

Biblioteka Fundacji im. Takashimny

Estera Żeromska

Teatr japoński

Powrót do przeszłości



Wydawnictwo Dialog(c) Copyright edycja elektroniczna

DIALOG



Biblioteka Fundacji im. Takashimy

Estera Żeromska

Teatr japoński

Powrót do przeszłości

Wydawnictwo Dialog(c) Copyright edycja elektroniczna



Wydawnictwo Akademickie
DIALOG

Opiniowali do druku
Jolanta Tubielewicz, Alfred F. Majewicz, Mikołaj Melanowicz

Redakcja i korekta
Janina Skrzypek

Projekt okładki
Tadeusz Walter

Książka dotowana przez
Fundację im. Takashimy
© Copyright by Wydawnictwo Akademickie DIALOG

ISBN ePub 978-83-8002-093-1
ISBN mobi 978-83-8002-094-8

Skład wersji elektronicznej:

[Virtualo Sp. z o.o.](#)

VIRTUALO
Digital platform of tomorrow

Wydawnictwo Dialog(c) Copyright edycja elektroniczna

Spis treści

[Dedykacja](#)

[Przedmowa](#)

[Uwagi transkrypcyjne](#)

[Wstęp](#)

[Czasowe kręgi kultury japońskiej](#)

Japońska mandala teatralna

Narodziny nowego dramatu

Analizy sztuk

Zakończenie

Postscriptum

Bibliografia prac w języku japońskim

Bibliografia prac w innych językach

Znakowy indeks nazwisk japońskich

Znakowy indeks tytułów japońskich

Znakowy indeks terminów i nazw japońskich

Znakowy indeks terminów, nazwisk i tytułów chińskich

[O wydawnictwie](#)

Wszystkie rozdziały dostępne w pełnej wersji książki.

Wydawnictwo Dialog(c) Copyright edycja elektroniczna

Wydawnictwo Dialog(c) Copyright edycja elektroniczna

Przedmowa

Przedmiotem rozważań niniejszej pracy jest czas w awangardowym dramacie japońskim szóstego dziesięciolecia XX wieku – okresu przełomowego w dziejach nowoczesnego teatru japońskiego, a mimo to pomijanego przez badaczy zarówno rodzimych, jak i zagranicznych.

Literatura japońska na ten temat – oprócz tekstów dramatycznych – dostarcza materiału o charakterze głównie informacyjnym. Autorami większości prac są Kan Takayuki, Ōzasa Yoshio, Tsuno Kaitarō i Senda Akihiko.

Literatura światowa natomiast – w chwili, gdy autorka przystępowała do pisania tej dysertacji – dostarczała zaledwie dwu antologii tego okresu opracowanych i opatrzonych obszernym komentarzem przez Amerykanina Davida G. Goodmana (pod koniec 1992 roku pojawiło się kilka nowych opracowań współczesnego teatru japońskiego uwzględniających również charakterystykę ruchu i dramatu lat sześćdziesiątych). Poglądy Goodmana ukształtowały się przede wszystkim pod wpływem opinii wspomnianych powyżej krytyków japońskich, a zwłaszcza Tsuno Kaitarō. Cechą charakterystyczną obu antologii amerykańskiego badacza jest wyeksponowanie problematyki atomowego holocaustu, wokół której koncentrują się rozważania egzystencjalno-etyczne autorów sztuk.

Po polsku na temat awangardowego teatru i dramatu japońskiego lat sześćdziesiątych ukazało się zaledwie kilka sygnalnych artykułów¹ i jedna sztuka Satō Makoto *Atashi-no Biitomzu* („Moi Bitelsi” 1967)².

Niniejsza praca wypełnia – jak sędzę – tę lukę w piśmiennictwie polskim i mam nadzieję, że stanie się być może punktem wyjścia do dalszych badań nad współczesnym teatrem japońskim.

Praca ta jest syntezą dotychczasowych badań, uzupełnioną o własne przemyślenia na temat teatru japońskiego postrzeganego szeroko jako zjawisko kulturowe. Niezwykle pomocny w kształtowaniu się moich przekonań był pobyt na stypendium w Japonii na Uniwersytecie Tōhoku w Sendai w latach 1983-1985, a zwłaszcza w latach 1991-1992. Dzięki temu stażowi mogłam nawiązać bezpośredni kontakt z japońskim środowiskiem artystycznym oraz z uczestnikami demonstracji 1960 roku (również 1970 roku), które stanowią kanwę społeczno-polityczną dramatu awangardowego lat sześćdziesiątych. Doświadczenie, którym dzielili się ze mną ci ludzie, pomogło mi – mam nadzieję – zminimalizować „cudzoziemską stronniczość” w ocenie niezwykle złożonych problemów Japonii dawnej, a zwłaszcza współczesnej.

Na tle istniejących publikacji praca ta różni się sposobem podejścia do tematu – wyeksponowaniem zagadnienia czasu jako kluczowego problemu dla dramatu i teatru tego okresu. Problem ten został przedstawiony przeze mnie w dwóch perspektywach: historycznej oraz religijno-kulturowej. Dzięki perspektywie historycznej możliwe było usytuowanie fenomenu teatru awangardowego lat sześćdziesiątych na tle dziejów teatru i dramatu japońskiego oraz scharakteryzowanie sytuacji społeczno-politycznej warunkującej narodziny nowego teatru i dramatu. Dzięki perspektywie religijno-kulturowej natomiast możliwe było – jak sędzę – wykazanie rodowodu cyklicznej percepcji czasowej w japońskiej kulturze, a linearnej – w kulturze europejskiej,

a także skonfrontowanie odpowiadających tym percepcjom odmiennych sposobów organizacji czasu w teatrze. Ze względu jednak na to, że awangardowy ruch teatralny lat sześćdziesiątych był protestem przeciwko europeizującemu teatrowi *shingeki*, w którym przestrzegano zasady jedności czasu, miejsca i akcji, zasady implikującej linearny rozwój wydarzeń, w rozważaniach o czasie świadomie koncentruję się przede wszystkim na chrześcijańskiej, historycznej koncepcji czasu liniowego. W kontekście problematyki teatralnej pomijam zatem odniesienia do tradycji komedii dell'arte czy teatru szekspirowskiego, gdzie czas traktowano z większą swobodą.

Korzystając ze sposobności, chciałabym wyrazić głęboką wdzięczność Panu Profesorowi Mikołajowi Melanowiczowi za długoletnią współpracę, życzliwość i nieocenione wsparcie.

