiejąca, lepiej od reszty Europy, zachować «właściwy sąd krytyczny», «cywilizowana» Warszawa przypatrywała się «barbarzyńskiej» Japonii»⁷⁵. Przedstawienia teatralne grupy Kawakamiego były dla krytyka „sygnałem” nowoczesności, którą należy paradoksalnie postrzegać jako „zwrot ku tradycji”. W poprzedzającym ironiczną wypowiedź o barbarzyństwie Europejczyków artykule – *Reforma teatrów*, Przesmycki podejmuje próbę diagnozy sytuacji ówczesnych teatrów warszawskich. Kontakt ze sceną, odczyty poświęcone twórczości Maeterlincka, zabiegi dotyczące ich wystawienia, reakcje i oczekiwania widzów, najpełniej ujawniły kryzys, jaki objął warszawską scenę na przełomie wieku XIX i XX. Jednak Przesmycki – obrońca „czystości”, niezależności sztuki nie dyskredytował przedstawień oferowanych szerszej publiczności, które mogłyby mieć – jego zdaniem – nawet charakter wodewilowy⁷⁶. Istotnymi czynnikami, jakie wpłynęłyby korzystnie na modernizację sceny warszawskiej, były – zdaniem krytyka: „całkowity plan kampanii rocznej” oraz właściwe działania kompetentnego reżysera, nowości artystyczne, które „powinny być dobierane zgodnie z kryteriami: talentu autora i wartości utworu jako dzieła sztuki”⁷⁷.

Teatr i dramat japoński ukazany w europejskiej przestrzeni był niewątpliwie nowatorski. Niezależnie od słów krytyki ze strony „środków mieszczańskich”, grę aktorów postrzegano jako „czystą ekspresję emocji” (J. A. Kisielewski⁷⁸), całość zaś przedstawienia odbierano w kategoriach „wizyjnej rzeczywistości”. Określenie to, jakkolwiek brzmi nieco paradoksalnie, wyraża w pełni sens modernistycznej refleksji estetycznej – zasady kreacji, dla której punktem wyjścia staje się obiektywnie istniejący świat. Stanisław Przybyszewski analizując obrazy Muncha użył określenia „psychiczny naturalizm”⁷⁹. Nasycenie obrazów własnymi emocjami, perspektywa psychologiczna, obecna pod powłoką pozornie niezależnych zjawisk, odnalezienie korespondencji, współistnień, odkrycie prawa dopełnień – to określenia odnoszące się do nowej sztuki, która zrodziła się z emocjonalnego przeżycia otaczającego świata.

Styl nowej gry aktorskiej, tak różny od np. gry promowanej w europejskich teatrach, np. w popularnym w Paryżu teatrze Antoine’a, był odbierany przez teoretyków modernizmu także jako nowatorski. Tekst dramatu stanowił zaledwie partyturę odgrywanych scen, aktor zaś improwizował. Sens tej improwizacji i jej znaczenie były ogromne – przedstawienie „rodziło się na scenie”.

Egzotyka barw, niezwykłość połączenia muzyki i słowa (obecne już wcześniej w dramacie europejskim), dla Przesmyckiego, który dostrzegł w dramatach Maeterlincka eksponujących zasadę synestezji, funkcję twórczą nastroju – były synonimem tajemnicy, zbliżeniem teatru codzienności do poetyckiej, artystycznej wizji. Krytyk dostrzegł w nich „symbolizację stanów wewnętrznych”⁸⁰, szczególną „wartość malarską, której nie można znaleźć w naszych teatrach”⁸¹. Podobna uwaga pojawia się w artykule Jana Augusta Kisielewskiego

⁷⁵ Z. Przesmycki, *Pro arte. Uwagi o sztuce i kulturze*, Lwów 1914, s. 89.

⁷⁶ Idem, *Reforma teatrów*, [w:] ibidem, s. 74.

⁷⁷ Ibidem, s. 75.

⁷⁸ J. A. Kisielewski, *O Japończykach w teatrze*, [w:] *Myśl teatralna w Młodej Polsce. Antologia*, wybór I. Sławińska, Warszawa 1966, s. 295.

⁷⁹ S. Przybyszewski, *Psychiczny naturalizm*, [w:] *Synagoga szatana i inne eseje*, oprac. G. Matuszek, Kraków 1995, s. 92.

⁸⁰ Z. Przesmycki, *Stara barbarzyńska Japonia*, „Chimera” 1901, t. III, z. 9, s. 88.

