

M A T E R I A Ł Y DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

Wprowadzamy hasła związane z teatrem chińskim, japońskim i wietnamskim. Kto zwróci uwagę na pochodzenie sztuk chińskich, czy to północnych, czy południowych, lub na pochodzenie sztuk japońskich *nō*, tego nie zdziwi włączenie w nasz zestaw tamilskiej pieśni *varipāṭṭu*, połączonej z żonglerką piłkami lub z huśtaniem się na huśtawce. Wydaje się, że u korzeni niektórych odmian dramatu dalekowschodniego, który w odczuciu Europejczyka jest często mało dramatyczny, znajdują się właśnie tego rodzaju śpiewogry, pokazy zręczności, obrzędowe tańce ze śpiewami, artystyczne recytacje opowiadań z akompaniamentem muzyki, naśladowanie dworskich uroczystości — krótko mówiąc, widowiska taneczno-słowno-muzyczne o innych celach i charakterze niż spowodowanie moralnego wstrząsu tragedii greckiej i dramatu średniowiecznego, które rozwinęły się w ścisłym związku z rytuałem religijnym.

Redakcja

DENGAKU-NŌ: zob. NŌ

HI-WEN: zob. NAN-HI

JŪAN-KŪ: zob. TSA-KŪ

JŪAN TSA-KŪ: zob. TSA-KŪ

MUA ROI NUOC „taniec lalek na wodzie”, to jeden z najciekawszych i najbardziej charakterystycznych dla Wietnamu gatunków dramaturgii ludowej. W porównaniu z teatrem lalkowym innych krajów świata wietnamski teatr lalek na wodzie różni się zasadniczo nie tylko ze względu na konwencjonalne treści i formy sceniczne, na specyficzną budowę lalek; różni się przede wszystkim pod względem tworzywa scenicznego. Wietnamczycy wykorzystują naturalne lustro wody, stawu, jeziora lub rzeki zamiast sceny, by przedstawić dramaty lalkowe.

Wietnamski teatr lalek na wodzie narodził się bardzo wcześnie. Najstarszy

zabytek dotyczący historii tego teatru stanowi tablica kamienna, na której wyrzeźbiono jedną scenę z dramatu lalek na wodzie. Rzeźba ta powstała w roku 1121 za dynastii Ly. Znalezione ją na górze Long Doi, w powiecie Duy tien należącym do prowincji Nam ha, w odległości 60 km na południe od Hanoi.

Wzmianki o teatrze *Mua roi nuoc* znaleźć możemy w zabytkach piśmiennictwa między innymi w dziele historycznym pt. *Ly Thuong Kiet*, którego autorem jest Hoang Xuan Han. Czytamy tu między innymi: „W czasie Świąt Trung Thu [Święto Środkówki Jesieni — 15 sierpnia wg kalendarza księżycowego] i Świąt Tet [Nowy Rok — 1 stycznia wg kalendarza księżycowego] król Nhan Tong stał na zamku Quang nad rzeką Lo. Po rzece pływało tysiące sztucznych łodzi,

w których grały i tańczyły lalki. Na rzece ukazał się złoty żółw, który podniósł na skorupie trzy góry. Złoty żółw popłynął wolno ku brzegowi, gdzie stał król. Polewał ludzi stojących na brzegu wodą, popatrzył na króla i uklonił mu się [...] oto są płynące lampy i lalkowi ludzie bijący w bęben. Oto jest scena: król wybiera królową”.

Na podstawie tych zabytków z wieku XI uważamy okres panowania dynastii Ly za początek istnienia wietnamskiego teatru lalek na wodzie. W czasach panowania dynastii Tran w XIII wieku teatr lalek na wodzie rozpowszechnił się. Kroniki dynastii Tran podają, że w czasie obrzędów Hoa Tang (Lampy dekoracyjnej) król Tran i jego dworzanie zlecieli ludziom przedstawienie dramatów lalek na wodzie. Kroniki ukazują nam nie tylko sposób przedstawienia sztuk, ich treść, lecz i tajniki techniki plastycznej. Scenografię tworzyły łodzie, na których znajdowali się papierowi żołnierze walczący szablami albo wiosłujący marynarze, a także tancerki w kolorowych strojach ludowych. Lalki te uczestniczyły w akcji dramatu, posuwając się po wodzie przy gazowych lampach i świecach oświetlających jej powierzchnię. Poruszały się dzięki niciom łączącym ich członki z łodziami. Kolejnym etapem rozwoju tego teatru było niejako usamodzielnienie lalek, które wyrzeźbione w drewnie w kształcie stożka mogły stać i pływać po wodzie kierowane za pomocą sznurków przez ludzi ukrytych na małej wysepce w środkowej części stawu. Ludzie ci byli ukryci dzięki odpowiedniej scenografii. Scenę stanowiła powierzchnia wody, na której występowały lalki. Znikały one ze sceny zanurzając się w wodzie. Widzowie gromadzili się wzdłuż brzegów stawu.

Nastąpiła również ewolucja w dziedzinie treści sztuk. Na początku stanowiły ją tylko obrzędy i tańce ludowe (*Mua dan gian Vietnam*), z czasem pojawiły się dramaty i opery ludowe (*Tuong i Cheo*). Pod względem tematycznym repertuar dzieli się na pięć grup:

1. Naśladowanie następujących czynności: tkanie jedwabiu, łowienie ryb i polowanie.

2. Zabawy obrzędowe, np. taniec z zabijaniem smoka, taniec nimfy oraz aniołków.

3. Tematy zaczerpnięte z życia dworskiego, jak np. powitanie świętych, gromadzenie skarbu na budowę zamku, narada króla z dworzanami.

4. Tematy historyczne: życie króla Dinh Bo Linh, bitwa na drodze nr 10, zatopienie francuskich okrętów na rzece Lo.

5. Dramaty pochodzące z repertuaru innych teatrów.

Rozwój treści i formy teatru lalek na wodzie przyczynił się do jego popularności wśród ludu. Podobnie jak inne wietnamskie teatry ludowe, teatr lalek na wodzie powstaje głównie jako teatr amatorski w wielu wioskach, w których stworzono kabaret tzw. *Hoi mua roi nuoc*, czyli zespół teatru lalek na wodzie. Każdy zespół zachowuje tajemnicę sposobu robienia lalek oraz kierowania nimi na wodzie.

