didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
DOI: 10.34762/q0q2-3p24
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/rakugo-sztuka-opowiesci-i-tozsamosci

/ RAKUGO

Rakugo – sztuka opowieści i tożsamości

Japońska tradycja performatywna w kontekście kulturowym

Anita Jakubik | Uniwersytet Wrocławski

Rakugo: The Art of Storytelling and Identity. The Japanese Performative Tradition in a Cultural Context

The article focuses on the analysis of rakugo—a traditional Japanese art of storytelling performed by a single actor. It presents the origins and development of the form, from medieval Buddhist sermons to contemporary media performances, with particular emphasis on the role of street performers, yose theaters, and the impact of the socio-political transformations of the Meiji era. The structure of a rakugo performance, the typology of stories, the role of humor, and techniques for building a relationship with the audience are discussed. Methodologically, the author adopts an interdisciplinary approach that combines elements of theatre studies, literary studies, and cultural anthropology. The analysis also covers the professional hierarchy of rakugoka, the educational process, and the specific features of shugyō training. Special attention is given to the reception of rakugo outside Japan, including in Poland, with references to initiatives promoting this art, such as the "Rakugo Without Borders" foundation and the Kobito Rakugo group. The aim of the article is to present rakugo not only as a form of entertainment but also as a complex cultural phenomenon with profound social, educational, and artistic dimensions.

Keywords: Rakugo; Japan; theatre; yose; storytelling

Historia *rakugo*

Rakugo, forma japońskiej sztuki narracyjnej, wywodzi się z tradycji opowiadania historii, której początki sięgają okresu wojen domowych w XVI wieku. W tym czasie przy dworach panów feudalnych funkcjonowali *otogishū* – doradcy pełniący funkcje rozrywkowe i edukacyjne. Często wywodzili się spośród samurajów, mnichów buddyjskich lub osób związanych z działalnością artystyczną. Oprócz opowiadania historii o charakterze humorystycznym i bohaterskim, byli także informatorami politycznymi, a niekiedy – jak np. podczas kampanii koreańskich Toyotomiego Hideyoshiego (1537-1598)[1] – działali jako szpiedzy (Morioka, 1990, s. 232-233).

Z chwilą ustanowienia pokoju w okresie Edo (1603-1868) funkcja *otogishū* uległa marginalizacji, a ich miejsce zajęli niezależni opowiadacze – *hanashika*. Dzięki rozwojowi techniki drukarskiej, stosowaniu matryc drzeworytniczych i płyt miedzianych, możliwe stało się publikowanie popularnych zbiorów opowieści. Do najważniejszych należały *Seisūshō* (Śmiechy, które odpędzają sen) z 1623 roku autorstwa Anrukuana Sakudena (1554-1642) oraz *Kinō wa kyō no monogatari* (Opowieści dnia wczorajszego) (Shores, 2021, s. 44), których tematyka oscylowała między dydaktyką a humorem. Część tych historii, ze względu na frywolny charakter, spotykała się z próbami cenzury ze strony władz siogunatu.

Wczesny rozwój *rakugo* był silnie związany z działalnością *daidō geinin* i *tabi geinin* – ulicznych oraz wędrownych artystów, którzy przemierzali Japonię, prezentując publiczności *misemono* („rzeczy do pokazania”), takie jak pokazy dziwactw czy teatr uliczny (tamże, s. 47). Artyści ci zarabiali na życie występami, zaspokajając rosnące zapotrzebowanie społeczeństwa na nowe formy rozrywki i opowieści z różnych zakątków kraju.

W procesie krystalizacji formy *rakugo* kluczową rolę odegrały trzy postacie: Tsuyu no Gorobee (1643-1703), Yonezawa Hikohachi (zm. 1714) i Shikano Buzaemon (1649-1699) (Morioka, 1990, s. 233-234). Gorobee, który gromadził słuchaczy na ulicach i w świątyniach, głównie w rejonie Osaki i Kioto, upowszechnił formę *tsuji banashi*, czyli ulicznych opowieści, prowadzonych z wykorzystaniem podwyższenia oraz trzcinowych parawanów. Hikohachi, działający w Osace, zasłynął w szczególności opowiadaniem *karukuchi banashi*, czyli „lekkoustych historii" – narracji opartych na mimice i gestykulacji. Buzaemon był natomiast reprezentantem nurtu *zashiki banashi* w Edo – prywatnych występów dla elit miejskich i samurajów (*zashiki* oznacza salon lub pokaz prywatny, zaś *shikata* odnosi się do ekspresyjnych gestów i mimiki) (tamże, s. 233, 235).

W XVIII wieku *rakugo* zyskało status profesjonalnej sztuki opowiadania dzięki organizowanym w Osace konkursom *kai banashi*, gromadzącym przedstawicieli środowisk literackich, artystycznych i kupieckich. Wydarzenie to zapoczątkowało cykl spotkań *hanashi no kai* („spotkanie z opowieściami"), których głównym promotorem był Utei Emba (1743-1822). Początkowo o charakterze towarzysko-artystycznym, spotkania te z czasem doprowadziły do profesjonalizacji wystąpień *hanashika*, czego symbolem było wprowadzenie odpłatności za występy (tamże, s. 245). Szczególne znaczenie ma jego publiczne czytanie *Taiheiraku no makimono* (Zwoje Taiheiraku) w 1783 roku, które bywa uznawane za umowny początek historii *rakugo* jako odrębnej formy artystycznej (Brau, 2006, s. 62). To właśnie od tego momentu część badaczy datuje wykształcenie się terminu *rakugo*, choć na jego upowszechnienie trzeba było poczekać jeszcze kilkadziesiąt lat, aż do drugiej połowy XIX wieku.

Na początku występy opowiadaczy odbywały się w *yoseba* – prowizorycznych

stoiskach i pawilonach lokowanych przy świątyniach, mostach czy w dzielnicach mieszkalnych. W tych miejscach prezentowano różne formy popularnej rozrywki, w tym występy wędrownych artystów ulicznych (*gōmune*), których status społeczny był niski, a działalność często utożsamiano z zajęciami żebraczymi (tamże, s. 64).

Ważnym punktem w historii *rakugo* było otwarcie przez Sanshōtei Karaku (1777-1833) pierwszego stałego *yose* w Edo w 1798 roku (Morioka, 1991, s. 246). W odróżnieniu od prowizorycznych *yoseba*, nowe sale pozwalały na systematyczną organizację występów. Były to przestrzenie kameralne, zwykle mieszczące od kilkudziesięciu do około stu widzów, a ich publiczność tworzyli przede wszystkim przedstawiciele mieszczaństwa, rzemieślnicy i kupcy[2]. Karaku wykorzystał instytucję *yose* do wyraźnego odróżnienia się od wędrownych *gōmune* oraz do wzmocnienia więzi z miejską publicznością, co stało się fundamentem późniejszej społecznej legitymizacji *rakugo* (Brau, 2006, s. 64-65).

Rozkwit *rakugo* przypadał na okres nasilonej kontroli społecznej ze strony władz siogunatu. Reformy Kansei (1787-1793) oraz Tempō (1841-1843) zakładały rygorystyczną kontrolę życia publicznego opartą na wartościach neokonfucjańskich (Welch, 2000, s. 509). Szczególnie dotkliwy był edykt z 1842 roku, który ograniczał liczbę teatrów *yose* w Edo do piętnastu. Dozwolone były wyłącznie występy o charakterze religijnym, edukacyjnym lub historycznym, natomiast narracje humorystyczne i satyryczne uznawano za budzące nieporządek. Pomimo politycznych represji *rakugo* utrzymało się jako forma rozrywki miejskiej.

W okresie Meiji (1868-1912), w kontekście modernizacji państwa i wzmożonej cenzury, wydano w 1869 roku tzw. Edykt Kontrolny *Yose*, ograniczający zarówno treść opowieści, jak i dostępność widowisk dla kobiet

(Morioka, 1991, s. 248). Paradoksalnie jednak, restrykcje te, poprzez formalne ujęcie *rakugo* w ramy prawne, potwierdzały uznanie tej formy przez władze jako wpływowego zjawiska społecznego (tamże, s. 250).

