didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021
DOI: 10.34762/b7n3-5e67
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/kumiodori-teatr-krolestwa-riukiu

/ KUMIODORI

Kumiodori – teatr królestwa Riukiu

Szymon Gredżuk | Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Sylwia Dobkowska | Uniwersytet Gdański

***Kumiodori* – Theatre of the Kingdom of Riukiu**

The purpose of this article is to present the characteristics of *kumiodori* – a unique form of theatre that developed in a particular socio-geographical environment of the Okinawa Island over 300 years ago. Created in 1719 as a political tool for an entity that exists no more, it continues to shape the identity of a nation within a nation. Nowadays Okinawa stands for one of the 47 prefectures of Japan, as well as the name of the biggest island among the Ryūkyūs, that once constituted the core territory of the Ryūkyū Kingdom - a tributary state in the sphere of Chinese and Japanese influence. Officially these are known in Japan as Nansei (Southwestern) Islands, since geographically they form an island bridge connecting Japan with the Asian Continent, not so far from the Tropic of Cancer. This interplay of power relations, as well as the environmental factors were formative for the Ryūkyūan culture and can be found in the characteristics of the performing arts that developed on Okinawa, such as *kumiodori*. Sophisticated dialogue between the Japanese and Chinese thought systems can be found in its aesthetics and lyrics. Both influences are distinctive in music and song verse, while the maritime and tropical character of the natural environment, represented by the vivid colours of the turquoise ocean, multicoloured coral reef and flowers or evergreen bushes brightened by the scorching sun are clearly visible in set design, props or costumes. This article introduces the *kumiodori* as a form of art that developed not only as an entertainment, but also in order to reassure harmony with the neighbouring countries and yet represent the distinctive value of the Ryūkyū Kingdom. *Kumiodori* is a theatre genre that describes in its form the delicate process of turning pride into identity. Starting with historical outline and examples of representative *kumiodori* performances, with its characteristics described and compared to the culturally closest Japanese *nō* theatre, this article also touches on the current state of the *kumiodori* theatre in Japan. It is intended as

an introduction and invitation to experience this genre that is unique to Okinawa Prefecture, and to provoke further consideration on the role that the geopolitical situation played in the formation of *kumiodori*.

Keywords: *kumiodori*, Japanese theatre, Okinawa, Ryūkyū

Królestwo Riukiu i kumiodori

Kumiodori[1] jest tradycyjną sztuką sceniczną kultywowaną na Okinawie, największej spośród Wysp Riukiu[2], które obecnie tworzą najdalej wysuniętą na południowy zachód prefekturę Japonii – Okinawę. Nazwa wysp pochodzi od królestwa Riukiu, które przez wieki władało tym terytorium. Ewoluowało ono z jednego z trzech głównych ośrodków władzy na wyspie, Chūzan, gdy król Satto dołączył do systemu trybutarnego chińskiego imperium dynastii Ming w 1372 roku. Prestiż wynikający z pozycji w systemie trybutarnym Cesarstwa Chińskiego był kluczowy dla dochodów królestwa i legitymizacji władzy, więc misje handlowo-dyplomatyczne oraz idąca za tym wymiana kulturowa były kontynuowane przez następne pięćset lat, podczas których Riukiuańczycy zasłynęli mistrzowską znajomością dworskiej etykiety, dyplomacji i relacji handlowych oraz ambitnymi i dalekosiężnymi wyprawami morskimi.

System ten nie zapewniał jednak realnej ochrony, dlatego bogacące się, lecz niedysponujące znaczącą siłą militarną królestwo Riukiu stało się dość łatwym łupem dla japońskiego rodu Shimazu z południowego księstwa Satsuma, który w 1609 roku przeprowadził udaną inwazję na Wyspy Riukiu i błyskawicznie opanowawszy północną ich część, pojmał króla i postawił mu warunki nie do odrzucenia. Zwierzchnicy z Satsumy byli zainteresowani przede wszystkim czerpaniem zysków z handlu prowadzonego przez Riukiuańczyków, toteż nie dążyli do rozmontowania ich państwa, a wręcz

wspierali je w wysiłkach na rzecz podtrzymywania wymiany dyplomatycznej z Chinami, co wymagało od riukiuańskiej administracji stosowania wyrafinowanych metod dla ukrycia relacji królestwa z Japonią i utrzymania jego odrębnej tożsamości w tej złożonej i niejasnej układance politycznej. Wydarzenie to zapoczątkowało nowy okres podwójnej zależności królestwa Riukiu, który kształtował jego politykę w XVII-XIX wieku, aż do jego ostatecznego rozwiązania w 1879 roku i wcielenia do modernizującego się Cesarstwa Japonii (Kerr, 2000, s. 160-169).

Ten stan podwójnej zależności oddziaływał na kulturę królestwa Riukiu, która ulegała transformacji zarówno na skutek wpływów dwóch potężnych sąsiadów, jak i wewnętrznej polityki kulturowej. Chociaż zwiększył się kontakt okinawskiej elity intelektualnej z językiem i kulturą Japonii, to paradoksalnie zarówno dwór królestwa Riukiu, jak i zwierzchnicy z księstwa Satsuma aktywnie promowali sinizację lokalnych zwyczajów i rytuałów. Dla Shimazu był to nie tylko sposób na utrzymanie fasady politycznej przynależności do Chin w celu umożliwienia handlu, ale także na podniesienie własnego prestiżu w japońskiej sferze politycznej jako jedynego rodu posiadającego obce państwo wasalne. Dlatego podczas misji trybutarnych do Edo, ówczesnej politycznej stolicy Japonii Tokugawów, parada Riukiuańczyków bywała przedstawiana jako bardziej egzotyczna, niż była w rzeczywistości (Smits, 1999, s. 27-28). Dla dworu królestwa Riukiu priorytetem było odzyskanie wewnętrznego autorytetu i kontroli nad wizerunkiem państwa, po kompromitacji związanej z uznaniem zwierzchnictwa rodu Satsuma. Riukiuańczycy nie mogli się równać ze swoimi potężnymi sąsiadami ani pod względem gospodarczym, ani wojskowym, dlatego przywódcy polityczni, tacy jak Sai On propagowali wizję królestwa Riukiu, które mogło dorównać cesarstwom Chin i Japonii pod względem moralnym i kulturowym, a tym samym zapewnić sobie przetrwanie i

dobrobyt poprzez podążanie konfucjańską ścieżką posłuszeństwa. Podjęli się oni rekonstrukcji własnej podmiotowości i autorytetu władzy „poprzez ustanowienie dworu królewskiego jako widocznego miejsca władzy opartej na rytualnej przyzwoitości i opanowaniu złożonych ceremonialnych przejawów lojalności, takich jak inwestytura (*ukwanshin*[3]) i parada trybutarna do Edo (*Edo-nobori*) jako okazje do wykazania się wzorową rytualną poprawnością" (Edwards, 2015, s. 105). Na poziomie krajowym promocja sinocentrycznego konfucjanizmu odbiła się znacząco na życiu społecznym, poprzez aktywną politykę kulturową i ustawowe tłumienie „zacofanego" rdzennego szamanizmu, a także autorytetu duchowieństwa buddyjskiego. Przełom XVII i XVIII wieku był okresem intensywnych reform administracyjnych i kulturowych. W tym okresie powstały m.in. kroniki królewskie, skorygowano system tytułów szlacheckich oraz wprowadzono chiński rytuał i estetykę. Rozwijała się poezja, muzyka, ceramika i malarstwo, a nawet zlecono stworzenie nowych środków wyrazu artystycznego (Thornbury, 1999, s. 233).

Takie właśnie były czasy, w których żył Tamagusuku Chōkun (玉城朝薫, 1684-1734), utalentowany arystokrata, powołany na stanowisko w urzędzie do spraw tańca, z misją zaprojektowania nowej formy spektaklu na ceremonię inwestytury króla Shō Kei (1700-1751). Widowiska, które zapewni rozrywkę chińskim posłom i jednocześnie zaprezentuje królestwo Riukiu jako kraj o wysokiej kulturze opartej na konfucjańskiej etyce. Wizyta posłów była wydarzeniem długo oczekiwanym i starannie przygotowywanym.