W okresie wojny z Francuzami zespoły teatru lalek na wodzie przestały działać. Przed odrodzeniem teatru, które przypadło na listopad 1966 r., kiedy to w DRW powstało Towarzystwo Wietnamskiej Literatury i Sztuki Ludowej, istniało tylko 18 tradycyjnych zespołów teatru lalek na wodzie w 10 prowincjach kraju.

Niektóre problemy dotyczące organizacji teatru dekoracji, kostiumów są wspólne dla teatru lalek i innych gatunków wietnamskiej dramaturgii ludowej.

Bibliografia: Hoang Xuan Han, *Ly Thuong Kiet*; Tran Van Nghia, *Kilka uwag o wietnamskim teatrze lalkowym na wodzie*, [w:] *Rozprawy o literaturze i sztuce ludowej Wietnamu*, Hanoi 1969.

Trưởng Hữu Lôi
Nam ha Vietnam

NAN-HI: (dosł. „południowy dramat”) — wczesna forma dramatu chińskiego. *Nan-hi* powstał w południowych Chinach

na przełomie XII i XIII wieku. Znany był także pod innymi nazwami: *hi-wen* (dosł. „tekst dramatu”); *Jung-kia tsa-kü* („sztuki z Jung-kü”); *Wen-czou tsa-kü* („sztuki z Wen-czou”) oraz *nan-k’ü hi-wen* (dosł. „tekst dramatu oparty na melodiach z południa”). Jak się przypuszcza, właśnie ze skrócenia tego terminu powstała podstawowa nazwa tej odmiany dramatu chińskiego, *nan-hi*.

Bogata literatura *nan-hi* niemal całkowicie zaginęła i do dwudziestych lat naszego stulecia znana była jedynie z luźnych fragmentów i arii, zachowanych w zbiorach poezji oraz w pamiętnikach i wspomnieniach współczesnych. W odnalezionym tomie *Jung-lo ta-tien*, mingowskiej antologii literatury, zachowały się w całości trzy dramaty *nan-hi*: *Mały rzeźnik Sun*, *Czang Sie*, laureat egzaminów państwowych i *Panicz wchodzi na złą drogę*. Sztuki te wykazują znaczne zróżnicowanie pod względem rozmiarów. Tak więc pierwsza z nich składa się z 22 aktów, drugą można podzielić na 58 aktów, a w trzeciej da się ich wydzielić zaledwie 8. Oczywiście, początek i koniec aktu czy sceny nie był w *nan-hi* zaznaczony, lecz wynikał ze zmiany miejsca akcji, kiedy wszyscy aktorzy schodzili ze sceny, by wpuścić na nią innych. Długość tych jednostek scenicznych wahała się: niektóre z nich trwały zaledwie kilka minut, inne zaś zajmowały blisko godzinę. Ocenia się, że przedstawienie sztuki o Czang Sie musiało trwać około tygodnia przy czterech lub pięciogodzinnych spektaklach każdego dnia.

Jak większość chińskich form dramatycznych, również sztuki *nan-hi* zawierały partie śpiewane i mówione lub recytowane. Teksty arii dopasowywane były do melodii rozpowszechnionych na południu kraju, a dobór tych melodii zależał wyłącznie od dobrego smaku pisarza, gdyż nie były one, tak jak w teatrze północnym, podporządkowane określonym tonacjom ani też ustawiane w niezmienne sekwencje. Swoboda w tym zakresie pozwalała dramaturgowi dobie-

rać melodie i tonacje w ten sposób, by jak najlepiej oddawały nastrój przedstawianych scen. Dawała mu również większe możliwości w konstruowaniu akcji sztuki, co z kolei prowadziło do znacznego zróżnicowania ich rozmiarów.

Akcja *nan-hi* rozwijała się w zasadzie bez wyraźnego punktu kulminacyjnego, jak gdyby relacjonowała kolejne wydarzenia związane z osobą głównego bohatera sztuki. Epicki charakter struktury akcji w chińskim dramacie południowym, zawierającej przewagę zdarzeń o charakterze zewnętrznym w stosunku do osoby bohatera i od zewnątrz niejako kształtujących jego losy, świadczy o pochodzeniu tej formy dramatycznej z plebejskiej literatury epickiej, tworzonej i recytowanej przez ulicznych opowiadaczy i gawędziarzy za czasów dynastii Sung. Dramat chiński, zarówno południowy, jak i północny, wyrósł z tradycji literatury plebejskiej i pod tym względem zasadniczo różni się od dramaturgii innych kręgów kulturowych — Grecji, Indii, Japonii — gdzie miał on silne związki genetyczne z obrzędami religijnymi.

W przeciwieństwie do sztuk *tsa-kü* powstałych nieco później na północy Chin w dramatach *nan-hi* w zasadzie każda z postaci mogła wykonywać partie śpiewane. Język arii prawie nie różnił się od języka dialogów, a więc gdyby w tekście sztuki nie zaznaczono nazw melodii, prawie niemożliwe byłoby odróżnienie części śpiewanych od mówionych.

W sztukach *nan-hi*, podobnie jak w innych odmianach dramaturgii chińskiej, obserwujemy dość znaczne zróżnicowanie typów postaci. Podstawowymi rolami były *szeng* (główna postać męska) i *tan* (główna postać żeńska). Jedynie te dwa typy związane były na stałe do końca sztuki z dwójgiem głównych bohaterów. Pozostałe typy ról, takie jak *mo*, *tsing*, *cz’ou*, określały naturę kreowanych postaci — rozsądek, przebiegłość, śmieszność — a każda z nich mogła oznaczać

w sztuce kilka różnych postaci. Na przykład w dramacie *Czang Sie, laureat egzaminów państwowych* aktor typu *mo* gra rolę jednego z kolegów Czang Sie (akt 1), sługę w domu Czangów (akt 2 i 4), wieśniaka (akt 6), wędrownego kupca (akt 9), sędziego z podziemnego świata (akt 11), starego wieśniaka Li (akt 12), majordomusa w pałacu ministra (akt 22), studenta napotkanego przez Czang Sie w stołecznej herbaciarni (akt 25), sprzedawcę list z wynikami egzaminów (akt 31) oraz kilka innych postaci. Można przypuszczać, że ten sam aktor *mo* kreował role w różnych epizodach sztuki, nawet zbyt nie zmieniając swego stroju, który był wyznacznikiem jego typu. Ponieważ przy każdym pojawieniu się na scenie dokonywał swego rodzaju samoprezentacji, widownia była zorientowana, jaką rolę w danej scenie kreuje.