W tej epoce działalność artystyczna *hanashika*[3] zaczęła obejmować także adaptacje zachodnich historii, co szczególnie widoczne było w twórczości San'yūteia Enchō (1839-1900) (McArthur, 2004, s. 5-6). Enchō zastosował także *tenugui* jako rekwizyt oraz specjalizował się w *ninjōbanashi* (historie o ludzkich emocjach), które odpowiadały na rosnące zapotrzebowanie odbiorców na opowieści pogłębiające refleksję nad postawami i relacjami.

W 1905 roku powołano *Daiichiji rakugo kenkyūkai* (Pierwszy Instytut *Rakugo*), którego celem było utrzymanie spójności repertuaru i ochrony *rakugo* jako klasycznej sztuki (*koten geinō*) (Morioka, 1990, s. 261). W tym samym czasie zaczęły się kształtować struktury rodzin artystycznych (*mon*), a także zarysował się podział na *koten rakugo* (klasyczne) i *shinsaku rakugo* (współczesne) (Welch, 2000, s. 518).

Upowszechnienie radia, a następnie telewizji w latach sześćdziesiątych XX wieku znacząco przyczyniło się do popularyzacji *rakugo* wśród wszystkich warstw społecznych. Transmisje występów oraz medialna obecność *hanashika* jako prowadzących i aktorów telewizyjnych ugruntowały pozycję *rakugo* jako jednej z najważniejszych form kultury popularnej w Japonii drugiej połowy XX wieku (Tanaka, 1993, s. 50).

Współcześnie *rakugo* reprezentowane jest przez około ośmiuset profesjonalnych opowiadaczy zrzeszonych w trzech głównych organizacjach (dwie w Tokio, jedna w Osace). Choć zawód ten nadal pozostaje zdominowany przez mężczyzn, po II wojnie światowej rozpoczął się powolny proces włączania kobiet (Stark, 2023, s. 63). Obecnie trwają również

intensywne działania na rzecz digitalizacji i archiwizacji tekstów oraz występów.

Mimo licznych historycznych przeszkód, *rakugo* przetrwało jako żywa forma literacko-performatywna, łącząca elementy satyry, dydaktyki i obyczajowości. Dzięki swej narracyjnej strukturze, subtelności językowej oraz zdolności adaptacyjnej uznawane jest dziś za unikatowy fenomen kulturowy i istotny składnik japońskiej tożsamości artystycznej (Brau, 2006, s. 70).

Czym jest *rakugo*?

Początkowo humorystyczne opowieści określano mianem *karukuchi* („lekkie rozmowy") lub *otoshibanashi* („opadająca opowieść"), a więc terminami odnoszącymi się raczej do swobodnej konwersacji bądź anegdoty z puentą niż do odrębnej sztuki scenicznej (Morioka, 1991, s. 8). Znaków □□ (dosł. „spadające słowa") używano pod koniec XVII wieku, jednak były one wówczas najczęściej odczytywane jako *otoshibanashi*. Sam termin *rakugo* w obecnym rozumieniu zaczął się upowszechniać dopiero w drugiej połowie XIX wieku, wraz z nastaniem epoki Meiji. Nazwa zaczęła pojawiać się w dokumentach i edyktach policyjnych, które regulowały działalność *yose* (Shores, 2014, s. 24-25, 31).

W *rakugo* występuje tylko jeden aktor, który – siedząc na podwyższeniu zwanym *kōza* – posługuje się wyłącznie dwoma rekwizytami: wachlarzem (*sensu*) i kawałkiem materiału (*tenugui*). Przedstawienie opiera się na mimice, gestykulacji, modulacji głosu oraz zdolności aktora do odgrywania wielu postaci w ramach jednej opowieści.

Cechą znamienną *rakugo* jest jego komediowy wydźwięk, choć nie wszystkie

historie bywają zabawne. Podstawową formą jest *kobanashi*, czyli krótkie anegdoty i żarty. Historie mają szczątkową narrację i składają się głównie z dialogów pomiędzy, co najmniej, dwiema postaciami. Mają fabułę, typy charakterów, zabawną puentę, a wydarzenia rozwijają się w trybie przyczynowo-skutkowym. Są też *kusuguri* – „łaskotki", inaczej gagi. Opowieści często pełnią funkcję społecznej krytyki, operując stereotypami i wyolbrzymieniami, obnażają ludzkie słabości, przywary oraz absurdy życia codziennego. Tego rodzaju humor umożliwia słuchaczom identyfikację z postaciami i sytuacjami, a także śmianie się z samych siebie.

Komunikacja z publicznością zaczyna się już w chwili pojawienia się artysty na scenie. Ukłon po zajęciu miejsca na poduszce (*zabuton*) wyznacza początek występu. Położenie wachlarza przed sobą (gest znany także z innych japońskich sztuk scenicznych) w *rakugo* wyznacza niewidzialną linię oddzielającą rakugokę od publiczności i symbolicznie dzieli przestrzeń na dwa światy: świat opowieści i świat rzeczywisty (Brau, 2006, s. 47). Pierwsze słowa wypowiadane przez *hanashika* to *ee…* (Morioka, 1990, s. 34). Mają one na celu wejście w rytm mówienia, przetestowanie głosu oraz zwrócenie na siebie uwagi publiczności. Podczas opowiadania historii ważna jest reakcja widzów, ich odpowiedź przez śmiech, zainteresowanie, postawę. Nazywa się to *ukeru* – „przyjmowanie", „reagowanie" (Weingärtner, 2021, s. 168-169). Gawędziarz widzi aktywną rolę, którą przyjęli słuchacze i reaguje na nią, np. kontynuacją udanego żartu lub dialogu.

Typowy schemat występu składa się z następujących elementów: *makura* – wstęp, *hondai* – główna historia oraz *ochi* – puenta. Samo mówienie opowieści podlega prawu *jo-ha-kyū*[4] (wprowadzenie, rozwinięcie, nagłe zakończenie) (Zeami, 1984, s. 33). *Jo* można określić jako *makura* oraz sam początek historii. To tutaj *rakugoka* nawiązuje kontakt z publicznością,

opowiada anegdoty ze swojego życia, a także wyjaśnia słowa, tradycje, zwyczaje pojawiające się w późniejszej historii. Jako że większość opowieści została napisana w okresie Edo, zawierają one elementy, których współczesny widz mógłby nie zrozumieć, stąd też potrzeba wytłumaczenia niektórych pojęć (Umezawa, 2017, s. 8). *Ha* to właściwa treść, cała historia, a *kyū* – końcowe wydarzenia, narastające i prowadzące do *ochi*. Jeśli gawędziarz dobrze opanuje rytm mówienia, to publiczność będzie w stanie wyczuć, kiedy opowieść się kończy. Robi to za pomocą nawarstwienia żartów oraz przyspieszenia akcji. W opowiadaniu historii ważne są także *yama*, czyli „góry" – komediowe punkty kulminacyjne. Wynikają one z żartów, dialogów i sytuacji nazywanych *kusuguri* (łaskotkami) i często okazują się zabawniejsze niż końcowe *ochi*, które raczej podsumowuje i rozwiązuje akcję (Tanaka, 1993, s. 117-118).

Rakugo posługuje się specyficzną techniką narracyjną, różniącą się od konwencjonalnych form aktorstwa. Celem rakugoki nie jest pełne utożsamienie się z odgrywaną postacią, lecz jej sugestywne przywołanie za pomocą minimalistycznych środków. Wynika to przede wszystkim z konieczności dynamicznego przechodzenia między licznymi bohaterami w obrębie jednej opowieści – rozbudowane portrety psychologiczne i głębokie wcielanie się w role byłyby w tej formule niepraktyczne.

W związku z tym różnice między postaciami, zwłaszcza te wynikające z płci czy wieku, nie są sygnalizowane poprzez przesadną modulację głosu (np. wysokie, sztuczne rejestry dla kobiet czy dzieci), lecz raczej poprzez subtelne zmiany gestów, mimiki i postawy ciała. Z tego też względu, zgodnie z tradycją, *rakugoka* nie powinien nosić zarostu – żadna kobieta przecież go nie ma[5]. Za pomocą wachlarza (*sensu*) oraz kawałka materiału (*tenugui*) można przedstawić wiele obiektów, np. wachlarz może być mieczem, fajką,

pałeczkami, a *tenugui* książką, portfelem lub telefonem.