Dziewiątego dnia dziewiątego miesiąca księżycowego 1719 roku, podczas festiwalu chryzantem odbywającego się na zamku Shuri, Tamagusuku Chōkun zadebiutował dwoma nowymi przedstawieniami dodanymi do repertuaru tradycyjnych tańców na cześć chińskich posłów – *okansen odori*

(oki. *ukwanshin wudui*). Nowe spektakle Tamagusuku tworzyły odrębną kategorię – *kumiodori*, co tłumaczyć możemy jako „taniec łączony" lub „łączący", ponieważ łączyły taniec, poezję i muzykę. Dwa pierwsze dramaty, czyli *Nidō Tekiuchi* (oki. *Nidū Tichiuchi*, 二童敵討 – Zemsta dwójki dzieci) i *Shūshin Kaneiri*(oki. *Shūshin Kani'iri*, 執心鐘入 – Serce i dzwon) spotkały się z krytyką ze strony lokalnej opinii publicznej, która uznała posługiwanie się na scenie przez tancerza słowem mówionym za „niedorzeczny pomysł" (Ochner i Foley, 2005, s. 4). Najwyraźniej zdobyły jednak uznanie docelowej publiczności, gdyż Tamagusuku został ponownie powołany na stanowisko w urzędzie do spraw tańca, aby kontynuować pisanie dramatów *kumiodori*. Do jego późniejszych dzieł należą: *Mekarushi* (oki. *Mikarushii*, 銘苅子 – Mistrz Mekarushi), *Kōkō no maki* (oki. *Kōkō nu Machi*, 孝行之巻 – Synowskie oddanie) i *Onna Monogurui* (oki. *Wunna Munugurui*, 女物狂 – Szalona), tworzące piątkę klasycznych dzieł Chōkuna, do dziś wystawianych najchętniej i najczęściej. Służyły one jako model, na którym wzorowali się kolejni twórcy. Dramaty *kumiodori* dzieli się na dwie główne kategorie: pierwsza to dramaty historyczne *jidai mono*, z których większość, tak jak *Nidō Tekiuchi*, skupiona jest na motywie zemsty, dlatego są również nazywane dramatami zemsty *katakiuchi mono*; druga to dramaty obyczajowe *sewa mono*, które podobnie jak *Shūshin Kaneiri* dotyczą emocji takich jak miłość lub synowskie oddanie (Ochner i Foley, 2005, s. 7-8). Jest to kategoryzacja podobna do tej funkcjonującej w japońskich teatrach *bunraku* i *kabuki*, które były w czasach Tamagusuku Chōkuna niezwykle popularne. Co więcej, *bunraku*, *kabuki* i *kumiodori* często dzielą podobne historie ze znacznie starszym, klasycznym teatrem *nō*. Znawca japońskiego teatru dopatrzy się wielu podobieństw z *nō* we wszystkich pięciu klasycznych dramatach Chōkuna. *Shūshin Kaneiri* przypomina *Dōjōji*, *Nidō Tekiuchi – Kosode Soga*, *Mikarushii– Hagoromo*, *Kōkō nu Machi – Tamura*, *Wunna*

Munu Gurui – Sumidagawa. Znaczący wpływ japońskich sztuk scenicznych można znaleźć nie tylko w fabule, ale także w konstrukcji *kumiodori*, co nie jest kwestią przypadku, jako że przed opracowaniem tej formy teatralnej Tamagusuku Chōkun odbył przynajmniej siedem podróży do Japonii, gdzie studiował kulturę i sztukę (Thornbury, 1999, s. 232-233). Czy zatem jest *kumiodori* unikatowym wytworem kultury riukiuańskiej, czy też wynikiem zawłaszczenia japońskich sztuk scenicznych? Przyjrzymy się tej formie teatralnej, zestawiając po jednej ze sztuk sztandarowych dla kumiodori i najbliższego mu teatru *nō*.

Przedstawienie *kumiodori – Shūshin Kaneiri*[4]

Gdy w parne i upalne okinawskie lato widzowie wchodzą do przyjemnie chłodnej klimatyzowanej sali Narodowego Teatru Okinawa, od wejścia dobiega ich prosta nastrojowa melodia na *sanshin*[5] i flet *hansō*, zatytułowana *Amagawa* (天川), grana zazwyczaj przed przedstawieniami *kumiodori*. Na początku widać pustą scenę, której tłem jest tkanina przedstawiająca symboliczne wzory okinawskie, w stylu techniki zdobniczej *bingata*[6]. Nagle słychać wysoki, tępy dźwięk zderzenia dwóch deseczek – znak, że przedstawienie się zaczyna. Z boku na scenie siedzi grupa muzyków; część z nich, grając na instrumentach, śpiewa tekst nowej pieśni *Chin Bushi* (oki. 金武節). Przeciągają samogłoski, tak że wyrazy zlewają się w melodię. Śpiewają o tym, w jakiej sytuacji znajduje się główny bohater Wakamatsu (oki. Wakamatsi, 若松), który wchodzi na scenę. Melodyjna intonacja, podobnie jak w teatrze *nō*, wprowadza atmosferę zawieszenia, jakby czas się zatrzymał. Oglądanie *kumiodori* przypomina medytację nad dźwiękami i obrazami. Młody aktor ubrany jest w dworskie kimono o wyrazistym roślinnym wzorze i żywych kolorach. Na głowie ma słomiany kapelusz *amigasa*, a w ręku krótką laskę – symbol podróży. Porusza się sztywno i

powoli, lecz dostojnie i z gracją, aż z głębi pustej sceny dochodzi do jej krawędzi i staje na wprost publiczności, wpatrując się ponad widownię niczym w horyzont. W cichnącą muzykę powoli wplata się jego głos, z miękką i melodyjną intonacją, charakterystyczną dla riukiuańskiej poezji[7]. Młodzieniec przedstawia się jako Wakamatsu z Nakagusuku (oki. Nakagusiku), który zmierza do stolicy, zamku Shuri[8]. Zgubił drogę, a zapada zmierzch. Przychodzi mu na myśl, aby zapytać, czy może przenocować w pobliskiej chacie. Idzie w głąb sceny i patrzy w stronę kulis – już jest u progu chaty. „Czy jest tu kto?" – upewnia się, po czym pyta, czy nie mógłby zostać na noc. Zza kulis dochodzi głos o wolniejszym rytmie recytacji: młoda kobieta pyta, kim jest przybysz, i wyjaśnia, że jej rodziców nie ma w domu, nie może więc nikogo przenocować. Wakamatsu odpowiada, że nie będzie się jej naprzykrzał, tłumacząc, iż jest dworzaninem z Nakagusuku zmierzającym do zamku Shuri i że się zgubił.

Po tym dialogu rozbrzmiewa pieśń *Hwishi bushi* (oki. 干瀬節), która wyraża myśli panny: „Teraz już wiem, kim jesteś, więc dlaczego miałabym nie udzielić ci schronienia. Spędźmy razem na rozmowie tę długą zimową noc"[9]. Panna pojawia się na scenie z latarenką, próbując przyjrzeć się młodzieńcowi. Jest ubrana w luźno przewiązane w pasie dworskie kimono *bingata* w tradycyjne kwieciste wzory o żywych kolorach; twarz ma bladą, z przypudrowanymi na różowo skroniami. Wakamatsu zdejmuje kapelusz na znak, że jest w pomieszczeniu, i kładzie się spać. Ruchy aktorów, dzięki płynności i kompozycji obrazu, przypominają taniec. Panna, nie dotykając Wakamatsu, wykonuje ruch, jakby próbowała go obudzić, mówiąc, że pragnie trochę z nim porozmawiać. Po tym ostrożnie i spokojnie wraca na swoje miejsce[10]. Wakamatsu jest nieco zaniepokojony, po chwili odpowiada, że przecież zupełnie się nie znają. Panna nalega. Wakamatsu jednak stanowczo odpowiada, że nie interesuje go miłość. Młoda kobieta w poetycki sposób

kontynuuje zaloty, więc Wakamatsu gwałtownie ucina rozmowę. Następuje moment ciszy. Dobiega nas śpiew chóru wracającego do pieśni *Hwishi bushi*, opisującej tym razem głębokie rozczarowanie i żal odrzuconej kobiety. Wakamatsu natomiast, odwrócony do publiczności, przerywając smutną muzykę oświadcza, że nie będzie angażował się w miłość bez przyszłości. Wychodzi. Wolna pieśń *Hwishi bushi* wraca do nas z emocjonalną rozterką panny – „Raz połączona więzami nieszczęśliwej miłości, choćbym chciała, nie mogę go opuścić. Jeśli mnie teraz porzuci, to nie ma innego wyjścia, jak umrzeć razem". Nagle słychać szybki dźwięk bębna, a panna podbiega do Wakamatsu i kładzie mu rękę na ramieniu, on jednak szybkim ruchem odpycha ten gest. Dziewczyna jest urażona, ucieka ze sceny wraz z biciem bębna. Wakamatsu kontynuuje podróż, szybko oddalając się w głąb sceny, co rusz oglądając się za ramię z niepokojem, potęgowanym nieustającym biciem bębna w tle.

