

**TEATR
WSPÓŁCZESNY**

ROK 1965

YUKIO MISHIMA trzy sztuki jednoaktowe

autoryzowany przekład z angielskiego Anny Gostyńskiej

WACHLARZ

(HANJO)

JITSUKO, malarka

Irena Eichlerówna

HANAKO, obłąkana dziewczyna

Marta Lipińska

YOSHIO, młody człowiek

Tadeusz Łomnicki

JESTEŚ PIĘKNA

(SOTOBA KOMACHI)

STARA KOBIETA

Irena Eichlerówna

POETA

Tadeusz Łomnicki

DZIEWCZYNA

Marta Lipińska

MĘŻCZYŻNA

Damian Damięcki

POLICJANT

Tadeusz Surowa

ADAMASZKOWY BĘBENEK

(AYA NO TSUZUMI)

PANI TSUKIOKA

Irena Eichlerówna

IWAKICHI, stary woźny

Tadeusz Łomnicki

SAYOKO, urzędniczka

Marta Lipińska

FUJIMA, baletmistrz

Damian Damięcki

KANEKO, urzędnik M.S.Z-tu

Tadeusz Surowa

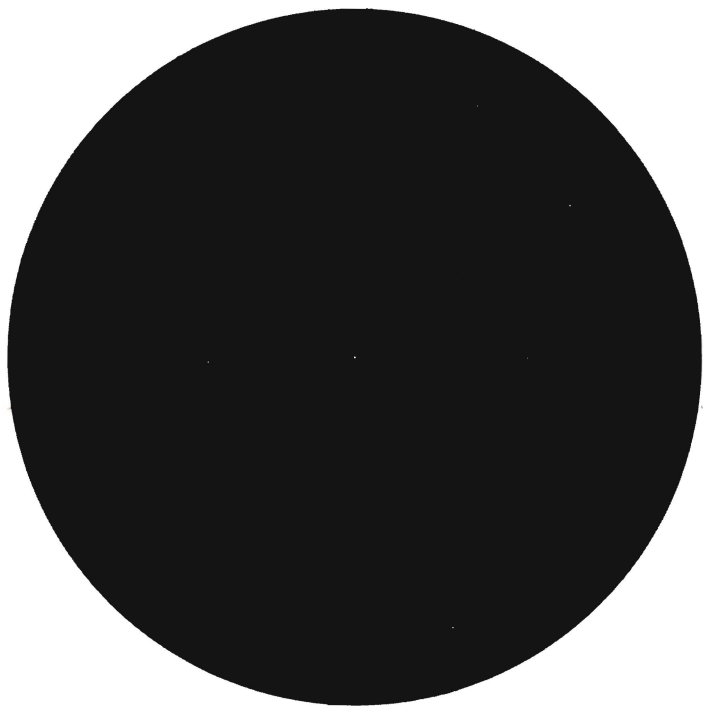
MADAME, właścicielka Salonu Mody

Barbara Drapińska

Reżyseria i opracowanie dramaturgiczne: **TADEUSZ ŁOMNICKI** Muzyka: **ZBIGNIEW TURSKI**

Scenografia: **JULIAN PAŁKA** Asystent scenografa: Danuta Kubiak

Dyrektor Teatru: **ERWIN AXER**



NIE TAKIE DALEKIE

Spośród żywych dzisiaj teatrów. japoński wydaje się nam zjawiskiem najbardziej chyba egzotycznym. Słowo to w potocznym odczuciu znaczy zwykle: dziwny, tajemniczy, fascynujący, ale obcy. Niewielu zresztą może pochwalić się, że ten teatr widziało.

Japonia leży naprawdę na drugim końcu świata. A ludzi, którzy widzieli, trzeba w dodatku pytać, jaki widzieli teatr, jest ich bowiem w Japonii conajmniej pięć rodzajów.