Z równą serdecznością chciałabym podziękować Panu Profesorowi Kikuta Shigeo z Uniwersytetu Tōhoku w Sendai, mojemu opiekunowi naukowemu podczas studiów w Japonii, za życzliwe wskazówki i rady.

Chciałabym również wyrazić wdzięczność Pracownikom Fundacji Japońskiej, którzy, przyznając roczne stypendium (1991), stworzyli mi idealne warunki do przygotowania tej pracy.

Ponadto pragnę podziękować moim japońskim Przyjaciołom, których życzliwości i bezinteresowności zawdzięczam, oprócz wielu niezapomnianych wrażeń, pomoc w kompletowaniu materiałów do tej pracy oraz w zgłębianiu tajników japońskiej kultury.

Słowa podziękowania winna jestem również Pani Profesor Jolancie Tubielewicz oraz Panu Profesorowi Alfredowi F. Majewiczowi, których życzliwe uwagi przyczyniły się do nadania pracy ostatecznej formy.

Fundacji im. Takashimy natomiast zawdzięczam możliwość opublikowania tej pracy. *Bardzo dziękuję.* **Wydawnictwo Dialog(c) Copyright edycja elektroniczna**

Przypisy

- ¹ Henryk Lipszyc, *Japońskie kłopoty z tradycją*, Dialog 5/1975.
 - Yukio Kudo, *Młodzi dramatopisarze tokijscy*, Dialog 1/1972.
 - Terayamy „*Wskazówki dla służących*”, Dialog 7/1978.
 - *Japońska awangarda we troje*, Dialog 7/1986.
 - *Teatry podziemne w Japonii*, Dialog 10/1981.
 - Yoshi Oida, *Japończyk od Brooka* oraz *Mackbett po japońsku*, Dialog 1/1986.
 - Estera Żeromska, *Betsuyaku Minoru* - współczesny dramaturg japoński, Przegląd Orientalistyczny 1-4/1991.
- ² Satō Makoto, *Moi Bitelsi* (tłum. Henryk Lipszyc), Dialog 9/1974.

Uwagi transkrypcyjne

W pracy posłużono się międzynarodową transkrypcją *Hebon-shiki-roma-ji* opracowaną przez amerykańskiego misjonarza Jamesa Curtisa Hepburna (1815-1911).

Podstawowe zasady transkrypcji:

pisownia	wymowa	przykład
ā	aa	okāsan (wym. okaasan – matka)
ī (lub ii)	ii	onīsan (wym. oniisan – starszy brat)
ū	uu	kūki (wym. kuuki – powietrze)
ē	ee	onēsan (wym. oneesan – starsza siostra)
ō	oo	otōsan (wym. otoosan – ojciec)
ch	ć	Chūgoku (wym. ciuugoku – Chiny)
j	dź	joyū (wym. dziojuu – aktorka)
sh	ś	shigoto (wym. sigoto – praca)
ts	ts	bijutsu (wym. bidziutsu – sztuki piękne)
w	u	warai (wym. yarai – śmiech)
z	dz	zaisan (wym. dzaisan – majątek)
y	j	yama (wym. jama – góra)

Wydawnictwo Dialog(c) Copyright edycja elektroniczna

Ponadto n (zgłoskotwórcze) przed spółgłoskami dwuwargowymi b, m, p wymawia się jak m, np. shinbun (wym. simbun – gazeta), shinpi (wym. simpī -tajemnica), honmono (wym. hommono – autentyk).

Popularne nazwy geograficzne, takie jak: Tokio, Kioto, Hirosima, Kobe, Osaka występują w wersji spolszczonej.

Wyrazy chińskie zapisano w transkrypcji pinyin.

Wstęp

Dzieje nowoczesnego teatru japońskiego można podzielić na trzy okresy:

1. Od końca XIX wieku do 1909 roku – okres poszukiwań nowych form obejmujący powstanie i rozwój *shinpa*, czyli Nowej Szkoły, ruchu łączącego niektóre cechy *kabuki*, z cechami teatru zachodniego.
2. Od 1909 roku do przełomu lat 1950/1960 – powstanie i rozwój *shingeki* – realistycznego teatru w stylu europejskim świadomie poszukującego inspiracji poza źródłami japońskiej klasyki teatralnej.
3. Od przełomu lat 1950/1960 do chwili obecnej – narodziny i rozwój ruchu *post-shingeki* - trendu powracającego do źródeł rodzimej tradycji teatralnej, ale pozostającego jednocześnie pod wpływem teatru europejskiego (ruch *post-shingeki*, w zależności od przyjętego kryterium, jest różnie nazywany i klasyfikowany).

Z powyższego podziału wynika, że rozwój nowoczesnego teatru japońskiego można postrzegać jako konfrontację rodzimego teatru klasycznego z europejskim, konfrontację dwóch odmiennych konwencji teatralnych wyrosłych z odrębnych kultur. U podstaw tych kultur leżą odrębne sposoby postrzegania świata. W Japonii jest to sposób raczej intuicyjny, znajdujący uzasadnienie w relatywizmie, w cykliczności czasowej, natomiast w Europie – sposób intelektualny, racjonalny, przejawiający się w linearnym koncepcji czasowej.

Teatr – trójwymiarowy, czasowo-przestrzenny i zminiaturyzowany obraz świata – dobrze odzwierciedla te różnice. W teatrze europejskim na wiele wieków utrwaliła się arystotelesowska zasada trzech jedności: czasu, miejsca i akcji, odzwierciedlająca racjonalną, liniową percepcję czasową. W teatrze japońskim (*nō*, *kabuki*) przejawia się relatywizm czasowy, buddyjska cykliczność – koncepcja usprawiedliwiająca czasową symultaniczność i transcendencję.

Spojrzenie na nowoczesny teatr japoński poprzez pryzmat rozumienia koncepcji czasu umożliwia zatem wykazanie podstawowego – jak sądzę – mechanizmu blisko stuletniego procesu adaptacyjnego teatru europejskiego w Japonii, procesu uwieńczonego kompromisem osiągniętym w latach sześćdziesiątych.