Na scenie pojawia się wielki dzwon. Wakamatsu jest teraz w buddyjskiej świątyni, gdzie szuka schronienia. Zadyszany, głośną recytacją zwraca się w stronę kulis, prosząc o ratunek. Na scenę wchodzi opat z sekty buddyjskiej shingon, w ręku ma wachlarz i różaniec. Wakamatsu pada mu do nóg i opowiada o swojej sytuacji, tracąc w tej nadzwyczaj szybkiej recytacji dotychczasowy rytm swojej wypowiedzi[11]. Na to opat odpowiada, tonem spokojnym i melodyjnym, że odrzucona miłość nie jest co prawda sprawą błahą, ale podejrzane jest, że kobieta tak łatwo porzuca swoje życie i tego samego chce od Wakamatsu. Zrozumiawszy powagę sytuacji, po krótkim wahaniu decyduje się pomóc młodzieńcowi: ma się on ukryć w świątynnym dzwonie i tak doczekać świtu. Opat przywołuje trójkę mnichów, którzy posłusznie przychodzą i ustawiają się w jednej linii. Ostrzega ich, że zjawi się tu młoda kobieta, ale oni nie mogą jej wpuścić do środka. Po tej kwestii opuszcza scenę, a nowicjusze głośno go krytykują i naśmiewają się z niego.

Przekomarzają się także między sobą, ale w końcu siadają przed dzwonem, by go pilnować. Nowicjusze są postaciami komicznymi – gdy dwóch zasypia, trzeci uderza jednego z nich w głowę, samemu udając, że śpi. Gest ten ubarwiony jest głuchym uderzeniem bębna. Obudzony nowicjusz nie może pojąć, co się stało, a gdy znów pogrąża się we śnie, ten sam żart powtórzony zostaje na drugim mnichu. Za trzecim razem figlarz zderza ze sobą głowy obu nowicjuszy i samemu udając sen, obserwuje jak ci, obudziwszy się, złoszczą się na siebie[12].

Nagle dobiega nas pieśń *Shichishaku Bushi* (jap. 七尺節), wracająca do wątku nieodwzajemnionej miłości. Nieszczęśliwa panna wchodzi na scenę, trójka mnichów budzi się i zabrania jej wstępu do świątyni. Ona jednak nie zwraca na nich uwagi i odgoniwszy ich kapeluszem, krąży po terenie świątyni szukając ukochanego, poetycko opowiadając o miłości i śmierci. Ostatecznie mnisi dochodzą do wniosku, że dadzą jej spokój i przyjmą, że jej nie zauważyli. Zaczyna się nowa pieśń, do smutnej melodii – *San'yama Bushi* (散山節), która stopniowo wprowadza nastrój grozy. Nowicjusze podążają za panną i w kolejnym komicznym gagu przepychają się, by się jej przyjrzeć. Są jednak trochę nerwowi, tym bardziej że dziewczyna oznajmia nagle z przejęciem, że w tym życiu nie zazna już miłości, zatem musi umrzeć. Zmienia nagle rytm ruchów, coraz szybciej i mniej składnie biegając po scenie; w tle narasta niepokojący dźwięk bębna. Wtem, gdy mnisi drżą ze strachu na boku sceny, obraca się dwa razy, wirując nad głową szerokim kapeluszem, podskakuje i przykuca na środku sceny, zakrywając nim twarz. Obrazuje to, że kobieta traci panowanie nad swoimi uczuciami i pozwala, by jej duszą zawładnął demon. Muzyka cichnie, słychać jedynie miarowe uderzenia bębna, gdy nagle wchodzi opat i szybko wyprowadza Wakamatsu spod podniesionego dzwonu poza scenę. Bębnienie znów narasta, a kobieta odkrywa swą demoniczną wykrzywioną twarz z rysami wyraźnie

podkreślonymi czerwonymi kreskami, niczym w konwencji *kabuki*, prostym makijażem nałożonym prędko pod osłoną kapelusza. Następnie zrywa się, głośno tupie i rzuca kapeluszem w kierunku dzwonu, przenosi się szybko pod niego, a on nagle na nią opada. W zależności od spektaklu wejścia i wyjścia z dzwonu są czasem umowne, szczególnie gdy przedstawienie grane jest w innym miejscu niż Teatr Narodowy Okinawa. Wtedy aktorzy zazwyczaj kryją się za tym elementem scenografii leżącym na scenie blisko kulis, tak by publiczność ich nie widziała.

Opat ponownie pojawia się na scenie i rozmawia z przerażonymi nowicjuszami, próbując ich uspokoić. Wyjaśniają mu, że to demon zrodzony z żalu i złości zawłaszczył świątynny dzwon, a oni nic na to nie mogli poradzić. Opat spodziewając się takiego obrotu sytuacji, nie okazuje zdziwienia i przywołuje nowicjuszy do modlitwy. Zaczynają egzorcyzm, ustawiając się w linii za opatem, od największego do najmniejszego, obrazując tym siłę i odpowiedzialność wynikającą z hierarchii. Słychać przeszywający, wysoki dźwięk fletu, zwiastujący zjawiska nadprzyrodzone. Dźwięk bębna i intonacja muzyków narastają wraz z modlitwą. Dzwon unosi się, odsłaniając demona wiszącego głową w dół i wygiętego w kierunku mnichów, gestykulującego władczo z młotkiem do bicia w dzwon w ręce. Ma na sobie maskę *hannya* – rogatego demona kobiety opętanej nieposkromioną żądzą zemsty. Jeśli dzwon nie jest podnoszony, to wyłania się zza niego, okrywając głowę zarzuconymi luźno połami kimona *bingata*. Gdy górna część przewiązanego w pasie wierzchniego kimona opada, odsłania spodnią warstwę kimona ze wzorami w srebrne trójkąty, symbolizujące łuski węża, co nawiązuje do tradycji *nō* i legendy Dōjōji, omawianej w dalszej części artykułu. Następuje scena walki fizycznej mocy modlitwy z gniewem rozjuszonego demona. Opat dzielnie stawia czoła, ale na twarzach nowicjuszy maluje się narastający strach, co znów wprowadza ton komiczny. Demon długo nie chce dać za

wygraną, to odpuszcza, to znów atakuje, wije się w miejscu i odgraża w tanecznych pozach, aż w końcu słabnie i ucieka ze sceny[13]. Mnisi wygrali. Za opatem gęsiego opuszczają scenę, ale po chwili wraca ten najbardziej tchórzliwy, aby upewnić się, że scena jest pusta. Nagły dźwięk deseczek, symbolizujący zakończenie przedstawienia, straszy go, więc podskoczywszy, ucieka ze sceny w ostatnim gagu.

Przedstawienie *nō – Dōjōji*

W przedstawieniu *nō* pod tytułem *Dōjōji* występuje kilka postaci. Protagonistką jest kobieta, która podaje się za tancerkę *shirabyōshi*[14], aby w drugim akcie zmienić się w demona. Do postaci drugoplanowych należą opat świątyni Dōjōji w prowincji Kii oraz dwóch kapłanów i dwoje służby tejże świątyni. Przedstawienie trwa około dwóch godzin i ma tylko dwa akty. Tekst dramatu i jego główny wątek są zazwyczaj dobrze znane widzom. W centrum zainteresowania jest umiejętność przedstawienia postaci, sposób poruszania się i mówienia. Ogólne wrażenie, jakie wywiera przedstawienie *nō*, jego nastrój i atmosfera są bardzo charakterystyczne i niełatwe do opisania, dlatego warto zapoznać się choćby z fragmentami przedstawienia *Dōjōji*, które można zobaczyć on-line[15]. Nasze doświadczenie będzie zdecydowanie pełniejsze, gdy przed pójściem na spektakl poznamy dramat (Sadler, 2010, s. 57-62), oraz znaczenie muzyki i rekwizytów. Dlatego też skupimy się właśnie na fabule, opisie elementów gry scenicznej i rekwizytów.