Zywot sztuk *nan-hi* nie był długi. Gdy w 1279 r. Mongołowie podbili południowe Chiny, prawdopodobnie skutek zakazu wystawiania sztuk południowych oraz napływu i rozpowszechniania form dramatycznych z północy *nan-hi* zostały wkrótce całkowicie zapomniane. W historii literatury chińskiej zajmują jednakże poczesne miejsce jako najwcześniejsze utwory dramatyczne, których teksty przetrwały do naszych czasów.

Bibliografia: Wang Kuo-wei, *Sung-Jüan hi-k'ü k'ao* (*Studia nad dramatem okresu Sung i Jüan*), Pekin 1913; Ts'ien Nan-jang, *Sung Jüan nan-hi k'ao* (*Studia nad dramatem południowym okresu Sung i Jüan*), Pekin 1936; I. V. Gaida, *Kitajskij tradicionnyj teatr si-ciu*, Moskwa 1971; T. Żbikowski, *Early Nan-hsi Plays of the Southern Sung Period*, Warszawa 1974; T. Żbikowski, *The Forms of the Comic in Sung-time Southern Plays in China*, [w:] *Problemy literatur orientalnych*, Warszawa 1974.

Tadeusz Żbikowski

NAN-KÜ HI-WEN: zob. NAN-HI

Nō: (pisane również *Noh*) termin japoński oznaczający dosłownie „umiejęt-

ność”, „zdolność”, „artyzm” — japoński teatr i dramat teatralny, który powstał w XIV–XV w. i jest uprawiany do dziś; widowisko sceniczne złożone z tekstu (dialogowanego poematu), tańca i muzyki, realizowane przez aktorów, chór i orkiestrę na specyficznej dla tego teatru scenie przykrytej dachem.

Nō wywodzi się bezpośrednio z widowisk *sarugaku* (dosł. „małpia muzyka”, „małpie rozrywki”), *dengaku* (dosł. „polna muzyka”, „polne rozrywki”, „tańce wiejskie”), *kusemai* (dosł. „tańce nieortodoksyjne”), *ennenmai* (dosł. „tańce przedłużania lat”, „tańce przedłużania życia”) i innych popularnych widowisk taneczno-słowno-muzycznych XII–XIV w. W nō dostrzec też można pewne elementy najstarszych form tanecznych i muzycznych, znanych od początku VII w., m. in. tańców sakralnych *kagura* (zob. *kagura-uta*); najstarszego tańca w maskach, *gigaku*, pochodzącego z Azji Centralnej; *bugaku* — tańca dworskiego pochodzenia chińsko-koreańskiego, któremu towarzyszyła muzyka *gagaku*. Wraz z *gagaku* (w VIII w.) przywędrowały z Chin *sangaku* („rozmaite rozrywki”), widowiska pochodzenia ludowego składające się z żonglerki, akrobacji, tańców, monologów, komicznych scenek dialogowych i in. Wraz z asymilacją nazwę *sangaku* zniekształcono i zmienił na *saragaku*. Od XI w. tzw. nowe *saragaku* składało się w znacznej części ze scenek dialogowych i stopniowo przekształciło się w prekursora farsy (XIII–XIV w.). Jednocześnie powstały tzw. *sarugaku* egzorystów (*shushi-sarugaku*), odmiana tańców pantomimicznych o treści religijnej, głównie buddyjskiej, ilustrujących znaczenie wiary, modłów i cnót religijnych. Przedstawienia tego rodzaju odbywały się głównie po obrzędach religijnych na terenie świątyni buddyjskich (wówczas wszelkie świątynie patronowały widowiskom rozrywkowym). W XIII–XIV w. włączono też epizody z dawnych zdarzeń świeckich, anegdotyczne opowieści typu *setsuwa* (zob.).

Z obu nurtami *sarugaku* rywalizowały „tańce wiejskie”, *dengaku*, które stopniowo upodobniły się do *sarugaku*. *Sarugaku* i *dengaku* stały się głównymi formami widowisk popularnych, których odmiany osiągające wysoki poziom artystyczny zaczęto w XIV w. nazywać *sarugaku-no nō* i *dengaku-no nō*. To ostatnie z powodu braku utalentowanych twórców i od twórców stopniowo straciło na popularności i zanikło, elementy widowiska wraz z częścią tekstów weszły do programów *sarugaku-no nō*, które nazywano też *nō*, od XVII w. wyłącznie *nō* lub *nōgaku*.

Proces kształtowania się teatru *nō* przypadł na lata shōguna Ashikaga Yoshimitsu (1358–1408), znanego mecenasa sztuki, który zainteresował się Kannami, autorem sztuk i aktorem *sarugaku-no nō* z zespołu Yūsakiza w prowincji Yamato. Kannami Yūsaki Kiyot-sugu (1333–1384) i jego utalentowany syn, Zeami Motokiyo (1363–1443), aktor, autor sztuki, kompozytor, teoretyk *nō*, są faktycznymi twórcami teatru i dramatu *nō*. Dzięki nim zespół Yūsakiza (później przemianowany na kanzeza) zdobył popularność i przyczynił się do powstania rywalizujących teatrów, które dały początek przyszłym szkołom i stylom w *nō*. W XVII w. trzy stare szkoły (Kanze, Hōshō, Kongō) i jedna nowa (Kita) zostały uznane przez władze centralne, *nō* zaś stał się oficjalnym teatrem klasy panującej. W okresie Genroku (przełom XVII i XVIII w.) teatr *nō* przeżywał drugi okres rozkwitu i osiągnął najwyższy poziom artystyczny — kształt *nō* tej epoki zachował się bez zasadniczych zmian do czasów dzisiejszych.