W *rakugo* szczególną rolę odgrywa nie tylko słowo, ale również sposób organizacji przestrzeni w ramach narracji. Jest ono realizowane za pomocą dwóch technik: *kamishimo hō* – prawo niższej i wyższej rangi oraz *enkin hō* – zasada bliska i daleka (tamże, s. 50). *Kamishimo hō* odnosi się zarówno do hierarchii społecznej postaci, jak i ich pozycji w przestrzeni. Postacie o wyższym statusie, takie jak mężczyźni, samuraje czy zwierzchnicy, skierowane są w prawo; wskazuje to także, że coś jest blisko. Z kolei postacie niższego statusu – kobiety, dzieci, służący – umieszczane są po lewej stronie. Informuje to również o tym, że coś znajduje się daleko.

Technika *enkin hō* pozwala na przedstawienie wielkości przestrzeni i wzajemnego rozmieszczenia postaci (tamże, s. 50). Osiąga się to poprzez operowanie nachyleniem ciała: jeśli bohater zwraca się do kogoś znajdującego się daleko, gawędziarz pochyla się w jego stronę; jeśli rozmówca znajduje się za nim, odwraca się wyraźnie do tyłu. Ruchy te umożliwiają słuchaczowi „zobaczenie" relacji przestrzennych między postaciami. Zdarza się tak, że kobieta jest zwrócona na prawo i rozmawia z mężem. Oznacza to, że znajduje się w środku pomieszczenia, a mąż na zewnątrz. Kiedy mąż wchodzi do środka, kierunek obu postaci znów zgodny jest z zasadą *kamishimo hō*. Istotny jest także wzrok mówiącego, sugerujący wzrost bohatera: na dzieci patrzy się w dół, a dzieci spoglądają w górę.

Integralną część *rakugo* stanowią także gesty, zawierające elementy pantomimy, takie jak identyfikacja z przedmiotem i kontrapunkt. Często przedstawiane sytuacje są nie tylko trudne do fizycznego odtworzenia, ale wręcz niemożliwe do doświadczenia we współczesnym życiu, np. noszenie wiader z wodą, palenie tradycyjnej fajki (*kiseru*), walka mieczem, noszenie lektyk (tamże, s. 51). W takich przypadkach stosuje się zestawy ustalonych,

kanonicznych ruchów, zwane *kata*. Można powiedzieć, że jest to sposób na ruchowe przechowywanie pamięci historycznej o zachowaniach i użytkowaniu dawnych przedmiotów.

Historie *rakugo*

Historie *rakugo* dzielą sią na klasyczne – *koten* oraz nowe – *shinsaku*, napisane po 1900 roku (Shores, 2014, s. 10). Wydany przez *Tōdai Rakugo Kai* (Koło *Rakugo* Uniwersytetu Tokijskiego) w 1969 roku zbiór streszczeń klasycznych historii zawiera ich osiemset sześćdziesiąt. W uzupełnionym wydaniu z 1973 roku zostało dodanych kolejne trzysta dziewięćdziesiąt dwa, choć głównie są to wariacje poprzednich lub takie, które rzadko wykonywane są na scenie (Morioka, 1991, s. 9). Heinz Morioka w książce *Rakugo: The Popular Narrative Art of Japan* skatalogował osiemset trzydzieści jeden tytułów klasycznych historii z Edo i Osaki (tamże). Istnieje wiele sposobów klasyfikowania narracji, jednak najczęściej stosowaną metodą jest podział tematyczny i gatunkowy, oparty na dominujących motywach oraz nastroju opowieści.

Do podstawowych kategorii zalicza się m.in. *ninjōbanashi* – sentymentalne historie koncentrujące się na ludzkich emocjach, *ongyokubanashi* – opowieści wzbogacone akompaniamentem muzycznym, *shibaibanashi* – parodystyczne, humorystyczne wersje znanych scen z *kabuki*, *kaidanbanashi* – narracje o duchach, *tabimono* – relacje z podróży, *otoshibanashi* – historie zwieńczone puentą (*ochi* lub *sage*) (Morioka, 1990, s. 8-9).

W narracjach *rakugo* pojawiają się stereotypowi bohaterowie, najczęściej występujący parami jako kontrastujące ze sobą przeciwieństwa. Typowe duety obejmują: dwóch przyjaciół (np. jeden impulsywny, drugi spokojny;

jeden bystry, drugi naiwny; jeden pracowity, drugi leniwy), pary małżeńskie (np. zdradzana żona lub mąż, niezaradny mężczyzna i dominująca kobieta, mąż podporządkowany i despotyczna żona), czy sąsiadów (np. skąpiec i altruista, biedny i bogaty, pan i służący). Opowieści zawierają również elementy nadprzyrodzone, zwierzęta oraz postaci wywodzące się z japońskiej mitologii i demonologii.

Nie wszystkie historie mają charakter komediowy czy kończą się puentą. Istnieje wiele opowieści o charakterze dramatycznym lub refleksyjnym, których celem jest wzruszenie odbiorcy bądź skłonienie go do zadumy. Do klasycznych przykładów należą *Shibahama* (Plaża Shiba) oraz *Shinigami* (Bóg Śmierci). Narracje pozbawione *ochi* są zazwyczaj poważniejsze, mają charakter historyczny lub związane są z tematyką zjawisk nadprzyrodzonych.

Mistrz Hayashiya Somemaru IV (ur. 1949) sklasyfikował *ochi* według ich funkcji odbiorczych (Rakugo Lingo, 2017). Pierwszy wywołuje u odbiorcy zdziwienie: „Co?! Przecież to niedorzeczne!”, natomiast drugi prowadzi do momentu zrozumienia i satysfakcji intelektualnej: „Och… Teraz rozumiem”. Jest to uproszczony podział, służący jedynie do zarysowania reakcji zachodzących po usłyszeniu puenty. Samych rodzajów *ochi* rozróżnia się dwanaście (Morioka, 1990, s. 69-81).

Struktura typowej historii *rakugo* opiera się na kilku stałych komponentach: co najmniej dwóch bohaterach prowadzących dialog, kluczowe dla fabuły wydarzenia, które pozostają w logicznym związku przyczynowo-skutkowym, prowadzące do zawiązania oraz ostatecznego zakończenia akcji puentą. Na tym szkielecie można budować i dodawać autorskie żarty sytuacyjne, dialogi oraz wtrącenia charakterystyczne dla danego wykonawcy.

Choć *rakugo* wywodzi się z Japonii, od kilku dekad rozwija się również poza

jej granicami, m.in. w Ameryce Północnej i w Europie, gdzie lokalni artyści dostosowują klasyczne historie do kontekstu kulturowego odbiorców. Interesującym przykładem adaptacyjności *rakugo* jest opowieść *Manju kowai* (Straszne manju), w którym jeden z bohaterów boi się *manju* (ryżowe bułki ze słodką fasolą). W zależności od miejsca występu *manju* zastępowane jest lokalnym odpowiednikiem kulinarnym – np. pyzami, pierogami czy hamburgerami (Polska, Stany Zjednoczone).

Rakugoka operuje repertuarem obejmującym około stu historii – mistrz uczy się nie więcej niż pięć do sześciu nowych rocznie (Morioka, 1991, s. 25). Ma także swoje ulubione opowieści, nazywane *ohako* („ulubiony utwór"), które są niejako przedłużeniem jego osobowości (tamże, s. 26).