Scena teatru *nō* jest praktycznie pusta, a jej kształt niezmienny od stuleci, tak jak emblematyczna sosna namalowana w tle. Z boku i w głębi zajmują miejsce muzycy i chór, widoczni podczas przedstawienia. Zaczyna się ono w momencie, gdy asystenci sceniczni wnoszą na scenę dzwon. Następnie

wchodzi aktor, przedstawia się jako opat świątyni Dōjōji i opisuje sytuację: długo czekał na nowy dzwon, który w końcu udało się pozyskać. Tego właśnie dnia przypada ceremonia jego inauguracji. Głos opata i brzmienie jego recytacji jest bardzo stylizowane. Jako że *nō* jest średniowieczną formą teatralną, język przedstawienia jest archaiczny i słabo zrozumiały nawet dla Japończyków. Opat pyta służących, czy dzwon jest już w dzwonnicy, co oni potwierdzają. Następnie mówi, że na inaugurację pod żadnym pozorem nie można wpuścić żadnej kobiety, ku czemu istnieje bardzo ważny powód.

Pusta scena, powoli wchodzi postać w masce młodej kobiety; samo użycie maski sugeruje postać nadprzyrodzoną – ducha, zjawę lub demona. Kobieta ma na sobie jasne kimono, pod nim widnieje kolejne w srebrne trójkąty, co symbolizuje łuski węża; w dłoni trzyma wachlarz – nieodzowny rekwizyt aktorów w teatrze *nō*. Nadchodzi charakterystycznym powolnym, posuwistym krokiem. Przemawia poetycko, że musi odkupić zło, które wyrządziła, dlatego też idzie na inaugurację dzwonu do świątyni Dōjōji. W tle słychać pieśń chóru, który opowiada o trudzie podróży – trzeba zdążyć na czas, nim zajdzie słońce i zacznie się ceremonia. Kobieta dociera do świątyni, lecz tam pojawiają się mnisi, którzy zabraniają jej wstępu. Przedstawia się jako *shirabyōshi* – tancerka dworska, która przybywa na inaugurację, aby uświetnić ją tańcem. Początkowo słudzy nie chcą ustąpić, ale po dłuższym namyśle zgadzają się wpuścić tancerkę. Ona, wdzięczna za ten gest, zakłada dworską czapkę i zaczyna charakterystyczny dla tego przedstawienia taniec *ranbyōshi*, czyli taniec o urwanych i chaotycznych krokach, w którym protagonista w skupieniu synchronizuje się z dźwiękiem bębenka *kotsuzumi*[16] i okrzykami uderzającego weń muzyka. Taniec pozornie chaotyczny, jednak bardzo stylizowany, opiera się na długich, statycznych pauzach, a każdy krok aktora sygnalizowany jest okrzykiem i wysokim uderzeniem bębenka. Pauzy sukcesywnie się skracają wraz z narastaniem napięcia. Słychać bębny i

bębenki, flet i śpiewną, o żywiołowej intonacji recytację chóru, który na przemian z tancerką przekazuje nam malownicze obrazy świątyni Dōjōji – na donośny dźwięk dzwonu o zachodzie słońca sypią się płatki kwitnącej wiśni. Ludzie w świątyni pogrążeni są we śnie. Kobieta w swym tańcu coraz bardziej zbliża się do dzwonu. Nagle wachlarzem strąca czapkę z głowy i zwinnym skokiem znika wewnątrz dzwonu, który od razu opada na scenę. Jest to jedna z najniebezpieczniejszych sztuczek w *nō*, wymagająca zgrania protagonisty i obsługującego dzwon pomocnika.

Akt drugi rozpoczyna się, gdy słudzy rozprawiają nad dzwonem, który spadł z dzwonnicy i jest bardzo gorący. Opat docieka powodów wypadku. Słudzy przyznają się, że wpuścili do opactwa tancerkę *shirabyōshi*. Na to opat wyjaśnia, że właśnie w obawie przed tego typu zdarzeniem wydał surowy zakaz wstępu kobietom, po czym opowiada mnichom legendę związaną z dzwonem.

W zamierzchłych czasach żył tu możnowładca Manago, który miał córkę. Wędrowny mnich *yamabushi*[17] co roku zatrzymywał się w ich gospodarstwie w czasie pielgrzymki. Ojciec powiedział kiedyś córce półżartem, że mnich pewnie będzie jej mężem, ona w to uwierzyła i dorastała, skrycie się w nim kochając. Pewnego razu, gdy mnich znów u nich nocował, córka zakradła się do jego pokoju i błagała, by uciekli i byli razem na zawsze. *Yamabushi* uciekł do tej właśnie świątyni, prosząc mnichów, by go ukryli. Postanowiono opuścić świątynny dzwon, pod którym go ukryto. Dziewczyna jednak udała się za nim w pogoń i na skraju szerokiej rzeki Hidaka ze złości i rozpaczy zamieniła się w węża. Przedostała się tak przez rzekę i dotarła do świątyni, gdzie opuszczony dzwon wydał się jej podejrzany, toteż owinęła się wokół niego siedem razy i tak zionęła ogniem, aż się stopił i spalił ukrywającego się pod nim mnicha.

Ta opowieść zatrwożyła słuchaczy; prawdziwym problemem jest żal i gniew dziewczyny, krążące wokół dzwonu. Opat ma na to radę – moc buddyjskiej modlitwy. Przechodzi więc wraz z kapłanami do egzorcyzmów i zaczyna modlić się do pięciu *myōō* – buddyjskich królów magicznej mądrości. Słychać muzykę i inwokacje mnichów wraz z odgłosem pocierania różańców. Nagle dzwon podnosi się, a odsłaniając postać nakrytą kimonem. Słychać przeszywający, wysoki dźwięk fletu, a postać podnosi się i ukazuje rogatą maskę *hannya* – demona kobiety przepełnionej złością, gniewem, żalem i żądzą zemsty. Czerwone kimono w srebrne trójkąty to łuski węża, a czerwona peruka z długimi potarganymi włosami świadczy o jego demonicznym charakterze. Drugie kimono przewiązane w pasie to pozostałość jej ziemskiej postaci. Demon wykonuje serię władczych ruchów i zastyga w symbolicznych pozach. W tym czasie muzycy przekazują pełen napięcia nastrój tej sceny, a chór opowiada o modlitwach do nadprzyrodzonych istot i szalejącym demonie. Zmagania demona z siłą intensywnie recytowanych modłów trwają w najlepsze, a w tle słychać przenikliwy dźwięk pocierania różańców. Ostatecznie demon przegrywa i jak słyszymy w narracji muzyków, w płomieniach rzuca się do rzeki Hidaka. Opat i mnisi zostają na scenie i powolnymi ruchami zmierzają z powrotem do swoich obowiązków.

Kumiodori a *nō*

1. Fabuła

Gdy weźmiemy jako przykład dwie opisane powyżej sztuki, czyli jeden z pierwszych i najbardziej popularnych dramatów *kumiodori – Shūshin Kaneiri* oraz dramat *nō – Dōjōji*, znajdziemy wiele uderzających podobieństw w fabule. Opowiadają one historię kobiety zakochanej bez wzajemności i

ścigającej ukochanego, który postanawia ukryć się pod dzwonem świątyni. Tam opętana miłością kobieta zmienia się w demona, tak że opat wraz z resztą mnichów musi dokonać egzorcyzmów. Ogromny dzwon jako rekwizyt w obu przedstawieniach czy podobna kreacja postaci demona z użyciem tej samej maski i wzoru kimona sugerują oczywistą inspirację Tamagusuku Chōkuna tą sztuką *nō*, którą z pewnością widział, studiując teatr w Japonii. Możliwe, że fabuła *Dōjōji* była mu znana, gdyż podobna legenda ponoć istniała na Okinawie już od dawna (Thornbury, 1999, s. 233). Źródłem jej fabuły jest *Konjaku Monogatari* (今昔物語, Opowieści o rzeczach dawnych) – antologia buddyjskich i ludowych opowiastek pochodzących z Indii, Chin i Japonii, opracowana w Japonii prawdopodobnie około XII wieku. Są jednak istotne różnice; akcja *Shūshin Kaneiri* rozgrywa się w pobliżu świątyni Sueyoshi[18] na Okinawie i rozwija się w zupełnie inny sposób. W narracji *Dōjōji* legenda z odległej przeszłości związana z tytułową świątynią, w której Kiyohime (清姫), zamieniwszy się w węża-demona, spaliła żywcem swojego ukochanego Anchina (安珍), przypomniana jest przez opata. Nowy świątynny dzwon jest powodem, dla którego duch kobiety na nowo przeżywa intensywne emocje z przeszłości i objawia demoniczną osobowość. Miłosne rozczarowanie istnieje w formie żywej pamięci, legendy związanej z miejscem, niezamkniętego procesu, a postać kobiety ma fizyczną manifestację na scenie. Zupełnie inaczej odbywa się to w przedstawieniu *kumiodori*, w którym narracja dotyczy nieokreślonej teraźniejszości; obserwujemy proces zakochania i intensyfikacji uczucia w czasie rzeczywistym. Historia *Shūshin Kaneiri* zaczyna się odmiennie: Wakamatsu gubi drogę i napotyka samotną chatę. Błaga mieszkankę tego domu (swoją przyszłą prześladowczynię), aby pozwoliła mu zatrzymać się na noc. Jest bardzo prawdopodobne, że Tamagusuku przy kreacji tego fragmentu mógł zainspirować się inną sztuką *nō, Kurozuka* (黒塚, Czarny Kopiec), w której