Istota próby europeizacji *kabuki* (pierwszy okres) polegała na wprowadzaniu racjonalnego elementu powodującego zmianę organizacji czasowo-przestrzennej. Absurd tego zamierzenia zrozumieli najradzykalniejsi zwolennicy europejskości w teatrze, Osanai Kaoru i Hijikata Yoshi, i wtedy postanowili eksperymentować poza obrębem rodzimej tradycji teatralnej (drugi okres). W założonym przez siebie teatrze Tsukiji-shōgekijō (1924-1928), pierwszym prawdziwym zespole *shingeki*, wprowadzili repertuar ograniczony wyłącznie do sztuk autorów europejskich. Pełna rehabilitacja klasycznej spuścizny teatralnej nastąpiła dopiero w latach sześćdziesiątych XX wieku. Ow powrót do przeszłości oznaczał przywrócenie teatrowi relatywizmu czasowego, co okazało się możliwe dzięki wyjściu poza przestrzeń budynku teatralnego *shingeki* oraz dzięki przełamaniu obowiązującego w *shingeki* realizmu opartego na zasadzie trzech jedności. Debiutujący w latach sześćdziesiątych dramaturdzy (Betsuyaku Minoru, Kara Jūrō, Satō Makoto i inni) stworzył dramat odróżniający się od dramatu *shingeki* wielowarstwową strukturą czasową i kompozycją

zbliżoną do scenariusza filmowego.

W tej pracy staram się dowieść, że owo zróżnicowanie struktury czasowej dramat lat sześćdziesiątych zawdzięcza:

1. Wykorzystywaniu rodzimej klasyki teatralnej.
2. Wykorzystywaniu europejskiego teatru absurdu (Beckett, Ionesco).
3. Wykorzystywaniu literatury europejskiej.

W pierwszym rozdziale pracy pt. „Czasowe kręgi kultury japońskiej” omawiam religijno-filozoficzne podłoże cyklicznej koncepcji czasu w Japonii. Staram się dowieść, że rozwój kultury japońskiej różni się od „rewolucyjnego” rozwoju kultury europejskiej – dziejów negacji i powrotów wynikających z linearnej koncepcji czasowej. Cykliczny rozwój kultury japońskiej odbywał się najprawdopodobniej zgodnie z shintoistyczno-buddyjskim, relatywistycznym charakterem tej koncepcji.

W rozwoju teatru japońskiego dostrzegam cykle, które w dalszych rozważaniach określam jako ułożone obok siebie kręgi *mandali*, symbolicznego obrazu przedstawiającego buddyjską wizję idealnego świata, w którym istnienie każdego elementu jest uwarunkowane harmonijną koegzystencją z całością. Analogicznie można zobrazować wszystkie japońskie formy sceniczne (*bugakii ndy kyōgen, kabuki, bunraku*), które do okresu Meiji (1868-1912) żyły własnym życiem, niezależnie od siebie, nie przeszkadzając sobie wzajemnie, ale się wzbogacając. Formy te tworzyły jakby różne światy, oddzielne universa, w ramach których pilnie strzeżono wewnętrznych sekretów artystycznych. W sumie składały się na spójny obraz japońskiego teatru. Staram się to wykazać, uwzględniając kontekst historyczny, w rozdziale drugim zatytułowanym „Japońska mandala teatralna” i podzielonym na trzy podrozdziały:

Shinpa - próba rozbicia *manclali*.

Shingeki – wyjście poza *manclalę*.

Narodziny Ruchu Teatralnej Odnowy – powrót do *mandoli*.

W rozdziale tym staram się również dowieść, w jaki sposób cykliczna, relatywistyczna koncepcja czasu wpływa na stosunki czasowo-przestrzenne w klasycznym teatrze japońskim [*no, kabuki*]. Próbuję ponadto wykazać, że proces europeizacji teatru japońskiego, którego istotą było dostosowanie się do sprzecznego z kulturą japońską realizmu opartego na jedności czasu, miejsca i akcji, krył w sobie ryzyko odcięcia od korzeni. Takiemu ryzyku zapobiegli – po blisko stu latach europeizacji – twórcy Ruchu Teatralnej Odnowy.

Trzydziesty trzeci rozdział pt. „Narodziny nowego dramatu” poświęcony jest rozwojowi japońskiego dramatu nowoczesnego, od końca XIX wieku do lat sześćdziesiątych XX wieku włącznie. W podrozdziale „Na pograniczu dramatu *shingeki* i dramatu *post-shingeki* lat sześćdziesiątych” dokonuję ogólnej charakterystyki dramatu *shingeki* ze szczególnym uwzględnieniem nurtu pisarzy wyłamujących się z obowiązujących zasad realizmu, zwiastujących narodziny dramatu lat sześćdziesiątych. W kolejnym podrozdziale pt. „Narodziny dramatu *post-shingeki* lat sześćdziesiątych” omawiam ideologiczną, historyczną i artystyczną genezę powstania dramatu lat sześćdziesiątych, wyróżniającego się typowo japońskim relatywistycznym podejściem do czasu. Wyraża się ono w wielowarstwowej strukturze czasowej sztuk. O tym właśnie traktuje trzeci podrozdział pt. „Czas w dramacie *post-shingeki* lat sześćdziesiątych”.

Materiałem dowodowym na poparcie tezy o zróżnicowanej strukturze czasowej są zamieszczone na końcu pracy (rozdział piąty) analizy pięciu dramatów napisanych przez reprezentantów

awangardowego ruchu lat sześćdziesiątych:

Fukuda Yoshiyuki: *Gdzie jest Hakamadare?* (1964).

Betsuyaku Minoru: *Słoń* (1962).

Akimoto Matsuyo: *Kaison, mnich z Hitachi* (1965).

Kara Jūrō: *Maska aktorki* (1969).

Satō Makoto: *Kozō Jirōkichi, Szczur* (1969).

Analizy sztuk mają być zarazem dowodem na to, że japoński dramat lat sześćdziesiątych zbliżył się nie tylko do narodowej klasyki teatralnej, ale i do dramatu europejskiego.

Wydawnictwo Dialog(c) Copyright edycja elektroniczna

Czasowe kręgi kultury japońskiej

Świat dalekowschodni od europejskiego dzieliła zawsze bariera intelektualnego porozumienia¹ wynikająca ze zniechęcającej obie strony nieumiejętności pogodzenia intuicyjnego (na Wschodzie²) i racjonalnego (na Zachodzie) sposobu postrzegania świata. Istota takiej różnicy przejawiająca się w odmiennym stosunku do czasu przenika tajniki życia i sztuki.

W Japonii czas zataczał zawsze koliste kręgi³. Wynikający z tego relatywizm, który w Europie naukowe uzasadnienie znalazł dopiero w teorii Einsteina, był od dawna jedną z najbardziej charakterystycznych cech „japońskości”. Relatywistyczna percepcja czasowa kształtowała się w ciągu wieków pod wpływem kontaktu z porywczą naturą, rodzimej religii *shinto*, filozofii chińskiej i myśli buddyjskiej⁴.