Sylwetka rakugoki

Silnie powiązanie *rakugo* z humorem i dowcipem sprawia, że sam *rakugoka* jest postrzegany jako osoba zabawna. Niektórzy starają się wyróżniać wyglądem, np. nietypową fryzurą – Katsura Sunshine za namową swojego mistrza zafarbował włosy na blond (Simpson, 2020). Jednak tym, co najbardziej wyróżnia gawędziarza, jest jego osobowość – musi być zabawny i charyzmatyczny. W języku japońskim taka wrodzona zdolność do wzbudzania śmiechu i sympatii określana jest terminem *fura* oznaczającym naturalną charyzmę, wdzięk i swobodę zachowania, sprawiające, że artysta staje się dla publiczności autentyczny i atrakcyjny (Brau, 2006, s. 47)[6]. Jak często się mówi w środowisku teatralnym – jeśli nie jesteś ciekawą osobą na co dzień, to nie stworzysz ciekawej postaci na scenie. Tak też jest w *rakugo*. Warto zaznaczyć, że bywają także rakugocy posępni i mrukliwi, wykorzystujący tę cechę do tworzenia historii z elementami czarnego humoru.

Hanashika byli określani mianem *geinin* (tamże, s. 78) – była to pogardliwa nazwa odnosząca się do artystów, sytuująca ich poza obowiązującym porządkiem społecznym. Artyści nie należeli do żadnej kategorii w czterostanowym systemie społecznym (*shi–nō–kō–shō*) i byli lokowani na marginesie jako *hinin*, co zrównywało ich z żebrakami i wyrzutkami społecznymi. Obecnie termin zyskał na prestiżu i jest postrzegany jako atut, kojarzony z czymś zakazanym, co dodaje światu *rakugo* aurę tajemniczości i atrakcyjności. Status ten zapewniał także większą swobodę oraz niezależność od obowiązujących, restrykcyjnych norm społecznych.

W środowisku *rakugo* uważa się, że aby lepiej odtworzyć często niemoralne, pochodzące z nizin społecznych postacie, występujące w historiach, należy doświadczać oraz studiować *sandōraku* – trzy rozrywki: picie, hazard i kobiety (Morioka, 1990, s. 159-160). Choć nie jest to warunek konieczny, to jednak dzisiejsza publiczność wymaga od rakugoki nieco szalonego i ekscentrycznego stylu życia (Brau, 2006, s. 79). W praktyce jednak coraz mniej *hanashika* prowadzi się w ten sposób. Tatekawa Danshi (1935-2011) ubolewał nad tym, że utracono już ten wyjątkowy status wyjętego spod prawa wyrzutka społecznego (tamże).

Dawniej rakugocy byli w większości ubodzy – do okresu przed II wojną światową oraz w pierwszych dekadach powojennych występowali niemal wyłącznie w *yose* i nie mieli dostępu do środków masowego przekazu (Sweeney, 1979, s. 29-30). Wówczas ich gaże były symboliczne (od dwustu do tysiąca jenów)[7] i nie mogli się z nich utrzymać. Zmiana nastąpiła w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, kiedy *rakugo* zaczęło być emitowane w radiu i telewizji, a artyści zyskali nowe źródła dochodów: programy TV, reklamy, występy na weselach, imprezach firmowych (tamże, s. 31-32). Od tego czasu sytuacja finansowa *hanashika* jest opisywana jako

stabilniejsza. Doświadczeni mistrzowie powtarzają: „Bądź biedny! Dopóki nie zaznasz biedy, twoja sztuka nie będzie mieć żadnego smaku” (Brau, 2006, s. 80). Zakosztowanie biedy pozwala lepiej utożsamić się z bohaterami opowieści: nędzarzami niemającymi grosza przy duszy.

W epoce Edo gawędziarze występowali także prywatnie jako *taikomochi* , znani też jako *hōkan* (męski artysta-towarzysz) lub *otoko geisha* (męska gejsza) (Shores, 2014, s. 121), mający rozruszać towarzystwo i ożywić przyjęcie. Opowiadali przepełnione erotyzmem historie, tańczyli, śpiewali, żartowali (Brau, 2006, s. 82). Ich głównym zadaniem było podtrzymanie dobrego nastroju gości. Nigdy też nie wiedziano, co tak naprawdę *taikomochi* myśli, bo zawsze zgadzał się ze swoim rozmówcą, aby sprawić mu przyjemność. Taką strategię nazywa się *yoisho* – koncepcja, w myśl której traktuje się klienta, gościa jako kompana i sprawia, żeby poczuł się dobrze; „uczynić niezwykły wysiłek, aby podnieść kogoś na duchu” (tamże, s. 82). Wymaga to doświadczenia i odpowiedniej techniki, żeby wydawało się naturalne i szczere. Według Kokonteia Shinkoma jest to sztuka słuchania, polegająca na całkowitym skupieniu się na rozmówcy (tamże). Duchem *yoisho* jest uczucie wdzięczności, empatii i szacunku. Czasem nawet specjalnie pozwala się drugiej osobie wygrać tak, żeby tego nie zauważyła.

Rakugocy z Tokio identyfikowani są również z *edokko* – „dziećmi Edo”. Pojęcie to wykształciło się w epoce Edo, kiedy w stolicy skupieni byli samurajowie i rody *daimyō* (rody panów feudalnych), a równolegle rozwijała się dynamicznie kultura mieszczan (*chōnin*) (Welch, 2000, s. 505-506). To właśnie w środowisku kupców, rzemieślników i drobnych mieszczan, zamieszkujących dolne, nisko położone dzielnice Edo (*shitamachi*)[8] ukształtował się ideał *edokko* – rdzennych mieszkańców miasta, którzy wypracowali własny etos, odróżniający ich od przybyszów i elit wojskowych.

Było to związane zarówno z ich rosnącą siłą ekonomiczną, jak i z chęcią podkreślenia odrębnej, miejskiej tożsamości (Shores, 2019, 84-86). W konsekwencji *rakugo*, jako sztuka wywodząca się z kultury *chōnin*, przejęło i utrwaliło w swoich opowieściach wizerunek *edokko* – archetypu mieszkańca Edo: hojnego, bezpośredniego, pełnego życia i humoru, odznaczającego się takimi cechami jak *hari* („duch, hart ducha") i *iki*. Pojęcie *iki* odnosi się do złożonej kategorii estetycznej, łączącej elementy zalotności (*bitai*), powściągliwej dumy (*ikiji*) i melancholijnego pogodzenia z przemijaniem (*akirame*). Oznacza ono specyficzny sposób bycia – elegancki, zmysłowy, a zarazem zdystansowany i świadomy ulotności chwili. W kulturze Edo *iki* wyrażało ideał miejskiej elegancji i wyrafinowanej prostoty, stanowiąc estetyczny fundament stylu życia mieszczan i ich poczucia dobrego smaku (Kuki, 2017, s. 38-45; Kubiak Ho-Chi, 2019, s. 171-174).

Droga do mistrzostwa – etapy kariery rakugoki

Jak w wielu japońskich tradycyjnych sztukach, nie tylko artystycznych, trening w *rakugo* zwany jest *shugyō* (Morgan, 2015). Oznacza on doskonalenie siebie poprzez zdobywanie wiedzy i umiejętności w danej dziedzinie. W Japonii mówi się, że szlifowanie charakteru jest drogą do rozwijania swojej sztuki. Proces uczenia się angażuje całego człowieka – nie tylko w odniesieniu do specyfiki danej dziedziny, lecz przede wszystkim poprzez udział w życiu społeczności związanej z daną dyscypliną. To głęboki trening ciała i umysłu, dążenie do wyższego poziomu świadomości wraz z doskonaleniem sztuki. Jest wymagający, trzeba mu poświęcić dużo czasu i energii, a przede wszystkim być świadomym i uważnym wobec tego, co dzieje się wokół. Tak właśnie jest w *rakugo*. Każdy może nauczyć się historii i ją przedstawić, ale to dzięki *shugyō* adept staje się oficjalną częścią społeczności i ma wgląd w jej niepowtarzalne zachowania, tradycje i

wartości, a także odnajduje swoje miejsce w hierarchii (Shores, 2021, s. 17).

Nie ma oficjalnych limitów, jeśli chodzi o wiek, w którym można zostać *hanashika* (Brau, 2006, s. 110). Dawniej na nauki przyjmowano nawet dzieci, jednak współcześnie wymaga się, aby adept skończył co najmniej liceum, czyli miał około osiemnastu lat. Rzadko zdarza się, żeby praktykant miał więcej niż trzydzieści lat (tamże, s. 111). Wynika to z faktu, że im później podejmuje się naukę, tym mniej czasu pozostaje na doskonalenie umiejętności i rozwój kariery.