grupa mnichów szuka noclegu po zmroku i napotyka górską chatę zamieszkaną przez samotną kobietę. Chociaż na początku, podobnie jak panna w *Shūshin Kaneiri*, kobieta nie chce ich wpuścić do środka, to daje się przekonać, by ostatecznie okazać się krwiożerczym demonem. Podróżnym cudem udaje się uciec, a na koniec także dochodzi do egzorcyzmów (Ochner i Foley, 2005, s. 28). Tutaj widzimy oczywistą różnicę w dwóch porównywanych dramatach – Wakamatsu udaje się zachować życie i to on jest protagonistą w *Shūshin Kaneiri*, podczas gdy w *Dōjōji* dramat koncentruje się wokół ducha kobiety, a obiekt jej uczuć nie występuje fizycznie na scenie.

Różnica między japońską i okinawską sceniczną wersją legendy wynikać może przede wszystkim z wpływu różnych filozofii i sposobów myślenia odmiennych kultur. Teatr *nō* rozwinął się w tradycji buddyjskiej, koncentrującej się na wymiarze duchowym, w której nietrwałość życia i głębia doświadczenia transcendentalnego jest istotną kategorią estetyczną. W przypadku teatru *nō* typu *mugen*[19] widz jest wprost wystawiony na tego typu wrażenia, doświadczając ponadnaturalnych zjawisk i rosnącego poczucia patosu i tajemnicy. Większość sztuk *kumiodori* jest natomiast dość realistyczna i dzieje się w bliskiej autorowi współczesności, a fabuła rozwija się liniowo. Ponieważ dramaty te przeznaczone były głównie dla publiczności chińskiej i riukiuańskiej, której bliższe były założenia filozofii konfucjańskiej, ich historia skupia się na pragmatycznej etyce umiaru w ziemskim życiu. W tradycji buddyjskiej szlachetność osiągana jest poprzez dystansowanie się od własnych potrzeb i uczuć, natomiast z perspektywy Riukiuańczyków emocje i uczucia są istotne, lecz w umiarze i koniecznie w zgodzie z nadrzędnymi obowiązkami społecznymi. Funkcja przedstawienia *kumiodori* nie ograniczała się do walorów estetycznych, równie istotna była jego wartość dydaktyczna. Repertuar *nōgaku* wyraźnie rozgranicza głębokie i poważne

dramaty *nō* od lekkich, satyrycznych fars *kyōgen*, a przedstawienia *kumiodori* łączą dwie tradycje w jednym dramacie, który w każdej chwili zmienić się może z tragedii w komedię. Satyryczne gagi wplatane są nagle w tragiczną nawet narrację, jak w *Shūshin Kaneiri*, gdy mnisi wygłupiają się, pilnując dzwonu albo przepychają, podążając za pogrążoną w smutku i szaleństwie kobietą.

2. Język

Oprócz odmiennych perspektyw, wynikających z buddyjskiego lub konfucjańskiego światopoglądu, kluczową różnicą między teatrem *nō* a *kumiodori* jest język. Sztuki *kumiodori* są pisane i wykonywane w języku okinawskim, jednym z wielu języków riukiuańskich, a dokładniej w dialekcie Naha Shuri z południowej części wyspy Okinawa. Podobnie jak w przypadku klasycznego teatru japońskiego, język używany w *kumiodori* nie jest już codziennym językiem większości Okinawczyków. W wyniku asymilacyjnej polityki językowej Japonii w XIX i XX wieku współczesny japoński wyparł języki riukiuańskie, których używa bardzo już ograniczona i stale malejąca liczba ludzi. Dlatego niezwykle istotne jest również to, że *kumiodori* jest obecnie narzędziem ochrony zagrożonego języka okinawskiego.

Wyraźna różnica między blisko spokrewnionymi językami okinawskim i japońskim, łatwa do usłyszenia w trakcie przedstawienia *kumiodori* i widoczna w rozbieżnym zapisie podobnych wyrazów, polega na liczbie używanych samogłosek. Zarówno w języku japońskim, jak i okinawskim istnieje pięć samogłosek – *a*, *i*, *u*, *e*, *o*, jednak w tym drugim *a*, *i*, *u* są zdecydowanie dominujące. Gdy porównamy słowa pokrewne, zazwyczaj japońska samogłoska *e* zmienia się w języku okinawskim na *i*, a samogłoska *o* na *u*. Ponadto istnieje wiele specyficznych dla tego języka głosek,

nieobecnych w języku japońskim, tak jak *kw*, *gw*, *hw*, *tsi*, *ti*, *tu*, *di* i *du*. Dlatego też, gdyby nie dominująca pozycja języka japońskiego, to słowo *kumiodori* powinno być zapisywane i wymawiane jako *kumiwudui*, Okinawa jako *Uchinā* etc. Gdy przyzwyczaimy się do tej charakterystycznej wymowy, wiele okinawskich słów okazuje się zrozumiałych dla użytkownika języka japońskiego. Jednak, jako że różnice leksykalne między językami są nadal znaczne, podczas przedstawienia zwykle wyświetlane są japońskie napisy.

3. Tekst i pieśń

Język i środowisko kulturowe Okinawy nie pozostały bez wpływu na styl i treść dramatów *kumiodori*. Często wykorzystywana jest w nich riukiuańska poezja – *ryūka*, o specyficznym rytmie i intonacji, bogata w charakterystyczne dla tej kultury typy metafor. Wyróżniającą cechą tej formy literackiej jest ustalony układ mor, a mianowicie trzy wersy po osiem mor, po których następuje jeden wers z sześcioma morami (8, 8, 8, 6). System ten różni się od układu wierszy w poezji japońskiej, w której używa się pięciu i siedmiu mor. Kwestie w *kumiodori* wypowiadane są w bardzo charakterystyczny i stylizowany sposób, rytmiczną melodyjną recytacją na lekko wydłużonych samogłoskach, z intonacją wyraźnie opadającą na ostatnią morę drugiego i czwartego wersu. Podobnie jak w teatrze *nō*, istnieją różne style recytacji. Recytacja statycznych postaci przeplata się zwykle z pieśniami wykonywanymi przez *jiutai* – zespół śpiewających muzyków, którzy wyjaśniają stan emocjonalny postaci, podczas gdy aktor wykonuje taniec. Aby podkreślić wagę momentów kulminacyjnych dramatu, Tamagusuku użył okinawskich świętych pieśni rytualnych – *omoro* (oki. *umui*). Ekspresja emocji jest zadaniem chóru. Charakterystycznym elementem *kumiodori* jest styl zespołowego śpiewu orkiestry *jiutai,* Polega on na modulowaniu i przedłużaniu każdej samogłoski przez wiele sekund, do

tego stopnia, że słowa rozmywają się w muzyce i są trudne do rozróżnienia[20].