W teatrze *nō* przestrzeń sceniczna obejmuje scenę właściwą (kwadrat o boku 545 cm ok. 1 m nad poziom widowni) i pomost (*hashigakari*). Wykonawcy z garderoby przechodzą do „pokoju zwierciadlanego”, tu są jeszcze niewidzialni, następnie przez osłonięte kurtynką wejście wychodzą na pomost biegnący z lewa na prawo ukośnie i łączący się ze sceną właściwą. Na pomoście rozpoczyna się

i kończy gra aktora. Nad pomostem wznosi się okap, nad sceną zaś dach wsparty na czterech filarach, które (wraz z sosnami rosnącymi przed pomostem od strony widowni) stanowią punkty orientacyjne dla aktora grającego w masce. Obecny kształt sceny pochodzi z przełomu XVII i XVIII w. i zachowuje elementy z wcześniejszego okresu, gdy widownią była otwarta przestrzeń, a tylko scena była pokryta dachem (strzechą). Cała konstrukcja tradycyjnej sceny znajduje się od wieków wewnątrz budynku, wiele więc jej elementów (spadzisty dach, wąski pas pokryty żwirem wzdłuż podstawy sceny i pomostu, schodki ze sceny na widownię, dziś nie używane) straciło pierwotne funkcje praktyczne, ale tworzy efekty dekoracyjne.

Scena zbudowana jest z cyprysu, połyskująca, rezonuje od lekkiego uderzenia. Prawa jej część stanowi estradę dla chóru, tylna — dla muzyków i pomocników. Cała ta przestrzeń zamknięta jest od tyłu drewnianą ścianą z dużym rysunkiem starej sosny.

Zmiennych dekoracji nie używa się. Z rekwizytów najważniejszą i wszechstronną funkcję symboliczną pełni wachlarz. Ważną rolę odgrywa przenośna platforma, która w zależności od elementów uzupełniających (drzewka wiśni, daszka, rytualnych sznurów i festonów) staje się tronem, mostem, świątynią. Wszystkie rekwizyty są uproszczone, pełnią różne funkcje symboliczne.

Kostiumy aktorów, wzorowane na strojach dworskich XV–XVI w., są bez wyjątku piękne i mają często dużą wartość artystyczną. Kolory — zwłaszcza rąbeków strojów widocznych spod kostiumu wierzchniego — symbolizują określone typy bohaterów. Czerwień oznacza młodość, zdrowie, szczęście, biel zarezerwowana jest dla ról najbardziej dostojnych, zieleni i brąz — dla najmniej dostojnych.

Maski, wykonane z drewna cyprysowego, są również dziełami sztuki, lecz ich rola dekoracyjna jest drugorzędna. Maski określają bowiem typ bohatera oraz

grają, podobnie jak fizjonomia aktora w teatrze realistycznym. Są stosunkowo wąskie, w odróżnieniu od dawniejszych masek *gigaku* i *bugaku* zasłaniają tylko twarz. Umiejętność noszenia maski osiąga się po długim okresie nauki: najpierw, od około 20 roku życia, aktor gra w masce młodej kobiety, młodego wojownika, później może włożyć maskę dojrzałego wojownika. 10 lat później zaczyna grać w maskach ról starszych kobiet, dochodzi do umiejętności odtwarzania ról bogów i demonów, najpóźniej — starych kobiet. To przechodzenie od jednej kategorii ról do następnej uzależnione jest od wzrastającej trudności ról, a także od wzrastającej rangi masek. O randze decyduje i typ roli, i wartość artystyczna maski. Najtrudniejszym zadaniem dla aktora jest nadanie masce wyrazu, gdyż maski — zwłaszcza kobiece — są pod względem wyrazu neutralne. Dzięki temu za pomocą tej samej maski, bez jej zmiany, aktor może wyrazić szeroką gamę uczuć. Przez lekkie uniesienie głowy ku górze i zmianę światłocienia (sprzyja temu odbłask bijący od podłogi, światła reflektorów nie używa się) uzyskuje się wrażenie radości, opuszczenie głowy w dół daje wrażenie przygnębienia itp.

W masce gra protagonistę (*shite*); aktorzy odtwarzający inne typy ról drugorzędnych posługują się maską wyjątkowo. W tzw. sztukach współczesnych (czy raczej o życiu doczesnym) *shite* może wystąpić bez maski, lecz twarz jego pozostaje nieruchoma, bez wyrazu. Maską jest symbolem aktora *nō*, jest dla niego skarbem szczególnie troskliwie chronionym i dlatego służy wielu pokoleniom.

Do określonych typów masek dobierane są odpowiednie peruki (*katsura*, *tare*, *kashira*). *Katsura* — peruka czarna — pokrywa uszy, ściągnięta jest nieco do tyłu, w rolach mężczyzn nie zawsze jest konieczna. *Tare* — peruka czarna lub biała — ma dłuższe włosy spadające na ramiona, używana w rolach starych bogów i wojowników. *Kashira* natomiast służy do kreacji niektórych ról męskich

(czarna), starych osób (biała), demonów (czerwona).

Aktorzy teatru *nō* od XVII w. podzieleni są na siedem grup specjalistycznych, których kompetencje są ściśle określone. Wykonują swój zawód zgodnie z wykształconą i uznaną oficjalnie specjalnością. Dzielią się według podstawowych kategorii ról: *shite* — rola pierwszoplanowa, główny aktor — i *waki* — rola drugoplanowa, drugi aktor. *Shite* jest też kierownikiem zespołu i sceny. Wszystkie elementy teatru koncentrują się wokół niego. Jego gra jest poetycka, wysoce symboliczna, role zaś pochodzą ze świata fantazji, zmarłych, bóstw, demonów. *Waki* natomiast gra realistycznie i prozaicznie, nie nosi maski. Najczęściej na scenę wychodzi pierwszy i oczekuje wejścia *shite*, z chwilą zaś gdy *shite* zaczyna grać, *waki* usuwa się w kąt sceny, jakby się stawał częścią widowni, słuchaczem i widzom. Nie jest dla *shite* antagonistą, nie może z nim rywalizować, można by go nazwać deuteragonistą.