Rozpoczęcie praktyki zaczyna się po zgłoszeniu się kandydata do wybranego mistrza. Zazwyczaj decyzję poprzedza dłuższa obserwacja występów różnych *shin'uchi* (mistrz *rakugo*), na podstawie których aspirant ocenia, z jakim stylem najbardziej się identyfikuje. Następnie zwraca się z prośbą o przyjęcie na nauki. Często jednak spotyka się z odmową – nierzadko przez wiele miesięcy, co jest próbą oceny jego determinacji i zaangażowania (Brau, 2006, s. 113). Mistrz, zanim podejmie decyzję, prowadzi rozmowy z kandydatem, pytając o motywacje, a przede wszystkim starając się rozpoznać jego charakter i predyspozycje. W celu zademonstrowania gotowości do podjęcia nauki niektórzy kandydaci symbolicznie ścinają włosy (tamże) – jest to gest wywodzący się z praktyki buddyjskiej, oznaczający wyrzeczenie się ego (Innes, 2021, s. 172-174), bądź podejmują inne formy poświęcenia, takie jak rezygnacja z palenia papierosów czy picia alkoholu (Brau, 2006, s. 112-113).

W przeszłości zawód *hanashika* był zarezerwowany dla mężczyzn. *Rakugo*, podobnie jak inne formy tradycyjnego teatru japońskiego, rozwijało się jako sztuka tworzona przez mężczyzn i adresowana głównie do męskiej publiczności (Stark, 2023, s. 64). Normy społeczne i obyczajowe wyłączały kobiety zarówno z grona wykonawców, jak i odbiorców – uznawano, że

uczestnictwo w tego rodzaju rozrywkach kobietom nie przystoi. Przez długi czas były całkowicie wykluczone z tej sztuki – zakaz ich publicznych występów obowiązywał od 1629 roku, a gdy pojawiały się w *yose*, traktowano je raczej jako wykonawczynie pobocznych numerów (*iromono*), a nie pełnoprawne *rakugoka* (s. 64-65). W konsekwencji nie tylko nie miały one dostępu do przedstawień, lecz również nie rozwinęły w sobie chęci do praktykowania tej dziedziny sztuki. Dopiero wraz z rozwojem radia oraz stopniowym rozluźnieniem norm obyczajowych po II wojnie światowej, kobiety zaczęły na szerszą skalę stykać się z *rakugo* (Brau, 2006, s. 112).

W 1993 roku tytuł mistrza otrzymały dwie kobiety: San'yūtei Karuta i Kokontei Kikuchiyo (Stark, 2023, s. 66). Jednak mówi się, że decyzja ta miała na celu przede wszystkim przyciągnięcie uwagi mediów, a nie rzeczywiste uznanie ich umiejętności (tamże, s. 73). Kobiety wciąż są niedoceniane i często nie traktuje się ich na równi z mężczyznami o tym samym statusie w świecie *rakugo*. Jeszcze w drugiej połowie XX wieku spotykały się z jawną wrogością. Podczas występu na scenie jako *zenza* (adept, uczeń otwierający występ) San'yūtei Karuta słyszała okrzyki: „Zejdź ze sceny! To nie jest miejsce dla kobiety!" (tamże, s. 66).

Kobiety muszą również mierzyć się z nierównym traktowaniem – wciąż określa się je mianem *josei no rakugoka* (kobieta-*rakugoka*), podczas gdy mężczyźni to po prostu *rakugoka*. Takie nazewnictwo sugeruje, że to mężczyzna jest normą, a kobieta wyjątkiem (tamże, s. 73). Mimo że obecnie wszystkie osoby przechodzą takie samo szkolenie, kobiety nadal poddawane są ostrzejszej krytyce i zmuszone są do udowadniania swojej wartości bardziej niż mężczyźni (tamże, s. 67-74). Dyskryminacja widoczna jest także w ocenie umiejętności. Jeszcze w 2010 roku twierdzono, że kobiecy głos „nie nadaje się" do *rakugo* i że kobiety nie są zdolne do odpowiedniego

odgrywania postaci (tamże, s. 66). Koharu Tatekawa, która w 2019 roku odwiedziła Wrocław z pokazem, zapytana o liczbę kobiet w *rakugo*, odpowiedziała, że jest ich około czterdziestu.

Etap ucznia: *zenza*

Zazwyczaj okres *zenza* trwa od trzech do pięciu lat. Przez ten czas adept pozostaje na utrzymaniu mistrza. Podobnie jak w większości tradycyjnych japońskich rzemiosł, praktykujący pełni rolę służącego. Najczęściej przebywa w domu mistrza (*shishō*) oraz w *yose*, będąc nieustannie do jego dyspozycji. Dzięki temu poznaje, czym jest życie *geinina*, uczy się zasad funkcjonowania w hierarchicznej wspólnocie artystycznej, obserwując relacje panujące między mistrzami, kolegami po fachu i patronami. *Rakugo* to nie tylko opowiadanie historii – to styl życia, sztuka komunikowania się z ludźmi, rozwijanie empatii i rozumienie relacji międzyludzkich (Shores, 2021, s. 11).

Głównym zadaniem praktykanta jest nauka historii. W Japonii mówi się, że sztuka to coś, co się „kradnie" (*gei wa nusumu mono da*). Przeważającą metodą edukacyjną jest immersyjna obserwacja działań mistrzów oraz samodzielne wyciąganie wniosków (Brau, 2006, s. 114). *Zenza* uczą się gawędziarstwa przede wszystkim na zapleczu w *yose*, a nie podczas formalnych lekcji z mistrzem. Niektórzy *shishō* celowo nie wprowadzają uczniów (*deshi*) w świat opowieści przez pierwsze kilka miesięcy, aby sprawdzić, czy rzeczywiście mają w sobie determinację, by zostać *hanashika* (tamże, s. 112-113).

Nowicjusz rozpoczynający naukę u mistrza nazywany jest *minarai*, co oznacza „osobę uczącą się poprzez obserwację" (Morioka, 1990, s. 22). Etap ten służy wzajemnemu poznaniu się ucznia i mistrza. *Minarai* stopniowo

przyswaja codzienny rytm życia *shishō*, jego przyzwyczajenia oraz preferencje. W przeszłości *zenza* często mieszkali w domach swoich mistrzów, jednak współcześnie nie jest to już norma (Brau, 2006, s. 115). Zazwyczaj uczeń przybywa rano, pomagając w przygotowywaniu posiłków, pracach porządkowych czy załatwianiu codziennych spraw w imieniu mistrza (tamże, s. 116). Praktyki te mają na celu kształtowanie postawy szacunku i wdzięczności wobec *shishō*, a także umożliwiają doświadczenie trudu życia codziennego, obserwację relacji społecznych oraz oswojenie się z byciem najniżej w hierarchii (tamże, s. 115). Doświadczenia te sprzyjają głębszemu zrozumieniu postaci występujących w opowieściach oraz opanowaniu wachlarza gestów i ruchów związanych z czynnościami fizycznymi, takimi jak sprzątanie czy przenoszenie przedmiotów.

Status pełnoprawnego *zenza* zostaje przyznany w momencie oficjalnego zgłoszenia ucznia do Związku *Rakugo*, co wiąże się również z nadaniem mu pierwszego imienia scenicznego (tamże, s. 118). Wówczas adept uzyskuje prawo do wykonywania obowiązków na zapleczu teatru (*gakuya*). W tej przestrzeni nasiąka kulturą świata *rakugo* i może nauczyć się najwięcej: obserwuje bardziej doświadczonych kolegów, nawiązuje kontakty oraz uczestniczy w życiu wspólnoty.

Praktyka *zenza* obejmuje również obowiązkowe szkolenie muzyczne – adepci uczą się gry na tradycyjnych instrumentach wykorzystywanych w teatrze *rakugo*: *shamisen*, *ōdaiko*, *shimedaiko*, *fue* i *yosuke*. Opanowują techniki wybijania rytmu na bębnach, co wspomaga rozwój poczucia rytmu narracyjnego ważnego dla struktury opowieści. Hierarchia wśród uczniów ma znaczenie praktyczne – najstarszy stażem *zenza* pełni funkcję *tate zenza*, odpowiadając za porządek w *gakuya*, nadzorując młodszych kolegów, zapisując historie w *neta chō*, obracając poduszki (*kōza gaeshi*) oraz

zmieniając banery z imionami artystów występujących na scenie (tamże, s. 119).