4. Muzyka

W *kumiodori* zespół *jiutai* jest zazwyczaj widoczny z boku lub w głębi sceny, a czasem ukryty za półprzezroczystym materiałem tła, ozdobionego wzorami *bingata*. Najważniejszą rolę ma bez wątpliwości pochodzący z Chin *sanshin* – trzystrunowy instrument, który później w Japonii przeistoczył się w *shamisen*, używany w teatrach *kabuki* i *bunraku*. W odróżnieniu od japońskich form teatralnych, muzycy i chór nie są rozdzieleni, część muzyków *jiutai* gra na *sanshinie* i śpiewa jednocześnie. Dźwięk tego instrumentu jest zresztą wszechobecnym elementem wszystkich sztuk i widowisk na Wyspach Riukiu, odgrywającym kluczową rolę i w kulturze wysokiej, i ludowej. Jak mówił Masayuki Nakamura (2009, s. 151), japoński organizator teatralny i teatrolog, *sanshin* był tak bliski arystokracie królestwa Riukiu, jak *katana* japońskiemu samurajowi. Kolejnymi instrumentami nieodzownymi w *kumiodori* są różnych rozmiarów bębny *taiko*, które nadają tempo i podkreślają najistotniejsze momenty przedstawienia. Pozostałe instrumenty, takie jak cytra japońska *koto* (oki. *kutu*), *kokyū* (oki. *kūchō*) – mniejszy, trzy- lub czterostrunowy instrument smyczkowy trzymany pionowo – oraz flet poprzeczny *fue* (oki. *hansō*) są instrumentami drugoplanowymi, dodanymi w późniejszych latach (Foley i Ochner, 2011, s. 90). Rola muzyki instrumentalnej i śpiewu *jiutai* dla rozwoju fabuły i silnej ekspresji tła emocjonalnego jest nie do przecenienia. To one łączą fizyczne wykonanie tańca z niematerialną semantyką pieśni, prowadząc rozwój fabuły. Jednak dynamika narracji *kumiodori*, w odróżnieniu od charakterystycznego dla japońskich form dramatycznych wzoru *jo-ha-kyū* (wprowadzenie – przyspieszenie – nagły koniec), jest zgodna z szablonem powszechnym w chińskiej czy japońskiej poezji i retoryce – *kishōtenketsu*

(wprowadzenie – rozwój – punkt zwrotny – rozstrzygnięcie) (Edwards, 2015, s. 107). Może to świadczyć o dopasowaniu narracji do odbiorców, którym bliższa była estetyka chińska, a także bardziej dydaktycznym niż emocjonalnym charakterze fabuły.

5. Scenografia i ruch

W czasach królestwa Riukiu przedstawienia były zazwyczaj wykonywane na drewnianej scenie ustawianej tymczasowo na dziedzińcu zamku Shuri. Był to podest na planie dwóch kwadratów połączonych mostkiem, przypominający układ teatru *nō*. Tkanina *himatsu* (oki. *himatsi*), która była tłem i ponoć namalowane były na niej sosna i czerwone słońce, również wskazywałaby na to, że scena była wzorowana na tradycji *nō* (Ochner i Foley, 2005, s. 11). Scenografia jest bardzo skromna. Z wyjątkiem dużego dzwonu w *Shūshin Kaneiri*, rekwizyty, jeśli w ogóle istnieją, są zwykle proste i symboliczne. Na przykład laska i kapelusz Wakamatsu wskazują, że jest on w podróży, a otoczenie poznajemy jedynie z jego opisu. Wartością estetyczną, pojawiającą się zarówno w teatrze *nō*, jak i *kumiodori*, jest opisywana przez Donalda Keene'a (2001, s. 53) kategoria sugestii, używana znacznie częściej, niż prezentacja bezpośrednia.

Cechą charakterystyczną okinawskiej sztuki zdobniczej i dekoracji scenicznej są żywe i nasycone kolory. Odzwierciedlają one krajobraz tropikalnej okinawskiej przyrody – jasnoniebieski kolor oceanu, złote plaże w oślepiającym słońcu i feerię barw kwiatów. To są właśnie kolory *kumiodori*, które można dostrzec zwłaszcza w luźno wiązanych dworskich kimonach, wykonanych z tkaniny *bingata*. Jest to materiał często spotykany w okinawskiej sztuce i kostiumach do tańców dworskich *Ryūkyū buyō* – starszej od *kumiodori* sztuce scenicznej wykonywanej dla rozrywki chińskich posłów,

która była istotnym wzorcem dla rozwoju tego stylu teatralnego. W tym stylu tanecznym ruch odbywa się płynnie i nigdy nie zastyga w pozycji, jakby był inspirowany przypływem fal oceanu.

Choć istnieje pewne podobieństwo w estetyce teatru *nō* i *kumiodori*, co z pewnością jest efektem świadomej inspiracji Tamagusuku Chōkuna, to gatunki te wyewoluowały w odmiennych środowiskach przyrodniczych i kulturowych, co zrodziło unikatowe dla obu tych form teatralnych elementy. Przykładowo, ruch sceniczny w *kumiodori* opiera się na tańcach dworskich, które z kolei wywodzą się ze starożytnych tańców rytualnych *kamiasobi* (oki. *kamiashibi*) towarzyszących pieśniom sakralnym *omoro*, stąd jest tak powolny i wytworny. W przeciwieństwie do spontanicznych tańców ludowych, ruchy i gesty w *kumiodori* są bardzo stylizowane, zaplanowane i precyzyjne. Są jednak bardziej dynamiczne, płynne i zdecydowanie bardziej taneczne, niż odrealnione sztywne ruchy nadprzyrodzonych istot w teatrze *nō*, choć nie aż tak odważne i przerysowane, jak w teatrze *kabuki*. Mimo to w tym oryginalnym ruchu scenicznym możemy również dopatrzyć się inspiracji *nō*, szczególnie w przypadku charakterystycznego posuwistego chodu z palcami uniesionymi w końcowej fazie ruchu.

Kolejne porównanie można uczynić w odniesieniu do wyrazu twarzy i mimiki aktora. W *kumiodori*, z wyjątkiem *Shūshin Kaneiri*, masek właściwie się nie używa, ponieważ, w przeciwieństwie do teatru *nō*, duchy i demony rzadko są bohaterami. Twarz aktora nie jest jednak ekspresyjna, a w swojej statyczności mogłaby być porównana do maski. Podobnie jak w *nō* emocje są wrażane poprzez nieznaczne nachylenie głowy – jej opuszczenie sugeruje smutek, a odchylenie do tyłu strach. Dodatkowym elementem ekspresji, której maska *nō* nie jest w stanie oddać, jest dynamizm i intensywność uczuć widoczne w oczach aktora (Foley i Ochner, 2011, s. 89). Kolejnych inspiracji

doszukać się można w makijażu aktorów, podkreślającym cechy postaci, jak wyraźny zarost u postaci męskich czy pobielone twarze kobiet i młodzieńców. W *kumiodori* makijaż jest o wiele bardziej stonowany niż w teatrze *kabuki*, a delikatny różowy cień na skroniach, policzkach i wokół oczu aktorów przypomina stylizację znaną z tradycyjnej opery chińskiej *xiqu*.

Chociaż możemy znaleźć wiele podobieństw między *kumiodori* a *nō* i *kabuki*, czasem tak oczywistych jak fabuła czy scenografia, to ostateczny wynik tej artystycznej mikstury jest na tyle oryginalny, że można *kumiodori* uznać za odrębny gatunek sztuki teatralnej. Te same historie, przefiltrowane przez różne systemy myślowe i zaprezentowane przez pryzmat odmiennego środowiska kulturowego i przyrodniczego, zrodziły twór o zupełnie odmiennej wymowie i koncepcie estetycznym. Teatr *kumiodori* powstał na zamówienie, w stosunkowo krótkim czasie, ze świadomym wykorzystaniem źródeł japońskich. Jest jednak głęboko zakorzeniony w elementach okinawskiej kultury, takich jak prastare tańce rytualne i sakralne pieśni czy klasyczna muzyka, opracowana z użyciem instrumentów pochodzących z Chin. Zarówno forma *kumiodori*, jak i fabuły dramatów zostały dopasowane do odbiorcy, tak by odwoływały się do estetyki zarówno chińskiej, jak i japońskiej, by pasowały do konfucjańskiego sposobu postrzegania świata, zrozumiałego dla widza pochodzącego z kontynentu, jak również tego z Wysp Japońskich. Dzięki przedstawieniu znanych historii i legend w atrakcyjnej oprawie, spektakl *kumiodori* zapewniał rozrywkę i umożliwiał chińskim posłom zrozumienie fabuły, a przy okazji reprezentował Riukiuańczyków jako lud odmienny, jednak cechujący się wysoką kulturą, i co równie istotne, kierujący się tymi samymi wartościami etycznymi. Teatr ten był w dużej mierze narzędziem politycznym, ważnym w kształtowaniu stosunków królestwa Riukiu z jego suzerenami. Można wręcz uznać powstanie *kumiodori* za rezultat świadomego wysiłku konstruowania i prezentowania

niezależnej riukiuańskiej tożsamości, kulturowo i moralnie równoważnej zwierzchnikom, co wynikało z trudnej dla dworu sytuacji politycznej współzależności od wielu struktur władzy i konieczności utrzymania wewnętrznego autorytetu.