Bezsilność i lęk wobec żywiołów przyrody zmuszającej do życia we wspólnocie wykształciła u Japończyków bardzo silne poczucie zagrożenia i nietrwałości. Niemoc nakazywała intuicyjną⁵ pokorę wobec praw natury i akceptację cykliczności pór roku. Nakazywała harmonię współżycia, do której „przekonywali” liczni japońscy bogowie (*kami*) z panteonu shintoistycznego obecni w codziennym życiu wielu pokoleń japońskich przodków. Człowiek wierzył, że jest częścią przyrody, a bogiem – każdy przedmiot, kamień, źdźbło trawy, każda żywa istota⁶. Wierzył, że zrodzony z przyrody powraca do przyrody. Dlatego pokornie musi poddać się jej cyklicznemu rytmowi i jednakową czią obdarzać wszystkich bogów – negatywnych (wiatru, burzy, nieurodzaju) i pozytywnych (słońca, wody, powietrza, urodzaju), aby pozyskać sobie ich łaski. To od nich, stale przypatrujących się i patronujących ludzkiej działalności, zależy wszelka pomyślność.

Czas odmierzano zatem odradzającymi się porami roku. W ten cykliczny rytm przyrody wpisano, zgodnie z kalendarzem księżycowym⁷, liczne uroczystości religijne (*matsuri*) pierwotnie tylko shintoistyczne, później również buddyjskie. Uroczystości te celebrowane są również dzisiaj według ustalonego pierwotnie porządku. Rozpoczyna się je od wzywania bogów i zapraszania do wspólnego uczestnictwa. Następnie przechodzi się do zachwalania zalet wywołanego bóstwa, powierzenia swoich pragnień i złożenia mu ofiary. Kończy się odesłaniem go z powrotem⁸.

Taki bezpośredni kontakt z bogiem warunkowało odwieczne przekonanie o wędrówce dusz, którego konsekwencją była ludowa wiara w *marebito*⁹ czyli boskich gości w ludzkiej postaci przybywających z odległych, obcych krain, istot łączących przeszłość z teraźniejszością. Byli zawsze serdecznie goszczeni przez mieszkańców wioski, ponieważ przynosili puryfikujące święte błogosławieństwo. Oczyszczali ze zwały oddzielającej – jak wierzą – od innych, a szczególnie od bogów, od nieczystości (*tsumi*) utożsamianej przede wszystkim z chorobą, otwartymi ranami, porodem i śmiercią. Zaspokajali silnie zakorzenioną od czasów mitologicznych potrzebę oczyszczającego zbawienia utrwalonego między innymi w formie symbolicznej ablucji rąk i ust przed wejściem na teren świątyni shintoistycznej¹⁰, czyli przed kontaktem z bogiem.

Cykliczna i relatywistyczna percepcja czasu w Japonii umocniła się dzięki zaakceptowaniu wywodzącego się z obserwacji przyrody chińskiego poglądu o jedności wszechrzeczy¹¹ wynikającej

z bezkolizyjnego współlistnienia przeciwieństw: ciemności i jasności, pasywności i agresywności, słabości i siły, smutku i radości, kobiecości i męskości, czyli pierwiastków *yin i yang* (japońskie czytanie *in – yō* lub *on – myō*)¹². Pierwiastki te wprowadzały ład do świata powstałego – według Chińczyków¹³ – z pięciu elementów o przeciwstawnych, ale uzupełniających się cechach: pozytywnego drzewa (*ki*) i ognia (*hi*), negatywnego metalu (*kin*) i wody (*mizu*) oraz neutralnej ziemi (*tsuchi*). Akceptacja chińskiej wizji rzeczywistości sprawiła, że i w Japonii pojęciem czasu zaczęły rządzić przeciwstawne siły *yin-yang* wyrażane w kategoriach pięciu żywiołów¹⁴.

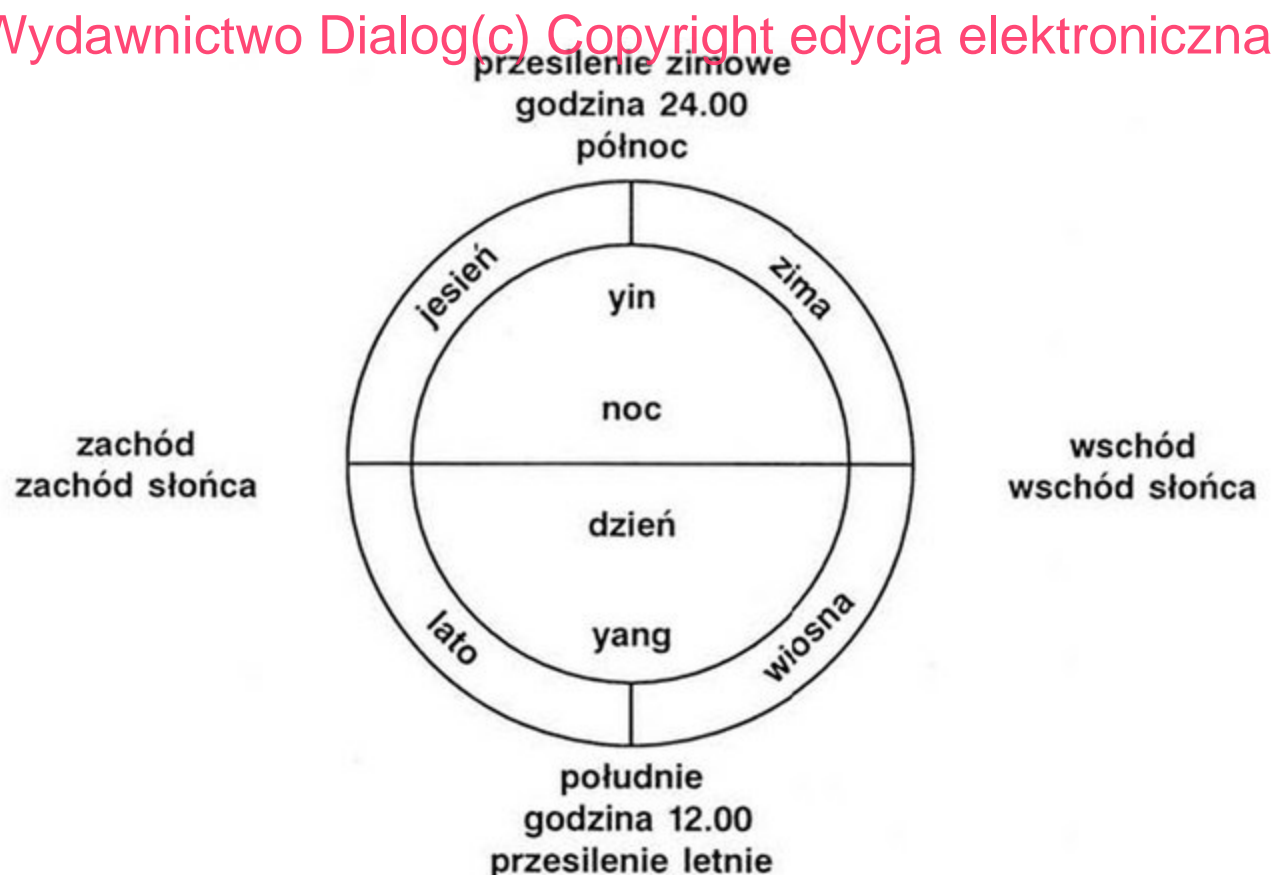
„Cykliczność – pisze Olgierd Wojtasiewicz – przejawia się tu w poglądzie, że każdy z tych pierwiastków zwalcza w cyklu poprzedni, ulega natomiast temu, który po nim następuje. I tak woda gasi ogień, ziemia (użyta do budowy tam) ujarzmi wodę, drzewo (np. zasadzone na stoku górskim) ujarzmi ziemię, gdyż zapobiega jej obsuwaniu się, metal tnie drzewo, ogień topi metal i znów woda gasi ogień itd.”¹⁵