Spędzając codziennie czas na zapleczu, *zenza* przysłuchuje się historiom *hanshika* i obserwuje różne style opowiadania. Dzięki temu nie ma potrzeby uczestniczenia w regularnych lekcjach u mistrza. Oficjalne nauczanie odbywa się w formie indywidualnych spotkań zwanych *okeiko* (tamże, s. 130). Służą one przekazaniu repertuaru historii kultywowanych w danej rodzinie artystycznej. Bez odbycia *okeiko* adept nie ma prawa opowiadania żadnych historii publicznie.

Typowa lekcja polega na tym, że *shishō* siada na poduszce naprzeciw ucznia i opowiada historię tak, jakby robił to podczas prawdziwego występu. Na pokazach często przedstawia się skrócone wersje opowieści, jednak w trakcie *okeiko* mistrz przekazuje ją w całości, wraz z tradycyjnym wstępem. Wyjaśnia wprowadzone przez siebie innowacje oraz pomaga w interpretacji wybranych fragmentów. Taką tradycyjną lekcję nazywa się *sanben keiko* – „trzykrotna lekcja" (Sweeney, 1979, s. 39). Mistrz opowiada uczniowi nową historię trzykrotnie, przy trzech różnych okazjach, i uczeń musi ją zapamiętać w całości. Kiedy *deshi* uzna, że opanował opowieść, siada przed *shishō* i prezentuje ją, poddając się bieżącej korekcie ze strony mistrza. Jest to tradycyjna metoda, wymagająca dużej sprawności pamięciowej; dla uczniów mających trudności z szybkim zapamiętywaniem taka forma nauki może być udręką. Współcześnie mistrzowie pozwalają nagrywać lekcje, co pozwala adeptom na późniejsze transkrybowanie materiału lub wielokrotne odsłuchiwanie go, aż do pełnego przyswojenia treści (Morioka, 1990, s. 23). Jeśli *shishō* jest zadowolony z postępów, wyraża zgodę na debiut sceniczny adepta i publiczne przedstawienie danej opowieści.

Zenza występują jako pierwsi podczas pokazów i za ich występy widzowie nie

płacą (Brau, 2006, s. 135). Mają za zadanie rozgrzać publiczność przed wejściem *futatsume* i dlatego też opowiadane przez nich historie są zazwyczaj tymi najzabawniejszymi. Za pracę w *yose* wypłacane są dniówki, adepci mogą też liczyć na napiwki od mistrzów jako wyraz uznania za pomoc i wypełnianie codziennych obowiązków. Otrzymują pieniądze również przy takich okazjach jak np. Nowy Rok.

Istotnym elementem bycia *zenza* jest doświadczenie *shikujiru* („nawalić", „zepsuć coś", „nie wywiązać się z obowiązków") (tamże, s. 136). Tego typu potknięcia bywają rzeczywiście przypadkowe, choć niekiedy są również intencjonalne. Przykłady takich incydentów to: nieodpowiednie złożenie kimona mistrza, podanie zimnej herbaty, niedopełnienie obowiązków czy otwarty sprzeciw wobec *shishō*. Chociaż sytuacje te bywają stresujące, stają się również źródłem cennych doświadczeń, a z czasem anegdot wykorzystywanych w *makura*. W japońskim humorze ważną rolę odgrywają opowieści o osobistych niepowodzeniach i wpadkach, które pozwalają publiczności lepiej utożsamiać się z wykonawcą i postrzegać go jako osobę bliską i autentyczną.

Drugi stopień: *futatsume*

Promocja do rangi *futatsume* następuje po około trzech latach i odbywa się według kolejności – *zenza*, który dołączył jako pierwszy, awansuje jako pierwszy (tamże, s. 37). Nie istnieją konkretne wymagania dotyczące nabytych umiejętności czy opanowanych historii, żeby uzyskać awans. Oczekuje się jedynie sumiennego wykonywania obowiązków jako *zenza* oraz pewnego i płynnego opowiadania historii.

Nowemu *futatsume* towarzyszy także symboliczna zmiana statusu –

przyjmuje nową tożsamość artystyczną poprzez wybór kolejnego imienia scenicznego, zamawia własne *tenugui*, ozdabia wachlarze sygnaturą, otrzymuje od mistrza nowe kimono oraz komponuje indywidualną melodię wejściową (tamże, s. 138). Od tego momentu, przez następnych osiem do dziesięciu lat, pracuje na swoje nazwisko, budując rozpoznawalność oraz doskonaląc styl i warsztat sceniczny.

W pierwszym miesiącu po oficjalnym debiucie stara się odwiedzić wszystkie *yose*, by publicznie oznajmić swoje wejście w nową fazę kariery. W tym czasie otrzymuje także podarunki od rodziny, sponsorów i fanów; są to gesty uznania, ale też wsparcia na trudnym etapie rozwoju zawodowego (tamże, s. 139).

Pomimo symbolicznego prestiżu, okres ten nie zapewnia jeszcze stabilności finansowej. Liczba *futatsume* przewyższa dostępność terminów w *yose*, co zmusza wielu z nich do podejmowania dodatkowych aktywności zarobkowych, określanych zbiorczo jako *yokyō*. Obejmują one m.in. prowadzenie imprez, konferansjerkę, zabawianie gości podczas bankietów czy ceremonii, czyli wszelkie działania wymagające sprawności retorycznej, charyzmy i umiejętności rozbawienia publiczności (tamże, s. 140-141; Sweeney, 1979, s. 29-32).

Mistrz rakugo: *shin’uchi*

Osiągnięcie stopnia *shin’uchi* stanowi kulminacyjny moment w karierze artysty *rakugo*. Status ten przyznawany jest zazwyczaj po około dziesięciu do piętnastu latach aktywności na poziomie *futatsume*. Proces awansu opiera się zarówno na ocenie biegłości artystycznej gawędziarza, jak i na aprobacie jego mistrza oraz decyzji Rady Związku *Rakugo* (Morioka, 1991, s. 24).

Podobnie jak w przypadku poprzednich etapów kariery, promocji na najwyższy poziom towarzyszy rytuał publicznego wprowadzenia – *hirō kōgyō*, czyli cykl występów inauguracyjnych. W ich trakcie nowo mianowany *shin'uchi* pojawia się na scenie w roli *tori*, czyli jako ostatni i zarazem najważniejszy wykonawca danego pokazu.

Ceremonia inauguracyjna rozpoczyna się od wspólnego wejścia na scenę wraz z mistrzem i zazwyczaj dwoma innymi doświadczonymi artystami. Wszyscy siadają na poduszkach, po czym rozpoczyna się oficjalna mowa – *kōjō*, w której wygłaszają laudację na cześć awansowanego artysty, prosząc jednocześnie widownię oraz sponsorów o dalsze wsparcie. Przez cały czas trwania przemówień nowy *shin'uchi* pozostaje w pozycji głębokiego ukłonu (*dogeza*), podnosząc głowę dopiero po ich zakończeniu, co symbolizuje pokorę i szacunek wobec tradycji oraz starszyzny (Brau, 2006, s. 145).

Promocji na stopień mistrzowski towarzyszy również uroczysty bankiet, stanowiący nie tylko wyraz wdzięczności artysty wobec swoich nauczycieli, współpracowników i sponsorów, ale także element publicznej autoprezentacji jako samodzielnego i dojrzałego twórcy. Zdarza się, że młodzi *shin'uchi* zaciągają długi, aby sprostać wymogom społecznym związanym z gościnnością i hojnością. W ramach gratulacji otrzymują od sponsorów nowe kimona, wysokiej jakości alkohol oraz inne cenne prezenty. Awans wiąże się również z przyjęciem nowego imienia artystycznego, zaktualizowaniem *tenugui* oraz opracowaniem nowej melodii wejściowej (Morioka, 1991, s. 25; Brau, 2006, s. 145).