Dwa z nich, powstałe na przełomie XIX i XX wieku, reprezentują po prostu znany nam model europejski. To *Shimpa*, odpowiednik teatru bulwarowego, grający głównie obyczajowe melodramaty współczesne, i nieco młodszy *Shingehi*, teatr „literacki“, specjalizujący się w repertuarze europejskim i amerykańskim, od Shakespeare'a i Ibsena po O'Neill'a, Giraudoux i Becketta. Oba są bardzo popularne — *Shingehi* oczywiście trochę mniej — grają w nich nie-

raz znakomici aktorzy, lecz znaczenie tych przedstawień jest raczej lokalne, żadne z nich nie uzyskało międzynarodowego rozgłosu. Łatwo się domyśleć, dlaczego. Te produkty gwałtownej europeizacji, czy raczej amerykańskiej współczesnej Japonii powielają euro-amerykańskie wzory równie gorąco jak biernie, skazując się tym samym na wtórność. Formy rodzime, zarazem nowoczesne i odrębne, zaczynają dopiero kiełkować.

Nie ma w tym jeszcze nic dziwnego ani tajemniczego. Prawda, obok modelu amerykańskiego wciąż żyje stary, klasyczny teatr japoński *Bunraku*, teatr wielkich marionet, poruszanych przez kilku aktorów każda, tak skomplikowany jest mechanizm ich ruchów i do tak baletowej pozycji doprowadzony; *Kabuki*, teatr ludowy, rodem z XVII wieku, z których to czasów datuje się nie tylko forma widowisk tego teatru, ale i trzon jego repertuaru, choć znaczna część utworów ulegała w ciągu wieków licznym przeróbkom, a nawet po dziś dzień zjawiają się — rzadko co prawda — utwory nowe; wreszcie *Nô*, najstarsza i może najpiękniejsza forma japońskiej scenicznej sztuki. Kiedyś był to także teatr popularny, szybko jednak stał się formą elitarną, dworską, osiągając za to największe wyrafowanie i subtelność poetycką, zarówno tekstów jak konwencji aktorskiej. Na pierwszy rzut oka szokująco obcy, niepodobny do żadnej sceny europejskiej, strukturalnie wykazuje wiele analogii z antycznym teatrem greckim. Lecz teatr *Nô* trudniej już dziś zobaczyć, odkąd zabrakło arystokratycznych mecenasów, choć istnieją znów próby kontynuacji wielkiej tradycji aktorskiej i całej oryginalnej formy tego teatru.

W naszym stuleciu właśnie teatr najbardziej pasjonuje Europę. Przede wszystkim poetów. Do konwencji dramatycznej *Nô* sięgał parokrotnie Claudel, przetwarzał ją Yeats w *Four Plays for Dancers* (*Czterech sztukach dla tancerzy*) i Robinson Jeffers w *Dear Judas* (*Drogim Judaszu*), tłumaczył sztuki *Nô* Ezra Pound. Nawet Brecht, nawiązujący głównie do teatru chińskiego, sięgnął w *Jasager* po fabułę *Nô*. „Odkrycie“ japońskiego teatru nastąpiło, rzecz jasna, nieco wcześniej, mniej więcej w tych samych latach, w których Japonia odkryła teatr europejski, a pionierzy *Shingehi* zaczęli wśród skośnookich widzów propagować Tołstoja, Hauptmanna, Maeterlincka i Andrejewa. W roku 1900 zjechała do Paryża japońska trupa teatralna z wielką aktorką Sadą Yacco i jej mężem Otojiro Kawakamim. Europa oszalała z zachwytu. Triumfalne tournée japońskich artystów odbiło się echem w środowiskach artystycznych wszystkich stolic. Już w Paryżu zobaczył Sadę Yacco autor *Karykatur*, Jan August Kisielewski, i po powrocie do Krakowa rozpoczął entuzjastyczne propagowanie „Japończyków w teatrze“. Stał się ambasadorem

tego zespołu w Polsce, kiedy zespół w roku 1902 i do nas zawitał. Wrażenie w całym środowisku Młodej Polski było nie mniejsze. Nawet Wyspiański, odporny na mody i euforie, napisze wyniośle: „Nie uczyła mnie sztuki także Sada Yacco“; odetnie się od wpływu, lecz przecież zauważy. Sada zjedzie do nas jeszcze dwukrotnie: w 1905 i w 1909. Trafia i do Warszawy, ale tu zdaje się entuzjazm jest mniejszy. W każdym razie Miriam, subtelny esteta i niezbyt popędliwy krytyk, wyraźnie się zirytuje na warszawską publiczność. W artykule *Stara, barbarzyńska Japonia* (1909) po zachwytach nad zespołem i spektaklem zanotuje z goryczą śmieszki na widowni, rozmowy, opuszczanie miejsc... I rąbnie na odlew: tak to kulturalna, cywilizowana Warszawa przygląda się barbarzyńskiej Japonii!