Zarówno *shite*, jak i *waki* mogą mieć swoich towarzyszących (*tsure*); towarzyszącą pierwszemu to *shitezure*, drugiemu *wakizure*. W niektórych sztukach są też role dziecka (*kokata*), aktora farsowego (*ai-kyōgen*), który może wystąpić na scenie w trakcie sztuki *nō*. Ponadto są też intermedia — *kyōgen* — między sztukami *nō*. Aktor farsowy prowadzi czasem dialog z *waki*, podczas gdy *shite* wychodzi, żeby się przebrać. Dzieje się to zwykle w sztukach dwuczęściowych, w których *shite* ukazuje się jako realny człowiek (*maejite*), opowiada historię własną lub okolicy i ujawnia, że właściwie jest duchem bohatera, o którym opowiadał. W drugiej części pojawia się na scenie w swej pierwotnej postaci (*nochijite*) nieżyjącego bohatera czy demona.

Aktor w teatrze *nō* jest jednocześnie śpiewakiem, mimem i tancerzem. Nie ma do dyspozycji tekstu napisanego współczesnym mu językiem, lecz literacki, napisany językiem klasycznym sprzed XII w. Fragmenty tekstu prozą wyko-

nuje *recitativo*, partie wierszowane śpiewa. Wszystkie jego ruchy sceniczne są typizowane. Ruchy (*kata*) towarzyszące słowom i symbolizujące ich sens są kombinacją gry i hieratycznego tańca, któremu towarzyszy muzyka i recytacja chóru. Ruchy są dla każdego dramatu ustalone, wykonawca nie może ich dowolnie zmieniać, ale mistrz może wnieść swój oryginalny wkład w przedstawienie.

Do podstawowych *kata* („form”, ruchów) należy właściwa pozycja stojąca, ruch w prawo, w lewo, do przodu, do tyłu. Główna jest więc pozycja stojąca. Aktor rzadko odrywa stopy (w skarpecie, bez butów) od podłogi, porusza się zwolnionym posuwistym krokiem. Sposób stania nie jest obojętny dla roli, np. stopy złączone sugerują kobietę, rozstawione — mężczyznę. Ruchy zresztą są symboliczną transpozycją gestu naśladowczego i składają się na oszczędną pantomimę.

Chór (*jiutai*), zwykle złożony z 4 lub 8 osób, przez czas przedstawienia pozostaje na scenie, śpiewa unisono (*recitativo*, *canto*), nie uczestniczy w „akcji”, przejmując kwestie *shite* w czasie tańca, opisuje krajobraz, opowiada zdarzenie.

Orkiestra (*hayashi*) składa się z fletu, dwu bębenków i bębna. Muzyka oparta na gamie pentatonicznej, znanej w Japonii najpóźniej od czasu powstania muzyki *gagaku*, towarzyszy przedstawieniu, lecz nie jest ilustracją muzyczną zdarzeń. Służy spotęgowaniu zamierzonych wrażeń i nastrojów. Zresztą zasady klasycznej kompozycji muzycznej, w której wyróżniano otwarcie (*jo*), rozwinięcie (*ha*) i zamknięcie, gwałtowną zmianę, kulminację (*kyū*), odgrywają ważną rolę w kompozycji przedstawienia *nō*, jak również jednoaktowych dramatów teatralnych.

Zgodnie z dawnym zwyczajem w ciągu jednego przedstawienia wystawiano 5 sztuk. Ponieważ każda sztuka trwa około godziny lub półtorej, w dzisiejszych czasach gra się zwykle trzy sztuki *nō*. Z powodu, że sztuka *nō* wymaga od

widzów dużego skupienia, dla zmiany nastroju i odpoczynku w przerwach wystawia się farsy *kyōgen* („szalone słowa”), od początku związane z teatrem *nō*, całkowicie pozbawionym elementów komizmu.

Sztuki *nō* podzielone są na pięć podstawowych grup: 1) o bogach, 2) o wojownikach, 3) o kobietach, 4) o bohaterach z dawnych opowieści, o kobietach szalonych, o osobach targanych namiętnościami i in., 5) o demonach i innych istotach nadnaturalnych.

W sztukach pierwszej kategorii dominuje aktor *waki*, *shite* zaś pojawia się jako bóstwo pod postacią kapłana czy starca, później ujawnia swoje prawdziwe jestestwo, wypowiada słowa błogosławieństwa i znika. Przykładem może być sztuka pt. *Takasago*.

Typowym bohaterem sztuk drugiej grupy jest duch słynnego wojownika pod postacią np. rybaka, który opowiada deuteragoniście bitewne sceny, w drugiej części sztuki pojawia się w swej pierwotnej postaci i za pomocą tańca przedstawia swą rolę w danej bitwie. Duch cierpi, ponieważ namiętności wiążą go ze światem ziemskim, dopiero modlitwy kapłana mogą przeciąć te więzy i wyzwolić go z cierpienia. Do takich sztuk należą np. *Yashima*, *Tamura*, *Atsumori*.

Sztuki trzeciej grupy składają się głównie z wykrintnych tańców. *Shite* występuje w roli postaci historycznej lub fikcyjnej, znanej z literatury pięknej lub baśni ludowej. Poetyckim pięknem wyróżnia się *Hagoromo* (*Szata z piór*), *Matsukaze* (*Wiatr w gałęziach sosny*), *Yuya*.

Czwarta grupa, zróżnicowana tematycznie, charakteryzuje się sztukami o większym napięciu dramatycznym. Oczarowanie przemijającym pięknem przyrody, nieodwzajemniona miłość, niedowidzenie i cierpienie są głównymi ich tematami. Należą tu też tzw. sztuki współczesne, w których *shite* i *waki* są ludźmi sobie współczesnymi, np. *Ataka*, *Kōgo*.