Zyskanie statusu *shin'uchi* umożliwia nie tylko samodzielne występy na prestiżowych scenach *yose*, ale również formalne przyjmowanie uczniów, których artysta może kształcić zgodnie z zasadami przekazu mistrz-uczeń (*iemoto seido*), charakterystycznego dla wielu tradycyjnych japońskich sztuk

nie tylko performatywnych (DeCoker, 1998, s. 69, 73-74).

Należy jednak zauważyć, że w realiach współczesnych jedynie nielicznym udaje się utrzymać wyłącznie z działalności artystycznej związanej z *rakugo*. Zarówno *futatsume*, jak i *shin'uchi* często podejmują dodatkowe aktywności zarobkowe. Wielu z nich prowadzi własne interesy, takie jak restauracje czy sklepy, gdzie zatrudniają swoich uczniów, co dodatkowo wzmacnia więzi hierarchiczne w środowisku *rakugo*. Artyści coraz częściej angażują się również w działalność medialną – występują w programach telewizyjnych poświęconych kulturze *rakugo*, a niektórzy z nich osiągają sukces także jako aktorzy telewizyjni i filmowi (Sweeney, 1979, s. 29-32).

Rakugo poza Japonią

Przez dziesięciolecia *rakugo* było przedstawiane poza Japonią, najczęściej w języku angielskim. Do prekursorów zalicza się m.in. Katsurę Shijaku II (1939-1999) czy Tatekawę Shinoharu (ur. 1976). Jednak większość współczesnych mistrzów podczas występów międzynarodowych posługuje się językiem japońskim. W takich przypadkach tłumacz odpowiednio wcześniej dostaje od mistrza spisane opowieści i przekłada je na lokalny język, często adaptując treść, np. nazwy i żarty, do specyfiki kulturowej danego odbiorcy[9]. Wielu gawędziarzom sprawia to jednak kłopot, ponieważ *rakugo* opiera się w dużej mierze na improwizacji i bezpośrednim reagowaniu na zachowania publiczności. W rezultacie muszą ściśle trzymać się tekstu wyświetlonego na ekranie, przez co nie mogą pozwolić sobie na spontaniczność.

W 2010 roku Klara Kreft założyła fundację „*Rakugo* bez granic" (Kreft, 2017), której celem jest rozpowszechnianie wiedzy o *rakugo* oraz umożliwienie europejskiej publiczności bezpośredniego kontaktu z tą formą

teatru. W 2011 roku, z okazji stopięćdziesięciolecia nawiązania stosunków dyplomatycznych między Niemcami i Japonią, zaprosiła do Niemiec pierwszego mistrza – San'yūteia Kenkō. Od tamtej pory wielu rakugoków odwiedziło Europę, występując m.in. w Austrii, Słowacji, Niemczech, Hiszpanii, Belgii i Polsce.

Oprócz rodzimych artystów swoich sił z japońską formą gawędziarstwa próbują cudzoziemcy. Najbardziej rozpoznawalnym przedstawicielem tej grupy jest Katsura Sunshine – Kanadyjczyk, który jako pierwszy obcokrajowiec uzyskał tytuł mistrza *rakugo*. Organizuje on tournée głównie w Ameryce Północnej i Wielkiej Brytanii, przyczyniając się do międzynarodowej popularyzacji tej sztuki. Inni znani reprezentanci to: Kimi Oshima (Stany Zjednoczone), Diane Orret (Wielka Brytania), Johan Nilsson Björk (Szwecja), Miziraklı Halit (Turcja) i Stéphane Ferrandez (Francja).

Znaczący wpływ na zwiększenie rozpoznawalności *rakugo* na świecie miało również ukazanie się mangi *Shōwa Genroku Rakugo Shinjū* (2010) oraz jej adaptacji anime z 2016 (Krzywda-Pogorzelski, 2019). Historia koncentruje się na losach kilku rakugoków od momentu wcielenia do rodziny *rakugo*, przez proces szkolenia, aż po śmierć – ukazując zarówno ich rozwój artystyczny, jak i relacje interpersonalne oraz wyzwania, z jakimi mierzyli się w realiach epoki Shōwa (1926-1989).

Rakugo w Polsce

W Polsce wystąpiło wielu uznanych rakugoków z Japonii, reprezentujących różne szkoły i style, zarówno mistrzów, jak i młodszych adeptów sztuki. Wśród najważniejszych nazwisk należy wymienić Shunputeia Ichinosuke III, który był jednym z pierwszych *hanashika* prezentujących swoje umiejętności

w Polsce – jego występy odbyły się m.in. w Krakowie (2013) i Wrocławiu (2016). Towarzyszyła mu m.in. Shunputei Pikkari, a także Tatekawa Koharu – jedne z nielicznych kobiet w świecie *rakugo*. W ramach tournée „*Rakugo* bez granic" w Polsce pojawili się także mistrz Yanagiya Sankyo oraz jego uczeń Ryūtei Saryū. W kolejnych latach na wrocławskiej scenie wystąpili kolejni mistrzowie – Yanagiya Kosen V, który opowiedział m.in. *Shinigami*, Tachibanaya Bunzō III znany z ekspresyjnego stylu i humoru oraz *futatsume* Yanagiya Wasabi. Wśród młodszych rakugoków goszczących w Polsce warto wymienić Ichidō Ryūteia, który przyjechał w towarzystwie Tatekawy Koharu i wystąpił na festiwalu Nihon no Nami (Krzywda-Pogorzelski, 2019). Niemal każdemu występowi towarzyszyły warsztaty prowadzone przez mistrzów – uczestnicy mogli poznać kulisy pracy rakugoki, podstawy interpretacji historii, pracy głosem, gestykulacji i mimiką. Publiczność miała też okazję do bezpośrednich rozmów z artystami.

Warto również wspomnieć o polskiej grupie Kobito Rakugo, założonej w 2016 roku przez Anitę Jakubik i Rafała Iwaneckiego, aktywnie promującej *rakugo* na terenie całego kraju (Kobito Rakugo, 2023). Wystąpili już ponad dziewięćdziesiąt razy na festiwalach i wydarzeniach związanych z kulturą Japonii. Członkowie grupy szkolili się u mistrzów, takich jak Shunputei Ichinosuke, Yanagiya Kosen, Tachibanaya Bunzō i Tatekawa Koharu. Dzięki działalności Kobito Rakugo ta tradycyjna forma sztuki zyskuje popularność w Polsce, co pokazuje, że jej adaptacja i rozwój są możliwe również poza granicami Japonii.

Wzór cytowania:

Jakubik, Anita, *Rakugo – sztuka opowieści i tożsamości Japońska tradycja performatywna w kontekście kulturowym*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 189, DOI: 10.34762/q0q2-3p24.

Autor/ka

Anita Jakubik

Anita Jakubik (237854@uwr.edu.pl) – teatrolożka, animatorka kultury, rakugo-ka. Studiowała filologię polską oraz antropologię literatury, teatru i filmu na Uniwersytecie Wrocławskim oraz Gender Studies w Instytucie Badań Literackich PAN. Ukończyła specjalizację pantomimiczną w Policealnym Studium Animatorów Kultury „SKiBA" we Wrocławiu. Obecnie doktorantka w Kolegium Doktorskim Polonistyki Uniwersytetu Wrocławskiego. W 2023 roku przyznano jej Stypendium Artystyczne Prezydenta Wrocławia. Z teatrem rakugo zetknęła się w 2016 roku na warsztatach prowadzonych przez mistrza rakugo Shunpunteia Ichinosuke oraz Koharu Tatekawę, zorganizowanych przez Fundację Przyjaźni Polsko-Japońskiej Nami. Tam poznała Rafała Iwaneckiego, z którym później utworzyła grupę Kobito Rakugo. W 2021 wspólnie powołali Polskie Stowarzyszenie Rakugo, którego została prezeską. ORCID: 0009-0009-1157-111X.