Żaden z elementów nie jest dominujący, „żaden nigdy nie triumfował w sposób ostateczny; przeciwnie, jeden ustępował drugiemu i nosił w sobie jego załączek”¹⁶.

W cyklu dobowym osiąga punkt kulminacyjny w samo południe (odpowiednik godziny dwunastej), co oznacza zarazem początek schyłku, stopniowe ustępowanie miejsca tymczasowej dominacji *yin*, zmierzanie ku mrokowi nocy. Moment kulminacyjny *yin* osiągnie o północy (około godziny dwudziestej czwartej). Będzie dlań równoznaczny z początkiem nasilenia *yang*.

W skali rocznej cykl powtarza się analogicznie, z tym tylko, że południe zostaje zastąpione przesileniem wiosenno-letnim, a północ jesienno-zimowym¹⁷.

Na diagramie można to przedstawić w następujący sposób:



Nieustanne następowanie po sobie pierwiastków *yin-yang*, nazwane przez starożytnych Chińczyków *tao*, oznaczało drogę rozumianą początkowo wyłącznie w sensie dosłownym, z czasem

także jako bieg wydarzeń, porządek świata, ludzkie postępowanie, metoda, moralność, droga życia.

Świadomość nieuchronności wiecznych powrotów we wszechświecie, odniesiona także do stosunków społecznych, kształtowała w ludziach bierną uległość wobec ustalonego ciągu wydarzeń, przekonanie o bezcelowości sprzeciwiania się temu porządkowi¹⁸.

W Japonii, od czasu przedostania się tej będącej podstawą taoizmu filozofii, pojęcie drogi stapiało się z rodzimymi wierzeniami. Ów proces integracji religijnej wpłynął najprawdopodobniej na powstanie terminu *shinto*¹⁹ (drogi ustanowionej przez bogów) utworzonego w celu odróżnienia własnej religii od myśli chińskiej i buddyzmu, który od 552 roku²⁰ z dużą intensywnością zaczął kształtować światopogląd Japończyków. Oddziaływanie taoizmu objawiło się w trwałym związaniu kultury japońskiej z DROGĄ²¹, rozumianą bardzo szeroko jako „specjalizacja”, „technika”, „sztuka”, a ponadto jako „proces samodoskonalenia – stawania się lepszym poprzez poświęcanie się osiągnięciu jakiegoś celu dzięki rozwojowi charakteru”²².

Takie buddyjskie, dynamiczne widzenie świata w drodze, w nieustannym ruchu, które przeniknęło wszelką japońską myśl religijno-filozoficzną, społeczną, artystyczną, nałożyło się na shintoistyczną cykliczną percepcję czasową²³. Zabarwiło ją dodatkowo pesymizmem tkwiącym w nieuchronnej powtarzalności zjawisk²⁴, w stałej powracalności do punktu wyjścia²⁵, w przemijalności.

Wizja jedności świata buddyjskiego znalazła symboliczny wyraz w *mandali*²⁶ sprowadzonej z Chin przez mnicha Kuka'a (774-835) wraz z ezoteryczną odmianą buddyzmu (jap. *mikkyō*). Z mandali odczytuje się, oprócz wyidealizowanego, precyzyjnego obrazu wszechświata widzianego przez pryzmat nauk Buddy, idealną drogę dochodzenia do stanu oświecenia (*satori*).

Rozpowszechnione przez Kūkai'a dwa podstawowe rodzaje *mandali*²⁷, *tai-zōkai* (mandala świata macierzystego łona)²⁸ i *kongōkai* (mandala świata diamentowego)²⁹ stały się podstawą założonej przez niego sekty *shingon*³⁰. Pierwsza z nich symbolizuje świat narodzin wszelkich zjawisk, druga – niezniszczalną jak diament, wieczną rzeczywistość.

O b u *mandalotn* wspólne jest wyobrażenie świata jako przejawu Buddy Dainichi'ego usytuowanego w centrum obrazu. Będąc symbolem wszechświata, wszystkich istot żywych oraz materii nieożywionej, Dainichi z centralnego miejsca obrazu „objaśnia” relację między jednostką (częścią) a całością: każde indywidualne istnienie żyje poprzez całość, podczas gdy całość istnieje wiecznie poprzez każde poszczególne istnienie³¹.

Otoczające Buddę Dainichi'ego liczne bóstwa (bądź ich symbole), które reprezentują inne, odrębne aspekty rzeczywistości okolonych na obrazie oddzielnymi kręgami (*kongōkai*) lub kwadratami (*taizōkai*), są nosicielami „załążków” centralnego Buddy. Poprzez te „załążki” ich wnętrza otwierają się na wspólny świat nirwany (*satori*) - oświecenia, wyzwolenia, oczyszczenia³².