⁸¹ Ibidem.

pt. *O Japończykach w teatrze*: „Poemat dźwięków i linii, harmonia stylizowanych gestów i słów, przedziwna całość symfoniczna gry, ruchu, kostium – to muzyka, taniec, malarstwo, poezja i śpiew, stopione w jedną sztukę wyższego rzędu”⁸². Kisielewski dostrzegł w przedstawieniach japońskich idealną wprost realizację zasady synkretyzmu, o której wspominali także europejscy artyści (Maeterlinck, Mallarmé)⁸³. Teatr stał się zatem miejscem uobecnienia sztuki słowa, obrazu, dźwięku. Obraz zaś był ruchem, energią – istnieniem i przedstawieniem. Kisielewski zauważył niebagatelną odmiennność, która mogła wyznaczyć kierunek rozwoju teatrów europejskich.

Dla Przesmyckiego przedstawienia japońskie ujawniały obecność „perspektywy metafizycznej”, która istniała także, jego zdaniem, w dramatach belgijskiego artysty: „nie chodzi o żaden realizm fotografujący przejawy życia, lecz raczej i jedynie o podniesienie tych życiowych przejawów do jakiejś wyższej potęgi”⁸⁴. „Wyższa potęga” w przedstawieniach japońskich nie została nigdy „nazwana”. Widzowie dostrzegali w niej *Fatum*, czy też wyraz złowrogich sił, czyhających na ludzkie błędy. Japońska tradycja religijna, obrzędowość nie były Europejczykom znane.

W *Asagao* „wyższa potęga” uobecniła się w przeznaczeniu, które rozdzieliło młodych, zakochanych w sobie ludzi. Bohaterka dramatu wcielając się w postać nędzarki, wyrzekła się dostojeństw, wygodnego życia, w imię miłości. Oczywiście można by interpretować wątek Miyuke w perspektywie historycznej, czy społecznej jako oskarżenie stosunków feudalnych panujących w ówczesnej Japonii: młoda dziewczyna musi poślubić męża, którego wybiera jej ojciec (interesująco wątek ten przedstawił także Wacław Sieroszewski w zbiorze opowiadań i felietonów *Z fali na falę* z 1933 roku)⁸⁵.

W dramacie *Asagao* wędrownka nędzarki utrzymującej się z pieśni służyłaby zatem ukazaniu pełnej gamy stosunków panujących na prowincji. Gospoda, w której zatrzymują się Miyuke i nierozpoznany przez nią ukochany – Miyagi Asojio, jest miejscem niebezpiecznym, Miyagi zostaje narażony na skrytobójczą śmierć (ściga go zemsta skłóconego z jego rodziną – przedstawiciela innego rodu). Miłość jest jednak wszechpotężna, w niej wyraża się niezwykła, typowa dla buddyzmu zen refleksja o przemijaniu świata. Dramat *Asogao* jest więc opowieścią o ludzkim przeznaczeniu (błądzeniu, często w mroku, w poszukiwaniu celu), o trudzie istnienia (bohaterka jest ślepa) i o ofierze. Wyrazem potęg fatum staje się pieśń – *recitativ*, pełniąca funkcję, zbliżoną do tej, jaką posiadał chór w antycznych tragediach. Pieśń zawiera komentarz i wyjaśnienie znaczeń, rozbrzmiewa w momentach, w których bohater musi dokonać wyboru (zmianie ulega bieg zdarzeń).

W pierwotnej wersji dramatu z 1804 roku, jak podaje Mikołaj Melanowicz, sztukę kończyła scena tańca *michiyuki* (tańca podróży) wyrażającego radość⁸⁶. Również Florenz potwierdza, że akt XVI prezentuje dalsze losy Miyuke, która zrozumiała, że wybrany przez jej ojca narzeczony i utracony ukochany Miyagi to jedna i ta sama postać⁸⁷.

⁸² J. A. Kisielewski, *O Japończykach w teatrze*, s. 296.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Z Przesmycki, *Stara barbarzyńska Japonia*, s. 88.

⁸⁵ W opowiadaniu *O-sici* główna bohaterka musi wybrać męża spośród trzech, przedstawionych jej przez ojca kandydatów. Każdy oferuje jej prezent – kwiat, symboliczny wybór jednego z darów będzie także oznaczał wybór męża. O-sici zakochuje się w biednym wychowanku jednego z duchownych. Jej miłość jest tak potężna, że decyduje się na śmierć. Małżeństwo ma więc niekiedy znaczenie ugody, traktatu zawartego między rodami.

⁸⁶ M. Melanowicz, op. cit., s. 481.

⁸⁷ K. Florenz, op. cit., s. 6.