Współczesny rozwój *kumiodori* i jego status quo

Przez ponad sto pięćdziesiąt lat teatr *kumiodori* rozwijał się w arystokratycznej kulturze dworu królestwa Riukiu. Umiejętność tańca, gra na *sanshinie* i biegłość w recytacji poezji *ryūka* były wśród okinawskiej elity uważane za nieodzowne, wskazywały na dobre wychowanie i wykształcenie. Moment krytyczny dla *kumiodori* i całej kultury elity okinawskiej nastąpił wraz z nagłym zniesieniem królestwa Riukiu w 1879 roku i wcieleniem jego terytorium do struktury administracyjnej szybko modernizującego się Cesarstwa Japonii, co przyniosło gwałtowne zmiany na każdej płaszczyźnie życia ludu i arystokracji. Od tego momentu ten region już nie nazywał się królestwem Riukiu, a prefekturą Okinawa. Zarówno aktorzy, jak i odbiorcy *kumiodori* pochodzili głównie z arystokracji, która miała środki finansowe, umożliwiające spędzanie czasu na rozrywce i kultywowaniu sztuk. Początkowo działał w Naha teatr *kumiodori*, lecz do początku XX wieku jego profil zmienił się, skomercjalizował i dopasował do tematów prozy życia codziennego, ostatecznie ustępując miejsca nowo wykrystalizowanej formie melodramatycznego teatru muzycznego – *okinawa shibai*. Ten rodzaj teatru stał się jedną z ulubionych, niezwykle popularnych rozrywek, aż do czasu, gdy w powojennej Okinawie powstały kina (Edwards, 2015, s. 1). Tradycyjny styl *kumiodori* podtrzymywany był jednak przez potomków rodzin arystokratycznych, którzy umiejętności i wiedzę dotyczące gry przekazywali

kolejnym pokoleniom.

Bitwa o Okinawę na końcowym etapie II wojny światowej przyniosła niewyobrażalne straty dla tej wyspy. Okinawa pozostała jedynym niezwróconym Japonii terytorium po formalnym zakończeniu okupacji w 1952 roku. Ostatecznie, po dwudziestu siedmiu latach amerykańskiej okupacji i licznych tarciach, 15 maja 1972 roku Okinawa powróciła do Japonii. Nieprzypadkowo tego samego dnia teatr *kumiodori*, wraz z wieloma dziedzinami riukiuańskiej sztuki, został uznany za ważny niematerialny zabytek kultury Japonii.

Fakt, że uzyskał on status zabytku kultury na równi z innymi tradycyjnymi sztukami scenicznymi, takimi jak *gagaku*[21], *bunraku*, *nō* czy *kabuki*, oznaczał nie tylko uznanie i prestiż, ale pozwolił, zgodnie z ustawą o ochronie dóbr kultury, na wprowadzenie procedur na rzecz ochrony i poszerzania wiedzy o *kumiodori*. Ze znacznym opóźnieniem, bo w styczniu 2004 roku, ukończona została budowa szóstego w Japonii teatru narodowego – Teatru Narodowego Okinawa, przeznaczonego głównie dla *kumiodori*. W 2010 roku *kumiodori* zostało wpisane na reprezentatywną listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego UNESCO.

Okinawa zmienia się dziś gwałtownie, a tradycyjny teatr *kumiodori* przechodzi stopniowe zmiany. Choć artyści skupiają się na zachowaniu dawnego kształtu tego teatru, to powstają też nowe dramaty – *shinsaku kumiodori*, a te tradycyjne są czasem dostosowywane do współczesnych realiów. Choć w społeczeństwie nie funkcjonuje równouprawnienie płci, a większość przedstawień tradycyjnie grana jest przez mężczyzn, to *kumiodori* poszerzyło nieznacznie swój repertuar o kobiecą perspektywę i grę aktorską oraz inspirowaną *kabuki* choreografię, czego przykładem jest dramat *shinsaku kumiodori* pod tytułem *Gyokuro no yōsei* (oki. *Tamatsiyu nu shii*, 玉

露の妖精 – Wróżka z kropli rosy) w reżyserii Nishimury Ayano (西村綾乃).

Rozwój turystyki na Okinawie i stopniowy wzrost popularności *kumiodori* jest szansą, ale i wyzwaniem dla zrównoważonego rozwoju tej formy teatralnej. Teatr *kumiodori* został stworzony, aby ugościć i zabawić wysłanników z Chin, a przy tym zaprezentować unikatową i wysublimowaną kulturę Riukiuańczyków, ich wspólne i pożądane z punktu widzenia dworu wartości. Teatr ten ma już ponad trzysta lat, a wciąż istnieje jako żywe wspomnienie świata królestwa Riukiu, świata poetyckiej metafory i wrażliwości artystycznej odnoszącej się do kształtu i kolorów natury, melodii ginącego języka i precyzyjnych ruchów tanecznych, nawiązujących do zapomnianych już w większości rytuałów religijnych.

Dziś Okinawa nadal jest atrakcyjnym miejscem spotkania wielu kultur, nie tylko Japonii i Chin, lecz również innych państw globalizującego się świata. *Kumiodori* powoli dostosowuje się do zmieniających się realiów i w tym tkwi może siła tego gatunku – rozważna równowaga między zachowaniem tradycji królestwa Riukiu a przystosowaniem się do rzeczywistości współczesnej Okinawy. Przykłady nieśmiałych zmian w *kumiodori* można zobaczyć w nowych dramatach napisanych i wystawianych przez kobiety, a także w wielu aktywnych działaniach popularyzatorskich otwierających świat *kumiodori* dla obcokrajowców. Dramaty *kumiodori*, napisane i wykonywane w języku okinawskim, są bezcenną metodą utrzymania kontaktu z językiem i historią, niezbędnymi dla ciągłej kreacji tożsamości kulturowej Okinawy. Zestawienie bogatych, żywych kolorów we wzorach *bingata*, stylizowanych pieśni *ryūka*, hipnotycznej melodii i wyrafinowanej formy tanecznej jest echem odległej przeszłości. Teatr *kumiodori* jest przykładem tego, jak tradycja wciąż się zmienia i dostosowuje do nowych czasów; jak odległy świat przeszłości wciąż rezonuje w naszej teraźniejszości.

Autor/ka

Szymon Gredżuk (gredzuk@umk.pl) – japonista zatrudniony w Katedrze Orientalistyki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Studia doktorskie ukończył na Uniwersytecie Riukiuańskim na Okinawie, gdzie prowadził interdyscyplinarny projekt badawczy dotyczący żeglugi Maurycego Beniowskiego z Kamczatki do Makao. Prowadzi badania z zakresu historii, kultury i literatury Azji Wschodniej, w szczególności na temat kultury marynistycznej oraz sztuk scenicznych Okinawy i Wysp Riukiu. Więcej informacji można znaleźć na stronie www.gredzuk.com i www.okinawaresearch.blogspot.com. Numer ORCID: 0000-0003-2638-6450.

Sylwia Dobkowska (sylwia.dobkowska@ug.edu.pl) – teatrolożka zatrudniona w Zakładzie Badań nad Sztukami Scenicznymi Instytutu Anglistyki i Amerykanistyki na Uniwersytecie Gdańskim. Bada połączenie filozofii i teatru oraz interesuje się teatrem światowym, a zwłaszcza okinawskim. Edytorka *Justitia: Multidisciplinary Approaches to the work of Jasmin Vardimon Company* (2016). Obecnie pracuje nad monografią *Performance of Absence in Theatre, Performance and Visual Art*. Jej projekty naukowe i artystyczne dostępne są na stronie www.dobkowska.com i www.okinawaresearch.blogspot.com. Numer ORCID: 0000-0003-2954-0310.