W sztukach piątej grupy na scenie dominują demony, duchy, zjawy; akcja toczy się w szybkim tempie, ruchy aktorów są żywe, zdarzenia utrzymują widza w napięciu do końca przedstawienia.

Poza powyższym podziałem pozostaje sztuka pt. *Okina* (*Starzec*), grana tylko na specjalne okazje, np. na Nowy Rok czy otwarcie nowej sceny teatru nō. W takich wypadkach sztuką tą, złożoną ze starych tańców rytualnych i pieśni, rozpoczyna się przedstawienie.

Do dziś zachowało się około 2000 sztuk, z czego wystawia się około 230. Ich różnorodność formalna i treściowa jest duża — od całkowicie statycznych opisów sławy jakiejś świątyni aż po dynamiczne sztuki ukazujące potęgę demonów. Niektóre w poetyckich strofach sugerują piękno przyrody, inne traktują o zdradach i zemstach. Najbardziej charakterystyczne są poetyckie dramaty (poematy dialogowe) autora Zeami, choć sztuki wcześniejsze lub napisane po Zeami zawierają załączki konfliktów dramatycznych i elementy realistyczne. Wytrawny widz ceni najbardziej poetyckie teksty prezentowane w krańcowo zwolnionym tempie, sugerujące wraz z muzyką i tańcem głębię uczuć, piękno, wieczność, ponadczasowość. Najeźściej grane sztuki z XV w. są arcydziełami kunsztu literackiego (wieloznaczność, aluzje, gra słów, cytaty i in.), lecz mimo to teksty te nie są przeznaczone do czytania; ich wartość oceniana jest tylko w związku ze sceną i na scenie, są więc dramatem teatralnym. Z kolei fabuła takiego dramatu, choć potencjalnie bywa konfliktowa, nie opiera się na konflikcie, brak w niej konfrontacji sprzecznych postaw i wartości. Twórcy nō zrezygnowali z pokazywania zdarzeń scena po scenie, chcąc zaś uchwycić nastrój chwili i przekazać go widzowi w estetycznie zadowalający sposób, od wykonawców wymagają niesłychanej koncentracji wewnętrznej.

Śród licznych prac teoretycznych, poświęconych podstawom estetycznym

nō, najwyższej cenione są traktaty Zeami. Zaslugują one na uwagę nie tylko miłośników i znawców nō, lecz także teatrologów zajmujących się teatrem współczesnym.

Bibliografia: *Yōkyōkushū*, 2 t. w zbiorze *Nihon-koten-bungaku-taikei*, wyd. Iwanami, Tokio 1964; Masuda Shōzō, *Nō-no hyōgen — sono gyakusetsu-no bigaku*, Tokio 1971; A. Ziębiński, *Klasyczny teatr japoński*, „Pamiętnik Teatralny”, 1974, z. 1 (89), s. 17–68 (obszerna bibliografia); *Theatre in Japan*. Comp. by Japanese National Commission for UNESCO, Tokio 1963; D. Keene, *Nō, The Classical Theatre of Japan*, Tokio 1973; Nakamura Yasuo, *Noh, The Classical Theater*, New York, Weatherhill 1971; P. G. O'Neill, *Early Nō Drama; Its Background, Character and Development, 1300–1450*, London 1958; P. G. O'Neill, *A Guide to Nō*, Tokyo—Kyoto 1968; A. Waley, *The Nō Plays of Japan*, New York 1957.

Mikołaj Melanowicz

NOGAKU: zob. **NŌ**

PEI-K'Ü: zob. **TSA-KÜ**

SARUGAKU-NO NŌ: zob. **NŌ**

TSA-KÜ: (dosł. „zmieszane sztuki”) — wczesna forma dramatu chińskiego. Dramat tsa-kü, muzyczno-poetycka forma widowiskowa, powstał w północnych Chinach w drugiej połowie XIII w., a jego rozkwit przypadł na okres panowania mongolskiej dynastii Jüan (1279–1368). Stąd znany jest również jako *Jüan tsa-kü* (dramat *tsa-kü* z okresu Jüan), *pei-k'ü tsa-kü* (dosł. „dramat *tsa-kü* oparty na melodiach z północy”) lub nawet *Jüan-k'ü* (pieśni z okresu Jüan).

Jüanowskie *tsa-kü* są najwcześniejszą formą północnej dramaturgii chińskiej, zaświadczone tekstami blisko dwustu zachowanych sztuk. Termin *tsa-kü* interpretowany był dwójako: bądź jako sztuka stanowiąca jeden z numerów wieloczęściowego, zróżnicowanego widowiska, obejmującego również popisy

zręcznościowe, występy muzyczno-wokalne, tańce, kłownady itp., bądź jako niejednorodna forma widowiskowa, będąca kombinacją wielu elementów artystycznej wypowiedzi. Chińczycy tradycyjnie wyróżniali trzy podstawowe części składowe swego dramatu; *cz'ang* — śpiew, pieśni stanowiące trzon utworu scenicznego, *pai* — mowa sceniczna, obejmująca dialogi i monologi rozmieszczone nierównomiernie między ariami, krótkie fragmenty poezji, przeznaczone do recytacji, oraz *k'e* czyli wszelkie formy gry aktorskiej, włącznie z pantomimą, tańcem i akrobatyką.

Elementem zasadniczym i opracowywanym przez samego dramaturga były teksty pieśni, podlegające określonym zasadom kompozycyjnym. Dramaturg nie był jednakże kompozytorem, lecz do powszechnie znanych melodii dopisywał nowe teksty pasujące do rozwoju akcji dramatycznej (podobny zabieg możemy spotkać w polskich szopkach politycznych, w których poszczególne postacie śpiewają teksty do powszechnie znanych melodii). W *tsa-kü* nie zamieszczano również zapisu nutowego melodii, lecz tylko ich tytuły. Każda melodia związana była z jedną z dziesięciu tonacji. Melodie należące do jednej tonacji uszeregowane były w określonej kolejności, tworząc swego rodzaju suitę. Wszystkie pieśni miały ustalone miejsce w ramach suity i dramaturg był zobowiązany do przestrzegania ich kolejności przy doborze melodii do opracowywanego tekstu dramatycznego.