Przypisy

1. Toyotomi Hideyoshi (1537-1598) – japoński wódz i polityk, który po śmierci Ody Nobunagi (1534-1582) dokończył proces zjednoczenia Japonii w okresie Azuchi–Momoyama, umacniając władzę centralną i ustanawiając system administracyjny poprzedzający rządy Tokugawów. Był także inicjatorem dwóch inwazji na Koreę, znanych jako „wojny Imjin" (1592-1598) (Hall, 1991, s. 90-117).
2. W późnym okresie Muromachi (XIV–XVI w.) zaczął kształtować się czterostanowy system społeczny (*shi–nō–kō–shō*), który w epoce Edo został instytucjonalnie usankcjonowany. Mieszczaństwo, rzemieślnicy i kupcy zajmowali najniższą pozycję w hierarchii – poniżej samurajów i rolników, choć z czasem to właśnie oni stanowili ekonomiczne zaplecze miejskiej kultury Edo. Po upadku siogunatu Tokugawów system ten został zniesiony w ramach reform epoki Meiji (Hall, 1991, s. 708-711, 720-723).
3. W drugiej połowie XIX wieku mamy do czynienia z fazą przejściową w terminologii: samych wykonawców wciąż najczęściej określano tradycyjnie mianem *hanashika*, jednak w dyskursie publicznym i instytucjonalnym coraz powszechniej zaczęły pojawiać się określenia *rakugo* oraz *rakugoka*.
4. Choć Zeamiemu (1363-1443) przypisywana jest popularyzacja zasady *jo–ha–kyū*, sama idea stopniowego narastania i kulminacji rytmu istniała już wcześniej w estetyce muzyki dworskiej *gagaku* oraz tańców *bugaku* epoki Heian (794-1185). Zeami przeformułował ją i nadał jej znaczenie dramaturgiczne w sztuce *nō*, skąd przeniknęła do innych form performatywnych, takich jak *rakugo*.
5. Informacja podana przez mistrza *rakugo* Yanagiya Kosena V w trakcie rozmowy z autorką artykułu 10 czerwca 2017 roku we Wrocławiu.
6. Kategoria ta wpisuje się w dłuższą tradycję japońskiej refleksji estetycznej nad sceniczną obecnością wykonawcy – od koncepcji *hana* (kwiatu) u Zeamiego, opisującej zdolność aktora do natychmiastowego oczarowania widowni i utrzymania jej uwagi, aż po ideał miejskiej elegancji i niewymuszonego wdzięku (*iki*) charakterystyczny dla kultury Edo.
7. W latach powojennych przeciętne miesięczne wynagrodzenie w Japonii wynosiło od pięciu

do dziesięciu tysięcy jenów, a podstawowe produkty żywnościowe kosztowały dziesięć-dwadzieścia jenów, co oznacza, że dwieście–tysiąc jenów stanowiło zaledwie kilka procent miesięcznej pensji. W przeliczeniu na współczesną wartość odpowiada to od stu pięćdziesięciu do sześciuset pięćdziesięciu złotych (por. Hunter, 1984, s. 284; Jansen, 2000, s. 612; dane historyczne Bank of Japan (Historical Statistics).
8. *Shitamachi* dosłownie znaczy „dolne miasto" – odnosi się do nizin, gdzie mieszkali rzemieślnicy, kupcy i niższe warstwy społeczne. Natomiast *yamanote*, „górne miasto" – to wzgórza, gdzie mieszkali samuraje i elity (Seidensticker, 1983, s. 3-7).
9. Przykładowo wrocławska tłumaczka Anna Borkowska zmieniła japońskie imiona i nazwy własne na polskie odpowiedniki np. *Shinigami* to Kostucha, albo w *Psim oku* gabinet lekarza nosi nazwę Al-i-Baba.

Bibliografia

Bank of Japan, *Historical Statistics on Prices and Wages in Japan*, https://www.boj.or.jp/en/statistics/ [dostęp: 23.10.2025].

Brau, Lorie, *Rakugo. Performing Comedy and Cultural Heritage in Contemporary Tokyo*, Lexington Books, Lanham 2006.

DeCoker, Gary, *Seven Characteristics of a Traditional Japanese Approach to Learning*, [w:] *Learning in Likely Places: Varieties of Apprenticeship in Japan*, red. John Singleton, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

Hunter, Janet, *Concise Dictionary of Modern Japanese History*, University of California Press, London 1984.

Innes, William C., Jr., *Buddhism*, [w:] *Religious Hair Display and Its Meanings*, red. M.A. Vasquez i A.A. Mostowlansky, Cham, Springer 2021.

Jansen, Marius B., *The Making of Modern Japan*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2000.

Kubiak Ho-Chi, Beata, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, PWN, Warszawa 2019.

Kobito Rakugo, *Kim jesteśmy?*, https://rakugopolska.com/kim-jestesmy/ [dostęp: 19.03.2025].

Kreft, Clara, *Rakugo Without Borders: Exporting Japanese Comedy*, https://www.nippon.com/en/views/b00132/rakugo-without-borders-exporting-japanese-comedy.html [dostęp: 19.03.2025].

Krzywda-Pogorzelski, Maciej, *W jaki sposób rakugo wyszło poza granicę Japonii?*, https://rakugo.fundacja-nami.pl/#rakugobezgranic [dostęp: 19.03.2025].

Kuki, Shūzō, *Struktura iki*, Karakter, Kraków 2017.

McArthur, Ian, *Henry Black. Rakugo and the coming of modernity in Meiji Japan*, „Japan Forum" 2004, t. 16.

Morgan, Kai, *Keiko, renshu, shuren, tanren, kufu, and shugyo – Six Japanese words for training – and their kanji*, https://www.budo-inochi.com/training-kanji/ [dostęp: 22.03.2025].

Morioka, Heinz; Sasaki, Miyoko H.; Sasaki M., *Rakugo: The Popular Narrative Art of Japan*, Harvard University Asia Center, Cambridge Mass. 1990.

Seidensticker, Edward, *Low City, High City: Tokyo from Edo to the Earthquake*, Alfred A. Knopf, New York 1983.

Shijaku Katsura II, https://en.wikipedia.org/wiki/Shijaku_Katsura_II [dostęp: 19.03.2025].

Shores, Matthew W., *A Critical Study of Kamigata Rakugo and its Traditions* [praca doktorska], University of Hawaii at Manoa, Honolulu 2014.

Shores, Matthew W., *Interlude: Misemono and rakugo: sideshows and storytelling*, [w:] *A History of Japanese Theatre*, red. J. Salz, Cambridge University Press, Cambridge 2016.

Shores, Mattew W., *The Comic Storytelling of Western Japan*, Cambridge University Press, Cambridge 2021.

Stark, Sarah, *„I'll Create My Own Precedents": Female Rakugo Performers on Tokyo's Yose Stages*, [w:] *Gender in Japanese Popular Culture*, red. S. Salenius, Palgrave Macmillan, London 2023.

Simpson, Janice C., *An Unlikely Master of an Ancient Japanese Art Form, TDF Stages*, 9.01.2020, https://www.tdf.org/on-stage/tdf-stages/an-unlikely-master-of-an-ancient-japanese-art-form/ [dostęp: 20.09.2025].

Sweeney, Amin, *Rakugo. Professional Japanese Storytelling*, „Asian Folklore Studies" 1979, t. 38.

Tanaka, Sakurako, *Talking Through the Text. Rakugo and The Oral/Literal Interface* [praca magisterska], University of British Columbia, Toronto 1993.

The Cambridge History of Japan, t. 4*: Early Modern Japan*, red. J.W. Hall, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

Umezawa, Akira, *Rakugo. Enriching The Imagination*, „Highlighting Japan" 2017, vol. 109.

Weingärtner, Till, *Whose Story Is It Anyway? Shunpūtei Shōta and the Individuality of the Performer in Contemporary Rakugo Storytelling*, „Japanese Studies" 2021, vol. 41.

Welch, Patricia, *Developing a Rakugo Canon and the Parodic Use of Canonical Texts in*

Rakugo, „Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies” 2000, vol. 1.

Zeami, *On the Art of the Nō Drama: The Major Treatises of Zeami*, tłum. J. Thomas Rimer i Y. Masakazu, Princeton University Press, Princeton 1984.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/rakugo-sztuka-opowiesci-i-tozsamosci*