Łatwo jednakże wyobrazić sobie sytuację owych warszawskich widzów, oglądających Sadę Yacco. Siedzieli jak na tureckim kazaniu. Nie rozumieli przecież nie tylko mowy słów — także mowy gestu, ruchu, charakteryzacji, kostiumu. Widzieli tylko egzotykę — może piękną, ale nużącą na dłuższą metę. Stary teatr japoński jest tak skonwencjonalizowany, że dla widza europejskiego pozostaje niejasny nawet wówczas, kiedy jest to widz przygotowany, wiedzący już coś niecoś o zawitym kodeksie, jakim się rządzi ta scena. Każdy drobny ruch palca ma tu sens znaku, każda linia w charakteryzacji twarzy zawiera informację o postaci, o jej wieku, pozycji społecznej, charakterze, aktualnej sytuacji. Wzorów charakteryzacji aktorskiej jest przeszło dwieście. A dochodzą jeszcze znaczenia barwy w kostiumie, sens maski (w *Nô* np. nosi ją tylko protagonista, „*shite*“, inni tylko w szczególnych przypadkach), konwencja postaci, obszerny kodeks gestu, wreszcie konwencje dramaturgiczne, także wielopiętrowe w swych bezpośrednich i aluzyjnych znaczeniach. Sam Miriam daleki był pewnie od całkowitego zrozumienia. Dla Europejczyka — i to Europejczyka o dużej kulturze estetycznej — stary teatr japoński to niestety tylko przepiękny balet. Poetycki, urzekający nieomylną precyzją i wdziękiem ruchu, barwy, układów aktorskich — i najzupełniej abstrakcyjny, nic nie znaczący.

Lecz hermetyzm starego teatru japońskiego nie oznacza hermetyzmu japońskiej sztuki w ogóle. Już dawne malarstwo japońskie jest dla nas czytelne bez wysiłku. Mniej dziś nas ono porywa, niż w początku stulecia, kiedy delikatny linearyzm tej plastyki zbiegał się z estetycznymi ideałami secesji. Zato rewelacją ostatnich lat stał się na Zachodzie japoński „informel“, młode malarstwo abstrakcyjne. Jest znakomite, bije na głowę wymęczone „wypracowania“ na płótnie, jakie w pocie czoła płodzą rzesze Europejczyków: łączy niebywałe wycucie koloru i formy z gwałtowną ekspresją i napięciem emocjonalnym o bar-

dzo bogatej skali, od dramatyzmu do ściszonej, subtelnej liryki. Drugą rewelacją jest dzisiejszy film japoński. Począwszy od pierwszych triumfów Kurosawy, od *Rashomona* i *Tronu we krwi*, poprzez *Nagą wyspę* Kaneto Shindo, jeden z najwspanialszych filmów jakie widziałem w ostatnich latach, aż do najnowszej *Kobiety z wydm* Teshigahary — film ten odnosi w Europie coraz nowe sukcesy, zajmując pozycję równie poważną, jak film włoski, czy angielska „nowa fala“. I co jest w obu tych przypadkach — malarstwa i filmu — najbardziej godne uwagi: to już nie Europa próbuje przyswajać sobie i przetwarzać starą japońską sztukę. Przeciwnie, to z kolei nowa japońska sztuka przyswoiła sobie i przetworzyła europejską inspirację i sama zaczyna podbijać świat. Etap hermetyzmu starej sztuki i powierzchownych naśladownictw europejskich wzorów w sztuce nowej ma się już w Japonii — być może — ku końcowi.