Teksty pieśni składały się z wersów różnej długości i były dostosowane do rytmicznej linii melodii. Niektóre z wersów rymowały się, a przy tym dla wszystkich pieśni należących do jednej tonacji i tworzących suitę obowiązywał ten sam rytm. Pierwotnie nie istniał podział dramatu *tsa-kü* na akty lub sceny. Dopiero w okresie Ming (1368—1644) przyjęto zasadę, że fragment sztuki, którego arie śpiewane są w jednej tonacji i zawierają ten sam rytm, stanowi

akt. Dramaty *tsa-kü* z reguły składały się z czterech aktów, z ewentualnym dodatkowym aktem pełniącym rolę prologu lub interludium. Był on określany terminem *sie-tsy* (dosł. „klin”).

Partie śpiewane w dramatach północnych wykonywała tylko główna postać sztuki, pozostałe zaś osoby uczestniczyły jedynie w dialogach, dzięki czemu akcja mogła się posuwać naprzód. Cenione dla swych walorów artystycznych, teksty pieśni były tylko ozdobnym dodatkiem do akcji, nie rozwijały jej, lecz nawet hamowały, wprowadzając przerwy, w czasie których główny bohater dawał w śpiewie wyraz swoim uczuciom i stanom psychicznym: miłości, nienawiści, wahaniom i wątpliwościom.

Dialogi i monologi były przeważnie improwizowane przez aktorów, oczywiście zgodnie z ogólnym rozwojem akcji sztuki, dobrze znanej aktorom, a nie rzadko i widzom. Aktorzy często urozmaicali grę wstawkami satyrycznymi z uprzednio przygotowanego repertuaru.

W partiach mówionych sztuk *tsa-kü* można wyodrębnić pewne elementy stałe lub często się powtarzające. Niemal każdy aktor przy pierwszym pojawieniu się na scenie, a czasami i przy następnych wejściach, przedstawiał się publiczności, określając rolę, jaką będzie w sztuce kreować. Ponadto co pewien czas aktorzy streszczali w kilku zdaniach dotychczasowy przebieg akcji. Obydwa te chwytły miały ułatwić widzom orientację w akcji dramatu, także w przypadku spóźnienia się na początek widowiska.

Didaskalia były z reguły bardzo proste i dotyczyły głównie wejścia i zejścia poszczególnych postaci ze sceny oraz najważniejszych elementów gry aktorskiej, uwarunkowanych tokiem akcji. Często zdarzało się, że autor sztuki był jednocześnie aktorem i wobec tego mógł swymi wskazówkami dokładniej pokierować przedstawieniem, zwłaszcza jego częściami improwizowanymi. Wprawdzie oficjalnej funkcji reżysera nie było, ale na ogół wszyscy aktorzy podporządkowy-

wali się wymaganiom śpiewającego gwiazdora czy też gwiazdy zespołu.

Zespoły wystawiające sztuki *tsa-kü* składały się przeważnie z pięciu aktorów, którzy występowali w jednym z następujących *emploi*: *mo* — główna postać męska; *tan* — główna postać żeńska; *fu-tsing*, *fu-mo* — dwie postacie drugorzędne, z których pierwsza bywała często obiektem drwin i lajania ze strony drugiej; *ku* — sędzia, pojawiający się najczęściej na końcu sztuki, aby ukarać winnych i wynagrodzić sprawiedliwych. Partie śpiewane w *tsa-kü* mogła wykonywać tylko postać *mo* lub *tan*.

Epoka panowania mongolskiego w Chinach wydała wielu wybitnych dramaturgów. Tak jak największą popularność zyskał pięcioczęściowy (w sumie dwadzieścia aktów) dramat Wang Szy-fu *Si-siang-ki*, czyli *Opowieść o zachodnim pawilonie*, tak niewątpliwie miano najwybitniejszego i najplodniejszego dramaturga tego okresu przyznać należy autorowi ponad sześćdziesięciu sztuk (z których zachowało się dwadzieścia), bodaj najwcześniejszemu spośród znanych nam dramatopisarzy, Kuan Han-k'ingowi (1257? — 1320?). Autorstwem sztuk *tsa-kü* wslawili się w okresie Jüan również Ma Czy-jüan, Pai Żen-fu, Czeng Te-huei.

Repertuar północnych dramatów *tsa-kü* był dość zróżnicowany. Tematy czerpano zarówno z kronik dynastycznych, legend i mitów, jak i z wydarzeń współczesnych. Na scenie pojawiali się zarówno królowie, ich ministrowie i generałowie, jak i prosty lud, studenci, rzemieślnicy i chłopci. Rozmiary sztuki były zwyczajowo ograniczone do czterech jednostek muzycznych i prozodycznych, które można by nazwać aktami. Dla każdego z aktów zarezerwowana była odrębna tonacja, nadając mu określony nastrój. Taka stała kolejność tonacji w poszczególnych aktach sztuki doprowadziła do ukształtowania się określonej konstrukcji akcji w większości dramatów *tsa-kü*.

W pierwszym akcie zawiązywała się akcja dramatu. W drugim następowało

coś, co można by określić jako *perypetię*, a więc coś, co wytręcało akcję z normalnego toku. Akt trzeci zawierał punkt kulminacyjny akcji, wyrażający się w niezawinionej śmierci bohatera lub zręcznym urzeczywistnieniu zaplanowanego podstępu. Akt czwarty dawał rozwiązanie akcji w postaci wyroku mądrego sędziego, karzącego zbrodniarzy i wynagradzającego lub rehabilitującego sprawiedliwych. Jeśli sztuce poprzedzał prolog, najczęściej ukazywano w nim dzieje bohatera do czasu rozpoczęcia właściwej akcji. Krótkie interludia, umieszczone w niektórych sztukach między aktami, służyły do wypełnienia bardzo długich, niekiedy kilkunastoletnich przerw w czasie akcji, a treść ich wówczas miała niewielki związek z właściwą akcją dramatu. W innych zaś wypadkach wprowadzenia takich interludiów wymagała bogata akcja sztuki nie mieszcząca się w ramach tradycyjnych czterech aktów.