Kwitnący powój
(fot. A. Bednarczyk)

Współczesny „żywot” *Asagao*

Brakuje wiadomości o tym, że *Asagao* wystawiano w okresie Młodej Polski na polskich scenach, nie wspomina o tym fakcie żaden z badaczy: Roman Taborski⁸⁸, Maria Podraza-Kwiatkowska⁸⁹ czy Zbigniew Osiński⁹⁰. Udało się jednak ustalić szczegóły dotyczące „współczesnych losów” japońskiego dramatu, który został przetłumaczony – tym razem z języka czeskiego (autorem przeróbki był Pavel Tkadlec, właśc. Pavel Kypr), w roku 1978. Tłumaczem polskiej wersji był Włodzimierz Felenczak. Przekład ten został opublikowany w czasopiśmie „Scena” z 1987 roku, w numerze 2. W 1994 roku wystawiono *Asagao – japońską baśń* w Teatrze Lalki i Aktora im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie. Reżyserem przedstawienia był Andrzej Józwicki. W obsadzie ról (odgrywały je lalki, reżyser zadbał o to, aby konwencja teatru *bunraku* została zachowana) pojawił się także narrator – *Tayn*. W kolejnym przedstawieniu z 2001 roku, które odbyło się w Gdańsku w *Teatrze Miniatura*, także zadbano o kwestie formalne. Lalki poruszały pary aktorów, zachowano realizm ich ruchów i poetyckość opowieści. Reżyserem spektaklu był – jak poprzednio – Andrzej Józwicki. Zamiast postaci narratora – w sztuce pojawił się *Kantor* (który pełnił jego rolę).

⁸⁸ R. Taborski, *Z dziejów recepcji teatru i dramatu orientalnego*, s. 151.

⁸⁹ M. Podraza-Kwiatkowska, *Inspiracje japońskie w Młodej Polsce*, s. 77.

⁹⁰ Z. Osiński, *Polskie kontakty teatralne z Orientem w XX wieku*, s. 11.

Japońska opowieść o miłości i poświęceniu (*Asagao*) zyskała wielką popularność w Czechach. Paweł Tkadlec (1909–1976) przetłumaczył ją w roku 1941 jako „baśń z mroku wieków”: Paul Weaver, Yamada Kakashi, *Asagao: japoński sen o wiecznej miłości* [*Gra miłości jeden akt prawny*], Praga 1941 [Fantasy]⁹¹. W 1955 roku Czechosłowacka Teatralna i Literacka Agencja opublikowała ilustrowane – nie tak jednak doskonale pod względem artystycznym jak wydanie Karla Florenza z 1900 roku – tłumaczenie Tkadlca *Asagao* z adnotacją: „adaptacja”. W roku 1981 ukazało się w Pradze kolejne tłumaczenie autorstwa Milosa Vodicka (1938–): *Asagao loutkova v 5 obrazach na japonsky' motiv*⁹². Japoński dramat stał się także interesujący dla rozgłośni radiowych (co wydaje się szczególnie ważne w związku z formułą teatru *bunraku*). 2 października 2006 roku wyemitowano w Pradze słuchowisko radiowe pt. *Asagao sen o wiecznej miłości* według Yamady Kakashi, Paula Weavera. Muzykę skomponował Josef Trojen, słuchowisko wyreżyserował – Bohus Hradil. Przedsięwzięcie tak odmienne od pozostałych (obraz zastąpiono dźwiękiem, gest – głosem, jego barwną tonacją) zyskało pochlebne recenzje⁹³.

Historia dramatu wskazuje na popularność motywu, jego żywotność. Tradycja japońska, sztuka z epoki Edo nieustannie inspirują umysły twórców, którzy sięgają po nowe rozwiązania sceniczne, przywołują bogate konteksty. Sztuka *Asagao* wydaje się jednak cenna nie tylko z tego względu – historia uczucia, poświęcenia, dążenia do szczęścia zyskuje uniwersalny charakter.

⁹¹ Pavel Kypr urodził się w Jihlavie w 1909 r., zmarł w 1976 r. w Pradze. Opublikował m.in. następujące dzieła: *Dzień i ludzie w zdaniach* (szkic, pseudonim Dewaren Jan, 1927), *Seven – trochę prozy* (1931), (Yamada Kahashido, pseudonim Paul Weaver, 1941), *Niewypowiedziane pragnienia* (1948).

⁹² <https://vufind.mzk.cz/Record/MZK01-000317694> [stan na dzień: 7.02.2013].

⁹³ Por. <http://mluveny.panacek.com/rozklasovehry/5182-asagao-1941.html> [stan na dzień 7.02.2013].

**Panna młoda
w tradycyjnym stroju;
Nara, Kasuga Taisha,
grudzień 2009
(fot. A. Bednarczyk)**