Mandala, symboliczny diagram obrazujący doskonały, nienaruszalny zbiór wszystkich elementów składających się na strukturę bytu i świata, jest niejako buddyjską przestrogą przed groźbą zakłócenia harmonii całości w wypadku wyeliminowania choćby jednego elementu, czy też deklaracją nierozzerwalności stale wydłużającego się dzięki reinkarnacji łańcucha życia i śmierci.

Buddyjska wiara w reinkarnację³³, w niektórych aspektach zbieżna z shintoistycznym kultem dla odradzających się cykli w przyrodzie, umocniła aspekt względności czasu. Pozbawiając śmierć charakteru ostatecznego, uczyniła z niej początek narodzin, a życie doczesne zaledwie etapem przejściowym pomiędzy poprzednim i przyszłym wcieleniem. Uwarunkowany swoimi postępkami z przeszłości, świadomy odpowiedzialności za życie w kolejnej inkarnacji, człowiek cierpliwie znosi swój los. Jego życie układa się w cykl-*sansarę* (łańcuch wcieleń), podczas którego, poruszając

się po Ośmiorakiej Ścieżce, dąży do doskonałości, do *nirwany*.

Łączność między poszczególnymi cyklami, między przeszłością a teraźniejszością, śmiercią a życiem „zapewniają” dusze zmarłych, które co pewien czas, wcielone w postać jaką reprezentowały za życia, zmuszane są do opuszczenia czyśca i złożenia wizyty w świecie żywych, żeby opowiadaniem o własnych cierpieniach złagodzić ich męki.

Pojmowanie świata jako całości złożonej z odrębnych, ale przenikających się nawzajem istnień (elementów) oraz wynikający z tego relatywizm ostatecznie utrwalił się w Japonii za pośrednictwem *zen* przeniesionego z Chin przez mnicha Eisai’ a (1141-1215) w 1191 roku³⁴. Apoteozujący duchowe przeżycia, intuicję, uważany powszechnie za sektę buddyjską, choć w rzeczywistości odrzucający naukę zawartą w sutrach, uznawany za religię, choć ani nie czci boga (mimo że nie zaprzecza jego istnieniu), ani nie jest związany z żadnym miejscem kultu, wolny od religijnego dogmatu, „ponadreligijny”, „nihilistyczny”, „irracjonalny”³⁵ – zew przekłada filozofię buddyjską na język praktyki i od chwili utrwalenia się w Japonii wywiera na ludzi, ich życie i kulturę przemożny wpływ, przydaje blasku „japońskości”. Wnosi do niej na trwałe urok praktycyzmu, prostoty, zmysłowości, naturalności (ale nie naturalizmu oznaczającego „uległość wobec naturalnych skłonności, bez zastanawiania się nad ich pochodzeniem i wartością”³⁶).

Zeniści, odrzucając wszelki obrządek religijny i wiarę w zbawcę, polegają wyłącznie na własnym doświadczeniu, na medytacji (*zazen*) mającej doprowadzić ich do stanu oświecenia. Odrzucają wszelką logikę i racjonalną analizę, starają się dowieść, że człowiek żyje przede wszystkim w zgodzie z psychologią i biologią³⁷.

Postrzegając świat jako jedność, wyzwalać się od krępujących więzów słowa i umysłu, zemści dochodzą do intelektualnej swobody polegającej na tym, że problem życia i śmierci uznają za nie istniejący. Wbrew bowiem logice są to tylko różne formy tego samego istnienia. Jedno jest więc drugim, choć stanowi odrębną, niezależną całość. Podobnie prawda staje się przejawem kłamstwa, dobro przejawem zła, „ja” przejawem innego człowieka, przyrody czy przedmiotu. Podobnie dzieje się z czasem – ma charakter relatywny.

Japoński mistrz *zen*, Dógen (1200-1253) przyznaje, że „czas jest istnieniem, a istnienie czasem”³⁸. Utożsamia z czasem każdą żywą istotę, każdego człowieka, przedmiot, sosnę czy bambus. Tworzą one odrębne, nieprzeszkadzające sobie nawzajem universa czasowe będące jednakże jednostkowymi przejawami całości.

„Cały świat zawarty jest w pojedynczym, odrębnym istnieniu, a każde istnienie jest czasem [...]. Istnienia te nie przeszkadzają sobie nawzajem, ponieważ czas nie przeszkadza czasowi. Zatem, jeśli pojedyncze istnienie ulega przemianie, wraz z nim przemienia się też cały świat [...]”³⁹. Dógen stwierdza dalej, że „«Istnienie-czas» cechuje przemijanie we wszystkich kierunkach: od dzisiaj do jutra, od dzisiaj do wczoraj, od wczoraj do dzisiaj, od dzisiaj do dzisiaj, od jutra do jutra. A ponieważ przemijanie jest cechą charakterystyczną czasu, czas przeszły nie nakłada się na teraźniejszy”⁴⁰.

Czasy te stanowią odrębne, ale uzależnione wzajemnie całości istniejące obok siebie. Przypominają jakby kolisty świat *mandali*, któremu można przyporządkować ogólny obraz japońskiego społeczeństwa i kultury. Podobnie jak czas każdą dziedzinę lub rodzaj sztuki w Japonii można sobie bowiem wyobrazić jako niezależne, hermetycznie zamknięte universum obramowane wyrazistą linią składającą się na spójną całość – wielość w wielości. Emanujące z *mandali* dwie podstawowe cechy buddyjskiego istnienia utrzymują tę spójność i celnie

charakteryzują zarazem japońską kulturę: implikujące koncentrację na teraźniejszości⁴¹, poczucie nietrwałości wszechrzeczy⁴² (przekonanie o pojawianiu się i zanikaniu zjawisk, myśli, uczuć wraz z warunkującymi je czynnikami przyczynowymi) oraz niesamodzielność wszechrzeczy. Cechy te zapewniają harmonijną koegzystencję różnych momentów czasowych – ulotnych, ale stanowiących przyczynę nowego istnienia (cyklu).

Poszczególne momenty współtworzą pełny obraz wszechświata, pełny, harmonijny obraz kultury japońskiej, której obcy jest europejski rewolucjonizm, rozwój wynikający z negowania i zastępowania jednego drugim. Świadczy o tym fakt, że żaden rodzaj sztuki japońskiej nie był nigdy zagrożony przez pojawienie się nowego. Stare usuwało się w cień ustępując pierwszeństwa nowemu, ale nie zanikało⁴³. Teatr *nō*, na przykład, powstał jako rozrywka klasy wojowników i pozostał nią przez cały okres Edo (1600-1868), mimo narodzin mieszczańskiego *kabuki*.