Czy i w teatrze? Trudniej tu o odpowiedź, mniej zresztą o nim wiemy. Lecz i tu pojawiają się oznaki podobnych procesów. Trzy jednoaktówki Yukio Mishimy mogą być jednym z dowodów. Ten młody jeszcze czterdziestoletni dziś powieściopisarz i dramaturg o pokaźnym już dorobku, napisał w latach 1950—1955 serię poetyckich jednoaktówek, w których poszedł drogą, podobną do praktyk Kurosawy: podjął stare, tradycyjne wątki teatru *Nô* i dał nową, współczesną ich wersję. Nie osadził ich jednak w stylizowanej scenerii historycznej. Poszedł dalej: osadził je w świecie współczesnej Japonii. A nawet po prostu — we współczesnym świecie, Sam stwierdza, że realia uważa tu za wymienne, że park tokijski w *Jesteś piękna* można zmienić na Central-Park w Nowym Jorku lub na jakikolwiek inny park, jeśli sztuka będzie wystawiona zagranicą. Tematy z *Nô* uważa za uniwersalne, nie za ściśle japońskie: wszystko, o czym pisze, może dziać się choćby w — Warszawie. Toteż odrzuca całą hieratyczną konwencję teatru *Nô*, cały ten gigantyczny szyfr, jakim operuje aktor klasyczny sceny japońskiej. Odrzuca nawet formę literacką sztuk *Nô*, rezygnuje z wiersza, recitativu, śpiewu, tańca, chóru; pisze zwykłą współczesną prozą.

Zachowuje za to samą kanwę, anegdotę — ale i do niej wprowadza pewne modyfikacje. W klasycznej wersji *Wachlarza*, jednej z niewielu sztuk *Nô* o szczęśliwym zakończeniu, oblakana Hanako odzyskuje zmysły, kiedy odnajduje utraconego kochanka, a wymiana wachlarzy przed rozstaniem się zakochanych ma dość istotny symboliczny sens; u Mishimy zakończenie jest inne, a wachlarze schodzą do roli ubocznego rekwizytu. Podobnym, ale bardziej złożonym modyfikacjom ulega — jak informuje tłumacz amerykański, Donald Keene, z którego przekładu właśnie dokonano przekładu polskiego — fabuła w *Jesteś pięk-*

na. W *Adamaszkowym bębenu* stary ogrodnik i księżniczka w wersji klasycznej zmieniają się w woźnego kancelarii awokackiej i klientkę salonu mody z naprzeciwka, ale także — prócz innych drobnych zmian — wprowadza Mishima inne zakończenie. Bardziej wymyślne i, dla mnie przynajmniej, słabsze: w dawnej wersji księżniczka, kiedy duch starca powróci, słyszy przez resztę życia nieustanne bębnienie, od którego nie znajduje już ucieczki.

Ten prościutki morał wydaje mi się subtelniejszy psychologicznie i poetycko od wersji Mishimy. Ale największą zaletą jego jednoaktówek jest chyba właśnie subtelność i delikatność rysunku, jaką mimo wszystko zachowują u niego dawne wątki starego teatru. Bo cel zmian, które wprowadza, treść którą chce wyrazić, ociera się właśnie o banał. Przy mniej cienkim piórze rzecz mogłaby być nieznośna. Tylko miłość jest życiem, życiem prawdziwym; zakochani widzą świat stokroć piękniejszy niż poeta nawet, jeśli poeta nie kocha; w miłości kochamy fikcję, własne marzenia i tylko ono daje szczęście, nie zaś rzeczywisty obiekt uczucia. Nie są to intelektualne rewelacje. A jednak miniatury Mishimy pełne są wdzięku i jakiejś szczerej, delikatnej romantyki.

Próba Mishimy chwyciła: sztuki jego weszły już na kilka scen europejskich. Być może znajdują naśladowców, i po malarstwie i filmie nastąpi także ofensywa nowej japońskiej dramaturgii. To oczywiście dziedzina przepowiedni. Ale warto podkreślić, że droga, na którą wkroczył Mishima, jest dla japońskiej dramaturgii obiecująca. Daje jej dwa atuty, nareszcie zjednoczone, nie rozbieżne: rodzime wątki i uniwersalizm. Bo w gruncie rzeczy Mishima traktuje wątki *Nô* tak, jak wielu europejskich dramaturgów traktuje dziś mity greckie. Jako skarbnicę wielkich archetypów. I kto wie czy za lat kilkadziesiąt XIV-wieczne archetypy teatru *Nô* nie staną się wraz z archetypami Aischylosa i Sofoklesa wspólnym bogactwem całej światowej kultury. Należą przecież do niej, tylko nie zawsze zdajemy sobie z tego sprawę.

KONSTANTY PUZYNA





Cena 2,70 zł

Zam. 449 RSW „Prasa“ W-wa, Okopowa 58. 10.000 egz. E-15