Powstanie i rozkwit dramatów *tsa-kü* nastąpiły w północnych Chinach za panowania Mongołów. Gdy w 1279 podbili oni resztę kraju, ta forma dramatyczna stopniowo przedostawała się i rozpowszechniła na południu Chin, gdzie pod wpływem lokalnych widowisk teatralnych utraciła swój pierwotny charakter, a wkrótce potem i popularność. Najważniejsze odchylenia od norm zwyczajowo ustalonych dla pierwotnych, północnych sztuk *tsa-kü* polegały na wprowadzeniu znacznej liczby melodii południowych na miejsce północnych oraz dużej swobody odnośnie do przestrzegania zasady czteroaktowości sztuk i wykonywania arii tylko przez jedną postać sztuki. W związku z tym u schyłku okresu Jüan i na początku epoki Ming pojawiły się obok tradycyjnych czteroaktowych również *tsa-kü* jedno-, dwu-, pięcio- i więcej aktowe, przy czym można było podziwiać śpiew w wykonaniu nie tylko jednej postaci dramatu, co stwarzało możliwość konstruowania wokalnych duetów i tercetów.

Bibliografia: Czou I-pai, *Czung-kuo hi-kü szy* (*Historia dramatu chińskie-*

go), Szanghaj 1953; I. V. Gaida, *Kitajskij tradicionnyj teatr si-ciu*, Moskwa 1971; Kuan Han-k'ing, *Krzywda Tou O, czyli śnieg w lecie*, przekład O. Wojtasiewicz i T. Żbikowskiego, „Dialog”, 1962, nr 6, s. 67–86; T. Żbikowski, *Kuan Han-k'ing — ojciec dramatu chińskiego*, „Przegląd Orientalistyczny”, 1958, nr 4(28); T. Żbikowski, *U kolebki dramatu chińskiego*, „Przegląd Orientalistyczny”, 1973, nr 4(88).

Tadeusz Żbikowski

VARIPĀṬṬU: (w języku tamilskim „melodyjna pieśń”; *Vari* — „melodia” i *pāṭṭu* — „pieśń”) — rodzaj ludowej pieśni w południowo-wschodnich rejonach Indii, szeroko i z talentem komponowanej przez Ilaṅkō Aṭikaḷ (II w.), autora tamilskiego eposu *Cilappatikāram* (*Branśoletka na nogę wysadzana klejnotami*), dzięki któremu uzyskała ona rangę gatunku literackiego. *Varippāṭṭu* śpiewano w grupach przy akompaniamencie instrumentów, tańców ludowych zwanych *varikkūttu* (*kūttu* — „taniec”) i gier ludowych. Ilaṅkō zapisał osiem rodzajów takich tańców.

Powiadają, że *varippāṭṭu* mogły powstać w rejonie nadmorskim, ponieważ wiele z nich posiada melodię i treść wyrażające tęsknotę dziewczyny za młodzieńcem. Tęsknota zaś spowodowana odjazdem na morze na polów jest tematem klasycznej poezji Tamiłów w tym właśnie rejonie. Później temat ten miał dotrzeć do innych okolic i został odpowiednio zmodyfikowany. Najpopularniejszymi odmianami *varippāṭṭu* za czasów poety Ilaṅkō były: *kan-tuka vari* („pieśń z piłką”), śpiewana przez dziewczęta podczas gry w piłkę w rytmie odpowiadającym szybkim ruchom towarzyszącym tej grze, *ammānai vari* — pieśń z akompaniamentem *ammānai* — gry polegającej na utrzymaniu naraz w powietrzu kilku piłek, kolejno wyrzu-

canych i chwytych. Trójka dziewcząt bierze w niej udział — pierwsza śpiewa dwa wiersze pieśni, druga dalsze dwie linie, a trzecia dopełnia je piątym wierszem. Każda z dziewcząt kończy swą partię wyrazem *ammānai*. *Ūcal vari* — to pieśń śpiewana na huśtawce, która kończy się wyrazem *ūcal* — „huśtawka”. *Vettuva vari* — to pieśń łowców, a *kānalvari* to pieśń nadmorska.

Jednym z rysów *varippāṭṭu* jest powtarzanie linii. Oto przykład:

'Kālvāy nīlam kāyīn ēnti-p-
pūlvāy unāṅkaḷ kativāl cenkan
pūlvāy unāṅkaḷ kativāl cenkan
velvel alla veyya veyya.

Winem napelniony błękitny kwiat w jej rękach,
ona odgania ptaki od ziarna pięknymi oczyma,
ona odgania ptaki od ziarna pięknymi oczyma,
nie błyszczącymi mieczami, lecz przeszywającymi,
przeszywającymi.

Innym rysem *varippāṭṭu* jest to, że kończy się pochwałą króla i jego kraju oraz życzeniem powodzenia we wszystkich jego usiłowaniach i dobrobytu dla jego poddanych. Oto pochwała króla *cōla*: „Żyj długo Kāvēri! Płyniesz i słuchasz pieśni oraczy, odgłosów śluz, ryku rozbijających się wód i zgiełku świętującego ludu. To, że płyniesz w obfitości dźwięków świętowania zawdzięczamy powodzeniu króla *cōla* wraz z krzykliwymi wojownikami. Żyj długo, Kāvēri!”

Niektóre z *varippāṭṭu* odnoszą się do bogów. Māpikkavācaker (IX w.) w utworze *Tiruvācakam* wykorzystał *ammānai* i *ūcal* dla wyrażenia motywu religijnego.

We współczesnej poezji tamilskiej *varippāṭṭu* używa się rzadko.

Bibliografia: Ilaṅkō, *Cilappatikāram with Commentary*, Madras 1970; T. P. Meenakshisundaran, *A History of Tamil Literature*, Annamalai 1963; T. P. Meenakshisundaran, *Kānalvari*, Kalaikkathir 1963; M. Vaaradarajan, *Iṅgo adigaḷ*, New Delhi 1972.

Ramanathan Sundaram