Przypisy

1. *Kumiodori* (oki. *kumiwudui*, 組踊). Nie ma konsensusu w niejapońskiej literaturze przedmiotu co do zapisu terminu. Spotyka się różne warianty: jako jedno słowo *kumiodori*, dwa osobne słowa *kumi odori* lub też połączone dywizem *kumi-odori*. W języku japońskim nie rozdziela się części zdania, więc problem taki nie istnieje. Autorzy zdecydowali się na zapis terminu jednym słowem, w odniesieniu do odrębnego gatunku teatralnego, podkreślając przy tym odczasownikowe znaczenie członu *kumi*, czyli tańca „łączącego", w przeciwieństwie do zapisu rozłącznego, który mógłby sugerować przynależność *kumiodori* do rozlicznych w Japonii tańców *odori*, tańczonych np. przez grupę ludzi (*kumi* w znaczeniu rzeczownikowym). W artykule tym obok terminów domyślnie podawanych w języku japońskim, najczęściej funkcjonującym w literaturze przedmiotu, podawane są także nazwy w oryginalnym brzmieniu języka okinawskiego (skrót oki.) Język okinawski nie ma ustandaryzowanej ortografii i transkrypcji, autorzy posługują się tu popularną wersją zmodyfikowanej transkrypcji Hepburna, uzupełnioną o niewystępujące w języku japońskim głoski. Użycie znaków chińskich ograniczone jest do funkcjonalnego minimum.
2. Wyspy Riukiu (jap. Ryūkyū shotō, 琉球諸島) – co ciekawe, termin ten nie jest zupełnie jednoznaczny. Poza Japonią termin Wyspy Riukiu często odnosi się do całości łańcucha wysp pomiędzy wyspą Kiusiu a Tajwanem jako Archipelag Riukiu. W Japonii określa się to terminem Wyspy Nansei (czyli południowo-zachodnie). Zasięg prefektury Okinawa i japońskiej definicji Wysp Riukiu nie pokrywa się jednak z zasięgiem odziaływania kultury, języków i polityki królestwa Riukiu, które rozciągało się od wyspy Yonaguni do Amami Ōshima.
3. *Ukwanshin* (jap. *okansen*, 御冠船), dosłownie „czcigodny statek koronny". Termin odnoszący się do statku, którym przybywali cesarscy posłowie, przywożąc ze sobą koronę z

okazji inwestytury nowego króla, a także do całej ich wizyty.
4. Opisane na podstawie przedstawienia *Shūshin Kaneiri* w National Theatre Okinawa w Urasoe, 19 XI 2017.
5. *Sanshin* – riukiuański instrument strunowy, szerzej opisany w akapicie 4. Muzyka.
6. *Bingata* – tradycyjna okinawska tkanina farbowana z użyciem szablonów. Zwykle jest zdobiona jaskrawymi kolorami i motywami z natury, takimi jak kwiaty, ptaki lub ryby. Najczęściej używana jako materiał na kimono, toteż termin może oznaczać technikę, materiał lub gotowy wyrób.
7. Zob. 見どころ 1 na: https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc19/sakuhin/syushin/index2.html [dostęp: 26 I 2021].
8. Miejsca te dzieli około trzynastu kilometrów, dziś można przebyć tę drogę pieszo w trzy godziny, ale w XVIII wieku szlak prowadził przez górzysty teren, pola i dżunglę. Podróż zajęłaby cały dzień, a z uwagi na jadowite węże habu i palące słońce mogła być niebezpieczna.
9. Zob. 聴きどころ 1 na: https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc19/sakuhin/syushin/index3.html [dostęp: 26 I 2021].
10. Zob. 見どころ 2 na: https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc19/sakuhin/syushin/index2.html [dostęp: 26 I 2021].
11. Zob. 聴きどころ 2 na: https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc19/sakuhin/syushin/index3.html [dostęp: 26 I 2021].
12. Zob. 見どころ 3 na: https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc19/sakuhin/syushin/index2.html [dostęp: 26 I 2021].
13. Zob. 見どころ 4 na: https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc19/sakuhin/syushin/index2.html [dostęp: 26 I 2021].
14. *Shirabyōshi* – zarówno nazwa tańca, jak i wykonującej go tancerki. Popularny od około XII wieku taniec dworski ku uciesze bóstw, wykonywany przez kobietę w męskim ubraniu.
15. Zob. *Noh Dojoji* na: https://www.youtube.com/watch?v=MLu9927A8YQ [dostęp: 26 I 2021].
16. *Kotsuzumi* – mały ręczny bębenek klepsydrowy, jeden z trzech typów używanych w orkiestrze *nō*.
17. *Yamabushi* – synkretyczny kult opierający się na pustelniczych praktykach górskiej ascezy.
18. Oki. *Suyiyushi nu wutira* (末吉の御寺) – termin ten odnosi się do potocznej nazwy świątyni buddyjskiej sekty shingon – Henjō-ji (遍照寺), zwanej również Manju-ji (万寿寺), będącej świątynią ochronną dla chramu Shintō – Suyiyushigū.
19. *Nō* fantastyczne, jeden z typów przedstawień *nō*, charakteryzujący się nadnaturalnymi zdarzeniami i postaciami oraz nielinearną fabułą.
20. Zob. 聴きどころ 1 na: https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc19/sakuhin/syushin/index3.html [dostęp: 26 I 2021].
21. Japońska tradycyjna muzyka dworska.

Bibliografia

Edwards, James R., *Between Two Worlds: A Social History of Okinawan Musical Drama*,https://escholarship.org/uc/item/9r74h4t8, [dostęp: 26 III 2020].

Foley, Kathy; Nobuko Miyama Ochner, *Possessed by Love, Thwarted by the Bell: An Overview of Kumi Odori*, „Mānoa – Living Spirit: Literature and Resurgence in Okinawa", red. F. Stewart, K. Yamazato, 2011 nr 23(1), s. 83-97.

Intangible Cultural Heritage, *Kumiodori, traditional Okinawan musical theatre*, https://ich.unesco.org/en/RL/kumiodori-traditional-okinawan-musical-theatre-00405, [dostęp: 17 I 2019].

Keene, Donald, *Realizm i nierzeczywistość w teatrze japońskim*, [w:] *Estetyka japońska*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2001.

Kerr, George H., *Okinawa: the History of an Island People*, Tuttle Publishing, Tokio 2000.

Nakamura, Masayuki, *A Bilingual Guide to Japanese Traditional Performing Arts*, tłum. J. Hunter, Tankosha, Kodansha 2009.

National Theatre Okinawa, *Okinawan Traditional Performing Arts*, http://www.nt-okinawa.or.jp/english/okinawan-traditional-performing-arts, [dostęp: 16 I 2019].

日本芸術文化振興会 (Stowarzyszenie Promocji Japońskiej Sztuki i Kultury), 文化デジタルライブラリー, 執心鐘入, 聴きどころ (*Cyfrowa Biblioteka Kultury*, *Shūshin Kani'iri, Audio*), https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc19/sakuhin/syushin/index3.html [dostęp: 10 V 2020].

日本芸術文化振興会 (Stowarzyszenie Promocji Japońskiej Sztuki i Kultury), 文化デジタルライブラリー, 執心鐘入, 見どころ (*Cyfrowa Biblioteka Kultury*, *Shūshin Kani'iri, Wideo*), https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc19/sakuhin/syushin/index2.html [dostęp: 23 IV 2020].

日本芸術文化振興会 (Stowarzyszenie Promocji Japońskiej Sztuki i Kultury), 文化デジタルライブラリー：せりふ (*Cyfrowa Biblioteka Kultury: Tekst*), https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc19/ensyutsu/tonae/index3.html[dostęp: 10 V 2020]

Ochner, Nobuko Miyama; Kathy Foley, *Shūishin Kani'iri (Possessed by Love, Thwarted by the Bell): A Kumi Odori by Tamagusuku Chōkun as Staged by Kin Ryōshō*, „Asian Theatre Journal" 2005 nr 22(1), s. 1-32.

Okinawa Churashima Foundation, *The Kumiodori 300*, „Okinawa Churashima Foundation" 2019.

Rood, Benjamin, *Noh Dojoji*, https://www.youtube.com/watch?v=MLu9927A8YQ, [dostęp: 16

IV 2020].

Sadler, Arthur L., *Dōjōji*, [w:] *Japanese Plays, Classic Noh, Kyogen and Kabuki Works*, Tokio, Turtle Publishing, 2010, s. 57-62.

Smits, Gregory, *Visions of Ryukyu: Identity and Ideology in Early-Modern Thought and Politics*, University of Hawai'i Press, Honolulu 1999.

Thornbury, Barbara E., *National Treasure/National Theatre: The Interesting Case of Okinawan Kumi odori Musical Dance-Drama*, „Asian Theatre Journal" 1999 nr 16(2), s. 230-247.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/kumiodori-teatr-krolestwa-riukiu*