Odpowiadająca geograficznemu izolacjonizmowi hermetyczność japońskiej kultury oraz pozornie sprzeczna z nią ciekawość świata i szczególne upodobanie do nowości, sprawiła, że zawsze chętnie ustępowano miejsca obcym wzorcom: chińskim i zachodnim. Ale dzięki shintoistyczno-buddyjskiej umiejętności harmonijnego współżycia, udało się ocalić to, co japońskie, uchronić przed uduszeniem pod falą kultury zachodniej.

W procesie adaptowania, japonizowania obcych kultur można dostrzec charakter cykliczny. Pierwszemu zderzeniu z cywilizacją chińską, a następnie z europejską towarzyszył szok zdumienia i fascynacji wzbudzającej pasję naśladowczą połączoną z niechęcią wobec własnej tradycji. Za każdym jednak razem dość szybko i chętnie do niej powracano i wzbogacano o dostarczane z zewnątrz wzorce. Czas adaptacji kultury chińskiej jest już zamknięty w kręgu dziejowym. Nowy krąg otwarty w połowie XIX wieku (nie licząc epizodu w XVI w.) na kulturę Zachodu, właśnie się domyka, gdyż masowy wysiłek zaadaptowania w przyspieszonym tempie większości prądów filozoficznych, literackich, artystycznych wyłaniających się w Europie w ciągu wieków w atmosferze intelektualnych dyskusji zaczyna przynosić zamierzone efekty. Importowana kultura przestaje być „intruzem”, „obcym ciałem”, a staje się integralną częścią kultury rodzimej.

Japończykom rozwój kultury europejskiej, noszący znamiona rewolucyjne, będący historią negacji i powrotów, może zapewne jawić się jako walka pierwiastków *yin* i *yang*, których dopełniającej się naturze prawie nikt nie chce przyznać racji. Europejczycy, niepokorni wobec praw przyrody – nasuwających wnioski przypominające sprzeczny z logiką buddyjski obraz rzeczywistości ujętej w strukturę cykliczną – toczyli filozoficzne i naukowe spory o naturę czasu, ruchu i przestrzeni. Sprzeczali się o to, czy można czasowi przyznać charakter relatywny (zależny od układu odniesienia), czy absolutny (obiektywny, niezależny od materii oraz zachodzących w niej procesów)⁴⁴. Dyskusję na ten temat rozpoczęli w starożytności greccy filozofowie przyrody, zwolennicy względności czasowej.

Tales⁴⁵, zainteresowany głównie światem zewnętrznym i jego kosmogonią, przypisywał materii cechy duchowe. Twierdził, że wszystko wyłonilo się z wody i było ożywione oraz zmienne.

Heraklit⁴⁶, obserwujący i świat zewnętrzny, i wewnętrzny człowieka, również skupił uwagę na zmienności natury. Pod wpływem Talesa przyrównał rzeczywistość do rzeki i na tej podstawie doszedł do przekonania, że wszystko płynie i „niepodobna wstąpić dwukrotnie do tej samej rzeki”⁴⁷. W naturze dostrzegał analogiczną zmienność (jedyną wartość stałą) – nieustanne umieranie i odradzanie się. Zauważał w niej jakby grę stanowiących ośnowę rzeczy przeciwieństw znajdujących się w ciągłym ruchu powodującym zacieranie się granic pomiędzy nimi, wzajemne przenikanie. Teorię wiecznej zmienności (wariabilizm) Heraklita opartej na osobistej „zmysłowej

empirii” – czym przypomina poglądy mędrców Dalekiego Wschodu – znamionuje jednak cecha uznana później jako wybitnie europejska: podporządkowanie świata wraz z należącym do niego człowiekiem rozumowi – jedynej sile kosmicznej. To Logos – nie intuicja – czuwa nad tym, aby przeciwieństwa uzupełniały się, aby się łączyły w harmonijną całość. Z tego najprawdopodobniej względu wariabilizm i relatywizm Heraklita, mimo że znalazł kontynuatorów (Platona, sofistów), nie spotkał się z powszechną akceptacją na Zachodzie. Na świadomości Europejczyka zaciążyła przede wszystkim zdroworozsądkowa, wymykająca się spod kontroli zmysłów logika, do której rozwoju jako nauki przyczynił się Arystoteles. Ta właśnie cecha jest szczególnie atakowana na Wschodzie:

„[...] zwykły, oparty na logice proces myślenia staje się bezsilny z chwilą, gdy chcemy zaspokoić nasze najgłębsze duchowe potrzeby”⁴⁸.

Nieufność wobec zmysłów zaważyła zapewne na tym, że linearna koncepcja czasu absolutnego Newtona, mimo opozycyjnej, relatywistycznej teorii Leibniza rozwiniętej później przez Poincaré'a, niepodzielnie zapanowała w Europie do XX wieku. Można ją potraktować jako naukowe uzasadnienie chrześcijańskiej linearnej koncepcji czasu, według której zdarzenia nadają mu znaczenie i ukierunkowanie. Punktem odniesienia przy rachubie czasu są bowiem narodziny Chrystusa, którego traktuje się jak kres i cel historii. Dlatego czasu, według tego ujęcia, nie można oddzielić od historii. Jest to liniowy czas historyczny⁴⁹.

Linearności sprzeniewierzył się dopiero Einstein⁵⁰, który udowadniając, że w zależności od punktu obserwacji zjawiska mogą być w stosunku do siebie jednoczesne lub nie, że istnienie rzeczy w przestrzeni zależy od warunków, w jakich się znajdują, niejako potwierdził naukowo prawdziwość buddyjskiej relatywności. Powszechnie uznane odkrycie Einsteina nie wpłynęło jednak zasadniczo, podobnie jak wariabilizm Heraklita, na generalną zmianę zachodniego przyzwyczajenia do logicznego myślenia i upodobania do liniowego (historycznego) odczuwania upływu czasu.

„Człowiek współczesny – pisze Władysław Tatarkiewicz – wie o wszechświecie więcej niż dawniejszy, ale – rzecz szczególna – zdaje się swego poglądu na siebie z tą wiedzą nie wiązać... żyje w innej skali niż fizyczna, ma swoją skalę, która nie jest ani skalą słońca ani atomów. Skala ta jest psychiczna, społeczna, niekiedy religijna, ale nie fizyczna. O owej znikomości czy wielkości skłonny jest człowiek sądzić na podstawie nauk społecznych, historycznych, nie zaś przyrodniczych. I zapewne dlatego reakcja na drugi rozkwit fizyki nie ma analogii z reakcją wywołaną przed kilkoma wiekami przez jej rozkwit pierwszy”⁵¹.

Zderzenie Wschodu i Zachodu, które nastąpiło na terenie Japonii, widziane przez pryzmat czasu można określić jako bolesne nakłuwanie będących w ciągłym ruchu cyklicznych kul czasowych i agresywną próbę „rozprasowania” ich przez jednokierunkowo nacelowaną strzałkę, wyznaczającą tradycyjny liniowy upływ czasu „europejskiego”.

W Japonii wzorce zachodnie, przez wiele dziesięcioleci mechanicznie naśladowane, coraz bardziej przenikają w głąb ludzkiej świadomości i coraz lepiej stapiają się z rodzimą tradycją. Proces ten jawi się jednak – jak sądzę – jako boleśniejszy i być może trudniejszy niż w wypadku adaptowania myśli chińskiej i buddyjskiej, u podstaw których tkwi wspólne Japończykom wsłuchiwanie się w podszepty ludzkiej intuicji i zawierzenie zmysłom skłaniającym do akceptacji cyklicznych, relatywnych praw natury, której nieodłącznym elementem jest człowiek.

Niespokojna, buntownicza natura Europejczyków objawiła się zaborczą agresywnością w stosunku do innych kultur. Niszczycielska działalność hardych konkwistadorów wzbudzała wrogość wbrew

woli europeizowanej ludności tubylczej. Japończycy są jedynym narodem azjatyckim, który uniknął kolonizacji i jedynym spoza naszego kontynentu, który – po otwarciu na świat po 1854 roku – powodowany kompleksem niższości, podjął dobrowolnie masowy wysiłek przyswojenia kultury Zachodu. Lustrzanym odbiciem tego procesu jest sytuacja w teatrze, która zostanie przedstawiona w następnych rozdziałach.

Przypisy

- ¹ Michał Dobroczyński, Janusz Stefanowicz, *Tożsamość Europy*, PIW. Warszawa 1979, s. 37.
- ² Daisetz Teitaro Suzuki, *Wprowadzenie do buddyizmu zen*, tłum. Małgorzata i Andrzej Grabowscy, Wydawnictwo Przedświt, Warszawa 1992, s. 31.
- ³ • Wiesław Kotański w rozdziale pt. „Święty czas, czyli jak Japończyk upamiętnia czyny bogów” (s. 212-240) będącym częścią obszernego artykułu pt. „Zwyczaje, obrzędy i symbole religijne Japonii” (w: *Zwyczaje, obrzędy i symbole religijne*, praca zbiorowa, Iskry, Warszawa 1978, s.141-266) przytacza szereg popierających tę tezę dowodów: przykłady przedstawienia czasu w mitologii japońskiej, przejawy percepcji czasu w dawnych tańcach *kagura*, *dengaku* czy tańcu wykonywanym powszechnie do dziś podczas buddyjskiego święta zmarłych *obon*; cykliczność roku rolniczego i związane z nim oraz z ogólnym ruchem przyrody obchody licznych uroczystości (*nenjū-gyōji*); mahajanistyczna, amidystyczna, nichirenistyczna oraz zenistyczna koncepcja czasu.
 - Na temat poczucia harmonii i cykliczności zjawisk oraz jego przejawach kulturowych w Japonii zob. też Kawatake Toshio, *on Stage*, transl. by P.G. O’Neill, 3A Corporation, Tokio 1990, s.193-203.
- ⁴ Tamże. O źródłach kształtowania się oraz o cechach japońskiego stosunku do czasu, z uwzględnieniem wpływów obcych (indyjskich, chińskich, koreańskich), także o literackich przejawach tego stosunku traktuje też artykuł Mikołaja Mclanowacza pt. „The Problem of Time in Japanese Literature”. W: *Rethinking Japan. Literature, Visual Arts and Linguistics*, red. Adriana Boscaro, Franco Gotti, Massimo Raveri... vol.I, Japan Library, Ltd., Sandgate Folkestone, Kei 1991, s. 80-85.
- ⁵ Odradzanie stanowi centrum shintoistycznej filozofii czasu, a mimo to nie jest dostatecznie precyzyjnie określane jako cykliczność. (*Koclansha Encyclopedia of Japan*, Kodansha, Japan 1983, t. VII, s.130).
- ⁶ Tamże.
- ⁷ Z chińskim kalendarzem księżycowym Japończycy zapoznali się około VI wieku. (Wiesław Kotański, „Zwyczaje, obrzędy i symbole religijne Japonii” s. 214).
- ⁸ *Kodansha Encyclopedia of Japan*, op. cit., t. VII, s.130, 131.
- ⁹ Zob.:



Wydawnictwo Akademickie DIALOG

specjalizuje się w publikacji książek dotyczących języków,
zwyczajów, wierzeń, kultur, religii, dziejów
i współczesności świata Orientu.

Naszymi autorami są znani orientaliści polscy
i zagraniczni, wybitni znawcy tematyki Wschodu.

Wydajemy także przekłady bogatej
i niezwyklej literatury pięknej krajów Orientu.

Redakcja: 00-112 Warszawa, ul. Bagno 3/219

tel.: (0 22) 620 32 11, (0 22) 654 01 49

e-mail: redakcja@wydawnictwodialog.pl

Biuro handlowe: 00-112 Warszawa, ul. Bagno 3/218

tel./faks: (0 22) 620 87 03

e-mail: biurohandlowe@wydawnictwodialog.pl

<http://www.wydawnictwodialog.pl>

Serie Wydawnictwa Akademickiego DIALOG:

Wydawnictwo Dialog(c) Copyright edycja elektroniczna

- Języki orientalne
- Języki Azji i Afryki
- Literatury orientalne
- Skarby Orientu
- Teatr Orientu
- Życie po japońsku
- Sztuka Orientu
- Dzieje Orientu
- Podróże – Kraje – Ludzie
- Mądrość Orientu
- Współczesna Afryka i Azja
- Vicus. Studia Agraria
- Orientalia Polona
- Literatura okresu transformacji
- Literatura frankofońska
- Być kobietą
- Temat dnia
- Życie codzienne w...

Prowadzimy sprzedaż wysyłkową